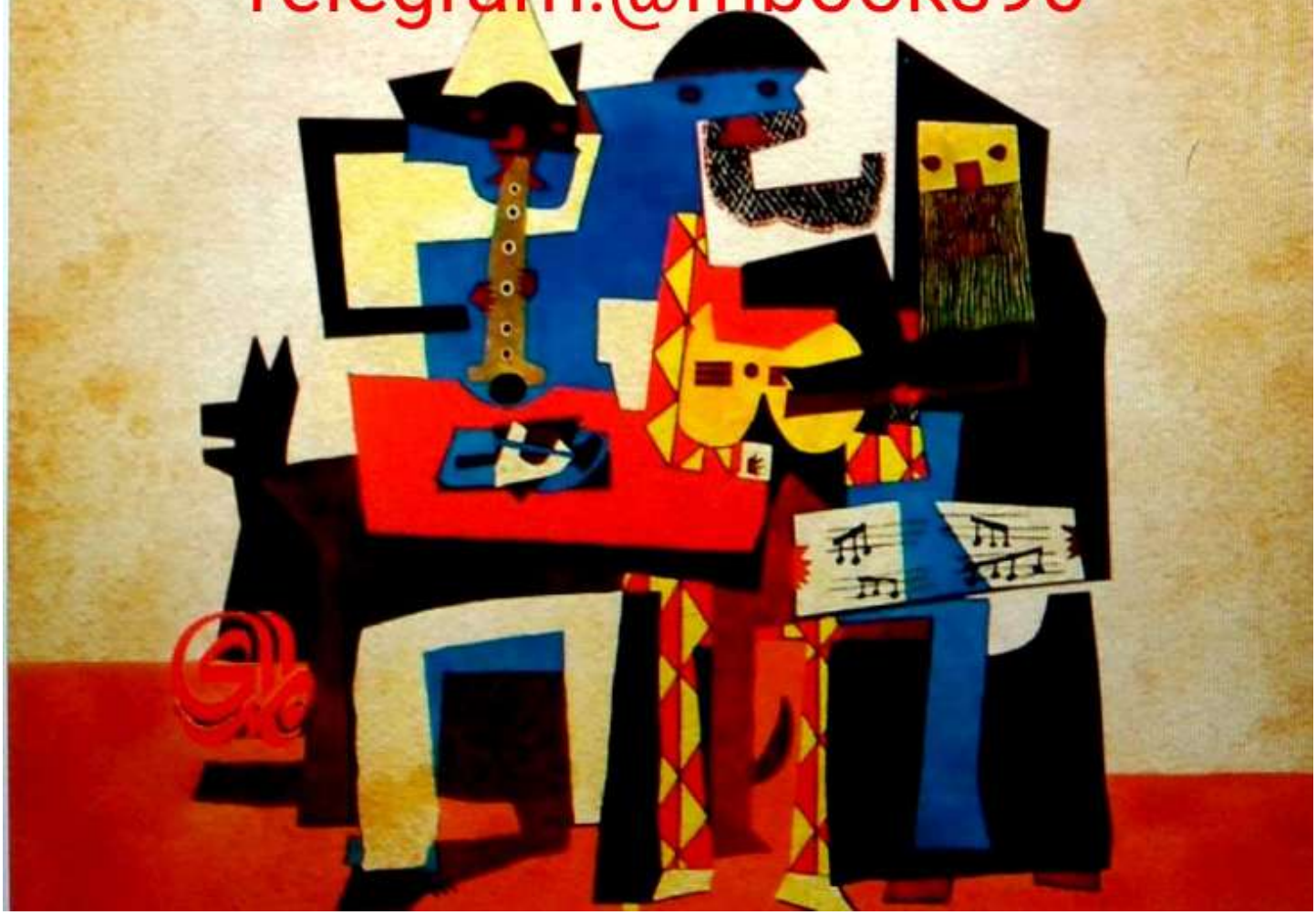
سيرة

الموسيقى في الأدب

نجيب المانع

Telegram:@mbooks90



الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المقدمة

نجيب المانع وذكرى البدايات

يخيل لي أن المرء عندما يرثي صديقاً أنه، بلا وعي، يمدح نفسه لاكتشافه محامد صديقه، أو في الأقل يشكر حسن طالعه بتعرفه على مثل ذلك الصديق ومشاركته الكثير مما تفرضه الصداقة. وإذا اقتضى الرثاء أن يعترف بأفضال صديقه عليه فهو بهذا يكسب صفة التواضع أيضاً. بعد كل ما قد كتب وقيل عن نجيب المانع، وهو قليل بحقه، ليس لي أن أدلو بدلوي، ومع ذلك هناك أمور صغيرة، أشياء تافهة (كما قال مرة صديقنا السابق إلى الرحيل نزار سليم)، قد تكمل ملامح الصورة، وقد تضيف لمسات من الألوان حيث يجب أن تكون لتبرز شخصية الرجل أكثر. أول تلك الأمور هي أنني في الواقع تعلمت الكثير من نجيب مباشرة أو بالتأثير غير المدرك أو المتعمد، وأي إنسان لم يتأثر بالآخرين بطريقة أو أخرى؟ تعرفت إلى نجيب ونحن زملاء دراسة في كلية الحقول في أواخر الأربعينات، هالني مقدار معرفته وأعجبت بكمية ما كان يعرف وذهلت لنوعية ما كان يعرف: في الأدب العربي والأوربي، والموسيقى الغربية الكلاسيكية في الوقت الذي كنت فيه، وآخرين، نعتبر أنفسنا مراجع في هذه الموضوعات. كان قد قرأ كل الأدب الروسي ودستويفسكي بصورة خاصة، والكثير من الأدب الفرنسي ـ مارسيل بروست ـ بصورة أخص: بقى نجيب يعيد قراءة بروست، مجدداً إعجابه به، حتى لحظة وفاته بالإضافة إلى كل هذا تمتع نجيب بروح من الفكاهة والدعابة ندر أن توجد في عراق حزين قاتم موحش يجدد حزنه كل سنة في اللطم على شهيد كربلاء.

اقتضتني ظروف الحياة وكسب العيش أن أفترق عنه، وعن العديد من

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أصدقاء الشباب، وأن بقيت عرى المودة متينة صلبة تتجدد كلما التقينا وكأننا لم نفترق. الأكثر من هذا أنني استقررت على العمل في مسلك كان يتطلب الفراق عن الوطن لفترات قد تطول أو تقصر، وعندما كنت أعود إلى بغداد كان نجيب من أوائل من اتصل بهم فنجدد العهد القديم وكأن السنين لم تفرق بيننا بعد فترة مثلاً، من العمل في إيطاليا حيث استغللت سوانح الفرص لأشهد الأوبرا مباشرةً، عدتُ إلى بغداد، فإذا بنجيب يعرفني لأول مرة على أوبرات موتزارت.

وأصر تلك الليلة على أن يعيرني مجموعة أسطوانات أوبرا دون جيوفاني وأوبرا زواج فيَكارو. وعلى الرغم من إعجابي بموتزارت كانت تلك أول فرصة لأن ادخل عالم أوبراته الرحب الفسيح. إعجاب نجيب بموتزارت لم يفقه إلا إعجابه بياخ، ولكن باخ لم يؤلف الأوبرا وموتزارت فعل ذلك وحلق في عالمها. وعندما عدت إلى العراق مرة أخرى بعد فترة عمل في الخارج استمرت خمس سنوات، وشاهد نجيب مجموعتي الجديدة من الأوبرات، بما فيها أوبرا لموتزارت قال لي بأسلوبه الدُعابي الفريد: تأبى إلا أن تكون الأول؟ ولم أجذ في ذلك غضاضة. روح الفكاهة عنده كانت تخفف دائماً من لذعات تعليقاته. وبعد كل سنوات الفراق وحتى في فترة النفي المختار عرفني نجيب على رباعيات بتهوفن الوترية. كان نجيب معيناً لا ينضب.

في زمن النفي، كل من منفاه الملائم، بلغت مرحلة التساؤل: ما الوطن؟ وكنت أجيب على تساؤلي محاولاً تخفيف آلام الغربة: ليس الوطن بقعة الأرض التي نشأ فيها المرء، ليس هو المكان الذي تعرف فيه على أصدقاء العمر، ليس هو الغروب الذي كنا نراقبه يومياً تقريباً عندما كانت الشمس تلون الأفق بألوان هي ظلال من حمرة الأصيل تزداد قتامه كل لحظة وكل دقيقة حتى يسدل الليل أستاره، وليس هو الفتيات القليلات التي مررن عبر أيامنا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

العجاف، وكنا نتلهف لا لمسة من يد أحداهن، بل لمجرد نظرة خجولة ولكن مطمئنة، ليس الوطن كل ذلك وغيره. الوطن هو الناس، هو البشر، والبشر في عراقنا تغير، إذن فالغربة أجدى. لا أدري إن كان نجيب قد تساءل في قراره نفسه السؤال عينه، ولكنني واثق من أن جوابه سيكون جوابي نفسه.

عرف نجيب الوحدة قبل أن يضمه القبر، إذ كان يحس بها حتى بين أصدقائه: وحدة الفريد بين أقرانه. عرف نجيب الحزن قبل أن يحزن محبوه بفقده، لأنه كان يحزن لقصور الناس عن السعي إلى الكمال سعيه هو، وإدرك نجيب الغضب، ولا سيما الغضب من عالم كان يجب أن يكون أحسن مما هوعليه. لم يكن نجيب سياسياً ولم يهتم كثيراً بالسياسة وإن كان يتتبع أخبار هذا العالم المكبل بقيود التعصب والجهل وهو لهذا لم يهتم بالانتماء إلى عقيدة أو سياسة، أو أي اتجاه، وكيف يقيد نفسه وهوالذي خُلق لكي ينطلق ويحلق، ولو لوحده؟ إلا أنني اعتقد أنني من القلائل المقربين إليه، والذي أدرك، عن بُعد غضبه، عندما اضطرته لقمة العيش إلى أن يكتب قبل سنوات قلائل في إحدى الجرائد العربية المستغربة صفحة أسبوعية اقتصر فيها على أن يعرّف قراءها على ما كان يعلم.

وكان أن كتب فيها عن جوانب من الموسيقى الغربية والأدب الغربي: مقالته عن دوستويفسكي وتولستوي كانت من أروع ما قرأته عن أدب هذين العملاقين ومع ذلك كان هناك من بين أبناء هذا الزمن العربي المشئوم من طالب نجيب بأن يكتب عن واقع عالمهم العربي هذا. وأنى لنجيب أن يعرف هؤلاء أقزام الذين يثورون في دخيلة أنفسهم على واقعهم المنكوب ولكن يطالبون الآخرين، والمثقفين خاصة، بأن يكتوبوا عنهم عسى أن ينفّسوا عن ثورتهم الزائفة؟ وكان أن انقطع نجيب عن الكتابة الأصيلة لينصرف إلى ترجمات لكتب مثل «الإسلام في الاتحاد السوفيتي» و«مذكرات رايسة»

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

زوجة كورياتشوف! لقمة العيش قد تكون مذلة، ولكن نجيب ولا شك بقى متعالياً تاركاً أبناء هذا الوطن العربي المنكوب ليكتشفوا سوء واقعهم وعزائي أنه عاش ليرى أبناء هذا الوطن العربي يكتشفون عورات هذا الوطن العربي عبر أحداث 1990 و1991 وانتقل نجيب إلى العالم الآخر وهو يسخر من هؤلاء القوم الذين لم تحرك فيهم تلك الأحداث قصبة، كما قال نده مظفر النواب، لأنهم أدنى من أن يهزهم الويل وتحركهم المصيبة التي فغروا أفواههم لهولها وإن كانت لم تقعدهم عن العودة إلى عالمهم العجيب الغريب، عالم السيارات الفارهة والسوبر ماركت في عمق الصحراء والفيديو والكاسيت التافه كتفاهتهم والذي اختار الموت في الحياة لا يمكن أن يفهم الذي اختار الرحيل عن مثل هذه الدنيا صامتاً حزيناً.

• نُشر هذا المقال في مجلة الاغتراب الأدبي عام 1994

عدنان رؤوف

قبرص

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

هل في الإمكان تكوين إذن عالمية؟

عندما نجلس في القطار جوار أغراب لا نعرف لغتهم ونراهم يبتسمون لحديث أحدهم أو يتأوهون معبرين عن الأسف أو الأسى أو يغضبون صائحين هائجين، نسأل أنفسنا، على نحو ساذج طبعا، «كيف يؤدي هذا الكلام غير المفهوم، هذه اللغة الغريبة، إلى مثل ردود الفعل التي نراها أمامنا؟ ألهذا الهراء معنى؟ ونتخيل أن من المستحيل أن يغضب أيّ إنسان عاقل أو يضحك لكلام غير مفهوم مثل كلامهم».

لا حاجة للقول إنّ ردود فعلنا تجاه أولئك الأغراب ظالمة وسخيفة ومغلوطة معاً، ولكن ردود فعلنا تجاه الموسيقى غير المعروفة لدينا أو لم ننشأ على استبطان لغتها الشعورية واللحنية، هي ردود فعل نتصورها صحيحة وعادلة بينما هي لا تقل ظلماً وتجنياً عن ردود فعلنا تجاه المتحدثين الأغراب في القطار.

يفهم الغربي أم كلثوم وعبد الوهاب وفيروز وعبد الحليم حافظ ووديع الصافي والذين يسيرون على غرارهم، فماذا يفهم؟ أنه لا يفهم كلماتهم بالضرورة ولكنه يفهم بالتأكيد التيار النفسي الذي يجمعهم، وهذا التيار هو لغة بحد ذاته، فلقد كشف لنا النقاد الحديثون أن كل تركيبة لغة لها قواعدها وصرفها، فالأساطير اليونانية لغة والمجاملات اليابانية لغة وتحري الجريمة لغة والنوطة الموسيقية لغة، والمعالجة الطبية لغة ولا يقصد باللغة المصطلحات الخاصة بكل هذه الأمور وألوف سواها بل يقصد أن هناك أجرومية ذات نحو وصرف في كل منها، أجرومية يعرفها من تدرب عليها وفهمها وهي غريبة على الغرباء.

قلت إنّ النوطة الموسيقية لغة ولكن الموسيقى بذاتها لغة أيضاً أي

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أن سامعها الذي لا يقرأ النوطة يحتاج استيطاناً فيها وتعرف على نبضها وتركيبتها الروحية وأبعادها الداخلية والخارجة لكي يستطيع النفاذ إلى قرارها والاتصال بها فلا يجدها غريبة عليه غرابة رطانة الغرباء في القطار الذين ذكرتهم قبل حين.

نتيجة ثورة الاتصالات الحديثة المتعاظمة المتزايدة تزايداً هندسياً،
Telegram:@mbooks90
صار بإمكان من يعيش في جزيرة بعيدة في المحيط الهادي أن يرى أوبرا لموتسارت في ليلة أدائها مثلما يرى المباريات الرياضية البعيدة ولكن الفرق بين أوبرا موتسارت والمباراة الرياضية أن لغة المباريات الرياضية عالمية فعلاً يشترك أغلبية البشر في فهمها، فهي لا تحتاج إلى إعداد طويل مسبق لملاحقتها والحماسة لها. حصيلة القول إذن هو أنه كلما ازداد الفعل مخاطبة للقاسم المشترك الأدنى ازدادت إمكانية انتشاره في العالم، أي ازدادت لغته شمولاً في الفهم.

وكذلك الشأن في الموسيقى، فكلما ازدادت مخاطبتها للقاسم المشترك الأدنى بين الناس ازدادت انتشاراً ولذلك نرى انتشار ألحان الروك في لمح البصر ولكن أغاني أم كلثوم لا تنتشر إلى أبعد من الرقعة العربية أو بكلمة أخرى لا تخاطب إلا من يشتركون معها في لغتها العالية الشديدة الدقة والعميقة في بلاغتها الشعورية.

أريد أن أخرج عن الموضوع قليلاً لأتطرق إلى فكرة المؤثرات الحضارية التي يصعب تفسيرها: في نهاية القرن التاسع عشر كان من شأن معرض واحد فقط جرى في باريس وعرضت فيه رسومات يابانية أن أثر على الرسامين الانطباعيين الفرنسيين أعظم تأثير وكان من شأن بعض الألحان اليابانية التي سمعها الموسيقي الفرنسي ديبوسي وغيره من الفرنسيين والإيطاليين أن تغلفت في موسيقاهم خصائص يابانية ولكن مئات

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الموسيقيين والفنانين العرب يفدون إلى باريس ولندن منذ عشرات السنين دون أن يؤثروا في المناخ الفني الإنجليزي أو الفرنسي فما السبب؟ هل هناك جدار وجداني أو تقني يمنع العبور؟

معروف أن الأقنعة الأفريقية أثرت على الفنانين الحديثين ولا سيما بيكاسو وفي مصر والعراق آثار رائعة أخاذة ذات قدرات تعبيرية لا تحصى فهل تزاوجت مع الطاقات الفنية في بقية أنحاء العالم كما فعلت التصاوير اليابانية والأقنعة السوداء؟ أين هي نقطة التلاقي السرية، ما هو المفتاح الذي يفتح أبواب الحضارات بعضها على بعض؟

نعلم أن موسيقى الجاز وما تلاها نبعت من الأفارقة وانتشرت في العالم كله، والموسيقى التركية والهندية والعربية ليست قليلة التعبير ولا هي فقيرة الألحان فلماذا لا نجد لها تفرعات جوهرية في الموسيقى الأخرى؟

أيهما ادعى إلى العالمية، الموسيقى الغربية التي نشأت أساساً في أوروبا وسكانها بضع مئات من الملايين أم موسيقى آسيا وفيها أكثر من بليوني إنسان؟

قد يجيب البعض أن متكلمي اللغة الصينية أكثر من بليون نسمة ولكن شكسبير عالمي أكثر من عالمية أي شاعر صيني.

وهذا صحيح، إلا أن قدرة الموسيقى على اختراق الحدود أقوى من قدرة الشعر أو النثر.

والغربيون مطالبون أن يتفهموا موسيقانا الشرقية مثل مطالبتهم لنا أن نفهم موسيقاهم فهل يبذلون الجهود الضرورية لذلك كما نبذلها نحن في متابعة فعالياتهم الموسيقية وتراثهم فيها؟ لقد وضع الغربيون وجماعة من المتغربين بيننا مقياساً ثقافياً هو تفهم الموسيقى الكلاسيكية واعتقد أنه آن

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الأوان لبيان أن هناك جانباً ثقافياً في موسيقانا، فإن فيها تركيبة ذهنية إلى جانب تركيبتها العاطفية وهي جديرة بتقديرنا واهتمامنا.

كان الموسيقى المجري العظيم بيلا بارتوك يطوف قرى المجر مسجلاً ومدوناً الألحان الشعبية في المناطق المتنوعة فنجم عن ذلك تصعيد بديع للألحان التي كانت تعتبر من قبل أهازيج فلاحين وترنيمات ساذجة، وقبل بارتوك صنع موسورجسكي الروسي شيئاً يكاد يكون مشابهاً وهو إدخاله الألحان الروسية الشعبية في موسيقاه ولا سيما أوبراه المذهلة «بوريس جودونوف».

نستطيع أن نفهم هذه الحركة المستندة إلى الشعبية صعوداً نحو الفن الراقي إمكانية ممتازة لجعل الموسيقى الشرقية الأصيلة قادرة على الارتفاع إلى مستويات ثقافية عالية وعند ذاك تنعكس الآية أي تتحول المعادلة إلى أن «الفن كلما ارتقى استطاع أن يحظى بالانتشار والعالمية» أي على عكس الفن الهابط كأغاني الروك الحالية التي تنال انتشارها كما قلت بسبب انتمائها إلى القاسم المشترك الأدنى في أذواق الشباب.

هناك ثورة اتصالات في العالم بحثها كتاب كثيرون وهي تعني حتى الآن مجرد نقل فيزيائي أي صوتي وبصري للبرامج من الغرب إلى الشرق وفي أحيان قليلة جداً من الشرق إلى الغرب. أما الذي نتوقعه من ثورة الاتصالات عند تحقق نضجها فهو فهم اللغة الكامنة في تراث الشعوب كما يفهم كل شعب لغته وحينذاك يصب الغناء العربي والتركي والهندي والصيني وغيره في بحر متوسط يشبه إلى حد كبير تفاعل حضارات البحر الأبيض المتوسط بعضها مع بعض على مدى التاريخ. عندها يمكننا القول إنّ هناك أذناً عالمية فكما صعد الموسيقى بارتوك موسيقى الشعب المجري على نطاق المجر إلى المستويات الرفيعة بمجرد كشفه عن مهاراتها وخفايا سحرها فكذلك

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يصير في الإمكان تصعيد موسيقانا إلى النطاق العالمي بالكشف عن حقائقها الجوهرية وهي أنها تعني شيئاً أكثر من التطريب المرتخي وأكثر من الانكفاء على الذات لطما ومعانقة، ومن جهة أخرى تقريب التراث الموسيقي الغربي بإزاحة التخويف عنه أي اقتناع العربي والهندي والصيني أن موسيقى باخ وموتسارت وبيتهوفن تنتمي إليه بقدر انتمائها إلى الشعب الجرماني وأن لغتها ليست غريبة لأنها تخاطب البشرية جمعاء، وكل ما يطلب لذلك هو التعرف على أجروميتها الشعورية وإجادة الربط بين مكوناتها اللغوية التي هي في نهاية المطاف مكونات اللغة الموسيقية في كل مكان. وهكذا نرى أن الأذن العالمية ليست مستحيلة.

لا شك أن هذا الموضوع واسع يحتمل استطرادات وتنويعات كثيرة، وربما أعود إليه مرة أخرى.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فلوبير الفرنسي وبرامز الألماني

الشحيحان

«سلة المهملات أفضل أصدقاء الكاتب»

• جوستاف فلوبير

تحدثت من قبل عن عملاقين هما لورنس أوليفييه وهربرت ڤون كارايان وكان يجمعهما أنهما ماتا في فارق أيام، وقد تجاوزا الثمانين بقليل، غادرا بعد أن عبرا خط النار الذي فصل الاعتيادية البشرية عن الامتياز، اليوم أريد أن أتحدث عن اثنين آخرين لا بد أن استبين ما يجمع بينهما: أحدهما كاتب فاتح هو الفرنسي جوستاف فلوبير (1811 ـ 1880) وثانيهما موسيقي آخر هو الألماني يوهانس برامز (1831 ـ 1897).

فما الذي يجعلني أتذكر برامز حين أقرأ فلوبير وأتذكر فلوبير حين أسمع برامز؟ سألقي بقنبلتي وأقول إنه تقتيرهما على البشرية، نعم، يجمع بينهما أنهما وهما المقتدران على الفيض كانا ينقطان ابداعهما تنقيطاً شحيحاً. كان كل منهما نقادة موسوساً لاتجاه الغير بل تجاه نفسه وكان الكاتب فلوبير يقول «سلة المهملات أفضل أصدقاء الكاتب» فكان يكتب بطيئاً ويمزق كثيراً ولا يرضى عن عمله إلا بشق النفس. تذكرتهما لأنني أعدت قراءة «قلب بسيط» لفلوبير فتصورت أنني أخاطبهما قائلاً «يا أستاذ فلوبير ويا أستاذ برامز من الذي جعلكما حكمين على عملكما؟ من الذي أباح لكما أن ترسلا أوراقكما إلى سلة المهملات مثل رقيبين جاهلين مجرمين؟ ألم تريا إلى الذين يكثرون من تلطيش الصفحات ألفاً بعد ألف من غير أن يعذبهم ضميرهم؟ لقد تركوا لنا نحن جمهور العابرين أن نحكم عليهم أن كانوا عابرين مثلنا، ذوي خطوات على الرمل يمسحها مد البحر أم كانوا يصنعون جبالاً من مجد.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

إنكما أيها الأستاذان بخيلان أشد البخل ونقدكما الذاتي كارثة حرمتنا من عجائب أخرى ذهبت مع الريح، فمن يدري إن كانت سلة المهملات التي تفخر بها يا أستاذ فلوبير قد التهمت صفحات أخاذة مشدودة مثل صفحات «مدام بوفاري» و«التربية العاطفية»؟ وأنت يا أستاذ برامز: أربع سمفونيات فقط هل هذا كل ما تجود به علينا نحن فقراء العالم»؟

وكان بودي أن استطرد فيما قلته لهما ولكنني أخاطبك الآن: فلوبير الكاتب شديد الحك والصقل والطرق والتطرية حتى جعل نثره ركناً لا يتزعزع من أركان الأدب الفرنسي بوجه خاص والأدب الأوروبي بوجه عام، والمذهل أن فلوبير ومعه برامز في ذلك الصقل والحك والتشذيب لا يقدمان أسلوباً متكلفاًمتصنعاً بل بالعكس، كان فلوبير يقرأ جملته مرات عديدة لكي يزيح عنها التقعر والغرابة الرخيصة فيجعلها تنساب رقراقة عذبة لدنة وقوية، معبرة وحلوة منسوجة وطرية في الوقت نفسه.

وقل الشئ نفسه بشأن موسيقى برامز، فأنا لم أعثر على جملة موسيقية واحدة متكلفة مبهرجة في أعماله كلها، فبالإضافة إلى السمفونيات الأربع التي نعرفها حق المعرفة، أريد أن أذكر بالكونشرتين اللذين ألفهما للبيانو والأوركسترا فأما الكونشرتو الأول فهو من أعمال الشباب، ويحمل ما في الشباب من اقتحام وروح ملحمية واشتباك عضلي مع الوجود وأما كونشرتو البيانو الثاني فهو من أعمال الشيخوخة وفيه روح رثائية مودعة. وأريد أن أذكر بكونشرتو الكمان الذي يقف مع كونشرتو الكمان لبيتهوفن بوصفهما أعمق ما كتب لهذه الآلة في التاريخ الموسيقي كله، وليس في هذا مبالغة إذ إن هناك إجماعاً تاماً على ذلك لم يخرج عنه سوى محبي البهلوانيات العزفية الذين يجدون في معالجة باجانيني للكمان شيئاً أكثر من الجمناستيك. وتعلم أن فيفالدي كتب أكثر من مائتي كونشرتو للكمان، عدا كونشرتات الآلات

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الهوائية من نحاسية وخشبية ولكننا لا نسمع منها اليوم سوى آحاد لأنها كلها مكررة إما في تركيبها وإما في روحيتها.

وهل أذكّر بخماسية برامز للكلارينيت والرباعي الوتري؟ هذه أيضاً قطعة رثائية مشحونة بالأسى الرجولي، فبرامز مثل بيتهوفن لم يكن يستطيع التعبير عن الأسى المائع كالذي يقدمه لنا تشايكوفسكي بأطنان من الدموع، ثم هناك رباعيات برامز الوترية الثلاث، فهي جديرة بالانتماء إلى رباعيات بيتهوفن الوترية الوسطى لا الأخيرة، أي الرباعيات رقم 7 و8 و9 و10 و11، ذلك أن المرحلة البيتهوفنية الأخيرة سواء في الرباعيات الوترية أم في سوناتات البيانو الخمس الأخيرة أم في السمفونية التاسعة.. مجرة صوتية لم يصل إلى فضائها أحد بعد.

وأريد أن أذكّر بما قدم برامز من أغان عجيبة ولا سيما تلك المجموعة المسماة «أربع أغان جدية» Vier Erneste Gesange وفيها هذه العبارات الرثائية أيضاً:

«الحياة غرور وكل المخلوقات تصير تراباً».

تبقى هذه القطع الأشد الصدق إخافة من أفلام الرعب الكاذبة التخويف في وعيي كلما سمعتهم وأذكر أنني سمعت الباريتون الألماني الذي يلقبونه بباريتون القرن العشرين ديتريش فيشر ديسكاو يؤديها في لندن قبل سنين وأداؤه لها موجود أيضاً على اسطوانات دويتش جرامفون. وتؤدي هذه القطع نفسها كاثلين فيرييه بصوتها الكونترالتو (أعرض صوت نسائي) ونحن نعلم أن قماشة صوتها لم تنسج مثلها واحدة أخرى فإذا قيل صوت الكونترالتو عرف كل الذين يعشقون الموسيقى الكلاسيكية أن كاثلين فيرييه هي المقصودة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ولنعد إلى فلوبير الكاتب: جملته مثل قطعة الماس، خفيفة ثمينة، مشعة، ولكنها أفضل من الماس لأن الماس للزينة، والجملة الفلوبيرية تخطيطها للقلب ولكنه تخطيط شعري: إن الخادمة في نهاية رواية «مدام بوفاري»، شبيهة بالخادمة في قصة «قلب بسيط» صورة لا تنسى من الكرم مع أن فلوبير كان متشائماً شكا كاً في جودة النوايا الإنسانية.

كاتب فرنسي وموسيقي ألماني من القرن التاسع عشر اجتمعا معاً على التقتير العدواني تجاه البشرية فهل نحقد عليهما بسبب ذلك الشح أم نكون أكرم منهما فنتساهل معهما وننسى جريمتهما؟ لا بد لنا من الانصياع للمثل المصري: «إن فاتك الميري تمرغ بترابه»، فلنجد في القليل الذي قدماه، في الينابيع اللؤلؤية التي فجراها، مجالاً لاغتسال الأجساد المرتطمة كل هنيهة بالغثاثة والفسولة والغباء والشر والقبح.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لماذا الأوبرا؟

لا أسير في أثر فاجنر فأقول إن الأوبرا هي كل الفنون أو إن الأوبرا هي قمة الفنون حسب قوله وقول آخرين، ولا أجري على غرار من يظنون أن الأوبرا فن غربي خالص قائلين إنها مثل العلم الغربي والتقدم الصناعي الغربي متقدمة على ما في الشرق من علوم وصناعات وفنون فلا يصل إليها المشارقة. وردي هو أن التطورات الحديثة أنبأتنا بأن العلم الغربي والفن الغربي والصناعة الغربية في متناول المشرقيين يبدعون فيها إبداعاً باهراً وليست اليابان سوى مثل ضخم واحد لهذه القدرات. فإذا كنت لا أجد الأوبرا نهاية الفنون العليا وصفوة التعبير الأشمل فلماذا أتحدث عنها بل لماذا أتعلق بها هذا التعلق وأوليها هذه العناية، أتابع مؤدي الأوبرا منذ بدأ عصر التسجيل مستمعاً لمغنين أدوا أدواراً في عام1900؟. جوابي هو أنها فن رحيب عميق فخم وإن لم تكن هي الفن بمطلق العبارة، وليس هناك فن يختزل كل الفنون أو فن يجمع كل الفنون، أما ما قاله فاجنر فهو هوس الذين يحسنون عملاً ويجيدون فناً واحداً فما ينفكون ينافحون ويدافعون عنه ليقنعوا أنفسهم والآخرين بأنهم ليسوا مقصرين في اختصاصهم الوحيد، واختصاص فاجنر الوحيد هو الأوبرا ذلك أن سمفونيته الوحيدة ليست ذات شأن إزاء أوبراته التي هي سمفونيات غنائية كبرى بحد ذاتها، ففاجنر مهما يكن من العملقة أفقر إبداعاً من موتسارت الذي قدم في كل فن من الفنون الموسيقية العجائب والمآثر التي هي خبز المتذوقين اليومي، فموتسارت هو الذي كتب أجمل الأوبرات على الإطلاق مع أنه كتب أجمل السمفونيات وأجمل كونشرتات البيانو وأجمل كونشترات الكلارنيت وأجمل كونشترات الهورن وأجمل كونشرتات الكمان وأجمل كونشرتات الناي وأجمل الرباعيات الوترية وأجمل الثلاثيات الوترية وأجمل الخماسيات الوترية وأجمل الثلاثيات للبيانو

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

مع الوتريات وأجمل أعمال البيانو المنفرد وأجمل سوناتات الكمان مع البيانو وأجمل لحن جنائزي في التاريخ وأجمل الأغاني المنفردة، فأي ثراء فاحش امتلكه هذا الصبي الذي مات في الخامسة والثلاثين من عمره، وإذا استثنينا شوبرت الذي مات في الحادية والثلاثين، وكان مكثراً في إنتاجه ولا سيما في الأغاني المنفردة، لا نجد أحداً أغرق العالم الغربي بمثل هذا الفيضان من الجمال.

ويلاحظ القارئ أنني أكرر كلمتي أجمل وجمال مع موتسارت لأنني لا أعتقد أن الحضارة الغربية منذ بداية العصر اليوناني أنتجت شيئاً أجمل من موسيقى موتسارت، سواء في الأبنية أم المنحوتات أم التصاوير أم الأشعار أم الروايات أم المسرحيات، أم تخطيط المدن.

لقد حسبوا عدد الأوبرات التي ألفت منذ بدايتها في عهد مونتفردي (Monteverdi) أي حوالي نهاية القرن السادس عشر فوجدوها بين عشرة آلاف وعشرين ألف أوبرا، ومن هذا العدد تعزف دور الأوبرا في أوروبا وأمريكا وأوستراليا واليابان وبعض البلدان الأخرى حوالي ثلاثمائة سنوياًلا أكثر، ومن هذه الثلاثمائة ليس هناك من الأوبرات التي تحظى بالتكرار المعاود والقبول الاجتماعي سوى خمسين أو ستين أوبرا، فإذا أرادوا أن يذكروا أروع عشر أوبرات بينها فلا بد أن تكون أربع من أوبرات موتسارت في رأس هذه الأوبرات العشر، وما هي أوبرات موتسارت الأربع التي تتصدر العشرين ألف أوبرا؟ هي «الناي السحري» و«زواج فيجارو» و«دون جيوفاني» و«هكذا تفعل كل النساء» التي عنوانها بالإيطالية هو Cosi Fan Tutte وهي مع دون جيوفاني وزواج فيجارو ألف كلماتها الشاعر الإيطالي دابونتي Da-ponte هذا ولا نذكر أوبرات أخرى ألفها موتسارت وهي ممتازة مثل «الهروب من السراي» و«ايدو مينيو» (Idomineo) و«عفو تيتو»

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

«Laclemenza Di tito» ولكن الأربع الأولى هي المحيرة لكل مستمع والمحيرة لكل مؤد ومؤدية والمحيرة لكل عالم نفساني (لأن موتسارت أقدر محللي الشخصيات موسيقياً بين مؤلفي الأوبرا كلهم) كما أنها حيرت الأدباء والفلاسفة، فهذا كيركجارد الفيلسوف الدنماركي أبو الوجودية يفرد فصولاً للإشادة بأوبرا «دون جوفاني» لموتسارت وهذا ستندال الكاتب الفرنسي الرائع ما ينفك يتناول البهجات الموتسارتية وعلى رأسها أوبراته وعلى رأس أوبراته أوبرا «دون جيوفاني» وهذا الشاعر الفرنسي الحديث بيير جان جوف Pierre jean Jowve يكتب كتاباً كاملاً يفسر فيه روعة أوبرا «دون جيوفاني» وغير هؤلاء كثيرون كبرناردشو وسواه وكلهم مسحورون بموسيقاه، منهم من يبلغ من الانسحار حد التوقف عن النطق والتعبير، ومنهم من يحبر المجلدات في محاولة لحساب براعاته ويكون مثل من يحاول حساب كمية الأوكسجين الموجود في الجو.

منذ اللحظة الأولى التي تبدأ معها المقدمة الموسيقية لأوبرا «زواج فيجارو» لموتسارت تتغلغل في المفاصل بهجة عجيبة، وتجري في الدم «ابتسامة ما»، وابتسامة ما هو عنوان إحدى روايات الكاتبة الفرنسية فرانسواز ساجان وهي تشير إلى موسيقى موتسارت بالذات، أما أنا فحولت الابتسامة إلى مجرى الدم، لأن الدم يعتمد على الأوكسجين وموسيقى موتسارت ولا سيما أوبراته أوكسجين مستمعي الموسيقى الكلاسيكية. ومقدمة أوبرا «زواج فيجارو» كما أقول لأصدقائي هي من الحيوية والنشاط والطاقة المشتعلة الشاعلة بحيث يمكن تصور قابليتها على الحلول محل المحطة الكهربائية إذا توقفت عن العمل في مدينة ما، أي في الإمكان تحويل التيار الكهربائي من هذه المقدمة الموسيقية لإنارة مدينة بكاملها. وبعد هذه المقدمة أو الافتتاحية يظهر الخادم فيجارو وخطيبته سوزانا في الغرفة

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

التي منحها لهما صاحب القصر الكونت المافيفا وصوت فيجارو من النوع الباريتون (أي بين التينور الدقيق والباس الغليظ جداً) ونراه يذرع الغرفة ليحسب بالخطوات مكان السرير قائلا: «خمسة... عشرة...» أما خطيبته الخادمة سوزانا فهي جالسة أمام المرآة لتجرب قبعة وهي تغني بصوتها السوبرانو (أدق صوت نسائي) قائلة: «أنا الآن راضية عنها، فكأنها صنعت من أجلي» ويمضي فيجارو يذرع الغرفة بالخطوات حتى تعتب عليه خطيبته لأنه لا يلتفت إلى سؤالها حول ملاءمة قبعتها.. وهكذا ندخل في خضم ألذ كوميديا أوروبية بحيث أن كوميديات موليير تبدو على شئ من ثقل الدم أحياناً بالقياس إليها. تحمل هذه الأوبرا الشفافية وخفة الدم والعذوبة التي لا نظير لها في أداب الغرب وفنونه منذ العصر الحجري.

ليست مهمة هذه المقالة أن تلخص ما يجري في هذه الأوبرا أو غيرها بل تلفت النظر إلى لذاذات الأوبرا وأعماقها.

أخذت الأوبرا تنمو كما قلت منذ نهاية القرن السادس عشر والغريب أن واحداً من الذين بدأوها ألف أموراً ممتازة فيها وهو الإيطالي مونتفردي.

واستمرت الأوبرا حتى قرننا هذا إلى أن وضعها بعض مؤرخي الموسيقى في قائمة التراث الذي وصل حده النهائي فصار تاريخاً، وقال هذا البعض أن الأوبرا ماتت مع موت بوتشيني عام 1924 كما قال آخرون أنها ماتت مع موت ريشارد شتراوس (الألماني الذي لا علاقة له بمؤلفي الفالسات النمساويين) وكانت وفاة شتراوس عام 1949، وكل هذه أقوال اعتباطية لأن الأوبرا ما تزال تؤلف، وأن تكن ألحانها في هذا العصر عسيرة أو عصية أو متشنجة أو ملتوية شأن غالبية الفن الحديث من رسم ونحت ورواية وشعر. ومع ذلك فإن أوبرات الإنجليزي المعاصر تيبت Tippett جيدة قابلة للفهم والمتابعة والإنجليزي بنجامن بريتن الذي توفي قبل سنوات ليس قليل الشأن

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

في أوبراته العديدة ومن أهمها «بيتر جرايم» البديعة.

على كل حال، لا يؤكد الذين يقولون إن الأوبرا انتهت تأليفا على أنها انتهت أداءً بل على العكس من ذلك لأن الإقبال على التراث الأوبرالي هو اليوم أوسع ما يكون، سواء بالمشاهدة الفعلية في دور الأوبرا أم بالسماع عن طريق الإذاعة والتلفزيون والاسطوانات والأشرطة. هناك موضوع آخر أميل إلى تصديقه وهو أن العصر الذهبي لتأليف الأوبرا هو بين موتسارت المتوفى عام 1791 وبين بدايات القرن العشرين. فخلال قرن أو يزيد ألفت أعظم الأوبرات، فبالإضافة لأوبرات موتسارت التي هي القمة طبعاً، هناك أوبرا بيتهوفن الوحيدة «فيديليو» وأوبرات روسيني ومنها «حلاق أشبيلية» و«سندريلا» وهو شبيه بموتسارت من حيث عذوبة الألحان وتسارعها وتلويناتها وأن يكن أقل عمقاً ونبلاً وكرماً في التعبير من موتسارت، ثم جاء بلليني وأوبراته تمتاز بثراء الألحان وأهمها «نورما» وبعد ذلك جاء فيردي مفخرة الفن الإيطالي، أوبراته كثيرة من أهمها «ريجوليتو» و«عايدة» و«عطيل» و«فالستاف» و«قوة القدر» «ولا ترافياتا»، وأكاد أضع فيردي في مصاف موتسارت من حيث وفرة الألحان لولا أنه يميل إلى الميلودراما التي يهواها الإيطاليون والميلودراما حدة في العواطف لا يسوغها مجرى الأحداث ولا رسم الشخصيات، أي أن الميلودراما تفلت من القانون الذي قال به الناقد الشاعر الكبير ت. اس. اليوت وهو نظرية «المعادل الموضوعي». على كل حال ينبغي القول إن فيردي مؤلف ممتاز لفن الأوبرا ولا بد لكل محب للأوبرا أن يتعرف على أعماله العديدة الفخمة. وكان يعاصر الإيطالي فيردي فاجنر الألماني وهو مؤلف أقل ما يقال بحقه أنه رهيب وموسيقاه رهيبة، فيها يغوص إلى الكيانات البشرية الأولى حيث الأساطير والنزوعات القاهرة والنداءات المعتمة المخيفة، في موسيقاه حركة الهزات الأرضية

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

البعيدة والأمواج البحرية الغائرة التي لا تظهر على السطح الهادئ، فهناك تهاويل وغرابات في أوبراته العشر (التي تبدأ بالهولندي الطائر وتنتهي بأوبرا بارسيفال أما الأوبرات التي سبقت الهولندي الطائر فهي من أعمال الصبا وليست لها أهمية تذكر) مع فاجنر ندخل عالم الغريزة الداكنة والأحلام الكابوسية المفزعة، ولكنه ألف كوميديا واحدة لا تمت إلى الأساطير الجرامانية بصلة وهي رائعة بدورها، أنها أوبرا «أساطين الغناء» Die Meistersinger.

وفي العصر الحديث جاء مؤلفان إيطالي وألماني أيضاً، والإيطالي هو بوتشيني (المتوفى عام 1924) والألماني ريشارد شتراوس (المتوفى عام 1949)، أما الإيطالي فقد أتحف العالم باوبرات لذيذة ورقيقة للغاية منها «مدام بترفلاي» و«توسكا» و«لابوهيم» و«تواندوت» وأما الألماني فقدم أوبرا «فارس الوردة» «Rosenkavelier» التي لا أعيا من سماعها فهي عندي تكاد تقترب من روائع موتسارت، وقدم أيضاً أوبرا «أرابيلا» و«المرأة بلا ظل» و«اليكترا» و«سالومي» الخ. ليس في الإمكان الوفاء بموضوع الأوبرا حتى إذا كتبنا ألوف الصفحات فكيف بمقالة واحدة. لا بد لاختتام هذه السطور من الحديث عن الذين برعوا في أداء الأوبرا: هناك تناقض مفزع مزعج في هذا الأمر وهو أن أعظم مغني الأوبرا جاءوا حين كان عصر التسجيل بدائياً أي رديئاً، فعلينا أن نستعمل أقصى طاقاتنا الخيالية لنتصور روعة أداء مغنين مثل زانا تيللو وكاروزو ولويزا تتراتزيني وكلهم بدأوا التسجيل في أوائل هذا القرن، أي عام 1900. وقد أعيدت تسجيلاتهم مرات ومرات حتى نقلت إلى آخر أطرزة التسجيل وهي الكومباكت ديسك، ولكنها بقيت تعاني من رداءة التسجيل الأولى. أما الذين يسجلون اليوم وأسلوب التسجيل أدق ما يمكن فهم على جودتهم لا يرتفعون إلى مستويات أولئك

Telegram:@mbooks90

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الأفذاذ وهم يعترفون بذلك، ومن المعاصرين التينور الإيطالي بافاروتي والتينور الأسباني بلاسيدو دومينجو والسوبرانو النيوزيلندية الباهرة كيري تي كاناوا Kiri Tikanawa وهي من أهالي نيوزيلنده الأصليين ثم هناك السوبرانو الأمريكية السوداء ذات الصوت الأوبرالي الأخاذ وهي «جيسي نورمان» وهناك أيضاً الميتزو سوبرانو الألمانية الأصل الأمريكية الجنسية وهي فريدريكا فون شتاده Frederica von Stade ولا ينبغي ألّا ننسى الباريتون الألماني العظيم ديتريش فينشر ديسكاو فهو يقف بحق على قدم المساواة مع أعظم مغني صوت الباريتون الأوائل مثل جيوسبي دي لوكا.

ليس هناك مجال للاسطراد وأظنني تجاوزت الرقعة المخصصة لي في الصفحة، فعذراً ومع ذلك أضيف أن كل نقطة في هذه المقالة تستدعي مقالات ربما اكتبها مستقبلاً. فمغنو الأوبرا منذ بدء التسجيل يستحقون مقالات وقائدو الأوركسترات كذلك وغير هذا كثير.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أوبرا أرابيلا

كان قائد الأوركسترا هانس فون بولوف يجتاز شيخوخة وكان شتراوس يركض في صباه حين دعا الشيخ بولوف الشاب ريشارد شتراوس بريشارد الثالث، ولم يكن يعني ريشارد الثالث مغتصب العرش الإنجليزي الذي وصفه شكسبير وصفاً مروعاً مفزعاً في المسرحية التي تحمل اسمه، بل كان هانس فون بولوف يعني بالثالث أن هناك ريشارد الأول وهو ريشارد فاجنر وبما أنه لا يمكن أن يكون هناك ثان لفاجنر في اعتقاده فإن أي ريشارد في عالم الموسيقى مهما يكن جيداً فهو ثالث.

كان ذلك في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر وقد عاش ريشارد شتراوس حتى عام 1949، بعد أن ألف في الموسيقى غرابات تبهر السمع لألحانها وتبهر البصر أيضاً لأنه عالج عالم الأوبرا فكتب لها أمجاداً عديدة منها أروعها وهي أوبرا فارس الوردة (Rosenkavelier 1911) وأوبرا «اليكترا» وكذلك «سالومي» وله أيضاً أوبرا «المرأة بلا ظل» و«بينبين» (أيانترمتزو)وأوبرا «أرابيلا» التي عرضت في دار كوفنت جاردن في لندن يوم الجمعة الماضي، وحديثي اليوم عنها بعد أن شاهدتها بإخراج بديع.

ريشارد شتراوس الماني ولد في ميونيخ عاصمة بافاريا، فهو لا يتصل بعائلة شتراوس النمساوية التي كتبت الفالسات بمعية أوبرات خفيفة. أما أوبرات ريشارد شتراوس فتنتمي إلى الطراز المتين المتقن النسيج من المسرح الذي يتناول الغناء فهي ليست أوبرتات بل أوبرات، والفرق بين الأوبريت والأوبرا هو أن الأوبريتات تهميش على الصوت البشري وتهوين للألحان وتسلية عابرة للقاسم المشترك الأدنى من الجماهير وتشبه الأوبريت

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المسرح الغنائي الأمريكي والمسرح الغنائي الذي يكتبه اندرو لويد ويبر، ولا بد لي أن أكشف أوراقي فأنا أهيم بالأوبرا وأكره الأوبريت مثلما أكره المسرح الغنائي الذي هو على غرار «أوكلاهوما» و«إيفيتا» و«القطط» لأني أرى المسرح الغنائي تجارة لا فَنا، ميدانها الضحك على الذقون وكل فن دون الفن الحقيقي إنما هو عملية ابتزاز وقرصنة مصيبتهما أن المعتدى عليهم فيهما سعداء على عكس الابتزاز والقرصنة الجنائيين حيث يكون ضحاياهما حانقين غاضبين. ومع أن الأوبريت والمسرح الغنائي لا يصلان إلى حد العقم المعدي والضجيج اللا إنساني اللذين ينحدران من الروك اند رول كغناء ميك جاجر وحركاته الباعثة على التقيؤ، فإنهما بعيدان عن الفن الصادق. أما الروك اند رول فهو أشبه بالمجاري الذوقية ولكنني أعرف أناساً إذا سقطوا في هذه المجاري الصوتية لا يذهبون بعد ذلك للاغتسال كي تنظف أجسامهم من التلويثين السمعي والبصري.

لا أنكر مطلقا أنني نخبوي، أسعى نحو أرقى الفنون مستهيّنا بما اسميه بالفن الكاذب ولذلك فإني أؤمن بأن الذين قدموا أموراً رفيعة ومتقنة وقوية هم الذين جعلوا الحضارات تحيا أما حين يغيب أمثالهم (كما غابت أم كلثوم وتركت الأرض يبابا بعدها) ويحل محلهم قراصنة الذوق ومختطفو المشاعر فإن الحضارة تأخذ في الانهيار وهو ما يحدث منذ قرن تقريباً للحضارة الغربية لولا وجود واحات متباعدة هنا وهناك ومن هذه الواحات النضرة أعمال ريشارد شتراوس، سواء منها (الغنائية) أم الموسيقية المجردة. وريشارد شتراوس من آخر العمالقة في الموسيقى الكلاسيكية.

كتب ريشارد شتراوس عديداً من الأوبرات وجمهرة ضخمة من الأغاني اختتمها بأجملها وأشدها تمزقاً وهي المسماة الأغاني الأربع الأخيرة VIER LETZTE LIEDER وطرحها على العالم في أخريات أيامه، وفيها

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أشعار لهيرمان هسه ومنذ تاريخها في أواخر الأربعينات والمغنيات ذوات الصوت السوبرانو (أدق الأصوات النسائية وأعلاها) يتبارين في ارتقاء هذه القمم الأربع ولكنني أحب أداء إليزابيت شفارتزكوبف وقد سجلتها مرات أفضلها عندي هي مع قائد الأوركسترا جورج زيل. وأحب أداء السوبرانو الأمريكية السوداء ذات الصوت الارستقراطي جيسي نورمان. كما أحب أداء كيري تي كاناوا Kiri Te Kanawa التي أدت دور البطلة في أوبرا «أرابيلا» في عرض كوفنت جاردن وهي موضوع مقالي، وكيري هي من أهالي نيوزيلندة الأصليين، أي قبائل الماوري Maori ولكنها منذ حوالي عشرين عاماً تتصدر دور الأوبرا في العالم كله كما تتصدر التسجيلات الخاصة بميدانها، نعم، فلكل مغن ومغنية في الأوبرا ميدان معين، فإجادة كل أدوار السوبرانو أو التينو أو الباص أمر مستحيل.

وقد شغفت بصوتها منذ أن ظهرت على ساحة التسجيل ثم رأيتها على خشبة الأوبرا قبل بضع سنوات في كوفنت جاردن تؤدي دور المارشالين في أوبرا ريشارد شتراوس أيضاً وهي المسماة «فارس الوردة» أشهر وأعذب أعماله، وإذا طرح أحد عليّ الأسئلة التالية فأجابتها عندي كما يلي:

من هي أروع من تؤدي دور المارشالين في العالم خلال العقدين الأخيرين؟ فجوابي: كيري تي كاناوا.

من هي أروع من تؤدي دور «أرابيلا» في العالم لهذه الفترة؟ فجوابي: كيري تي كاناوا.

من هي أروع من تؤدي دور الكونتيسة في العالم في أوبرا «زواج فيجورا» لموتسارت؟ جوابي هو: كيري تي كاناوا.

من هي أروع من تؤدي دور مانون ليسكو لبوتشيني في العالم اليوم؟

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

جوابي هو: كيري تي كاناوا.

من هي أروع من تؤدي دور دونا الفيرا في أوبرا «دون جيوفاتي» لموتسارت في العالم؟ جوابي هو: كيري تي كاناوا.

من هي أروع من تؤدي دور تامينو بطلة أوبرا الناي السحري لموتسارت في العالم اليوم؟ جوابي هو: كيري تي كاناوا.

من هي أروع من تؤدي دور فيورديليجي في أوبرا موتسارت «هكذا تفعل كل النساء» COSI FAN TUTTE؟ جوابي هو: كيري تي كاناوا. وقد استمعت إليها في هذه الأدوار مرات.

إضافة لذلك فهي تغني الأغاني المنفردة لشوبرت وفوريه وشومان وفولف ومالر وغيرهم.

ألف كلام أوبرا «أرابيلا» صديق شتراوس الذي كان ملازماً له حتى وفاة هذا الشاعر الكبير وهو هيجوفون هوفمانشتال عام 1928، فهو الذي ألف له بين أمور أخرى أشعار أميرا «فارس الوردة» وتدعى كلمات الأوبرا ليبريتو Libretto وهي كلمة ايطالية تعني «كتيب» أي تصغير لكلمة كتاب وهو بالإيطالية ليبرو «Libro» على أنه ليس كل كاتب ليبريتو في تاريخ الأوبرا قدم كلمات مضيئة وأشعاراً معبرة، وقد حدث ذلك في التاريخ مرات قليلة فقط منها نجاح موتسارت في صداقته مع الشاعر الإيطالي لورنزو دا بونتي الذي ألف له الكلمات الإيطالية العجائبية لأوبراته الثلاث «زواج فيجارو» و«دون جيوفاني» و«هكذا تفعل كل النساء» أما الأعجوبة الرابعة فهي باللغة الألمانية أعني أوبرا «الناي السحري» Zauberflote وقد ألف كلماتها «شيكاندر» ومع أن هذه الأوبرا لا يضاهيها في الجمال شئ سوى أعمال موتسارت نفسه فإن كلمات شيكاندر مخفقة فنياًوأدبياً، والفضل كله

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لموتسارت الذي حول هذه الكلمات الترابية إلى ذهب. الشاعر هوفمنانشتال إذن شاعر رائع في صياغة كلمات أوبرات ريشارد شتراوس.

عاش ريشارد شتراوس حياة غير قصيرة امتدت من الثلث الأخير من القرن التاسع عشر حتى النصف الأول من القرن العشرين، وكان يتابع خطى موسيقيين اثنين سابقين يبدوان متضادين وهما موتسارت وفاجنر، فعن موتسارت أخذ الرشاقة اللحنية والأجواء المشبعة برهافة المشاعر، أما عن فاغنر فأخذ الامتداد الصوتي والدراما الأوركسترالية ففاغنر من كبار الذين يجعلون الأوركسترا مقتحمة تارة وغَبشية تارة أخرى، ثم يلونها تلوينات سحرية حتى وصفت أوبراته بأنها سمفونيات غنائية وهكذا أوبرات ستراوس إذ إن الأوركسترا فيها سمفونية النسيج. لدى ريتشارد شتراوس ضعف باذخ كريم تجاه صوت السوبرانو بشكل خاص، ولهذا ألف له لذاذات مدغدغة للسمع إذ كثيراً ما جعل صوت السوبرانو يتهادى على امتداد مشبع بالحنان. شتراوس رائع في نقش صوت السوبرانو نقشاً مطرزاً تطريزات شعرية شفافة، فباستثناء ما كتب لأوبرا «اليكترا» المحتدة الصوت وإلى حد ما باستثناء أوبرا «سالومي» فإن انسكاب صوت السوبرانو في أوبراته الأخرى يجري مثل النسيم النقي المنعش لا مثل هبوب الرياح العاصفة المكتسحة.

قصة أرابيلا بسيطة للغاية ومعقدة للغاية في وقت واحد: هيكلها العظمي بسيط ونسيجها الكلامي معقد لشعرها الرائع فإما هيكلها العظمي فهو أن أحد الارستقراطيين من أهالي فيينا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر أصبح على وشك الإفلاس، ولديه ابنتان كبراهما أرابيلا، وهي فتاة معتزة بنفسها تتمتع بجمال أخاذ، وقد أحاط بها المعجبون والخاطبون وهي تصدهم، إلا أن أباها الموشك على الإفلاس أراد أن يزوجها من ثري شائخ في

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

اقاصي الريف اسمه ماندريكا كان يعرفه منذ سنين عديدة فأرسل له صورتها متمنيا أن يتم الزواج كي يحصل من صهره على ما ينقذ وضعه المالي المتدهور. ولكن ماندريكا الذي يأتي إلى فيينا شاب باهر إذ يتضح أن الشيخ مات وترك ابن أخيه الذي يحمل اسم العائلة.

وتجري الأمور على أساس أن ماندريكا الشاب معجب بارابيلا وارابيلا معجبة به قبل أن يصل إلى بيتهم وقبل أن تعرف شيئاً عما بيته أبوها ويزمعان على الزواج إلا أن الشاب يشك بأن أرابيلا ليست مخلصة له فيتهمها أقبح التهم، وكان من قبل قد حدثها عن عادة أهالي الريف الذي قدم منه وهو أن تقدم الخطيبة لخطيبها قدحاً من الماء دلالة على الرغبة في صفاء العيش وتعبيراً عن أن الماء أساس الحياة الطيبة. وتختتم هذه الأوبرا العذبة حين يشعر ماندريكا وهو جالس وحده مكتئباً في صالون الفندق بالندم على ما قام به تجاه أرابيلا إذ اعتقد أنها لن تغفر له سوء ظنه بها وإذا بارابيلا تنزل من غرفتها وتهبط السلم حاملة قدحاً من الماء وهي تغني آخر مقطع عسلي من دورها الرقيق في هذا العمل الفني الممتاز وتقدم قدح الماء إلى ما ندريكا معبرة عن صفحها له فيشربه وتنتهي الأوبرا بالتفاهم التام بينهما وتعاهدهما على الارتباط المؤسس على الثقة المتبادلة.

لا أقول أن كيري تي كاناوا أبدعت في أداء دور ارابيلا فهو أمر أجمع عليه النقاد ولكني أريد أن أثني أيضا على الذين أدوا الأدوار الأخرى. فالباريتون بيتر وبير أدى دور ماندريكا أداء بديعاً كما أن الذي لعب دور أبيها الكونت فالدنر وهو بودو شفاينليك كان رائعاً في غنائه وفكاهته معاً. أما التي لعبت دور أخت أرابيلا الصغرى أي زدينكا فكانت ماري مكلوجلين وقد حازت على إعجاب المشاهدين المنقطع النظير.

قلت إن أوبرات ريشارد شتراوس مثل أوبرات فاجنر من حيث النسيج

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الموسيقي السمفوني المتين وأوبرا أرابيلا ذات صياغة أوركسترالية لا شائبة فيها من حيث التعبير والعمق، وكانت الأوركسترا بقيادة جفري تيت الذي هو واحد من أفضل قادة الأوركسترا في أعمال ريشارد شتراوس مثلما هو رائع في أعمال موتسارت السمفونية منها والأوبرالية. وقد أصيب جفري تيت منذ بصباه بمرض جعل جسمه على شئ من التشويه بحيث يقف مائلاً لأن جانباً من جسمه أعلى من الجانب الآخر، ولكن هذا النقص لم يمنعه من احتلال مكانة عالية في قيادة الأوركسترا فتسجيله لسمفونيات موتسارت الأربع الأخيرة أي 38 و39 و40 و41 يتمتع بمركز الصدارة بين التسجيلات، وفي الإمكان اعتبار جفري تيت واحداً بين ستة أو سبعة قادة للأوكسترا في هذه الأيام، فإذا علمنا أن قادة الأوركسترا الكبار عشرون على الأقل، فإن مكانته تكون في القمة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المعمار في موسيقى بيتهوفن

المزايا التي يتناولها الباحثون في موسيقى بيتهوفن عديدة الاتجاهات، فمنهم من ينظر في قدراته الأوركسترالية الفذة، وآخرون يجدون رؤياه إنسانية ماثلة في أعماله مثولاً عميقاً، ولم يغب عن بعضهم مهارة بيتهوفن في التنويع اللحني VARIATIONS وهناك من تدارس الروعة الهارومونية (مزج الألحان وتضادها وتقابلها وتوازيها) وهناك من تعمق في تفهم إدراك بيتهوفن للروح والفكر في شتى أحوالهما وتقلباتهما من فرح وترح وأمل وحبور وانبهار وتأمل ولوعة وانطلاق وتواصل مع الطبيعة في عواصفها وأعاصيرها وهدوء سمائها وخضرة أرضها وانسياب غدرانها حيث كشف عن ذلك كشفاً بديعاً في سمفونيته السادسة المسماة بالريفية PASTORAL وفي سوناتا البيانو المسماة بالعاصفة وفي عدد آخر من مؤلفاته الموسيقية.

أريد هنا أن أذكر جانباً مهماً من تفكيره الموسيقي وهو هيمنته العجيبة على المعمار الصوتي فلا أعتقد أن هناك موسيقياً يجاريه في البناء والتركيب وبلاغة الصياغة وتنامي اللحن من بدايته إلى نهايته المنطقية. كل سمفونياته التسع تتحدث عن ابتكاراته المعمارية وكل سوناتاته الاثنتين والثلاثين للبيانو تكشف عن ذلك، وكل سوناتاته الخمس للفيولونسيل (التشلو) تقول لنا ادخلوا هذه الصروح من الباب وسوف ترون القاعات والأعمدة والأروقة والسقوف الصوتية متماسكة أشد التماسك بعضها إلى بعض مفضية بعضها إلى بعض بلا تبذير في المكان الصوتي كما لا يبذر المعماري العبقري في مجال المكان. يندر أن تجد في أعمال بيتهوفن نبرة تصدح من غير ضرورة، ولا قولاً فائضاً عن الحاجة. إذا استمعنا للسمفونية الثالثة (البطولية) نعثر على هذا التنامي المعماري، هذا البناء المتسع أفقياً والمرتفع عمودياً عثوراً يبهرنا حتى بعد الاستماع المائة لها. فابتداء من

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الحركة الأولى الناشطة (الليجرو) ALLEGRO نشعر أن أسماعنا تدخل قاعة صوتية مهيبة فخمة مثلما تشعر العيون عندما تدخل قاعة مكانية مهيبة فخمة، أما الحركة الثانية من هذه السمفونية فهي المارش الجنائزي MARCIA FUNEBRE الذي لا يضاهيه في إيقاعه الجليل المتوتر أشد التوتر، الحزين أعمق الحزن، أي لحن مماثل في الموسيقى، فمثلاً يحاول فاجنر أن يقدم مارشا جنائزياً وذلك حين يحملون جثة البطل سيجفريد في رابعة أوبرات السلسلة الرباعية المسماة بخاتم النيبلونجن، ولكن هيهات لفاجنر أن يصل بالعذاب واللوعة إلى عمق لحن بيتهوفن الجنائزي في السمفونية الثالثة. فاجنر يستعمل ضربات حادة وقوية للتأثير على السامع فكأن فاجنر يلجأ إلى عنصر غير موسيقي وهو الضربة القوية لإحداث أثر موسيقي. في لحن بيتهوفن الجنائزي موسيقى ولا شئ سوى الموسيقى. وعندما تحقق الموسيقى كل إمكانياتها كموسيقى حينذاك يحق لها أن تتجاوز إطارها الموسيقي إلى مدركات غير موسيقية. نجد في سمفونيات تشايكوفسكي الست وأعماله الأوركسترالية الأخرى محاولة لا موسيقية لإحداث أثر عاطفي. فهو يلجأ إلى الضربات الحادة الشديدة القوة إثباتاً لوجود شئ يقوله. فإذا فتشنا عن هذا الشئ وجدنا الإعلان عنه بالضربة أو الضربات هو وحده الموجود، أما الفحوى فقد ذابت في الضربة وهربت عن التركيبة الموسيقية، ولذلك أرى في موسيقى تشايكوفسكي تبذيراًصوتياً وفخفخة أوركسترالية لا أراها في موسيقى بيتهوفن التي ليس فيها كوة ولا زاوية في غير مكانها.

المعمار الجيد منطق جيد، والمعمار الردئ منطق ردئ، وبطبيعة الحال لست أقصد أن فاجنر هو على الدوام مبذر صوتي أو مقحم لعنصر غير موسيقي في الموسيقى،إذ يكون في كثير من الأحيان معبراً أروع تعبير عن حالات

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وجدانية متوافقة تمام التوافق مع الصوت الموسيقي الموحي بها ولا سيما في أوبراته العظمى «تريستان وأزيولده» و«سادة المغنين» وحتى في كثير من الرباعية الأوبرالية الضخمة «خاتم النيبلونجن» التي تدون أربع ليال ومجموع ساعاتها نحو من عشرين.

في كل ما كتبه بيتهوفن لا يتضح إنجازه المعماري الصوتي مثلما يتضح في رباعياته الوترية البالغة سبع عشرة رباعية، إنها نهاية النهايات في دقة التعبير ومحتواه ورسالته وتوازنه واتزانه وعمقه وموسيقاه الموسيقية وموسيقاه المتجاوزة للموسيقى. ألفت هذه الرباعيات في كل مراحل بيتهوفن الفنية، فالرباعيات الست الأولى التي تحمل رقم عمل 18 18 OPUS تنتمي إلى مرحلة بيتهوفن الأولى والرباعيات الوسطى من رقم 7 إلى رقم 11 تنتمي إلى مرحلة حياته الوسطى، ولكن الأعاجيب الموسيقية التي ليس لها شبيه في التاريخ الأوروبية تكمن في الرباعيات الأخيرة من رقم 12 حتى رقم 17. هنا نجد المعمار والشعور والوجد والتوق والفهم والتوغل في أقاصي معاني الحياة وغاياتها. هنا نجد أموراً لم يقلها أحد قبل بيتهوفن ولا بعده في الغرب، لا في الموسيقى وحدها بل في وسائل التعبير كلها من رسم ونحت وشعر ورواية ومسرح وملحمة. في رباعيات بيتهوفن الأخيرة خلاصة وجدان الإنسان الغربي، بكل نزوعه وإدراكه وقدراته البنائية. ولضيق المكان لم أتحدث عن أعمال بيتهوفن الأخرى من كونشرتو الكمان الذي لا شائبة فيه من حيث المعمار الموسيقي والشعور الإنساني، إلى الثلاثيات مع البيانو، إلى كونشرتات البيانو مع الأوركسترا وهي خمس، إلى سوناتات الكمان مع البيانو وهي عشر، إلى أوبراه الوحيدة «فيديليو» أنبل أوبرا ألفت في الغرب، إلى قداسه المسمى MISSA SOLEMNIS. ولا بد من سماعه عشرات المرات للارتقاء إلى العتبات الأولى من فخامته.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

سوناتات بيتهوفن للبيانو

يا عزيز الكرة الأرضية يا موتسارت، كفاك قهراً لنا ليلاً ونهاراً، في الحرقة والمسرة، في الحركة والسكون، تطل علينا كل ساعة كفاك احتلالاً لوجداننا، كأن هناك احتمال أن ننساك، أليس هناك سواك؟ بل هناك غيرك يا موتسارت فابتعد قليلاً لكي نرى الاخرين، لكي نرى سوناتات بتهوفن الجليلة للبيانو، نراها ونحن نسمعها، ونستمع إليها كأننا نلمسها. أي دماغ استطاع أن يصوغ هذه الأبنية الدقيقة الرقيقة الفخمة معاً! هذه السحب المطيرة على صحاري الوجود البشري.إن وقتاً نقضيه مع سوناتا الهامر كلافير (رقم 29 مصنف 106) يجعلنا نعبر إلى عالم فيه فزع ورهبة ومهابة وتقشف وامتداد واحتضان وتوحد، فنفهم عندها أننا مهما شبعنا، جياع. هي سوناتا صنعها بتهوفن مع أنه ليس هناك بيانو في الوجود يستطيع استيعاب دويها الهائج المكبوح، وكثيراً ما تكسر البيانو تحت أصابع بتهوفن نفسه، كما يقول المؤرخون. كما أنه ليست هناك أيد قادرة على القدرة على تحويل ضرباتها المدوخة إلى وجد منطوق مع كثرة العازفين الآخذين لها مثل كلوديو أراو وموريتزيو بوليني وبرندل وسيركن وشنابل. إنها بحر لم تعبره سفن الخيال أو ما زالت تجوب شطآنه العريضة دون رسوّ، بل لنقل أن سوناتا الهامركلافير جبل يستطيع أن يتسلقه من يستطيع تحويل يديه إلى جناحين.

وهذه السوناتا واحدة فقط بين اثنتين وثلاثين ألقاها بتهوفن على التاريخ ماشياً مشية دونها مشيات الفاتحين والمنتصرين ومكتسحي المدن. يسكب بتهوفن في هذه السوناتات دماً حاراً معطراً إذا اغتسلنا فيه ازددنا حرارة وعطراً. إننا نقف إزاء هذه الأعمال المحيرة لنبكي مثل وقفة امرئ القيس حين قال لصاحبيه «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل» غير أن بتهوفن ذا العضلات الروحية الفولاذية المتانة يكره لنا أن نبكي، فهل نضحك؟ لا،

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فبتهوفن يكره النزق والتسطيح والمرور العابر الذي لا يعبأ بالآلام، المرور الذي يستهين بالتمزق ويهزأ بالمتوحدين الذين هم في عزلتهم أشبه بالمخبولين كما كان هو بالضبط، مع أن موسيقاه مشحونة بروح الدعابة البريئة من الابتذال والازدراء.

بتهوفن صانع ماهر لا في هذه السوناتات وحدها بل في كل نسيج حبكته أناملة. هو ما هر في السمفونيات التسع وهل هناك مثلها في القوة الحنون، أجمل أنواع القوة لأن كل قوة خالية من الحنان لا تزيد على دق الطبول حول إنسان مقيد يغلي في المرجل، تهيؤاً لأكله.

وهل يجاري هذه السمفونيات شي في السبك والإيقاع والنداء والقولة البليغة؟ هو صانع باهر أيضاً في الرباعيات الوترية وكيان مشمس في أوبراه «فيديليو» التي تدور أحداثها في سجن معتم رهيب يصرخ فيه السجين فلورستان «رباه، ما أشد هذه الحلكة» وينسج بتهوفن مع صوته الذي هو من طبقة «التنور» Tenor البطولي موسيقى أوركسترالية ذات بلاغة تحطم الحجر.

ثم إن بتهوفن ذو يدين فجريتين في قطعته النبيلة Missa Solemnis التي قال عنها قائد الأوكسترا كولن ديفيز إنها أعظم موسيقى جماعية في التاريخ مضيفاًأن أعظم موسيقى شخصية فردية في نظره هي الخماسية الوترية الست التي ألفها موتسارت..

قرأت لأحد الكتاب أن عقل بتهوفن أمتن عقل في التاريخ الأوروبي. نعم، في التاريخ الأوروبي الذي شهد عقولا كأفلاطون وأرسطو وكانت وهيجل وآخرين. ولم يطل الكاتب أو يسهب في شرح مقولته. ولكي أفهم ما يريد أعدت النظر (أو السمع بالأحرى) في النتاج البتهوفني كله فوجدت أن الكاتب

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لم يتجاوز ولم يبالغ. فإذا كان العقل المتين يعبر عن الحقيقة الكامنة وراء الظواهر فبتهوفن يعبر عن الحقيقة الكامنة وراء الظواهر فبتهوفن أكبر معبر عن الحقيقة، وإذا كان العقل القوي يتحرك في سياق البرهان الذي لا يتزعزع ولا يخرف أو يتوه أو يتوانى فموسيقى بتهوفن برهان، وإذا كان العقل القوي بانياً للدلالات والمعاني والإشارات فالبنيان الصوتي الذي يشيده بتهوفن يحير أبصار العقول. لنأخذ الحركة الرابعة من السمفونية الثالثة هي الملقبة بالسمفونية البطولية EROICA فماذا نسمع؟ نسمع الحتمية المنطقية مثلما يكون من المحتوم منطقياً أن اثنين مع اثنين تساويان أربعة، هذا من الناحية الرياضية غير أن بتهوفن لا يرضى بالمنطق الرياضي لأن بتهوفن كيان متوتر بالحياة فهو أبعد ما يكون عن الأرقام الجامدة، ولذلك نسمعه يأخذنا نحو منطق الوجدان مبتعداً بنا عن منطق الكم.

Telegram:@mbooks90

يردد الكاتب الفرنسي العظيم ستندال أنه يلتزم بأمرين اثنين هما الروح الأسبانيولية L' ESPAGNOLISME LOGIQUE كما عرفه من كتابات الإسكلوبيديين ومفكري القرن الثامن عشر.

في الروح الإسبانيولية حركة ومغامرة ونشاط واقتحام وبهجة وامتلاء وفيض أما المنطق لدى ستندال فهو عقلانية وتوازن وموازنة وكبح وتحديد وفهم، ومن امتزاج هاتين الروحيتين اللتين تبدوان متناقضتين صنع ستندال أبطاله وأعظمهم خطورة هي ذاته نفسها إذ كشف عن أنها تحب بلا تحفظ وتتحمس بلا هوادة وفي الوقت نفسه أبان عن أنها ذات تزن الأمور وتحللها ببرودة أعصاب مذهلة. أي جعلها منطقية في الوقت نفسه. وكان ستندال يمتدح لدى إيطاليي زمانه تشبعهم بالرجولة المشحونة بغنائية عذبة ونساؤهم مفعمات بالأنوثة مع قوة في الشخصية وثبات في الإرادة.

إلى أين يقودنا هذا كله؟ إلى أن موسيقى بتهوفن تطبيق تام لما يريده

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ستندال من الكائن البشري. فهي موسيقى مقتحمة حارة نفاذة أي تتمتع بالروح الإسبانيولية، وهي في الوقت نفسه منطقية، محبوكة، منسوجة بآتقان ما بعده آتقان، يسيطر عليها عقل يعرف معاني التوازن والتقابل والتضاد والتلازم والانشداد والتعادل.

لا بد من القول إنني أنا الذي غامر في تطبيق مقولة ستندال على موسيقى بتهوفن لأن ستندال وهو من هو في التعلق بالموسيقى، لم يكن يعشق موسيقى بتهوفن مثل عشقه لموسيقى موتسارت الذي وصفه (كما دعاه برناردشو بعده بأجيال) بأنه أستاذ الأساتيذ LE MAITRE DES MAIRES أما برنادرشو (وهو أخطر ناقد موسيقى في التاريخ وإن كنت لا أتفق معه في الهجوم على برامز) فقد قال بحق موتسارت إنه -MASTER OF MAS TERS. قلت إن ستندال لم يكن مكباً على موسيقى بتهوفن على الرغم من أن بتهوفن توفي منذ أمد يكفي لنفاذه في شرايين الوعي المعاصر لستندال، فبتهوفن توفى عام 1827 وستندال توفى عام 1842 وفي تلك السنين ترسخت مكانة بتهوفن مثل ترسخ مكانة جبال هملايا، ذلك أن هناك أفراداً كالجبال الحقيقية وأفراداً كأكوام الزبالة، لم يصنعوا في حياتهم الشريرة سوى القذارة والغدر وتوسيخ العالم ومن أمثلتهم الصارخة ستالين وبول بوت وهتلر وهيلاماريام على أن أشباههم لا يحصون عدداً وكلهم قتلة، ونحن نراهم كل يوم يطلون علينا من شاشات التلفزيون بوجوههم الشائهة وأصواتهم البشعة وأجسامهم التي تمشي في الأرض مرحاً كأنها تريد أن تخرق الأرض أو تبلغ الجبال طولا (كما جاء في القرآن الكريم) وموسيقى بتهوفن نداء رهيب لتحرير البشر ممن هم أدنى من البشر ومع ذلك يعلون عليهم بقوتهم الغاشمة.

من السمفونية الخامسة، والحركة الرابعة من السمفونية السابعة، كل

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

هذه الاندلاعات لحنها بتهوفن ذو الاقتدار على التوازن العقلاني الخالي من الاضطراب والفلتان، فهي إذن اندلاعات محسوبة منطقياً وضرورية منطقياً ولا بد من وجودها منطقياً أيضاً.

وهكذا يجمع بتهوفن بين البراكين والثلوج، بين الغضب والعناق، بين الصراع والتصالح. وبهذا يخرج بتهوفن على المجرى الطبيعي للأمور فيجمع التناقضات. أليس نيتشه المفكر البركاني المخيف هو الذي جعلنا نؤمن معه بأنه كلما ازداد الإنسان فرادة وامتيازاً ازدادت تناقضاته وهو مع ازديادها يجعلها تتصالح وتتعايش بل حتى أن كل تناقض يحدب على التناقض الآخر حدب الأم على رضيعها.

كان هناك موسيقيون رائعون قبل بتهوفن: هايدن، موتسارت هاندل، باخ، ولكن بتهوفن هو الأول وربما الأخير بين الموسيقيين من حيث أنه لم يؤلف موسيقاه لإطراب الناس بل لجعلهم يفكرون، فموسيقى بتهوفن فلسفة عميقة لا تقل في مضائها الذهبي وتركيبها العقلي عن فلسفات الكبار أمثال أفلاطون وأرسطو وديكارت وهيجل وغيرهم.. إنه أكبر فيلسوف في ميدان الموسيقى غير أن موسيقاه التي هي فلسفة لا يمكن ترجمتها إلى كلام فهي فلسفة فوق النطق وهي فلسفة فوق التعبير اللفظي وهي فلسفة تتطلع إلى ما وراء الحواس، صحيح إنها موسيقى ترد إلينا عن طريق حاسة السمع ولكن حاسة السمع ليست سوى باب أو كوة أو مدخل تعبر منه هذه الموسيقى الفلسفية إلى بحران من الأفكار التي تعجز اللغة بما هي لغة عن الإبانة عنها. موسيقى بتهوفن تخترق المحسوس لتصل إلى اللا محسوس مثلما تخترق لوحة لرامبراندت المجال البصري لتأخذ الناظر، عن طريق حزم النور التي يسلطها هذا الرسام الباهر، إلى أصقاع من الفكر الخالص وهي أصقاع لا يخدمها الكلام بل يخدشها.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أكثر الموسيقيين يستعملون الآلات والأصوات البشرية كغايات بحد ذاتها أما بتهوفن فيستعملها استعمال السفن الفضائية وذلك من أجل التحرر من الجاذبية الأرضية، الابتعاد عن الأرض وضجيجها وكراهياتها وجشعها، متجهاً نحو كواكب لم يزرها بشر.

من يرغب في الوصول إلى كواكب بتهوفن الموسيقية عليه ألّا يسعى للطرب وحده كما أن عليه ألا يخاف وحشة السفر البعيد ولا الوحدة، فالحركة البطيئة (أداجيو) وهي الحركة الثالثة من السمفونية التاسعة تمثل حرقة معتزل عظيم حتى تجئ الحركة الرابعة فيستبد بالعالم إعصار من الصداقة الفرحة. كما تمثل الحركة الثانية من السمفونية الثالثة موكبا جنائزياً كأني أتصور الموتى فيه هم الذين يسيرون خلف الجنازات فهي رثاء للأحياء الذين تستنقذهم الحركتان الثالثة والرابعة فيرون أن الحياة المندلعة دبت في مفاصلهم وأن غليان الوجود وامتلاءه صارا من الحقائق التي لا تدفع ولا تُرد.

ولكن حتى إذا كانت فلسفة بتهوفن تمتنع عن الوصف بالكلام فلا بد أن نلمح إليها تلميحاً بإشارات هامسة لا تعلن عنك لما في موسيقاه من معان. هناك أولاً توكيد الإرادة وتوهج الذات. ثانيًا، يوجد في موسيقاه اعتزال زاهد ورفعة تبدو متعالية أول الأمر حتى يطمئن المرء إليها فيجد فيها صداقة حميمية، وهناك بحث مستديم في موسيقاه عن العلاقات البشرية وهل هي ممكنة ثم نجد صراعاً رافضاً محتدماً في رفضه واحتجاجه وبعد ذلك نجد قبولاً ورضا وتصالحاً مع العالم. يتحدث إلينا بتهوفن حديثا متسائلا غير توكيدي، حتى إذا وجدنا عاكفين على الغثاثة والسطحية وجه إلينا نداءه الدموي المدوي فأيقظنا من رضانا عن أنفسنا الذي هو في اعتقادي من الكبائر والأمراض الخبيثة وبما أن العربي اليوم كائن مريض بالرضا عن نفسه فإني أقترح له موسيقى بتهوفن كي يشفى من هذا المرض المعدي. يقول

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لنا بتهوفن في موسيقاه إننا لن نخلص لأنفسنا حقاً إلا إذا أخلصنا للشجر والريح والمياه والناس والحرية. ويقول في موسيقاه التي يحتاجها عالمنا اليوم إن الطبيعة كلها وطننا الذي يجب علينا أن نذود عنه شرنا البشري وإن البشر كلهم مواطنون فينبغي علينا أن نسير وإياهم في أخوة تتجاوز لرحابتها الأقاليم والشعوب والقوميات والمذاهب والسحنات والألوان. وأكبر دليل على ارتفاع موسيقى بتهوفن على الحدود البشرية أن الإنجليز خلال الحرب العالمية الثانية احتضنوا موسيقاه أيما احتضان متجاهلين أنه ألماني وأنهم في حرب ضروس مع ألمانيا، لأنهم أدركوا أن موسيقاه تجعل البشر متواضعين إزاء كراهياتهم مثلما تجعل البشر متواضعين أمام الطبيعة فلا يدمرونها هذا التدمير الفظيع الذي نشهده اليوم. بتهوفن مؤلف السمفونية الريفية (أي السادسة) مواطن حر في الطبيعة الحرة، ولا يلوث جدولا من الماء. نحن مدينون لبتهوفن على الدوام بدين لا نستطيع رده لأن موسيقاه في كرمها المتلاف ترفض اعتباره ديناً بل هو خبز روحي يقدمه بتهوفن لجياع الروح بلا منة.

ولو آن البشر منذ بتهوفن لم يلوثوا أنفسهم هذا التلويث في الكراهيات الشريرة لما حدثت حروب ماحقة ولو آن البشر منذ بتهوفن لم يلوثوا الطبيعة لما تلوثوا هم أنفسهم هذا التلويث الذي جعل الكثيرين منهم يجدون في «موسيقى» مادونا ذات «اللاصوت» المصرصر شيئاً أروع من موسيقاه هو بالذات فأي تلويث للروح أفظع من ذلك.

من هم أمهر عازفي سوناتات بتهوفن للبيانو؟ أول من سجل هذه السوناتات كاملة هو ارتور شنابل في الثلاثينات وما زال عزفه لها ينقل إلى الأطر الجديدة من المسموعات حتى أوصلوه أخيراً إلى الكومباكت ديسك (القرص المدمج). وشنابل شاعر في بيانو بتهوفن، يلمسه لمسة الريشة

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ويؤكده توكيد الرعد. وجاء بعد شنابل العظيم عازفون آخرون منهم كلوديو آراو ARRAU الذي توفى قبل شهور وعزفه لها وصل الكومباكت ديسك أيضاً. واراو عازف بيانو تشيلي نشأ في أوروبا وأجاد عزف الكلاسيكيين مثل موتسارت وبتهوفن كما أجاد عزف الرومانسيين مثل شوبان وشومان وبرامز حتى وصل إلى مطلع الكلاسيكيين الحديثين أمثال ديبوسي.

أراو يعزف عزفاً فخماً، لديه شاعرية خفية لا يعلنها حتى في الحالات التي تتطلب شيئاً قليلاً من الميوعة، وهناك أبلغهم لمسة ورهافة وطاعة لبتهوفن أعني KEMPFF كمبف الألماني الذي توفي هو الآخر قبل حين (والعجيب أن هؤلاء العمالقة الثلاثة أي مع رودولف سيركين توفوا في مدى شهرين لا غير) وأنا شخصياً متعلق بكمبف الذي سجل هذه الروائع مرة واحدة كلها في الستينات ونقلت جميعها الآن إلى الكومباكت ديسك. عزفه نقي شاعري. إذا كانت الحركة سريعة أعطاها من الحيوية ما يبهج الأذن وإذا كانت بطيئة أعطاها من الشاعرية ما يجعلنا نريد لها أن تطول. في نهاية السوناتا السابعة عشرة هو أسرع من الإعصار المشحون بالغناء وفي الحركة الأولى من سوناتا ضوء القمر (أي الرابعة عشرة) هو في بطء تيارات البحر السفلي من حيث العمق والاحتواء وترامي الأبعاد.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

شوبان شاعر البيانو

قبل مدة قدم العازف سفياتسلاف ريختر (Richter) الذي يلقبه النقاد بعازف القرن العشرين، مختارات من مؤلفات شوبان المسماة «دراسات» (Etudes) من مجموعتيه اللتين تحملان رقمي العمل 10 و25 (Opus 10 and opus 25) وذلك في قاعة الباربيكان في لندن وكان عزفه لهذه الومضات المنسوجة نسجاً محكماً فائقاً للعادة كما هي عادة ريختر في اختراق المعتاد.

فريدريك شوبان (1810 ـ 1849) موسيقى سعدت به آلة البيانو وسعد بها، وتكاد تكون كل مؤلفاته في هذه السنوات الأقل من الأربعين التي عاشها، مقصورة على البيانو. فهو لم يؤلف سمفونيات ولا أوبرات. أما الأغاني البولندية التي تبلغ نحواً من عشرين أغنية قصيرة بمصاحبة البيانو فهي لا تغني بمثل العمق والرهافة والصياغة المتينة التي نتحسسها في أعمال البيانو المنفرد التي وهبها شوبان كل عبقريته. أما الكونشرتان اللذان الفهما في شبابه الأول للبيانو والأوركسترا فإن الجانب الأوركسترالي فيهما ضعيف وحتى مع ضعفه فإن فيه حنانًا وشهقات تقطع القلب، ثم أن دور البيانو فيها غنائي خالص الغنائية ولا سيما في الكونشرتو الأول الذي هو في حقيقة أمره الكونشرتو الثاني، ولكن حدث في نشره اختلاف مع الكونشرتو الأول الحقيقي من حيث الترتيب الزمني في التأليف. وكتب شوبان أعمالاً قليلة جداً لموسيقى الغرفة لا ترقى إلى أعالي أعماله الخاصة بالبيانو المنفرد، غير أن موسيقى شوبان مهما تكن ضعيفة فهي لا تصير مزعجة على الإطلاق بل إن فيها جمالاً خفياً على الدوام.

وشوبان تكفي عشرون ساعة لسماع أعماله كلها، ولكن كل الموسيقيين

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الذين كتبوا للبيانو بعده لم يفلتوا من انعكاس هذه الساعات العشرين عليهم فكأنها عشرون تفجيراً نووياً ميدانها الضربات الخفاف والشداد، المتسارعة والمتباطئة، على مفاتيح البيانو البيض والسود. وما أكثر المستمعين والموسيقيين الذين غمرتهم هذه الساعات العشرون كأنها فيضان نهر عظيم.

ولد فريدريك شوبان لأب فرنسي في بولندا فصار يحمل الهوية البولندية المنتمية لحلمها المستديم بالحرية، كما يحمل اللطافة الفرنسية المعطرة. نعم، فإن موسيقى شوبان مفعمة بعطر حيي يتهامس في الجو تهامس نظرات المحبين وكان شوبان محباً عظيماً.

رسم شوبان بولندا في المازروكات والبولونيزات وفي الفالسات التي لا تصلح لرقص تتحرك فيه الأقدام مقدار صلاحيتها لتراقص الأشعة. إنها قطع قصيرة مثل الغالبية العظمى من موسيقاه إلا أن قصرها أي جريانها المنساب سريعاً في زمان الساعة لا يمنعها من أن تبقى بعد التعرف عليها مثل وشم على جسد الذاكرة.

هناك تعريفات كثيرة للرومانسية. أما التي تنطبق على شوبان، وهو من أنبل الرومانسيين وأعمقهم وأكثرهم اقتداراً، فهي الرومانسية التي تعرف خرائط العاطفة معرفة ملاح قدير يبحر من الموانئ فلا يصير ملاحاً تائهاً لأنه يعرف طريق الوصول إلى الموانئ المحتضنة. إن لمسات شوبان لبيانو مثل إقلاع من مطار يعرف فيه ربان الطائرة كيف يهبط بأمان واثق في مطار بعيد، ذلك لأن شوبان نساج بارع لأصوات البيانو. ففي بضع ضربات يصنع سجادة صوتية ملونة مخملية الملمس ولكنها متينة الخيوط، شهية للإذن، إذ تغور من خلالها إلى أعماق اللاوعي ولكنها في الوقت نفسه تتألق على السطح تألق بحيرة في فجر يشعل الرذاذ متوهجاً بفعل الشمس الطالعة: فهناك شمس في موسيقى شوبان كما فيها ليل تتردد خلاله شهقات الليليات Nocturnes

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

التي تبلغ نحو العشرين عدداً. هذه الصياغات المدنفة في التعبير عن الحب. أن موسيقى شوبان ولا سيما في «الليليات» قصائد بليغة في أدق لواعج الحب وارهفها وأسماها وأكثرها عناقا ولهفة وحرقة وعطاء، وإذا أراد المرء أن يعرف كيف يكون التعبير عن الحب في الموسيقى الخالصة، في الموسيقى المجردة الخالية من الكلمات، فدونه هذه الليليات».

هناك القليل من الموسيقيين الغربيين الذين عبروا عن عاطفة الحب في الموسيقى المجردة تعبيراً أنيقاً بلا بهرجة، بليغاً بلا طنطنة، حاراً بلا حمى، متيناً بلا تحجر، مثل شوبان. مع أنني لا أبخس الموسيقي الألماني روبرت شومان Schumann حقه. فهو أيضاً كتب بضع قطع بديعة عبر فيها عن حبه لكلارا فيك التي أصبحت زوجته، ومن أروع قصائد روبرت شومان في الموسيقى الحبية هي قطعته الأخاذة «فانطازيا» (رقم العمل 17) (Fantasy 17 Ppus) للبيانو المنفرد.

ولنعد إلى شوبان. ليس في عاطفته التي تحرك حتى القلوب الميتة أي ترهل أو أنين أو لطم على الصدور:

حزنه كريم وفرحه أكرم. أما فرحه فهو في الانفلاتات الراكضة المغناجة المتوفزة كالتي نجدها في فالساته وفي المازوركات التي تبلغ أكثر من خمسين مازوركا تدوم الواحدة منها دقيقتين أو ثلاث دقائق. وكانت البولونيز رقصة ارستقراطية جعلها شوبان ملكا لكل من يمتلك الإحساس، وأما المازوركات فهي رقصات بولندية شعبية ولكن شوبان صور المشاركين فيها سادة ذوي طلعة بهية وخطوة جليلة ومحيا رفيع، لأن شوبان، مثل العباقرة الاخرين، يأخذ التراب فيصير ذهباً بين يديه. فالفنانون الكبار هم وحدهم الذين نجحوا في علم السيمياء حيث أخفق كل الكيمياويين حين حاولوا دون جدوى تحويل المعادن المبتذلة إلى ذهب. وقد قلت يوماً بحق

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أم كلثوم ذات الصوت النبيل إن التراب أي الشعر الردئ التافه الذي تغنيه يصير في أرجاء حنجرتها السيميائية ذهباً خالصاً.

قلت إن كل من لمس البيانو بعد شوبان فقد لمسه ويد شوبان تدله على خفايا هذه الآلة وتعرفه على الكيفية التي تغني بها، ومع ذلك يظل شوبان أروع صانع للغناء على البيانو وحده. فالميلودي الشوباني أي اللحن الشوباني علامة فارقة لا تخطئها الأذن قط، فمن الذي يخطئ قطعة «الباركارول» (رقم العمل 60 Opus 60) ومن الذي يخطئ البالادات الأربع (Four Ballades) والسكيرزوات الأربعة (Four Scherzos) فيقول بأنها لغير شوبان؟ وبالمناسبة فإن هذه الأعمال طويلة نسبياً إذ يصل كل واحد منها أكثر من سبع دقائق. كل الذين جاءوا بعده تأثروا به ولكن لم يستطع أحد منهم أن يضارعه في النبرة أو النغزة أو الرصعة أو اللمسة المشتعلة التي نتعرف عليها في موسيقى شوبان وحده، ففيها نداء خفي ملتاع مكتوم يستحي من التصريح.

كان أشد المتأثرين به، من الفرنسيين والروس بالدرجة الأولى، وهم ما كانوا ليكتبوا ما كتبوا للبيانو لولا شوبان. ومن أعظمهم في نظري جابرييل فوريه (Gabriel Fxur'e) المتوفي عام 1924 والفرنسي الآخر كلود ديبوسي (Debussy) المتوفي عام 1918 والروسي رخمانينوف المتوفي عام 1943. لدى كل هؤلاء وغيرهم دين عظيم لشوبان يعترفون به صراحة حتى إذا قالوا إنهم تجاوزوا شوبان إلى شطآن جديدة.

كتب شوبان أربعاً وعشرين دراسة في مجموعتين اثنتين تحملان رقم العمل 10 ورقم العمل 25، وأعقب هاتين المجموعتين بثلاث دراسات قصيرة تدعى بثلاث دراسات جديدة (Trois Nouvelles Etudes) وكل دراسة تدوم دقيقتين أو ثلاث دقائق ونادراً ما تزيد. فشوبان صانع المنمنمات

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الباهرة. والآن ما هي «الدراسة»؟ بالمعنى المعتاد هي المؤلفات التي يتمرن عليها المبتدئون بالعزف. والدراسات التي من هذا النوع تملأ مكتبات، إلا أن «دراسات» شوبان ليست للمبتدئين بل لكبار العازفين لأنها عسيرة وعميقة الشاعرية إلى حد يجعلها من عجائب المؤلفات الموسيقية: دراسات شوبان تحديات للبيانو ومصالحات مع أقصى إمكانياته التعبيرية، وهي في الوقت نفسه قصائد قصيرة بلاغتها تحرك الحجر وقد عزفها ريختر عزفاً بديعاً يفي بمتطلباتها المرهقة من حيث الصياغة والشاعرية.

في كل حقبة أو عقد من السنين يبرز عازف واحد أو عازفان أو ثلاثة يدعون بالشوبانيين أي الذين يؤدون موسيقاه أداء فذا. فكانت عقود العشرينات والثلاثينات والأربعينات يسودها العازف الفرنسي العظيم الفريد كورتو (Cortot) والعازف البولندي ارتور روبنشتاين ومعهما فلاديمير هوروفيتز الذي توفي قبل حوالي شهرين.

ففي مطلع الخمسينات برز عازف أخاذ هو الروماني دينو ليباتي Dinu Lipatti ولكن مرض السل اخترمه شابا كما فعل مع شوبان نفسه، وقد بقيت لنا تسجيلات قليلة من عزفه البديع أهمها فالسات شوبان التي لم يعزفها أحد أفضل منه. وظل روبنشتاين حتى الستينات سيد الساحة الشوبانية مع بروز ريختر، وبعد ذلك العازف الإيطالي القدير بوللیني (Pollini) الذي ما يزال يتحف العالم بآداءاته المجيدة. وهناك آخرون لا أريد أن أطيل الكتابة عنهم فهم معروفون لكل من له اهتمام بالموسيقى الكلاسيكية.

اعتاد محبو موسيقى شوبان، وأنا منهم، على أن يفردوا بضعة أيام لا يسمعون فيها سوى أعماله، فإذا خصص المرء أربع ساعات كل يوم له يستطيع أن يسمع كل ما ألفه شوبان في مدى خمسة أيام، ولهذه التجربة ميزة تكوين مناخ شوباني، فينار كل شئ يلقاه الإنسان في الطريق أو الباص

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أو العمل بهذه الروح الشفافة الطربة الغنائية الملتهبة الوجدان، روح موسيقى شوبان، وهذا يشبه تكوين مناخ خاص عندما يقرأ المرء ديواناً شعرياً واحداً لبضعة أيام إذ يرى العالم كله مكهرباً بذلك الشعر وملوناً به. عند ذاك يضيف المرء إلى لغة الناس والأشياء والحركة والسكون والطبيعة لغة جديدة هي لغة ذلك الشاعر. حوّل شوبان البيانو إلى أغنية متماوجة تدوم عشرين ساعة وعن طريق الاستماع إلى هذه الأغنية يصير العالم أغنية.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

موسيقى جابرييل فوريه الخجلى

لا يوجد في تاريخ الموسيقى الغربية كله موسيقى تشعرك بأن العالم ليس مكاناً تحرك فيه أطرافك كما تحب ولا ميداناً يصرخ فيه صوتك بلا حياء مثل موسيقى جابرييل فوريه (G. FAURE (1924-1845 الفرنسي، فهو الذي قدم الموسيقى الحيية، الموسيقى الخجلى، التي تخفي أكثر مما تصرح، وتهمس أكثر مما تصيح. وليس في الآداب الأوروبية التي أعرف عنها شيئاً ما يوازي موسيقاه في التحضر الرهيف واللطافة الصادقة النابعة عن نفس منعزلة بلا كبرياء وهي في الوقت نفسه نفس حنون محتضنة، في لمسة أناملها شفاء من السقم والعذاب والوحدة.

ما أكثر ما منحتنيه موسيقى فوريه! سمعتها لأول مرة في أوائل الخمسينات وكانت تلك بعض أغانيه الكلاسيكية يؤدي على الاسطوانات الباريتون الفرنسي البارع جيرار سوزاي GERARD SOUZAY ومنذ ذلك الحين وأنا متعلق بكل شئ كتبه فوريه، بأعماله للبيانو المنفرد وهي فريدة مذهلة. وأعماله لموسيقى الغرفة MUSIQUE DE CHAMBRE وهي عجائب من التأليف الرصيد لأن فوريه على حيائه المتحضر ليس ضعيف البنية الموسيقية بل متينها: فكل حركة سواء على البيانو أم الصوت البشري أم الأوركسترا أم الآلام المنفردة مصاغة بامتلاء ومسئولية تأليفية توازي مسؤوليته العاطفية من حيث انعدام الرخاوة وغياب الميوعة. في حياء فوريه الشخصي والفني معاً درس للبشرية في كيفية فرض الشخصية القوية من خلال إبعادها عن المركز وإزاحة الأضواء كيلا تسلط عليها. هذه هي روعة فوريه: أن يوجد حيث يزيح نفسه ويتلألأ حيث يفرض هو التعتيم على كيانه لم يكن فوريه يحب الأوركسترا لأن فيها توكيداً للشخصية وعلانية في الصوت وإضاءة في الرؤية. ومع ذلك فإن القليل الذي كتبه

Telegram:@mbooks90

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

للأوركسترا المنفردة أو الأوركسترا التي تصاحبها الأصوات البشرية أو الآلات المنفردة شئ بديع للغاية: فأي لذاذة وحنان في القطعة المسماة PAVANE للأوركسترا والكورس، إن فيها الضحكة الباكية عند لقاء المحبين والأصدقاء بعد غياب طويل.

ولكن مجد فوريه مبني على ثلاثة أمور: الصوت البشري المنفرد، في أغانيه الباهرة التي جعلته أعظم ملحن للأغاني الكلاسيكية الفرنسية على الإطلاق، فكل الفرنسيين الآخرين مثل برليوز وديبوسي ورافيل الفوا للصوت البشري. أما فوريه فقد جعل الصوت البشري يكتب ويؤلف اللحن بل اللحن موجود قبله. في أغنية «أسى» TRISTESSE من شعر الشاعر الفرنسي البرناسي تيوفيل جوتييه يرسم البيانو معالم الكلمات ثم يدخل الصوت البشري كأنه طير يدخل عشه حاملاً بفمه طعاماً لصغاره الذين لا يجدهم فيه.

«عاد إبريل

وتفتحت أوائل الأزهار

إلى أن يقول:

• ولكن وا أسفاه فإن في قلبي أسى رهيبا»

وينتهي كل مقطع في القصيدة بهذا البيت الذي شحنه فوريه بكل طاقة الأسى، وإذا سمع المرء جيرار سوزاي يؤديه، فسيعلم ما هو الأسى.

والأمر الثاني الذي تستند إليه أصالة موسيقى فوريه وفرادتها هو فهمه لسايكولوجية الكلمة والوظيفة الشعرية للعبارة فيترجمها إلى الآلات: وهذا لا يعني بطبيعة الحال أن الآلات (وبالدرجة الأولى البيانو) تصف البحر إذا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وردت كلمة البحر في الشعر، أو تصف السحاب إذا كان هناك سحاب، فهذا أمر لا يفعله سوى الموسيقيين السطحيين وفوريه أعمق من أن يتكلف هذا الأمر. ولكن ما يترجمه فوريه إلى الآلات هو الدهشة الشعرية أو الوجد الشعري على غرار ما يفعله الموسيقيون العظماء الذين لحنوا الأغاني أمثال شوبرت وشومان وبرامز فولف. البيانو لديهم لا يصف المادة بل يصف الروح وسأتناول في مقالات مقبلة معالجات شوبرت وشومان للشعر ومزواجتها له مع البيانو مزاوجة تعلو على حرفية الكلمة.

وفوريه أيضاً يعرف النبض الداخلي للمفردة، فيجعل البيانو يستجيب لذلك النبض بنبض بيانوي بعيد عنها وقريب منها في الوقت نفسه. ولكن لما كانت الكتابة عن الموسيقى بلا تقديم أمثلة سماعية تشبه محاولة العوم في بانيو فلا بد لي من الاعتذار إن كان ما أقوله غير مفهوم تماماً، ولكن أملي أن بعض القراء قد يتحمسون فيستمعون إلى أعمال فوريه وعند ذاك سيجدون كلامي واضحاً كل الوضوح.

والأمر الثالث لدى فوريه هو أنه فرنسي بمعنى يختلف عن الفرنسية التي تطرقت إليها في مقالتي عن ديبوسي. فالفرنسية لدى فوريه تختصر بأنها تقطير الأصوات تقطيراً يزيح عنها الهامشية والزبد والإطناب والانبعاج: موسيقى فوريه مثل مسرحية شعرية لراسين: ليس فيها سوى كلمات قليلة ولكن كل كلمة معبأة بالمعنى إلى حد الانفجار.

الفرق بين راسين وشكسبير هو أن اللغة عند راسين بمثابة الضوء الصادر عن الفنار ليهدي السفر ليلاً واللغة عند شكسبير هي البحر واليابسة والليل والنهار والسفن والضوء معاً. فشكسبيرشمولي وراسين انتقائي. وهكذا الأمر مع فوريه: اللحن الذي يقدمه يستضاء به لأنه مركزي على عكس الانتشار الشمولي عند موسيقي مثل فاجنر مثلاً حيث اللحن امتداد لا نقطة مركزية،

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

نجد على النطاق العام أن أشهر أعمال فوريه في شتى أنحاء العالم هو لحنه الجنائزي REQUIEM وهو بدوره مختزل مصقول حيي بلوري. ومعروف أن أروع الألحان الجنائزية في الموسيقى الغربية وافخمها وأبلغها هي أربعة أو خمسة: أولها موتسارت وقد مات قبل أن يتمه واللحن الجنائزي الذي بين أيدينا الآن هو الذي أكمله سوسماير تلميذ موتسارت. واللحن الجنائزي المذهل الثاني هو الذي ألفه فيردي وهو لحن مخيف الهدير ينذر بما ينتظر البشرية من أهوال في يوم الحشر لأنه لحن درامي غاية في الدرامية ففيردي من كبار مؤلفي الأوبرا الدرامية: أما اللحن الجنائزي الثالث فهو الذي ألفه برامز وفيه يخاطب الأحياء أكثر من رثائه الأموات. وأما لحن فوريه الجنائزي فهو النقاوة والعفاف والطهر وكرم الروح تشكلت أصواتا بشرية لا تعلو كثيراً على الهمس، وصبت في آلات موسيقية ترف رفيفاً كأنها أجنحة فراشات. هل لي أن أتحدث عن تجربتي الشخصية؟ إنني أضع أحياناً شريطاً لفوريه في مسجل السيارة ولكنني أخاطر بنفسي وبغيري لأن الدموع تمنع عني الرؤية، فأتذكر ما قاله الشاعر الإنجليزي الرائع فيليب لاركن (الذي توفي عام 1985) حين ذكر في إحدى كتاباته أنه كان يقود سيارته ذات صباح وسمع في الراديو شخصاً يقرأ شعر وورد زوورث ويقول لاركن: أخذ جمال الشعر يسيل دموعي حتى خشيت أن أرتكب حادثة. ونحن نعرف أن لاركن ليس مائع العاطفة وأكثر شعره ساخر أما علاقاته البشرية فلا تخلو من جفاف وانعزالية.

ربما أعود مرة أخرى للحديث عن فوريه وموسيقاه وشخصيته وعصره ففي موسيقاه من الطهارة ما يخجلنا مع أنه أشد منا خجلاً.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

كلود ديبوسي: موسيقي فرنسي

بهذا التذييل كان كلود ديبوسي (1862 ـ 1918) يوقع اسمه، فقد أصر على أن تكون عبارة Musicien Francais أي: موسيقي فرنسي، تحت اسمه مباشرة، ولا بد أن نجد في إصراره على هذه التسمية معنى ما، فما هو؟

قبل أن أعالج الجواب الخاص بتلقيب ديبوسي نفسه موسيقياً فرنسياً، أود أن أخرج قليلاً عن الموضوع ابتغاء العودة إليه. لو أراد المتنبي أن يضع تحت اسمه عبارة «شاعر عربي» لكان أقرب إلى الحقيقة مما لو وضع هذه العبارة شاعر عربي كبير آخر كالمعري مثلاً. فالمتنبي يختزل في شعره عبقرية اللغة العربية والشخصية العربية معاً. أما المعري فهو مع اقتداره في ميدان اللغة العربية وبلاغته المدهشة فيها، كان متأثراً بتيارات غير عربية، منها على سبيل المثال لا الحصر، كونه نباتياً وإبانته عن ذلك في شعره وشخصيته وهو ينحو في ذلك منحى طائفة من الهند ثم امتناعه عن المديح وهو ينحو بذلك منحى الشعراء اليونانيين. ومع أن فضل المعري على التراث العربي لا حدود له، فهو لم يكن يجري في النسق النفسي العربي الخالص العروبة. فديبوسي أراد أن يعلن نفسه فرنسياً بالمعنى الذي كان المتنبي به عربياً، فما هو معنى أن يكون الفنان فرنسياً خالص الفرنسية؟ إذا طبقنا هذه الخصيصة الفرنسية على فرنسيين آخرين نجدها لدى الشاعر راسين ولدى المصورين شاردان ويوسان وديجا ومونيه ولدى المفكرين مثل ديكارت: فما هي الخصيصة الفرنسية؟

أعتقد أنها تناول الوجود بالحواس الخمس وإشباع الحواس الخمس بالوجود كله: فلا أتصور أن هناك ثقافة في التاريخ الإنساني كله استندت على الحواس مثل الثقافة الفرنسية: الذوق والشم واللمس والبصر والسمع

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تنال في التراث الفرنسي أكثر بكثير مما تنال في أي تراث آخر.

الثقافة الفرنسية، في اعتقادي، حسية أكثر مما هي شعورية أو ذهنية، والفرنسي الأصيل يدخل إلى الشعور والفكر من باب الحواس: فإذا نظرنا في أوهى الأمور، كالمطبخ الفرنسي، لرأينا أنه إشباع للحواس وترهيف لها بحيث أن الفرنسيين الأصلاء يتندرون على المطبخ الهندي مثلاً، فهو عندهم يتناول البهارات الحارة الماحقة للفروق الذوقية، بينما المطبخ الفرنسي يبتدع دقائق الفروق ولطافاتها مثلما تبتدع العطور الفرنسية دقائق الفروق ولطافاتها.

يندر أن نجد في الأدب العالمي شيئاً يشبه أدب كوليت أو بروست أو بودلير في إشباع الحواس الخمس.

ها قد مضينا خطوة واحدة في الاقتراب من موسيقى ديبوسي وقلنا إن ميدانها الحواس، أما الخطوة الثانية فهي القول بأن الحواس الخمس تصب إحداها في الأخرى وتتقمص إحداها الأخرى، فالعطر يسمع واللون يشم والصوت يرى، وهذه الانسكابات بين الحواس عبر عنها بودلير أروع تعبير في قصيدته المسماة «تواصلات» «Correspondances» وفيها يقول:

«العطور والألوان والأصوات تتواصل فيما بينها.

هناك عطور طرية مثل أجسام الأطفال.

ناعمة كأصوات الناي، خضراء كالحقول»

وديبوسي فرنسي في حبه للألوان داخل وعاء موسيقاه وسكبه للعطور في طياتها. موسيقاه حسية وهذه روعتها وهذا عيبها إن شئنا تقصي العيوب.

لننظر في شئ من موسيقاه للبيانو، وسوف نرى شعراً موسيقياً وموسيقى شعرية نسجهما ديبوسي نسجاً عبقرياً: فهناك قطعته التي وضع لها عنواناً هو

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

«الريح في السهل» والأخرى التي عنوانها «خطوات على الجليد» وتلك التي جعل عنوانها «ما رأته الريح الغربية» «CE qu'a vu Le Vent d'ouest» ثم قطعته التي ترن فيها مفاتيح البيانو كأنها قادمة من أعماق البحر وهي «الكاتدرائية الغريقة» التي تأثر بها الشاعر الممتاز بدر شاكر السياب فألف ديوانه «المعبد الغريق» وأنا شاهد على ذلك لأنه سمع هذه القطعة عندي، والسياب يقول في قصيدة «النهر والموت» من ديوانه «أنشودة المطر»: «أجراس برج ضاع في قرارة البحر» مثلما يتحدث ديبوسي واصفاً أجراس الكاتدرائية التي غرقت في البحر.

وضع ديبوسي أسماء شعرية لأكثر مؤلفاته على عكس شوبان الذي ترك لخيالنا أن ينفلت فيتصور ما يشاء عبر ليلياته واستهلالاته ودراساته وغيرها.

ولكننا لا ينبغي أن نتصور أن ديبوسي يسجننا نحن المستمعين في إطار عناوين قطعه الموسيقية فهو أعظم إحساساً من أن يفعل ذلك. إذن لماذا وضع هذه العناوين؟ لماذا قال إن هذه القطعة اسمها «أوراق ميتة Feuilles Mortes» وتلك اسمها «انعكاسات على الماء Reflets DanS L' Eau LA Soir'ee Dans» وأخرى «أمسية في غرناطة LA Soir'ee dans Genade» وتلك عنوانها «أسماك ذهبية Poissons d'or». وهناك القطعة المأخوذة من قصيدة بودلير «التواصلات» وعنوان هذه القطعة هو «الأصوات والعطور تدور في هواء المساء».

ماذا يعني ديبوسي بكل هذه التسميات الشعرية؟

إنه لا يعنيها بالذات أي لا يصفها هي، بل يعني أن صوت البيانو (أو صوت الأوركسترا)يمنح شعوّرا مشابّها للشعور الذي نناله من مشاهدة البحر (في قطعته الأوركسترالية العبقرية المدعوة بالبحر La Mer) وهنا يترجم

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ديبوسي الصورة المحسوسة إلى شعور، فينتقل من الملموس بالحواس إلى الحالة الشعورية أو الذهنية التي تصل إلينا بعد إشباع الحواس.

ظهر إبداع ديبوسي الموسيقي في مرحلة الفن الانطباعي Impressionisme، وإذا أردنا أن نتعرف على أقرب الرسامين الانطباعيين لموسيقى ديبوسي فنقول هو كلود مونيه Monet ذلك الذي أزال الخطوط وأنشأ تركيبات غبشية نصفها فجر ونصفها ظلال، الرسام الذي يجعل الماء في لوحاته يتحول إلى نور.

لم يؤلف ديبوسي كثيراً جداً، فهو بعد أن ألف الرباعية الوترية العجيبة التلوين، الأشبه برسوم مونيه، لم يؤلف سواها من الرباعيات وكان يقول: إنه إذا كتب نوعاً معيناً من الموسيقى فليس هناك ما يدعو لتأليف قطعة أخرى في ذلك النوع لأنها ستكون تكرارات للأولى، ولذلك فقد ألف رباعية وترية واحدة وقطعاً متعددة للبيانو ذات عناوين شعرية وقطعاً بلا عناوين شعرية تحت اسم «دراسات»، وسوناتا واحدة للكمان والبيانو وألف أغاني عديدة وأوبرا واحدة هي «بالياس وميليزاند» وبمناسبة هذه الأوبرا أذكر أنني شاهدتها في برلين الغربية عام 1960 بعد أن سمعتها مرات على الاسطوانات وكانت بقيادة الفرنسي الشهير أندريه كلويتان (وقد توفي منذ مدة) مع فرقة فرنسية. والطريف في الأمر أن الألمان لا يحبون هذه الأوبرا فكانت الدار شبه فارغة بينما كانت دار الأوبرا غاصة بالمشاهدين في ليلة أخرى عرضت فيها الأوبرا الروسية العظيمة للغاية «بوريس جودونوف» تأليف موسورجسكي، فالأمر إذن ليس لأن أوبرا ديبوسي أجنبية، فأوبرا موسورجسكي أجنبية أيضاً، ولا لأن أوبرا ديبوسي ذات طابع فرنسي خالص فإن أوبرا «بوريس جودونوف» ذات طابع روسي خالص، وإنما لأن الروح الفرنسية في أوبرا ديبوسي ذات انغلاق على نفسها مثل انغلاق

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الارستقراطية على عاداتها وتقاليدها ونواديها وملاعبها وخيولها بحيث تبعد عنها من ليسوا في مستوى حساسيتها واهتماماتها بينما أوبرا موسورجسكي على روسيتها الصميمية ليست منغلقة بل مفتوحة للعالم كله مثل انفتاح الفن القومي الأصيل على الرقعة العالمية كلها. الألمان بوجه عام لا يحتملون أوبرا ديبوسي وإن كانوا يتوقعون من كل العالم أن يتذوق موسيقاهم الجرمانية، الخالصة الجرمانية كموسيقى فاجنر، وقد نالوا ما أرادوا لأن العالم الغربي شغوف بفاجنر ولكنه يترك راسين وديبوسي للفرنسيين بالدرجة الأولى، اليس ديبوسي هو الذي يوقع تحت اسمه: موسيقي فرنسي؟

ولكن حتى هنا نجد تحديات كثيرة ذلك لأن أعظم من عزف موسيقى ديبوسي للبيانو هو فالتز جيزكينج W. Gieseking وهو ألماني وليس فرنسياً، كما أن أروع من قاد أوبرا ديبوسي «بالياس وميليزاند» ليس فرنسياً بل هو كارايان النمساوي، أما قيادة توسكانيني الإيطالي لقطعة «البحر» الأوكسترالية الباهرة لديبوسي فهي النهاية التي ما بعدها نهاية. وهذه القدرة على القفز فوق الأنهار ببراعة وخفة تشبه التحديات التي رأيناها في أدبنا العربي، فابن المقفع واحد من أساطير النثر العربي وهو ليس عربيا.

Telegram:@mbooks90

موسيقى ديبوسي أخاذة، مشعة، لذيذة، ولنقل كل صفة بحقها إلا صفة واحدة، فهي نادراً ما تحلق في الأعالي مثل تحليق موسيقى يوهان سيباستيان باخ وبيتهوفن وموتسارت وشوبرت وبعض موسيقى فاجنر وبرامز: ليس في موسيقى ديبوسي شئ يصل أعمق أعماق الروح مثل أغنية زاراسترو في أوبرا الناي السحري لموتسارت التي يقول فيها بوجد ما بعده وجد:

«في هذه القاعات المقدسة لا يعرف الإنسان حقداً».

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فهل هناك جانب غير قليل من الفن الفرنسي كالطبخ الفرنسي يتسم باللطافة والعذوبة والرهافة واللذاذة دون أن يصل الأبعاد القصوى من الروح؟

لوحات مونيه الفرنسي لذيذة وشهية ولكن أين تكون بالقياس إلى لوحات رمبراندت الهولندي وعيون شيوخه وعجائزه وتغضنات وجوههم وإعياء سنواتهم ومواجهتهم للعدم بعد مسيرة مقهورة في سجن العمر؟

موسيقى ديبوسي عندي طعام جيد لذيذ، أما موسيقى الذين ذكرتهم فهي الطعام بإطلاق اللفظ، أي أن الجسد يموت إذا طال امتناعه عنه.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الميوعة العاطفية في الأدب والفنون

الميوعة العاطفية وهي ترجمتي لكلمة Sentimentality الانجليزية تعني التعبير الفضفاض الطنان المغالي فيه لتغليف شعور اعتيادي أو أقلّ من اعتيادي. والميوعة العاطفية خداع لفظي يحاول صاحبه أن يعلن فيه عن ثراء إحساسه وهو فقير الإحساس، وعمق روحه وهي ضحضاحة. والمائع عاطفياً إذا استمع إلى لحن من الألحان منح وجهه تعبيراً ملتوياً حزيناً وجعل فكيه يتصارعان تأثراً وعينيه تهيمان نحو الأبعاد القصوى. أما جسمه فيتمايل تمايلات من استبد به الوجد وأما يداه فتحاولان تهشيم الهواء. وإذا وقف المائع عاطفياً أمام لوحة يأخذ في التراقص أمامها وانبهاراً كاذباً، وإذا لقي أحد معارفه، أغدق عليه ألفاظاً لا تعني شيئاً كلها أشواق ولهفات ولكنه يهرب من ذلك الشخص حين يراه بحاجة إلى غير الألفاظ.

تكثر الميوعة العاطفية لدى الذين يخطبون خطباً حماسية تحمل عبارات ظاهرها حرارة وباطنها جليد مثل «نحن الذين ضحينا بالغالي والنفيس، نحن الذين افترشنا الرمال والتحفنا السماء وعانينا في سبيل مبادئنا، ثم أين كان الذين يتشدقون الآن بأنهم غيارى على المصلحة العامة حين كنا نعاني في سراديب السجون المعتمة؟»، ولا يكون الخطيب قد أمضى في سراديب السجون المعتمة أكثر من اللحظات التي أمضاها لينين قبل أن يتمتع بأمان الحياة في سويسرة وباريس وانجلتره، باعثاً رسائله «من بعيد» إلى الذين يقع عليهم العذاب الحقيقي في روسيا.

والمائع عاطفياً كثير التذكير بما قدم للبشرية والوطن والشعب، فهو لا يفوّت فرصة إلا ويعرب فيها عن هذه المنة العظيمة، منة وجوده وإشراقه على العالم ومنة لطافة شعوره ومشاركته وهو كاذب فيها لأن من شروط

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الميوعة العاطفية الكذب الشعوري.

إذا كتب المائع العاطفي شعراً أو نثراً جعله يترشح وينز ويئز وينتفش ويسيح كما نجد ذلك في الكتابات ذات الميوعة العاطفية مثل «النظرات» و«العبرات» للمنفلوطي. فهذان كتابان مشحونان بالطفح التعبيري.

أحد مقاييس الميوعة العاطفية هو الموقف من المال: إذا كانت الغاية من العمل الفني هي الحصول على أكبر كمية من المال بأقصر الطرق وأهونها، أي دغدغة مشاعر الدهماء وإثارة غرائزها السفلى فهناك ميوعة عاطفية وابتذال شعوري واستهانة بمتطلبات البناء الفني، وهذا ما نجده في الأعمال الغنائية المسرحية مثل «أيفيتا» و«أوكلاهوما» و«سيدتي الجميلة» التي تختلف عن فن الأوبرا اختلاف الزجاج عن الماس. في هذه الأعمال الهينة التكوين المبهرجة الصنع ميوعة عاطفية تجعل الملايين يفدون إليها ليدفعوا الملايين للقائمين على تقديمها. وعلى الرغم من اتهامي بأنني نخبوي، أقول إن في هذا الاتهام تشريفاً يتجاوز ما استحقه، غير أن لي أن أعبر عن رأيي بأن قانون جريشام الاقتصادي وهو أن العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة من السوق ينطبق تمام الانطباق على الفنون فأغاني مادونا وايلفيز بريسلي المشبعة بالميوعة العاطفية الصارخة الضاجة تباع بالملايين بينما الذين حناجرهم ذهبية فعلاً، أولئك الذين يؤدون أصعب الأدوار ويعبرون عن أدق المشاعر ويستلهمون أفخم الموسيقى لا ينتشرون بأكثر من واحد من الألف من انتشار العملة الرديئة.

لا نكران في أن الفنانين الممتازين كانوا بحاجة إلى المال وأكثرهم ماتوا مفلسين، ومع ذلك فإن إنتاجهم ليس متوجهاً نحو المال، إن فيه شيئاً كثيراً من التجرد من حب النقود والارتفاع عنها مع ترحيبهم بالنقود إذا جاءت لقاء أعمالهم، وهم مثل المتنبي في مدائحه البديعة، إذ أننا نتوهم أن المتنبي

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يريد المال وحده من ورائها وكان فعلاً يعبر عن أمله بالممدوح ولكن إذا تفحصنا شعره تفحصا وجدانياً رأينا أن مديحه ارتفاع بالكيان البشري نحو وضع مثالي نبيل، فهو لا يتملق الممدوح بل يرسم صورة الإنسان الأفضل أما الممدوح فليس سوى مناسبة عرضية للوصول إلى تلك الصورة.

السينما موجهة إلى القاسم المشترك من البشرية ولذلك نجدها أشد الأوعية امتلاءً بالميوعة العاطفية وأن الأفلام التي ترتفع فوق مستوى الميوعة العاطفية اللزجة لا تحظى بنجاح شعبي. وأبرز الأمثلة على ذلك الأفلام الهندية (فيما عدا أفلام ساجياتيت راي ذات المستوى الرفيع أي المرتفع عن لزوجة الميوعة العاطفية).

وأفلام هوليوود التي لقيت نجاحاً عظيماً مثل «ذهب مع الريح» تستند على الميوعة العاطفية أما الرواية التي يدور عليها هذا الفيلم فهي لا تدرج ضمن الأدب بل يضعها المؤرخون ضمن ما يدعى بـ «الرومانس» والرومانس تشمل القصص التي لا تنتمي إلى فن الرواية كما يقدمه بروست أو جويس أو د. هـ لورنس لأن الشخوص في الرومانس مائعة منفلتة لا تتطور، أما سايكولوجيتها فهي مجانية وأما حوارها فباهت أو غاضب دون سبب والحب الذي هو مدار الرومانس حب سخيف غير ضروري، تهريجي يستند على الفحولة الفجة والأنوثة البدائية النمو: البطل كلارك جيبل فحل ساخر بأنوثة «فيفيان لي» المتغطرسة فينتصر عليها بسبب ذلك الازدراء كما لا بد أن يفعل كل رجل واثق من نفسه لا يمتلك حياة داخلية بل كل ما فيه خارجي كملابسه. ليس هناك مجابهة للذات على غرار ما يفعل شخوص تولستوي أو ستندال، ولا خوف من المصير، ثم أنت لا ترى هذا البطل، ذا الشارب الذي لا يخلو من خلاعة وتبختر، ساعياً نحو فهم أعماق المحنة التي يكون فيها أو أعماق المرأة التي يتصيدها. هناك شئ من انعدام الحنان

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والتبصر والمشاركة، شئ يجعل المرأة السطحية تحلم بهذه الشخصية الطاغية ويجعل الفتى السطحي يحلم بالسيطرة على تلك الأنثى العاتية الأنوثة والعاتية الشخصية وهي مع ذلك يخضعها الرجل حين يصير سلطاناً عليها. هذا هو الهيكل العظمي للرومانس (Romance) الحديثة: تصوير المرأة والرجل على شكل حلمي وهما كالحلم من حيث عدم إمكانية الإمساك بهما وتشخيصهما كائنين من لحم ودم. إنهما يتحاوران ولكن حوارهما يقع في منطقة تحتل مكاناً هو تحت الكلام وفوق الكلام معاً: تحت الكلام لأنه كلام كاذب الدرامية، سخيف لا معنى له، وفوق الكلام لأن اللغة فيه ليست ضرورية ضرورة مطلقة كضرورة كلام مكبث أو الملك لير أو إيفان كارامازوف أو اندريه بولكونسكي (أحد أبطال الحرب والسلم لتولستوي).

قلت «الرومانس الحديثة» تفريقاً لها عن الرومانس الحقيقية الأصيلة التي نشأت في القرون الوسطى الأروبية كحكاية تريستان وأيزولده مثلاً: فهنا رومانس لا تسعى وراء النقود وقد نشأت في عصرها المضبوط، وعندما كتب فاجنر كلام أوبراه المذهلة «تريستان وأيزولده»، في القرن التاسع عشر استطاع أن يعيد مناخ الرومانس بكل ما فيه من ظلال وحرقة ولواعج ولم يقع ذلك بفضل الشعر الذي كتبه هو بل بفضل الموسيقى التي تتغلغل في أدق الشرايين العاطفية: ولهذا لا تصير أوبرا تريستان وأيزولده مائعة عاطفياً بل متينة العاطفة، فتنطبق عليها كلمة Emotional لا كلمة Sentimental والفرق بين العاطفة والميوعة العاطفية دقيق ومهم للغاية: أغلب غزل المتنبي مانع عاطفياً بينما شعره الآخر قوي العاطفة وهذا لا يعني انه ليس كاذباً في المديح مثل كذبه في الغزل ولكن لأنه يجعل روحه المعذبة التائهة المقهورة الطامحة الشاعرة بأهميتها وفخامتها، مدار مديحة فكأنه في امتداحه الآخرين يعرض أبعاد وجوده الداخلية.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

إن نبرة الصدق تجري في ثنايا المديح الكاذب مثل جريان الماء في عروق الوردة فهي تجف إذا انتهى وجف.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الكسل اللاجسماني

نظرة واحدة إلى حركات البشر في العابهم ومسيراتهم نحو التسلية تدلنا على جانب واحد من النشاط وهو الجانب الجسماني. وكثيراً ما يدخل في روعنا أن النشيط في تحريك عضلاته وقدميه ويديه لابد أن يكون نشيطاً في الجوانب الأخرى من كيانه، جوانب المشاعر والأفكار، وكثيراً ما نكون مخطئين في هذا التصور. نادراً ما غادر المعري مكانه ونادراً ما حرك جسمه الناحل بسبب التغذية القليلة قلة متعمدة، ولكنه كان أنشط من الملاكمين والراكضين والمتجمهرين والمصفقين والصارخين، ركضه وملاكمته في ميادين لا جسمانية، نشاطه في ذلك الملعب الفخم، ملعب الملاعب، حيث تتولى دقائق الأفكار ولطائف الأحاسيس تحرير الجسد من الأغلال ومن بينها أغلال الأوهام وأكاذيب الآمال، أغلال تصديقه بأنه يملك ما تحت يديه من ثروات والحقيقة أنها تمتلكه، وتصديقه أنه سعيد وهو على شفا جرف هار مثل «أوديب» الذي قال «لقد بلغت من السعادة أوجها» وما كان يدري أنه سيكون بعد لحظات أشقى الأشقياء، ولماذا لا نذكر أصحاب الطائرات الخاصة واليخوت الماخرة في البحار السبعة، أولئك الذين لم يسمعوا سوى الضحكات والأغاني، يحيط بهم المتوددون والمنتفعون والمتلصصون على سعادتهم التافهة، وبين ليلة وضحاها يجدون أن ما بين أيديهم ليس سوى عبث العبث وقبض الريح. كانوا يتمتعون في كل لحظات حياتهم بذلك الكسل العقلي، فلذتهم أنهم لا يسألون أنفسهم: إلى أين نمضي، وثم ماذا بعد كل هذا؟ ليس لديهم متسع من الوقت للانفراد، فهم إما مُصادِرون أو مصادرون يتحركون في عالم ينسى نفسه بفعل تخدير الرضا عن النفس الجالب لأوهام السعادة الكسلى.

لنضع في خيالنا المعري الساكن الساكت تلقاء ملاكم يتقافز فوق الحلبة،

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يتحرق للطم والضرب، يدفعه صراخ المشجعين إلى مزيد من الحماسة فماذا نرى؟ سنرى التناقض بين الحياء والخلاعة، بين التواضع والغرور، بين اللطافة والخشونة، بين الفكر والجسد، بين النشاط الذي يتجاوز هيكل الإنسان والكسل الناخر في بنية الإنسان. وسنرى أن المعري هو النشيط الحقيقي وأن الملاكم هو الكسول الفعلي.

هناك حضارات نشيطة جسمانيًا وكسلى فيما وراء الجسد كالحضارة الرومانية، فهي جاءت بعد الحضارة اليونانية ذات الانبثاقات الذهنية والجمالية التي لم تنطفئ شموعها حتى اليوم. فالرومانية جسد راكد في الاصقاع الأرضية المعروفة آنذاك، مستعبداً أناساً هنا وذابحاً أناساً هناك، الحرب شعاره والفكر عدوه، ومع أن الحضارة الرومانية جرت في كثير من الأمور على أثر الحضارة اليونانية إلا أن الرومانية إجمالاً لا تزيد عن كاريكاتور للحضارة اليونانية، فيها الضخامة لا الدقة، فيها كثير من الاقتحام وقليل من نقد الذات، وفي الرومانية تحولت التسلية من مباريات يلعب العقل فيها دوراً يرققها إلى مذابح دموية هدفها الإبادة لحصول مشاهديها على لذته بعد أن عميت نفوسهم عن التلذذ بالطاقات الرهيفة. وقد تبرز السعادة العضلية مكتسحة السعادة العقلية في تاريخ شعب واحد، كما حدث في ألمانيا النازية التي لم تنتج مفكراً واحداً له شأن ولا شاعراً ولا فناناً ولا مسرحياً فكانت تلك الفترة مقبرة للروح. وإذا شاهدنا فيلما يصور الجموع المزدحمة المستمعة لهتلر تساءلنا أين هرب العقل؟ وهل يعيش شعر شيلر وجوته، في أجسام هذه الملايين الصائحة المسحورة؟ هل تنبض موسيقى باخ في حركات أيديهم والتواءات أعناقهم؟ ولكن مثل هؤلاء كثيرون في عصور كثيرة.

نجد هذين النوعين من النشاط في الأعمال الفنية: النشاط الجسماني

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والنشاط العقلي. ففي رواية همنجواي «الشمس تشرق أيضاً» هنا الملاكم اليهودي الثقيل الدم الفارغ الروح وهناك بطل الرواية العاجز جسمانيا ذو التألق الروحي. ونرى مثيل ذلك في العديد من أعمال شكسبير: بروتس في مسرحية «يوليوس قيصر» كثير التفكير فهو نشيط روحياً مع أنه قليل الاقتحام جسدياً وهذا سبب مأساته. إنه لنشاطه الذهني ترك الغير يجرونه إلى الفعل، أما هو فأعماله ردود فعل فقط وهذه مأساة المفكر، والذين يقع نشاطهم وراء تكوينهم الجسماني يعانون رفض المجتمع لهم إذا كان يمر في دور النشاط الجسماني الخالص كما حدث للمفكرين والكتاب الممتازين في زمان نابليون الأول المفعم بالجسدية كما عبر عنها فنانو عصره مثل دافيد وانجر اللذين جعلا الجسم البشري قطعة من المرمر، صلابتها أشد من حيويتها.

الحضارة الرومانية التي لم تقدم فلسفة مهمة ولا أدباً عظيماً ولا فكراً أخاذاً هي التي قالت إن «العقل السليم في الجسم السليم» وهو قول يمكن أن يكون صحيحاً لو كان كالتالي «العقل المتوسط القدرات في الجسم السليم» فلو نظرنا نظرة سريعة إلى الذين قدموا أروع نتاج فكري لما وجدناهم كلهم رياضيين، ذوي عضلات حديدية، بل إن المبدعين والمفكرين الذين لم يكونوا في عافية جسدية تامة أكثر من سواهم. ولا يذكر التاريخ الأوروبي، على سبيل المثال، مبدعين ومفكرين أصحاء الأجسام تماماً سوى أسماء يمكن تعدادها بلا صعوبة مثل جوته وتولستوي. أما الذين هدت قواهم عقولهم وزعزعت أجسادهم ما كانوا يحملون من هموم عظمى فلا حصر لهم ولا عدد، منهم دوستويفسكي وجوجول وكيتس وكافكا وبودلير ونيتشه وهولدرلين وشومان وشوبرت وشوبان والقائمة طويلة للغاية.

ولكن عصرنا عصر غوغائية الجسد، ففيه تنفلت الأجسام انفلاتاً يخلو

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

من الاهتمام بالوجدان الداخلي للإنسان، وقد صور هذه الهجمة الجسمانية غير المسئولة على الوجود أروع تصوير المفكر الإسباني أورتيجا جاسيت في كتابه العميق «هياج الدهماء» ومع أن هذا الكتاب صدر في العشرينيات من هذا القرن إلا أن ما حدث قبل صدوره من هيجانات جسمانية وما حدث بعد صدوره من انفلاتات سميت ثورات يجعل منه وثيقة سايكولوجية لا يستغني عنها من أراد فهم الازدحام الرهيب على الملاعب والمراقص الاحتفالات، حيث ينزع الفرد عن نفسه كل فردية متميزة ليدخل في الموجة الجسدية الكاسحة فيلذ له الغرق فيها. كانت المخدرات تكمن في النشاط المسمى بالسياسي وفي النشاط المسمى بالرياضي وفي تحويل الفن إلى رقص هادم وغناء قتال، ولما لم تعد هذه النشاطات كافية كمخدرات بحد ذاتها، أخذ الغوغاء يميلون إلى المخدرات الحقيقية ويكثرون منها ويتفنون في البحث عن الأقوى فالأقوى بينها، ومن خداع المخدرات أنها تمنح نشاطاً جسمانياً كاذباً وكسلاً روحياً حقيقياً حتى يصل المرء معها إلى النوعين من الكسل والارتخاء، الكسل الجسماني والكسل العقلي فيقترب من نهاية الإحساس بالوجود المسئول وبذلك تنتهي إنسانيته إذ كما قال الكاتب البديع اكسوبري «أن تكون إنساناً يعني أن تكون مسئولاً».

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الرضا عن الذات: هل هو مرض عربي؟

خلال عمري غير القصير عملت في أماكن عديدة والتقيت بأناس متنوعي المشارب واللغات واللهجات والخلفيات ولأني مصاب بآفة تدعى الأدب أو الفن أو ما شئت من تسميات، فقد أخذت أتأمل البشر الذين حولي فأرى نفسي فيهم، تقصيري من تقصيرهم وإنجازي إن وجد، فهو من إنجازهم وخلال هذه المراقبة اكتشفت داء النفاجة الذي تحدثت عنه أي استناد الذات على أسس كاذبة لنيل المكانة وهي ما تدعى بالإنجليزية «سنوبزم» واكتشفت داء العلموانية التي حلت محل العلم في ديارنا وتلمست معالم الروح الريفية في مدننا الكبرى ولي عنها أحاديث سيأتي دورها، أما حديثي اليوم فهو عن داء الرضا عن الذات ويدعونه بالانجليزية Self-Complaceney وهذا المرض الخبيث أو الطاعون لا يمكن صده في بلداننا بمثل السهولة التي يصد بها في البلدان المتطورة، ففي هذه البلدان حرية الوقوف أمام أعراضه إذا ظهرت لدى شخص أو فئة أو حزب، فهم بين حين وحين يحجمون من انتفخت أوداجه ومشى في الأرض مرحاً، فلديهم صحافتهم الملاحقة الجادة والساخرة ولديهم وسائل الاتصال الشديدة المراقبة وبرلماناتهم وتكويناتهم الكابحة لكل الانبعاجات في الشخصية إلى تلك الانبعاجات الفكاهية التي تصدر عن شخص مثل برنارد شو أو أوسكار وايلد فهم يدعون أمثالهما يطاردون أشباح روعتهم لينالوا من وراء هذه المطاردات متعة معينة ما دامت لا تؤذي أحداً ولا تسئ إلى أحد، فإن فعلوا ما يسئ وضعوهم في الميزان المضبوط أو غيرالمضبوط حسب جدية الموضوع وغالباً ما يكون برنارد شو هازلاً حين يقول إنه أفضل من يكتب الإنجليزية أو إنه أعظم من شكسبير وكذلك كان أوسكار وايلد حين طلبت منه سلطات الجمارك لدى وصوله نيويورك أن يعلن عما يحمل معه فأجاب

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

«لا شئ سوى عبقريتي» لا أدري، فإن في هذا شيئاً من خفة الدم تجعله أمراً مضحكاً فهو يختلف عن قول شاعرنا «الخيل والليل والبيداء تعرفني».

«أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم.. وذلك إن انعدام روح الدعابة (Sense of humour) يجعل الفخر صخوراً تضرب الرؤوس».

وهذا يقودني إلى موضوع خطير هو وجود باب كامل في تراثنا يدعى «الفخر» وبودي أن أعثر على ما يقابل هذا الباب في الآداب الأخرى التي أعرف عنها شيئاً. نعم، يوجد شئ من الفخر في سونيتات شكسبير حين يقول أن كلماته ستبقى طويلاً بعده ويوجد شئ من الفخر حين قال مارسيل بروست «لم يفهم النقاد روايتي بوصفها هرماً متساند الجوانب إذ تصوروها شذرات وقطعاً لا ترابط فيها».

وكان مصيباً في ذلك، فروايته «البحث عن الزمن المفقود» هرم الأهرامات الكتابية في تاريخ الكتابة، ولما كان مصيباً فهو ليس فخوّرا بل كاشفاً ودالاً بحيث جعل النقاد بعد ذلك يتبارون في الإبانة عن هذه التركيبة العجيبة ولكنني لم أعثر على ما نسميه بالفخر. كان بيتهوفن واثقاً من نفسه وموسيقاه تكشف عن ثقة لا بنفسه فحسب بل بالإنسان الفرد وبالبشرية جمعاء، فهي تصف ببلاغة موسيقية عز نظيرها، تلك المجالدة والمعاناة والاشتباك الاحتضاني الوجود، ومن وراء موسيقاه الفذة ذات الشخصية الطاغية الحنون في الوقت نفسه ننال نحن مغزى لوجودنا المبعثر العائم وتتفتح حياتنا وتثرى وتتبرعم، فموسيقاه دراسات في احتمالات العظمة للبشر الأحرار كلهم مثلما نرى هذه الدراسة لاحتمالات العظمة في أدب اكسوبري واندريه مالرو.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وكان جيمس جويس يقول «تحتاج كتبي الأربعة حياة كاملة من الإنسان كي يستطيع سبر غورها» فهل كان فخوراً في ذلك أم أن في كلامه شيئاً من المصداقية إذا حللناه تحليلاً دقيقاً؟ فكتب جيمس جويس تحيلنا إلى اللغة الإنجليزية برمتها ومن ورائها إلى مفهوم اللغة البشرية بوصفها امتيازاً للإنسان على الحيوان ثم إن كتبه تحيلنا إلى الحضارة برمتها عن طريق أدنى ممثليها وأشدهم اعتيادية، ثم إنها تحيلنا إلى النفوس كلها فقوله يعني من جهة أخرى أن في الإمكان الذهاب إلى البشرية ومدنها وتاريخها من خلال كتبه، وفي هذا شئ كثير من الصحة لا بالنسبة لكتبه وحدها بل بالنسبة لكل المآثر الكبرى في مدنيات العالم، ففي كل مأثرة أو تحفة أو إنجاز بشري إحالة على الإنجازات الأخرى واستقاء منها ونزوع إليها ونزوع عنها.

ومع أن القرآن الكريم يحذرنا من الزهو «ولا تصعر خدك للناس ولا تمش في الأرض مرحاً»، فإن شعرنا مشحون بهذه الآفة وقد قلت شعرنا لأن نثرنا أقل منه في التباهي والزهو حتى جاءت المقابلة الأدبية العربية فجعلت الزهو مشروعاً «ترجمت كتبي إلى عشرين لغة، وحدثني صديقي وزير الثقافة المنغولي عن روعة إنتاجي وإقبال القراء عليه» إلى آخر ذلك.

ولكن الفخر في الشعر جانب واحد من جوانب الرضا عن الذات، فالرضا عن الذات يتخذ الأشكال التالية «أنا وحدي على صواب وكل الآخرين على خطأ من يتجاسر فيتحداني سينال عقاباً قاسياً» و«انتمي إلى أسرة لم تعرف الذل».

وأتذكر الآن أديبين انبعج فيهما الرضا عن الذات بحيث أوقف نموهما إيقافاً تاماً وهما مصطفى صادق الرافعي وزكي مبارك. إن العودة إلى كتابتهما تشبه العودة إلى الإنسان الهمجي الأول، فهناك انعدام تحضر في ثقتهما بنفسيهما ومصارعتهما لمن هم أفضل منهما تلك المصارعة التي تدل على

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الكيفية التي يستخدم معها إنسان العصر الحجري أدواته البدائية وكانت أحجارهما ألفاظ اللغة. والعجيب المفزع في الوقت نفسه أن كانت هناك مجلات تنشر مقالات لا توصف ركاكتها لزكي مبارك ذات عناوين منفرة مثل «المرأة حذاء» و«أنا أعظم من طه حسين».

في اعتقادي إن الفرق بين الثقة بالنفس والفخر بالنفس هو الفرق بين العافية العقلية والجنون. عندما أشرف نيتشه على الجنون كتب آخر كتبه وهو «هذا الإنسان». وفصوله شنيعة الفخر، عناوينها كالتالية «لماذا أنا حكيم إلى هذا الحد» و«لماذا أنا ماهر إلى هذا الحد» وفي هذا الكتاب تهاويل الغناء بامتداح الذات يكون المتنبي إزاءها متواضعاً جداً، ومع ذلك فإني أجد في تلك الصفحات المخبولة شيئاً من المفاتحة والمحاسبة للذات مثل حديثه عن كونه انبهر أول الأمر بموسيقى فاجنر لأنه كان يسعى للبحث عن مخدر وليس هناك شئ أشد تخديراً من فاجنر والأعتى تفسخاً. وفاجنر حسب رأيه إمام المتفسخين المتداعين المتهاوين وكان على نيتشه حسب قوله أن يلجأ إلى أقوى طاقات الوعي بالذات كي يتخلص من أثر تلك الموسيقى التي تفعل في الروح فعل الحشيش.

كان الفخر في شعرنا العربي الأول بمثابة جهاز إعلامي للقبيلة، أما الحاجة إليه حالياً فمردها إلى القلق على المكانة، لأن الأديب العربي كما قلت مراراً لا يحتاجه المجتمع العربي وقد شبهته بالزائدة الدودية في جسم المجتمع، وهو كالزائدة الدودية تبقى في مكانها مهملة لا شأن لها فإذا حاولت إثبات وجودها أحدثت ألماً ولذلك تقطع فوراً، ولا يتخذ قطع الأديب العربي بوصفه زائدة دودية مشكل الإزالة التامة دائماً بل ربما يتخذ القطع أحياناً شكل تدليله وتصديق قوله عن نفسه ورفع مكانته إلى مكانة لا يستحقها لغياب النقد الجيد والتقييم السليم.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الرضا عن الذات في شكله الدكتاتوري عندنا يمنع النقد. حين كان الرافعي حياً كان يضع كل من ينقده «على السفود» كما فعل مع العقاد، وكتاب «على السفود» تافه خال من الذوق خلواً تاماً.

وقد تعلمنا من المتعمقين في النفوس أن ما يعلنه المرء عن نفسه هو عكس ما يشعر به فعلاً، لأن كثيراً من الأحكام الذاتية هي دفاع عن النفس، فقد نرى شخصاً يكثر من الحديث عن عراقة أسرته لأنه يخشى اكتشاف الناس للهمهمات والشكوك التي تدور حول انتسابه لهذه الأسرة أو الطعون التي تعرضت لها هذه الأسرة في تاريخها غير الحميد.

إنصافاً للفخر العربي القديم أقول إن فخر المتنبي مثلاً يمكن أن يكون تعبيراً عن وجود مثالي يخططه المتنبي لنا كما يخطط المربون والحكماء الوجود المثالي لتلامذتهم، ولذلك يخرج المرء من قراءة فخر المتنبي بشئ من الإحساس بقيمته هو لأن المتنبي يفتح له أبواب عزة وأنفة يظنها موصدة في وجهه. إذا نظرنا إلى المتنبي بهذا المنظار يتحول من طاووس متبختر إلى نموذج رفيع من نماذج الناس الذين يتجاوزون محدودياتهم ويتحدون رفعتهم الصغيرة في العالم فهل المتفاخرون الحديثون محررون أم مستعبدون لنا؟

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

واحة سلام في صحراء الموت

لندن مدينة كبرى وهي بهذا الوصف ترى العالم كله وتتصل به وتعرف عنه كما ترى التاريخ وتغور في خباياه على عكس القرية التي تعيش ولا تدري ماذا يجري في القرى الأخرى وجهلها بالعالم أعظم. ولهذا سأتحدث من لندن لا عن لندن ولا عن أوروبا بل عن دولة صغيرة في أمريكا الوسطى سكانها أقل من ثلاثة ملايين نسمة وهي كوستاريكا ومعناها بالإسبانية «الساحل الغني». وغنى هذا الساحل لا يقدر بما لديه من أموال وإنما بما يمتلك من حسن نوايا في منطقة ساءت نواياها فسالت الدماء فيها بلا حساب. هذه الدولة المحاطة بالنزاعات القتالة من كل جانب، ليس فيها نزاع، وهي التي تضطرم من حولها الكراهيات، ليس فيها كراهية. هي قريبة من جواتيمالا حيث يتكشفون بين حين وحين مقابر جماعية لأبرياء قتلوا من غير ذنب جنوه سوى أنهم جواتيماليون في بقعة مغلوطة من جواتيمالا نفسها، وكوستاريكا قريبة من السلفادور وأنت تدري ماذا يجري فيها من قتول لا انتهاء لها وهي قريبة من بناما التي يحكمها أناس يمتهنون تجارة المخدرات على نطاق عالمي. ويذكرني وجود كوستاريكا سليمة في مناخ معطوب بقصة للرافعي ليست بالجيدة ولكن عنوانها جيد وهو يتحدث فيها عن امرأة تسلم من التلوث في جو الملاهي الليلية التي تعمل فيها وقد دعا الرافعي قصته «في اللهب ولا تحترق» وكوستاريكا في لهب امريكا اللاتينية ولكن النيران لا تقترب منها إلا لماما فهي منذ عام 1949 لم يقُم فيها انقلاب عسكري ولم تتعرض للحكم الدكتاتوري وقد ألغت الجيش منذ ذلك الحين.

كيف يعيش بلد آمناً في محيط غير مأمون؟

إني أشبهها بلبنان في الأيام الخوالي، لبنان السلامة والدعة والوفرة والخير

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والفن والفكر، لبنان الذي كان يبسط خضرته البليلة ليتوسدها كل من يهرب من حرائق قومه ولكنه اليوم حريق لا انطفاء له.

وسياسة كوستاريكا سعي مستمر لحل خلافات المنطقة ولكن هيهات، ففي هذه القضية فقط أخفقت كوستاريكا. ومع أن رئيس جمهوريتها أوسكار أرياس نال جائزة نوبل للسلام قبل عامين لمساعيه السلمية إلا أن السلم لم يتحقق حولها ذلك التحقق الذي يضمن لها أن تأمن على نفسها من عدوى الدمار والعنف.

وقد قرأت يوماً أن أحد كتاب كوستاريكا سئل عن رأيه في عدم وجود جيش في بلاده. فقال إن غالبية بلدان العالم الثالث وعلى رأسها أمريكا اللاتينية لا يستطيع الجيش فيها أن يبرهن على هيامه بالشعب ذلك الهيام الذي يعلنه في بيانه الانقلابي الأول، برهاناً كافياً في تصرفاته التالية لذلك البيان. وقال أيضاً: «إني أتوقع أن يكون القرن المقبل حافلاً بالبلدان الشبيهة بكوستاريكا، فمثلما انتهى سلاح الفرسان ولم يعد موجوداً إلا في الكتب القديمة والأفلام التاريخية فكذلك سيكون الجيش تاريخياً».

لم أر كوستاريكا ولكنني قرأت شيئاً عنها وشيئاً صادراً منها، وقد قال أحد كتابها إن «مشكلة العالم الثالث أن المؤسسات في كثير من بلدانه ليست عريقة التاريخ، فالمؤسسة القضائية مرتبكة متعثرة متلعثمة والمؤسسة الصحفية مشطوبة، وكل هذه المؤسسات تحتاج تراثاً غائراً في الزمان كي تبقى على قيد الحياة، ذلك لأنها مؤسسات تحتاج إلى سلالة كي توجد، سوى المؤسسة العسكرية فهي المؤسسة الوحيدة التي تستطيع أن تولد بدون تراث وبلا سلالة وبلا عناء، أن تولد لساعتها، أن تولد بعد الاستقلال بثوان أو مع الاستقلال نفسه، ولا تحتاج المؤسسة العسكرية لتثبيت دعائمها إلا لزيارة وفد منها يذهب إلى بلدان العالم الأول أو الثاني لتوقيع اتفاقية السلاح

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وعند ذاك تصبح مع بضع طائرات وبضع دبابات هي القوة الضاربة في البلاد وهي المحركة لكل الفعاليات وهي التي تسمح أو لا تسمح بنشوء المؤسسات الأخرى من قضائية وصحفية وبرلمانية. وهي لها بالمرصاد لأن المؤسسات التي تحيا بإذن من المؤسسة العسكرية وبأمرها تموت بإذن منها وبأمرها أيضاً».

أتدري أن بوليفيا في أمريكا الجنوبية شهدت أكثر من مائة وخمسين انقلاباً منذ استقلالها في أوائل القرن التاسع عشر؟ وكثيراً ما يحدث في أمريكا اللاتينية أن يشهد البلد الواحد انقلابين أو ثلاثة انقلابات في عام واحد.

وماذا يعني الانقلاب؟ يعني تغيير الخطط الإنمائية برمتها وإيقافها، واهتزاز الجهازين الإداري والاقتصادي وغربلته وتشريد المتمرسين فيه، وتحريك جانب من الشعب ضد جانب آخر وفقاً للولاءات الجديدة وغالباً ما تأتي العسكريتاريا بحجة الإنجاز السريع للمشاريع قائلة إن الحكم المدني بطئ الخطوات ولكن النتيجة الفعلية لمجيئها هي أن المشاريع لا تتأخر فقط بل تموت، وهكذا يتوقف جسد البلاد عن الحركة ولا تبقى فيه سوى الحركة المزمجرة الغاضبة حركة الأقدام المطرقعة الباعثة على الخوف في الشوارع، الأقدام التي تدخل البيوت بلا استئذان، وهكذا تتوقف عن النمو فتصير مثل الشخص الذي يصل الثلاثين ولكن عمره العقلي لا يتجاوز الخامسة، ولكنه رغم تخلفه العقلي يمتلك القوة فينطبق عليه قول شاعرنا المعري العظيم:

تلـوا باطلاً وجلـوا صـارماً

وقالوا صدقـنا؟ فقلنـا نعـم

وعندما تسود العسكريتاريا لا بد لها من أعداء داخليين وخارجيين، ويجعل وجود هذين الطرازين من الأعداء اللغة مختنقة، متشنجة، تبسيطية، فقيرة

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

في الخيال البناء لأنها مشحونة بالخيال الهادم، خيال الصرخة، لغة الهتاف، وحركة الأيدي الجماعية، ويبدأ تلوين العالم إلى لونين فقط هما: أبيض وأسود، ويبدأ تصنيف البشرية إلى صنفين لا غير هما: عدو وصديق، ويبدأ تصنيف الزمان إلى زمنين لا غيرهما: الأمس الذي كان ليلاً حالكاً واليوم الذي تسطع فيه شمس الحرية، وبين الذي يرتدي البذلة المدنية، والذي يرتدي البذلة الكاكية واقفاً أمام الميكروفون ليلقي خطبة ركيكة يقسر الشعب على أن يجدها بليغة، ويقسر الطلاب على حفظها وترغم الجدران على حملها.

كيف صارت كوستاريكا مطمئنة كاطمئنان سويسرة والدانمارك على سلامة أهلها من الخداع؟

ما هو السر الذي جعلها واحة سلام في صحراء الموت؟ وهل في مقدورها أن تبقى على هذه الحال مدة أطول؟ هل سيزول معلم من معالم القرون المقبلة وبشير من بشائر المستقبل الإنساني؟

قال الفيلسوف كانط قبل مائتي عام «إن السلام يتحقق بين بلدين شعباهما حران يحكمان حكماً حراً» وقد تحقق السلام الآن في أوروبا إذ ليس في مقدور أحد أن يتصور أن النمسا الكثيرة العدوان سابقاً بعد أن أصبحت ذات شعب حر وحكم حر معاً ستهجم على سويسرة أو إيطاليا وكل منهما لها هذه الخصائص. إن معادلة كانط بسيطة للغاية. ولكنها عسيرة التحقيق للغاية أيضاً. وهكذا فإن كوستاريكا ذات الحكم الحر والشعب الحر ربما يجد الذين حولها وهم غير أحرار أن من الأفضل لدوام عبوديتهم أن يقضوا على حريتها.

كوستاريكا اليوم مثل السويد والنرويج، جو الحكم فيها ليس جو الأمر والمنع والمصادرة إلا في حدود معلومة والسلطة فيها فهم وحوار ومشاركة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

هذا ما كان يعنيه نيتشة حين قال إنه «يحلم بأن يعيش في عالم يسوده المبدع لا القاضي "فالمبدع محاور، والقاضي آمر."

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

دفاعاً عن النثر

في مملكة التعبير يعتبر أناس النثر مواطناً من الدرجة الثانية، فأن تكون مقتدراً على معالجة الكلمات ما زال يعني عند الكثيرين منا ممارسة الشعر لا غير، أمّا أن تكتب نثراً فقد نزلت في نظرهم إلى المرتبة التي يكون عليها الملاح بالقياس إلى ربان السفينة والجندي بالقياس إلى الضابط والفقير بالقياس لقريبه الغني.

ليس الناثرون في ظن العامة وحتى بعض الخاصة سوى فلاحين يحرثون أرض اللغة فلا يستنبتون منها سوى جذور يابسة أما الشعراء فهم الإقطاعيون المالكون لأرض اللغة والذين يسومون بسياط سيطرتهم عليها فلاحي النثر المتقاعسين، الشعراء هم ارستقراطيو العبارة، ذوو الحول والطول في نهي الكلمة عن أن تعني كذا وأمر الكلمة أن تكون كيت. نطقهم سام يلقى من الأعالي، إيماءاتهم فخمة حتى إذا كانت متتاخمة، وصوتهم نداء التاريخ. على الناثر المدقع أن ينحني أمام مهابتهم مرتجفاً وهو يرتدي أسماله النثرية، فجل طموحه أن يكون سائساً لخيولهم المندفعة نحو أصقاع وأقاليم لا يمتد بصره إليها، منتظراً فاغر الفم فارغ الوجه ساكن الحركة عودتهم من أسفارهم إلى عالم المجهول ليعتني مرة أخرى بخيولهم فيعرف من لهاثها وتعرقها البعد الذي وصلوه في سفرتهم التي حرم منها. فالناثر خادم الشاعر مثلما يعتبر بعض الناس الناقد خادم المبدع.

لا يقتصر إجلال مكانة الشاعر علينا نحن العرب، فقد رفعها إلى أعلى عليين نفر منهم الشاعر الإنكليزي شيلي حين قال قولته التي جعلت صغار المتشاعرين ينتفخون ويتكبرون على الخليقة، وهي أن «الشعراء مشرعو الإنسانية غير المعترف بهم» وفي العصر الحديث زاد بول فاليري الشاعر

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفرنسي من خيلاء الشعراء وأوحى لهم أنهم وحدهم الفاتحون الكاشفون العارفون بأسرار الوجود الخفية حين قال «أن النثر هو ما ينهي معناه بنطقه والشعر هو ما لا انتهاء لما يعنيه». مع أن بول فاليري الشاعر الكبير كان من أروع كتاب النثر الفرنسي إن لم يكن أعظمهم طرأ حسب رأي أندريه جيد، فانظر إليه يهون من شأن الجانب النثري العجيب الذي في شخصيته، انحيازاً للجانب الشعري فيها.

تجعلنا التفاتة سريعة إلى الحضارات المعروفة نعيد النظر في رأي شيلي وفاليري معاً، فالمشرعون أي المفكرون المحركون الذين أغنوا الوعي البشري لم يكونوا كلهم شعراء، وهل هناك نهاية لمعاني كلمات الكتب المقدسة وكلام الحكماء وهي نثر؟ من هو الشاعر الذي تبقى إصداء كلماته ترن في الوعي إلى أمد لا ينتهي كما تبقى الأصداء في الحديث النبوي: «لو أن لابن آدم واديين من ذهب لابتغى إليهما ثالثاً وما يملأ فم ابن آدم غير التراب؟» ما عدد الشعراء الذين زرعوا أديم اللغة فأحالوه بستاناً دائم اليناعة؟ لا يتسع المجال لذكر الناثرين الذين فعلوا ذلك فهم الوف، ولكن يمكننا أن نتطرق إلى بضعة شخوص في تاريخ الأدب العربي الحديث لكي نرى أننا مدينون لأناس مثل طه حسين والعقاد والمازني بالتحرر من العبارة المومیائية التي سادت عصر ظلماتنا الممتدة حتى طلائع هذا القرن. هناك نثر متين إلى حد التسلط وإيقاع مترفع في لغة العقاد، وهناك نثر إيقاعه ودون متمهل يوجد في انعدام تسارعه شئ من السخرية المتلاعبة تلاعباً حنوناً يصبر القارئ، في كتابات طه حسين وهناك مداعبة حلوة البلاغة لا تدعي العمق في نثر المازني، فهل اطلعت أيها القارئ على شعرهم؟ لو فعلت ندمت وإن لم تفعل لا تفعل، ذلك أن شعرهم أسوأ حتى من شعر الجاحظ، أستاذ الأساتيذ في العبارة النثرية الجميلة القوية الساخرة المفكرة الشفافة مع اكتناز كفتيات

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الرسام رنوار الهادرة مع ترفق ورقرقة في الإصاتة كسوناتات بتهوفن، المتصلة بعضها ببعض اتصالاً عضوياً كأن أجزاءها المتواشجة تشكل جسداً واحداً يتنفس ويمشي.

لو أننا حكمنا على طه حسين والعقاد والمازني، مانحي لغة الكتابة النثرية الحالية طلاقها من الموت ،بأنهم لا شأن لهم ما دام شعرهم بعيداً عن الجودة، ولو جعلنا الكتابة الشعرية مقياًسا لا يخطئ في التقييم وأهملناهم لهذا السبب أو ازدريناهم بمقدار ازدرائنا لشعرهم، لكانت خسارتنا في الفهم وفقرنا في الروح لا يعوضان.

من جهة أخرى ما يزال كثير من شعر بدر شاكر السياب جديراً بالقراءة لصوره الأخاذة وسبكه القوي، أما نثره في رسائله وما كتبه من ذكريات وتجارب فهو هزيل إلى حد المسكنة، ولو أننا حكمنا على شعره بتهافت نثره لغمطناه حقه، إلا أن ضعف اقتدار السياب في كتابة النثر الجيد يسجل ضده بالتأكيد لأننا ندرك أن شاعًرا لا يكتب نثراً ممتازاً لا يملك عقلاً ممتازاً وأن شعره الممتاز يتوافد عليه في لحظات وجد نادرة لا تعبر عن شخصيته في تكاملها وجميع أبعادها فالشاعر الردئ النثر إذن يلقي على شخصيته ظلاً غير محمود فيحاسب على ذلك والناثر الردئ الشعر كالجاحظ مثلاً لا يحاسب على شعره، لماذا؟ لأن صاحب النثر العظيم يحق له أن يمارس الشعر بوصفه هواية عابرة لا حرفة حقيقية والهاوي لا ينتقد لعدم إجادته لهوايته أما الشاعر السئ النثر فلا يستطيع أن يقول أن النثر هواية لأن النثر كل الحياة والحياة لا تعد هواية.

وقلائل هم الشعراء الذين يصورون كل الحياة بناسها وغاباتها ورياحها وأرضها وكبريائها ومهانتها وجشعها وزهدها وحبها وكراهيتها وقسوتها ورقتها وصفحها كما فعل تولستوي ودوستو يفسكي، فإذا وجد شاعر يرتحل

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

في جسد الحياة كلها من الطفولة حتى آخر الأنفاس، مثل شكسبير، فعندئذ يتلاشى الفرق بين النثر والشعر وتصبح العبارة نثراً فوق النثر وشعراً فوق الشعر، إذ تصير لغة الدم في عروق البشر وموسيقى الكون الرحيب.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

كلمات تحيا وكلمات تموت

لا تخيفني أفلام الرعب بل تضحكني إذا لم تضجرني: بوريس كارلوف كالمومياء المحنطة واضعاً يده على عنق البطل أو البطلة فنسمع صراخاً مدفوع الثمن، أو يظهر شبح في غرفة قصر مهجور يحرك الستائر فينتاب البطلة ارتعاب مزور، كل ذلك سخف ما بعده سخف، إنما الذي يخيفني فعلاً فهو قول المعري:

أمس الـذي مــر على قربه

بعجز أهل الأرض عــن رده

ثم قوله في رثاء شخص غيابه أبدي:

وكان أدنى من يد بيننا

كأنه الكوكب في بعده

كم صائن عن قبلة خده

سلطت الأرض على خده

وحامل ثقل الثرى جيده

وكان يشكو الضعف من عقده

أو ما قاله بول فاليري في قصيدته المخيفة حقاً لمصداقيتها الحقة «المقبرة البحرية» (وإن كنت أفضل ترجمة عنوانها بالمقبرة المطلة على البحر لأن المقبرة البحرية توحي بأن المقبرة موجودة في البحر وهي ليست بالمعنى الحرفي وأن تكن كذلك بالمعنى المجازي إذا فهمنا البحر لا الأبيض

Telegram:@mbooks90

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المتوسط الذي تقع المقبرة على ساحله فعلاً بل بحر الزمان. وقول فاليرى فيها مشابه شبهاً عجيباً لقول المعري الآنف الذكر: «لصيحات المغناجة التي تطلقها الفتيات المدغدغات العيون والأسنان والجفون الندية. الصدر الساحر المتلاعب مع لفحات النار الدم المترقرق على الشفاه العطاءات الأخيرة مع الأصابع التي تحميها. لها مضت تحت الأرض وعادت للدخول في اللعبة».

يخيف فعلاً هو ما يضعك مباشرة أمام العدم، أمام الفراغ، في خضم اللانهاية المبتلعة، ما يخيف ويفزع بلا مهادنة ولا رحمة هو ما لا يسعى من وراء إخافتك نحو زيادة مبيعات بطاقات الدخول كما هو الأمر في أفلام الرعب بل يجعلك تحقق في بطاقة دخولك إلى هذا العالم، هل انتهى مفعولها؟ هل تمزقت فلم تعد تصلح للدخول؟ هل هي بطاقة ما تفتأ تزورها لتعيش حياة غير صادقة، حياة لا تخلص فيها لنفسك لشدة فنائك في حب نفسك؟ وهل تحتاج إلى بطاقة لكي تغادر هذا العالم؟ وما هي هذه البطاقة؟ هل تباع أم تعثر عليها ملقاة فوق الأرض أم تجدها في صناديق القمامة أم تمنح لك في مهرجان احتفالي مهيب؟ وهل المهرجان الاحتفالي المهيب الذي يقدم لك بطاقة الخروج من هذا العالم قادر على أن يزيد من قيمتها أو جدواها خردلة واحدة؟ وهل كانت بطاقة دخولك إلى هذا العالم، حتى إذا منحت لك في مهرجان احتفالي قد جعلت حياتك مهرجاناً حقاً؟

«سأريك الخوف في قبضة من تراب» هذا ما جاء في قصيدة الأرض الموات لـ «ت. اس. اليوت»، وليست هذه الكلمات له فهو استقاها من غيره ولكنه أحسن وضعها في أرضه الموحشة. ويجرني الحديث عن ت. اس. اليوت لأتذكر بيتين له من رباعياته الأربع، بيتين بسيطين في التركيب والمعنى، قيلا عديداً من المرات في أيام الأرض، وليس في هذين البيتين تخويف أكثر من قبضة التراب التي تحمل الخوف، إلا أنهما يخيفان مع ذلك

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لأنهما يقرران لا الموت البشري بل موت اللغة، ففي كل نهار وفي كل ليلة تموت كلمات وتحيا كلمات، وما كان نوراً يصير ظلاماً وما كان عتمة يتفجر فيه الضوء، وهذان البيتان هما:

For last year›s words belong to last year's language. And next year's words await another tongue.

«فإن كلمات السنة الماضية تخص سنة ماضية»

«وكلمات السنة المقبلة لسانا جديداً»

هل هذان البيتان رثاء لانعدام التفاهم البشري؟

هل هما رثاء للمعاني التي ما تنفك تنهار وتتهاوى؟

هل هما سخرية بحماساتنا وكراهياتنا وانبهاراتنا ونكوصنا؟

في اعتقادي أنهما كل ذلك وأكثر: فمنذ أن عرفت هذا الشاعر وعرفت مراثيه للإنسانية صعدت كلمات ونقشت بحروف ذهبية فوق الأفق وعلى الجباه والجدران ثم أمحت: فقد عاصرنا كلمات مثل الستار الحديدي والمنظومة الاشتراكية والواقعية الاشتراكية في الفن والأدب وشاهدناها تسيح تحت وابل من أمطار الزمان، فاين هي الكلمات التي تتحدث عن تضامن عمال الأرض قاطبة وتلك التي تقول بحتمية انتصار الاشتراكية العلمية والأخرى التي تبودلت في المحافل الدولية بين المتخاصمين في القطبين الكبيرين: هل تلقى مجلدات الخطب التي ألقيت في الأمم المتحدة خلال نصف قرن من الزمان مصير كتب ستالين لا يقرؤها أحد ولا يطبعها أحد اللهم إلا الذين يعيشون في القفص الحديدي الصغير المضحك الدامي: البانيا؟ وهل تنسى الكلمات التي ماتت بين جدران أوطاننا العربية؟

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أظن أن العصر الحديث هو أكثر العصور قتلاً للغة وقد اتفق أكثر من كاتب بل مائة كاتب على هذه المقولة المفزعة حقاً وأقول لو أن الإنسان استيقظ صباحا ووجد ساقيه مشلولتين عاجزتين عن الحركة لرأي في ذلك نكبة عظمى ولكن سيقاننا وأيدينا وعيوننا الكامنة في كلماتنا اليومية، في صداقاتنا وخصوماتنا، في أمانينا ومطامحنا، تشل شللاً جزئياً أو كلياً كل أسبوع وكل شهر ونحن نمضي فرحين لاهين لا نعرف مقدار الرعب في موت اللغة: أن تموت اللغة، أن تموت المعاني، وأن تستولد الألفاظ مجدداً ثم تموت، إنما هي المأساة الحقيقية ولكننا لا نعرف ذلك أو نعرفه على نحو فكاهي بغية الهرب من الورطة.

ولو كان الأمر بيدي لطلبت إلى كل اتحادات الأدباء والمجامع اللغوية من المحيط إلى الخليج أن تعقد جلسات طارئة وعاجلة لمعالجة موضوع موت الكلمات: هل هو آفة عربية أم عالمية؟ هل الكلمات كالبشر تعيش زماناً ما ثم تمضي إلى حال سبيلها فتدفن؟ وأين مقابرها؟ في الضمير؟ في النسيان؟ في الطبعات القديمة للقواميس؟ في المشاريع التي لم تر النور؟ في الآمال المحبطة؟ في الخداع الذي ينكشف على حين غرة كخداع تشاوتشيسكو بأنه يصنع خيراً لرومانيا وهو لم يصنع سوى الشر والجريمة والقبح والدمار. أين كلماته المليون؟ أين كلمات ستالين المليون؟ أين كلمات ماوتسي تونج في مجلداته العديدة وفي كتيبه الفقير؟ أين دفنت؟ هل دفنت مع ضحاياها؟ نعم فكثيرا ما يموت الناس قتلاً بفعل الكلمات بل إن العصر الحديث أكثر العصور قتلاً باسم الكلمات: حينما غزا جنكيز خان وهولاكو الأراضي الشاسعة وقتلا الناس بلا حساب لم تكن الكلمات هي التي تتقدمها، لم يكن لديهما برنامج ولا بيان فقد كانا يريدان استباحة الأراضي ومن عليها بلا مواربة ولا تدجيل ولا غش: كانا وحشين يقولان أنهما وحشان. إما وحوش العصر الحيث فبياناتها

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وبرامجها ونداءاتها تملأ المجلدات بالكلمات وهي وحوش تميت بالكلمات ثم تموت هي بفعل كلماتها سواء أكان موتاً كموت الوحش تشاوتشيسكو أم موت أقوالها كموت أقوال الوحشين هتلر وستالين.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

صمم الألحان وعمى الألوان

يعترف الكاتب البريطاني الشهير أنطوني بيرجيس أن لديه عمى ألوان فهو يفتقد الانتشاء في ميدان فن الرسم وقد جاءه التعويض الهائل في ميدان الموسيقى فهو بالإضافة إلى إحاطته بالتراث الموسيقي وكتابته فيه، يؤلف القطع الموسيقية ويؤديها. أما الكاتب الروسي الأصل نابوكوف فهو يقول عن نفسه إن الموسيقى لا تعني عنده شيئاً، ونحن نعرف أن التعويض جاءه في اقتداره على الملموسية وفهم الألوان والظلال وجماليات العبارة وكتابته بالإنجليزية التي لم تكن لغته الأم، ناصعة جيدة الصياغة.

لست أدري أي الأمرين أشد خسارة، صمم الألحان أم عمى الألوان: ولكن يحق للكثيرين منا أن يحمدوا الله على أن صمم الألحان عندهم ليس تاماً وأن عمى الألوان ليس ماحياً، فهم يدخلون المعارض ويتجولون في القاعات والمتاحف، يحركهم شئ من رسومات فنانين مثل ماتيس ودوفي DUFY وألوانهما الشهّاء وتملأ نفوسهم بهجة كمانات فيفالدي وشهقات تشايكوفسكي الموسيقية، وبمعنى آخر إن الألوان حين تكون معلنة عن نفسها كما هي لدى الرسامين المذكورين، لا تفلت من سيطرة عيونهم والألحان حين تكون مفعمة باللذاذة كما هي في «الفصول الأربعة» لفيفالدي أو السمفونية السادسة لتشايكوفسكي، فهي ألحان تمنحهم ارتياحاً واكتفاء، وبمعنى آخر أيضاً إنّ الألوان والألحان حين تكون جلية للعيون والآذان بلا خفاء ولا همس، تلقى من عموم الناس قبولاً ورضا.

لهؤلاء المتذوقين قدرة التواصل مع الأقصى الذي هو في الوقت نفسه الأدنى: مثلما يكون الأمر في الحياة اليومية حين نجد كثيراً من الناس يحركهم فقدان شخص ما لأسرته برمتها ولا يحركهم فقدان شخص ما

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لكرامته مثلاً: وهكذا فإن الموسيقى الشديدة العاطفة مثل الشعر الحاد العاطفة، يتطلبان نضجاً عاطفياً بسيطاً، والموسيقى الخفية العاطفة تتطلب نضجاً عاطفياً كبيراً. لنعقد مقارنة بين الحدة العاطفية الموجودة في سمفونية تشايكوفسكي السادسة المسماة بالحزينة PATHETIQUE وبين تنويعات الموسيقي يوهان سيباستيان باخ المسماة تنويعات جولدبيرج GOLDBERG VARIATIONS يستطيع المصاب بصمم الألحان الجزئي أن يجد في السمفونية الحزينة جمالاً وقوة وتعبيراً ولكنه لا يستطيع أن يجد في تنويعات باخ أي شئ: فهي عنده مجرد دندنة وطنطنة، لأن قطعة باخ خفية ودقيقة ورهيفة ولذلك تحتاج إلى السلامة التامة من صمم الألحان: ينبغي للأذن مع باخ أن تكون بريئة كل البراءة من صمم الألحان. وقل الشئ نفسه في متتاليات باخ الست للتشيلو المنفرد (الفيولونسيل) CELLO SUITES فهي عند محبي الموسيقى غير المصابين بأي صمم للألحان أعجب وأعمق وأثرى ما كتب لهذه الآلة في التاريخ. أما عند المصابين بالصمم الجزئي (وأقصد الغربيين منهم) فهي لا تزيد على تحريكات عابثة ثقيلة الدم للقوس على آلة التشيلو التي قال فولتير إنها غراب، كما ورد في الحكاية المشهورة عندما استمع لعازف باهر على التشيلو فقال له مشيراً إلى آلته «شكراً لك ياسيدي، فلقد جعلت من هذا الغراب بلبلاً». إذا كانت المقالة مصارحة بما نحب وما لا نحب فلي أن أقول إن الموسيقى الحادة العاطفة الصارخة التعبير مثل موسيقى تشايكوفسكي تنتهي بالإملال: منذ أن تعرفت على الموسيقى الكلاسيكية استمعت إلى سمفونيات تشايكوفسكي الست وكونشرتاته للبيانو والكمان وموسيقى الباليه الحلوة مثل «بحيرة البجع» و«كسارة الجوز» وغيرها، ثم أحسست أنها تصل إلى حد معين تقف عنده. وهي في اعتقادي لا تحتمل التكرار إلى ما لا نهاية كما هو الأمر مع موسيقى باخ وبتهوفن وموتسارت وشوبرت وشوبان وشومان وبرامز: لا يمل هؤلاء إلا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

من يمل من طلوع الشمس كل يوم.

لنشبه صمم الألحان وعمى الألوان الجزئيين لا التامين (فالتامان ميؤوس منهما) بعلاقاتنا الاجتماعية: هناك أناس تكفيهم الإشارة أو النظرة ليعرفوا موقفاً ما أو أمراً ما، وهناك من يحتاجون إلى المصارحة العنيفة لأفهامهم ذلك. أكثر موسيقى باخ إشارات تومئ من بعيد، لغتها على وضوحها ذات طيات خفية وهذه الطيات تحتاج إلى مئات المعالجات كي تفتح ولا بد لهذه المعالجات أن تكون دقيقة ورقيقة لكيلا تكون عملية الفتح من عمليات التهشيم والتكسير، فموسيقى باخ مثل جواهر موضوعة داخل وعاء سميك ينبغي معرفة التحريكة السرية التي تفتحه لاجتناب تهشيمه وتحطيم الجواهر التي فيه. لا أعتبر تشايكوفسكي موسيقياً قليل الشأن ولكن الجواهر التي يقدمها أحياناً تشبه الحلي الباهرة للعين بألوانها وهي عند الجوهري خرز ملون.

ما هو السر؟ أي ما الذي يجعل قطعة كقطعة باخ تبدو ثقيلة الدم أول الأمر ثم تتحول في النهاية إلى مانحة لأقصى ما يمكن من شفافية الدم وخفة الروح والعذوبة؟ بينما القطعة التي تبدو لأول وهلة أخاذة لذيذة، ولنقل كونشرتو البيانو والأوركسترا رقم واحد لتشايكو فسكي، هي التي تتحول إلى شئ ثقيل الدم، بارد العاطفة، أو على حد تعبير عازف البيانو الرائع فلا ديمير اشكنازي «إنه كونشرتو فارغ الروح».

نحن نعيش في عصر الإعلان: الإعلان التجاري والإعلان السياسي والإعلان العاطفي والإعلان الجمالي: لا بد من الصرخة لجلب انتباه الناس المشغولين بألف ألف أمر آخر، وصرخات تشايكوفسكي العاطفية أهون بما لا نهاية من الصرخات المدمرة للروح في موسيقى البوب. ففي هذه الموسيقى، إن كان في الإمكان تسميتها موسيقى، تصل العاطفة حداً من الانبعاج

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والعلانية والغليان الكاذب بحيث تنفجر كما ينفجر البالون المطاطي، وليست الموسيقى وحدها هي التي تنفجر بل تنفجر معها طبلة الأذن، ففي أكثر هذه الموسيقى يؤدي صمم الألحان إلى الصمم الحقيقي، فتخرج الأذن منها غير قادرة على تمييز صوت منبه السيارة عن صوت الناي. وإذا كان المستمع في قاعات الموسيقى الكلاسيكية يحاذر أن يتكلم لكيلا يحدث ضجة تفسد الموسيقى فإن الموسيقى التي تعزف في قاعات البوب تجعل الكلام مستحيلاً بسبب ضجتها هي وعنفها الدامي، وحتى إذا تحدث الناس بأعلى الأصوات فهم لا يؤثرون أدنى تأثير على الآخرين ولا على هديرها المصم للسمع.

هناك من يولدون ولديهم صمم الألحان كما أن هناك من يولدون ولديهم عمى الألوان. غير أن هناك آخرين يولدون وآذانهم كاملة الوظيفة السمعية ولكن أسلوب حياتهم يجعل هذه الآذان صماء. فمعروف إن الذين يعملون في المطارات وفي حفريات الطرق يفقدون كثيراً من القدرات السمعية فقداناً نهائياً، ومثل هؤلاء يتعذر عليهم بعد ذلك تذوق موسيقى كمؤلفات باخ التي تحتاج إلى قدرات سمعية لم تثلم أدنى ثلم. ولكن إذا كان لهؤلاء عذر في فقدانهم القدرات السمعية بسبب متطلبات الرزق والعيش، فلا عذر للذين يسعون بإرادتهم نحو قاعات موسيقى البوب ليصابوا بصمم الألحان عمداً. وقد أثبت العارفون أن الإذن كلما ازداد صممها ازداد طلبها لأصوات أعنف، فأين ينتهي الأمر؟

Telegram:@mbooks90

لو شبهنا قوة الأصوات في قاعة لموسيقى البوب كقاعة «هامر سميث» بقوة فيزيائية لقلنا إن ضرب الأصوات فيها على الإذن السليمة مثل ضرب المطرقة الضخمة على فراشة.

يقول بعض الناس إن الغناء الأوبرالي صراخ. وبوصفي من عشاق الأوبرا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المتابعين لخطواتها ولا سيما الأوبرا في عصرها الذهبي الذي انتهى بموت بوتشيني عام 1924 بعد أن عاشت بصحة جيدة قرابة ثلاثمائة عام، أقول إنما يدعى صراخاً هو الجمال عينه وهو الانسجام ذاته إذا عرف المرء كيف يتناول تركيبة الأوبرا الداخلية ومنطقها الأساسي وحركة تياراتها الأعمق. وسأحاول الحديث في مقالة مقبلة دفاعاً عن جماليات الأوبرا التي لا تنتهي، ويكفي هنا أن أقول إن البطل ذا الصوت التينور (الصوت الرجالي الدقيق) في أوبرا «عايدة» المذهلة الجمال والقوة لفيردي، يبعث عندي وعند الملايين من محبي الأوبرا أحلى اللحظات، إذا استطاع أن يصعد بصوته إلى تلك الأعالي النبيلة، وبدلاً من الصمم يتحول هذا الصوت إذا كان مثل صوت كاروزو أو جيلي أو بافاروتي أو دومينجو إلى نسيج حريري رقيق يزيد من قدرة الإذن السمعية مثلما تزيد جنينة الورد في الثراء البصري للعين

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

طلاق الأسماء عن الأشياء

موضوع يشغلني منذ زمن طويل وهو علاقتنا نحن البشر مع الأشياء الملموسة، أحجامها، ملمسها، رائحتها، أصواتها، وزنها، بقاؤها وتلفها، فإن ما يجعلني أحس بالمفارقة هو أن يقرأ العربي رواية «تحت ظلال الزيزفون» ولا يدري ما هو الزيزفون، أية شجرة هي، ما شكل أوراقها، وكيف تنمو وفي أية مناخات وهل تخضع أوراقها لحتمية السقوط خريفاً أم تظل خضراء حتى في الشتاء؟ ثم يقرأ مسرحية يوجين اونيل «رغبة تحت شجر الدردار» ولا يعرف ما هي أشجار الدردار ويقرأ عن أشجار الشوح والسنديان والزان والماجنوليا ويراها مبثوثة في كتابات الروس والألمان والفرنسيين والانجليز وغيرهم، ومع ذلك لا يهمه التفريق بين الزان والسنديان، وما ينطبق على القارئ العربي ينطبق علي أنا أيضاً. أما الطيور والحيوانات والأسماك فكثرتها في الآداب تفجع قدرتنا على التمييز. قرأ صديق قصة «الشيخ والبحر» لهمنجواي وهي ليست بالطويلة وليس فيها سوى أنواع قليلة من السمك فقال: «متعب أن يقرأ المرء قصة فيها كائنات لم يرها ولا يعرف ما هي».

هناك كتب كاملة تشرح أنواع الطيور في أعمال شكسبير كما توجد أخرى تتناول الأزهار والنباتات في شعره وعددها مع الطيور مثل عدد البشر في عالمه المأهول اللاغط المشحون بالموجودات والمخلوقات والمحسوسات والملموسات والمسموعات إضافة إلى المدركات العقلية التجريدية فعالمه ثري بالرؤى والأفكار والهلوسات والغرائز والمخاوف والمطامح سواء منها العصية على التحقيق أم تلك التي تصير رماداً حين تتحقق.

وفي الشعر الجاهلي بوجه خاص ملموسات ومحسوسات كـ «أنابيش عنصل» و«ناقف حنظل» لدى امرئ القيس وهناك المحسوسات الكثيرة في

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لامية الشنفرى وغيره: ولكن تلك المحسوسات ليست يسيرة الفهم للقارئ الاعتيادي فلا بد من شرح، لأن الكلمات موغلة في الحوشية غريبة على أبناء عصرنا.

وفي شعر ذي الرمة الأموي وفرة من المحسوسات ولكنه هو أيضاً يحتاج إلى قواميس تفك مغاليق لغته العسيرة.

وإذا جئنا إلى العصر العباسي وجدنا الذين يتناولون المحسوسات كالبحتري وأبي نواس وابن الرومي ولكنهم لا يحظون من القراء بمكانة الذين يتناولون المدركات الذهنية بالدرجة الأولى كالمتنبي والمعري وأبي تمام: فهؤلاء الثلاثة يصفون أكثر من يصفون ما لا يلمس كالمجد والغضب والكرامة والتعالي والطموح والشموخ والأسى والفقدان والتساؤل والعزم والاقتحام والقلق ومعنى الوجود وغايته وكل هذه الأمور لا ترتبط بالأشياء بل تتصل بالتجريديات: ومع أنني أؤمن بأن القدرة على المدركات المجردة تمنح المرء رقياً.

رسالتي هذه معنية بضرورة الإكثار من ملامسة أشياء الأرض والكون لدى مثقفينا وكتابنا لأن كثيرين منهم مع الأسف، بحجة أنهم يرتفعون عن الملموسات والمحسوسات لا يصلون إلى منطقة التجريد العالية فيظلون معلقين بين عالمين: لا هم يحيون في العالم ولا هم يقومون بتصفية أشياء العالم ليحولوها إلى مدركات تجريدية كبرى ذات سطوة وعمق تكون كافية لتسويغ ابتعادهم عن الحواس.

إنني معني بأدب مارسيل بروست وقد ترجمت بحقه كتابين وقرأت روايته العملاقة ذات الثلاثة آلاف صفحة، فأرجو أن تمنحني وقتك لأحدثك قليلاً عن هذا الأديب الذي دوخ الناس: إن روايته «بحثاً عن زمان مفقود»

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

انسيكلوبيديا من الحواس فليس هناك شم، ولا سمع، ولا إبصار، ولا لمس إلا وجدت بروست يشبعه إشباعاً محيراً مذهلاً، وتظن أن اغتراف بروست من عالم الحواس هو كل شئ، ولكنه إضافة للحواس يعطيك مدركات ذهنية تحيط بكل ما يعتور الفكر من نشاط وخمول وتطلع ونكوص: فهو ضمن حبكة رواية اتقانها لا حدود له يتأمل في الحب والغيرة والنفاجة الاجتماعية والعلاقة مع الطبيعة ويتعمق في موضوع مرور الزمان وقيمة الفنون التشكيلية.

وفي روايته/ الجبل آراء عميقة في الموسيقى والمعمار وفن الكتابة والتمثيل والعلاقات الاجتماعية والفكاهة والجدية والانتظار وخيبة الأمل: فها هنا كاتب لم تشغله الحواس عن الفكر ولم تجعله الأفكار هائماً فوق السحاب لا يعرف جلد الأرض ولا رائحة الأعشاب.

إن كثيراً من مثقفينا يعانون من إهمالين:

الأول إهمال المحسوسات والثاني إهمال الأفكار: ثم إذا شغل الكاتب نفسه بما يلمس قيل إنه فلاح أو طفل أو بدائي وإذا اهتم بالمدركات العقلية قيل أنه جاف وعقيم.

قرأت ذات مرة أن علماء غير متحيزين اختاروا أطفالاً ذوي مستوى اجتماعي وذكاء ممتاز بعضهم من العالم المتقدم وبعضهم من العالم الثالث فوجدوا أن الطفل المنتمي إلى العالم المتقدم يعرف ويسمي ملموسات ومحسوسات أكثر من نظيره في العالم الثالث مع أن هذا الأخير لا يقل عنه ذكاء، فلغة الأول أثرى بالمسميات: الطفل من العالم المتقدم يميز ويسمي أشجاراً وزهوراً وأحجاراً وأطرزة وتكوينات وآلات وعطوراً وألوف الأمور الأخرى، أكثر بكثير من القادم من العالم الثالث.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

إن تسمية الأشياء بأسمائها والتعرف عليها والعيش بينها لا فوقها ليس انحداراً نحو المادية بل رفع المادة إلى المستوى الإنساني إذا كان الأديب قادراً على التعبير الحي. أما الأفكار المجردة كالمجد والعظمة فقد تكون هرباً من انعدام القدرة على شئ أقل من المجد وأقل من العظمة ولكنه حياة حقيقية.

في إحدى رسائلي المقبلة سأحدثك عن الكاتبة الفرنسية كوليت وهي التي صنعت من الحواس عالماً قائماً بذاته، تدهشني أنواره وعطوره وملمسه وأصواته، وكوليت ليست معنية بالأفكار المجردة إلا إذا كانت تتصل بالحواس. ليكن لديك يا عزيزي انشغال بأسماء الأزهار انشغالاً يربط أسماءها بماهيتها وليكن لديك اهتمام بالآلات الموسيقية اهتماماً يربط أسماءها بصوتها وشكلها وسوف ترى أن هذا الانشغال يتصاعد ويسمو حتى يصير تجريداً ذهنياً قاعدته ثابتة في الأرض وفروعه شامخة في الأعالي، ولكن بدون أسس أرضية لا يقترب الإنسان من تلك الأعالي التي ما ينفك يصبو إليها.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

هل التراث بستان أم معتقل؟

لا حاجة للتوكيد مقدماً بأن الجواب سيكون متحيزاً لما هو حرية وبهجة وإمكان ومناهضاً لمفهوم التراث على أنه انتهائية قسر وضمير شقي. التراث مقلع المرمر الذي يحمل إمكانية التمثال والغابة الكامنة في الورق والنار والكراسي والزوارق. هو حرية فضاء في أن يصير سكناً ولكي يتحول مقلع المرمر إلى تمثال وتصير الغابة ناراً وأقلاماً وزوارق يتوالد الأفق المفتوح شوارع وبيوتاً لا بد من عمليتين أساسيتين: الانفعال والفعل. لا بد من إشعال الاهتمام ولا بد من تنظيم الاهتمام والإثارة واستثمارهما لصالح البشر الأحياء لا لصالح الأضرحة. الاكتفاء بالانفعال المحرم للفعل موقف طوطمي أو فيتيشي، وهذا ما يقوم به الذين ينصبون أنفسهم أوصياء على التراث ذا يجدون في استثماره اعتداء على مزار مقدس. وما التراث من غير استثمار؟ ماذا يكون المتنبي إذا لم يدخل في صحيفة اليوم من حسابات استجاباتي ومشاعري، وهل المعري علامة الوقار في جدار الصمت أم دعوة إلى التورط في الحياة وأسفارها الدموية والنظر في سماء وجهها ببصيرة القلب؟ هل هناك قيمة لطب ابن سينا بالقياس إلى الطب الحديث؟ لا شئ طبعاً ولكن الشئ الكبير فيه أنه دليل إلى حماسة المعرفة، وإعادة تلك الحماسة، لا حقيقة العلل ولا صواب الأدوية، فعل يشكل علاقة تراثية.

أليس هناك من يبدون أنهم معنيون بالتراث وهم في الحقيقة يعانون من الفصام التراثي (الشيزوفرينيا التراثية) فهم لا يدعون التراث ليبصرهم بل ليعميهم، حين يذهبون إليه يفقدون معالم طريق العودة إلى هنا والآن. نداء التراث إليهم صخاب ماحق بحيث تصير معرفتهم به طريقاً يفضي إلى الجهل بالعالم وتغدو حياتهم فيه نوعاً من السجن الانفرادي. بعض الشعراء العموديين الحاليين يحيون التراث على هذه الشاكلة وهناك تراثيون آخرون

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

كأنهم نباشو قبور يستولون على أكفان الموتى ويبحثون عن أسنانهم الذهبية.

يقف المدرس موبخاً التلميذ لعدم حفظه معلقة امرئ القيس. يستخدم معه قميص مستشفيات الأعصاب (Straightjacket) والتلميذ المقهور يتحول إلى كاره للعشيرة الأمرئ القيسية كلها فقد صارت مع أستاذه مطاردين له كمجنون هارب والأجدر بالمدرس أن لا يجعل من التراث عصا بل يربي لدى التلميذ موهبة التذوق بواسطة إشعاع دفئه واحتضانه هو للتراث ولا هذه المهمة صعبة للغاية يلجأ المدرس إلى الوسيلة البدائية وهي الإرهاب بالتراث.

موهبة تذوق التراث تقتضي التوجه نحوه بفضول حنون أما كيف ينمي هذا النوع من الملامسة فأمر يحتاج إلى انقلاب تام في أسلوب تدريس التراث برمته ذلك أن التراث في مناهج التعليم يشرح ويفسر ويعرب وتفكك طلاسم ألفاظه ولكن الشئ الوحيد الذي لا يجري بشأنه مجهود يذكر هو أن يوهب التراث كحب ويعطى كجسد معشوق ويتاح له أن يتفتح كبراعم وأن يشرق كشمس.

يعلمنا التاريخ حقائق مهمة حول تأثير الأساتذة على طلابهم، فإذا تأملنا في سيرة ذوي المكانة العلمية أو الأدبية شرقاً وغرباً لوجدنا أن إشعاع التدريس على الطالب يلون حياته كلها، وهذا لا يعني أن الطالب يكون نسخة طبق الأصل عن أستاذه بل يعني أن التلميذ يظل طوال حياته مجتذبا نحو الموضوعات التي أثارتها في مطلع حياته شخصية مصاغة من المهارة والكرم والصداقة.

تربية الذوق أشد عسراً من التربية على احترام المواضعات والأصوليات

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فلهذه الأخيرة يكفي الزجر والأمثولة الراعبة كي يعرف المرء كل المجاملات الاجتماعية ابتداء من كيفية الجلوس أمام من هم أكبر سناً أو مقاماً وانتهاء بالمجاملة الاجتماعية الدموية وهي القتل غسلاً للعار. لا حاجة في المواضعات لأكثر من القدرة على رؤية القيد اللامرئي على اليدين وتحريكهما لأغراض الحياة الضرورية داخل حدوده.

حالما يكون ذوق التراث لا مواضعاته هو جوهر التعليم وغايته تنتهي مشكلة البحث الدائبة هذه الأيام عن ماهية التراث وكيفية إحيائه وإلى أين يصل في البعد التاريخي وكيف نعتز به إلى آخر القضايا التي تكون طرقاً مسدودة حتماً عند الاقتراب من التراث بغير حب طوعي.

كما أننا في الأربعين أبناء الشخص الذي كناه في الثلاثين والشخص الذي كناه في العاشرة بحيث يصدق القول بأن الطفل أبو الرجل، فإننا أبناء ماض يظل يفرز خيوطه بصورة اعتباطية مجانية على نحو خال من الانساق من تراكمات الخطوط واختلاطها ومن المحتمل جداً أن الذين يجيئون بعدنا قد يجدون انساقنا اختلاطاً جديداً بحيث يحتم عليهم الوعي بعصرهم ومدركاته أن يخضعوها لانساقهم هم. وقد جرى ذلك مرات عديدة في أوروبا إذ أخضع القرن السابع عشر مثلاً لأنساق القرن الثامن عشر الفكرية وحساسيته وأخضع هذان لوعي القرن التاسع عشر وهكذا. إن قولة اليوت التي مفادها أننا نوثر في التراث بقدر ما يؤثر فينا ونصنعه بقدر ما يصنعنا ما تزال تحظى بالقبول.

يندر أن يوجد شئ لا يهب بعض ما عنده إذا ما وهب انتباهاً يفرز عن الأشياء الصامتة الأخرى ويحدد هويته ويملؤه حضوراً بعد غياب في اللا تعين. كثيرون يمرون على الفسيفساء مثلاً من غير اكتراث لحركتها التشكيلية، لتنوعها، لنتوءاتها، لمادة تركيبها، فلا يجدون ما تعطيه لهم

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وآخرون تتقراها أيديهم بلمس على حد قول البحتري فإذا هي لغة.

وهناك أكثر من متنبي واحد ومعري واحد، بل هناك متنبيون على عدد من يقرأون المتنبي ومعريون على عدد من إذا نظروا في أوراق المعري صاروا كأنهم يشربون بعد عطش. بل إن الكثرة أشد حيرة حتى من هذا فهناك متنبي لكل حالة من حالات الاستجابة ولكل فترة من فترات العمر. بين هذا الجيش اللجب من المتنبيين والمعرّيين وألوف الشعراء والكتاب وأكوام الحجارة وهدير الألحان وجبال القصص والحكايات وجماهير الرجال والنساء المعروفين بأسمائهم والمجهولين والذين لهم وجوه موصوفة والذين لا وجه لهم في ظلام الكهف التاريخي، كيف يتكون التراث؟ يتكون كما أرى من التعيين والتفريد اللذين تصنعهما حرية الاستجابة أو مناخها مثلما يكون الليل واحداً وأكثر من واحد في الوقت نفسه فهناك ليل المحبين وليل المقامرين وليل المحاربين وليل العلماء وليل المراصد وليل الجماع وليل المتخمين وليل المحكوم عليهم بالإعدام وليل اللصوص وليل الليل، وكما أن الليل زمان تجسد إرادات ومخاوف وأحلاماً وانتظاراً فكذلك التراث وجوه وآيات وحجارة ومدن تجسدت الزمان فهو الذي يخفيها وهو الذي يكشف عنها عند الاقتراب المكترث. التراث كل شئ وهو يتخذ من اللانهاية حدوداً لأطرافه المفتوحة لكل عين تغزوها بمودة. امرؤ القيس أميراً صحراوياً تراث، وامرؤ القيس محباً تراث، وامرؤ القيس ممتلكاً لحواس خارقة القدرة على اللمس والسمع والبصر تراث، وامرؤ القيس سيداً من سادات التعبير تراث وهو التراث الأخطر لأنه رسول كل أولئك إلينا. ولأن التراث ممارسة للحرية فليكن في ميسور طالب ما أن لا يعجبه امرؤ القيس وليقل رأيه أمام أستاذه من غير أن ينال تهديداً بالنفي خارج التاريخ الذي هو وطن، ولكن يضار امرؤ القيس لو كرهه صراحة عدد من الناس فذلك أفضل من كراهيته في الباطن

Telegram:@mbooks90

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وإعلان التعلق به في الظاهر كما يفعل عدد من الذين يقومون بتدريسه. ثم لا بد من احترام الضجر، هذا الإحساس الإنساني، فالإنسان وحده هو الذي يضجر، أقول الضجر لا الكسل الروحي والإعيان العقلي، لأن تغليب الكسل الروحي والتراخي في إنماء الذوق والشلل في البصر والاكتفاء بالفقر العقلي، كل هذه إذا تجلببت بجلباب الإحساس بالضجر الإنساني تحمل من النفاق والزيف ما يحمله تدريس مادة لا يحبها صاحبها.

وهناك أمر آخر يسرق من التراث توهجه ومادته وهو أن نبحث فيه دائماً عن شئ آخر: أن يقرأ المتنبي بحثاً عن المعرّي ويستهجن المعرّي لأنه ليس أبا نواس في خفة الروح. البحث عن شئ آخر خارج البنية الشعرية ونطاق العمل المطروح يفسد قصدية التوجه للشئ الذي هو هذا بالتعريف والتخصيص، كما يهدم كلية العمل الفني، هذه الكلية الخفية الأبعاد لخفاء القانون الداخلي فيها وهو يحتاج إلى اكتشاف دائم ويقظ لأنه دائم الانفلات والضياع. من العبث البحث عن شاعر آخر في ابن الرومي غير هذا الابن الرومي المتجسد في الورقة، في الإيقاع، في الوجه المطل عبرهما، في حضوره العياني، هذا الذي يقول شعراً يحمل نبرة ابن الرومي ونطاقها ومداها اللحني وتتابعاتها وصورها وقصورها. اللهاث وراء ما ليس ابن الرومي يشبه الحكم على باخ بما ننتظره من فاغنر مثلاً وذلك يفوت على المستمع حقيقة الوجود الباخي الماثل. وهذا يستدعي من متلقي التراث، سواء أكان تراثنا أم تراث الإنسانية، أن يعدل عدسة النظر وفقاً للمعطى. أن يعدل عدسة الرؤية عند قراءة ألف ليلة وليلة بحيث لا تكون هي التي استعملت في قراءة رواية رهيفة في سايكولوجيتها، دقيقة في تخطيط الشخوص مثل رواية لدوستويفسكي، ومن يقرأ هذا بحثاً عن الملموسية التي يجيدها تولستوي إنما يقرؤه بالمقلوب، ومن يقرأ الأخير وعدسة رؤيته

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ما تزال مركبة على دوستويفسكي بحيث يتوقع منه تلك التمزقات والتأزمات المخبولة وذلك الجوع نحو البراءة والقداسة عبر أراض ملغومة بالجريمة والهلع يشبه من يريد شراء فيل من صيدلية.

ولا ينبغي أن يتناقض الدخول في عيانية التراث والذهاب إلى الأشياء حسب تعبير هوسيرل، مع الدراسة المقارنة. في الإمكان مقارنة شاعرين. النظر فيما يجمع بينها وما يفرق من غير إضاعة معالم النظام الذي يصنعه كل منهما ولا شفرة البث التي يطلقانها ولا الأجرومية الشخصية لكليهما، ومن غير تحويل القصيدة المتجهة إلى كل منهما إلى الآخر. مثل هذه الدراسة تهئ لنا أن نتذوق شاعرين بدلاً من أن نقتل شاعراً بخنجر الآخر. إذا كان أحدهما يعرض علينا أن نلعب معه كرة القدم يكون من العبث الجلوس إلى الطاولة تهيؤاً للعبة الشطرنج. ليست هذه النقطة من الأمور البديهية التي لا تستوجب التوقف عندها، ذلك أن مثل هذه المجزرة الذوقية ارتكبت وترتكب. كم انتقص شكسبير لأنه لم يلتزم بالوحدات الأرسطية الثلاث وكم أخضعت أعماله لهذه الوحدات على نحو تعسفي. لقد شرع قانونه الشكسبيري الذي التزم بموجبه بألف وحدة غيرها وعن تلك الوحدات ينبغي أن نبحث وأن نبحث في مملكته لا في مملكة راسين أو صوفوكليس، وكما قال كاتب انكليزي لا أتذكر اسمه: لا يمكن كتابة كتاب موضوعه الأفاعي في المنجمدين بغير هذه الكلمات وهي لا توجد أفاع فيهما.

وليس التوغل في جزيرة المبدع مدعاة لإغفال شهادته على عصره، بل العكس هو الصحيح إذ بات من المسلمات أنه كلما كان وفياً لقانونه الخاص، صادقاً في التعبير عن حقيقته يستشرف أفقه هو، تعين علينا أن نجد خصائص العصر وتراكيبه وصار فنه وثيقة. يمكننا أن نقرأ في مقامات بديع الزمان الهمداني تسجيلاً للتاريخ أدق في الملامح والقسمات وأعمق في

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الأخاديد مما نجده لدى الطبري مثلاً، والمهم هو كيف نقرأ العام في الخاص، كيف يغوص الفرد في بحر المجموع وما الذي يراه من أحياءه وقيعانه وصخوره. في تاريخ الطبري إحالة اللانهائي إلى نهائي والصيرورة إلى ثبات وفي مقامات الهمداني إحالة الثبات إلى صيرورة وفتح كوة من النهائي تطل على اللانهائي. ليس هناك من نهاية لعطيل أو هاملت بموتهما بل هما يبدآن بهذا الموت الشعائري الخصب كموت تموز. وليس كذلك موت ملك في تاريخ مسرود حيث اللغة أفقية لا تملك تعينا. في العمل الفني عمودية البنيان الناتئ على أفق اللغة العام، فيه أفقية لا تملك تعينا. في العمل الفني عمودية البنيان الناتئ على أفق اللغة العام، فيه إرادة تكوينية وهو إذ يحفر أساسات البناء ويفلت من العام يصير عاماً من جديد يفعل التخصيص.الأفق المفتوح لا تخصيص فيه وهو ليس عاماً إلا بالإمكان ـ في العمل الفني كسر لزاوية الأفق. إنه فعل امتلاك وحيازة وهو في الوقت نفسه فعل هبة وإشاعة فهو عام بالتحقق لا بالإمكان. والتراث ليس شيئاً إن لم يكن البحث عن هذه العمودية، عن هذا البنيان، عن التركيب والتكوين، عن حيازة المشاع، عن اللحظة التي ثبتها العمل كمحطة في الأبدية ولذلك يستطاع تحويل كل شئ مضى إلى تراث يدوم بفعل إبداعي. لقد أعطى البحتري لإيوان كسرى مهلة حياة أطول مما استطاع الإيوان أن ينالها من الزمان الطبيعي كما أن الآنية الخزفية التي كتب عنها كيتس قصيدته المخلدة قد صارت تراباً الآن. لهذا فإن المراد ليس فقط اكتشاف التراث وإنما إضافة لذلك، البناء عليه وبه كمادة خام، فكما يفعل الشاعر بتقييد اللغة الأفقية في قصيدة تكون عملاً بنائياً بارز افوق الأفق وبالتالي يحرر اللغة من مجهوليتها الذاهبة فإن التراث الذي هو ـ أفق ممتد يحتاج إلى تقييد محرر فكم هي القضايا التي يستطاع صياغتها مجدداً من أحجاره وصراعات ناسه وآثار أقدام الذين انتهوا فيه.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

كثيراً ما نسمع من بعض الأدباء أقوالاً مثل: البحتري لا يعني عندي شيئاً أو الشعر الجاهلي لا يحدثني بشئ أو أن شعر المتنبي مستهلك. بطبيعة الحال عندما تتوجه إلى البحتري منتظراً أن يحدثك بوعي سان جون بيرس فلن تظفر منه بشئ وعندما تأخذ لغة ريلكه معك إلى الجاهلية فلن يكون ثمة تفاهم، وعندما تقف أمام أقواس وخشب محفور في عمارة أندلسية الطراز فانك تفقده كل لغته وتخسر كل ما يستطيع أن يعطيك لو طالبته بشاعرية الكونكريت المسلح وفقاً لكوربوزييه. ولكن في الإمكان اكتشاف عالم في كرسي قديم لو أسبغت عليه ثقل الكينونة مثلما أسبغ فان كوخ على كرسيه الشهير، لو دخلنا في جلد كرسيته لاستطاع أن يقول لنا ما يقوله البحر في بحريته والوردة في ورديتها. الإحالة مفسدة للعلاقة كما يفسد التلاحم الجسد أن يفكر أحد الطرفين بروعة أن يكون رفيقه كائناً آخر. لا جدال في أن شعر البحتري ينتمي إلى نظام الشعر في زمنه وإلى نظام الشعر قبل زمنه وإلى نظام اللغة العربية كما أنه ينتمي إلى النظام الفكري السائد إلى آخر الأنظمة اللاتحصى، غير أنه لا يصير البحتري الشاعر الذي هو إلا إذا استطاع أن يقوم بهذه المغامرة الفوضوية الصغيرة داخل النظم الموصدة عليه، أن يتحرك بهذه الخطوات المنفلتة في إطار رقصة محددة الحركات، أن يلقي بالمفاجأة ضمن التوقع فلعبة الشطرنج قواعدها صارمة وهي في الوقت نفسه ذات إمكانيات لا نهائية. هذه هي مغامرات النظام التي أشار إليها الكاتب الأرجنتيني الكبير بورخيس.

في علاقة الفرنسي أو الإنكليزي مثلاً بالتراث نجد تربية كاملة معنية بالارتجافة، بالهزة التي ينقل بها التراث كحدث جديد لا تجعله المألوفية قديماً. يعطي التراث كصداقة، يعبق كعطر، يرن كأجراس. عندما يدرس شعر راسين يكون التوكيد على إظهاره صائتاً أكثر من التوكيد عليه مكتوباً،

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فيخرج الفرنسي سامعاً للشعر وعندما يمنح الشعر حياة لحنية يصير جزءاً من خلايا الأعصاب متحرراً من حيادية الكتاب الذي هو قمة الجبل الثلجية والإصاتة تذيبها لتسيل نهراً في الذاكرة. لقد استغلت الطاقة السمعية في الكتابة الأوروبية أفضل استغلال لمصلحة الذوق بفضل أسلوب التدريس والمسرح والقراءات العامة وكذلك، وهذا أمر مهم، بفضل التقنية الحديثة إذ صار بالإمكان سماع أجود الأصوات تعبيراً وحنجرة تلقي أجود الشعر والنثر مسجلين علىالاسطوانات والأشرطة. صحيح إنّه كما يقول الناقد رولان بارت في كتابه حول بلزاك إن الكتابة ظلت قرائية (Ecriture lisible) إلى عهد قريب آنبرى لها مَنْ حوّلها إلى كتابة كتابية. كانت قرائية بعدة معان فهي تستند إلى تاريخ الكتابة وهي تستند إلى حاسة السمع، وليس التراث العربي كما يقول بعض كتابنا هو وحده المكتوب لحاسة السمع لا لحاسة البصر، بل تراث الإنسانية كله حتى عهد قريب عندما صارت الكتابة تكتب على أيدي البعض (لا الجميع بطبيعة الحال) كفعل يبدأ من لحظة الكتابة ذاتها. ولكن إذا كان تراثنا وتراث الإنسانية مكتوباً على أنه صائت فلماذا لا يستغل أقصى ما فيه من الإصاتة؟ لماذا لا نقبله بموجب شروطه على أن لا نغفل الكشف عن إمكانيات الكتابة الكتابية.

لا بد من تبني هذا الإطار الصائت للتراث العربي المكتوب ابتغاء نشره وجدانيًا على أوسع نطاق وتعميق هوية الانتماء القومي العام له بتوكيد نبرته السمعية وذلك يخدم أغراضاً عديدة، فبتسجيل شعر المتنبي أو نثر الجاحظ مثلاً تقرؤه حناجر متمكنة لا الحناجر التي نسمعها أحياناً تنطق الفصحى في التلفزيون، يُغذى الذوق بصورة لا حدود لها ومن جهة أخرى فإن تكرار سماعة وهو يُلقى إلقاء عربياً سليماً يثري السليقة العربية: حينذاك يعرف من لا يعرف مخارج كلمات كان ينطقها من قبل على نحو مغلوط وما

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أكثر عددها حتى لدى ممارسي الكتابة، كلمات ترسم بدون نطق فيحار فيها القارئ ما لم يسمعها أو يرها مشكلة مثل غلواء وغيرة وموقف مشرف وبيت مشرف على الوادي واغنية وهجنة وحسبت الشئ بمعنى ظننته حسبانا وحسبت الحساب حسباناً ورجل عزب لا أعزب وعلى وجهها طلاوة وقطعت الحبل قطعاً وقطع رحمه قطيعة وطاف حول الشئ يطوف طوفاً وطوافاً وطاف الخيال يطيف طيفاً وقد امتقع لونه وسخر منه وهزئ به ولهيت عن الشئ ولهوت بالشئ وهي حلقة الحديد والجماعة وهو البهلول. وأمثال هذه الوف نجدها في كتب ابن قتيبة والزجاج والثعالبي وابن السكيت وثعلب وغيرهم.

إنّ استعادة سليقة النطق تحدث تواصلاً عضوياً مع اللغة العربية وتقرب الفجوة بين الفصحى والعامية كما تهب انطلاقاً في الأداء مفجرة في اللسان إمكانيات التحسس الموسيقي للغة. على أن النقص الذي تعاني منه المراجع المذكورة وغيرها يكمن في أنها تسرد الكلمات سرداً قاموسياً فهي إذن سلبية أما إصاتة اللغة عن طريق قراءة الأعمال الإبداعية فهو يثبت الصواب بواسطة السياق، ذلك أن فقرة منطوقة نطقاً صحيحاً كتبها الجاحظ تغني السليقة بحد ذاتها إذ تختزن كخبرة.

يختلف الوضع في البلاد العربية بشأن التراث اختلافاً أساسياً عنه لدى الإنكليز أو الروس أو الفرنسيين وغيرهم. فبالنسبة للأوروبيين يوجد اتصال عضوي وزمني وترابط بين ما يمكن أن يسمى تراثاً انكليزياً مثلاً وبين الوجدان الراهن. منذ طلائع الأدب الإنكليزي حتى اليوم لم تحدث فيه فجوة توقف فيها عن كل أداء وماتت فيه كل الأنواع الأدبية والشئ نفسه يصدق على الآداب الأوروبية الأخرى أما بشأن التراث العربي فإن كهفاً زمنياً مظلماً، طبقات أرضية من القرون دفنت معالمه وأماتت الوعي به ثم أماتت البناء

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

عليه كما أن تلك القرون المظلمة هبطت بالطاقات الإبداعية إلى مرحلة الإعياء التام إلا إذا استثنينا العلوم التنظيمية للغة مثل القواميس والأعمال اللغوية التي هي تجميعية بدورها. هذا الانقطاع عن التراث هو الذي يخلق لدينا نبرة أخلاقية بشأن إحيائه. لا يحتاج الفرنسيون لإحياء مآثر القرن السابع عشر لأنها متلاصقة متحايثة مع مآثر القرن العشرين وهي تحيا وتموت بموجب قدرتها الذاتية. غير أنه يمكننا أن نشبه هذا الهاجس الإحيائي لدينا بالنزعة الإحيائية في عصر النهضة الأوروبية فهناك أيضاً كان هاجس اكتشاف مآثر الحضارة اليونانية الرومانية بعد أن حجبتها القرون الوسطى يدب في شرايين الوعي الثقافي ويلاحظ الإبداع بإشعاع أمثولته. ولكنه لم يكن هاجساً أخلاقياً بل تعرفيا وجمالياً. ثم إن عصر النهضة إذ أحيا الحضارة اليونانية الرومانية (كريكو رومان) قام في الوقت نفسه بتحويلها إلى تراكيب جديدة فلا تشبه مسرحيات راسين في اهتماماتها ونبضها مسرحيات يوريبيديز أو أسخيلوس إلا بأنها تستخدم المادة الأسطورية ذاتها. راسين فرنسي يحمل عقل عصره وسجاياه ولكنه يلبس ملابس إغريقية. فهل يكون هاجس أحياء التراث العربي تحويل تيار ينبوعه إلى مصبات جديدة؟ التراثيون التطهريون يجدون في هذه المحاولة عدواناً على نقاوة التراث وموقفهم من الشعر الحديث معروف. ولكن هناك من يريدون استعمال التراث كخميرة لخبز جديد، والارتكاز عليه كنقطة وثوب وموقف هؤلاء هو المؤدي إلى الابتكار أما التطهريون فموقفهم مراوح.

البحث في التراث يشكل عندنا أزمة وجدان ويثقله في الغالب التباس الواجب بالواقع وتقاطع الطرق بين الواجب والواقع ثم تقاطع هذين مع الطريف والممتع المعبر. فالتراث عندنا بوجه خاص تتمثل فيه خطيئة الطرد من الجنة وواجب إعمار الأرض معاً. إنه إ لى حدّ معين يكون أحياناً حداً

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

بعيداً، إحساس منقوع بما هو ديني ومطارد بما هو مقدس. يتلاقفه احترام الأجداد وتشده ضرورة البحث عن الهوية. وكلما أخضع التراث لبرودة النظر الموضوعي تفاقمت لدى كثيرين الأزمة الوجدانية فهاهنا من يرتكب فعل قلب الأرض من غير إحساس مهموم بالامتلاك، وكلما تحول البحث في التراث نحو الاحتضان الغيور المتأزم انبرى من يقول وهو على شئ من الحق إن هذا الالتصاق الأمومي وهذه العودة إلى الرحم تعبر عن شئ من البدائية وتمنع الاستقلال الناضج وتقف حائلاً دون إبداع الجديد.

وبين التحريم والحرمان، بين البعد والقرب من التراث، بين الالتفاتة إلى أمام والالتفاتة إلى وراء يتمزق الأديب المعاصر تمزقاً لا يكاد يكون له مثيل في غير البلاد العربية. إذا كان في تلك البلدان جريان نهر فهنا حفر آبار ارتوازية، وإذا كان هناك ما يمكن أن يكون تمرداً مشروعاً على ما ليس مقدساً في التراث في سبيل ولاءات أخرى فيه فالتراث عندنا آمر بالولاء المطلق لمطلق التراث في مطلق تكويناته. وفي كل هذه المطلقات يضيع المتعين، يغور التراث المشخص، تمحى الخطوط والعلامات المميزة: يصير التراث لا حدود له إبان كونه محدوّدا بالتعجيز المستند على الولاء المسبق وفي هذا اختلاف كبير عن الاكتراث بفعل قناعة شخصية.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تشيئ العالم

قبل كل شئ ينبغي عليّ أن أفك مغاليق هذا العنوان لكي يتبسط، وهو يكون بسيطا فعلاً بعد معالجة المصدر «تشيئ» معالجة تصالحه مع المفهومية. التشيئ: على وزن تفعيل، هو أن يجعل المرء امرأ ما، أو كائناً ما «شيئاً». وهذا الاسم يختلف عن «التشيؤ» أي يصير أمر ما أو كائن ما شيئاً. فالمقصود هنا بالتشيئ، الموقف الذي يتخذه الإنسان في تحويل البشر، أو الحيوانات، أو النباتات إلى أشياء.

لا ادعي أنني المخترع الأول لهذه الفكرة، فقد سبقني إليها المعنيون بالمواجهة الإنسانية مع العالم، من مفكرين وفلاسفة وعلماء نفس ولسنا الآن في معرض طرح أسمائهم.

إذا كنت لا أدعي أنني أول من يتفحص هذه القضية فإنني أدعي أنني مررت عليها وتحسست بها تحسساً حياتياً ملموساً سواء في تصرفاتي ومواقفي الشخصية أم فيما رأيته عند غيري من «المشيئين».

عندما أتوقف عند حادثة اصطدام وأنا سائر في طريقي أتخلص من الانضواء تحت عذاب المصدومين والتورط في مسئولية الاشتراك معهم في الألم بأن أصنف الحادثة على أنها «شئ» يبعدها تشييؤها عن البشر محرراً إياي من الخروج من ذاتي إلى المشاركة ويجعلني الإبصار الشيئي مجرد عابر على الحدث قادر على تغليفه وصرف النظر عنه ونسيانه: هذا هو الموقف الصحفي تجاه مأساة فعلية: وصف خارجي واستشراف من علٍ وتعليق غير منخرط. والصحفي يختلف عن المبدع الأدبي الحق، فهذا إبان اختراعه للماساة اختراعاً من خياله يعتبرها نبضه وتنفسه ويدخل فيها مواطناً مسئولاً، وهذا هو الفارق بين ما يجري تصويره في كتابة غير مسئولة مثل

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

روايات هارولد روبنز، أو جاكي كولينز، أو جوديت كرانتز وبين تصوير كاتب مثل توماس مان أو فوكنر أو غراهام غرين أو تولستوي: والفارق ليس في شدة البكاء إذا كان في الموقف لوعة معينة فالكتاب التافهون أشدهم بكاء، ولا هو في دقة الوصف، فالكتاب غير المسئولين قد يذهبون إلى الأضابير والسجلات والكتب المتخصصة بحثا عن كيفية التقاط صورة لعمل الإدارة الحكومية في بلد معين أو تعمّقا في الحالات السايكولوجية عند المحللين النفسانيين وهم يقولون إن روايتهم اقتضت منهم بحثاً Research متأنياً مرهقاً.

الفارق يكمن في أن الكاتب الردئ «يُشيِّئ» شخوصه وما يقولونه وما يفعلونه: القلم في نظره في مثل أهمية اليد التي تمسكه من حيث الأهمية التعبيرية، فاليد ليست حدثاً بشرياً مشحوناً بالإمكانات غير المنتظرة، بل هي «شئ» محدد القسمات معروف المعالم لا يحمل ثراء المفاجأة ولا هول المسير في درب الزمان، ولا عذوبة اللمس الجسدي، وقل مثل ذلك في الوجه والحركة والذكرى والمعانقة والهم والجوع والامتلاء والضجر واليأس: كلها أشياء في عرف الكاتب الردئ الذي أضع هارولد روبنز، هذا المليونير الوقح نموذجاً له (بالمناسبة فإن الكتاب المنحطين يبيعون كتبهم بالملايين) ربما لأن القارئ العادي يحب «تشيئ» العالم ومثل هذا الكاتب يقدم عدم المسئولية في المشاركة على طبق من ورق.

وما أشد تلاؤم الرواية الرديئة مع السينما! يندر أن تستجيب الوسيلة السينمائية لرواية جيدة ولكنها تستجيب استجابة ممتازة لرواية رديئة، والسبب هو أن الفلم السينمائي عابر في حياة المشاهد والأمور العابرة أشياء، والأشياء لا تحتاج إلى إحاطة أو احتضان أو تأمل أو استيطان. بعد موت البطلة، ذلك الموت «الشيئ» يخرج أفراد الجمهور واعين بأنهم لا يزالون

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أحياء وهذا شئ مريح، دغدغ الموت الذي رأوه فيهم اكتفاءً بأنهم يتنفسون ويبصرون، ويأكلون، أما عند قراءة باسكال أو المعري أو دانتي مثلاً فتشعر بأن كل الفرح والضحك هو بالضبط كما يقول باسكال: خداع نخترعه من أجل أن ننسى أننا نموت ولأن الهوة المعتمة التي نسير إليها «أي الموت» ينبغي الالتفات عنها لا لها كي نحتفظ بتوازننا الذي يقدمه لنا الأمل. وقبل باسكال قال المعري:

ضحكنا وكان الضحك منا سفاهةً

وحق لسكان البرية أن يبكوا

تُحطِّمنا الأيام حتى كأننا

زجاج ولكن لا يعاد له سَبكُ

ولا تستطيع الكتابة المنحطة أي الشيئية أن تبدع إبداع المعري في رثائه لشخص ما:

وصار أدنى من يد بيننا

كأنه الكوكب في بعده

وقوله:

أمسِ الذي مرّ على قربهِ

يعجز أهلُ الأرض عن ردّه

فهناك إذن كتابه شيئية وكتابة بشرية، وفن شيئي وفن بشري، ولا أقول إنساني، كيلا يختلط معنى ذلك مع الرغبة في خدمة الناس أو ما أشبه ذلك من مشاعر. فما هو بشري إذا كان أضيق مما هو إنساني، بمعنى المشاعر

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الإنسانية، فهو أوسع مما هو إنساني بمعنى الامتلاء بالخصائص البشرية التي هي قمة التطور على الكرة الأرضية، في اللغة والعقل وفهم الأبعاد في العالم الجغرافي وتحسس العالم التأريخي والسعي لما هو أفضل وإدراك منطق العلاقات بين البشر، وبينهم وبين الكون، والخصائص البشرية تعني أيضاً إنشاء الجميل إنشاء، فغناء البلابل جميل ولكنه غير قابل على الإنشاء والتحوير والتشكيل فهو كما هو منذ أن وجد البلبل، بينما الموسيقى البشرية محاولة لإنشاء ما ليس موجوداً من قبل.

بيد أن الموضوع الجوهري لهذا الحديث ليس الفن والجمال، فالفن في عالمنا الرهيب يستحق ما قاله المونولونجست العراقي (العن أبو الفن، لابو أبو الفن) فهناك أسى كثير، وعذاب وخوف وظلم وتعذيب يشكل الفن إزاء كل منها ما يشكل رنين النقود بالنسبة لقيمتها الفعلية، القضية الجوهرية في تشيئ العالم، هي كيف ينظر المشيئ للناس الذين بين يديه: كل شخص يقوم بإصدار حكم بالإعدام لا يصدره على إنسان بل على شئ، وكل معذب لا يقوم بتعذيب إنسان بل بتعذيب شيئ. كانت الجماهير الهاتفة لهتلر أشياء في نظره، يحركها بيديه كما يحرك الطفل الرمل على الشاطئ.

عندما يتمرد الإنسان على تشييئه، يبدأ المشيئ في الغليان: كيف تعصي رغبتي في أن أحيلك إلى حجارة؟ الطغاة هم كبار المشيئين، لأنهم في غنى عن البشر بوصفهم بشراً، وفي لهفة متزايدة وحاجة رهيبة للبشر بوصفهم أنابيب اختبار، ومفاتيح أبواب وعصياً وسدوداً لحمية وعربات سير، أي أشياء. كل واحد منها له وظيفته المرخصة له، فالإنسان الذي هو مفتاح لا يمكن له أن يتحول إلى عربة سير، وذلك بالضبط ما لا تستطيعه الأشياء، ويستطيعه البشر: الكائن البشري اللامتشيئ يشع بالاحتمالات، والكائن المتشيئ ذو حركة واحدة لا يحيد عنها، مثل الحركات المقننة في قطع

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الشطرنج. الطغاة وحيدون، فهم يتحدثون وحدهم، ولا يرون سوى صورهم، رأياً، ولا يستجيبون لأحد، ولا يسألون عن طريق الإحصاء الصادق عن مكانتهم عند الناس، فمكانتهم مفروغ منها، لا تقبل التشكيك، وكل تشكيك عمل لا يصدر إلا عن بشر آخرين، والبشر الآخرون لا يحق لهم إلا أن يكونوا أشياء، كالجدران والمناضد وإطارات السيارات وأعمدة الكهرباء، فهل سمع أحد من هذه الأشياء صوتاً موجهاً إلى أحد؟ ولكن المشيئ يصل في النهاية إلى أن يكون هو شيئاً: صورة في كل مكان أشياء وليست نداء لإنشاء علاقة بشرية، وصوته في كل وسائل الإعلام شئ، وإخباره مجرد أشياء: لقد توقف عن التشخصن (أي أن يكون شخصاً بشرياً) وصار رمزاً يبعث الخوف مثل الإعصار والصاعقة وجراثيم الوباء، وينتهي المشئ الأكبر إلى أن يكون وحده في دهاليز عالمه الذي صنعه من أشياء، مثل كاليغولا وهو يركض في أروقة القصر، بينما الكائنات البشرية أما هاربه منه أو راكعة له أو نازفة بين يديه: فليس لديه صديق. المشيئ الكبير لا أصدقاء له، بل عبيد، والعبيد أشياء.

Telegram:@mbooks90

وهناك تشيئ اللغة والتعبير. أعرف شخصاً يكتب شعراً سريالياً، يطرطش في اللغة ويحرفش الكلمات ويرشرش العبارات، في صوته اختناق يتخثر أمامنا كأنه عذاب دفين، وفي حركات يديه انزعاج الأعمى حين يلمس جمرة، هذا الشخص الخرافي الثقة بالنفس، الذي يحيا في خوف دائم من عدم الاعتراف به، متسلطاً على العبارة قائلاً للعيّ الذي فيه، إن ما يمارس اللعب بالكلمات، لأن الكلمات عنده مجرد أشياء مبعثرة صماء، وهو يبشرني قائلاً: «بعد محاولات طويلة استطعت العثور على لغتي» فصيرني، أمام طغيانه المهروش المهرج، مراجعاً في ذهني لتاريخ الجنون في العالم.

لا أدري لماذا أصبح كل العيين روحاً، الثلجيين ذهناً، كل الذين لا تستطيع عيونهم أن تنفتح، وكل الذين رؤوسهم تقاتل صدورهم، وكل الذين لا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يعرفون كيف يحسبون أصابع أيديهم، لماذا أصبحوا كلهم شعراء؟ لماذا هذا الزمهرير الشعري؟ هل لأن الشعر العربي الحالي يعالج ألفاظ اللغة بوصفها أشياء لا روح فيها؟ أعتقد ذلك، وإلا فكيف تفسر انعدام القدرة على صياغة النثر العقلاني الموصل البشري أعظم إيصال؟ في شعر الكثيرين منهم شئ تحت بشري، شئ مهمهم، همهام، متهاوم، هلامي، مطقطق دون موسيقى، مزركش دون تلوينات، ثقيل دون وزن.

لماذا يميل الإنسان الكاره للحرية إلى تشيئ الكائنات؟ قرأت مؤخراً أن الإسكيمو لا يعرفون هواية الصيد، وهم لا يعيشون إلا على الصيد، إذ ليست لديهم زراعة: أنهم يصطادون كي يعيشوا، ولكنهم يستغربون الاصطياد الفائض عن الحاجة للعيش. ولنأخذ القصص القديمة كلها، عربية أم هندية أم فارسية أم أجنبية: لا بد أن يكون الأمير أو الملك ذاهباً في إحداها للقنص أو الصيد: لو كان الملك أو الأمير يريد مجرد الطعام ففي مزارعه وإقطاعياته ما يكفي لإشباعه وإشباع تابعيه وحراسه من خراف ودجاج وطيور وأسماك، ولكن الملك يذهب للصيد ابتغاء المتعة: هو يصطاد الغزلان والطيور لا لأنه يريد أن يشبع جوعه للطعام بل لإشباع لذة أخرى، وهي تشيئ الكائنات: فالغزال الراكض بحركته الحلوة البريئة الجذلى ينبغي إيقافه عند حده وتثبيته ميتاً، فصاحب السلطان منزعج من هذا النبض الحر في الطبيعة، فهو لهذا يريد أن يضع حداً لحرية الحركة وغنائية التهاوي، فيفرح آنذاك لأنه استطاع إيقاف جريان الدم الحر في الطبيعة، استطاع أن يشيئ الطبيعة.

ولا بد للطغاة من إصدار القوانين الآمرة الناهية، ففي القوانين الاعتباطية المجحفة الهادمة لكرامة الإنسان، تشيئ وتحجيم وتصغير لهذا الحيوان الناطق الذي يمشي على قدميه: لا يحق لك أن تبيع، حرام عليك أن تسير ليلاً، حرام عليك أن تقرأ، أن تكتب، ممنوع عليك أن تدعو، ممنوع عليك أن تدعى،

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

عقاب لك لأنك غنيت، عقاب لك لأنك بكيت، عقاب لك لأنك ضحكت، عقاب لك لأنك مررت في شارع ما، عقاب لك لأنك لم تقف، عقاب لك لأنك لم تحضر، عقاب لك لأنك لم تهتف، عقاب لك لأنك لم توقع، عقاب لك لأنك وقعت، عقاب لك لأنك اقتربت، عقاب لك لأنك ابتعدت، عقاب لك لأنك أحببت، عقاب لك لأنك كرهت، عقاب لك لأنك شجاع، وعقاب لك لأنك جبان، ولأنك مكترث ولأنك عديم الاكتراث حتى ليصدق ما قاله أحد شخوص همنجواي في رواية «وداع للسلاح».

«إذ كنت جميلاً قتلوك، وإن كنت شجاعاً قتلوك، وإن كنت شهماً قتلوك، وإذا لم تكن واحداً من هؤلاء فسوف يقتلونك أيضاً ولكن لا داعي للعجلة».

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ملاحظات حول استعمال ضمير الأنا

يُلقي الشاعر العربي الحديث قصيدة من النوع المسمى بالسياسات فماذا يقول؟ أنتم خانعون، أنتم لا تقرأون، أنتم أحذية السلطان، أنتم نائمون، أنتم جبناء، إنّه يخاطب المائة والخمسين مليون عربي هاجياً متوعداً، منذراً مُحَجِّما لهم، فإذا قال نحن نائمون «نحن» متقاعسون بدلاً من أنتم فهو يعني «أنتم» في الحقيقة وما إدراج نفسه معهم إلا على سبيل دخول واحد بين المائة والخمسين مليون وبذلك يشكل تقصيره هذه نسبة ضئيلة جداً، إلى درجة أنها لا تكون شيئاً: إنّ نسبة واحد إلى مائة وخمسين مليون شخص هي من القلة بحيث تنعدم، إذا كان معهم فهو يبعد نفسه عنهم مثلما يبعدها عنهم إذاخاطبهم «بانتم». إنّه يحتمي من كثرتهم الهائلة، بصغر حجم مساهمته في التقصير أو الخنوع أو الجهد أو انعدام الغيرة في كلتا الحالتين أي إذا قال أنتم أو نحن، برأ نفسه وأوقع اللوم على غيره، وفي كلتا الحالتين يجري الشاعر في مجرى شعر الفخر القديم والفخر الذي نُظِرَ له في شعرنا الأول قضية محيرة: لماذا يفخر الشاعر؟

لماذا يقول:

الخيل والليل والبيداء تعرفني

والسيف والرمح والقرطاس والقلم؟

لماذا يقول:

وإذا أتتك مذمتي من ناقص

فهي الشهادة لي بأني كامل؟

لماذا يقول:

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أنا ابن جلا

وطلاع الثنايا؟

لماذا يقول:

هذا ابن عمي في دمشق خليفة

لو شئت ساقكم إلى قطينا؟

والأمثلة ألوف.

اعتقد أنها حاجة الإنسان للاعتراف به، فعليه أن يقدم أوراق اعتماده ممثلاً لدولة شرعية معترف بها وهي في العرف الدبلوماسي تكون الدولة دولة عصابات مغتصبة عند من لا يعترف بها.

حاجة الشاعر العربي القديم إلى أن يُعترف به حاجة مستمرة، لأن الشعراء الآخرين لا يعترفون اعترافاً هيناً بشاعر يعيش في عصرهم فالمنافسة شديدة عليه إذن يرغمون على الاعتراف.

الشعر العربي الأول وربما الحديث شعر غير تغافري، تضامني، الشعراء فيه لا يشكلون جمعية فنية وإن تكن غير رسمية ولا نظامية. كأن كل شاعر جزيرة وحيدة.

وهنا أنتقل إلى الصلة بين الفخر والمدح: طالما أخذ النقاد على الشعر العربي أن فيه مديحاً كثيراً، غير مدركين أن المديح جزء من علم الاقتصاد الشعري. لم تكن هناك دور للنشر تعطي الشاعر عوائد عما يباع للقراء من نسخ، وحتى في عصرنا الحديث نفسه، حيث النشر ميسور لم يستطع ت. س. اليوت (وهو من هو) في مجموعاته الأولى التي نشرها، أن يعيش من

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

شعره، فعمل موظفاً في مصرف، فكيف بالشعر القديم؟ كما لم يكن لدى العرب مسرح يقدم الشاعر فيه لجمهوره الأعمال التي يعتاش من ورائها. ولم يكن لديهم، وهذا أهم شئ، محافل جماعية يقرأ الشاعر فيها عليهم شعره ليتعاونوا على إعاشته كما في اليونان القديمة وحتى وقت متأخر في شبه جزيرة البلقان حيث يقرأ الشعراء فيها يتحوطهم الناس مثلما يتحوطون المغنين أو العازفين وبذلك يمكنونهم من الحصول على لقمة العيش.

وجد الشاعر العربي أن النساج يستطيع العيش من حرفته وكذلك الحداد والنجار وحذاء الخيول والراعي، أما هذا الذي يتجاوزهم موهبة ويعلو عليهم تعبيراً فلا يجد مجالا للعيش من موهبته، فماذا يفعل؟ إنه يتجه لمن بيده المال والقدرة على العطاء، فيبيعه شعراً. وغالباً ما يكون من بيده القدرة على العطاء راغباً في أن يتوجه إليه الشاعر شخصياً ويمدحه بالاسم، فهو لا يهب الشاعر بوصفه شاعراً فحسب، كما تعطى الجائزة مثلاً للفائز الرياضي اليوم، بل لا بد من وجود المخاطبة الشخصية الموجهة من الشاعر نحو الممدوح، ولا يلتفت هذا الممدوح لكل من هب ودب من الشعراء، بل لا بد أن يكون الشاعر ذا مكانة واقتدار وهيبة، ولذلك يحاول الشاعر أن يصدر بيانات عن نفسه، بيانات ذاتية فخراً بنفسه وعشيرته. لا يحب الممدوح أن يمدحه صعلوك بل إنسان كبير، فخم ومهم، فمديح الصعلوك شئ صغير ومديح الكبير شئ كبير، وعلى قدر مكانة الشاعر في نفسه وبين حاشية الممدوح تكون العطايا المقدمة له. فترى المتنبي يهيم من العراق إلى الشام مقدماً نفسه لسيف الدولة على أنه شخص خطير ومهيب ورائع، ثم يهيم من الشام إلى مصر تتقدمه جيوش تفخيمه لنفسه كي يفتح له كافور الأبواب، ويفرش له الأرض بالسجاد. المديح ابن الفخر الشرعي وربما اللاشرعي، والمديح عملية اقتصادية مقبولة تماماً في مقاييس ذلك العصر. ومن يدري،

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فربما يكون ما يدعي بالشعر الجماهيري (وأغلبه يصير رديئاً بعد قراءتين)، شعر الثناء على الشعب وقدراته الإبداعية وعظمته مديحاً من نوع جديد. فدغدغة مشاعر الشعب تجلب عطايا مثل دغدغة مشاعر الممدوح القديم، وما زلت أذكر قصيدة بول إيلوار التي ترجمتها أنا في الخمسينات وعنوانها «حرية» والمعروف أنها كانت في زمن المقاومة الفرنسية خلال الحرب، قصيدة جيدة، أما الآن فهي شاي جرى غليه عشرات المرات.

أعود إلى موضوع استخدام «ضمير الأنا» فأقول إن من العسير علينا أن نجد بين شعرائنا وفنانينا وكتابنا من يقول «أنا» منفصلة عن نفسه كانفصال الجرثومة في أنبوبة الاختبار بين يدي العالم. «الأنا» عندهم امتداد للفخر القديم، فيندر أن ترى مقابلة مع أحدهم يقول فيها: لا أستطيع، أو لا أعرف أو قصرت أو هذا فوق مستواي أو كذبت أو فلان أفضل مني أو أنا مذنب. بل هي مثل «نحن» التي جاءت في صدر هذا المقال لتعني «أنتم». فإذا قال الفنان المنتفخ بعظمته وإنجازه «لا أستطيع شيئاً ما» فهو يعني «أستطيع شيئاً آخر استطاعة لا حد لها» بودي أن أرى لقاء أو قولا يحجم فيه المرء نفسه لا الآخرين، يحجمها بدون تواضع كاذب وبلا مازوخية تشبه الضرب على الصدور في مهرجانات ذكرى مقتل الحسين، ويحجمها بمقدار ما ينظر إليها أعداؤه الموضوعيون. نعم، فهناك شئ اسمه أعداء موضوعيون كما يكون العالم عدواً موضوعياً للميكروب في أنبوبة الاختبار. ويحتاج المرء إلى الكثير من كراهية نفسه والخوف منها والشجاعة على إذلالها. والشجاعة على أن يذل المرء نفسه شجاعة حقة ولكنها نادرة جداً، ولا حاجة للقول إنّ إذلال المرء لنفسه ليس كقبول إذلال الغير لها، ففي هذا الأخير إمحاء للشخصية ومذلة حقيقية.

سوف تتحقق لنا قفزة حضارية لا حدود لها لو جرب الفنانون والسياسيون

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والاقتصاديون وضع «الأنا» في ثلاجة، والسير بين الناس ناساً اعتياديين، خطاة، متعثرين، جهلاء، جبناء، مشوهين، عاجزين، لأن اعتقادهم الآن بأنهم وصلوا لا يدع أمامهم نقطة يصلون إليها. لو أن كل واحد منا واجه نفسه بشجاعة المعري الذي استخدام «الأنا» كما يجب أن تستخدم، لا على أنها سفينة محملة بخزائن الأرض، مبحرة نحو أرض الأحلام، بل:

ثوبي محتاج إلى غاسل

وليت قلبي مثله في النقاء

أحب هذا البيت ولا أمل من ترديده، مع أن الجانب الشعري الخالص فيه ليس أروع ما فيه، ولا أظن المعري يكذب إذ يجد قلبه وسخاً، ولكن السؤال هو كيف يكون قلب المعري وسخاً وهو لم يرتكب من الآثام واحداً بالألف مما نرتكب كل يوم في الأقوال والأعمال والنوايا؟

Telegram:@mbooks90

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الشعور بجوع الدماغ

إذا لم يدخل الطعام المعدة يوماً أو يومين تتضور جوعاً فتطلق صراخها إلى الجسد كله، ولا يسكنها إلّا ضخ الأكل في جوفها الذي ما ينفك عن الحركة الطاحنة.أما الدماغ فلا يطالب بملئه ولو أبقيته فارغاً أزماناً بطولها. وكما قال ديكارت: «كل إنسان راض بما يمتلك من حس سليم»، فهو لا يرضى بما منح له من حظوظ في الثروة والمكانة إلا رضاه عن سلامة عقله وحسن اقتداره على الحكم بين الأشياء والموجودات لا تحده سوء الهجعة الأخيرة. وإذا جرينا مع الحكيم الفرنسي لاروشفوكو فإنّ «كل إنسان مستعد للاعتراف بضعف ذاكرته غير أنه ما من إنسان يعترف بضعف قدرته على التمييز الرشيد».

صحيح إنّ المعارف في العصر الحديث بلغت حداً من الضخامة والتعدد بحيث لا يستطيع أحد أن يلامس سوى بعضها، هذا إذا أراد الاقتراب منها، بل إنه حتى قبل العصر الحديث لم يكن ما يدعى «بإنسان عصر النهضة» أي المدرك للعلوم والفنون، كائناً حقيقياً إذ إنّ دافنشي أو مونتاني لم يكن في مقدروهما أن يسبحا إلا في سواحل المعرفة، وبقيت قاراتها البعيدة مجهولة عندهما.

لحسن الحظ إنّ العلوم الجيدة هي آخرها. فالطب الصحيح هو طب اليوم لا طب الأمس. والفلك المقبول هو فلك اليوم، وآخر كمبيوتر هو أفضلها. ليس الأمر كذلك، مع الأسف، في ميدان الفنون المدعوة بالإنسانيات. شعر المتنبي معاصر لنا وكذلك الإلياذة ومسرحية الملك لير واوبرات موتسارت، وفكر أفلاطون وأرسطو ضروري حتى إذا وجدنا جانباً منه مغايراً لقناعاتنا أو مجانباً للصواب مجانبة تامة. ونحن نقرأها لا للمعلومات الصحيحة بل

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لمضاء التفكير واشتعاله. كلها ذات حضور دائم يجعلها تحاور بعضها بعضاً، مانحاً إياها تكوينات زماننا بينما تردد هي أصواتها في قاعات نفوسنا. غير أن من حسن حظ الإنسانيات والفنون امة، أيضاً، أن تلالاً بينها تذروها رياح الأيام فلا تبقى سوى القمم، ومثال على ذلك زوال مئات الألوف من كتب الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر، ولم يبق من تلك الأكوام الهائلة أكثر من مائة كتاب يستطيع المتابع أن يلتهمها في مدى قصير، إن شاء ذلك تكون الدعوة إلى إشباع جوع الدماغ أمراً تعجيزياً ومذلاً معاً، لأنها تطلب المحال عندما تنادي بضرورة الإحاطة بالمعارف. وتكون أمراً ميسوراً عندما تعني الانتباه لنبض الوجود واحترام تراث الإنسانية، أو ما يسميه الألمان بالوعي بالعالم. ومن أولى سمات احترام تراث الإنسانية عدم كراهية ما لا نعرف. فقد اعتاد الناس على اللجوء إلى ميكانيك الدفاع عن النفس بالشعور بالتعالي على ما يجهلون، فإذا كان عازفاً عن الاطلاع عن النقد الفرنسي أو الأمريكي الحديثين تحته ميكانيكا الدفاع عن النفس على إنكار هذا النقد واستصغاره. وإذا كان يجهل الأدب الأمريكي تدفعه ميكانيكا الدفاع عن النفس إلى القول: «وهل يوجد أدب أمريكي أصلاً؟». أن يجهل المرء أمر معقول ومقبول أمّا أن يصنع من جهله معرفة ومعرفة متطاولة متكبرة فهو ما يكشف عن قصور في جوع الدماغ. وهو جوع يقبل تأجيل إشباعه قبولاً لا ترضى به المعدة.

Telegram:@mbooks90

من حالات جوع الدماغ، مثلاً، أن يقول المرء: «إنني أجهل الرواية المكونة من رسائل، ولكن ينبغي علي ألا ازدري من يعرفها» ومن لا يشعر أنه يعاني من جوع في الدماغ فهو يعاني بالتأكيد من أخطر مرض يصيب الدماغ أعني الرضا عن الذات. هذا الداء الذي إذ سد علينا الأبواب قلنا ما أوسع فسحتنا! وإذا كتم أنفاسنا قلنا يا لنقاوة هوائنا! وإذا شلّ أرجلنا قلنا ما أسرع ركضنا! بالرضا عن الذات تتكسر الكراسي التي يجلس عليها مسئولون ولكنه كسر لا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يراه الجالس ولا يشعر به. الرضا عن الذات يجعل تصرفات المرء كلها مجردة عن أي نقد ذاتي وأية مراجعة أو إحساس بنقص ينبغي تلافيه، فتكون الحال شبيهة بذلك الأمي الذي وقف عند مكتبة يتأمل رفوفها المشحونة، فقال له صاحبها:«هل تطلب كتاباً؟» فرد صاحبنا: «لا، لأنني قرأت كتبك كلها» فقال له صاحب المكتبة: «صحيح» فقال الريفي: «نعم قرأتها لأن كتبك كلها تقول اسلك مسلكا حسناً، ومسلكي أنا حسن».

طاغيتنا فينا، وهو رضانا عن أنفسنا، أنه متجبر عنيد، مكتف بذاته، حريص على تعمية البصر، لئلا يستدير هنا أو هناك باحثاً عما يقلص طغيانه. الرضا عن النفس جريمة لكنها غير موجودة في أي قانون للعقوبات في العالم. مع أن كل مادة في العقوبات تعبر عنها بشكل أو بآخر. فكل جريمة منبتها الرضا عن النفس ابتداء من القتل وانتهاء بمخالفة تعليمات المرور. فالقاتل يقتل لأنه يعتقد أن غيره لا يستحق الحياة وهو الأجدر بها والذي يوقف سيارته في مكان غير مسموح به راض عن نفسه.

أن يعرف المرء خير من أن يجهل. ولكن أفضل من المعرفة، الإدراك. قال الشاعر ت. س. اليوت: «يبدأ النشاط العقلي بالمعلومات، فإذا ارتقت تحولت المعلومات إلى معرفة، فإذا كانت المعرفة أعمق أصبحت حكمة وهي أعلى ذرى الوعي بالعالم».

الرضا عن الذات مصدر التعصب. لأن التعصب اعتقاد الإنسان بأن القليل الذي عنده كاف ومشبع وكثير وأن أي شئ يخالف ذلك القليل موضع اتهام وإفساد، لا بد من مقارعته لا بالحجة بل بالقوة، فالمتعصب يكره تبادل وجهات النظر تبادلاً سلمياً لأنه لا يمتك نظراً بل عماية.

في الدعوة لتشغيل الدماغ تحريض عضو يوشك أن يهمد كي يدور الدم

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فيه، مثلما يفعلون في مؤسسات العلاج الطبيعي لتحريك يد أو ساقاً انتابها الشلل. إنها دعوة لتحريك عضو يهمله الكثيرون ظناً منهم بأنه يعالج نفسه بنفسه، مع أن الفكر كالأرض، إذا لم تحرث وتسقى تصير سبخاً. أيكون الباعث على هذا النداء ألمي الناشئ عن خبر نشرته إحصائيات اليونسكو منذ زمن وهو يقول إنّ الشعب العربي من أقل الشعوب قراءة؟ نعم.

خصيصة أخرى في إشباع جوع الدماغ تجعله مختلفاً عن جوع المعدة هي أن اكتظاظ المعدة بالأكل يسبب الغثيان بينما الدماغ يزداد غنى كلما حاولت إشباعه وذلك يذكرني بما قالته جوليت لروميو: «كلما ازداد عطائي لك ازداد ما أملك» «The more I give to thee, the more I have».

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تم الرفع بواسطة
Telegram:@mbooks90

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner