وليس محض صدفة أنْ تقول لنائل وهي تُشير إلى شخصيّة منى عيساوي في كتابه «الدّخول في المرايا»: **«أتظنّني أقلّ شأناً من منى عيساوي. كاهنتك الوثنيّة؟ وإذا وجدت أيّ شبه بين لغتي ولغتك بين حين وآخر، فلن يكون ذلك إلاّ من قبيل الصّدفة!»** (٢٧٥).

إنّها تؤمن بأنّ تصالحها مع الألم لا يكون إلاّ بقهره عن طريق فعل ما (٢٧٥). ولقد قرّرتْ أنْ تجابه الموت في القمّة من صحوها الفكري وصحوها الجسدي (٢٧٦). وترتفع بتأمّلها وبفلسفتها إلى مكانة عالية يصعبُ معها الفصل بين لغتها ولغة نائل.. تُريد أنْ يتجاوز الجسد حدوده المادية ليصبح طاقة ذهنية صرفاً لا حدود له، وتريد أن يتلازم البقاء والفناء ويتّحدا. ويجد هذا المعنى ـ «البقاء والفناء يتلازمان ويتداخلان أبداً، كما المستحيلات» (٢٧٦) ـ أبهى تجلّياته في قوّة الرغبة والفكر بعيداً عن انطفاء الوهج وذبول العُنف والرّغبة:

«واستمرّتْ الزّوبعة ثلاثة أيّام بلياليها تمنيت لو أنّ الحياة تكفّ عن الاستمرار وتتجمد عندها، لأنّها لا يمكن إلاّ أن تكون في يوم قادم، أحرّ لوعة أو أزخم لذّة... ورافقتني أخيراً في سيّارة الأجرة إلى مطار أورلي، وهناك أيضاً قلنا كلاماً كثيراً، نعنيه أو لا نعنيه: تفاسير، وعود، رجاءات، وسراب تتوقّد مرة كنجمة نائية لا تُطال، ومرّة كجمرة لاهبة وتنزلق كل مرة من بين أصابعي كزئبقٍ بتّ معتاداً عليه، مستمتعاً بانزلاقه واستعادته». (٢٧٧)

وتنتهي الرواية بذكرى سهام في تمثالها المرمري.. تعود إلى الحياة في وهمه، ترنو وتبتسم وتنتظر جواباً غير ضروري بعد لعبة الكشف الثّانية التي ختم بها الكاتب روايته، إذْ يتعرّف إلى سراب في باريس فتنكر عليه ذلك، وتدّعي أنّها «سلوى محمد علي»، فتبدو هذه اللّعبة ملمحاً بوليسياً لا تكادُ تخلو منه رواية ناجحة، إذ يُساعد هذا الملمح على تماسك الرواية وإحكام ربط البدايات بالنهايات. ولكن هذه اللّعبة قد تكشف أيضاً عن شطر جديد لسراب غير رندة وسهام ومنى عيساوي وهي ابنة المخيّم الفلسطيني/ سلوى محمد علي... التي تمثّل الإصرار على الفعل خارج العادي والمألوف.. أي خارج المرايا.

وعلى هذا النّحو نرى «نائل» يعود مرّة أخرى، في أوج الوهم والرغبة والعشق، إلى الوطن موزّعاً بين حبّه المستحيل وذكراه العصيّة على النسيان وعالم يتصارع فيه الفناء والبقاء بحيث لا تبدو ملامح لحدود أو فواصل، فيستحيل كل من نائل وسراب إلى صوت الفكرة أو الرؤية التي تجتاح الرواية وتكاد تخنق حركتها تماماً.. على أنّ عمق الفكرة وجلال العقل وصلته بالواقع الحميم، وسمّو اللغة وتعدّد مجالاتها، بما فيها من شاعرية وعمق، قد حفظت للرواية تماسكها ومتعتها...

عمان

أثر الموسيقى في أدب جبرا

أسعد محمد علي

لا أبالغ إذا قلت إنّ الروائي الكبير جبرا إبراهيم جبرا ينظر إلى الموسيقى عبر نظرة خاصة متميزة لا تقل أهمية عن نظراته إلى الرواية والشعر. فالموسيقى في حياة جبرا عنصر لازمٌ خَضَعَ، منذ بداياته الإبداعية الأولى، إلى برنامج إصغاء يومي منظم أتاح له فرص الانغمار في ثالوث الصوت والإيقاع والهارموني[١]، هذا الثالوث الذي لم تخل منه الأجناس الفنية التي مارسها جبرا: الرواية والشعر والرسم. فالهارموني في الشعر يكسب الصوت والإيقاع حس التلاحم والتنامي والتنويع، والهارموني في الرواية يكسب الصوت والإيقاع إمكانات توليف وتآلف وتقابل وتداخل لاسيما في رواية التنويعات «الأصوات» التي مارسها جبرا في روايتيه: **السفينة والبحث عن وليد مسعود**. فإذا كان ثمة من يذهب إلى أن الرسم شعر صامت (خالٍ من الصوت) فإني أقول إن «الصمت» الكامن في اللوحة الفنّية لا يخلو من «صدح» غامض عميق وهائل قد يفوق الصدح الاعتيادي، فلا يدرك ذلك النوع من الصدح إلا من أوتي قدرة خاصة «إضافية» في الاستيعاب.

كالصمت يحوي الرعد في جوفه

أو الرعد يتعلق صمتَ الصاعقة[٢]

إن جبرا كالمؤلف الموسيقي الذي يدرك قوة الصمت فيفجره بالشكل الذي يحقق «الأثر» الإبداعي الذي قد يفوق العناصر التشكيلية التقليدية. فالمبدع يستعيض، أحياناً، عن اللون بالصوت أو الصمت، ولا فرق بين الصوت والصمت إلا بالقدر الذي يتيح مجال تجسيد «السرّ» الكامن وراء المألوف والاعتيادي.

---

(١) هارموني: تآلف الأبعاد، وتوالي العناصر وتداخلها، وتراكب الآفاق الفنية. فإذا كان الهارموني يعني التوافق في الفنون الكلاسيكية، فهو في الفن الحديث قد يعني التلاحم أو التداخل أو التواصل عبر إيقاع الفعل الداخلي المؤثر في جوهر «الصورة» الإبداعية وخصوصيتها الأدائية.

(٢) جبرا إبراهيم جبرا: **لوعة الشمس**، قصيدة «خماسية الصيف» ص ١٤.

إن الموسيقى التي تابع جبرا آفاقها وأصغى إلى روائعها وغرف من معين حسها الثر اللامتناهي، قد تركت إلى جانب الرواية والرسم والشعر، أثراً خاصاً في صور فعله الإبداعي الذي جاوز العنصر «الأحادي» فكانت الثنائية: شعراً وموسيقى، رواية وموسيقى أحد مميزات «الأسلوب» الذي أكسب لغة جبرا فرادة في الأداء وعمقاً خاصاً في الإيحاء.

«السفينة» أداةٌ موسيقية لا تمخر البحرَ فحسب، بل تعزف صوتها الخاص عبر تلاحمها مع البحر!

السفينـة

خلال قراءة ثانية لرواية **السفينة** أحسست بالسفينة «أداة موسيقية» لا تمخر في البحر فحسب، إنما هي «تعزف» صوتها الخاص عبر تلاحمها مع البحر، وصوت السفينة هنا برز، أو أني سمعته، عبر أصوات الشخوص الذين تجسدت فصولُ حياتهم الحافلة بالفعل الإنساني، المؤطرة بصورة روائية «آنية» مشحونة بحس شعري رافقه حُسْنُ الطبيعة وموسيقاها الكامنة والمعلنة التي وصلت إلى المتلقي عبر لغة رصينة وملونة ـ كما الموسيقى ـ لم تفصح بقدر ما أوحت، ولم تصدح بقدر ما همست؛ والهمس يكون أحياناً أقوى من الصدح والإفصاح. ولكي يوازي المبدع ما بين الأثر الداخلي لفعله الفني ومهمته الأدائية، فقد اختار البحر مسرحاً، وأطلق العنان للكامن من إيقاع خفي، لتنقذف عبر السطح المتحرك الساكن ـ كما الموسيقى ـ الألوانُ والأضواء والانعكاسات والظلال وكل ما يوحي بخصوصية المنظور وعمقه وعظمته، إلى جانب الموقف النفسي الذي ساعد الظرف الآني (البحر والخلاء والصمت والتفرد مع عناصر الطبيعة التي تفجر الكامن في النفس، كما الأداة الموسيقية التي تفجر المشاعر والأحاسيس) على التعبير عن الذات بطرق تباينت ايقاعاتها حيناً وتوافقت حيناً آخر مع إيقاع البحر المتغير، المتفجر، المتصاعد، الخافت الذي ألف مع حركة النفس لوحة تشكيلية ذات ألوان وصدى ورنين كاد أن يُسمع.

«والسفينة تنساب بين فكي المضيق، ومكبرات الصوت تبث أنغام الناي والأوبو ليوهان سباستيان باخ، لتفيض من بين أرجاء المركب وتنحصر بين جدران الصخر، وتملأ الجو بنشوة من نشوات باخ الإلهية. وهكذا يمما نحو الشمس الغاربة، ننزلق انزلاقاً إلى عرض البحر، لنخترق ألواناً تمازجت المياه والسماء في أحمرها وأصفرها، وصوب عتمة باهتة علقت بها بقايا من نور يومض ويخمد، تتنفس في ثناياها الأنغام تنفس الروح في الأشياء الحية. أهكذا يكون الدخول إلى الجنة؟ الرطوبة، المتعة، السقوف الشاهقة العتيقة، والتراتيل البيزنطية من أجواق حناجرها تصدح كأبواق يوم القيامة. الامتداد، العلو، الفراغ، الظلام، الأشعة الراعشة تتلوى خلالها سحب البخور، ويخالط الرائحة الطيبة عبق من دخان شموع ــ مئات الشموع، والرهبان بلحاهم المربعة وشعورهم المسترسلة تتهادى على أكتافهم المسربلة بمآزر فضية وذهبية، والكلمات لا تكاد تستبين من بين الألحان اليونانية الهادرة»[٣].

إن رواية **السفينة** مثل رواية **البحث عن وليد مسعود**، قد جمعت، عبر شكلها الفني، بين إمكانات التنويعات والمتوالية والقصيد السمفوني. فلأن موضوع **السفينة** (كما في **البحث عن وليد مسعود**) حافل بطرق أداء تستعيد شيئاً من روح الرومانتيكية أو هي تقدم أسلوبها الشعري عبر رؤى تستلهم اللحظة وزخمها فتغور في الأعماق لتنبثق في مسار روائي شيق ومثير، فإن شكل القصيد السمفوني كان خير معين قدم من خلاله جبرا ما شاء له من مادة منوعة ومفردات غنية وأمزجة وتآلفات ومجابهات وصور وأصوات وصلت إلى المتلقي بسهولةٍ ساعدتْ على استيعاب الجزء والكل معاً، وتلك إحدى مهمات القصيد السمفوني في التراث الموسيقي.

فالفكرة الشعرية، والصورة الفريدة، والمادة التاريخية ذات النزوع الرومانسي والتراثي، والشكل الحر «المبتكر» كانت من الدوافع المهمة لظهور القصيد السمفوني (منتصف القرن التاسع عشر) الذي أفاد من إمكاناته الأدائية المرنة الروائيّ الفرنسي اندريه جيد. فروايته **مزيّفو النقود** هي ذات شكل فني جريء احتوى «الصدى» الذي احس به اندريه جيد عبر شكل القصيد السمفوني، فحاول تحقيق شيء من روح الموسيقى وإيقاعها «الحر» في الرواية[٤].

إلى جانب هذا الزخم الأدائي، فقد احتوت **السفينة** عناصر وملامح وإيقاعات بارزة من صيغتي التنويعات والمتوالية؛ وكلتا الصيغتين تعتمد التوالي والتعاقب وتسلسلية العمود الفقري المكون لمسار أفقي واسع دون الحاجة إلى تصعيد ذروي كان جبرا قد حققه، في **السفينة**، ضمناً ومباشرة عبر إمكانات الشكل الروائي الواقعي المشبع بروح السمفونية[٥].

---

(٣) **السفينة** ص ٥٢.

(٤) للتفاصيل يراجع كتابي بين **الأدب والموسيقى، دراسة مقارنة في الفن الروائي**.

(٥) للتفاصيل حول **البحث عن وليد مسعود** التي تشترك مع **السفينة** بخصائص أدائية معينة، يراجع المصدر السابق.

في الشعر

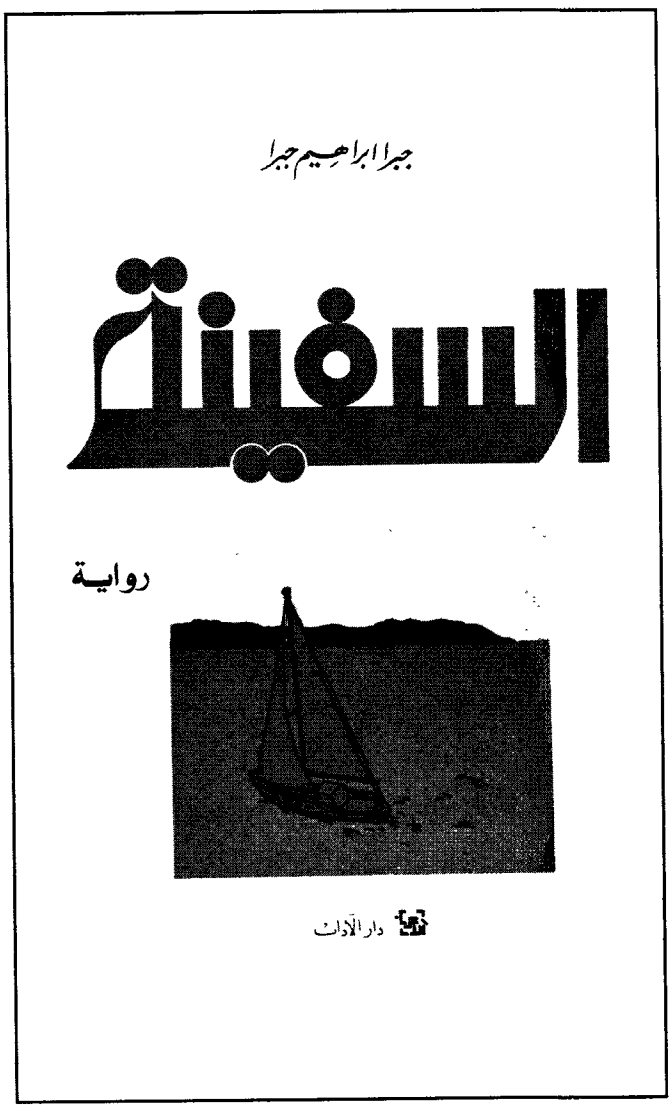
مع هذا الأسلوب الفني الثر واللغة الروائية المشحونة بالدفق السمفوني، نجد أثر المتوالية يتضح في شعر مبدعنا. والمتوالية تمتد عميقاً في تراثنا الأدبي حيث نجد **ألف ليلة وليلة** حافلة بأثر هذه الصيغة الفنية (توالي الليالي وتعاقب الحكايات والأحداث عبر عمود فقري يَصِل حكاية بأخرى وقسماً بآخر). وللمتوالية مرونة وإمكانات ـ إذا أُستغلت ـ لا تقل أهمية عن الإمكانات الأدائية التي عرفت بها فنون الدراما والرواية والسمفونية عبر العصور الفنية المعروفة.

والحق أن «متوالية حب»، و «متوالية شعرية»[٦] صورتان من صور العشق الصوفي، برز فيهما الإيقاع الداخلي التعبيري من خلال أداء حر منح الفكرة كثافة موسيقية ونبرات لم تخل من منظور تشكيلي عميق.

من «متوالية شعرية» نقرأ:

«مع الريح، مع المطر،
مع راكضة خضراء على تل
عليه الشمس خضراءَ تطل وتختفي،
والغابة في انحدار مورق
إلى نهر زئبقي زورقنا
يتأرجح فيه مخضوضراً، ينتظر.
والوقت يختلس الخطى
بالراقصَيْن، والشَّعر في الريح
وفي المطر
أجنحةٌ ترفّ ولا تطير.
من زهر الزوابع أقدامنا
وهبات الشمس شفاهنا،
والبوارق أيدينا بين السحب:
وإذا ما الريح زخّت
بجمان الغيث، تلألأ الوجه مكوكباً
وتشبث الفستانُ
بالنهدين والبطن المستدير.
نرشف حبّاتِ المطر
وبيننا وبين الريح عناق
كانطباق فم الخضراء على فمي،
والزورق في أخضر النهرِ يتأرجحُ، ينتظر»[٧].

فإذا كانت المتواليةُ شكلاً فنياً باروكياً امتد تأثيره عبر العصور الموسيقية حتى وقتنا الحاضر، فإن جبرا، في شعره وروايتيه، قد اكسب هذا الشكل إيقاعَ رومانس «حديث» أضفى عناصر فعل إبداعي جريء على الموروث نفسه. والمتوالية التي نجد آثارها واضحة عبر التاريخ وفي الحياة ـ حيث توالي الأجيال والفصول وإيقاعات الليل والنهار والشروق والغروب وغير ذلك ـ قد تحولت في شعر جبرا إلى «أداء سمفوني» حفل بدفق أسلوبي خاص انبثق من ضرورات الفعل الإبداعي، لا من صيغة الفعل التراثي الذي كان، رغم ذلك، حافزاً لمبدعنا لبلوغ منجزه الشعري...



(٦) «متوالية حب» من مجموعة **لوعة الشمس**، و «متوالية شعرية من مجموعة **المدار المغلق**.

(٧) تتألف القصيدتان: «متوالية شعرية» و «متوالية حب» من مقاطع متسلسلة، متعاقبة تربط بينها الفكرة الشعرية التي اقتربت من روح الفنتازيا المعروف في الموسيقى.

البحث عن وليد مسعود

ولأن تأثيرات الموروث الإبداعي تلازم الفنان إلى جانب النزعة الحديثة في الإتيان بما يثبت القدرة الخاصة، فإن تلك التأثيرات امتزجت بقدرة جبرا من جهة، وبإيقاع موروث إبداعي آخر عرف بالتنويعات[٨] من جهة ثانية. فكانت الحصيلة مؤهلة لإضفاء مرونة أدائية خاصة على نسيج روائي تشابكت عبر أقسامه إيقاعاتُ الشخوص، وتداخلت الأصواتُ عبر مسارات آفاق تصاعدت ضمناً أو تكاملت، مشكلة لوحة بانورامية نابضة بحس القصيد السمفوني. وقد منح هذا الحسُّ أصواتَ الشخوص إمكاناتِ التعبير عن أبعاد الصورة الروائية من خلال طباق حفل بالموروث والحداثة بالمنجز التقليدي (المتمثل بطابع التنويعات والمتوالية)، والشكل الروائي «الحديث» المعروف بإيقاعه المتوتر المتداخل عبر اتجاهات متضادة، متوافقة، معبرة عن روح الأزمة التي كانت منطلق المبدع المعاصر في التعبير عن الشكل الذي لم يكتف بالصوت الواحد «النغمة الأحادية» إنما جاوزه إلى «أصوات متعددة» كما يقول البيريس[٩].

والأزمة في رواية **البحث عن وليد مسعود** كانت المحفز التاريخي ـ العملي الذي أفصح عن موقف الإنسان الفلسطيني من قضيته وحياته ومصيره. هذه الأزمة لم تكن بأقل تأثيراً من أزمة الإحباط التي عايشها الإنسان الغربي في زمن أفرز الرواية البولفونية[١٠] التي أفضّل تسميتها برواية التنويعات. فالكاتب، أي كاتب، مهما برع في فن التوليف والتداخل والتقابل (وهي سمات أدائية معروفة في فن البولفوني في الموسيقى) فإن الرواية تظل فناً تتابعياً يتلقاه القارىء تدريجياً وعبر مسار أفقي، عكس الموسيقى البولفونية (والموسيقى بشكل عام) التي تتيح مجال الإصغاء إلى عدة ألحان أو أصوات معاً. ففي الوقت الذي تتسم فيه الموسيقى بالشكل العمودي «التركيبي» الذي يُحتوى عبر لحظة إصغاء واحدة، كما اللوحة الفنية التي تُحتوى بنظرة واحدة، فإن الرواية (والشعر أيضاً) تتسم بالشكل الأفقي «التتابعي» الذي لا يتيح إمكانات الأداء التراكمي (الآني) لعدد من الأحداث. لهذا كان مصطلح البولفونية على هذا النوع من الرواية غير دقيق، وقد كان بالإمكان استخدام مصطلح «تنويعات» لتلك الرواية التي اختصت بتنوع الموضوع عبر رؤى الشخوص ومواقفهم الخاصة.

ولكي يرقى المبدع بفنه الروائي إلى مستوى الأداء الموسيقي الاسترسالي المرن الواسع غير المحدود، فقد حقق إيقاعاً اتصف بحرية الأداء والتلوين والإيحاء عبر فصول أو أقسام اكتسبتْ نسيجاً فنياً متميزاً جاوز النسيج التقليدي ذا الصوت الأحادي. فكان تعدد الأبعاد، وتنوع الأصوات، وتباين وجهات النظر، وتداخل المصائر، خصيصة بارزة في رواية التنويعات التي حفلت بها **البحث عن وليد مسعود**، هذه الرواية التي اتضح، عبر أقسامها، طابع النسيج الفني «المجدول» إلى جانب عناصر المتوالية التي منحها جبرا «تصعيداً» خاصاً فقرّبها من الإيقاع السمفوني الذي استمدت منه رواية **البحث عن وليد مسعود** دفق الشعر وغزارة التلوين وكثافة الأداء.. وهي سمات ظهرت عند أصحاب القصيد السمفوني[١١] حيث كانت الحاجة ملحة إلى إضفاء روح الشعر على الشكل السمفوني التقليدي، تلك الروح التي أكسبت الفن خصائص «التعبيرية» التي ظهرت بوادرها في العصر الرومانتيكي حيث أفصح المبدعُ عن ذاتٍ لمحورت من خلالها جماعية الذات، وتبلورت طموحاتخ الإنسان الذي بدأ يئن تحت «طواحين» أزمته الحديثة التي أفضت إلى البوح بحرية منضبطة «متآلفة» وغير منضبطة منحت المبدع إمكانات أدائية جديدة وواسعة ساعدته على تجاوز «المنظور التقليدي» الجاهز وجمالياته التي ظلت متأثرة زمناً طويلاً، بمعطيات الدراما. عبر هذا المنطلق الإبداعي كان «التكثيف الأسلوبي» أبرزَ سمة في **البحث عن وليد مسعود** حيث نجد الشريط الذي خزن تاريخ وليد مسعود يمثل خلاصة لتاريخ وزمن ووطن، وقد احتوى من الأبعاد والعناصر الأدائية والإيقاعات واللمحات والصور المتداخلة المركبة المتعاقبة وغير المنتظمة (الخاضعة لمؤثرات نفسية مأزومة وعناصر فنية تذكر بالهارموني غير المتجانس عند المؤلفين المحدثين) ما ساعد على إضفاء رومانسية «متمردة» على مدخل روائي تطلب الكثير من العناية والتركيز اللذين أفضيا إلى «مسار» روائي حفل بالتحليل والتداخل والتصعيد غير المقصود لذاته...

الرواية عند جبرا ليست شكلاً فنياً أدبياً يفصح عن فكرة أو منظور اجتماعي وتاريخي وحسب، وإنما الرواية عنده فعل فني متفجر يجاوز الواقع والتاريخ عبر الإمكانات الإضافية التي يتمتع بها جبرا، تلك الإمكانات التي تمنح «المتن» الروائي حساً إيحائياً، ومادياً، وألواناً منوعة تتكون بفعل العناصر الضرورية المستمدة من فنون الرسم والموسيقى والشعر وآثارها الواسعة غير المحدودة، التي تشكل جزءاً من حياة فنية يجسد من خلالها مبدعنا جبرا خلاصة تجربة خلاقة وعميقة ونادرة.

بغداد

---

(٨) التنويعات خصيصة نجدها في الحكاية الشعبية واللحن الشعبي والأسطورة وكل إبداع شفاهي. ولم تخل الأديان من سمات تنويعية حيث الفكرة الدينية الواحدة التي تنوعت طرائق أدائها وسبل وصولها إلى البشر.

(٩) البيريس، **تاريخ الرواية الحديثة**، ترجمة جورج سالم.

(١٠) المصدر السابق.