

AL- MARIFA

# المعرفة

مجلة ثقافية شهرية

تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية

العدد 728 - 729 السنة 63 شوال - ذو القعدة 1445 هـ - أيار - حزيران 2024م

الدكتورة ليسانة مشوح  
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: نغم حامد

## دعوة إلى الكتاب والمثقفين العرب

- ترحب مجلة المعرفة بإسهامات الكتاب وتأمل أن يراعوا الشروط الآتية في موادهم:
- يفضل أن يتراوح حجم المقال بين 2000 - 2500 كلمة، وحجم البحث بين 3000 - 3500 كلمة.
  - يُراعى في الإسهامات أن تكون موثقة بالإشارات المرجعية وفق الترتيب الآتي:  
اسم المؤلف - عنوان الكتاب - دار النشر والتاريخ - رقم الصفحة مع ذكر اسم المحقق إن كان الكتاب محققاً، واسم المترجم إن كان الكتاب مترجماً.
  - تأمل المجلة من كتابها أن يقرنوا إسهاماتهم بتعريف موجز لهم.
  - تأمل المجلة أن تردها الإسهامات منضدة على الحاسوب محققة من كاتبها وألا تكون منشورة إلكترونياً أو ورقياً.
  - تلتزم المجلة بإعلام الكتاب عن قبول إسهاماتهم خلال شهر من تاريخ تسلمها، ولا تعاد لأصحابها.

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

[www.moc.gov.sy](http://www.moc.gov.sy)  
[Almarifa1962@yahoo.com](mailto:Almarifa1962@yahoo.com)

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

سعر النسخة (5000) ل.س أو ما يعادلها  
تُضاف إليها أجرة البريد خارج القطر

# في هذا العدد

## أفاق المعرفة

- رصافة هشام (سيرجيو بوليس).....  
د. محمود حمود 114
- الترجسية وتحليلات النجاح والقوة .....  
د. معمر نواف الهوارنة 127
- مجرات مشرقة في فجر الكون .....  
مجد الصاري 140
- الأدب الضاحك من الازدهار إلى الاحتضار .....  
نبيل تلو 145
- خير الدين الأسدي .....  
أوس أحمد أسعد 161
- طلال الغوار أديب وشاعر من بلد الشعر والشعراء... العراق .  
حاوره، سلام مراد 171
- قبسات من تاريخ المسرح الراقص عالمياً ومحلياً .....  
جوان جان 182
- الفنائة لمى ناظم مهنا وحيوية المشهد اللوني اللامحدودة ..  
إبراهيم داود 188

## متابعات

- قراءة في كتاب «قدم الإقطاع الجديد» .....  
خليل البيطار 194

## على الدرب

- أوراق اعتماد سينمائية .....  
رئيس التحرير 204

## كتاب المعرفة الشهري:

- كيف نفهم التصوير .....  
تأليف: ليونيللو فينتوري
- ترجمة: محمد عزت مصطفى
- اختيار وتقديم: د. فايز الداية 209

## كلمة الوزارة

- من دون الثقافة .....  
وزيرة الثقافة، الدكتورة لبانة مشوح 5

## كلمة العدد

- المنهج وثقافتنا المعاصرة .....  
رئيس التحرير، د. فايز الداية 7

## الدراسات والبحوث

- من الفرادة في شعر الخنساء المؤتلف والمختلف .....  
د. فاروق اسليم 14
- محمود موعد وصوت ما قبل الوعي / الشعور .....  
د. عبد النبي اصطياف 24
- القدود وتجديد الأغنية في الشام .....  
د. فايز الداية 34
- التصور الجمالي عند المتصوفة .....  
د. أحمد علي محمد 47
- الإنسان والمقدّس .....  
د. غسان بديع السيد 59
- نظرية المعرفة، وتاريخ نظرية المعرفة .....  
تأليف: باري سترود

- ترجمة: د. ياسل المسالمة 74

## الخطاب الغنائي

- نصان .....  
فتون حسين الحسن 86
- مئة مشهد من الحياة الخاصة .....  
تأليف: ديمتري دانييلوف

- ترجمة: عياد عيد 89

## الخطاب السردى

- ضباب القلوب المنكسرة .....  
د. طالب عمران 94
- نسمات بحرية وكابتشينو .....  
قصة: ماري فاراي

- ترجمة د. ياسين سليمانى 106



لوحة (صنعاء)

لوحة للفنان اليمني فؤاد الفتيح (١٩٤٨-٢٠١٨)، درس الأدب الإنكليزي بالقاهرة والاقتصاد ببغداد. اهتم بالخرافيك مع لوحاته، وتنوعت خبراته، وأقام معارضه في اليمن وعواصم عربية وعالمية، ونفذ عدداً من المنحوتات في صنعاء.

## من دون الثقافة...

الدكتورة لسانم مسوح  
وزيرة الثقافة

إنَّ أجمل المقولات تلك التي تتجاوز حدود دلالاتها الحرفية، فتحفز على التأمل خارج أطر كلماتها الضيقة. ومن تلك المقولات أن الإنسان من دون الفن يموت ضجرًا. وهي مقولة، إذا ما اقتصر الإدراك على حرفيتها، توحى بأن الفن يفيد في التسلية والترفيه ليس إلا.

هذا التسطیح لوظائف الفنون؛ والجهل بغاياتها وعميق أثرها النفسي والإدراكي والفكري والثقافي لم يخطر حتماً في بال قائلها جان دوبوفيه، وإلا لأحجم وامتنع. فدوبوفيه هذا شخصية تعدّ من أبرز وجوه المشهد الفني المثيرة للجدل في القرن العشرين. هو رسّام مبدع وكاتب ومفكّر، ابتكر «الفنّ الخام» وأطلق نظرية النقد الفني الراديكالي المتحرّر من القواعد الأكاديمية الصارمة، والداعي إلى تعبيرٍ فنيّ بلا قواعد أو نظم محددة، فنّ خام لا «تلوّثه» أيّة ثقافة فنية، محرّر من أي إرث أو تنميظ

ثقافي. فن بسيط متواضع يمارسه الإنسان العادي سلوكاً يومياً ملازماً له، هواءً يتنفسه، دم ينساب في عروقه يوقد الذهن ويحفز الاستجابة.

لا يملك المرء عند التأمل في هذه المقولة إلا أن يستعرض أنواع الفنون التي تلون الحياة بأريج الفرح؛ تثير في النفوس الشجون؛ توقد نار الحنين؛ تستنفر الجوارح وتغذي في الجنبات جذوة الحياة؛ الفنون التي تُنبِت الجذور في القلوب، تفتح نوافذ الأمل وتشحذ الهمم.

وإذا كان هذا حال الفنون وما هي إلاّ جزئية في الفعل الثقافي الكلي، فما القول في الثقافة؟ من دون الثقافة يقبع الإنسان وحيداً في حفرة مظلمة؛ يغرق بجهله بنفسه وبالآخر. من دون الثقافة تتيه العقول في لجج العصبية والتخلف، فينتفي الحوار، وتغيب المحاكمة المنطقية، وتسود الأحكام القطعية.

إنسان بلا ثقافة شجرة جافة لا ظلّ لها ولا ثمار... وشعب بلا ثقافة جذور يابسة وحضارة آفلة.



# المنهج وثقافتنا المعاصرة

د. فايز الداية

رئيس التحرير

- ١ -

التفتَ واحدٌ من المتحاورين إليّ سائلاً: وأنتَ ما رأيك، ولم يكمل عبارته فالمحاور الآخر سارع قائلاً: وماذا سيكون عنده؟! قلت لك: لا فائدة- من أين يأتي الحل السحري؟! عاود السائل كلامه، ولكنه في هذه المرة توجه إلى محاوره: يا عزيزي- أنت الآن تجسّد وجهاً من وجوه المشكلة، وأظن أن الإجابة ستبدأ معك. بدا شيء من الضجر في ردّ الآخر: هذا كلُّ ما عندي، فقلتُ: في الحقيقة كنتُ أقرأ في المجلة ولم أكن متابعاً لما دار بينكما، وإنما كانت بعض كلمات تخترق السطور مع حدّة الانفعال لديكما!

قال السائل: كانت القضية هي كيف يمكن تجاوز الأخطاء والمعلومات المغلوطة فيما ينتشر في شبكة المعلومات وفي صفحات التواصل الاجتماعي. إنّ الخطر يزداد فهي مرجعية الأجيال، ففي الغالب نجد المدارس والمعاهد أو المراكز البديلة حصرت عملها بتلقين زاد محدود تفتحه أسئلة محددة

في الامتحانات، وبعد عبور مضائقها لا يبقى رصيد معرفي ولا قدرة على المناقشة، ولذلك تأتي الجولة السهلة بين صفحات تلك الوسائط، وكل ما فيها هو صحيح لديهم، أو لنقل سائغ تداوله، ونحن نرى أجيال الكبار تُؤثر السهولة وتأخذ الأقرب متناولاً أحياناً من هذه الصفحات!

عاد المحاور الآخر ليقول: كل المستويات الثقافية والعلمية تشوب صفحاتها أخطاء، بعضها قد يبدو بسيطاً، وليس قضية علمية، ولكن هذا يتراكم، وقد يترتب عليه ما هو خطير. ولو قلنا سنرصد الأخطاء في المعلومات والأخبار، فمن سيقوم بهذا؟ وكم هم؟

قلت: قد تكون مسألة الأعداد والأرقام صعبة، وليست مستحيلة، ولكن الحل في مكان آخر، ولعله أقرب إلى أن نستعين به، فإذا عدنا إلى أساس المشكلة العلمية والثقافية فالخطوات التالية ستبنى عليها، هذا إذا أردنا ألا نستكين إلى الراحة، وإلقاء المسؤولية على الآخر.. الآخرين! ونظرتُ إلى المحاور اليائس فيما بدا من كلماته، وقلت: بالطبع ليس هناك حلٌّ سحري، وإنما هي خطوة صحيحة تتلوها أخواتها، فالمسألة هي في التفكير والمنهج الذي يُتخفف منه عادة لأسباب كثيرة، فالأمر المنطقي الأول: ألا نقبل خبراً أو معلومات دون التثبت منها، أولاً بأن نستقيها من مصدر خبير موثوق، لا من عابرين لا صفة لهم في هذا المجال أو الآخر، وعند الشك أو إرادة التيقن نعود إلى مرجعيات ونقارن، وكل هذا مؤطر بالمسؤولية، أي أكون حريصاً على شخصيتي بصدق ما أقدم أو صحته، وأن أتجنب الخطأ أو إحداث الضرر، وهنا يكون المجتمع هو المسؤول عندما يحاسب على الخطأ، ولا يمرُّ وصاحبه مطمئن لا يضيره شيء، فهذه القيمة الجمعية ينبغي أن تأخذ دورها.



قال المحاور الغاضب: وماذا نفعل مع إدارات المواقع والبرامج التي تكافئ بعضاً ممن يلقون بالأغلاط ماداموا يجمعون المعجبين على صفحاتهم؟ وهذا خارج عن مجتمعنا في كل الوطن العربي؟ فقلت: هي خطوات تتوالى ولن تتشكل دفعة واحدة.

- ٢ -

لم يكن وقتي يسمح بالمزيد من الحوار، فغادرت المجلس، ولكن تذكّرتُ في المساء صوراً كثيرة لحالات ثقافية مما يخلفه غياب المنهج والمسؤولية، بعضها يبدو جزئياً أو مجالاً لا خطراً فيه كبير، وبعض آخر يترك نتائج مركبة واسعة التأثير وفي أزمنا متطاولة، فممّا يبدو بسيطاً ذاك الخطأ في سيرة الشاعر نزار قباني، وقد احتفلنا بذكرى مرور مئة عام على ولادته في عام ٢٠٢٣، وخصّص عدد من مجلة (المعرفة) لهذه المناسبة، ودارت أحاديث حول عمله، ولم نذكر أنه كان في يوم في مرتبة سفير، وإنما تدرّج في الوظائف الدبلوماسية خلال عشرين عاماً قبل استقالته وتقاعده، ونسمع من أدباء ونقرأ في كتابات أكاديميين هنا وهناك، يقرنون كل حركات نزار في تنقلاته بين العواصم بصفة سفير! قد يقول بعضهم: ماذا في الأمر؟ كله عمل ديبلوماسي! ولا شك في أن هناك فروقاً كثيرة في تحليل شخصية هذا المبدع وفي تفسير مساراته بين أن يُمنح موقعاً في قمة العمل وهو شاب، وأن يكون متدرجاً بحسب ما تتيح أعراف العمل، مثله مثل أي موظف آخر، وعندما قرر د. عبد السلام العجيلي؛ وهو وزير الخارجية في الستينيات؛ أن ينتقل نزار إلى سفارتنا في مدريد، نُوقِشَ القرار، وأُقرتْ أحقية نزار، وهذا الإطار الوظيفي إنما هو بعض من الصورة الكلية للشاعر وليس هامشياً، وهناك جانب فكري

وفني في شعر نزار أسيء تصوُّره، فقد أطلق بعضهم عبارات حدّدت اهتمامه بالقضايا الوطنية والحديث السياسي ابتداء من قصيدته الطويلة (هوامش على دفتر النكسة) بعد عام ١٩٦٧، وصاروا يتحدثون أنه انتقل فجأة من شاعر النساء إلى الشعر السياسي، وكعادة الاستسهال وتكرار الرائج أو ترويج بعض العناوين الفاقعة صار كثيرون، بل الجميع، يردّدون هذا، ودواوين نزار قباني موجودة ومتيسّرة، ولم يحاول واحد أن يفتحها ليرى قصائده في الوطن والكادحين، وتغنيّه بالفلاحة وليس فقط بحسناوات المدينة، وذلك منذ الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، وليروا تفاعل نزار قباني مع الأحداث في فلسطين ومصر إبان العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦. لقد بُنيت أحكام نقدية وتحليلات على ذلك التحوُّل المفاجئ كما توهموا.

ومن الإهمال المنهجي ما كان من اضطراب المفهومات النقدية مع مجموعة من شباب الأدباء العرب في بيروت ١٩٥٦، فقد خلطوا أوراق الشعر والنثر، ولم يتنبهوا إلى طبيعة تاريخ الأدب العربي، والمصطلحات التي لزمّت الشعر طيلة سبعة عشر قرناً، وأخذ هؤلاء بعضاً من المقولات الأجنبية، ولم يلتفتوا إلى كتب تحلُّ إشكالات المصطلحات في ذلك النقد العالمي/ الغربي، وقد استمرَّ الخلاف بين من يأخذون بمصطلح غير مناسب لأدب عربي يجمع (قصيدة) الخاصة بالشعر أي النص الموسيقي، و(النثر) الذي ينداح بلا نظام موسيقي قياسي، ولو عادوا أو استمدوا من كتب (الأنواع الأدبية) وبعضها مترجم إلى العربية منذ ١٩٥٤، ونظرية الأدب لبينوا للأجيال من المتطلعين إلى الإبداع الأدبي ماهية الغنائية؛ التي تشكّل مع السردية والدرامية ثلاثية الخطاب الأدبي؛ وكيف يبدع الشاعر فيها، وكذلك من يكتب النثر مع فروق

تستدعي اختلاف المصطلح، فلا تكون (قصيدة) إلا مع الموسيقى، وثمة اصطلاحات عديدة ممكنة.

لكن الذي تمّ تداوله وترويجه هو أن نوعاً (قصيدة نثر) مكانه ضمن الشعر ولكنه لا يتقيّد بشيء مما يتصل بالشعر، وللكاتب ما شاء بلا أية قيود لغوية أو فنية. وهكذا اشتد الخلاف بين فريقين يتجدد أفرادهما عبر العقود التي تتابعت حتى يومنا هذا، وكل يقف بالمرصاد للطرف الآخر، ولم يتبلور هذا النوع الجديد لأنه بلا مفهوم صحيح. سبعون عاماً والاضطراب لا يزال قائماً وأمواج شباب تضيع خطواتهم في هذا اللبس بسبب ضياع الرؤية والحلُّ ميسور لا يغلق باباً على أحد. لقد احتشدت المكتبة العربية بترجمات لكتب النقد في العالم، وظل التدبّر غائباً مما يعني هدر قيم إيجابية فيها.

— ٣ —

شيء من المنطق يمكن أن يبدأ به المثقفون، ومن يضمهم عالم الأدب والتعليم، وهم في صدارة المجتمع، ويتواصلون مع قطاعات كبيرة؛ ولهم صوتهم الواصل بدرجات يحمل ما نستطيع وضعه في سمت مع القدوة؛ وهو التحرّز عندما يكتبون في أي موضع من وسائط التعبير الورقي أو الإلكتروني، أو عندما يتحدثون ويُسجّل كلامهم، فلا تُطلق الكلمات جزافاً اعتماداً على معلومات باهتة الأصل وغير مؤكّدة، فهذه المواقف سوف تعمّق الأخطاء ويترتب عليها ما يؤذي، وليست كالكلام العابر تسبقه أحياناً كلمات غير دقيقة. إنّ هذه الفضاءات مسؤولية الجميع، وكلما تراكمت النتائج ابتعد إصلاحها وغداً أصعب منالاً.

- ٤ -

لمّا وصلني نداء (المعرفة) آثرتها بالوقت، وانتظرت أوراق المعجم الذي أعمل على إنجازه، وصرت أخطّط الخطوات لأتابع أعماله في المسرح... كل ذلك لأرسم مع الزملاء في المجلة خطوطاً تليق بها تاريخاً وأفق مستقبل. واليوم بعد تلك الرحلة آن موعد العودة إلى المعجم والمسرح، وتستمر (المعرفة) في جديد لها ومسار للزمن.



# الدراسات والبحوث

- من الضَّرادَةِ في شِعْرِ الخَنَسَاءِ المُؤْتَلَفِ د. فاروق اسليم  
والمُخْتَلَفِ
- محمود موعِد وصوت ما قبل الوعي / الشعور د. عبد النبي اصطيف
- القدود وتجديد الأغنية في الشام د. فايز الداية
- التصور الجمالي عند المتصوفة د. أحمد علي محمد
- الإنسان والمقدّس في رواية زمن القديسين د. غسان بديع السيد
- نظرية المعرفة، وتاريخ نظرية المعرفة، تأليف: باري سترود
- ونظرية المعرفة التاريخية ترجمة: د. باسل المسالمة

# من الفرادة في شعر الخنساء المؤتلف والمختلف

د. فاروق اسليم

الخنساء هي الشاعرة الأكثر حضوراً شعرياً بين شواعر العرب في الجاهلية والإسلام، وقد حازت هذه المنزلة برثائها أخويها: صخر ومعاوية، ولكن، قبل مصيبتها بهما وبغيرهما من أهل بيتها، كان لها إبداع شعري جميل، وصلت إلينا منه مقطعة واحدة، هي من أجمل ما قالته العرب وأندرهم موضوعاً وفنيةً. فما موضوعها؟ وكيف تجلّى إبداع الخنساء فيها؟

## الخنساء والشعر

للخنساء في الذاكرة العربية تفرّد إبداعي واجتماعي وديني. فأما التفرّد الإبداعي فنالته بشاعريتها البكائية، إذ كادت تقصر ديوانها على رثاء أقاربها، على نحو إبداعي لافت، فاجتمعت لديوانها وحدة التوجه الإنساني، وحرارة التعبير الصادق عنه؛ وقد كان الرسول ص. «يَسْتَشِدُّهَا، وَيُعْجِبُهُ شِعْرُهَا، وَكَانَتْ تُشَدُّهُ، وَهُوَ يَقُولُ: هِيَ، يَا خُنَّاسُ»<sup>(١)</sup>.

وأما التفرّد الاجتماعي فيأتي من كونها مثلاً أعلى للمرأة في عصرها، من جهة ارتباطها الوثيق بأسرتها وولاء، ومن جهة إعزاز الأسرة لها، فهي تُستشار في أمر زواجها، ولها أن تقبل أو ترفض<sup>(٢)</sup>، وكان أخوها صخرُ يشاطرها ماله مرة بعد مرة<sup>(٣)</sup>.

وأما التفرّد الديني فكفى الحديث عنه قولها، وقد وصل إليها خبرُ استشهاد أولادها الأربعة في القادسية: «الحمْدُ لله الذي شَرَفَنِي بِقَتْلِهِمْ، وَأَرْجُو مِنْ رَبِّي أَنْ يَجْمَعَنِي بِهِمْ فِي مَسْتَقَرِّ رَحْمَتِهِ»<sup>(٤)</sup>.



الخنساء وهي من بيت سيادة وفروسيّة في قومها بني سليم صارت شاعرة قومها والعرب بعد أن «رُزئت أخاها معاوية بن عمرو، فلم تزل تَبْكِيه، وتُحَسِّنُ القول في مرأثيه»<sup>(٥)</sup>، ثم رُزئت أخاها صخرًا، فجدت في شعرها، وأجادت<sup>(٦)</sup>.

كان لنزعة السيادة لدى الخنساء تأثير في تكوينها الاجتماعي والثقافي، فهي في سعي دؤوب لتكون سيّدة نفسها، وسيّدة الشعراء أيضاً، يؤكد ذلك حضورها الشعري في سوق عكاظ، حضوراً تجاوز الإنشاد والاستماع إلى التحدي إثباتاً للذات الشعريّة

والاجتماعيّة، فإنشادها شعرها في مجلس نقد للشعر في سوق عكاظ، وحوارها فيه مع حكم المجلس (الشاعر الناقد النابغة الذبياني) يظهران رغبتها في أن تكون سيّدة الشواعر والشعراء جميعاً<sup>(٧)</sup>.

في الوقت نفسه عاظمت الخنساء بعكاظ العرب في مصيبتها بأهلها (أبيها وأخويها)، لإبراز علو كعبهم في السيادة، فكان أن عاظمتها هند بنت عتبة الأمويّة، بمن قتل من أهلها، في يوم بدر (أبيها وعمّها وأخيها)، فقالت لها الخنساء: «أوسواء هم عندك؟»<sup>(٨)</sup>.

في تاريخنا نساء كثيرات استطعن مجارة الخنساء في المجالين الاجتماعي والديني، لكنّ زمناً طويلاً مضى، وهي متفرّدة في منزلتها الشعريّة، إلى درجة جعلت كل شاعرة عربيّة تطمح إلى أن تسكن الذاكرة العربيّة كما سكنت الخنساء، بمثل قولها في المقطعة التالية.

### المقطعة ونوثيقها

استجابت الخنساء لتحديات المصائب بشعر رثائي نبيل، وبصبر إنساني جميل، بعد أن كانت «من أحسن أهل زمانها»<sup>(٩)</sup> سعادة وإقبالا على الحياة، فكانت «تقول البيتين والثلاثة»<sup>(١٠)</sup> و«الآبيات اليسيرة»<sup>(١١)</sup>، لكن ذلك سقط من يد الزمن، سوى هذه الآبيات<sup>(١٢)</sup>:

جَارَى أَبَاهُ، فَأَقْبَلَا، وَهُمَا  
حَتَّى إِذَا نَزَّتِ الْقُلُوبُ، وَقَدْ  
وَعَلَّا هُتَافُ النَّاسِ؛ أَيُّهُمَا؟  
بَرَزَتْ صَحِيفَةٌ وَجْهٍ وَالِدِهِ  
أَوْلَى، فَأَوْلَى، أَنْ يُسَاوِيَهُ  
وَهُمَا، كَأَنَّهُمَا، وَقَدْ بَرَزَا  
يَتَعَاوَرَانِ مُلَاعَةَ الْحُضْرِ  
لُزَّتْ، هُنَاكَ، الْعُدْرُ بِالْعُدْرِ  
قَالَ الْمَجِيبُ هُنَاكَ؛ لَا أَذْرِي  
وَمَضَى، عَلَى غُلُوثِهِ، يَجْرِي  
لَوْلَا جَلَالُ السَّنِّ وَالْكَبَرِ  
صَقْرَانِ، قَدْ حَطَّأَ إِلَى وَكْرٍ

هذه الأبيات ملحقة بديوان الخنساء، وقد رويت كلها أو بعضها في كتب عدّة<sup>(١٣)</sup>، غير أنها لم تُرو في ديوان الخنساء، لسبب فنيّ خالص، فهي من الشعر النادر الذي يحرص المختصون على عدم إذاعته بين العامة؛ فقد قيل، عن هذه الأبيات، لأبي عبيدة معمر بن المثنى (ت. نحو ٢١٠هـ): «ليس هذا في مجموع شعر الخنساء، فقال: العامة أسقط من أن يُجاد عليها بمثل هذا»<sup>(١٤)</sup>.

لهذه المقطوعة خصوصية، ترجع إلى ثلاثة أمور، تحض على قراءتها: الأول أنها نصّ مفاير للثرثاء، في إبداع شاعرة، كاد ديوانها يُقصر على بكاء أقاربها، والثاني أن لموضوعها دلالات اجتماعية وفروسية لا مثيل لها في الشعر الجاهلي، والثالث فُرَادَةُ التجربة الشعرية من جهة التعبير عن صلة الشاعرة بالمتناسين، وصلة كل منهما بالآخر.

تحاول هذه القراءة جلاءً شعريّة النصّ بالنظر في أساليبه المعبرة عن المؤتلف والمختلف سبكاً وحبكاً، وبقراءة في ثنائية الأب والابن.

أولاً: الاعتماد اللغوي/السبك والحبك:

النصّ مقطوعة من ستة أبيات، تضمّنّت موضوعاً واحداً، يحكي قصة سباق، بين أب وابنه، ولكن وحدة الموضوع ليست العامل الوحيد في احتفاظ النصّ بترابط كينونته وانسجامها؛ فثمة صنعة فنيّة ظاهرة، حققتها روابط نحويّة منحت الأبيات ترابطاً منطقيّاً من جهة سرد الخبر، وجمالاً يحرك سكون السرد وجموده من جهة أخرى.

تنقسم الأبيات، مع قصرها ووحدة موضوعها، ثلاثة أقسام؛ ففي البيت الأول بيانٌ لابتداء السباق وشدّة المنافسة، استهلّ بجملة فعلية ماضوية: (جارى أباه)، بها بدأ الإخبار عن بداية السباق وعن المُشَارِكِينَ فِيهِ، وُعُطِفَ عَلَيْهَا بِأُخْرَى: (فأقبلا) باستخدام الفاء الدالة على الترتيب والتعقيب، للإفادة بسرعة الانطلاق.



وقد أدت الجملة الحالية التالية: (وهما يتعاوران مُلاءة الحُضْر) وظيفية قطع سيرورة السرد بالماضي، واستحضار مشاهد متتابعة، لتبادل موقع السابِق واللاحق بين المتسابقين، على نحو يوحي بشدة التنافس وجدّيته، وشموله زمن السباق كله.

لجمال قطع سيرورة الزمن الماضي بجملة حالية شاعرية، تزداد توهجاً بمفارتين أسلوبيتين: الأولى بالكناية عن شدة السباق بجملة (يتعاوران)، والثانية باستعارة الملاءة لغبار الحُضْر (الجري السريع) الذي تُثيره سنايبك فرسي المتسابقين.

لهاتين المفارتين تناغم واضح، في التعبير عن جدية السباق، وعن تبادل موقع التقدم بين المتسابقين، على نحو شائق، يجعل البيت مهاداً للمشهد الثاني؛ فقولها: (يتعاوران ملاءة الحُضْر) جعل الملاءة كاشفةً وساترةً في آن واحد؛ فهي تكشف عن تبادل موقع السبق بين الفارسين من جهة، وتستر ملامحهما من جهة ثانية، وبذلك عميت على الجمهور في أثناء السباق، وعلى المتلقي لاحقاً حقيقة المتقدم والمتأخر منهما، فكان هذا الترقب المدهش الذي صورته الشاعرة في الأبيات الثلاثة التالية.

استهلّت الشاعرة المشهد الثاني من السباق بالحرف (حتى) الدالّ على الاستئناف وانتهاء الغاية، تلتها جملة شرطية ممتدة في ثلاثة أبيات (٢ و٣ و٤)، شرطها في البيت الثاني: (نرت القلوب...)، وجوابه في البيت الرابع: (برزت صحيفة وجه والده...).

لهذا التركيب الشرطي أهمية فائقة في التعبير عن سرعة المتسابقين، إذ ربط زمن بلوغ الجمهور ذروة الترقب والحماسة بانفراج ملاءة الحُضْر عن وجه الفائز في السباق. إضافة إلى ربط أول المشهد وآخره بعلاقة شرطية زمنية، استخدمت الشاعرة لتنمية المشهد وترابطه، قبل الانتهاء إلى جواب الشرط، جملة حالية: (وقد لزت هناك العذْر بالعذْر)، وعطفت عليها أخرى: (وعلا هتاف الناس) عطف نسق بالواو، لتدل على تزامن الجملتين، وفسرت ذلك بسؤال: (أيهما؟)، تبعه قول المجيب هناك: (لا أدري).

استخدمت الشاعرة الجملة الحالية في هذا القسم، لاستحضار مشاهد تبين حال الجمهور على نحو شبيه بتبيان حال المتسابقين أنفاً، غير أنها أضافت إلى ذلك إثارة الترقب والتشويق لدى المتلقي، وهو ينتظر الوصول إلى جواب الشرط، هي إثارة نمتها شعرية تتابع العبارات/ الكنايات المعبرة عن شدة انفعال الجمهور؛ فالقلوب نزت، والعذْر لزت بالعذر، وعلا هتاف الناس، وتساؤلهم عن الفائز، لكنه ظل غير محدد، لم يعرفه أحد، فقد احتشدت كل هذه العبارات لتظهر بالصوت والحركة انفعال الجمهور وتفاعله وتشوقه إلى معرفة الفائز بالسباق.

أذِنَ جوابُ الشرط: (برزتُ صحيفةً وجه الوالد) بانتهاء السباق، لكنَّ العطف عليه بقولها: (ومَضَى على غُلُوئه يَجري) جعل الأنظار تتجاوز غاية السباق، إلى متابعة استمرار الفائز في الجري، على نحو يؤكد شدة السباق وقوة المُتسابقين، ويترك المُتلقي أمامَ تساؤلٍ عن مصير المتسابق الآخر.

استأنفت الشاعرة، في البيتين الأخيرين الكلام، بالإخبار عن موقع المتسابق الآخر، في سياق إصدارها حكماً يُخالف ما كانت عليه نتيجة السباق، وهو الادعاء بتساوي المتسابقين (لولا جلال السنِّ والكبر)، وقد أَلَحَّت الخنساء على فكرة التساوي في البيت الأخير، فهما قد برزا معاً مثل صقيرين حطاً معاً على وكر.

#### ثانياً: ثنائِيَّة الأب والابن:

جاء إبداع هذه الأبيات في سياق التحدِّي؛ فقد «قيل للخنساء: لئن مدحت أخاك لقد هجوت أباك، فقالت: ...»<sup>(١٥)</sup>، فالأبيات استجابةً لتحديٍّ شعريٍّ؛ هو أن تمدح الخنساء متنافسين (والدها وأخاها) مدحاً يوجب عليها تقديم المنتصر من دون أن تسيء إلى الآخر.

انشغل البلاغيون بهذه الأبيات بصفحتها أنموذجاً بارزاً لما جاء في (باب جمع المُخْتَلَفَةِ والمُؤْتَلَفَةِ) من المعاني، وعنها يقول ابن ذي الإصبع المصري (ت ٦٥٤هـ): «والذي أقول في هذه التسمية: إنها عبارة عن أن يريد الشاعر التسمية بين ممدوحين، فيأتي بمعانٍ مؤتلفة في مدحهما، ويروم بعد ذلك ترجيح أحدهما على الآخر، بزيادة فضل، لا ينقص بها مدح الآخر، فيأتي لأجل الترجيح بمعانٍ، تُخالف معاني التسمية، كقول الخنساء في أخيها، وقد أرادت مساواته بأبيها، مع مراعاة حقِّ الوالد بزيادة فضل، لا ينقص بها حقُّ الولد»<sup>(١٦)</sup>.

تبرز في الأبيات ثنائِيَّة الأب والابن، على نحو يُظهِر حرصَ الشاعرة على المساواة بينهما؛ فقد استهلَّت الأبيات بقول يتضمَّن فعلاً يفيدُ التشارك بالحدث: (جاري)، ممَّا يُشير إلى تساوي المتشاركين في المنزلة، فكلُّ منهما يصلح أن يكون، في هذا التركيب النحوي، فاعلاً أو مفعولاً، وقد جاء الفاعل مضمراً، لا مرجعية ظاهرة له، تلاه المفعول به مضافاً إلى ضمير عائد على الفاعل، فأضحى المفعول به معرفاً بالفاعل، وبذا تبين أن الفاعل المضمَّر هو الابن، وفي ذلك تقديم له على الأب في جملة (جاري أباه) من ثلاث جهات، فقد بدأ الكلام به، وتكرَّر حضوره مرَّتين، وبه عُرِّف المفعول به، وهو الأب، مع أنَّ العرف الجاهلي يوجب تقديم الأب على الابن دائماً.

غير أن الشاعرة ما لبثت أن جعلت التساوي ثابتاً بين الاثنين في قولها: (فأقبلاً، وهما

يَتَعَاوَرَانِ... أَيَهُمَا؟)، فقد أسندت الفعل إليهما معاً، في لحظة واحدة، باستخدامها ضمير التنثية العائد إليهما؛ إذ في هذا الاستخدام تساوٍ مطلق بين الأب والابن، جاء في سياق التعبير عن تنافس شديد، يجري بينهما؛ فلا يعرف جمهور المشاهدين وجه المتقدم منهما، لأن غبار الجري السريع، يخفي ملامحه، وقد لُزَّت هناك العُذْرُ بالعُذْرُ، فكان أن علا هتاف الناس: أَيَهُمَا السابِق؟

إنَّ قيم المجتمع الجاهلي لا تسمح للابن أن يسبق أباه، ولا أن يتقدم عليه، فكان أن: (بَرَزَتْ صَحِيفَةٌ وَجْهَ وَالِدِهِ). ففي هذا الشطر من البيت إظهار للوالد، وقد سبق ابنه، لكن مرجعية الضمير في الشطر الثاني: (وَمَضَى، عَلَى غُلُوَّائِهِ، يَجْرِي) تحتل أن تعود إلى الابن، ممَّا يشعر بأنه أُنْهَى السباق، وفيه فضل قوَّة، ليست لدى والده، وهو المرَّجَحُ بدليل قولها بعد ذلك:

أَوْلَى، فَأَوْلَى، أَنْ يُسَاوِيَهُ      لَوْلَا جَلَالُ السَّنِّ وَالْكِبَرِ

فالفاعل المضمرة في (يساويه) يعود حتماً على الابن، وكذلك في (أولى فأولى)، كما أنَّ معنى البيت كله يؤكد صحَّة هذا التوجيه النحوي، وفيه يظهر حرص الخنساء على المساواة بين أبيها وأخيها بقولها: أَوْلَى، فَأَوْلَى، أَنْ يُسَاوِيَهُ؛ أي: مبلغ الطاقة عند الابن أن يساوي الأب، لكنّه تأخّر احتراماً لجلال السنِّ والكبر، وفي هذا تقديم مضمرة للابن على الأب؛ لأنَّ الابن هو المُتَفَضَّلُ على الأب، إذ سمح له بالفوز.

في هذا ما يُبطلُ النتيجة في عرف المسابقات، أي: النتيجة غير صحيحة، ولا تُعتمد؛ فهذا الإحساس لدى الشاعرة هو ما جعلها تُعيدُ النظرُ في نتيجة السباق بقولها:

وَهُمَا، كَأَنَّهُمَا، وَقَدْ بَرَزَا      صَقْرَانِ، قَدْ حَطَا إِلَى وَكْرٍ

بذلك عدلت الخنساء عن القول بفوز الأب إلى القول بالتعادل، مشيرةً بذلك إلى حرص على تأكيد التساوي في المنزلة. إنَّ التشكيك بانتصار الأب قد يعني أن الابن هو الجدير بالانتصار. ربّما كانت الخنساء لا تريد أن تقول: إنَّ أخاها جديرٌ بالانتصار على أبيها، لكنَّ الأبيات قالت ذلك، قالت ما شعرت به الخنساء، لا ما فكّرت به، منتصرةً بذلك للمستقبل متمثلاً بأخيها، على الراهن المتمثّل بأبيها؛ فالأبيات أضمرت تقديم الابن، مخالفةً إعلانها تقديم الأب.

### سبق الخنساء

شغل إبداع الخنساء في هذه الأبيات النقّاد العرب القدماء؛ فوقفوا عند أمرين رئيسين: الأوّل فنّي، هو الاستعارة في البيت الأوّل، والثاني معنوي، هو المساواة بين الممدوحين.

أما الاستعارة في قولها: (يَتَعَاوَرَانِ مَلَاءَةَ الْحُضْرِ) فهي «أبرعُ استعارة، وأنصَحُ عبارة»<sup>(١٧)</sup>؛ لكنَّ الخنساء مسبوقة بشاعر جاهليٍّ من بني عُقيل، هو أوَّل من نطق بهذا المعنى؛ إذ قال من أبيات يصف فيها جَرِيَّ حمارِ الوحش وأتانه<sup>(١٨)</sup>:

يُثِيرَانِ مِنْ نَسْجِ الْعَجَاجِ عَلَيَّهِمَا      قَمِيصَيْنِ أَسْمَالاً وَيَرْتَدِيَانِ  
فإذا صَحَّ هذا السَّبْقُ الفَنِّيُّ للشاعر العُقيليِّ، وصَحَّ أنَّ الخنساء قد تأثرت به فالصحيح أيضاً أنَّ الخنساء انتقلت بالاستعارة من مجال السباق بين حمار وأتانه إلى سباق بين أب وابنه، إضافة إلى أنَّ صياغة الخنساء أكثر رشاقة وسيرورة، وهذا ما جعل الشعراء يمنحونها قصبَ السَّبْقِ؛ إذ نَسَجُوا على منوالها، لا على منوال الشاعر العُقيليِّ، ومن ذلك قول عدي بن الرَّقاع العامليِّ (ت نحو ١١٠هـ) يصفُ سَنَابِكَ حِمَارَيْنِ وحشيَّين، إذا عَدَوَا<sup>(١٩)</sup>:

يَتَعَاوَرَانِ مِنَ الْغُبَارِ مَلَاءَةً      غَبْرَاءَ مُحْكَمَةً هُمَا نَسَجَاهَا  
قال الأصمعيُّ (ت ٢١٥هـ): «أما قولُ عديِّ: يتعاوران من الغبار ملاءة، فمن قول الخنساء... يتعاوران ملاءة الحُضْرِ»<sup>(٢٠)</sup>، وهذا يعني أنَّ الاستعارة التي صنعتها الخنساء أضحت برشاققتها وحسن صياغتها هي المتداولة بين الشعراء، فصار للخنساء في وعي الشعراء والنقاد قصبُ السَّبْقِ في نَسْجِ تلك الملاءة من الغبار.

وأما المساواة بين الممدوحين فتُمَثَّلُ باباً نادراً في معاني الشعر الجاهليِّ، وقيل: إنَّ زهير ابن أبي سلمى هو أوَّل من وُلِّجَهُ، وتبعَهُ الشعراء<sup>(٢١)</sup>، فقد ساوى زهير بين مَمْدُوحَيْنِ في قصائد، منها قوله مساوياً بين القِطَاةِ والصَّقْرِ في سرعة الطيران<sup>(٢٢)</sup>:

دُونَ السَّمَاءِ وَفَوْقَ الْأَرْضِ قَدَرُهُمَا      عِنْدَ الذَّنَابِي، فَلَا قُوَّةَ وَلَا دَرَكُ  
فهما «لم يُحَلِّقَا بعيداً، فيغيبا، ولم يصيرا على الأرض، فهما بين هذين... لا تقوته القِطَاةُ، ولا هو يُدركها»<sup>(٢٣)</sup>.

وأشار إلى هذه الأسبقية، أيضاً، ابن أبي الإصبع المصريِّ (ت ٦٥٤هـ)، لكنه جعلها في مجال الظنِّ لا الحكم المطلق؛ إذ قال: «وأوَّل من فتح باب هذا المعنى، فيما أظنُّ، زهير، حيث قال:

هُوَ الْجَوَادُ، فَإِنْ يَلْحَقُ بِشَاوِهِمَا      عَلَى تَكَالِيفِهِ فَمِثْلُهُ لِحَقًّا  
أَوْ يَسْبِقَاهُ عَلَى مَا كَانَ مِنْ مَهَلٍ      فَمِثْلُ مَا قَدَّمَا مِنْ صَالِحِ سَبَقًا

لكنَّ لشعر الخنساء من الفضل في هذا المعنى ما ليس لغيره»<sup>(٢٤)</sup>.

في هذا القول حُكْمَانِ: الأوَّلُ ظنُّ ابن أبي الإصبع أنَّ زهيراً هو أوَّل من فتح هذا الباب؛ لكنَّ الواقع لا يمنع أن تكون الخنساء هي التي ابتدعت هذا المعنى؛ فهي معاصرة لزهير، وأبياتها

مما قالته في شبابها وبيانات قولها الشعر، قَبْلَ مَقْتَلِ أَخِيهَا، والثاني أَنْ للخنساء فضلاً في هذا المعنى ليس لغيرها، وهذا صحيح؛ إذ في أبياتها شعريّة عالية، قدّمت وصفاً مشهدياً متتابعاً للسباق. وقد تداول الناس هذا المعنى بعد الخنساء، وابتدله الشعراء، ومنهم أبو نواس والبحرّي<sup>(٢٥)</sup>.

قدّمت الخنساء في هذه الأبيات أنموذجاً فائقاً للمؤتلف والمختلف، فلم يستطع شاعر ولا شاعرة تجاوزها في إبداع مثله، إضافةً إلى إمكانية أن تكون هي المبتدعة الأولى لهذا النمط من القول، كما أنّ موضوع الأبيات طريف؛ إذ لا نجد له مثيلاً في زمنه، وقد لا نجد له مثيلاً في العصور التالية؛ لأنّه مديح بالفروسيّة في مجال سباقٍ للخيل بين أبٍ وابنه.

## الهوامش

- ١- الإصابة، ١١٠/٨، والوفاي بالوفيات، ٢٤٠/١.
- ٢- ينظر: ديوان الخنساء، دراسة وتحقيق: إبراهيم عوضين، ص ٢٩٠-٢٩٣، والوفاي بالوفيات، ١٠/٢٤١.
- ٣- ينظر: الشعر والشعراء، ٣٤٦/١، والإصابة ١١٢/٨، والتعازي والمراثي، ص ٤٨-٤٩.
- ٤- الاستيعاب، الترجمة (٢٣١٧)، ص ١٨٢٩، والإصابة ١١٢/٨، والوفاي بالوفيات، ١٠/٢٤٤.
- ٥- الزهرة، ص ٥٣٤.
- ٦- التعازي والمراثي، ص ٩٢. وينظر: الزهرة، ص ٥٣٤.
- ٧- ينظر: الأغاني ٩/٣٨٣-٣٨٤. والشعر والشعراء ١/٣٤٤.
- ٨- الأغاني ٤/٢١٠. وينظر: الشعر والشعراء ١/٣٤٦.
- ٩- الزهرة، ص ٥٣٤.
- ١٠- الاستيعاب، الترجمة (٢٣١٧)، ص ١٨٢٧.
- ١١- التعازي والمراثي، ص ٩٢.
- ١٢- ديوان الخنساء: دراسة وتحقيق: إبراهيم عوضين، ص ٣٩٠. جاره: تابعه وجرى معه. يتعاوران: يتداولان الأمر فيما بينهما. الملاءة: ثوب تُلَفُّ به المرأة جسمها، جمعها: مُلَاء. الحُضْر: إسرار الفرس في عدوه واشتداده وارتفاعه. نزا به قلبه إلى كذا: طَمَحَ ونازع إليه. لَزَّ الشيءُ بالشيء: قُرِنَ به وألصق. العُدْرُ: جمع العُدَار، وهو الخدّ، وهو من اللجام: ما سال على خدّ الفرس، والجمع: عُدْر. الغُلُوَاء: الغُلُو. وهو من الشباب أوله وحدته ونشاطه. أولى: أخرى به وأجدر. أولى لك فأولى: تهديد؛ أي: الشرُّ أقرب إليك. الجلال: التناهي في عظم القُدْر. الكبر: من قولنا كَبُرَ كِبْرٌ، بمعنى طعن في السنّ، وهو مقدار العمر. حطّ: نزل. الوكر: ما يتخذ الطائر للتفريخ في مكان عالٍ.

- ١٢- انظر مثلاً: التذكرة الحمدونية، ٣٥/٤، والوافي بالوفيات ٢٤٣/١٠، وزهر الآداب وثمر الألباب، ٩٥٢ و-عدا الثالث- في سرح العيون، ص ٤٢٩.
- ١٤- الوافي بالوفيات، ٢٤٣/١٠. وينظر: زهر الآداب وثمر الألباب، ص ٩٥٢، وسرح العيون، ص ٤٢٩.
- ١٥- زهر الآداب، ص ٩٥٢.
- ١٦- تحرير التحبير، ص ٣٤٤. وفيه: بزيادة فصل. تصحيف.
- ١٧- زهر الآداب وثمر الألباب، ص ٩٥٢.
- ١٨- نضرة الإغريض، ص ١٦٢، وزهر الآداب وثمر الألباب، ص ٩٥٢.
- ١٩- ينظر: زهر الآداب وثمر الألباب، ص ٩٥٢.
- ٢٠- نضرة الإغريض، ص ١٦٢.
- ٢١- التذكرة الحمدونية، ٣٦/٤.
- ٢٢- ينظر: التذكرة الحمدونية، ٣٥-٣٦، وفيه شاهدان آخران من شعر زهير.
- ٢٣- شرح شعر زهير بن أبي سلمى، ص ١٣٣. الذنابي: الذنّب.
- ٢٤- تحرير التحبير، ص ٣٤٥. والبيتان في (شرح شعر زهير بن أبي سلمى، ص ٤٩) من قصيدة له في مدح هرم بن سنان.
- ٢٥- ينظر: تحرير التحبير، ص ٣٤٥-٣٤٦.

## المراجع:

- ١- علي محمد البجاوي، الاستيعاب في معرفة الأصحاب، القسم الرابع، د. ت. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
- ٢- ابن حجر العسقلاني، الإصابة في تمييز الصحابة، دراسة وتحقيق وتعليق عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، ط ١، ج ٢، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٤١٥هـ-١٩٩٥م.
- ٣- الأصفهاني، الأغاني، شرحه وكتبه هوامشه عبد علي مهنا وآخرون، ط ٢، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م.
- ٤- ابن حمدون، تحقيق إحسان عباس وبكر عباس، التذكرة الحمدونية، ط ١، دار صادر بيروت، ١٩٩٦م.
- ٥- ابن أبي الإصبع المصري (ت ٦٥هـ)، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٣٨٢هـ-١٩٦٣م.
- ٦- المبرّد، التعازي والمراثي، حقّقه وقدمه له محمد الديباجي، مطبوعات مجمع اللغة العربيّة بدمشق، ١٣٩٦هـ-١٩٧٦م.
- ٧- د. إبراهيم عوضين، ديوان الخنساء: د. ت. مطبعة السعادة، المنصورة، ١٤٠٨هـ-١٩٨٦م.
- ٨- الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، مفصل ومضبوط ومشروح بقلم زكي مبارك، حقّقه وزاد في تنقيله وضبطه وشرحه محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٢، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٥٣م.

- ٩- أبو بكر محمد بن داود الأصبهاني، الزهرة، ت. إبراهيم السامرائي، ط٢، مكتبة المنار، الأردن، الزرقاء، ١٤٠٦هـ-١٩٨٥م.
- ١٠- ابن نباتة المصري، سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، مطبعة المدني، القاهرة، ١٣٨٢هـ-١٩٦٤م.
- ١١- صنعة ثعلب، شرح شعر زهير بن أبي سلمى، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر المعاصر، بيروت - دار الفكر، دمشق، ١٤١٧هـ-١٩٩٦م.
- ١٢- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٦٦م.
- ١٣- المظفر بن الفضل العلوي، نضرة الإغريض في نصرة القريض، تحقيق نهي عارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٣٩٦هـ-١٩٧٦م.
- ١٤- الصفدي، الوافي بالوفيات (ج ١٠)، تحقيق واعتناء أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤٢٠هـ-٢٠٠٠م.

\* \* \*

## محمود موعد

# وصوت ما قبل الوعي/الشعور

د. عبد النبي اصطياف

للنقاد فيما يعجبون به من نصوص مذاهب شتى، وليس ذلك عائداً إلى رغبتهم في الاختلاف بمقدار أنه عائداً إلى غنى النصوص الأدبية التي تبدو لمعظمهم أشبه ما تكون بينابيع تتفجر كل يوم بمياه جديدة تستدعي مقاربات جديدة في تدبرها. ونصوص محمود موعد، ولاسيما قصصه القصيرة، تنتمي في غناها وتنوعها إلى ذلك الضرب من النصوص الذي يتحدى القارئ بتدفق دلالاته المتجددة بتجدد الحياة نفسها، إذ إن هذه النصوص نابعة في أصولها من تلك الحياة، ومرتبطة بها ارتباطاً عضوياً يمنحها هذا التجدد، ومن الطبيعي أن تتجدد دلالاتها بتجدد قراءاتها وتنوع قرائها.

- فهناك من النقاد من يستدعي، في تقديمه لمجموعة قصص محمود موعد «مجموعة رباعية الموت والجنون»<sup>(١)</sup>، أجواء كتابات فرانز كافكا، مع أنه يرى في الوقت نفسه أن غربة موعد ليست غربة ماورائية مرتبطة بطبيعة المجتمع الرأسمالي المعاصر. ذلك أنها تستند إلى واقع مرير يشارك فيه شعبه، هو غربته عن وطنه فلسطين.
- وهناك من يرى في قصصه أصداء للموروث السردي العربي، ولاسيما ما يُعرف بالحكاية- الإطار Frame Tale، التي تتولد منها حكايات وقصص فرعية تحركها خيوط فرعية يُحكم القاص حياكتها كما في قصة «قصص واقعية في عيد الحب» مجموعة (سخریات الظلال)<sup>(٢)</sup>، ص ١٥-٢٠)، وقصة «ومع ذلك» (مجموعة سخریات الظلال، ص ٧٤-٧٧).
- وهناك من تستوقفه عناوين قصصه المختارة بعناية شديدة، ويرى فيها عتبات تقضي إلى عوالمها الغنية بالإيحاءات والدلالات.



• وهناك من يرى قصصه انعكاساً لتيار اللاشعور Stream of Unconsciousness الذي تزدحم به هواجس القاص.

• غير أنني أرى أن السحر الذي تتطوي عليه قصص محمود موعد، وتغري القارئ بالمضي في استكشاف عوالمها شيء آخر يتصل بالمنطقة التي يصدر عنها إفصاحه. إنها منطقة ما قبل الوعي/الشعور Pre-conscious، تلك المنطقة التي تقع على تخوم منطقة اللاوعي/اللاشعور Unconscious، وتسبح في وعي القاص من دون أن تحاول محتوياتها أن تطل برأسها لتطفو على سطح ساحة الوعي. وما يميزها بحق هو نضارتها، وصدقها، وما تتطوي عليه من براءة تقترب أحياناً من حد السذاجة الطفولية. وعندما يفصح عنها قلمه، فإنه يتجاوز، أو بالأحرى يجوز بها، قيود الرقيبين: رقابة «الأنا»، أو ما سماه فرويد الـ Ego (وما يحكمه من مبدأ الواقع)، ورقابة الأنا الأعلى، أو ما سماه Super Ego (وما يحكمه من مبدأ الأخلاق).

والواقع أننا، كما ينبهنا على ذلك القاص محمود موعد، في قصة «اللعبة الخطرة» (مجموعة سخریات الظلال، ص ٦٠ - ٦٤):

«نحن نعيش في المجتمع مسوقين بآراء وأفكار وقيم وسلوك نتقبلها دون مناقشة، ونتعاش معاً، وتصبح جزءاً منا وإن لم نقبلها في أعماقتنا». (ص ٦٠).

ومعنى هذا أن علينا أن نعتقد من هذه الآراء والأفكار والقيم في تعبيرنا عما يجول في أنفسنا، حتى نكون صادقين بحق معها.

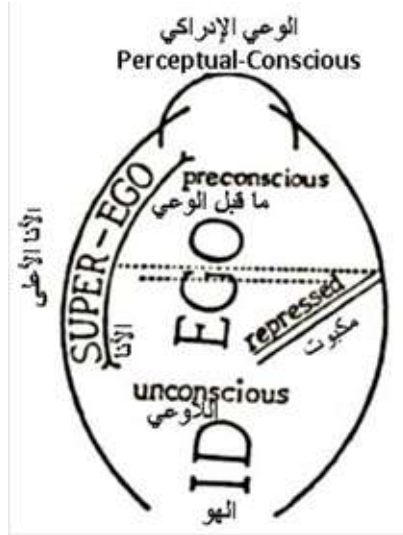
نعم إن السحر الذي يلفح قارئ قصص محمود موعد، إنما يعود إلى إفصاح قصصه عن هذه المنطقة في الحياة النفسية بكل ما فيها من صدق وبراءة، إذ لا تخضع هذه المنطقة لأي رقيب نفسي. وبعبارة أخرى، إن سحر هذه القصص إنما يعود لأنها تتجاوز رقابة الواقع والأخلاق والضمير في سعي منها للتعبير عن الصدق المطلق.

ولا ريب أن قارئ هذا الزعم سيسأل ما المقصود بهذه المصطلحات: ما الوعي، وما اللاوعي، وما هو ما قبل الوعي؟

الواقع أننا ندين بهذه المفاهيم، كما غدت شائعة في عالمنا الحديث والمعاصر إلى سيغموند فرويد، الذي توصل مع أستاذه جوزيف بروير Josef Breuer، ومن خلال دراسته لحالة هستيريا<sup>(٢)</sup> لدى مريضة هي (برتا بابانهايم Bertha Pappenheim، أو أنا) كانت تراجع الأول منهما، إلى أنموذج ثنائي للعقل ينطوي على عمليات ذهنية واعية، ولا واعية.

والواقع أن هذا النموذج الثنائي كان مهماً جداً لأنه يختلف اختلافاً جذرياً عن مقاربات معاصريه مع أنه لم يكن جديداً بكليته.

ذلك أن معظم العلماء والباحثين الدارسين للعمليات الذهنية في أواخر القرن التاسع عشر من المختصين بعلم الأحياء، البيولوجيا، وعلم الأعصاب، كانوا ينظرون إلى العقل الإنساني نظراتهم إلى عضو من أعضاء الجسم البشري الذي وإن كان أكثر تعقيداً من سائر الأعضاء الأخرى، إلا أنه يشبهها، فالعقل لديهم لم يكن غير الدماغ، وأهمية إنجاز بروير وفرويد أنهما انتزعا العقل من هذا الفهم الفيزيقي ووضعوا مفهوم الوعي في المركز من نظرية العقل، ودللا على أنه يمكن أن يخضع لصلاحية التجريب<sup>(٤)</sup>، كما بينا أن اللاوعي ليس مفهوماً مكانياً، فهو في حقيقة الأمر عملية، وهو دائم النشاط، وفي حركة مستمرة تترك آثارها في حياة المرء، بل إن العقل الإنساني إنما هو حصيلة تفاعل الوعي واللاوعي فيه. وعلى أي حال فإنه يمكن توضيح صلات اللاوعي بالوعي من خلال الرسم التوضيحي الذي ينسب إلى فرويد<sup>(٥)</sup>.



والذي تتوزعه مناطق ثلاثة هي:

١- الهو Id

٢- الأنا Ego

٣- الأنا الأعلى Super Ego

فأما منطقة الهوفي مركز الثقل في حياتنا النفسية، ومستودع الدافع الجنسي، ومصدر كل الطاقات الحيوية فينا، وأما المبدأ الذي يحكمها فهو مبدأ اللذة، وما يميزها أنها لا تبالى بالقوانين الاجتماعية أو الأخلاقية. وحسبها إرضاء الفرائز الكامنة فيها من دون الأخذ بالحسبان أية أعراف اجتماعية، أو منطقية أو أخلاقية، حتى لو أدى إرضاؤها إلى تدمير صاحبها في نهاية المطاف. لذا فإنه يمكن أن نصف الهو بأنه لا منطقي، ولا اجتماعي، ولا أخلاقي، لأنها أوصاف لا تدخل في حساباته على الإطلاق.

وأما منطقة الأنا فإنها مسودة بمبدأ الواقع. والأنا في جزء كبير منه غير واع، والجزء الواعي منه أصغر وأقل شأنًا، وظيفته الأساسية هي القيام بدور الرقيب الأول على «الهو» من خلال سعيه إلى تنظيم الواقع وتوجيهها على نحو يسمح به الواقع، ويرضى به المجتمع الإنساني، فيجنب بذلك صاحبها النهاية المدمرة التي يمكن أن تنتظره إذا ما تجاهل الواقع والمجتمع، فكل ما يسمح به الواقع يمكن أن يلي، وما لا يقره الواقع يدفع بدرجات متفاوتة من الكبت إلى أعماق الهو، وإذا كان القسر عنيفاً فإنه يمكن أن يشكل عقداً complex تظهر آثارها في مراحل لاحقة من حياة صاحبها وتسبب له مشكلات خطيرة في علاقاته ومظاهر سلوكه.

وأما منطقة «الأنا الأعلى» فإنها تحتضن الرقيب الثاني على منطقة «الهو»، و«الأنا الأعلى» هو مستودع الضمير والمروءة والأخلاق، وعلى الرغم من أنه غير واع، إلا أنه مكن حافز الكمال الذي نجده لدى البعض منا ممن يسعون إلى الأسمى في الحياة الإنسانية، فهو محكوم بمبدأ الأخلاق، وكثيراً ما يؤدي إذا ما كان نشيطاً إلى الإحساس بالذنب.

وهكذا يتبين أن الحياة الذهنية والنفسية والعقلية للإنسان محكومة بالتفاعل المستمر بين هذه المناطق الثلاث المتداخلة الحدود. فـ «الهو» أو Id يمثل الضغط اللاواعي علينا لنعيش تماماً على النحو الذي يرضي رغباتنا ودوافعنا الأعمق، في حين إن «الأنا الأعلى» يمثل ضغطاً لا واعياً أيضاً علينا لنعيش على نحو يرضي الناس الآخرين كالأبوين والمعلمين وما غرسوه فينا من قيم وفضائل ومثل ومبادئ. أما الأنا فإنه يحاول أن يحقق توازناً صحياً ما بين رغباتنا ورغبات الآخرين فضلاً على تفاعله المستمر مع العالم الخارجي. والواقع أن الأنا يواجه على نحو دائم تحديات ثلاثة من العالم الخارجي الذي يمثل الواقع المعيش، ومن الدافع الجنسي للهو، ومن صرامة الأنا الأعلى، وهي تحديات ترسم في نهاية المطاف رؤية المرء للعالم والآخر ولنفسه.

أما ما يجول في النفس من أفكار وخواطر ورغبات فإنه يبقى في منطقة ما قبل الوعي، ويظل حبساً في نفس صاحبها، خشية أن يعريها أمام الآخرين، لما قد ينطوي عليه ذلك من إحراج له ولهم. وقارئ قصص موعد يستطيع أن يتبين ذلك بوضوح في رؤية الطفل للعالم، والتي تتبدى في قصته «الأسئلة الشيطانية» (ص ٧٥-٧٨)، مجموعة (فحيح المرأيا<sup>(١)</sup>) التي يسائل فيها عماد والدته (عن الثعلب الشرير الذي يأكل الدجاج والأرانب كما يأكلها البشر الذين يشرونها بتقودهم في حين إنه يسرقها لأنه لا يملك نقوداً يشتري بها الدجاج والأرانب) (ص ٧٥)، وأخاه الكبير عن (الحيوان الماكر الذي لا يستطيع أن يأكل سوى الدجاج والأرانب) فهو لا يأكل العشب ولا القش ولا التراب)، وأباه (عن الثعالب المتوحشة التي تأكل مثل بقية الكائنات التي خلقها الله الذي لم يتبين الطفل حكمته في جعل بعضها شريرة وبعضها الآخر خيرة)، وإذ يقص على معلمه قصته مع أمه وأخيه وأبيه، ويسأله عن رأيه في الثعلب، فإنه يفاجأ بغضب المعلم الشديد، فيضع يديه على وجهه مخافة أن يتلقى صفة على خده، ويفاجأ أكثر بنصيحة المعلم الذي يأمره بأن يحفظ ما يقوله الكتاب عن الثعالب، وكيف عن أسئلته السخيفة. غير أن عماد الذي كف عن سؤال الكبار عن سر عداوتهم للثعلب قرر أن يبحث عن الجواب بنفسه، وألا يخفيه عن أحد إذا ما علمه.

عماد الطفل يفصح في الحقيقة عما قبل الشعور فينا، ويعبر عنه بصدق وبراءة، ولا يقنع بإجابات الكبار (المؤسسة الأسرية) من والدَيْن وأخ كبير، ولا بإجابة (المؤسسة التعليمية) بأن ما ورد في الكتاب هو الصحيح وهو الحقيقة، وهو في ذلك يشبه محمود موعد (أبا عماد) الذي يحدثنا عن نفسه في قصته «غبار السنين» مجموعة (سخریات الظلال، ص ٨٧-٩٥)، عن الطفل الصغير في مجموعة (سخریات الظلال، ص ٨٧) وعن أحلامه الطفولية التي تحولت بعد لعنة حزيان (مجموعة سخریات الظلال، ص ٩٥) إلى كوابيس، كان يهرب منها إلى الحلم الفردوسي الذي تعمره الخضرة والأزهار من كل الألوان وتهمس في خلاياه الظمأى «أنت من جديد في فلسطين» مجموعة (سخریات الظلال، ص ٩٥) حلمه الكبير، الذي لا يخضع لرقابة الأنا أو الأنا الأعلى، ويفصح عما يدور في منطقة ما قبل الشعور بصدق مطلق، تماماً كالحلم. وفي قصة «درس الخامسة من يوم الخميس» مجموعة (سخریات الظلال، ص ١٢٢-١٢٨) يتحدث موعد عن «العنصرية» من خلال ما يدور في ذهنه في منطقة ما قبل الوعي، عما يحسه إنسان لم يستطع أن يقاوم أحاسيسه أن تعبر عن نفسها (مجموعة سخریات الظلال، ص ١٢٤)، ويود من الآخرين أن يتعرفوه عن قرب، و«يتجولوا في رأسه، ويكونوا نبضة في دم قلبه» (مجموعة سخریات الظلال، ص ١٣٥)، ويضيف:

«أما أنا فلا أستطيع، أسفاً، أن أوافقهم على رأيهم هذا، أو أخذو حذوهم. فأنا لست في حاجة إلى تعبيرات مية، دفنت في بطون المعاجم، ما دمت أعيش هذا «المعنى» في حياتي اليومية، أراه بعيني هاتين، أفرؤه على الوجوه، أسمعُه عبر تموجات الصوت، أو أجهه مع قهوة الصباح على بطاقة إقامتي «الجنسية: غير محددة»، ألقاه كلما وجدت نفسي ألثت في الممرات الطويلة، المعتمة، الموحشة، أطرق الأبواب العالية، الموصدة، أطلب إليهم تأشيرة خروج. نلتقي معاً في السفارات الفخمة، في الأحياء الراقية هنا وهناك، على الوجوه المتوردة صحة ورضاً وراحة أعصاب، حين أقبل عليهم متوسلاً تأشيرة دخول إلى بلادهم الهادئة العامرة، التي يمكن أن يعكر صفوها، أو يقلبها خراباً دخولي إليها! أحسه في دمي يجري في العروق، وأنا أحترق أياماً، شهوراً في انتظار جوابهم يأمرني: تفضل بالدخول! أو يقفل الباب في وجهي صارخاً: قف مكانك! أراه، ألمسه، أشمه، أسمعُه، حين أطلب فتجان القهوة أو جريدة الصباح، أو رغيف الخبز. أحسه حذراً، شكاً، اتهاماً، عبر النظرات والكلمات، والحركات، عبر ما يُقال وما لا يُقال، يرفضني، يدفني بعيداً، يعدّ وجودي غير مرغوب فيه، تطفلاً، جريمة ارتكبتها الطبيعية على عمد.

اسمي الوحيد الذي يرنّ، بلا انقطاع في المحطات والمطارات والحدود، فأستدعي إلى السؤال والجواب. وبصمات أصابعي تمثل أمام لجان متخصصة، وجواز سفري يُنادى عليه، لتستعرضه العقول الإلكترونية، لعلّ شبهة ما تعلن عن نفسها، وحقائبني تقاد إلى التفتيش والتدقيق مع أنها لا تحتوي، وإسفاً، إلا على الكلمات. ولطالما تمنيت أن تستحيل إلى صواعق تكفيني الجواب عن كل الأسئلة.

اعذروني يا أصدقائي، فربما لم تواجهوا وحشية العيون. العيون التي تفحصك من كل جانب، تحترقك، تعريك بلا رحمة، تمرّك، تدفعك إلى التراب الذي منه خرجت، تحرقك بأسئلتها: من أنت؟ ولماذا جئت؟ وكيف؟ وإلى متى؟ وإلى أين؟ وأنت حائر، يسكنك رعب صلد لا تعرف أن تجيب، أو لا يتركون لك الفرصة لتجيب، لأنهم لا يسمعون، وإن سمعوا لم يفهموا، وإن فهموا لم يفهموا، وإن غفروا لم يرحموا، وإن رحموا تركوك في شأنك ومضوا إلى شؤونهم، فأمامهم «مشوار» طويل، وقضايا أهم منك ومن وجودك كله، فانصرف بسلام، أو بغير سلام فانصرف» (مجموعة سخریات الظلال، ص ١٣٥ - ١٣٧).

غير أن كل هذا الكلام الصادق الصادر عما يدور في ذهن الراوي، في منطقة ما قبل وعيه، والذي كان قريباً من الشعر في رأي الأستاذة، التي كانت تدير اللقاء، لم يلق أي استجابة

إيجابية من الحضور، إذ انطلقت الشابة التونسية الصغيرة «نزار» تتحدث عن العنصرية من الكتب والمعاجم في «قراءة حرفية دون روح، وكأنها لم تسمع كل ما قاله، أو بالأحرى تجاهلت كل ما سمعته من زميلها».

«إذ كان لابد أن تمضي الأمور في الفصل كما تمضي عادة، وكأن شيئاً لم يكن». (مجموعة سخریات الظلال، ص ١٣٨).

تماماً كما هو شأن الأتقاء العرب مع المعاناة الفلسطينية الشاملة لكل شرائح الشعب المنكوب الذي فقد أرضه بتواطؤ العالم كله عليه.

ومن اللافت لنظر القارئ أن إصرار محمود موعد على الصدق المطلق، الذي دفعه إلى الإفصاح عما تتطوي عليه منطقة ما قبل الشعور، قاده، ربما من حيث لا يدري، إلى تقديم قصصه بوصفها ضرباً من القراءة الطباقية Contrapuntal Reading التي دعا إليها إدوارد سعيد في كتابه الثقافة والإمبريالية، وأكد فيه ضرورة سماع جميع الأصوات التي تتطوي عليها النصوص الأدبية، ولا سيما صوت المنضوي subaltern الضعيف الذي يحجبه صوت القوي والغني والمستعمر والسيد الأبيض، الذي يزعم أنه إنما يتحرر من عبثه، بوصفه الرجل الأبيض، باستعمار الآخر المختلف لوناً وعرقاً.

والحقيقة أن إطار ال Counterpoint، الذي يستطيع المؤلف من خلاله في الموسيقى، والموسيقا فقط، أن يقول شيئاً في آن معاً وعلى نحو شامل، والذي توسّع به سعيد ليشمل باقي الفنون، بما فيها الأدب، ورأى فيه المنظور الأمثل الذي يعيد إلى الثقافة الإنسانية وحدتها باستعادتها لأصوات: الآخر، والمستعمر، والكوكب، والمنضوي، ورواياتهم لمسيرة الإنسان وسعيه في جميع سبل المعرفة والفن. فبالمنظور الطباقية Contrapuntal perspective وحده تستطيع أن تدبر بوصفك ناقداً مقارناً (والأدب المقارن لدى سعيد وغيره من شيوخ العصر نقد أدبي أساساً وليس بحثاً تاريخياً) ليس الصوت الطاغية فقط، وإنما الأصوات الأخرى جميعها، التي غيبتها المنظور الإمبريالي عندما كتب التاريخ الإنساني بقلم واحد هو قلمه بعد أن تدبر العالم كله، ولا سيما عالمي الجنوب والشرق، أو سائر العالم، أو كل ما هو غير أوربي، في المرحلة الاستعمارية بسيفه ومعرفته. يكتب إدوارد سعيد في كتابه «الثقافة والإمبريالية»:

«إننا إذ نعاود النظر إلى الأرشيف أو سجل المحفوظات الثقافي، نأخذ بإعادة قراءته ليس أحادياً univocally، بل طباقياً contrapuntally، وبوعي متزامن لتاريخ الحواضر

الذي يتم سرده، ولتلك التواريخ الأخرى التي يعمل الإنشاء المهيمن ضدها (ومعها كذلك). في نقطة الطباق counterpoint الخاصة بالموسيقا الغربية تتعارض موضوعات متنوعة فيما بينها، مع امتياز مؤقت يمنح لواحد محدد منها فقط، ومع ذلك يكون ثمة تلاؤم ونظام في التعدد الصوتي الناجم، يكون ثمة تفاعل منظم مستمد من الموضوعات، وليس من مبدأ لحنى صارم أو مبدأ شكلي خارج العمل. إنني أعتقد أننا نستطيع أن نقرأ ونفسر، بالطريقة نفسها، الروايات الإنكليزية على سبيل المثال، والتي يتشكل انشغالها (المجموع عادة في أغلب الحالات) مع، لنقل، جزر الهند الغربية أو الهند، وربما يتحدد بالتاريخ المعين للاستعمار، والمقاومة، والقومية الأصلية. وعند هذه النقطة تتبثق سرديات بديلة أو جديدة، وتغدو ذواتاً مؤسسية أو مستقرة إنشائياً<sup>(٧)</sup>.

وهوما يتجلى واضحاً في قصة محمود موعد «تلك الليلة الباريسية» (سخریات الظلال، ص ١٣٩-١٤٤) وفي غيرها من قصص المجموعة. وإذا ما توقف المرء عند هذه القصة الصادقة صدقاً مطلقاً في رسم صورة طباقية لعاصمة الأنوار باريس، فإنه يمكن أن يشير إلى حديث القاص فيها عن الليلة الأخيرة التي سبقت مغادرته المدينة بعد قضائه عدة سنوات للدراسة العليا في جامعتها العريقة: (السوربون)، وما سبقها من طوافه على أصدقائه من الفرنسيين وغيرهم، ولا سيما العرب، وكيف أنه خص صديقه علي القادم من دمشق للدراسة بالليلة الأخيرة تلك، ليقدم له وجوه باريس التي أحبها، والتي أراد أن يتركها أمانة بين يديه. وهكذا نراه يكتب:

«التقيته عصراً فطفنا في أزقة الحي اللاتيني، زقاقاً زقاقاً، ومقهى مقهى، وقطعنا ذهاباً وإياباً زقاق «موفتار» وتقولنا في حديقة «اللوكسمبرغ» ووقفنا أمام مكتبات «السان ميشيل»، وشربنا القهوة في أحد مقاهي ساحة «السوربون». ثم اخترنا مطعماً فيتنامياً لتناول عشاءنا، فتذوقنا اللفائف الملكية المحشوة، وأكلنا الأرز واللحم المطبوخ مع الخضار بالقصبتين الصغيرتين الأنثويتين كأهالي فيتنام، واحتسينا الشاي الأصفر بالياسمين. وانطلقنا نكمل جولتنا الليلية في الأزقة العتيقة وهو يحدثني عن دمشق. ودعوته، أخيراً لحضور فيلم «أورفيوس الأسود» لمارسيل كامو، الذي تدور أحداثه في «ريو». عاصمة البرازيل السابقة. واستمعنا بالقصة البسيطة الشفافة لأورفيوس الجديد من هذا العصر يجب فتاته السمراء «أوريديس»، ويطوفان معاً في شوارع «ريو» أثناء الكرنفال والموسيقا الرائعة والأغاني والثياب الملونة والأقنعة، ورحلته الرمزية المعبرة للبحث عنها واستنقاذها من الموت، والنهاية

الجميلة لصبي وطفلة يعزف لها، وترقص له، وقد طلعت عليهما شمس الصباح، لتوحي بقصة جديدة «لأورفيوس وأوريديس جديدين». (ص ١٣٩-١٤٠).

وعن وداعه له بعيد منتصف الليل، وعن لقائه شاباً إفريقياً أسود فرّ من شتائم مقذعة يطلقها شبان مراهقون يقفون على الرصيف المقابل، وعن وقوعه ضحية لكراهيتهم، ثم عن انصرافهم عنه، والتفاتهم إلى رجل جزائري، تجاوز مرحلة الشباب، ليصبوا عليه شظايا شتائمهم، وعن رده الوحيد عليهم، الذي لم يكن غير كلمة «شكراً» - كلمة كادت تؤدي بحياته إذ انهالوا عليه ضرباً، وكادوا يجهزون عليه.

ثم تركوه للقاص وللفتاة الفرنسية التي شهدت الموقف، والتي سعت مع الراوي إلى مساعدته وأخذه إلى المشفى لإسعافه، وكيف أنه رفض لأنه لا يملك إقامة نظامية، فأوقفها له تاكسي أوصلته إلى حيث يداوي جروحه.

ويضيف:

«وتلك ليلة لم أنسها، كان الإحساس بالذل والخجل والقهر يتأكلني حتى الصباح، وكنت أفكر بصديقي على الذي رأى في يومه الأول وجوهاً مختلفة من باريس، وتنتظره وجوه سيكتشفها شيئاً فشيئاً». (ص ١٤٤).

والحقيقة أن القاص هنا يقدم قراءة طباقية لتجربة آخر ليلة قضاها في عاصمة الأنوار عندما يتوقف، بمحبة عميقة لمعالم الجمال والإنسانية والفن فيها، عند الوجوه الإيجابية التي استمتع بها، ولكنه بالمقابل يخصص، وبروح مكلوّمة بما شاغلها من ذل وخجل وقهر، جل قصته لتظهير الوجه الآخر للقمر الباريسي، بحديثه عن اليمين الفرنسي المتطرف وما بثه في نفوس شبابه من كراهية وحقد على الآخر الملون، عن الآخر المختلف.

إنه طلب الصدق المطلق الذي يهيمن على جميع قصصه ويفضي به إلى إطلاق العنان لمنطقة قبل الشعور لتفصح عما يدور فيها من هواجس غالباً تظلّ حبيسة النفوس.

كما يتجلى كذلك في قصة «ومع ذلك...» (سخریات الظلال، ص ٤٤-٧٤)، التي يؤكد فيها القاص لصديق له: «أن الدنيا ما تزال بألف خير، وستبقى» (ص ٧٤)، ذلك:

«أننا نرى الأخطاء لأنها ناتجة من فعل يمارس أماننا، فنتحدث عنها، ونضخمها، ونستنكرها ونتلذذ بإشاعتها بين الناس، وكأننا ننتقم من شيء ما خارج أنفسنا أو داخلها لا فرق. ولكننا نسكت عن الصواب... لأن الصواب هو الشيء الطبيعي الذي يجب أن يكون فلا نأبه له،... فلا يظهر أثره بين الناس». (ص ٧٤).



إنه طباق الخطأ ونقيضه، يعرضه القاص بصدق مطلق، ولذلك فإنه يمضي إلى سرد قصص ووقائع موجزة، بل برقية، لصور من هذا الصواب، الذي يؤكد من جديد «أن الدنيا ماتزال بألف خير» (ص ٧٧)، ويقدم بذلك قراءة طباقية لمجتمعه الذي يعيش فيه، ويظهر فيها وجهي القمر، المظلم والنير، جنباً إلى جنب.



### الهوامش:

- (١) - دمشق، ١٩٧٤.
- (٢) - اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨.
- (3)-Henk de Berg. Freud's Theory and its Use in Literary and Cultural Studies. An Introduction (Camden House. Rochester. N. Y. & Woodbridge. Suffolk. 2003). p. 3.
- (4)-p.5
- (5)-Wilfred L. Guerin et al.. A Handbook of Critical Approaches to Literature. Fourth Edition (Oxford University Press. New York. Oxford. 1999). p. 129.
- (٦) - الطبعة الثانية، دمشق، ١٩٩٢.
- (7)-Edward W. Said. Culture and Imperialism (Alfred A Knopf New York. 1993). p.51.

\* \* \*

## القدود وتجديد الأغنية في الشام

د. فايز الداية

اكتسبت النصوص الشعرية في الثقافة العربية الخصائص الموسيقية، وذلك منذ العصر الجاهلي وعبر العصور التالية، وتجلّى ذلك أولاً: في بنيتها الداخلية بتبلور الأوزان في وحدات هي التفعيلات (فعولن، مفاعيلن، مستفعلن، فاعلن، فاعلاتن...)، وبتركيب متجانس لعدد منها يشكّل البحور الشعرية (الطويل والبسيط والرمل...)، ولكل من التفعيلات والبحور مرونة في بنيتها تنتج عنها احتمالات موسيقية واسعة تعطي فرص التعبير، وكذلك للقافية الشعرية فاعلية في هذه البنى الموسيقية، وهي مكوّنة من عدد من الحروف أبرزها حرف الروي بنظام يشبه ما للدفة والسكّان في المركب من توجيه وحركة في مختلف الجهات، وهذا الجانب الموسيقي يتكامل أثره باجتماع تكوين التفعيلات مع القافية، والتجليّ الموسيقي الآخر لأداء الشعر هو وروده مضافاً إليه التلحين وفق المقامات الموسيقية (الصبا والحجاز والنهوند...).

يبدو إدراك هذا التكامل الموسيقي للأوزان والقافية في الظاهرة الأدبية التي عرفت في العصر الأموي وهي (النقائض) التي تبارى فيها الشعراء في منافسة يظهر كل قدراته التعبيرية في القصيدة، تتضمن فخراً بقومه يعدد مآثرهم عبر التاريخ ويتوجّه بالهجاء إلى الطرف الآخر فيظهر المتألم، وتداخلت في هذه الظاهرة عوامل أدبية واجتماعية وقبلية. ويرى عدد من الباحثين أنها كانت لوناً من الاستعراض الثقافي الفني فيما يشبه الاحتفال، وليست مثار خلافات وخصومة<sup>(1)</sup>، وقد برز؛ بعد مباريات جمعت كثيراً من الشعراء والقصائد؛ ثلاثة استطاعوا تحقيق غلبة على الآخرين وهم جرير والفرزدق والأخطل، ونحن نريد أن نلاحظ الإحساس بالدور الموسيقي في هذه المباريات، فقد كان من شروط القصيدة المتداولة

لتحمل اسم نقيضة أن تكون من البحر الشعري الذي استخدمه الشاعر الذي بدأ الهجوم كما لو كانت القصيدة من البحر البسيط أو الوافر، والشرط الثاني هو الالتزام بالقافية أيضاً وهنا نجد الإحساس بفاعلية الأداء المتكامل، وكذلك يوفر هذا الالتقاء على القافية الواحدة علامة رنانة تجعل الجمهور يربط بين القصيدتين، ولم يكن يكفي أن تكون القصيدتان (النقيضتان) من بحر شعري واحد لأن اختلاف القافية سيفقد المباراة ذلك الرابط المنبّه بشكل ساطع، وعندها يتابع المتلقون الشروط الأخرى وهي أن ينقض الشاعر ما هوجم به من هجاء، ثم يرد بما يرفع من شأن قومه فخراً.

أمّا في حديثنا عن القدود فتجد إدراكاً للبعد الثاني وهو اللحن مع الكلمات في القصيدة الشعرية الفصيحة أو في النص الذي صيغ باللهجة (بدرجات بحسب ثقافة من ينظمها، فيكون قريباً أو بعيداً عن الفصحح الصحيح)، فالقد هو صياغة للنص تتوافق مع الأغنية الرائجة والمحفوظة عبر التداول بما يجعلها تراثاً للمجتمع (الموشح أو القصيدة، أو الزجل والمؤال)، وتُتبادل الأدوار بين القصائد والموشحات الدينية والدينيوية، وكذلك نجد تبادلاً بين الأغراض العاطفية والانشيد الوطنية الحماسية، وهناك قدود في دنيا العواطف ولكن الشاعر أو الشاعرة يقدم تعبيره بأسلوبه واختياراته اللغوية، ومن جهة أخرى نلاحظ التناوب بين الفصحح والعامي اللهجي في صياغة القدود، وهكذا يتم نوع من التجديد في الأغنيات عبر الاجيال. وقد يتبادر تساؤل لماذا لا يعبر الشعراء والملحنون عن زمنهم بجديدهم المبتكر في تكوينه كله بدلاً من العودة إلى الماضي وشحذه مجدداً؟ والإجابة تقول إن ما يبقى من الألحان أزماناً ممتدة هو النابع من عمق هذا المجتمع، فاللغة والموسيقا وحتى الآلات التي يعزف عليها توافقت والأمزجة، فصارت بعضاً من تكوين الهوية.

نستعرض في لمحتين لونين من الاتجاه إلى تجديد الأغنية، الأولى مع الشعراء والقدود في الشام، والثانية مع صياغة لهجية للأغنيات الشعبية، والقصد هو الارتقاء بالنص بعد تداول لم يحافظ على أصل قديم جيد، وسنرى عملاً مركباً في هذا التجديد للتراث الموسيقي الغنائي.

- ١ -

تمّ التفاعل الثقافي بين الأدباء والشعراء والأغنيات الأكثر تداولاً في الشام فهي موروث عبر الأزمنة، قد يُحفظ أو تكون أصابته عوامل طارئة غيرت من خطابه، وهنا ينهض الأدباء والفنانون يبقون على اللحن الأصلي ويعمدون إلى صياغة كلمات جديدة، ونجد في التاريخ الأدبي الحديث منذ مطلع القرن العشرين وجهتين في تعامل الأدباء مع الأغنية التي اكتسبت مكان الصدارة في ثقافة المجتمع الموسيقية:



مريانا مرّاش

١- نرى في الوجة الأولى تفاعلاً إيجابياً من غير الإشارة السلبية إلى مضمون الأغنيات القديمة، وبين أيدينا ديوان (بنت فكر) للأديبة والشاعرة مريانا مرّاش الحلبيّة (١٨٤٨ - ١٩١٩)، اختارت فيه عدداً من الموشّحات والمواويل الشهيرة والرائجة في الحقبة التاريخية التي عاشتها في حلب بما يجعلها أقرب إلى مفهوم الأغنية الشعبية، وصاغت قصائد أو مقطوعات على نهجها الموسيقي، وهي بهذا تؤلّف قدوداً أدبية لتلك الألحان ونمرُّ ببعض ما جاء لديها، ونلاحظ العتبات النصّية التي قدّمت بها:

«قالت على وزن: حَبِيتُ جَمِيلَ حَرَمٍ وَصَلِي؛

طُولُ البَعَادِ مَرْقُ صَبْرِي. يا غائِبِينَ. يَوْمَ النُّوَى قَصْرُ عَمْرِي. هل من معين؟

والدمع قد قرّح جفني. يا عاشقين. ودُبْتُ من فرط الحزن. يا راحلين»<sup>(٢)</sup>

«وقالت على وزن: بنار الهجر يا إبراهيم، وهو على وزن مواليا (الموَال):

لازمة:

رفقاً بمضناك عاد الوجد فيه عظيم. فانعم بلقياك تحييني والله عليم

دور:

وفاق تيهاً بعطفه على الأغصان

لا تترك الصبَّ مهجوراً فأنت رحيم»<sup>(٢)</sup>

أراشٍ سهماً بلحظيه فوجدي بان

يا ظلي أنسٍ لديه تخضع الغزلان

«وقالت على وزن: يا ميمتي يا ميمتي آه يا يما:

لازمة:

والعقل مني قد سلب

لم تُطَفَّ فيه لوعتي

أبكي أنوح وأنت تحب

ومدمعي فيه سكب

دور:

أنا بعشقي مفرّد  
وأنت مني المقصدُ  
وفي الهوى مقيّدُ  
ومنيّتي وبغيّتي»<sup>(٤)</sup>

«وقالت على وزن: بيد بيده؛ يغنونها للأطفال:  
لازمة:

كم مُعَنَى قدرماه  
كيف يرنو لسواه  
سهم لحظ من جفاه  
وهو إن يبدنُ يصدّه

دور:

فارحموا مُضنى عليلا  
واللمى يشفي غليلا  
في الهوى صار قتيلا  
فانعموا فالوصل عيده»<sup>(٥)</sup>

ويبدو هنا اختيار الشاعر للشاعرة للفصحى في بنية هذه القدود رغم أن بعضاً منها كان باللهجة العامية، أو مختلطاً بها.

كذلك نجد عند الشاعر عمر أبو ريشة (١٩٠٨-١٩٩٠) (وهو من أبناء حلب وثقافتها الموسيقية) أصداء الأغنية الشعبية التي يوظفها في جوانب درامية، وهو يجتاز الأزمنة في تخييل يجعل الشباب في العصر الجاهلي يرقصون الدبكة ويغنون ما يصابها من أغنيات في زمن الشاعر (أبوريشة)، ففي مسرحية (ذي قار)، وهي مسرحية تاريخية تتناول أحداثاً في العصر الجاهلي، يبدأ المشهد الأول وهو بعنوان: (الغدِير) الذي يلتقي عنده عدد من شخصيات المسرحية، ونقرأ:

«يظهر على المسرح جماعة من العرب يرقصون ما يسمونه الدبكة، والنشيد على نغم  
يا غزِيل يا بو العَبِي»:  
أحدهم:

كلّما الصبُّ المُعَنَى  
وإذا ما الليل جنّاً  
أبصرَ المحبوب أنّا  
أتعرع الكأس وغنّى

الجميع: كلما الصبُّ المعنّى...»<sup>(٦)</sup>.

وفي مسرحية (محكمة الشعراء) التي كتب أبو ريشة فصلين؛ ولم يكمل بفصول أخرى؛ أدير الحوار في صراع بين الشعراء في ثلاثينيات القرن العشرين، وهم يتوزعون بين فريق



عمر أبو ريشة

المحافظين أو الأقرب إلى التراث، وفريق الشعراء المتطلعين إلى التجديد في رؤى شعرية وأساليب تعبير لمخاطبة أجيال تعايش روح الحدأة في الحياة في العالم، واستخدم أبوريشة أسلوب الكوميديا والسخرية، وجعل من يحكم بين هؤلاء وأولئك مجموعة من الآلهة اليونانية والرومانية وشخصيات من الجن، واستحضر شخصية إبليس، ففي هذا الخضم، يحضر شخصية فنان شعبي: (أبو حشيش) يصحب معه القرد، وهو يغني أو يطلق موالاً، وبين أجواء القضاة بشخصياتهم الأسطورية وأمامهم

الشعراء المعاصرون وهذا المهرج الذي اعتاد التجوال في الأسواق يعرض أعباه وألحانه؛ فيكون للمفارقة أثر كوميدي؛ ولا سيما أن اشتباكاً ينشب بين الشاعر (في المسرحية) شبلي الملاط وهذا الفنان الشعبي، تضج به خشبة المسرح، فالشاعر بعد إلقاء شعره يفاجأ بالمعاني ذاتها في كلمات أغنية هذا (المهرج) فيغضب منه، وكان قصد (أبوريشة) وهو حامل راية التجديد في الشعر أن يظهر الجانب التقليدي عند شبلي الملاط الذي يردد ما تضمه الأغاني والمواويل الشعبية ولا يبتكر دلالات جديدة، ونلاحظ ظهور أبوريشة في ثوب هذا المهرج الشعبي عندما ينطقه العربية الفصحى في آخر الحوار

«ورأسك تلك أغنية» سرت من قبل أجدادك»:  
«شبلي:

حكمته فاحتكما بالقلب حتى ظلما  
ياسالب الروح لما أشمت بي من عدلا

\*\*\*

ومر بي يبتسم وقال لسنا نرحم  
ما الحسن إلا صنم وكم قتيل قتلا»<sup>(١٦)</sup>

«[يدخل هرقل وراءه أبو حشيش يقود قرداً. الكلُّ يضحك. أبو حشيش يحمل الدفَّ ويغني]:  
 زمانُ زمانٌ بعد زمانٍ واللَّه يا عيني  
 صارلُو زمانُ هالقمر ما بانُ  
 عُوْدُ حبيبي للكلِّيبِ باللَّه يا عيني [يعني للقلِّيب تصغير قلب]  
 شوف العذول صايرُ شمتانُ  
 يا ما ظلمٌ واحتكمُ واللَّه يا عيني  
 يا ما قتلٌ عاشقٌ ولهانُ  
 شبلي غاضباً:  
 أتسرِّقُ ويكُ أشعاري وتمسخها بإنشادك  
 [قتابل ضحك تنفجرُ]  
 أبو حشيش:

ورأسك تلك أغنيةٌ سرَّت من قبل أجدادك»<sup>(٧)</sup>

٢- في الوجهة الأخرى للتفاعل مع الأغنية نرى الشاعر يستبدل كلمات فصيحة جديدة بنصوص الأغاني الشعبية، وذلك رغبة في أن يعود الألق إليها، ولتعود إلى صورة الثقافة الأعلى في وظيفة وطنية وقومية، وهنا نستحضر ما جاء لدى شاعر مميَّز في سورية هو خير الدين الزركلي صاحب موسوعة الأعلام (١٨٩٣-١٩٧٦)، وهو يعطي

نماذج لما نسميه القدود، ويدعو إلى نهوض جديد، وهو ينير لنا واقع الأغنية الشعبية في مطلع القرن العشرين. يقول:  
 «كان من الأغاني الشعبية في سورية ١٩١٠-١٩١٤

أغاني:

الحنة الحنة يا قطر الندى، وبفتا  
 هندي، والروزنا عالروزنا، هيا بنا هيا،  
 ولولو بلولو شلة حريير، والفصن إذا  
 رآك مقبل سجدا، وممرّ زمانى ما  
 سقاني عنبر، أنت الممنع يا رشا عاشق  
 جمالك، يا ميمتي يا ميمتي، ويا ماري  
 يا مسوسحة القفطان مع الصدرية،  
 عُوْدُ يا زمانى عُوْدُ، طاب جرحى طاب،  
 والقمر سلّاني يا يمة، ونصّ الليل  
 وغاب، وأمّالها.



خير الدين الزركلي

ووضعتُ لأكثرها في ذلك الحين أناشيدَ تجري مجراها في النغم، وتحولها عمًا في جُلها أو كلها من معان غنة؛ وكلمات رثّة، إلى دعوة وطنية، نُشر بعضها بتوقيعي في رسالة طبعت بدمشق ١٩١٣ باسم مجموعة الأناشيد الوطنية، وأقبلت عليها المدارس الأهلية في دمشق وغيرها، فغنّى بها طلابها، وتناشدوها. مرّ بعضها في الديوان، وستأتي البقية»<sup>(٨)</sup>.

وعندما نعود إلى ديوان الزركلي نجد تحت عنوان (بلادي) عتبة مهمّدة:

«نشيد على نغم: لولو بلولو. شلّة حرير. طالب من الله. حلوه نصيبي. يا خيّ ليه. وشْ بدك منّي أه. تسأل عني ليه. أمر الله ونفد يا لولو» نقتطف من النشيد:

«أبكي لبلادي ومجد قومي  
لو كان يجدي ندبي ولومي  
فمتي..؟

أحرار العرب تُقيق لسنا بعدُ نطيق طول الرقاد  
شعار مجدي لسواء آلي  
روحي فداءً له ومالي  
علمي..

يا رمز العزّ بقيت. من ضيم الدهر وقيت. رغم الأعادي»<sup>(٩)</sup>

وتحت عنوان: (هيا بنا هيا) يقول «أنشودة تنطبق على ألحان متعددة منها (هيا بنا هيا):

أين الظبا أين القنا الموت أو نيل المنى  
...

نحن بنو العرب الكرام ومن شأننا حفظ الذمام  
وضيفنا ما إن يضام ومن يُضيم ضيفنا»<sup>(١٠)</sup>

وتحت عنوان (بلادي) يقول على نغم: الحنة الحنة يا قطر الندى:

«بلادي لحبك في أضلعي هوى جُزتُ فيه حدود الهوى  
يحييك قلبي فحيي به فؤاداً كواه الجوى فانكوى  
عشقتك في المهد عشق الهيام ودلّهني حبُّك المسكر  
سكرتُ ولم أدرِ طعم المدام وحبُّك يُسكر أو يسحر»<sup>(١١)</sup>

وتحت عنوان: (يا أمة العرب) يقول أنشودة على نغم: الروزنا عالروزنا كل الهنا فيها



«سيروا إلى مجدكم روحاً وأبداناً  
تشيّدوا ذكركم تبينوا لكم شانا  
واسعوا إلى عزكم شيباً وشباناً  
شأناً تلوح به كواكب السعد»<sup>(١٢)</sup>

هذه الإشارات بين عالمي الشعر والغناء والموسيقا في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين تظهر حيوية ثقافية، فهؤلاء الشعراء كانوا يعايشون ما يتداول، ويدركون أهميته في وعي الجمهور، ثم كل اتخذ وجهة مع هذه الأداة، فنحن لا نجد ازوراراً عنها بل كان الحوار بتلك القدود، فهي لا تلغي القديم لأنها تعرف موقعه في النفوس بعد سريانه بين الأجيال، وإنما تقترح الرديف وللمتلقي أن يختاروا؛ أو يجمعوا بين الصورتين الموروثة والجديدة في كلماتها والمنغمة بما يحبون، ولعل ما رأيناه ينير حديثنا اليوم عن الثقافة الفنية العربية وما ينداح من صيغ أجنبية، سواء تلك الكلاسيكية أم الأخرى التي تملأ القاعات والساحات بنغمات وكلمات أو صراخ مما يدرج تحت عنوان البوب (Pop) وسلسلة التسميات المعاصرة.

-٢-

كان الفنان مصطفى هلال (١٩١١-١٩٦٧) الشخصية صاحبة الأثر الريادي في الأغنية الشعبية السورية، بجهده التوثيقي الذي كان قوامه الوعي بأهمية الثروة التي تضمها هذه



مصطفى هلال

الألحان التي عبّرت بالنغمة والكلمة عن الموقف الاجتماعي وأحوال نفسية تتألف معه للمرأة والرجل وللعلاقات في سورية، وما يمكن أن يتولّد منها في التعبير الغنائي الحديث، فهناك مادة يستطيع المبدعون أن يقدموا تنويعات عليها، وكانت القدرات الموسيقية لدى مصطفى هلال أداة مهمة لتطويع الصعوبات، ولا شك في أن إحساسه بتكامل المنتج الغنائي الذي يطلقه في الأغنية الشعبية في توثيقها الجديد راجع في جانب منه إلى أنه كان مطرباً أدى القصائد والأغاني سنوات طويلة، ونضيف إلى هذه الشخصية الفنية مؤشراً آخر جعل ما قدّمه متميّزاً وقادراً على الوصول إلى الجمهور في سورية والبلاد العربية؛ ذلك هو رصيد خبراته

المسرحية، فهو الممثل والمشارك في كثير من عروض النوادي الفنية بدمشق (نادي الفنون الجميلة بدمشق الذي استمر أربعين عاماً مع مجموعة متميزة من أهل الفن: وصفي المالح وعبد الوهاب أبو السعود وممتاز الركابي وتوفيق العطري)، وهنا يتعاظم إحساسه بالكلمة وأبعاد الدلالات فيها وفي العبارات وإيحاءاتها<sup>(١٣)</sup>.

كان مصطفى هلال من أركان الإذاعة السورية بدمشق بعد الاستقلال، ففي سنتها الثانية (١٩٤٨) بدأ بثّ برنامج الغنائي والدرامي (من نشوة الماضي)، وفيه كان يطلق واحدة من الأغاني التي كانت منتشرة في بلاد الشام، ويتناقلها الناس سماعاً ومشاهدة، ويقدم لها بحكاية في مشاهد تمثيلية قصيرة تكون شارحة لها، وفي هذه النقطة اعتمد على الذاكرة البعيدة عندما سمعت بعض الحلقات، ولما عدت إلى المقالات والكتب لم أجد أية إشارة لدى الباحثين إلى الجانب الدرامي في البرنامج، بل كان الكتاب يكتفون بالحديث عن اللحن والكلمات، وكانت رحلة مصطفى هلال صعبة استمرت ما يقارب عشرين عاماً، وجاءت الحصلة (٢٠٠) ثلاثمئة أغنية شعبية. لقد سعى في الحارات وسارع لسمع من كبار السن والسيدات خاصة؛ وقال ضاحكاً مرة إنهم يقولون «مصطفى هلال مطرب وملحن العجائز!»، وتتبعه كان صائباً ودقيقاً؛ فهن كُنَّ يشهدن الأعراس والاستقبالات النسائية الأسبوعية، ويتداولن الأغاني التي حفظت منذ قرون في المدينة والقرى؛ وحتى البوادي القريبة التي تحتك بالحواضر، ولم تصل تلك الأغاني المحفوظة بنصّ واحد مؤطر، بل تمّ تداولها بتغيير هنا أو هناك في كلمات وعبارات، وهذا التغيير محكوم بدرجة الثقافة والمستوى داخل أحياء المدينة، وفي حالات كان مصطفى هلال يجد اللحن الواحد بكلمات متأثرة بحركتها بين الشام الكبرى (سورية الطبيعية) ومصر والعراق، لذلك كله كان يصوغ النصّ الأخير بما يلائم القيم الأخلاقية والدوقية التي حددتها قوانين وأعراف الإعلام في الإذاعة. ونقرأ إجابته عن سؤال صحفي يذكّرنا بما قاله خير الدين الزركلي. «سؤال [من الصحفي]: من الملاحظ أنك تدخل بعض التهذيب على لحن وكلمات الأغنية. فهل يجوز ذلك؟ جواب [مصطفى هلال]: هذا لا بد منه، ولي ملء الحق. إذ كيف أجيز لنفسي أن أفرض على المستمعين الطراز القديم وما يشوبه في بعض الأحيان من نظم عقيم؟»<sup>(١٤)</sup> وبطبيعة الحال كانت هذه الصياغة شعرية عروضية وإن تكن باللهجة الدارجة فلنص العامي موسيقاه، وكان يضع اللحن في مدونة موسيقية (نوطة) كي تحفظها وتسهّل تداولها. هكذا أنشأ هذا الفنان الباحث معايير للتوثيق، يجمع المادة القديمة والتلحين الشعبي الذي يعتمد الإيقاع السريع، ويختار للأغنية بنية من عدة أقسام، كان أشار إليها الباحث صميم الشريف ونتبعها فيما تضمه مواقع البث الرقمي

من بعض التسجيلات الإذاعية، وما لديّ من تسجيلات لعدد من الأغاني، وجعل الأداء جماعياً تؤديه مجموعة من الأصوات النسائية والرجالية، ولكن كما لاحظتُ مما بين أيدينا كانت هناك تنوعات ضمن هذا الاختيار سنقف عندها.

يشير بعض الباحثين في الكتب والمقالات إلى عناوين بعض تلك الأغاني الثلاثمئة، ونعثر على بعض التسجيلات الصوتية لعدد منها، ومعها أحياناً مدونات الكلمات كاملة أو منقوصة بحسب جودة مصدر التسجيل لدى هواة الفن، ونسأل عن ذلك الرصيد الإذاعي المهم؟ فعمله لم يصب بتلف عبر سنوات طويلة، ولعله نقل رقمياً في مشروع حفظ رصيد الإذاعة بدمشق، وغداً مهياً للباحثين، ولأهل الموسيقى والأجيال الجديدة لتعرف جانباً من شخصيتنا الحضارية في هذا السجل الفني، الذي أخذ منه فنانون كثيرون دون الإشارة إليه، وقاموا بتعديلات، ونسبوا للحن كاملاً إليهم، وجميل أن نعتاد على المنهجية ووضع حدود تبين الأصل وجهود السابقين، وثمة حديث ممتد لأعمال الرحابيين التي يجمل أن توثق مصادرها ليتعلم الشباب في خطواتهم المستقبلية المنهجية العلمية كما في ساحات الفن العالمي.

يتحدث صميم الشريف عن قالب الأغنية الشعبية عند مصطفى هلال، فيقول «هي تتألف من لازمة موسيقية واحدة، يليها مباشرة المقطع الغنائي الأول الذي يُطلق عليه اسم (المذهب)، يلي المذهب عدد من المقاطع، يطلق عليها اسم (الأغصان) ويفصل بين الغصن والآخر إعادة للمذهب، ويكون قفل الأغنية ككل بإعادة المذهب للمرة الأخيرة.

تصاغ ألحان اللازمة الموسيقية والمذهب والأغصان من مقام واحد، وألحان الأغصان تبنى على نفس لحن المذهب، وقد يطرأ تغيير بسيط جداً على ألحان الأغصان من أجل التلوين اللحني، وقد اعتمد مصطفى هلال في تسجيل الأغاني الشعبية على المجموعات (الريدية) فالمذهب تختص به مجموعة والأغصان مجاميع أخرى تتبادلها فيما بينها، وهي في الغالب مجموعة من أصوات الرجال وأخرى من أصوات النساء»<sup>(١٥)</sup>.

تتوالى أسماء الأغنيات الشعبية في (من نشوة الماضي):

«قدك الميأس، طالعة من بيت أبوها، يا هويدلك يا هويدلي، عالصاحية يا صالحية، تحت هودجها، دومك دومك، دومك دوم، يا مال الشام، يلي عليك كل الدلال، بالي معاك، الحنة الحنة، عالمانى المانى المانى، رمانك حبيبي، بفتة هندي، صيد العصاري، عالوف مشعل، هزي محرمتك، يا ماما ما بنزل، يا بلح زغلول، يا نور العين يامدع، يا نخلتين في العاللي، هلا لا ليا، تعا لالي يا حبيبي، ع الزينو الزينو، وصلك يا حلوة امتى يكون».

نعرض واحدة منها نستكشف بناءها وأداءها كما هو في التسجيل الصوتي المأخوذ من إذاعة دمشق، واسم الأغنية (يا هويدلك):

\* المقدمة الموسيقية.

\* المذهب:

يا هويدلك يا هويدلي  
[الأصوات النسائية/ ويكرره الرجال]  
\* الفصن الأول:

يا ويل ويلى سارحه  
يا محلى ليلة البارحه  
\* المذهب [يكرر بصوت النساء/ ثم بصوت الرجال]  
\* الفصن الثاني:

يا ويل ويلى ما لىوا  
راحوا لغيري وللىوا  
\* المذهب [يؤديه الرجال]  
\* الفصن الثالث:

يا ويل ويلى سطمعش  
لو حملوني عالنعش  
\* المذهب / قفل [تؤديه النساء] / ثم تؤديه المجموعتان معاً].  
ورجال أبوها سطمعش [سطمعش:  
نطق ستة عشر العامي]

ونسمع في التسجيلات أغنية (الحنه الحنه) وتؤدي المذهب [مجموعة النساء] وتؤدي الأغصان المطربة كروان، وكذلك في أغنية رمانك يا حبيبي:

المذهب [يتكرر بعد كل غصن]

رُمانك يا حبيبي  
يا مالك عقلي وروحي  
يا حبيب قلبي وطبيبي  
ومدوئني بلهيبى  
غصن ١:

يا ساحر عقلي وروحي  
مأكتك عالصرح  
ومدوئني بجروحي  
وأزهاري وعطري وطبيبي

غصن ٢:

يا حبيبي يا مجنني  
رقصوك عودي وفني  
وعم تسرق قلبي مني  
وغردك عند ليبي

غصن ٣:

يا معرتج بجداديك  
كل ما زيد تدليلك  
زهرة عمري بهديك  
كل ما تزيد تعديبي

غصن ٤:

عُبعدك طا فوا دموعي  
في دمي وريش ضلوعي  
يا ما كتبت مكاتيبي  
وبحسنك زاد ولوعي

المذهب/ القفل:

رمانك يا حبيبي  
يا ساحر قلبي وروحي  
يا حبيب قلبي وطبيبي  
ومدوبني بلهيبي

إن هذا العمل الوثائقي المركب موسيقياً ودرامياً ونصاً بكلمات قريبة، والذي قدّمه الفنان مصطفى هلال يحتاج إلى أن تشغل مجموعات من الباحثين على تحليله، ووضعه بين أيدي الأجيال لتعطي رؤيتها وتطويرها بما يجعل التراث بعضاً من المستقبل، فهو حامل لبعض ملامحنا وشخصيتنا بجمال تعبيري.



## الهوامش

- (١) - شوقي ضيف، العصر الإسلامي، دار المعارف بمصر، ١٩٧٦، ص ٢٤١.
- (٢) - مريانا مرّاش، ديوان بنت فكر، المطبعة الأدبية، بيروت ١٨٩٣، ص ٢٥.
- (٣) - المرجع نفسه، ص ٢٥.
- (٤) - نفسه، ص ٢٥.
- (٥) - نفسه، ص ٢٧.

- (٦) - عمر أبوريثية، الأعمال الكاملة ج٢، تحقيق: فايز الداية، سعد الدين كليب، محمد فجة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٧، ص ١٥.
- (٧) - المرجع نفسه، ص ١٦٧.
- (٨) - خير الدين الزركلي، الأعمال الكاملة، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٩٢، ص ٢٢١.
- (٩) - المرجع نفسه، ص ٢١٤.
- (١٠) - نفسه، ص ٢٥.
- (١١) - نفسه، ص ٢٥.
- (١٢) - نفسه، ص ٣١٦.
- (١٣) - صميم الشريف، الموسيقي في سورية/ أعلام وتاريخ، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩١، ص ٢١٣، ٢١٥.
- وصفي المالح، تاريخ المسرح السوري، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٤، ص ٨٦، ٩٠، ١٠١.
- عدنان بن ذريل، رؤاد المسرح السوري، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٣، ص ٢٨، ٣٠.
- (١٤) - صميم الشريف، الموسيقي في سورية، مرجع سابق، ص ٢٤٨، ٢٤٩.
- (١٥) - نفسه، ص ٢٥٨.
- (١٦) - النص مدوّن بحسب التسجيل الصوتي المحفوظ للأغنية.

\* \* \*

## التصور الجمالي عند المتصوفة

د. أحمد علي محمد



نجمت عن التأملات الصوفية  
تصورات شديدة الصلّة بمفهوم  
الجمال، وقد شمل ذلك  
المفهوم مجمل التصورات الفكرية  
التي حاول فيها المتصوفة إيجاد  
تفسير للكون يتسق والمنحى الفلسفي الذي  
عبروا من خلاله عن حساسيتهم إزاء كثير من  
القضايا التي غدت فيما بعد موضوعاً من  
موضوعات علم الجمال الأدبي، وإذا كان  
الفكر الفلسفي قد تدرج في التعبير عن  
الظاهرة الجمالية بدءاً بالإحساس  
الجمالي وانتهاءً بالتفكير  
الجمالي ومن ثمّ إيجاد  
نظرية جمالية لها سياقها  
الفكري والتاريخي، كان من  
أهمّ نتائجها تبلور مصطلح علم الجمال

بطريق الفيلسوف الألماني «باومغارتن»، فإن المتصوفة قد جازوا كثيراً من المراحل الفكرية لينتهوا إلى إيجاد تصورات مطلقة فيما يتصل بالخلق والحياة والكون والعالم، لتخلص لهم رؤياً أهم ما يميزها السمو والمثال، من أجل ذلك يحاول هذا البحث إمعان النظر في الأفكار الصوفية المتصلة بموضوع الجمال بنوعيه الطبيعي والفني.

إن افتتران التصوف بالفلسفة أمر له ما يسوغه في مجال البحث، إذ يعتمدان على الحدس، بيد أن الحدس الصوفي يختلف اختلافاً واسعاً عن الحدس العقلي أو الفلسفي، ذلك لأن الحدس الصوفي ظني ومطلق، فما يقع في ظن العارفين يستحيل حقائق ثابتة وأفكاراً مطلقة، في حين أن الحدس العقلي يعالج أحياناً بطريق الشك، وهذا الأمر ينهض فارقاً جوهرياً بين الصوفية والفلسفة، ولهذا الفارق اشتراطات موضوعية أبرزها أن الرأي الصوفي أحادي النظر قاطع الحكم بعيد عن التحديد، ومع ذلك فقد أفادت الحضارة الإنسانية من الفكر الصوفي، كأن يكون أحد منابع الفلسفة الروحية في التاريخ البشري.

بنى المتصوفة تصوراتهم إزاء الجمال بصورة تناقض تصورات الفلاسفة عامة وتصورات أفلاطون خاصة، مع أن أفلاطون أقرب الفلاسفة إلى المثالية، ولعله من السابقين إلى الكلام على خلود فكرة الجمال في عالم المعقولات، وعليه فقد جعل العالم في طبقتين: طبقة المعقولات تعمرها الحقائق الكلية والمثل الأزلية كالخير والجمال وغيرها، وتقابلها أضدادها بوصفها حقائق خالدة أيضاً، فيقابل الجمال القبح ويقابل الخير الشر وهكذا. وطبقة المحسوسات وفيها صور الحقائق وظلال الفضائل. والمهم فيما رآه أفلاطون أن هنالك إمكانية لانتقال الكائن البشري من عالم المحسوسات والصور إلى عالم المعقولات والفضائل بطريق الجدل العقلي كمعرفة الرياضيات والجدل القلبي كالحب<sup>(1)</sup>.

وواضح أن كلام أفلاطون على الجمال والقبح يمثل ثنائية منطقية، فالجمال ليس فكرة أحادية، مع أن فيها صفة الإطلاق، لأنها تقابل فكرة القبح في العالم المعقول، في حين تجاوز المتصوفة رأي أفلاطون في هذه المسألة ليجعلوا فكرة الجمال فكرة أحادية محضة، وهذا ما نحا إليه عبد الكريم الجيلي (ت ٨٢٢هـ)، الذي رأى أن الجمال المطلق إنما يتحقق في الذات الإلهية فحسب، وأن فيض جماله قد شمل الكون كله، لذلك نعى أن يكون هناك قبح يقابل الجمال في الكون إلا ما سماه قبح المعصية الذي يكون للاعتبار: «الأتى إلى قبح المعاصي؟ إنما ظهر باعتبار النهي، وإلى قبح الرائحة المئنة إنما ثبت باعتبار من لا يلائم طبعه...»<sup>(٢)</sup>، إذن ليس في الكون سوى الجمال المحض، وهو النور الذي يغمر العالم، ويشمل المخلوقات جميعاً، وهو جمال مطلق خالد أبدي لا يقابله قبح قط إلا ما كان للاعتبار والموعظة، أو ما كان



الشيء مخالفاً لطبعه، وأمّا ما يتصل بالقيم الجمالية الأخرى فهي أنماط متدرجة في التعبير عن جمال الأشياء، لكنّها لا تحوز صفة الأصالة ولا الخلود، لأنّها زائلة متغيرة.

ومن الطريف أنّ الرؤيا الصوفية المطلقة قد طغت على آراء بعض الفلاسفة المثاليين أمثال أفلاطون الذي نسب إليه تعريف الجمال «بأنّه بهاء الحق» فلم يرد هذا القول في كتبه، فرجع الباحثون أنّه من كلام المتصوفة الذين تُرجمت كتبهم إلى اللّغة اللاتينية، فنُسب هذا الرأي خطأً إلى أفلاطون وليس له<sup>(٧)</sup>، لأنّهم فهموا من كلمة الحق الذات الإلهية، فصار المعنى أنّ الجمال إنّما هو بهاء الذات الإلهية، وهو الكلام نفسه الذي ذكره الصوفيون في تعريف الجمال المحض أو المطلق، إلا أنّ جانباً آخر قد يشفّ عنه التعريف الأنف، إذا قصد بكلمة الحق الحقيقة، وعليه يزول الغموض وتأتلف الكلمة مع آراء أفلاطون المثالية في الكلام على الحقائق الكلية التي رأى أنّها مطلقة وخالدة في العالم المعقول.

إذن، لم يكن المتصوفة ممن يتبع المذهب الفلسفي فيما افترعوه من مصطلحات، ولا سيّما مصطلح الجمال، بل كانوا سباقين إلى كثير من المسائل التي أثار بعضها مشكلات حقيقية من جهة تنازع نسبتها إلى الفلاسفة أو إلى أهل التصوف، مما يدل دلالة واضحة على أنّهم أسهموا في إنتاج الأفكار وإشاعتها، من أجل ذلك أردنا في هذا المبحث الوقوف على مجمل التصورات الجمالية عندهم، بغية إثراء هذا الموضوع، بعد أن ندرت الدراسات التأصيلية التي ترصد المنحى الجمالي في الأدب الصوفي.

### جوهر المحبة

كان المتصوفة أوّل من تكلم على أنّ الحب غاية في ذاته، وذلك من خلال اقتران المحبة بالمحبوب والمحب على حدّ سواء، فقد سبق أن أشرنا أنّهم جعلوا المحبة والمحبوب والمحب شيئاً واحداً، وقد عبّر كثير من شعراء المتصوفة عن تلك الوحدة، فقال الحلاج<sup>(٨)</sup>:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا      نحن رُوحانٍ حللنا بدنا  
فإذا أبصرتني أبصرته      وإذا أبصرته كان أنا  
روحهُ رُوحِي وروحِي روحهُ      من رأى رُوحينِ حلا بدنا

يرى سكاتولين أنّ الحلاج قد تكلم في هذا النص وغيره على ميثاق الأزل وجوهر المحبة، محاولاً تأصيل فكرة شاعت بعدئذ عند سائر أهل التصوف فحوها أنّ الكشف الصوفي هو الطريق إلى الارتقاء والتسامي إلى العالم العلوي، ولكن من خلال مراحل يقطعها المتصوف

تبدأ بالتوبة التي تعدّ أعلى درجات السمو، وهي من ثمّ تدفع بالصوفي إلى خالقه، وأما عنصر المحبة فأسماء الفناء في المحبوب، إذ لا يرى المخلوق في ضوئها لنفسه وجوداً مستقلاً في العالم<sup>(٥)</sup>، وهذا ما جسدهت أبياته الأنفة.

يعبّر الحلاج في أبياته عن خلاصة المحبة وجوهرها، وذلك بوصفها غاية يسعى إليها الصوفي في ذاتها، لأنّ مهوى فؤاده إنّما هو بلوغ الفناء في المحبة وفي ذات المحبوب، ومن المهم أن نلاحظ أنّ الأدب الصوفي الذي يمثل التقاء بين الشعر والفكر، لم يعتمد فيه أصحابه على القدرة التصويرية بقدر اعتمادهم على القدرة الإيحائية للغة، مع أنّهم تبرموا بها، وعدوها عاجزة عن الوفاء بمقاصدهم، وقد أشار النّفري إلى ذلك في قوله «كلّما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة»<sup>(٦)</sup>، ومع ذلك خلصت للمتصوفة لغة أدبية في غاية الجمال والدقة، وما ذاك إلا لأنّهم استغلوا أقصى ما تحتمله الألفاظ من طاقات إيحائية، وليس ذلك فحسب بل نجد أنّ أغلب ألفاظهم تحولت مصطلحات تعاورها غير واحد من أدباء التصوف، وإذا ما أمعنا النّظر في النّص السابق نجده مفسولاً من التصاوير الفنية، فليس هنالك تشبيهات ولا استعارات، بل هنالك ألفاظ أشبهت الرموز نجم عنها دلالات لا تنتهى، يضاف إلى ذلك عمق المحتوى وثراء المضمون وبعد المغزى، ورشاقة الألفاظ، واتساق النّظم، وقوة التركيب، وجدة المعنى، وهذا كله يأتي في سياق التجربة العرفانية التي تحوّل الظنّ إلى حقيقة واقعة، فسرعان ما ينقلب إحساس العارف في ضوء تلك التجربة إلى فكرة عميقة وسامية في آن، لذا لا تجد في الشعر الصوفي كلّ مسألة تخص الوجود أو تصف الواقع أو تتعرض لأزمات نفسية أو اجتماعية أو عاطفية، بل هو أدب موصول بالفكر الإيماني الفلسفي التأملي، موضوعه العقيدة الراسخة والأفكار الأكيدة التي تمثل طريقاً واحدة، وهي السبيل الوحيد إلى الخالق الأجل.

والواقع أنّ النّص الأنفي ليس مثلاً فريداً في الأدب الصوفي، بل له نظائر كثيرة، والمهم أنّ أدباء التصوف يحسنون الاقتداء ويجيدون المحاكاة، من أجل ذلك تجد في آدابهم سلاسل متناصلة من الأفكار يحملها اللاحق عن سابقه، بعد أن يضيف إليها ما استجد في تأمله وفي تجربته وفي وعيه، فهاهو ذا سعد الشيرزاي يتناول الموضوع ذاته الذي انطوت عليه أبيات ابن الفارض، ثم يجعله في معاريف أخاذة من الألفاظ، وهيئات مدهشة من التراكيب، مضيفاً عليها جمالاً باهراً من رحيق أسلوبه السهل ولغته البسيطة، لتعظم الحصيلة الشعرية في مثل هذا الفن، وربما فاقت كثيراً من النماذج الشعرية الرصينة، يقول<sup>(٧)</sup>:

قال لي المحبوبُ لما زرتُهُ      مَن ببابي قلتُ بآبابِ أنا  
قال لي أنكرتُ توحيدَ الهوى      حينما فرقتُ فيه بيننا

ومضى عامٌ فلمَّا جئتُه      أطرقتُ البابَ عليه موهِنَا  
 قال من أنت، فقلتُ افتحْ فما      ثمَّ بالبابِ سوى أنتِ هنا  
 قال لي أدركتَ توحيدَ الهوى      وعرفتَ الحُبَّ فادخلْ يا أنا

انظر إليه كيف يروي لك حكاية لحمته وسداها أفاظ في غاية السهولة، لكن فكرتها غريبة أشد ما تكون عليها الغرابة. إنه يتحدث عن زيارة لمحبوبه، لكنه لم يلتزم في المرة الأولى بميثاق التصوف ولا بجوهر المحبة القائم على الوحدة بين المحب والمحبوب، حتى يحملك النص على محمل الرمز وليس الحقيقة، وطالما أن الزائر لم يلتزم بذلك الميثاق فإنه لم يظفر بالقبول، وبعد عام كامل عاود الزيارة، ولكنه في هذه المرة التزم بالميثاق فتم اللقاء بعد أن أقر بالوحدة بينه وبين محبوبه. هذا الحوار وجداني خيالي إن شئت القول، ولكنه يعبر عن فكر ومعتقد راسخ، وهو وسيلة للارتقاء إلى عالم المثال، أو بلغة التصوف هو الفناء بذات المحبوب الذي هو الذات الإلهية.

سمى محيي الدين بن عربي فناء المحب بالمحبة والمحبوب «حُبَّ الحُبِّ»، فقال في باب معرفة المحبة: «وألطف ما في الحُبِّ ما وجدته وهو أن تجد عشقاً مضطراً وهوى وشوقاً مقلقاً وغراماً ونحولاً وامتناع نوم ولذة بطعام، ولا يدري فيمن ولا بمن ولا يتعين لك محبوبك، وهذا ألطف ما وجدته ذوقاً... أما ما يبدو لك (متجلياً) في كشف فيتعلق ذلك الحُبُّ به عند رؤيته، فتعلم أن ذلك كان محبوبك وأنت لا تشعر، أو يُذكر شخصٌ فتجد الميل إليه بذاك الهوى الذي عندك... وهذا ألطف ما يكون من المحبة ودونه حُبَّ الحُبِّ، وهو الشغل بالحُبِّ عن متعلقه. جاءت ليلى إلى قيس وهو يصيح: ليلى... ليلى، ويأخذ الجليد ويلقيه على فؤاده فتذيبه حرارة الفؤاد، فسلمت عليه وهو في تلك الحال وقالت له: أنا مطلوبك، أنا بغيتك، أنا محبوبك، أنا قرّة عينك، أنا ليلى. فالتفت إليها وقال: إليك عني فإن حُبَّك شغلني عنك...»<sup>(أ)</sup>.

يريد ابن عربي هنا الإشارة إلى لطف الحُبِّ، وهو معنى يفوق كل معنى عبّر عنه شعراء الغزل في مختلف عصورهم واختلاف حقوبهم، ذلك لأن سمو الحُبِّ بحسب ما يشير إليه ابن عربي كامن في المثال لا في الصورة، لا، بل إن كثافة الصورة الحسية تحجب عن المحب التعلق بالمثال، ألا ترى كيف أورد على لسان المجنون: «إليك عني فقد شغلني حُبُّك عنك»، أي انشغل بالمثال والمعنى، وهذا ما صرفه عن الصورة، وهو تدرج في الحُبِّ بديع من الصورة إلى المثال، أو من المحسوس إلى المجرد، وقد سبق أن عرضنا أن أفلاطون تكلم على ضرب من سمو، ونوع من الارتقاء من المحسوس إلى المعقول بطريق الجدال العقلي أي معرفة الرياضيات أو الحُبِّ.

إنّ ذلك الضرب من الحبّ يختلف عن الحبّ الذي تحدث عنه سائر الشعراء في موضوع الغزل، لأنّه يفضي إلى سعادة تامة، وينتهي بصاحبه إلى غاية سامية، إنّه حبّ المثال وحبّ المعنى، في حين شكا الشعراء في أشعارهم تمتع المحبوب وطفئانه في الهجر وتسويفه، وتحدثوا عن شقاء الحب والهوى والصبوة والشغف والوجد والكلف والغمرات والاكتئاب والرسيس والتدليه والوله وذهاب العقل وغيرها من الآفات التي يورثها الحبّ. كما تحدثوا عن الإخلاص في الحبّ وأشاروا إلى صفات المحبوبة ومحاسنها، وليس ذلك فحسب، بل لم تظهر عيوب في المحبوبات بعيون عشاقهن، فذكر ابن القيم أنّ الداعي إلى المحبة «قد يراد به الشعور الذي تتبعه الإرادة والميل، وقد يراد به السبب الذي لأجله وجدت المحبة وتعلقت به، وذلك قائم بالمحبيب من الصفات التي تدعو إلى محبته وما قام بالمحب من الشعور بها والموافقة التي بين المحب والمحبوب وهي الرابطة بينهما»<sup>(٩)</sup>، لذا فغاية ما يصيبه الشاعر العاشق في وصف محبوبته أنه يراها خالية من العيوب، قال ابن القيم: «إن حبك الشيء يعمي ويصم»<sup>(١٠)</sup>، لذا قال الحكم الخضري<sup>(١١)</sup>:

فوالله ما أدري أزيدت ملاحه  
وحسناً على التسوان أم ليس لي عقل  
وقال آخر:

فوالله ما أدري أزيدت ملاحه  
أم الحب أعمى مثلما قيل في الحب

في حين أن الشاعر الصوفي كان قد عشق المثال وتعلق بالمعنى، وآثر التجريد في الحب، فلم يشك ألم الفراق وصدود المحبوب، والجمال الذي يتعبد في محرابه إنما هو جمال إلهي مطلق.

### الجمال والحب

تكلم الباحثون على الصلة بين الحب والجمال، وإن كانت هذه المسألة أعلق بأهل التصوف، يقول ابن حزم: «العلة التي توقع الحب أبدأ في أكثر الأمر على الصورة الحسنة، والظاهر أن النفس الحسنة تولع بكل شيء حسن وتميل إلى التصاوير المتقنة فهي إذا رأت بعضها تثبتت فيه، فإن ميزت وراءها شيئاً من أشكالها لم يتجاوز إيجابها الصورة وذلك هو الشهوة، وإن للصور توصيلاً عجيباً بين أجزاء النفوس»<sup>(١٢)</sup>، وواضح أنّ ابن حزم هنا يبني على فكرة من أفكار المتصوفين، ولا سيما في حديثه عن ميل الجميل إلى الجمال، لأنه ميل إلى الأصل، وهذا ما أشار إليه ابن حزم آنفاً «والظاهر أن النفس الحسنة تولع بكل شيء حسن وتميل إلى التصاوير الحسنة»، فالنفس الحسنة عند أهل التصوف أي ما خلقه الله من الأنفس على صورة من الجمال الذي هو صفة أزلية فيه.

بيد أن المتصوفة ثبتوا علاقة بين الحب والجمال بصورة تفرقهم عن سائر من تكلم على هذا الموضوع، فقال القاشاني: «ولما خلق الله الإنسان على صورته جميلاً بصيراً، فكلما شاهد جميلاً انجذبت إليه أحداق بصيرته وامتدت نحوه أعماق سريرته، وهذا الانجذاب هو الحبّ الأخصّ إن ظهر من مشاهدة الروح جمال الذات في عالم الجبروت، والخاصّ إن ظهر من مطالعة القلب جمال الصفات في عالم الملكوت، والعامّ إن ظهر من ملاحظة النفس جمال الأفعال في عالم الغيب، والأعمّ إن ظهر من معاينة الحس جمال الأفعال في عالم الشهادة، فالحبّ لظهوره من مشاهدة الجمال يختصّ بالجميل البصير، وما قيل إنّ الحبّ ثابت في كلّ شيء لانجذابه إلى جنسه فعلى خلاف المشهور، والعشق أخصّ منه، لأنّه محبة مفرطة، ولذلك لا يطلق على الله تعالى، لانتفاء الإفراط عن صفاته، والحبّ الإلهي وراء حبّ العقلاء من الإنسان والمُلك والجنّ، فإنه صفة قديمة قائمة بذاته تعالى، وصفته عين الذات فهي قائمة بنفسها، وحبّ العقلاء قائم بها فيحبونه بحبه إياهم...»<sup>(١٣)</sup>.

هذا النصّ المهم يضع ملاحظات ذات شأن في مسألة علاقة الجمال بالحب، لأنّه مبني على علل وأسباب ونتائج وفرضيات يتعامل معها الصوفي بوصفها حقائق ثابتة مشفوعة بيقين وإيمان لا يتزعزع، فميل الجميل إلى الجمال نزوع طبيعي، لأنّ الله تعالى جميل خلق الإنسان جميلاً على صورته، ومن هنا سمّوا ذلك النزوع حبّاً، إذ الحبّ هو ميل الجميل إلى الجمال، بحسب القانون الذي يرمي إلى عودة الفرع إلى الأصل، إذ الأصل هو الجمال الإلهي المطلق، والإنسان فرع لا بدّ له من أن ينجذب إلى أصله، وأما الحبّ عند القاشاني فهو في أربع درجات: الأخصّ وهو انجذاب الجميل إلى الجمال بالضرورة، والخاصّ وهو الذي ينجم من مطالعة القلب جمال الصفات في عالم الملكوت، والعامّ وهو ملاحظة النفس جمال الأفعال في عالم الغيب، والأعمّ وهو معاينة جمال الأفعال في عالم الشهادة، وهذا تقسيم غير مسبوق كما أنه يستوفي التقسيم المنطقي، إذ العلاقة المنطقية لا تسمح بأكثر من هذا التقسيم الرباعي للمفهوم، وهذا في الواقع من نتائج الحدس الصوفي، وقد أشرنا فيما سبق أنّه حدس ظنيّ، ولكنّه عند المتصوفة يقين تام، والطريف في نظرة الصوفي إلى الحبّ وفق درجاته الأربع أنّ العشق لا يحلّ محلّ الحبّ، وليس درجة من درجاته، والعلة في ذلك كما يقول القاشاني أنّ العشق أخصّ من الحب، لأنّه يقوم على المحبة المفرطة، والإفراط لا يتناسب وصفات الخالق عزّ وجلّ، وأما الفريد في كلام القاشاني فهو أنّ الحبّ الإلهي وراء حبّ العقلاء من الإنس والجنّ والملائكة، وطالما أن الصوفية لا تحكم عقولها في الحبّ، لأنّها تبلغ الدرجة السامية في الحبّ الإلهي من خلال الترقّي بالقلب، فإنّه يقصد بالعقلاء الصالحين من عباد الله من الإنس والجنّ والملائكة الذين يحبون الله تعالى.

يجب أن نشير إلى أن الصوفية قد انفردت في تأكيد علاقة الحب بالجمال بهذه الصورة الوجدانية العميقة، في حين أنكر عدد من الفلاسفة هذه العلاقة إنكاراً شديداً، فيرى شبهنور مثلاً أن سبب الحب هو خديعة إرادة الحياة وبقاء النوع وتلويحهما بسعادة وهمية على درب الحب، فيستجيب المرء إلى غريزته استجابة لا يفهم فحواها، ويحكم بالجمال على امرأة تضمن له ذرية قوية، يعجبه فيها حسن القوام والامتلاء، إذ تضمن هاتان الصفتان للجنين الغذاء الكافي، أما المرأة فيعجبها في الرجل القوة والشجاعة أكثر من الجمال، أو ما يضمن لأولادها القوة الجسدية<sup>(١٤)</sup>.

### الجمال والتناسب

كان أرسطو من الفلاسفة السابقين إلى إدراك فكرة التناسب والترتيب والاعتدال في الجمال، فقد نسب إليه القول: إنَّ الجمال: «اجتماع الترتيب مع الاعتدال بين الصغر والكبر»<sup>(١٥)</sup>، أي التناسب في الشكل وترتيب أجزائه واعتدال فصوله، إلا أن المتصوفة جمعت بين مبدأ التناسب الأرسطي في الجمال وفكرة الملاءمة. يقول الفرغاني: «لما كان الجمال حقيقة كمال الظهور بصفة الملاءمة والتناسب، وهذا التناسب والملاءمة إما ألا تدرك كيميته وحقيقته وغوره ولا ينضب انتهاؤه وحده ولا يمكن حصره وعدّه، بل كل ما أدرك منه علم في ضمن ذلك أن وراءه ما لا ينحصر ولا ينضب فذلك هو إطلاق الجمال، وإما أن يدرك ذلك وينضب فذاك الداخل تحت الضبط والإدراك، إما أن يكون خفياً لطيفاً بحيث لا ينضب ببديهة الإدراك، بل يحتاج إلى دقة ونظر ولطف إحساس...»<sup>(١٦)</sup>. فهو هنا يستعرض أنواع الجمال، ويلح على مبدأ المناسبة والملاءمة، محاولاً تفسير الأسرار التي تقف وراء الحسن والجمال.

ولا تتحقق الملاءمة ما لم تتحقق ثلاثة أشياء: وصف المحبوب وجماله، وشعور المحب به، والمناسبة بين المحب والمحبيب. فاكتمال هذه العناصر يؤذن باستحكام المحب، ونقصان عنصر من عناصرها يؤدي إلى ضعفها، فمتى كان المحبوب في غاية الجمال، وشعور المحب بجماله أتم شعور، والمناسبة الروحية قوية بينهما، ظهر الحب اللازم الدائم، وقد يكون الجمال نفسه ناقصاً لكنه في عين المحب كامل، فتكون قوة المحبة بحسب الجمال<sup>(١٧)</sup>، وهنا يُذكر أن عزة صاحبة كُثير دخلت على الحجاج بن يوسف فقال لها: يا عزة واللّه ما أنت كما قال فيك كثير، فقالت: أيها الأمير إنّه لم يرني بالعين التي رأيتني بها<sup>(١٨)</sup>.

### الجمال والنور

يرى المتصوفة أن الجمال الحقيقي إنما هو صفة أزلية لله عز وجل، وقد رآه في ذاته فأحب أن يراه في مخلوقاته، من أجل ذلك تعاور أهل التصوف حديثاً زعموا أنه قدسي، رواه العجلوني في كتابه «كشف الخفاء» جاء فيه: «كنت كنزاً مخفياً فأحببت أن أرى فخلقت خلقاً فعرفتهم بي فعرفوني»<sup>(١٩)</sup>، بيد أن هذا الحديث بلا سند صحيح عند الزركشي والحافظ ابن حجر والسيوطي وغيرهم»، وقال القاري: لكن معناه صحيح مستفاد من قوله تعالى: (وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون)<sup>(٢٠)</sup> أي ليعرفوني كما فسرهم ابن عباس رضي الله عنه، ولكنه جرى في كلام الصوفية وبنوا عليه فقال ابن الفارض:

وصرّح بإطلاق الجمال ولا تقل بتقييده ميلاً لزخرف زينة

إن الجمال في العالم عند الصوفية تجل ونور، وهو من فيض من نور الخالق الأجل، وقد أشار د. اليافي أن المعنى الذي ذهب إليه المتصوفة في مسألة نور الخالق جميل، ويمكن توضيحه استناداً إلى بعض النظريات الفيزيائية، التي تفسر الفضاء العلوي بوصفه فراغاً مظلماً لا يمكن أن نراه، ذلك أننا لا نتكمن من رؤية النور الذي يشمل الأكوان جميعاً إذا غابت عنه المادة، لذا فالفضاء الكوني ليل مظلم، حتى إذا صادف الشعاع غير المرئي ذرة من الهواء أو الهباء في الفضاء أمكن أن نرى الهباء متلألأ والذرات براقية، فوجود المادة وسيلة لرؤية النور ورؤيتها به، ومن هنا يمكن أن نفهم قوله تعالى: (الله نور السموات والأرض)<sup>(٢١)</sup>، فلو لا ذلك النور لكان الكون كله ظلاماً مطبقاً<sup>(٢٢)</sup>.

### الجمال والجلال

استعمل المتصوفة لفظ الجليل بدلاً من لفظ الرائع، والجلال من حيث المعنى اللغوي يدل على العظمة والسمو والشمول، فإطلاق لفظ الجليل على الرائع يراد به التعبير عن شعور روحي وديني عميق<sup>(٢٣)</sup>، ويذكر القاشاني أن الجلال لله معنى يرجع منه إليه، وهو الذي منعنا من المعرفة به تعالى، إذ ليس لمخلوق في معرفة الجلال المطلق مدخل ولا شهود، انضرد الحق به، وهو الحضرة التي يرى الحق فيها بما هو عليه، وأما الجمال فله أمران الهيبة والأنس، وذلك لأن لهذا الجمال دنواً وعلواً، فالعلو نسميه جلال الجمال وفيه يتكلم العارفون، وهو الذي يتجلى لهم، وهذا جلال الجمال قد افترن معه منا الأنس والجمال، والجمال الذي هو الدنو قد افترن معه منا الهيبة، فإذا تجلى لنا جلال الجمال أنسنا، ولولا ذلك لهلكنا، فإن الجلال والهيبة لا يبقى لسلطانها شيء، فيقابل ذلك الجلال منه بالأنس منا لنكون في المجاهدة

على الاعتدال حتى نعقل ما نرى ولا نذهل، وإذا تجلّى لنا الجمال فهو مباسطة لنا والجلال عزة الحق عنا.. وعليه رأى في اجتماع الجمال والجلال أمرين؛ جلال الجمال وجمال الجلال، فأما جلال الجمال فهو علو الجمال وعزته عن الخلق، وعزته تحجبنا عن إدراكه فسميت تلك العزة جلالة، فالجلال كما يرى معنى يرجع من الخائق إليه ولا يصح لغيره أن يعرفه أو يراه، وأما جمال الجلال فهو حضرة الدنو التي منّ بها الله تعالى على عباده، وقد عبّر عن ذلك العارف في قوله<sup>(٢٤)</sup>:

جمالك في كلِّ الحقائق سافرٌ وليس له إلا جلالك ساترٌ

تجليتْ للأكوان خلف ستورها فنمت بما تخفي عليه السراثرُ

ويربط الصوفي بين الجلال والحجاب، يقول النقشبندي: «إنَّ الجلال هو احتجاب الحق سبحانه عنا بعزته أن نعرفه بحقيقته وهويته كما يعرف هو ذاته، فإنَّ ذاته سبحانه لا يراها أحد على ما هي عليه إلا هو، والجمال هو تجليه لوجهه ولذاته، فلجماله المطلق جلال هو قهاريته للكل عند تجليه لوجهه، فلم يبق أحد حتى يراه هو الجمال»<sup>(٢٥)</sup>.

وأخيراً، حازت التأملات الصوفية في مسائل الجمال أهمية بالغة، إذ شملت تلك التأملات مناحي ما يسمى اليوم بعلم الجمال، حتى أمكن القول بعد أن عرضنا جملة من المسائل الفكرية التي نجمت عن تلك التأملات: ثمة تفكير جمالي متسلسل نجم عن التجربة الصوفية في الأدب العربي يحسن به تأسيس نظرية خاصة بعلم الجمال الأدبي، يمكن أن تقوم على التصور الآتي:

١- إن فكرة الجمال بحسب التصورات الصوفية فكرة أحادية، أي لا تقابلها فكرة القبح، وهي من ثم صفة أزلية مطلقة تتمثل بالذات الإلهية.

٢- ليس في الوجود قبح على الإطلاق، إلا ما نجم عن عصيان الخالق عز وجل، أو ما كان الشيء مخالفاً لطبعه. وعليه، فإن القبح يتعين في عالم الشهادة فحسب، وهو موجود للاعتبار.

٣- إن الجمال الإلهي فيض وضياء يغمر الأكوان، أو بحسب التعبير الصوفي نور يضيء السموات والأرض.

٤- إن الله جميل أحسن كل شيء خلقه، وجماله إنما يتجلّى في مخلوقاته.

٥- إن انجذاب الجميل إلى الجمال هو انجذاب إلى الأصل والأس، فالإنسان فرع من أصل خالقه.



٦- جمال الله تعالى جليل بمعنى أنه محجوب عن الخلق، فلكل جمال جلال، وقد حُجب عنا جمال الله تعالى رحمة بنا ولطف منه سبحانه وتعالى.

وعليه تخلص للمتصوفة وفق هذه التصورات ما يحسن تسميته بأصول نظرية جمالية، لها سياقها التاريخي والفكري، كما أنها ناجمة عن سلسلة من التجارب العرفانية التي سعت إلى التكامل والشمول، وإن كان البحث عاجزاً عن الإحاطة بدقائقها وتفصيلاتها، إلا أنه يمكن أن يكون منطلقاً لأبحاث أخرى من شأنها أن تستوفي كامل التصورات التأملية الجمالية التي قدمها أعلام التصوف في الأدب العربي.



### الهوامش:

- (١) - الياضي، عبد الكريم، بدائع الحكمة، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٥م، ص٤٦.
- (٢) - الجبلي، عبد الكريم، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، المطبعة الأزهرية في القاهرة، ١٩١٦م، ص٤٥.
- (٣) - الياضي، بدائع الحكمة، ص٥٥.
- (٤) - العلاج، شرح ديوانه، تحقيق: مصطفى الشبيبي، بيروت، ٢٠٠٧م، ص١٧.
- (٥) - سكاتولين، جوزيني، التجليات الروحية في الإسلام - نصوص صوفية عبر التاريخ، تقديم: د. أحمد الطيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص٢١١.
- (٦) - النفري، كتاب المواقف، ص١٢.
- (٧) - الطوسي، كتاب اللمع في التصوف، تحقيق: د. عبد الحلیم محمود، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ص٢٤٤.
- (٨) - ابن عربي، الفتوحات الملكية، الدار العلمية، بيروت، ٢٠٠٦م، ٢/٣٤٤.
- (٩) - ابن قيم الجوزية، روضة المحبين، مجمع الفقه الإسلامي، جدة، ٢٠٠٩م، ص٦٥.
- (١٠) - المصدر السابق.
- (١١) - السري الرفاء، المحب والمحبوب والمشموم والمشروب، تحقيق: مصباح غلاونجي، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٨٦م، ٢/١٩٧.
- (١٢) - ابن حزم، طوق الحمامة في الألفة والألاف، تحقيق: د. إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٨٧، ص٣٢.
- (١٣) - القاشاني، كشف الوجوه الغر، ص٢٢٣.
- (١٤) - الياضي، بدائع الحكمة، ص٦٥.
- (١٥) - أرسطو، فن الشعر، تحقيق: د. شكري عياد، ط١، دار الكاتب العربي بالقاهرة، ١٩٦٧م، ص١٧٩.
- (١٦) - الفرغاني، سعد الدين، منتهى المدارك في شرح نائية ابن الفارض، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٠٨م، ص٤٣.

- (١٧) - اليافي، بدائع الحكمة، ص ٦٧.
- (١٨) - الأصفهاني، الأغاني، ص ٢١١/٤.
- (١٩) - العجلوني، كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس، رقم الحديث ٢٠١٦.
- (٢٠) - الذاريات، ص ٥٦.
- (٢١) - النور، ص ٣٥.
- (٢٢) - اليافي، بدائع الحكمة، ص ٥٧.
- (٢٣) - المرجع السابق.
- (٢٤) - القاشاني، عبد الرزاق، القاموس الصوفي فصل الجيم.
- (٢٥) - النقشبندی، أحمد ضياء الدين، جامع الأصول في الأولياء، مؤسسة الانتشار العربي، ١٩٩٧م، ص ٤٣٣.

## المصادر والمراجع:

- ١- أرسطو، فنّ الشعر، تحقيق: د. شكري عياد، ط١، دار الكاتب العربي بالقاهرة ١٩٦٧م.
- ٢- عبد الكريم الجبلي، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، المطبعة الأزهرية في القاهرة، ١٩١٦م.
- ٣- الحلاج، شرح ديوانه، تحقيق: مصطفي الشيبلي، بيروت، ٢٠٠٧م.
- ٤- جوزيني سكاتولين، التجليات الروحية في الإسلام - نصوص صوفية عبر التاريخ تقديم: د. أحمد الطيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ٥- الطوسي، كتاب اللمع في التصوف، تحقيق: د. عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة في القاهرة.
- ٦- العجلوني، كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس، مكتبة القدسي في القاهرة، ١٣٥١هـ.
- ٧- ابن عربي، الفتوحات المكية، الدار العلمية ببيروت، ٢٠٠٦م.
- ٨- سعد الدين الفرغاني، منتهى المدارك في شرح تائية ابن الفارض، دار الكتب العلمية ببيروت، ١٩٠٨م.
- ٩- عبد الرزاق القاشاني، كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، تحقيق: أحمد فريد الزبيدي، ط١، دار الكتب العلمية ببيروت، ٢٠٠٥م.
- ١٠- أحمد ضياء الدين النقشبندی، جامع الأصول في الأولياء، طبع مؤسسة الانتشار العربي، ١٩٩٧م.
- ١١- عبد الكريم اليافي، بدائع الحكمة - مقالات في علم الجمال وفلسفة الفن، ط١٥، دار طلاس دمشق، ١٩٨٦م.

\* \* \*

# الإنسان والمقدّس

## في رواية (زمن القديسين)

د. غسان بديع السيد

حينما صدرت رواية (عزازيل)، للكاتب المصري يوسف زيدان، أثار ردود فعل مختلفة في البلدان العربية، وكتب عنها عشرات المقالات، وذلك بسبب مفارقتها السائد في كتابة الرواية من حيث المضمون ولغة السرد، ولا سيما أنها جمعت بين الجانب التاريخي والجانب الفني التخيلي. وظّف يوسف زيدان بعض الأحداث التاريخية الخاصة بالكنيسة المسيحية الإسكندرانية، وعلاقتها بكنيسة القدس وأنطاكية، والصراع الذي دار بين بعض الشخصيات الدينية، التي شكّلت علامة فارقة في تاريخ الكنيسة المسيحية المشرقية، حول طبيعة السيد المسيح.

هذا الجو الذي يسيطر على رواية يوسف زيدان، نجده لدى كاتب سوري هو إياد ناجي<sup>(١)</sup> الذي قدّم رواية (زمن القديسين<sup>(٢)</sup>)، التي تتقاطع بعض أحداثها مع رواية زيدان، وأحياناً تكمل بعض الأحداث التي لم تكتمل في الرواية السابقة. لكن الاهتمام الذي حظيت به رواية زيدان لم يصل إلى رواية إياد ناجي على الرغم من أنها لا تقل مستوى عن الرواية الأولى.

تركّز هذه الرواية على بعض الشخصيات الدينية المسيحية السورية الذين كان لهم دور مهم في نشر المسيحية في المنطقة في ذلك الوقت، ولذلك أصبحوا قديسين لدى الكنائس المختلفة. شكّلت حيواتهم نماذج خاصة في تاريخ الكنيسة المشرقية بسبب حياة التنسك التي عاشوها، والزهد في الدنيا ومتاعها، وتكريس النفس لنشر الدين الجديد في منطقة كانت تُمارس فيها الطقوس الباخوسية. كانت عبادة الإله باخوس<sup>(٣)</sup> هي المسيطرة في هذه المنطقة

من العالم منذ مئات السنين، ولم يكن من السهل التصدي لمهمة نشر الديانة الجديدة، وكانت حيوات هؤلاء القديسين معرّضة للخطر في كل لحظة، لكن الإيمان يفعل فعله، إلى حد أن أحداً من هؤلاء لم يتراجع عن المهمة التي أوكل نفسه إليها، ومن هنا جاء عنوان الرواية (زمن القديسين).

### ملخص الرواية

توجد أربع شخصيات رئيسة تحتل المساحة الأكبر من هذا العمل الروائي وهم: يوحنا ذهبي النطق، أو ذهبي الضم<sup>(٤)</sup>، والناسك مار مارون<sup>(٥)</sup>، والناسك سمعان<sup>(٦)</sup>، والراهب نسطور<sup>(٧)</sup>. الشخصية المحورية في هذه الرواية هو الراوي مارسيان الذي يعيش الأحداث التي مرّت بها هذه الشخصيات، بالإضافة إلى بعض الشخصيات الأخرى التي لها بعض الأدوار في الأحداث التي يمر بها هؤلاء القديسون، مثل الإمبراطور الروماني وبعض الشخصيات النسائية التي تعيش في القصر أو خارجه.

يستفيد الكاتب من بعض الأحداث التاريخية التي عاشتها كنيسة أنطاكية والقسطنطينية في القرنين الرابع والخامس الميلاديين، والتي يرويها مارسيان بصيغة الراوي العارف بكل شيء. ومارسيان ولد في أطراف مدينة أفاميا التي كانت تنتشر فيها الطقوس الباخوسية، والتي كان يُشارك فيها والده التاجر، صاحب المحل التجاري في مدينة أفاميا.

على الرغم من إيمان الوالد الشديد بالعقيدة الباخوسية، إلا أنه يطلب من ابنه أن يتوجّه إلى الديانة المسيحية خوفاً عليه من قادم الأيام، بعد أن بدأت الديانة الجديدة بالانتشار بسرعة، وبدأت المضايقات تلاحق عبدة باخوس، ولا سيما بعد وصول الإمبراطور الروماني تيودوسيوس إلى الحكم، وعزمه على محاربة العبادات الوثنية التي بقيت متجذّرة في الريف: «أصدر تيودوسيوس عام ٣٩٠ م قانوناً جديداً بتحريم جميع العبادات الأخرى، وهو القانون ذاته الذي صدر حتى الآن عدداً من المرات دون فائدة، ولكنه قرنه هذه المرة بإجراءات عملية لتطبيقه، فصادر أموال الكهنة وأفقدهم حصانتهم، وأمر بإغلاق جميع المعابد»<sup>(٨)</sup>.

يصف الراوي الاحتفالات التي كان يقيمها عبدة الإله باخوس، والتي كان يسيطر عليها الشرب والرقص وممارسة الجنس الجماعي، ويكتشف الراوي، في سن مبكرة، أنه نتاج هذه الحفلات، وأنه ابن الإله باخوس، وهو لا يعرف الأم التي أنجبته بعد ممارسة الجنس مع والده في أحد الأعياد، وحملت منه، وحينما ولدته جاءت به إلى والده واختفت بعد ذلك. ومن

المعروف أن هذا الأمر يترك صدمة نفسية كبيرة لدى الطفل، ليس من السهل التخلص من آثارها، وهذا ما ظهر بوضوح في الرواية.

في هذه الأجواء المشحونة يقرّر الأب، الذي ضرب بوحشية بسبب عقيدته، الهجرة من مدينة أفاميا مصطحباً معه مارسيان، ابن السنوات العشر، الذي كان قد قرّر الالتحاق بالديانة الجديدة، والابتعاد عن ديانة والده.

كانت المحطة الأولى لمارسيان مع والده بلدة سرجيلا التي كانت مركزاً تجارياً: «سرى في شوارع البلدة نبض متوتر من حياة حضرية راقية لا تخطئها العين، فقد امتلأت سرجيلا بالزوار من القرى القريبة، وتناثرت فيها الفنادق والبيوت الفارحة متعددة الطوابق والحمام الأنيق، ومعاصر الزيتون والعنب» (زمن القديسين، ص ٢٩).

كانت سرجيلا تتميز بالتسامح بين العبادات القديمة والديانة الوليدة الصاعدة، ولهذا قرّر والده الإقامة في هذه البلدة إقامة دائمة، فاشترى كراماً صغيراً بمعصرته ودجاجاته. وإذا كان شراء الكرم قد شكّل حياة جديدة للوالد في هذه البلدة، فإن سماع مارسيان باسم يوحنا، أسقف أنطاكية، الذي أصبح لاحقاً بطريكاً للقسطنطينية، أدخله في طريق لا رجعة منه، وهو طريق الإيمان بالديانة الجديدة. هنا ترسّخت قناعة مارسيان بعقيدته الجديدة، وازداد ابتعاده عن والده الذي استمر في ممارسة الطقوس الباخوسية، التي كان ينفر منها الفتى مارسيان بشدة، ولا سيما بعد أن شاهد ما يجري أثناء الاحتفالات التي تُقام في المعابد الباخوسية. ولهذا قرّر الرحيل عن هذه البلدة ليزداد معرفة بجوهر هذا الدين الجديد على يد بعض القديسين الذين تجاوزت شهرتهم المنطقة. كان اسم يوحنا ذهبي النطق يتردد في الأماكن كلها التي مرّ بها. توجّه، بناءً على توصية بعضهم، إلى قرية (كفر نبو) للاستماع إلى كلمات القديس مار مارون، الذي كان قد غادر القرية ليتسكّل في جبل (كالوطة)، القريب من القرية. وفي معبد للإله نبواله التنبؤات البابلي، التقى مارسيان بالراهب مار مارون الذي اعتزل الحياة، ليعيش حياته الدينية في هذا المكان بعيداً عن ضوضاء الحياة وإغراءاتها، لأنه يرى أن حياة التنسك هي الحياة المثالية في الدين. كانت الوفود، من المناطق القريبة، لا تتوقف عن الارتحال إلى هذا المكان لسماع كلمات هذا الراهب. استقر المقام بمارسيان إلى جانب معلمه الجديد، محاولاً الاستفادة من كل كلمة يقولها، وكل عمل يقوم به، وكان مندهشاً من قدرة هذا الرجل المتقدم في السن على عيش هذه الحياة القاسية: «نام في العراء مفترشاً الأرض، وملتحفاً سماء الله المدرارة. كانت تلك الجرود شديدة البرودة، قوية الرياح، غزيرة المطر والثلوج. ألا ما أعظم قوة الإيمان، كيف تقوّي المرء وتخرج من صدره

مارداً جباراً لا يكل» (زمن القديسين، ص ٦٣ - ٦٤). نشاء المصادفة أن يكون الراهب مارون صديقاً للبطرك يوحنا، الذي يعرف كل شيء عن هذا القديس، فيأخذ منه ماركسيان المعلومات الكاملة عنه. يوحنا هو ابن قائد الجيش الشرقي للإمبراطورية الرومانية، وقد مات لما كان الطفل رضيعاً. رفضت والدته الجميلة والثرية الزواج بعد وفاة زوجها، وكرّست حياتها لتربية يوحنا مع أخت له، بعد أن اعتنقت الديانة المسيحية، واعتزلت الحياة العامة. تتلمذ يوحنا على يد الفيلسوف الوثني ليبانيوس أعظم خطباء عصره. ترك يوحنا حياة الرفاهية والثراء، وتوجّه نحو حياة الرهبنة على الرغم من معارضة والدته: «لقد باتت الرهبنة يا أمّاه هي أرفع ما تتشوّق إليه نفسي، وقد أتيتك اليوم طالباً الإذن لمغادرتك لأعدواها، أحياناً في خدمة الله وحب المسيح» (ص ٨٤).

لم تستطع توسلات الأم المصدومة من قرار ابنها منع الشاب من اختيار هذا الطريق الذي قاده أولاً إلى الاعتكاف في جبل قريب من أنطاكية مدة خمس سنوات، ثم إلى العمل شماساً وكاهناً في كنيسة أنطاكية، ثم رئيساً للأساقفة في القسطنطينية. لم تكن حياة يوحنا في القسطنطينية كما أرادها حياة تتسكّ وخدمة الديانة المسيحية. يُضاف إلى ذلك ما رآه البطرك الجديد من حياة بذخ ورفاهية في القصر الإمبراطوري، وحتى ضمن الكنيسة، التي انتقدتها بشدة، مما سبب له كيد الإمبراطورة التي طالتها الانتقادات: «أخذت الغيوم الداكنة تتلبّد في السماء، ورياح الشر في الفضاء، والمتأمرون من كل زوايا الأرض يتبادلون الرسائل والوشايات حول ذهبي النطق، قديس العصر» (ص ١٧٠).

انضم أسقف الإسكندرية إلى زوجة الإمبراطور للتأمر على البطرك يوحنا مما أجبر الإمبراطور على إصدار قرار بنفي البطرك يوحنا. لمّا سمع الراهب مارون بخبر النفي أرسل مجموعة من أتباعه لمرافقة البطرك يوحنا، الذي كان في حالة من الضعف تجعله بحاجة إلى مساعدة، وكان ماركسيان من بين هؤلاء، الذين سمعوا، وهم في طريق السفر، أن أمر النفي كان قد ألغي بعد أن ضرب زلزال مدينة القسطنطينية، وعُدّ ذلك عقوبة إلهية، لكن حالة السلم لم تدم طويلاً، فقرّر الإمبراطور عزل البطرك يوحنا، وإخراجه من الكنيسة بالقوة، ونفيه مرة أخرى. رافقه ماركسيان وزملاؤه في رحلته إلى المنفى، وهو مقيد اليدين، ويعاني من صعوبة الطريق: «لا يمكن وصف تلك الرحلة المريرة الطويلة. والتي امتدت سبعين يوماً دون أن يصيب المرء كرب وضيق من التفاصيل المشبعة ألماً وهواناً وشفقة، ويستحيل على أيّ من الآلاف الذين رأوه في رحلة آلامه إلا أن يتذكروا ويفكروا في المسيح حاملاً صليبه وسط الوحوش البشرية الضارية حوله في طريق إلى الجلجلة» (ص ٢١١).

لم يستطع جسد البطرک المنهك تحمّل عذابات الطريق، فمات في إحدى الكنائس الصغيرة عام ٤٠٧.

مع وفاة البطرک يوحنا، لم يبقَ لمارسيان شيء يعمله في هذه الديار النائية، فقرّر مع زملائه الرهبان العودة إلى مكان اعتكاف الناسك مارون في تلة كالوطبة المقدّسة، وكانت قد تغيّرت ملامحها مع توافد مئات الزوار لأخذ البركة من الناسك، والتعافي من مختلف الأمراض التي يعالجها. ومن هذا التل، أرسل مارون أخلص تلاميذه إلى أهل الجبل الأبيض (جبل لبنان) لنشر الدعوة هناك، وهو إبراهيم القورشي.

مرة أخرى يُفجّع مارسيان بالموت الذي طال هذه المرة معلمه مار مارون: «لقد صعّد اليوم حمل آخر من حملان الرب إلى أعلى. هذه الساعة انفتح طريق السماء ثانية، وقد حرسته الملائكة من الجانبين. سكبنا الدموع السخية، وبها اغتسلت نفوسنا وانهت، وبعد سيول المطر والدموع، سطعت على التلة المقدّسة أشعة سماوية غامضة من بين الغيوم الداكنة» (ص ٢٦٧).

كان على المهاجر الدائم أن يرحل مرة أخرى، ولكن باتجاه سرجيلا مكان إقامة والده. وفي الطريق، قابل شاباً نحيلاً طويل الشعر، فأوقفه وسأله إن كان يعرف كهفاً معزولاً لا تطوّه قدم مخلوق ليعتزل العالم فيه ويصلي لخالق الأكوان. كان هذا الشاب هو سمعان العمودي، الذي أقام، في البداية، في مغارة قبل أن يهرب منها بسبب توافد الزوار إليه طلباً لبركته، ليقيم، بعد ذلك، على أحد الأعمدة بارترفاع ثلاثة أمتار، وأمضى حياته عليه مكتئباً بالقليل ليحافظ على قوته للقيام بواجباته الدينية حتى نهاية حياته.

كان مارسيان يسعى إلى أن يكون مثل هؤلاء القديسين بقوة الإرادة، والتحمّل والصبر، وظنّ لوهلة أن روحه باتت محصّنة ضد ما يسميه الضلال، بعد مرافقته لهؤلاء القديسين، لكنه سقط مع أول تجربة بعد أن عاد إلى بيت والده، ووقع فريسة لإغراء ابنة خلية والده. وعاش هذا الصراع النفسي الكبير الذي يعيشه كل من يريد أن يجمع رغباته الدنيوية، ليكون مؤهلاً لعيش حياة الرهبنة. وكالعادة في مثل هذه المواقف، يضع الإنسان الحق على الشيطان: «لم يارب أرسلت لي هذا الشيطان في صورة بشر؟ ألتخبرني أم لتسخر من ضعفاً؟ أنا لم أزعم يوماً أنني لست بشراً» (ص ٣٠٤). «لقد ارتكبت الخطيئة، أنا الراهب في القلب، انتصر عليّ الشيطان، انتصاراً مدوياً وجلجل بأجراسه محتفلاً» (ص ٣٠٩).

فُرض على مارسيان الزواج من ابنة خليته والده، بمؤامرة منهما، ووجد نفسه مسؤولاً عن طفل من زوجته وعشيقها الذي كان يعمل في مزرعة والده، وسماه يوحنا. وعلى الرغم من انشغال مارسيان بهذه الأمور الدنيوية، إلا أنه كان يتابع الأخبار الكنسية، وأخبار الصراعات والحروب التي تشهدها الإمبراطورية. ومن بين هذه الأخبار، ما حدث في الإسكندرية لما اغتال رهبان هذه المدينة فيلسوفة مدينتهم الوثنية هيباتيا، وهو الحدث الذي أشار إليه يوسف زيدان في روايته (عزازيل).

يقرّر مارسيان الرحيل من هذا البلد، برفقة من أصبح مثل ابنه يوحنا، إلى إديسا بالقرب من نهر الفرات، ولقاء الراهب نسطور عام ٤٢٧م، وهو الراهب الذي أثار انقساماً في العالم المسيحي بسبب القول باتحاد الطبيعتين في شخص المسيح، الطبيعة الإلهية والطبيعة البشرية. وبسبب شعبية نسطور الكبيرة وفصاحته وقدرته الإقناعية، عينه الإمبراطور تيودوسيوس رئيساً لأساقفة الإمبراطورية في القسطنطينية. هذا الأمر لم يرق لكثيرين حاكوا المؤامرات ضده، ولا سيما كيريلس بطرك الإسكندرية الذي اتهم نسطور بالهرطقة. دعا كيريلس إلى عقد مجمع أفسس، بحضور الإمبراطور، لمحاكمة نسطور، وبدعم من بابا روما سلسيتين. حكم المجمع على نسطور بتجريدته من منصبه، والطرده من الكنيسة. أدى ذلك إلى انشقاق الكنيسة بين مؤيد لنسطور ومعارض له، مما اضطر الإمبراطور إلى إصدار مرسوم بنفي نسطور إلى صحراء مصر التي بقي فيها حتى وفاته عام ٤٥٠، بعد أن أمضى عشرين سنة في ظلام السجن.

بعد أن عاش مارسيان هذه الأحداث الكبيرة، ورافق كبار الشخصيات الدينية، وعاش صراعاً نفسياً كبيراً بسبب قوة رغباته الدنيوية وطموحه في أن يتملّ حياة هؤلاء القديسين الذين عايشهم، غادر سرجيلاً متوجّهاً نحو التلة التي كان يعيش فيها سمعان العمودي، برفقة ابنه يوحنا الذي اختار أن يعيش حياة الرهبنة، لكن هذا الأخير يترك مارسيان ويخبره بأنه قرّر الرحيل، وتكريس حياته للعبادة. بقي مارسيان في هذه التلة بانتظار موته: «أيها الأب، لقد أزفت الساعة فخذ ابنك ليمجدك» (ص ٥٠٠).

### الإنسان والمقدّس في الرواية

يكتشف القارئ، منذ الصفحات الأولى، أن عالم الرواية ينقسم إلى قسمين، عالم المقدّس والعالم الدنيوي. العلاقة بينهما هي علاقة صراع، وليست علاقة مساكنة وسلام، ويحاول كل طرف أخذ مكان الطرف الآخر، ونفيه أو القضاء عليه. يأخذ الصراع هنا أبعاداً مختلفة بسبب العقائد المختلفة الموجودة في منطقة واحدة، فهناك صراع بين مقدّس ومقدّس آخر،



وصراع ضمن المقدّس الواحد، وصراع بين هذا المقدّس في مجموعته وبين الدنيوي. لكن الصراع الذي يسيطر، في البداية، هو الصراع بين عبادة الإله الباخوس والديانة المسيحية الجديدة التي تحاول الانتشار لتحل محل عبادة قديمة عمرها مئات السنين. كانت ولادة الديانة الجديدة، وانتشارها في شمال سورية نذير شؤم لأهل المنطقة الذين كانوا يتوارثون عبادة الإله باخوس مع ما يفرضه ذلك من احتفالات وطقوس يمارسها المؤمنون في معابدهم المنتشرة في كل مكان، وهي مرتبطة بأسطورة الإله ديونيسيوس الإغريقي، وشبيهه باخوس الروماني: «قُتِلَ الإله ديونيسيوس وقُطعت أوصاله ووزعت على جهات الأرض الأربع، لكنه عاد إلى الحياة وظهر في نبات الكرمة، ولهذا يُعدُّ إله الخمر في الأسطورة الإغريقية. كان يُقام له احتفالان في السنة، وكانت مجموعة من النسوة يوزعن الخمر على المحتفلين في المعبد وهنَّ يرقصن حول تمثال ديونيسيوس المحمول على الأكتاف، ويسكن النبيذ عليه. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الإله باخوس لدى الرومان»<sup>(٩)</sup>.

لما أصدر الإمبراطور الروماني تيودسيوس مرسوماً بتحريم العبادات الوثنية، وإطفاء النار المقدّسة في روما بعد ألف سنة من اشتعالها، ومنع زيارة المعابد، بقي قسم كبير من سكان المنطقة على عبادتهم القديمة التي أصبحت تُمارس سراً: «ليفعل ما يشاء هذا المتسلط. معابدنا وإن أغلقوها ما تزال قائمة ليلاً عاملة في السر، وفيها سيُسكب الدم والخمر أبد الآبدين، ولكلِّ منا أربابه شاء أم أبى» (ص ١٤).

المقدّس لدى بعضهم يصبح مدنّساً لدى آخرين، والعكس بالعكس، وقد تعبّر وجهتا نظر مارسيان ووالده المتعارضتين عن هذا الصراع الذي يدور بين عقيدتين؛ قديمة متجدّرة، وجديدة تنظر إلى الأخرى بأنها دنيوية وثنية تسيطر عليها الغرائز الحيوانية: «من ذلك الوحش الذي يحل علينا كيانه، فلا يعود بالإمكان التعرّف على ذواتنا وحواسنا إذ يملكها جميعاً ويحتكرها في يديه؟ ذلك الوحش الكامن المتربّص الذي يهوى الموسيقى والخمر والجنس والعنف» (ص ١٢).

تقدّم هذه الكلمات، على لسان مارسيان، صورة عن نظرة المعتقد الجديد إلى المعتقد القديم، وهي نظرة سلبية بالطلق، وتشكّل أساساً للإلغاء. ومقابل هذا الكلام، تقدّم الأب صورة مختلفة عن هذه العبادة القديمة: «باخوس يا بني، أو ديونيسيوس كما سمّاه أحياناً، هورب المغامر والفقراء، وكل من لا ينتمون إلى الطبقات النبيلة الراقية. رب أولئك الذين يسكنهم مثله حب الخطر والفوضى والحرية... إنه ربي المحرّر... يحرّرني كلما شربت الخمر لأنسى

كأبة الحياة وهمومها. يحرّرنى من الخوف والحذر والمنغصات لأعيش الحياة كما ينبغي لنا نحن البشر أن نعيشها» (ص ٩).

الصراع هنا بين مقدّس ومقدّس، ولم يكن من السهل على المقدّس الجديد أن يلغي المقدّس القديم لأن «المقدّس يمتلك قوة ليس من السهل مواجهتها، أو الحد من نفوذها. ولا يمكن تغيير مسار حركة التاريخ إلا إذا جاء مقدّس آخر ليحل محل المقدّس الأول، وليس بالضرورة أن يكون أكثر منطقية، لأن العلاقة مع المقدّس لا تخضع، في الأصل، لأي منطق»<sup>(١٠)</sup>.

ولأن العقيدة التي تبدأ بفكرة تتمحور، في مرحلة لاحقة، حول رموز وطقوس تجري في معبد يجمع المؤمنين بهذه العقيدة، فإن القضاء على هذه العقيدة يحتاج إلى عملية عكسية بحيث إن تدمير المعبد يؤدي إلى تشتت الجماعة، وعدم وجود مكان لممارسة الطقوس الجماعية، مما يؤدي إلى القضاء على الفكرة المقدّسة. وهذا الذي حدث بعد إصدار الإمبراطور مرسوماً بتحريم ما يُسمى العبادات الوثنية، وتدمير المعابد، ومن ثمّ القضاء على الرموز التي تتمحور حولها هذه العبادات، مثل النار التي كانت مشتعلة في ساحات روما.

إن أعظم الأفكار التي لا ترافقها الطقوس تموت في مهدها، أو أنها تستمر بوصفها أفكاراً إنسانية بعيدة عن القداسة، مثل أفكار فلاسفة اليونان. «الطقوس جزء أساسي من القداسة، إذ لا وجود لمقدّس من دون الطقوس، ولا يمكن لأي دين، مهما كان قوياً، أن يستمر في الوجود، دون تنظيم مجموعة من الطقوس المصاحبة والمستمرة. الفكرة وحدها لا تصنع ديناً مهما كانت مثالية»<sup>(١١)</sup>.

الطقوس تؤدى جماعياً، ومن المعروف أن الإنسان ضمن الجماعة يفقد استقلاليتها، ويصبح خاضعاً لتأثير الأفكار المستوحاة من الجماعة، وهو ما يسميه إميل دوركاهايم (عدوى المقدّس)<sup>(١٢)</sup>. ويسميه غوستاف لوبون عدوى الجماعة. «اهتم لوبون، من جهته، بعلم نفس الفرد ضمن حشد، ودرس الجانب غير العقلاني من السلوك البشري. سيشعر الفرد، وهو ضمن حشد، بأنه غارق ومتوحّد مع الجمهور على حساب فقدان استقلاليتها، وإحساسه بالمسؤولية. يجري في داخله انتقال من حالة الفرد المعزول إلى الفرد الجمعي... تشكّل هذه الحالة دافعاً أساسياً لنمذجة التصرفات، وهي تفسّر خاصة حقيقة أن الانفعالات والمشاعر تنتشر ضمن الجمهور. إنها معدية اجتماعياً لأنها تركز على الإيحاء»<sup>(١٣)</sup>.

الكلام السابق يجعلنا نفهم سبب استهداف المعابد أولاً من أجل تفكيك العقيدة القديمة، لأن ذلك يؤدي إلى فقدان المكان الذي تؤدى فيه الطقوس الجماعية، وتشتت الجماعة، ومن

ثم غياب العامل الاجتماعي الذي يوحد الجماعة ويشعرها بانتمائها إلى مقدّس واحد: «المعبد مركز العالم، وعبره يمكن التواصل مع الآلهة. ومن هنا يمكن أن نفهم لماذا كانت الغزوات قديماً تعتمد إلى تخريب المعابد مباشرة بعد دخولها إلى أي مكان يقع عليه الغزو. المكان بلا معبد هو مكان بلا مركز، ومن ثمّ يصبح المكان منفصلاً عن عالم الآلهة»<sup>(١٤)</sup>. الطقوس ليست هي المهمة في ذاتها، وإنما المهم هو العامل النفسي المصاحب لهذه الطقوس. وبغياب الطقوس يختفي أهم عامل في العقيدة، لأن العقيدة فكرة غير مرئية والطقس فعل مرئي: «المعتقد فكرة غير مرئية والطقس فعل مرئي... الخبرة الدينية هي، في الأصل، خبرة جماعية وليست خبرة فردية... ولهذا فإن الطقوس، التي تهدف إلى فتح قنوات اتصال دائمة مع المقدّس، مصمّمة كي يؤديها الفرد ضمن الجماعة، لأنها تقوي تماسكها، وتعمّق الإيمان بالمعتقد»<sup>(١٥)</sup>.

أولت الديانات القديمة والحديثة مسألة الطقوس أهمية كبيرة، وعدتها هي العامل الحاسم في التفريق بين المؤمن وغير المؤمن، وذلك لسببين: السبب الأول هو التأثير النفسي لهذه الطقوس، والسبب الثاني هو شعور المؤمن بانتمائه إلى جماعة مما يشعره بقوة لا يشعر بها في حالته الفردية. أهمية الصلاة، لدى أي عبادة، لا تتبع من الحركات التي يؤديها المؤمن، وإنما من الوجود في مكان مقدّس مع جماعة يتشارك معها المعتقد نفسه: «يمكن القول إن الطقوس ليس فقط نظاماً من الإيماءات التي تترجم إلى الخارج ما نشعر به من إيمان داخلي، بل هو أيضاً مجموعة الأسباب والوسائل التي تعيد خلق الإيمان بشكل دوري. ذلك أن الطقوس يأتي كنتاج لمعتقد معين فيعمل على خدمته، إلا أن الطقوس نفسه ما يلبث حتى يعود إلى التأثير في المعتقد فيزيد قوته وتماسكه بما له من طابع جمعي يعمل على تغيير الحالة الذهنية والنفسية للأفراد»<sup>(١٦)</sup>.

الطقوس حاملة للمعتقد الذي ينهار دونها، وهذا الذي جعل عبادة الإله باخوس تتراجع أمام الديانة الجديدة، بعد أن أغلقت المعابد أمام المؤمنين، وهي المكان الذي تؤدي فيه هذه الطقوس.

لم تقتصر سياسة الإلغاء على هذا الأمر، وإنما أخذت شكلاً عنيفاً غالباً، ليس فقط في شمال سورية، وإنما في الكنائس الأخرى، مثلما يشير المؤلّف حينما يتحدث عن حادثة قتل الفيلسوفة الوثنية هيباتيا في الإسكندرية، وهي الحادثة التي أشار إليها يوسف زيدان أيضاً في روايته (عزازيل). ولم يقتصر العنف على الصراع بين العقيدة القديمة والعقيدة الجديدة، وإنما انتقل إلى قلب الديانة الجديدة لما دخلت كلمة الهرطقة إلى قاموس هذه الديانة، وهي

تهمة كان يُرمى بها كل من يخالف العقيدة السائدة، مما يعرّضه لأقسى العقوبات التي يمكن أن تصل إلى القتل: «منذ ثلاثة عقود كانت التهمة الجاهزة هي الوثنية يسم بها البشر أعداءهم. أما الآن فقد تغيّر الاسم فقط إلى تهمة الهرطقة ولكن بقي الجوهر واحداً، ومَن يعلم أي تهم جاهزة سيخترع البشر؟» (ص ٤٣٩).

يمكن القول إن عبادة الإله باخوس أقرب إلى الطبيعية، ولا سيما إذا قارناها بما كانت تعيشه الشخصيات المسيحية في الرواية، التي اختارت العيش معتكفة في أحد الأديرة في منطقة نائية، بعيداً عن كل ما يتعلّق بالحياة. تعبّر إحدى الشخصيات عن هذا التناقض بين حياة مجموعة الرهبان والطبيعة البشرية: «أنت ما زلت تكابر. جميعنا وثنيون رغماً عنا حتى أنت. ما زلت تقاقل طواحين الهواء. إن دينك اللامنطقي الذي اتخذت أكبر عدو للطبيعة البشرية ولجسد الإنسان، لا أفهم كيف يعتنق المرء عقيدة تعذب نفسه وجسده. وما قديسوك إلا أكبر مثال. إنهم يجوعون ويعرون ويموتون في البرية دون سبب واضح» (ص ٣٧٢ - ٣٧٣).

هنا تتبدّى القطيعة الكاملة بين ما يعدّه بعضهم مقدّساً والحياة الدنيوية، حيث يظهر دافع الموت بأبعاده كلها مسيطراً على حياة الناسك الذي لا يكتفي بإضعاف جسده وإنما يتمنى الموت في كل لحظة ليتخلّص من هذه الحياة التي لا يرى منها إلا الشرور، كما يقول الناسك سمعان العمودي: «أقبلني في ملكوتك، أرني من عاني أكثر مني. أنا الذي أعيش حياة هي الموت، بل أصعب منه. إنها موت يومي لا ينتهي. أنا الذي إن وجدت طريقة أصعب لأخضع بها بيت الخطيئة هذا - جسدي - لما ترددت. فهل تقبلني أيها الرب إذاً في عليائك» (ص ٤٨٦).

الجسد هو مركز الخطيئة، وهذا يعني أنه يجب قتل الرغبات الأساسية التي يعبر عنها الجسد، أي قتل دافع الحياة، وتغليب دافع الموت، والنظر إلى إشباع رغبات الجسد بأنه من عمل الشيطان، من دون الاهتمام بما يسببه ذلك من اضطرابات نفسية، وتصرفات غريبة. وقد نبّه علماء النفس إلى خطورة هذا القمع للرغبة على الصحة النفسية للإنسان: «جعلني الكتاب الثالث، (المقصود كتاب فرويد ثلاث دراسات في النظرية الجنسية)، أكتشف أن الجنسية يمكن التفكير فيها بشكل علني، وبتفصيل لا أخلاقي، دون الاهتمام بالإله أو الشيطان، ودون المخاطر والقلق والخوف المرتبطين بالآلة القمعية للأخلاق المسيحية. أعددت، في عمر الخامسة عشرة، أو السادسة عشرة، مخزوناً كبيراً من الديناميت كي أنسف الأخلاق الكاثوليكية، وتقويض الآلة الرأسمالية، والقضاء على الأخلاق الجنسية القمعية اليهودية - المسيحية»<sup>(١٧)</sup>.

إن القيود التي تفرضها الديانات على أتباعها تظل أحياناً مروحة واسعة من الدوافع أو الرغبات الملازمة للجسد البشري، وهذا الذي يؤدي إلى بعض الاضطرابات النفسية بفعل الصراع الذي يدور بين الرغبة والمنع. ويعتقد بعض أتباع الديانات، منذ أقدم العصور، أن قتل رغبات الجسد مرحلة ضرورية للحماية من ارتكاب الخطيئة. وهذا الذي يظهر بوضوح في هذه الرواية، أو الذي يظهر من سلوك الشخصيات الدينية التي تحتل المساحة الكاملة لأحداث هذه الرواية. فمن يوحنا ذهبي الفم إلى سمعان العمودي ومارون ونسطور، وحتى شخصية الراوي مارسيان يخافون من الحياة، ويضعون اللوم دائماً على الشيطان. حينما ضاجع مارسيان ابنة خلية والده، وضع اللوم على الشيطان وكأن الشيطان هو الذي دفعه إلى هذا الفعل وليس الرغبة القوية الموجودة لديه. الشيطان حاضر بقوة في هذه الرواية، كما هو حاضر في رواية (عزازيل)، وفي الديانات كلها بوصفه ممثلاً للشّر المطلق مقابل الخير المطلق للإله المقدس: «لقد ارتكبت الخطيئة، أنا الزاهد في القلب. انتصر عليّ الشيطان انتصاراً مدوياً» (٣٠٩).

من حسن حظّه أن الشيطان موجود كي يحمله مسؤولية تصرفاته، وكان يمكنه الإفلات من المرأة رمز الخطيئة، لكنه استسلم لها، ثم استسلم لرغبة الجسد: «وددت أن أزق فيها أو أقذفها بالمصباح لكنني لم أفعل، تابعت استلقائي مرتعداً كالمشردود إلى سلاسل وقد تعلقت عليها عيناى وكل كياني» (ص ٣٠٨). ولهذا فإنه يصرّح: «أنا بشر كالأخرين جميعاً. أنا لا أنتمي إلى السماء بل إلى الأرض» (ص ٣٣).

ليس من السهل، إذن، اختيار نمط الحياة الذي اختاره القديسون لما عزلوا أنفسهم في أديرة نائية، أو الزهد في الحياة، أو العيش على رأس عمود مثلما فعل الناسك سمعان.

من الطبيعي أن يتساءل المرء هنا عن سبب المبالغة في الممارسة الدينية؟ هل هو واجب ديني أم اختيار شخصي؟ وإذا كان اختياراً شخصياً، فما الدافع إلى هذا الفعل؟

مما لا شك فيه أن الأمر يتعلّق بخيار فردي، لكن بغطاء ديني. الناسك يخاف العيش في هذا العالم الذي يعدّه شراً مطلقاً، ويعمل كل ما يمكنه للهروب منه، كما يقول دوركهائم: «ومن هنا، في النهاية، تنبع أشكال الانتحار الديني كلها، والتي هي التتويج المنطقي لهذه الزهدية، لأن الطريقة الوحيدة للهروب بشكل كامل من الحياة الدنيوية هي، في النهاية، الهروب الكامل من الحياة»<sup>(١٨)</sup>. وهذا ما يسميه دوركهائم (العبادة السلبية)، أي الانسحاب انسحاباً كلياً من الحياة الدنيوية من أجل عيش حياة دينية كثيفة بعيدة عن أي مظهر من مظاهر الحياة الدنيوية: «هكذا يولد التنسك المنهجي الذي هو، في المحصلة، ليس إلا إفراطاً في العبادة

السلبية»<sup>(١٩)</sup>. هكذا يعتقد الناسك أنه يتطهر بمجرد انفصاله عن الحياة الدنيوية، وبمقدار ما يكون الألم كبيراً تكون درجة التطهر كبيرة. لكن التطهر مماذا؟ لماذا يجب على الإنسان تحمّل هذا الألم كله ليشعر باقترابه من الإله؟

هذا هو الذي دفع مارسيان في الرواية إلى التساؤل عن السبب الذي يجعل كاهن سرجيلا يقول: «أقبلني يا رب بالتوبة والرجوع، ولا تهملني أو تخزني... كان الكاهن يرتعد رعباً وخوفاً وكأنه ميت غداً لا محالة... ما تكون ذنوب كاهني العظمى، والتي تجعله يرتجف هلعاً هكذا وتأنيباً للضمير؟» (ص ٤٣).

مما لا شك فيه أن تجربة الناسك هي تجربة يؤدي فيها العامل النفسي دوراً حاسماً، لأن الناسك الذي يختار بنفسه حياة تسيطر عليها العزلة والألم يخرج عن المألوف في الحياة البشرية. وإذا أخذنا برأي سيغموند فرويد، فإن إحساس الناسك بعقدة الذنب يكون متضخماً إلى حد أنه يمارس على نفسه مازوخية شديدة كي يشعر أنه يتطهر من هذا الإحساس بالذنب، وليس بالضرورة أن يكون قد ارتكب أي ذنب في حياته.

إن حياة الناسك أو الراهب مارون والآخرين تقدّم نموذجاً عمّا يمكن أن يصل إليه إنسان اختار طريق نكران النفس للتقرب من الإله. ولأن المقدّس يعدي، فإن هذه الظاهرة انتشرت كثيراً، كما يقول الراوي، واختار كثير من الأشخاص العيش فوق أعمدة تشبه العمود الذي عاش عليه سمعان عشرات السنين، ولهذا فإن هذه الظاهرة تنتقل من كونها ظاهرة فردية إلى أن تصبح ظاهرة جماعية، أي إنّ الناسك يصبح كتلة من القداسة التي تشع وتصيب كل ما يقع في مجالها. فالمكان والزمان يصبحان مقدّسين، وجسد الناسك الذي يعده موطن الخطيئة يصبح مصدراً للشفاء من الأمراض المختلفة إذا لمس بيده مريضاً، وكل ما يلمسه أو يحيط به يصبح مقدّساً أيضاً. وعلى الرغم من هروب الناسك من الحياة والناس، فإن المكان الذي يكون فيه يصبح محجاً للبشر الذين يأتون للتبرّك بالقداسة التي تشع في كل مكان: «ورحنا نضعد تلة كاللوة المقدّسة المجاورة ودهشنا رغم إنها كنا لما رأيناها. كانت التلة المحجّرة، التي عهدناها معزولة مهجورة في خيالنا وذاكرتنا، قد أضحت الآن مزدحمة بالناس والخيام والزوار صاعدين هابطين»، (ص ٢٤٠).

يصبح مكان وجود القديس مركز المنطقة، وبمقدار ما يكون المؤمن قريباً من مكان القديس يكون قريباً من إشعاع المقدّس، ويصبح هو مقدّساً بدوره. إن المعبد الذي بينه

الناسك لنفسه، أو الذي حوَّله من خدمة العبادة القديمة إلى خدمة العبادة الجديدة، يصبح روح الجماعة، ويحظى بمكانة عالية من القداسة إلى حد أن هؤلاء القديسين يوصون بأن يُدفنوا فيه بعد موتهم. المعبد القديم الذي خدم الطقوس الباخوسية يصبح مكاناً مقدساً يسعى الحجاج إلى الوصول إليه وأخذ البركة منه، أي إن المكان الذي كان مدنساً بالنسبة إلى أصحاب الديانة الجديدة يصبح مقدساً بعد أن أقام هؤلاء طقوسهم فيه. وهذه حالة شائعة في كثير من مناطق العالم. نحن نعرف أن الجامع الأموي كان معبداً آرامياً، ثم أصبح كنيسة قبل أن يتحول إلى جامع في العهد الأموي.

الزمن بدوره ينقسم إلى قسمين: الزمن المقدس والزمن الدنيوي. والذي أعطى لزمن الرواية هذه القدسية هو وجود هؤلاء القديسين، ومن هنا جاء العنوان (زمن القديسين). «الفكر الديني يرتكز عموماً على ذلك التمييز القاطع بين مقدس محرم ودنيوي دهري فان... والمقدس هو الحقيقة والقيمة والمعنى، في حين أن الأشياء الأخرى لا تكون حقيقية أو ذات قيمة إلا من خلال مشاركتها (في) أو (مع) المقدس... وحده المقدس له قيمة، وحده الظهور الأول له قيمة، وبالتالي وحده الظهور الأول للمقدس له قيمة»<sup>(٢٠)</sup>.

على هذا الأساس يمكن أن نفهم سلوك هؤلاء القديسين الذين يريدون استرجاع الزمن الأول، زمن البدء، زمن الطهارة الكاملة. إن استعادة الزمن الأول، زمن الظهور الأول للمعتقد، يساعد على الخروج من الزمن الدنيوي الملوّث: «هذا الزمن الأولي الذي انبثقت منه الحقيقة الدينية هو النموذج المثالي للأزمنة الأخرى كلها، ومن ثمّ يكون الإنسان كاملاً ونقياً بمقدار ما يقترب من هذا الزمن. ولأن الحدث لا يتكرر، فإن المؤمن يعمل على استحضاره وتحيينه عبر الطقوس»<sup>(٢١)</sup>.

من المهم، في النهاية، الإشارة إلى أن انقسام العالم، في وعي الإنسان، إلى قسمين: عالم المقدس والعالم الدنيوي، ليست مسألة حديثة، وإنما هي قديمة، وتعود إلى اللحظات الأولى من تشكل الخبرة الدينية لدى الشعوب المختلفة. صحيح أنه لا يمكن الفصل بين هذين العالمين، لكنهما لا يمكن أن يجتمعا في وقت واحد. للمقدس مكانه وزمانه، وللدنيوي مكانه وزمانه، وحينما يمتلئ المكان والزمان بالقداسة يغيب الدنيوي، والعكس بالعكس. ومن حسن حظ البشرية أنها استطاعت أن تميّز بين العالمين، وتوفّق بينهما من أجل استمرار الحياة والتطور. التوازن بين العالمين مطلوب من أجل مستقبل البشرية، وهذا ما يستخلصه مارسيان في نهاية الرواية بعد أن عاش التجربة، وخسر ابنه الذي اختار حياة الرهبنة بفعل عدوى المقدس: «أه.

لقد رحلت يا بني دون وداع وكأنك لم تكن. فإذاً لن أرى نسلًا، ولن أنقل للمستقبل بذرة وإنما سأنقل للسوريين أفكاراً ومبادئ تتناقلها الألسنة والصدور والعقول، وسيتحول أبناء وطني في أعماقهم إلى شعب من الرهبان، شعب يجافي الحياة متعطش للشهادة أقرب إلى السماء من الأرض»، (ص ٤٩٩).



### الهوامش:

- (١) - إياد ناجي: مواليد دمشق عام ١٩٧٢، وهو طبيب يعمل في الولايات المتحدة الأمريكية، له مجموعة من الروايات.
- (٢) - رواية (زمن القديسين)، صادرة عن الهيئة العامة السورية للكتاب، عام ٢٠٢٢.
- (٣) - ديونيسيوس أو باخوس في الميثولوجيا الإغريقية: هو إله الخمر لدى الإغريق القدماء، وملهم طقوس الابتهاج والنشوة.
- (٤) - هويوحنا الأنطاكي (٣٤٧ - ٤٠٧)، ويُعرف باسم يوحنا ذهبي الفم. كان بطريك القسطنطينية، واشتهر قديساً ولاهوتياً. لُقّب بذهبي الفم لفصاحته. وهو أنطاكي الأصل قديسٌ لدى جميع الطوائف المسيحية.
- (٥) - مارون (النصف الأول من القرن الرابع - ٤١٠): هو القديس مارون أو مار مارون كما هو شائع. ناسك وراهب وكاهن عاش في شمال سورية في القرن الرابع الميلادي، ويعد واحداً من أشهر الشخصيات السورية السريانية الكنسية، وهو مؤسس الكنيسة المارونية.
- (٦) - سمعان العمودي (٢٨٩ - ٤٥٩): قديس وناسك سوري سرياني، عاش في منطقة حلب في سورية، وهو أول من ابتكر طريقة التسكك على عمود حجري، وهي طريقة انتشرت بعده في مدن شمال سورية.
- (٧) - نسطور (٢٨٦ - ٤٥١): كان بطرك القسطنطينية من عام ٤٢٨ - ٤٣١، وقد تسببت أراؤه حول طبيعة السيد المسيح في انشقاقات داخل الكنيسة. أُدين وعُزل من كرسيه بعد مجمع أفسس سنة ٤٣١.
- (٨) - إياد ناجي، زمن القديسين، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٢٢، ص ١٣ - ١٤.
- (٩) - غسان بديع السيد، تجليات المقدّس في عبادات الشعوب القديمة، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٢٣، ص ٢٢٥.
- (١٠) - تجليات المقدّس في عبادات الشعوب القديمة، ص ٧١.
- (١١) - المرجع السابق، ص ٩٣.
- (١٢) - نحيل إلى إميل دوركهايم، الأشكال الأولية للحياة الدينية - المنظومة الطوطمية في أستراليا، ترجمة: غسان بديع السيد، دمشق، دار الفرق، ٢٠٢٤، ص ٤٣٠ وما بعدها.



- (١٣) - نقلاً عن غوستاف نيكولا فيشر، علم النفس الاجتماعي، ترجمة: غسان بديع السيد، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٢١، ص ١٤٧.
- (١٤) - تجليات المقدّس في عبادات الشعوب القديمة، ص ٢٤.
- (١٥) - المرجع السابق نفسه، ص ٩٦.
- (١٦) - فراس سواح، دين الإنسان - بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، دمشق، دار علاء الدين، ط٢، ١٩٩٥، ص ٥.
- (١٧) - ميشيل أونفري، أفول صنم - الكذبة الفرويدية، ترجمة: غسان بديع السيد، دمشق، دار الفرقد، ٢٠٢٢، ص ١٤ - ١٥.
- (١٨) - الأشكال الأولية للحياة الدينية، ص ٦٠.
- (١٩) - المرجع السابق، ص ٤١٠.
- (٢٠) - مرسيا إلياد، البحث عن التاريخ والمعنى في الدين، ترجمة: سعود المولى، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠٠٧، ص ٢٩.
- (٢١) - تجليات المقدّس في عبادات الشعوب القديمة، ص ٢٤٩ - ٢٥٠.

\* \* \*

# نظرية المعرفة، وتاريخ نظرية المعرفة، ونظرية المعرفة التاريخية

تأليف: باري ستراود

ترجمة: د. باسل المسالمة

تتناول هذه المقالة مناقشة موجزة للطرق التي يمكن أن يسهم بها وعي الإنسان لتاريخ الفلسفة وحساسيته نحوه في نظرية المعرفة حتى لو فُهِمَت نظرية المعرفة على أنها مشروعٌ فلسفي مميز وليس مشروعاً تاريخياً في المقام الأول.

ما العلاقة بين أنواع الدراسات الثلاثة المختلفة ظاهرياً والمذكورة في عنواني؟ إذا كانت نظرية المعرفة هي دراسة المعرفة، فإنني أفترض أن نظرية المعرفة التاريخية ستكون أي دراسة تاريخية لأي جزء أو جانب أو مجال من المعرفة الإنسانية. ثمة طرقٌ مختلفة كثيرة للاهتمام التاريخي بهذا الجانب أو ذاك من المعرفة الإنسانية، والعلم بجميع أشكاله، على سبيل المثال، هو أحد أنواع المعرفة الإنسانية. ثمة دراسات أيضاً عن تاريخ العلوم، وثمة دراسة تاريخية أيضاً لتاريخ العلم، ستكون نوعاً من نظرية المعرفة التاريخية من المستوى الثاني. ينطبق الأمر نفسه على المعرفة التاريخية بوجه عام، التي يمكن دراستها تاريخياً أيضاً. وتاريخ هذا النوع من الدراسة التاريخية سيمثل مستوى آخر من المعرفة التاريخية. يبدو أنه لا توجد حدود ثابتة لشيء شامل مثل نظرية المعرفة التاريخية.

ذلك الجزء من الفلسفة المسمّى بنظرية المعرفة، كما أفهمه، هو الدراسة الفلسفية لقضايا معينة عن المعرفة الإنسانية والاعتقاد والتفكير والاستدلال وما إلى ذلك، التي كانت جزءاً من الفلسفة منذ البداية تقريباً. يمكن أيضاً التحقق منها تاريخياً، على الرغم من أنه ليس من الضروري أن نفعل لذلك. ستكون الدراسة التاريخية لنظرية المعرفة الفلسفية

هي الدراسة التاريخية للجهود المبذولة لاكتساب الفهم الفلسفي أو معرفة طبيعة المعرفة الإنسانية ونطاقها. ولمّا كانت الجهود المبذولة للحصول على هذا النوع من الفهم لها تاريخ، فإنّ الأسئلة التي تطرحها نظرية المعرفة الفلسفية اليوم عن المعرفة الإنسانية ليست بالضرورة نفسها التي كانت من قبل، لكن هذا لا يعني أنّ نظرية المعرفة الفلسفية هي في حدّ ذاتها موضوعٌ تاريخي، أو أنها تسعى إلى فهم تاريخي في المقام الأول.

لرسم والموسيقا، على سبيل المثال، تاريخٌ طويل أيضاً، فما يحدث في الرسم أو الموسيقا اليوم ليس كما كان من قبل. يعتمد الآن ما يجب فعله في الرسم أو الموسيقا على ما كان عليه في الماضي، وعلى ما أصبح عليه في هذه المرحلة من تاريخهما، فكل ما يُنتج في تلك المجالات في أيّ وقت سيكون جزءاً من تاريخ الرسم أو الموسيقا، جزءاً وليس عملاً تاريخياً يسعى إلى فهم تاريخي لأمر أو لآخر. ينطبق الأمر نفسه على تاريخ الأنشطة التي تُنتج دراسات أو حسابات أو تفسيرات لأمر ما أو لآخر، كالعلوم الفيزيائية أو الرياضيات. ومهما كانت الروايات التي يقدمونها عن أمر ما، فهي ليست روايات تاريخية. وبالمثل، كما أرى، فإنّ ما يجب فعله الآن في نظرية المعرفة الفلسفية يعتمد على الحالة الراهنة للبحث في الأسئلة المعرفية، لكن حقيقة أنّ هذه الأسئلة يجب معالجتها الآن كما أصبحت مفهومة في هذه المرحلة من تاريخ الموضوع لا تعني أنّ أسئلة المعرفة الفلسفية هي أسئلة تاريخية، أو أنّ ما ندعو إليه الآن في نظرية المعرفة هو أمر تاريخي بطبيعته.

لذا، فإنّ حقيقة أنّ نظرية المعرفة الفلسفية لها تاريخ لا تعني أنها موضوعٌ تاريخي، لكن يظل هنا كتساؤل حول طبيعة نظرية المعرفة الفلسفية، وما الذي تطمح إليه، وكيف تأمل تحقيقه. إنّ الأسئلة الأساسية التي تطرحها نظرية المعرفة، كما أفهمها، عامة جداً، فالمعرفة هي إحدى السمات الأكثر تميّزاً وانتشاراً في حياة الإنسان، وهي موجودة بطريقة أو أخرى في المجتمعات البشرية كلّها وفي المراحل كلّها التي عاش فيها الإنسان. لذا، يمكن أن يبدو الأمر كما لو أنّ ثمة أمراً يستدعي الاستفسار عنه وفهمه فيما يتعلّق بالمعرفة الإنسانية حين يُبحث عنه أو يُحصل عليه تحت أيّ ظروف على الإطلاق. ثمة أمر يجب طرحه وفهمه حول هذا الموضوع على أكثر المستويات العامة التي يمكن من خلالها فهم ما يميّز البشر.

ستكون في هذا الصدد دراسة المعرفة الإنسانية بوجه عام مثل دراسة الأمور الأخرى الضرورية لحياة إنسانية متميزة، كعملية الهضم البشري، أو التنفس البشري، أو التنشئة الاجتماعية الإنسانية. إنّ دراسة مثل هذه الوظائف الإنسانية الأساسية تتغيّر بطبيعة الحال عبر

العصور، وبهذا المعنى فإنّ التحقيق فيها له تاريخ، ولكن ما تسعى تلك التحقيقات إلى فهمه في مراحل مختلفة من التاريخ ليس في حد ذاته أمراً تاريخياً، بل إنه أمر إنساني عالمي ومتميز. لا أريد أن أبالغ في التشابه بين المعرفة البشرية والهضم البشري. ربما تكون التنشئة الاجتماعية الإنسانية تشابهاً موازياً أفضل. التنشئة الاجتماعية موجودة أينما توجد حياة الإنسان، ولكن بأشكال عدّة مختلفة، وهذا لا يمنع من إجراء دراسة عامة جداً أو فهم لها. يشير هذا الأمر على الأقل إلى أنه قد تكون ثمة أسئلة عامة ولكنها غير تاريخية يجب التحقيق فيها حول طبيعة المعرفة الإنسانية، وكيف يمكن تحقيقها. ستكون الإجابات عامة أيضاً، وتطبق على كل المعرفة التي يمتلكها أيّ شخص، وفي أيّ مكان، تماماً كما قد تكون هناك بعض الحقائق العامة تماماً حول التنشئة الاجتماعية البشرية. وهذا يثير التساؤل عما إذا كان هناك أيّ شيء مثير للاهتمام أو مهم يمكن تعلّمه وفهمه عن المعرفة الإنسانية على هذا المستوى العام تماماً.

هذا هو السؤال الذي يبدو أنّ إمكانية وجود نظرية معرفية فلسفية مميزة تعتمد عليه. وهو بهذا المعنى سؤال فلسفي بحت، إذ يسأل عن إمكانية نوع معين من البحث الفلسفي أو آفاقه. لكن لا يبدو أنّ هذه مسألة تاريخية بحتة، ولا يبدو أنه أمر يمكننا أن نأمل في تسويته مسبقاً، من خلال الحجج المجردة. يبدو الأمر كما لو أننا لا نستطيع أن نصل إلى مكان ما في الإجابة عن هذا السؤال حول آفاق نوع معين من البحث الفلسفي إلا من خلال محاولة إجراء بحث في المعرفة الإنسانية بوجه عام، ورؤية ما يمكننا تعلّمه من خلال متابعته. وهذا ما أعتقد أنه كان يحدث في نظرية المعرفة الفلسفية. هل يمكننا، أو هل باستطاعتنا الحصول على فهم فلسفي عام تماماً للمعرفة الإنسانية بهذه الطريقة؟

إذا كانت هناك أسئلة أساسية في نظرية المعرفة، وإذا كانت هذه الأسئلة، كما اقترحتُ أنفاً، ليست في حد ذاتها تاريخية، فهذا لا يعني أنّ ما يمكن تسميته بنظرية المعرفة التاريخية ليس له دور في أيّ محاولة للإجابة عنها، بل على العكس تماماً، أعتقد أنّ الوعي التاريخي والحساسية تجاه مصادر المشكلات الفلسفية للمعرفة الإنسانية أمران ضروريان للفهم الصحيح لتلك المشكلات، ثمّ لفهم الموضوع نفسه. ودون إدراك مستتير لكيفية وصول الأسئلة والأفكار الأساسية لنظرية المعرفة إلينا، من المرجح أن يكون ما يقوله القارئ في نظرية المعرفة ذا قيمة قليلة جداً. يبدو لي أنّ هذا يؤكد قدر كبير مما حدث في هذا الموضوع منذ وقت طويل، وكثير منه ليس له قيمة كبيرة حقاً.

لهذا السبب، فإن فهم التاريخ أمر مهم، ولكن بدلاً من الحديث عن نظرية المعرفة «الموجهة» تاريخياً، أفضل أن أسميها نظرية المعرفة المستتيرة تاريخياً. وهذا ما أعتقد أننا بحاجة إليه: حساسية أكبر لمصادر مشكلات نظرية المعرفة، والفلسفة بوجه عام، ثم حساسية أكبر لطابعها الفلسفي المميز. إن جزءاً كبيراً من هذا الاهتمام بالمصادر، على ما أعتقد، سيكون اهتماماً بالمصادر التاريخية لطرق التفكير، التي تعطي المشكلات طابعها الخاص. وربما تكون ثمة مصادر بشرية أعمق وأكثر انتشاراً للتأمل الفلسفي نفسه. يجب أيضاً استكشافها بطريقة أو أخرى، إذا أردنا أن نرى ما نسعى إليه حقاً، أو ما نسعى إليه في نظرية المعرفة.

ليس ثمة كثير من الدلائل على هذا النوع من الاهتمام التشخيصي في نظرية المعرفة الفلسفية الحالية والحديثة. يرجع ذلك في حد ما إلى الافتراض السائد على نطاق واسع بأنه من المعروف جيداً ما هي المشكلات الحقيقية لنظرية المعرفة، ونحن بحاجة إلى المضي قدماً في الجهود لحلها وحسب. ثمة افتراض إضافي، من جانب فلاسفة كثيرين، ليقول إن الأسئلة ليست تاريخية في المقام الأول فحسب، بل إن نظرية المعرفة هي ببساطة موضوع مختلف عن تاريخ نظرية المعرفة.

إن مقاومتي لهذا الإهمال واسع النطاق للتاريخ في نظرية المعرفة لا تتبع من فكرة أن نظرية المعرفة الفلسفية هي تاريخ نظرية المعرفة نفسه. أعتقد أن تجاهل تاريخ الموضوع أمر مؤسف لأسباب أخرى. بالنسبة إليّ، أحد أصعب جوانب نظرية المعرفة حين نواجه أسئلتها اليوم هو تحديداً طبيعة مشكلاتها. ما السؤال الحقيقي، وما الذي يتطلبه الأمر لوضعه موضع التساؤل، وما الذي يتطلبه الأمر للإجابة عن الأسئلة على نحو مرضٍ؟ وما الطابع الفلسفي المميز لتلك الأسئلة؟ هذه هي المخاوف التشخيصية. إن الاهتمام بطرق التفكير الفلسفية في الماضي يمكن أن يساعد في الكشف عن مسألة كيف أصبحت الأسئلة التي نعدّها الآن معرفية ذات أهمية بالنسبة إلينا. أعتقد أننا نحتاج إلى فهم هذا الأمر على نحو أفضل مما فعل قبل أن نتأكد أننا نعرف طبيعة المشكلات حقاً، وما الذي يتطلبه الأمر لإحراز تقدم بشأنها. ينطبق الأمر نفسه، على أي حال، على الرسم والموسيقا، فلا يمكنك أن تفهم وتستجيب على نحو مناسب لأفضل ما يُنجز في الرسم أو الموسيقا اليوم من دون إحساس سليم بعلاقته بما حدث من قبل.

أحد الأسباب التي تجعل فهم تاريخ طرق التفكير الفلسفية مهمة هو أن أي شيء نعرفه أو يمكننا اكتشافه عن المعرفة الإنسانية لا يكون بمنزلة إسهام في نظرية المعرفة الفلسفية

فحسب. نعلمُ أنّ البشر يتوصّلون إلى معرفة أمور عن العالم من خلال إدراك الأشياء من حولهم، على سبيل المثال، ومن خلال الاندماج الاجتماعي تدريجياً في ثقافة توفر لهم الموارد اللازمة للتفكير والتحدّث، ثمّ تعرّف أشياء كثيرة في النهاية عن طبيعة العالم. هذه حقيقةٌ عامة جداً عن المعرفة الإنسانية بوجه عام، ولكن في الوقت الحالي لا يبدو أنها تجيب عن أيّ سؤال فلسفي مُلح حول المعرفة. يمكن فهم الظاهرة العامة التي تصفها ويمكن تفسيرها على نحو أكمل من خلال الدراسات المفصّلة للتعلم البشري، واكتساب اللغة، والتنشئة الاجتماعية البشرية، وما إلى ذلك.

ما هو مهم عادةً، في الفهم الفلسفي للمعرفة، هو إمكانية الحصول على أنواع معينة من المعرفة في مواجهة ما يبدو كأنه عقبات محتملة أمامها. يُكشّف عن العقبات الظاهرة من خلال التفكير على المستوى العام نفسه تماماً في السمات الواضحة للحالة الإنسانية. فالإدراك الحسي، على سبيل المثال، ضروري للمعرفة الإنسانية، لكن الحقيقة العامة هي أنّ كل الإدراك، كيفما كان عمله، يعمل ضمن حدود معيّنة وحسب. لا تمتد تصوّرات أي شخص إلى كل ما هو على هذا النحو. لذا، يبدو أنّ ثمة سؤالاً عاماً جداً حول حدود الإدراك البشري. ما أنواع الأشياء، بوجه عام، التي يمكن أن يُقال إنّ البشر يدركونها؟

لقد كان جزءاً من نظرية المعرفة منذ زمن أفلاطون على الأقلّ المضي قُدماً كما لو كان هناك أو يمكن أن يكون هناك إجابة واحدة عامة تماماً عن هذا السؤال. والفكرة هي أنّ ثمة مجالاً محدداً وقابلًا للتحديد لما يمكن للبشر إدراكه، وأنّ حدوده يمكن تحديدها مسبقاً بطريقة أو أخرى. فهل هناك حقاً أسباب وجيهة لقبول هذا الافتراض؟ كيف أصبحت الفكرة تبدو كأنها لا تحتاج إلى دفاع في الفلسفة؟ وهذا على الأقلّ سؤال تاريخي إلى حدّ ما.

وبطبيعة الحال، ليس كل من يشترك في هذا الافتراض العام حول حدود الإدراك يتفق مع مكان تلك الحدود في الواقع، ولكن حتى الإجماع الأوسع يثير أسئلة معرفية من نوع عام ومألوف جداً. بالنظر إلى أقصى ما يمكن للبشر أن يدركوه بالمعنى الدقيق للكلمة عن طريق الحواس، مهما كان ذلك، فإنّ السؤال هو كيف يمكنهم أن يعرفوا أيّ شيء أبعد مما يدركونه؟ نعلم أنّ كل ما يدركه أيّ شخص هو شيء يُدرك بهذه الطريقة، فكيف يمكن لأيّ شخص أن يعرف عن طريق الإدراك شيئاً كان وسيكون كذلك، سواء كان مُدرّكاً أم لا؟

نعلم أنّ كل إدراك حسي من أيّ شخص بوجه عام يحدث في وقت ومكان معينين، فكيف يمكن لأيّ شخص أن يعرف ما يحدث في الأماكن أو الأوقات التي لا يستطيع أحد فيها إدراك

أي شيء، بما في ذلك المستقبل القريب جداً؟ إذا كانت هناك حدود لما يمكن لشخص واحد أن يدركه عن الآخرين، فأقصى ما يمكن أن يدركه هو ما يفعله الناس أو ما يحدث لهم، فكيف يمكن لأي شخص أن يعرف أي شيء عن أفكار الآخرين ومشاعرهم؟ وبما أن كل ما يدركه أي شخص على أنه شيء يمكن أن يكون غير ذلك، فكيف يمكن لأي شخص أن يعرف أن بعض الأشياء صحيحة بالضرورة، مع عدم إمكانية أن تكون خلاف ذلك؟

تتولد هذه الأسئلة الفلسفية التقليدية حول المعرفة الإنسانية من خلال التفكير بعبارات عامة تماماً حول الوسائل التي يكتسب بها البشر معرفتهم عن العالم. يبدو أن ثمة إجابات يجب أن تكون مقبولة وقابلة للاكتشاف عن هذه الأسئلة، لأننا نعرف بوضوح أشياء كثيرة عما يحدث الآن، وعن أماكن وأوقات لم يزرها أحد من قبل، وكذلك عن أفكار الآخرين ومشاعرهم، وحول ما هو كذلك بالضرورة. لكن مجرد القول، أو حتى الإصرار على أننا نعرف مثل هذه الأشياء لا يعطي في حد ذاته إجابة مرضية عن الأسئلة المعرفية. يتمثل التحدي في أن نشرح، في مواجهة العوائق الظاهرة، كيف يمكن معرفة أي نوع من هذه الأنواع.

اسمحوا لي أن أتناول حالة الإدراك الحسي بوجه خاص كونها واحدة فقط من العديد من التوضيحات المحتملة لما أعده علاقة بين نظرية المعرفة الفلسفية وتاريخ نظرية المعرفة. ثمة تقليد طويل ومستمر في فهم الإدراك بطريقة أعتقد أنها تجعل معرفة العالم مستحيلة، أو على الأقل مستحيلة التفسير، والفلاسفة الذين تبنوا، أو يتبنون الآن، بعض وجهات النظر هذه حول الإدراك لا يعترفون - بل ينكرون في الواقع - أن لوجهة النظر هذه أي عواقب غير مقبولة، ويرونها غير مثيرة للجدل، وليست أكثر مما يجب أن يقبله أي شخص يفكر بعبارات عامة تماماً في الطرق البشرية للحصول على المعرفة حول العالم. وبما أنه سيكون من السخافة إنكار أننا جميعاً نعرف أنواعاً كثيرة من الأشياء التي نعتقد أننا نعرفها، ومن السخافة أيضاً إنكار أننا نعرفها بطريقة أو أخرى على أساس الإدراك، فإن طريقة فهم الإدراك، التي لا تزال تكمن في قلب نظرية المعرفة التقليدية، يمكن أيضاً أن تبدو غير قابلة للإنكار. يُعتقد أنه لا يمكن أن يكون لها العواقب الكارثية التي يُزعم غالباً أنها موجودة فيها.

أعتقد أن وجهة النظر هذه للإدراك لها عواقب وخيمة حين تُطبَّق على نحو ثابت وصارم على وضعنا الفعلي. لذا، أعتقد أنه لا يمكن أن تكون ثمة إجابة مرضية عن السؤال المعرفي التقليدي حول معرفة العالم الأوسع، في الوقت الذي تظل فيه تلك الافتراضات حول الإدراك قائمة. ولكن ثمة ضغوطاً قوية جداً تدفعنا إلى قبول هذه الافتراضات الأساسية، ولهذا السبب

أعتقد أن نظرية المعرفة الفلسفية تحتاج الآن إلى الوصول إلى جوهر ما أعده طريقاً مسدوداً. هذا هو المكان الذي أعتقد أن التاريخ يدخله. لن يقتصر الأمر على تاريخ نظرية المعرفة فحسب، أو على تاريخ الفلسفة بوجه عام فحسب. ولا أقول إن التاريخ الأفضل هو كل ما نحتاج إليه من أجل التشخيص، ولكننا نحتاج (أو أحتاج) إلى فهم أفضل لكيفية وصولنا إلى ما نحن عليه الآن مما أعتقد أنه لدينا في الوقت الحالي.

إذا كان ما نحتاج إليه الآن في نظرية المعرفة هو على الأقل الاعتراف بالعواقب المهلكة لمفهوم الإدراك التقليدي، الذي لا يزال مفهوماً مشتركاً على نطاق واسع، فيجب توضيح كيف ولماذا لا تُفرض طريقة التفكير هذه علينا، وأن ثمة طرقاً بديلة للفهم. كيف نعرف الأشياء عن العالم عن طريق الإدراك؟ أحد أنواع المساهمة على هذا المنوال هو شرح كيف وصلنا إلى التفكير في الإدراك بوجه عام بهذه الطرق - كيف بات وكأنه الاحتمال الوحيد.

كان بلا شك أحد العوامل الرئيسية، سواء بوصفه سبباً أم نتيجة، الاستيعاب الظاهري للإدراك الحسي. ثمة أسباب مفهومة جداً لذلك، ولا سيما منذ بدايات العلم الجديد في القرنين السادس عشر والسابع عشر. يحدث الإدراك من خلال أعضاء الحس، ويتأثر عضو الحواس بطرق معينة، مما يؤدي إلى أن يصبح المدرك واعياً بأمر أو آخر. التأثير في عضو الحس هو النتيجة النهائية لعملية تبدأ عادةً من كائنات في البيئة. هذه العمليات السببية هي التي تربط المدرك بالعالم من حوله. وبطبيعة الحال، فإن للعالم تأثيرات كثيرة في الناس لا يدركونها البتة، ولكن في الإدراك، كما في الإحساس، يكون الشخص واعياً بأمر أو آخر. هذا الوعي هو تأثير الأحداث في جزء ما من الجسم، ويحدث كل تأثير حسي من خلال عضو أو قناة معينة. وهذا يعني، كما ذكر بيركلي (Berkeley) في النهاية، أن كل حاسة من الحواس لديها «أشياء مناسبة» في الوعي خاصة بها، ولا يدرك أحد أبداً بالبصر الشيء نفسه الذي يدركه باللمس أو السمع. لذا، من الأساسي لهذه الصورة أنه ليس ثمة بالضرورة أي تشابه بين ما يدركه المدرك وما هو موجود في العالم وينتج هذا التأثير.

هذا كله مجال مألوف جداً ومعروف جيداً، سواء في تاريخ الفلسفة أم في تاريخ العلم. إن الإصدارات الأكثر شهرة والأكثر تطوراً من وجهات النظر الفلسفية للإدراك من هذا النوع جاءت بعد التقدم العلمي الجديد أو جزء منه. يبدو أن «الطريقة الجديدة للأفكار» التي أحدثت ثورة في فهم العقل بوجه عام، إلى جانب «الانطباعات» و«الحس» و«البيانات الحسية» و«المعطى»، وما إلى ذلك، التي تجاوزتها في النهاية، تبدو كلها كأنها تستمد من هذه الصورة الحديثة والآلية إلى حد ما لعلاقة الشخص ببقية العالم.



يَبْدُ أَنْ العواقب الواضحة لهذه الصورة على فهم الفكر ومعرفة الأشياء في العالم من حولنا لم تُواجه على نحو مباشر من قبل. إنها تحمل في طياتها دلالة حتمية مفادها أن الإدراك والتفكير والاعتقاد وما إلى ذلك يجب أن تفهم كلها على أنها مسألة تتلقى في العقل «تمثيلات» معينة للأشياء، أو كيف أن الأشياء تتجاوز «تمثيلات» المرء لها. يُعتد أن هذا التضمين حميد أو لا يثير مشكلات، ويُنظر إليه على أنه الاحتمال الوحيد، نظراً إلى أننا ندرك الأشياء عن العالم ونعرفها من خلال الإدراك. لا تزال هذه الصورة موجودة لدينا إلى حد كبير، حتى بين الفلاسفة ذوي الإقناع المادي الشديد الذين يرتعدون عند التفكير في أي شيء مثل «البيانات الحسية» أو «الانطباعات» أو غيرها من الأشياء الزائلة الواضحة. وحتى بالنسبة إلى مثل هؤلاء الفلاسفة، يبدو أنه لا يمكن إنكار مسألة أن الإدراك والفكر البشري لا يتحقق إلا عن طريق شيء يُعد «تمثيلاً» داخلياً لأجزاء من العالم.

حين يفهم هذا الأمر على أنه صورة عامة تماماً للعقل، وحين يُطبَّق باستمرار على وضعنا الفعلي، فمن المؤكد أن هذا الأمر لا يمكن أن يكون صحيحاً. فعلى سبيل المثال، اعتقد ديكارت، الذي كان لديه بالتأكيد وجهة نظر كهذه، أن كل تجربة حسية مرَّ بها أثناء اليقظة هي تجربة يمكن أن يمرَّ بها أيضاً أثناء النوم والحلم. فهَمَّ ديكارت أن ذلك يعني (على نحو صحيح، كما يبدو لي) أنه لا يمكنه أبداً معرفة أي شيء عن العالم من حوله على أساس تجاربه الحسية وحدها، لا يمكن لأحد أن يكون لديه أي سبب على هذا الأساس وحده للاعتقاد بأي شيء معين عن عالم يتجاوز تجربته الحسية أكثر من تصديق أي شيء آخر، مهما كان خيالياً. بطبيعة الحال، اعتقد ديكارت أيضاً أن لديه أسباباً وجيهة غير إدراكية لزرع الإيمان والثقة في أنواع الأشياء التي يقبلها عن العالم. كان عدم كفاية الإدراك الحسي وحده جزءاً مما أراد إبرازه، ولكن أولئك من الذين يختلفون مع ديكارت، ويعتقدون أننا نعرف أشياء كثيرة عن العالم عن طريق الإدراك من دون الاضطرار إلى الاعتماد على أي مساعدة من الله الرحيم، لا يمكنهم قبول وجهة النظر هذه للتجربة الإدراكية، إذ إنها تقيّد وصولنا الإدراكي إلى شيء لا يتعدى أن يكون أكثر من أفكار أو «تمثيلات» في العقل، ومن ثمَّ يتركنا دائماً أقل من الأشياء المألوفة التي نؤمن بها في العالم نفسه.

ليس ثمة شك في أن العلوم الفيزيائية الجديدة كان يُنظر إليها على أنها تعطي دعماً كبيراً وشرعية لفكرة التجربة الحسية أو الإدراك أو الفكرة أو التأثير الحسي كونها الوصول الوحيد للمدركين إلى العالم الأوسع من حولهم. هذه ليست مجرد فكرة مبتذلة مفادها أننا نتعرف أشياء عن العالم من خلال التجربة، أو الإدراك، أو حتى بسبب التأثيرات التي يُحدِّثها العالم

فينا أثناء تحرُّكنا فيه. لم تكن ثمة حاجة إلى علم ثوري جديد لإقناع أي شخص بمثل هذه الحقائق العامة والواضحة. ليس لدينا أي صعوبة في الحياة اليومية في شرح كيف يتعرف الناس في كثير من الأحيان الأشياء التي يقومون بها من خلال إدراك ما يجري حولهم. لا تتضمن هذه الصورة الفكرة العامة المألوفة للتجربة أو الإدراك فحسب، بل تتضمن الفكرة المحددة لتجارب أو تصورات حسية معينة، وعناصر فردية تظهر في أوقات معينة. كما أنها ليست مجرد قصة عن إنتاج تأثيرات جسدية في الكائنات الحية، بل تقدم عناصر معينة لها أيضاً صفات أو مزايا معينة، يمكن أن يكون المدرك على دراية بها، فقط بسبب وجود وعي يُعدُّ حالة من الإدراك أو الإحساس. وهذه الصفات أو السمات التي اختبرت ليست جزءاً من القصة الكاملة التي يروها العلم الفيزيائي عن الكائن المادي.

ربما لا تزال هذه الفكرة حاضرة فيما يسمى «مشكلة الوعي» التي تحير كثيراً من الفلاسفة في الوقت الحالي. كيف يمكن تفسير أن العمليات الفسيولوجية أصبحت تمتلك مثل هذه السمات المميزة «ذات الخبرة»؟ أعتقد أنه من الصعب جداً مما يبدو ظاهرياً أن نفهم كيف يمكن التفكير في الوعي والإدراك والفكر والاعتقاد وما إلى ذلك بهذه الطرق الإشكالية - كما لو أنه لا يوجد بديل آخر حقاً. لذا، أرى أن هذا لا يزال مجالاً غنياً لمزيد من الدراسة في تاريخ نظرية المعرفة، وكذلك تاريخ العلم، أو نظرية المعرفة التاريخية. كل هذا من شأنه أن يساهم فيما أعتقد أنه نظرية المعرفة الفلسفية.

يظل من المشكوك فيه ما إذا كان كل ذلك سيقودنا إلى المصدر الحقيقي أو الدافع وراء طرق التفكير هذه. ليس ثمة شك في أن التركيز على تفاصيل العمليات السببية للإدراك يمنحها على ما يبدو دعماً جديداً وقوياً. في العصور القديمة، أو في عصر أرسطو على أي حال، قيل إن المدرك يدرك نوعية الشيء الذي يراه نفسه، وليس بعض التمثيل «الداخلي» أو «العقلي» لشيء يقف في علاقة غير مُفسرة حتى الآن به. وفي هذا الصدد على الأقل، كانت وجهة النظر الأرسطية أقرب إلى المنطق السليم، لكنها لا يمكن أن تقدم تفسيراً مرضياً لكيفية تلقي مثل هذا الوعي المباشر للأشياء من حوله أو الوصول إليه. ومن خلال تقديم وصف لآلية التدخّل الواضحة بين الاثنين كان يُعتقد أن العلم الجديد قد حل محل أرسطو، لكن هذا التفسير بدوره له آثاره غير المرضية.

وحتى في العصور القديمة كانت هناك فكرة يبدو أنها تكمن وراء المفهوم الإشكالي للإدراك الذي كنت ألفت الانتباه إليه. ربما تكون نسخة جوهرية أكثر من الفكرة نفسها. لذا، ربما تحتاج نظرية المعرفة التاريخية إلى العودة إلى ما هو أبعد من القرن السادس عشر حتى تتصالح مع طرق التفكير التي أعتقد أنها لا تزال تشكل عقبات أمام فهمنا للمعرفة الإنسانية.

يجادل أفلاطون في كتابه ثياتيتوس أنّ المعرفة ليست الشيء نفسه مثل الإدراك على أساس أنه لا توجد حالة من الإدراك على هذا النحو تشبه حالة من حالات المعرفة. يتضمن الإدراك عضواً حسيماً جسدياً، ولكن يُنظر إليه على أنه ليس أكثر من مجرد عاطفة سلبية بحتة تُحدّث عادةً تأثيراً في العقل. لا يمكن أن يكون الإدراك في حدّ ذاته معرفة، لأنّ المعرفة تتضمّن الإيمان، الذي يتطلّب بدوره نشاط «العقل». يقول سقراط: «يجب أن نجد المعرفة، ليس في التجارب، بل في عملية التفكير المنطقي فيها»، و«ليس من خلال التجارب يمكن فهم الوجود والحقيقة» (ثياتيتوس ١٨٦ د).

وهذا، مرة أخرى، أكثر من مجرد فكرة يومية عن الإدراك أو التجربة التي قد نلجأ إليها لشرح كيف يعرف شخصٌ ما أمراً معيّنًا. يبدو أنّ لدينا هنا ما أعدّه الفكرة القائلة لـ «التجارب» (بصيغة الجمع) - التي تبدو كأنها عناصر معيّنّة ليست أكثر من مجرد عواطف سلبية، ولكنها تنطوي على الوعي. يمكن أن تقودنا مثل هذه «التجارب» إلى التفكير وربما إلى معرفة الأشياء في نهاية المطاف، ولكنّ هذا الاعتقاد أو المعرفة سيكون مسألة «العقل» أو «المنطق»، وليس الإدراك أو الحواس. يبدو هذا التقسيم إلى ملكات منفصلة بمجالاتها ومهامها المميزة بمنزلة تعبير آخر، أو ربما المصدر الحقيقي، لمفهوم الإدراك الإشكالي الذي كنت أتحدّث عنه. لا تزال بعض هذه الأفكار الخاصة بالملكات أو مناطق العقل المتميّزة موجودة لدينا اليوم بأشكال أخرى، وربما تكون مسؤولة عن صعوبات أخرى في نظرية المعرفة في الوقت الحاضر. ثمة، على سبيل المثال، تمييز تقليدي مألوف بين أنواع المعرفة المختلفة تماماً وبين مصادرها: ما هو مستقل تماماً عن كل تجربة يجب أن يُشتق من «العقل» وحده من ناحية، وما يستند على الأقل إلى بعض الخبرة الإدراكية، من ناحية أخرى. كيف أصبحنا نفكر في البشر وإنجازاتهم بهذه الطريقة المجزأة تماماً؟ هل ينبغي فهمهم على أنهم مجموعة من الملكات أو الوظائف المتميّزة والمستقلة، وليس على أنهم وكلاء فرديون يصبحون قادرين على فعل أشياء مختلفة كثيرة بطرق عدّة ومختلفة؟

من الواضح أنّ من الصعب تفسير لماذا أصبح التقسيم إلى أجزاء منفصلة أو «ملكات» يبدو طبيعياً جداً. ألا يمكننا أن نفكر بالقدر نفسه من الوضوح في البشر لأنهم ببساطة يمتلكون العديد من أنواع القدرات المختلفة: يمكنهم أن يروا، ويفكروا، ويشعروا، ويعرفوا الأشياء، بطرق عدّة مختلفة؟ هل يمكن لنظرية المعرفة التاريخية، أو تاريخ نظرية المعرفة، أو تاريخ أي شيء على الإطلاق، أن يكشف عن المصادر الحقيقية لتلك الطرق «الطبيعية» في التفكير، التي تقف في طريق فهمنا لأنفسنا من دون أيّ إشكالات؟

لكن لنفترض أننا توصلنا إلى فهم مصادر طرق التفكير التي يبدو أنه لا مفرّ منها، على الأقل إلى حد ما. لنفترض أننا توصلنا إلى أن هذه ليست الطرق الوحيدة التي نضطر من خلالها إلى التفكير في البشر وإنجازاتهم المختلفة. لنفترض أنه من خلال التغلب على تلك الثنائيات المقيّدة للماضي، يمكننا في نهاية المطاف التخلّي عن وجهة النظر التقليدية لحدود الإدراك التي ظلّت مدّة طويلة تشكّل عقبةً أمام الفهم الصحيح للمعرفة الإنسانية.

هل سيكون لدينا بعد ذلك إجابة مُرضية للمشكلة المعرفية التقليدية لمعرفةنا الإدراكية للعالم؟ من المفترض أن يعتمد ما إذا كنا قد فعلنا ذلك أم لا على ما وصل إليه هذا الفهم الجديد للإدراك، وعلى ما كان علينا أن نفهمه ونعرفه من أجل اكتساب هذا المفهوم الجديد لكيفية معرفة الأشياء بهذه الطريقة.

أحد الاحتمالات هو أننا مع هذا الفهم الجديد للعلاقة بين الإدراك والمعرفة سنفقد ببساطة المشكلة المعرفية القديمة تماماً. كان من الممكن أن تختفي مع المفهوم المقيّد للإدراك الذي كان ضرورياً لإثارة المشكلة في شكلها الأكثر إلحاحاً، ولكن إذا كانت هذه المشكلة في هذا الشكل قد اختفت، فهل يمكننا بعد الآن أن نقول إننا الآن نفهم إمكانية المعرفة الإنسانية بوجه عام بطريقة تُرضينا في النهاية؟ هل سيكون لدينا إجابة مُرضية عن السؤال الفلسفي المعرفي حول المعرفة الإنسانية بالعالم؟ أم أننا ببساطة قد فقدنا أيّ فهم عام تماماً لموقفنا، أو ربما فقدنا الرغبة في البحث عن أيّ فهم عام لأنفسنا؟ هذا سؤالٌ صعب ومعقد جداً، لكنني أعتقد أنه ليس سؤالاً من المتوقع أن تجيب عنه نظرية المعرفة التاريخية، أو تاريخ نظرية المعرفة، أو حتى نظرية المعرفة نفسها.

## المراجع

- ١- فريد، م. (١٩٨٧). «ملاحظات على الإدراك في حوارات أفلاطون اللاحقة». في م. فريد (محرر)، مقالات في الفلسفة القديمة (ص. ١٠-٢). مينيابوليس: مطبعة جامعة مينيسوتا.

\* \* \*

## الخطاب الغنائي

- نَصَّان
- مئة مشهد من الحياة الخاصة
- فتون حسين الحسن
- تأليف: دميتري دانييلوف
- ترجمة: عياد عيد

## الخطاب السردى

- ضباب القلوب المنكسرة
- نسمة بحرية وكابتشينو
- د. طالب عمران
- قصة: ماري فاراي
- ترجمة د. ياسين سليمانى

# نصان

فتون حسين الحسن

ما بعد الدوار

شكراً لتوثيكَ

زفَّ نبضي للجنون

ولاعتناقِ الموجِ أسلمَ هدأتي

ماذا أخذتَ

لكي أرى

هذا الفضاءَ على الغيابِ مبعثراً؟

ماذا تركتَ

على جنوبِ الأهِ

كيما يَسْتَلدُّ

بدفءِ ذاكرةٍ تدوبُ تَسْعَراً؟

أتركتَ موسيقاكَ

في غسقِ المسافةِ ملهماً،

أم جرسَ عطركَ

في حنايا القلبِ حزناً محكماً؟

يا سرِّي الأزلِّي

في تعريشةِ الكوثرِ

يا وحي قافيةِ

ترامتَ من صدى الأبهَرِ

صاغَ الوجودُ

بهاءَهُ لبهائنا برهافةِ الهمسِ

واقترَ كرمُ خلودنا

عن رشفةِ الإلهامِ في الحدسِ

وعدوتُ

أستبقي ظلالَكَ في دمي

خضراءَ

ترقيني بسحرِ تنعمي

في لوحةِ القلقِ الأخيرةِ



والآن ما بعد الدوار  
 أطيّر الشفق المسربل بالأنين  
 إلى أعالي سجدتي  
 وأضمُّ نوءك  
 على يهذي  
 فيهديني شذور قصيدتي  
 وتفرُّمني آخر الموجات  
 ملحاً ما كراً  
 بطلول ماء مجرتي  
 والآن ما بعد الدوار  
 أضمُّ ذكراك الحبيبة  
 باختلاج الروح  
 ما بين البيان  
 وبين سطو أعتتي

قبل أن يفتني السواد  
 أراك تلثم كنهه  
 فأثير في دفقاته  
 لثغ الضياء  
 لعل يجرع كونه  
 فيطوف  
 لحن اللون حولي  
 يعترني بغد الصبابة خاطري  
 ويجنُّ نهر غامض الترتيل  
 ما بيني وبين سرائري  
 وتمور  
 في موال سكرة أضلعي  
 سور تمادت  
 بارتعاشة أدمعي

## احتمال

أقول لهذي الليالي  
 أمدي بومضك ماء اشتعالي  
 أعدي لأجل دمي رقصة  
 وطوفي حوائبه أيا  
 تردد أزرعه العائمت  
 وغيم خطاه  
 وأسرايه الذائبات  
 تطيل الليالي تأملها  
 في عرائش أنغامي الفاتنات  
 أطيل انبلاجي في بالها  
 كلما غصت الذكريات  
 تقول  
 - ووحدني أسمع همس الليالي- :  
 تعالي، تعالي  
 فيسرقني من شفيف سؤالي

## نهر الخيال

لأبصر هالته في ابتعالي  
 حبا يراشقني بالجمال  
 تفردسني  
 تمتمات احتفالي  
 أنا الآن أرجوحة  
 بين ذاكرة الأغنيات  
 وبين اعتناق الأعالي  
 أعد اكمالي طي ارتحالي  
 أبيض  
 أبيض  
 أبيض  
 ولست سوى  
 لهفة الابتداء لحمي احتمالي



## مئة مشهد من الحياة الخاصة<sup>(١)</sup>

\* تأليف: دميتري دانييلوف \*

\*\* ترجمة: عياد عيد \*\*



- ١- دخلت مرة إلى مبنى من اثنتي عشرة طبقة وصعدت إلى الطبقة الثانية.
- ٢- تحدثت مرة طويلاً بالهاتف.
- ٣- تمشيت مرة بلا استعجال في شارع «تفيرسكايا يامسكايا» الثاني.
- ٤- ركبت مرة حافلة وقطعت بها مسافة معينة.
- ٥- ودّعت مرة شخصاً ولم أره بعد ذلك أبداً.
- ٦- قرأت مرة باهتمام كتاباً ممتعاً.
- ٧- أطفأت مرة الحاسوب واستلقيت ونمت.

\* كاتب وشاعر روسي.

\*\* مترجم سوري.

\*\*\* لوحة للفنانة ليلي الأسطحي.

٢٢- سددوا لي مرة نقوداً لقاء عمل قمت به منذ وقت بعيد، ولم أكن أراهن على الحصول على تلك النقود.

٢٣- لم أعمل مرة على الإطلاق.

٢٤- لم أعمل مرة ورحت أنظر من النافذة.

٢٥- نظرت مرة من النافذة ورأيت كيف مرّت إحدى السيارات.

٢٦- نظرت مرة من النافذة ورأيت كيف مرّ أحد الأشخاص.

٢٧- نظرت مرة من النافذة ورأيت كيف توقفت سيارة قبالة نافذتي مباشرة.

٢٨- نظرت مرة من النافذة ورأيت كيف قامت طائرة ركاب ضخمة بدورة كبيرة ثم هبطت في مطار «دومودوفو».

٢٩- نظرت مرة من النافذة ورأيت كيف سار أحد الأشخاص ثم توقف بعد ذلك واستلقى على الأرض.

٣٠- نظرت مرة من النافذة ورأيت كيف سار أحد الأشخاص ثم توقف بعد ذلك، وراح يتبول قبالة نافذتي مباشرة.

٣١- نظرت مرة من النافذة في اليوم الذي كان فيه الفحم الخثي يحترق في ضواحي موسكو، وكانت الرؤية معدومة.

٣٢- راح مرة الفحم الخثي يحترق بقوة مرعبة في ضواحي موسكو، لكنني وجدت مع ذلك القوة في نفسي وخرجت من المنزل وسافرت إلى موسكو والتقيت بأحد الأشخاص.

٨- تعبت مرة جداً واستلقيت ونمت.

٩- تعبت مرة جداً فجلست على الكرسي ببساطة.

١٠- عملت مرة كثيراً فتعبت جداً.

١١- استلقيت مرة ونمت وتركت الحاسوب مشغلاً.

١٢- لم أفعل مرة شيئاً، لكنني تعبت جداً على الرغم من ذلك.

١٣- استلقيت مرة لأنام فلم أستطع أن أغفو على الإطلاق. حينئذ نهضت وشغلت الحاسوب.

١٤- عملت مرة حتى الخامسة صباحاً ثم نمت. نهضت بعد ذلك في الثامنة صباحاً ورحت أعمل مجدداً.

١٥- كان عليّ مرة أن أعمل، لكنني لم أفعل وانشغلت طوال النهار بأمر سخيف.

١٦- كان عليّ مرة أن أعمل فانشغلت بأمر سخيف في النصف الأول من النهار، لكنني بدأت بعد ذلك أعمل على الرغم من كل شيء.

١٧- كان عليّ مرة أن أعمل، لكن ظروفها قاهرة شغلتنني.

١٨- نويت مرة أن أمضي نهاري متبطلاً، لكنني اضطررت فجأة إلى إنجاز عمل عاجل.

١٩- أنجزت مرة عملاً على مستوى عالٍ من الاحترافية، لكنهم لم يسددوا لي أجري عنه.

٢٠- أنجزت مرة عملاً من الأعمال فسددوا لي أجراً أقل مما كنت أتوقعه.

٢١- أنجزت مرة عملاً بسيطاً في الواقع، وسددوا لي أجراً أكبر مما توقعته بكثير وقبل الموعد المتفق عليه أيضاً.

٣٤- ذهبت مرة للقاء سيدة أبدت لي علامات الاهتمام، أما أنا فرحت أفكر في أمر مغاير تماماً.

٤٥- ذهبت مرة للقاء سيدة أبدت لي علامات الاهتمام، فأبدت لها علامات الاهتمام أيضاً.

٤٦- ذهبت مرة للقاء فتاة في محطة ميترو، «أوكتيابرسكويه بولييه» في منتصف الصالة، وقد التقيتها، وكان ذلك رائعاً.

٤٧- التقيت مرة بشخص أدهشني كثيراً.

٤٨- التقيت مرة بسيدة أفرحتني كثيراً.

٤٩- رافقت مرة فتاة ثملة جداً حتى محطة ميترو «جانوفسكايا» (اسمها الآن «فيخينو»).

٥٠- رافقت مرة فتاة حتى محطة ميترو «دينامو» وأنا ثمل جداً، ثم غفوت في المترو وبقيت أنتقل فيه حتى توقف عن الحركة.

٥١- غفوت مرة في المترو ولا أحد يعلم إلى أين وصلت سوى الشيطان.

٥٢- غفوت مرة في المترو ثم استيقظت متنشطاً ومرتاحاً.

٥٣- ركبت مرة في المترو وتمسكت بالعارضة.

٥٤- ركبت مرة في المترو وتخلّيت عن مكاني لسيدة أنيقة.

٥٥- ركبت مرة في المترو وتخلّيت عن مكاني لعجوز بانسة.

٥٦- ركبت مرة في المترو ولم أتخلّ عن مكاني لخالدة تحمل أكياساً.

٥٧- ركبت مرة في المترو ولم أتخلّ عن مكاني لسيدة أنيقة تحمل حقائب.

٣٣- التقيت مرة بأحد الأشخاص في الشارع مباشرة.

٣٤- التقيت مرة بامرأة في نفق المشاة تحت ساحة «مانيجنايا».

٣٥- وصلت مرة لحضور لقاء عمل فتم بنجاح فائق.

٣٦- تأخرت مرة كثيراً على لقاء عمل مهم، وقد تم بنجاح فائق.

٣٧- وصلت مرة باكراً لحضور لقاء عمل لكن لم ينتج عنه أي شيء مفيد.

٣٨- التقيت مرة مصادفةً بامرأة تميل لي كثيراً جداً.

٣٩- أردت مرة أن ألتقي بامرأة، لكن اللقاء لم يتم.

٤٠- التقيت مرة بفتاة في محطة ميترو «سوكول» في منتصف الصالة. لقد تأخرت بعض الشيء لكن انتظارها كان ممتعاً.

٤١- ذهبت مرة للقاء إحدى الفتيات في محطة ميترو «ساحة نوغينا» (اسمها الآن «كيتاي غورود»)، لكن الأمر التبس عليها وانتظرتني في مكان آخر ولم يتم اللقاء.

٤٢- ذهبت مرة للقاء إحدى الفتيات في محطة ميترو «بوليانكا» عند الحائط المصمت، ووصلت في الوقت المحدد، أما هي فكانت قد وصلت قبلي بقليل فشعرت بشيء من الحرج لأنها انتظرتني.

٤٣- ذهبت مرة للقاء فتاة أظهرت لامبالاة تامة نحوي.

٧٠- انتظرت مرة الترامواي «أ»، لكن الترامواي «٣٩» وصل فاستقلتيه.

٧١- انتظرت مرة الحافلة رقم ٢٦٦ لكن الحافلة ١٧ وصلت فاستقلتها.

٧٢- استقلت مرة الحافلة ١٧ حتى محطة مترو «توشينسكايا» لكن المترو كان قد توقف عن العمل.

٧٣- وصلت مرة إلى محطة مترو «كورسكايا» القريبة من منزلي بقطار المترو الأخير.

٧٤- وصلت مرة إلى منزلي في الرابعة صباحاً.

٧٥- وصلت مرة إلى منزلي في السابعة صباحاً.

٧٦- لم أصل مرة إلى المنزل على الإطلاق، ولم أصل في غضون ثلاثة أيام، وقد تسبب ذلك ببضع مشكلات.

٧٧- وصلت مرة إلى المنزل في السابعة مساءً، لكن ذلك قد تسبب أيضاً ببضع مشكلات.

٧٨- وصلت مرة إلى المنزل حزيناً ومنقبضاً.

٧٩- وصلت مرة إلى المنزل حاملاً الزهور وزجاجة شمبانيا لأن حدثاً مفرحاً حدث لي.

٨٠- وصلت مرة إلى المنزل وأنا أشعر بنفور شديد.

٨١- وصلت مرة إلى المنزل وأنا متعب حتى الموت.

٨٢- وصلت مرة إلى المنزل وأنا مهتاج فرحاً.

٨٣- وصلت مرة إلى المنزل ولم أجد فيه أحداً. أفرحني ذلك.

٨٤- وصلت مرة إلى المنزل ولم أجد فيه أحداً. أزعجني ذلك، ولم أعرف أين أذهب بتفسي.

٥٨- ركبت مرة في المترو واحتسيت الجعة من قنينة زجاجية.

٥٩- ركبت مرة في المترو واحتسيت الـ«جين تونيك» من علبة من الألمنيوم.

٦٠- ركبت مرة في المترو واحتسيت شراب «أوتفيورتكا» من علبة من الألمنيوم.

٦١- ركبت مرة في المترو واحتسيت الجعة من علبة من الألمنيوم.

٦٢- ركبت مرة في المترو واحتسيت النبيذ الجاف من علبة كرتونية صغيرة.

٦٣- ركبت مرة في المترو واحتسيت مشروب «سبرايت» من قنينة بلاستيكية.

٦٤- ركبت مرة في المترو واحتسيت الفودكا من قنينة زجاجية.

٦٥- ركبت مرة في المترو وسرت على الخط البنفسجي ومنتعت النظر بالأمكنة المحيطة.

٦٦- ركبت مرة في المترو على خط «أربا تسكي بوكروفسكي» في القسم المكشوف بين محطتي «حديقة إزمائيلوفسكي» و«بيرفومايسكايا»، ومنتعت النظر بالأمكنة المحيطة.

٦٧- ركبت مرة في الحافلة رقم ٩٥ من محطة ميترو «كاشيرسكايا» حتى «كابوتنيا» ومنتعت النظر بالأمكنة المحيطة.

٦٨- ركبت مرة في الحافلة الكهربائية «ب» عبر متعلق «سادوفي» واسمنتت بالنظر إلى متعلق «سادوفي».

٦٩- انتظرت مرة الحافلة الكهربائية «ب»، لكن الحافلة الكهربائية رقم ١٠ وصلت فاستقلتها.

- ٨٥- وصلت مرةً إلى المنزل وكان فيه أناس كثيرون على نحو غير متوقع.
- ٨٦- وصلت مرةً إلى المنزل وكان كل شيء فيه كالمعتاد.
- ٨٧- قضيت مرةً النهار كله في المنزل.
- ٨٨- لم أرغب مرةً في الخروج من المنزل إلى أي مكان، فلم أذهب إلى أي مكان.
- ٨٩- لم أرغب مرةً في الخروج من المنزل إلى أي مكان، لكنني اضطررت إلى الخروج.
- ٩٠- هممت مرةً بالخروج من المنزل لكن اتصلوا بي وقالوا إن الحاجة إلى ذلك قد انتفتت، فبقيت في المنزل.
- ٩١- جلست مرةً في المنزل ولم أفعل شيئاً. رحت أنظر إلى الجدار وحسب.
- ٩٢- جلست مرةً في المنزل وحاولت ألا أفعل شيئاً، نجحت في ذلك بصعوبة.
- ٩٣- جلست مرةً في المنزل ولم أفعل شيئاً تقريباً طوال ساعة كاملة.
- ٩٤- جلست مرةً في المنزل وأضنيت نفسي بعمل ضحل لا لزوم له.
- ٩٥- جلست مرةً في المنزل وحاولت ألا أفعل شيئاً، وكانت النتيجة أنني غفوت ببساطة.
- ٩٦- جلست مرةً في المنزل وحاولت ألا أفعل شيئاً، لكنهم شغلوني عن ذلك باتصال هاتفي.
- ٩٧- جلست مرةً في المنزل وحاولت ألا أفعل شيئاً، لكن أموراً مهمة لا تحتمل التأجيل استولت علي.
- ٩٨- جلست مرةً في المنزل في حال من الهدوء إلى هذا الحد أو ذاك.
- ٩٩- جلست مرةً في المنزل فشعرت مدة دقيقة بالهدوء التام.
- ١٠٠- جلست مرةً على المقعد ولم يستطع أي شيء أن يخرجني من حال الهدوء التام والمطلق.

## الهوامش

١- منشورة في مجلة اتحاد الكتاب оюз Писателей، العدد ١٢، عام ٢٠١٠.

\*\*\*

## ضباب القلوب المنكسرة

د. طالب عمران



كان البرد قارساً، والحافلة تقطع الطريق ببطء شديد وسط ضباب كثيف، والمكيّف الساخن لم يكن يعمل جيداً، حتى نفذت البرودة إلى داخل الحافلة. بدأ الخوف يتسلّل إلى قلب السائق وخاطب معاونه: يبدو أن الضباب يتكاثف. حتى الأضواء الخاصة بالضباب لا تكاد تكشف شيئاً.

- وماذا سنفعل؟ حذرونا من الضباب، ولكن لم يمانعوا من التوقيع على قائمة المسافرين. فقد اعتقدوا أن المسافة التي يغطيها الضباب لا تزيد عن بضعة كيلومترات.
- يا إلهي! لا أكاد أرى شيئاً. يجب أن نتوقف.
- وكيف يا معلّم؟ الوقوف يعني البقاء حتى الصباح. نحن ما زلنا مع بدايات الليل، إنها السابعة والنصف فقط.
- كأن الطريق مغلق بالضباب، كأن الحافلة لا تكاد تتحرك. لا أكاد أرى سيارة أخرى وسط هذا الضباب. انظر، حتى على بعد نصف متر لا أرى شيئاً.
- وما العمل؟ أيمن أن تخف كثافة الضباب بعد قليل؟
- لا أعتقد. مع ازدياد الظلام وساعات الليل، يتكاثر الضباب، هذه هي العادة.
- أليس من مكان قريب يمكن أن نلجأ إليه؟
- لا، مع الأسف.
- انطلق صوت زمور سيارة ضخمة. قال السائق: كأن شاحنة وراءنا. ماذا يريد هذا الرجل؟ أن أبتعد عن طريقه. معقول؟ لا أرى شيئاً. يا إلهي!
- قال المعاون مذهولاً: ليست شاحنة، أشبه بحافلة تبرق الأنوار، لا تكاد ترى. وماذا يريد من إطلاق زموره؟ أن ابتعد عن الطريق؟ لا أستطيع، لأنني لا أرى شيئاً.
- شعر بأن الحافلة تصدمه بشكل خفيف:
- ما هذا؟! كأن الجسم الغريب يصدمني.
- قال المعاون: إنها صدمة خفيفة. يا إلهي! ما هذا؟
- كأننا نرتفع عن الأرض، كأن في الأرض رافعة ترفعنا.
- ما الذي يحدث؟
- الحافلة ترتفع، كأننا نتحرك في مصعد يرتفع في الهواء.
- ما الذي يجري لنا؟ ما زلنا نرتفع.
- كأن شيئاً خارقاً يجري، الأضواء تبرق من حولهم والحافلة ترتفع. شعر الجميع بالخدر، نعاس ثقيل يطبق عليهم، كان الدكتور خالد من بين الركاب. ولكنه لم يرغب بالنوم، رغم شعوره بالخدر قليلاً. كانت الحافلة المرتفعة تغرق بالضباب، أراد أن يفهم ما يجري، فالأمر ليس منطقياً. اختفى منه الشعور بالخدر، وراقب الركاب من حوله
- ماذا يجري للركاب؟ إنهم ينامون جميعهم، وأنا لا أشعر بالنعاس
- سمع صوت زوجته إلى جانبه: خالد! ما الذي يجري؟ نحن نرتفع. أترى الكل ينام إلا أنا وأنت.

- وما زلنا نرتفع، ولا أفهم شيئاً مما يجري! الأضواء تبرق من حولنا، وما زال الضباب كثيفاً. وفجأة توقفت الحافلة عن الارتفاع! ظهر الضباب تحتها، كأنها تتوقف فوق سطح صلب. انفتح باب الخروج وسط دهشته وزوجته، ثم سمعا صوتاً تردّد مع صدى: دكتور خالد أدهمي. والدكتورة نهى أدهمي. تفضلاً.

قال متوتراً: من أنتم؟ أسمع أصواتكم، ولا أراكم.

- تفضلاً إلى الباب.

سارا عبر الممر، ليصلا إلى باب الحافلة وقد امتد منه جسر خشبي أنيق، داخل صالة دائرية مليئة بالأجهزة. تابع الصوت: لا تترددا بالدخول، أهلاً بكما.

همس لنهى: إنها تقنية متطورة، وأعتقد أننا في لقاء مباشر مع كائنات غريبة من خارج الأرض.

- الغريب أنني لا أشعر بالخوف يا خالد! أعتقد أننا سنعيش حالة استثنائية.

وحالما أصبحا في الداخل، سحب الجسر الخشبي الأنيق وأغلق باب الحافلة، كما أغلق باب

الصالة الدائرية. تساءل في نفسه بقلق: هل ستبقى الحافلة معلقة هكذا؟

سمع الصوت يجيبه بشكل مباشر: لا تخف يا دكتور خالد. الحافلة في أمان.

- ولماذا أوقفتموها هكذا؟ من أنتم؟ وماذا تريدون منا؟ كل من في الحافلة نام بعمق إلا

أنا وزوجتي.

- هذا ما كنّا نخطط له. الكل سيكون بأمان، لا تقلق.

- أرجوكم أريد أن أعرف من أنتم؟ وماذا تريدون منا؟ ولماذا اخترتمونا أنا وزوجتي من

دون البقية لندخل هذا المكان؟

- ستفهمان كل شيء.

أدخلوهما غرفة صغيرة، وقدموا لهما عصيراً بنكهة غريبة، وأغلق الباب خلفهما.

قالت نهى وهي تشرب العصير: إنه لذيذ. لم أذق مثله في حياتي.

- معك حق. الغريب أنني أشعر أن المكان مألوف لدي.

- وأنا أيضاً.

- لماذا نحن هنا؟

كانت أمامهما شاشة ضخمة ثلاثية الأبعاد، تعرض مشاهد في فضاء واسع بنجوم متألقة وسدم ملونة. سمعا صوتاً نسائياً، قبل أن يشاهدا شابة جميلة أنيقة تبدو كأنها في الثلاثين من

عمرها بلباس من قطعة واحدة بلون فضي:

- أهلاً بكما. أنا (لانا) مسؤولة المحطة.



- تشرفنا، ولكن محطة ماذا؟ قلت محطة؟
- أنتما في محطة متطورة، تنتمي إلى عالم آخر مختلف عن عالمكم.
- كنا نسمع أصواتاً ولا نرى أحداً. نحن نراك الآن. تبدين بشرية؟
- نحن نشبه البشر، وربما كنا ننتمي لأجداد من البشر من قبل. على كل حال، نعلم أن تساؤلات كثيرة لا تبدو أجوبتها واضحة لديكم، تشير الكثير من الأفكار في داخلكم.
- قال خالد مستفهماً: قبل كل شيء، أين الحافلة التي كنا نستقلها الآن؟ هل ما زالت معلقة فوق الضباب؟ وكيف؟
- نقلناها إلى مكان آمن في الوقت المناسب.
- ثم قالت في جهاز على صدرها: ادخل يا حامد.
- فتح الباب الآلي، ودخل شخص بدا وجهه المتورّد مفاجأة مذهلة لخالد: كيف حالك يا خالد؟
- حامد! أخي! معقول؟
- نعم. أنا حامد.
- ولكنك... ولكنك...
- مت؟ لا يا أخي أنا لم أمت.
- والجسد الذي دفنناه؟
- هل رأيته؟
- لا. كان ملفوفاً ومجمّداً ورائحة النشادر كانت تملأ المكان.
- شرد في البعيد قبل أن يجيب: كنت أقرب من الموت، وكانت حالتي ميؤوساً منها، فجاءت لنا في الوقت المناسب لتتقذني.
- شعر خالد كأنه في حلم غريب، ثم قال متأثراً ودموعه تسيل بصمت: تعال أضمك إليّ، يا إلهي! معقول؟ حامد أخي حي! وفي مكان غير مفهوم!
- عانقه بقوة، وقد انفجر بالبكاء وسط هدوء حامد الذي كان يمسح على ظهره مهدّداً، ولمّا تمالك خالد نفسه، قال حامد لنهى: نهى ما بك واجمة مذهولة؟ أنت اختصاصية في الخلية الحية ستشرح لك لانا كل شيء. لانا هي زوجتي يا خالد.
- جلسوا في القاعة الدائرية حول منضدة بلورية، وخالد يتأمل أخاه غير مصدق. بدأت لانا تتكلم بصوتها الهادئ الرخيم: كنا نجوب الغلاف المحيط بالأرض في أولى رحلات استكشافنا إلى هنا. التقطت كاميراتنا حادثاً مروعاً على الطريق الصحراوي القريب من الحدود الشمالية لدولة غنية بالنفط.

أكمل حامد كلامها: هبطت المحطة الصغيرة بسرعة كبيرة لتلتقط المصابين إصابات بالغة وكنت من بينهم. كنا ثلاثة شبان في سيارة واحدة اصطدمت بحافلة مسرعة على الطريق السريع.

أكملت لانا: لم تصب الحافلة بأضرار كبيرة، ولكن سيارة الشبان تهشمت، وأصيب من فيها، وحامد الوحيد الذي كان على وشك الموت، والشابان الباقيان كانت إصابتهما قابلة للشفاء.

- ما كانت إصابة حامد؟

- تهشمت الجمجمة وبقي الدماغ سليماً، كما كان القلب مصاباً بشكل مباشر. كان الوضع ميؤوساً منه لولا أن تدخلنا بتقنيتنا المتطورة.

ثم قالت بتأثر: أنا سعيدة لأننا أنقذنا هذا الشاب الذي تعلقت به وأحببته.

أرّ الجهاز على صدرها: دكتورة (لانا) الحافلة وضعت في المكان المحدد.

- عظيم! ابقوا على المراقبة التامة لها، ولا توقظوا من فيها الآن.

- نعم، سنفعل ذلك يا دكتورة.

قالت نهى غير مصدقة: هل نحن نحلم يا خالد؟

- لا أدري يا نهى.

لم يكن الوضع مألوفاً للدكتور خالد أدهمي الاختصاصي في علم الفلك ولا لزوجته نهى الاختصاصية في الخلية الحية. كان أشبه بحلم غير واقعي.

عاد خالد يسأل: أنتم بالتأكيد، لا تنتمون للأرض؟

- نحن من الكوكب الأحمر. نعيش تحت سطحه منذ أكثر من مليون سنة. كان جوّه صالحاً للحياة، ثم بدأ يفقد جزءاً من غلافه الجوي فتباينت الحرارة على سطحه تبايناً كبيراً، أدى لهبوطنا إلى تحت السطح.

- يعني أن الحياة العاقلة موجودة فوق المريخ؟ أقصد داخله تحت السطح؟

- نعم. وفي سجلات تاريخنا، أن أجدادنا أتوا من كوكب قريب من الشمس ربما من كوكبكم كوكب الأرض. نحن نشبهكم بالشكل وبالمورثات. رغم أننا متفوقون عليكم بفارق كبير.

- المهم لماذا أنتم تجوبون الأرض؟ للاستكشاف؟

- لا، ليس للاستكشاف فقط، وإنما لمساعدتكم.

- لمساعدتنا؟

- الموضوع طويل ويحتاج إلى الشرح. على كل حال سيشرح لكما حامد كل شيء. لدي مهمة

الآن سأذهب لإتمامها ثم أعود.

اختفت لانا فجأة. قادهما حامد إلى غرفة أكثر اتساعاً فجلسا على كنبه مريجة، أمام جهاز عرض بشاشة عريضة:

- تريدان معرفة ما جرى لي؟ حسناً، قد تفهمان شيئاً عن (لانا) وقومها أكثر مما أستطيع تفسيره لكما.  
- لا بأس. يمكننا أن نتابع ما تريدنا نتابعه.

\*\*\*

حسناً، لمّا كنا عائدتين أصراً ماهر على قيادة السيارة، وتعرف كم كان طائشاً، ترك لي حسن في المقعد الخلفي مساحة لأتمدد فيها، وغفوت بعمق، لأن الليلة التي سبقت سفري قضيتها مع ولاء خطيبتي، ولم أصح إلا وأنا في سرير أبيض وحولي وجوه مبتسمة، وآلام كثيرة تعتريني. تابع يا خالد ما سجلته كاميراتهم عن الحادث.

رأى خالد ونهى سيارة مهشّمة والشبان المصابون ممددون وقد تدفقت الدماء منهم. وهناك جثة أخرى مشوهة ربما لعابر سبيل كان يمشي على الطريق، حاول سائق الحافلة أن يتجنّب صدمه ففوجئ بسيارة الشبان تظهر فجأة أمامه فاصطدمت بها الحافلة ذلك الاصطدام المريع، وحضرت سيارة إسعاف وسيارة شرطة إلى المكان، وبدأ الجهاز الطبي يفحصهم واحداً واحداً ولما وصل الطبيب لحامد، قال: هذا الشاب مصاب بكسر في الجمجمة وسيموت خلال دقائق، لا أمل منه. قلبه متوقف تماماً، وهناك جرح في صدره. هو لا يتحرك وليس من ردود فعل منه. رغم كل المحرّضات. سيفارق الحياة ربما خلال دقائق، الشبان الآخرون يحتاجان إلى إسعاف سريع.

- حسناً، سننقلهما إلى المشفى القريب سريعاً.  
- وانتقلا الشاب المصاب بكسر في الجمجمة إلى مستودع الجثث، فلا أمل من إسعافه بعد كلّ هذه الإصابات، ملامح الموت بدأت بالظهور عليه.

ونتيجة الإهمال، أخذوا حسناً وماهراً لإسعافهما، وتركوني أنزف على أن تأتي سيارة أخرى لأخذي، وظلّت سيارة الشرطة تنتظر قرب جسدي الممدّد. عند ذلك تدخلت (لانا) وقد خدّرت رجال الشرطة، لتأخذني إلى المحطة لعلاج سريع في محاولة لإنقاذي.

قال خالد: كيف لطبيب أن يقرر موت مصاب نتيجة كسر جمجمة ثم يترك هذا المصاب ليموت؟

قال حامد: هذا ما جرى وسجلته كاميرات المحطة المريخية، وبالطبع كما ترون حين أفاق رجال الشرطة وجدوا الجثة قد اختفت. فاعتقدوا أن جسدي تعرض لسرقة، فأهملوا الموضوع.

- ومن صاحب الجثة التي دفناها؟
- تابع العرض يا أخي وسترى.
- ظهر ماهر وحسن في المستشفى وهما بخير. أمّا رجال الشرطة الذين استفاقوا على اختفاء الجثة، وكانت جثة العابر ما زالت موجودة، فحتّى يخلوا مسؤوليتهم من اختفاء جثة، لّفوا جثة العابر باللفائف وعمّموها بالنشادر المكثف، ثمّ سلّموها على أنّها جثمان حامد. ورافقها رجال الشرطة مع ماهر حتى الحدود، حيث استقبلتها أنت وبعض الأقرباء.
- يا إلهي! دفنا جثمان عابر السبيل المجهول، على أنّها جثمانك يا حامد، كأنّ ذلك العابر مقطوع من شجرة، قد لا يسأل أحد عنه. تبدو قصة خرافية يا حامد. معقول؟
- لهذا بعد أن عالجتني (لانا) وعدت إلى قوتي، لم أفكر بالعودة؟ شعرت أن ما حدث كان أكبر بكثير ممّا أحتمله. ونمت قصة حب بيني وبين ألطف مخلوقة، لنتزوج فيما بعد. ولذلك الزواج قصة:
- قالت لي لانا بعد أن تعافيت تماماً، وكنا زوجين سعيدين:
- اسمع يا حامد، نحن نخطط لبناء محطة أرضية على كوكبكم. وقد أصرّ والدي أن يراك في كوكبنا ويحدثك ويتعرف على أفكارك. دون وجودي. سأبقى هنا على الأرض مع طاقم من المحطة، لبناء المحطة الأرضية، في حين تغادرنا في رحلة إلى الكوكب الأحمر.
- قد تستغرق الرحلة طويلاً يا لانا، ولا أستطيع أن أبتعد عنك كثيراً. تعلمين أنني تعلقت بك وأصبحت كل عالمي.
- لا بأس يا حبيبي. أصرّ والدي على اللقاء بك، ويجب أن أنفذ له هذا الطلب. لا تقلق، كل شيء سيكون بخير.
- ألن تشكل تلك الرحلة خطراً عليّ؟
- لا، بالطبع. درسنا كل شيء، وأجهزتنا ليس فيها مجال للخطأ.
- تابع حامد: عندما غادرت الأرض أوّل مرة في اتجاه المريخ، على متن محطة صغيرة كان يقودها كهل واسع الثقافة، له قدرة على قراءة الأفكار هو المعلم (جاليل) وكنت أناديه بالعم جليل. و(جاليل) بلغتهم تعني (العارف). وهي لغة قديمة ما زالوا يحافظون عليها تشبه الأرامية. قال لي ونحن ننتقل في الفضاء الرحب صوب الكوكب الأحمر:
- نحن الآن نخترق الغلاف الجوي للأرض بسرعة حتى ندخل في منطقة انعدام الوزن.
- ألن نحط على القمر في طريقنا؟
- لا. هذا يؤخرنا. ربما ستزور القمر فيما بعد. قد يغريك مشهد قمرينا (فوبوس) و(ديموس) بزيارتها عندما تراهما في سماء المريخ كوكبنا الأحمر.

- كل شيء يبدو الآن أسود اللون في السماء.
- لأن الغلاف الجوي عندكم يجعل منظر السماء مختلفاً، فهو الذي يريكم النجوم متألئة، ويعطي هذا اللون الأزرق الصافي للسماء المزدانة بالكواكب والسدم والنجوم.
- هه. أرى الشمس الآن. إنها كرة ضخمة ملتهبة حولها حلقة متوهجة.
- الحلقة هي الهالة المحيطة بالشمس، ودرجة الحرارة فيها نحو ثلاثة ملايين درجة حسب قياساتكم، في حين سطح الشمس لا تزيد حرارته عن ستة آلاف درجة.
- نحن نبتعد عنها. كيف تحققون هذه السرعة يا عم جليل؟
- محطتنا تسير وفق مسار معين، وبطاقة ذاتية تستفيد من ضوء النجوم ومن الوقود النووي. نحن نجتاز سرعة الضوء عدة مرات.
- كيف؟ أعلم أن المادة إذا وصلت إلى سرعة الضوء يتغير شكلها.
- نحن نغلّف المركبة بالطاقة التي تحميها من أذى السرعة الخارقة.
- تهت في التأمل في عباب الفضاء، ولما وصلت المركبة إلى سرعة الضوء ثم اجتازتها شعرت بقلبي ينخلع لثوان، قبل أن أبحر في مشاهد من النور وسط ألوان بهيجة وسطوع مبهر، وشعرت بالرغبة في السكون، وأغمضت عينيّ ثم غفوت دقائق، كأنني تناولت حبوباً مخدرة.
- قال خالد مدهوشاً: هي رحلة خارقة يا حامد. ووصلت المريخ؟
- نعم، كأنني سافرت من مدينة إلى مدينة قريبة. لم نستغرق وقتاً طويلاً حتى بدأت المركبة تحلّق في فضاء الكوكب الأحمر، ثم هبطت في منطقة تعرف بجبل (بوسيدا)، ورأيت مثل فوهة تفتح في الجبل ثم تتغلغل المركبة داخلها. وقبل أن تحط تحت سطح الكوكب توقفت المركبة. على أرض واسعة بسقف عال، ورأيت أمامي مساحات منظمة وأجهزة على جدران متجاورة وحولها أناس كثيرون يشبهون شبان وشابات الشركات الضخمة موحدة الزي. اقترب منّي كهل سمح الوجه:
- حامد أنت؟
- نعم يا سيدي. والد لانا؟
- نعم يا بني. تفضل، هذه زوجتي والدة لانا.
- كان وجهها شبيهاً بوجه أمنا يا خالد.
- قالت: أهلا بك يا بني. تفضل، ستذهب معنا إلى مقرّنا، حيث نسكن. سترتاح بعض الوقت قبل أن نعرفك عالمنا هنا.

صعدنا بأليّة يقودها روبوت، ثم سألتني: لانا مرتاحة في كوكبكم؟ أنا خائفة عليها. منذ عدة أشهر من شهور كوكبكم وهي ترسل لنا الرسائل التي تقدم الكثير من الكشوفات عن البشر هناك وعن الطبيعة في الكوكب، وعن عالم المياه الواسع. اشتقت إليها كثيراً.

- هي بخير، وقد دربتني جيداً على وسائل الكشف العلمي المتطورة.

- قالت لي ذلك في رسائلها.

ردّ الروبوت: بدأنا نقرب من حيّ القوارب.

قال والد لانا طالباً من الروبوت: توقف عند البوابة، سندخل سيراً على الأقدام.

ردّ الروبوت: حسناً يا سيدي، سنتوقف عند البوابة.

سألت مستفهماً: لماذا هو حيّ القوارب؟ هل هي قوارب حقيقية؟

قال الكهل: هي قوارب حقيقية، تسبح في المياه.

كانت بحيرة تحت سطح المريخ، ثم تابع شارحاً: نحن بنيناها وجلبنا المياه الصناعية ومياه بعض الينابيع الصغيرة. بيوتنا على شكل قوارب.

قلت مستغرباً: الإضاءة شديدة هنا، كأنه النهار على الأرض.

- نحن نقوم بعملنا، ونمارس حياتنا على هذا الضوء. لدينا مولدة طاقة ضوئية هائلة، والحرارة هنا ثابتة، نحو (٢٥) درجة مئوية، كما تقيسونها عندهم.

تابعت الأمّ: سنقضي بعض الوقت هنا، ثم تزور سطح الكوكب وربما نهبط على أحد قمريه (فوبوس) أو (ديموس) فمنظر الكوكب فوقهما يبدو أخذاً.

وحكى حامد لخالد ونهى كيف قضى ليلته الأولى في (حي القوارب) تحت سطح المريخ مع والدة (لانا) ووالدها وكيف زار سطح الكوكب الأحمر، وتعرّف الهرم المنحوت على شكل وجه بشري طوله (١٨٠٠) متر وعرضه (٨٠٠) متر، وقد كشفت عنه إحدى المركبات الفضائية عام ١٩٨٦:

- فعلاً كان إلى جانب الوجه الهرمي المريخي بقايا قلعة قديمة حكى عنها والد (لانا) كأثر باق من آثار حضارة المريخ الأولى. وصعدت أنا وأم (لانا) إلى القمر (فوبوس) السريع، ومعناه (الزوبعة)، كان يدور عدة دورات حول المريخ في اليوم في حين أن القمر الآخر يدور دورة واحدة في اليوم. وتبدو حركتهما أشبه بساعة سماوية جميلة.

سأله خالد وهو شغوف بما يسمعه:

- المهم، هل درساك جيداً؟ أقصد والد (لانا) ووالدتها.

- لم يكن القصد من سفري إلى المريخ سوى الاطلاع على الأجواء هناك وربما التعرف إلى أهل (لانا)، ولكن زواجي منها كما أخبرتي في رسالة عبر جهاز البث المتطور، أن هذا الزواج كان حتمياً. قد تستغرب أنني زرت مدينتنا الساحلية لمعرفة وضع أهلي بعد موتي.  
- زرت والدي؟

- ساعدتني (لانا) على الاختفاء عن الأعين والنفوذ إلى البيوت التي أرغب في زيارتها. وخلاصة القول لم أكن مرتاحاً، فلقد نسيني الجميع، وقبضوا مبلغاً كبيراً كتأمين على حياتي، وهذا ما جعلني أهرب من هذا العالم إلى عالم (لانا) المحبب المتطور إلى درجة كبيرة عن عالمنا.

- وكيف عرفت أنني ونهى في الحافلة؟  
- آه يا أخي! لم أنس زيارتي لمنزلك وأنا غير مرئي، بمساعدة (لانا) - وجدت الحب والذكريات النابضة بالحياة عني. وأذكر حديثاً لزوجتك نهى ما زال محفوراً في قلبي:  
آه يا خالد، لا يمكنني أن أنسى (حامد). إنه في ذاكرتي دوماً  
كانت تبكي: كيف خسرناه هكذا بهذه السرعة؟ وكنت تهدئها: هي الحياة يا نهى. كان حامد شاباً ذكياً حنوناً طيباً بقامته الصبوحه وإقباله على الناس. من يتمتع بهذه الصفات الكريمة من جمال وذكاء وطيبة يخطفه الموت كما يقولون، فهو ابن الموت. الوردة التي تذبل باكراً.  
تابع حامد: لم أنس أحاديثكما، وكنت أذكركما دائماً، وكانت (لانا) أحياناً تتابع تحركاتكما أنت ونهى وإنجازاتك العلمية وهي سعيدة.  
قال خالد كأنه لا يصدق: لا تتصور مدى سعادتي يا حامد. أشعر أن القدر خبأ لك مستقبلاً يفوق التصور.

كانت نهى تبكي وهي تستمع لتفاصيل ما يرويها حامد، ثم انضمت إليهم لانا: هل انتهت يا حامد من أحاديثك الحزينة مع خالد ونهى؟  
- نعم. كدت أنتهي يا حبيبتي. فقط بقي أن أعرفهما إلى ولدي.  
قال خالد بدهشة: لديكما ولدان؟  
- صبي وبت. ليسا هنا في المحطة، وإنما في المحطة الأرضية التي بنتها (لانا) بمساعدة أفراد من قومها. وكنت دائماً معها. سنتبادل الأحاديث معهما عبر جهاز الإرسال.  
ثم بدأ عبر الجهاز يتابعهما بالصورة. قالت لانا:  
- كيف أنت يا حازم؟ لا أرى أختك (لارا).  
- لارا في غرفة التأمل يا أمي. هي تتابع أحاديثك مع أقرباء أبي. كيف حالك يا عمي خالد؟

- أهلاً بك يا حبيبي. أين (لارا)؟  
 سمع صوتاً رخيماً: أنا هنا يا عمي خالد.  
 - نريد أن نراك مع الخالة نهى.  
 - إن شاء الله يا حبيبي. سنكون سعيدين برؤيتكما.  
 - سننتظركما.  
 احتفظ خالد بصور مختلفة تجمع بين (لانا وحامد وحازم ولارا) خزنها في هاتفه النقال، وهو سعيد سعادة لا توصف.  
 فالذي حدث كان خارقاً، أن يرى أخاه الذي اعتقد أنه ميت مع كائنات من الكوكب الأحمر يفتحون وراثياً لعالم البشر، وهم متفوقون على علوم عصرنا بدرجات كبيرة.  
 وفجأة سمعا ضجة وصخباً، ورأى حامداً ولانا ينظران نحوه ونحو نهى بقلق:  
 - اسمع يا خالد. انتهت المدة المحددة للقائكما.  
 قالت لانا: ستعودان إلى الحافلة.  
 - الحافلة المعلقة فوق الضباب المتكاثف.  
 - لا، لم تعد معلقة فوق الضباب.  
 - هبطت إلى الأرض.  
 - بل نقلناها إلى مكان بعيد على طريق السفر، قريباً من المدينة التي تقصدانها.  
 قال حامد بمرارة:  
 - المدينة التي كنت أحبها، وما تزال ذكرياتي بها نابضة بالحياة. المدينة التي لفظني أهلي فيها ونسوني سريعاً.  
 قالت نهى: لا تقل ذلك يا حامد، لم ننس قط أنك كنت الأقرب إلينا من كل الناس.  
 - أعرف يا نهى.  
 - هيا، سنعيدكما إلى الحافلة.  
 وجدا نفسيهما في الحافلة. كان السائق يردّد مستغرباً، وهو يتثاءب: يبدو أنني نمت طويلاً  
 ردّد المعاون الذي يجلس قربه: وأنا أيضاً يا معلمي.  
 انتبهت نهى: أه! خالد، نحن في مقعدينا.  
 - نعم. لماذا تقولين ذلك؟ بالطبع نحن في مقعدينا في الحافلة.  
 - وحامد ولانا؟ وماذا عن الطفلين حازم ولارا؟  
 غمغم وهو يشدّ على يدها:



- لم نكن نحلم، ولكن ما حدث لا يصدق.
- أعتقد أننا سنراهم من جديد؟
- الله أعلم. أرجو أن نراهم.
- لم نكن نحلم حلماً مشتركاً، ولكن ما حدث يبدو مستحيلًا.
- قال سائق الحافلة مستغرباً: نحن قرييون من طرطوس، كيف جئنا إلى هنا؟
- كنا نسبح في الضباب وتوقفنا عن الحركة لكثافة الضباب وعدم قدرتنا على الرؤية.
- كيف جئنا إلى هنا؟ لا أذكر شيئاً بعد وقوفي في الضباب، نحن قطعنا في ساعتين أكثر من (٢٠٠) كيلومتر وسط طقس مضطرب وشديد السوء.
- قال المعاون:
- سأسأل الركاب، ربما يتذكر أحدهم شيئاً.
- ولكن الجميع كانوا نائمين، إلا خالد ونهى. رغب خالد أن يتكلم مع المعاون، حول ما جرى، ولكنه اقتنع أن ذلك غير مفيد، فلن يصدقه أحد. فتح الهاتف النقال يستعرض الصور المخزنة، فطالعتة صورة حازم: كيف حالك يا عمي خالد؟
- أنا هنا يا عمي.
- بدت صورهما كأنها مقطعة من فيلم منمّذ بتقنية عالية. قالت نهى: ما نراه لا ينتمي لهذا الزمن يا خالد.
- نعم. وأشعر بتأثر شديد وأنا أرجع قصة حامد مع الموت.
- يا إلهي! معقول؟
- إنها الحقيقة.
- كان السائق ما زال يردّد: أنا لا أفهم، كيف حدث وصرنا هنا، كيف مرقتنا من الضباب الكثيف. إنها العناية الإلهية.
- سبحان الله يا معلمي. كيف حدث ما حدث ونحن لا نذكر شيئاً؟
- واستمرت الحافلة في طريقها وسط جوّ عاصف ماطر وهي تدخل البوابة الجنوبية لطرطوس في رحلة بدت لخالد ونهى أشبه بالخرافة.
- كانت هناك أسئلة كثيرة ما زالت دون أجوبة. كان خالد ونهى يحلمان باللقاء من جديد مع حامد، وربما مرافقته في رحلة أشبه بأسطورية إلى الكوكب الأحمر.

\* \* \*

## نسمات بحرية وكابتشينو

\* قصة : ماري فاراي

\*\* ترجمة د. ياسين سليمانى

- وكابتشينو عادى لكبير. يصرخ النادل بصوت مرح.  
في غمرة أفكارها تتتاب كليلر خصة رقيقة من صوت القدح الخزفي على الطاولة.  
- شكراً إنزو.  
- عفواً يا جميلة!  
يبتعد وتعيد كليلر إلى عينيها نظارات الشمس التي انزلقت عن أنفها بسبب الحرارة. ترفع الكوب إلى شفثيها وتتنفس رائحة القهوة التي تمزج مع رائحة أشجار الصنوبر، تريد أن تستمتع بهذه اللحظة، بالشرفة المطلة على البحر وبصوت الجراد ولمسة الشمس الدافئة على كتفيها العاريتين.  
إنه الثلاثاء، يوم راحتها، يومها المنتظر. لن تكون موظفة استقبال في فندق الصنوبر بل زبونة عادية في بار الفندق. حتى إن كان الموظفون يعرفون اسمها ولا تحتاج إلى طلب

\* كاتبة وشاعرة.

\*\* كاتب ومترجم جزائري.

الكابتشينو التقليدي من إنزو ليحضره لها. لا أحد يعرف، لكنها اليوم بلغت الثلاثين، وكما بدأت العمل في اليوم نفسه لماً بلغت السادسة عشر فإنها تحتفل في الوقت نفسه بأربعة عشر عاماً من الخدمة الجيدة والمخلصة كموظفة استقبال في الفندق. أربعة عشر عاماً، نصف عمرها تقريباً، قضتها في الرد على الهاتف للعملاء الذين يقومون بإلغاء مواعيدهم أو تغييرها أو يخطئون في الاتصال. وحدها الاتصالات النادرة من الأرقام الخاطئة ما تزال غير متوقعة إلى حد ما وهو أمر جيد تماماً بالنسبة إليها.



كثير ليست من الناس الذين يتكون عائلاتهم وأطفالهم أو يفتحون شركاتهم أو يغادرون لجولة حول العالم على نحو فجائي في يوم عيد ميلادهم الثلاثين.

- هل يمكنني الجلوس هنا؟

تفترُّ كثير مرة أخرى. هذا غريب من خارج القرية، وهي على استعداد أن تراهن أنه من باريس. أهل باريس ليسوا محبوبين هنا، ولكنه طرح السؤال بصوت هادئ وورصين، ذلك النوع الذي يلمحك الثقة ويشعرك كأن الشمس تلامس كتفيك. كانت كثير سترفض في الظروف الطبيعية قائلة: أنا في انتظار شخص ما، كنتُ على وشك المغادرة، ليست لدي رغبة. لكنه بقي واقفاً بأدب ومن دون أن يحاول فرض نفسه، لذلك وجدت نفسها تجيب رغم إرادتها تقريباً:

- حسناً.

سيكون هذا بالنسبة لها أزمة الثلاثين فعلياً، تمرّد على روتينها الثابت مثل الأهرامات المصرية أو دورة الفصول. يجلس ويطلب (بيريه) بالنعناع. اسمه كريستوف أو كريس كما يوضح، وهو هنا لفترة معينة لكنه لا يعرف بعد مدتها ويريد كتابة كتاب. قدّمت كبير نفسها بدورها.

- أنت من المنطقة؟

- نعم، وُلدت هنا. أنت باريسى أظن؟

- هل يظهر عليّ بهذا الوضوح؟

لديه ضحكة صادقة ومُعدية. تبتسم كبير. من الغريب بالفعل أن تتحدث مع شخص يعتقد أنها ليست سوى امرأة شابة عادية تشرب قهوة بالقرب من البحر. هذا الكذب البسيط بالنسبة إليها هي التي تكره الكذب هدية عيد ميلاد تُهدئها لنفسها.

- يجب أن تكون باريس جميلة.

- هل سبق لك زيارتها؟

تهز رأسها، تعدّل نظاراتها الشمسية محرّجة فجأةً من دهشة الرجل الذي يتحدث معها. إنها لا تخرج كثيراً من الفندق. منذ أربعة عشر عاماً قدّمت لها الإدارة استوديو في الجناح الشمالي من الطابق العلوي يتكون من غرفة نوم ومطبخ صغير وحمام ومرحاض. في الشتاء يكون الجو بارداً قليلاً وفي الصيف حاراً بعض الشيء، ولكن من خلال النافذة المفتوحة تستمع إلى صوت الأمواج وتتنفس نسائم البحر. عملها لا يتم عند مكتب الاستقبال بل في مكتب صغير في الجزء الخلفي من المبنى. بعيداً عن الأنظار يمكنها بين مكالمات هاتفية وأخرى أن تستمتع بقراءة واحدة من الروايات الكثيرة المتراكمة على مكتبها.

تعرف بالضبط من شقتها حتى الغرفة الضيقة حيث ينتظرها هاتفها، وعدد الخطوات للذهاب إلى (السوبرماركت) المقابل لاقتناء مشترياتها الأسبوعية، وعدد الخطوات إلى المخبز حيث تشتري ظهيرة كل يوم (ساندويتشاً باريسياً) وقطعة من فطيرة تروبيزين، والأهم من ذلك عدد الخطوات إلى الشاطئ حيث يبدأ الرمل تحت قدميها العاريتين. لكنها بالنسبة إلى البحر، وإن كانت تذهب هناك كل صباح شتاءً وصيفاً، لا تعرف عدد الخطوات على وجه الدقة بسبب حركة المد والجزر، مهما كانت تلك الخطوات متواضعة. ربما في يوم من الأيام ومن خلال التكرار ستتمكن من حساب العدد الذي يتعين عليها القيام به قبل أن تأتي الموجة الأولى لتلتفت حول كاحليها.

تدرك أنه ليس من الطبيعي في سنّها ألا تكون قد عبرت حدود قريتها مطلقاً، وهذا هو سبب شعورها بالحرج أمام كريستوف.

يقول فجأة: أحب جواربك. هذا هو السبب الذي دفعني إلى الحديث معك.

تسأل مبتسمة: جواربي؟

- نعم. حقيقة إنها مختلفة. يمكن أن نتعلم الكثير عن الناس فقط من خلال مراقبة جواربهم. هل تعلمين أنني أنشأت تطبيقاً على المحمول لجمع الجوارب اليتيمة؟ انفجرت هذه المرة بضحك صريح وأرادت أن تعرف المزيد.

قال متحدثاً بجدية شديدة: كانت تكسر قلبي تلك الجوارب الوحيدة، ضائعة من دون جواربها الشقيقة، ومن هنا جاء هذا المشروع، لكنه للأسف لم ينجح! فالناس لا يهتمون بما يكفي بشأن وحدة الجوارب. نعيش في مجتمع فردي بشكل مأساوي، وهذا سيء. قالت بلطف: أنا آسفة. كان مشروعاً جميلاً.

يواصلان حديثهما. تأخذ كليز قديحاً ثانياً من الكابتشينو وهو شيء لم تفعله من قبل مطلقاً في حين يطلب كريستوف (بيرة) في حين أنه بالتأكيد وقت الاستراحة في مكان ما من العالم. تتساءل كليز عما يفكر فيه إنزو عندما يحضر لهما طلبهما الثاني ثم الثالث. يمتلئ المطعم بصوت طقطقة الأطباق التي تملن وقت الغداء، ثم يهدأ مرة أخرى. في هذا الوقت تقرّر كليز وكريستوف تقاسم طبق من البطاطا المقلية.

- أعتقد أن الشمس أثرت فيك - يلاحظ بعدما جاء إنزو ليأخذ الطبق - ستترك نظارتك آثاراً على وجهك.

وبلا سابق إنذار يلمس يدها بأطراف أصابعه. تفرع وتراجع بسرعة على كرسي (الروطان). يعتذر: أنا آسفة. لم أكن أقصد إخافتك...

تشعر بالذعر. لم تعد تدري إذا كانت ترغب مرة أخرى في الشعور بدفء أصابعه على يدها أو يتوجب عليها أن تهرب بعيداً بسرعة.

يهمس: أود أن أراك مرة أخرى. ستمطر غداً، ربما يمكننا الذهاب إلى السينما؟

- أنا! لا أعتقد أنها فكرة جيدة.

تقول مختصرة وتشعر بألم يعتصرها. الآن أصبح الوقت متأخراً جداً على الاعتراف له بالحقيقة.

يُجيب: أنا أفهم خيبة أمل. بالتأكيد لا أريد أن أزعجك، ولكن سأترك لك رقمي على هذا المنديل الورقي في حال قررت تغيير رأيك.

تعض شفثتها، وتومئ برأسها بعصبية وهو يسجل رقمه.

- يوماً سعيداً كليز، كان من دواعي سروري التحدث معك.

- يوماً سعيداً. تكرر بألية.
- وبينما يبتعد تشعر بالندم يملكها، ومع ذلك لم يكن لديها الوقت للتأسف على حالها إذ يعود إنزو في الحال.
- ما الذي حدث مع هذا الرجل؟ لقد دفع الحساب وترك (بقشيشاً) على أي حال. هل كنت تعرفينه؟ هل هذا رقمه؟
- إنه باريس عابر، ونعم، هذا رقمه لكنني لن أتصل به.
- ألا يعجبك؟
- نعم.
- لماذا؟
- أنت تعرف جيداً لماذا.
- يزفر إنزو بعمق: اسمعي يا كليير، أنا أفهم وضعك لكن يجب أن تتصلي به. لقد راقبتكما مدة ساعتين، لم أركب هذه الابتسامة من قبل.
- إن علم سيرحل.
- رأيت كيف كان ينظر إليك. صدقيني، يجب عليك أن تخاطري.
- تهز كليير كتفيها وتهض من دون أن تأخذ المنديل الورقي.
- يقول إنزو: سأحتفظ برقمه في حال غيرت رأيك!
- تهز يدها وتبتعد. تعدّ الخطوات بشكل آلي حتى باب الشرفة ثم تعود إلى الاستوديو، مكانها المطمئن والمألوف. يبدو أن الذهاب إلى (السوبرماركت) عبر الشارع والتسوق لهذا الأسبوع مثل كل يوم ثلاثاء أمراً لا يمكن تحمله. لقد استنزفت كليير قدرتها على المخاطرة لهذا اليوم.
- «يجب أن تخاطري!» ماذا يعرف إنزو عن المخاطر التي تتحملها؟
- ثمان وأربعون خطوة حتى المصعد، والضغط على زر التشغيل بإصبعها. ثلاث وستون خطوة لتصعد في الممر المؤدي إلى الاستوديو. تفتح الباب، ترمي نظارات الشمس على الطاولة الجانبية، سبع خطوات حتى النافذة، تفتحها على مصراعها وتنفس رائحة البحر. على الرغم من الصوت المستمر للموج ورائحة الهواء المالح لم يأت الهدوء الذي كانت تأمل فيه.
- في اليوم التالي، في مكتبها، تعود إلى التفكير في كريستوف، في لمسة أصابعه على يدها، في صوته الجاد والمرح. يتصل عميل ليسأل إذا كان لديهم خيار نباتي للإفطار. تجيبه بصوت متعب، وتتهيء المكالمات ثم تتصل بإنزو.
- ماذا تعني بـ «لقد رأيت كيف كان ينظر إليك»؟

صمت على الهاتف، كان إنزو يفكر.

- عادةً ما يأتي الناس إلى الشرفة ليستمتعوا بمنظر البحر، يتحدثون لكنهم متوجهون بأعينهم إلى البحر. إنها منطقة جميلة جداً، من الصعب التركيز على شيء آخر غير المنظر، لكنه، كان ينظر إليك وحسب، كما لو... كما لو كان أعمى عن كل شيء غيرك.  
- حسناً، شكراً.

- انتظري! خذي رقمه، كليرا!

تتنهد، وتفعل وضعية التسجيل على هاتفها.

- حسناً، سأسجل.

يقراً إنزو الرقم، فتشكره ثم تنهي الاتصال، يغمر الصمت يغمر المغبر.

في يوم عيد ميلادها الأربعين ربما ستكون هنا، في المكان نفسه بالضبط، تعدّ الخطوات نفسها، وتجيب عن الأسئلة ذاتها. وحدها ستعيش في عوالم الروايات المرصوفة حولها، محاطة بسدود هشة بينها وبين الواقع، وحيدة كجوارب ملقاة في سلة الملابس القذرة.  
- كما لو كان أعمى عن كل شيء غيرك.

ربما يمكن أن تخاطر، فقط مرة واحدة. بيد مرتعشة قليلاً تمسك كليرا بالهاتف الأرضي، وتدون الرقم الذي نطق به إنزو على المحمول.

رد كريستوف بعد أول رنة. تتنفس بعمق، وتقول: أنا كليرا.

- كليرا! سعدتُ بسماع صوتك، لم أتوقع أن تتصلي. هل يمكننا التحدث الآن؟ هل أنت مستعدة للذهاب إلى السينما أخيراً؟

لا تذكر كليرا أي شخص أظهر حماساً كهذا لمجرد سماع صوتها، ولذلك تتمدد ابتسامة عفوية على شفثتها.

تقول هامسة: يجب أن أخبرك بشيء، ولست متأكدة إذا كان الذهاب إلى السينما سيظل فكرة جيدة بعد الآن.

يرد: من الصعب عليّ أن أغير رأيي، ولكن أنا أصغي إليك.

تقول: لم أقصد أن أرتدي جوارب غير متماثلة...

لحظة صمت ثم ضحك خفيف.

- الخيبة كبيرة بالتأكيد، ولكن أعتقد أنني مع الوقت والجهد أستطيع أن أغفر لك.

شعرت كليرا بيدها تتجمد على مقبض الهاتف.

- لا، لم أفعلها قصداً لأنني لا أرى جواربي صباحاً أو أي شيء آخر بالتأكيد. أنا كيفية منذ الولادة.

تنتظر كبير النقرة التي تشير إلى أن الطرف الآخر قد أغلق الهاتف، ومع ذلك، بعد لحظة من التردد الخفيف يعود كريس بالصوت نفسه: أوه! لهذا كانت فكرة السينما سيئة جداً بالتأكيد!

- حسناً، لقد لاحظت وجود مطعم إيطالي رائع على بُعد نحو عشرين كيلومتراً، والليلة يُقام هناك حفل موسيقي صقلي خلال العشاء. هل تودين الذهاب؟  
ظلت لحظة مرتبكة، ثم وراء نظارتها الشمسية بدأت الدموع تملأ عينيها.  
أضاف: أستطيع أن أمرّ لأحضرك، وبالتأكيد، سأعيدك إلى المنزل.  
مستحيل! ستضطرّ إلى تجاوز حدود القرية للمرة الأولى ولن تتمكن حتى من إحصاء الخطوات حتى المطعم الإيطالي. قد تكون غير مُعجبة بالطعام الإيطالي، أو تكون مُصابة بحساسية، دون الحديث عن الموسيقى الصقلية.  
يجب عليها بالضرورة أن ترفض.

لمست بأطراف أصابعها عصاها البيضاء المُستندة إلى كرسيها وغلاف كتاب بخط (البرايل) لإحدى الروايات على مكتبها، ثم مثلما يتخلّى الآخرون عن عائلاتهم وأطفالهم أو يغلقون صناديقهم ويتوجهون لجولة حول العالم في عامهم الثلاثين، سمعت نفسها تجيب على نحو غير إرادي تقريبا:  
- حسناً، موافقة.

\* \* \*



# أفاق المعرفة

- رصافة هشام (سيرجيو بوليس)  
- النرجسية وتخيلات النجاح والقوة  
- مجرات مشرقة في فجر الكون  
- الأدب الضاحك من الازدهار إلى الاحتضار  
- خير الدين الأسدي  
- طلال الغوار  
- قبسات من تاريخ المسرح الراقص  
عالمياً ومحلياً  
- الفنانة لمى ناظم مهنا وحيوية المشهد  
اللونى اللامحدودة
- د. محمود حمود  
د. معمر نواف الهوارنة  
مجد الصاري  
نبيل تلولو  
أوس أحمد أسعد  
حاوره: سلام مراد  
جوان جان  
إبراهيم داود

## رصافة هشام (سيرجيو بوليس)

د. محمود حمود



الشكل ١

تقع الرصافة شمال البادية السورية على أرض منبسطة بين جبل بشري وجبل أبو رجمان، تبعد نحو ٥٠ كم إلى الجنوب الغربي من مدينة الرقة و٢٥ كم جنوب نهر الفرات. ربما جاء اسمها من الحجارة المتوهجة أو الأرض العطشى. عرفت المدينة محطة تجارية مهمة على الطريق الذي يصل بين وادي الفرات ووسط سورية وشمالها منذ الألف الأول قبل الميلاد، وقد جاء ذكرها في حوليات الملوك الآشوريين التي تعود إلى

القرن التاسع قبل الميلاد، وجاءت بصيغة رصائباً Rasappa<sup>(١)</sup>، لكن التحريات الأثرية لم تثبت حتى الآن وجود أي شواهد من هذه المرحلة<sup>(٢)</sup>. أقدم الأدلة الأثرية في الموقع تعود إلى العصر الروماني لما بنى الرومان فيها حصناً ضمن سلسلة من حصون البادية السورية، على الحدود مع أعدائهم الساسانيين وكذلك لمراقبة طرق التجارة. وقد بنيت الحصون بين سورا على الفرات وتدمر وكانت المسافة بين كل حصن وآخر ٣٠ كم. (الشكل ١).

أطلق القيصر البيزنطي أناستاسيوس Anastasius (٤٩١-٥١٨ م) اسم سيرجيو بوليس Sergiopolis، على الرصافة، كما منحها الحق في أن تكون مقر أسقفية بإدارة متروبوليت Metropolit، استمرت حتى آخر القرن الحادي عشر<sup>(٦)</sup>، مما أعطى الرصافة أهمية على المستوى العالمي. والقديس الشهيد سيرجوس (مار سرقيس) كان ضابطاً في الجيش الروماني استشهد مع رفيقه الضابط باخوس بسبب تمسكهما بدينهما المسيحي ورفضهما تقديم الأضاحي لكبير آلهة الرومان زيوس خلال مرحلة الاضطهاد المسيحي نحو ٣٠٥ م<sup>(٤)</sup>، في عهد الإمبراطور ديوكليسيانوس.

ازدهرت الرصافة عمرانياً بشكل كبير، ليس فقط لموقعها محطة تجارية، بل أيضاً لأنها أصبحت أحد مراكز الحج المسيحي المهمة في منطقة شرقي البحر المتوسط، فُشيد فيها كثير من الكنائس وأماكن إقامة الحجاج والزوار<sup>(٥)</sup>، وقد كان ذلك بعد أن اجتمع عدد من المطارنة فيها وقرروا بناء كنيسة ضخمة تضم رفاة القديس سرجوس وذلك في عام ٤٢٥ م<sup>(٦)</sup>. توسعت المدينة في القرنين الخامس والسادس الميلاديين وسكنها العرب الفساسنة، المتحالفين مع البيزنطيين ضد الساسانيين وحلفائهم المناذرة. وللأهمية التي يتمتع بها ضريح سيرجوس فقد نقل القيصر أنستاسيوس جزءاً من رفاتهِ إلى القسطنطينية<sup>(٧)</sup>.

في أواخر القرن الخامس وأبان القرن السادس، بلغت الرصافة ذروة ازدهارها فشيدت فيها ثلاثة أبنية ضخمة هي الكنيسة B والكنيسة A والضريح، وينسب للإمبراطور جستنيان إشادة خزانات للمياه فيها وسورها المتين الذي ما تزال آثاره باقية حتى اليوم، بعدما كانت محاطة بجدران من الطين<sup>(٨)</sup>.

استمرت الرصافة في العصر الإسلامي وجهة مهمة للحجاج، وشهدت المدينة توسعاً أكبر بعد أن اتخذها الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك (٧٢٤-٧٤٣ م/ ١٠٥-١٢٥ هـ) عاصمة له، بعد هروبه من الطاعون الذي أصاب دمشق. فُشيد فيها كثيراً من الأبنية داخل الأسوار مثل الجامع الملاصق للبازيليك (A)، وخارجها من الجهة الجنوبية والجنوبية الشرقية حيث بنى مدينة أبعادها ٢×٢ كم، وتبعد عنها نحو ٢ كم. وقد ضمت هذه المدينة قصوره وملحقاتها وبيوتاً سكنية وحدائق وغيرها. كما جدد سورها وشبكات المياه، وعرفت المدينة باسم رصافة هشام بعد موته ودفنه فيها، كما جاء في كتب الطبري والبلاذري وياقوت<sup>(٩)</sup>.

ظلت الرصافة مدينة مأهولة حتى اجتياح الجيش المغولي المنطقة عام ١٢٥٨ م فانتقل آخر سكانها إلى السلمية وحماة، وطوى المدينة النسيان وظلت مهجورة حتى العصر الحديث<sup>(١٠)</sup>.

في تشرين الأول سنة ١٦٩١ سافر جماعة من التجار من حلب إلى تدمر، وفي طريقهم بين الفرات وتدمر شاهدوا أطلالاً تشغل مساحة كبيرة. وقد كتب أحدهم وهو رجل الدين البروتستانتي الإنكليزي وليام هاليفاكس سنة ١٦٩١م، تقريراً إلى إحدى المجلات الإنكليزية يذكر فيه اسم الرصافة<sup>(١١)</sup>. رغم ذلك انقضى وقت طويل من دون أن ينتبه أحد إلى الأمر حتى نشر سايدريريس النقش الذي عثر عليه في الكنيسة عام ١٨٩٦، وقد أثار الموضوع الباحثين هرتسفيلد وساره عام ١٩٠٧ وكتب عنها كتاباً موقفاً بالرسوم والصور. وفي عام ١٩١٨ زارها ه. شبانر وأقام فيها مدة قصيرة التقط خلالها كثيراً من الصور<sup>(١٢)</sup>. أما التنقيبات المنهجية فقد بدأتها بعثة من معهد الآثار الألماني منذ بداية عام ١٩٥٠ واستمرت حتى بداية الأزمنة السورية. وقد هدفت الدراسات المنتظمة منذ تلك المرحلة، إضافة إلى الكشف عن الأبنية وتوثيقها وتحليلها ودراسة تطورها المعماري مدينة للحج المسيحي، ومقراً للخليفة الأموي هشام بن عبد الملك، إلى البحث في مسألة التعايش ما بين الثقافتين المسيحية والإسلامية<sup>(١٣)</sup>. أدار البعثة عام ١٩٥٢ الباحث يوهانس كولفتس، ثم تيلو أولبرايت بين عامي ١٩٧٦ و١٩٩٤. وقد تركزت الأعمال على كنيسة البازيليك، ثم توسعت في عام ١٩٧٧ لتشمل دراسة المباني والتجمعات السكنية والمدافن ومقالع الحجارة الواقعة خارج أسوار المدينة وتوثيقها وتقدير مساحتها بنحو ٨٠٠ هكتار. وقد وثقت البعثة ٣١٠ معلماً أثرياً، بعد ذلك تولت إدارة آخر بعثة في الموقع دروثي زاك وميكائيل كونارد حتى عام ٢٠١١<sup>(١٤)</sup>.

تبلغ مساحة المدينة الأثرية نحو ٢١ هكتاراً، فيما تبلغ مساحة الموقع خارج الأسوار نحو ٨٠٠ هكتار، تنتشر فيه، ولا سيما في الجهة الجنوبية، معالم أثرية تعود إلى المراحل البيزنطية والإسلامية<sup>(١٥)</sup>، تضم قصور الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك مع ملحقاتها، ومباني إضافية وحدائق وكنيسة، وأبنية سكنية خاصة. وقد حُدِّدت منطقة المقالع الحجرية في الجهة الشرقية خارج الأسوار<sup>(١٦)</sup>.

## أهم المعالم الأثرية

### ١- سور المدينة:

يعد سور الرصافة مثلاً مميّزاً عن العمارة الدفاعية البيزنطية الباكورة. ويظهر تشكيل البوابة الشمالية وزخارف واجهتها، أنها بنيت لغاية جمالية إضافة إلى وظيفتها العسكرية.

مخطط السور شبه منحرف طول ضلعيه نحو ٦٠٠ × ٤٠٠ م، وطوله نحو ١٨٥٠ م يربط بين أجزائه واحد وخمسون برجاً، ارتفاع السور نحو ١٥ م وسماكته ٣ م، ويتألف من طابقين ويحيط به خندق، مردوم حالياً. في قلب الطبقة العلوية ممر مسقوف يسمح بتنقل الجنود مع أسلحتهم إلى كل أطراف المدينة<sup>(١٧)</sup>.



الشكل ٢



الشكل ٢

تنوعت أشكال الأبراج بين المستطيلة أو المستديرة أو خماسية الأضلاع يتعاقب فيها برج كبير وآخر صغير، وتحتل الزوايا الأربع أبراج مستديرة. وقد دُعِم السور من الداخل بواسطة أعمدة ضخمة بنيت من الحجارة الكبيرة<sup>(١٨)</sup>. (الشكل ٢-٢).

## ٢- البوابات

يتخلل السور أربع بوابات، اثنتان كبيرتان في الجهتين الشمالية والجنوبية، وبوابتان صغيرتان في الجهتين الغربية والشرقية. يختلف مخطط البوابات عن بعضها في الحجم والصيغة المعمارية وتبرز خارج السور. ويحيط البوابة الشمالية برجان ضخمان، وقد تعرضت للتدمير ولم يبق منها سوى الجزء الداخلي المؤلف من ثلاثة مداخل مزخرفة، (الشكل ٤)، وينطلق منها الشارع الرئيسي المستقيم، الذي يؤدي إلى البوابتين الشمالية والجنوبية<sup>(١٩)</sup>. ومن الواضح أن البوابة الشرقية هي الأصغر والأغنى بالزخارف والصيغة المعمارية. يعلو المدخل المستطيل المؤدي للباحة ساكف أفقي منحوت يعلوه قوس ذو شكل نصف دائري غني بالزخارف الفنية. وعلى يمين المدخل ويساره محاريب بعمق ٦٥ سم، ذات أقواس تبرز



الشكل ٤

٥٥سم عن الجدار، وتستند نهاياتها إلى تيجان حاملة. ولم يبق من زخرفة التيجان الحاملة إلا شكل طاووسين تتصب بينهما شجرة الحياة، أما الحوامل البارزة ووجوه الأقواس فقد زينت جميعها بأشكال الصليب<sup>(٢٠)</sup>.

### ٣- الكنائس

كشفت في المدينة عن خمس كنائس بنيت أربعة منها (A)، و(B)، و(C)، و(D) وفق مخطط البازيليكا التي عرفت فيه كثير من الكنائس السورية، وبنيت الكنيسة الخامسة وفق مخطط دمج بين البازيليكا والكنيسة ذات المخطط المركزي (المصلبة).

#### أ - الكنيسة الكبرى (A):

تعرف ببازيليك القديس سيرجوس، ويعتقد أن رفاة القديس سيرجوس كان في المقبرة الشمالية خارج الأسوار، ثم نقلت لاحقاً إلى هذا المكان<sup>(٢١)</sup>، وقد عرفت أيضاً باسم كنيسة الصليب المقدس استناداً إلى النقش الكتابي المكتشف فيها، وهي من الكنائس المهمة في سورية إلا أن العوامل الطبيعية أدت دوراً رئيسياً في تفتيت حجارتها الجميلة الكلسية والبللورية<sup>(٢٢)</sup>. تبلغ أبعادها ٢٤X٤٢ م وتتألف من ثلاثة أجنحة<sup>(٢٣)</sup>، يفصل بينها صفتان من الأعمدة التي تعلوها الأقواس الصغيرة. تتوسط الجناح الأوسط «بيما» Bema الوعظ، وهي منصة مرتفعة قليلاً عن أرضية الكنيسة كانت مخصصة لجلوس رجال الأكليروس لتقديم



الشكل ٥

الصلاة التمهيدية التي تسبق القداس الإلهي. وبينما ينتهي هذا الجناح في الشرق بحنية نصف دائرية ضخمة يشغل جداره الداخلي مقعد حجري نصف دائري لجلوس الكهنة مع عرش الأسقف والمذبح. وتقع غرفة القديس سرجيوس شمال المحراب<sup>(٢٤)</sup>. رصفت أرضية الكنيسة بالرخام، ويرجح أن قبة كبيرة كانت تعلو سقفها. كُشف عن عدة لوحات فسيفساء تتضمن مشاهد حيوانات أليفة وطبورا بحجمها الطبيعي<sup>(٢٥)</sup>، وأشجاراً مثمرة بزخارف جميلة. إلى الشمال من الكنيسة ثمة فناء أصغر مساحة من الكنيسة محاط بأروقة على شكل مجمع مغلق مجاور للكنيسة كان مخصصاً لإقامة الزوار، وإلى الغرب من الكنيسة ومن الفناء عدد من المحلات التجارية<sup>(٢٦)</sup>. (الشكل ٥-٦).

يشير طراز بناء الكنيسة وصيغتها المعمارية وأقواسها الواسعة والزخارف وتيجان الأعمدة وقواعدها وشكلها الأسطواني، إلى تشابهه مع عمارة الكنائس في منطقة محيط أنطاكية وشمال غربي سورية، كما في كنيسة قلب لوزة. وقد بنيت الكنيسة بخبرات محلية خالصة بمشاركة عدد كبير من العمال والمعماريين.

في العصر الأموي أشاد هشام بن عبد الملك مسجداً في باحة الكنيسة الشمالية وبشكل ملاصق لها أبعاده ٦٠ X ٤٠ م<sup>(٢٧)</sup>، وقد حافظ على الكنيسة في إشارة إلى احترام المكان وتعبيراً عن سياسة التسامح الديني التي اتبعها، ويدل على ذلك وجود ممر يربط بين الجامع والكنيسة.



الشكل ٦

#### ب- الكنيسة المركزية (المصلبة):

تقع قرب البوابة الشمالية، يتميز فيها مخطط الكنيسة المركزية مع مخطط البازيليك. بنيت فوق مصطبة ترتفع عن أرضية الشارع نحو ٤,٥ م. مخططها مستطيل الشكل أبعادها ٤٢×٣٤ م، تضم صحناً طوله ٢٢ م وعرضه ١٠,٥ م. تتألف الكنيسة من ثلاثة أوابين في الجنوب والغرب والشمال، ويحيط بها من الخارج، ومن ثلاث جهات رواق متعدد الأضلاع. تضم أربع حنيات أرضية، باحتها واسعة رصفت بالحجارة الكلسية والرخام، ويزين بهوها صقان من الأعمدة المرمرية ذات التيجان الكورنثية. بنيت الأعمدة وقواعدها من الحجارة الحمراء<sup>(٢٨)</sup>، والكنيسة من أغنى أبنية الرصافة بالزخارف والتزيينات المعمارية، وقد زينت قبتها نصف الكروية بالفسيساء الزجاجية ذات الألوان المتعددة، كما رصفت أجزاء منها بالفسيساء المصنوعة من مكعبات من المرمر الأبيض<sup>(٢٩)</sup>.

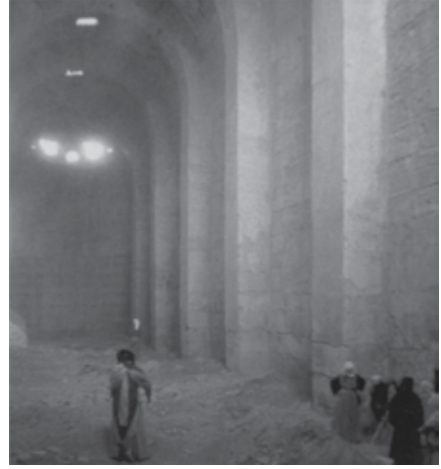
#### ٤ - صهاريج المياه

لا شك في أن وجود الرصافة في هذا الموقع من البداية الذي يتسم بمحدودية المصادر المائية وقلة منسوب الهاطل المطري فيها لا يتجاوز ١٥٠ مم سنوياً، تطلب اتخاذ بعض الإجراءات لتأمين المياه لسكان المدينة ولا سيما بعد ذبوع شهرة المكان وتزايد أعداد زوارها من الحجاج. وقد اعتمد السكان الذين كان عددهم لا يقل عن ٦٠٠٠ نسمة، على بعض الينابيع





الشكل ٨



الشكل ٧

البعيدة عن المدينة، وعلى مياه الآبار التي حفرها ووصل عمق بعضها إلى ٢٥ م ولم تكن صالحة للشرب، كما اعتمدوا على مياه سيول الشتاء التي كانت تجمع في أحد السدود في الوادي الواقع غربي المدينة. وقد مدت أفتية تحت الأرض لإيصال مياه هذا السد إلى صهاريج المدينة التي فتحت في مناطق منخفضة من المدينة لاستيعاب كميات كبيرة من المياه فيها<sup>(٢٠)</sup>. وقد كشف عن أربعة صهاريج داخل المدينة، وصهريجين خارجها في الجهة الشمالية والغربية يدعمان صهاريج المدينة الداخلية بالمياه عبر الأفتية. وما تزال هذه الصهاريج بحالة حفظ جيدة وهي ذات سقوف معقودة<sup>(٢١)</sup>. ويبلغ طول أكبرها ٥٠ م، بعرض ١٥ م، وارتفاع ١٥ م. وثمة صهريج بني بالآجر يعود بنائه إلى الملك النعمان بن الحارث الغساني<sup>(٢٢)</sup>. (الشكل ٧-٨).

#### ٥- بناء المنذر

أشاد ملوك الغساسنة ولا سيما في مرحلة حكم الحارث الثاني (٥٢٩-٥٦٩ م)، وابنه المنذر (٥٦٩-٥٨٢ م)، كثيراً من الأبنية في المدينة ومنها الكنيسة الكبرى وصهاريج المياه، ورممو الأسوار ودعموها. وقد حُدّد مقر إقامة الملك المنذر خارج المدينة قرب البوابة الشمالية، استناداً إلى أحد النقوش.

وقد استقبل الملك في هذا القصر مبعوث الإمبراطور جوستينيان ووقع معه اتفاقية مصالحة قرب ضريح القديس سيرجيوس، استعاد بموجبها المنذر مكانته ضمن الإمبراطورية البيزنطية. كما كان البناء مكاناً لاجتماع زعماء القبائل المتحالفة مع الغساسنة. وهذا يدل

على وجود علاقة قوية بين هذه القبائل والغساسنة واحترام كبير لمدينة الرصافة ومكانتها الدينية. بني القصر الذي يعتقد أنه كان كنيسة<sup>(٢٣)</sup>، من الحجارة الرخامية، وهو ذو مخطط مربع الشكل تقريباً، أبعاده ١٧ X ٢٠ م، تعلو سقفه قبة كبيرة تحيط بها أربع قباب أصغر منها على الزوايا، وله حنية في صدره. وقد وثقت عدد من الأبنية قرب بناء المنذر من بينها بعض الحمامات. وكان الحمام يتألف من ثلاثة أقسام؛ أولها قسم التحضير ثم البراني ثم الجواني، كما يضم القميم أو موقد التسخين<sup>(٢٤)</sup>.

### ٦ - كنز الرصافة

عثر عضو البعثة الألمانية تيلو أولبرتزي موسم عام ١٩٨٢ في الجهة الغربية من الباحة الشمالية للكنيسة، على كنز كنسي ضمن جرة مطمورة في الأرض، يتضمن عدداً من الأدوات المستخدمة في القداس الإلهي التي يعود تاريخها إلى القرن الحادي عشر الميلادي. ويبدو أن الكنز كان قد أخفاه أحد كهنة المدينة عام ١٢٥٨ خوفاً من أن يقع في أيدي الجيش المغولي، وظل في مكانه إلى أن قبض الله لآثاريي القرن العشرين كشفه. يضم الكنز خمسة أوانٍ صنعت من الفضة المذهبة جزئياً وتحمل زخارف بالنحت الغائر. يتألف من مبخرة ذات سلاسل للتعليق، وهي صناعة سورية، وكأس يستخدم في صلاة الشكر، شكله غربي رغم أنه من صنع ورشة شرقية، ويحمل مشاهد بيزنطية لأشخاص، وزخارف نباتية إسلامية وكتابة سريانية قديمة تحيط بفوهته، وهناك صحن نذري أصله غربي عليه نقش بالكتابة السريانية يظهر أنه نذر للقديس سيرجيوس، كما يحمل كتابة يونانية وعربية وصور السيد المسيح والسيدة العذراء. ومن القطع الأخرى منصب كأس منفرد من صناعة غربية<sup>(٢٥)</sup>.



الشكل ٩

وبعد دراسة شكل القطع وزخارفها وكتاباتهما تبين أنها كانت قد صنعت في الشرق، وفي مركز ديني معروف كأديسا (الرها)، وأن بعض القادة الصليبيين قد قدمه كهدية إلى كنيسة سيرجيوس في الرصافة<sup>(٣٦)</sup>. (الشكل ٩).

#### ٧- الأبنية الإسلامية

استمرت الرصافة مدينة حج مسيحي إبان العصر الإسلامي، وقد شهدت تطوراً كبيراً بعد أن اتخذ منها هشام بن عبد الملك عاصمة له، فشيّد فيها عدداً من القصور ومسجداً كبيراً إلى جانب الكنيسة من جهة الشمال، التي كانت تحتفظ آنذاك برفاة القديس سيرجيوس. ولم يكن قراره محض المصادفة بل كان قراراً مدروساً يدل على احترامه للقديس سيرجيوس، الذي كان باستطاعته إزالته من الموقع، وكذلك شكل المسجد الذي بناه كوحدة معمارية ينسجم مع نسيج الكنيسة المسيحية<sup>(٣٧)</sup>.

##### أ - المسجد الكبير:

تبلغ مساحة الجامع ٢٢٣٠٠ م<sup>٢</sup> يتكون مخطط البناء من صحن تحيط به ثلاثة أروقة من الشمال والشرق والغرب، وتألّف الحرم من ثلاثة أجنحة، وضم مقصورة للصلاة، وتوسط المحراب الذي تغطيه قبة نصف كروية الجدار الجنوبي. وثمة آثار تدل على وجود منبر غربي المحراب. ويبدو أن الجامع لم يستخدم مدّة طويلة، بسبب مشكلات إنشائية ربما نجمت عن هبوط في التربة. ويذكر الطبري تعرض الجامع إلى حريق مدمر سنة ٢٨٩هـ/٩٠١-٩٠٢م<sup>(٣٨)</sup>.

##### ب - القصر:

كشفت في الموقع عن القصر الرئيسي وهو ذو مخطط مربع الشكل تقريباً، أبعاده ٧٧ X ٧٢ م، يتألّف من فناء مركزي تحيط به الأجنحة والأسوار، ومدعم بأبراج دائرية ضخمة يبلغ قطر أبراج الزوايا ٨, ٣ م، تستند إلى قواعد مربعة. كما تدعم السور الجنوبي ثلاثة أبراج دائرية قطر كلٍّ منها نحو ١, ٣ م، ويدعم السورين الشرقي والغربي برجان قطرهما أقل من ٦, ٢ م. يتوسط مدخل القصر الواجهة الجنوبية، ويحيط به برجان دائريان يستندان إلى قاعدتين مربعيتين، وينفتح على فناء القصر الذي تبلغ أبعاده نحو ٤٨ X ٣٠ م، ويحيط به جناحان في الشرق والغرب، وفي الجهة الشمالية جناح يتألّف من قاعة مركزية ألحقت بها غرفتان في كل جانب، وإلى الشرق من هذا الجناح يقوم جناح الخدمة ومطبخ القصر كما يعتقد.

بُنيت جدران القصر التي تبلغ سماكتها ٥, ١ م، من اللبن والآجر المشوي والحجارة المنحوتة، وزينت الجدران من الخارج بأشكال المحاريب، وزخرف المبنى بكثير من الزخارف الجصية والطينية والرسوم الجدارية. كما وثقت في الموقع العديد من الأبنية الأخرى، من بينها خان مؤلف من فناء تحيط به ثلاثة أجنحة تضم ست قاعات، مدخله في جهته الغربية<sup>(٣٩)</sup>. (الشكل ١٠).



الشكل ١٠

ويشار إلى أن الخليفة الأموي عبد الرحمن الداخل الملقب بصقر قريش وهو حفيد هشام بن عبد الملك، كان يعيش في المدينة عند سقوط الخلافة الأموية فهرب منها باتجاه الفرات ثم ذهب إلى دمشق ومنها انتقل إلى الأندلس، حيث أسس الدولة الأموية وكان عمره ١٩ عاماً. ومن شدة ولعه بالمدينة بنى قصراً قرب قرطبة أطلق عليه اسم الرصافة واكتشف مؤخراً. تعرضت الرصافة لكثير من الأضرار بعد خروجها عن سلطة الدولة وسيطرة العصابات الإرهابية عليها، لكنها ما تزال موقعاً واعداءً قادراً على إعطاء الكثير.



## الهوامش

- (١) - عمار عبد الرحمن، الرقة - الأوابد والآثار، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٢٤، ص ١٢٧.
- (٢) - دوروثي ساك ومارتين جوسان، الرصافة/ سيرجيو بوليس/ رصافة هشام (الرقة)، في: (تاريخ سورية في مئة موقع أثري، إعداد: أكيرا تسونيكوي ويوسف كنجو)، دمشق، ٢٠١٩، ص ٤١٤.
- (٣) - كاترينا أوتودورون، تقرير عن الحفريات في الرصافة الإسلامية، تعريب كامل عياد، الحوليات الأثرية العربية السورية، المجلد ٥/٤، دمشق، ١٩٥٤-١٩٥٥، ص ١٠٨.
- (٤) - أنس الخابور، الرصافة (الرقة)، في: (تاريخ سورية في مئة موقع أثري، إعداد: أكيرا تسونيكوي ويوسف كنجو)، دمشق، ٢٠١٩، ص ٤١١.
- (٥) - دوروثي ساك ومارتين جوسان، المرجع نفسه، ص ٤١٥.
- (٦) - أنس الخابور، المرجع نفسه، ص ٤١٢.
- (٧) - عمار عبد الرحمن، المرجع نفسه، ص ١٢٨.
- (٨) - يوهانس كولويتس، حفريات الرصافة في خريف ١٩٥٢، تعريب محمد كامل عياد، الحوليات الأثرية السورية، المجلد ٩/٨، دمشق، ١٩٥٨-١٩٥٩، ص ١٢٧.
- (٩) - كاترينا أوتودورون، المرجع نفسه، ص ١٠٨.
- (١٠) - دوروثي ساك ومارتين جوسان، المرجع نفسه، ص ٤١٩.
- (11) - William Halifax: A Relation of a Voyage from Aleppo to Palmyra in Syria. London 1753. Relation of a Voyage to Tadmor in 1691. In: Palestine Exploration Quarterly 22. 1890. S. 273-303.
- (١٢) - يوهانس كولويتس، المرجع نفسه، ص ١٢٦.
- (١٣) - دوروثي ساك ومارتين جوسان، المرجع نفسه، ص ٤١٩.
- (١٤) - عمار عبد الرحمن، المرجع نفسه، ص ١٢٩.
- (١٥) - تيلواولبريت، الرصافة سيرجيو بوليس، تعريب جودة شحادة، الحوليات الأثرية العربية السورية، المجلد ٢٢، دمشق، ١٩٨٣، ص ٢٣٩.
- (١٦) - عمار عبد الرحمن، المرجع نفسه، ص ١٢٠.
- (١٧) - أنس الخابور، المرجع نفسه، ص ٤١٢.
- (١٨) - عماد موسى، الرصافة، موسوعة الآثار في سورية، المجلد الثامن، هيئة الموسوعة العربية، دمشق، (قيد النشر).
- (١٩) - عماد موسى، المرجع نفسه.

(٢٠) - بوهانسكولويتز، ولف ويرث، ولتر كارتاب، حفريات الرصافة - التقرير الأولي الثالث، تعريب قاسم طوير، الحوليات الأثرية العربية السورية، المجلد ١٤، دمشق، ١٩٦٤، ص ٢٦٦، ٢٦٧.

(21) - Michaela Konrad, Dorothee Sack. Resafa. Syrien. Die Arbeiten der Jahre 2007 bis 2011. DAI. 2012. p.89.

(٢٢) - تيلوألبرت، الرصافة سرجيوبوليس، ص ٢٢٩.

(٢٣) - عمار عبد الرحمن، المرجع نفسه، ص ١٣٠.

(٢٤) - عمار عبد الرحمن، المرجع نفسه، ص ١٣١.

(٢٥) - أنس الخابو، المرجع نفسه، ص ٤١٢.

(٢٦) - عمار عبد الرحمن، المرجع نفسه، ص ١٣٠، ١٣١.

(٢٧) - عمار عبد الرحمن، المرجع نفسه، ص ١٣٢، ١٣٢.

(٢٨) - عماد موسى، المرجع نفسه.

(٢٩) - عماد موسى، المرجع نفسه.

(30) - T. Ulbert. Resafa/ Sergiopolis. in: Places in Time. 25 Year of Archaeological Research in Syria 1980- 2005. (The German Archeological Institute). Damascus. 2005. p. 111- 112.

(٣١) - عمار عبد الرحمن، المرجع نفسه، ص ١٣١.

(٣٢) - عماد موسى، عماد موسى، المرجع نفسه.

(٣٣) - دوروثي ساك ومارتين جوسان، المرجع نفسه، ص ٤١٨.

(٣٤) - عمار عبد الرحمن، المرجع نفسه، ص ١٣٢.

(35) - T. Ulbert. Resafa/ Sergiopolis. in: Places in Time. 25 Year of Archaeological Research in Syria 1980- 2005. (The German Archeological Institute). Damascus. 2005. p. 115.

(٣٦) - تيلوألبرت، الرصافة سرجيوبوليس، ص ٢٤٠.

(37) - T. Ulbert. Resafa/ Sergiopolis. p. 112.

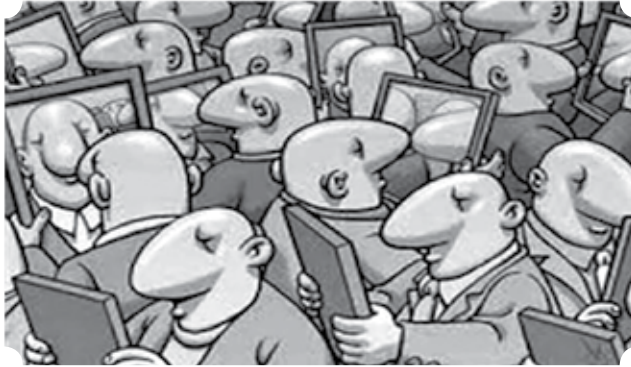
(٣٨) - عماد موسى، المرجع نفسه.

(٣٩) - عمار عبد الرحمن، المرجع نفسه، ص ١٣٤.

\* \* \*

## النرجسية وتخييلات النجم والقوة

د. معمر نواف الهوارنة



تُعدّ النرجسية «Narcissistic» من المفاهيم النفسية التي لاقت اهتماماً كبيراً من علماء النفس، وكانت بدايات استخدام المصطلح منحصرة في الطابع المرضي، أما فيما بعد فقد اتضح أنها ليست دائماً بالمفهوم السلبي؛ بل سمة في الشخصية توجد لدى جميع الأفراد لكن بدرجات متفاوتة. تظهر النرجسية في مرحلتها الطفولة المبكرة والمراهقة فالطفل في بداية حياته يركز على ذاته، ثم يعتمد على الآخرين، وهذا ما يعمل على ثبات النرجسية السوية، ثم نجدها في مرحلة المراهقة ميزة طبيعية نتيجة التغيرات المهمة ولاسيماً التي تتعلق بصورة جسم المراهق وتكوين هويته ومفهوم ذاته، لذلك يحتاج المراهق إلى درجة من النرجسية من أجل زيادة ثقته بنفسه وتقديرها بشكل إيجابي، وفي هذه الحالة تُعدّ النرجسية صحية وخاصة مميزة من خصائص المرحلة إلا أن هذه السمة قد تنصرف لتصبح اضطراباً في الشخصية يتميز بتعظيم الذات والتمركز حولها فقط.

ويرجع أصل تسمية الترجسية إلى الأصول اليونانية، ونشاهد هذه الشخصية كثيراً بيننا، وفي كل المجتمعات، ويتسبب أصحاب هذه الشخصية بالكثير من المشكلات، سواء في العمل، أم المدرسة، أم العلاقات الاجتماعية مع الناس، ويُعدّ هذا الاضطراب واحداً من اضطرابات كثيرة يعاني منها النرجسيون، ويمكن معرفة أصحاب هذه الشخصية من خلال بعض الصفات والأساليب التي يتعاملون بها مع الآخرين.

### مفهوم الترجسية

ارتبط مصطلح الترجسية بالأسطورة الإغريقية الخاصة بقصة الشاب نرجس، الذي عشقه الآخرون، ولكنه لم يستطع أن يُحب أو يعشق أحداً سوى نفسه، مما كان له آثارٌ سلبية عليه وعلى من حوله. وقد ظهرت البدايات الأولى لاستخدام مصطلح الترجسية في الأدب النفسي على يد «أليس» (Allis) عام ١٨٩٨، ولكنه استُخدم في ذلك الوقت ليدل على أنه الميل إلى الانفعالات الجنسية (Sexual Emotional)، وما لبث أن تغير كلياً ليشير إلى الإعجاب بالذات، واستخدمه بعد ذلك ناكيه (Nacke، ١٨٩٩) ليشير إلى الانحراف الجنسي. ويعود الفضل إلى ناكيه في لفت انتباه فرويد لمصطلح الترجسية الذي ترك انطباعاتاً قوية لديه عام (١٩١٤)، وأصبح مفهوماً محورياً في تفكيره الإكلينيكي (Raskin & Terry, 1988). ونظر «فرويد» إلى الترجسية كقوة لبيديه، وعرفها على أنها استثمار الليبيدو وتوظيفه في الأنا بدلاً من استثماره في الموضوع الخارجي.

وتُعرف الترجسية في قاموس كامبردج لعلم النفس على أنها تقييم الفرد المتضخم للذات، والانشغال بخيالات النجاح والقوة، والإحساس بالصدارة والميل إلى استغلال الآخرين وبسط النفوذ عليهم (Matsumoto, 2009).

أما في الأدب التربوي فقد استخدمت الترجسية بثلاث طرق، هي كالاتي:

- ١- الطريقة الأولى كانت من وجهة النظر الوصفية الدينامية، التي نظرت إلى الترجسية على أنها انغماس في الذات وحب الذات «Self-Love».
- ٢- الطريقة الثانية من وجهة النظر التطورية، التي نظرت إلى الترجسية على أنها المرحلة التي تسبق حب الموضوع «Object Love».
- ٣- الطريقة الثالثة من وجهة النظر التشخيصية، التي نظرت إلى الترجسية على أنها اضطراب في الشخصية الإنسانية (Kantor, 2006).

وقد ظهرت العديد من الرؤى لتفسير الترجسية؛ نذكر منها (الرؤية التحليلية)، وكان «فرويد» أول من استخدم مصطلح الترجسية من الناحية النفسية، وقد استعمله بمعنى محدد:





وهو أننا جميعاً لدينا رغبات انرجسية أو حبّ للذات، وهي طبيعية ومن الضروري إشباعها، وتشكل مرحلة من مراحل النمو تتطور فيما بعد إلى حب الآخر، وفي حال عدم إشباع هذه الرغبات يحدث الانكفاء على الذات والتثبيت عند مرحلة حب الذات الأولى في الحياة. وقد طرح كاوت وكيرنبرغ «Kohut, Kernberger» تفاصيل عن مفهوم الانرجسية المرضية من وجهة نظر تحليلية، على أنها نتيجة لعلاقة باردة غير متعاطفة وغير ثابتة مع الأبوين في مرحلة الطفولة الأولى، وأنها تعويض مرضي عن تلك المرحلة، ويبيّن كيرنبرغ أن اضطراب الانرجسية الشديد لا يمكن علاجه في حين يمكن علاج الحالات المتوسطة أو الخفيفة من الانرجسية، في حين يرى كوت (Kohut, 1977, 39) أننا جميعاً نولد انرجسيين ثم تتحول الانرجسية الطفولية تدريجياً إلى انرجسية راشدة، وأن الشخصية الانرجسية المضطربة تتشكل عندما لا يحدث هذا التحول على نحو سليم، عندها يواجه الفرد الإحباطات والعوائق. أما سوليفان (Sullivan, 1970) فقد رأى أن الانرجسية تحدث نتيجة لسلوك التمركز حول الذات الناتج عن القلق الاجتماعي الزائد أكثر من كونه استجابة لانرجسية فطرية موروثية، وأما مورف (Morf, 2000) فيرى أن الانرجسية هي عبارة عن الانشغال الدائم بالذات والانهماك بها، تحركه مشاعر الدونية لدى الشخص الانرجسي، وتؤثر في دافعيته وأنشطته، الأمر الذي يجعله دائماً في حاجة إلى الدعم الخارجي.

وأيضاً هناك رؤية الطب النفسي للانرجسية التي تشير إلى أن مصطلح اضطراب الشخصية الانرجسية في الطب النفسي اضطراب مزمن وشامل في الشخصية، وله صفاته وملامحه السلوكية، وهو يصنف واحداً من الاضطرابات العشرة للشخصية في الدليل التشخيصي الأمريكي (Dsm Iv Tr, 2000). واضطرابات الشخصية هذه تقسم إلى ثلاث مجموعات:

- المجموعة الأولى: تضم الشخصية الشكاكية «Paranoid»، والشخصية الفصامية «Schizoid»، والشخصية ذات النمط الفصامي «Schizotypal».

• المجموعة الثانية: تضم الشخصية المضادة للمجتمع (Antisocial)، والشخصية الحدودية «Borderline»، والشخصية النرجسية «Narcissistic»، والشخصية الهستيرية «Histirionic».

• المجموعة الثالثة: تضم الشخصية الاعتمادية «Dependent»، والشخصية القلقة التجنبية «Avoidant»، والشخصية الوسواسية القهرية «Obsessive compulsive». وتتميز كل شخصية بصفات وسلوكيات محددة، ويبدو أن للشخصيات في كل مجموعة بعض القواسم المشتركة، لذلك تم تصنيفها معاً.

ومن خلال ما سبق عرضه نرى أن النرجسية عبارة عن الإحساس بالعظمة وبأهمية الذات أو التفرد، والانشغال بأوهام النجاح غير المحدود والحاجات الاستعراضية لجلب الاهتمام والإعجاب الدائم. أما الشخص الذي تستحوذ عليه النزعة النرجسية فهو الشخص الذي يتعلق بالذات ويجعلها موضع اهتمامه الجنسي، والشخص الذي يعاوده هذا الميل أو تستبد به هذه النزعة من جديد يستهوي الرجوع إلى تلك المرحلة المبكرة من تطوره النفسي الجنسي حسب نظرية فرويد، وإلى مرحلة الطفولة المبكرة التي يعي فيها الطفل ذاته منفصلاً عن محيطه ويعدّ نفسه محور كل شيء حسب نظرية التعلم الاجتماعي المعرفي.

النرجسية والمفاهيم ذات الصلة:

ميّز بنسكي ويونغ (young 2009 & Pinsky) بين كل من الأنانية والنرجسية وبعض المفاهيم الأخرى المرتبطة بها، فأشاروا إلى أن:

• الأنانية تعني انشغال الفرد بذاته بدرجة متطرفة، وعدم الشك بقدرته إلى درجة ينكر معها الواقع وحدود قدراته. أما النرجسية K فغالبا ما تتشأ من علاقة عكسية مع الذات، فيشعر الفرد بالوحدة والفراغ ونقص بالتعاطف مع الآخرين ويحاول أن يعوض ذلك من خلال إمدادات الآخرين التي تشعره بالأهمية والجدارة.

• حب الذات: صفة طبيعية موجودة لدى جميع الأشخاص، وهو الباكورة الأولى لنمو الثقة بالنفس؛ لأنه يؤثر في التصور الذي يكونه الأفراد المحيطون بذلك الشخص إلا أنه كغيره من جوانب الشخصية له جانب سلبي عندما يتطرف ويتحول إلى إعجاب بالذات زائد عن الحد، ويتطور إلى منحى غير سليم يؤدي في النهاية إلى النرجسية.

• الغرور: إعجاب الشخص بنفسه واستصغار كل ما يصدر عن الآخرين والشعور بأنه يمتلك القوة والقدرة، وأنه أفضل من الآخرين. أما الثقة بالنفس: فهي اعتماد الفرد على

نفسه واعتباره لذاته وتقديره لها حسب الظرف الذي يوجد فيه من دون إفراط أو عناد أو خضوع أو مباهاة أو مغامرة أو سيطرة على الآخرين.

• التمرکز حول الذات: أشار «ويند سكتل وآخرون» (Windschitl, et. al. 2008) إلى أن التمرکز حول الذات يؤثر في التصور الذي يكونه الأفراد المحيطون عن ذلك الشخص، بحيث أن هذا الشخص يكون غير قادر على إدراك أفكار الآخرين بشكل كامل والتعايش معها، إضافة إلى عدم قدرته على التعايش مع الواقع الذي يشير إلى عكس الحقيقة التي هو على استعداد لتقبلها.

• التسلسل: عدم تنازل الشخص عن رأيه حتى بعد أن يتبين له خطأ هذا الرأي، إضافة إلى عدم قدرة الآخرين على إقامة حوار موضوعي معه، وعادة ما يتسم سلوكه بالحدة والعدوانية والعنف كسبيل لحل أي مشكلة تعترضه وعدم تقبل الاعتراض من الآخر.

### كيف تتشكل الشخصية النرجسية؟

حسب النظرية السلوكية الحديثة التي تحدث عنها «دولار وميلر» في تشكل سلوك الأطفال، فقد أشارا إلى السنوات الأولى من حياة الطفل؛ لأنها الأهم في تشكل شخصية الفرد المستقبلية، وهما يتفقان مع النظرية التحليلية، والاختلاف مع «فرويد» يتعلق بإمكانية تعديل السلوك في المستقبل أو في سن الرشد والبلوغ إذا حدث أي خلل أو نقص في سلوك الطفل، أما «فرويد» فهو يعدّ الطفل كالراشد يتغيّر سلوكه بصعوبة.

تكون الشخصية النرجسية جزءاً من سمات شخصية الراشد، وهذا يتم نتيجة لتثبيت السلوك في سن مبكرة ولا سيما في السنوات الأولى من عمر الطفل تقريباً بين (٢-٦) سنوات، والتثبيت يأتي نتيجة تكرار التدريب على السلوك وممارسته بشكل مكثف من القائمين على تربية الطفل أو الأشخاص المحيطين به؛ كالأب والأم وغيرهما، حتى يصبح السلوك جزءاً من سمات شخصية الراشد، وهي المرحلة التي تحدث عنها فرويد في نظريته السيكو-جنسية في نمو الشخصية، وهي المرحلة المقابلة للمرحلة القضيبية «الأوديبيّة»، التي تتشكل بها الشخصية النرجسية، وقد يكون أيضاً ناتجاً عن تقليد الأبوين إذا كان أحدهم نرجسياً ولا سيما المشابه للطفل جنسياً فهو يعدّه النموذج الأول له؛ وعندها يقلد سلوكه ولا سيما إذا رافقه تعزيز الأبوين لذلك السلوك؛ فالسلوك الذي يُعزّز غالباً ما يستمر وجوده ويستقر في الشخصية الإنسانية وينمو معها كما تحدث عن ذلك «باندورا» في نظريته عن التعلم الاجتماعي المعرفي.

## هل تتشكل الشخصية النرجسية في مرحلة الطفولة أم في مرحلة المراهقة؟

يعتقد الباحثون أن تشكل الشخصية حسب النظرية السلوكية ونظرية التعلم الاجتماعي المعرفي يبدأ في سنوات الطفولة المبكرة، حيث يشعر من خلال المحيطين به بأهميته إضافة إلى تعزيز الوالدين سلوكه الأناني وغيره من السمات السابقة، وكذلك تقليد نموذج أحد الوالدين إذا كان صاحب شخصية نرجسية، أمّا ما يتم في مرحلة المراهقة فهو تعزيز أكثر للسلوك النرجسي ولاسيما للذكور حيث تتعمق الشخصية النرجسية، وقد تكون خصائص هذه الشخصية أكثر وضوحاً عند الإناث وتظهر في سن المراهقة، مما يدل على وجود العامل التربوي السلوكي والاستعداد لهذا الاتجاه في الشخصية، كما يلاحظ توفر مماثلة في أحد الأبوين أو الأقارب.

إن المحللة النفسية «هلين دوتش» من المدرسة التحليلية ترجع تشكل النرجسية لدى المرأة إلى المرحلة العمرية ما قبل المراهقة عند بدء تشكل الأنا الخاص بها، فعند دراسة العلاقة الموجودة بين الفتاة وصديقتها تكون هذه العلاقات نرجسية؛ أي إن الأنا ينتفع من حبه للآخر من أجل ذاته، وباندماجها مع صديقتها يبسط الأنا الضعيف للفتاة مجاله الخاص به ويكتسب بعض الثقة بالنفس، وازدياد القوى النرجسية للأنا يؤدي دوراً مهماً في تطور النضوج ونمو النرجسية في مرحلة المراهقة (Asch, 2004).

والنرجسية دور مزدوج، فهي سلبية وإيجابية في الحياة، ولنا الحق في القول: إنها مفيدة للأنا، لأنها تعطي قوة موحدة تمنع شخصية الفتاة من أن تذوب في عدد كبير من الاندماجات؛ وهي ثانياً تعمل على تنمية الثقة بالنفس.

وحسب مدرسة التعلم الاجتماعي والسلوكي يبدأ تشكل السلوك النرجسي في مرحلة الطفولة، ولكن المحيطين بالطفل من الراشدين يستوعبون أي سلوك يصدر عن الطفل؛ ولا تلاحظ هذه الشخصية إلا في مرحلة المراهقة عندما يبدأ الفرد في أخذ الدور الاجتماعي كراشد، في حين تتشكل في مرحلة ما قبل المراهقة (البلوغ) لدى الفتيات حسب رأي «هلين دوتش».

ويمكن تشكل الشخصية النرجسية في سن المراهقة لدى المرأة حسب منظور المدرسة السلوكية مع أهمية مرحلة الطفولة في تشكيل شخصية الفرد، إلا أنه يمكن تعلم سلوك جديد عن طريق ربط الخبرات الجديدة بالخبرات القديمة المشابهة وقد تكون هذه السلوكيات من ضمن الخبرات غير المعززة كفاية، ويتم تعزيزها وإثابتها بشكل أكبر في مرحلة المراهقة لدى الفتيات، مما يؤدي إلى ظهور الشخصية النرجسية على اعتبار أن التعلم هو تراكم خبرات سلوكية، بحيث تصبح جزءاً من المنظومة المعرفية لدى الفرد في المستقبل، وجزءاً من الشخصية الخاصة به، وأمّا ما يطور الشخصية النرجسية لدى المراهقة فهو ظهور واضح لمعالم جمال الجسد والشكل العام لها، وتقدم البيئة المحيطة بها نموذجاً جديداً لتعلم الشخصية النرجسية من أجل تحقيق الراحة المادية والاجتماعية لها (Ames, 2006).

## هل هناك فرق في الترجسية بين الذكور والإناث؟

حسب نظرية التحليل النفسي، كما قدمته الباحثة «هلين دوتش»، فإن هناك بعض جوانب الاختلاف في بناء الشخصية الترجسية بين الإناث والذكور، ومن وجهة نظر مدرسة التعلم الاجتماعي فمرده إلى تدريب والدي الذكر ابنيهما على أن يكون شخصياً سادية ومهما بالقضايا العامة الخارجية منذ الطفولة، في حين تدريب الفتاة وتعليمها على الخضوع، والتبعية، والاهتمام بالقضايا الداخلية الخاصة بالأسرة عدا الهدوء، فالاختلاف بسيط بينهما وهو اهتمام المرأة الترجسية بالتحصيل عن طريق إشعار الآخر بدونيته (هلسة، ٢٠١٣).

### الأسباب التي تؤدي إلى وجود الترجسية

لم تُدرس أسباب اضطراب الشخصية الترجسية بشكل جدي إلى الآن وتتوافر القليل من المعلومات بهذا الخصوص. وتصنف هذه الأسباب إلى أسباب عضوية ونفسية واجتماعية وتطورية، يمكن تلخيصها كما يأتي:

#### ١- الأسباب العضوية:

تشير بعض الدراسات إلى أن السبب هو ما يحدث من خلال النواقل العصبية بين خلايا المخ التي تنقل الإشارات من البيئة الخارجية بوساطة الحواس إلى مراكز الانفعالات الكائنة في المخ والرد عليها بما يناسبها إن كانت تلك النواقل سليمة، أما إن حدث اختلال فيها فإن الرد هو الآخر يكون مختلفاً، وهذا ما يحدث للترجسي.

#### ٢- الأسباب النفسية:

يعاني الشخص الترجسي صراعاً نفسياً بين الغضب والسلوك العدواني والانتقام، وينظر محللو علم النفس إلى هذه الحالة على أنها وسيلة دفاعية غير مدركة وأن هذا صراع ينتج من تعرض الطفل إلى نوع من السيطرة والقسوة في أثناء مرحلة من مراحل الطفولة التي مر بها بحيث زرعت في نفسه الضعف والإحباط والشعور بالتخاذل، والصيغة الداخلية التي يعبر عنها بالتعالي والشعور بالعظمة هي رد فعل لما أصابه من الآخرين.

كما أن هناك دراسات أشارت إلى انتقادات الوالدين والمعلمين التي يتعرض لها الطفل والتي تتبع من رغبتهم في رفع مستوى أبنائهم أو طلبتهم بالقوة أو تحقيق رغباتهم أحياناً في أطفالهم ودفعهم إلى الأعمال والأفعال التي تأتي فوق قدراتهم وطاقاتهم؛ وما تؤدي إليه من نتائج عكسية، بحيث يصاب هؤلاء بالعجز والإحباط وفقدان الثقة بالنفس.

#### ٣- الأسباب الاجتماعية:

وهي العوامل الناشئة من طبيعة التنشئة الاجتماعية التي يتعرض لها الفرد في مراحل

النمو المختلفة، ولاسيما في مرحلة الطفولة، فتعزيز التمرکز حول الذات الذي يمارسه الطفل يساعد على أن يستمر معه إلى مراحل النمو اللاحقة.

كما يعتقد أن وراء التعظيم المتعمد للذات شعوراً دفيناً بالدونية يسكن كل أركان النفس في الشخص المصاب، وما هذه التصرفات الانرجسية إلا وسيلة دفاع غير واعية ضد هذا الشعور. ويرى بعض المختصين في هذا المجال أن الانرجسية ليست مرضاً بل ظاهرة سببها الواقع المعاصر الذي يوصف بأنه «حضارة انرجسية» حيث زادت نسبة التمرکز حول الذات.

#### ٤- الأسباب التربوية:

يعتقد البعض أن السبب تربوي بحث يكمن في حدة انتقادات الأبوين الموجهة لأبنائهم نوعاً من الحرص عليهم، وتوقعاتهم العالية في أطفالهم، فمعظم الانرجسيين غالباً ما يكونون أول أطفال الأسرة أو الوحيدين لأبائهم.

#### ٥- الأسباب المعرفية:

يتمثل السبب المعرفي في أن للانرجسيين أفكاراً واعتقادات خاطئة تسهم في نمو هذا النوع من الاضطرابات الشخصية وتطورها، وهذه التصورات الخاطئة تتمثل فيما يأتي:

- الاعتقاد بأنهم مثاليون عن ذواتهم، وبأن لهم الحق في السيطرة على الآخرين والتسلط عليهم.

- التفكير غير الواقعي، والتمرکز حول الذات، والحفاظ على تقديرها بصورة غير منطقية، وعدم التعبير عن مشاعرهم وأفكارهم بصراحة.

- التصورات الخاطئة التي تتمثل في أن من يحيطون بهم يتميزون بصفات انرجسية. ومن خلال ما سبق نستنتج أنه إذا أردنا التحدث عن الأسباب المؤدية إلى اضطراب الشخصية الانرجسية فهي في ذلك مثل بقية الاضطرابات النفسية، لا يمكن الوقوف على أسباب محددة بعينها، وإنما هناك مجموعة من الأسباب تفاعلت مع بعضها بعضاً.

### مظاهر الشخصية الانرجسية

تظهر الشخصية الانرجسية من خلال خمسة جوانب أشار إليها كل من «سالمان وأندرسون» (Salman&Anderson, 1982)، وهذه المظاهر هي كما يأتي:

#### ١- مفهوم الذات:

تظهر الشخصية الانرجسية من خلال تضخم الذات والعظمة والتكبر وأخيلة الثروة والقوة والجمال والذكاء، ويمكن أن تظهر بشكل مستتر من خلال الحساسية المفرطة غير المكبوحه تجاه أي نقد من الآخرين، إضافة إلى مشاعر الدونية والضعف والسعي المستمر وراء القوة والمجد.

## ٢- العلاقات بين الأشخاص:

تظهر الترجسية من خلال الافتقار إلى العمق والاستغراق في قدر كبير من الازدراء والتقليل من شأن الآخرين والتعالي عليهم، ويمكن أن تظهر بشكل مستمر من خلال المثالية والحسد الشديد للآخرين والجوع الشديد للاستحسان والمدح من الآخرين.

## ٣- التكيف الاجتماعي:

تظهر الترجسية من خلال النجاح الاجتماعي والطموح الشديد، ويمكن أن تظهر بشكل مستمر من خلال الملل المزمّن، وعدم الإحساس بالطمأنينة، وعدم الرضا عن المكانة الاجتماعية والمهنية والأكاديمية التي يشغلها.

## ٤- الأخلاق والمعايير:

تبدو الترجسية من خلال الحماسة الواضحة للأمور الأخلاقية والاجتماعية والجمالية، وبشكل مستمر من خلال ضمير قابل للرشوة والفساد والافتقار إلى الالتزام بالمعايير والمثل الأخلاقية.

## ٥- الحب والجنس:

تظهر الشخصية الترجسية من خلال الإغواء والشغف بالجنس، وبشكل مستمر تظهر من خلال عدم القدرة على الاستمرار في الحب ومعاملة موضوع الحب كأنه امتداد للذات أكثر من كونه شخصية منفصلة، إضافة إلى أخيلة وانحرافات جنسية.

## ٦- الأسلوب المعرفي:

تظهر الشخصية الترجسية من خلال الإدراك المتمركز حول الذات والبلاغة والوضوح، وبشكل مستمر من خلال ضعف الإدراك الموضوعي للأحداث.

## أنواع الشخصية الترجسية

أشار «بترسون» (Paterson 1973)، إلى أن هنالك أربعة أنواع من الشخصية تظهر فيها السمات الترجسية:

- ١- الشخصية البارانونيدية: يتصف أفرادها بالهوس والإحساس بالعظمة والغيرة، وعدم الإخلاص في العمل، والاهتمام الزائد بالنفس، وتجنب الاشتراك في الأنشطة الاجتماعية.
- ٢- الشخصية المضادة للمجتمع: يتسم أفرادها بالغش والخداع ونقص مشاعر الشعور بالذنب، وعدم احترام الآخرين، بالإضافة إلى التكبر والتعالي على الآخرين.
- ٣- الشخصية المعتمدة: يتصف أفرادها بنفسية ضعيفة وميل إلى استغلال الآخرين واستخدامهم لتحقيق الغايات الشخصية، كما تقتصر المبادرة سواء في العلاقات الاجتماعية أم في الأعمال المهنية.

٤- الشخصية الإجمامية: يتسم أفرادها بوجود سمات الشخصية النرجسية لديهم وتظهر من خلال الحساسية تجاه الموافقة والسمعة الحسنة ونقد الآخرين. وهكذا نرى أن سمات الشخصية النرجسية توجد في هذه الأنواع التي يختلف كل منها عن الآخر في شدة النرجسية وذلك من خلال الإحساس بالذات.

### خصائص اضطراب الشخصية النرجسية:

هناك عدة خصائص لاضطراب الشخصية النرجسية وهي:

#### ١- الخصائص العامة:

- الشعور بالعظمة وحب الذات الشديد.
- المثالية وارتقاع تقدير الذات المرضي.
- التمرکز الشديد حول الذات.
- الحاجة الملحة إلى طلب الإعجاب.
- ظهور سلوكيات مضطربة كالعذوانية.
- نقص التعاطف الوجداني والأنانية الشديدة مع الانسحاب.
- الحساسية الشديدة للنقد والهزيمة وعدم القابلية للتسامح.

#### ٢- الخصائص التشخيصية:

يوجد العديد من الخصائص لتشخيص اضطراب الشخصية النرجسية، وهي:

#### من الناحية السلوكية:

تظهر سلوكيات الأفراد النرجسيين من خلال كونهم متوهمين ومتفاخرين وطبقيين ومغرورين حيث إنهم يكرهون الأقل منهم في الطبقة الاجتماعية ويعجبون بذوي الطبقة الراقية إلى جانب تصرفهم بأسلوب التباهي والاستعراض، ويظهرون غير صبورين وحساسيتهم زائدة، وتمرکزين حول أنفسهم.

#### من الناحية البين شخصية:

على مستوى البين شخصية فإنهم اندفاعيون واستغاليون ويستخدمون الآخرين لكي يحققوا رغباتهم الشخصية، وعلاقتهم الاجتماعية سطحية، ويتميزون بشعور الاعتزاز بأنفسهم، وغير قادرين على التعاطف مع الآخرين، وعندما يواجهون مواقف ضاغطة يرفضونها بدلاً من مواجهتها، ولا يتحملون مسؤولية تصرفاتهم.

#### من الناحية المعرفية:

يصنف أسلوب التفكير لديهم بالمبالغة والتوسع المعرفي، فهم يميلون إلى التمرکز على



الخيال وعلى ذواتهم أكثر من الصور الواقعية، وخذاعهم لذواتهم من أجل الاحتفاظ بالأوهام وتأسيس أهداف غير واقعية.

**من الناحية الوجدانية:**

يتصفون بالثقة بالذات واللامبالاة بالآخرين ومشاعرهم اتجاه الآخرين تبدو متقلبة بين المثالية اللامحدودة لأنفسهم وبين نقص التقدير لغيرهم.

### **ميكانيزمات الدفاع المستخدمة لدى الشخصية النرجسية:**

تفرض الطبيعة المرضية لاضطراب الشخصية النرجسية الإسراف في استخدام ميكانيزمات الدفاع لتصبح اتجاهها أساسياً لدى أغلبية المرضى، وفيما يأتي توضيح لهذه الميكانيزمات:

١- الإنكار:

يستخدم ميكانيزم الدفاع بصورة مرضية؛ لأن طبيعة الاضطراب تعبر عن خيالات ومتطلبات هادفة إلى الحفاظ على تقدير الذات المرتفع وعدم وضع الآخرين في الاعتبار والاعتماد على كل ما هو مثالي لأنفسهم وإثبات قدرتهم على الحضور في كل موقف بعرض أوامرهم، والتمادي في توهمهم القوة، والتوحد مع نرجسيين مثلهم للاستمرار في التقليل من قيمة الآخرين وإنكار كل ما هم غير قادرين على سيادته أو السيطرة عليه، سواء كان أفراداً أم أنشطة.

٢- الإسقاط أو الانسحاب:

يستخدم النرجسي كلاً من الإسقاط والانسحاب ليحمي نفسه من العالم السيئ والتمثل في تجاهل والديه له منذ الطفولة وشعوره بالغضب والكراهية تجاههما، وهذا يعني فقدانه لأناه وعجزه عن التفريق بين الجوانب الفعلية والمثالية لذاته والأشياء المحيطة به الذي يتحول إلى شعور بعظمة الذات مما يجعله ينسحب من ذاته الأساسية أو الصحية لتنشأ لديه ذات أخرى مرضية (يوب، ٢٠١٣).

إن الآليات النفسية والآليات الحركية التي يستعملها الأفراد المصابون باضطراب الشخصية النرجسية هي:

- الإنكار: اعتراض نفسي على حقائق غير مقبولة حول الواقع.
- الاستبدال: نقل المشاعر من شخص أو موقع غير مقبول إلى قابل للتحمل.
- أداء سيئ للأننا.

## علاج الشخصية النرجسية:

- من أصعب طرق علاج الشخصية النرجسية هو العلاج النفسي، وذلك لعدم اعترافهم بحالتهم. ومن مميزات العلاج النفسي ما يأتي:
- أنه يُصلح علاقات المريض مع من حوله، ويقوي الترابط العائلي، ويشجّعه على التواصل مع الآخرين، فتصبح العلاقات أكثر حميمية وصدقاً.
  - العلاج النفسي يساعد النرجسي على فهم انفعالاته، وعواطفه، ويزيد ثقته بالآخرين، ويقلل احتقاره لهم، ويزيد قدرته على تنظيم مشاعره.
  - فهم القضايا التي تُؤثر في احترامه لذاته، وإقناعه بالتخلي عن تحقيق الأحلام التي يصعب تحقيقها.
- من الصعب تغيير صفات الشخص النرجسي، ولكن من الممكن تغيير بعض أفكاره، وذلك عن طريق جعله يقبل بتشكيل علاقات اجتماعية مع زملاء العمل، والاعتراف بقدراتهم، وتقبّل الانتقادات التي توجه إليه، لذا توجّه جوانب التغيير نحو المساعدة على تقبّل المسؤولية وتعلّم:
- تقبّل تكوين علاقاتٍ شخصيّةٍ حقيقيةٍ وعلاقات يسودها التعاون مع الزملاء في العمل والحفاظ عليها.
  - الإقرار بكفاءة اتك وقدراتك الحقيقية وقبولها بحيث يتسنّى لك تحمّل الانتقادات والإخفاقات.
  - زيادة قدرتك على فهم مشاعرك وتنظيمها.
  - فهم تأثير المشكلات المتعلقة بتقدير الذات وتحملها.
  - تحرير رغبتك في تحقيق الأهداف التي لا يمكن تحقيقها والظروف المثالية وتقبّل ما يمكن تحقيقه وما يمكنك إنجازه.



## المراجع

- 1- يوب، أسماء (٢٠١٣). التوظيف النرجسي عند المصاب بالاكتئاب السوداوي، ماجستير، جامعة الطاهر مولاي سعيدة، الجزائر.
- 2- هلسة، حنان جميل (٢٠١٣)، الشخصية النرجسية دراسة تحليلية في نظرية التعلم الاجتماعي المعرفي والنظرية السلوكية، مؤتمر جمعية التحليل النفسي، دمشق، يوم الاثنين ٤ شباط.

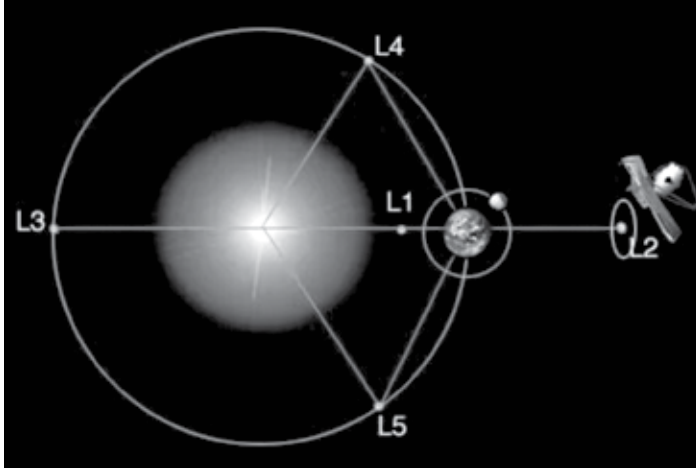
- 3- Asch. M. (2004). Psychoanalysis: Its evolution and development. New Delh. Sarup & Sons. Amber. G. & Tim. J. (2016). «Aggressive Behavior». www.healthline.com. Retrieved 142018-10-. Edited.
- 4- Kantor. M. (2006): The psychopathy of everyday life: how antisocial personality disorder affects all of us. Praeger Publishers.
- 5- Matsumoto. D. (2009). The Cambridge Dictionary of Psychology. New York: Cambridge University Press.
- 6- Salman& Anderson (1982). Narcissism Personality Disorder. A.M.J. Psychiatry. 1. 1220-.

\* \* \*

## مجرات مشرقة في فجر الكون

مجده الصاري

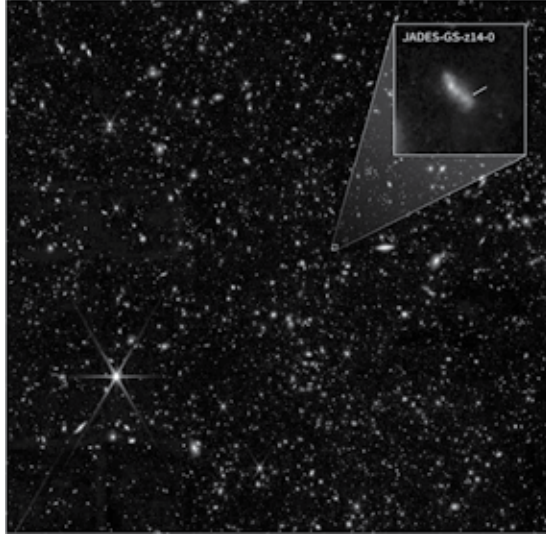
يدرس تلسكوب الفضاء جيمس ويب، الذي يسمى اختصاراً (JWST) كل مراحل الكون الذي نعيش فيه. ابتداءً من التوهجات الأولى للضوء بعد الانفجار الكبير وانتهاءً بتكوين أنظمة شمسية قادرة على دعم الحياة على كواكب مثل الأرض. وقد أُطلقت تلك العين الذهبية في (٢٠٢١/١٢/٢٥). واتخذت مدارها حول الشمس على بعد (١,٥) مليون كلم من الأرض. في مكان يدعى نقطة لاغرانج الثانية (L2).



موقع تلسكوب الفضاء ويب

## مجرتان قديمتان

حددت دراسة جديدة لتلسكوب جيمس ويب الفضائي تاريخ مجرتين كبيرتين ومضيئتين بـ (٣٠٠) مليون سنة فقط بعد الانفجار الكبير. والسؤال المحير هو: كيف تسنى لهاتين المجرتين - خلال هذا الزمن القصير من ولادة الكون - أن يصلا إلى هذا الحجم وإلى هذا التألق؟



هذه الصورة (أعلى) أخذت بكاميرا الأشعة القريبة من الأشعة تحت الحمراء (NIR cam) التابعة لتلسكوب الفضاء جيمس ويب. في الصورة الداخلية تظهر المجرة (0-JADES-z14) ولها انزياح أحمر كبير (يقيس العلماء بوساطته أبعاد النجوم والمجرات)، وتعدّ صاحبة الرقم القياسي لأبعد مجرة معروفة حتى الآن. لقد كانت موجودة في كون عمره أقل من (٣٠٠) مليون سنة.

المجرة الأكثر بعداً (0-JADES-z14)، والظاهرة في الصورة أعلاه هي أيضاً الأكثر سطوعاً بين المجرتين المكتشفتين، أي إنها تحتوي على عدد أكبر من النجوم. والتي تبلغ كتلتها مجتمعةً (٥٠٠) مليون شمس.

يبدو أن اكتشافات تلك العين الذهبية التي تبعد عنا (١,٥) مليون كلم ستكون نقطة تحول كبيرة في فهمنا للكون، وستعيد بناء نظريات جديدة لنشوء النجوم والمجرات وربما لنشوء الكون.

## ماذا يحدث في سديم الثعبان؟

أول مرة يصور تلسكوب الفضاء (JWST) ظاهرة فريدة من نوعها لطالما انتظرها علماء الفلك، تتضمن مجموعة من التدفقات النجمية الأولية، التي تتشكل عندما يصطدم الغاز المنبعث بسرعات عالية من النجوم الوليدة بالغاز والغبار القريب منه. ويأخذ بالعادة اتجاهات مختلفة داخل منطقة واحدة. ولكن المثير للانتباه هنا أنها شوهدت جميعها مائلة وبالالاتجاه والزاوية نفسيهما، متوافقة مع الدوران السريع للسحابة المولدة للنجم.

يقول الباحث كلاوس بونتوييدان من وكالة ناسا:

«لقد افترض علماء الفلك منذ مدة طويلة أنه عندما تنهار سحب الغاز والغبار لتشكل النجوم ستميل إلى الدوران بالاتجاه نفسه»، ولكن لم يتمكن العلماء من رؤية ذلك مباشرة من قبل، عبر المراصد الفلكية المتاحة.

مثل هذا الاكتشاف، الذي أصبح ممكناً بفضل دقة تلسكوب ويب الرائعة وحساسيته للأطوال الموجية القريبة من الأشعة تحت الحمراء (NIR cam)، يوفر معلومات جديدة حول أساسيات ولادة النجوم. وهذا يعني زيادة في معارفنا الكونية وتطوير نظرتنا ونظرياتنا المتعلقة بولادة النجوم وتطورها.

سديم الثعبان يقع في كوكبة الحاوي على بعد (1300) سنة ضوئية من الأرض، ويبلغ عمره مليوناً أو مليوني سنة فقط.



إنه مكان لولادة النجوم، وهو عبارة عن تجمع من الغاز والغبار الكوني ويأخذ ضوءه من تلك النجوم الوليدة في داخله، كما أنه موطن لمجموعة كبيرة من النجوم المتشكلة حديثاً (حوالي 100,000 سنة)، والظاهرة في وسط الصورة. إن عدداً هذه النجوم سينمو ليصبح مثل شمسنا.

### بيانات جديدة حول المستعر الأعظم (Supernova)

سديم السرطان عبارة عن بقايا مستعر أعظم يقع على بعد (٦٥٠٠) سنة ضوئية في كوكبة الثور. وانفجار المستعر الأعظم يكون نتيجة لموت نجم ضخم. حدث ذلك عام (١٠٥٤) م وشُهِدَ من الأرض. كان ساطعاً بما يكفي لرؤيته في وضوح النهار.

أما السديم الذي صُوِّرَ باستخدام تلسكوب الفضاء ويب فهو عبارة عن غلاف متوسع من الغاز والغبار، ورياح متدفقة مدعومة بنجم نيوتروني نابض سريع الدوران حول ذاته، وذي مجال مغناطيسي قوي للغاية.

الصورة الحديثة الملتقطة بواسطة كمرتي تلسكوب الفضاء ويب (NIR Cam MIRI) تُظهر تفاصيل هيكلية مختلفة لهذا السديم.



اللون الأخضر في الصورة (أعلاه) عبارة عن كبريت متأين، واللون الأرجواني هو الغبار الدافئ، والخيوط المرقطة بالأصفر والأبيض هي المناطق التي يتطابق فيها الغبار والكبريت المتأين.

دراسة الحاضر لهذا السديم تعطينا فكرة واضحة لفهم الماضي، إذ يرى علماء الفلك أنَّ الطاقة الحركية للانفجار مرتبطة بكمية وسرعة المقذوفات الحالية. وقد استنتجوا من

خلالها أن طبيعة الانفجار كانت ذات طاقة منخفضة نسبياً (أقل من عُشر طاقة المستعر الأعظم العادي)، وكانت كتلة النجم السلف المنفجر نحو (٨ إلى ١٠) كتلة شمسية. نجح علماء الفلك في تحسين فهمهم للمستعر الأعظم الذي ينهار بسبب نواته الحديدية، وأصبح الاعتقاد الجدي أن هذا النوع من المستعرات العظيمة يمكن أن يُنتج انفجارات منخفضة الطاقة، بشرط أن تكون كتلة النجم منخفضة أيضاً بشكل كاف. يعمل الآن تلسكوب ويب الفضائي بقدراته الحساسة للأشعة تحت الحمراء على تطوير أبحاث سديم السرطان.

يقدر علماء الكونيات عمر الكون الذي نعيش فيه بـ(٨, ١٣) مليار سنة، وفقاً لنظرية الانفجار الكبير، وهي النظرية المعتمدة حالياً والمستندة إلى كثير من النظريات العلمية والأرصاء الفلكية، وعلى رأس تلك النظريات (النظرية النسبية) لألبرت أينشتاين، وثابت هبل.

والسؤال الكبير الآن هل الكون أكبر مما هو معروف



## المراجع

- ١- موقع تلسكوب الفضاء جيمس ويب (JWST).
- ٢- مجلة (Sky & Telescope) العلمية الفلكية.

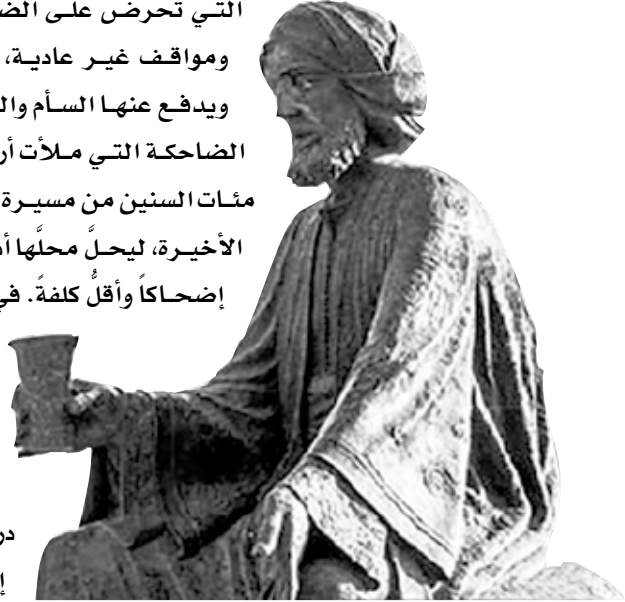
\* \* \*



## الأدب الضاحك من الازدهار إلى الاحتضار

نبيل تلو

ليست الحياة الإنسانية جداً وعملاً على مدار الساعة واليوم، لتحصيل موارد الرزق وسبل العيش، ولا بد من تخصيص وقت من أوقات النهار والليل للترويح عن النفس ورفع الكآبة عنها، لذلك تعددت على مدى تاريخ البشرية طرائق الترويح وأساليبه، فكان منها المسرح والموسيقا والغناء والرياضة والمقاهي والسينما، ومنها الكتابات الأدبية شعراً ونثراً، ورسومات الكاريكاتير، التي تحرّض على الضحك بما تتضمنه من مفارقات ومواقف غير عادية، ممّا يدخل السرور إلى النفس ويدفع عنها السأم والملل، ولكن هذه الكتابات الأدبية الضاحكة التي ملأت أرفف مكتباتنا العربية على مدى مئات السنين من مسيرة أدبنا العربي، قد تراجعت في الآونة الأخيرة، ليحلّ محلّها أدوات أخرى للترفيه والتسلية، أكثر إضحاكاً وأقلّ كلفة. في هذه المقالة سنتعرّف سريعاً أبرز الكتابات الأدبية الضاحكة في أدبنا العربي، وصولاً إلى زمننا الحاضر الذي أخذ فيه هذا النوع الأدبي بالتراجع والتلاشي، إلى درجة أنّه قد دخل مرحلة الاحتضار، إن لم يكن قد احتضر فعلاً.



الضحك إحدى الفِطَرِ التي فُطِرَ الإنسان عليها، وما خلقه الله عزَّ وجلَّ إلا ليقتل التشاؤم واليأس في النفس البشرية، ويقضي على الهموم، ويجعلنا ننظر إلى الحياة بمنظار فيه التفاؤل والأمل والشباب، ومتى نظرنا إلى الحياة نظرة تفاؤل وأمل، هانت المصاعب، وتبددت الآلام. وصف العلماء الإنسان بأنه حيوانٌ ناطق، لأنه الناطق الوحيد بين الكائنات، وبعضهم وصفه بأنه حيوانٌ ضاحك، لأنه لا يوجد بين المخلوقات من يضحك سوى الإنسان، فلماذا يضحك؟ وكيف يضحك؟ إنه يضحك لإيمانه بأن الحياة تسيرو وفق نظام معين وتتأسق مستمر، لا يكاد يختلف، وأعراف لا تتبدل، وكل مخالفة لسنن الحياة وتقاليدها تدعوننا إلى الضحك. أجل، إن الضحك إحدى ضرورات الحياة، لأن دنيانا حافلة بالمتاعب، وتفيض بالهموم والآلام، والضحك ينسينا كل ذلك، ولو بعض الوقت. ولو عرفنا فوائده وأثره في الصحة، وفي علاقاتنا مع الآخرين، لجعلناه صديقنا الوفي الدائم الذي نلجأ إليه، لا كلما دعت الحاجة إلى الضحك، بل كلما عبست الحياة وتجهمت، وتكاثرت المتاعب والهموم. فلنضحك ما طاب لنا الضحك، وليكن ضحكنا لشحذ الهمة، وتجديد العزيمة، ومضاعفة النشاط، ووسيلة لنسيان متاعب الحياة وهمومها وآلامها.

### الكتب التي تناولت الضحك ودلالاته

- كثرت في مكتبتنا العربية الكتب التي تدرس الضحك، إحدى الفِطَرِ التي خلقت في نفس بني آدم، وأهم ما يُنسى هوموم يومه، وسعيه الدؤوب نحو تحقيق سبل عيشه، ومنها:
- «بحث في دلالة الضحك الذي تبعث عليه خاصة الأمور الهزلية»، تأليف الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون، تعريب سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم، منشورات دار العلم للملايين بيروت، ١٩٤٨م.
- «الأدب الضاحك»، عبد الغني العطري، منشورات دار البشائر، دمشق، الطبعة الثانية، ١٩٩٢م.
- «الفكاهة والضحك: رؤية جديدة»، تأليف الدكتور شاكر عبد الحميد، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٣م.
- «النكتة الحمصية: حرب الأيديولوجيا الفكاهية وليتورجيا المجانين المندثرة»، تأليف جورج ممدوح كدر، منشورات دار رسلان، دمشق، ٢٠٠٥م.
- «الضحك تاريخٌ وفنٌ»، نصر الدين البحرة، جزءان، منشورات دار الصدى، دبي، ٢٠١٥م.

### بعض المصطلحات المرتبطة بالضحك

- النكتة: كلامٌ لطيفٌ يبعث على الضحك لدى المتلقي، ولغويًا هي النقطةُ في الشيء تخالف لونه.

- المُلحة: كلماتٌ لطيفةٌ تروِّح عن النفس.

- الطَّرْفَة: ما يكون خارقاً للعادة على نحو يتضمَّن الحُسن واللطافة، ولغويًا هي العجيبة.

- النادرة: قصة طريفة، وهي الأشياء التي يقلُّ وجودها أو حدوثها، فالنوادير من المعادن هي نفاثسها، ونوادير الأحداث نفاثسها وأكثرها تسلييةً وإمتاعاً.

- الفكاهة، أو التفكُّه: المزاح حسب لسان العرب.

- مفعم: يُقال: أفعمتني بالضحك، ومعناها: ملأتني بالضحك.

وقد كثرت على مدى تاريخنا العربي الأدبي الكتب الأدبية التي تبيعت على الضحك، وتروِّح عن النفس وتدفع عنها الكآبة، بما كتب فيها أصحابها ما استجادوه من الفنون النثرية والشعرية، وتدوين ما يتداوله الناس في مجالسهم ومنتدياتهم من أقاصيص وسير، وما وصلهم من عجائب الحكايات والأخبار والنوادير، وما سمعوه من لطائف الحكمة والمواعظ والأمثال، وما تلقفوه من محاسن الطرف، وما انتهى إليهم من عصارة الأفكار، وأحاسيس القلوب، ورفيع الفكاهة، وطريف المزاح، وذلك لتنشيط القارئ، وتسليية المُطالع، وتزويدهما بما فيها من علم وحكمٍ وعبرٍ وتجارب.

يقول كاتبوه هذه الكتب إنَّ هدفهم هو جمع مادةٍ أدبيةٍ تصلح للسمر والمذاكرة في المجالس والنوادي، وإنَّها تحتوي على الجدِّ والمعرفة، والهزل والفكاهة.

### الأدب الضاحك في العصر الجاهلي

يُعدُّ العرب من أكثر شعوب العالم تعلقاً بالندارة، وحباً للضحك، وإعجاباً بالنكتة المحكمة والمزاح البريء، على أنَّ ما وصلنا من أدبهم الضاحك في العصر الجاهلي نزرٌ يسير، إذا ما قيس بما وصلنا من ذلك الأدب في صدر الإسلام، وما تلاه في العصرين الأموي والعباسي، ومنه ما جاء عن الشاعر المخضرم الحطيئة (المتوفى نحو سنة ٤٥هـ/٦٦٥م)، الذي أولع بالهجاء ولعاً شديداً، من فكاهة وضحك، ووصفه صاحب «الأغاني» بأنَّه كان بذيباً هجاءً، وقيل عنه إنَّه التمس ذات يوم إنساناً يهجو، وضاق عليه ذلك، فأنشأ يقول:

أبت شفتاي اليوم إلا تكلمًا      بشرُّ فما أدري لمن أنا قائله

وجعل يكرّر هذا البيت، ولا يرى إنساناً، ولما أمعن النظر في بئرٍ أو حوض ماء، رأى وجهه فقال:

**أرى لي وجهاً شوّه الله خلقه فقبح من وجهه وقبح حامله**  
إنّ هذا الهجاء، هجاء الشاعر لنفسه، يُعدُّ من صميم الأدب الضاحك، ولو قاله صاحبه في غير نفسه، لما كان له هذا الأثر الباسم الضاحك في النفس.

### الأدب الضاحك في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي

جاء في مصادر تراثية عدة أنّ النبي محمد (ص) كان من أفكّه الناس، وكان قليل الضحك، وإذا ضحك وضع يده على فيه، وإذا تكلم تبسّم، وإذا مزح غصّ بصره، وكان فيه دعابة قليلة، ويروى عنه أنّه قال: «أنا أمزح ولا أقول إلا صدقاً». وروي عن أبي ذر الغفاري أنّه قال: «قال النبي لا تحقرن من المعروف شيئاً ولو أنّك تلقى أخاك بوجه حسن، فتبسّمك في وجه أخيك صدقة». وروي عن ابن عباس أنّه قال: «مزح الرسول محمد (ص)، فصار المزح سنة، وكان يمزح فلا يقول إلا صدقاً»، بل إنّ حثّ على الترويح عن النفس بقوله: «رُوّحوا القلوب ساعة بعد ساعة، فإنّ القلوب إذا كلّت عميت»، ولكنّه نهى في الوقت نفسه عن الضحك والمزاح الشديدين: «إياك وكثرة الضحك، فإنّها تميمت القلب، وتورث النسيان».

وإثر انتقال الخلافة إلى دمشق، راجت سوق الفكاهة، وأخذ الناس يضاعفون من إقبالهم على النادرة والضحكة، وظهرت فتّة من الناس احترفت الضحك والإضحاك، بقصد التسلية، أو من أجل حضور الولائم والأفراح.

وكان الخليفة هشام بن عبد الملك مولعاً بالضحك والمزاح إلى حدّ بعيد، ويروى عنه قوله: «قد أكلت الحلو والحامض، حتى ما أجد لواحد منهما طعماً، وشممت الطيب حتى ما أجد له رائحة، فما وجدت شيئاً ألدّ من جليس تسقط بيني وبينه مؤونة التحفّظ».

ومن الناس الذين اشتهروا بالأدب والفكاهة في هذا العصر «أشعب» (المتوفى سنة ١٥٤هـ/٧٧١م)، وكان حسن الصوت يجيد الغناء ويتكسّب به، وحسن الدعابة سريع النكتة، شديد الحرص، ميّالاً إلى التطفّل، وكان لشدّة طمعه مضرب المثل «أطمع من شعيب». تنقل بين حواضر الحجاز والعراق، وقدم بغداد في أيام المنصور العباسي، وارتبط اسمه في هذا العصر بكثير من القصص والنوادر المأثورة والأخبار المستخرّفة في كتب الأدب، والمستقاة من الأوضاع السياسية والاجتماعية ومن حياة الطبقة الوسطى في عصره، ولقيت



نوادره رواجاً عظيماً في العصور التالية، وصولاً إلى أيامنا، حيث تتناقل الصحف والمجلات والبرامج الإذاعية نوادره.

وعلى كثرة أعلام الفكاهة والضحك في تراثنا وأدبنا العربي، كان جحا العربي من بينها (٦٠-١٦٠هـ)، إن لم نقل من أشهرها، وقد تناقلت الأجيال طرفه، ومنها: «ركب جحا حماره مرة ومشى ابنه خلفه، ومرّاً أمام جماعة فقالوا: انظروا إلى هذا الرجل الذي خلا قلبه من الشفقة، يركب هو ويترك ابنه يمشي، فنزل جحا ومشى وأركب ابنه، ومرّاً على جماعة فقالوا: انظروا إلى هذا الغلام المجرّد من الأدب، يركب الحمار، ويترك أباه يمشي، فركب هو وابنه على الحمار، فمرّاً بجماعة فقالوا: انظروا إلى هذا الرجل القاسي القلب، يركب هو وابنه ولا يرفقان بالحمار، فنزل هو وابنه وساقا الحمار ومشيا خلفه، فمرّاً بجماعة فقالوا: انظروا إلى هذين المغفلين اللذين يتعبان من المشي وأمامهما الحمار لا يركبانه، فحملوا الحمار، ومرّاً بجماعة فضحكوا منهما وقالوا: انظروا إلى هذين المجنونين يحملان الحمار بدلاً من أن يحملهما، فأنزلاه، وقال جحا لابنه: اسمع يا بني، إنك لا تستطيع أن تظفر برضا الناس جميعاً».

يُذكر أن النموذج الجحوي الفكاهي قد انتشر في سائر الأقطار العربية، وصار لكل بلد عربي جحاه الخاص به، بل إنه وصل إلى الدولة العثمانية قديماً بعد احتلالها أجزاءً من الوطن العربي، فنقل الأتراك نوادره وترجموها، وأضافوا إليها ما يتناسب مع ثقافتهم. ومن جراء اتصال الثقافتين الإيرانية والتركية، أوجد الإيرانيون شخصيتهم الجحوية الخاصة بهم، وأصبحت هذه النماذج الجحوية الثلاثة جزءاً من الأدب الضاحك الإسلامي، لينتقل إلى أدب المناطق المحيطة ببلاد العرب في آسيا وأوروبا وإفريقيا.

### الأدب الضاحك في العصر العباسي

نشطت الحركة الأدبية في هذا العصر نشاطاً كبيراً، وضمّت كتبه أنواعاً مختلفة من الحكايات والأخبار، والنوادر والطرف، مع اختلاف مستوياتها حسب ثقافة الكاتب واهتماماته الخاصة، ولكنها مع ما تتصف به من اختلاف في الموضوعات والمحتوى، تكاد تتفق في احتوائها على الجدّ والهزل، والعلم والفكاهة، والفائدة والتسلية.

فقد دأب الكتّاب على تدوين الأخبار والحكايات والأقوال والنوادر التي يغلب عليها القصر وبلاغة الأسلوب وغازرة المعاني، واستوفت كل ما يتصل بحياة الإنسان وعاداته وسلوكه وميوله وأهوائه وظروفه وعلاقاته وتأملاته ومشاهداته.

وهذه الكتب أخذت من كتب كتبها سلفهم، وأضافوا إليها ما استجدّ في بغداد وغيرها من حواضر العباسيين، ولعلّ أهم ما تتميز به هو أنها تنحصر في أربعة: الحكّم والمواعظ والوصايا والتوجيهات، وحسن الكلام ولطف التدبير، وعجائب الحكايات والأخبار، والمُضح والنوادر والطرف، مع ملاحظة أن هذه الموضوعات يغلب عليها أن تكون متداخلة، يمتزج بعضها ببعض، ولهذا ليس بالإمكان وضعها ضمن أبواب أو فصول متميزة. وأهم هذه الكتب حسب ترتيب وفاة كتّابها:

- «البيان والتبيين»، و«البخلاء» للجاحظ، المتوفى سنة ٢٥٥هـ/٨٦٩م.
- «عيون الأخبار» لابن قتيبة، المتوفى سنة ٢٧٦هـ/٨٩٠م.
- «الكامل» للمبرد، المتوفى سنة ٢٨٦هـ/٩٠٠م.
- «الجلس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي»، لأبي الفرج الجريدي المتوفى سنة ٣٩٠هـ/١٠٠٠م: كتاب يتضمّن علوماً غزيرة وآداباً كثيرة وفنوناً شتى وأنواعاً من الجدّ الذي يُستفاد منه والهزل الذي يُستراح إليه.

- «العقد الفريد» لابن عبد ربه، المتوفى سنة ٣٢٨هـ/٩٤٠م.
- «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني، المتوفى سنة ٣٥٦هـ/٩٦٧م.
- «الأمالي» لأبي علي القالي، المتوفى سنة ٣٥٦هـ/٩٦٧م.
- «التحف والطرف» لابن عبد المغيث الدارمي، المتوفى سنة ٣٦٧هـ/٩٧٨م.
- «الفرج بعد الشدة» للقاضي التنوخي، المتوفى سنة ٣٨٤هـ/٩٩٥م.
- «عقلاء المجانين» لابن حبيب النيسابوري، المتوفى سنة ٤٠٦هـ/١٠١٦م.
- «البصائر والذخائر» لأبي حيان التوحيد، المتوفى سنة ٤١٤هـ/١٠٢٤م.
- «زهر الآداب» للحصري القيرواني، المتوفى سنة ٤٥٣هـ/١٠٦٢م.
- «التطفيل وحكايات الطفيليين» للخطيب البغدادى، المتوفى سنة ٤٦٣هـ/١٠٧١م.
- «بهجة المجالس» لابن عبد البر القرطبي، المتوفى سنة ٤٦٣هـ/١٠٧١م.
- «مصارع العشاق» للسراج القاري، المتوفى سنة ٥٠٠هـ/١١٠٧م.
- «ربيع الأبرار» للزمخشري، المتوفى سنة ٥٣٨هـ/١١٤٤م.
- «نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب» لشهاب الدين أحمد التيفاشي، عالم جليل وأديب ومؤرخ، تولى القضاء في تونس ومصر، عاش في النصف الأول من القرن السابع الهجري، في القرن الثالث عشر الميلادي .
- «المقتطف من أزاهر الطرف» لابن سعيد المغربي، المتوفى سنة ٦٨٥هـ/١٢٨٧م.
- «حدائق الأزاهر» لأبي بكر بن عاصم الغرناطي، المتوفى سنة ٨٢٩هـ/١٤٢٦م.
- «المستطرف في كل فن مستطرف» لشهاب الدين محمد الإبيشي، المتوفى سنة ٨٥٠هـ/١٤٤٧م، أعيد طبع هذا الكتاب أكثر من ثلاثين مرة، منها طبعة مؤسسة المختار، القاهرة، تحقيق الدكتور يحيى مراد، ٢٠٠٦م.
- وما يهمننا في سياق هذه المقالة هو ما تضمه من نوادر مضحكة، وحيل لطيفة، ومُلح مسلية، دونها كتبها لتكون مادةً للضحك في مجالس السمر، ووسيلة لجذب القلوب والأفئدة والفوز برضا الخلفاء وأصحاب النفوذ، وقد نقل عن الأصمعي قوله: «وصلت بالعلم، ونلت بالملح».
- ومادة الملح والنوادر مستمدة من حياة الحكام والشعراء والأعراب والعلماء والمعلمين والقصاص والطفيليين والمُرائين وعمامة الناس، وبعضها يجري على أسنة الحيوان، وبعضها ما هو مأخوذ من الخيال، ومنها:
- «ضل لأعرابي جمل، فحلف بالله أنه إن وجده باعه بدرهم، فوجده، فلزمه بيعه، وأقبل الناس عليه يشترونه، فشد في عنق الجمل سنوراً، وقال: السنور بمئة درهم، والجمل بدرهم، ولا أبيعهما إلا معاً».

«أدعى رجلُ النبوة في أيام المهدي، فأخذَ وأدخل عليه، فقال له: أنت نبي؟ قال نعم، قال: وإلى من بُعثت؟ قال: أوتركتموني أذهب إلى أحد؟ ساعة بُعثت وضعتموني في السجن، فضحك المهدي وخلقى سبيله».

«جاء بمُتنبئةٍ إلى المأمون فقال لها: إن النبي عليه السلام قال: لا نبي بعدي، فقالت صدق، فهل قال: لا نبية بعدي، فقال المأمون لمن حضره: أمأ أنا فقد انقطعت، فمن كانت عنده ججة فليأت بها، وضحك حتى غطى على وجهه».

«ودخل رجلٌ على الشعبي وهو مع امرأته، فقال: أيكما الشعبي؟ فقال: هذه، فقال: ما تقول أصلحك الله في رجلٍ شتمني في أول يومٍ من رمضان؟، فقال له الشعبي: إن كان قال لك: أحقق، فأرجو له الأجر».

«وسأل رجلٌ الشعبي عن المسح على اللحية، فقال خلها، فقال إنني أخاف ألا ينالها الماء، قال: إن خفت ذلك فانتعها من أول الليل».

«ويروى عن أشعب الذي ذاع صيته في التطفل والطرف «أنه صلى صلاة خفيفة، فقال له بعض أهل المسجد: ما لك خففت صلاتك جداً؟، فقال لأنه لم يخالطها رياء».

«وكان بالبصرة مجنونٌ يأكل التمر بنواه، فقيل له: بنواه تأكل التمر؟، فقال: هكذا وزنوه علي».

ومن النوادر التي سيقت على أسنة الحيوان «أن ديكاً صرخ في أعلى شجرة، فسمعه ثعلب، فأتى إليه، فقال: أبا المنذر هل أدنت؟ قال: نعم. قال: انزل نصلي جماعة، قال الديك: أيقظ الإمام، فتخيّل الثعلب أنه ديكٌ آخر، فرأى كلباً له ذنبٌ أكبر من ساق الشجرة، فهرب، فقال له الديك: يفوت الوقت، قال: انتقض الوضوء، أجدده وأرجع إن شاء الله».

### الأدب الضاحك في العصر الأندلسي

كما نشط في العصر العباسي، فقد نشط في العصر الأندلسي، وضمت كتبه موضوعات مختلفة بشكل أدبي أنيق، منها الفكاهة والضحك، ومن هذه الكتب: «بهجة المجالس وأنس المجالس وشحد الذاهن والهاجس»، تأليف الإمام أبي عمر يوسف القرطبي (368-463هـ/ 979-1071م)، دار الكتب العلمية، بيروت، 1981م، تحقيق الدكتور محمد مرسى الخولي. ومن العبارات الطريفة الواردة فيه:

- القلم أحد اللسانين.



- خطب أحدهم في حفلة خطبة: (لقنوا موتاكم شهادة ألا إله إلا الله)، فقالت إحداهن: عجل الله موتك، ألهذا دعوناك؟
- دخل ابنُ علي أبيه الحاكم وهو في نوم الضحى، فقال: يا أبت إنك نائم، وإن أصحاب الحوائج لراكدون ببابك، فقال: يا بني إن نفسي مطيتي، وإن حملت عليها فوق الجهد قطعتها.

### الأدب الضاحك في العصر الحديث

بعد قرونٍ عديدة من السبات في ظلِّ الاحتلال العثماني لأجزاءٍ من وطننا العربي، بدأ العرب مطلع القرن العشرين بالاستيقاظ، محاولين استعادة مجدهم في الأدب، وكانت بداية النهضة في مصر، التي تجمَّع فيها أصحاب القلم والأدب، وهم سوريون ولبنانيون، هاجروا إلى مصر ليسهموا في نهضتها الأدبية، ومنهم جرجي زيدان وخلييل رضا وسليم البستاني ومي زيادة، وتركز الأدب الضاحك في الصحافة الساخرة، التي أخذت تشنُّ هجومها على ساستهم الخاضعين للمستعمرين البريطانيين، فتجحوا في ذلك أبعد النجاح، ولا سيما أنَّ الشعب المصري مجبول بالضحك، حتى إنَّ بعضهم لا يجيد الكلام إلا ساخرًا أو ضاحكًا.

#### ١- الأدب الضاحك في مصر:

ومن الصحافة الساخرة التي ظهرت في مصر «أبو نظارة» التي أنشأها، سنة ١٨٧٦م، يعقوب صنوع.

وفي سنة ١٨٨١م، أصدر عبد الله النديم مجلته الساخرة الأولى «التنكيت والتبكيث»، وفي سنة ١٨٩٢م، أصدر مجلة ثانية باسم «الأستاذ» وكان يعالج فيها الموضوعات بأسلوب ساخر. وفي أواخر القرن التاسع عشر أصدر الشيخ محمد النجار مجلة «الأرغول» التي عنيت بالزجل الساخر.

وتتالى ظهور المجلات الضاحكة حتى زادت عن عشر مجلات في تلك المرحلة، واستمر الحال على هذا الشكل حتى قيام الثورة المصرية سنة ١٩٥٢م، حيث أخذت المجلات تميل نحو الجدِّ وتبتعدُ عن الهزل.

ومن أشهر أدباء الضحك والسخرية في مصر «إبراهيم عبد القادر المازني» (١٨٩٠-١٩٤٩م)، الذي كان في طليعة الأدباء الذين درسوا أدب الغرب، وأعجبوا بالأدباء الساخرين فيه، أمثال مارك توين الأمريكي، وتورغيف الروسي. وقد التقت روحه المصرية الفكاهة المرحلة، أرواح أدباء الغرب الضاحكين، فساعد ذلك على نمو شخصيته الأدبية وتكاملها،

وجمع ما كتبه من أدب الضحك في عدة كتب، منها: قبض الريح، وصندوق الدنيا، وعودٌ على بدء، وفي الطريق.

وأقتطف من إحدى مقالاته الضاحكة الواردة في كتابه «عودٌ على بدء» ما يلي، واصفاً خادمته وصفاً شائقاً ضاحكاً:

«لا أطلب منها شيئاً إلا تجيئني بخلافه. أقول هات الكبريت، وليس في لفظ الكبريت، ولا في حروفه، ما يمكن أن يلتبس بالجبن الرومي، وهي ليست بالصمءاء، فإن سمعها كسمع القطعة، وأنا خفيض الصوت، ولكني أتوخي معها أن أزعق وأصيح حتى يبيح صوتي، ويوجعني حلقي، وأمراض يوماً أو يومين، ومع ذلك لا تكاد تسمعتني».

### ٢- الأدب الضاحك في لبنان:

لبنان بلد الظرف والنكتة وخفة الروح، ومع أيام الظلام والظلم التي عاشها في العهد العثماني، ثم في عهد الانتداب الفرنسي، فإن النكتة لم تكن لتغيب كثيراً عن أدباء لبنان وشعرائه، أما الشعب فله في كل يوم ألف نكتة، وله في كل مجلس طائفة من النوادر لا تكاد تنفد، وكذلك أسهمت الصحافة إلى حد بعيد في ميدان الضحك والفكاهة.

ومن أشهر أدباء الضحك والسخرية في لبنان: «أحمد فارس الشدياق» (١٨٠٤-١٨٨٧م)، الذي كان أدبه يتمتع بضحكات تتوالى وتتعالى في كتبه، حتى تبلغ كل صفحة منها، وأحياناً كل مقطع، بل كل جملة، ومنها أن والده قال له ذات يوم: «إذا تغيبت عناً، فهل تحسن أن تبعث إلينا رسالةً نظمتم بها عليك؟ قال: نعم، أكتبها، وأحملها إليكم بنفسي».

غير أن الأدب الضاحك قد تراجع في لبنان، كما تراجع في مصر، وأخذ الجدُّ يحلُّ تدريجياً محلَّ الهزل.

### ٣- الأدب الضاحك في العراق:

لم ينشط الأدب الضاحك في العراق كما نشط في مصر ولبنان، فقد عزف الأدباء العراقيون عن هذا اللون من الأدب، واتسم أدبهم بالجدِّ والقوة والوطنية، وتناول مختلف أغراض الشعر، مع لمسة خفيفة من الفكاهة أحياناً، ومنها قصيدة الشاعر معروف الرصافي (١٨٧٧-١٩٤٥م)، ومطلعها:

### يا قوم لا تتكلموا إن الكلام محرّم

غير أن شاعراً عراقياً آخر أحمد الصافي النجفي (١٨٩٧-١٩٧٧م)، الذي ترك موطنه وحلَّ ضيفاً في دمشق معزّزاً مكرماً، قد ضمّن قصائده شيئاً من الأدب الضاحك، ومنها

قصيدة يصف فيها أبا شاكر صاحب الفندق الذي نزل فيه بدمشق، وسرق ماله:

خَفَّ لي اللص أبو شاكر      حملي فشكراً لأبي شاكر  
والحمد لله على نكبتني      بسارقٍ لم يك بالشاعر

٤- الأدب الضاحك في سورية:

أولع الأدباء السوريون في القرن العشرين بالأدب الضاحك، وقد امتلأت كتبهم بكثير من القصائد الضاحكة، وغصت صحفهم ومجلاتهم بالنكت والقصص الطريفة.

ومن هؤلاء الكتاب حسب ترتيب سنة الوفاة:

- الشاعر فائز سلامة (توفي في نحو السنة ١٩٤٠م)، وكان يردد لفقره الدائم هذا البيت،

وهو من قصيدة له:

رمضان عند الناس شهرٌ واحدٌ لكن عمري كله رمضان

- الشاعر محمد البزم (١٨٨٧-١٩٥٥م)، الذي ختم قصيدة له يهجو فيها أحد الشعراء:

قرأت شعرك في «آب» فخيّل لي أنني ألقب في أحشاء «كانونا»

- الشاعر أديب التقى (١٨٩٥-١٩٤٥م)، كتب عدة قصائد بموضوعات مختلفة في ديوانه

«ديوان التقى»، بعضها مخصّص للإضحاك، مثل قصيدة يصف فيها سيارة «بويك» أكل

الدهر عليها وشرب:

قديمةٌ أبلت الأيام جدتها      كأنما من عهد المماليك

ومقالة يهجو فيها بعض الكتاب الذين ظنوا أنهم أصبحوا كباراً بكتاباتهم:

«ثم هؤلاء الأدباء والكتاب فأیهم لم ينعت بالكبير، وهؤلاء التلاميذ فأیهم لم يناد بالأستاذ،

ثم هذه الطائفة من البله والأغبياء فأیهم لم يدع بالعبقري، ويسمى النابغ النابه».

وشارك بكتابة كتاب من أربعة أجزاء، بعنوان «الطرف»، ضم كثيراً من طرائف العرب.

- فخري البارودي (١٨٨٦-١٩٦٦م) كان مولعاً بالشعر، وقلماً تخلو صفحة من صفحات

ديوانه من طرفة أو ملحّة أو نادرة، ومن شعره رداً على من هجوه لعدم حسن استقبالهم في

بيته بقرية الجرباء بغوطة دمشق:

ألا يا عصابة الأشرار      أهل الزور والكذب

أدعوكم وأكرمكم      وأهجي دونما سبب

- الأديب حسيب الكيالي (١٩٢١-١٩٩٣م) الذي برع بكتابة الأدب الساخر، حتى أن صديقه

حسين راغب كتب عنه كتاباً عنوانه: «حسيب كيالي جاحظ العصر وأمير الأدب الساخر».

- الأديب الطبيب عبد السلام العجيلي (١٩١٨-٢٠٠٦م)، اشتهر بكتابة المقامات الساخرة الضاحكة، وضمن كل واحدة منها عدداً من الأبيات الضاحكة، ثم جمعها كلها في كتاب لطيف سماه «المقامات»، ومما جاء فيه في معارضة قصيدة أبي نواس التي مطلعها:

غيري على السلوان قادر      وسواي في العشاق قادر

فقال العجيلي:

غيري على التشريح قادر      وسواي في الطلاب صابر

وعلى هذا النمط من السخرية والضحك يمضي الدكتور العجيلي في معظم مقاماته، التي هي أكثر إضحاكاً من معظم مقامات بديع الزمان، وأكثر سخريّةً وتهكماً من مقامات الحريري.

ووصف شاعرٌ مغمور هو يوسف أحمد المحمود حاله الفقير:

لا طعاماً يسيل أيّ لعابٍ ليته دائماً من الجوار  
كلُّ يومٍ غداؤنا شنكليش ناشفاً كالضريح غير مزار  
قاتماً كأنه ظهر بغلٍ وشحيحاً كأنه من غبار  
لسوانا اللحم والسمن والحلوى وما يتلو من لذيذ الثمار

- الأديب محمد الماغوط (١٩٢٤-٢٠٠٦م) في احترفه كتابة الأدب السياسي الساخر، فكتب المسرحيات والقصص والمقالات الناقدة الساخرة، ومنها: مسرحيات (ضيعة تشرين، وغربة، وكاسك يا وطن)، وكتب (سأخون وطني، وسيف الزهور).

- الأديب يوسف أحمد المحمود (١٩٢٢-٢٠١٣م)، اشتهر بقصصه الساخرة التي جمعها ونشرها في عدة كتب، منها: المفسدون في الأرض، سلامات أيها السعداء، مفترق المطر، حارة النسوان.

- وليد معماري (١٩٤١-٢٠٢١م)، اشتهر بكتابة القصص القصيرة المضحكة والمقالات الساخرة، ومنها كتاب «حكاية الرجل الذي رفضه البغل».

ولم يقتصر الأدب الضاحك على قصيدة أو قطعة نثرية تلقى في هذا المحفل أو ذاك، بل امتلأت صحفٌ ومجلاتٌ تصدر بدمشق وغيرها من المحافظات السورية، بصفحات وزوايا وأعمدة غصت بالأدب الضاحك، ومنها «مجلة الدنيا» لصاحبها الإعلامي الذي اشتهر خلال القرن الماضي بدمشق عبد الغني العطري، فجعلت الصفحة المزدوجة في وسطها للفكاهة والسخرية، وكانت تحمل اسم «الآخرة». كما كانت تقيم مسابقة أسبوعية دائمة لأحسن

نكتة، وأصدرت سنة ١٩٥٤م عدداً ضاحكاً ساخراً عنوانه: «رفه عن نفسك»، وكان الضحك والسخرية ركناً أساسياً فيها.

وكانت مجلة «النقاد» لصاحبها فوزي أمين، إضافة إلى اهتمامها بالأدب، تداعب السياسيين والنواب وكبار الموظفين بأسلوب مرح ضاحك، وتسخر من بعضهم، وأنشأت باباً عنوانه «مقامة النقاد» كان يحرره الأستاذان سعيد الجزائري وممتاز الركابي.

كذلك كانت مجلة «عصا الجنّة» لصاحبها الأستاذ نشأت التغلبي تتسم بطابع السخرية والمرح والتهمك واللدع والضحك.

وصدرت بين عامي (١٩٢٩-١٩٦٢م) مجلة «المضحك المبكي»، وهي مجلة سياسية فكاهية كاريكاتورية، وصاحبها الإعلامي اللامع حبيب كحالة.

وصدرت بحمص سنة (١٩١٠م) مجلة «ضاعت الطاسة»، وصدرت بدير الزور سنة ١٩٤١م مجلة: «الضاحك».

وكان أحد الأبواب الثابتة في إحدى المجلات التي كانت تصدر حتى ستينيات القرن الماضي هو «اضحك تضحك الدنيا معك، ابك تبكي وحدك».

كذلك نشطت كتب الأدب الضاحك الحديثة، ومنها:

- في مفترق الطرق، محمد مروان مراد، منشورات الفكر والقلم، دمشق، ١٩٥٥م.
- النوادر واللطائف، الدكتور محمد موسى الشريف، منشورات ابن كثير، دمشق، ٢٠١٠م.
- موسوعة الفكاهة والضحك: من طرائف الخلفاء والقضاة والبخلاء والأعراب والنحويين والحمقى والشعراء والمنتبئين والنساء والمعلمين والأطباء وجحا وأشعب وقرقوش، تأليف: قاسم عاشور، منشورات ابن حزم، بيروت، ٢٠١٠م.
- مختارات من أحاديث المجلس، إعداد عبد الحميد سليمان حمو، منشورات دار الكتب العربية، دمشق، ٢٠١٠م.
- أبو نواس في نوادره وبعض قصائده، تحقيق: سالم شمس الدين، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠١٠م.
- قيودٌ تتمرّق: نهفاتٌ سياسية، شادي خليل أبو عيسى، منشورات شرطة المطبوعات، بيروت، ٢٠١١م.

ومن أحد هذه الكتب اقتطفت هذه النكتة:

«قال الطبيب للمريض: سعالك اليوم أفضل وأخف من قبل، فأجابه المريض: طبعاً، وكيف لا يكون أخف وأفضل من قبل وأنا أتدرب عليه طوال الليل».

غير أن هذا الازدهار الذي تمتع به الأدب الضاحك على مدى القرون الماضية، وتبوأه مكانة رفيعة بين مختلف صنوف الأدب العربي، وإقبال الناس على اقتناء كتبه، قد بدأ بالأفول والاضمحلال منذ أواخر القرن العشرين، فلم تعد الصحف تخصص زاوية يومية لعرض النكت والطرائف، ولم يعد هناك مجلات أسبوعية أو شهرية أو ما يشبهها تصدر بانتظام، تشكل الطرائف إحدى موادها الأساسية، بل إنها توقفت عن الصدور تماماً لأسباب مختلفة، أو أنها أصبحت تصدر إلكترونياً، ولم يعد يصدر ورقياً من المجلات سوى مجلات وزارة الثقافة، وهي: المعرفة، جسور ثقافية، الحياة السينمائية، الحياة المسرحية، الحياة التشكيلية، الحياة الموسيقية، التراث الشعبي، الخيال العلمي، وكلها مجلات رصينة أكاديمية لم يشكل الأدب الضاحك ركناً أساسياً فيها.

ويعود سبب تراجع الأدب الضاحك بشكله التقليدي الذي رأيناه، إلى:

١- ظهور التلفزيون منذ ستينيات القرن الماضي، وما قدمه من مسلسلات ضاحكة وفقرات مسلية أدى بطولتها فنانون أضحكوا الناس كثيراً إلى درجة الإشباع، ومنهم: دريد لحام، ونهاد قلعي، ورفيق السبيعي، ومحمود جبر، وناجي جبر، وياسر العظمة، وأيمن زيدان، وعبد اللطيف فتحي، وفهد كعيكاتي، وأنور البابا (أم كامل)، وغيرهم كثير، واشتهر من هذه المسلسلات: مقال غوار، وملح وسكر، وصح النوم، والدغري، ووادي المسك، ومرايا، وبقعة ضوء، ويوميات مدير عام، والخربة.

٢- برامج المسابقات التي تقدم معلومات مهمة تدرج ضمن إطار الثقافة العامة، فضلاً عن الجوائز السخية التي تقدمها للفائزين، ومنها: فكر تريح، من يريح المليون، وذنك ذهب، الحلقة الأضعف. وكلها شددت الجمهور إليها بعرضها الشائق وأسلوبها الممتع، اللذين يخالطهما الضحك.

٣- مواقع التواصل الاجتماعي إلى صلب حياتنا اليومية، إذ امتلأت بصنوف شتى من أشكال الكتابة، ومنها الكتابات الضاحكة، غير أن أغلبها يتسم بالسطحية والبعد عن الأسلوب الأدبي الرصين، ومع ذلك فإنها تلقى إقبالاً كبيراً، ويتداولها الناس، الذين يبدون إعجابهم بما جاء فيها، ويثنون على مضمونها وجرأة كاتبها.

كل هذا أدى إلى اجتياز الأدب الضاحك مرحلتي المراهقة والشباب اللتين تمتع بهما قروناً عديدة، ودخوله مرحلتي الكهولة والشيخوخة اللتين يتصف بهما الآن، بل إنه عتب درجة التلاشي، واستقر على سرير الاحتضار، فلم يعد يوجد من كتّابه في أيامنا هذه - في حدود علمي - سوى الأستاذ الدكتور الصيدلاني «محمد عامر المارديني»، مواليد دمشق ١٩٥٩م،

وزير التعليم العالي الأسبق، وزير التربية حالياً (٢٠٢٣)، الذي كتب أربعة كتب ضمّت قصصاً ساخرة مثيرة للضحك، جرت معه، أو سمع عنها، وهي: حموضة معدة (٢٠١٩)، قصص شبه منحرفة (٢٠٢١)، مقصّات ناعمة (٢٠٢١م)، أسلاك شائقة (٢٠٢٣).

ومع أنّ كلّ قصّة وردت في هذه الكتب الأربعة تستحق القراءة وتُضحك، فإنّ بعضها يبعث على الضحك الشديد إلى حدّ الغشاوة ومن هذه القصص قصة عنوانها «عملة صعبة» من كتاب «أسلاك شائقة»:

«فبينما كان عددٌ من الناس يتزاحمون لركوب ميكروباص، رنّ موبايل إحدى الفتيات الذي كان موضوعاً في الجيب الخلفي لبئطالها الجينز، فمدّت يدها وسط الزحام لسحبها والرد عليه، وإذ في هذه اللحظة كانت يدٌ لصّ تمتد إليه لنشله، واشتبكت اليدان معاً، وأيقنت الفتاة أنّ اليد كانت تحاول نشل الموبايل، فصرخت: لص، أمسكوا اللص، وتحول مشهد الزحام إلى مشهد من الصراخ والعيول، إذ بدأ كل ركب يتفقد أغراضه، وبعد أن حضرت الشرطة، أخرجوا من جيوب اللص ما كان قد نشله في ذلك اليوم، أي الغلة، وكلما أخرجوا حاجة، نادوا عليها، وسلموها إلى صاحبها بعد أن يثبت ملكيتها له.

إلى هنا تبدو القصة عادية، قد تضحك وقد لا تضحك، ولكنها ستصبح ضاحكة بالتأكيد عندما نعلم بأنه كان بين المسروقات قطعتي نقود من فئة المئة دولار، وعندما نادوا عليها، لم يتقدّم أحدٌ لاستردادها».

ختاماً أقول: ما دامت الفكاهة مطلوبة من أجل صحتنا النفسية والجسدية، والضحك مطلوب ما دام مناسباً ومهذباً وراقياً، فلتتضافر جهود الجميع من أجل إبقاء عناصر البهجة والتفاؤل والأمل في حياتنا. ولعلّ المبادرة التي أعلنها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق بتاريخ ١٢ / ٦ / ٢٠٢٣، في حفل إطلاق وتوقيع كتاب:

«أسلاك شائقة» للدكتور محمد عامر مارديني، في المركز الثقافي العربي في «أبورمانة» بدمشق حول إقامة مسابقة للأدب الضاحك، ومنح الفائزين فيها جوائز سخية، وإقامته مهرجاناً للأدب الساخر في مكتبة الأسد الوطنية بدمشق بتاريخ ٢٥/٩/٢٠٢٣، وهما من الأهمية بمكان لإعادة بثّ الروح في هذا الصنف الأدبي المميّز والرائع، وبارقة أمل لعودة تربُّعه على عرش الضحك والإضحاك.



- ١- هنري برجسون، بحث في دلالة الضحك الذي تبعث عليه خاصة الأمور الهزلية، تعريب سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم، منشورات دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٤٨ م.
- ٢- عبد الفنى العطري، الأدب الضاحك، منشورات دار البشائر، دمشق، الطبعة الثانية، ١٩٩٢ م.
- ٣- سيد صديق عبد الفتاح، تراجم وآثار أدياء الفكر الساخر، منشورات الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٣.
- ٤- الموسوعة العربية العالمية، الجزء السابع عشر، مادة «الفكاهة»، منشورات مؤسسة أعمال الموسوعة للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٩٦.
- ٥- شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك: رؤية جديدة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٣ م.
- ٦- جورج ممدوح كدر، النكتة الحمضية: «حرب الأيديولوجيا الفكاهية وليتورجيا المجانين المندثرة»، منشورات دار رسلان، دمشق، ٢٠٠٥ م.
- ٧- الموسوعة العربية، الجزء الرابع عشر، مادة: الفكاهة في الأدب، منشورات هيئة الموسوعة العربية، دمشق، ٢٠٠٦.
- ٨- نصر الدين البحرة، الضحك تاريخٌ وفنٌّ، جزءان، منشورات دار الصدى، دبي، ٢٠١٥ م.

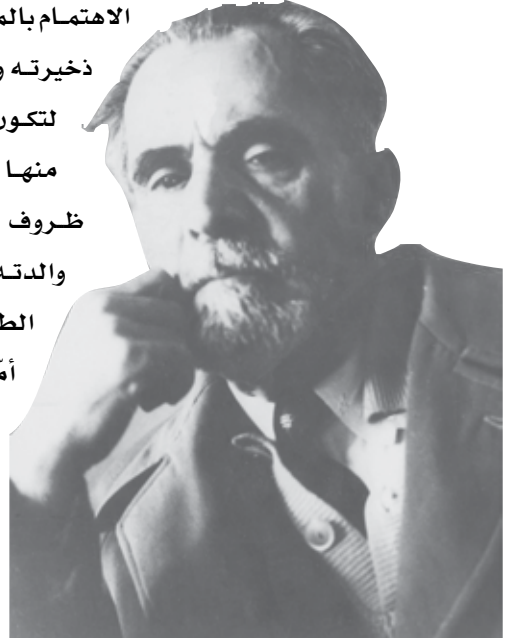
\* \* \*



## خير الدين الأسدي

أوس أحمد أسعد

الكتابة عن «محمد خير الدين الأسدي» تثيرُ اللواعجَ والشَّجونَ وتضفي غيمة من الحزن على الرُّوح، فالرجل إلى جانب كونه قامة وطنية ثقافيّة فارقة، تمتاز بأخلاق تربوية عالية، يمتلك طبيعة حسّاسة تميل إلى الانعزال والتأمّل. كما عُرف عنه الزهد والتواضع في الحياة وعدم الاهتمام بالمظاهر والنجومية، إذ نذر نفسه للعلم ووضع ذخيرته وعدّته المعرفيّة الغنيّة كلّها في خدمة بلده لتكون مرجعاً لطالبي العلم والمعرفة، ليغترفوا منها متى شاؤوا. وقد زادت من حساسيته وعزلته ظروف شخصية أخرى، منها انفصال والده عن والدته في الطفولة، وسفره مع زوجته الثانية إلى الطائف للتدريس هناك، وبقي هو في حضانة أمّه التي تزوّجت رجلاً آخر، لينكفئ بعدها على نفسه بشكل أكبر، وينكبّ على قراءاته ونشاطاته البحثيّة المختلفة بشكلٍ حثيث، متفكراً في الوجود وطبيعة الحياة والموت. وهو الذي امتلك مكتبة كبيرة غنيّة بشتى صنوف المعارف والعلوم في سنّ العشرين



من عمره. وثمة تجربة شخصية حضرت ندوباً عميقة في روحه هي الأخرى، وسحبته أكثر فأكثر نحو مزيد من الانحسار والانكفاء، وهي حادثة بتر كفه حين كان يدرّب طلابه على أداء مسرحيته «الاستقلال» حيث بقيت كمية من البارود في يده، ما أودى به إلى هذا المآل المحزن. وقد قيل إنه لم يوقف أداء دوره التمثيلي في المسرحية حتى النهاية، رغم نزف الدم المستمر، ثم نُقل بعدها إلى المستشفى للمعالجة والاستشفاء، ليترك على إثرها التدريس زمناً. كما خسر وظيفته أيضاً في دار الكتب الوطنية، تلك الوظيفة التي كانت تعينه على مواجهة ظروف الحياة، وذلك بعد شجار مع رئيس البلدية، وكما خسر أسهمه التي اشتراها في شركة الغزل والنسيج بمال كانت قد عوّضته به مدرسة «اللايك» التي يدرّس فيها نتيجة الحريق الذي نشب فيها، حيث أُممت شركة الغزل أثناء الوحدة مع مصر، ليقتضي كل حياته بعدها في الفقر والعوز، ثم يموت فقيراً ومظلوماً من الجميع. وقد قيل إنه بعد زيارته لموقع «سدّ الفرات» ورؤيته لعظمة المشروع قال: «الآن سامحتُ الحكومة بأموالي التي أخذتها، مادامت تصرفها على هذه المشاريع». ما أشبه سلوك «الأسدي» بشخصية الفيلسوف «ديوجين» من حيث السلوك العالي تجاه مباح الحياة! ذاك الفيلسوف الزاهد الذي أجاب - كما يروي المأثور التاريخي- الإسكندر المقدوني القائد الشهير، تلميذ الفلاسفة، حين سأله أن يطلب أي شيء ليلبّيه له: فقط ما أرجوه أن تبتعد عن شمسي! هذا الجواب الذي كرّسه «الأسدي» بطريقة أو بأخرى في حياته العملية وواجه به الحياة والمسؤولين وذوي المناصب والمهتمين بالشأن الثقافي في البلد، ليقول لهم عبارة واحدة: اكسبوني قبل أن أموت، ثم ليتابع مسيرة التصوّف والزهد، قائلاً: «لا تنتظر صوفيّتي بعد أن أنجزتُ جزءاً ولا شكوراً، أما كنت قلت؟ لا تشكُ دهرُك، لقد طُبعتُ على غير سننه، وحسبُك عنده منّا والعلم وعطر النبل جريرة وذنباً. النور وحده يسامر النور، فيا ويح قلبي إذا ما اغترب»، وقد تجلّت مناهج الصوفيّة أكثر في ديوانه المعروف «أغاني القبة» الذي أظهر تأثره الواضح بأعلام الصوفيّة المعروفين: «الشيرازي والحلاج وابن الفارض والسهروزيّ ورابعة العدوية وغيرهم». لقد أعلن الأسدي موقفه المنتمي إلى الشرائح الاجتماعية الدنيا مسجلاً بموضوعيّة العالم تاريخ القاع الاجتماعي المسكوت عنه، إلى جانب تاريخ الشرائح العليا، يقول: «ولا ينتظر قارئ موسوعتي أن أمتدح بلدي وأسندَ إليها ما لا يقرّه الواقع، فأنا جهاز التصوير، أصوّر القصر والكوخ كما هما عليه... وقد يما يعرف صحبي القراء الثاقبون أن عناية التأليف كانت موجّهة إلى التصوير وما إليها، أمّا الشعب فهدر في حسابهم وتفاهة موضوع... يقيني أنّ ما من كتاب تتجلّى فيه نبضات الشعب وأعطياته الروحيّة والنفسيّة والماديّة كما حرصتُ أن

تتوفّر في موسوعتي». وربّما هذا ما جعل المسؤولين والمتنفذين يحاربونه وينظرون إليه بعيون اللامبالاة. من يدري؟

ولعلّ ما ذكره عنه تلميذه الفنّان المغترب في كندا «ناهد كوسا» قد يوضّح بعضاً من سلوكه الزاهد بالحياة، يقول: «بتاريخ ١٥ تشرين الثاني عام ١٩٦٩م زرتّه مرّتين في منزله في حيّ الشيخ طه، جسم هزيل، حقيبة صغيرة تتأبّطها يدٌ يتيمة، يمشي مرنحاً محاذياً الجدران، إن لم أقلّ ملتصقاً بها، كمن يريد أن ينجو من عيون الناس وسخريتهم. كتابات بذيئة استقبلتنا على حيطان داره، صورة له مرسومة باليد تتصدّر غرفة كتبه وعشرات الكتب والملفات والألبسة التقليديّة والصور الفوتوغرافية مبعثرة هنا وهناك. بعد أن شكرني أهداني صورته وقال لي مودّعاً برجفة مقهور: كلّ نبي في وطنه منبوذ».

لقد ظلّ «الأسدي» وفيّاً لطقوسه في الانكفاء والبعد عن الأضواء، حتى مماته، حيث توفّي في دار العجزة ودفن في حلب، التي عشقها حتى الموت وخلدها بكتب مهمّة كما لم يخلدها أحد. وهو الذي فاخر يوماً بقوله: «لا يوجد حجر في حلب لا أعرف موقعه» وكان قد أوصى بأن يكتب على قبره عبارة وحيدة هي «خير الدين الأسدي» بلا أية ألقاب أخرى.

### بيئته وتكوينه الثقافي

ولد «محمد خير عمر رسلان» عام (١٩٠٠-١٩٧١م) أحد أشهر مؤرّخي الثقافة السوريّة، وبالتحديد الحلبية، من أمّ تنتمي إلى أسرة تجّار ووالد ينتمي إلى الوسط الديني، في حيّ «الجلوم» الأثريّ العتيق الواقع ضمن حرم سور قلعة حلب التاريخيّة، الذي يعكس بتنوّع شرائحه وتقاليده صفات مدينة حلب العريقة وعادات شعبها وذاكرتها وغنى تراثها من قيم وأعراف وعادات وصناعات تقليديّة وتجارة، وهو الحيّ المتاخم لأسواق المدينة وخاناتها وجامعها الكبير. وقد رأى والده «عمر رسلان» ذو النفس العروبي بعد انحسار الاحتلال العثماني عن سورية أن يغيّر كنيته «رسلان» التركيّة التي تعني بالعربيّة «أسد» ليضيف إليها ياء النسبة فتصبح «الأسدي»، لينصرف الأسدي الابن منذ طفولته المبكرة إلى النهل من ينابيع المعرفة والعلوم في مكتب «شمس المعارف» والمدرسة «العثمانية» على أيدي علماء حلب وفقهائها أمثال الشيخ «بشير الغزّي» مدرّس النحو والشيخ «محمد الزرقا» مدرّس الفقه وعلوم الدين، وما إن تمكّن من اللغة العربيّة حتى احترف تعليمها بنحوها وصرّفها وبلاغتها في المدرسة «الشرقيّة» و«الفاروقيّة» وهو الذي كانت له مطالعاته ومكتبته الخاصّة الثريّة بأنواع المعارف اللغويّة والنحويّة بوقت مبكر، والتي زادت ثقافته وخبرة وتموّقاً على أقرانه. وقد كان شديد الولع

بالترحال والسفر إلى البلدان المختلفة واقتناء الآثار القديمة والتحف النادرة، فهو يعدُّ من أبرز العاملين على تنشيط النهضة الأثرية في مدينة حلب وما حولها. كما انتُخب عام ١٩٥٠ م أمين سرِّ لجمعية «العاديات» ثم نائباً لرئيسها حتى مماته.

### آثاره وتراثه الإبداعي ومؤلفاته

- موسوعة حلب المقارنة، وهي العمل الأشهر الذي استغرق (٢٠) سنة من عمره جمعاً وتقيباً وتوثيقاً وقراءة وتحليلاً.
- «أغاني القبة» وهو كتاب نثري ذو نفس صوفي.
- البيان والبديع.
- عروج أبي العلاء الذي شارك بترجمته مع الشاعر الأرمني «أويديك إسحاقيان».
- قواعد الكتابة العربية.
- حلب: الجانب اللغوي من الكلمة.
- يا ليل.
- الله/ مخطوط.
- أحياء حلب/ مطبوع.
- أيسَ وليسَ/ مخطوط.
- الألف/ مخطوط.
- الموسوعة في النحو/ مخطوط.
- تاريخ القلم العربي/ مخطوط.

### موسوعة حلب المقارنة

هي الكتاب الموسوعي الأشهر للباحثة «الأسدي» لما لها من مكانة رفيعة بين الدراسات اللغوية المقارنة التي حفظت تراث حلب اللغوي والاجتماعي والثقافي والعمراني من الضياع. وفيها يكشف الأصول اللغوية العميقة التي عملت على تكوين لهجة حلب. وبذلك تعدُّ مصدراً مهماً من مصادر التراث الشعبي لهذه المدينة الغنيّة بسكانها وموارد عيشها، كونها محطة للقوافل التجارية العابرة شرقاً وغرباً، وخاناتها الباقية وأسواقها وآثارها التاريخية تدلُّ على

الدور المجيد الذي أدته المدينة على مدى أحقاب طويلة، وحتى الآن. لذلك كان هدف الأعداء الطامعين بخيراتها، ولا سيما في الحرب الصّروس التي ما تزال تدور على الأرض السوريّة بأشكال مختلفة، كسر وطمس هذا التاريخ ورمزيّته بقتل روح الإبداع فيها من خلال التركيز على هذه المدينة العريقة. فنالها ما نالها من الدمار والفتك الكبيرين.

لقد ظهرت آثار التمازج جليّة بين ثقافة سكان حلب بمن حولهم وبالعابرين أرضهم في لغة الحديث ونمط العيش مترافقاً مع حفاظ المدينة في الوقت نفسه على ذاكرتها وأصاله هويّتها الخاصّة. كما أنّ قيمة الموسوعة تأتي أيضاً من أنّ المؤلّف قد ردّ اللّهجات إلى أصولها ومصادرها وهذا بدوره يعكس ثقافته العالية وشموليّتها، وإلمامه باللغات السامية والأوروبية وهو الذي كان يتقن لغات عديدة «العربية والتركية والفارسية والإنكليزيّة».

لم يكن الأسدي يطمئنّ إلى تقديم المعلومة للقارئ إلا بعد التأكّد والتحقّق من مصادرها وجذرها الموهل في البعد من أكثر من مصدر. وهذا ما سنراه في متن هذه المقالة حين الحديث عن المنهجية المتّبعة في رسم خطاطة الموسوعة، التي حفلت بالكثير من الأقوال والحكم والأمثال واللّوحات والأغاني والأدعية وألفاظ الزجر والسباب والمعلومات التاريخية والجغرافية والثقافية والاجتماعية والصيغ المنتقاة التي تسيّر بهدي الخبرة الوجودية والثقافية للكاتب ومعايشته لكلّ ما من شأنه الإثراء والإضافة للمعلومة وتقويتها بلا أيّ تكلف بحيث لا تبدو غريبة على السمع أو بعيدة عن الواقع. فرغم أنّها لهجة شعبية إلا أنّها تمتصّ التنوّع في صنوف التشابيه والاستعارات والكنيات والمجازات التي تحتويها، حيث التّخيل المبدع ليس حكراً على الشعراء والأدباء الذين يكتبون بالفصحى فحسب، بل ثمة إبداع آخر، ينجزه العامة أيضاً، يتّسم بالعموية والواقعية الشّيفية. وقد تولّت جامعة حلب طباعتها بعد أن عهدت بهذه المهمّة إلى معهد التراث العلمي العربي. وبذلك يكون لها الفضل في الحفاظ على الموسوعة من الضياع والتشتت كجزء من التراث الإنساني اللامادي الخالد، بعد أن أبدى ورثة «الأسدي» تهمّمهم للأمر بإهداء المخطوطة إلى الجامعة ومنحها حقوق نشرها وطباعتها.

يقول العلامة خير الدين الأسدي عن كنزه الثمين «الموسوعة»: «هذه الحقبة من صدر القرن العشرين التي يعدّها العلم أخطر حقب التاريخ، إذ تستوي حلقات العصر الذي قبلها بكلّ ما قبلها وكأنّها صبّت في قالب واحد، أمّا هنا في حقبتنا هذه فدهم العالم من حادثات واختراعات أخذت برقاب بعضها عبرت كلّ أوامر الحياة ومنها دراسات الشعبيّات في «البيت،

السوق، الشارع...» وفي كلّ مدن الشعب لا في القصور وحسب. كما كانت عدسة التاريخ تصوّر فحسب... إذا فأمامنا الآن ميدان صدق وسداد حافل بكلّ ما يبهج صدر الناقد البصير، فالإ هذا الميدان أديروا رؤوس الخيل يا فرسان العلم، وهلا وهلا وأنا معكم... وجاء بعد الالتقاط والعرض على خزانتي أو تقليبي النظر: جاء دور التأليف الشامل والدراسة العامة على ضوء علم اليوم، وبالجلد النفوس من متطلّبات علم اليوم! هذا يا صاحبي القارئ! وأهمس لك أنّي وحدي، وحدي ثمّ أنّي مضطرّ وأنا ابن السبعين - وكانت هذه الكلمات قبل وفاته بسنة - أن أعمل في أضنى عملٍ لأربح قوت يومي ولأربح ثمن أدويتي. تابع ما أنت فيه وحدثت صحتك القراء عن موسوعتك، وأيسر عناء معرفة جذر الكلمة الحليّة كالعربية والسريانية والعبريّة والتركيّة والفارسيّة وحتى الكرديّة والهنديّة والسومريّة، وثمة الإيطاليّة أمّدت لهجة حلب كثيراً ولا سيّما مصطلحات التجارة، وطفى حديثاً سيلٌ من الكلمات والتعابير الغريبة. وبدهيّ أنّي بدراسة لهجة حلب المتّصلة بالمدن الأخرى بل بالعالم كلّه أدرس اللهجات الأخرى، فقد أستعرض لهجة حماة ودير الزور ودمشق ولبنان والعراق ومصر وحضرموت وتونس والمغرب ومالطة، وكان حظّي حسناً أن زرت معظم هذه البلاد وغيرها....

### محتويات الموسوعة، ومنهجها الموضوعي

يقول الأستاذ الأديب «محمد كمال» المشرف على طباعة الموسوعة، وكتابة مقدّماتها وتفتيحها وترتيبها: تضمّ الموسوعة مفردات لهجة حلب ومقارنتها مع غيرها، وقواعدها، وأمّالها، وحكمها، وتهكماتها، وتشبيهاتها استعاراتها، ومجازاتها، وكناياتها، وتورياتها، وجناسها، ومعتقداتها، وخرافاتنا، وكتاب اللباد، ومواويلها، وأغنياتها، وألغازها، وتصحيفاتها، ودعواتها، لفلان على فلان، ومزاجها، ونوادرها، وهنوناتها، وكلام أهل البيوت فيها، ونهفات مجانينها، وملابسها، ومطابخها، وأهازيجها، وقراها، وبواديهها، وحراراتها، وألعاب سهراتها، إحصاء عام، ثقافة عالمية تشترك فيها مع ثقافات العالم، اصطلاحاتها، أهازيجها، نداء باعتها، آدابها، تعابيرها الحديثة، عكايز كلامها، تدرّجاتها، تملّقاتها، ألبابها، عنجياتها، لخماتها.

وحول منهجيتها العلميّة الموضوعيّة يكشف العلامة الأسدي عن طريقته في التأليف بكلام لا لبس فيه، بعيداً عن التعصّب وضيق الأفق، وهو الذي حارب التقاليد وتحديّ أعراف البيئته ميكراً بخلعها «الطربوش» بعد زوال الاحتلال التركي، واتهم لأجل ذلك بالكفر والزندقة والجنون والشذوذ، يقول: «أعلن من منبر موسوعيّ أنّي أحترم كلّ مبدأ سواء أكان علمياً أم

دينياً أم سياسياً ولو كان خاطئاً، أمّا هؤلاء الذين يدعون إلى إحلال العامية محلّ الفصحى أو إبدال حروفنا العربية بالحروف اللاتينية، أمّا هؤلاء فلا أحترمهم لأنهم عملاء الفوضى والجحود والهدم...».

وللموسوعة مكانتها الرفيعة في عرف الاختصاصيين، وهي التي وُضعت للكشف عن الأصول اللغوية التي شكّلت لهجة حلب، والعلاقة المتبادلة مع تلك الأصول كما قلنا. وبذلك تُعتبر مصدراً من مصادر التراث الشعبي، ولاسيما في العصر الذي وجد فيه بعض الدارسين أن لا تشرب عليهم إذا هم ولّوا وجوههم شطر الشعوب يتبعون لغتها المحكية وأساليب التعبير فيها، ويتحرّرون من تقاليدها ومعتقداتها وأنماط حياتها ممّا يعين على فهم شخصيتها الإنسانية وما تحفل به من إمكانات إبداعية متفرّدة. وحلب وسكانها عرفوا بصفاتهم المرنة اللينة وحسن جوارهم واحترامهم للغريب الذي جعل من مدينتهم أنموذجاً يُقتدى به للتمازج الثقافي والتجاري والاختلاط بين الأعراق والشعوب المختلفة. ولعشق «الأسدي» لمدينته حلب خصّها بهذا المؤلّف الضخم الذي ألحقته منظمة اليونسكو بالتراث العالمي كأضخم عمل توثيقي لمدينة. إذ حشد المؤلّف طاقات حياته الإبداعية والمادية والفكرية كلها لإغناء موسوعته بالمعارف والعلوم التي حصلها بثقافته الذاتية ودأبه الذي لا يعرف الكلل، ورفدها ترحاله وسفره الدائمين نحو بقاع كثيرة من العالم، ومقارناته اللغوية بين ثقافات الشعوب ولهجاتهم واستباطاته القائمة على تقليب وجهات النظر المختلفة دون الانحياز إلى رؤية على حساب أخرى بالكثير من المعارف والعلوم والمقاربات. ثمّ إبدى رأيه الترجيحي القائم على المنطق والاستباط والمقارنة واحترام جهود الآخرين واجتهاداتهم. فكانت الموسوعة حصيلة غنيّة لهذا العقل المجتهد الكبير، الذي حافظ على تراث حلب اللغوي والاجتماعي والثقافي والعمراني، وقد جمع مادّتها الخام من أفواه الناس في سهراتهم ومقاهيهم وأسواقهم، ململماً شتاتها مما يجري على ألسنة العامة دون اصطفاء أو تحييز، وما يجري في أحاديثهم على سبيل الجدّ والهزل، وهو بذلك يسير على نهج أعلام العرب اللغويين ممّن وضعوا المعاجم والفهارس وصنّفوها وأدعوها ما وصل أسماعهم من كلام العرب مع تفرّق قبائلهم واختلاف لهجاتهم، حتى إنه يذكر بعض الألفاظ المنقرضة أو التي كادت تنقرض من الاستعمال. كما يتبع المؤلّف ترتيباً معجمياً هجائياً في عرضه لمادّته اللغوية، فلا يعتمد على الثلاثي المجرد بل يأتي باللفظة كما تنطقها العامة سواء أكانت اسماً أم فعلاً وهذا ما دعاه لأن يذكر اللفظة في موضعها من الترتيب الهجائي، أمّا مشتقاتها فلا تُذكر في الموضع نفسه كما ترى المعاجم

العربيّة، بل في موضعها وفق تسلسل أحرفها، فالفعل «أشّر» مثلاً، لا نجد في مادة «الإشارة» بل يشرح معنى الإشارة واستعمالها العلمي في مادة «إشارة» ثم في موضع آخر أي في مادة «أشّر»، يذكر الفعل «أشّر» واستعمالاته الخاصّة، وهو محقّ بذلك برأي ذوي الاختصاص، لأنّه بأسلوبه هذا يسهّل طريق الرجوع إلى الكلمة المطلوبة ولأنّ العامة قد يختصّون مشتقات الكلمة بمعان مختلفة عن الأصل اللغوي لها. وقد يكون للفظ الواحد أكثر من معنى فنراه يستقصي هذه المعاني جميعاً، ثم يجعل لكل منها موضعاً مستقلاً كما نرى في كلمة «الأدب» أو «الدشلي» أو «دق» أو «الروح» أو «الزاوية» كما وجد ألفاظاً وقع لها في لهجة حلب أكثر من نطق وذلك بسبب تحريف أصابها أو اختلاف الأحياء في نطقها فعمد إلى ذكر كل طريقة في موضعها من الترتيب مثل «ربح، وروبح» و«الأهون، والأهين» وقد يتعدى ذلك إلى ذكر نطقها في لهجة مدينة أخرى.

وقيمة الموسوعة تأتي أيضاً من أنّ المؤلّف يردّ اللهجة إلى أصلها الذي انحدرت منه والمصدر الذي أثارها، فالألفاظ عنده إمّا أن تكون عربيّة ويعني ذلك أنّ جذرها عربي وإن طرأ عليها بعض التعديل، وإمّا تكون من العربيّة ويعني ذلك أنّها عربيّة ولكن أصابها التحريف في شكلها أو حروفها أو أنّها دخيلة استعملها العرب، أو ذات أصل سامي أو أوروبي فنراه يكشف عن الأصل بدراية فائقة وحرص وأمانة علميين كبيرين. وتلك المفردات التي يعجز عن إيجاد أصل لها وهو أمر مألوف في هذا الطريق الشائك، الذي يحتاج إلى جهود مؤسّسات ثقافيّة كبيرة لا جهود شخصيّة وحسب، فإنّه لا يُبدي رأياً قاطعاً، بل يعترف بتواضع العالم وحكمته بأنّه: لم يجد لها حلاً ولعلّها مما يلي، ثمّ يستحضر عدداً من الآراء مهما كان حظّها من الصحّة متواضعاً، ناسباً كلّ رأي إلى صاحبه أو إلى مصدره، ثمّ يصل إلى رأيه الخاص مرجحاً مثل كلمة «دركل» و«هيطلية» وقد ترك بهذا الأسلوب الباب مفتوحاً للإضافة والنقاش والأخذ والردّ بين أرباب اللّغة والباحثين والاختصاصيين في شأن اللهجات. وأحكام النطق والاشتقاق لم يجمعها في موضع واحد من الموسوعة، بل جاءت متفرّقة حسب ورودها في مواضعها المعجميّة فهناك يستقرّ بنيانها وتفصيل القول فيها، فنرى أحكام الإمالة واسم الفاعل والمفعول واسم الآلة مثلاً في حرف الألف وأحكام الرّدة في حرف الراء وهكذا... كما وضع المؤلّف رموز نطق لهذه اللهجة، وهي بذلك تشكّل رديفاً للحركات المعروفة في الفصحى، وبهذه الرموز يسهّل على القارئ من خارج بيئة حلب قراءة الكلمة أو العبارة على الوجه السليم. إذ نعلم أنّه إذا أسيء نطق المفردة فسيصعب فهم معناها على القارئ وربّما سيفسد المعنى



بفساد النطق. كما أنها غنيّة بالمعلومات التاريخية والجغرافيّة والثقافية والاجتماعية والعلميّة وهذا يشكّل قيمة مضافة إلى فوائدها العديدة وإلى متعة قراءتها ويلقي الضوء على ما طواه الزمن ولم تدوّنهُ بطون الكتب.

وحول ضياع «ذيل الفوات» من الموسوعة، وهو الملحق الخاص بها الذي يضمّ الكلمات الجنسيّة وغير المهذبة التي كان قد ذكرها «الأسدي» في مقدّمة موسوعته فقد ضاع حسب رواية قريبه الأستاذ «واصف باقي» وهو من أعضاء جمعية عاديّات حلب. ولكن كما يقول السيد «محمد كمال» المشرف على طباعة الموسوعة بأنّه لم يُنشر حرصاً على الأصالة. ويقول «الأسدي» عن هذا القسم بالذات من الموسوعة الذي يشكل من ٤.٢ من حجمها: أما مبادلها وسفه القول فيها فقد نحّيته عنها وأدرجته - كما تريد الأمانة - في ذيل فوات موسوعة حلب حرصاً منّي أن يقرأ الطلاب والنساء موسوعتي دون أن يُجرح ذوقهم الخلقي الوقور المحتشم المترفع عن بذية القول.

وللأستاذ الفنان «ناهد كوسا» تلميذ الأسدي في إعدادية «الحكمة» الأثرية رأي يعتدّ به هنا في وصف مناقبيّة أستاذه الذي درّسه مادّة النحو والصرف، بأنّه كان قديراً ووقوراً وشديد الهيئة ومن طبيعة وطراز خاصين، وطريفاً في كلّ ما يقول. وكان يخصّص مدّة من الحصّة الدرسيّة للحوار اسمها «أنت تسأل ونحن نجيب»، وقد استخدمها عنواناً لبرنامجها في إذاعة «مونتريال» في كندا، الذي خصّصه للتعريف بالأسدي وفضله على الثقافة. يتابع قائلاً: لم أكن أعرف حينها أنّ من رافقته وزرته هو مؤلّف أكبر مخطوط لأدب المقارن في العالم العربي وهو العلامة شيخ العالمين والثقافيين «محمد خير الدين بن عمر رسلان الملقب بالأسدي».

وهناك من يعدّ كتابه «أغاني القبّة» ذا الشذرات الصوفيّة ثاني أعماله أهميّة، بعد الموسوعة، كما يعدّ نصوصه وشذراته من طلائع قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث. والديوان يتألّف من (٢١٥) صفحة من القطع المتوسط، تضمّ (٢٧) قطعة شعرية صوفيّة أطلق عليها الأسدي «السور» يبدؤها بسورة «المدرّج» وينهيها بسورة «الفناء» حيث توحى التسميتان بالبداية والنهاية. كما يضمّ الديوان (٢٧) لوحة تشكيليّة رسمها الفنان «جورج مصور» مستوحياً إياها من مضمون القصائد، ويبدو واضحاً فيها كما يقول الباحث «محمد قجّة» تأثره بالمتصوّف «الشيرازي» الفارسي، إذ ورد ذكره في الديوان (٢٤) مرة وذكر اسم متصوفة آخرين مثل «جلال الدين الرومي ٧ مرات، والحلاج ٦ مرات، وابن عربي

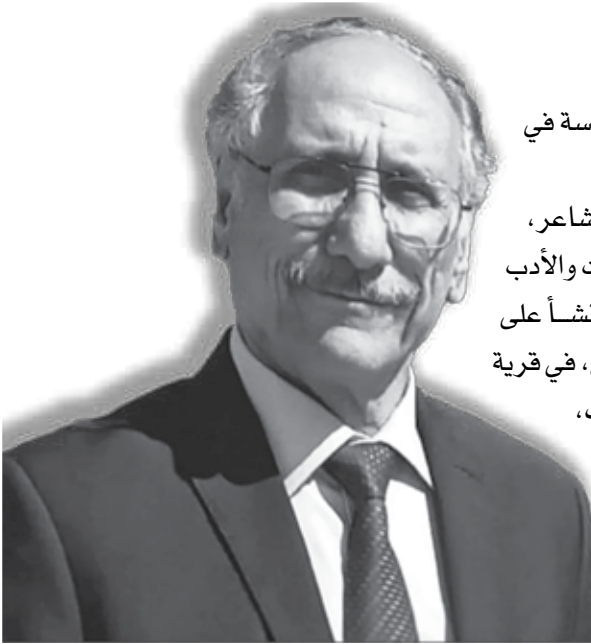
والبسطامي وابن الفارض والطارق كل منهم ٤ مرات، والداراني والشبلي والسهورودي واللمعي ورابعة العدوية والمقدسي كل منهم مرة واحدة». ونلاحظ بنصومه سعة معرفته بالصوفية والعرفانية، يقول في سورة «الفناء»: (فإلى إليّ، ضمّني ثم ضمّني، وضيق عليّ العناق، حتى أكون أنا إياك، وتكون أنت إياي، وأفنى، وأفنى، وأفنى، وأفنى...).

ختاماً: لعلّه قدر أصحاب النفوس الكبيرة (التي تتعب في مرادها الأجسام) على حدّ قول شاعرنا المنتبّي، أن يُدفنوا واقفين كما عاشوا منتصبين القائمة لا ينعنون لأحد، مهما عصفت بهم النائبات. وهنا يحضرنني أيضاً قول أحد رموز الفجر العالميّين، الذي ذكره الشاعر السوري الراحل «عادل محمود»: ادفنوني واقفاً، لقد قضيت عمري كله في الانحناء! وكأني بهذا العجزيّ يحقّق حلماً لدى «الأسدي» بأن يُدفن واقفاً منتصباً كما كان في حياته، مع فارق جوهرّي، هو أنّه لم ينعن لأحد.

\* \* \*

## طلال الغوار أديب وشاعر من بلد الشعر والشعراء... العراق

حاوره: سلام مراد



” هناك تحجيم لدور المثقف في بلداننا...  
كانت مدرستنا مبنية من الطين، كما هي بيوت القرية...  
تحدياتنا كثيرة أبرزها مواجهة التخلف  
والتفكك...

انحسار الكلمة أمام الصورة...  
الخطاب الثقافي وانقياده للسياسة في  
البلدان العربية...

الأستاذ طلال الغوار أديب وشاعر،  
ولد في العراق بلد الشعر والحكايات والأدب  
والفن، بلاد ما بين النهرين، نشأ على  
ضفاف دجلة الخير أم البساتين، في قرية  
العوجة التي تتبع محافظة تكريت،  
فصاحبه أجواء الطبيعة والريف  
والبساطة والجمال في حياته  
وبقيت تلك الذكريات في قلبه  
ووجدانه.

ظهرت آثار البيئة في كتاباته، لأن البيئة التي عاش فيها كانت أقرب إلى التحليق والتفكير المحرض على الإبداع والكتابة، فالسما هناك أوسع وأكثر رحابة وبهاءً، ولذلك شكّلت مخزونه الثقافي وأمدته بالكثير من القضايا الإبداعية التي طرحها من خلال نصوصه الجميلة، وظهرت في نتاجاته الأدبية وكتبه وما نشر له عبر مسيرته الإنسانية الواسعة، وقد صقل هذه الموهبة بدراسته اللغة العربية التي يعشقها لأنها أقرب إلى ما خطّه مداده من إبداع.“

### ○ طلال الغوار الولادة والنشأة والطفولة؟

○ ولدت في (العوجة) هذه القرية التي تستريح على أحد انعطافات نهر دجلة جنوب مدينة تكريت ببضعة كيلومترات، وعشت في بيتٍ طينيٍّ كان يطلُّ على النهر فترعرعت على ضفافه وفي امتدادات طرقات القرية الترابية الطويلة والمتعرّجة وسواقيها وأشجارها وحقولها الخضراء في فصل الربيع، وناسها البسطاء الذين أغلبهم من الفلاحين، ولياليها الشتوية التي تجعلنا نتزاحم على موقد الحطب تحت ضوء خافت لقنديل صغير نطفي معلق في إحدى الزوايا.

كلُّ ما شاهدته في طفولتي والمواقف التي مررت بها متجدّرة بأعماقي وكأنها شيءٌ مهم أحمله وأتذكره بكلِّ محبّة وشوق، وأحياناً بألم كبير. فأوّل مشاهدة لي في طفولتي كانت النهر، إذ نشأت علاقةً روحيةً معه، مع موجاته وضافه وجزره التي تتوسّطه، وهدير جريانه الذي أسمعُه عند الفجر وكأنّي أرى بهجة الحياة من خلاله. ورغم هذه العلاقة الحميمة مع النهر فقد ترك أثراً حزيناً في نفسي ما زلت أتذكره إلى يومنا هذا، وذلك لمّا كنّا مجموعةً من الصغار، بنات وولدان، ونمضي إليه في ظهيرة الصيف لنستحم عند ضفافه هرباً من الحرِّ، وفي غفلةٍ منّا سرق الصبيّة (ليلي) وطواها بموجاته ولم يلتفت إلى نداءاتنا وصياحنا.

لديّ الكثير من ذكريات الطفولة في هذه القرية كما لو أنّني عشت فيها مئة عام، فما زلت أذكر وقت الغروب، إذ كنت أشاهد أمام كلِّ بيتٍ موقداً ينبعث منه الدخان وأسمع خوار الأبقار وثغاء الأغنام أو صوت طفل يبكي وصوت أمٍّ تنادي ابنها أو ابنتها، وما زلت أتذكر لمّا شاهدت القمر ساطعاً في إحدى ليالي الصيف وهو يهبط فوق سطح بيتنا حافياً ثم يتقلّ فوق سطوح بيوتات القرية. كان هذا المشهد يبعث فيّ شيئاً من الطمأنينة والأمان حين أتذكر ما قاله أبي يوماً إنّ اللصوص يكرهون القمر لأنه يتعقب خطاهم ويكشف أمرهم.

ومرّة في إحدى ليالي الشتاء بقيت مستيقظاً من دون إخوتي، فخيل إلي الليل لَصاً يمشي على رؤوس أصابعه. وكنت أصنع من الطين الذي أخذه من حافة الساقية التي تمرُّ أمام بيتنا أشكالاَ مختلفة يملئها خيالي. هكذا كنت أرى العالم أوّل مرّة وأستقبله وأتمنّله وأحوّله إلى طفلٍ مثلي.

وحينما أتذكر اليوم مرحلة الطفولة أجد أن الطفل شاعرٌ بالفطرة، فالطفل له القدرة على تغيير العلاقات التي تربط بين الأشياء، فالعلاقات المنطقية يفكّكها وييعثرها، ثم يخلق لها علاقات جديدة بما تمليه عليه مخيلته، فيؤسّس عالمه على أساسها، ليس له غرض أو غاية يخطط لها مسبقاً في ذلك بقدر ما كان يبحث عن ذاته التي تتشكّل عبرها، ويكتشف العالم من خلالها. عين الطفل ترى العالم المحيط به كلّ يوم وكأنها تراه أوّل مرّة، وفي كلّ مرّة تخلقه، وهذا لا أراه إلا شعراً.

دخلت المدرسة بعمر ست سنوات، وكانت مبنية من الطين كما هي بيوت القرية، وكنت متفوقاً على زملائي في مراحل الدراسة الابتدائية، ففي كلّ يوم خميس كنت أقرأ في الاصطفاة الصباحي قصيدة من المنهج المدرسي أو من خارجه وكثيراً ما كان أبي يشجّعني على حفظها، ولكنّي واجهت وضعاً صعباً وقاسياً وأنا في الصف الأول الابتدائي جعلني أشعر بالعربة وتملّكني حزنٌ كبير، فقد سجن والدي الذي كان يعمل موظفاً في بغداد ودام فراقني له أكثر من عام وذلك بسبب موقفه السياسي، إذ كان من ضمن الحراك الوطني العروبي المعارض للسلطة آنذاك عام ١٩٥٩، وبعد خروجه من السجن عمل في فلاحة الأرض وبعد عامين فقد بصره وأصبح ضريباً.

أنهيت دراستي الابتدائية وانتقلت مع أسرتي إلى مدينة تكريت لأكمل دراستي المتوسطة، وهناك كانت بداية انطلاقتي الشعرية إذ شاركت في كثير من النشاطات الثقافية وكنت أصدر مع عدد من زملائي النشرة المدرسية، وفي هذه المرحلة أيضاً كنت مولعاً بقراءة الكتب الفكرية والأدبية وحتى الفلسفية والسياسية، وقد سببت لي كثيراً من المتاعب بسبب متابعتي ومراقبتي؛ وقد اعتقلت وأنا في السادس الإعدادي عام ١٩٧٢ لأنني كنت منتمياً إلى جهة وطنية عروبية معارضة للنظام آنذاك وحكم عليّ بسنة سجن، قضيت أربعة أشهر منها في زنزانة شبه مظلمة لا تتسع إلا لشخص واحد والأشهر الباقية في سجن عام خاص بالسياسيين. وبعد خروجي من السجن أكملت دراستي الإعدادية ثمّ دراستي الجامعية (بكلوريوس لغة عربية).

### ○ لماذا اخترت الشعر من بين الفنون والآداب؟

○ كانت هوايتي الرسم ولكني -فيما بعد- وجدت نفسي أكتب شعراً، وأترك الرسم، ومرد ذلك قد يكون إلى أنني أنتمي إلى أسرة لها اهتمامها الثقافي والأدبي، فكان والدي شاعراً محباً للقراءة ولاسيما الكتب التراثية، وأخي الأكبر شاعر أيضاً، وقراءتي للكتب الأدبية ودواوين الشعر الموجودة في مكتبة البيت، وقد كان انجذابي شديداً إلى كتابة الشعر إذ وجدت فيه نافذةً أطلُّ منها على عالم مدهش وغريب ولاسيما لما فهمت أن الشعر لا يخضع لمنطق الأشياء في الواقع، بل هو انتزاع الواقع من واقعيته، فوجدت في ذلك حريتي وتوازني الذاتي.

### ○ القصيدة الأولى والديوان الأول في حياة طلال الغوار؟

○ كانت بدايات كتابة الشعر وأنا في المرحلة الدراسية المتوسطة وأواخر الستينيات، ولكن القصيدة التي أجد نفسي فيها هي القصيدة التي نشرت لي أول مرة عام ١٩٧١ في مجلة (صوت الطلبة) التي يصدرها الاتحاد الوطني لطلبة العراق آنذاك، وكانت قصيدة عمودية على بحر الرجز ومن عشرة أبيات. وكم كانت فرحتي بها كبيرة! إذ كنت أحملها معي عدّة أيام متباهياً أمام أصدقائي ومدرس اللغة العربية، وعلى إثرها واصلت النشر في هذه المجلة وغيرها، قصائد من العمود ومن التفعيلة (الشعر الحر).

أمّا ديواني الأول (الخروج من الأسماء) فقد صدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق بالتنسيق مع وزارة الثقافة، عام ١٩٩٦، وضم قصائد تفعيلة وقصائد نثر، وهي قصائد كتبتها في أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات، وتمثل تجربة جديدة في مرحلة ما بعد الحربين الضروسين اللتين خاضهما العراق سنوات، وتجاوزت ما كتبه من قصائد قبل هذا التاريخ ولم أضعها في الديوان.

ويتميز هذا الديوان بقصائد موحية تتجسد بلغة الرموز والإشارات والإيماءات إلى العمق الوجداني والإنساني، ومحملة برسائلي الشعرية ذات المنحى التفاؤلي والمعاني المستترة وراء المعاني الظاهرة. وقد تناول عدد من النقاد تجربتي الشعرية في هذا الديوان.

### ○ الأديب والسياسي في رأي الشاعر طلال الغوار؟

○ السياسة والأدب عالمان مختلفان، عالم الأدب مشحون بالعواطف الإنسانية وثرى بالمشاعر والرؤى والأخيلة، فيما عالم السياسة يفتقر إلى ذلك فيغدو قاحلاً جافاً وإذا كان ثمة



علاقة بين الأدب والسياسة، فهي حينما تكون غايتها الإنسان وتلبية حاجاته الإنسانية، ولكن يبقى الاختلاف قائماً بينهما في طريقة التعامل واستخدام الأدوات، فالسياسة تتعامل مع الواقع المباشر من خلال امتلاكها خاصية الممارسة والتطبيق لما تريد تحقيقه وفرضه على الواقع الإنساني والمواطن قد ينفذ ما تريده السياسة ولكنه قد يرفضها بداخله ويرفض ما هو قسري، في حين أن الأدب يوقظ الأفكار ويضفي أحاسيس جديدة على الحياة من خلال تلبية للحاجات الجمالية المنبثقة من الحاجات الإنسانية، فهو يمتلك خاصية إثارة التفكير والشعور والمتعة بإرادة المتلقي ورغبته، وهذا ما تفتقده السياسة في الغالب.

وهنا لا بد من أن نذكر أن هناك تأثيراً متبادلاً بين الأدب والسياسة وبين الأديب والسياسي أيضاً، ولكن حينما تكون الثقافة، والأدب خاصّة في خضوع للمتن السياسي وانقياد له ويستثمره السياسي في توظيفه لغايات تتنافى مع رسالة الأدب، فإنه يفقد الكثير من مقوماته الأدبية وقيمه الفنية والجمالية التي تجعله يمارس دور الفتنة الخالدة عبر الزمن الطويل.

○ من نحن وأين نسير؟ وفي زمن الحضارة والتطور كيف نحافظ على أنفسنا؟

○ واقفنا العربي اليوم ليس بخير، فهذا الوطن الممتد كالجرح من الخليج إلى المحيط ما زال نازفاً. تحدياتنا كثيرة ولعل أبرزها التخلف وهذا التفكك الذي يعطل قدراتنا ويضعنا في موقف متردّ جداً، فمنطقتنا العربية تشكّل وحدة بشرية متكاملة لها جذورها الثقافية والحضارية الواحدة، وهويتها العربية، ولها من القدرات والإمكانات والثروات ما يؤهلها لأن تصبح قطباً رئيساً في هذا العالم له دوره السياسي والاقتصادي وإشعاعه المعرفي والثقافي

والحضاري، لذا أصبحت مستهدفة دائماً من الاستعمار الغربي، ولعلّ (سايكس بيكو) كانت البداية في تفكيك المنطقة وتعطيل دورها، ليأتي مشروع الشرق الأوسط الجديد الذي تقوده أمريكا ومعسكرها المتقدم (إسرائيل) ليعمق هذا التفكك على أساس الانتماءات الضيقة (الاثنية والعرقية والقبلية)، من خلال إشاعتها ثقافة تكريس هذا الانتماءات، واحتلالها أراضي عربية وحصارها الظالم ودعم قوى ظلامية لتخرب وتدمّر، وقد وجدت ما يسهّل مشروعها ولهذا نجد أغلب المجتمعات العربية ما زال محكوماً بأفكار وتصورات مقلدة وتعدّها ثوابت وحقائق نهائية وكاملة لا تستطيع التفكير خارج معطياتها.

فالصمت عمّا يحدث اليوم في فلسطين والإبادة الجماعية في غزة يكشف عن مدى العجز والتواطؤ.

نحن بحاجة إلى تنوير فكري وثقافي وطرائق عمل وأساليب جديدة، ومراجعة نقدية من أجل بلورة رؤى وأفكار تعمق الانتماء والهوية وتحقق نقلة في المجتمع وتبتعد عن التصور الطوباوي في بناء الدولة.

○ الشعر هو الكلمة. كيف نرتقي بالكلمة في زمن الصورة وفي ظل التطور التكنولوجي ووسائل التواصل الاجتماعي؟

○ نحن في عصر المعلومات وثقافة الصورة والتقدم التكنولوجي، ووسائل التواصل لها تأثيرها المباشر في كل مجالات الحياة ومن بينها المجال الأدبي والثقافي، ولها دور مهم في حفظ النص الأدبي ونشره عبر التقنيات المختلفة، حيث أصبح لأيّ أديب أو أيّ من المهتمين بقضايا الثقافة والأدب شاشته الصغيرة ومن خلالها يصل إلى تجارب الآخرين الأدبية ويتابع الإصدارات الأدبية الجديدة ويتواصل معها، وهذا لا يعني الاطلاع على ما هو جديد وتناقل المعلومة المنتجة حديثاً فقط، فقد أتاحت هذه التطورات العلمية ولاسيما في الشبكة العنكبوتية مجالات واسعة للاطلاع على المعرفة الإنسانية عبر العصور والموروثات الأدبية من خلال مواقعها، والنشر من خلالها، من دون عناء أو تكلفة.

لكنّ ذلك لا يعني انتفاء الحالات السلبية التي تلقي بظلالها على الثقافة والأدب بشكل خاص، ويكاد بعضها يكون خطيراً، فقد اختلط الغث بالسمين، فأصبح للمبتدئين والطارئين على الأدب والثقافة مساحة واسعة ولهم الحرية فيما ينشرون من كتابات رديئة لا تمتلك أبسط شروط الكتابة، سواء في مجال الشعر أم القصة وغيرها، وقد ساعد في ذلك صحف ومواقع، مسؤولوها من أنصاف المثقفين ويجهلون معايير الكتابة الجديدة من غيرها. كذلك تفتت



هذه الحالة بسبب وجود مؤسسات تعلن اهتمامها بالأدب والنشاط الثقافي عبر التواصل الاجتماعي أوفي المواقع الإلكترونية الأخرى وتحضن هذه الأقلام الطارئة والمبتدئين ليزجوا بهم في دائرة الإيهام وعدم الاكتراث لشروط العمل الأدبي ويوهمونهم بأنهم قد أصبحوا رموزاً (أدبية) تقدم لهم الأوسمة والجوائز والألقاب، مما ينعكس سلباً على المشهد الثقافي وتحديداً الأدبي، وهذا ما يحدث هنا في العراق وفي أقطار عربية أخرى.

ومن أبسط السلبيات هو عزوف القارئ عن المتابعة، وفي رأيي، فإن هذا يندرج ضمن التخريب الثقافي الذي تواجهه الثقافة العربية اليوم من أعدائها. وهناك حالة يجب الانتباه إليها وهي أن الكتاب الورقي كاد يفقد بعضاً من رونقه، وانحسر الحنين إلى رائحته، بسبب هذا التطور التكنولوجي.

وهناك ملاحظ أخرى وهي انحسار دور الكلمة في زمن أصبحت فيه الصورة تحتل مساحة واسعة، فقدت قوتها التأثيرية أمام الشيء المرئي. وهذا يقودنا إلى أن تطور أساليب الكتابة بما تحمله من جماليات جديدة بوصفها ضرورة فنية تعبّر عن الحاجات الوجدانية والإنسانية، وتمنح النص الشعري وهجاً مؤثراً في المتلقي معرفياً وفتياً وجمالياً. فالكتابة التي لا تعطي معنى جديداً للحياة وغير قادرة على بناء عالم، لا تقتحم دواخلنا وتحتنا على البحث عن الحب والحياة السامية في عصرنا الحالي، ولا تحصننا من مخططات الاختراق التي تواجهنا نحن العرب اليوم.

○ لماذا لم يشكل المثقف العربي مرجعية ثقافية؟ وما دوركم، مثقفين وأدباء، في عملية النهوض؟

○ واقعنا الثقافي العربي اليوم واقع مضطرب، وهو أقرب إلى الفوضى، تجاذبه كثير من التوجهات والتحديات والهيئات المختلفة والمواقف، ويكاد يكون انعكاساً للوضع السياسي الذي يسود المنطقة العربية اليوم، وما تعيشه من اضطرابات وحروب بينية وخارجية منطلقاً من رؤى ضيقة وانتماءات فرعية، وما تسعى إليه أطراف أخرى (صهيونية وأمريكية) من تأجيج هذه النزاعات والصراعات، وما خلفته هذه من آثار دمار ومعاناة ساهمت إلى حد ما في تدمير البنى الرئيسة في المجتمع وصولاً إلى تفكيك المجتمع.

ولهذا نجد أن الخطاب الثقافي في أغلب بلداننا العربية منقاد للسياسة، وهذا ما أضعف دور الثقافة في التطوير والتغيير وتعميق الوعي الثقافي عند الإنسان العربي، وكذلك تحجيم دور المثقف وتعطيله يجعله يتحرك في مساحة ضيقة لا تسمح له بأن يأخذ دوره الحقيقي في

عملية التغيير والبناء. ولا بد للمتقنين أن يستعيدوا دورهم الفاعل والمؤثر في أغلب مجالات الحياة، وبرؤية جديدة متفاعلة مع متغيرات العصر ومتطلبات المجتمع، وينتزعوا حرية الأديب والمفكر، انطلاقاً من فهمنا للثقافة، في كونها أفكاراً ورؤى وتصورات ترسم معالم الحياة، واستعادة هذا الدور المفقود أو العمل من أجل النهوض بالثقافة، يتطلب من المثقفين والمفكرين الذين يؤمنون بدور الثقافة والمحبين لأوطانهم والمؤمنين بهويتها العربية والمدركين للأخطار التي تواجهها، أن يشخصوا أسباب الخلل والقصور في الواقع الثقافي ويصطفوا ويتوحدوا في برامج عمل ثقافية وفكرية تجعلهم أكثر فاعلية وتأثيراً، ويؤسسوا مشروعاً حداثياً يعتمد رؤية شاملة لمشروع ثقافي وحضاري عربي يجسد الطموح ويحافظ على الهوية.

○ تنوعت الأشكال الشعرية. هناك من يتمسك بالشعر العمودي ويرفض قصيدة التفعيلة، وهناك من يرفض بدوره قصيدة النثر. إلى متى؟ لماذا نغيب بعضنا بعضاً أحياناً؟

○ الشعر هو الشعر، وإن كُتب بأي شكل من الأشكال الكتابية وأعني بها قصيدة العمود وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر. وإذا كانت قصيدة النثر تتسع اليوم مساحتها في الصحف والمنشورات على امتداد الساحة العربية، فإن ذلك لا يعني انحسار قصيدتي العمود والتفعيلة، فما زالت هذه الأشكال متواكبة مع بعضها البعض، وهناك شعراء يكتبون في كل هذه الأشكال الشعرية وأنا من بينهم. فليس ثمة صراع بالمعنى الحقيقي إلا عند بعض المتطرفين من هذا الطرف أو ذاك، ولا أنكر أن هناك اختلافات وهذه الاختلافات لها انعكاساتها الإيجابية حينما يحاول كل طرف أن يحقق الجديد والابتكار فيما يكتبه. ولكن الشيء المهم أن الشعر بوصفه حالة إبداعية ومتمردة يعتمد على حساسية فنية ومعرفية وذوقية أيضاً متفاعلة مع معطيات الحياة ومتغيراتها التي تنعكس بالضرورة على أعماق الشاعر وتسهم في نموه الداخلي... ومن ثم لا بد من أن يحقق الشاعر الحالة الافتراقية عما سبقه، من خلال الخروج من الضوابط التقليدية المتكررة، واختراق الكثير من الحدود التي تحد من قدراته ورؤاه العميقة في الإفصاح عنها. وحالة الكتابة هي من تختار الشكل المناسب الذي يستوعبها كأن تكون قصيدة عمودية أو تفعيلة أو قصيدة نثر. هذه الحالة مرتبطة أساساً برؤيا الشاعر وخصوصية مستوى اللغة وطريقة استخدامها التي تجعلها تطفح بالشعرية محققاً حالة التجاوز فيما يكتبه. فالمعيار الرئيس هو الشعرية في النص وليس الشكل الذي تكتب به القصيدة، والشاعر المبدع صاحب الموهبة والقوة الإبداعية والمتمكن من أدواته يستطيع أن يحقق ذلك في الكتابة بكل هذه الأشكال، فالحدثة ليس معناها التخلي عن ضوابط الوزن والتفعيلة، وإنما هي مرتبطة بعمق القصيدة ورؤيتها واستخدامات اللغة في الانزياحات التي تنتج صوراً مذهشة ومحملة بالدلالات.

### ○ الشعر الحر والعراق والسياب وتجربة نازك الملائكة والشعراء الآخرين؟

○ من المعروف أن الشاعر بدر شاكر السياب ومن معه في تلك المرحلة كالشاعرة نازك الملائكة والشاعر عبد الوهاب البياتي لهم دور الريادة في التجديد الشعري وحركة الحداثة الشعرية العربية وتطوير شكل القصيدة من خلال استخدام جديد للوحدات الإيقاعية التي يتشكل منها البحر الخليلي، فهم لم يتخلوا عن التفعيلة كوحدة إيقاعية تحكم مسار القصيدة فاستعت مساحة الحرية باستخدامها، وهذا التغيير والتحديث هو جزء من التغيير الاجتماعي والاقتصادي والثقافي والسياسي الذي حدث بعد الحرب العالمية الثانية، ومن خلال الانفتاح على الوافد الثقافي الغربي والقدرة على هضمه لمصلحة الكتابة الشعرية الجديدة، شكلوا مشهداً له معالمه الواضحة مع من تبعهم من شعراء في مرحلة الستينيات (شعراء الستينيات) والذين استطاعوا أن يؤسسوا قيماً فنية وجمالية ورؤيوية لصالح قصيدة التفعيلة وتطويرها على عدة مستويات في اللغة والإيقاع وغيرها كظهور القصيدة المدورة مثلاً، على يد الشاعر حسب الشيخ جعفر. أما فيما تلا ذلك ولاسيما منذ الثمانينيات فإن المشهد الشعري في تداخل للأشكال الشعرية من العمود وقصيدة التفعيلة، وإن كانت قصيدة النثر تحتل مساحة أوسع، والحديث عن ذلك قد يطول، فما حدث في العراق منذ الثمانينيات إلى يومنا هذا من حروب قاسية ثلاث كان آخرها الاحتلال الأمريكي، لا بد أن يحدث انعكاساً على الوضع الثقافي ولاسيما الشعري منه لأنه سريع الاستجابة لحركة الواقع ومتغيراته، وباختصار أن ما أضيف من جديد إلى تجارب السابقين لا يمكن حصره بجيل معين وإنما من خلال حالات إبداع فريدة، فقد استطاع البعض أن يجتروا أدواتهم الخاصة، سواء على مستوى اللغة متمثلة بالانزياحات اللغوية والاستخدامات الجديدة أم على مستوى المتولد عن التجربة في لحظة الكتابة وقد حققوا حالات التجاوز عما سبق في بنية القصيدة وأسسوا بعض القيم الفنية والجمالية.

### ○ كيف تنظر إلى هؤلاء الذين يحاولون إقصاء قصيدة النثر من قبيلة الشعر؟

○ إن محاولة إقصاء قصيدة النثر والخلاف بشأنها ويمدى شعريتها وشرعيتها هو موضوع كثرت حوله المناقشات وكتب عنه الكثير، وما زال الموضوع مدار نقاش وإن خفت في السنوات الأخيرة. وفي رأبي هناك أكثر من سبب في أن لا يعدوا قصيدة النثر شعراً، لعل أولها يبدأ بتسميتها بـقصيدة نثر حيث إن هذه التسمية تحمل في داخلها تناقضاً، فالقول (قصيدة نثر) يعني هناك (قصيدة شعر) تقابلها، وهذا ما يجعلها تصنف خارج مدار الشعر من وجهة نظرهم، وهذه تسمية منقولة عن الغرب فهي غريبة بالأساس، وهناك من يرى أن الخروج عن الوزن الخليلي أو عدم استخدام التفعيلة يبعدها من كونها شعراً استناداً إلى أن الوزن شرط

من شروط الشعر حسب العبارة التقليدية (الشعر كلام موزون ومقفى) ومن هؤلاء المتطرفون وأصحاب الذائقة التقليدية الموروثة، فالمفهوم التقليدي للشعر يحدد الانتساب له من خلال الوزن والقافية، ومن خلال هذين العاملين الخارجيين نجد الكثير من القصائد قد حازت شرف الانتساب إلى الشعر لتصبح قصائد (شعر) في حين أنها تفتقد إلى الشعرية حيث لا حرارة الشعر فيها. إنها نظمٌ في إطار الوزن والقافية، بالمقابل نجد نصوصاً نثرية تحفل بطاقة شعرية عالية، وفي موقفهم هذا كأن معايير الشعر خارجية فقط.

وهناك سبب آخر متعلق بطبيعة النص المكتوب، إذ هناك الكثير ممن يكتبون تحت غطاء قصيدة النثر لأنهم يجهلون الوزن الشعري الخليلي وتفعيلاته وهم كثر في هذه الأيام، فتأتي كتاباتهم ركيكة وخالية من الشعرية، لا يستند كاتبها إلى تجربة طويلة في كتابة الشعر، وهذا ما أساء لها وللشعر وأثار حفيظة الرافضين لها مما أعطاهم المسوغ في رفضها، في حين أن قصيدة النثر، وإن كنت أعترض على تسميتها، هي نتاج تجربة نفسية وفنية وثقافية ومعرفية، ولهذا نجد من بدؤوا بكتابة هذا النوع الشعري هم من الشعراء الذين يكتبون قصيدة العمود والتفعيلة، وجاءت كتاباتهم زاخرة بالشعرية والإيقاع المتولد من صورها ولغتها، فهي لم تعد من الكتابات السهلة بل على العكس، لأنها إنجاز داخل اللغة، تصبح فيه الكلمة منجماً من الدلالات، وهذا يتطلب تجربة بالغة الأهمية وثقافة عميقة بالشعر وبالمرورث الشعري العربي.

○ قصيدة النثر في العراق والمحيط العربي، هل استطاعت أن تحقق شيئاً مختلفاً بعد تجربة روادها؟

○ إن تسمية (قصيدة النثر) تسمية دخيلة على الأدب العربي، فالشاعر أدونيس هو أول من عربّ المصطلح واستعمله في اللغة العربية، بعد قراءته كتاب (قصيدة النثر) لسوزان برنار، وقد ترجم بعضاً منه، لكن ثمة فروق شعرية بين ما كتب من قصيدة نثر فرنسية ومن قصائد روادها العرب، وبين ما يكتب اليوم في العراق وفي الأقطار العربية. فهناك عدد من الشعراء يكتبون هذا النوع لكني لا أجد انتماءها لقصيدة النثر كما نَظر لها روادها ونقادها غربياً وعربياً ولا تخضع لتظيراتهم وتجاربهم بقدر ما هي نص شعري يتميز بالتكثيف والصور الشعرية، ولها استخداماتها الخاصة للغة حسب إمكانيات وقدرات كل شاعر والذهاب بها إلى أقصى طاقاتها الاستعارية، فهي لم تخضع لمعايير المنظرين، فكل قصيدة لها معاييرها لحظة الكتابة وهي مرتبطة بخصوصية كل شاعر، ولم يعد معيارها الشعر الوزن والقافية.

وقد استطاع بعض كتّاب قصيدة النثر أن يجعلوا نصوصهم مفتوحة ومتداخلة مع الأجناس

الأدبية الأخرى والكتابة بطريقة السرد الشعري، وهذا يعد إضافة وتطوراً جديداً في كتابة ما يسمى بـ(قصيدة النثر) وتميزها عن بداياتها عند الرواد.

### ○ ما رأيكم بعلاقة الشعر مع الأجناس الأدبية وتداخلها؟

○ علاقة الشعر وتفاعله مع الأجناس الأدبية الأخرى ليس أمراً جديداً، ولكنه تجلّى بشكل واضح في الكتابات المعاصرة وعند الشعراء المحدثين، ولاسيما أننا نحن نعيش اليوم عصر الصورة والتواصل السريع والانفتاح الذي يساهم بشكل كبير في التلاقح والتفاعل بين الثقافات التي تنتج معطيات جديدة تثري التجربة الشعرية. حيث نقرأ قصيدة لها علاقة بالفن التشكيلي وإن كان (الرسم شعر صامت والشعر رسم ناطق)، أو نقرأ قصيدة وظّفت التقنيات السينمائية أو قصيدة في سرد شعري مستفيدة من القصة أو الرواية والمسرح... إلخ. وقد تطورت هذه العلاقة لتصبح أكثر تداخلاً مع الأجناس الأدبية الأخرى، ودمج أكثر من شكل أو نوع أدبي في نص واحد، حيث يجتمع الشعر والقصة والمسرح... إلخ.

قد يكون من بين الأسباب التي دعت إلى تداخل الأجناس في النص حاجة الأديب إلى تخطي جنس أدبي ما بتقاليده المعروفة والمستقرة، في سبيل الكتابة من خلال أجناس أدبية أخرى، بدمجها معاً، حين يرى أن الشكل الأدبي بينائه الحالي غير كافٍ لاحتواء تجربته التي يروم تقديمها، والاستفادة من المعطيات الجمالية والشكلية، التي تتوافر في الأشكال الأدبية الأخرى، وكذلك في الفنون المرئية والمسموعة.

والمسألة ليست متعلّقة بالشكل وحده فحسب، فهناك الرؤية التي تحتاج إلى الشكل الملائم لتصبح جزءاً منه من خلال ما تحمله من أفكار ومواقف وتساؤلات، فالكاتب يفكر من خلال هذا الشكل الذي يصوغ فيه رؤاه ومشاعره.

\*\*\*

# قبسات من تاريخ المسرح الراقص عالمياً ومحلياً

جوان جان

## على الجدران

استخدم الإنسان القديم الحركة والرقص للتعبير عن مختلف الحالات التي يمكن أن يمر بها من جوع وألم وغضب وفرح واضطراب وخوف ويأس قبل استخدامه للكلام بزمن طويل.

ويُجمع المؤرخون على أن الرقص هو من أقدم الفنون على الإطلاق، إذ يبلغ عمره التقريبي نحو ٢٥ ألف عام، وقد ظهرت أولى تباشيره في مصر القديمة، إذ تصور النقوش الفرعونية على الجدران راقصين وراقصات، كما عرف الإغريق -اليونانيون القدماء- الرقص، وقد تحدث هوميروس عن الرقص عند الإغريق في ملحمتي «اللياذة» و«الأوديسة» إذ كان الرقص نشاطاً اجتماعياً يشارك فيه الناس، وكان في أحيان كثيرة عبارة عن احتفال طقسي يعبر عن الأفراح والأحزان.

في بداية الأمر ارتبط الرقص بشخصية ساحر القبيلة وبالطقوس التي كان يؤديها لوصف الصيد والحصاد والحروب والزواج والمرض والموت، كما ارتبط بالأديان الوثنية، وهذا يشمل جميع الديانات والمجتمعات القديمة بما فيها الهندوسية، ويُعدُّ الراقصون القدماء في هايتي وشمال أميركا وجنوب أفريقيا من المؤسسين الأوائل لفن الرقص، ويبدو تأثيرهم واضحاً اليوم في فن الرقص في أميركا وأوروبا.

بعد انتشار الدين المسيحي في أوروبا انفصل الرقص عن الدين، ففي القرن الثالث عشر على وجه التحديد وقفت الكنيسة -التي سبق أن رحبت بالرقص في البداية كجزء من طقوسها- موقفاً معادياً منه وعدته فناً إلحادياً، وهكذا استمر الرقص في أوروبا ولكن بعد أن فرغ من المضمون الديني.



### في البلاط الملكي

ما لبث الرقص أن انتقل إلى مرحلة جديدة - كما يذكر الناقد المسرحي السوري الراحل رياض عصمت - عندما دخل إلى البلاط الملكي، ولاسيما في فرنسا وإيطاليا، وقد عُرِفَ راقصو المرحلة الملكية بارتدائهم للثياب الثقيلة والفاخرة وإقلالهم من قوة الحركات، وقد امتزج الرقص بالجانب الدرامي بحيث أصبحت الرقصات تعالج مواضيع اجتماعية كالحب، وهنا أخذ الرقص ينفصل عن جمهوره الواسع وأصبح معزولاً في القصور، وهو الأمر الذي دفع ببعض الواعين ممن يدهم شؤون الحكم إلى تقديم الدعم لهذا الفن إلى درجة دفعت ملكة فرنسا الإيطالية الأصل كاترين دي ميديشي في القرن السادس عشر إلى رعاية عرض للباليه كلف ثلاثة ملايين فرنك، وكان الراقصون فيه من النبلاء والنبيلات، وما لبث الملك لويس الرابع عشر عام (١٦٦١) أن أسس الأكاديمية الملكية للرقص بهدف تخريج راقصين محترفين، وقد لمع من هؤلاء نجم الراقصين جان بيير لولي وبيير بوشامب وماري تاغليون، ومن أشهر عروض الباليه التي ظهرت في تلك المرحلة باليه «جيزيل» كما ظهر مصممون مهمون للرقصات مثل الدانماركي أوغست بورنوفيل، والفرنسي موريس بيتيا، وهو أول من صمم رقصات الأعمال الخالدة: «بحيرة البجع، وكسارة البندق، والحسناء النائمة» للمسرح الإمبراطوري في سانت بطرسبورغ الروسية.

### حركات تجديدية

في مراحل لاحقة من عمر المسرح الراقص في العالم فُسِحَ المجال أمام حركات التجديد العصرية في هذا النوع من المسرح لأن تظهر، وكانت الراقصة الأميركية الشهيرة «إيزادورا دنكان» من أوائل المجددات بحركاتها البعيدة عن فن الباليه وأثوابها الفضفاضة والموسيقا



المرافقة التي توحى باستحالة الرقص على أنغامها، وقد تركت دنكان تأثيراً كبيراً حتى في فناني روسيا عندما رقصت هناك في العام (١٩٠٥).

ويُعدّ مصمم الرقصات الروسي ميشيل فوكين ثاني أبرز المجددين، وقد أصدر في العام (١٩١٤) بياناً دعا فيه إلى مفهوم جديد للرقص المسرحي واحتج على أسلوب الفنان الفرنسي موريس بيتيا المتمسّم بالكلاسيكية والقواعد الصارمة الثابتة، مطالباً بأن تتسجم الرقصات مع المواقف الدرامية، وهذا ما جعل فوكين أعظم مصمم للرقص الدرامي منذ عهد بيتيا،



لكنه لم يستمر طويلاً إذ سافر إلى الولايات المتحدة وعمل فيها أستاذاً للرقص المسرحي وترك مكانه لمجددين آخرين مثل سيرج دياغهيليف وليونيد ماسين، كما برز راقصون بارعون أمثال نيجنسكي وبافلوا وكارسافينا.

وحتى وفاة الفنان سيرج دياغهيليف عام (١٩٢٩) ظلت فرقته مسيطرة على فن المسرح الراقص في العالم بفضل تعاون عدد من المبدعين في شتى الفنون، وقد تركت الفنانة الشهيرة «أنا بافلوا» الفرقة بعد تأسيسها بمدة قصيرة لتؤسس فرقة خاصة بها وتقوم بجولة في الولايات المتحدة، وكانت بافلوا أعظم راقصة باليه، وعنهما قال دياغهيليف: «بافلوا يمكنها أن تمشي فوق حقل من الذرة دون أن تكسر عوداً».

وفي المرحلة نفسها ظهر اسم مصمم الباليه جورج بالانشاين الذي سبق أن عمل مع دياغهيليف في السنوات التالية للثورة الروسية وتوجه معه إلى الولايات المتحدة ليستلم هناك إدارة باليه مدينة نيويورك.

ويُعدُّ المسرح الراقص من أكثر الفنون المسرحية انتشاراً في الولايات المتحدة اليوم ومن أشدها تنوعاً وغنى، وقد تضاعفت أعداد جمهور المسرح الأميركي الراقص في العقود الأخيرة، فبينما كانت أعدادهم لا تتجاوز المليون مُشاهد في ستينيات القرن العشرين تضاعف هذا الرقم عدة مرات في السنوات العشرين الأولى من القرن الحادي والعشرين.

### المسرح الراقص في سورية

خطا المسرح الراقص في سورية في السنوات الأخيرة خطوات مهمة نحو الأمام، وقد تجلّى ذلك بتأسيس عدد من الفرق المسرحية الراقصة التي اتخذت لنفسها مسارين أساسيين هما: المسرح الراقص المعتمد على الفنون الشعبية المحلية والفولكلور وتمثله فرقة المهرة للمسرح الراقص بقيادة الفنان ماهر حمامي، والمسرح الراقص المعتمد على الشكل الكلاسيكي الأكاديمي وتمثله فرقة الفنان نورس برو.

#### فرقة المهرة للمسرح الراقص

تأسست الفرقة في العام ١٩٩١ وهي تهتم بالتراث السوري وإعادة إحياء الفلكلور والأغاني السورية بطريقة متطورة غناءً ورقصاً ومسرحاً لتواكب العصر من خلال الرّي الجميل واللحن والأداء الراقص، وهي تحافظ على الأصالة والخطوط الأساسية للتراث الفني كفرقة محترفة تضم راقصين أكاديميين وخريجي جامعات، وقد تجاوزت الكثير من الصعوبات للوصول إلى الأفضل، وفي سجلها الكثير من الشهادات والثناءات التي نالتها في المهرجانات الدولية العديدة التي شاركت فيها.

تسعى فرقة المهرة للمسرح الراقص إلى نقل التراث السوري بطريقة مدروسة دون تشويه لجعل الفن لغة حوار وتقارب حضارات.

بدأت الفرقة نشاطها الفني من خلال برنامج منوعات تلفزيوني اسمه «بساط الريح» للمخرج الراحل بسام الملا من خلال أغنية «يا وليف الزين» التي لاقت نجاحاً كبيراً، وبعدها سافر أعضاء الفرقة إلى الإمارات لتقديم عرض فني مسرحي في مهرجان العين. وتوالى عروض الفرقة في معظم الدول العربية، كما شاركت في المهرجانات الفنية السورية، ومثلت سورية باسم وزارة الثقافة ووزارة السياحة في أكثر من بلد، وعدد أعضائها اليوم ثلاثون فناناً وفنانة من حاملي الشهادات الجامعية، وجميعهم من المحترفين.

يتميز أسلوب تقديم الفرقة لأعمالها بمصداقية نقل الأغنية واللحن والحركات والأداء المسرحي دون تشويه، ويضع الألحان الفنانون: محمد الهباش، ونزيه أسعد، وإيهاب مرادني و...، وتقدم مديرية المسارح والموسيقا للفرقة دعماً دائماً بهدف تقديم عروضها في المسارح التابعة للمديرية.

شاركت الفرقة في عدد كبير من المهرجانات الدولية كمهرجان جرش في الأردن ومهرجان قرطاج في تونس، كما قدمت عروضها في مولدوفا والسويد وتركيا وألمانيا ومالطا وقبرص وروسيا والعديد من الدول العربية وفي جميع المهرجانات السورية، ومنها: بصرى، والبادية، والمحبة، وربيع حماة، وطرطوس، وفي الأسابيع الثقافية السورية.

يرفض مدير الفرقة الفنان ماهر حمامي المقارنة بين الرقص والمسرح الشعبي من جهة، والرقص والمسرح الحديث من جهة أخرى، لأن الفنون الشعبية برأيه تحتاج إلى بحث وثقافة ومعلومات، وبالإمكان توظيفها في المسرح للحفاظ على الهوية والموروث الشعبي. ويشغل العنصر الدرامي حيزاً لا بأس به من عروض الفرقة، ويمكن تلمس ذلك في التراث الحكائي الذي تلجأ إليه في أعمالها والذي يزخر به التراث الشعبي. والفرقة مستعدة دوماً لتطوير الجانب الدرامي في عروضها.

#### فرقة سورية للمسرح الراقص

تأسست الفرقة في العام ٢٠١٢ على يد الفنان نورس برو واتخذت المسرح الراقص منهجاً وخطاً لها في تقديم أعمالها بالارتكاز على الشارع السوري بهدف تناول همومه وطموحاته وشجونته وما يفكر به، وهو الأمر الذي ركزت عليه الفرقة في العروض التي قدمتها منذ تأسيسها.

منذ عروضها الأولى اختارت الفرقة أن تكون انعكاساً لواقع الحال والشارع في ظلّ قناعة القائمين عليها بأن المسرح يتحول إلى حالة من الترف ويفقد هويته عندما ينأى بنفسه عن

الشارع ومشاغله، لذلك توجهت الفرقة إلى المشاهد بأعمال تلامس مشاعره وقلبه وعقله ووجدانه قبل ملامستها لذائقته الفنية، وهو الأمر الذي تجلّى واضحاً في عمل الفرقة الأخير «تداخل منفصل» الذي قدم ثلاثة نماذج نسائية هي: المرأة المهجورة، والمرأة المعنفة جنسياً وجسدياً ولفظياً، والمرأة المضطهدة، ولم يقتصر العمل على تقديم قضايا نسائية فقط بل كان للرجل وقضاياها حيز من الاهتمام، ليخلص العرض إلى القول إنّ الظروف العامة تنعكس سلباً على الجميع لا على النساء فقط، إذ رصد العرض كيف شوّهت الأزمات الاقتصادية العلاقات الاجتماعية وغيّرت المشاعر والعواطف والعلاقات بين الناس.

تعمل فرقة سورية للمسرح الراقص على أن يتابع عروضها جمهوراً ينتمي لكل شرائح الاجتماعية، ويؤمن مدير الفرقة الفنان نورس برو أن المسرح الراقص يجب أن يكون قادراً على الوصول إلى الجميع، ولا يقبل أن يكون مسرحه نخبياً لأنه معنيّ بالوصول إلى الطبقات الشعبية أكثر من غيرها لشعوره بالمسؤولية تجاه أفراد هذه الطبقات الذين يأتون من أماكن بعيدة لمشاهدة عروض الفرقة.

ورغم الطابع الكلاسيكي التقليدي لعروض الفرقة فإن أفرادها يعتزون بتراث بلدهم وموروثهم الشعبي، لكن لهم مسارهم الفني المختلف.

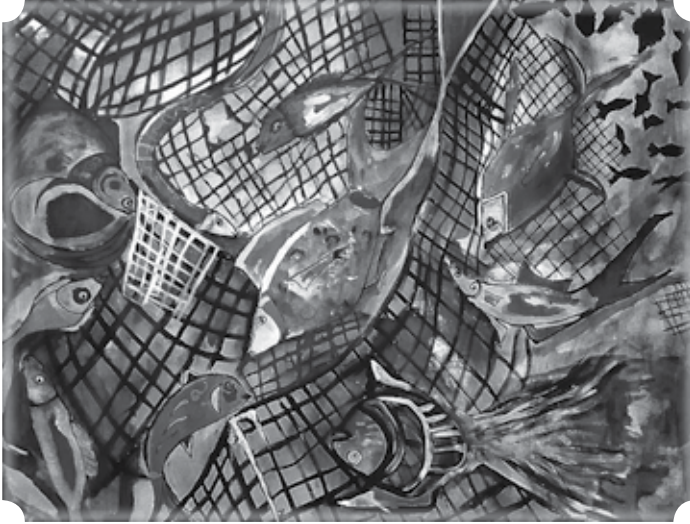
اطلع المشرف على الفرقة نورس برو على تجربة فرقة كركلا للفنون الشعبية في لبنان وتدريبها فيها مدة قصيرة، وظل هاجس تأسيس فرقة فنية يلزمه، فانتمسب لفرقة إنانا وشارك في عروضها داخل سورية وخارجها، وفي العام ٢٠١١ انطلقت الخطوات العملية لتأسيس فرقة سورية للمسرح الراقص، وكان أول أعمالها مسرحية «إنسان» وقدمت الفرقة حتى الآن ثلاثة عشر عملاً، وشاركت عروضها في مهرجانات عربية ودولية، ومن أهم عروض الفرقة مسرحية بعنوان «خلق»، وهو عرض ذو طابع تجريبي تناول فكرة الخلق لا من وجهة نظر دينية بل من وجهة نظر فلسفية بدأت مع بداية الخليقة.

استعانت الفرقة في سنواتها الأولى براقصين من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية-قسم الرقص ومن فرقة إنانا، وفي مرحلة تالية أصبحت الفرقة تصنع فنانيتها بنفسها. واليوم، فإن كل الفنانين الموجودين في الفرقة هم نتاج التدريب والعمل فيها، وتحاول الفرقة من خلال أعمالها تغيير الصورة النمطية عن فن الرقص في أذهان العامة.

\*\*\*

## الفنانة لى ناظم مهنا وحيوية المشهد اللوني اللامحدودة

إبراهيم داود



حين يتساوى الغموض والوضوح ويتجادل العمق مع السطحية تنبثق الرؤى البصرية والجماليات الغرائبية في التركيبة الفنية التي تحاول الفنانة لى ناظم مهنا أن تبسطها للمتلقي لتأخذه معها بعيداً في التفكير وتهبه الحروف الأولى لمفاهيمها ولغتها التشكيلية البصرية تلك التي اختارت فيها أن تفكك الجوانب البيئية والإنسانية والفنية بشفاقية، بحيث تبالغ في سخريتها السوداء وصراحتها ورموزها المتجردة من السطحية الظاهرة نحو العمق المطلق في المفهوم.



وجديد الفنانة لمى من خلال رؤيتنا لمعرضها الأخير في حلب هو الحيوية في عرض أحدث أعمالها المنفذة بتقنيات لونية مختلفة، وقائمة على نوع بين التعبيرية والوحشية المضغمة بالحيوية اللونية والخطية، والملاى بالأشكال والعناصر التي تعيد الفنانة من خلالها صياغة المشهد التعبيري الذي لا يخلو من حلم سريالي بشكل جديد، إذ تقترب أعمالها إلى التعبيرية بتجريب خاص أقرب إلى المدرسة الوحشية في الفن التشكيلي في بعض الأحيان بصياغة خاصة ورؤية حرة عفوية في التكوين ضمن مفردات وتقنيات تميزت بها الفنانة مع الحفاظ على الرؤية الخاصة لها والمحددة بخطوطها الواضحة والصريحة.

إن من يتأمل اللوحة التشكيلية عند الفنانة لمى يجد أن ما من فكرة لونية أو فلسفية في أعماقها إلا وهي انعكاس تام للحياة بصورتها الجمالية أو المأساوية، أو فلسفة معتقد أو مبدأ أو عرف.

وقبل أن ندخل إلى عالم الفنانة لمى التي تحول هذا العالم الحالم والأفكار التي تحوكمها من تأثيرات الواقع وندخل إلى عالم الفن ومدارسه التي تأثرت بها مترجمة تلك الأفكار إلى خط ولون نلاحظ أن التعبيرية هي الوجه الآخر للرومانسية، تعيد بناء عناصر الطبيعة بطريقة تثير المشاعر. فالاتجاه التعبيري قد صار يعمل على التنظيم والبناء من جديد للصورة الرومانسية ولكن بأسلوب تراجيدي يتسم بما تعانيه الأجيال في العصر الحديث من قلق وأزمات. وقد تميزت السنوات الأولى من القرن العشرين بظهور عدة اتجاهات فنية جديدة، كان أهمها (الوحشية



والتعبيرية والتكعبية)، وكانت هذه الاتجاهات حداً منطقياً لما وصل إليه الفن في أواخر القرن التاسع عشر. أما الوحشية فهي التي بلغت الجراً في استخدام الألوان والتعبير بها، كما ظهرت الحركة التعبيرية متأثرة أيضاً بغوغان وفان كوخ، وقوي التأثير بالتراث بهتاويله وأشباحه وتخيلاته الموحشة الغريبة، فنجد أن المصور التعبيري يسقط أحاسيسه الباطنية على صورة معاناته وأحلامه، وعواطفه المحتممة التي تركز على البركان الثائر داخل أغوار النفس الإنسانية. ومن خلال القراءات التي كتبها الفنانة لمى في أوراق مبعثرة (كان لي سرير وسط الصحراء، أنام تحت الشمس وتغطيني الذئب بحنان، أشرب كل صباح قهوتي مع صديقاتي الأفاعي... اهرب من اللامبالاة، من التساؤل، وتلك العيون التي لن تؤتي ثمارها، تائه في عالم مملوء بالضجيج، ضحكات مزعجة، حتى الطعام مسموم...)، ومن خلال كتاباتها عن أبيها ناظم مهنا الذي ولعت به وانعكس هذا الاهتمام على لوحاتها وأعمالها الفنية.

«شاهدتك أمس ناظم، وأنا أجلس على طاولتنا المستديرة أراقب كرسيك، كنت ترتدي زياً إغريقياً وتكشف عن ساقيك... كل يوم أذكر تلك الرواية التي كنت ترويها لنا دائماً، ميتينان



لرجل واحد، رجل مات وهو برفقة  
أصدقائه المتشردين السكارى بعد أن  
ترك وظيفته المرموقة وعائلته. مات  
مبتسماً وعاد للحياة بعد حفلة أقامها  
أصدقاؤه الصعاليك فوق جتته، ثم  
مات ثانية، أذكر أنك كنت تروي هذه  
القصة وكأنك تلتهم مأدبة، إلى أن  
رحلت مثلما رحل كانكان العوام وأنت  
تضحك...».

فالمتابع لتجربة الفنانة التشكيلية  
لمى مهنا يجد أنها اختطت لنفسها  
اتجاهاً فنياً خاصاً لم تغادره إلا  
نادراً. فهو مزدحم بالأفكار السريالية  
محاولة تقديم أعمال تعبيرية بألوان  
جريئة تذكرنا بالفنان هنري ماتيس  
وأسلوبه الوحشي، تختزل وتلخص

عناصر لوحتها التي تعيد ترتيبها، وفق صياغة جديدة متجددة، معتمدة فيها على تداعيات  
ذاكرتها الملأى بالصور والمؤثرات والثقافة البصرية متعددة المصادر والأشكال، وعلى  
أحاسيسها المتحفزة دوماً، من دون افتعال أو قصد، وإنما عبر حالة من التلقائية الساحرة،  
واللاشعور الجمعي الثري والغني، لنجد أنفسنا في النهاية، أمام لوحة مفعمة بالحبور  
البصري المؤدى باللون كقيمة تشكيلية أساسية ورئيسة فيها، ذلك لأن الفنانة لمى ترسم  
لوحتها وتلوننها وتشد بناءها باللون الضاح بالحياة، ومن خلالها وعبر تحليلنا لوحتها إلى واقع  
طبيعي وإنساني مقروء وواضح رغم غلالة الاختزال والتلخيص والتكثيف، نجد الفنانة لمى  
مهنا تسقط من لغة تعبيرها الثرثرة التشكيلية التي لا تخدم ولا تقيد بناء اللوحة ولا تعبيرها  
وإنما على العكس تضعف وتعيق الاثنتين معاً.

هذه العملية توفر أمام المتلقي إمكانات كبيرة ومفتوحة لالتقاط بوح الفنان ورسالته  
السرية الغامضة والساحرة المبتوثة بين ثنايا الأشكال والخطوط وحقول اللون، وبعض الرموز  
والإشارات، ومن أجل هذا نجد الفنانة لمى توراب الباب أمام المتلقي، وتحاول تضليله في  
عملية الإفصاح عن رغباتها وصبابتها التي لم تتغير.



الفنانة لى مهنا بارعة في تقديم الجمال بأثمار الواقع العادي، والسكون في حزن الشغب والوداعة في جلاباب الصخب والوسامة المترفة بين ثنايا الحشد التشكيلي واللوني الكثيف، لذلك تقيض لوحاتها بكل ما يعتمل في داخلها من إرهاصات متباينة الماهية والدرجة، تتسرب إلى سطح لوحاتها دوماً بنوع من التلقائية النادرة التي تصاغ بلغة فنية مواكبة لا تضحي بدليل تلوّن هذه الصياغة واختلافها من مرحلة إلى أخرى وأحياناً من لوحة إلى أخرى أيضاً في تجربتها واسعة الأطياف والتحوّلات.

\*\*\*



# متابعات

قراءات:

خليل البيطار - قراءة في كتاب «قدوم الإقطاع الجديد»

## قراءة في كتاب «قدوم الإقطاع الجديد»

خليل البيطار

تشتدّ المنافسة في العقد الثالث من الألفيّة الثالثة على الملكيات الخاصة وتركز الثروات، عقارية كانت أو تقنيّة أو رساميل متضخّمة، ويجري صراع محتم على طرق التجارة وحماية الممرّات البحرية ومواقع النفوذ، وتتوسّع الهوة بين الأوليغاركية الثريّة وبين الطبقة الوسطى ومحدودي الدخل. وكثرت الدراسات المقارنة وتحليلات علماء الاجتماع السابقين التي تناولت تطوّر الرأسمالية وما بعدها، والعولمة وما تلاها من تصدّعات وتناقضات، وكثرت دراسات الباحثين المعاصرين واجتهاداتهم الاقتصادية والسياسيّة، وقراءاتهم للتشكيلات الاجتماعية والمدن الجديدة، ولتطور الطبقة الوسطى والطبقة العاملة ودورهما في الدول الغنيّة: الولايات المتحدة وبريطانيا وأستراليا وسنغافورة والصين والهند، وألمانيا وفرنسا واليابان...



ومن بين الدراسات المعمقة في هذا المضمار،

كتاب الباحث الأميركيّ جويل كوتكين أستاذ الدراسات الحضريّة في جامعة تشابمان بكاليفورنيا، وعنوانه (قدوم الإقطاع الجديد، تحذير إلى الطبقة الوسطى العالميّة)، صدر

بالإنكليزية عن دار إنكاونتر بوكس عام ٢٠٢٠، وترجمه د. نايف الياسين إلى العربية وصدرت ترجمته عن الهيئة العامة السورية للكتاب عام ٢٠٢٣.

والكتاب دراسة موثقة بمعلومات وتقارير إحصائية لعلماء وباحثين وفلاسفة وأكاديميين بارزين، تناولت الاتجاهات الديموغرافية والاجتماعية والاقتصادية على المستوى العالمي. ضمّ الكتاب الجديد تمهيداً وسبعة أجزاء، وواحداً وعشرين فصلاً معنوناً، واحتوى كل فصل عناوين فرعية، وفي خاتمة الكتاب هوامش مستفيضة باللغة الإنكليزية بلغت مئة وخمسة وعشرين صفحة لمن أراد الاستزادة من التفاصيل والجدول.

في الجزء الأول تساؤل غريب: كيف عاد الإقطاع؟ والظن أن الإقطاع مثل الاستعمار القديم قد انتهى من العالم المتمدّن، وما علاقة الإقطاع الجديد بسلفه القديم؟ قدم المؤلف لهذا الجزء بقول فولتير: التاريخ لا يكرّر نفسه أبداً، الإنسان هو الذي يفعل ذلك دائماً. (ص ٩) وأضاف كوتكين: هناك إقطاع جديد يفرض وجوده، وهو يثير قوى مناهضة له بعد أوقات مضطربة! (ص ١٤).

ورصد الباحث مسار التردّي الثقافي إبان تفكك الحضارة الكلاسيكية ونهاية الإمبراطورية الرومانية، ويومها مات التعليم، ونشأ التعصّب الديني، وتراجعت المدن وانهارت التجارة، وتلاشت الطبقات الوسطى تدريجياً، وتقلّصت طبقة الفلاحين. وفي الألفية الثانية نمت الأسواق وتوسعت المدن، وتشكلت الاتحادات الفلاحية، وازدهرت الفلسفة والتعليم، ونهضت الطبقة الثالثة: فلاحو الريف، وبورجوازية المدن من المتعلمين والموظفين، وتراجع نفوذ الكنيسة والنبلاء، وجلبت الليبرالية معها مظاهرها الخاصة، إذ أعيد إحياء العبودية، وأفقرت الطبقة العاملة، وكثرت التحدّيات الاجتماعية والسياسية والبيئية. صحيح أن مئات الملايين تحرّروا من الذلّ والقسوة المزمنة، لكن الأوجاع والتصدّعات اتّسعت.

ومنذ نهاية الحرب العالمية الثانية، وبين عامي ١٩٤٥-١٩٧٣ تركّزت الثروة في الدول الغنية، وارتقت الطبقة الوسطى، لكنها تراجعت بعد ذلك هي والطبقة العاملة، وظهرت إحصاءات مثيرة للقلق، منها أن أربعمئة ملياردير أميركيّ يملكون ثروات تتجاوز ما يملكه ١٨٥ مليوناً، إضافة لملكيتهم عقارات شاسعة، والأمر كذلك في دول أوروبا. وأن جوهر الإقطاع الجديد هو تحالف بين الأوليغاركية الثرية ورجال الكهنوت الجدد. وبات همّ هذا التحالف السيطرة على تكنولوجيا المعلومات، وعلى التعليم قبل الجامعي والتعليم العالي. (ص ١٩-٢٠). وكان الروائي الروسي فاسيلي غروسمان قد كتب محذراً: يمكن أن يقاد الإنسان بقدره، ولكن يمكنه أن يرفض اتباعه. (ص ٢٤).

ووازن الباحث في الفصل الثاني بين الإقطاعية القديمة ودور الكنيسة والنبلاء فيها، وبين (القروسطية المعاصرة)، ورأى عودة للقيم الإقطاعية (لدى الكنيسة والكونفوشيوسية والديانات المختلفة)، حتى الأمير تشالرز انتقد الرأسمالية المعاصرة، ورأى أن رأسمالية السوق الحر لعنة للأرض، وروج لنوع من الالتزام النبيل يتركز على الاهتمام بالعالم الطبيعي والانسجام الاجتماعي والتوازن البيئي. (ص ٣١).

صعدت الرأسمالية مدّة ثم انحدرت وعاد الركود، وستظهر فوضى ديموغرافية وفجوة تكنولوجية. وختم الباحث الجزء الأول بتوقع أن يحلّ محلّ الدينامية الليبرالية وتعدديتها الفكرية عقيدة جديدة تقبل التراتبية الاجتماعية بوصفها النظام الطبيعي للأشياء. ص ٣٩. في الجزء الثاني حلّ الباحث طبيعة الأوليغاركية الجديدة، بالمقارنة مع مثلتها القديمة، فقال: إنها مالكة أسرار التقنية والبرمجيات والشركات العملاقة، والمجمّعات الصناعية والعسكرية، إذ تمتلك مايكروسوفت ٨٠٪ من برمجيات الكوكب عالمياً، وهذا التركيز للسلطة التقنيّة ينذر بمستقبل أقلّ ديمقراطيّة. وسيهيمن هؤلاء على احتياطات نقدية هائلة وعلى صناعات المستقبل، مثل السيارات ذاتية القيادة، والطائرات المسيّرة، والذكاء الصناعي. وقد قارنت إيزابيلا كامنسكا بين المخططين السوفييت والحاليين، الذين رأوا أن التنازل عن سلطة الدولة والحزب إلى القطاع الخاص، يضع السلطة في أيدي نخبة قليلة، وبدرجة قليلة من المساءلة. (ص ٤٩ - ٥٠).

أمّا المتلازمة الصينيّة فقد قدّمت تكنوقراطية نظيفة، لكنها ولّدت تراتبية تحابي التقنيّين ومعتقدات الأوليغاركية الجديدة: إنها الجدارة، وصحبة الفنانين والمشاهير، وقمة الهرم المالي والاجتماعي هي الهدف، والسيطرة الطبقيّة العلمية والسيطرة على الثقافة والإعلام والرقابة المنهجية، مثال شركة أمازون، وهذا احتمال مرعب بحسب تعبير إيلي ماي أوهانغان، إذ اتّهمت شركة إيكسون موبيل بتهديد الحريّات العامّة. (ص ٦٠ - ٦٤).

وكشف الباحث أن مؤرخ ولاية كاليفورنيا (الذهبيّة) كفين ستار، لاحظ التغيّر الذي قد طرأ على الولاية منذ أن دخلت الاتحاد الأمريكي في منتصف القرن التاسع عشر، حيث عرفت بأنها مكان يمكن فيه للغرباء الطموحين تحقيق أحلامهم وإحراز الثراء. أمّا اليوم فثمة عدد كبير من سكان كاليفورنيا يشعرون أن الولاية تمضي في الاتجاه الخاطئ وذلك وفقاً لاستطلاع للرأى أجراه معهد السياسات العامة في كاليفورنيا، وتصل النسبة إلى أن أكثر من ٥٥٪ في المناطق الداخلية، حيث يكره المقترعون الهيئة التشريعية أكثر مما يكرهون الرئيس ترامب (ص ٦٥).

وفي الجزء الثالث تحليل لطبقة (الكتبة)، وهي الطبقة الحليفة للأثرياء، والمكوّنة من التقنيّين والمشرّعين، ممن يتمتعون بمزايا كثيرة ومساكن موحّدة غنيّة بالمرافق، وحولها محمّيات بعيدة موحشة، يعمل فيها الخدم، وقرر ألدوس هكسلي في روايته (عالم جديد شجاع) عالم المدراء التنفيذيّين العقلانيين المقتدرين، ورأى أن دكتاتورية علميّة لن يطاح بها أبداً. واليمين السياسي هيّأ الوعي النازي للسيطرة على العالم والعقول، واليوم يهندس نخب اليمين الأكاديميّين والإعلاميّين والتقنيّين لنسخة استبداد القرن الواحد والعشرين. ويبدو أن الحقيقة الإعلامية تحلّ، ويحلّ محلّها الرأي!

وهناك فرع محافظ لطبقة الكتبة، من صحفيّين وأكاديميّين مقيمين في مراكز الأبحاث، يفرضون آراءهم على وسائل الإعلام وعلى النظام التعليمي، وعلى الساحة الثقافيّة، ومعلوم أن كارل ماركس وفريدريك أنجلز اهتمّا بالدور المحوري للإداريين والعلماء والتكنوقراط في المجتمع، وأهدى ماركس كتابه الشهير (رأس المال) إلى العالم تشارلز داروين.

وأقوى طبقة كتبة في العالم موجودة اليوم في الصين، وقال الرئيّس ماوتسي تونغ: سنعلّم الشمس والقمر تغيير مكانيهما! والتقنيون لم يواجها صراحة السياسات المجنونة الكبرى التي جلبت كوارث وضحايا للفلاحين، والكفاءة الأكاديميّة بطاقة دخول إلى الإدارات. والكتبة غدوا مالكين لسلطة بلا رقابة، وصحّ فيهم القول اللاتينيّ القديم: من يراقب المراقبين؟! (ص ٨٩).

ووضح الباحث ركائز السلطة (القاهرة) الجديدة لبرج المراقبة (المسيطر)، ولتكوين النخبة المتحكّمة بالثروة والسلطة، فقمع التسامح وفقدان الذاكرة الجماعي هما النتائج الطبيعيّ لإمبراطوريّة الرعب، يضاف إلى ذلك إعادة تعريف المعرفة، والانضواء في أديان جديدة. والمفارقة أن يكون هناك وصول سهل للمعلومات، وعدم رغبة في القراءة لدى الأطفال واليافيين والمراهقين وطلبة الجامعات والخريجين، وجهل معمم. وقد وجد مسح أجري في عام ٢٠١٤ أن أكثر من نصف الأطفال الأميركيين قالوا إنهم يحبون قراءة الكتب «من أجل المتعة» نزولاً من ٦٠٪، وهذا لا يشكل نزعة أميركية حصريّة. فقد أجرت كلية لندن الجامعيّة دراسة تتبعت فيها ١١,٠٠٠ طفل ولدوا عام ٢٠٠٠ حتى بلغوا سن الرابعة عشر، ووجدت أن واحداً من كل عشرة فقط كان يقرأ على الإطلاق في وقت فراغه وهو مراهق، (ص ١٠٠).

ويشير الباحث إلى ظاهرة نشوء «أديان جديدة» حيث فقدت الكنائس التقليدية نفوذها في العصر الحديث. وباتت نزعة التخلي عن المؤسسات الدينيّة أكثر وضوحاً في أوروبا حيث تراجع عدد المسيحيين الذين يؤمنون بالكنائس. ومنذ عام ٢٠١١م شهدت البلاد إغلاق نحو ٥٠٠

كنيسة، وجرى ميل إلى كنيسة «العدالة الاجتماعية» كذلك مع تراجع الأديان التقليدية، فإن «العقيدة الخضراء» أي النزعة البيئية باتت تشبه ديناً للعصر الحديث كما تحولت عقيدة الطبقة الحاكمة الجديدة إلى «ما بعد الإنسانية» أو نوع جديد من الدين القائم على التخليد. وفي الجزء الرابع عرض كوتكين صوراً توثيقية لطبقة صغار المالكين المحاصرة، وتصدّرتها عبارة تقول: لا وجود للديمقراطية دون وجود بورجوازية، لبارينغتون مور، وهناك أنموذج هولندا وانتقالها من التهميش إلى بناء إمبراطورية بحرية، مالكة لأكبر أسطول، وأكبر ميناء في أمستردام يمكنه استقبال ثمانمئة سفينة راسية، وازدهرت فيها تجارة القنب والمواد الغذائية والأصغة، وطوّر الهولنديون تكنولوجيا متقدمة قبل منافسيهم الأوروبيين. (ص ١١٦).

ومع اتساع الغزو والحروب والقوّات المنظمة، تراجع نفوذ النبلاء والإقطاعيين، وهيمنت التنظيمات العسكرية الإنكليزية في زمن كرومويل، والجيش العسكرية الفرنسية أيام نابليون في القرن الثامن عشر، بهزيمة خصومهم البروسيين الفخورين، وقد وصف غوته هذه الهزيمة بالقول: في هذا اليوم تبدأ حقبة جديدة في تاريخ العالم! وأعلن كارل ماركس أنّ البورجوازية الناشئة هي أول من أظهر ما يمكن للنشاط البشري أن يحققه، إذ يُنتقل من التدين والفروسية إلى الاستغلال المكشوف والوقح والمباشر والوحشي، ورأى مظاهر شكل جديد من القمع في الأفق. (ص ١١٨).

ثم بدأت نهاية الارتقاء الاجتماعي الذي صنّعه الرأسمالية الليبرالية، واتّسعت الفجوة بين دخول ١٪ من الأغنياء و ٩٩٪ من السكان، وتراجع نصيب الطبقة الوسطى من الثروة في أغنى البلدان، وظهر ذلك في أوروبا واليابان، وغدا هذا التراجع ظاهرة عالمية، وتراجع انعدام المساواة منذ سبعينيات القرن العشرين، بعد أن ارتفع سابقاً، وبات عدم تشجيع الديمقراطية واضحاً من خلال تركّز ملكية الأرض في أيدي قلة مالكة، أو في المؤسسات الدينية، وبعد أن استعادت أوروبا وأميركا بناء مؤسسات تمثيلية منتخبة، مما أحدث رخاء عاماً في جزء كبير من العالم، فإن جيل اليوم يواجه تغييرات درامية تتجه نحو عصر أكثر إقطاعية في بنيتها الاقتصادية والاجتماعية. ص ١٢٥.

هل هو جيل ضائع أو مضيع؟ لمونتسكيو رأي فريد يقول: لا ينحطّ الشباب إلا حين يصبح الكبار فاسدين! فقد حدث تراجع كبير، وهناك أوضاع متشائمة في بلدان عديدة غنية أو ناهضة اقتصادياً، واستطلاعات الرأي أظهرت تشاؤماً حول وضع الجيل الجديد في بلدان أوروبية منها: فرنسا، وبريطانيا، وإسبانيا، وألمانيا، وإيطاليا، وحتى الولايات المتحدة ينطبق عليها ذلك. وهناك بلدان حضورها مؤثر في محيطها مثل الهند ونيجيريا والمكسيك، ينطبق

عليها الشعور بالتشاؤم، ووصل هذا الشعور السلبي إلى اليابان أيضاً. وتجلّى ذلك في (تراجع ملكية المنازل، وإقطاعية العقارات، وعودة التوريث، وعودة إلى الدولة الثابتة!) ويشهد جيل الشباب اقتصاداً قائماً على نبش البيانات الشخصية لمصلحة شركات بعينها. وجعل هذا التغيّر المتسارع أفراد الطبقة الوسطى أقتاناً رقميين، وسمّى غاسباركويغ هذا الوضع إقطاعاً رقمياً. (ص ١٣٣).

ولفت الباحث إلى جوانب مقلقة في هذا الوضع، مثل انقطاع الجذور بسبب تراجع الثقافة، واعتماد نظام الطبقة الخضراء الذي وضعته شركات كبرى مثل شركة فيات، ودكتاتورية الطبقة الوسطى، وعدم تمكين القراءة، وتفكك الأسرة النووية. ودون هذه المحطات المهمة لن توطّن أية قيم إيجابية، مثل العمل والتضحية والولاء، واليابان أنموذج واضح حيث باتت القيم التقليدية مثل العمل بجد والتضحية والولاء ترفض بصورة عامة من الجيل الجديد، (ص ١٤٤). في الجزء الخامس يعرض كوتكين انعطافة كبيرة وخطيرة، ويقبس من أنجلز مقولته التحذيرية للطبقة الوسطى: يوماً ما، ستطغى على الطبقة المالكة للعقارات أحداث تتجاوز توقعاتها بكثير، بل تتجاوز حدود فهمها! (ص ١٤٧).

ومثال الصين يوضح المشكلة، فالمهاجرون من القرى الصينية إلى المدن لا يجدون فرص عمل كافية، ولا يستطيعون بناء مساكن، ويصعب عليهم الرجوع إلى قراهم، مثال ذلك (جينغواي مواطن شانجان)، مقال كتبه جو تشانغ في مجلة ساوث تشاينا مورنينغ بوست، وصف فيه انتقال أسرته الريفية إلى المدينة بحثاً عن فرص عمل، في حين بقي ابن عمه في شانجان، وضربه الأمن العام حتى شارف على الموت لشجاره مع زعيم القرية، عام ١٩٧٩. وجرى تناول نشوء القنانة منذ الإمبراطورية الرومانية حتى القرن العشرين وبرغم انتصارات الطبقة العاملة ومكاسبها التي انتزعتها بتضامنها وكفاحها، فقد كانت أوضاع قسم منها في أوروبا أشبه بالقنانة. (ص ١٥٤).

ورغم ترسخ السلطة في أيدي الملاكين العقاريين بالولايات المتحدة، وتحول هؤلاء إلى أرستقراطية صناعية جديدة تمتلك ثروات تجاوزت كل توقّع، وأدّت إلى استياء الطبقة الوسطى والعمال الصناعيين، فقد أدى هذا الوضع إلى تراجع عدد الأعضاء في النقابات الأميركية وفي البلدان مرتفعة الدخل، وبدأت أحزمة الصدأ في بريطانيا وألمانيا وفرنسا واليابان والصين، وتراجع الارتقاء الاجتماعي الذي تحقق في مرحلة سابقة. (ص ١٥٦ - ١٥٩).

وساهمت الأتمتة في تراجع عدد العاملين في الصناعة، ففي بريطانيا بلغت نسبة التراجع ٢٠٪، وتراجعت نسبة النساء لصالح الرجال، وبلغت ٢٥ - ٢١ (ص ٢٥٦)، وأتجه مستقبل الطبقة العاملة ليصبح على المحك، فشركة «شل» الشهيرة لم تدفع لعمالها مستحقاتهم للعمل الإضافي، وشركة أمازون دفعت لعمالها أقل مما تدفعه شركات منافسة للعمل الإضافي نفسه، ويعتمد عمالها على الإعانات لتدبير شؤونهم. (ص ١٦٢)، وشركة أبل تعامل موظفيها وعمالها وكأنهم روبوتات، ويلجأ كثيرون منهم إلى الإضراب أو الانتحار. وتم الانتقال المريع من البرولتاريا (المكتفية) إلى البريكاريا التي لا تجد ما يسد الرمق. حتى اليابان انتقلت العمالة فيها إلى الجزئية أو المشروطة، أو نظام العمل بالقطعة. وجرت بسبب ذلك تحولات منها عودة دور اليسار إلى الواجهة، وبروز إعادة الاصطفافات الطبقيّة وترتيب التحالفات الواسعة. (ص ١٧٠).

ومع هذه التغيرات الدراميّة بدأت التمردات الفلاحية، وتراجع نفوذ الأحزاب التقليديّة، وتقدمت الأحزاب الشعبوية بنسب عالية، من ١٠٪ عام ١٩٩٠ إلى ٢٥٪ عام ٢٠١٦، ومعروف تاريخ التمردات الفلاحية منذ القرن السابع عشر، وكانت شعاراتها آنذاك تتركز على الوصايا العشر، والمطالبة بالإصلاح الزراعي، وانتقلت إلى المطالبة بإلغاء القنانة وإعادة توزيع الأراضي، ثم تحوّلت إلى ثورات ضدّ التهجير والهجرات الجماعيّة. وجرى ترحيب أوروبيّ بالهجرات من البلدان الفقيرة، وبعدها جرى التضيق على المهاجرين، ألمانيا في زمن ميركل أنموذجاً، ووُضعت ضوابط في معظم دول أوروبا، وبرزت آراء عنصريّة ضدّهم، وللرئيس الفرنسي إ. ماكرون تصريح قال فيه: يشكّل وصول المهاجرين فرصة، وإن كانت لا تحظى بالشعبية. ودعت النخب الأوروبية إلى احترام الهويات الثقافية والروحية للمهاجرين، في حين سعت الطبقة الوسطى إلى محوها. ورأى الشاعر والروائي ويندل من ولاية كنتاكي الأميركية أن هناك حاجة لوجود أفق، والبحث عن عمالة يخلق المزيد من الأعباء على الدولة، ويلقي على الطبقة العاملة أعباء كبيرة لتحسين أوضاعها، إذا كان ذلك يمنع حدوث اضطرابات واسعة. (ص ١٧٤ - ١٧٧).

تناول الباحث في الجزء السادس جغرافيّة الإقطاع الجديدة، ورأى أن الأوليغاركيّات الجديدة تتجه إلى إنشاء مدن محروسة ومحصّنة لها، على غرار وادي السيليكون، بينما يتركز الموظفون والخدم خارجها، وهناك تسميات لها، مثل: شيكاغو العالمية، وشيكاغو المدمّرة المنكوبة بالجرّاثم اليوميّة، كما عبّر المحلّ بيت سوندرز. (ص ١٨٧)، وأدّى ذلك إلى انقسام حضريّ، وقع في مدن أميركيّة كبرى مثل: نيويورك وسانفرانسيسكو، وبرزت فجوة كبيرة بين



خمس عدد السكان الأعلى والخمس الأسفل، إذ هناك ٢٥٪ من سكان نيويورك يعيشون في فقر مدقع، وأكبر انقسام طبقيّ موجود في سان فرانسيسكو، ويبدو أن التوجّه الآن نحو المدن ذات البوّابات. حتى تورنتو التي اتّسمت تاريخياً بالمساواة باتت اليوم منقسمة. (ص ١٩٢).

وباتت سياسات قادة الدول الغنيّة اجتذاب الأثرياء إلى مراكز المدن الكبرى، ودفع الطبقة الوسطى والمفكرة إلى محيط المدن أو تهجيرها إلى الخارج. ويحدث هذا في باريس ولندن ولوس أنجلوس. وجرى الانتقال من طبقة إبداعية راسخة الجذور إلى أزمة حضاريّة جديدة.

وفي الفصلين ١٧ - ١٨ كشف الباحث روح المدينة الإقطاعية الجديدة ومستقبلها الاستبدادي، إذ يجري تقليص الطبقة الوسطى، والابتعاد عن قيمها المحفّزة والمحركة للارتقاء الاقتصادي والاجتماعي، والانتقال إلى استقطاب جديد، وتخطيط مدينة ثرية بلا أطفال، وبلا طبقة وسطى وبلا أحلام، بعد تفكيك الصورة السابقة. (ص ٢٠٦).

وتتّجه الأوليغاركيّة إلى بناء مدينة ذكية، أو ما سمّاه المحلّل المستقبلي وليم ميتشل (مدينة الأجزاء)، أو المدينة الرقميّة، حيث الأثرياء السعداء، وحول هذه المدن مجمّعات سكنيّة لسكان الضواحي السابقين، الذين غدوا بلا أطفال، وأقلّ إحساساً، نتيجة عرقهم في تلبية مطالب الشركات العملاقة مثل تويتر، وتسلّا، وفيسبوك... يعيشون كأنهم ما زالوا في الجامعة، أو أشبه بمراهقين مزمنين، وهذا استبدال جديد معمم وغير مرئيّ. فهل هذه مدينة أو دستوبيا؟ (ص ٢٠٩ - ٢١١).

إن أوليغاركيّات الشركات الكبرى في العواصم الغنيّة يريدون موظفين مدمنين على مواصلة العمل، أشبه برهبان، لا يسعون لتكوين أسرة، وغير مهتمين بإنجاب أطفال، وليس لديهم أيّ اهتمام بالنشأن العام، وبالقضايا الإنسانية والمشكلات المستجدة. وهذا التعلّول للشركات ونفوذها سيواجه مقاومة من مجتمعات ديمقراطية وصناعية في أوروبا، ترفض بشدّة احتكار المعلومات وأسلوب الشركات في جمع المعلومات. ويعطي الاتحاد الأوروبيّ مواطنيه الأدوات اللازمة لمحو المعلومات الشخصية التي تجمعها الشركات الكبرى لمصالحها.

وفي الجزء السابع اقترح المؤلف بياناً تحذيرياً للطبقتين الوسطى والعاملة، حول كيفية مواجهة هذا الإقطاع الجديد المتعلّول على العالم، إذ هناك تحدّ تكنولوجي وخبراء ومدراء تنفيذيّون يحظون بالامتيازات والصلاحيات الواسعة، ويشكلون طبقة حاكمة، تحدّد السياسات التي تخدم أسياها المالكين، دون أن تكون لها شعبيّة.

وقوة الطبقة الجديدة تأتي من احتكارها للاتّصالات والخوارزميات المسيطرة على

التفاعلات الاجتماعية. (ص ٢٢٥). وتعود السيطرة على العقارات، وتغيب العدالة في توزيع الأراضي، وتُتَوَّض السمة الأُسْرِيَّة، فنسبة الأفراد الذين يعيشون وحيدين في الولايات المتحدة ٢٨٪، وفي البلدان الإسكندنافية ٤٠٪، والطريف أن كتاب كيونغ سوك شين المعنون (اعتنِ بأمي رجاء) هو الأكثر مبيعاً، وركّز مؤلّفه على ألوان الشعور بالذنب لدى أولئك الذين أخفقوا في رعاية ذويهم المسنّين. ص ٢٢٨.

وحثّ الباحث كوتكين على ضرورة استكشاف ما وراء العقائدية، عبر التوجّه إلى معالجة المشكلات بإجراءات براغماتيّة، تراعي احتياجات المجتمع بحسب رؤية ستيف كوتن، واحترام إنسانيّة البشر كما شدّد أوستن وليامز، وتحديد مسببات الآلام بوضوح، فالتغيّرات المناخية هائلة الأضرار، والمتسبّبون بها واضحون، ولفت كوتكين إلى ضرورة الاستثمار في الصمود ضد الطغيان، مثلما هو الاستثمار في التعليم والتأهيل، لمواجهة القوانين الحديدية للأوليغاركية الجديدة. (ص ٢٤٠). وركّز على دور الطبقتين العاملة الأكثر تضرراً والوسطى في مواجهة الإقطاع المتغوّل، لأن جشع هذه الطبقة المتغطّسة يتوقّع أن يثير غضباً واسعاً ضدها، مثل الغضب الذي قوبلت به فضيحة هوليوود بشأن القبول الجامعي، ولا بدّ من توسيع التحالفات، والاستفادة من التمردات ضد الإجراءات التعسّفية، واقترح قيماً مساعدة للسير في هذا التوجّه، من بينها:

التركيز على القضايا الروحية وتحسين ظروف الحياة، كما يجري في اليابان، وإيقاظ الإرادة السياسيّة لدى الجماهير لمواجهة الطغمة الجديدة، وذكر قولاً للبريطاني آر. اتش. تاونسي: سعيدة الأمة التي لم ينس شعبها كيف يتمرد، ونصح كوتكين بالتصميم على الموقف الداعم للمطالب المحقّة، والالتزام بأن يكون الناس مواطنين حقيقيّين، قادرين على تحديد العالم الذي يعيشون فيه ويورثونه لأطفالهم.

قدّم جويل كوتكين بحثاً معمّقا، وعرض تحولات اقتصادية واجتماعية، مستنداً إلى إحصائيات موثّقة وموسّعة، شملت اقتصادات كبرى في أوروبا وأميركا، واقتصادات ناهضة في اليابان والصين وروسيا، ودولاً في قارتي أفريقيا وأميركا اللاتينية، ضمن تسلسل تاريخي، أوضح صعودها إبان الانفتاح والتعددية، والدور الاستبدادي المنكفئ في تمزّقها وهبوطها المدوّي.

واستند الباحث إلى مصادر تاريخية وتحليلية، وكتب فلسفية ودراسات لعلماء اجتماع بارزين ونشطاء سياسيين، وقبس مقتطفات من تقارير إحصائية وصحفية أعدتها مراكز بحثية متخصصة وصحف شهيرة، وخبراء ومستشارون في الشؤون الاقتصادية والسياسية، وقد وردت كلمة تحذير في العنوان الفرعي للكتاب، وهي موجّهة للطبقة الوسطى العالمية،

لأنها الرافعة القادرة على كبح التحولات الاستبدادية والانتكاسات الاجتماعية والحضارية والبيئية الخطيرة على الشعوب، وعلى الكوكب الأرضي كله.

تجربة مهمة وتحليل مدعم بشواهد واستبيانات مدققة، للاقتصادات الناهضة المهددة بالحصار والضغوط والعقوبات الأحادية، ولمراكز القرار فيها، وللدول النامية المثقلة بالديون والتدخلات الخارجية، ولتلك الدول التي جرى تحويلها إلى ساحات حروب بالوكالة، من أجل تفكيكها ونهبها، والضغط على دول الجوار، وبثّ الرعب في أرجاء القارات كلها وتفكيك اتحاداتها الهشة، ونهب ثرواتها، وخلخلة التوازن في العلاقات الدولية، وإعادة إقطاع جديد مرعب محمي بقوة التكنولوجيا العالية والأسلحة المتفوّقة إلى تزعم العالم.

نجح المترجم في تقديم نص رصين متين اللغة، ونقله من اللغة الأصلية التي يتقنها مثلما يتقن العربية، كي يضيف إلى المشروع الوطني للترجمة التي تدعمه وزارة الثقافة بحثاً راهناً جديداً، يفيد مراكز البحوث السورية والعربية، ويحفز القراء والمهتمين والنخب الفكرية إلى أداء أدوارهم، وتجنب بلدانهم الأخطار المحدقة بها.

\*\*\*

## أوراق اعتماد سينمائية

رئيس التحرير

كانت صور تتوالى بألوان تمنحها الذاكرة، وأخرى هي مشاهد مما أمرُّ به في شارع (شريف) في وسط القاهرة عام ١٩٧٦. إنها واجهات زجاجية تعرض أقمشة وملابس أو أدوات وأجهزة أو هي تفتح على مكاتب خدمات للسفر أو تطلق مع كلمات الإعلان بعضاً من روائح الأظعمة، لكن ما تصدّر الموقف المتحركة فيه خطواتي هو تلك الأماكن الأثيرة التي تتناغم مع مهمة اليوم، وهي المكتبات التي اعتادت على ارتيادي لها، فأنا أمضي ساعات في تقليب ما على الرفوف وقد ألفتُ الموظفين فيها ذلك، وهم يمنحونني بشكل دائم ما يمكن من حسم على الأسعار، سواء في مكتبة الهيئة العامة المصرية للكتاب أم دار المعارف أم مكتبة الأنجلو، وكان من الطبيعي أن يسألني زبائن عن كتب يطلبونها، فهم يروني أنقل الكتب بين الرفوف أو أصعد على السلم الخشبي وأعيد أجزاء إلى مواضعها؛ فهذه من علامات العاملين في المكتبة، وقد كنت أجد اللوحات المصوّرة والبطاقات البريدية التي تنقل زوايا فريدة

ومشاهد فنية للمواقع الأثرية في مكتبة لاينرت أند بروك قرب تقاطع شارع شريف مع شارع ٢٦ يوليو. إنني الآن في طريقي إلى إدارة نادي السينما لأقدم طلب الانتساب، وأمّني النفس بإمكانية الحصول على القبول.

ردّد كل من سألته في السنتين الماضيتين أن هناك قوائم انتظار؛ أو أن التسجيل متوقف حالياً؛ ولكنني شعرت بأن لدي أوراقاً جيدة بعد أن ناقشت رسالة الماجستير وأحضّر للدكتوراه فهذه واحدة؛ والثانية أني معيد بجامعة حلب؛ والثالثة إلمامي بعالم السينما الذي تابعت عبر المجلات المتخصصة والكتب التي أحاول أن تحيط بجوهر الفن السابع كما يسمونه، والمقارنة التي أقيمها بالمرسح، وهناك ورقة مهمة وهي إسهامي في نادي السينما في حلب عام ١٩٧٢ الذي تعاوناً فيه أنا وزملاء معيدون في قسم اللغة الفرنسية مع د. سلمان قطاية الطبيب والفنان التشكيلي والمؤلف المسرحي والمثقف، فنظّمنا عروضاً في سينما الكندي وأصدرنا بعض النشرات المصاحبة للعروض، وأجرينا ندوات ولقاءات مع مخرجين من سورية، كان منهم صلاح دهني وآخرون ممن زاروا حلب مع أفلامهم منهم المخرج البولوني أندريه فايدا.

كنت أجتاز الدرج في مبنى مؤسسة السينما المصرية، وصوت يعاودني بكلمات صديق وهو يعجب من إصراري على أن أكون في هذا النادي. كان يقول: شاهد الأفلام كما تريد في دور السينما ولديك الكتب والمجلات من دمشق وبيروت والقاهرة وموسكو وحتى مطبوعات منظمة اليونسكو أراها عندك، لم هذه القيود لأوقات محددة للنادي؟! هل أنت مولع بهدر وقتك هنا وهناك مع حاجتك إلى ما يساعدك على إنجاز الدكتوراه؟! وقبل أن أتابع ذاك الحوار في الذاكرة سألت صبيّة في أعلى الدرج: هذا مكتب نادي السينما؟ فأشار المستخدم: نعم هذا هو، فأسرعتُ أنا أيضاً لأدخل، واستقبلنا شاب

بشوش لكنه صارم في إجابته: عفواً، آنسة، الاسم في الانتظار، فاتجهت الصبية إلى الباب، ولم تعقب، ويبدو أنها ليست المرة الأولى، وخفف الوقع السلبي كلمات هذا الموظف: هناك احتمال استئجار صالة كبيرة وعندها يزداد عدد الأعضاء. ولما التفت إليّ ناولته الطلب ومعه بيان لتلك الأوراق التي أراها قادرة على اجتياز البوابة والدخول بين هؤلاء الذين تُضاء لهم الشاشة وأفلامها المميزة. قرأ السطور ثم قال: بعد أسبوع تمرُّ بنا، ولتكن معك احتياطاً صورة للهوية إذا وافقت لجنة القبول. هل هذه إشارة إيجابية؟ ولكنها على العموم مجرد (إذا)، وهي شرطية وليست حاسمة. ولما خرجت إلى الشارع غلّبتُ التفاؤل، واتجهت إلى المترو يحملني إلى مصر الجديدة حيث شقتي المطلة على ميدان قصر الطاهرة الذي يذكرني بمشاهد في السينما المصرية.

اشترت بعض مصادر بحثي النقدية الأساسية من دار المعارف، وبقيت مرجعيات دلالية بالفرنسية سأخذها من مكتبة هاشيت في ميدان طلعت حرب، ولا يزال في مهام اليوم أن أستطلع ما جرى في طليبي لنادي السينما. الصورة في حقيبي جاهزة.. إنني أعدُّ هذا النشاط الثقافي جزءاً مما أقوم به في بحثي، فالروية العلمية إنما تكتمل بالكشف عبر الفنون، ولا سيما وأنا أخوض في الدلالة والنقد وأعايش بحوث السيميائية في مقارنات مع فاعلية الكلمة والأدب. كان الباب مفتوحاً وهذا أفضل من الوقوف والتردد في فتحه! ومن بين عدد من الواقفين لمحت وجه الموظف، وجاءت ابتسامة خفيفة لتعطيني لحظة مضيئة. فتحت حقيبي لأخرج الصورة وأنا أسمعه مرحباً: قبل طلبك، ثم دفعت الاشتراك نصف السنوي، وبعد دقائق صارت الهوية بيدي، ولم أر الكلمات فيها وإنما امتلأت بكراسي صالة السينما والزملاء الأعضاء وتخفّت الإضاءة وتبدأ مقدمة الفيلم.

إنّ برنامج نادي السينما كان يُعدُّ لمن يقرأ ويتابع أحوال هذا الفن إطاراً يدعم منهجية فهم الآفاق الفكرية والخصائص الأسلوبية للأفلام العالمية، سواء في مركزها في هوليوود الذي هيمن بعد أن سبق أوربة صاحبة الاختراع، ورسخ قواعد صناعة ضخمة ومتجدّرة، وظلّ يجذب إليه المبدعين من أرجاء العالم، أو في مراكز أوربية تضيء الساحة في مراحل من التطور ولاسيما في باريس أو روما أو في موسكو، وعندما نقرأ أسماء مجلس الإدارة الذي تنتخبه الجمعية العمومية للنادي ندرك القيمة العلمية، فهناك عدد من النقاد والباحثين في شؤون السينما ممن ألفوا كتباً أو ترجموا، أو زوّدوا المجالات المتخصصة والصحف بمقالاتهم، وممن يعملون في مؤسسة السينما: أحمد الحضري ويوسف شريف رزق الله ود. رفيق الصّبّان واعتدال ممتاز وسامي السلاموني وخيرية البشلاوي، ورغم أحوال المرحلة الانتقالية في مصر مع ما سُمّي بالانفتاح حاول النادي أن يرسم التنوع في الأفلام العالمية الجديدة والمميّزة (الأب الروحي في جزأيه الثاني والثالث لفرانسيس فورد كوبولا، وعالم الغرب الذي تناول آفاق المستقبل بخيال علمي للمخرج مايكل كرايشون، وجريمة في قطار الشرق السريع، الفيلم البوليسي الذي امتاز بأداء تمثيلي التقى فيه نجوم منهم أنجريد برغمان وشين كونري وأنتوني بركنز وفانيسا ريد غريف وجاكلين بيسييه، وكذلك فيلم درسو أوزالا الذي قدّمه المخرج الياباني كيرا كوروساوا بإنتاج سوفيتي ياباني وأفلام من مثل: المرأة المحظوظة للمخرج ستانلي دونين، ولمعت فيه الممثلة ليز مينيلي مع جين هوكمان) أو يستحضر أفلاماً قديمة تحمل علامات فارقة في الإخراج أو التمثيل أو هي مفتتح تيارات سينمائية حوّلت مسارات السينما كما في (روما مدينة مفتوحة؛ وهو فاتحة الواقعية الجديدة

الإيطالية للمخرج روسيليني وتمثيل أنا مانياني، وفيلم الغريب من إخراج وتمثيل أورسون ويلز، وفيلم المرأة في النافذة للمخرج فريتز لانغ). وكانت العروض أسبوعية تنقلت بين عدد من القاعات تبعاً لظروف مادية للنادي، فبعد سينما أوبرا كانت قاعة النيل التابعة لبنك مصر وقاعة إيوارت بالجامعة الأمريكية، ولم تفلح محاولات الانتقال إلى مسرح الجمهورية ليكون قاعة عرض أيام الجمعة.

كانت الأفلام التسجيلية القصيرة افتتاحاً يسبق عرض الفيلم الرئيسي، وهي تحمل رؤى أهل السينما من أرجاء العالم؛ مصر وتونس وروسيا وكندا والمجر وأمريكا وبريطانيا ورومانيا... وتؤكد وظائف متعددة لهذا الفن الفاعل والمؤثر عبر مجموعة من أدواته السيميائية التي تقدم الإشارات في مباراة مع الكلمات التي نركز عليها عادة أداة توصيل، وكذلك كانت النشرة المرافقة للعروض نافذة يطل أعضاء نادي السينما من خلال مقالاتها وحواراتها على جوانب تشرح زوايا مما يُعرض من أفلام، وتقدم تصورات عدد من صنّاع هذا الفن في العالم.

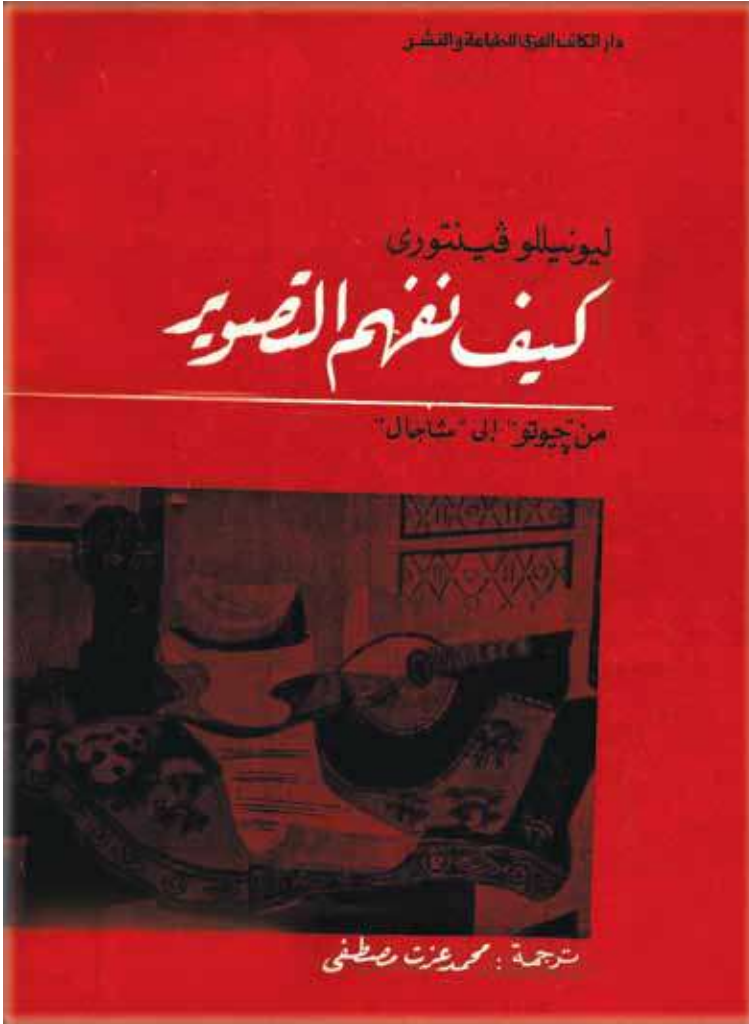
حملت معي لَمّا عدت إلى جامعة حلب عام ١٩٧٨ تلك الأجواء المفعمة بالجد والاهتمام بالسينما، وقد كان إرساء تقاليد المشاهدة الراقية بعضاً من مهام النادي، فهذا الفن جميل وممتع ولكنه يحمل كثيراً من الطاقات المؤثرة، ولا بدّ من حالة استقبال جادة لا تتعارض بطبيعة الحال مع البهجة، وسعيت دائماً في أنشطة الجامعة والمدينة لرسم خطوطاً في لوحة الفن.





كتاب المعرفة الشهري  
/83/

كيف نفهم التصوير





ليونيللو فينتوري

# كيف نفهم التصوير

تأليف: ليونيللو فينتوري  
ترجمة: محمد عزت مصطفى  
اختيار وتقديم: د. فايز الداية

رئيس مجلس الإدارة

الدكتورة لسانة مشوح  
وزيرة الثقافة

المدير المسؤول

د. نايف الياسين

رئيس التحرير

د. فايز الدايدة

أمانة التحرير

د. شهلة السيد عيسى

الإشراف الطباعي

أنس الحسن

التصميم والإخراج

ردينة أظن

التدقيق اللغوي

نعم حامد

التنضيد

ابتسام عيسى

## كتاب المعرفة... كيف نقرأ اللوحة

-١-

عزيزي القارئ، بعد ثمانية من كتب المعرفة يمكنني الحديث عن الرؤية التي استعدتها، وفي الوقت نفسه أقدم إجابة عن سؤال يبدأ بـ(لماذا) طرعه بعض قراء المعرفة، وانتظار هذه المدّة لم يكن مرثه الانشغال في إنجاز الأعداد التي يسبقها الزمن؛ وهو ممّا يملأ الأيام والليالي؛ وإنما كان التريث حتى تقدّم أعداداً تعبر عملياً عن وجهة النظر في الاختيارات.

لقد هَضَرْتُ من الحكايات القديمة ثنائية: سمكك في طبق وشبكة الصيد، وذلك عندما فكّرت في الهدية التي يمكن أن تقدّمها (مجملة المعرفة) إلى قرّائها الأعزّاء، وقررت أن يكون مع كل عدد شبكة أو مفتاح أو منجل مصاد أو فأئن للحقوق؛ وذهبَ النظر في الأفق بعيداً يتأمل خطوات كثيرة في اتجاهات الطبيعة وأركان الحياة، وعودة في الأمسيات بمصايد أو صيد أو بإنجاز طريق جديد إلى الوادي والتلال، لقد رأيت أن هدية توضع على الرف؛ رغم جمالها؛ تؤطّر بحدود لا تغادرها، وتظك آثارها في تلك المساحة، وأما الفاتح فهي متجددة العطاء ومتنوّعة الآفاق.

هكذا توضّحت ماهية (كتاب المعرفة) وهي الفاعلية المستمرة والمؤدية إلى جديد، وإلى تفاعل مع احتياجات ثقافية معاصرة لدى أكثر

من جيل من القراء، فمنهم من يحبُّ الاطلاع على جوانب لم تُتَّحَ فرص لها من قبل؛ فتكون صفحاً لنا دليلاً أولاً إليها، وآخرون يقولون: هذا ممَّا نعرف، فنقول لهم: إذن يمكن لهذه الصفحات أن تأخذ بأيدي من حولكم من الشباب والشابات، لعلَّ بعضاً منهم يبدأ ألواناً من الثقافة. وذهبت أعداد (كتاب المعرفة) في محورين للحركة، أولهما قصص وحكايات مختارة من كتاب أو أكثر، على أن تكون لها سمات مميزة لصاحبها، وتتصل بأكثر من مجال ثقافي وفكري، كما كانت الشأن مع حكايات شكسبير وقصص بيراندو ونصوص الأوبرا العالمية، والمحور الثاني هو فصول مختارة من كتب تناول جوانب نظرية وتطبيقية في الفن التشكيلي والفن الموسيقي وهما الجانبان اللذان يعدّان الخاصرة الضعيفة في الثقافة العربية، وثمة ضرورة إيجاد منافذ إلى عوالمها الغنية والواسعة، فلا مراحل التعليم العربية تعطيهما حقهما من الاهتمام والمتابعة، ولا الأجواء الثقافية ترسم مسارات مسورة وقريبة؛ فثمة محتصون أو حرفيون في طرف وجمهور عريض لا تصل إليه أسرار الفن الحقيقية، وقد جاءت في هذا المحور كتب: معنى الفن، ومع الموسيقى، وديوان نزار قباني السموع من الأغاني، ودعوة إلى الموسيقى، وكيف نفهم التصوير.

-٢-

هل نقرأ اللوحة التشكيلية أم نفهمها؟ اختار المترجم في عنوان الكتاب (كيف نفهم التصوير / من جيوتو إلى شاغال) وهو مطابق للصيغة باللغة الإيطالية (com si comprende la pittura ..do Giotto a Chagalle) فعل (نفهم) وهو يتجه إلى دلالة الاستيعاب الشاملة لعدد من الوحدات الدلالية، فيها الإدراك العقلي وإعمال الذهن والأفكار والمعلومات الفنية، وفيها الإحساس والشعور في مدى نفسي ينطلق إلى أبعد من حدود يضعها أهل الفلسفة، فالخيال لا قيود تقيده؛ وهو الذاهب في

مرّات إلى فضاءات الحلم. ونلاحظ أن الترجمة الفرنسية غيّرت جزءاً من العنواّن فصار: من أجل فهم التصوير (Pour comprendre la peinture de giotto a chagalle) ولكنني أردت في الحديث عن هذا الكتاب، الذي ظهر سنة ١٩٥٠، أن أعود اليوم إلى فعل (نقرأ) لنضع خطوطاً متوازية بين الدلالة اللغوية التي اعتدنا على حضور فعل (قرأ) معها، والدلالة السيميائية التي تتخذ الأشكال والخطوط والأصوات وسائر ما تدركه الحواس البشرية الخمس أدوات لتوصيل دلالاتها، وهكذا نرى كيف يبدأ التمكن من اللغة ودلالاتها بالحروف وتركيب الكلمات ومن ثمّ الجملة للتعبير والتوصيل، سواء في حياتنا اليومية أم في الأداء الفني للأدب في أنواع خطابه، وفي عالم التشكيل نلاحظ الألوان والخطوط الهندسية، وتركيبات لها مع الضوء والظلال، وزوايا تُظهر وتُخفي، ومرابا يُمسك بها الفنانون لا تبقى مستوية؛ بل لكلّ مرآته وتشكيلاته لتبني في اللوحة رؤية ورسالة إلى من يقف أمامها.

تبدو المسألة بسيطة، وهي في بدايتها كذلك، لكنها تغدو مركّبة بأبعاد متعددة وأكثر غنى مع استمرار التمرس في رؤية الأعمال الفنية التشكيلية، والتأمل شيئاً فشيئاً فيها وفي كلمات النقاد والمقالات والكتب، ولكل واحد من المتلقين المتشوّفين أفق يرتضيه ويستطيعه، وهكذا نرى محبي الفن التشكيلي ينظرون في حركة تشبه ما يكون في تتبعهم للكلمات في القصيدة والقصة والرواية، وبطبيعة الحال ليس مطلوباً أن يتهدروا جميعاً للحديث عن التشكيل في المحافل والصفحات، فلماذا متخصصون وقدرات تُبنى على نحو منهجي.

ومن استعمالات فعل (قرأ) في الفنون ما نجده في الموسيقى والغناء في العراق، فثمة فنّ (قراءة المقام) والقصدي إلى أداء القصائد بأنغام مقام من مقامات الموسيقى العربية، ولهذا أصوله وخصائصه؛ في أقسام الوصلة الغنائية وكيفية أدائها والآلات الموسيقية المصاحبة؛ التي توارثتها

أجياك الفنانين، وكان من أشهرهم في العصر الحديث (محمد القبانجي،  
ورشيد القندرجي، وناظم الغزالي، وفريدة محمد علي)، ويمكن لن  
يوذ الاطلاع العودة إلى المواقع الإلكترونية لسماع بعض منها.

- ٣ -

مؤلف كتاب (كيف نفهم التصوير) د. ليونيلو فينتوري ١٨٨٥-  
١٩٦١ ناقد إيطالي وأستاذ للفن وتاريخه، والأساليب النقد التشكيلي،  
وقد درّس بجامعة تورينو وأكاديمية الفنون في بالرمو، وعمل  
في متحف بورجيزي، وتولّى إنشاء متحف توالينو، وكان أستاذاً  
للفن في جامعات أوروبية وفي أمريكا، ومن مؤلفاته: أساليب النقد  
المعاصر؛ والمصوّرون المعاصرون؛ وكيف نفهم التصوير؛ وسيزان؛  
والانطباعيون الفرنسيون؛ وشاغال. وسنجد في هذا الكتاب  
استثماراً لخبرات غنيّة بالفن على نحو تطبيقي قريب من القراء،  
وقد ألفه فينتوري وأصدره ١٩٥٠ أي في مرحلة متقدمة من رحلته  
الفنية التي أخلص لها حياته، ونحن نرى مدى العمق في رؤية  
فينتوري للفن التشكيلي، وهي تنطبق على الفنون الأخرى ومنها  
الأدب، ولعلّ من يشتغلون في ميدان الإبداع الأدبي يعودون إلى  
كتاب فينتوري ليتحقّقوا من ماهية الفن وفاعليته.

وأما المترجم محمد عزّت مصطفى ١٩٠٧- ١٩٦٩ فقد درّس الفنون  
بمصر ثم إيطاليا، وقام بالتدريس في معاهد وكليات فنية، وشغل مواقع  
في وزارة الثقافة، وهو فنان تشكيلي واقعي رسم مشاهد مصرية  
معاصرة، وقد ألف كتاب قصة الفن التشكيلي في ثلاثة أجزاء، وثورة  
الفن التشكيلي، وترجم كتاب (كيف نفهم التصوير)، وبهذا نجد ترجمة  
تقرّب المصطلحات وتسلسل الأفكار في تحليل المؤلف ليونيلو فينتوري.  
وقد صدرت الترجمة بالقاهرة ١٩٦٧ عن دار الكاتب العربي للطباعة  
والنشر الحكومية، وضم الكتاب مع فصوله صور اللوحات التي تناولها



فينتوري بالدراسة بالأبيض والأسود، وفي تقنية ضعيفة لا تساعد على متابعة التحليل، ولذلك استحضرتُ عدداً من هذه اللوحات الأصلية؛ من المواقع الفنية؛ ملونة حتى تظهر جمالياتها وخصائصها الأسلوبية التي كانت المؤلف يقف عندها سارحاً ومحللاً.

-٤-

بيّن فينتوري في مقدمة الكتاب المهمة الفرق بين الانطباع الشخصي الذي يبديه المتلقي للوحة التشكيلية (وهو متفاوت بحسب ثقافته ودربة ذوقه) والنقد الفني المؤسس على القيم الجمالية وأساليب التصوير في لوحة الفنان، فللك إنسان أن يبدي انطباعه، ولكن ليس له أن يرسله ليكون حكماً نقدياً، فهذا أفق مختلف وله أدواته وشروطه.

والزاوية الأخرى الأساسية في التناول النقدي هي التمييز بين موضوع اللوحة الذي تناوله، وتقدّم فيه إلى المتلقي رسالتها والأسلوب الذي تشكّل فيه «فقد يتضمن موضوع ما قيمة ذهنية أو أخلاقية أو اقتصادية، ولكن تحقيق القيمة الفنية رهن بتشكيل الموضوع، وانصراره في خيال الفنان، وقد يشتمل المضمون على قيمة عاطفية، لكنّ هذا المضمون لن يمثّل قطّ قيمة فنية قبل أن يحققه الفنان في تشكيل فنيّ ينبثق من ذاته. أما الخطّ والتأثير التشكيلي و... فليست إلاّ تحقيقاً لقيمة عملية لا حظاً لها من الفن قبل أن يخلع المصوّر الفنان عليها مضمونه الخاص ويصبّ عليها من عواطفه ومشاعره الذاتية».

وعندما نتابع منهج فينتوري في قراءته للوحات التي اختارها في كل فصل من فصول الكتاب، فسرى أنه يعرض الموضوع الذي تجسّده اللوحة، والإطار التاريخي والقضايا الفكرية والسياسية المعاصرة له ذات التأثير، ويعقد المؤلف مقارنة بلوحات في موضوعات قريبة

أو مماثلة، ثم يأتي الربط بين القيم الجمالية وأدواتها الأسلوبية في سيميائية اللوحة من الخطوط والفراغات والعلاقات القائمة بين أجزاء اللوحة.

يظهر المؤلف في هذا التناول ما يميّز به الفنان من ابتكار ولمحات جديدة في الأداء التعبيري، مع مقارنات مع الأعمام الأخرى للفنانين المعاصرين أو السابقين، ويلاحظ القارئ أن ليونيللو فينتوري صريح جداً في نقده، وموضوعي لا يجامل، وقد استعرض في واحد من فصول الكتاب لوحة وقال: لقد أتيت بها لأبرهن على التناوك الرديء عند هذا الفنان.

يرتكز فصل (الفن والتوضيح) على فكرة رئيسية تقول: ليس المطلوب في الأعمام التشكيلية تقديم وثائقيات للعصر وأحداثه، أو تجسيد قصص قديمة وتواريخ، وإنما ينبغي الوصول إلى الشراة التعبيرية التي تحرّك في المتلقين أحاسيس الحياة بمؤثرات جمالية لما هو لطيف أو ساحر، أو ما هو قبيح لكنه شديد التأثير.

وفي فصل (ميوية الطبيعة) يشير المؤلف من خلال الشواهد إلى تأثر الفنانين بأفكار جان جاك روسو، واتجاه عدد منهم بصور المناظر الطبيعية نحو آفاق روحية خلاصاً من مفاصد الحضارة الحديثة وسطحيها. ومن جهة أخرى يتتبع الاتجاهات المتعددة في مدى مطابقة اللوحة للواقع أو مباينته بدرجات، فتتوالى وتتناظر التيارات الواقعية والرومانسية والانطباعية وما وراءها، وما يكون لكل اتجاه من سمات تعبّر عن رؤيته لرسالة الفن.

وفي فصل (الجمال الأدبي في العصر الحديث): يتناول استخدام قدرات الأسلوب التوضيحي في تحقيق حضور الجمال الأدبي في مراحل مبكرة مع (غويا، وكوربيه، وتولوز-لوتريك) للتعبير في أسلوب فني عن معتقداتهم السياسية والاجتماعية، واستمرّ بعد ذلك في أعمام

عدد من الفنانين، ونلاحظ وقوفاً عند استخدام أسلوب الكاريكاتير في بعض أعمال غويا، ثم اتساعه في أعمال دومييه، ونمة وقفات مع الفنان سيزان وأرائه.

وفي فصل (الفن التجريدي وفن الخيال) يتناول فينتوري أعمالاً مغايرة لما كان مع الواقعية والرومانسية والانطباعية، ويقول إنَّ الحديث عن الفن التجريدي في الوقت الحاضر إنما يعني الحديث عن التكعيبية وتوابعها، ولم يكن يهم هؤلاء الفنانين والنقاد سوى المخالفة عن أشكال الطبيعة للتعبير عمَّا يرونه أو يدعون إليه، ويستمر حديث المؤلف فيتناول أعمالاً سيربالية وإشارات إلى تيار الوحشية.

إنها رحلة جميلة مع أعمال هؤلاء المصوِّرين ولوحاتهم، عبر أزمنة وناسها وأفكارها وأهوائها، ولعل تكامل الفكر مع الجمال، ومتابعة التطور الذي لا يتوقف... لعل ذلك يثير تأملات في زماننا.

\*\*\*



لوحة للفنان غويا

عندما تثير لوحة تصوير الانتباه يكون رد الفعل لدى المشاهد لها قوله «تعجبني» أو «لا تعجبني». ولأي فرد الحق في أن يقول هكذا، أياً كان مستوى ثقافته فليس من وسيلة إلى محاكمة أحد منا على أسباب إثارة بعض الأشياء على بعضها الآخر، ذلك أننا لا نكون في الأشياء التي نفضلها على صواب أو خطأ بصفة مطلقة.

وعلى الرغم من أن المفضلات الشخصية تفرض علينا الخضوع لسلطانها دون مناقشة، فإن تكوين حكم صائب على شيء ما يستلزم استناد هذا الحكم إلى أساس موضوعي.

\*\*\*

ولكم يثير سخريتنا ذلك الذي يحاول إقناعنا بالحجة والبرهان أن امرأة بذاتها لا بد وأن تفوز أو لا تفوز بإعجابنا جميعاً... ولعل هزة ساخرة بالكتف أن تكون أبلغ إجابة عن مزاعم أولئك الذين يسعون إلى إقامة الدليل على خطئنا لمجرد أننا لا نستطيع مذاق طعام يفضلونه هم لاعتبارات خاصة.

\*\*\*

... أثارت مباحث الفن منذ أمد بعيد اهتمام طائفة من العباقرة، فكان أن بذل بعض عظماء الماضي جهوداً كبيرة لتحرير الأحكام الفنية من تأثير المفضلات الشخصية، ولوضع أساس موضوعي تستند إليه تلك الأحكام، غير أن هذه الجهود كانت تضع في اعتبارها ما للآراء الشخصية من أهمية هذا الشأن. فقد تستولي لوحة تمثل «مريم العذراء وابنها» بريشة «رافاييلو» على إعجابنا بدرجة أكبر من أخرى للفنان «ميكليجو» -مثل لوحة «العرافة» مثلاً- على أننا نحس رغم ذلك أن صورة «العرافة» المشار إليها هي الأخرى من أعمال الفن الأصيل، إذ نعثر فيها على نوع خاص من القيم الفنية تختلف عن تلك الأخرى التي صادفناها في لوحة العذراء، ومعنى ذلك أن كلتا اللوحتين تحملان تلك الصفة الإيجابية التي تسمى فناً، عندئذ لا يسعنا إلا الاعتراف بأن الرقة التي التقينا بها في لوحة المصور «رافاييلو» قد أثارت إعجابنا بدرجة أكبر من العنف الذي ينبض به فن «ميكليجو»، ومعنى ذلك أيضاً أن كلا الفنانين قد حقق عملاً أصيلاً من أعمال الفن.

\*\*\*

والعبارة التي نقرر بها أن لوحة ما تعد من أعمال الفن الأصيل، ونقيضتها التي تشير إلى عكس ذلك، إنما يمثل كل منهما مبدأً ومنتهى «حكم نقدي» ارتفع على مستوى الأحكام الذاتية، كما يؤكد وجود تلك الصفة التي تسمى فناً فيها أو تنفي وجودها منها، ومن هنا كان مجرد إعجابنا الذاتي بأثر

فني إنما يعد حكماً من طبيعة تختلف كل الاختلاف عن طبيعة ذلك النوع الآخر الناشئة عن اعترافنا بأن هذا الأثر أو ذلك من أعمال الفن بحق، ذلك أننا نبدي في الحالة الأولى رأياً شخصياً - لا هو بالصائب ولا بالخاطيء - بينما نقرر في الحالة الثانية وجود تلك الصفة التي لا بد أن تحملها كل آثار الفن. ونحس عندئذ الإلزام بإقامة الدليل على صحة ما نقرره من أحكام بطريقة موضوعية.

وزيادة في إيضاح وجهة نظرنا بهذا الصدد، نفترض أننا إزاء رسمين لرأس بذاتها، أحدهما للمصور «رافايللو» والآخر منسوخ عنه في دقة تامة... فكيف السبيل إذن إلى تعرّف الأصيل من بين الرسمين؟ لاشك في أن الرسم الأول يعد أثراً قيماً صدر عن فنان، في حين يعد الثاني عملاً من قبيل الدراسة أو التدريب اليدوي الهادف إلى تحقيق تجربة عملية بحثية.

وقد يجيب البعض عن مثل هذا السؤال بأن الحساسية الفطرية مضافاً إليها الخبرة بأصول النقد كفيلة بالتعرف إلى الرسم الأصلي من بين الاثنين، ولئن كانت الحساسية الفطرية شرطاً ضرورياً لتكوين الأحكام فإن إصدارها على أساس من تلك الحساسية فحسب في حكم المستحيل، ذلك أنه ليس أخطر من اعتمادنا في ذلك على ما تهمس به إلينا نفوسنا العارية من آراء، ومن ناحية أخرى فإن الحساسية ذاتها ليست من البساطة كما يخيل إلى البعض، بل هي ضرب من تفاعل مظاهر عدة للنشاط الإنساني الذي ينتهي إلى النضج والنماء بتأثير ثقافتنا من ناحية وخبراتنا بالحياة من ناحية أخرى.

ولاشك في أن الاهتمام الدائم العميق بمسائل الفن، والتركيز المشبع بالعطف عند النظر إلى آثاره يؤديان إلى تنمية قدراتنا على اكتشاف القيم الموضوعية في تلك الآثار، ولاشك أيضاً في أن حساسيتنا تزداد نماءً ونضجاً، إذ نقارن في صبر بين أحكامنا الذاتية وأحكام الآخرين، وحين نسعى إلى اكتشاف العناصر المشتركة أو المتناقضة بين هذه الأحكام وتلك.

ولما كانت الحياة والطبيعة ماثلتين في لوحات التصوير بصفة دائمة، فإن ذوي الخبرة بتجارب الحياة وذوي المعرفة بمظاهر الطبيعة وأسرارها يدركون قيم الفن أكثر من غيرهم من الناس، أما الحساسية لذاتها فغير كافية لتكوين الأحكام الفنية.

ومن الملاحظ أنه كلما كانت أفكارنا محددة وواضحة، فإن حساسيتنا تذهب إلى ما هو أبعد من أفكارنا لتتشكل في أفكار أخرى جديدة على نحو ينشأ معه ما يشبه الإيقاع اللانهائي، بينما يصل النقد إلى مستوى النضج، حين يتحقق انسجام في الحركة المتبادلة بين الفكر والحساسية.

على أن تغليب عنصر الحساسية على الفكر قد يؤدي إلى نشأة لون من النقد يستجيب للدوافع اللحظية، ويسفر ذلك بدوره عن أحكام تحمل طابع التأثير العابر، في حين يؤدي عكس ذلك إلى سيادة تلك الأفكار التي تزعم لنفسها صفة القواعد الثابتة مما يسفر عن فقدان حساسيتنا بالحقيقة

الفنية، وهي حقيقة تتمرد دوماً على أنواع القواعد كلها، إذ تبدو متنوعة ومتجددة في آثار الفن بصفة مستمرة.

والتعلق الشديد بالأشياء الثابتة الخالدة كالخوف من الوقوع تحت تأثير الأشياء العابرة كلاهما يؤدي إلى وقوعنا في الفراغ بحيث نفقد هذه وتلك.

\*\*\*

ويتصف جانب من الثقافات الفنية بالعاطفية التي نلمسها عند أولئك الذين يزعمون امتلاك إحساس يكفل لهم الكشف عن جمال اللوحة أو قبحها، وهم لذلك لا يعبؤون بدراسة شخصية الفنان أو الوقوف على طريقة إحساسه أو تاريخه، وإنما يعتمدون فيما يصدرن من أحكام على تلك النظرة المجردة إلى لوحات التصوير، هؤلاء الذين لا يعنيهم شيء خارج على آثار الفن، فيلتمسون الخروج من مشكلات النقد من أيسر السبل... هؤلاء الذين لا يشك أحد في أنهم موهوبون إحساساً بالجمال، ولكنك لا تلبث حين تسألهم ماذا يعنون بالجمال أن تراهم يجيبون بأكثر العبارات غموضاً وأشدها إغراقاً في الحماسة.

والواقع أن جهود الفلاسفة والفنانين - عبر العصور الكثيرة - لم تسفر عن الاهتداء إلى تعريف يحدد ماهية الجمال لسبب بسيط هو استحالة التعريف به، ذلك أنه لا وجود للجمال خارجاً عن آثار الفن، وما الجمال الذي نقع عليه في آداب «هوميروس» و«شكسبير» وفي لوحات «رافاييلو» و«رمبرانت» إلا تلك الصفة الخاصة التي تطبع آثار أولئك الأدباء والمصورين الذين يدين كل منهم بعقيدة ما في الجمال يحققها على أساس من مثاليته بطريقته الإبداعية الخاصة.

ومن هذا يتحتم علينا البحث عن جمال الفن في الطريقة الإبداعية الخاصة بكل فنان.

بيد أن العرض السابق للمشكلة قد يثير ألوأنا عدة من المعارضة... ولهذا كان من الخير أن نترك موضوع الفن إلى حين، لننتحدث قليلاً عن بعض الأشياء التي نراها في الطبيعة... إننا نلتقي في حياتنا اليومية بفتيات تطلق عليهن صفة الجمال أو صفة القبح... فبم نفسر جمال البعض وقبح البعض الآخر؟

سنسأل الشاعر «كاردوتشي» ذات يوم عن رأيه في امرأة أهي جميلة؟ فأجاب الأديب الإيطالي بأن حيويتها تصرفه عن فكرة الجمال إلى فكرة الحياة، بكل ما يحمله واقعها من إثارة وحماسة ونضال. وهنا نتساءل: أيهما أشد تأثيراً في النفس، أهو الجمال أم الحياة؟

والواقع أن فكرة الحياة تثير اهتمام الفنان بدرجة ما أقل أو أكثر مما تثيره فكرة الجمال، وما الجمال الذي نزعمه في امرأة سوى ما تمتلكه من مقدرة على إثارة الاهتمام بشخصيتها، وهو ذلك

الشيء الذي تخلفه من ذاتها حين تستطيع أو تريد ذلك، والمرأة بهذه المثابة فنانة بالنسبة إلى ذاتها. وثمة مثل آخر يمكننا سياقه في هذا الشأن... إن منظر الغروب الشمس يبدو جميلاً في أعيننا، ولكن انشغال الفلاح بماشيته واهتمام السائق الذي ينهب الأرض بسيارته لا يرون هذا الجمال، في حين يفعل به الشاعر والمصور انفعالاً يثير الوجدان... ولقد كان الشاعر «دانتى» يحس عند رؤية غروب الشمس بإحساس الملاح حين يتملكه الحنين إلى الأرض، أما المصور «جورجوني» فكان يرى فيه لحظة مواتية للتعامل والحلم، وبهذا كان منظر الغروب ضرباً من تجسد الخيال وتبلور الحس - وكلاهما من صميم التجربة الفنية.

وفي هذا المعنى يمكننا القول إن «دانتى» جسّد ظاهرة الغروب شعراً في حين جسدها «جورجوني» في لوحة، وإن هذه الظاهرة كسائر الظواهر الطبيعية لم تكن سوى ذريعة توصل بها الفنان لممارسة تجربته، وكانت بالنسبة إليه حافزاً حرك فيه صفة الإلهام.

\*\*\*

ومحاولة اكتشاف الجمال في مظاهر الطبيعة وفي آثار الفن يهيئ القدرة على تكوين الأحكام الفنية، ما دامت محاولتنا تتجه في البحث إلى استظهار القيم الجمالية في تلك المظاهر والآثار المنظورة، وبغير ذلك قد يؤثر أحدنا صورة تافهة، لمجرد أنها تمثل فتاة جميلة، على أخرى فنية أصيلة تمثل صحناً من التفاح؟

\*\*\*

والتدرب على تصوير اللوحات من الوسائل التي ينصح بها البعض كوسيلة تؤدي إلى تذوق آثار فن التصوير، لكن هذا الاتجاه يعدّ أكثر نفعاً لغايات أخرى تختلف عن هذه الغاية، فليس من شك في أن تفاعل حساسيتنا مع الطبيعة من خلال تجربة تستهدف رسم أبسط عناصر الطبيعة، كإحدى أوراق شجرة، أو شجرة كاملة أو رجل أو حيوان، مع توخي دراسة العلاقات بين تلك الوحدات والفراغ الذي تعيش فيه في اهتمام، يكشف الصلات بين السطح والعمق وبين الخط والبروز وبين الضوء واللون، فإذا ما وجهنا جهدنا إلى إدراك صفة التجاوب الدقيق بين معنى الموضوع وجوه وما تسفر عنه التجربة من أنواع النتائج كلها، عندئذ نكون قد نمينا طاقتنا الإبداعية وربطنا انطباعاتنا في هذا الصدد بانطباعات فنانى الماضى والحاضر.

والواقع أن ممارسة مثل هذه التجربة ضرورية للناقد أيضاً، فنحن إذ ننعّم النظر في طبيعتها إنما نتبين أنها ضرب من الخبرة تنمو من خلالها طريقة رؤيتنا وعواطفنا وخيالنا وأفكارنا وإرادتنا.



ومن أجل ذلك كانت الخبرة بالحياة الوسيلة المثلى لإدراك قيم الفن وسائر مظاهر النشاط الإنساني الأخرى.

ومن الملاحظ أننا حين ننصح شاباً بالتدرب على تصوير اللوحات كوسيلة تؤدي إلى تذوق آثار فن التصوير إنما نعني بذلك تعلم طريقة تصوير اللوحات بألوان الزيت أو التميرا، وعلى تسجيل صور الأشكال بطريقة موضوعية، وينتهي ذلك إلى ضرب من تسجيل صور الأشياء وفقاً لأصول علم التشريح أو القواعد الهندسية الأخرى كالمنظور والتمثيل... إلى آخره.

وبديهى أن تدريباً كهذا يعد شيئاً ضرورياً لتحصيل أنواع من الخبرات الإنسانية التي لا يمكن تجاهل شأنها بحال. على أن ثمة حقيقة مهمة أخرى لا بد من إيضاحها في هذا الصدد، وهي أن مجرد الخبرة بطريقة تصوير قد تؤدي إلى إخفاق مثل هذه التجربة التي يراد منها تذوق آثار فن التصوير.

ذلك أننا نقع بين حين وآخر على آراء طائفة من رجال الطب في شأن الفن -والأطباء من أكثر الناس شغفاً بالفن- وهم يرون أن اللوحات التي لا تلتزم بعرض التفاصيل التشريحية -ويوجد من حسن الحظ الكثير من هذه في آثار الفن المعاصر- تبدو في أعينهم قبيحة.

ومثل الأطباء في هذا المعنى كمثال أولئك الذين بذلوا أكبر الجهد حتى تمكنوا من التصوير على طريقة خاصة، فليس يسعهم إلا اتخاذ طريقتهم مقياساً لتكوين الأحكام على آثار الفن، وإنهم ليتعصبون لخبراتهم الخاصة كأولئك الغرقى الذين يدفعهم الأمل وهم يتدافعون وسط أمواج المحيط إلى التشبث بعود من حطب يجدونه على مرمى أبصارهم.

\*\*\*

والواقع أن الفن لا يعرف شيئاً اسمه طريقة عمل، فلكل فنان أصيل طريقته التي تختلف عن طرائق أمثاله من الفنانين، فإذا فرضنا أن ذلك الشاب الذي تعلم طريقة معينة في التصوير يقف أمام لوحة ما، ماذا يكون رأيه فيها؟ لاشك في أنه يراها جميلة إذا ما وجدها تسير على الطريقة التي تعلمها، فإذا ما اختلفت كانت في نظره ملأى بالأخطاء، إذ لا يبصر ما فيها من قيم خاصة.

ومن هذا النوع أيضاً عشاق القصة الذين يؤثرون نوعاً خاصاً من البطولات، فينجذبون بطبيعتهم إلى ما يمثلها من اللوحات، وبهذا لا يرون ما بها من قيم فنية.

إذن كان مجرد التوجيه إلى ممارسة التصوير كوسيلة لتذوقه على هذا النحو يحمل خطر الانطباع بأنواع خاصة من الأساليب العملية، وقد يؤدي ذلك بدوره إلى ضرب من الانغماس في تفاصيل تعزل موضوع الأثر الفني عن واقع الحياة.

والقول إن آثار الفن تفضي بأسرار جمالها إلى طائفة من الناس من طبيعة خاصة إنما يعني أن نغمض أعيننا ونحني هاماتنا لجلالها، وهي بغير شك وسيلة مؤكدة لكي لا نفهم عنها شيئاً. أما التدريب العملي المعني بتعزيز الأحكام النقدية بالعناصر اللازمة لإصدارها من دون التأثير فيها فضروري بغير شك.

والمثلة التي سقناها هنا إنما تعرض نماذج من تلك الثقافات التي يعتنقها الهواة، وهي أنماط من الثقافة المجردة من العمق الضروري لتكوين الأحكام النقدية الصحيحة.

\*\*\*

على أن للنقد طرائقه الكثيرة أيضاً، فالتقاليد الكلاسيكية تزعم أن «الموضوع» في فن التصوير كما في الشعر عنصر أساسي، ومن ذلك نشأ اتجاه في النقد التشكيلي ينبع من فكرة الموضوع كما لو كانت اللوحة حكاية يكتبها المصور بريشته كما يكتبها الشاعر بقلمه.

وقد أثبت شيوع هذا الاتجاه خطأه، إذ جعل للموضوع الأهمية الأساسية في أعمال الفن التشكيلي كما وجه النقد إلى تقويم تلك الأعمال وفقاً لأهمية الموضوع الذي تتناوله، وعدّ الأشكال والألوان فيها مجرد وسائل لتوضيح الموضوع، ومعنى ذلك أن الناقد لا يقر من آثار الفن التشكيلي إلا ما يعرض منها للموضوعات الأخلاقية - إذا كان أخلاقياً - وللموضوعات الوطنية - إذا كان من ذوي المشاعر الوطنية - وذلك من دون اكتراث بالأشكال والألوان التي تعرضها اللوحة، ومن دون نظر إلى الطاقة الإبداعية التي تؤلف بين هذه الأشكال وتلك الألوان، ومعنى ذلك أيضاً أن الناقد يستعيض عن الأشكال التي أبدعها الفنان بأشكال أخرى يصنعها خياله مما يصبح به هذا الناقد فناناً من دون أن يشعر...

ويرفض النقد المعاصر فكرة الاعتماد على الموضوع عند إصدار الأحكام الفنية كما يستنكر أهمية العناصر السيكولوجية في تكوين تلك الأحكام، وإنما يتجه ذلك النقد إلى تركيز الملاحظة على العناصر البصرية في آثار الفن التشكيلي بوصفها العنصر الأساسي.

\*\*\*

وفي مؤتمر للفنون - أقيم بالولايات المتحدة لبحث نتائج طائفة من الدراسات الجمالية - طالبت جماعة من الأعضاء بوضع أساس علمي للنقد، وتحدث عالم للجمال حينذاك عما كان شائعاً بين أهل الفن في القرون الوسطى من تقاليد تتجه إلى الرمز بالحيوان إلى الصفات الإنسانية ومن ذلك التعبير بالأسد عن النبيل وبالثعلب عن الاحتيال، في حين تتجه الفلسفة الحديثة إلى الكلام عن الهيئة والبناء وليس عن نبيل الأسد ومكر الثعلب...

وينبغي تبعاً لوجهة نظر هذا العالم أن يتحقق في عالم النقد تحوُّل موازن لهذا التحول، ولو تحققت وجهة نظره في هذا الصدد لاحتفى الكلام عن القيم وظهر نوع آخر منه يتناول البناء ثم يستدرجنا إلى الحديث عن الحيوان بدلاً من التصوير ذاته.

ومن حسن الحظ أن كل رجال النقد النظري ليسوا من تلك الطبيعة حتى يقفوا في مثل هذه التفاهات، رغم أن نوعاً آخر منهم يتجه إلى وضع العناصر المادية -دون الروحية- في فن التصوير في المقام الأول من اعتبارهم، وهم لا يدركون بذلك أن القيمة الأساسية في الصورة لا تستند إلى نوع القماش الذي يختاره الفنان لتنفيذ تجربته ولا إلى طريقة التصوير بألوان الزيت أو التمبرا التي يتبعها ولا إلى خبرته بأصول علم التشريح أو إلى أي عنصر آخر يمكن تحديده بالموازن العلمية، وإنما يعني الفن تلك الموهبة الإنسانية التي يعلن عنها العمل الفني وإلى ما يصدر عنها من إحياءات إلى إحساسنا وخيالنا.

\*\*\*

وتعرض الفصول التالية في هذا الكتاب طريقة أخرى من طرائق النقد تتفق إلى حد ومبادئ علم الجمال المعاصر كما تقترب في اتجاهها من واقع الفن.

وتعتمد هذه الطريقة على التمييز بين موضوع الأثر الفني ومضمونه كما تعتمد على تحقيق الصفة الخاصة بكل من المضمون والشكل في الآثار الفنية.

ولنفترض -توضيحاً لهذه الطريقة بصفة مبدئية- أن فناناً رسم بإحدى لوحاته صورة العذراء مريم وابنها طفلاً، وكان هذا الفنان قد سجل صورة العذراء والطفل عن شخصيتين تمتان إليه بصلة من الحب مثلاً، عند ذلك تكون العذراء وابنها موضوعاً للوحة، ولكن مضمونها يرتبط بحب الفنان لامرأة وطفل، قد يكونان زوجته وابنه.

وثمة مثل آخر نصر به توضيحاً لوجهتنا في هذا الشأن، وهو أن مصوراً آخر عالج هذا الموضوع نفسه غير أنه عبر فيه عن مشاعره الدينية بدلاً من إبراز تلك العاطفة التي تربطه بالمرأة والطفل، مؤكداً في ذلك الصفة القدسية لشخصية المسيح وأمه، عندئذ يكون الموضوع في كلتا الحالتين واحداً لم يختلف في اللوحة الأولى عن الثانية وإنما يكون اختلافهما على المضمون، إذ يبدو في الأولى تعبيراً عن عاطفة الحب، أما في الثانية فهو تعبير عن مشاعر يحدوها الورع والإجلال.

وبهذا يكون الموضوع هو ما يعرضه الفنان، أما المضمون فهو الطريقة التي يعرض بها ذلك الفنان موضوعه، ونحن إذ نتحدث عن طريقة فنان في عرض موضوع ما فإننا نتحدث ضمناً عن «الشكل» عند ذلك الفنان، والمقصود بالشكل هنا الشكل في خيال الفنان، ومن أجل ذلك كان كل من المضمون والشكل شيئين من طبيعة مختلفة.

ويعني بـ«الشكل» في لوحة من التصوير -على النحو المتداول بيننا- الخط والبروز واللون. ولقد ترتب على ذلك العرف الشائع محاولات في النقد الحديث تسعى إلى تقييم تلك العناصر المجردة لذاتها، وإلى تقدير آثار فن التصوير على أساس ما يبدو في اللوحة من توازن في تكوينها أو بما تثيره من إحياءات أو بما تحظى به ألوانها من توافق بينها وبين التأثيرات التشكيلية.

والواقع أن شيئاً من تلك العناصر المجردة لا يمكن عدّه قيمة تشكيلية لذاتها، وإنما تتحقق تلك القيمة بالعلاقة بين الصفة التشكيلية من ناحية والطاقة الإبداعية التي هيأت لظهور تأثير تشكيلي ما في عمل فني من ناحية أخرى، وكلما كان التجاوب تاماً بين هذا التأثير وخيال الفنان وكان من خلق وليس من تكرار لصورة من صور الذاكرة جاء خلقاً فنياً متحقّقاً في تأثير تشكيلي.

والتأثير التشكيلي كسائر أنواع الرؤى إن هو إلا رمز لقيمة لا يتسنى الالتقاء بها إلا في خيال الفنان الذي حققها، وليس الخيال تجريبياً كما يحسب البعض، فلا يمكن للخيال أن يعيش بحال في الفراغ بل يتعامل الخيال بصفة دائمة مع كلّ ألوان النشاط الروحي للإنسان، كما يرتبط بشكل الحياة الخاصة بكلّ فنان.

والخيال إنما ينبض بالعواطف البشرية كما ينبض بالمشاعر الدينية على النحو الذي أوضحنا في الحديث عن لوحة مريم العذراء والطفل، وهو بذلك مصدر المضامين المختلفة في آثار الفن، وإن طريقة الرؤية التي تمثل النمط المميز لكل فنان لتجسد الرمز البصري لخياله.

ويؤدّي فصل الموضوع في لوحة من لوحات التصوير عن مضمونها وعناصرها الطبيعية إلى العجز عن اكتشاف قيمتها الفنية، ذلك أن اجتماع تلك العناصر في صورة متوافقة محكمة التأليف يحول أشكالها إلى أشكال أخرى تفيض بالحياة، وبهذا كان تجزئة عناصر الأثر الفني هدماً له.

وقد يتضمن موضوع ما قيمة ذهنية أو أخلاقية أو اقتصادية، ولكن تحقيق القيمة الفنية رهن بتشكيل الموضوع وانصهاره في خيال الفنان، وقد يشتمل المضمون أيضاً على قيمة عاطفية، ولكن هذا المضمون لن يمثل قط قيمة فنية قبل أن يحققه الفنان في تشكيل فني انبثق من ذاته، أما الخط والتأثير التشكيلي وانسجام الألوان وتوافقها وما إلى ذلك فليست إلا تحقيقاً لقيمة عملية لا حظ لها من الفن قبل أن يخلع المصور عليها مضمونه الخاص ويصب عليها من عواطفه ومشاعره الذاتية.

ووسيلة النقد التي يقدمها هذا الكتاب ترفض -لأسباب سألها الذكر- تلك الموازين التي تتخذ لإصدار أحكام فنية لا تقوم على إيضاح الصفة المميزة لشخصية الفنان، ذلك أن شخصيته تعدّ واقعة

موضوعية علينا أن ندركها ونتمثلها وأن نتعقب من خلالها تلك الطريقة الإبداعية الخاصة التي ينتجها وما يدور في عالمها من نضال بين الفكر والخيال وكيف تحددت مثالياتها ونشأ أسلوبها في العمل، كل ذلك يهدف إلى الوقوف على طريقة بناء تلك العناصر التي تؤلف وحدة العمل الفني بشكله ومضمونه.

\*\*\*

وإننا لنتعرّف أصالة الفنان وفنه، حين نستشعر في آثاره سيطرة طاقته الإبداعية على أيديولوجيته ومثالياته الأخلاقية وخبرته التكنيكية وعلى مدى تحكمه في تأثير القواعد المحددة، فإذا لم نستشعر ذلك، كان هذا الفنان مجرد داعية لإحدى النظريات أو صانعاً فنياً. وليس من ضير في أن يكون الفرد داعية لنظرية في الفن أو صانعاً فنياً ماهراً، ولكن الفنان فرد ينفرد بصفات خاصة تختلف عن صفة هذا وذاك.

واتباع أية طريقة خاصة، بل اتباع أفضل طريقة معروفة في هذا الشأن يشكل خطراً على الناقد، فنحن حين ندرس لوحة من التصوير هادفين إلى إعادة بناء شخصية مؤلفها، إنما ينشأ الخطر من اهتمامنا بسيكولوجية الإبداع عند ذلك المصور بدلاً من تقييم نتائج عمله الفني، وهو الغاية الأساسية في مثل هذه الدراسة، ويمكن تلافي ذلك بأن نضع غايتنا الأساسية نصب أعيننا وهي التقييم.

\*\*\*

ولئن كانت شخصية الفنان تختلف عن شخصية الرجل العادي، فإن ما تنطوي عليه شخصية الفرد من مشاعر وميول خاصة، وما تفرضه عليه الحياة من واجبات تكيف شخصيته حين يكون فناناً، وتأخذ هذه الشخصية في النماء حين يتخطى خيال الفنان واقع الموجودات المادية والروحية التي يختار منها عناصر عمله ليطلق فيما هو أبعد مدى من ذلك الواقع، وحين ينجح في إخضاع مشاعره الذاتية وميوله وأفكاره الخاصة لموهبته الخلاقة، عندئذ لا يكون هذا مجرد إنسان عاطفي أو تابعاً لأحد من رجال العلم والأخلاق بل يكون فناناً بحق.

والمبدأ القائل بوحدة المضمون والشكل في الأثر الفني يحتم على الناقد الالتزام بالعمل الفني أكثر من الالتزام بالطريقة الإبداعية كي يكتشف الشخصية الفنية من هذا الأثر أو ذاك. والناقد هنا إنما يكشف فنّها من خلال العمل الفني الذي أصبح حقيقة واقعة، أما تلك القيم التي تتداعى عليه من آثار العلم أو الأخلاق فليست إلا عناصر يعتمد عليها الناقد في الكشف عن الجوانب الإبداعية الحرة في آثار الفن.

\*\*\*

## الفن والتوضيح

ظلت مخطوطات الشعر والتاريخ والدين تزود بصورة دقيقة<sup>(1)</sup> يعدها فنانون متخصصون توضيحاً لنصوصها أو تعليقاً عليها، حتى اخترعت الطباعة في القرن الخامس عشر، فاستعيضَ عن تلك الصور برسومات توضيحية، كانت تطبع في الكتب عن قوالب خشبية أو ألواح معدنية محفورة، وبهذا كانت مادة المخطوط أو المطبوع هي المصدر الذي يأخذ عنه الفنان موضوع صورته والمجال الذي يعمل فيه بخياله، وكان الفنان يُعنى حينذاك بتوضيح النص في أمانة تامة مهما بلغ خياله من الخصوبة والحرية. ويمكن أن يعد الالتزام بتوضيح النص مقابلاً لما كان يتوخاه المصورون عادة من دقة في تسجيل الملامح الذاتية حينما كانوا يعالجون صور الأشخاص الفعليين، رغم أن ذلك الالتزام يعد أدبياً في الحالة الأولى وطبيعياً في الحالة الثانية.

والفنان إذ يأخذ موضوعه عن مخطوط أو كتاب إنما يصور أحداثاً من التاريخ أو الدين، في حين يوضح مشخصات فردية عن واقع حي حين يتناول تصوير شخصية بذاتها، ولهذا كان من غير الجائز أن نخلط بين الرسم التوضيحي والصورة الفنية، على أن الرسام التوضيحي يمكن أن يتحول إلى فنان مبدع حين يجسد حادثاً تاريخياً أو موقفاً شعرياً في صورة ذاتية من صور الإبداع الفني. فلقد ذهب خيال المصور «ديلا - فرانشسكا» مثلاً إلى ما هو أبعد من توضيح واقعة تاريخية وردت بالكتاب المقدس عندما أخرج لوحة البعث، إذ ارتبطت بطريقة تمثيله هذا الموضوع بشخصيته بأكثر مما اتصلت بموضوع البعث، وكان هذا الموضوع بالنسبة إليه مجرد سبب توصل به إلى إنتاج عمل فني يتطلب الصياغة الذاتية قبل كل شيء.

ومن الملاحظ أن الاهتمام بمسائل التاريخ كان قد تزايد في عالم الثقافة حتى أصبح تمثيل الأحداث الإنسانية في آثار الفن أكثر اتصالاً بالطبيعة التاريخية خلال القرن التاسع عشر - مما لم يكن معهوداً من قبل - وقد نشأ عن ذلك إقبال الفنانين على تمثيل الموضوعات التاريخية بأنواعها كلها، ابتداءً من أعظم مظاهر البطولات حتى أصغر الأحداث اليومية. وكان من الطبيعي أن يسير فن التصوير في ذلك التيار الفكري وأن ينفعل به وبما كان يقع من أحداث مهمة مثيرة للانتباه، فكان التصوير التاريخي في تلك الحقبة أكثر أنواعه تداولاً، مما أدى إلى تزايد شأن الموضوعية في تمثيل أدق التفاصيل التاريخية بأثار الفن. على أن هذا الاهتمام المتزايد بتمثيل أحداث التاريخ في موضوعية تامة كان يؤدي من ناحية أخرى إلى فقدان الصفة الفنية من آثار التصوير، باستثناء تلك اللوحات التي عرف أصحابها كيف يجسدون موضوعها التاريخي في واقع فني ذاتي.

وبهذا كان في القرن التاسع عشر طابع فني واقعي يتمثل فيما كانت تعرضه اللوحات التي تناولت أحداث التاريخ بنزعة توضيحية، وكان يشبه إلى حد كبير طابع صور الأشخاص الذي سيطر على آثار الفن في القرن السابع عشر. على أن المصور الإسباني «فرانشسكو- غويا» (1766-1828) كان قد اكتشف مضموناً جديداً لأثاره، وكان من القوة بحيث أصبح حينذاك مصدراً للتأثير في أحسن ما أنتجه القرن التاسع عشر من آثار فنية. ولعل لوحة تنفيذ الإعدام من أهم ما أنتجه ذلك الفنان من آثار في التصوير، إذ عرض بها جماعة من الوطنيين المجاهدين الإسبان حينما كان ينفذ فيهم جنود نابليون الإعدام يوم 3 أيار سنة 1808. وتعكس هذه اللوحة الإحساس بما كان يشيع بين هذه الجماعة من رعب ويأس خلال لحظة الإعدام بيد جنود فرنسا، في حين كانت تدفع فرقة ثانية من الجنود بجماعة أخرى من الوطنيين نحو ساحة الإعدام. إنها لصورة من الجحيم باستثناء منظر القرية التي تظهر إلى مسافة على أحد المرتفعات، وكأن القرية تقف لتعلن عدم اكتراث الطبيعة بما كان يجري من أحداث هذه الفاجعة الإنسانية.

سار «غويا» في تصميم لوحة الإعدام على الأساس المحوري ليضاعف الإحساس ببشاعة الفاجعة عن طريق الفراغ الحافل بتلك المجموعات البشرية، ويكشف الضوء عن شكل التصميم، كما تسهم الظلال في الإيحاء به على نحو يعرض هذا الشكل في دينامية هندسية فائقة السرعة ترين عليها روح العنف، ومما يلاحظ أن الضوء يتركز بصفة خاصة على صورة الشاب الذي يقف بقميصه رافعاً ذراعيه ليعلن بهذه الحركة قرب وقوع الفاجعة.

ومن المحقق أننا نفيد من المقارنة بين هذه اللوحة والأخرى التي تمثل موضوع العشاء في عمواس للمصور «مبراند» ولاسيما إذا ما وضعنا في الاعتبار ما وقع من تغييرات وتطورات عدة في الحياة الفكرية والاجتماعية في ذلك الحين، ذلك أن «مبراند» عرض بلوحته المشار إليها موضوعاً عبّر فيه عن مشهد ديني من الجمال الطبيعي كي يحقق جمالاً روحياً، كما اختار لهذا المشهد نماذج بشرية من الطبقة الشعبية - لا من الطبقة الأرستوقراطية - ليضفي الصبغة العالمية على صفاتها الروحية، في حين كان العرف يجري منذ «رافاييلو» بتحديد طابع الجمال المثالي بالاستناد إلى جمال طبقة النبلاء المعاصرة، فلما خالف «كارافاجيو» ذلك العرف وصفت مثاليته بالسوقية، أما «مبراند» فقد كان بعيداً كل البعد عن أن يتأثر بهذا العرف، إذ خلعت مشاعره الدينية على نماذج التي اختارها من الطبقة الشعبية جمالاً معنوياً سما بها على أشكال الواقع. ولعل أهم ما قدمه المصور «غويا» من قيم فنية يتمثل في رفضه فكرة التسامي بأشكال الواقع أياً كانت طبيعته، ومن المؤكد أن هذا الرفض لم ينشأ عن فتور عاطفته الدينية - فلقد كان على العكس رجلاً متديناً

باراً بعقيدته- بل نشأ عن إحساسه بما كان متفشيًا بإسبانيا من تيارات مادية منحلة، عبّر الفنان عن ثورته عليها في مجموعة الرسومات التي أنتجها بعنوان «نزوات»، على أن المضمون في لوحة الإعدام لا علاقة له بعقيدة «غويا» الدينية، بل كان يتركز على مشاعره الوطنية وعلى آماله في حرية بلاده، وكان هذا المضمون يضطرم بالثورة على وحشية الغازين الأجانب الذين ينفذون حكم الإعدام في فئة من مواطنيه بالجملة، وليست حركة المجاهد الذي يفتح ذراعيه على تلك الصورة المؤلمة إلا شكلاً جديداً من أشكال التجربة التي مر بها المسيح ذات يوم.

والواقع أن هذه اللوحة تعد فتحاً جديداً في تاريخ الفن، فليس من شك في أن الجانب التاريخي منها إنما يؤكد مولد عقيدة جديدة تقوم على مبدأ حق الإنسان أن يكون حراً وأن يعيش إنساناً. ولقد عبّر «غويا» بهذه اللوحة عن إيمانه بتلك العقيدة في وضوح تام، ذلك أننا إذا أنعمنا النظر فيها لأدركنا أن سخطنا لا ينصب على أولئك الغزاة- إذ هم يقومون بواجبهم في تنفيذ الإعدام- كما أننا ندرك أن تفكيرنا لا ينصرف إلى أولئك التعساء الذين أوقعهم كفاحهم من أجل حرية بلادهم في قبضة أعدائهم، وإنما نرى في هذا المشهد مظهراً لإهدار قيمة إنسانية بفعل أداة غاشمة، ويتجلى لنا ما بين هذه القيمة الغالية وتلك الأداة العمياء من تباين، في شكل من أشكال البطولة التي تتردد في الملاحم، وبهذا كان الفنان إنما يعبر عن مشاعر شعب ثائر يتطلع إلى الحرية والمجد، وإنما كان يعكس صورة من الآمه التي تضطرم بها روحه، ولكن قدراته البصرية النافذة تذهب إلى ما وراء فاجعة ٣ أيار وإلى ما فوق بطولة الأبطال لتحقق قيمة إنسانية، كونية الطابع، بحيث يمكن عد هذه اللوحة رمزاً إلى ثورة شعب على طغيان سيطرة أجنبية.

ولقد كان لزاماً على هذا الفنان أن يسعى إلى ابتكار شكل فني ملائم لمضمونه الجديد، وسرعان ما اهتدى إلى ذلك الشكل الذي يرفض مبدأ التنميق أو التشذيب، ومن الملاحظ أن لوحات التصوير كانت قد بدأت تتحلى عن ذلك المبدأ منذ «رافاييلو» وحتى «تيتسيانو» و«رمبراند»، ذلك أن الرغبة في إحداث التأثير بالنور والظل تتعارض دوماً مع الاتجاه إلى تحديد الأشكال بخطوط دقيقة أو إلى التركيز على تفاصيلها ومشخصاتها الفردية- الأمر الذي تتطلبه معالجة القوالب التشكيلية- فضلاً عن أن ظهور مثل هذه التفاصيل في المناطق المضاءة أو المعتمة باللوحة يذهب بالتأثير المنشود، كما يبرز صفة التعارض بين جوهر التعبير المتكامل والشكل المعبر المتكامل. ومما يلاحظ أن «رمبراند» عني بإظهار بعض الوحدات التفصيلية في لوحة «العشاء في عمواس» بدقة تامة - الصحون والسكين على المنضدة- في حين وجه «غويا» اهتمامه في جرأة إلى إبراز التأثير الدرامي بلوحة الإعدام من غير اكتراث بالمثاليات الجمالية، وكان اتجاهه إلى ذلك يلتقي بتلك النزعة الجديدة



التي ترفض التنميق والتشذيب اللذين كان يرى فيهما عائناً في سبيل إبراز نشاطه التعبيري، ولو أن «غويا» جعل للشباب المجاهد الذي يقف في انتظار الموت بلوحة الإعدام وضعاً يشبه تلك الأوضاع المأثورة عن أبطال الملاحم الخياليين لتبدد بذلك التأثير التراجيدي للفاجعة بأكملها، ولكن خيال «غويا» كان يتحرك بهذه المناسبة في ضرب من الواقع لا يحفل بالتمييز بين الجمال والقبح، ولو أنه ألقى بالألوان إلى تلك التمييزات لبدت شخصية ذلك المجاهد في عزلة عن مجموعة المجاهدين الآخرين، ولبدا بينهم في صورة مثيرة للسخرية، في حين تتحدث اللوحة بأكملها بلغة تراجيدية أصيلة.

ويجدر بنا أن نتوقف قليلاً عند فكرة الرسم «الكاريكاتوري» الذي لم يكن يقصد منه في الفن إلى إثارة الهزل، والذي لا يتصل بالكوميديا بأي سبب، بل كان الهدف من هذا النوع من الرسم تأكيد الشخصيات الفردية بطريقة مباشرة ومبسطة في صور الأشخاص.

والواقع أن تحقيق الجمال في آثار الفن يقضي باختيار بعض عناصر الشكل واستبعاد بعضها الآخر رغبة في إيجاد واقع مميز عن الواقع الطبيعي، ولكن هذا الاختيار والاستبعاد يشكل بالنسبة إلى مثالية الشخصيات الفردية هدفاً منفصلاً عن موضوع الجمال. حقاً إن تأكيد تلك الشخصيات يسهم في مضاعفة الإحساس بمثالية التسامي أو بالتراجيدية أو الفكاهية، ولكن «غويا» كان يبرز خصيصة التباين العنيف في أشكال الطبيعة المشوهة وفي العواطف الإنسانية الضارية ليثير بذلك إحساساً يتألف فيه الجِد المؤلم والساخِر المثير للفكاهة من دون انفصال بين صفتيهما، وإنه ليعرض بهذا التباين شكلاً من أشكال الوحشية البشرية بلوحة الإعدام، يذهب بها إلى ما وراء الواقعة التاريخية رغم ما تثيره هذه اللوحة من مشاعر الألم، ورغم أنها تعبر في شكل جديد عما في فنه من قيمة عالمية.

ويمكننا أن ندرك في ضوء هذا كل تلك العلاقة التي تربط ما بين واقعة ٣ أيار ومنهاج «غويا»، كما نستنتج أن هذه الواقعة لم تكن سوى سبب فحسب تذرع به الفنان ليعبر عن مدى حبه لبلاده بعد أن بث فيه ما كانت تضطرم به نفسه من مشاعر ثورية، وبهذا كان حب الفنان لوطنه ومشاعره المتحررة هي المضمون بلوحة الإعدام وليست الواقعة التاريخية، ولقد كيف «غويا» الشكل الفني بهذا الحب الذي وجهه إلى تلك الحالة الانفجارية في تمثيل الواقعة بأسلوب يلائمها.

ومن هنا كان علينا أن نركز على ما تحتويه هذه اللوحة من عناصر أساسية، هي الواقعة التاريخية وطريقة إحساس الفنان والشكل الفني للتعبير، لندرك أن الواقعة التاريخية إنما تمثل الناحية الموضوعية باللوحة. أما طريقة الإحساس والشكل الفني للتعبير فيمثلان عنصرين الذاتيين اللذين تنضم إليهما طائفة أخرى من العناصر الجوهرية لتسهم في البناء الكامل للقيمة الفنية المطلقة. أما ما نراه خارجاً عن ذلك فهو من الأشياء التابعة أو من القيم النسبية.

ومن الأهمية بمكان ألا نعتد - عند إصدار الأحكام الفنية- على التاريخ فحسب، والمقصود بالتاريخ هنا تلك العناصر التي لا تتصل بذاتية الفنان اتصالاً مباشراً، ولقد لاحظنا أن من بين آثار الفن ما يعتمد على التاريخ في أضيق نطاق أو ما يرفض فكرة التاريخ تماماً، في حين يستطيب البعض الآخر تمثيل الأحداث التاريخية، على أنه لا يوجد مقياس استيطيقي للمفاضلة بين آثار فنية تمثل فصولاً من التاريخ وأخرى ترفض الاعتماد عليه في الإبداع الفني. وكان من الطبيعي ألا توجد مثل هذه المقاييس، إذ للفنان الحرية في اختيار موضوعه من وحي التاريخ أو من غيره، كما أن له أن ينمي طريقة إحساسه وأسلوب صياغته التشكيلية كيفما يشاء، وإن كان من المستطاع أن ينبثق مبدأ استخدام واقعة تاريخية من فكرة الفن ذاتها كذريعة للإبداع وليس كمضمون. ولقد كانت واقعة ٣ أيار سنة ١٨٠٨ بمنزلة ذريعة للوحة «غويا»، في حين كان إحساسه المضطرب بمشاعر الحب لبلاده هو مضمونها.

ولقد رأى التصوير طائفة من الفنانين العرفاء بالتاريخ ودوا لو أُتيح لهم تمثيل أحداثه في دقة تامة، وكان ذلك عن اعتقادهم بأن الأمانة في عرض أحداث التاريخ بأثار الفن هي أكثر ما يعتد به في الإنتاج الفني، ولكن هذا الوفاء بحق التاريخ إنما يجعل للخيال دوراً ثانوياً، بل كثيراً ما يبدد هذا الخيال نتيجة للمحافظة على الخصائص الموضوعية للتاريخ، وربما استطاع بعض الفنانين أن يحرز نجاحاً في ذلك المجال ولكن إنتاجه يعد أقرب إلى التوضيح منه إلى الفن.

ولعل من الخير هنا أن نتوقف قليلاً لنستحضر ذكرياتنا عن مثاليات «جيو توتو» و«ديلا-فرانشسكا» و«رافاييلو» و«تيتسيانو» التي كانت تسيطر على اهتمامهم بالموضوع، ولكن هذا الأمر بالنسبة إلى «رمبراند» لا يمكننا من أن نقول فيه شيئاً، ذلك أن التاريخ كان من الأهمية في نظره بحيث تفوق في هذا على «ديلا-فرانشسكا» ولكن التاريخ في آثار «رمبراند» لا يظهر كعنصر مستقل بذاته، بل يبدو مندمجاً في أسلوب تعبيره الذي يتكون من طريقته الخاصة في استعمال الأضواء والظلال الشفافة، وفي تحديد النسبة بين أحجام الأشخاص والفراغ. ويمكن أن ينطبق هذا القول أيضاً على «غويا»، فليس يسعنا إلا الاعتراف باهتمامه بمسائل التاريخ مهما كان مبلغ ذلك الاهتمام من الضالة. هنا نتساءل أين تكمن القيمة التاريخية في آثار «غويا»؟

كان «ديلا-فرانشسكا» و«رافاييلو» ينتجان آثارهما التصويرية بدقة لم نعهد لها مثيلاً في آثار «رمبراند» و«غويا»، وترتد أسباب ذلك إلى أن اهتمام الأولين انصرف إلى تمثيل الصور الإنسانية لا إلى عرض حوادث تاريخية، ولما كان تمثيل تلك الصور يعد انعكاساً لنشاط الخيال فإن علاقتها بالشخصية الفنية تعد مباشرة، في حين يبقى التاريخ خارج خيال الفنان، فضلاً عما تعمل به الموضوعية في الخيال من تشتيت.

و الواقع أن اهتمام الفنانين بمسائل التاريخ إنما يرغمهم على تأكيد التمييز بين أسلوب العرض والموضوع المعروض بكل ما يستتبع ذلك من ضرورة عدم الاكتراث بتشذيب الأشكال دفعا لخطر الخداع، ولعل هذا هو أحد الأسباب الجوهرية التي ساعدت على بروز شأن الضوء في التصوير الحديث وجنبت الفنان الحديث خطر الوقوع في أسر الموضوع.

ومن المعروف أن عدداً كبيراً من الفنانين السابقين قد تناول موضوع «العشاء في عمواس» بطريق غير مباشر، ولكن حادث ٣ أيار كان من الأحداث المعاصرة للمصور «غويا»، وكان لوقعه أثر بالغ على نفسه، بلغ من شدته أن صرف الفنان عن فكرة التنميق في إخراج الحادث، كما انصرف «ميراند» عن هذه الفكرة من قبل. والواقع أن العلاقة بين التصوير الذي لا يكثر بالتشذيب والحيوية الدرامية كانت شيئاً نادر الوجود في آثار التصوير من القرن التاسع عشر، ويطلق النقاد على أولئك الفنانين الذين يعنون بإبراز هذه العلاقة اسم الفنانين التوضيحيين، تمييزاً لقدراتهم المحدودة عن قدرات الفنانين المبدعين، على أن بعض هؤلاء التوضيحيين قد وصلوا إلى مرتبة المبدعين، في حين بقي البعض الآخر مؤثراً بذل الجهد على إنتاج الفنون التي تستحوذ على إعجاب الجماهير، أو تعرض مظاهر الحياة المعاصرة كما لو انعكست على صفحة مرآة، فظلوا عاجزين عن تحقيق آيات الفن الأصيل.

ولقد ظل المصور «جان-فرانسوا-ميه» (١٨١٤-١٨٧٥) مجهول الشأن مدةً طويلة من حياته، ولكنه ما لبث إلا قليلاً حتى ظهر شأنه بين فناني القرن التاسع عشر، ثم عاد فدخل عالم النسيان من جديد، ثم ها هو يحظى الآن بنصيب ملحوظ من الشهرة. وتعزى أسباب تقلب هذا الفنان بين الشهرة وخمول الذكر إلى تفاوت الآراء حول أهمية ما كان يعالجه بلوحاته من موضوعات. ومما يذكر في هذا المقام أن المصور الشهير «فان-جوخ» كان معنياً بالأخذ عن بعض عناصر فن «ميه» رغم أنه كان في أخذه عنها إنما يسجلها بطريقة مختلفة عن طريقته، والحق أن «ميه» قد أنتج في فن التصوير ما يداني القصص الشعبي في قوة إثارته للشجن، وإنه قد بلغ من الدقة في العرض والتعبير ما لم يبلغه أحد من قبل، وعلى الرغم من أن ألوان هذا المصور كانت تعكس زهده في الأصباغ، إلا أن ذلك لم يهبط قط بقيمة لوحاته، ولقد كان حبه للفلاحين نابعاً من مشاعره التي تفيض بالصدق ومن خبراته العميقة بخصائص حياتهم، ذلك أن مولده في أسرة في الريف وحياته المتصلة بين الفلاحين فضلاً عن مشاعره الدينية وما كان يتمتع به من عاطفة المشاركة الاجتماعية ومن أحاسيس شاعرية كل أولئك قد استطاع أن يوحي به إلينا في لوحاته.

وليس من شك في أن هذه كلها من عناصر الفن العظيم، ولكن هل كان «ميه» فناناً عظيماً؟ ربما كانت لوحة «الدعاء» أشهر لوحاته، وهي التي يعرض بها اثنين من الفلاحين هما رجل وزوجته وقد



### لوحة الدعاء للفنان ميه

انحنيا في دعائهما وهما يصغيان إلى قرع أجراس كنيسة القرية البعيدة بعد يوم من العمل في الحقل ولقد مثل المصور هذا الموقف ومن ورائه سهل عظيم الاتساع في لحظة كان الضوء يتراءى فيها قوياً بالسماء في حين أخذ يخفت على الأرض، ولقد ضاعف بعد الأفق وعزلة المكان من جدية مشاعرهما الدينية.

كتب «ميه» إلى صديق له يقول: «بينما كنت أصور لوحة الدعاء كانت تحضرني ذكريات أيام عملي في الحقل، وكانت جدتي تستوقفنا عن العمل حين تقرع أجراس الكنيسة مؤذنة ببدء الصلاة، فكنا ننحني برؤوس عارية لنبدأ دعاءنا من أجل آبائنا الراحلين».

ويستنتج من ذلك أن ذكريات الصبا كانت تضي على تعبيرات هذا الفنان مسحة من البهجة العميقة، ولكن ما يعرضه «ميه» بلوحة الدعاء من مشاعر دينية لا يفي فحسب بأغراض الفن، فالمحبة التي يكنها لأصدقائه الفلاحين كانت تستحثه للدفاع عن صفاتهم وطهارتهم ونقاء سريرتهم أمام شعب باريس، كما كانت تصور له حياتهم - كما لو كانوا من الشخصيات الشعرية- فمضى

في عرضه لهم بلوحاته على نحو من الرقة ليقنع شعب فرنسا بحقوقهم البروليتارية، ولعله كان على حق في ذلك من الناحيتين الأدبية والاجتماعية، ولكن لوحته تبدو رغم ذلك وكأنها مرافعة دبجها يراع محام ماهر، مما لا يتفق مع طبيعة العمل الفني، وبهذا زيف «مبيه» الطبيعة الريفية حين أضفى على أصدقائه الفلاحين تلك الرقة ليزينهم في أعين شعب فرنسا. ولو أن أحداً أراد أن يتعرف الصفات الأصلية للفلاح لوجب أن يتطلع إلى لوحة «اللاعبين» للمصور «سيزان» لا إلى لوحة الدعاء، ذلك أن صور الفلاحين في تلك الأخيرة من تصوير عاطفة، في حين تعد المشاعر الأصلية ضرباً من القيم الطبيعية التي تنضم إلى الواقع. أما العاطفة فوسيلة لاستدرار عطف الآخرين بتأثير من العاطفة - مما يهدم المشاعر الأصلية - ويفصح عن خطأ في الذوق. ويعدُّ الصدق شرطاً من الشرائط الجوهرية في الفن، على أنه يجدر بنا أن ندرك ما يعنيه الفن بالصدق... لقد كان «مبيه» صادقاً تماماً فيما كان يعتقد من مبادئ، في حين يؤمن الكثيرون - ممن يدعون الصدق - بنظريات خاصة، ولن يكفي أن تتجسد تلك النظريات في آثار فنية ليتحقق الصدق الذي يعنيه الفن. ولقد كان الدور الأدبي الذي حققه «مبيه» بآثاره التصويرية صادقاً، ولكن تجسد هذا الدور في لوحاته لم يكن بكاف لتحقيق أهداف الفن، فليس من الضروري أن ينشأ الفن عن صدق الفكر أو الإرادة فحسب، ونحن إذ نطالب الفنانين بالصدق، إنما نعني بذلك أن يكونوا تلقائيين فيما يصدر عنهم من آثار. والواقع أن اطراد المشاعر والخيال في التجربة الفنية يجب أن يتحرر من الاهتمامات الذهنية أو الأخلاقية - ولو صدرت تلك الاهتمامات عن صدق - فالتجربة الفنية يجب أن تمضي في طريقها الطبيعية، بمعنى أن تكون تلقائية في ذلك شأن النبات حين ينمو أو الزهور حين تتفتح، والتلقائية إذن هي الصدق، وربما كانت شيئاً أكثر من الصدق.

ولقد كانت دقة «مبيه» في الرسم موازية لقدرته على التأليف، ذلك أن رسمه كان دقيقاً نابضاً بالثقة، ولكنه لم يرق إلى مستوى الإبداع، فلقد كان ذلك الرسم نتاج إدراك وخبرة وإلمام بالقواعد. وكان «مبيه» قد تلقاه عن أساليب أكاديمية لم يخطر بباله أن يثور على ما فيها من قيم اصطلاحية، بل كان يؤثر أن يستخدم مقدرته في الرسم للأغراض الدعائية. على أن النزعة الدعائية عند «مبيه» كانت مشبعة بالنبل والشرف والإنسانية، وإن كانت الدعائية شيئاً يختلف كل الاختلاف عن الفن، كما أن الرسم لم يكن قط وسيلة مؤدية إلى غاية ما، إذ هو الفن ذاته، أما حين يتخذ الرسم وسيلة لتحقيق غاية، فإنه يتوقف عن أن يكون فناً، كما تتلاشى فكرة الفن حين تعجز المصطلحات عن أن تتحول إلى صورة ذاتية من صور الإبداع، ومن الملاحظ أن التكوين كان عند «مبيه» أكثر اصطلاحية من أسلوب رسمه، رغم أنه كان يولد شعوراً بالكلية.

ونجد لزاماً علينا أن نوضح ما بلوحة «الدعاء» من متناقضات من الناحية الأخلاقية ذاتها، فهي تعرض صور الفلاحين بأسلوب رسم يمتاز بالمهارة، في حين ألوانها بادية الشحوب. وإن أشكال

الفلاحين ليغلب عليها الزيف كما تغلب الاصطلاحية على مشاعرهم مما لا يتجاوب مع أصالة الفن، بغض النظر عما ينسب إليه البعض من قيمة تربوية.

على أنه بالرغم من هذا كله لا يسعنا إلا الاعتراف بأن هذه اللوحة تعد مثلاً فريداً في نوعه لتلك الآثار التصويرية التي تُعنى بالموضوع بأكثر مما تركز على الحساسية الشكلية.

ولقد أدى اهتمام «مبيه» بإظهار صور الفلاحين في هذه اللوحة على نحو من التشذيب إلى فقدانها تأثير النور والظل، وكان من المستطاع أن يضيفي عليها هذا التأثير - بما له من قدرة على الكشف والاختفاء- الطابع الخيالي الذاتي، ولكن الفنان أضفى عليها بدلاً من ذلك رقة متناهية سمت فيها الطبيعة الريفية الأصلية. ولعل الطبقات العليا قد استقبلت لهذا السبب لوحة الدعاء بالإعجاب، إذ انفلتت بمنظر أولئك الفلاحين في تلك البزة الأنيقة، وبهذا أصابت نجاحاً، ولكنه كان نجاحاً من الناحية الاجتماعية فحسب، ذلك أنها قدمت موضوعاً كان من اللطف وكان أسلوب عرضه من المهارة بحيث أثار هذا الإعجاب، ولكن اللوحة رغم تناولها قضية منطقية عبر الفنان عنها بأقصى ما عرف عنه من مهارة لم تستطع أن تحوله من طريقه الخاطئ الذي شنت مقدرته الطبيعية في الاصطلاح، ولكن المصور «جيستاف- كوربيه» (١٨١٩-١٨٧٧) كان أقدر من «مبيه» على إبداع الفن.

ولقد عاش هذا وذاك في عصر واحد، وكان كلاهما من الداعين للمبدأ البروليتاري، كما كانا من رواد المذهب الواقعي، غير أن عد «مبيه» نفسه من الشعراء ومن الرجال المتدينين دفع به إلى السقوط في مذمة الادعاء. إذ عجز عن أن يهتدي إلى علاقة تصل ما بين قلبه الفني وعقيدته. أما «كوربيه» فكان يعلن خصومته للمثالية والشعر والقصاصد، ولكن ذلك لم يمنعه من أن يعيش على مثالية كانت النقيض من كل ما كان يعتنقه معاصروه من عقائد، فكان ضد مبدأ الجمال المثالي وضد فكرة الاختيار من الطبيعة، لا يؤمن إلا بما كانت تراه العين وإلا بما تتيحه الموهبة من تسجيل الأشياء بصورها الطبيعية، فضلاً عن خصومته الصارخة للطبقية الأرستقراطية وغرورها وادعائها المعرفة والثقافة، ومعنى ذلك أن «كوربيه» كان على صلة وثيقة بالأرض، وبأولئك الذين يعيشون عليها من أبناء الشعب، وبأسلوب حياتهم الواقعي، وبهذا كانت مثاليته وموضوعاته على أتم توافق، رغم أنه انغمس - مثل «مبيه»- في الفكرة الدعائية، واتجه مثله في استخدام صورهِ للوعظ والدعاية لمبادئه، غير أن ما كان يتصف به «كوربيه» من حماسة وقدرة على التمثيل كثيراً ما كان يدفع به بعيداً عن الطابع الدعائي ليقربه من ميدان الفن الأصيل، ولقد كان له من إحساسه الطبيعي بالشكل واللون ما هياً له ذلك. حقا إن الشكل يبدو عند هذا الفنان أكاديمي الطابع في كثير من الأحيان، وإن آثاره تعرض المهارة الأدائية، ولكن هذه المهارات كانت تنقلب أحياناً إلى إبداعية فنية حرة.

هذا إلى أنه عرف كيف يتخلص من إغراء الألوان - التي كان شديد الحساسية بها- ليجد في الطبقات اللونية الخافتة ينابيع تشع بالضوء، ولقد جرى «كورييه» على استعمال سكين المصور - بدلاً من الفرجون- ليضاعف من سموك الطبقات رغبة في تعميق الإحساس بالضوء، رغم أنه كان يحقق في هذا أيضاً تلك الشفافية بألوان الضوء التي تنبثق من الظلال الشفافة وذلك بفضل ما أوتيت يده من لباقة ومهارة وخفة في الحركة، مما أتاح له أن يعالج تلك العجائن اللونية الدسمة بلمسات رائعة، كما لو كان يمسك بأرق الفراجين لا بسكين المصور، ومعنى ذلك أن «كورييه» قد استطاع أن يظفر بتجميع أضوائه مما تنشؤه الألوان من تباين بدلاً من توليدها بطريق مزج الطبقات اللونية، وكان هذا التجميع هو ما يعطي أكثر حجوم ألوانه مادية صفة الشعر وأجنحته.

ولقد كتب «كورييه» إلى صديق له في ٢٠ تشرين الثاني سنة ١٨٤٩، يقول:

«كنت أستقل عربة ذات يوم في طريقي إلى ضاحية «قلعة - سان ديني» من أعمال «مизиير» فإذا بي أتوقف على مشهد اثنين من الحجارين يعملان على حافة الطريق... إنه ليندر أن نلتقي بصورة الفقر أكثر تعبيراً عنه من هذا المشهد».

ودعا الفنان هذين التعييسين إلى مرسمه ليصورهما في لوحة هي «محطمو الأحجار»، ولمّا فرغ منها كتب يصفها: «تغمّر الشمس مكان العمل عند نهاية الطريق، وقد توقف العاملان أمام منحدر



لوحة محطمي الأحجار للفنان كورييه

الجبل الذي تكسوه الخضرة وتغشاه الظلال، في حين لا تظهر السماء إلا من خلال جزء صغير في الزاوية اليمنى من اللوحة... إنني يا صديقي لم أخترع شيئاً من عندي بل أرى أولئك الرجال كل يوم على هذا النحو. كلما خرجت بالعربة للنزهة، أراهم على هذا الحال... الحال الذي يمثل النهاية. ولعل من المناسب أن ننوه بأن ثورة عام ١٨٤٨ كانت قد وقعت قبل أن يصور «كورييه» هذه اللوحة، تلك الثورة التي أوحى إلى «كارل ماركس» بإعلان منشوره عن الاشتراكية، ويمكننا بهذا أن نتخيل نوع المناخ الأدبي الذي كان يتنفس فيه الفنان، كما نستطيع أن نلمس العاطفة الإنسانية التي كان يكنها لأولئك المعدمين والتي لا تمت إلى الواقع السياسي بأية صلة، رغم أن الذين عاصروه كانوا يعززون إليه أنه تناول بلوحته القضية الاشتراكية من دون أن يفتن إلى ذلك لما عرض بها مشهداً من مشاهد الظلم الاجتماعي.

ويتلخّص موقف النقد من هذه اللوحة في مساء لثها هل عبرت عن مشاعر العطف الإنساني محرراً من الدعاية للقضية الاشتراكية وكيف؟ وبمعنى آخر ضرورة معرفة هل اقترن البؤس الذاتي للحجاريين بثورة ١٨٤٨ في تلك اللوحة إلى الحد الذي جعل منها عرضاً لقضية اجتماعية، أم أنها ارتفعت إلى مستوى ذلك العطف الإنساني الكوني الخالد حيث يعيش الفن.

ولكي نخرج من هذا التساؤل بجواب شافٍ، يجدر بنا أن نستحضر تفسيرنا عن أسلوب المصور «غويا» الذي كان يرفض مبدأ التنميق والتشذيب في رسم الصور.

ومن الملاحظ في هذا المقام أن الأشكال تحظى عند «كورييه» بنصيب أكبر من التهذيب والتشذيب، ولكنه كان يستهدف في تلك اللوحة إبراز مظهر بؤس العاملين، فعرضهما في ثياب بالية، كما أكد مهارته في تمثيل الواقع، وفي التعبير به عن فقر أولئك الكادحين، وتفرد حركة العامل الشاب بموضوعية شبه فوتوغرافية شملت أيضاً أدوات العمل الملقاة على الأرض، ولكنه عرض شخصية العامل الكهل بطريقة مختلفة، إذ عبّر فيها عما يقوم به من جهد شاق في عمله بحركة تامة التوازن من دون أن يلجأ إلى أساليب التعبير المثالي عن مظاهر الألم، كما عبر عن خصائص شخصية بتوضيح المظهر الخارجي لكل عناصر جسده، وقد استطاع بهذا أن يضيف عليها الثبوت رغم ما توحى به من الحركة التي ولد الفنان شكلها من تأثير الأضواء والظلال.

وإن ما يطلع تلك الشخصية من نشاط حيوي وروعة ليعزى إلى مقدره هذا الفنان على تجميع خصائص الحجم والشكل.

ولقد أسفرت محبة الفنان لهذا الكهل الحجار عن شكله الذي تكيف بعطفه على بؤس أولئك الكادحين، ولو أننا عدنا إلى صورة الشاب الحجار بعد أن وقفنا على القيمة الفنية في صورة الكهل، لأدركنا أنها لا تعني شيئاً، وأنها من طبيعة مختلفة وكأنها صدرت عن صانع فن ماهر وليس بفنان. والواقع أن مهارة «كورييه» إنما كانت تتجه إلى جوهر المثالية الفنية، وقد كانت تتصل بها أحياناً،





لوحة المصور أرنست-ميسونيه

ولكن كثيراً ما كانت تقع قريباً منها لتركز على الأحداث، ولقد هيأت له واقعيته نجاحاً عظيماً، مما جعل لأثاره حتى الآن حظاً كبيراً من التقدير، ويعزى ذلك في الواقع إلى تلك اللحظات النادرة التي استطاع أن يبدع فيها صوراً مثالية كصورة الكهل الحجار.

ولئن كانت لوحة الدعاء للمصور «ميه» قد عرضت موضوعاً فنياً تاه في ذلك المضمون «الديني-الاجتماعي»، فإن لوحة محطمي الأحجار للفنان «كورييه» تقدم لنا عناصر فنية ممتازة تحطمت على صورة من صور الفن العظيم.

ولقد عالج المصور «أرنست-ميسونيه» (١٨١٥-١٨٩١) كثيراً من المشاهد العسكرية بلوحات عدة منها لوحة عام ١٨١٤ التي تعرض ميداناً حربياً لنابليون الأول. ولقد حظيت تلك اللوحة بإعجاب العاديين من المعاصرين، ولكنها أثارت اشمئزاز رجال الفن النابيهين، ولو أننا قارنا بين صورة نابليون بلوحة «ميسونيه» وصورة الكهل الحجار بلوحة «كورييه» لأدركنا أن ذلك الحجار هو البطل وليس نابليون، ذلك أن إمبراطور فرنسا يبدو على هيئة دمية من دمي الأطفال. ولقد تحدث المصور «مانيه» عن «ميسونيه» بقوله: «إنه كان يرسم كل الأشياء كما لو كانت من الحديد الصلب باستثناء الأسلحة»، ومع هذا فقد كان «ميسونيه» فخوراً بخبرته في رسم الخيل، رغم أن الحصان الأبيض الذي يمتطيه نابليون بلوحة عام ١٨١٤ تغلب عليه صفة الموات، فلا تركيب فيه ولا حركة. ولقد عاش

هذا المصور يحلم بتخليد الأحداث البطولية في تاريخ فرنسا، ولكنه لم ينجح إلا في شيء واحد وهو مسخ الأبطال في نماذج نوعية، ولعل أهم ما كان يمتاز به هو مقدرته على تسجيل التفاصيل بدقة تامة، في حين عجز عن رؤيتها في المظهر الكلي، وإن نشر لوحة عام ١٨١٤ في هذا الكتاب ليس له من هدف إلا الرغبة في إعطاء نموذج من الإخفاق الذي كان يحق بفكرة تهذيب الأشكال في أعمال التصوير من القرن التاسع عشر، تلك الفكرة التي أزعجت حتى أذواق المصورين الفوتوغرافيين. ويمكن من قبيل الإنصاف أن نعتزف أن «ميسونيه» كان على درجة من الاقتدار في تسجيل ملامح الأشخاص، فليس من شك في أننا نتعرف إلى نابليون وإلى قواد جيشه فرداً فرداً بلوحة عام ١٨١٤، وهو أمر لا شك يرضي رغبة العاديين من الناس في التعرف إلى مشاهير الرجال، ويمكننا أن ننسب أهم عناصر فنه إلى قدرته على تحقيق تلك الرغبة فحسب، رغم انعدام أية صلة بينها وبين الفن. ويمكننا كذلك أن نضم إلى هذه الخصيصة المشار إليها أنفاً صفة أخرى تطبع فن «ميسونيه» بطابعها، وهي اتجاهه إلى تصوير الأشياء على اختلاف أنواعها على مستوى الطبقة العليا من المجتمع، ذلك أن الحجار الذي يصوره «كورييه» يبدو بروليتارياً، أما البرد فيبدو بلوحات «ميسونيه» أرسقراطياً، مما يوضح نوع التفاهة التي تغشى فنه باسم البطولة، وبهذا كان «ميه» أكثر صدقاً منه فيما كان يدين به من عقائد، وإن لم يكن تلقائياً في فنه، في حين كان «ميسونيه» صادقاً في تمثيل موضوعات من دون تحديد لصفة في الرؤية أو لنوع من المشاعر، كما كان وفيّاً بتلك العناصر الأكاديمية التي كان يجيد تكرارها في دقة وصبر.

ولست أدري لم لا نسمي أولئك المبصرين بمكفوفي الفن ما داموا لا يستطيعون رؤية الآثار الفنية، أو بالصمم ذوي الأذان السليمة الغافلين عن النغم. ولقد كان المصور «تولوز-لوتريك» (١٨٦٤-١٩٠١) على العكس من ذلك تماماً، إذ كان ذا بصيرة نافذة، رغم أنه يعد أحد أتباع الفنانين التوضيحيين، ولقد كان المصوران «غويا» و«دوميه» بمنزلة أبوين روحيين له.

والواقع أن رسوماته الدعائية لم تكن فحسب أجمل ما ظهر من ذلك النوع منذ نهاية القرن التاسع عشر، بل لعلها كانت - لأصالتها - أهم العوامل التي أثرت في إنتاج رسومات الدعاية في القرن الحالي، ولقد انعكست خصائص هذا الطابع الدعائي على اللوحات التصويرية التي أنتجها «لوتريك» وأهمها استرعاء انتباه المتطلع إليها بقوة تأثيرها الخاطف.

وتعرض اللوحة رجلاً يجالس امرأة بأحد المقاهي الباريسية، وقد اختار الفنان «لوتريك» لها اسماً هو «إلى-مي» والمقطع الأخير من ذلك الاسم يطلقه الفرنسيون على تلك النسوة اللاتي يرتبطون بهن بعلاقة ما... وترى إلى جانب هذه اللوحة صورة أخرى فوتوغرافية لذلك الرجل وصديقه.



### لوحة للمصور «تولوز-لوتريك»

والرجل المشار إليه بالصورة هو «موريس-جيبير» صديق الفنان، أما السيدة فامرأة كانت تمارس حرفة النموج «موديل»، وقد ظهر كلاهما بتلك اللوحة في جلسة لم يدركا مغزاها، في حين كان «لوتريك» يعني بها إعطاء صورة من حياة المجتمع الباريسي المنحل. إذ عرض السيدة في هيئة امرأة عاجلتها الشيخوخة نتيجة لحياتها المتفسخة، كما عرض شخصية صديقه في هيئة رجل منحل أيضاً كسأه الضنى بمسحة من البؤس، ومن أجل ذلك كانت هذه اللوحة من آثار الفن التوضيحي الناجح، ولنا أن نتساءل الآن، أين القيمة الفنية في هذه اللوحة؟

والواقع أننا نلاحظ انعدام التوازن بين الشخصين بالصورة الفوتوغرافية. أما اللوحة فتعرض صورة الرجل قريباً من مقدمة المشهد ليتحقق بها توازنها مع تصميم اللوحة، سواء في اتجاه العمق أم على السطح، ولقد أضاف الفنان زجاجة من النبيذ ليوازن بها الجانب الأيمن من جسم المرأة، كما أظهر بالإضافة إلى ذلك سطح المنضدة في منظور خادع لإنشاء قاعدة للمجموعة بأكملها -مما لا نجده في الفوتوغرافية- هذا ويظهر رسم الحائط في تلك الفوتوغرافية كعنصر غريب على الشخصين، إذ يبدو وكأنه منعزل عنهما، في حين نراه في اللوحة وقد أسهم بما بثه فيه الفنان من لمسات بالفرجون في بناء المجموعة البشرية كما نلاحظ التوافق التام بين هذه اللمسات ونظيرتها في رسم الشخصيات. ولقد بدا الحائط في حالة من العطب لتساير حالة الانحلال في الشخصيتين،

وبهذا لا ينحصر التعبير عن هذا الانحلال في عرض صورة لتجربة من واقع المجتمع الباريسي، بل تسهم قوة اللمسات والخطوط والألوان في مضاعفة الإحساس بهذا الانحلال بطريقة ندر أن نجد لها نظيراً في لوحات التصوير، إذ جسدت الواقع في صورة بلغت مستوى الفن على نحو يرضي الخيال الخلاق.

ولكن الصورة التي عبّر بها الفنان عن شخصية صديقه كانت تثير السخرية فلم تنجح بما غلب عليها من الطابع الكاريكاتوري، وما تعمد من مسخه فيها على نحو فقدت به الطابع الإنساني، بحيث كان وجه الرجل أشبه شيء بقناع ساخر، ومعنى ذلك أن الفنان عجز عن أن ينفصل عن واقع الحياة الباريسية المنحلة، ومن ثم كان عجزه عن أن يخلق صورة حية محددة المعالم بطريقة ذاتية، رغم أنها تمثل أنموذجاً للرجل المنحل. أما صورة المرأة باللوحه فتنبض بالحياة رغم أنها تعكس صفة الانحلال، في حين ترى في الصورة الفوتوغرافية اصطلاحية بحتة ثم أصبحت في اللوحه معجزة من فن التصوير، فيدها اليسرى تكشف عن سوقية حياتها بالكامل، كما تفيض حركتها ونظرتها بالقدرة على الإفصاح عن انحطاطها الطبيعي وانغماسها في الشراب. كل ذلك عبّر عنه الفنان بقوة مقطوعة النظير.

كان «لوتريك» من عائلة فرنسية نبيلة، وقد كان مقدرًا أن ينشأ مستهتراً على شاكلة أبيه وأعضاء أسرته، ولكنه أصيب بالكساح على أثر حادث فلفظته طبiquته. ولقد عكس التباين - بين نبالة عائلته وظروف علة - الموجدة على حياته كلها، فانطبع سلوكه بالعنف، ومن هذا نشأ منهاجه الساخر من الظلم في تلك اللوحات التي تناولت بالتهكم مظاهر السلوك الطبقي، واستطاع أن يثار من غرورها، وأن يحاربها بفنه، ولكن إحساسه بالخجل والألم من سخرية تلك الطبقة من علة لم يتح له تناول تلك العلة بالسخرية، فعبر عن ذلك في إحساس عميق بوجودها، ولكن في عطف كبير عليها، ولقد كانت لوحاته التي تعرض صور الانحلال الاجتماعي مرآة تعكس على صفحتها أوضاع المجتمع بكل ما كان فيه من عبث وصخب.

... وكانت حياة هذا المصور على صلة وثيقة بفنه، شأنه في ذلك شأن أولئك الفنانين الذين يشبهونه في الصفات وفي ظروف العلة، فلم ينفصل قط عن واقعه عندما كان ينتج آثاره، على أنه عبر في صورة المرأة المنحلة والحائط المحطم عن مشاعره بخطوط وألوان بعيداً عن ذلك الواقع، ويعزى ذلك إلى أن خياله كان قد تحرر وانطلق ليبيث تلك المشاعر الذاتية في آثاره، وهنا كان فناً عظيماً بحق، إذ اهتدى إلى الشكل المعبر عن حياة هذه المرأة، ولم يكن مجرد شكل امرأة أو موضوع انحلال اجتماعي، بل كان شكلاً فنياً ذاتياً انبثق من لدنه وأتاح للفن أن يتدفق تلقائياً.

\*\*\*

## حيوية الطبيعة

تشتمل أكثر اللوحات التي درست حتى الآن على موضوعات إنسانية تروي قصصاً، رغم أن ما ترويها لا يمثل لذاته أهداف هذه اللوحات، ورغم أن الصبغة الفنية لم تتحقق فيها إلا بعد أن تجسدت القصة التي ترويها في دوافع مثالية استطاع الفنان أن يهتدي إلى شكل وتعبير ونظرة تلائمها. ولقد كان الفنانون ينتهجون هذا السبيل على مر العصور، إذ كان اهتمامهم ينصرف بصفة أساسية إلى صياغة الشكل الفني لا إلى موضوع القصة التي كانوا يتوسلون بها فحسب إلى إثارة اهتمام الجماهير، وبهذا كان دور القصة في لوحات التصوير بمنزلة الوسيط بين الفنانين من ناحية والجماهير من ناحية أخرى.

والواقع أن اللوحات التي تعرض مواقف أو أحداثاً من التاريخ أو القصص الأدبي كانت من أكثر أنواع الصور انتشاراً في القرن التاسع عشر، ومن أكثر ما يحظى منها بتقدير الجماهير، ومن أكثر ما يهيئ للمصورين فرص الاتصال بالطبقة المستنيرة من المجتمع حينذاك، أما لوحات المناظر الطبيعية فكانت تعد من أنواعه الثانوية، إذ ساد اعتقاد وقتئذ بأن تلك اللوحات المجردة من صور الإنسان لا تنطوي على مشاعر تحرك كوامن النفس، وكأن الخلق الإلهي قد اختص الإنسان من دون الكائنات بالحس والعاطفة.

بدأ استخدام المنظر الطبيعي في اللوحات كسنتار من وراء المجموعات الإنسانية على النحو الذي رأيناه بلوحات «ديلا- فرانسسكا» و«تيتسيانو» على أن تطور أسلوب الرؤية الذي كان قد قضى باستيعاب الصورة الإنسانية من خلال الطبيعة وفي غير عزلة عن البيئة التي يحيا الإنسان فيها ويتنفس هواءها قد ساعد على نشأة طابع فني<sup>(٧)</sup> يلائم ذلك التطور، والمقصود بالبيئة هنا الأشجار والجبال والأنهار والسماء وغير ذلك من العناصر الطبيعية التي كانت تثير دائماً اهتمام الفنانين على نحو لا يقل عن اهتمامهم بتسجيل جمال الأجسام الإنسانية. ولقد أتاح هذا الاتجاه الجديد للطبيعة أن تؤثر في مكانة الإنسان في لوحات التصوير، فما لبث أن أصبح عنصراً بسيطاً من عناصر الكون، بعد أن ظل الإنسان مدي طويلاً موضوع الفن الأساسي، ومن هنا تزايد شأن المنظر الطبيعي يوماً بعد يوم بحيث لم يعد نوعاً ثانوياً من أنواع التصوير، رغم أنه كان يؤثر من قبل في تلك الأنواع بطريق غير مباشر، ثم ما لبث أن أخذ المنظر الطبيعي يسهم في تأكيد اتجاهات جديدة ويمهد لمولد نزعات هيأت لظهور شكل فني جديد منذ بدأ القرن التاسع عشر، مما لم يعد به المنظر الطبيعي مجرد نوع ثانوي من أنواع التصوير... حقاً لقد ظهرت فيما قبل ذلك لوحات مهمة تعرض جمال الطبيعة، ولكن ظهورها كان نتاج ظروف خاصة، أما في القرن التاسع عشر فقد كانت تلك اللوحات تشكل اتجاهاً

عاماً بين المصورين المبدعين، أسفر بعد قليل عن عقيدة فنية تؤمن بإنسانية الطبيعة، حتى لقد أشار البعض في هذا الصدد إلى أن المشهد الطبيعي إن هو إلا حالة نفسية.

ولقد سبق أن أشرنا في الفصل الرابع أن لوحة العاصفة للمصور «جورجوني» ذات طابع غنائي، ويعزى ظهور ذلك الطابع إلى استخدام الطبيعة كوسيلة للتعبير عن المشاعر الإنسانية، وكان قد نشأ عن اكتشاف تم بطريقة تلقائية وساذجة، ومما يلاحظ أنه ظل يسيطر على نوع من صور المناظر كالتي رسمها بعض أساتذة الماضي مثل «تيتسيانو» و«بيتر- بريجيل» رغم ما بين أسلوب التصوير عند «جورجوني» وعند الآخرين من تفاوت -على أن بعض الفنانين الإيطاليين من القرن السابع عشر كانوا قد ابتدعوا أيضاً نوعاً جديداً من صور المناظر الطبيعية حافلة بصور الإنسان، واستطاع المصور الفرنسي «نيكولا- بوسان» أن ينهض بهذا النوع إلى أعلى مستوى من الأصالة. ومن ثم أخذت لوحات المناظر تشغل ما كانت تشغله الصور التاريخية من مكانة، رغم أن تلك اللوحات كانت هي الأخرى تعرض الأحداث والبطولات، إذ تناولت وقائع من التاريخ بأسلوبها الخاص مستهدفة إبراز القدرات الإنسانية في إطار البيئة الطبيعية، الأمر الذي أدى إلى انعكاس الطابع الكوني على الشكل الإنساني بكل ما وسع ذلك الطابع من جلال وعظمة، ولقد عرف هذا النوع من لوحات التصوير باسم صور المشاهد الطبيعية الكلاسيكية، وكان قد تولد عن انطباع الروح الإنساني بما في الطبيعة من جلال وسمو وعظمة.

وثمة نوع آخر من لوحات المناظر الطبيعية كان قد ظهر بهولندا خلال القرن السابع عشر، وكان من خصائصه تسجيل صور الأشياء الطبيعية في دقة متناهية، وكان «جاكوب- رويسديل» و«هوببما» في الطبيعة من أساتذة ذلك الاتجاه، وكانا يركزان أكبر الاهتمام على الصفة الطبوغرافية لمشاهد الطبيعة، في حين أنهما لا يوليان التعبير عن المشاعر أو بث الخيال المبدع أي اهتمام فيما كانا يعرضانه بلوحاتهما من الأشياء. على أن الدقة التي كانا يتوخيانها في تجسيد عناصر الطبيعة بأسلوب فني ذاتي كان يسفر من ناحية أخرى عن لوحات فنية على جانب كبير من الجمال والروعة. هذا كما ظهر نوع جديد من صور المناظر الطبيعية بعد ذلك بإنكلترا خلال القرن الثامن عشر، وصفه «برايس»<sup>(٢)</sup> عام ١٧٩٤ بتمرده على النظام وميله إلى تمثيل المظاهر المتغيرة في الشكل واللون تبعاً لما يصيبها من تأثير النور والظل، ويعد ذلك النوع على النقيض من الآخر المشغوف بتمثيل مظاهر العظمة والسمو، ويعزى ظهوره إلى طابع الحداثك الإنكليزية التي تهوى المناظر الفطرية في تنظيمها، كما تهيم بالمبدأ التلقائي في التنسيق والميل إلى إحداث المفاجآت، في حين يرين على تنسيق الحداثك الإيطالية والفرنسية الطابع الهندسي عن تقدير من شعبي إيطاليا وفرنسا للنظام والتركيب والتوازن، على عكس الشعب الإنكليزي الذي يؤثر على هذا كله التنوع وحرية الابتكار والصور المنبثقة من وحي الخيال.

ولقد كان للطابع المذكور تأثير بالغ على صور المشاهد الطبيعية إبان القرن التاسع عشر، رغم ما أدخله على أسلوب تصويرها من تحديرات تتعارض والنشاط الإبداعي، ويجدر بنا أن نشير إلى ذلك النوع من تصوير المناظر، الذي كان يعتمد على أسلوب الرؤية الموروثة عن مصوري البندقية من القرن السادس عشر، ذلك الأسلوب الذي ظل موضع الاستعمال بين مصوري عصر «الباروك» -منذ «رمبراند» حتى «كارافاجيو» ويعرف باسم التصويري، ولقد أسفر إسقاط ذلك النوع على الطبيعة عن الطابع الفني المشار إليه آنفاً.

ويمثل القالب التصويري بلوحات المناظر الطبيعية -والمقصود به هنا شكل اللون- كما سبق أن أشرنا إلى ذلك القالب شكلاً فنياً متكاملًا «تيتسيانو» -يمثل ذلك القالب شكلاً فنياً متكاملًا لترابط عناصره، رغم أننا لا نستطيع العثور على ذلك الترابط في الطبيعة التي تبدو عناصرها على غير نظام، مما يدعو الفنان في أحيان كثيرة إلى اختيار بعضها لينظمها في شكل فني، في حين أدى الطابع المعروف باسم «بيتوريسك» إلى الكشف عن أساليب فنية جديدة أسفرت عن تفتيت وحدة العمل الفني وطراره.

... تلك هي أوضاع الأذواق العامة بمستهل القرن التاسع عشر، على أننا نستشعر إلى جانب ما سبق من طابع واتجاهات ظهور تيار جديد اتجه بصور المناظر الطبيعية نحو أفاق روحية تعزى إلى آراء الفيلسوف «جان جاك روسو»، وكان يعلن في حماسة إيمانه بالطبيعة، ويحبذ الخلود إليها كسبيل إلى الخلاص من مفاصد الحضارة الحديثة وسطحيتها. والواقع أن الكنيسة ظلت مدى طويلاً ملجأً طالما تطلعت إليه أنظار المسيحيين كلما ضغطت عليهم أحداث الزمن، ولكن الفيلسوف «روسو» وجد في الطبيعة المعبد الأسمى للتنفيس عن الكروب النفسية، وكان في اتجاهه هذا إنما يبعث آراء «جوردانو - برونو» التي اكتشفتها نظرية تجلي الذات الإلهية على كافة أنواع الكائنات الحية والجامدة، ابتداءً من الذرة إلى الشمس والكواكب، ومن أقل الكائنات الحية والجامدة إلى الإنسان، وكانت هذه النظرية تعني بالنسبة إلى فن التصوير أن الطبيعة يجب أن ينظر إليها ككائن حي، وأن نقرب منها بمشاعر يحدوها الخشوع والاحترام، ولقد عبر الكاتب الإنكليزي «جون- راسكين» (١٨١٩- ١٩٠٠) عن العلاقة بين الإنسان والطبيعة على النحو الآتي:

«كان الإغريق القدامى يجسدون الطبيعة في أشكال بشرية. وكان إيمانهم فحسب بصور إنسانيتهم. ولقد أحسوا بالألفة والعطف على روح الجدول وليس على الجدول ذاته، ونحو الأرواح الساكنة بالغابة وليس نحو الغابة نفسها، وكانوا رغم هذا يقتربون من الموجة الواقعية ومن ألياف الشجر دون ما عطف البتة، وإننا معشر المسيحيين نتصور إلهنا جالساً على عرش فوق السحب بعيداً عن الأرض وليس في الأزهار أو المياه، ذلك أننا نعدُّ ما نراه من هذه الأشياء مية أو محكومة

بقوانين مادية عن نظرية ندين بها، على أننا حين نقرب منها لا نلبث أن نحس بخطأ هذه النظرية، وأنها ليست ميتة، ومهما حاولنا التعبير عن طريقة إحساسنا، فإن شعورنا بحيويتها لأكثر من أن يصرفنا عنها. وفي النهاية وعلى الرغم من النظريات المادية كلها، فإن الينبوع يود لو غنى، وأن الأزهار لتغتنب في لطف، وسواء عندئذ أن اندهشنا أم فرحنا أم رضينا أو خجلنا من موقفنا هذا، فإننا نستشعر عطف الطبيعة - رغم أننا نعرف أنها لا تمنح عطفاً - وأنها نخلع عطفنا على الطبيعة - رغم علمنا بأنها لا تتقبل منا عطفاً، عندئذ نرى أنفسنا وقد وقعنا في دائرة من الشك ومن العواطف الغامضة والمتاهات الخيالية، ويشكل هذا الجزء الأكبر من طريقة نظرنا إلى الطبيعة»<sup>(4)</sup>.

وطبيعي أن المشاعر الغامضة إنما تعني الفلاسفة أكثر مما تعني المصورين، بوصفهم أكثر استعداداً للإيمان بالحياة الروحية للأشجار والأنهار والجبال، ولأنهم يبدوون حياً وابتهاجاً في حماسة بالمواقع التي تغمرها الشمس، كما يبدوون عطفاً عميقاً على المظاهر المتواضعة التي تغشاها الظلال الطبيعية. ولكي نعرف كيف يتحول ذلك العطف وتلك الحماسة إلى شكل فني ذاتي، يجدر بنا أن نرى بضع لوحات لفنانين مبدعين من العهد السابق على ظهور «راسكين» ومن اللاحقين له.

وكان المصور الإنكليزي «جون-كونستبل» (1776-1837) أول من طبق طريقة الإحساس الجديدة على تصوير المناظر الطبيعية، كما كان لأرائه في هذا الشأن تأثير بالغ في مجرى التطور يعدل ما لأثاره من قيمة. ولقد كتب في هذا يقول:

«يجب على مصور مناظر الطبيعة أن يسير عبر الحقول بذهنية متواضعة، ذلك أن أحداً من أولئك المغرورين قد استطاع أن يرى الطبيعة في كامل بهائها. إنني لم أر في حياتي قط شيئاً قبيحاً، فمهما كان شكل الشيء، فإن الضوء والظل والمنظور يضفي عليه حلة قشبية من الجمال»<sup>(5)</sup>.

والمواقع أن التواضع كان بالنسبة إلى «كونستبل» شرطاً ضرورياً لاستجلاء أسرار الطبيعة وللاقتراب منها في خشوع، وللنظر إليها بطريقة الخاصة، ولقد كان ذلك كله عن ضرورة لتحقيق آثاره الفنية. ذلك أنه أحب الطبيعة، كل الطبيعة، وبغير تعثر في تلك الضروب من الأحكام أو التفصيلات المتعسفة، وكان «كونستبل» يعد كل شيء جميلاً لا لكونه جميلاً لذاته، بل عن فكرة بأنه ما دام لا شيء قبيحاً لذاته، فلن يكون هناك شيء جميل لذاته، والواقع أن الفن لا يستطيع أن يجعل كل شيء جميلاً في نظرنا، إذ يسيطر على تأثيرات الضوء والظل والمنظور وهي العناصر نفسها التي تكون شكل الفن بلوحاته. ومن المعروف أن «كونستبل» لم يكن يصنع للأشجار أو السماء أو الماء صوراً تعكس أشكالها، بل كان يُعنى بتسجيل تأثيرات الضوء والظل والفراغ، وكان في سعيه نحو إنشاء الوحدة بين الشكل والمضمون في خياله الخلاق، إنما يتلافى الموضوع، ومن المعروف



أيضاً أن هذا الفنان كان مولعاً بالضوء، بحيث تبلور هذا الولوع في طريقة رؤية كانت أشبه شيء بالعقيدة الدينية. وفي هذا كان يقول:

«إن كل شيء يبدو لي مبتهجاً، فأينما وجهت عيني، وأينما سرت، أكاد أستمع إلى تلك العبارة الخالدة: أنا البعث... أنا الحياة».

ولقد كان «كونستبل» يدرك وحدة العمل الفني إدراكاً تاماً، كما كان يؤمن بأن كل عمل فني إنما ينطوي على قانونه الخاص الذي يلائمه، ذلك القانون الذي إذا ما حاولنا تطبيقه على عمل فني آخر، ساد فيه الاضطراب والفساد، ولقد كان انفصاله عن الأشياء التي كان يمثلها في آثاره - فضلاً عن ذاتية العمل الفني- يكيّفان طريقته الخاصة في الرؤية».

ومما يجدر ذكره، أنه ظهرت نظرية في النقد ظل الأخذ بما فيها مدى طويلاً، تقول إن اللوحة لا تعد فنية وكاملة ما لم تحقق المشاكلة الموضوعية للأشياء الطبيعية، ولو صحت هذه النظرية فيما تذهب إليه لوجب على «كونستبل» أن يدمج مضمونه فيما كان يعالجه من موضوعاته القيمة الفنية في لوحاته، بل لوجب أن يقحم على طريقته في الإبداع الفني بعض عناصر من الخارج، كالقواعد التي تفرضها الأكاديمية، أو تقضي بها الأذواق العامة، أو يقحم عليها بعض العناصر الطبيعية - كشجرة أو بيت- من دون أن يجسد هذا أو تلك في أسلوب رؤية تلائمه، ولو كان ذلك جائزاً لوجب على الفنان أن يعيش تحت ضغط الظروف والملابسات بشخصية مزدوجة، بأن يحني هامته لما تفرضه المنظمات الفنية أو الأذواق العامة من ناحية، وأن يفي بالأمانة قبل طريقة رؤيته وإحساسه من ناحية أخرى، ولكن «كونستبل»، وكان مؤمناً برسائلته وفي الوقت نفسه كان بحاجة إلى أن يعيش، كان يصور لوحاته من أصل، ثم يعود ليصور نسخة من ذلك الأصل، ملتزماً في الأولى مثاليته الخاصة إرضاء لذاته، في حين كان يحقق في النسخة تلك القواعد التي تفرضها الأكاديمية.

وكان «كونستبل» يعدُّ الأصل عملاً فنياً كاملاً منذ أن يفرغ من تسجيل انطباعاته بصدد الضوء والظل والفراغ من وجهة نظره الخاصة، فلا ينشغل بتلك الدقة في ضبط صور الأشياء الطبيعية كما هي في الواقع. ومعنى ذلك أن درجة الكمال في لوحاته إنما كانت من وجهة نظره بالاستناد إلى كمال التعبير الذاتي، لا إلى الدقة في تسجيل صور الأشياء، ولقد جرى العرف بتسمية ذلك النوع من اللوحات باسم «دراسات» أو «عجالات» والأولى أن تسمى باسم «المبدعات».

وكان «كونستبل» يحتفظ لنفسه بهذا النوع من لوحات التصوير، إذ كان على ثقة بأن أهل العصر لا يقدرونها، فكان يبعث إلى المعارض بالنسخة التي كان يتوخى في تصويرها القواعد الأكاديمية وإرضاء الأذواق العامة وتحقيق مقتضيات التمثيل الطبيعي.



لوحة عربية التبين للفنان كونستبل (النسخة)

والمقارنة بين أصول اللوحات والنسخ المنقولة عنها في آثار «كونستبل» تكشف بجلاء عن الفروق بين نوعين من النشاط، أحدهما فني والآخر عملي، وتعرض الصورتان الأصل والنسخة للوحة «عربة التبين» وكلاهما من إنتاج الفنان عام ١٨٢١، ومن الملاحظ أنه كان يضع في حسبانها عند تصوير الأصل تسجيل انطباعه بصدد الفراغ، في حين كان لا يعتمد في تصوير النسخة إلا على تطبيق قواعد علم المنظور، وتبدو أشكال المرئيات باللوحة الأصلية مغمورة في الضوء بوصفه العنصر الجوهرى القادر على تشكيل عناصر الطراز وتوحيدها في شكل فني، فهو يكشف عن الأشياء أو يخفيها، وهو الذي يمنحها صفة الحياة أو يجردها منها، وهو يؤكد مشخصاتها أو يدعها من دون تحديد، كل ذلك تبعاً لعمق الانفعال الذي يتعرض له الفنان إبان التجربة، ومدى ذلك الانفعال من الشدة أو الرخاوة، في حين أنّ الصور المنسوخة عن الأصل تعد تمثيلاً للأشياء الطبيعية لذاتها، يضاف إليه تأثير الضوء على تلك الأشياء لاشيء إلا إثارة اهتمام الرائي في اتجاهين متضادين، أحدهما يمثل أسلوب رؤية تجريبية لشيء أو لشخصية أو لحادث، وهو أسلوب يشبه الطابع الوصفى في النثر، أما الآخر، فيمثل تعبيراً شعرياً عن الضوء. وإذا كانت آثار النثر تعد كل شيء منتهياً بطريقة محدودة جامدة، فإن التفاصيل تثير بموضوعيتها إحساس المصور بعدم الاكتراث بها.

انظر إلى السقف في اللوحة الأصل مثلاً، تراه وكأنه كتلة من الألوان تتكشف عن ضوء خافت يوحي باللانهائية، أما في النسخة فيبدو على هيئة سلسلة من سطوح ملونة لا ترابط بينها وكأنها نماذج من آثار الفن الصناعي، وإن الشيء نفسه لينطبق على منظر الماء والشخصيات البشرية. وتمثل الألوان في اللوحة المبدعة مادة الضوء، في حين تظهر هذه الألوان في اللوحة النسخة وكأنها طلاء مفروض على أشكال قائمة بذاتها، فضلاً عن لون الروض الذي يبدو فيها أصفر جامداً، وتتألق بالنور في الأصل، كما تتألق به تلك الانعكاسات الفضية للسحب على الماء في تناغم متحرر مع الأخرى السمراء الواقعة على الأرض الظليلة.

وبينما تظهر المياه في اللوحة المنسوجة بألوان رمادية مخضرة مملدة في تدرجاتها حتى أنها تفقد بذلك طابع السوائل وخصائصها، وبينما تظهر فيها السحب وكأنها رقع من الورق، من دون إحداث الشعور بالجو أو الهواء، أو بقرب وقوع العاصفة، إذا بالسماء تعلن في اللوحة المبدعة قرب وقوع عاصفة بالفعل، وبهذا نجد المسوّغ لما بين النور والظل من تباين على سطح الأرض، فضلاً عما تبثه من حيوية في تلك الأشجار العتيقة والبيوت والماء، كل أولئك تعرضه اللوحة الأصل في تباينات من النغم، نشأ من خلال نظرة مترابطة قوية الفاعلية، محت آثار التردد وأكدت صفة الحياة. والواقع أن لمسات الفرشاة في اللوحة الأصل تعبر في بلاغة عن حب «كونستبل» وابتهاجه ببقاء الطبيعة، في حين تعرض النسخة صورة من الواقع المادي، وإنه لمن العسير أن نعثر على كل هذه العناصر مجتمعة في مثل هذا الوضوح، كما هي في هاتين اللوحتين، وقد جمعتا بين صفات النثر والشعر والحب وعدم المبالاة والنهائي واللانهاضي.

ومن الملاحظ أن الفنان قد استطاع أن يعرض مظاهر المهارة الحرفية في اللوحة المنسوخة عن الأصل، وهي التي كان يعدها للجماهير بأسلوب المصور الواقعي الدقيق المثابر العنيد، ولقد ثبت أنه كان يصورها ليسد بها مطالب حياته الضرورية، أما حين كان يصور ليرضي ذاته، فإنه كان دائماً على وفاق مع مثاليته الفنية التي كانت تؤكد عنايته بتسجيل أشكال الضوء والظل وطبيعة الفراغ، وكان في هذا إنما يستجيب في حماسة للطبيعة ولمشاعره بإبراز مناظر الحقول في الريف الإنكليزي الذي أحبه، عندئذ كان يجسد أشكال المرئيات من خلال نظرة فنية مترابطة لا ترى إلا الفن والمثاليات، ولا تلقي بالاً إلا إلى تلك الضرورات الزمنية، وبهذا كان «كونستبل» فناً صادقاً أصيلاً.

\*\*\*

على أن «كامي-كورو» (1796-1870) كان من طبيعة مختلفة كل الاختلاف، ولا غرو في ذلك فقد كان فرنسياً من أبناء جيل لاحق على «كونستبل»، كما يتضح لنا من تاريخ وفاة كل منهما لا من تاريخ مولدهما، ذلك أن «كورو» قضى نحبه بعد أن مات «كونستبل» بثمانية وعشرين عاماً. على أن المشكلة الجذرية بالنسبة إليهما كانت واحدة، وكان موضوعها «الشكل الفني الكامل». ولقد وقع



لوحة قنطرة نارنجي للفنان كورو

«كورو» على حل لتلك المشكلة بالطريقة نفسها التي عالجها بها «كونستبل»، فجرى على تصوير لوحة كان يحتفظ بها، وأخرى منسوخة عنها كان يبعث بها إلى المعارض، وكانت الأولى كاملة الشكل من وجهة نظر التعبير، أما الثانية فكان كمال الشكل فيها بالاستناد إلى مقتضيات الأذواق العامة، وعلى هذا الأساس بعث «كورو» إلى معرض الصالون نسخة رسمها عن أصل لوحة «قنطرة نارنجي» التي يحتفظ بها في الوقت الحاضر المتحف الأهلي في «أوتارا»، وكان قد توخى في تصوير تلك النسخة الدقة، ولكنها جاءت رغم ذلك عارية من خصائص الحياة، أما اللوحة الأصل - التي كان يحتفظ بها والموجودة حالياً بمتحف اللوفر فمن نتاج فنه الأصيل. ولقد لون «كورو» الأرض الجرداء في تلك اللوحة بلون أصفر، في حين خص أجزاءها الخصيبة بلون أخضر، تدرج به إلى العممة المحسوسة كلما اقترب من الأعشاب المجاورة، أما نهر «نيرا» فقد جعل ماءه عكراً مختلطاً بالرمال، ولكن هذا الماء ما يلبث أن يصفو عندما يتجاوز مجرى النهر إلى الجزء الظليل من الأرض قبيل منتصف القنطرة، حتى إذا ما اقترب من التلال تداخل في درجات من اللون الرمادي الضارب إلى الخضرة، ومن ثم نجد أعيننا تتركز على تلك الظلال الصافية الزرقاء المتبوعة على مسافة بألوان صافية عند المرتفعات التي تغمرها الثلوج وتكللها السحب البيضاء وتعلوها السماء الزرقاء باقية

الشحوب، ويبدو وكأن الفنان قد ألقى بنفسه في معركة من أجل إحراز تأثيرات في الضوء والظل، استعمل فيها بضع لمسات سوداء ليلون بها الأرض الوعرة والقنطرة المحطمة، ولكن هذه المعركة لم تلبث أن استنفدت أغراضها منذ أخذت الأرض تستشرف اللون الأزرق الذي يرى عن بعد. وبهذا كان الصخب الذي تحدّثه الحياة عن قرب، والسلام الذي توحى به الأرض القاصية هو مضمون تلك اللوحة الجميلة.

ولقد فسر «كورو» هذه التجربة التصويرية بنفسه على النحو التالي:

«يبدو لي أنه من الحكمة حين أشرع في التحضير لدراسة لوحة أن أبدأ بوضع الألوان المعتمدة (هذا إذا كانت اللوحة بيضاء السطح)، ثم أمضى إلى تطبيق الألوان الزاهية -درجة بعد درجة- في نظام سليم، ويقدر عدد هذه الدرجات في اللون الواحد بعشرين درجة، وبهذا تستقيم الدراسة. على أن اتباع هذا النظام لا يجب أن يعوق نشاط المصور، فمن الأهمية بمكان أن نضع في الحسبان كتلة الشكل العامة أو المجموع الذي أثار انفعالنا منذ اللحظة الأولى، وإلا فقدنا في انشغالنا بدرجات الألوان شدة تأثير الانفعال»<sup>(1)</sup>.

ونستنتج مما تقدم أن «كورو» لم يلتزم بصفة دائمة بتنفيذ قانونه الفني الخاص، فقد كان يضحى أحياناً بتأثير التباين بين النور والظل في سبيل تحقيق الدرجات الحيادية للألوان أو التأثيرات الضبابية، وكان هدفه من ذلك إضفاء الرقة واللفظ تعويضاً عما فقدته من متانة وحيوية. ولعل شمس روما كانت قد أوجت إليه بمظاهر تلك التباينات النشيطة، ولعله كان يرى حيوية أضواء هذه المدينة علاجاً ضرورياً لذلك الوهن الذي كان يتهدد طبيعته البسيطة الطيبة. غير أن ما كان يترتب على طريقة رؤيته كليفة الطابع لطبقات الضوء قد أدى إلى عزوفه عن إنشاء المقدمات الطبيعية في لوحاته، وبلغ من عزوفه هذا أنه كان يضع في مقدماتها نقاطاً بعيدة لمناظره، وكان هدفه من ذلك هو التعبير عن الطبيعة من دون تصوير أشكالها، وكان يشارك بهذا في الحيوية التي يبثها الضوء والظل في الأشياء من دون أن يمثل التفاصيل المادية بها، كما يحقق بهذا تحول الأشياء إلى قيم حيوية، وكما كانت القيم تتمثل في «اللانهائي» والموضوع يتمثل في «النهائي» فإن الفنان لا يسعه لكي يكشف اللانهائي إلا أن ينفصل من موضوعه بطريقة ما في الرؤية، تبتعد عنها مادياً بقدر ما تقترب منها روحياً، ذلك أن «كورو» لا يمسك بيد الناظر إلى لوحاته ليقوده إلى أعماق الفراغ الطبيعي، ولكنه يعرض موضوعاً منظوراً على السطح حيث تظهر بعض الأشياء عن بعد والأخرى عن قرب، ولكن هذه الأشياء -قاصيها وقربها- ترى ككل منفصل عن الرائي، وسواء القريب أم البعيد من هذه الأشياء فإنها تدخل في الوجود اللانهائي، والمقصود بذلك، الوجود الفني المميز عن عالم الطبيعة، وإننا لنلتقي من أجل هذا كله في لوحات «كورو» بالأرض الوعرة وبالمياه المحملة بالطين وبالقنطرة المحطمة، ثم ببضع تلال ترى عن بعد، وقد تحولت إلى مطلق فني أو إلى عجيبة كونية.

ولقد قضى إحداث التأثير بالفراغ في مقدمة لوحات التصوير بضرورة استخدام «الشكل النهائي»، ولو أننا أعملنا الفكر فيما كان يعنيه المجتمع - على عهد كورو- بالشكل الفني الكامل، لبدا لنا أنه كان من الطبيعي أن يشعر هذا الفنان بأن صورته إنما تكتسب الصفة المادية خطوة بعد خطوة وهي في طريقها إلى نهاية التجربة الفنية، وكانت آثار التردد والسخافة تظهر في طريقة تنفيذه كلما أخذ بنصائح أولئك المتحذلقين، فيحاول أن يحقق الشكل الكامل من وجهة نظرهم، وكان خجله الطبيعي يحول بينه وبين الثورة الجهرية على ذلك الشكل الكامل من وجهة نظرهم، فكان يتعمد تهريبه. أما حين يتخلى عن النظريات، فقد كان يمضي إلى سبيله على طريقته الخاصة. وكثيراً ما اعترف «كورو» بأنه كان يتحرر من تعاليم أستاذه «برتان» على عهد دراسته بروما، وفي هذا يقول:

«لقد عقدت النية على ألا أعود إلى البيت دون أن أدرس شيئاً ولكنني حاولت للمرة الأولى أن أصور على مبدأ الرؤية الكلية، وأن أرسم عجالات... وكان هذا هو السبيل الوحيد الممكن»<sup>(٧)</sup>. ولقد كان «بودلير» أول من هاجم من رجال الفكر عجالات «كورو» كما كان أول من وضع تحليلاً مميزاً للشكل الفني الكامل وللآخر المبدع، مؤكداً أن العمل الفني لا يصدر إلا عن الكفاية الممتازة والمصاهرة.

ويجدر بنا في هذا المقام أن نشير إلى ما كان يسيطر على الأذواق العامة من تيارات فنية قبيل عام ١٨٢٧، وأهمها «الكلاسيكية العائدة» و«الرومانسية». ومن المعروف أن «كورو» كان قد تلقى مبادئ التربية الفنية على المنهج الكلاسيكي العائد، وكان المنظر الطبيعي التاريخي - الذي وضع مبادئه المصور «نيكولا- بوسان» - يسود المحيط الفني حينذاك، بينما كان التيار الرومانسي يتجه نحو إبراز المشاعر والعواطف وتمثيل البطولات وتسجيل الصفات الدرامية للأحداث. ولقد أرسل «كورو» في تلك الأونة النسخة التي صورها عن لوحة «قنطرة نارني» إلى معرض الصالون، وكانت هذه النسخة تُعد في عداد آثار المذهب الكلاسيكي العائد، في حين كانت اللوحة الأصل من آثار الفن المتمردة على المذهب المذكور، على أن هذا التمرد لا يعني انفصال «كورو» عن الكلاسيكية العائدة أو اعتناق الرومانسية، رغم أنه كان كالرومانسيين مولعاً بإبراز التباينات الطبيعية للضوء والظل وطبعها بالخصائص الدرامية، ورغم أن الهدوء والرصانة البنائية وامتناع السذاجة الطفولية ليست من مميزات المذهب الرومانسي في شيء. ومن ناحية أخرى فإن «كورو» لم يكن يسمح لخياله بالانفصال عن الواقع أو بالاتجاه بعيداً عنه، فلقد كان دائماً في محاولات دائبة من أجل تحديد نشاط خياله المبدع من خلال الواقع، والمقصود بالواقع هنا الواقع الطبيعي الذي كان يراه. وإذن فقد كان «كورو» واقعيًا من طبيعة خاصة، يؤكد ذلك أنه كان يرفض تسجيل التفاصيل الموضوعية للمرئيات عن طريقة بعض الواقعيين.

وكان هذا الفنان في عزوفه عن تسجيل تلك التفاصيل إنما يظل مدركاً لانطباعاته بإزاء النور والظل، فكان يتوقف عن التصوير بمجرد انتهائه من تسجيل انطباعاته. ولقد كان ما تعكسه مقدمة لوحاته من آثار رد الفعل الناشئ عن معركة النور والظل فضلاً عن تطلعه إلى الإحياء بالأفاق البعيدة، ينصهران تماماً في انطباعاته البصرية، وبهذا كان «كورو» يقوم بعملية اختيار، لا يبين الأشياء الطبيعية ولكن بين عناصر تجربته الفنية المبدعة. ولقد عاش هذا الفنان بعيداً عن أن يفكر في تطبيق نظريات موضوعية، كما أنه لم يدع قط إلى مثالية من أي نوع، بل أثر أن يظل أميناً على انطباعاته الذاتية، وهيات له بساطة خصاله أن يرى الطبيعة كما لم يرها أحد من قبل، كما مكن له تواضعه وصفاء نفسه من أن يحقق انطباعاته في صدق وأمانة، وكان لا يدري أنه يحقق بهذا ثورة في التصوير كان لها من الأثر العميق ما لم يكن للمذهبيين الرومانسي والواقعي فيه.

وعلى الرغم من أن الانطباعيين قد جروا على استعمال طراز يخالف طراز «كورو»، إلا أن فكرة لوحة «قنطرة نارني» تعد انطباعية.

والواقع أن الكلاسيكية العائدة والرومانسية والواقعية والانطباعية إنما تمثل ألواناً مختلفة من الأذواق، ولقد أنتج بعض الفنانين المبدعين أعمالاً فنية ذات قيمة على مختلف هذه الأذواق، ولكن لوناً من ألوانها لا يمكن عدّه مسؤولاً بطريق مباشر عن إبداع فن، وبهذا لا يمكننا أن نقطع بأن لوحة «قنطرة نارني» تعد من آثار الفن الأصيل لمجرد أنها انطباعية، أو لأن المذهب الانطباعي كان سبيلاً إلى الكشف عن مقدرات «كورو» الإبداعية الحرة. كل ما هنالك أن الفنان وجد في الانطباعية مجالاً لتنمية قدراته والكشف عن مواطن العظمة في شخصه.

أما انطباعيته كلون من ألوان الذوق فتعرضه اللوحتان، وكانت مذهب عدد قليل من مصوري باريس بين عامي (١٨٧٠ - ١٨٨٠). وكان مختلفاً في وضوح عن تقاليد التصوير الأوروبي، ثم أخذ تأثيره في الانتشار فيما بعد، وما زال ذلك التأثير حياً كعنصر من عناصر الأذواق المعاصرة. وبلغ في ذلك أنه أدخل على فنون التصوير والنحت والأدب والموسيقا والنقد تعديلات جوهرية، وعلى الرغم من المجموعات البشرية المحدودة التي صورها «رنوار» فإن الشكل الأكثر وضوحاً والعمومية البادية والأصل التاريخي للانطباعية إنما تعزى إلى شيوع تصوير المناظر الطبيعية.

ولقد اعتاد ثلاثة من الفنانين الشبان في السنوات التالية مباشرة لعام ١٨٧٠ على التصوير من شواطئ نهر السين واللوار، وكان على رأسهم «مانيه»، ورنوار، وبيسارو»، وكان ثلاثتهم من المصورين الواقعيين المشهود لهم بدقة الملاحظة في تسجيل تأثير انعكاسات الضوء على الماء في حيوية ونشاط محسوس، وكانت دقة ملاحظتهم تنصب أساساً على التقسيمات اللونية التي تنتجها شفافية المياه نتيجة لاستعمال درجات معتمة في الظل، ولهذا كانوا يؤثرون استعمال الألوان الزاهية

في عناية خاصة بتقسيم طبقاتها على سطح اللوحة، ولم يكن ذلك عن رغبة منهم في تطبيق إحدى النظريات، بل جاء ذلك عن تجربة تلقائية من وحي الواقع. ولقد ظلوا مدّة يصورون المياه بطريقتهم الجديدة، رغم أنهم كانوا يصورون التلال والأشجار والمنازل والسماء على الأسلوب الواقعي التقليدي، ولهذا فقد نشأ في آثارهم الفنية ضرب من الاضطراب، وتلافياً لذلك أخذوا يبذلون جهداً خاصاً لتصوير كل الأشياء عن الطبيعة، بما في ذلك الشخصيات البشرية بالطريقة نفسها التي كانوا يصورون بها المياه، ومن أجل ذلك شكلوا الصور على أساس من انعكاسات الضوء وليس عن طريق الظل والنور أو من وحي أشكالها المجردة، سواء أكانت تلك الصور من الواقع أم من الخيال، ولقد ظلوا يؤثرون الضوء على سائر العناصر لتمثيل كل مظاهر الطبيعة، وبهذا لم يعد الضوء عنصراً من عناصرها، بل أصبح مدخلاً إلى طراز كامل، وهنا ولدت الانطباعية.

ولما كان الضوء هو العنصر الذي يكشف عن مظاهر الواقع، فقد أصبحت تلك المظاهر قبلة أنظار الانطباعيين وليس الواقع نفسه. ولقد كانوا يركزون الاهتمام عليها في دقة لم نعهدها فيمن ظهر قبلهم من المصورين، ومن هنا كان التقاط المظاهر بمنزلة شكل الإحساس المجرد من الوعي وخصائص الإرادة، وبهذا أيضاً ظل الانطباعيون من أكثر الفنانين وفاء لإحساساتهم وانطباعاتهم قبل الطبيعة، كما وجدوا شكلاً أكثر ملائمة لانطباعاتهم عن أي شكل وجد من قبل، وترجع أسباب ملاءمته إلى حساسيتهم الفائقة قبل كل شيء، كما ترجع إلى اعتقادهم في قيمة مظاهر الأشياء المطلقة في الفن، ولأنهم كانوا متحررين من المبادئ التقليدية للشكل التجريدي فلا يخضعون للتقييم لانطباعاتهم.

واتصال الفنان بمظاهر الطبيعة يعد أول خطوة في التجربة الفنية، كما يعد شرطاً جوهرياً لإنتاج الفن، ولقد حقق كل من «رافاييلو»، و«رمبراند» مظاهر الأشياء، ولكن خيالهما كانا يتجهان صوب مثالية طبيعية وأخلاقية تتجاوز إحساساتهما، في حين يجد الانطباعيون مثالياتهم الطبيعية والأخلاقية من خلال أحاسيسهم، مما كفاهم مشقة السعي في مناهات الخيال للعثور على صور من رد الفعل لتلك الأحاسيس وقد تحققت وتكاملت.

والانطباعية تعد أيضاً بمنزلة رد فعل على الواقعية ولموضوعيتها، كما تعتبر مظهراً للتأكيد الحق الذاتي لشخصية الفنان، ويشكل انفصالها عن الواقعية مثاليته، رغم أن هذه المثالية ليست من تلك المثاليات الذهنية الخاصة، إذ قام انفصال الانطباعية عن الواقعية على الإحساس بصفة أساسية. وتعد الانطباعية من ناحية أخرى بمنزلة رد فعل على الرومانسية، وثورة على استغراقها في تلك التهويلات العاطفية التي دخلت على الفن تحت صور أدبية وتاريخية وسياسية، وهنا أصبح ما سبق أن رأيناه في آثار «جورجوني» من محاولات استهدفت إدماج المثال في الموضوع شيئاً



عاديًا بالنسبة إلى الانطباعيين. بل تلاشى ذلك الطابع التوضيحي في عرض الحياة المعاصرة بعد أن اهتدى الانطباعيون إلى ما في الأشياء الطبيعية كالمياه والشجرة والسماء والرجل العادي من مضامين ليست معاصرة فحسب بل خالدة أيضاً.

صور الانطباعيون الأشجار بسيطة المظهر وليس الضخمة، وأكواخ الفلاحين وليس القصور، وبنات الشعب بدلاً من غادات الصالون، والعمال وليس الأرستقراطيين، ولم يكن الهدف من ذلك سياسياً، بل جاء هذا عن عطف طبيعي نحو الموضوعات الجارية في الحياة اليومية... حياة الطبقة الكادحة في الحقول الفسيحة. وبينما كانت الشجرة في المنظر التاريخي شيئاً ملحوظاً إذا بها تتساوى في الانطباعية بالرجل العادي، وفي هذا الكشف يتمثل الينبوع الجديد في الفن.

ومما يلاحظ أن كلاً من «كونستبل» و«كورو» استطاعا أن يحطما تقاليد «الشكل الفني الكامل» بلوحات التصوير، ولكنهما لم يجرؤا على فرض إبداعيتهما على العصر، فلجأ إلى تصوير النسخ عن الأصول، إرضاء للأذواق المعاصرة، في حين أبدى الانطباعيون شجاعة بعرض لوحاتهم المبدعة، التي كانوا ينتزعون أيديهم منها لمجرد إحساسهم باكتمال الشكل التعبيري وتحققه، من دون احتفال بما تتطلبه الأذواق الشائعة من اشتراطات، واستطاعت الانطباعية بهذا - بعد أن خاضت سلسلة من المعارك - أن تعرض على الرأي العام لوناً من الشكل الكامل، يقوم فحسب على كمال التعبير، وليس على التمثيل الخادع للأشياء.

ويقوم التأليف التصويري عند الانطباعيين على تأثيرات الضوء بصفة أساسية بعد أن نقضوا قواعد التوزيع المتوازن، كما خالفوا قواعد المنظور في تمثيل الفراغ على السطح، ولقد نشأ عن ذلك اهتمامهم برسم تفاصيل أو أجزاء من مشاهد، بقصد التسلية، وهنا نتساءل، من هو ذلك المصور الذي استطاع أن يمثل الطبيعة بكاملها؟ ولعل الجواب الممكن هو أن المصور لا يسعه إلا أن يصور أجزاء، ولكن الفنانين إنما يركزون عواطفهم أمام الطبيعة كلها حينما يصورون أجزاء منها، وإنما يجدون كليتهم في أساليبهم، ولن يستطيع أحد أن ينكر على الانطباعيين فضلهم في نشأة طراز فني موحد من وحي أضوائهم، ولن يستطيع أحد أن ينزع من ذلك الطراز شيئاً أو أن يضيف إليه، ولهذا كانت الانطباعية أسلوب فن كامل وعالمي.

ومن الواضح أن الصفة الشائعة بين الانطباعيين، والتي اعترف بها الجميع لهم، هي أنهم قد استطاعوا استخدام مجموعات من الألوان الزاهية كما لم يستطع أي مصور استخدمها منذ عام ١٥٠٠، ولقد جرى ذلك على مبدأ تقسيم الألوان، إذ ثبت أن الامتزاج البصري لضوئين متباينين على سطح اللوحة يسفر عن لون أكثر صفاء مما لو خلط اللونين على ذلك السطح، ولو أن أحداً مثلاً خلط اللون الأزرق بالأخضر، لنشأ عن ذلك لون أخضر ضارب إلى الرمادي، ولكان هذا اللون الأخضر

أقل عمقاً من اللونين المشار إليهما أنفاً، ولو فرض أن وضعنا هذين اللونين مستقلين الواحد عن الآخر فوق سطح اللوحة على مسافات، فإن العين ترى اللون الأخضر الناتج عنهما أكثر غزارة من الآخر الناشئ من خلطهما، على أن الانطباعيين لم ينتهجوا قاعدة ثابتة منظمة لمزج الأصواء، رغم أنهم تمكنوا من إحداث تأثيراتهم في وضوح وغزارة، بفضل ما أوتوا من رقة الإحساس بنغم الألوان، وكانت أرق ما صادفه تاريخ الفن. ولقد قضى منهج الانطباعيين في تقسيم الألوان باستحداث شكل فني يلائمه، ذلك أن القالب التشكيلي يلائمه الظل والنور، كما شاهدنا بلوحات «رافايللو»، أما «تيتسيانو» و«رامبراند» ثم «غويا» فقد استطاعوا ابتكار الشكل التصويري الذي يختلف تماماً عن القالب التشكيلي لأسباب ترجع إلى تولد ذلك الأخير من طبقات الألوان وليس من الظلال والأصواء، ولهذا اضطر المصورون إلى تعديل الشكل الفني بعد أن شاعت قسمة الألوان. ونرى في اللوحة سقفاً بنفسجياً يعلو بيتاً مطلياً باللون البرتقالي، وقد انعكس على سطح الماء، وقد بدأ الانعكاس على هيئة مسطحات صفراء تمثل الضوء وأخرى بنفسجية تمثل الظلال، ونشأ عن ذلك ما يشبه النبض القوي، وإن كان قد أسفر عن هذا فقدان شكل السقف، وكان ما بقي بعد ذلك هو شكل النبض، ولو أن المصور كان قد التزم بتسجيل شكل السقف لتوقف هذا النبض، ولأخفق في تحقيق هدفه. ولقد باء أولئك المصورون الذين حاولوا مشكلة النبض الانطباعي للضوء بالإخفاق، لما أضافوا إليه عناصر الرسم والظل والنور على الطريقة التقليدية، وخسروا بذلك الشكل واللون. على أن قسمة الألوان على سطوح اللوحات قد هياً لظهور تلك التشويهات التي كثيراً ما نراها في آثار الفن الحديث، والتي أشاعها فيما بعد كثير من المصورين بما فيهم أولئك الذين لم يأخذوا بطريقة تقسيم الألوان. ولقد كان الانطباعيون أول من أحس بأهمية التشويه تحقيقاً للشكل الفني الملائم للتقسيم. وتعزى هذه الأهمية إلى الرغبة في تيسير لقاء الفنان بأشكال الطبيعة - كالسماء والأنهار والمراكب والأشجار - الأمر الذي أدى إلى ظهور الانطباعية بصورة المناظر الطبيعية في المبدأ ثم بصور الأشخاص فيما بعد.

وعندما تقرر أسلوب التقسيم، أخذ يتلاشى مبدأ تمثيل الفراغ في اللوحات، وكان مصورو فيرنسه من القرن الخامس عشر قد اكتشفوا علم المنظور واستخدموا قواعده في إعداد الفراغات لاستقبال صور الأشخاص، ويعزى إلى «ليوناردو» وإلى مصوري البندقية من القرن السادس عشر الفضل في اكتشاف المنظور الهوائي، الذي ظهر ليكمل المنظور الخطي ويؤازره في تمثيل الأجواء الرحيبية المعبرة عن البيئة الجوية. ولما كان العرف قد جرى على تمثيلها بالألوان من قبل، فقد أحدث بهذا التأثير بالأبعاد الثلاثة في المشاهد الطبيعية مغمورة في الجو ومفصلة بسطوح اللوحات على نحو أفضل.

ولقد أصبحت البيئة الجوية الانطباعية الناشئة عن نبض الألوان المجزأة والحافلة بانعكاسات الضوء الموضوع الأساسي للفنان منذ تم ذلك الكشف الذي ساعد على تأكيد قيمة سطح اللوحة من ناحية، والحد من الانخداع بتأثير العمق من ناحية أخرى، ويرجع ذلك إلى أسلوب الرؤية الموحدة. على أن كثيراً من النقاد لم يدركوا ما وراء ذلك من أهداف، فخلطوا في أحكامهم بين التصوير المسطح والتصوير السطحي، وأدانوا الانطباعيين بما كان يجب أن يوجه من أجله الثناء إليهم، ذلك أنه ليس ثمة قاعدة جمالية تفرض على التصوير مبدأ تطبيق الأبعاد الثلاثة في تأليف اللوحات. هذا ولقد كان عهد الانطباعيين بتمثيل الحركة جديداً تبعاً لنشأة أسلوبهم من وحي انعكاسات الضوء على المياه، مما أسفر عن التأثير الكلي للحركة المستمرة والنبض الكوني، وبهذا كان إقحام الأشكال الثابتة لصرف الاهتمام عنه، يهدم ذلك التأثير. ولقد كان تحقيق النبض الكوني يعني من وجهة نظر الانطباعيين الكشف عن الانفعال في حياة الطبيعة وفي الضوء النابض المنخلع على الأشياء، والذي يكسبها المتانة والحياة، وبهذا استحدثت الانطباعيون الشكل التصويري - أي شكل الألوان - لمسوغات بالغة الأهمية، ولم يكن أحد من قبل يحلم بهذا، حقاً إن بعض الانطباعيين



لوحة مركبة في أرمجنتيني للفنان كلود-مونيه

استسلموا لجاذبية الألوان -ولاسيما في السنوات الأخيرة- فطغت الألوان على لوحات التصوير إلى حد التعارض بينها وبين الشكل الفني الملائم، ولقد استغرق بعض هؤلاء الانطباعيين في إنتاج لوحات ترين عليها تأثيرات ضبابية بسبب وبغير سبب، وكان ذلك بمنزلة إفلاس منهم وليس من الانطباعية، ولاسيما في عهدهما الظافر الذي يقع بين عام ١٨٧٠-١٨٨٠. يؤكد ذلك ما نراه في اللوحتين، وتعرض الأولى «مركب في أرجنطيني» وكانت من تصوير الفنان «كلود-مونيه» عام ١٨٧٥ أي في المرحلة التي تعد من أخصب مراحل حياته الفنية.

وتظهر السماء والمياه في هذه اللوحة وقد سيطر الغروب على المشهد بألوان برتقالية وصفراء وبنفسجية تضطرم في نبض صاحب رغم توازنها مع الألوان الخضراء والزرقاء الصافية. ويبدو القارب على مسافة من مركز المشهد بلون محايد من الأخضر المعتم ليمثل محور الرقصة التي يؤديها الضوء، بينما توجه الشمس من السماء التحية اليومية الأخيرة، ناشرة أشعتها التي تهبط لتنعكس على صفحة المياه، هذا ويعلن القارب بلونه المعتم قرب حلول المساء والهدوء بعد انقضاء عيد صاحب.

وتظهر آثار انفعال الفنان ودلائل إبداعيته في تطبيق الألوان المجزأة سواء منها ما تألق على لوح المصور، أم ما تكشفته عنه لمسات فرجونه الوضاء العصبي، ويوحى الفرجون بإحساس النهوض من خلال حركات الألوان ونبض الأضواء في حماسة ملحوظة، بينما تسيطر الطبيعة بروعتها عليه. على أن إحساسنا بنهاية يوم، مما يبعث في النفس الحسرة من خلال ذلك الجو الحافل بالبهجة، ولاشك في أن مشاعر الفنان التي اختلطت بأحزانه قد تجلت في ذلك الضرب من تفاوت الأنغام اللونية وفيما يبدو بها من جمال الطبيعة وإنسانيتها.

ويوحى منطق «مونيه» الذاتي بإحساسه بما تعرضه الطبيعة من معجزات، ولكن ألوانه الغائمة المتناغمة تحيل تلك المعجزات إلى مظاهر طبيعية، ولما كانت إلهامات الفنان قد حددت مناهجه بتسجيل روائع الطبيعة، فقد اشترع تلك اللمسة الانطباعية التي لم تكن تستهدف قسمة الألوان بقدر ما كانت تتجه إلى التعبير المباشر عن نبض الحياة في الأشياء، وكان في ذلك تجديداً مهماً نشأ عن خصوصيته للأساليب التقليدية في التصوير، ومن إيمانه الصادق بطريقته في التعبير عن نفسه، وهو إيمان لا نجد له نظيراً عند أحد من معاصريه.

ويعزي إلى «مونيه» أنه كان أول من صور اللوحات في الهواء الطلق، بحيث لم يلجأ قط إلى الرسم ليتم ما بدأه في الخلاء، ولهذا فقد أجمع الرأي على اعتباره زعيم الانطباعيين، على أن ذلك لا يعني أنه كان أعظمهم شأنًا، بل يعني أنه كان أكثرهم ثورة على الأدواق الشائعة، في حين كان كبار الفنانين أقل ثورة منه، إذ أنشؤوا أساليبهم في ضوء عقلية مدركة، كما أبوا فرض لهجاتهم

في التعبير عن المعجزات الطبيعية، ولقد أبدى «مونييه» في السنوات الأخيرة من حياته إيماناً أعمق بفاعلية النبض الضوئي وعده كل شيء في الفن، وانتهى الأمر برفضه حتى الإيحاء بالشكل الإنساني وبالمسافة، مكتفياً بعرض التأثيرات الضبابية التي يميل الضوء فيها إلى التلاشي، وبهذا كان «مونييه» يوجه النقد إلى نفسه من دون أن يدري، ولقد أسفر تشبثه بوجهة نظره الخاصة ورغبته في تحقيق النصر عن نزوب الينابيع الأولى لإلهاماته وتلقائيته، وهي التي تشكل جمال لوحته الشهيرة في قارب في «أرجنتي».

ونعرض لوحة للمصور «كامي-بيسارو» ١٨٣٠-١٩٠٣ من إنتاجه عام ١٨٧٣ وتمثل منظرًا من «الوار»، وتنطق الأرض الزهراء والمياه والمباني والسماء وسائر أجزاء تلك اللوحة بعقيدة «بيسارو» عن الضوء، رغم أن نبض الضوء لا يشكل موضوع تلك اللوحة، وإنما تعرض نظاماً بنائياً دقيقاً معبراً عن الفراغ في اتجاه العمق، يبدأ من مقدمة اللوحة عن يمين نحو وسطها إلى يسار، غير أن ذلك لا يعني أن الإحساس بتأثير السطح قد أفلت من عين الفنان فاكتفى بالتنويه بالأفق والسماء،



لوحة للفنان بيسارو

بل إن ما يبدو في لوحته يؤكد عكس ذلك تماماً إذ يظهر الفراغ المتناهي في البعد وقد اتجه نحو السطح نتيجة لما تثيره من اهتمام الفنان به. وتكشف لمسات «كورو» الانطباعية عن أشكال الزهور وتأثير انعكاسات المياه، وكان ذلك كله من صنع الضوء الذي يضطلع بتشكيل المياه والسحب. ولئن بدا ذلك بديهياً بالنسبة إلى رسم الزهور فما ذلك إلا لكونها تنصدر العناصر الأخرى باللوحه، ولكن المصور استخدم ألوانها الغزيرة في تشكيل تلك العناصر، فحقق بهذا تجاوباً مع وظيفة النور والظل.

ونستشعر قوة التباين بين النور والظل في لوحات «بيسارو» بدرجة أكبر مما هو عليه بلوحات «مونييه»، ومن أجل ذلك نرى الأشكال عند الأول نامية رصينة متجاوبة مع التكوين في يسر. على أن تلك الرصانة لم تكن لتضعف من حيوية الكائنات أو تقلل من قوة النبض الذي يسير أحياناً في بطنه ليسيطر في جلال على بنائية الأشكال.

ولقد أوتي «بيسارو» عيناً كانت تركز على أشكال المرئيات في غير اضطراب، كما تهيب له فرص تأمل الطبيعة في هدوء، كما أن لوحاته توحى بالخصائص الدرامية للوقائع والمشاهد، وكان هذا الإحياء يضفي حيوية على ما يظهر من صور البشر بلوحاته، كما كان يثير الإحساس بسيطرة الواقع عليها.

ولعل من أهم صفات الفنان أنه لم يكن ليذهب في دراسته باحثاً عن معجزات في الطبيعة يسجل مظاهرها، إذ كان يرى الروعة في كل جانب من جوانبها. ولقد كانت الحياة اليومية في نظره أروع شيء، ومن هنا كان واقعياً بدرجة ما مثل «مونييه»، ولكنه كان أحرص منه على تسجيل انطباعاته في احتدامها الأول، وأدق منه صياغة في تجسيدها بوحدة التأثير التصويري.

ولقد كان انفصاله عن الطبيعة في بعض الأحيان عن رغبة في تأكيد تلك الدقة البنائية وإبراز حجوم الكتلة اللونية أو من أجل عرض الألوان في روعة لا يدانيه في ذلك أحد.

ولكن الاتهام الذي يوجهه البعض إلى «بيسارو» قد نشأ عن طابعه النثري. والواقع أن الموضوعات التي طرقتها الفنان كانت نثرية الطابع، رغم أن الطابع الشعري كان يتردد بها أيضاً في الأشكال التي يقدمها والأضواء والألوان التي يعرضها. ولعل أحداً من الفنانين قد استطاع أن يدانيه في ولائه للطبيعة وفي فكرته بصدد حيويتها، ذلك أنها كانت تشكل العقيدة والمبدأ الأدبي بالنسبة إليه، أما المجتمع فكان يرى فيه انحلالاً، أو محنة تجب مجانبته، ومن ذلك وجد الإنسانية والحرية في لقائه اليومي بالطبيعة، وكان إيمانه يهب الحيوية لأثاره الفنية من مشاهد الطبيعة.

## الهوامش

- (١) - يعرف هذا النوع من الصور باسم «المنمنمات».
- (٢) - يعرف هذا الطابع على ألسن الفنانين باسم «بيتورسك».
- (٣) - «ك- هوسى»، البيكتوريزم، لندن ١٩٢٧.
- (٤) - «راسكين»، المصورون المحدثون، الجزء الرابع، الفصل الثالث عشر.
- (٥) - «د. ليسلى»، ذكريات من حياة «كونستبل»، ١٩٣٧.
- (٦) - «مور- ثلاثون»، «كورو» يحكي نفسه، الجزء الأول عام ١٩٢٤.
- (٧) - العجالات هي الرسومات السريعة.

\*\*\*

