جماليات المكان في الرواية العربية
روايات غالب هلسا نموذجا

جماليات الأمكنة الطبيعية

د. شاكر النابلسي

إن الفن هو الإنسان،
مضافاً إلى الطبيعة.
- بيكون -

شملت أماكن الطبيعة في روايات غالب هلسا، أماكن عدّة. ففي هذه الروايات نجد جماليات الحديقة، والبحر، والنهر، والجبل، والخلاء.

وعندما يصوِّر الشاعر، أو الرسّام، أو الروائي، منظراً طبيعياً، فإنه يقتطع من الطبيعة قطعة تليق به. وربّما يشترك مع فنّانين آخرين بالقطعة نفسها ولكن، في النهاية، يتكوَّن لدينا عدد من القطع الفنيّة المختلفة، أو ربما المتشابهة في ناحية معيَّنة، ولكنها لدى الفنّانين الأصلاء، تبقى قطعاً مميَّزة.

فالفنّان يختار من الطبيعة جزءاً صغيراً يناسبه، يأخذه ثم يعيده ثانية إلى الطبيعة على شكل فنون. وهذا الأخذ والعطاء هو الذي أثرى الطبيعة، وجنّبها الاستنفاد، على مقدار ما أخذ منها، منذ بدء الخليقة إلى الآن.

ليس الفنّان مستهلكاً للطبيعة، كالإنسان العادي، يأخذ ولا يُعطي، ولكنه مُنتج في الطبيعة، لأنه إذا كان يعمل يومياً، فإنه يضيف يومياً إلى الطبيعة مباهج جديدة، لم تكن فيها من قبل. في حين أن الطبيعة من جانبها، تمدّه بروحها، وتهمس له بأسرارها التي لا يفهمها غيره، لأن لديه «الشيفرة» الخاصة لتفسير هذه الأسرار، وهو ما لا يملكه أي انسان عادي. ولذا فإننا نلاحظ أن العلاقة بين الفنّان والطبيعة، ليست علاقة حب وهيام فقط، بقدر ما هي علاقة تبادل مصالح وخدمات. فالطبيعة تعطي الفنّان لكي تأخذ منه. والفنّان يأخذ من الطبيعة لكي يعطيها. وهذه العلاقة من أكثر العلاقات الكونية - بمفهوم العلاقات الحديثة - قوّة ورسوخاً، فهي تسمح للفنّان بأن يكون في الطبيعة عنصر إضافة حيوياً، مهمّته الرئيسيّة الإضافة. ولكن أية إضافة؟.

إن الفنّان، كما قال أرسطو، عندما يُحاكي الطبيعة، هو في واقع الأمر لا ينسخها، ولكنه يوحي بها. وهذا الإيحاء يأتي على عدّة صور، تختلف وتتعدَّد، بعدد الفنّانين الذين أوحوا لنا بالطبيعة. فعملية الإيحاء لكي تتمّ، تحتاج إلى تلك المسافة التي تقطعها الوردة من الغابة إلى الفنّان، ثمّ تحتاج إلى ذلك المرجل الفنّي الذي يُعيد تشكيلها من جديد بأشكال الفنّان وألوانه النابعة من تجربته ومعاناته، وثقافته، وعلمه بأسرار الحياة وتجلّياتها. وهذا هو التميّز أو التوحّد الذي قال به علماء الجمال، منذ وقت طويل.

لذا، فقد أصبح الفن، كما يقول «ميشال ديرميه» في كتابه (الفن والحس Art et Sens) هو المؤثّر في الطبيعة، وعقلها المفكِّر، وبواسطته يفهم الإنسان الطبيعة التي تفهمه. ومنبع تأثير الفنّان في الطبيعة يتأتّى من تلك الإضافة التي يضيفها الفنّان/المبدع الأصغر للطبيعة. فعندما رسم «فان غوخ» مثلاً زهور السوسن، أو زهرة عبّاد الشمس، أو شجرته المشهورة، كان قد قدَّم للطبيعة زهوراً لعائلة السوسن، ولعبّاد الشمس، لم يسبق أن وجدت من قبل، ومنذ بدء الخليقة. وتلك هي الإضافة.

وعندما وصف محمود درويش مدينة بيروت بقوله:

تفّاحة للبحر، نرجسة الرخام.
فراشة فجريّة، بيروت. شكل الروح في المرآة.
وصف المرأة الأولى، ورائحة الغمام.
بيروت من تعب ومن ذهب، وأندلس وشام.
فضّة، زبد، وصايا الأرض في ريش الحمام.

وفاة سنبلة. تشرّد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت.

كان قد أضاف مدينة جديدة إلى مدينة بيروت التي كانت قائمة قبل أن ينشد هذه القصيدة عام ١٩٨٤.

ومن هنا نلاحظ أن العلاقة بين الفن والطبيعة ـ وكلها أمكنة تحكمها أزمنة ـ هي علاقة «خذ، وهات»؛ أي تبادل مصالح، وأن الفنّان الذي يأخذ من الطبيعة دون أن يُعطيها يُفلس في النهاية، لأنه كالمقترض الذي يستلف ولا يُسدِّد.

وهذه العلاقة بين الفن والطبيعة، لكي تصبح علاقة سوية متكافئة، يجب أن يحكمها ما نسمِّيه في علم السياسة الحديث بـ «توازن القوى». فلا يتحالف القوي مع الضعيف، حتى لا يلتهم الواحد الآخر، وحتى يسود السلام. ولكي يسود السلام ـ وهو هنا الفن الراقي الرفيع الذي يتميَّز بأعلى مستوى من الجماليات المختلفة ـ لا بدّ أن يملك الفنّان قوّة (الطبيعة تملك قواها الذاتيّة، فلا شرط لقوّتها) تجعله يتكافأ مع قوّة الطبيعة الذاتيّة. وتتمثَّل هذه القوة بمجموعة من الأسلحة الفتّاكة التي نرمز لها بالخيال الخصب، وعمق التجربة المعيشة، والقدرة الذاتية المكتسبة من الثقافة العامّة، والتمرين، وتحدّيات الآخر. فيما لو علمنا أن مبرّرات الإبداع الفنّي، في تجلٍ من تجلّياته، هو محاولة للدفاع عن وجود الفنّان المهدّد من الآخر.

ومن هنا يتفق علماء الجمال على أن الفنَّان في علاقته مع الطبيعة، لا يحاول أن يلغيها، أو يحلّ محلّها. ففان غوخ عندما رسم زهور السوسن وزهرة عبّاد الشمس، لم يكن يهدف إلى إلغاء زهور السوس أو زهرة عبّاد الشمس من الطبيعة، ليحلّ محلّها زهوره، ولكنه كان يسعى إلى أن تكون إلى جانب زهور الطبيعة تضيف إليها زهوراً جديدة. وكذلك كان الحال مع محمود درويش في قصيدته عن بيروت. فقد جاء لنا ببيروت جديدة إلى جانب بيروت القائمة، يُطلق عليها، «بيروت الدرويشيّة». كما سبق أن جاء نزار قباني ببيروت أخرى، أطلقنا عليها «بيروت القبّانيّة». وكلّ شاعر آخر جاء ببيروت جديدة، كانت تلك بيروت الخاصّة به. ولم يحاول أي شاعر من هؤلاء إلغاء بيروت الأولى/الأصل. وكذلك كان الحال مع نجيب محفوظ حين صوَّر الأمكنة القاهريّة في ثلاثيته وغيرها. وقد حاول جمال الغيطاني حديثاً أن يتتبَّع هذه الأمكنة شارعاً بعد الآخر، ومكاناً بعد مكان، لكي يتأكَّد من وجود مثل هذه الأمكنة على الطبيعة، ولكنه اكتشف في النهاية أن محفوظاً قد بنى من جديد سكَّريّته المحفوظيّة، وزقاق مدقّه، وحيّ بين القصرين الخاص به.

والفنَّانون الذين حاولوا أن يحلّوا بإبداعاتهم مكان الطبيعة، كان مصيرهم الفشل الذريع، وسقطوا في بئر التقليد، والنسخ، والتصوير الضوئي الميكانيكي. وهؤلاء هم ما يُطلق على فنّهم الفن الرخيص. لأنهم لم يدركوا حقيقة جوهريّة وأساسيّة، وهي أن الفنَّان عندما يتبادل المصالح مع الطبيعة فإنه يسعى لأن (يُكمل) الطبيعة، لا أن (يُقلِّدها) أو (يُلغيها). والفن ليس لديه من شيء يضيفه إلى الطبيعة غير إعادة ترتيب الأشياء، أو محاولة إيجاد نظام آخر، ليس بالضرورة أن يكون أفضل من نظام الطبيعة القائم. ومن هنا لعب الفن دور (العقل) بالنسبة للطبيعة. وهو ما كان ـ ولا يزال ـ ينقص الطبيعة. ومن هنا جاءت أهمية الفن كـ (مُكمل) للطبيعة، واعتبرت الأعمال الراقية جمالياً، (إضافة) جديدة.

والعقل الذي يستخدمه الفنَّان في تعاطيه مع الطبيعة، يختلف عن العقل الذي يملكه العالم النباتي، أو العالم البيئي، أو أي نوع آخر من العلماء. ويطلق علماء الجمال على هذا العقل اسم (العقل الشعري). ولكي نوضح معنى العقل الشعري، وهي خاصيّة لا يملكها غير الفنَّانين الأصلاء، نقترب قليلاً من الأعمال الشعرية ذات الجمالية الرفيعة. فنرى أنها عبارة عن عملية فنية معقَّدة، يقوم بها الشاعر، فيحوّل عقله إلى قلب، وقلبه إلى عقل. فالصورة الشعرية لكي يتم خلقها، لا بدّ لها من قطع المسافة من عقل الشاعر إلى قلبه، ومن ثم تقفز كما تقفز نقطة الماء من الغيمة إلى جذر الشجرة، فتلامس الأوراق وهي قلب المتلقّي أو القارئ أولاً، ثم تنزل إلى عقله وهي الجذور. ومن هنا ثبتت حقيقة الشعر التي تشير إلى أن الشعر يخرج من ورشة الشاعر التي تتمثَّل في أن: عقل الشاعر قلبه، وقلب الشاعر عقله، ودليله.

فالصور والأفكار تبدأ من عقل المرسل/الفنَّان، وتنتهي في عقل المتلقّي/القارئ أو المشاهد، أو المستمتع، وتمرّ من خلال محطّتين متماثلتين هما: قلب المرسل/الفنَّان، وقلب/المتلقّي أياً كان. وبدون هاتين المحطّتين تنتفي الجمالية من العمل الفنّي، وتنتفي عن الفن فنّيته، ويستحيل إلى نصٍ إخباري في أشكال مختلفة، وقد تكون علمية خالصة، أو فلسفية، أو سياسية أو اجتماعية، يتحوَّل معها الفنَّان إلى عالم، أو فيلسوف، أو سياسي، أو مصلح اجتماعي، ولكن ليس فنَّاناً متميِّزاً متفرِّداً. وهذا هو الفرق بين الفن والعلم. فالفن خصوصية خالصة، والعلم عمومية مشاعة. وهو ما يلخِّصه القول المشهور: «الفن أنا، والعلم نحن». وإن كان يجمع بين الفن والعلم وظيفة واحدة فهي أنهما كليهما يشكِّلان مادة الوجود الإنساني، وبدونهما ينتفي هذا الوجود، ويتحقّق العدم.

وحديقة «الأورمان» القاهريّة التي يصوِّرها هلسا في روايته: (الخماسين) و(الروائيون ـ ١٩٨٩) هي في سياق أسرار العلاقة التي بين الفن والطبيعة التي حاولنا أن نكشف عنها قبل قليل. ومن أجل مزيد من هذا الكشف دعونا نقرأ المقطعين التاليين المقتطفين من هاتين الروايتين فنرى ما يمكن ملاحظته من خلال بنائهما الجمالي:

«حديقة الأورمان دغل ينبش أحلام الطفولة، دغل مخيف وبعيد عن

العالم. وهناك ذكرى ملمس امرأة، يخنقه بالرغبة، فوق رصيف الشارع الذي يصل بين كوبري الجامعة وجامعة القاهرة كتلة متشابكة من الأشجار تبدو خلالها آلاف الفراغات البالغة الصغيرة، تنفذ العين منها إلى نتف ميكروسكوبيّة من سماء بيضاء متّسخة، دوائر ضوء صفراء مرتعشة، ترسم على الرصيف أرابيسك من الظل والنور».

وفي المقطع الثاني من رواية (الروائيون) نقرأ:

«كان يتجه نحو حديقة الأورمان، رغم عشقه للحديقة لم يدخلها، إذ كان يسيطر عليه وسواس، أنه حين يدخلها ساعة الغروب فإن أبوابها سوف تنغلق عليه، ويظل في داخلها. سار بمحاذاتها في الشارع المؤدّي إلى بين السرايات، ثم استدار يساراً وأصبح في مواجهة جامعة القاهرة. وحشة تحطّ على الشارع يؤكّدها شجر حديقة الأورمان، وحديقة الحيوانات».

نلاحظ من خلال المقطعين السابقين ما يلي:

١ ـ في الجزء الأول من المقطع الأول أخذ هلسا من الحديقة ما يليق به. فالحديقة تمثّلت له امرأة. دغل ينبش أحلام الطفولة. الطفولة الأولى في الجنوب الأردني، حيث لا حديقة هناك، ولكن هناك «الهربج» الذي هو أشبه بالحديقة، والذي يحفظ أسراراً للعشّاق، كما كان يحفظ الهربج. وكلا المكانين: الحديقة والهربج كانا عبارة عن دغلين. ولفظة الدغل هنا لها إيحاءات جنسيّة كثيرة، وقد وردت في عدة روايات عربية معاصرة على هذا النحو، نذكر منها روايات مؤنس الرزاز على وجه الخصوص.

٢ ـ كرّر هلسا كلمة الدغل مرّتين في الجزء الأول من المقطع. ففي المرّة الأولى كان الدغل وسيلة استعادية للماضي المتمثّل في أحلام الطفولة. وكان في هذا رمزاً للجنس، باعتبار أن الحديقة الطبيعية، أو المكان الطبيعي (الهربج) الذي يمكن أن يُخفي عن الأنظار في رواية (سلطانة) التي تمثّل طفولة هلسا وشبابه في جنوب الأردن، كان رمزاً للأفعال الجنسيّة السويّ منها والشاذّ وكان في المرّة الثانية رمزاً للخوف والبعد عن العالم. وهو رمز سياسي في رواية (الخماسين) التي كانت تمتلئ بالخوف والرعب من السلطة، بل هي رواية الخوف والرعب من غبار الخماسين السياسي الذي كان يملأ جوّ القاهرة في زمن الرواية. ومن المعلوم أن الهمّ الجنسي والهمّ السياسي كانا الهمّين الرئيسيّين اللذين استقطبا معظم أحداث روايات هلسا بشكل عام. ومن هنا نستطيع أن نقول إن حديقة الأورمان في سطر واحد كانت قطباً لرمزين كبيرين في آن واحد: الرمز الجنسي من حيث هي دغل ينبش أحلام الطفولة، ومن حيث هي دغل مخيف وبعيد عن العالم. ولكن أي عالم هذا الذي كان الدغل/الحديقة بعيداً عنه. إنه العالم الذي يسعى هلسا إلى تمثّله وتحقيقه، عالم الحرية والديمقراطية، والإنسان الشجاع بشجاعة المجتمع الذي يعيش فيه.

٣ ـ ولكي يُرجح هلسا كفّة الجنسي على كفّة السياسي ظاهرياً، جاء بالجملة التي تبعت بعد ذلك: «وهناك ذكرى ملمس امرأة يخنقه بالرغبة». فهذه العبارة رجّحت كفّة الجنسي في التكوين الفنّي للحديقة، بحيث أصبحت نتيجة الجنسي مقابل السياسي في هذا الشوط هدفين مقابل هدف واحد. وأمّا باطنياً فالنتيجة كلها لصالح الجنسي، فيما لو علمنا أن هذا الولع الجنسي الذي يكتنف هذه الرواية وروايات هلسا الأخرى، مردّه إلى الفشل السياسي العام الذي يأتي الجنس مقابله، بديلاً له.

٤ ـ ولكي يرفع هلسا من المستوى الجمالي لهذه الكتلة الوصفيّة، انتقل وبسرعة إلى نسج خيوط جماليّة حول العبارات السابقة، حتى يستطيع أن يوازي بين الجمالي والسياسي الظاهري من جانب، وبين الجمالي والسياسي الباطني/الجنسي من جهة أخرى. وكانت الخيوط الجمالية الطبيعية التي نسجها تتمثّل بهذه الكتل من الأشجار المتشابكة، وهذه الدوائر الصفراء من الضوء، التي ترسم على الرصيف أرابيسك من الظل والنور... إلخ.

٥ ـ في المقطع الثاني يتضح لنا ما توحيه الحديقة لهلسا. إن الرعب من السجن والمطاردة والملاحقة من قبل البوليس السياسي في تلك الفترة، قد أحالت كل مكان مسوّر إلى سجن، حتى حديقة الأورمان التي كان يحبّها هلسا، قد استحالت هي الأخرى إلى شبه كابوس يوحي له بالسجن، كما كان يوحي له المكان الأكبر/القاهرة، في ساعة من ساعات الغروب. والغروب هنا ـ في زعمي ـ ليس وقتاً روزنامياً، ولكنه وقت نفسي، وإيحائي، يشير إلى أننا ـ كحالة عامّة ـ في وقت الغروب الإنساني، الغروب والتواري عن الحقيقة الإنسانيّة العامّة. ومن هنا تجنّب دخولها كما هو واضح في هذا المقطع.

٦ ـ وفي الجزء الثاني من المقطع الثاني، يتضح المعنى السياسي للحديقة من خلال حالة الخوف والرعب التي فرّغت الشوارع من الناس، وطلتها بالوحشة التي ساعدت في رسمها وتكوين شكلها أشجار حديقة الأورمان التي يبدو أنها كانت عارية من الأوراق. وزاد في هذه الوحشة حديقة الحيوانات التي كانت قرينة لحديقة الأورمان.

وفي رواية (ثلاثة وجوه لبغداد) نقرأ المقطع التالي، وفيه تفسير واضح آخر لاستعمال هلسا للحديقة، كرمز للحال العام، المتمثّل أيضاً بالواقع السياسي في بغداد، في زمن الرواية. وكيف أن كل شيء في المدينة قد أصبح كتلة من الرعب، متمثّلة في هذه الحديقة الشرسة التي تحيط بالبيت وكأنها ممثّلة للسلطة:

«منذ استأجرنا هذا البيت لم يقم أحد بالعناية بالحديقة. نمت أشجارها وتوحّشت حتى أحاطت بالبيت كلّه، وسدّت منافذه.. أصارع الأغصان، وأبعدها عن طريقي لأتمكّن من المرور. أفتح باب البيت فتتبعني الأغصان وأوراق الشجر إلى الداخل. أدفعها إلى الخارج وأغلق الباب بصعوبة، وحين أفتح نوافذ حجرة النوم،

تعيش معي أصوات الحديقة، حتى في أحلامي. زواحف وحشرات وطيور كثيرة تحدث أصواتاً مميّزة... أصوات أخرى تشبه أنيناً يستمرّ طويلاً. وهناك الصرخات ـ تحتار أهي لطائر أم لإنسان ـ تبدأ وتنتهي مخلّفة إحساساً مضنياً بالفجيعة. في أحلامي تبدو الحديقة مزدحمة بالبشر الذين يتهامسون بأشياء مبهمة تتصل بي ولكنّني لا أعرفها.

قال أيوب:

ـ أوعى الشجر.

وسار أمامي يحطّم الأغصان التي تعترضنا».

وفي صفحة أخرى يقول هلسا:

«أمّا الحديقة المهملة فقد هاجت أشجارها وحشائشها، وامتلأت بالقواقع والزواحف، وراحت تفيض على البيت بأغصانها، وأوراق شجرها، وزواحفها، وترابها».

نلاحظ من خلال هذين المقطعين ما يلي:

١ ـ أن هلسا قد حقّق في هذين المقطعين ما أجمع عليه بعض النقّاد من أن الرواية العربية الحداثية هي الرواية التي تؤدّي غرضين أساسيّين: غرض وظيفي، وغرض جمالي. ونلاحظ أن هذين المقطعين يؤدّيان وظيفة معيّنة في الرواية، وهي وظيفة تأكيد الإحساس بالخوف والرعب مما يكتنف المدينة بشكل عام، وهو ما سيطر على جو هذه الرواية، فراح هلسا يستخدم كل ما هو متاح له، لكي يُعمّق، ويركّز، ويزيد من دسامة هذا الإحساس.

٢ ـ ومع أداء هذين المقطعين لوظيفتيهما لم تُهمل الناحية الجمالية فيهما، فنلاحظ في المقطع الأول أن المظاهر الجمالية لم تكن نابعة من مفهوم أن الجميل هو الفخم، والرائع، والعظيم، والثمين.. إلخ. كما لم يكن الجميل هو المتناسق، البسيط، المرتّب، كما قرأنا في روايات هلسا، ولكن الجميل هنا هو المألوف في حديقة مهملة كهذه الحديقة.

فكل شيء في هذه الحديقة كان جميلاً، لأننا ـ خاصة من كان منا يملك حديقة أهملها لحين في بيته ـ ألفناه، وألفنا مثل هذه المضايقات من مثل هذه الحدائق المهملة التي قرأناها في هذين المقطعين، والتي كانت تلاحق «غالباً» في بيته.

٣ ـ ونلاحظ في المقطع الأول أن هلسا، من خلال كلّ ما سبق، قد وحّد بين وظيفتي الإنسان والشجر في المجتمع البغدادي في ذلك الوقت. وهي وظيفة المطاردة، أو الملاحقة (وهي مرحلة «الخوف المعلق» التي تقع بين الحياة العادية ـ السجن الكبير ـ المحروم صاحبها من العمل، والسفر، والكتابة، أو الهارب خارج الوطن، وبين السجن الصغير). وهي الوظيفة التي جنّد لها معظم رواياته لتكون القاسم المشترك الأعظم أو الأكبر فيها وهي التي لا تخلو من رصد لهذه الظاهرة السياسية الخطيرة في المجتمع العربي المعاصر، والتي وسمت أدب هلسا الروائي بميسم «أدب المطاردة»، تلك الظاهرة التي لاحقت هلسا في عواصم عربية مختلفة منذ الخمسينات، وحتى موته في بداية عام ١٩٩٠. فتمثّلت لنا الحديقة في هذين المقطعين وكأنها فريق بوليسي سياسي يقوم بمهام المطاردة والمداهمة لـ «غالب» الشخصيّة الرئيسيّة في هذه الرواية. إنها تظهر له في أحلامه على شكل كوابيس مفزعة، وهي الكوابيس التي قرأناها في روايات مختلفة له.

ـ ٢ ـ

جاء ذكر البحر مرّة واحدة في روايات هلسا، في (سلطانة)، وكان ذكراً للبحر الميّت. وبما أن هلسا لم يعش في عواصم عربية فيها بحر غير بيروت التي لم يكتب لنا رواية تدور أحداثها فيها ـ ولو امتدّ به العمر فلربما كتب رواية في هذا الشأن، ولا سيّما أن الفترة التي عاشها في بيروت كانت فترة غنية جداً ـ فقد اقتصرت رواياته على هذا البحر الميّت الذي جاءت جمالياته على الوجه التالي:

«البحر الميّت عند العصر مرآة مصقولة، شديدة اللمعان، أفرش كفّي ـ عندما أطالعه ـ فوق عينيّ لأحميها من قسوة الضوء. وأتذكّر الصدمة التي تشبه لطمة على العينين عندما سبحت في هذا البحر الكثيف الأملاح، ثم وأنا أخرج منه بجسد لامع بالفسفور. تعيش عيناي الآن هذه الصدمة تنحدر الشمس قليلاً فيتحوّل البحر إلى مساحة حمراء كابية، كأن الضوء يتولّد من عمق الماء، مبلولاً، كابياً، ثم تغمره ظلال جبال القدس ليصبح صفحة سوداء».

إن أكثر ما يلفت انتباهنا في جماليات هذا المقطع هو النور. فلقد رسم هلسا البحر الميّت من خلال النور، وتجلّياته المختلفة التي كانت أساس كل لوحة فنيّة منذ القدم إلى الآن. فالفنّانون على اختلاف أعمالهم هم أبناء النور. فمن رحم جدلية الضوء والظلال تولد الصورة لوناً أو كلمة، على القماش والورق.

فإذا كان نور «فلاسكويز» أشبه بالنحل الذهبي الشفّاف، وهو يزدحم في الظلّ المعسول، وإذا كان نور «روجيير» أشبه بالماء المتدفّق على المرمر، في حين كان نور «بيكاسو» يقبض على اللباب المظلم، ويضمّخه، ويشكّله، كما يقول «الكسندر اليوت»، فإن نور هلسا يطلي ماء البحر باللون الفضّي، حتى يستحيل سطحه إلى مرآة مصقولة، تُعشي الأبصار. فالضوء هنا له قسوة النار في هذه المنطقة من العالم (الغور)، النار التي تبعث على التغيير، وتشكّل الأشياء، وتخرج منها الرديء.

فالنور هنا استحال إلى حقيقة أشبه بالريح تهبّ من كل الجهات لا يصدّها صادّ، ولا يقف في وجهها مانع. كذلك كان الضوء هنا، قاسياً، طاغياً، مكتسحاً، يأتي من أعلى الماء ومن أسفله، وكأنه كتلة من لهب تغلي ماء البحر من كل الجوانب. فإذا ما دخل النور مع الظلال في جدلية متبادلة، بدأت اللوحة تأخذ أبعاداً جديدةً. فإذا

ما طغت ظلال الجبال على البحر بدا صفحة سوداء، وكأن النور والظلّ قد تحوّلا إلى قوّتين كبيرتين، كما كان يعتقد «ليوناردو دفنشي». كلاهما ندّ مساوٍ للآخر، وكلاهما ملتحم في صراع أبديّ مع الآخر.

والنور والظلّ إذا ما تجادلا، واشتبكا مع بعضهما في تناسق، يقوده مبدع مدرك، فإنهما يولّدان قوّة جبّارة في اللوحة الفنيّة. ومثال ذلك كما لاحظ «اليوت» في «الموناليزا» التي يكمن إبداعها في وجهها الذي كانت نتيجة للعب الأبدي المتبادل بين النور والظلال. وهو ما نقرأه أيضاً في لوحة هلسا السابقة حيث يقوم كلٌّ من نور الشمس وظلال الجبال باللعب بماء البحر الميّت لعباً أبديّاً لا ينتهي، مادام هناك نهار يولد كل يوم.

كما نلاحظ هنا ـ وكما لاحظ نقّاد كثر، في لوحات مختلفة ـ أن الذي ولّد الحركة في لوحة هلسا، وجعلها ممثّلة للمكان، بل هي لباب المكان/البحر، هو أن الضوء الذي كان يلاعب الظلال، كان ضوءاً طبيعياً ـ وهي خاصيّة يتمتّع بها الضوء الطبيعي، دون الضوء الاصطناعي ـ يعمل على توحيد المكان مع الزمان. فالمكان/البحر هنا، خاضع لسيطرة الزمان الذي يتحرّك ضوء الشمس بأمره وينتظم بنظامه، ويتحوّل بتحوّلاته. ومن هنا برز الضوء كبطل في هذه اللوحة. وقد قرأنا هذه البطولة في لوحات كثيرة سابقة لهلسا، في هذه الدراسة، لم يكن فيها الضوء وسيلة لحركية ولبعث الحياة في اللوحة. ولكنه كان اللوحة كلّها. وهذا ما لم نقرأه في لوحة هلسا السابقة أيضاً، حيث تتركّز جماليات اللوحة في النور وتجلّياته وتحوّلاته من وقت لآخر، ومن مصادر مختلفة.

ـ ٣ ـ

يأتي ذكر النهر في روايات هلسا مرّتين: مرّة في رواية (ثلاثة وجوه لبغداد) وهو لوحة لنهر دجلة، ومرّة في رواية (سلطانة) وهو لوحة لنهر الأردن.

ففي اللوحة الأولى نقرأ هذه الجماليات لنهر دجلة على النحو التالي:

«كان دجلة يبدو للحظات قصيرة بين البيوت الفخمة، المقامة على ضفّته.. كنهر تشاهده في السينما، ينبئ بوجوده دون أن يكون له حضور، شأن أنهار المدن. أخذت البيوت المطلّة على النهر تتقزّم وتتباعد، وبدا النهر أسود لامعاً، بلا أمواج، كأنه شارع اسفلتي في صهد الظهيرة».

وفي اللوحة الثانية نقرأ جماليات نهر الأردن على هذا النحو:

«نهر الأردن بدا كثعبان أسود بين مزارع الخضار الخضراء والأرض المحصودة التي كانت مزروعة قمحاً».

نلاحظ في اللوحة الأولى أن كراهية هلسا للمكان الأكبر/المدينة قد انساقت على كراهيته للمكان الأصغر/دجلة. فقد قرأنا في رواياته مدى الكراهية التي يكنّها للمدينة. لا كعمارات وشوارع، ولكن كطقس سياسي واجتماعي وثقافي. ويخيّل إليّ أنه لو تغيّر طقس المدينة العربية إلى الأفضل، بحيث تُصبح المدينة العربية محتضنة للمثقف، غير طاردة له، لتغيّرت نظرة المثقفين العرب للمدينة، ولتغيّرت أيضاً نظرة الروائيين العرب للمدينة، هم الذين أجمع معظمهم على كراهيتها. وهذا هو ما يفسّر قول هلسا في المقطع السابق من أن دجلة لم يكن له حضور كباقي أنهار المدن.

على أن هذه اللوحة تظلّ رائعة في جماليتها بالرغم من كل هذا. ولعلّ سرّ روعتها نابع من كونها جاءت من خلال تجربة المبدع ومن خلال تجربة المتلقّي. ومن هنا يمكن فهم اللوحة بالتجربة.

فهذا القبح الطبيعي الذي حوّله هلسا بتجربته الخاصّة إلى جمال فنّي من خلال النور والظلال، ومن خلال اللون الأسود الذي أدّى تماماً ما يريد أن يقوله لنا من خلال هذه اللوحة، كما قاله من خلال رواياته ككل، ينسف المفهوم الذي نادى به كثير من النقّاد التشكيليّين كـ «اليوت» الذي يقول إن اللوحة لكي تكون رائعة يجب أن يكون موضوعها جميلاً. فبالرغم من قبح موضوع هلسا ـ وهو هنا قبح نسبي ـ فإن اللوحة كإبداع فنّي، كانت جميلة ورائعة أيضاً. وسرّ روعتها أنها تجربة شخصية للمبدع. وعلاوة على ذلك فإنها تتمتّع بقدر كبير من الخيال. فالفنّان الذي يرسم بعيداً عن الخيال، وبدون ألوان هذا الخيال وصوره، لا يرسم غير سطوح، والمشاهد لا يشاهد غير سطوح. وقد تجلّى هذا الخيال في تمثّل النهر الأسود وكأنه «شارع اسفلتي في صهد الظهيرة». فالمبدع هنا يتخيّل، والمتلقي يتخيّل أيضاً. و(يحاول) أن يفهم المعنى الكامن في هذه الصورة. ومحاولة الفهم هذه هي عبارة عن مشاركة متبادلة بين المبدع والمتلقّي، تتمّ فيها (الرسالة) الفنيّة.

أمّا المقطع الثاني فأهمّ ما فيه من جماليات هو هذا اللون الأسود الذي صبغ به هلسا نهر الأردن، والذي صبغ من قبل لون الماء في نهر دجلة. واللون الأسود في النهرين لون معبّر وله معانٍ كثيرة أهمّها أن السواد في النهر يعني أنه نهر خير ورخاء، بما يحمله من طمي يجعل لونه أسود. وسواد الأرض في التراث العربي يعني الخصوبة كما هو معروف. فنقول مثلاً «سواد العراق» وهي المنطقة الخصبة في العراق التي تقع بين دجلة والفرات وتعتبر من أخصب الأراضي المزروعة بالملايين من شجر النخيل. كما يُطلقُ أبناء الجزيرة العربية على منطقة في جبال عسير اسم منطقة (السوده) أي المنطقة السوداء، وهي جبال عالية باردة وخصبة، وإن كانت تربتها حمراء لا سوداء. وهذا يعني أن اللون الأسود يطلق على الأرض الخصبة التي ليست بالضرورة سوداء. كما أنه ليس بالضرورة أن يكون نهر الأردن أو نهر دجلة أسود اللون حقيقة، ولكن الخصوبة التي يحملها هذان النهران هي التي أوحت لهلسا بأن يصبغهما بهذا اللون المُعبّر.

- ٤ -

والمكان الطبيعي الآخر الذي يحاول هلسا أن يقدّم لنا جمالياته هو الجبل الذي جاء ذكره في رواية (الضحك) على الوجه التالي:

«عندما وصلت إلى رأس الجبل، بدا أمامي على حقيقته بخطوطه الرماديّة الغليظة وافتقاده للتناسق ـ مجرّد مجموعة من الصخور الكالحة تتكدّس فوق بعضها البعض ـ وكلّما دقّقت النظر ازداد قبحاً وغرابة. كانت الصخور صوانيّة ذات ملمس حشن، تتدرّج ببطء نحو القمّة، وكان مختلفاً عن جميع الجبال التي رأيتها، إذ لم أشاهد أية آثار إنسانيّة: كطريق تتلوّى بين الصخور، بقايا طعام، أو آثار نار، حتى الأشياء التي يمكن العثور عليها في أقصى الأماكن لم أجد لها أثراً مثل بعر الجمال والأغنام، أو بعض العظام. الأحياء الوحيدة التي شاهدتها كانت بعض السحالي ذات الحضرة الداكنة، وحراذين ذات جلود خشنة قبيحة تبرز وتختفي بسرعة البرق، تحت الصخور شاهدت السحالي تطالعني بعيون برّاقة مندهشة تطلّ منها نظرات ثابتة. في أماكن قليلة كنت أشاهد أعشاباً نحيلة الساق في الشقوق المظلمة».

هذا المكان ينتسب إلى ما يُمكنُ تسميته بالمكان التخطيطي. والمكان التخطيطي هو المكان الذي يقوم الفنّان بتحديد أشكاله عن طريق إبراز حوافها، وتحديد أشكالها تحديداً دقيقاً، وهو ما قام به هلسا في المقطع السابق.

كما نلاحظ في هذا المقطع أن هلسا قد جعل الصور المتعدِّدة في هذا المكان تقوم بخلق الفضاء المكاني، وذلك عن طريق جعل الصور المتعدّدة في هذا المقطع تقوم بتقديم نفسها للعين أولاً، ثم تجعل الذهن يفكّر فيها. وكأن القارئ يُدفع دفعاً إلى هذه الصور عند قراءتها، فيصبح في داخلها، ثم يُدفع بالتالي إلى الطبيعة، ليصبح في وسطها، ومن هنا فإننا لا ننتهي من قراءة هذا المقطع إلّا ونجد أنفسنا قد أصبحت في داخل هذه الصور، وفي داخل الطبيعة في آن واحد.

كما نلاحظ أن هلسا في تصويره لهذا المكان قد أضاف جمالية أخرى تتجلّى في معاني هذه الصور المتعدّدة التي جاء بها في هذا المقطع. فمعظم النقّاد التشكيليّين، ومنهم «اليوت»، يؤكّدون أنه لا توجد أشكال بحتة. ولذا فإن كل صورة نقرأها في الرواية لها معنى، كما أن لكل صورة تراها العين معنى. ولكي نستطيع أن ندرك معنى الصورة، سواء في الرواية أو في الرسم. علينا أن ننظر إليها نظرة فيزيائيّة، أي بالعين والذهن معاً. فإذا ما قرأنا هذا المقطع وجدنا أنفسنا نتساءل، هل هناك مكان موحش مثل هذا المكان. والوحشة في هذا المكان لم نرها بالعين فقط من خلال هذه الصور التي تصوّر الوحشة في الخلاء، والزواحف، وصلابة الصخور، والأعشاب القليلة ذات السيقان النحيلة، النابتة في الشقوق المظلمة، ولكننا أدركناها بالذهن أيضاً، وانتهينا منها إلى الإحساس الطاغي بالوحشة الجميلة.

وهلسا يلجأ في هذا المقطع إلى ما يُسمَّى بالواقعية السحرية التي يتصدَّر قيادتها في عالم الرواية الآن «ماركيز». وفي هذا المقطع نرى نبذة بسيطة من هذه الواقعية السحرية التي تتجلّى في تحاشي التصوير الضوئي.

يروي لنا «اليوت» الحادثة التالية التي ربّما انطبقت تماماً على مقطع هلسا السابق. تقول الحادثة:

«أن أبا ليوناردو دفنشي أحضر إلى ابنه دات مرّة لوحاً صغيراً، وطلب منه أن يرسم عليه شيئاً ما. فأخذ ليوناردو اللوح وصقله حتى أصبح كالمرآة، وبعد مدّة خرج إلى الحقول وأحضر مجموعة من الحشرات، أخذ يقطّعها ويركّب من أشلائها حيواناً جديداً، ثم علّقه بعد ذلك في غرفته المظلمة، ونسخ صورته تماماً على اللوح/المرآة التي صنعها في السابق، ثم أسقط نوراً خفيفاً على اللوحة في الغرفة المظلمة ودعا أباه لمشاهدة اللوحة، فاندهش الأب لما رآه، وأصابه هلع شديد. فما كان من ليوناردو إلّا أن قال: الآن حقّقت غرضي من عمل هذه اللوحة».

لنقرأ ثانية مقطع هلسا السابق، ولنتأمّل في لوحته، ولنقارنها بما فعله ليوناردو، وسوف نخرج بالنتيجة نفسها، وهي أن هلسا قد حقّق ما يريد أن يحقّقه من لوحته، وهو أن يدعنا نشعر بالوحشة الجميلة، من خلال مناظر واقعيّة ولكنها ليست مصوَّرة تصويراً حرفياً. مع ملاحظة أنه استخدم في لوحته نفس المواد (الحشرات والزواحف وخلافها) التي استعملها ليوناردو في لوحته. وحقّق بها لدينا الدهشة التي حقّقها ليوناردو لأبيه، عندما رأى ما صنع.

- ٥ -

أمّا المكان الطبيعي الأخير الذي يقدّم لنا هلسا جمالياته فهو الخلاء الذي جاء ذكره مرّة واحدة في روايته (سلطانة) على النحو التالي:

«سرنا بين الحقول. مساحات واسعة على اليمين قد حصدت، تجوس فيها خراف بطيئة الحركة. الحقل الذي يليه كان تمّ حصاده. الحصّادون ينحنون بمناجلهم ويقطفون جرزة سنابل، وأخرى، حتى تصبح كومة صغيرة يسمُّونها الغمر. خلفهم لاقطات السنابل، يجمعن ما يتخلّف عن الحصادين».

وقد سمّينا هذا المكان خلاءً، أو فضاءً، وإن كانت الفلسفة اليونانية قد فرّقت بين الخلاء والفضاء. فاعتبرت أن الخلاء فراغ داخل العالم، والفضاء فراغ خارج العالم. إلّا أن هذين اللفظين يؤدِّيان نفس معنى المكان الخالي من الأجسام والحركة. وطبقاً لنظرية «ابن سينا» في المكان، وهي التي يقول فيها، في كتابه (السماع الطبيعي ـ ص ١١٦) إن الخلاء: «أن يكون هذا البعد خالياً تارة، ومملوءاً تارة». وهذا أول تعريف للخلاء في الفلسفة العربية. وهذا يعني أن تعريف الخلاء في التراث العربي يعني ذلك المكان الخالي الذي يشغله ويفرغه الجسم بحركته. وهذا ينطبق على المقطع السابق

حيث هـذه الحقول هي المكـان الخلاء الـذي يُشغـل بحـركـة المزارعين والعمّال والحصّادين لوقت معينٍّ ثم يُفرغ من حركتهم.

ونـلاحظ في المكان الخـلاء أن الحركـة الإنسانيـة أكثر نشـاطاً منهـا في المكـان المشغـول وإن كـانت هـذه الحـركـة محـدودة بـزمن معين، عندما ينتهي تنتهي الحركة، ويعود الخلاء ساكنـاً لا حركـة فيه ولا صـوت. ففي هذه الأسـطر الأربعة التي يـوردها هلسـا في المقطع السـابق، نرى أن هنـاك ثمانيـة أفعال قـد تمّت في أوقات متفـاوتـة: سرنا، حصدت، تجوس، تمّ حصاده، ينحنون، يقطفون، يجمعن، يتخلّف. كـما أن هنـاك أربـع جمـاعـات فـاعلة: نحن، الخـراف، الحصّـادون، لاقطات السنـابل. وهـذه ميّزة من ميّـزات بعض أماكن الخلاء.

ونلاحظ في هذا المقطع أن الألوان لم تذكر صراحة وإنما ذُكـرت بقرائنها، ومن خلال الفعل الإنسـاني فيها. فـالحركـة الإنسانيـة هي التي قرّرت ألوان هذا المقطع. فجـاء اللون الذهبي، أو اللون البني الفاتح المائل إلى اللون الذهبي من خلال فعـل «حصدت». فحـال قراءتنا لهذه الكلمة يتشكّل في أذهاننا فوراً لون الحقول، ونـدرك أن لون الحقول كان ذهبياً، أو بُنيّاً فاتحاً.

جدّة (السعودية)

صدر حديثاً

ينسحب تشـارلـز اروي، وهـو نصف إلـه من آلهـة المسرح ـ مُخرجا وممثلا ـ من عيشه المتألق في لندن، ومن حكـايات حبّـه وكُرهه الكثيرة، ليعدو ناسكاً وهو يتوجّه إلى البحر الصـاخب الهادىء، الشفّاف الصّميق

«لا ريب في أن ايريس مردوخ واحـدة من أفضـل روائيين ثلاثة باللغة الإنكليزية اليوم» (سوزان هيلّ) ـ التايمس ـ لندن

* * *

«إن هذا العمل العجيب الصـوفيّ السحريّ أهمّيـة كبرى من جميع النواحي » (پبلشر ويكلي)

منشورات دار الآداب