

كتاب (من زاوية القاهرة)

ألف هذا الكتاب الأستاذ محمد شفيق غربال

الكتاب نظرات فاحصة في تاريخ العرب وتاريخ الفكر.

ففي الكتاب (رجال غيروا وجه التاريخ) نظرات فاحصة في حياة وأعمال عدد من رواد الفكر ممن أضاءوا للإنسان طريق الحق والخير والجمال عبر التاريخ من عهد سقراط إلى عصر جمال الدين الأفغاني.. وهذا أيضا نجد أن القاهرة كانت الزاوية التي أطل منها المؤلف على هذا الركب الخالد من المفكرين، فأغلبهم من مفكرى الاسلام ممن كانت القاهرة ملاذهم أو ملاذ تعاليمهم ودعواتهم فيها نمت هذه الدعوات ووجدت الرعاية أو فيها ولدت ورأت النور لأول مرة.. وحتى أولئك المفكرين من غير المسلمين قدمهم المؤلف فى إطار من تأثير القاهرة بهم ففى حديثه عن تولستوى يقدم الأستاذ محمد شفيق غربال، تولستوى من خلال هزة الحزن العميق التى اعتصرت القاهرة المفكرة لنبا وفاة المفكر ويسجل هذا شاعرها شوقى وحافظ شعرا وأستاذ الجليل لطفى السيد، نثرا.

وبعد الرجال يضم الكتاب (نظرات فى التاريخ العربى).. ويقف وقفة طويلة عند (العرب بين الأمم و (تعبير الفن عن الشخصية العربية) و (تعبير العلم عن الشخصية) وعن (المدينة العربية).

هذا فى قسمه الأول: أما القسم الثانى فكان سجلا حافلا بالشخصيات الانسانية التى لها تاريخ فى التاريخ مثل:

سقراط - الحسن البصرى - أبى العلاء المعرى - الغزالى - شيخ الإسلام ابن تيمية - تولستوى - جمال الدين الأفغاني.

وفى وسط هذا الحشد الحاشد لم ينس المؤلف الكبير، معركة غيرت وجه التاريخ: (عين جالوت).

وقد طرح المؤلف الأستاذ محمد شفيق غربال: أسئلة ما لب الأمة العربية؟ ما خلاصة تاريخها؟ ما جماع عقلها؟ أرووحها؟

وهنا يجيب ونحن معه: اللغة العربية

وقد نقل المرحوم الأستاذ محمد كرد علي في كتاب (الإسلام والحضارة العربية) رأيا في العربية لعالم اللغات السامية «رنان» ولم يكن «رنان» هذا ممن يحبون العرب، قال:

من أغرب ما وقع في تاريخ البشر وصعب حل سره، انتشار اللغة العربية. فقد كانت هذه اللغة غير معروفة بادية ذي بدء، فبذت فجأة غاية الكمال، سلسلة أية سلاسة، غنية أى غنى، كاملة بحيث لم يدخل عليها منذ ذلك العهد إلى يومنا هذا أدنى تعديل مهم، فليس لها طفولة ولا شيخوخة، ظهرت لأول أسرها تامة مستحكمة ولا أدري هل وقع مثل ذلك للغة من لغات الأرض، قبل أن تدخل فى أطوار أو أدوار مختلفة، وقال أيضا ما عهدت قط فتوحا أعظم من الفتوح العربية، ولا أشد سرعة منها، فإن العربية ولا جدال قد عمت أجزاء كبرى من العالم، ولم ينازعها الشرف فى كونها لغة عامة، أو لسان فكر دينى أو سياسى أسمى من اختلاف العناصر، إلا لغتان: اللاتينية واليونانية، وأين مجال هاتين اللغتين فى السعة من الأقطار التى عم انتشار اللغة العربية فيها. وأضيف واليونانية واللاتينية ميتين والعربية حية، لغة أحياء..

وكلما طال الإنسان التفكير كلما آمن بأن لغة العرب كانت أعظم ما خلق العرب، لماضيهم والحاضرهم والمستقبلهم.

أقول «رنان» هو العدو الذى لم تقو عداوته على انكار البهر بالعربية اللغة العربية هى التاريخ العربى والعلم العربى والحضارة العربية والأدب العربى.

وهى التى تلملم شمل الأمة العربية وترأب صدعها وتلطف خلافاتهم وتحمل من الاختلاف، تنوعا فى إطار الوحدة..

إن الاختلاف مع النوايا الصافية، خصب بتعدد الآراء وتجدد الرؤى. وليس من أسباب الخلاف كما ينفث خصومهم.. إن الاختلاف شىء طبيعى ففقدرة الله جعلت الناس عقولا شتى وأذواقا شتى وهنا يكون التلاقى والتجاذب لقد جعلهم الله أمة وسطا

وللأستاذ شفيق غربال، نظرة فى الشخصية العربية فهو يرى الفن خير تعبير عنها فعنده أن الباحث عن مظهر تجلى فيه الشخصية العربية شخصية الفرد وشخصية الجماعة، لن يجد خيراً من فنون العرب وصناعاتهم التى تلاقى فيها فنون الشعوب التى كونت الأمة العربية فى تواد وتبادل الخبرات أو تشربها أو اقتباسها أو تبادل التأثير والتأثير ومن هنا غيروا اسم دار الآثار العربية وجعلوها متحف الفن الإسلامى ليكون الاسم أعم وأصدق.

ويقول الأستاذ شفيق غربال إن المجتمع العربى، فى الفن، لم يحتفل بالتمييز الذى يقوم على إنتاج أشياء لمجرد الرمز أو لمجرد النظر أو لمجرد التعبير عن خاطر وبين إنتاج أشياء هى أدوات العيش.

ومن أجل ذلك لا نجد الفن العربى موضوعاً يشتغل به النقاد كما يقول الاستاذ شفيق غربال، يعرضون قضايا الفلسفية ويسطون آراءهم فى معايير ومقاييسه.

مثلما فعلوا فى الصناعتين -النظم والنثر- ولا يتحدثون فى الفن إلا حينما يعرضون للحلال والحرام، للمباح والمحظور والمكروه أو لأداب الحياة الاجتماعية أو لشتون الصناعات وأهل الحرف فى المدن وهكذا.. وبذلك خلا تاريخ الفن العربى من تعقيد اصاب غيره من أدوات التعبير وانطلق أداة حرة.

وكان من أثر الإسلام فى الفن الإسلامى أن التزم الفن بالتواضع مع الخالق تواضعاً انعكس على مادة المصنوع الآجر للبناء، الجص للزخرفة، الفخار أو النحاس أو الزجاج للآنية.. وبعد الغنى المترف تحرى الفن الجمع بين تواضع الأساس ومقتضيات الرفاهية والنعيم.. والتنعيم فيبقى الفخار ولكن تكسوه طبقة من المعدن البراق.. يبقى النحاس ولكنه يذهب أو يفضض.. يبقى الآجر مادة للبناء ولكن يكسوه القيشانى الخلاب أو الفسيفساء الباهرة وهكذا الزجاج الموشى بالمينا أو النحاس أو الخشب المطعم.

أقول: الفن الإسلامى يشد بعضه إلى بعض، رباط بلاشك، إن العنصر الرائع الذى يربط عطاءات الفن الإسلامى فى أوطان عدة، إنما هو الفكر الإسلامى إنما هو روح الاسلام من مساواة وحرية وسماحة وتوحيد.. ثم تجىء الكتابة العربية فتستوعبه.. على أن الخط العربى ليس واحداً وإنما هو تسعون نمطاً من حرية الكاتب المسلم فى الرسم والتشكيل.

والحرية في الاسلام واحترامه الإنسان انعكس على الفن الاسلامى. نجد فى الفن الاغريقى «أمر» أى مقاييس ثابتة ومحددة وهى بهذا محدودة الفن الإسلامى له رؤية ثم يتنوع بتعدد الإنسان الخلاق أى الفنان الذى يحترم الإسلام، حرته.

الخط العربى كان عاملا من عوامل وحدة الفن مع تنوعه وفقا لحرية الكاتب فى التشكيل.. أحب المسلمون الخط وحسنوه حتى ليقول الإمام على كرم الله وجهه (حسن الخط يزيد الحق وضوحا).

كما تفنن المسلمون فى الخط حتى يعد الخط العربى فنا قائما بذاته وفنا زخرفيا أيضا حين زخرفوه وأدخلوه فى الزخرفة عنصرا من عناصرها.

كتبت يوما عن الفن الإسلامى أنه بلغ من الأسر والسحر والإبهار أن الاوربيين قلده قلدوه تقليدا حرفيا فنقلوا حروفه على أنها جزء من النقوش. ومن الطريف ما ذكره الأستاذ توماس أرنولد فى كتاب (تراث الإسلام): أنهم عثروا فى ايرلندا على صليب من مخلفات القرن التاسع على الأرجح، نقشت البسمة على زجاجة فى وسطه بالحروف الكوفية. واشتملت كنيسة بمدينة فلورنسه فى منظر تنويج السيدة العذراء، على أنسجة منقوشة بالحروف العربية قدس الاسلام العمل فارتفعت الصناعة فى أعين المسلمين.. فالأنبياء كانوا صنعا يكسبون رزقهم من عمل أيديهم صنعا.

والعمل فى الاسلام منبع من منابع ثقافة الإنسان ومنبع لإيمانه أيضا وحين يقول (رب زدنى علما) أى قونى على العمل.

والعمل غير أكل العيش.. الوظيفة الأساسية للعمل، هى تشكيل الذات وتحقيقها والارتفاع بها على المستوى الطفلى الذى ولدت به، إلى المستوى الذى دعا إليه القرآن.

العمل الذى يفتح به القلب على بحر الحياة اللامحدود بتواصله وتوحده معه.. بوعيه بدوره فيه.

والنفس مشوقة إلى هذا اللقاء، ولكنها لا تعرف الطريق إلا قليلا.. والطريق أن تتوحد بالعمل، وإلا أصبحت النفس أشتاتا متعاركة ويعم التطاحن من أجل الوجود.. ويصبح الكون عبثا فى عبث، حين تفتقد النفس، المعنى.

ومن المؤلم أن هذه سمات العصر. لانحراف معنى العمل.. أو لغياب العمل الحقيقي.. فلم يحقق الفرد ذاته فى ظل النمطية.

العمل فى الاسلام، قيمة.

وهذا تفسير الحديث: (إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملا أن يتقنه)

والعمل الحديث يبدو أنه نسى هذا المعنى.. إنه يضيف على الإنسان خيرات عادية ولكنه يسلبه، إنسانيته.. أى يحوله إلى آلة..

لا استغناء عن الآلة.. لا عودة إلى الوراء

ولكن ما يزيده هو استئناس وتصحيح الآله

لقد قتلنا كما يقول هكسلى «الكرافت» أى الصنعة اليدوية، أى فن توليد الحب.

ويبدو أنه ليس (هكسلى) وحده فالأستاذ شفيق غربال يقول:

الملم بتاريخ الاكتشافات قبل زماننا الحالى يعلم أن أكثر من أوجدوها كانوا صناعا مهرة أو علماء لهم ولع بالصناعة. ومن رجع إلى طبقات الحكماء والأطباء قل أن يجد رجلا منهم لم ينسب إليه المترجم صناعة آلة أو أداة، بل لم نذهب بعيدا؟ التراجع الذى أوردها الجبرتى للرياضيين والفلكيين والمهندسين والكيميائيين قل أن تجد فيها ترجمة لم يستحدث صاحبها آلة أو ما أشبه أو أشربة أو عقاقير - بما فيهم أبوه نفسه.

وهنا يشير إلى كتاب (وصف مصر) الذى ضم بحثا مفصلا مصحوبا بالرسم والمقاييس لكل ما استخدمه أهل البلاد فى آخر القرن الثامن عشر من أدوات وآلات ودرسها يدلنا على مقدار العلم التطبيقى الذى أقيم عليه المجتمع فى الجانب المادى من حياته.

كما أشار إلى الحياة الطبية فى مصر وهى لا تقوم إلا على أساس من العلم وقد عرف العرب هذا تمام المعرفة.. ومن الطريف أن أحد الحكماء نصح ولى الأمر فى زمنه بقوله: (عليك بحفظ أهل الكيمياء العظمى وهم الفلاحون)

أقول ان الذى يصف الفلاحين بأنهم أهل الكيمياء العظمى يدرك تمام الادراك سر الفلاحة وأنها مفتاح الفلاح والتجاح فحضارة مصر الزراعية هى التى انبثق عنها الصناعة والفنون والعلوم

بل إن مصر القديمة اسمها (كيمه) أى السمراء نسبة إلى أرض الخير كله إلى أن واليها ينسب الكيمياء (وامتحتب) الطبيب الأديب، المثال المهندس الوزير الحكيم أول شخصية موسوعية فى العالم.

على أن العرب فى الأندلس تخطوا مرحلة العلم بالتجربة والملاحظة من خلال الصناعة ودخلوا وأوغلوا فى العلم بالمعنى الأكاديمى

لقد تأثرت أوروبا بالعرب فى الكيمياء فالقلويات معروفة فى مصطلحات الكيمياء الحديثة باسمها العربى Alkali ومن العرب عرف الافرنج ماء الفضة وهو أهم الحوامض المستخدمة فى التجارب الكيميائية، ومنهم عرفوا ملح النوشادر وماء الذهب والبوتاس، وترجموا لجابر بن حيان سبعين كتابا، كما ترجموا له كتاب (تراكيب الكيمياء) الى اللغة اللاتينية فى أوائل القرن الثانى عشر.. ودخلت كتبه مرجعا لأوروبا حتى أواخر القرن السابع عشر ويعتبر جابر بن حيان أبو الكيمياء الحديثة.

لقد ابتكر ابن حيان أجهزة للقطع والتكليس والبلورة كما أتقن عمليات التبخير والإسالة، وترسيب البلورات والتقطير والتنقية والإذابة والتثبيت والتحميض والأكسدة وغيرها.. ووصف بالتفصيل هذه العمليات.

وقد عرف ابن حيان العديد من المواد الكيميائية بما يشمل القلويات والحمضيات والأملاح والصبغات والشحوم.. وحضر حامض الكبريتيك، والماء الملكى الذى يذيب الذهب والبلاتين.. وابتكر مادة تحتفظ بالملابس جافة ومادة أخرى لمقاومة الصدأ. واستحضر صبغات من ألوان مختلفة لإستخدامها فى صباغة الملابس وجلود الحيوان، وكذلك نوعا من الحبر لاستخدامه فى الكتابات النفيسة.

وكتب ابن حيان ما يزيد عن ٥٠٠ دراسة فى الكيمياء ولم يصلنا منها إلا القليل.

ووقف الأستاذ شفيق غربال وقفة طويلة عند الشعوب القديمة والجديدة فنقد أقوالهما معا لافتقارهما إلى الأسلوب العلمى الذى يقبل المناقشة والافتناع.. ورد على أشياع «رنان» القائل بأن الشعوب المفتوحة أهل الحضارات القديمة، صنعوا الحضارة الإسلامية حتى اللغة العربية وآدابها كان لهم عليها بصمة واضحة وهنا يقول الأستاذ شفيق غربال.

ولكنى أعتبر هذا مفخرة العرب، لأنهم نجحوا فى أن يلحقوهم بمجتمعهم العربى مبتكرين خالقين مبدعين. و الابتكار والخلق والإبداع لم تكن أبدا صفات الأذلاء، والذين اندمجوا من الأعاجم فى هذا المجتمع العربى الجديد بدأوا بهذا الإندماج عهدا جديدا أساسه تراثهم القومى متفاعلا مع تراث غيرهم من شعوب الأمة العربية.

وأضيف أن العرب احتراموا أهل البلاد المفتوحة من شعوب الحضارات العريقة واحترمواهم بل اقتبسوا حضاراتهم فى تواضع اكتسبوه من سماحة الاسلام وعالميته وإنسانياته وارفة الظلال فأعطى أهل الحضارات عطاءهم ولو كانوا أساءوا إليهم أو تعاملوا عليهم لأعرضوا ساخطين ناقمين ضنينين بما عندهم.

ويأتى حديث الكتاب وصاحبه عن رجال غيروا وجه التاريخ.. من هؤلاء: سقراط: وكان فى حياته وفى موته حدثا فريدا فى تاريخ الإنسانية.. كان مواطنا أثينيا يؤدى ما فرضه نظام المدينة. خدم فى الجيش وفى هيئات الحكم المختلفة ولكنه كان أيضا وفى الوقت نفسه مثال الإنسان المتحلى بالسمو الخلقى.

لقد وقف سقراط أمام قضائه والحاضرين قائلا: يقول الذين اتهمونى إنى خطيب بارع فخذوا حذركم منى.. إن كانوا يعنون ببراعة الخطاب قول الحق فأنا حقيقة خطيب بارع ولا يلقى بى وقد بلغت من السن السبعين أن أخلق أو أن أموه أو أن أكذب كما لو كنت حدثا طائشا.

وهددوه بالموت فقال ساخرا أو شبه ساخر (ليس من المحقق أن الموت هو أسوأ ما يمكن أن يصيب الانسان وليس من المحقق أنه خير ما يصيبه والاكيد أن أسوأ ما يصيب الانسان، الجهل الذى يحمله على أن يتوهم أنه يعلم ما لا يعلم.

واستمر سقراط فى الحديث رابط الجأش لأن حقه أقوى من باطلهم قال (قد تطلقون سراحي مشترطين على أن أكف عما أنا فيه ولكنى أرفض ذلك.. وليس هذا لأنى لا أحبكم أولا أتمنى خيركم ولكنى أطيع الله ولا أطيعكم) وقال فى شموخ الوائق من نفسه:

إنى أعرف أنى سأموت أو أنفى أو أحرم من حقوق المواطنين ولكنى لا أعد هذه شرورا عظيمة.. إن من اتهمونى لن يسيئوا إلى بقدر ما سيسيئون إلى أنفسهم بقتلهم رجلا، ظلما وأنا لا أدافع إذن عن نفسى بقدر ما أنا أدافع عنكم.

والمشهد الأخير من هذه المأساة أو هذه المهزلة أن قضت أغلبية غير كبيرة بإدانتة.
وطلب إليه أن يقترح لنفسه عقوبة غير الموت وألح عليه أصحابه أن يفعل ذلك فاقترح فى
سخرية لا تخفى:

أن يحكم عليه بغرامة صغيرة لأنه فقير لا يحتمل دفع غرامة كبيرة
وهو يكره الحبس لأنه بالطبع يحب الحرية
وهو يكره النفى لأنه قطعاً يحب وطنه
فالموت أفضل
لقد كان يعرف أن العظيم حقاً، لا يموت
وأن أعداءه يموتون

وقد مات أعداؤه وعاش سقراط إلى اليوم مثالا خالدا للشجاعة الأدبية ما أصدق شوقى
شاعرنا حين قال:

سقراط أعطى الكاس وهى منية * شفى محب يشتهى التقبيل
عرضوا الحياة على وهى دنية * فأبى وآثر أن يموت نبيل
إنى وجدت الشجاعة فى القلوب كثيرة * ووجدت شجعان العقول قليلا

شيخ الإسلام ابن تيمية

كتب عنه كثيرا ولكنى أعود إليه.. وفى كل عود، أجد جديداً، وفى هذا الكتاب وجدت
موقفين لا واحداً..

عندما زجوا بالإمام ابن تيمية فى السجن وجد المسجونين مشغولين بأنواع من اللهو مضيعين
بها الصلوات فأنكر الشيخ ذلك عليهم وألزمهم الأعمال الصالحة وعلمهم من الدين ما يحتاجون
إليه حتى صار الحبس بما فيه من الاشتغال بالعلم، خيراً من المدارس والزوايا وكان خلق من
المعابيس إذا أطلق سراحهم، يختارون الإقامة معه فى السجن.

أما الموقف الثانى فهو يتمثل فى رسالة كتبها إلى والدته.. وما أكثر الرسائل فى دنيا الناس
ولكن هذه الرسالة فيها من الإيماءات والومضات الكثير.. تقول الرسالة الصادرة من السجن:

كتابي إليكم عن نعم الله عظيمة ومنّة كريمة وآلاء جسيمه، نشكر الله عليها ونسأله المزيد من فضله، وتعلمون أن مقامنا الساعة

في هذه البلاد إنما هو لأمر ضرورية متى أهملناها فسد علينا أمر الدين والدنيا، ولسنا والله مختارين للبعد عنكم، ولو حملتنا الطيور لسرنا إليكم، ولكن الغائب عذره معه، وأنتم لو اطلعتم على باطن الأمور، فإنكم والحمد لله لا تختارون الساعة إلا ذلك - ونسأل الله العظيم أن يخير لنا ولكم وللمسلمين ما فيه الخير ولا يظن الظان أن نؤثر على قربكم شيئاً من أمور الدنيا قط بل ولا نؤثر من أمور الدين ما يكون قربكم أرجح منه، ولكن ثم أموراً كبرى نخاف الضرر الخاص والعام من إهمالها والشاهد يرى ما لا يرى الغائب).

هذا الحنو العذب في هذه الرسالة الجليّة.. نرى فيه وفيها الشيخ ابن تيمية شديد المراس كبير النفس رفيع الإباء ونرى فيه الشيخ ابن تيمية: على ارتفاع السن ابناً باراً رضيعاً.

ومن رجال التاريخ والأدب : تولستوى

يسجل الكتاب لقادة الفكر في بلدنا أنهم حزنوا لموت تولستوى لا لأنهم رأوه أو عرفوه ولكن لأنه كاتب إنسان والكتابه العامره بالإنسانيات والرؤى الصافية والمشاعر الحميمة الشفافه ذروة يفخر بها الإنسان في كل مكان.

رثاء شوقي ورثاء حافظ وكتب استاذ الجيل لطفى السيد مقالا عنوانه (مات الرجل).. كان في قرينه تحيط به أشباه المناظر التي كان يحبها تولستوى ويعاشر أمثال البسطاء الذين كان يحبهم تولستوى فرثاء شاعرا به ورثاء فيلسوفا أو بعبارة أدق، رثاء حكيما.

قال استاذنا لطفى السيد: (إن المصيبة بفقد هذا الحكيم لا تدمع عينا كأنما هي تقع على العقول لا على القلوب فأولى بوفاته أن تشبه بكسوف الشمس أو بخسوف القمر أو بأية ظاهرة من تلك الظواهر الطبيعية الى أكثر ما تهتم لها عقولنا لتدبرها وتعرف آثارها في الوجود، مؤكدا إنسانية تولستوى وحبه السلام وسماحة مسيحيته ومواقفه الفلسفية والسياسية والاجتماعية.. حسب أنه خالد الأثر في حكمته وتعاليمه).

ومن الشخصيات التي لها تاريخ في التاريخ: جمال الدين الأفغانى كثر محبوه وكثر أعداؤه أيضا فصفت النفس تخلق الأصدقاء وصفات العقل تخلق الحساد والشائنين.. وقد عرف جمال

الدين الأفغانى اللوئين معا. دعنا نسمع صادقاً كريماً فى وصفه.. نسمع الاستاذ الأكبر مصطفى عبدالرازق

(أوتى حظاً عظيماً من سمو النفس ومتانة الخلق وتوقد الذكاء وقوة الذاكرة ودقة الملاحظة إلى علم غزير ونشاط لا يكل وشجاعة لا تعرف الخوف وبلاغة فى الكتابة والخطابة خارقة للعادة مع نفوذ ساحر، وصمت مهيب جليل جذبت إليه قلوب أرباب المقامات العالية وأهل العلم والأدب، وإتف حوله أذكىاء الطلاب، فكان يلقي عليهم دروساً فى الأدب والمنطق والتوحيد والفلسفة وعلم التصوف وأصول الفقه والفلك، ويحمل تلاميذه على العمل فى الكتابة وإنشاء الفصول الأدبية والاجتماعية والسياسية فاشتغلوا على نظره، وبرعوا بين يديه وكانوا طليعة النهضة الأدبية فى مصر، وكانوا مؤسسى بنيانها).

ومن الطريف أن يصفه أديب مسيحي نفذت إلى قلبه دعوة جمال الدين الناس إلى حياة العزة والكرامة كما نفذت إلى قلوب المسلمين.

أقول إن الإنسان هو الإنسان والأديان فى منبعها الصافى خير كلها.

يقول الأستاذ أديب اسحق:

تبحر فى المعقول والمنقول.. وبقي مجهول الشأن عند العامة حتى ظهرت آثاره وآثار مريديه فى جريدة مصر.

ثم رسم صورته فرأيناه نحن الذين لم نعاصره

جمال الدين أسمر اللون ربعة ممتلىء، قوى البنية، جذاب المنظر، نافذ اللحظ، خفيف العارضين، غريب.. عفيف النفس.. قانت كثير القيام، لا ينام إلا فى الهزيع الأخير من الليل إلى الضحى ولا يأكل إلا مرة واحدة فى اليوم على أنه يكثّر من شرب الشاي والتدخين وهو قوى المعارضة ميال إلى المعارضة، طويل الحجة واسع المحفوظ ولكنه مع فضله لا يسلم من حدة المزاج. هل رأيتم جمال الدين الأفغانى؟ أما أنا فقد رأيته الصورة ناطقة.

نعمة قلم الكاتب أنه يملك أحياناً الريشة والألوان وبدع الرسام ويبعث أحياناً النغم أعذب ما تكون الأنغام..

أى كلام فى وصف نعمة القلم يتضاءل إلى جانب قوله تعالى:

(ن والقلم وما يسطرون).

الشخصية الأخيرة في هذا الكتاب ليست إنسانا ولكنها جمع من الناس وحشد حاشد إنها معركة عين جالوت معركة غيرت وجه التاريخ.
يقول الاستاذ شفيق غربال:

البطولة التي بدت في عين جالوت أبدتها مصر ممثلة في سلطانها الملك المظفر سيف الدين قطز وأمرائها وأجنادها من أصحاب السيوف وعلمائها من القاطعين بالأحكام الشرعية والمفتين والمتصدرين للتدريس ورجال دواوينها من أصحاب الأقلام وأهل الفلاحة والصناعة والتجارة وهم عماد الدولة وهم الذين جهزوا الجيوش وهم الذين بشوا روح التساند والتكافل: وهم جميعا الذين أنقذوا مصر في عين جالوت سواء منهم الذين حضروها بأنفسهم وبأشخاصهم والذين كانوا في حكم الحاضرين لأنهم هم الذين مكنوا المقاتلين من القتال.

وعلى هذا فالبطولة يمكن أن تكون عمل فرد ويمكن أن تكون عمل مجموعة، ويمكن أن تتجلى في عمل يحدث بارزا قائما بنفسه، ويمكن أن تتجلى في عصر بأكمله أو في حياة طائفة من الشعب ويمكن أن تكون عملا حريبا كما يمكن أن تكون نشاطا مدنيا، فالأبطال كما صورهم (كارليل) - ترجم الكتاب السباعي إلى العربية - هم: رجال الحرب ورجال السلم، إن البطولة أوسع من بطولات الملاحم.. وزمانها يعم جميع أدوار التاريخ وإن أحببت الأمم أن تمجد أبطالها الأقدمين، وأحيانا أبطالها من صنع الخيال الشعبي.

ومعركة عين جالوت شهدت بطولة من نوع آخر ففيها كما ورد في المأثور، قتل الصبي داوود العملاق جالوت، وقد قدر الله لداوود أن يقتل جالوت ووهبه ما وهب.

ومعركة عين جالوت، كتب الله فيها لجيش مصر أن يحطم جموع التار وكانت هذه أول مرة انكسر فيها هؤلاء منذ أن دخلوا أقطار العالم الإسلامي وضربوا العراق والجزيرة والديار العربية والسورية فكانت من الوقائع الحاسمة في التاريخ.

والبطولة التي تجلت فيها كانت بطولات لا واحدة:

بطولة التغلب على النزوع إلى التفرق.. بطولة جمع الكلمة مع تقليد القيادة للرجل القادر على مواجهة الخطر.

بطولة القرار العظيم قرار الخروج إلى مواجهة البرابرة وعدم انتظارهم في أرض الوطن بل خوض المعركة بعيداً صوناً، له.

بطولة القتال وللجميع أن يفخروا بما كان منهم ولكن الفخر الأكبر لقطر نفسه.
يقول الاستاذ شفيق غربال:

وعين جالوت هذه من معارك التاريخ الحاسم، لا لأنها أنقذت الحضارة الإسلامية.. فإن التار بعد أن استقر ملوكهم في فارس وما يتبعها، تحضروا بتلك الحضارة الإسلامية، وإنما كانت عين جالوت من المعارك الحاسمة لأسباب أخرى أولاً لأنها أنقذت الشام ومصر من الخراب الذي حل بالعراق، وثانياً لأنها أنقذت مصر والشام وحفظت لهما موضعهما من العروبة، وثالثاً لأن المعركة أدت إلى تصفية أمر التفرقة السائدة في الشام والجزيرة فانهى بها ما كان من أيام الأيوبيين وما كان باقياً من ملك الصليبيين، وقامت بتلك الوحدة المصرية السورية وابتداءً فصل رائع من فصول ازدهار الحضارة العربية.

لشد ماتذكرني معركة - عين جالوت بمعركة ٦ أكتوبر سنة ١٩٧٣ ضد التار الجدد مع جمع الكلمة واعداد الرجال للمعركة ووقفه الشعب بماله وعرقه وتضحياته التي حشدت جميعها للمعركة - ومن حيث اتخذ القرار في سرية اذهلت المراقبين وشتت العدو فصار جنوده يجرون في الصحراء كالفيضان بعد أن قضت مصر على اسطورة خط بارليف التي روجها العدو النابالم والساتر الترابي، وخط الاسلاك الشائكة، وخط حقول الألغام والقناة.

إن اليهود عقلية لا تحارب إلا من وراء حصون مشيدة ودليل هذا بعد القرآن الكريم وقوله الفصل، خط بارليف الذي أنفق العدو في تحصينه وتسليحه سنين عدداً (أكثر من ثلاث سنوات) وملايين بلا عدد (أكثر من ربع مليار دولار) أو نصف تكاليف السد العالي ثم أنفق أكثر في الحديث المخيف عنه كجزء من الحرب النفسية الرادعة.

هذا الخط سقط كما يقول الدكتور جمال حمدان، بالتحديد، في ست ساعات هدمت القوة المصرية العارمة في ست ساعات، ما بناه العدو في ست سنوات.

وقبل هذا كله هتف الجنود: الله أكبر.

الفنون والإنسان

كتاب ألفه إروين إدمان وترجمه الأستاذ مصطفى حبيب.

كتاب واسع الثراء الجمالي إذ يتحدث في ستة فصول عن:

الفن والتجربة- الفن والحضارة- العالم والكلمة والشاعر- الشيء والعين والفنون التشكيلية- الأصوات والأذان والموسيقى- الفن والفلسفة.

ففي حديثه عن الفن والتجربة يرى المؤلف أن من أهم وظائف الفنون أن يجعل التجربة آخذة بأن يمنحها الحياة. إن الفنان سواء أكاد شاعرا أم رساما أم مثالا أم مهندسا معماريا يتناول الأشياء كما يتناول الشاعر والقصاص، الأحداث على نحو يجبر العين على التوقف ونشيدان المتعة أو الرؤية، كما يجبر الأذان على الاستماع «جهد الاستماع، والعقل، التلهف على لذة الاكتشاف التي لا تسعى إلى نفع، أو الحيرة أي الدهشة، عند ذلك لا يصبح المقعد مجرد إشارة لراغب في الجلوس، وإنما يصبح جزءا ونقطة في تكوين وبؤرة لون وشكل يتخذ في الرسم مغزى تصويريا.. وبمعنى آخر يصبح شيئا حيا.

ونحن نقره في أن الفن إضافة جميلة إلى الحياة تسعدها وتجعلها تستحق أن تعاش ولكن المؤلف يلح في أكثر من موضع على أن الفنون الجميلة (هروب من الواقع بمعنيين فهي تتيح للفنان مجالا يستطيع فيه أن يعمل بانطلاق في مادة طيبة. وقد تكون المشاكل الفنية التي تعترض الشاعر أو الموسيقى مشاكل صعبة، لكنها قابلة للحل، وهو يجد في حلها نوعا خلافا من الغبطة) ص ١٧.

ويعود مرة أخرى في ص ١٣٩ يؤكد أن الفنون مهرب من فوضى النفس الداخلية، ومن الشعور بالاضطهاد والتعذيب لدى ذوى النفوس المريضة نفسيا وعصبيا أو المستشهدة، أو من الهوس الاجتماعي المنتشر في مجتمع فاسد منحل، ومن العقد النفسية اللاشعورية وما في هذا العالم من فوضى.

ويعزز هذا بأن الفنانين كثيرا ما يعجزون عن مواجهة مطالب الحياة المادية، فتبدو لهم مشاكلها كيلة أو محيرة أو كلاهما، وأن عقولهم المدربة على التكيف مع دائرة واحدة جميلة بقدر

ما هي صغيرة، لتشعر بالقرية وعدم الألفة في هذه الحياة التي لا نظام فيها.. فلا يجب أن يستولى علينا المعجب حين نرى الفنان في بعض الأحيان غير خبير بأمور الدنيا وشواغلها.. فماذا في وسع عقل شديد التأنيق، صعب الإرضاء، معدنه ثمين، أن يفعل إزاء ما في الأشياء والأحداث من سماجة وغلظة؟ وماذا تصنع روح الفنان - التي ترى التنافر شرا - في منابذات السياسة والأخلاق؟.

إن ما يسميه المؤلف، هروباً، أرى أنه استعلاء الفنان ولواده بعالم نقى يغنى فيه القلم ويعزف الوتر. وينطق الحجر، وتبدع الريشة. فيزور الشاعر شيللى عن قسوة الحياة في إنجلترا في القرن التاسع عشر ويهرع إلى طوباوية، أفلاطونية في جمالها الروحي، كلاسيه في دقتها المرمية.

إن الإخاء الإنساني الذي يسعى الدين جاهداً إلى توفيره في المجتمعات الإنسانية، عبر عنه الفن أجمل تعبير من خلال بيهوفن حين كان يصغى بقوة محاولاً اختراق حجب الصمم إلى سمفونيته التاسعة التي ترتفع فيها أصوات المنشدين، إلى نشيده النهائي المترنم بالنصر، مغدداً على الدنيا فيوضاً من السعادة وهو المتألم الذي ثكل أعز حاسه عنده.

إنه في هذا الموقف أقرب إلى قلب الإنسانية من قديس.

حتى «نيتشه» وهو أحد الثلاثة الذين جنى رأيهم على الفن -الآخران فرويد وماركس- جاء عليه وقت كان يلوذ فيه بموسيقى فاجنر.

إن بوتوبيا أفلاطون تتحقق في عالمنا أكثر من مرة فهي في الحركة الأولى من سمفونية «بيتهوفن» الخامسة وهي في لوحات «رامبرانت» أو تمثال «لكاتيل أنجلو» أو «رووين» أو روائع الأدب في الشرق والغرب.

لقد اعتبر «برجسون» أن بصيرة الشاعر أدق في كشفها عن الحقيقة من تحليل الميتافيزيقي. وهذا هو ما عناه جروتشي حين أصر أن كل وظيفة الفن تنحصر في كلمة «بصيرة». وقد يملأ فيلسوف مجلداً بحديثه عن الخلود، غير أن بيتاً في قصيدة من أشعار «وردزورث» أو أسطورة من أساطير أفلاطون قد تضعنا في حضرة الشمة والجميل مباشرة وإن صورة يرسمها سونران لشجرة أثقلها الثلج وسط الثلج المتساقط، قد تمنحنا لأول مرة إحساساً لا ينمحي بحقيقة الشجرة، وقد تصبح شخصية آنا كراينا في الرواية التي تحمل اسمها أكثر صدقا من آلاف معارفنا من النساء.

أقول:

ولولا خلال سنها الشعر مادي بناء المعالي كيف تبني المكارم

ولكن الشعر عند المؤلف يفقد نبرته الأساسية إذا ما انتفى فيه عنصر الغناء.

وهو هنا يذكرني بشاعرنا أحمد رامى فقد كان يغنى الكلمات فى مرحلة الصياغة الشعرية أو حين تولد القصيدة.

وإن من أمجاد الشعر الانجليزى وأى شعر سواه تلك الانطباعات الحسية النضرة التى ينقلها الشاعر فيما ينظم، والتى نجد شعر هوميروس يفيض بها.. ومثله فى ذلك شعر «كيتس» وبعض أشعار «ملتون» الشامخة.

ويتكلم المؤلف عن دور الخط فى التصوير والنحت فيقول بأن تأثير الخط بوصفه خطأ فى التصوير هو أنه صورة بديلة للمس، كما أنه بديل عن العاطفة. وبعض فلاسفة الجمال يميلون إلى استخدام تعبير «تسرب الانفعال» Empathy فى وصف مصدر المتعة التى يحسها الناظر إلى الخطوط فى فنى التصوير والنحت.

ونحن نكاد نتحرك فى الواقع مع الخطوط المرسومة فى الصور، فالإيقاع المكسور من اللوحة، يكسر فيض إدراكنا الحسى وتدفق شعورنا، كما يكسر استجابتنا الدفعية الحركية.. والخط السلس المتماوج يفك التوتر ويسر إدراكنا وردود أفعالنا التى لا نستبين لنا تماما، كما أنه يجلب السرور والبهجة. وكما أننا فى الأدب نعيش فى صفحات القصة نفس حياة أشخاصها أو شخصياتها المتخيلة، هكذا فى فن التصوير ربما أمكن القول بأننا نعيش حياة الخطوط المرسومة فى اللوحة أو المحفورة على الرخام.

. هذا عن التصوير.

أما النحت فإنه لا يعتمد على مصدر اللون إلا فى حالات نادرة. لأنه يعتمد فى تأثيره على الخط والكتلة. وهو يوقظ غريزة اللمس بصفة خاصة.. وإن صفة المسطح المنحوت سواء أكان برنزا أم رخاما، وسواء أكان خشن اللمس أم ناعما، ذو أهمية جمالية بالغة.

ومع ذلك فليس هناك مثل يوضح المبادئ العامة التي ينطوى عليها الإبداع والتذوق الجمالي أفضل من فن العمارة. فهو في روائعه الأكثر انطلاقا وإلهاما، له ما للتصوير من لون وخط، وما للنحت من طابع زخرفي وأثري، وما للشعر من قدرة على الإيحاء والإقناع.

كما تزيد العمارة على الفنون الأخرى، عنصر النفع ومن ثم فالعمارة في رأى المؤلف فن غامض مزدوج ودقيق، يقع عند الحدود الفاصلة بين الجمال والمنفعة.. وهو يكون جزءا كبيرا من بيتنا التي نعيش فيها كل يوم، حتى إننا كثيرا ما ننسى أنه فن، كما نسي «جوردان» في مسرحية مولير أنه كان يتكلم نثرا طيلة حياته.

إن الرسوم يمكن أن تختفى داخل المتاحف، وقد لا نقرأ الأشعار، وقد لا نسمع الموسيقى، أما المباني فلا. وقد ذكر أحدهم أن الأطباء يوارون أخطاءهم، أما المعماريون فيظهرونها، والقصد من ذلك أن البناء أو المعمار لا يمكن أن يخفى على العين بحكم طبيعته.

وهناك فرق آخر يقول به المؤلف بين العمارة والفنون الأخرى فهي باهظة التكاليف أما الشاعر والموسيقي والرسام فحاجتهم إلى المواد والأفراد أقل من حاجة المعماري إلى حد بعيد جدا.

ويتأرجح الاهتمام بالجمال الذي تشير به العمارة بين الحلية (الزخرف) وبين الطراز ولو أنه بالنسبة إلى المعمار الذي يبدو أثره عظيما وواسع المدى، نجد أن الطراز هو صاحب الغلبة دائما.

وبعد، العمارة، يأتي دور الموسيقى في هذا الكتاب القيم.. الفهم العام للموسيقى أنها تفيض من هذه الحقيقة المثلثة:

نغمة وإيقاع ولحن.. ولكن الأمر أكبر من هذا. إن التأليف الموسيقي تكوينات ذهنية، ومضامين موسيقية، وأفكار مرتبطة بعضها ببعض ارتباطا داخليا. وليست تكوينات «باخ» الموسيقية سوى منطق يتطور إلى منقول ومسموع.. وإن توزيع فكرة موسيقية توزيعا يعتمد على تنوع الأنغام، عملية تتطلب مهارة حسابية.

إن الصفة الحسية للأصوات الموسيقية هي المظهر الثانوي، ولو أنه المظهر البهيح لتلك العلاقات النقية الحاذقة التي هي عبقرية الإبداع الموسيقي. ولقد فكر الفلاسفة والشعراء وهم

يبحثون عن صورة تمثل الفعال الكلية للأشياء، فى أن يكشفوا عن موسيقى الأجرام السماوية كما فعل «فيثاغورس» الذى تعلم وعاش فى مصر اثنين وعشرين عاما.

ويرى المؤلف أن السيمفونية العظيمة الشاملة، كون، فى ذاتها فيها يتحرر خيال المستمع من منطق الأشياء وشتون الحياة العادية، ليحيا بعض الوقت فى ذلك التكوين الرياضى الخالص المجرد للصوت.

ويتساءل ما السر فى أن فنا ليس بلغة على الإطلاق يمكن أن يوصف ولو على سبيل المجاز بأنه لغة عالمية؟

نأتى إلى الفصل الأخير عن «الفن والفلسفة» فنجد أن سقراط عمدا فى ختام (الجمهورية) إلى استبعاد الفنان من جمهوريته الفاضلة إلى غير رجعة، وهو الذى سبق له أن اكتفى بمجرد انتقاده!!

أما جمهورية أفلاطون فقد حاولت أن تستخدم الفنون وسيلة تروى بها بعض الأكاذيب الجميلة العلاجية فالأطفال والرجال الذين لا يقتنعون بمنطق العقل يمكن استمالتهم بالصورة.

وبعد ذلك بألفى عام جاء تولستوى ليؤكد للناس أن هدف الفنون هو اشاعة الإخاء بينهم وبهذا يؤمل فيها أن تكون وسائط أخلاقية حينما تفشل مع الإنسان الوسائل الأخرى.

وبعد أن عرض المؤلف جمعا من آراء الفلاسفة فى الفن. وهى فى مجموعها تشبه الصراع، انتهى فى آخر الفصل الذى هو فى الوقت نفسه آخر الكتاب، إلى عقد صلح بين الفلسفة والفن من وجهة نظره، على الأقل فعنده أن الفيلسوف والفنان كلاهما يتميز بالقدرة على الاختيار والإنشاء. فمن بين معطيات التجربة الإنسانية المتعددة، يختار بعض الحقائق البارزة القاطعة.. وحين ينتخب الفيلسوف بعض هذه القواعد، فإنه يتكرر بموجبها نظاما ميثافيزيقيا أو قانونا أساسيا للأخلاق أو صورة جوهرية لطبيعة الحياة والمصير.

وقريب من هذا يفعل الفنان فهو بدوره ينتخب حقائقه ومواده ثم يشكلها فى نسق خاص. وهذا بالضبط ما يفعله الفيلسوف.

الحقيقة أن هذا بالضبط ما يفعله المؤلف «إروين ادمان» فى التقريب بين الفلسفة والفن.

كتاب (أسرار الفن التشكيلي)

ألف هذا الكتاب الدكتور محمود بسيوني

ويستهل المقدمة بأن (كل فن له أسرار لا يعرفها إلا الراسخون فيه وهؤلاء عادة يحتفظون بأسرارهم إلا إذا توسم أحد هؤلاء الواصلين، في تلميذ، له، سمات الموهبة وموهبة التلقى أى كما يقول المؤلف تلميذ (يعتقد فى أستاذه، وأستاذ وصل من الخبرة إلى درجة عميقة بحيث تجلب احترام كل من يتصل به ويقدره حق قدره.. ومع الأسف فى زحمة انشغال كليات الفنون بتعليم الآلاف، قد يتخرج الكثيرون ولم يقفوا على أسرار الفن الذى تخصصوا فيه، ولذلك تجد معلوماتهم تهتم بالشكل أكثر من الجوهر، وبالتالي هم يتصدرون مراكز الفن ويمارسون شكيلاته، دون أن يغوصوا فى أسرارهم، ويصلوا إلى درجة الأستاذية فيه. ولذلك يندر بين الناطقين بالضاد من حقق مجدا عالميا فى الفن التشكيلي، بحيث يذكر اسمه مع قادة الفن فى العالم المعاصر).

أسمع رنة ألم فى عبارة المؤلف ولكنها حرة بأن نقف عندها طويلا. ولا يعفى المؤلف، جمهور المشاهدين من العتاب، أو حتى اللوم. وهنا أقول إن الفنون: فن الادب.. وفن الرسم. وفن التصوير.. وفن النحت.. وفن الموسيقى.. ولكن هذه الفنون جميعا لا يسعدها إلا فن ينسأه الواصفون أو المصنفون ذلكم هو «فيه الرؤية»

فن التلقى.. فن البصيرة.

أسهل شىء النظر.. وأصعب شىء، الرؤية.

الرؤية اخلاص وخلوص.. انفتاح وفتوح.. كشف ونفاذ.. تجميع النفس ولملمة شتاتها.

الرؤية نافذة على جديد رائع حتى فى القديم اذا كان أصيلا.. وأهلنا فى الريف يقولون فى الدعاء: الله يفتح عليك.. ويقولون عند الانبهار: فتوح من الله.. لأن البصر نظر ولكن الرؤية فتح.. ثراء، لا حد، له.

وحين يتم اللقاء بين المتلقى والعمل الفنى.. هنا تسقط الحواجز، وتنسكب سيالات النفس فى وجدان الرائي الفنان فتشرق الصورة ويستعلن المضمهر..

أعود إلى الكتاب..

والطريف أن المؤلف الذى أعلن فى المقدمة أن أسرار الفن فى صدور سدنته ومحاربه، أفضى بهذه الأسرار فى أقسام الكتاب (الثلاثة).. أو ثلاثة أبواب.

ففى الباب الأول عالج مقومات الفن التشكيلى وهى وحدة متعددة الجوانب من الوجهة الابداعية وإن كانت كثيرة التفاصيل وبعض هذا:

الخط - المساحة - الملمس - الكتلة - الحجم - النسب - الضوء - الايقاع - العلاقات بين عناصر العمل الفنى - أخلاقيات العمل الفنى.

وفى الباب الثانى (الفن التشكيلى وسيلة للتعبير ونقل الخبرة)

وهنا يدخل بنا فى تفاصيل أخرى فيشرح مفهوم الموضوع، والشكل، والمضمون والإثارة، والتلقائية، والعلاقة بين الصدفة والقصد، ومعنى التعبير، والخيال، والتجريد، والايقاع، والأسلوب.

أما الباب الثالث فيقوم على (القيم الحضارية للفن التشكيلى) وهنا يطرح جوانب شتى منها صلة الفن بالحياة، وبالتراث، والأخلاق، والتربية السلوكية، والدين، والعلم، والأدب والفلسفة والتحليل النفسى، والفراغ، والصناعة.

وهنا يكون أفضى بأسرار الفن التشكيلى فى بيان.. وإن كان يرى فى تواضع العلماء أن كل عنصر يمكن أن تكتب عنه مجلدات لكى يستوفى بحثا، ويحتاج لحياة أكثر من مؤلف لخدمة الموضوع واستيفائه.. الكتاب يربو على مائتى صفحة غير نيف وسبعين صفحة من اللوحات الفنية.

وبعد المقدمة استهل الكتاب يسؤال أو تساؤل:

هل حقيقة أن حالة الفن الحديث فوضى بلا ضابط؟ وجوابه على هذا أن ما يمكن أن يسمى فوضى ليس أمرا مطلقا فالفرد العادى قد ينظر إلى مداد سكب على الأرض بطريق الخطأ، على أنه بقع جاءت عفوية، وتمثل فى نظره نوعا من الفوضى، لكن الفنان المدرب قد يرى فى هذه البقع العفوية نظاما، بقليل من «الرتوش» أى بالإضافة، أو الحذف، أو التكييف، يحيل هذه الفوضى إلى نظام واضح..

لا يمكن الادعاء مثلاً أن السحب التي تحركها الرياح تشكل أشكالاً عفوية ليس فيها نظام، وينطبق ذلك على: أمواج، وأشكال الكثبان الرملية، وعلى تعريق الرخام، وتشقق التربة.

فى الطبيعة أشياء وأشياء يخفى على العين العادية ما فيها من نظام إيقاعى له منطقته. فحين تبثر (رياح) الخريف أوراق شجرة، فالرياح لها مسار.. ولها قوة محركة تدفع بهذه الأوراق فى اتجاه هذا المسار لا ضده.. وتخضع البعثة النهائية لمفعول الرياح بطبيعتها ومقوماتها. فالبعثة النهائية التي تبدو فوضوية عارضة، إنما هى وليدة نظام واقع غير ملموس.

ومثل هذه البعثة، ظاهرة الاندفاع فى الطبيعة فحركة المياه فى الشلال أو فى السيول المنهمرة فوق سطح الجبل، ليس معناه الفوضى إنه نظام له مقوماته.. وقد أمكن استخدام اندفاع مياه الشلالات فى توليد الكهرباء باعتباره نظاماً لقوة محركة.

ومن الطريف قوله (إن الفنان التشكلى بعينه المكتشفة، يحيل ركام الفوضى الظاهرة إلى نظام، لكنه ليس نظاماً متعارفاً عليه.. إنه نظام اللاتظام).

وانى أضيف إلى ألوان الفوضى الجميلة التى تحدث عنها المؤلف، فوضى شجرة ياسمين.. ليس هناك نظام للزهرات ولكنها فى النهاية ياسمين.

ويعرف الدكتور بسيونى وحدة العمل الفنى بأنها انبثاق لمجموعة من العوامل فى سياق منظم، متآلف، يخضع معه التفاصيل كلها لمنهج معين. أو هى ما يمكن أن يطلق عليها كلمة «الجستالت» فى النظرية المسماة بهذا الاسم، أى الكل العام أو الهيئة.. وهو الكيان المسيطر على شتى التفاصيل.

ولغة الفن التشكلى التى تصنع الوحدة قواسمها: الخط والمساحة.. والكتلة.. والملمس.. واللون.. والضوء.. والتوافق والتباين.. والإيقاع.. والتماثل.. والترديد.. والتكرار المنغم.. والتوزيع.

ولذلك فإن العمل الفنى فى وحدته، يمثل نوعاً من العدالة حين يجد كل جزء مكانه المفضل، دون أن يطغى على مكان جزء آخر أو يحتله.

فقيمته وليدة هذا المكان الذى وجد فيه.. وكل اشعاع يصدر منه هو ثمرة خلاياه.. وفى الوقت نفسه، انعكاس لتأثير خلايا الأجزاء المجاورة. وكثير من التجارب تثبت أن اللون الأصفر

فى محيط بنفسجى؁ ىرى مختلفا عما لو روى فى محيط اسود؁ أو احمر لأن تغير المحيط يعكس آثارا على الشكل.

هناك فى العمل الفنى؁ شىء يسمى الحوار المميز.

والخط كعنصر من عناصر العمل الفنى؁ له معنى خاص فقد يعنى كل نقطة متحركة محصر شكلا؁ أو المحيط الخارجى لجسم معين أو هو أقل تخطيط من ناحية السمك يصف كيانا خاصا.

والخط قد يبنى جسما ببلاغة مبسطة حينما يعنى بوصف ايقاعات هذا الجسم... وكثير من الفنانين تركوا رسوما خطية تبين مقدرتهم فى التعبير عن تلك الايقاعات بايجازات خطية مثيرة.

والخط كوسيلة للتشكيل والتعبير؁ لا يقتصر فيه على الأداء الخطى دون النظر الى القيمة الفنية التشكيلية المنبعثة؁ فهو فى ذاته رحلة ايقاعية تأخذ قيمتها من النظام الايقاعى المتضمن فى هذه الرحلة.. وهو نظام أساسه التنوع فى اتجاه الخط حين يمتد أو ينشئ أو يتقوس وفى أثناء هذا يحصر مساحات أو كتلا فمثلا فى الأشكال الهندسية الإسلامية نجد أن الخطوط فى تواصل محصر مساحات هندسية متكررة فتعطى حسا لا نهائيا وانسياب الخط الخارجى دخولا وخروجا يعطى فيما يعطى توافقات أو تباينات على الخلفية أو على كيان الشكل.

ومن عناصر الفن التشكيلى؁ «المساحة».. وهى ذلك الفراغ المرصود بين الخطوط التى تتجه اتجاهات مختلفة.

والمساحة فى الفن التشكيلى؁ لغة أو على الأقل صيغة بليغة.. وهى بالنور والظل تغدو مساحة منغممة أو مساحة ملونة.

وعندما ترتبط المساحة باللمس فإن العمل الفنى يكتسب ثراء جديدا.. والمثل عندنا صورة بيكاسو التكعيبة المسماة (طبيعة صامته مع جيتار) بمتحف زيورخ فقد حاول فيها؁ بطريقة أخاذة؁ أن يبرز ملامس السطوح من خلال النسيج الطيى لكل جسم فى الصورة وبلا افتعال.

نأتى إلى التعاود والأفقية وهما قيمتان فى العمل الفنى وأبرز من استخدمهما الفنان الهولندى (بيت موندريان) فقد نجح فى تنظيم الفراغات والأشكال بتقاطعاتها فأوجد كما يقول المؤلف مدرسة حديثة مميزة فى التصوير فى القرن العشرين سرعان ما أثرت فى أشكال: المباني

وواجهات المحال التجارية ومانشيتات الصحف، وتقسيمات الأبواب والنوافذ، وواجهات العرض، وأغلقة الكتب، وكونت منهجا في التصميم له مذاقه الهندسى المميز.

على أن التلاقى بين التعامد والأفقية ليس قاصرا على ما كشفه الفنان موندريان فى أعماله فقد زكى هذا، التلاقى، الفن الإسلامى فى زخارفه الهندسية، ومخطوطاته الكونية.. إن المتأمل فى الطبيعة يجد أن الأشجار وسائر النباتات تنشق من الأرض وتظهر بشكل متعامد عليها.. كما أن الإنسان يستقيم عوده بشكل رأسى على سطح الأرض الأفقى حين تسامى على الحبو على قدميه ويديه مختلفا عن الحيوانات ذوات الأربع.. إن هذه الرأسية تحمل فى مضمونها الاحساس بالتسامى.

وهنا أقول إن العمارة المصرية تؤثر الخط الرأسى انبثاقا من نخلة النيل.. النخلة المصرية ولدت المسلة ثم المثذنة فيما بعد بينما تميل العمارة الإسلامية إلى الخط الأفقى من طول تركيز الإسلام على المساواة.. والخط الأفقى يعين عليها.. وكأن الأفقية فى العمارة الإسلامية تحية لخلق الله فى البحر والسهل وإن كانت العمارة الإسلامية فى مصر ما لبثت أن جنحت إلى (الرأسية) فى مدرسة السلطان حسن الذى يعده مستشرقو العمارة، هرما إسلاميا بالشموخ والرفعة.

وقد تحدث المؤلف حديثا متمعا وجامعا عن (الشكل والأرضية) أى الصدارة.. والخلفية وطبق هذا على: اللوحة والمسرح والسينما والموسيقى والغناء..

ففى الموسيقى، يخرج الناي وحده أو العود، فتخفت سائر الآلات الموسيقية لتعطى الفرصة للآلة المنفردة كى تؤدي دور الشكل، وسائر الآلات الموسيقية لا تتوارى بطريقة اعتباطية، إنما تشكل فى مجموعها نغما يمثل أرضية ملائمة لبروز الشكل.. وهكذا العمل مع المغنى الذى يبدأ غناءه بعد أرضية ممهدة من الموسيقى تردد اللحن، لكن عندما يبرز الصوت الأدمى تتعاون الآلات الموسيقية كلها لتحيطه بالنغم الملائم الذى يزيد من بروز الصوت، ويكسبه الدراما أو الحيوية المميزة. ولا يستريح الجمهور عادة إذا طغى صوت الموسيقى على صوت المغنى أو المطرب فمعنى ذلك اختلال الصلة بين الشكل والأرضية، وإيجاد علاقة منفرة تعوق النشوة الجمالية أو تحد من حدوث الطرب.

أما النسب أى العلاقات بين عناصر العمل الفنى فهى مسألة نسبية مرتبطة أساسا بالانفعال الذى يقود الفنان فى عملية ابداعه التى تمر فى مراحل من التغير والتحول.. فاذا كان الفنان يتمتع

براءة الطفولة وصدقها، فإن نسبه ترتبط كذلك بصدق انفعاله، وبسجيته دون التزام بمهارات محفوظة، أو قواعد مسبقة.

إنها دفقة الخلق وحرية الإبداع.

وحين الحديث عن الضوء يذكر الفنان «رمبرانت» (١٦٠٦ - ١٦٦٩) الذى تكشف فى الضوء، قيمة فنية يمكن أن تلف الأجسام التى يريد أن تظهر فى النور وتسحر الأبواب.

لقد لعب رمبرانت بالنور والظلال والظلام فى التجسيد والبناء والتعبير والكشف عن ملامح الشخصية وذاتيتها.

وال تكرار.. والتنوع لهما فى هذا الكتاب، حديث طويل.. إن تكرار العنصر عدة مرات يحوله إلى ملحمة فالذى يصلى بمفرده، غيره وهو عنصر فى صفوف متراسة فى صلاة الجماعة.. إن له قوة أكبر حين يصبح وحدة متكررة فى كيان أكبر.

و «التكرار» نوع من الإيقاع الذى يمثل ترديدا لفكرة.. هذا التردد لا يتم على وتيرة واحدة وإلا انتهى إلى الآلية بينما التنوع يكسبه ثراء وجدة وطلاوة.

هنا يكون التكرار فى غير تكرار.

أقول بهذه المناسبة لمن يرمون الفن الفرعونى بالتكرار أو التشابه إنه التنوع المتحدد المعبر بالحركة وتنظيمها.

إن الحفر على مقبرة حور محب - (الدولة الحديثة الأسرة الثامنة عشرة) والذى يبين استقبال الرجال للقائد العظيم - وهى من مقتنيات متحف بروكلن بنيويورك.

فى هذا الحفر، يمكن ملاحظة التكرار مع التنوع كما يقول الدكتور محمود بسيونى فالوجه مكرر أربع مرات لكنه فى كل مرة متنوع بالحركة بلامح مغايرة. وتظهر الفروق حين يدقق المتفرج وهو يتفحص كل عنصر على حدة. خذ مثلا شعر الرأس للجندي أقصى اليسار.. إنه مكون من ثلاث طبقات كل طبقة لها تنظيمها الخاص.

وعندما يقارن هذا الشعر بشعور بقية الجنود، يشاهد اما طبقتين، أو طبقة واحدة.. وكل وجه له سحنة مميزة على الرغم من أن طريقة رسم الأعين تكاد تكون متشابهة.. وميل أصابع الأيدي الملهلة متنوعة فى كل مرة ويظهر ذلك فى ثنية الابهام..

والحقيقة أن هذا التكرار والتنوع وصل إلى ما يشبه الايقاع في الموسيقى.

ومن عناصر العمل الفني: التوزيع والترديد

ويقصد (بالتوزيع) كما يقول المؤلف، حسن انتشار العناصر داخل العمل الفني، والاجادة في ترتيبها بعضها بالنسبة إلى البعض الآخر وبالنسبة إلى العمل الفني ككل.

أما (الترديد) فهو الحس الرابط المتضمن للتكرار، بمعنى أن كل توزيع جيد يتضمن في طياته ترديدا لايقاعاته، وتوافقاته، وملامحه في ثنايا العمل الفني ككل.. وحينما يتكرر العنصر، ويوزع بأكثر من شكل متناسق بعضه مع بعض فإن هذه العملية، يطلق عليها: الترديد.

ونحن نلمس قيمة ودور التوزيع في الألحان وكيف يحدث التوزيع تنقية للأغنام الموسيقية وتأكيذا على عناصرها.. وهنا يجلو التركيز، النغم الواحد ويكسبه رقة وعذوبة.. وحين يزيد الموزع في تأكيد بعد المسافات بين الأغنام طولا أو قصرا، في محاولة استخلاص وخلوص النغم فإنه يضيف جمالا على اللحن بأسره.

وهذا بعينه يحدث في (التوزيع) الذي يتم في الفن التشكيلي فإن بطش الألوان والأشكال الكثيرة العارضة التي ترد في تدفق التعبير وفيضانه انما يتم لها تهذيب مباشر من خلال التوزيع.. ولذلك تكتسب عملية الابداع اللاواعية، وعيا جديدا بالحساب الحساس المتمر.. هذا الحساب الذي يكتسب خاصية أخرى مع حسن الترديد، أي تأكيد الايقاعات، واستمرارها، وانتشارها، برباط محكم.

ويأتى التوازن في العمل الفني حين تتعادل قوى الدفع فيه بحيث لا يطفئ بعضها على البعض، أو يزداد الثقل في جانب عنه في الجانب الآخر فينال من راحة المشاهد أو يقلقه.

والتوازن يتحقق بالتماثل ولكنه قد يتحقق بالتنوع.. إنه في النهاية نقطة احساس فهو متوقف على حسن تصرف الفنان وقدرته على الإبداع والمواءمة.

إن الفن اساسه: الموهبة ثم تأتي الصنعة المحكمة كأداة تنفيذ.. وأقول محكمة أي قادرة متمكنة تملك مهارات الأداء وقدرة الصياغة والإحكام وإدراك العلاقات بين عناصر العمل الفني فتظل من بين هذا الحشد، شخصية الفنان.

والصنعة القادرة تولد مع ولادة العمل الفنى وتنمو مع نموه، وتصل إلى ذروتها، والعمل الفنى يأخذ كماله ويستوى على عرشه

ومن عناصر العمل الفنى الصياغة وهى عملية تنظيم العلاقات التشكيلية داخل العمل الفنى وإحكام العلاقات كما يقول المؤلف يتطلب التحرك بكل خط، وكل شكل، وكل لون، إلى أنسب وضع ملائم حيث يستطيع أن يلعب دوره فى الصورة الكلية كأحسن ما يتصور الإنسان.

وليس هناك صياغة متعارف عليها يلتزم بها الفنان... أقول إنها جزء من شخصية كل فنان وروحه وطابعه.. وهى جزء فى الوقت نفسه.. من طبيعة العمل الفنى وروحه وطابعه.. وهى جزء فى الوقت نفسه.. من طبيعة العمل الفنى ولحظة الميلاد.. فهى انبثاق من طبيعة العلاقات التى تسود العمل الفنى ساعة التشكيل فى تلقائية مميزة نلاحظها مثلا، فى أعمال الفنان (ماتيس).

هذه العلاقات كلها، لها، أخلاقيات.. أى ضمير مستتر حتى ليتمكن أن نقول إن العلاقات، التى يحكمها الفن التشكيلى فى ذروته هى صورة مثالية لما يجب أن تكون عليه الأخلاق فى الحياة العادية أى الصدق والموضوعية وإعلاء الحقيقة.. علاقات تنبع من صفاء النفس ونقاء السريرة وهنا تتكامل إنسانية الإنسان.

وبعد هذه الرحلة من توصيف الابداع فى الفن التشكيلى نخلص إلى تعريف المؤلف له فى مطلع الجزء الثانى من الكتاب حيث يقول:

إن لغة الفن التشكيلية من خط، ومساحة، وملمس، وكتلة، وضوء، ولون بما تحدته من: إيقاع واتزان، وتوافق وتضاد، وعمق واتساع إنما هى الحصيلة التى من خلالها يتحدث الفنان بمشاعره فيهمز من حوله، ولو تغاضى عن هذه اللغة، لما انتهى إلى فن تشكيلى وإنما الى عادات شائعة غير مختبره.

أقول قد يكون الموضوع الواحد فى الفن ثراء متنوعا وأعماقا متجددة كالنهر ماؤه واحد ولكنه موجات موجات.. دقائق دقائق فالمعالجات المختلفة تكشف للفنان وتكشف للمشاهد عن رؤى جديدة.

ويمضى المؤلف فى الجزء الثانى من الكتاب يتحدث عن الشكل والمضمون.. عن مركز الاهتمام والاثارة والتلقائية عن الصدفة والقصد.. عن التعبير وتعدد الرؤى.. عن الرمزية والتجريد

وهنا نقف عند حكمة التجريد في الفن الاسلامي.. وقد سبق أن تكلم عنها في نفاذ فائق الاستاذ بشر فارس وهو مسيحي التقت في نفسه دماء المسيحية مع سمو الاسلام فكرا وفنا تقف وراءهما عقيدة بعيدة الأعماق

نعود إلى الدكتور محمود بسيوني يحدثنا عن (الشمول) في الفن الاسلامي مرتفعاً على النظرة الجزئية العارضة الخاطفة فحول الطبيعة إلى مجردات، واخترع بالرياضة الذهنية، القوانين الهندسية التي تعد أرضية لفهم التجريدات الهندسية الاسلامية، التي تكتسى بها المناير، والمقاعد، والمصاحف، والخليات الخشبية في الأبواب وشتى أنواع السلع، والتي تمتلىء بها متاحف الفن الإسلامي في أنحاء العالم.. والمسجد الذي تمارس فيه الشعائر الدينية، يعكس في عمارته، وزخارفه ومخطوطاته، كل المقومات والقيم التي نادى بها الاسلام.

وإن النظرة الكونية التجريدية للفن الاسلامي، انعكاس لإحساس الفنان المسلم باستمرارية الحياة بنظام ايقاعي مميز.. فكأن الفنان المسلم قد استجاب لدعوة القرآن الكريم إلى النظر في ملكوت السموات والأرض.. في الشمس والقمر والليل والنهار والجذب والاختضار وتدافع الأمواج وهطول الأمطار مصغياً إلى آيات قرآنه:

«إن في خلق السموات والأرض، واختلاف الليل والنهار لآيات لأولى الأبواب الذين يذكرون الله قياماً وقعوداً وعلى جنوبهم، ويتفكرون في خلق السموات والأرض ربنا ما خلقت هذا باطلاً سبحانه».

وتتعدد صور الكون في القرآن الكريم وتتعدد معها الرؤى بين الفنانين المسلمين وينعكس هذا في الفن الاسلامي سيالاً لا ينقطع يكسو القباب والأبواب والمناير والصحائف.. باللون والتمنمة فإذا بالتشابه والتشابه ليس بينهما فراق أو شقاق..

أقول ويزيد الفن الاسلامي في مصر إذ يستجمع خبرات المكان الذي أنطق الحجر، ولعب بالذهب، ومهر في التشكيل والتصوير.. وهنا تخرج المشكاوات المصرية وكأنها صيغت من الجواهر النادرة فيما بين القصرين مما أغدقته، على الفاطميين، القاهرة.

نعودة مرة أخرى إلى الكتاب حيث نستمع إلى المؤلف يعرف الايقاع بأنه ترديد لحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة والتغير.. والايقاع ظاهرة تمثل الحياة في أنصع صورها: في الشعر،

والموسيقى، والغناء، والرقص، والفن التشكيلي بأنواعه من: تصوير، ونحت، وحفر، وزخرفة، وفن العمارة، وأنواع الفن التطبيقي.

نعم الايقاع ظاهرة تمثل الحياة.. حياة الإنسان وحياة الكائنات.. ففي كيان الإنسان يتمثل الإيقاع في الدورة الدموية التي تتحرك في إيقاع متكرر منتظم، يرتبط به إيقاع التنفس المتواصل الشهيق والزفير، واتساع الرئتين وضيقهما ومعدل حرارة الجسم وانتظام النبض أو ضربات القلب، وحرق خلايا وولادة أخرى جديدة.

وفي الكون يتمثل الإيقاع في تعاقب الليل والنهار وتتابع الفصول ودوران الأرض حول الشمس وصلة الأجرام السماوية بعضها ببعض (لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر، ولا الليل سابق النهار، وكل في فلك يسبحون)..
وينتظم كل شيء في الكون في إيقاعات متواصلة فامتداد الريح يحرك الموج، وينظم الكنان الرملية في أشكال منتظمة متوالية ويحرك السحب ويولد البرق والرعد وينزل الأمطار فيحيي الزرع.

(الله الذي يرسل الرياح، فيسطه في السماء كيف يشاء، ويجعله كسفا، فترى الودق يخرج من خلاله) سورة الروم آية ٤٨

والإيقاع في الزخرفة الإسلامية التي استجابت لهذه الآيات استرسال بغير حدود على أساس رياضي يربط الوحدة بغيرها في حل سعيد للتقابل والتماثل والتكرار البسيط والمتضاعف فيولد أنغاما زخرفية أكثر تعقيدا وعمقا نتيجة إحكام تكرار لم يتحقق عفوا أو اعتباطا.

وهكذا يتجلى دور الفن في الحياة فالفن ينقى الحياة ويصفّيها ويطهرها ويقومها ويجلوها بحلوها ومرها وهو في أثناء هذا يعيد تشكيلها -في حدود طاقة الإنسان- لتظهر في محيطه أكثر نظاما وأفضل وأنقى وأعمق مغزى.

الفن يجعل الحياة تستحق أن تعاش.. بل يحيها الإنسان وليس من يعيش كمن يحيا.

والفن العالى السامى مرتبط بالدين. فهو كما يقول الكتاب أداة تعبير عن الحقيقة في أسمى مظاهرها، حتى في الأوقات التي كان ينحت الإنسان فيها أصناما ليعبدها، كان يحاول أن يضمناها

خوفه، وغموض الحياة بالنسبة إليه.. ولما تطورت نظيرته وأمعن فكره، جسّدها بصورة مثالية، فيها النسب والأبعاد التي يتصورها الذكاء البشرى، فى أحسن حالاتها.

أقول إنه قبل العلوم والفنون كان حوار رائع بين الإنسان والحقيقة تتغير وسائل البحث ويكون بينها وما بين منطق العلم.. والخرافة ولكنها كلها تسمى إلى الحقيقة بأسلوبها.

والإسلام رؤية جديدة للحقيقة، فحين تستحضر المسيحية ملكوت الله فى القلب البشرى، يستحضر الاسلام ملكوت الله فى داخل النفس وخارجها وما وراء المحسوس.. وحين تمثل الفن الإسلامى هذا المعنى خرج خلاصة مقطرة للحياة والحياة.

وبعد الدين: العلم

والعلم بدوره مرتبط بالفن

أدع التعريفات الكثيرة التى تضمنها الكتاب وأقف عند الأمثلة التفسيرية حيث يقول (اختراع الكاميرا علم، لكن استخدامها فى تسجيل الصورة، فن.. ابتكار القلم، علم، لكن الكتابه التى يستغل فيها، فن. يلاحظ أن العلم والفن يتم أحدهما الآخر..)

ويتجلى هذا (التمام) فى ترشيد العلم. فالعلم كما يقول المؤلف، حيادى.. بينما يكشف لا يرتبط بخير أو شر، لذلك لا بد له من أخلاقيات مصاحبة حتى لا يُستغل للمخرب والدمار، وإنما لصالح المدنية والعمار.. بينما فى حالة الفن فتلك الأخلاقيات تكون عادة متضمنة فى القيم الإنسانية ذاتها، التى يحملها الفن عبر العصور، وكلما تزاحم العلم والفن، كلما كان العلم أكثر إنسانية، والفن أكثر موضوعية.. والتقى الاثنان لخير البشر وسعادتهم ومتعتهم فى الحياة.

أما علاقة الفن التشكيلى بالأدب فهو أكثر توثيقا وثوقا فكلاهما يقوم على التشكيل والمشاعر وكيف الحياة لا كمها..

الفن التشكيلى وسيلته اللون والمساحة والكتلة والخط والأدب أدواته: الكلمة والفكرة والجملة فى النثر والقافية فى الشعر، والصورة فى القصة، وموكب الحياة فى الرواية والملمحة وأثناء هذا ينغم الأدب ويصور ويلون.. إنه موسيقى ذات أفكار

وهو لوحة ملونة منمنمة

وهو علاقة حميمة تربطه بالإنسان وتربط الإنسان به علاقة رفيعة مقدسة فيقسم القرآن الكريم بالحرف والقلم فى نغم يسرى فى النفس ويمتص العقل ويشرى الوجدان ويرفع الإنسان الأديب، يقول جل شأنه (ن والقلم وما يسطرون) لم تنته رحلة هذا الكتاب مع الفن ولكن المهم أنه باح بأسراره وهى ثراء عريض..

الصين وفنون الاسلام

ألف الكتاب الدكتور زكى محمد حسن عميد كلية الآداب سابقا وأستاذ الآثار الإسلامية بها. وهو يستهل الكتاب بأن الفن الصينى فن عريق فى القدم، احتفظ بكثير من أساليبه الفنية على كر العصور، وازدهر فى محيط اجتماعى واسع، وكانت له وحدة فنية منذ الألف الثالثة قبل المسيح إلى العصر الحاضر. وقد عرف المسلمون هذا الفن منذ فجر الاسلام، وأعجبوا بمنتجاته فتأثروا بها.

ومن الحديد فى هذا الكتاب أن مصر فى العصر المسيحى كانت متصلة بآسيا الوسطى والأقاليم الغربية من الصين. ومن الأدلة على ذلك الزخارف القبطية التى ترى على قطعة من جلد كتاب عثرت عليه فى مدينة خوتشو البعثة العلمية الألمانية التى قامت بالحفائر فى طرفان وغيرها من المراكز الفنية فى بلاد التركستان الصينية. وقد لوحظ كذلك أن بعض الرسوم والتراويق البوذية فى طرفان عليها مسحة مصرية قديمة، مما يمكن تفسيره بأن أولئك الفنانين فى غربى الصين وصلهم شئ عن الفن المصرى القديم.. ومما يؤيد اتصال الصين بمصر فى القرن السادس الميلادى وفى فجر الاسلام أن كتبا مانوية مكتوبة باللغة القبطية قد كشفت فى مصر حديثا.

أما علاقات المسلمين بالصين فقد نشأت من خلال الرحلة إليها كما حدثنا المسعودى فى مروج الذهب، كما زار الرحالة المغربى ابن بطوطة عدة مدن ساحليه بالصين فى منتصف القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى).. وارتاح إلى لقاء المسلمين فيها بل ذكر أن (فى كل مدينة من مدن الصين مدينة للمسلمين ينفردون بسكناهم ولهم فيها المساجد لإقامة الجمععات وسواها. وهم معظمون محترمون).

وأشار ابن خرداذبة (٢٣٥ هـ - ٨٤٩ م) فى كتابه:

(المسالك والممالك إلى بعض ثغور الصين وما يستورد منها).

وعنصر آخر فى نشأة العلاقات بين المسلمين والصين غير التجارة والرحلة، ظهور المغول على مسرح السياسة فى الشرق. فقد حدث فى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) أن غزا المغول الصين.

والمعروف كما يقول المؤلف أن جموعاً من المسلمين هاجروا إلى الامبراطورية الصينية بعد غارات المغول. وكانوا مختلفي الجنس بين عرب وإيرانيين وترك، كما كان منهم التجار والصناع والفنانون والجند وأسرى الحرب والفلاحون. وقد استقر عدد كبير منهم في وطنهم الجديد. وكونوا جالية إسلامية كبيرة، امتازت بنشاطها ولم تلبث أن فقدت معظم مميزاتها الجنسية واندمجت في أهل البلاد وتقلد بعض أفرادها الوظائف السامية ولاسيما في عصر قبلاي خان. وقد لاحظ وجودهم ماركو بولو الذي عاش في الصين بين عامي ١٢٧٥ و ١٢٩٢ بعد الميلاد (٦٧٤ - ٦٩٣ هـ) والذي كان مقرباً إلى الامبراطور المذكور، وفي آتى ماركو بولوفى وصف رحلته بكثير من البيانات عن المسلمين في الصين وعن العلاقة بين الصين والشرق الأدنى.

وعنصر آخر يقول به المؤلف وهو أن العرب حين فتحوا فرغانة وجدوا فيها شيئاً كثيراً من بدائع التحف الصينية. ولا غرو فإن هذه الأقاليم تقع على مقربة من حدود الصين وكان أهلها متصلين بالصين منذ العصور القديمة، كما أن صناعات الصينيين كانوا بين الأسرى الذين وقعوا في يد العرب حين فتحوا تلك الأصقاع.

وكان في بغداد منذ نهاية القرن الثاني الهجرى (الثامن الميلادى) سوقاً خاصة لبيع التحف الصينية أشار إليها اليعقوبى فى كتاب البلدان.

وذكر القزوينى فى القرن الثالث عشر الميلادى فى كتابه:

(آثار البلاد وأخبار العباد) أن التجار كانوا يصدرون من جاوة الأوانى الصينية إلى كل بلاد الدنيا.

وتحدث الغزولى فى القرن الخامس عشر الميلادى فى كتابه:

(مطالع النور فى منازل السرور) عن البلور وأنواعه وخواصه وذكر أن منه ما يؤتى به من بلاد الصين.

وقد سجل المقرئى أن جهاز العروس المصرية كان يضم مجموعة من الخزف الصينى كما كان يضم مقداراً من آنية أو أدوات من الورق سماها «كدهى» ووصفها بأنها آلات من ورق مدهون تحمل من الصين. كما أثنى على الصين ابن خلدون.

وذكر الأبشيهي في القرن الخامس عشر الميلادي أن يعقوب بن الليث الصفار أهدى إلى المعتمد على الله هدية بينها عشرون صندوقاً من طرائف الصين.

وأشار أمير البحر التركي سيدي على جلبي في كتابه (مرآة الممالك) إلى أن أبدع أنواع الخزف كان مصدرها مدينتين من مدن الصين.

أما عن كتاب العرب وشعراء الفرس وإعجابهم منذ فجر الاسلام بمهارة الصينيين في الفنون والصنائع الدقيقة وأتقان فن التصوير فقد أورد المؤلف قول أحد الشعراء الفرس في العصر الاسلامي في وصف حبيبته بأن (شفتها الجميلة تبدو كأنها رسمت بريشة مصور صيني).

وكتب ابو منصور الثعالبي (٤٢٩ هـ - ١٠٣٨ م) في كتابه (لطائف المعارف) نبذة عن مهارة الصينيين في الفنون، نقلها عنه النويري وهي (أن العرب تقول لكل طرفة من الأواني، (صينية) كائنة ما كانت، لاختصاص الصين بالطرائف) ويقول:

وأهل الصين خصوا بصناعة الطرف والملح وخرط التماثيل والإبداع في عمل النقوش والتصاوير «حتى أن مصورهم يصور الإنسان فلا يغادر شيئاً إلا الروح، ثم لا يرضى بذلك حتى يفصل بين ضحك الشاقى وضحك الخجل، وبين المبتسم والمستغرب وبين ضحك المسرور والهاديء، ويركب صورة في صورة».

ومن الطريف ما كتبه ابن الوردي (القرن ٨ هـ، ١٤ م) من أن ملك الصين اذا كان له عدة أولاد ثم مات لا يرث ملكه منهم إلا أخذتهم بالنقش والتصوير.

ومن أمتع فصول الكتاب أفضل (مظاهر الأثر الصيني في الفنون الاسلامية) وأول هذه المظاهر:

الورق.. غير خاف أن مصر ارتادت للدينيا الكتابه والورق ولكن العرب تعلموا صناعة الورق على يد صناع من الصين أسرهم المسلمون حين فتحوا سمرقند في نهاية القرن الأول بعد الهجرة.

كما أقبل الفنانون في الشرق الإسلامي على تقليد التحف الصينية وكتب البيروني (٤٤٠ هـ - ١٠٤٧ م) في كتاب (الجماهير في معرفة صناعة الجواهر) عن تقليد الخزف الصيني في ايران كما قلد الايرانيون زخارف الحرير الصيني وأنتجوا أنواعاً جيدة من الديباج كانوا يصدرونها الى البلاد الأجنبية، وقد عثر على نماذج منها في بعض المقابر بمدينة فيرونا الايطالية. وكانت زخارفها من الحيوانات الخرافية والزهور الصينية والكتابات العربية.

وفي مكتبة السراى باستانبول مجموعة من الصور فى مرقعات كبيرة.. وفى بعض هذه المرقعات صور بديعة على الطراز الصينى، وفيها صور صينية قد ترجع إلى بداية القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) وفيها صور أخرى تجمع بين الطرازين، إذ رسم الأشخاص والعمائر فيها من طراز إيرانى ولكنها فى مناظر طبيعية صينية.

وتشرب الايرانيون من الصينيين روح التجاوز عن تحريم التصوير بل قلدوهم خاصة فى رسم الحيوان والطيـر بعد أن كانت صور الحيوان عندهم جافة بعيدة عن الطبيعة فأصبحوا بتأثير الصين يقلدون الطبيعة تقليدا صادقا، فاكسبت رسوم الحيوان فى التحف الإسلامية قسما وافرا من الاتقان والرقـة والمرونة كما أخذ الفنانون المسلمون عن الصين رسوم الطير يسبح فى الهواء فيكسب الصورة حياة وحركة.

حتى الصور الآدمية اكتسبت قدرا كبيرا من المرونة والرقـة بل دب فيها فى بعض الأحيان كما يقول الدكتور زكى حسن شىء من روح المزاح والتهكم.

كما أخذ الايرانيون عن الصينيين فن الرسوم التخطيطية بالمداد وأخذوا عنهم هدوء الألوان وكانوا، قبلا، يحبون الألوان الباقة بل كثيرا ما وقعوا فى التباين والتنافر.

أما المسلمون فى الهند فإنهم اتخذوا الألوان الهادئة والداكنة وكانوا يترسمون خطى الصين. كما أقلع الفنانون المسلمون نوعا عن قاعدة ملء الفراغ متأثرين بالتحف الصينية التى تقول بغير حروف، أن بعض الألفاف ولاسيما فى الخزف - لا تفقد شيئا من جمالها وروعها إذا كانت ذات لون واحد فقط أو ذات زخرفة بسيطة لا تغطى المساحة كلها.

ويظهر أثر الأساليب الفنية الصينية كما يقول الدكتور زكى حسن واضحا فى السجاجيد الايرانية المزينة برسوم الصيد والحيوانات فقد استعمل الفنانون فى زخرفتها كثيرا من رسوم الحيوانات الخرافية الصينية الأصل فضلا عن رسوم السحب الصينية.

والسحب الصينية زخرفة اسفنجية الشكل من المحتمل أنها كانت فى الشرق الأقصى رمزا لعنصر من عناصر الطبيعة كالسحب والبرق وقد اقتبسها الفنانون المسلمون مع الإضافة والتحوير وتطوير التشكيل حتى اتخذوا منها زخرفة على شكل قبة محراب فى سجادة من سجاجيد الصلاة المصنوعة فى آسيا الصغرى.

كما اقتبسوا شارة الخلد في الديانة الطاوية وهي شبه وردة ذات خطوط متعرجة ومستدحلة بعضها في بعض مع ثل وتقابل.

كما اقتبس الفنانون المسلمون عن الصين رسوم الأطباق الذهبية المملوءة بالتفاح أو الخوخ وهي عند أهل الصين رمز السلام والسعادة وطول العمر. ورسم الأوزات الثلاث تطير في الهواء.

يقول المؤلف (الحق أن معظم ما نراه في الفنون الإسلامية من رسوم الطيور تسبح في الفضاء إنما أحدثته الصين في الفنون الإسلامية فأكسبها حركة وحياة عظيمتين.

كما اقتبس الفنانون المسلمون الرسوم الهندسية المكونة من تكرار خطوط مستقيمة أو منحنية أو منكسرة وقد ذاعت هذه الزخارف الهندسية في المساجد إبان العصر المغولي على أن اللعب بالخطوط في الزخرفة ليست بالأمر الريادي فمن السهل اعتداء الكثيرين إليها حتى يصعب تحديد الأولوية.

رأيت في المتحف القبطي (الهالة) حول رأس العذراء والمسيح والقديسين. وقد عزاها الكتاب إلى تأثر الرسامين بآسيا عند البوذيين والايانيين.

يقول المؤلف أن هذه الهالة أصبحت شارة مقدسة في الكنيسة البيزنطية وكثر استعمالها في الفنون التصويرية المسيحية.

وانتقلت هذه الشارة الى الفن الاسلامي في العصر العباسي على يد الفنانين المسيحيين الذين كانوا يعملون خلفاء بغداد فإنهم كانوا ومعهم الفنانون المسلمون أيضا- يرونها في صور القديسين المسيحيين في الكتب البيزنطية المصورة التي كانوا يتخذونها مثالا يسجون على منواله. ولم تقف هذه الهالة عند وادي الدجلة والفرات، بل اتجهت شرقا فظهرت في مختلف الصور على التحف الايرانية إلى القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) على أن المسلمين بوجه عام كانوا يرسمونها في كثير من الأحيان حول رؤوس الأشخاص ولكن بدون نظر إلى معناها الأصلي وهكذا أصبحت في الفنون الإسلامية موضوعا زخرفيا فحسب.. وقد يقصد بها التنبيه إلى خطر شأن الشخص الذي ترسم حول رأسه.

ويعزو المؤلف فيما يعزو من أثر الصين، الخط الكوفي المستطيل فهو يرى إعجاب الفنانين الإيرانيين برسوم الأختام الصينية وما عليها من كتابات زخرفية الشكل سببا يرجحه من أسباب ابتكارهم كتابة الخط الكوفي المستطيل ذي الأضلاع وترتيبه في مساحات مربعة ومستطيلة بحيث يبدو عظيم الشبه بتلك الكتابات الزخرفية الصينية.

وقد ذاع استخدام الخط الكوفي المستطيل في زخرفة العمائر بين القرنين السابع والحادي عشر للهجرة.

كما يبدو أثر الأساليب الصينية في الملابس التي تبدو في الصور المخطوطة وفي القلنسوات الشبيهة بالصحن والتي لاحافة لها (béret) وفي رسم العرش على طراز العروش الصينية أو رسم الطائر الذهبي فوق العرش وقد كان الطائر الذهبي من شارات الملك في الصين.

كما يظهر أثر الأسلوب الفني الصيني في التصوير الاسلامي من حيث توزيع الأشخاص في الصور أفرادا أو جماعات صغيرة وفقا لقواعد فنية في تناسب ورهافة ذوق.

كما تأثر الفنانون العثمانيون بالسقوف المحدودة «الجمالون» فاتخذوها في القرن الثاني عشر للهجرة نقلا عن السقوف في العمائر الصينية.

ويرجح المؤلف أن استخدام «اللاكيه» أسلوب فني نقله الإيرانيون في عصر تيمور عن مهده في الشرق الأقصى. والمعروف كما يقول أنهم برعوا بعد ذلك في زخرفة أبواب عمائرهم بالرسوم على اللاكيه.. كما أنهم استعملوا في التجليد أحيانا ورقا مضغوطا ومدهونا باللاكيه وعليه رسوم جميلة كانت مجالا للمصورين.

ويتضح من الكتاب شدة تأثر الإيرانيين بالفن الصيني ولكن يسجل لهم أيضا أن الصينيين تأثروا أيضا بالفن الاسلامي من خلال الفنانين الإيرانيين وقد لعب تبادل الهدايا والتحف بين ملوك الصين وإيران دورا كبيرا في انتشار بعض الأساليب الفنية والزخارف الإيرانية في فنون الشرق الأقصى في القرن السابع الهجري، في الخزف والنسج وصناعة المعادن.

وبعد فقد ضم الكتاب صور ٤٨ ثمانية وأربعين تحفة فنية وقد شرح المؤلف، اللوحات الفنية شرحا ضافيا مع ذكر مكان كل تحفة من متاحف العالم الآن.

والصور وشروحها، وحدها، قيمة فنية كبرى غنية عن التوصيف والتفوييف.

عمارة الفقراء.

ألف هذا الكتاب مهندسنا الكبير حسن فتحى .. كتبه بالانجليزية وترجمه الدكتور مصطفى فهمى. ومن الطريف أن المهندس حسن فتحى قسم الكتاب إلى أربعة أقسام كبيرة سماها، وبحق، ألقانا:

فلحن الاستهلال أو الحلم والواقع

ويضم هذا اللحن فصولا فهو يستهل بالحديث عن «الجنة المفقودة» أى الريف ثم يتحدث عن «طوب اللبن» باعتباره الأمل الوحيد لإعادة بناء الريف ثم عن «بهيم» التجربة والخطأ.. ثم عن «النوبة» تكتيك قديم للتنقية مازال باقيا.

وفى هذا اللحن صورة للبنائين النوبيين يعملون.. أى النجاحات الأولى وفى هذا القسم يروى كيف تسببت سرقة إحدى المقابر فى مشروع إسكان رائد..

ثم مولد (القرنة) الجديدة.

أما اللحن الثانى «لحن الترنيمة» فيدور عن الإنسان والمجتمع والتكنولوجيا والطابع المعماري- عملية اتخاذ القرار- دور التراث- إنقاذ الشخصية الفردية فى القرية- إحياء حرف التراث فى القرية- استخدام الطوب اللبن ضرورة اقتصادية- إعادة إرساء «الثالث»: المالك والمهندس المعماري والحرفى- المعمار الدارج فى القرية القديمة- التغيير مع التواصل- المناخ والعمارة- توجيه المنازل يتجدد فى جزء منه بالشمس وفى جزء بالرياح - المجتمع والعمارة- بنية القرابة والتقاليد المحلية- الحرف الريفية فى القرنة- منزل الفلاح- النظام التعاونى.. الخ.

اللحن الثالث: لحن التريديد: المهندس المعماري والفلاح والبيروقراطي.

اللحن الرابع: لحن الختام

ويتصدر الكتاب تمهيد كتبه ويليام بولك رئيس معهد ادلاى ستيفنسون للشئون الدولية.

لا يملك الإنسان إلا أن يقف عند قول ويليام بولك عن الإنسان والبيئة وعن قسوة اقتلاعه من بيئته. ويضرب مثالا لهذا، المجتمع الأمريكى الأسود.. يقول فى أسى غير خاف (إن خبرته

التاريخية الغالبة هي اقتلاع الجذور.. فهؤلاء الافريقيون اقتلعت جذورهم من مجتمعاتهم القبلية.. ليباعوا فى معازل الرقيق بغرب افريقيا.. وكثيرا ما كانوا يخلطون عن عمد هناك أو فيما بعد، بحيث يتم تقويض تماسكهم القبلى.. بل ان العبيد كانوا من حيث اللغة يجدون مشقة فى اتصال أحدهم بالآخر بنفس مشقة اتصالهم بساداتهم البيض الجدد. وبالطبع فإن هذا كان يمنع أى إمكان لوقوع التمرد. وبالطبع كانت هذه العناصر ذات تأثير حاسم يضاف إليها معايير السوق. فكثيرا ما كان الأطفال والأمهات يفضلون أحدهم عن الآخر.. بحيث أن المجتمع الذى كان موجودا أصلا يتم تقطيعه إلى ذرات.

واقتلاع جذور المجتمع الأسود الأمريكى كان له أهميته فى مدن الأكواخ، وفى الفقر، وانعدام المهارات.

وعند ويليام بولك، أن البشر يحتاجون إلى الجمال مثلما يحتاجون إلى الحرية. وأن الأطفال الذين يحرمون من البيئة الشيقة بصريا فى سنواتهم المبكرة، تفشل المعدات المادية للتنمية فى اشغال شرارة العقل عندهم.

ان التنمية لا تتم إلا فى عقول البشر وقلوبهم وإلا فإنها لن تحدث قط.. فالإسكان والطرق والجسور والسدود كلها شروط ضرورية ولكنها وحدها ليست كافية للتنمية مستحيلة دون عون ذاتى.. إن الناس الذين تكون بيتهم شائعة قاحلة يصبحون عرضة لأن يكونوا غير متبجين وبلا روح.

إن العمال الذين يعملون فى بيئة جذابة وضاعة ينتجون أكثر من العمال الذين يعملون فى بيئة قبيحة كئيبة.

إن روح الإنسان هي أنفوس الموارد.

ومن هنا يرد ويليام بولك أن فكر مهندسنا حسن فتحى المعنى بالبيئة له أهميته على نطاق العالم كله وأن فى فكره وخبرته وروحه ما يشكل موردا أساسيا على النطاق الدولى.

تعلق المهندس حسن فتحى بالريف منذ شبابه الباكر.

يقول فى مستهل لحن الاستهلال من هذا الكتاب: لو أعطيت مليون جنيه فسوف أفعل أحد أمرين إما أن أشتري يختا، واستأجر اوركسترا وأحبر حول العالم مع أصدقائى مستمعين إلى باخ وشومان وبرامز وإما أن ابني قرية يتبع فيها الفلاحون أسلوب الحياة الذى أتمناه لهم.

كانت هذه أحلام الفتى الذى صار مع الأيام المهندس العالمى حسن فتحى .

ومن الغريب أن هذا التعلق بالريف لم تكن له مقدمات على الرغم من أن والده من أثرياء الريف ولكن «حسن فتحى» حتى السنة السابعة والعشرين من عمره لم يضع قدمه على أى من ممتلكات والده فى الريف لأن والده نفسه كان يذهب إلى الريف مرة كل سنة (ليلتقى بوكلائه فى الأرض ويقبض إيجاره).

اذن من أين جاء حبه للريف؟ لقد أشرب هذا الحب من أمه التى يقول عنها أنها قضت جزءا من طفولتها فى الريف فكانت تحتفظ له بأمّتع الذكريات وكانت تتوق حتى آخر يوم فى حياتها الى العودة إليه وكانت تقص عليه حكايات عن الخراف الوديدة التى تتبعها فى سيرها وعن كل حيوانات المزرعة.. عن الدجاج والحمام وكيف كانت تنشئ الصداقات معها وكيف كان الناس فى الريف ينتجون كل ما يحتاجونه لأنفسهم.. وكيف أنهم لا يحتاجون قط الى شراء شىء غير قماش ملابسهم.. بل كيف أن السمار اللازم لمكانسهم ينمو بطول القنوات فى المزرعة.

يقول حسن فتحى: (يبدو أننى قد ورثت شوق أمى، الذى لم يتحقق للعودة إلى الريف.. وكنت أعتقد أن الريف يعطى الفرصة لحياة أبسط وأسعد وأقل قلقا مما تفعل المدينة).

وآمن حسن فتحى بالريف وآمن حسن فتحى بشىء آخر هو أن مشكلة الريف لا يحلها إلا إنسان يحب الريف.. إن من يكون عليهم أن يحولوا الريف لن يستطيعوا القيام بذلك بناء على توجيهات عالية تصدر من المكاتب الوظيفية فى القاهرة وإنما سيكون عليهم أن يحبوا الفلاح بما يكفى لأن يعيشوا معه.. وعليهم أن يتخذوا مسكنهم فى الريف.. وأن يكرسوا حياتهم للأداء العملى فى الموقع مباشرة من أجل إصلاح الحياة الريفية.

يحكى حسن فتحى أنه كان مدفوعا باحساس فى داخله، عندما أتم دراسته الثانوية أن يقدم طلبا لدخول مدرسة الزراعة وهنا يروى قصة طريقة. (كان هناك امتحان يعقد للطلبة الذين يطمحون لدخول هذه المدرسة، ووقتها، كانت خبرتى العملية بالفلاحة تقتصر فحسب على ما كنت أراه من نوافذ القطار.. ولكنى ظننت اننى ربما أعوض ما لدى من أوجه قصور بأن أدرس النظريات الزراعية من المراجع... ودرست بعناية كل شىء عن كل محصول لوحده وذهبت لأواجه المتحنيين (كان الامتحان شفويا) وسألنى الممتحن: لو كان لديك حقل قطن وأردت أن

تزرع فيه أرزا ماذا ستفعل؟.. «ياله من سؤال سخيف» هكذا فكرت، ثم أجبت الأمر بسيط سوف اقتلع القطن وأزرع الأرز» ولم يقل شيئا ولكنه سألني عن الزمن الذي تستغرقه الذرة.. وخاتمتي الذاكرة فقلت ستة شهور بدلا من ستة أسابيع.. وسألني الممتحن «امتأكد أنت؟» ألا تكون سبعة شهور هي الأقرب؟ وفكرت في الامر وكنت قد لاحظت من القطار أن حقول الذرة يمكن أن تكون كبيرة جدا.. ولم أكن أرى قط أى فرد فى داخلها.. لا بد وأن حصاد الذرة يتطلب زمنا طويلا.. وقلت «نعم ربما سبعة شهور».. أو حتى ثمانية شهور؟» حسن نعم أظن ذلك «أو هي تسعة؟» وهنا بدا يخطر لى أنه لعله لا ينظر لإجابتي بما تستحقه من الاحترام. وصرفونى فى أدب.

ولم أدخل مدرسة الزراعة.

يقول حسن فتحي فى هذا الكتاب إن تقرير الأمم المتحدة يقول أن ٨٠٠,٠٠٠,٠٠٠ - ثلث سكان العالم - محكوم عليهم الآن بالموت قبل الأوان بسبب سوء إسكانهم.

ولهذا يرى أن طوب اللبن، الأمل الوحيد لإعادة بناء الريف، ويسمى الطوب اللبن: المادة التى أرسلت من السماء.

وقد اختمرت الفكرة عنده أثناء الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٣٩ حين توقف البناء، عندما انقطعت تماما إمدادات الحديد والصلب والخشب وصادر الجيش ما كان موجودا فى البلد من قبل من تلك المواد. وهنا خطر له خاطر: إن مصر لم تكن بالتي تستورد دائما حديد الصلب من بلجيكا والخشب من رومانيا وإن كانت دائما تبني البيوت.. ولكن كيف أجدادنا يبنونها؟ الجدران نعم.. أستطيع أنا أيضا أن أبني الجدران ولكن ليس لدى شئ أسقفها به.. ألا يمكن استخدام طوب اللبن لأسقف به بيوتى من فوق؟ إما الرأى فى نوع من الأقيية؟

وهنا مر بتجربة طويلة من الفشل والنجاح.. فقد حاول بناء أقيية بدون استخدام الشدات الخشبية وسرعان ما انهارت الأقيية.. فوقر فى ذهنه بعد تعذر النجاح أن القدماء الذين عرفوا بناء القبو بدون شدة خشبية، قد حملوا السر معهم إلى قبورهم..

وتصادف أن كان أخوه الأكبر وقتها مديرا للأعمال فى خزان أسوان واستمع إلى أخبار فشله وأنصت متعاطفا ثم ذكر أن النوبيين فى الحقيقة يبنون أقيية بدون استخدام أى دعامة مطلقا

لتسقيف بيوتهم ومساجدهم وانفعل حسن فتحي أشد الانفعال وعاد الأمل فلعل القدماء لم يدفنوا سرهم معهم في مقابرهم ذات الأقبية المتحدية.. وكأنه سمع نداء من النوبة فذهب إليها.. وراعه ما رأى.. كان ما رآه عالما جديدا عليه.. قرية بأكملها من بيوت رحبة جميلة نظيفة ومتجانسة.. كل بيت فيها أجمل من البيت التالي.. ليس هناك في مصر ما يشبهها. إنها قرية من بلد للأحلام.. لعلها من قرى مدينة قديمة مخبوءة في قلب الصحراء الكبرى وقد احتفظ بها مهندسها المعماري طيلة القرون بلا تلوث من أى تأثيرات أجنبية.. أو لعلها كانت من «اطلنطس» نفسها كما يقول.. لم يكن ثمة أثر لما يحدث عادة في القرية المصرية من حشد تعس للبيوت.. وإنما كل بيت يتلو الآخر سامقا مرتاحا مسقوفا سقفا نظيفا بقبو من الطوب.. وكل منزل مزين على نحو فريد انيق حول المدخل بأشغال المخرجات الطوبية حليات بارزة وخطية من الطين..

يقول حسن فتحي: (أدركت أنني أنظر إلى الأثر الحى الباقي لمعمار التراث المصرى.. إلى جزء من الطبيعة كنخلة الدوم فى المنطقة. كان الأمر كرؤيا معمارية من عهود ما قبل السقوط.. قبل أن تؤدى النقود والصناعة والجشع والتكبر الى فصم المعمار عن جذوره الحقيقية فى الطبيعة.

وفى اليوم التالى ذهب لرؤية الجبانة الفاطمية فى أسوان وهى مجموعة من الأضرحة المتقنة ترجع الى القرن العاشر.. بنيت بالكامل من طوب اللبن حيث الأقبية والقباب تستخدم بأسلوب واثق فخيم.

كما رأى على مقربة من اسوان أيضا دير رهبان القديس سيمون.. وهو مبنى قبطى من الفترة نفسها وهنا كذلك قد استخدمت قباب وأقبية من طوب اللبن ولكن معمار الدير تتكشف فيه البساطة والتواضع بما يكون مثالا للدير..

وهكذا ثبت عنده أن لهذا النوع من المعمار، القدرة على أن يتوافق توافقا يتساوى جودة فى الالهامات المتباينة للإسلام والمسيحية

أقول إن حل مشكلة الاسكان فى مصر يكمن فى تاريخ مصر. قلت يوما (أعيدوا قراءة التاريخ).. وقد اعدت قراءة تاريخ الإنسان المصرى فيما عشت أكتبه واستطاع حسن فتحي أن يعيد قراءة تاريخ العمارة المصرية فكان مثالا للأصالة والعمق وعراقة الشخصية.. ولو أعاد كل منا قراءة تاريخ مصر من زاوية تخصصية لعادت الروح تهيب براقد الفن أن يستيقظ وفى غائب المجد أن يعود.

والتقى حسن فتحى ببنائين من اسوان ووعدوه ببساطة بأنهم سينون سقف الغرفة مقابل ١٢٠ مائة وعشرين قرشا وعندما سألهم كم من الوقت سيستغرق ذلك؟ قالوا: «يوم ونصف يوم» وحسبها حسن فتحى: مائة وعشرون قرشا ويكلف الطوب جنيها واحدا.. وهناك عاملان لمساعدتهم يكلفان جنيها واحدا آخر وهكذا فإنه بمبلغ ٣,٤ جنيه يكون لدينا غرفة من ٣ م x ٤ م يتم بناؤها فى يوم ونصف اليوم.
كان ياما كان..

ولاحظ حسن فتحى أن البنائين لم يكن لديهم سوى «قدومهم» وسألهم أين المسطرين معكم فقالوا: إننا لا نستخدم مسطرين. والقدوم فيه الكفاية.. كما أنهم لم يستخدموا أى مقياس أو أداة وإنما اتبعوا بالعين وحدها قطعاً مكافئاً مضبوطاً.
يقول حسن فتحى مبهوراً مأخوذاً:

كانت الطريقة من البساطة والطبيعة بحيث خلبت لى تماماً وتحقق الحلم.. وانطلق حسن فتحى يبشر بمنهج جديد واستهوت التجربة صديقا اثر صديق.. وأحد هؤلاء الفنان الرائد الاستاذ حامد سعيد.

كان لى صديق يعيش فى المرح خارج القاهرة مباشرة وهو حامد سعيد.. وكان فنانا يعيش مع زوجته فى خيمة.. وسبب ذلك فى جزء منه أن يكون قريبا من الطبيعة التى كان يعشقها عشقا جما.

وفى جزء آخر لأنه لا يستطيع تحمل ثمن منزل.. وعندما سمع عن مزرعة الجمعية الملكية للزراعة فى بهتيم وكيف كانت تكلفة بنائها رخيصة، فإنه اهتم بالأمر أشد الاهتمام، ذلك أنه ظل زمنا، يحتاج إلى مرسوم!

وذهب ليلقى نظرة على المباني، وعندما رأى النوعية الفريدة للنور فى مقصورة ذات سقف مقبى، قرر فى الحال أن يبنى لنفسه مقصورة ماثلة.. وكان لبعض أقاربه عزبة، أقمتها فيها مرسما يتكون من حجرة واحدة كبيرة ذات قبة، ومخدع مقبى ميت فى الجدران، وأصونة مبيتة فى الجدار ومقصودة مفتوحة عند طرفها تطل على الحقول وعلى منظر يطرده بلا انقطاع اثر فدان من أشجار

النخيل. وقد صنع له الطوب فى الموقف نفسه- وكانت التربة رملية- فلم يكن بحاجة إلى شيء حتى للقش.

وبنى البناءون البيت مقابل ٢٥ جنيها فحسب!!! خمسة وعشرون جنيها!!

والتقطنا بعض شبابيك خشبية قديمة جميلة جدا لتستخدم للنوافذ، وبعض الأبواب المهملة لتستخدم للأصونة.. وكلها كان قد أهمل شأنها زمنا طويلا إذ حلت مكانها التجهيزات البراقة ذات الأسلوب الأوربي.. وإجمالا فإنه حصل على كوخ صغير ساحر بما يقرب من ٥٠ جنيها.. خمسين جنيها!!

أقول، بعد مشاهدة، هذا البيت الآن مهوى الأفئدة والفنانين البيت وصاحبه كلاهما غدا معلما ومعلما.

عملية اتخاذ القرار، جذر حضارى.

والخضارة تنطلق من الجذور كما يقول حسن فتحى

وتتسرب لتنفذ إلى كل طلع

أى الورقة والزهرة والبرعم

ومن خلية للأخرى، وكأنها دم أخضر

ويطلقها رذاذ المطر

كعطر من زهور منداة

يفهم الهواء

ولكن الحضارة التى تنصب على البشر

من فوقهم من عل، لا تلبث أن تتعقد

كما يتعقد السكر الرطيب، وهكذا يصبحون

مثل عرائس السكر، وعندما

يبللهم بعض رذاذ من المطر الواهب للحياة

فإنهم يتلاشون، يذوبون

فى خليط لزج

وعملية اتخاذ القرار، فى العمارة هى «لحظة التصور».. إنها اللحظة الحاسمة التى تتخذ

الروح عندها، شكلا

أقول إن الأسلوب العالى والغالى والجميل ينبع من قوة الروح

والفنان الحقيقى قوى الروح

ولهذا يكون الفنان كاتباً أو رساماً أو مثالا أو موسيقياً صاحب أسلوب إذا كتب أو تكلم

حتى النحت هو فن تحسيس الكتلة بأعماق الوجدان..

ولعل جمال اسلوب الفنان نابع أيضا من أنه يفترف من معين لا ينضب هو: التراث.. أى من

محصلة خبرات البشرية بأجيالها.. من هنا يكون أسلوب الفنان عميقا ورقيقا معا.. طليا ورويا

بالمشاعر.. فائقا وشائقا فى وقت واحد.

هذه الكلمة جرت على قلمي عندما قرأت فى هذا الكتاب وصف حسن فتحى للتراث

مستهلا بقول «دانتى اليجيرى»: (لعل ما نطلق عليه أنه حديث هو فحسب ما لا يستحق أن يبقى

حتى يصبح قديما).

فالتراث للمجتمع هو عند حسن فتحى، مما ثل للعادة عند الفرد وهو فى الفن له التأثير نفسه

فى تحرر الفنان من القرارات غير الضرورية التى تصرف الانتباه بحيث يستطيع أن يعطى كل

انتباهه إلى القرارات الحيوية. كنا سجة السجاد التى وصلت إلى أن تعمل بيديها بسرعة وثقة

بالعين بحيث لا تعود تفكر فى كل حركة منفصلة ولكنها تستطيع أن تركز على التصميم وهو

ينمو تحت يديها.. أو كالموسيقى الذى يبذل كل انتباهه لعزفه للمقطوعة ويكاد لا يتبع كل اصبع

وهو يصدر إحدى النغمات.

والتراث ليس بالضرورة طرازا قديما وهو لا يرادف الركود وليس بالضرورة أن يرجع الى ما

سبق بزم من طويل وإنما قد يكون قد بدا من وقت جد قصير فبمجرد أن يجابه أحد العاملين مشكلة

جديدة ويتخذ قرارا بكيفية التغلب عليها.. يكون قد تم اتخاذ الخطوة الأولى فى إرساء تراث.

وعندما يقرر عامل آخر اتخاذ الحل نفسه، فإن التراث يكون فى حركة.. وحين يتبع رجل ثالث الرجلين الأولين ويضيف إسهامه، يصبح التراث وقد تم إرساؤه إلى حد كبير.. وبعض المشاكل يسهل حلها، وقد يقرر رجل فى دقائق معدودة ماذا يفعل.. وهناك مشاكل أخرى تحتاج وقتا، ربما يوما، وربما عاما وربما حياة بأسرها.. وفى كل حالة قد يكون الحل من صنع رجل واحد.

على أن هناك حلولاً أخرى قد لا يمكن التوصل إليها كاملة قبل مرور أجيال كثيرة، وهنا يكون للتراث دور خلاق يقوم به.. ذلك أنه بالتراث وحده، وباحترام عمل الأجيال الأقدم والبناء عليه، يمكن لكل جيل جديد أن يصنع بعض تقدم إيجابى نحو حل المشكلة.

وعندما يحل التراث مشكلته ويتوقف عن النمو، يمكننا أن نقول إن الدورة قد اكتملت إلا أنه فى العمارة، كما فى النشاطات البشرية الأخرى وكما فى العمليات الطبيعية، يكون هناك من الدورات ما هى فى بداياتها فحسب، وأخرى قد اكتملت، وأخرى عند كل أطوال النمو فيما بين الطرفين، وكلها توجد معا فى نفس الوقت وفى نفس المجتمع.. وهناك أيضا أوجه من التراث تعود إلى بداية المجتمع البشرى، إلا أنها لا تزال حية ولعلها ستظل موجودة طالما يوجد المجتمع البشرى: كما فى صنع الخبز وضرب الطوب.

إن الحداثة لا تعنى بالضرورة، الحيوية.. والتغير لا يكون دائما للأفضل..

هناك مواقف تستدعى التجديد ولكن التجديد يجب أن يكون مما قد تم التبصير فيه كاستجابة لتغير فى الظروف وليس كأمر يطلب فى ذاته.. فلا أحد يطلب أن يكون برج المراقبة فى المطار مبنيا بأسلوب ريفى.

إن إنشاء محطة للقوى الذرية قد يفرض على المصمم تقليدا جديدا.. وما أن يتم إرساء وقبول تقليد بعينه، حتى يكون من واجب الفنان أن يبقى على تواصل هذا التراث بأن يعطيه من ابتكاره الذاتى وبصيرته، العزم الاضافى الذى ينقذه من أن ينتهى الأمر به إلى التوقف.

والتراث للفلاحين هو الضمان الوحيد لحضارتهم فهم لا يستطيعون التمييز بين الأساليب غير المألوفة لهم.. وإذا خرجوا عن قضبان التراث فسوف يلقون الهلاك حتما..

إن الخروج عن التراث عمدا فى مجتمع هو أساسا مجتمع تقليدى كما فى مجتمع الفلاحين، لهو نوع من الجريمة الحضارية.

والعمارة لا تزال من أكثر الفنون تعلقا بالتراث. وعمل المهندس المعماري يقصد به أن يتم استخدامه. وشكل العمل يتجدد إلى حد كبير بما سبقه، وهو يقام أمام الجمهور حيث يجب أن يراه أفراد كل يوم. ويجب ألا يستخدم معماره كوسيلة للإعلان الشخصي.

وعلى المهندس المعماري ألا يعترض أن هذا التراث هو عائق له.. فعند ما تكون قوة الخيال البشرية مدعومة بثقل تراث حي، فإن العمل الفني الناتج، يكون أعظم كثيرا مما يستطيع أى فنان إنجاز، عندما لا يكون لديه تراث يعمل من خلاله أو عندما ينبذ عامدا تراثه.

ويفرق حسن فتحى بين الصنعة اليدوية وتلك التى تصنعها الآلة. فالمنتجات التى تصنعها الآلة منتجات متماثلة غير شخصية، منتجات لا تنفَس.. وهى بغير مردود سواء بالنسبة لمستخدمها أو لمن يشغل الآلة.

أما المنتجات المصنوعة باليد فإنها تستهويننا لأنها تعبر عن مزاج الحرفى وكل وجه من عدم انتظام أو شذوذ أو اختلاف هو نتيجة لقرار يتخذ لحظة الانتاج.. وتغيير التصميم عندما يصيب الحرفى، الزهق من تكرار الفكرة نفسها، أو تغيير اللون إذ ينقص ماله من أحد الألوان ومواده.. والشخص الذى يستخدم الشيء الذى صنع هكذا سوف يفهم شخصية الحرفى من خلال أوجه تردده هذه ونزواته وسيكون هذا الشيء بسبب ذلك، جزءا من بيئته المحيطة.. وهنا تكون له قيمة أكبر.

وعن المجتمع والعمارة يقول حسن فتحى:

رغم إيمانى بأن مظهر البناء له أعمق التأثير فى سكانه، إلا أن المرء لا يستطيع أن يسكن الناس فى البارثينون.. ويجب أن تكون التصميمات الجميلة عند الواحد منا بحيث تفى بحاجات الناس اليومية المتواضعة.. والحقيقة أنه عندما تكون هذه التصميمات صادقة بالنسبة لموادها وبيئتها ومهمتها اليومية، فإنها ستكون، جميلة، بالضرورة.

ويعرف حسن فتحى، البيت بقوله:

الوادعون من الناس يعيشون فى بيوت هادئة.. والشحاذون تنحنى الجدران فى قريتهم بمذلة وأنين.. والمتعالون من الناس تحملق بيوتهم فى برود فوق رأسك.. فالبیت أيضا يعنى تماما مكانته الاجتماعية..

ومن طرائف حسن فتحى أنه حين كان يبنى قرية (القرنة)، خدش سمعه صوت زاعق منفر فقال: (لأول مرة فى حياتى أعرف أن الأذن ليست تماما بالعضو الكامل فأنت لا تستطيع إغلاقها مثلما تغلق عينك).

سبق هذا الكتاب بألوان الثقافة وآفاق الفن وألوان الحديث. لقد وقف حسن فتحى طويلا عند الآثار وتمزق لسرققتها. ومع هذا لم يخذله إيمانه فى إنزال الله، القصاص بالصوص ولم تخذله أيضا الفكاهة المصرية التى لا تختفى حتى فى أحلك الظروف فهو يروى قصة (عزبة البصرى) فى سخرية لا تخفى.

كان ثمة قرية صغيرة هى بالأولى، كفر.. يتكون مما يقرب من خمسة وعشرين بيتا.. تقع خارج المعادى على بعد. بقرب من تسعة أميال من القاهرة وكانت تسمى عزبة البصرى، ويسكنها فى أغلبها اللصوص.. وفى عدالة صارمة تم اكتساح الكفر تماما بفيضان مفاجيء مما يحدث كل عشرين عاما أو ما يقرب. وقد تجلت يد الله فى هذا الفيضان أوضح التجلى.. فلم يقتصر الأمر على إنزالها العقاب بالأنمين وإنما أدت أيضا الى رد ممتلكات مسروقة لواحد على الأقل من ضحايا هؤلاء.

وكان هذا الرجل الضحية هو أمين رستم الذى سرق إطاران من سيارته فى وقت كان من الصعب فيه الحصول على الإطارات بوسيلة شريفة وحيث كان الإطار الواحد يجلب بوسائل غير شريفة بما يساوى ٨٠ إلى ١٠٠ جنيه.. وكان رستم يعرف أن المجرم هو والإطارين فى عزبة البصرى.. على أن الشرطة لم تفعل شيئا بهذا الشأن وعلى أى حال فقد فارت يوم الفيضان دوامه من المياه.. وإذا بإطارى رستم الاثنين وهما يبهران فى مرج ليصلا إلى قسم الشرطة حيث حطهما الرجال برشاقة ليستعيدهما هو.

بقيت كلمة فى آخر هذا العرض عن آخر ما ورد بكتاب (عمارة الفقراء) وأعتى معجم المصطلحات الهندسية عربى انجليزى أى أن المنطوق العربى لهذه المصطلحات وضعه كما هو فى حروف الانجليزية وامام كل مصطلح تعريف واف به بالعربية مثل.

- * طراز فى المعمار أدخله الخديوى أو الأمير لمبانى القصر والحكومة اميرى Amiri
- * أداة لاصطياد الريح عند أعلى نقطة فى المنزل ملقف Malkaf
- * نافذة بارزة حاجزها مشغول شغلا شبكيا مشربية Mushrabiya
- * باب مشيد بأن تسمر معا قطع خشب صغيرة كثيرة فى طراز دى أصالة صبرا Sabra
- * نوع من نافوره رخامية فى فناء المنزل سلسبيل Salsabil
- * المربع الأوسط للمنزل ويسقف بقبة درقاعه Dorkáa

أمثلة فحسب

عمارة الفقراء كتاب ترجم إلى سائر اللغات وأصبح «طريقة» وقرأه الناس. كلهم. وكفى

تاريخ الموسيقى العربية

هذا الكتاب، السابع، فى سلسلة الألف كتاب.

ألفه هنرى جورج فارمر

ترجمة دكتور حسين نصار وراجعه دكتور عبدالعزيز الأهوانى

مؤلف هذا الكتاب كما يقول المترجم، موسيقى ومستشرق معا ومن ثم فهو أقدر من غيره على فهم الموسيقى العربية، وحل غوامضها، وتذوق جمالها، وتتبع تطورها، وتبين الصلات بينها وبين غيرها، وحسن الحكم عليها.

وقد تعددت كتابات المؤلف وتنوعت عن الموسيقى العربية فكان منها الكتب الكبيرة، والرسائل الصغيرة، والمقالات فى المجلات، وكان منها المترجم من مصنفات عربية قديمة، وما يصف المؤلفات العربية الموسيقية، وما يحقق بعض المخطوطات وما يعالج الآلات الموسيقية أو التأثير الموسيقى أو تاريخ الموسيقى العربية عامة.

ولا يقصر المؤلف كلامه على ناحية من النواحي الموسيقية، ولا على إقليم من الأقاليم الإسلامية، بل يصور التطور الموسيقى من جميع نواحيه، فى جميع أقاليم العالم الإسلامى: الحجاز، فالشام، فالعراق، والأندلس، فمصر وغيرها، مارا بالناحية السياسية ونظرة كل من الخلفاء إلى الموسيقى ثم وقفة دراسة للتيار الموسيقى تشمل تطور الموسيقى الآلية والغنائية، والألوان التى عرفت والآلات التى استعملت، والتجديدات التى أدخلت، والكتب التى ألُفت، والآراء التى شاعت وما يتصل بهذا كله.

وأخيرا ترجم المؤلف للموسيقين والموسيقيات.

والكتاب سبعة فصول تتناول على الترتيب:

العصر الجاهلى - الإسلام والموسيقى - الخلفاء الراشدون - الأمويون العباسيون (ثلاثة فصول)،

ويقع الكتاب فى ٣١٥ صفحة.

ومزود بلوحات من المكتبة الأهلية بمديرية والمتحف البريطاني.

يسجل الفصل الأول أن العرب عرفوا شيئاً من الموسيقى في جاهليتهم الأولى فكانوا يستدعون الجن بالموسيقى.. ومن بقايا هذه المعتقدات تمسكهم فيما بعد بأن الجن يوحون بالأشعار للشعراء، وبالألحان للموسيقين وكان يقول بهذا، امتداداً، إبراهيم الموصلي في العصر الإسلامي وابنه اسحق وزرياب. ويعطينا القرآن الكريم بعض التصورات الهامة المتعلقة بالموسيقى والسحر. وقد أكد فقه اللغة الصلة الوثيقة بينهما. فالعربية تطلق على صوت الجن «تعزف» وهم اسم آلة موسيقية خاصة.

وحين يشبه اليهود «روح القدس» بأصوات القيثارة، كما نرى في أناشيد سليمان، يبدو أنهم استقوا هذا الرمز البارز من الثقافات البدائية.

ونيكلسون، في كتابه عن تاريخ العرب الأدبي يقول في معرض حديثه عن مكة (ربما وجدت بعض أنواع التراتيل والطقوس).

ويذكر القديس نيلوس St. Nilus أن عرب الشمال كانوا يغنون في أطوافهم بحجر الأضاحي.. ويشبه «نولدكه» ذلك بالتهليل.

ويقول برون Perron: (لم تكن الموسيقى قبل الإسلام أكثر من ترنم ساذج ينوعه وبجمله المغنى أو المغنية تبعاً لذوقه أو انفعاله أو ما يريده من تأثير. وميزة المغنى في جمال صوته وخفته وذبدبته والشعور الذى يجعل الصوت مستمرا أو متموجا.

(برون: نساء عربيات قبل الإسلام)

نتقل الى الفصل الثانى الهام (الاسلام والموسيقى)

يقول المؤلف إنه لا توجد كلمة كراهية مباشرة للموسيقى فى القرآن.. وأن الموسيقى كانت أمراً لا يستطيع الاستغناء عنه فى حياة العرب الاجتماعية. إذن من أين جاء الرأى المعارض للموسيقى؟ من المحقق أن كراهية الخمر والنساء والغناء ليس شيئاً جديداً على الشعوب السامية لأن العبريين والفينيقيين أيضاً كان فيهم المتشددون الذين حاربوا هذه الأشياء.

(يراجع أشعيا ١٢: ٥ عاموس ٥: ٦، ٢٣: ١٥، ١٦ يقول يشوع بين سيراخ: (لا تألف المغنية)
الأسفار التي حذفها البروتستانت من الكتاب المقدس ٩: ٤)

ويقول المفسرون المسلمون إن المراد في الآية الكريمة (يزيد في الخلق ما يشاء) السورة ٣٥: ١
هو الصمت الحسن.

كان هذا رأى الزهرى (البيضاوى ٢: ١٤٨)

ويعدلون أيضا إن آية (إن أنكر الأصوات لصوت الحمير) السورة ٣١: ١٩ تدل بمفهومها
على مدح الصوت الحسن

ثم يستدلون على أن الغناء حلال من السورة ٧: ٣٢ التي تقول:

(قل من حرم زينة الله التي أخرج لعباده) الغزالي.

وصفوة القول إن محرمي الموسيقى لم يجدوا دعامة حقيقية في القرآن الكريم يستندون إليها
في تحريمهم، ولذلك اضطروا إلى الالتجاء إلى «الأصل» الآخر ألا وهو «الحديث».

عن أنس بن مالك أن الرسول (كان يحدى له في السفر وأن أنجشة كان يحدو بالنساء).

وينسب راويان إلى الرسول عليه السلام، قوله: (ما بعث الله نبيا إلا حسن الصوت).

والمذهب الحنفي يعتبر الآلات الموسيقية من الأملاك الخاصة ويعتبرها ذات فائدة قانونية
شرعية.

ومن الطريف ما جاء في (العقد الفريد) من أنه كان لأبى حنيفة جار اعتاد الغناء فلما افترقد
صوته، عرف أنه سجين فشفع له فأطلقوا سراحه ص ٣ ص ١٨١.

أقول وأضيف أن الامام أحمد بن حنبل كان يصلح الأوتار ويقول ذو النون (السماع تأثير
إلهي يحرك القلب لرؤية الله.. وإن أولئك الذين ينصتون إليه بأرواحهم يصلون لله. أما الذين
ينصتون إليه بحواسهم وشهواتهم فيسقطون في المعصية).

ورأى الهجویری والغزالي في الموسيقى أنها تشف الاحساس وهذا الرأى يشبه كثيرا ما يراه
شوبنهاور في العصر الحديث. وقد ترجم إلى الانجليزية: (كشف المحجوب) للهجویری، وفصل
الموسيقى من كتاب (إحياء علوم الدين) للامام الغزالي.

ومن آلات الموسيقى المحبوبة عند العرب: العود وكان يسمى «المزهر» وكان «الطنبور» محبوباً في العراق.

ومن الآلات الهوائية نرى الناي العمودي المعروف باسم القصابه أو القصبة، والناي الطويل المعروف باسم «المزمار» وكان «النير» يسمى البوق ومن الآلات: الدف للايقاع، كما كان لفظ الطبل يطلق على جميع آلات الطبول.

وبعد الفتوحات والصلات الثقافية الجديدة، ظهرت طبقة من الموسيقيين المحترفين وأكسب تشجيع الأشراف للفن والفنانين، الموسيقى، احترام الناس. وكانت سكينه بنت الحسين، وسعد بن أبي وقاص، ومصعب بن الزبير، وعائشة بنت طلحة وعبدالله بن جعفر من حماة الموسيقيين وقد جعل عبدالله بن جعفر من قصره، معهداً حقيقياً للموسيقى.

وفي نهاية عصر الراشدين وجد نوع من الموسيقى يسمى «الفناء المتقن» وأهم خواصه تطبيق إيقاع مستقل عن عروض الشعر على لحن الأغنية. ومهما كان الدافع إلى ذلك الفناء المتقن فهو آت من الأوزان العروضية.

وجاء في دائرة المعارف الإسلامية أن «طويسا» أول من غنى الفناء المتقن وأنه اشتهر بالهزج.. كما يقول كتاب (الأغاني) عن طويس أنه أول من تغنى بالمدينة غناء يدخل في الإيقاع.. كما أن «عزه الميلاء» هي أقدم من غنى الفناء الموقع بالحجاز.

كانت الموسيقى معروفة باللفظ العام «الفناء» ومعناه الأول: الإنشاد Song ومن ثم استعملت كلمة «مغن» أو مغنى في موضع كلمة: «موسيقى» وإن كان معناها الخاص يطبق على «المغنى singer» وسميت الموسيقى أيضاً: «الطرب» ولذلك كانت كلمة «مطرب» بمعنى «موسيقى». ونجد في كتاب (الأغاني) الأشعار المغناة يطلق عليها لفظ «صوت» وكانت هذه الكلمة مقصورة تماماً على الموسيقى الصوتية (الفناء).

وأول موسيقى ظهر في الإسلام هو طويس «الطاووس الصغير» واسمه الكامل أبو عبد المنعم عيسى بن عبدالله الذائب (٦٣٢-٧١٠) وكان مولى لبني مخزوم، وينسب إلى المدينة إذ نشأ في دار أروى أم الخليفة عثمان.

ويقال إن (سائب خاثر) أول من اصطحب العود في أغانيه بالمدينة (ت ٦٨٣ م) وهو مولى فارس واشتهر أيضا بأنه مبتكر الايقاع Rhythm «الثقيل الأول» وتعتبر الأغنية الأولى التي استعمل ذلك الايقاع فيها أول أغنية ذات لحن فنى فى الموسيقى العربية.

وحين زار عبدالله بن جعفر، الذى كان يحب «سائبا» الخليفة الأموى «معاوية» (٦٦١- ٨٦٠) فى دمشق أخذه معه.. ومن الطريف أن عبدالله اضطر، تحسبا من الحرج، إلى تقويم سائب فى البلاط باعتباره شاعرا «يحسن» شعره.. وبعد أن عرض سائب غناؤه الذى سماه (شعرا محسنا) منحه الخليفة جائزة.

ونار أهل المدينة فى عهد يزيد الأول فأرسل جيشا لإخضاع الثوار.. وكان أول ضحايا الجيش الأبرياء بعد وقعة (الحرة) ٦٨٣ (سائب خاثر الموسيقى).

وكان لسائب أربعة من التلاميذ البارزين:

عزة الميلاء - وابن سريج - وجميله - ومعبد.

وأطلق لقب الميلاء على عزة (ت ٧٠٥ م) بسبب مشيتها الجميلة.

وكان لها حفلات اسبوعية وكان تأثيرها من القوة حتى بلغ مكة.

وشهد طويس الذى حضر هذه الحفلات، أن عزة إذا جلست جلوسا عاما فكأن الطير على روءس أهل مجلسها. وكانوا يطلبون من السامعين السكوت التام، فمن بدر منه أقل عمل مخل جوزى بالعصا.

منذ صار الإسلام ملكا سنة ٤٠ هـ التى تولى فيها معاوية، كان للخلفاء سجل حافل فى حب الفنون ورعايتها بل الاسهام فيها علما وعملا.. هراية وحماسا.. رعاية واعجابا.. ولكل منهم طرائف تروى

كان الخليفة الوليد الثانى يقول (ما العيش الا سماع محسنه)

وشجع الخليفة عبد الملك (٦٨٥ - ٧٠٥) الموسيقى والآداب تشجيعاً عاماً وكان ملحنًا مجيداً كما كافأ الشعراء بالهبات العظيمة.

ومن الطريف أنه كان يتظاهر بجهل الموسيقى وعدم استحسانها

ويقال في (حلبة الكميت) إن عبد الملك تظاهر ذات مرة بعدم معرفة الغرض من العود، ولكن أحد رجال الحاشية الصرحاء أجاب بأن كل فرد من الحاضرين يعرف كل شيء عن هذه الآلة وليست معلوماته بأكثر من معلومات الخليفة نفسه.

كان ذلك الجواب موضع تسلية عبد الملك.

وكان أخو الخليفة، بشر بن مروان من المحبين المشجعين للموسيقى. وكان ثاني العمرين، الخليفة عمر بن عبدالعزيز أول خليفة لحن الأغاني والمعهد في هذه الرواية على كتاب (الأغاني) الذي يذكر أن الخليفة كان يعرف كلمات الأشعار الملحنة وطرقها (Modes) ولكن هذا كله كان أثناء ولايته الحجاز وإحاطة الأشراف المحبين للموسيقى به ولكنه حين أصبح خليفة حرم السماع.

ومما يروى عنه أن أحد قضاة المدينة في عهده، استعبدته مواهب إحدى قياته فهم بعزله.. ولكنه أرسل يستدعى القاضي وقتته وحينما مشلا أمامه، أمرت القينة بالغناء فتأثر الخليفة تأثراً شديداً بسحر صوتها وعاطفة غنائها، فالتفت للقاضي وقال له:

(أرجع إلى عملك راشداً)

وأرجع (يزيد الثاني) (٧٢٠-٧٢٤) الموسيقى والشعر إلى البلاط والحياة العامة. وأغدق العطاء على سلامة القس وحبابه اللتين لعبتا دوراً هاماً في الأمور السياسية والموسيقية في عهده.

وشجع الخليفة هشام والخليفة الوليد الثاني الغناء والموسيقى يقول سيد أمير على: (صار حب الناس للموسيقى جنونا وشغفاً، وصرفوا الأموال الطائلة على المغنين والموسيقيين المشهورين).

وكان الخليفة في البلاط الأموي يحافظ على النظام الساساني من إقامة ستار رقيق بينه وبين العازفين في أثناء السماع.. ومع هذا كانت توجد حالات غنى فيها المغنى وجهها لوجه أمام سامعه.. وفي ذات مرة كان يجلس على نفس أريكة الخليفة. (الأغاني ١: ١١٧)

يقول المؤلف أنه على الرغم من اشتغال كتاب الأغاني على قدر لا يحصى من الأشعار التي غنيت في العصر الأموي، فإننا لم يصل إلينا «نوتة» Note أية واحدة منها.. وكل ما نعرفه هو عروض الشعر والإصبع melodic mode والايقاع Rhythmie mode اللذان غنى بهما الموسيقيون العظام. ولا نستطيع أن نحكم إذا ما كان الفنانون عرفوا رموزا أو جدولا للتدوين في هذا العصر، وإن كانوا عرفوا ما يشبه ذلك في العصر العباسي.

وفي العصر الأموي أخذ الكاتب العربي الموسيقى الأول، يونس الكاتب، بجمع المواد التاريخية والأخبار المتعلقة بالموسيقى الوطنية وإن كان (ابن الكلبي) - ت ٨١٩ م - كان قد قام بالكثير في هذه الناحية فوضع كتاباه (كتاب النغم) و (كتاب القيان) الأساس الذي قام عليه الأدب الموسيقي فيما بعد، بما في ذلك كتاب الأغاني الشهير لأبي الفرج الأصفهاني - ت ٩٦٧ م).
وبقدر ما كان بينه وبين الأمويين والعباسيين من عدا في السياسة، بقدر ما التقوا على البعد، في رعاية الفنون والاحتفاء بالموسيقى.
يقول ابن خلدون في (المقدمة):

ما زالت صناعة الغناء تتدرج إلى أن كملت أيام بني العباس

كان أبو العباس السفاح أول خلفاء العباسيين، طاغية جبارا ولكنه شجع الفنون.
وكان المهدي (٧٧٥-٧٨٥) مغرما غراما خاصا بالموسيقى وكان بلاطه في قصره الجديد، مزدحما بالموسقيين.

وكان للخليفة موسى الهادي، ابن يسمى عبدالله، مغن مجيد وعازف على العود.
وهارون الرشيد (٧٨٦-٨٠٩) هو الخليفة الذي أصبح اسمه مألوفا ليس في الشرق وحده بل في الغرب أيضا وتلاقى في بلاطه من جميع الأنحاء العلماء والشعراء والتاريخ والفقه والعلم والطب والموسيقى والفنون.

وكان الأمير إبراهيم بن المهدي من أبرع موسيقي عصره. وكان لموسيقاه سحر خاص في نفس الخليفة الأمين.. وكان عبدالله بن الأمين موسيقيا بارعا.

وكان قصر الخليفة المعتصم في سامرا قبلة الموسيقيين وعلى رأسهم وفي مقدمتهم اسحق الموصلي (نديم الخليفة).

وكان الخليفة (الواثق) ٨٤٢-٨٤٧ أول خليفة عباسي موسيقي حقيقي. ويشهد حماد بن اسحق الموصلي بأنه أعلم الخلفاء بهذا الفن. وأنه كان مغنيا بارعا وعازفا ماهرا على العود. وكان ابنه هارون موسيقيا موهوباً وعازفا لامعا.

وكان الأموي الوحيد الذي أفلتت من سيوف العباسيين وعبر البحر إلى الأندلس حيث أقام دولة عربية قال عنها ستانلي لين بول (إن هذه البلاد ستصبح أعجوبة العصور الوسطى).

وحملت الأندلس مشعل العلم والحضارة مضيئاً وهاجا قبل العالم الغربي وأوروبا جميعها غارقة في الجهل والمنازعات الهمجية كما يقول ستانلي لين بول.

وتوالى الأمويون على الحكم في الأندلس. وفي عهد الحكم الأول (٧٩٦-٨٢٢) أخذت الموسيقى تمثل مكانه سامية في الأندلس.

ولم يرث عبدالرحمن الثاني قوة عبدالرحمن الأول فسرعان ما استعاد الفقهاء سيطرتهم ولكنهم لم يتدخلوا في ميول البلاط الفنية والفكرية فلقبت الموسيقى والموسيقيون في عهده من العناية ما لم يلقوه من قبل مما تؤكد حياة زريابٍ موسيقى البلاط الأول.

ومن الطريف أن المؤلف، مع هذه الرعاية السابغة للموسيقين، يقول (لم تكن حياتهم المهنية بالهدوء الذي قد نتخيله فقد كانت واجباتهم في الغالب جد باهظة وثقيلة وذاق كثير منهم السوط والسجن المطبق على أيدي الخلفاء والأشراف ولكن حظهم، بعامّة، كان أحسن من حظ هايدن Haydn وموتسارت Mozart في قصور أوروبا بعد ذلك بتسعة قرون!!

ويقول المؤلف: (كان القيان يتعلمن عادة على الفنانين الكبار كما كان الحال في العصر الأموي وفي أغلب الأحوال كن يتعلمن في مدارسهم الموسيقية وكان لابراهيم الموصلي المشهور وهو من موسيقي عصره، مدرسة موسيقية لتدريب القيان في «العصر الذهبي»

وكان الفنانون يطلبون أثماناً عالية مقابل هؤلاء الموسيقيات، لأنهن مجيدات (إجادة رفيعة دائماً، لا في الموسيقى وحدها بل في فروع الثقافة الأخرى).

أقول كانت المسألة علماً وتدريباً وليس كل من هب ودب وأي كلام وأي أصوات وأي نقيق وأي صخب وضجيج.

كانت المسألة قيمة وثقافة جامعة.

كان الخليل بن أحمد وهو من أشهر علماء عصره أول من كتب الرسائل العلمية الحققة فى علم الموسيقى فى كتابيه (كتاب النغم) وكتاب (الايقاع) ولكن أهم من ذلك كله رسائل الكندى المشهور وينسب اليه ما لا يقل عن سبع رسائل.

وأسس «زرياب» فى الأندلس مدرسة موسيقية لها مناهج من ثلاثة أقسام.. وكان التلاميذ يتعلمون الايقاع والوزن وألفاظ إحدى الأغاني بمرافقة آلة موسيقية ثم يتقنون اللحن فى حالته البسيطة وأخيرا، يعرفون الزائدة.

ومدرسة زرياب تستحق وقفة كبيرة، خاصة النهج الذى استعمله زرياب مع المبتدئين.

كان زرياب إذا تناول الإلقاء على تلميذ بعلمه، أمره بالقعود على الوساد المدور المعروف بالمشورة وأن يشد صوته جدا اذا كان قوى الصوت فإن كان لينة امره ان يشد على بطنه عمامة.. فإن ذلك مما يقوى الصوت.. فإن كان ألس الأضراس، لا يقدر على أن يفتح فاه، أو كانت عادته زم أستانه عند النطق، راضه على أن يدخل فى، فمه، قطعة خشب عرضها ثلاث أصابع يبيتها فى فمه ليالى حتى ينفرج فكاه.. وكان إذا أراد أن يختبر المطبوع الصوت المراد تعليمه من غير المطبوع، أمره أن يصيح بأقوى صوته: يا حجام أو يصيح: «آه» ويمد بها صوته، فإن سمع صوته بها صافيا نديا قويا مؤديا لا يعثره غبته ولا حبسه ولا ضيق نفسى، عرف أنه سوف ينجب وأشار بتعليمه، وإن وجده خلاف ذلك.. أبعد.

إنه يذكرنى بعلى باشا مبارك فى الخطط التوفيقية فقد ذكر أن كل صنعة كان لها أصول وأشايير وتقاليد ومعالم.. وليس كل من يطق فى دماغه يغنى، يرفع صوته ويرفع ضغطنا.

لقد نوه بالموسيقى العربية وسجل لها كتب:

العقد الفريد- الأغاني- الفهرست- نهاية الأرب- ألف ليلة وليلة.

كانت الموسيقى علما وكان الموسيقى إنسانا مصقولا مثقفا ثقافة واسعة. لقد كان زرياب مثل اسحق الموصلى عالما بالنجوم وقسمة الأقاليم السبعة واختلاف طبائعها وأهويتها.

جمع فنون الأدب ولطف المعاشرة. يقول المقرئ (حوى من آداب المجالسة وطيب المحادثة ومهارة الخدمة المملوكية ما لم يجده أحد من أهل صناعته. وقد ابتكر مضراباً من قوادم النسر معاضاً عن الخشب وأضاف وتراً خامساً للعود.

وقامت شهرته العظمى على مدرسته الموسيقية في قرطبة تلك المدرسة التي صارت معهداً للموسيقى الأندلسية. وكان تلاميذها يعتبرون من مفاخر الأندلس.

ويتناول الفارابي الموسيقى. أيضاً في كتاب (إحصاء العلوم) وقد ترجم هذا الكتاب إلى اللاتينية والعبرية.. وكثيراً ما يشير إليه كتاب العصور الوسطى باسمه اللاتيني De Scientiis كما عرف كتاب آخر للفارابي باسم De ortho scientiarum وينسب إلى الفارابي كتاب آخر هو كتاب الأدوار والمحفوظ الآن في مكتبة أحمد تيمور. ولكن المترجمين للفارابي لم يذكروه بهذا العنوان.

وتتناول رسائل اخوان الصفا (أحدى وخمسون رسالة) جميع أنواع العلوم (ومنها الموسيقى). وقد ترجم ديتريشي Dieterici الجزء الرياضى ومنه الموسيقى ١٨٦٥ فى : Die Propädeutik وكتب ابن سينا فى الموسيقى كتابه (الشفاء) كما كتب (المدخل الى صناعة الموسيقى) وكان لابن سينا تأثير كبير فى علماء الموسيقى العرب والفرس عدة قرون.

ومن علمائنا فى الموسيقى أبو الصلت الذى ألف (رسالة فى الموسيقى) ترجمت إلى العبرية. وكان ابن باجه الذى ألف فى الطب والفلسفة والعلوم الطبيعية موسيقياً نوه بألحانه ابن خلدون فى المقدمة.

وألف صفى الدين عبدالمؤمن رسالتين هامتين فى علم الموسيقى: كتاب الأدوار والرسالة الشرقية بالإضافة إلى ابتكاره ألتين وتريتين: المغنى وهى عود مقوس صممه فى أثناء إقامته بأصفهان.. والنزهة وهى نوع جديد من القوانين.

وبعد فإني أضيف إلى هذا الكتاب الحافل أن الأوربيين تعلموا الأنغام على يد العرب فى الأندلس حتى ظلت أسماء الآلات العربية فى اللغات الأوربية إلى اليوم لون Lute من العود وكلمة Naker من النقارة وكلمة Clé أو المفتاح الموسيقى من إقليد وكلمة Rebec من الرباب.

كما سبق العرب إلى نوع من الهرمونية يسمونه (التركيب) ويعنون به توقيع النغمة الواحدة من عدة طبقات في وقت واحد.

جاء في موسوعة مكملان للموسيقى والموسيقيين أن نيقولا رمسكى كورساكوف قد أنشأ جماعة لدراسة ربع المقام منذ نيف وعشرين سنة في لنتجراد.

وقد أخذ غير واحد من الموسيقيين الأوروبيين في العصر الحديث ربع المقام في توزيعاتهم حتى الأوبرالية ونقسيمااتهم المسرحية وغير المسرحية.

ووضع الكندي ٨٠١ - ٨٧٠ وهو من علماء الرياضة أسسا نظرية للأصوات الموسيقية.

ويعت إلى الموسيقى علم الأصوات الكلامية الذي اخترعه المسلمون عندما حاولوا وضع أسس نطق القرآن بالطريقة التي نطق بها الرسول عليه الصلاة والسلام. ويسمى علم (التجويد) وهو يصف نطق الحروف المختلفة على أساس حركة الهواء في الفم والحنجرة.

وجاء في الجزء الثاني من كتاب فياردو: (إن للعرب اليد الطولى فيما تركوه من فنون الموسيقى التي ساعدت أهل أوروبا على الوصول إلى الدرجة التي عليها الآن هذا الفن الجميل.. فإن بمكتبة طليطلة آثار عظيمة تدل على ما كان للعرب من التقدم في ذلك الفن.. إن هناك جزءا من المخطوطات في الموسيقى عليه ملاحظات بخط الفونس العاشر، الذي كانت معلوماته وتربيته العقلية مكتسبة من قراءة الكتب العربية. وكانت الموسيقى في ذلك العصر مقصورة على الكنائس، فساعد العرب على نشر هذا الفن بواسطة الفرنسيين الذين كانوا يقيمون في أسبانيا مع العرب أو يتعلمون في مدارسهم.

إنها لحظة من الحضارة الإسلامية ليتنا نقف عندها طويلا في عملية استكشافها من جديد.. في عملية ولادة ثانية لأنفسنا.. ترى هل نفعل؟

مجوهرات الفراعنة

كتاب ألفه عالم المصريات البريطاني «سيريل ألدريد» وترجمه وحققه الأستاذ مختار السويفى.. وراجعه وقدمه الدكتور أحمد قدرى.

(إن المجوهرات فى صورتها الرفيعة، مؤثر إلى رقى النفس المصرية منذ ألاف السنين فهى لم تكن ركيكة تتوسل بالبدايات، ولكنها رقيقة تحلى وتنعطر.. تتزين وتنغضر، وتدل الشواهد التاريخية والأثرية كما يقول الدكتور «أحمد قدرى» فى مقدمته لهذا الكتاب على أن صناعة الحلى والمجوهرات وأدوات الزينة بصفة عامة تعود أصولها البعيدة إلى ثقافة «البدارى» الصعيدية، حيث نجد فى آثار تلك الحضارة التى يعود زمنها إلى عصور ما قبل التاريخ وما قبل الأسرات، بريق البراعم الأولى لهذا الفن السابق فى صناعة الحلى والمجوهرات خلال العصور التاريخية. وهو فن اتسم طوال فترات وجوده بالتعبير الجميل عن عناصر البيئة المصرية الطبيعية، ممزجة بعبقرية الروح المصرية.

وتختزن مصر العمل الفنى بالزينة والتحلية والتنمية فى لمس يقارب الهمس وهو على رفته توثيق وتحقيق.

(وقد خدم الإنسان الحلى، قديما، تخديما دينيا كالتماس الحماية أو منع الحسد.. يستوى فى هذا شعوب اسيا وافريقيا وأوربا).

(ووصلت مصر إلى آخر المدى فجعلت النظافة كما يقول الدكتور بول غليونجى جزءا من العقيدة، كما جاء فى كتاب «الحضارة الطبية فى مصر القديمة» وهذا ليس بالغريب خاصة وأنه نابع عقائديا) كما يقول الدكتور بول غليونجى (إن النظافة كانت عندهم عقيدة قبل أن تكون سيلا للصحة القوية).

وقد اعتبرت مصر القديمة، الزينة، لونا من النظافة والتألق فتفننت فيها. زينت الجسم بالنظافة وطيبته بالعطور وجملته بالحلى بل جملة الحياة نفسها بالفنون والعلوم.. بالحضارة.

إن من علامات الحضارة المصرية فنون الزينة عند المرأة المصرية. أراد ألدز هكسلى أن يصف العصر الفيكتورى بسيادة الرجل فقال إن البيت الإنجليزى كان يضم دائما كرسيًا واحدًا ذا مسندين.. وهذا الكرسي طبعًا للآب.

زيارة إلى المتحف المصرى ونظرة واحدة إلى حجرة (حطب حرس) أم خوفو، نجد سريرا فخما به مكان خاص لراحة قدميها. وفي الحجرة كرسى ضخمة ذو مسندين لها إذا جلست، ومحفة تضاهيه وتزيد عليه فى طول المقعد لتجلس وتسترخى إذا أرادت الانتقال من مكان إلى مكان.

(إن حطب حرس الملكة السيدة كانت تتمتع بما لم يحلم به رجل العصر الفيكتورى الذى يحسنه بدوره رجال العصر الحاضر).

وفى سبيل الزينة مسحوا الأرض المصرية، فى الوادى والصحراء بحثا عن الذهب والمعادن الأخرى والأحجار الكريمة ورسموا الخرائط لمواقعها).

يقول ديورانت «حسبنا أن نذكر من معالم حضارة مصر نهوضها بالزراعة والتعدين والصناعة والهندسة العملية.. وأنها فى أغلب الظن هى التى اخترعت الزجاج، ونسيج الكتان، وإنها هى التى أحسنت صنع الملابس والحلى والأثاث والمساكن وأصلحت أحوال المجتمع وشتون الحياة».

أقول ومن معجزات الحضارة المصرية أنها حققت هذا كله بأبسط الوسائل وهى مؤشر إلى عناصر الإرادة والعزم والطموح والإصرار وراء هذه الحضارة الأصيلة.

وتبدى ولع مصر بالحلى فى فن التمنمة وترصيع الذهب وتجيبب الحجارة الكريمة.

تبدى فى فن التزجيج الذى عرفته مصر فى عصور عتيقة نائية

تبدى فى الحلى الأخاذة التى ابتدعتها أنامل مصرية للأميرة خنوميت ذات التاج الذى أبدعه لها الفنان المصرى من زهور زرقاء، ورصعه بالعقيق الأحمر المركب على مخرمه ذهبية.

يقول الكتاب (ولم يقتصر نشاط صناع الذهب وصياغته والجواهرجية من المصريين القدماء على سد الحاجات والطلبات المحلية، بل امتد نشاطهم أيضا إلى عمليات «التصدير» وجعلوا من مصر منبعاً للذهب والمشغولات الذهبية ارتوت منه معظم دول وشعوب العالم القديم ممن كانوا على علاقة بالدولة المصرية).

واستمر أسلوب مصر فى هذا الفن آلاف السنين مميزا فريدا لا تخطئه عين.

لهذا أحس فرحة الأستاذ مختار السويفى حين عثر فى إحدى مكتبات لندن على كتاب
مجوهرات الفراعنة» لعالم المصريات القدير والخير «سيريل الدريد»

وهو أول كتاب ينشر فى العربية فى موضوعه وتخصصه، وهنا فضل المؤلف والمترجم معا..
وأنة ألقى على النص الأسمى أضواء من خلال هوامش تشرح وتفسر وتضيف فجاء الكتاب
ترجمة للأصل وامتداد، به.. وإثراء له.. وإضافة إليه.

وإن القلب المصرى ليدمى حين يقف على الطريقة التى خرجت بها الكنوز المصرية إلى
الخارج أفرادا ومتاحف كما حدث فى مجوهرات اللاهون

يقول الكتاب «إن معظم مجموعات المصوغات والمجوهرات الفرعونية الموجودة فى الخارج
لا يعلم أحد شيئا عن تفاصيل وظروف كيفية العثور عليها، ولا المكان الذى وجدت فيه، بل وربما
تكتنفها بعض المعلومات المشوشة والمضللة.

وجميع هذه الكنوز الثمينة التى فلتت بأعجوبة من بوتقة الصهر، والتى عثر عليها خلال المائة
وخمسين سنة الماضية، سواء أكاد العثور عليها قد تم مصادفة أم كان نتيجة لكشوف أثرية منظمة
تمت طبقا للنهج العلمى، معروضة الآن على شكل مجموعات من الحلى والمجوهرات
والمشغولات الذهبية والفضية فى متاحف، سواء فى مصر أو فى أوروبا أو فى أمريكا..

فصل مثير، الفصل الأول، كيف كشفت أرض مصر عن أسرارها كيف جاءت بأعلى الكنوز
حينا وكيف سلبت أعلى الكنوز أنا وكيف استلبت أحيانا وكيف نهبت.

ويقول خبراء المعادن المحدثون، بعد أن أجروا الكثير من البحوث والدراسات عن الثروات
المعدنية بالأراضى المصرية. إن المصريين القدماء كما يقول المؤلف كانوا مستكشفين وباحثين
ومنتقين عن الذهب من الطراز الأول.. وأنهم توصلوا إلى استغلال جميع مناجم الذهب الموجودة
بالأراضى المصرية. ولاحظوا أن جميع المناجم التى اكتشفت فى العصر الحديث، كان المصريون
القدماء قد اكتشفوها من قبل واستغلوها استغلالا مكثفا.

وقد عثر على خريطة يرجع تاريخها إلى عصر الأسرة التاسعة عشرة مبينا عليها مواقع بعض
مناجم الذهب بوادى الحمامات بالصحراء الشرقية.

كما كانت الصحراء الشرقية مصدرا من مصادر «الإلكتروم» وهو فى الأصل خليط طبيعى من معدنى الذهب والفضة.. وكان قدماء المصريين يسمون الفضة «الذهب الأبيض».

وكانت الصحراء الشرقية مصدرا للعقيق الأحمر. يقول المترجم عن هذا العقيق أنه ضرب من الكوارتز شبه الشفاف. وترجع حمرة إلى وجود مقدار صغير من أوكسيد الحديد فى تركيبه. وهو يوجد فى صحراء مصر الشرقية على شكل حصباء. وكان يستعمل منذ عصر ما قبل الأسرات، وصنع قدماء المصريين منه الخرز والتماثيل، واستخدموه فى ترصيع المصوغات والأثاث والتوابيت الفخمة، كما استخدموه أيضا فصوصا للخواتم.

وقدماء المصريين كانوا يفضلون عند الترصيع بالأحجار: العقيق الأحمر، والفيروز، والأزورد.

والحديث عن الأحجار الكريمة وشبه الكريمة ومواقع وجودها ينم عن معرفتهم التامة بكل شبر من ترابهم فحجر الجمشت Amethyst ويسمى أيضا الحجر المعشوق من اسوان. ومن اسوان حجر البجادى، والكريستال الصخرى.

والعقيق الأبيض من الصحراوين الشرقية والغربية وفى اقليم الفيوم وسيناء.

وإن المرء ليعجب من قدرة مصر حتى فى عصر ما قبل الأسرات فقد اكتشف المصريون كما يقول المؤلف طريقة فذة لصقل وتزجيج «الحجر الصابونى» Soapstone بمادة قلوية زرقاء أو خضراء.. وفى العصر نفسه اكتشفوا أيضا طريقة لصهر مسحوق الكوارتز ومزجه بمادة زجاجية لامعة تأخذ اللون الأزرق ذا اللون الأخضر بفضل ما يضاف إليها من مركبات النحاس.

وفى العصور التالية على عصر ما قبل الأسرات تمكن المصريون القدماء من تطوير صناعة تزجيج هذه المادة المبتكرة واستطاعوا تلوينها بألوان أخرى كالأسود والأحمر والأبيض والأصفر والأرجوانى الفاتح وبطبيعة الحال فقد كان من السهل عليهم أن يقوموا بتشكيل هذه المادة المبتكرة- أثناء صنعها- فى شكل خرزات من مختلف الأشكال ومختلف الأحجام.

واستطاع المصريون القدماء فى هذا الزمن المبكر أيضا أن يكتشفوا أنهم إذا أضافوا كمية زائدة من المادة القلوية ورفعوا درجة حرارة الفرن المستخدم فى عملية الصهر، فإنهم يحصلون على مادة جديدة متكلسة ذات لون أخضر زاه أو أزرق لامع، إذا صحت أو سحقت بعد تبريدها يصبح فى الامكان استخدامها للتزجيج أو كطلاء زجاجى لامع.

ومنذ عصر الأسرة الرابعة، نجح المصريون القدماء فى تحضير مادة كريستالية لازوردية زرقاء تأخذ لون الأزرق اللامع من مشتقات النحاس وتترا سليكات الكالسيوم التى تدخل فى تركيبها.

وقد عرفت هذه المادة باسم «الأزرق المصرى» Egyption blue وكان الرومان يستوردونها من مصر فى عصر الامبراطورية.

ومنذ عصر الأسرة الخامسة استطاع المصريون القدماء، تحضير مادة «الفريت» Frit وهى مادة متكلسة تعتبر نوعا من الزجاج الخام.

أما صناعة الزجاج على نطاق واسع فقد عرفت فى بداية الدولة الحديثة وأقدم المشغولات الزجاجية التى عثر عليها تحمل اسم الملك «تحوتس الثالث».

وفى عصر الدولة الحديثة أيضا بدأ المصريون فى تصنيع «البرونز» وإحلاله بدلا من النحاس فى المصنوعات العامة.

يقول المترجم إن بعض عينات الزجاج الأصفر المصرى القديم، تبين أنها ملونة بمركب يحتوى على الأنتيمون والرصاص.

والفصل الرابع فى هذا الكتاب يدور حول صناع المجوهرات ولكنه يستهل باستهالة مشرفة عن «الكاتب» ومقامه بين المصريين القدماء ومكانه عندهم، ومكانته فى تاريخهم.

يقول المؤلف: (كان تلاميذ المدارس الصغار فى مصر القديمة يتلقون دروسا كثيرة. وكان يطلب منهم استنساخ هذه الدروس وإعادة كتابتها. ومن هذه الدروس نصوص تقليدية تشجعهم على مواصلة التعلم والاجتهاد والإجادة حتى يصبحوا جديرين بمهنة «الكاتب». وكانت هذه الدروس تبين لهم المزايا الرفيعة والقيمة الاجتماعية العالية التى يتمتع بها كل من يمتهن تلك المهنة).

وكانت مصر تعتبر صناعة الحلى من أسرارها.. ومصر أول من عرف الكتابة فى الدنيا وجعلت لها الهه سمتها سشات، عمدت إلى عدم كتابة اثنين:

* أسرارها الفنية ومن هذا صناعة الحلى لهذا كان أصحاب هذا الفن يتوارثونه أى يورثه الأب، ابنه.

* فلسفتها وكان الكهنة يحرزونها فى المعابد ولا يدخل المعبد المصرى، غير مصرى حتى هيرودوت الذى تعلم فى مصر حين أراد أن يدخل المعبد ليقف على الفلسفة المصرية منعه الكهنة فقال فى حق كلمته المشهورة (مصر هبة النيل) أى أن السر فى النيل وحده.. والدور للنيل وحده ولكن مصر، رضى هيرودوت أو لم يرض مصر هبة النيل وهبة الإنسان المصرى بدليل أن أنهار الدنيا جميعا لم يقم عليها حضارة كالتى قامت على ضفتى النيل فى مصر.

ومصر تحب الحفاظ وهى تجمع إلى قديمها الجديد. وقد سلكت هذا الأسلوب فى صناعة الحلى فمجموعة المجوهرات فى كل عصر تتمتع باللمسات الجديدة والإضافات المحسوبة مما يدل على حيوية التشكيل وقدرة الابتكار (وتظهر هذه التعديلات بوضوح عند مقارنة مجموعة مجوهرات دهشور بمجموعة مجوهرات اللاهون).

لقد كانت صناعة المجوهرات فى مصر علما وفنا وصناعة وخبرة.

وبلغت من المكانة حدا، أن كهنة معبد آمون أشرفوا على صياغة الذهب وصناعة المجوهرات.

يقول المؤلف إن هناك بعض الدلائل التى تشير إلى أن الملك «تحوتس الثالث» لم يرفع عن القيام بنفسه بوضع التصميمات الخاصة ببعض الأوانى الثمينة التى أهداها إلى معبد الكرنك.

لقد خرج من مصر برديات كثيرة ولكن بقى فيما بقى بردية «هود» وفيها قائمة تتضمن الأسماء المصرية القديمة التى كانت تسمى بها كل من هذه المهن والحرف المتخصصة فى صناعة المجوهرات.

وكان صائغ الذهب والمعادن النفيسة يطلق عليه اسم (نوبى) نسبة إلى الذهب «نوب» وكان المختص بتشذيب وتشكيل الأحجار الكريمة يسمى «نشدى»

وكان الذهب والفضة يوزنان بميزان دقيق ويسجل الوزن كتابة.

يقول المؤلف (ومن الغريب أن الصائغ المصرى القديم قد نجح بوسائله البدائية فى تحقيق نتائج مبهرة فى لحام وتركيب قطع دقيقة من المعدن بعضها مع بعض حسب الشكل المطلوب.. الأمر الذى يفهم معه أن يكون على معرفة مسبقة بنسب ودرجات الحرارة التى تستجيب لها المعادن المختلفة لمثل هذه العمليات).

ونموذج هذا السمكات الذهبية الخمس التى عثر عليها داخل تابوت طفل صغير وجد بمقبرة بمنطقة (الخرجة) - منطقة فى الفيوم.

وقد فصل المؤلف طريقة الصناعة بشكل يجعل القارىء يحبس أنفاسه وهو يستقبل بالعين طرح هذه العبقرية.

وبعض هذا قوله (من الغريب أن من الصعب إن لم يكن من المستحيل - اكتشاف وصلات اللحام فى مكونات أو أجزاء المشغولات الذهبية المصرية القديمة إذا كانت مصنوعة كلها من الذهب الخالص، بالرغم من التسليم بافتراض أن هذه الأجزاء أو المكونات قد لحمت بعضها فى بعض بطريقة ما).

وأكثر من هذا ما قاله عند الحديث عن عبقرية الفنان المصرى فى الترصيع الذى بلغ (درجة القمة فى الإتقان فى عصر الدولة الوسطى كما وجدت نماذج جيدة بين مجوهرات الملك «توت عنخ آمون».

وقد عرفت مصر، الترصيع، منذ عصر الدولة القديمة.

ومن بدائع مصر وروائع تفكيرها أنه منذ العصر الحجري الحديث، اكتشف المصريون الأوائل كيفية صناعة الخرزات البيضاء «المبططة» التى تأخذ شكل الأقراص المستديرة من الصدف أو من قشر بيض النعام.

ومنذ عصور ما قبل التاريخ أيضا اكتشف الصناع المصريون الأوائل الطريقة الفنية لصناعة الخزف أو «الفيانس».

وقد أسهب (بترى) و (رايز نر) فى الطرق الفنية التى انتهجوها فى صنع الخرز.

وكانت تستخدم الكسرات الصغيرة المتخلفة عن صناعة الخرز من الأحجار الكريمة وشبه الكريمة.

مصر فى عصور قوتها لم تعرف الهدر. لقد وصف ماسيرو قطعهم الأحجار بقوله كأنهم يقطعونها من جلودهم..

من إحكام وتقدير وضبط وحرص.

كم يهدر الآن من مال ووقت بل من قيم ونفوس.

وإن المرء ليحار أمام قلادة توت عنخ آمون تلك القطعة الفريدة في نوعها.. إنها القلادة الصدرية المشكلة على هيئة النسر إنها «تعتبر مثالا يدل على معرفة الصانع القديم بالأسس الفنية لعملية الطلاء بالمينا».

ويتكلم الفصل السادس والأخير عن أشكال ونماذج المجوهرات. ومنه تعرف أن أهم قطع الحلى والمجوهرات كانت هذه التى تستخدم كزينة للرأس وهى عبارة عن طوق دائرة يلبس فوق الجبين ويحيط بالرأس كله.

ومن الطريف أن الصانع الفنان استوحاها من عصابة رأس المراكبى التى كان يلبسها لمنع الشعر من التطاير.

يقول المؤلف (مما لاشك فيه أن «نموذج عصابة المراكبى» هى الأصل القديم الذى تطور فيما بعد إلى «التاج الملكى» الذى تعلوه حية الكوبرا أو النسر) وهو خاص بالملوك والملكات. وعصابة الرأس للاميرة نفرت مثال رفيع له. وعصابة رأس الأميرة خنوميت.

أقول إنه النيل وراء المركب والإناء والمسكن والكتان الذى اعتزوا به.. إنه النيل وراء الفن والتلوين والنماذج الزخرفية.

إنه النيل بنخيله وراء المسلة والعمود الهندسى.. وراء البناء.

إنه النيل تاج الرأس لا يستثنى من هذا ملك مصر.

إن الفن المصرى نهر من الجمال. وستظل مصر كما يقول «جريفث» ترسم علامات استفهام كثيرة تطلب الحل.. وكثيرة هذه العلامات التى تحار فيها الدنيا إلى اليوم.

وبعد:

فإن كتاب (مجوهرات الفراعنة) سجل بالحرف والصورة. فقد شغلت الصور الملونة في اتقان وروعه أربعاً وستين صفحة يليها ثمان وستون صفحة لشرح هذه الصور الملونة.

كتاب مجوهرات الفراعنة سجل يغدو المصرى من اعتزاز به واعتداد بما وعى كأنه يملك كل ما فيه حقيقة لا وصفاً، وجوهر لا حرفاً حتى ما نهبه الآخرون وأودعوه متاحفهم، يحمل اسم مصر وسرها وتاريخها وإبداعها هى وفى نهبه، دلالة الإبهار والانبهار.

القومية فى موسيقى القرن العشرين

ألف الكتاب الاستاذ الدكتور سمحه الخولى

تعرف الاستاذ، العلامة، فى فنّها.. تعرف القومية كما علمنا معناها استاذنا الجليل جيلا وراء جيل الأستاذ أمين الخولى والدها والدنا فى كلية الآداب التى أرسى فيها قواعد كثيرة للقومية وللإقليمية. وقفت الدكتوراة إلى جانب تعريف القومية بأنها (القوة الكبرى فى العصر الحديث وهى المحرك الأول للأحداث التاريخية، ويحدثنا علم الاجتماع بأن القوم أو الشعب، جماعة تربطها بعضها ببعض أواصر مشتركة تدعوها لإرادة تكوين دولة خاصة بها فى إقليم معين، تعتبر نفسها صاحبة السيادة عليه، وصاحبة الحق فى تنظيمه سياسيا وينشأ هذا الترابط عن عوامل تاريخية تحتل اللغة والدين والثقافة المشتركة أهمية خاصة بينها.. والحركة القومية هى ظاهرة وجود هذا الشعب والأمة).

أقول ليس هناك أمة كلها أطباء.. أو مهندسون.. أو محاسبون.. أو معلمون.. كل فئة من هؤلاء، بلا ريب، جزء من الأمة وهم مجتمعون، عمادها وعقولها المفكرة ويدها العاملة وذوقها الخلاق ولكن تظل اللغة والدين قوامها ووجودها الروحي ووحدتها الجامعة ولكن تظل اللغة.. والدين.. والثقافة المشتركة، هذه الثلاثة هى الأبعاد الروحية التى تعمق أواصر الترابط بين أفراد الأمة الواحدة.

وللقائلين بالعولة أن يستمعوا.. أن يرهفوا السمع:

(هناك من الظواهر ما يوحى بأن عالمنا المعاصر يسير فى اتجاه الدوليه Internationalism نتيجة للتقارب والاحتكاك الذى أوجده، التقدم العلمى، بإلغاء المسافات والاحتكاك المباشر بالسفر والهجرة والحروب والجيوش المحتلة ووسائل الاتصال الجماهيرية Mass Communication Media وأن هذا التقارب قد يضعف الثقافات القومية ويذوبها، غير أن تلك الظواهر لم تفلح فى إضعاف ارتباط الإنسان بماضيه وتراثه بل أضافت للثقافات المحلية أبعادا جديدة، وعمقت تمسك الإنسان المعاصر بهويته الثقافية التى تحقق له ذاته فى إطار الانتماء لشعبه وقومه).

كيف وجد الباحثون القوميون فى الموسيقى طلبتهم؟ هدفهم؟

لقد وجدوا هذا فى

الموسيقى الشعبية أو الفلكلور الموسيقى.

فى الموسيقى البحرينية المحلية

تقول الدكتور ه سمحه الخولى (من هذه المنابع الأصيلة استقى المؤلفون القوميون ألحانا ذات مقامات تختلف عن المقامين الكبير والصغير الغربيين المستهلكين، واكتشفوا آفاقا فى التكثيف النغمى - هارمونيا وبوليفونيا تختلف بل وتعارض أحيانا مع اللغة الاكاديمية للموسيقى الأوربية الفنية) ص ٩.

وتقول الخبيرة بالموسيقى الأستاذ والعميدة عميدة معهد الكونسيرفاتوار:

لعل أبرز تطورات القومية الحديثة فى موسيقى القرن العشرين أنها مست شعوبا ذات ثقافات موسيقية لها سمات شرقية وأبعاد (موسقية) مميزة غير غربية، سواء فى الجمهوريات الشرقية الآسيوية الإسلامية فى الاتحاد السوفيتى، أو فى بلاد الشرق الأوسط الإسلامى والعربى، وأسفرت فى هذه التربة الشرقية عن مولد لهجات موسيقية شائقة وثرية، واتسم بعضها بأصالة وابتكار، وإن كان بعضها لم ينجح فى مواجهة تحدى اللقاء مع موسيقى الغرب فتخلى عن قيم أصيلة، فى سبيل تطوير سطحي (فى موسيقا جييكوف، وتيارات التهجين الموسيقى فى بلاد الشرق الأوسط العربى) ص ١٣.

وفى هدوء العالم تهدىء روع عشاق الأوطان والتراث بتأكيدا أن التزاوج الذى يحدث فى القرن العشرين، بين عالمين موسيقيين مختلفين شرقى وغربى قد يسفر عن تضحيات وتغييرات بعيدة المدى فى وسائل التعبير الموسيقى، تفرضها ظروف التحول الاجتماعى والثقافى، وهى قد تصدم بعض الأجيال غير المؤهلة أول الأمر وخاصة فى الشرق (وهو ما يفسر بجانب عوامل أخرى - بعض العزلة التى تحيط بالموسيقىات القومية الناشئة فى الشرق العربى) ولكننا نؤمن بأن الشجرة الفتية هى القادرة على اخراج فروع جديدة، فلا خوف على التراث الشرقى من التحولات الجديدة التى يفرضها هذا العصر، إذا تناولها المؤلفون بحكمة وبصيرة ومن منطلق ثقافى متوازن. فليس للتجديد الموسيقى حدود تكبل خيال الفنان، لأن لغة الموسيقى بطبيعتها مرنة، وباب الاجتهاد

مفتوح امام الجميع وليس أقرب ولا أوفق من الاجتهاد فى التجديد على أسس موضوعية، من موسيقا الشعب وتراثه وقد توقفت طويلا، بالطبع عند حديثها عن الحضارة الاسلامية فى الأندلس عن تأثير العرب فى أسبانيا.. عند الحياة الفنية فى ظلهم والتي بلغت كما تقول ويقول كل منصف حتى من الأجانب أنفسهم، أعلى مراتبها فى فنون الموسيقى والعمارة. فقد جلب العرب معهم ألحانا ومقامات وإيقاعات وآلات موسيقاهم هم من الشرق وحمل موسيقاهم الذين توافدوا على الأندلس وعلى رأسهم زرياب أفضل تقاليد الموسيقى والغناء العربى فى الدولتين الأموية والعباسية وأنبتوا هذه التقاليد فى بيئة الأندلس مضيفين إليها من وحي البيئة الجديدة، ما أثارها وأضفى عليها طابع الأندلس (والذى أثر بدوره فيما بعد على الموسيقى فى الشرق).

وأضيف أن الأوربيين كانوا يتعلمون الأنغام على يد العرب فى الأندلس حتى ظلت أسماء الآلات العربية فى اللغات الأوربية إلى اليوم الذى انتقل من أسبانيا إلى أوروبا وأصبح من أهم آلات عصر النهضة- فكلمة لوت Lute من العود وكلمة Naker من النقارة وكلمة Clé أو المفتاح الموسيقى من إقليد وكلمة Rebec من الرباب. إن الأستاذ فارمر Farmer يقرر سبق العرب إلى نوع من الهرمونية يسمونه التركيب ويعنون به توقيع النغمة الواحدة من عدة طبقات فى وقت واحد.

جاء فى موسوعة مكملان للموسيقى والموسيقيين أن نيقولا رمسكى كورساكوف، قد أنشأ جماعة لدراسة ربيع المقام منذ نيف وعشرين سنة فى لننجراد.

وقد أخذ غير واحد من الموسيقيين الأوربيين فى العصر الحديث، بربيع المقام فى توزيعاتهم الموسيقية وتوقيعاتهم حتى الأوبرالية وتقسيماتهم المسرحية وغير المسرحية.

ووضع الكندى (٨٠١-٨٧٠) وهو من علماء الرياضة، أسسا نظرية للأصوات الموسيقية.. وأضيف أن علم الأصوات الموسيقية فى اختراع المسلمين يمت إلى الموسيقى، عندما حاولوا وضع أسس نطق القرآن بالطريقة التى نطق بها الرسول عليه الصلاة والسلام.. ويسمى «علم التجويد» وهو يصف نطق الحروف المختلفة على أساس حركة الهواء فى الفم والحنجرة.

وجاء فى الجزء الثانى من كتاب فياردو: (إن للعرب اليد الطولى فيما تركوه من فنون الموسيقى التى ساعدت أهل أوروبا على الوصول الى الدرجة التى عليها الآن هذا الفن الجميل..

فإن مكتبة طليطلة آثارا عظيمة تدل على ما كان للعرب من التقدم في ذلك الفن.. إن هناك جزءا من المخطوطات في الموسيقى عليه ملاحظات بخط الفونس العاشر، الذي كانت معلوماته وتربيته العقلية مكتسبة من قراءة الكتب العربية.. وكانت الموسيقى في ذلك العصر مقصورة على الكنائس، فساعد العرب على نشر هذا الفن بواسطة الفرنسيين الذين كانوا يقيمون في أسبانيا مع العرب، أو يتعلمون في مدارسهم.

وتضيف الدكتورة سمحة الخولى إلى ما ذكرت من آلات الموسيقى التي أخذها الأسبان عن العرب الدف Adufe والبندير Panderete من آلات الايقاع.. ومن آلات النفخ الشبابة وتسمى Exabeba والبوق Albogon والنفير Anafil.

وتنوه الدكتورة سمحة بالذخيرة الفياض من الغناء والرقص الفولكلورى في الاندلس الذى يحمل فى طياته آثارا عربية مركزة فى المقامات والأبعاد وفى الايقاعات المركبة وفى طريقة إصدار الصوت الغنائى (كانتى خوندو) Cante Hondo ثم تفرع عنه نوع أخف هو غناء الفلامنكو Fla-menco الحلى الانفعالى المنمق.

وتقول الدكتورة سمحة أن أوروبا استعادت عن طريق العرب أهم الدراسات الإغريقية الموسيقية التي ترجمها العرب وعنهم نقلت إلى اللاتينية وبواسطتهم عرفت أسبانيا وأوروبا كتابات الفلاسفة المسلمين عن الموسيقى كالكندى والفارابى وابن سينا وغيرهم.

وقد تأثر بالفنون الاسلامية، المستعربون وهم المسيحيون الأسبان الذين ظلوا على عقيدتهم فى ظل الحكم الاسلامى وتمتعوا بحرية ممارسة عباداتهم وقد انعكس هذا على إنشادهم الدينى الخاص فى كلماته وألحانه وزخارفه العربية الطابع.. وعرف هذا الانشاد فى تاريخ الموسيقى المسيحية باسم (الانشاد المستعرب) Mozarabic Chant وكان منتشرا فى أراجون وطلطلة وظل سائدا فى بعض الكنائس إلى القرن الحادى عشر وهذا يدلنا على عمق الأثر العربى فى الموسيقى الدينية المسيحية فى أسبانيا.

ومن تلمسوا للثقافة العربية والموسيقى العربية «الفونسو العاشر المعروف بالحكيم (١٢٢١-١٢٨٤) وكان يستخدم فى بلاطه موسيقيين عربا من الاندلس. وفى الاسكوريال رسوم للموسيقيين العرب فى قصره وهم يعزفون آلات عربية كالقانون.

وإلى الأندلس ينتمي «مانويل دى فالبا» الذى كان يحرص على اللواذ بالأندلس بضعة شهور كل عام يرتوى من منابعه الروحية والفنية..

تقول الدكتور سمحة: لعل هذا يفسر السحر الغامض الذى تشع به بعض أعماله مثل «الحب الساحر» و «ليالى فى حدائق أسبانيا»

قد يحب الإنسان أشياء وأماكن وأشخاصا ولكن أصدق ما يكون الإنسان حين يحب وطنه وتراثه لأن الوطن هو الشيء الوحيد الذى لا يحمل له الإنسان إساءة أو تعلق به، فى نظره، شائبة..

الوطن هو الروح والراية والرمز والانتساب الدائم..

إنه الأم التى لا تموت

إنه الحب الذى لا يفتر

انه الشوق فى السفر.. إنه الحضور فى الغياب.. إنه اللقاء فى العودة.. إنه الرجاء اذا انقطعت الأسباب.

وهذا الشعور المشبوب يقف وراء خلود الأعمال الفنية التى ينبغ، فيها، أصحابها من تعلقهم الحميم بأوطانهم وتراثها مثل بيلا بارتول المجرى (١٨٨١-١٩٤٥) الذى انطلق من منطلق قومي إلى أسلوب ذاتى رفيع يشكل إضافات تاريخية.

وهو درس علينا أن نستوعبه جيدا.. فى الموسيقى والأدب وسائر الفنون.

وتقف الدكتور سمحة وقفة طويلة عند هذه الفترة المعاصرة من حياتنا وأثرها فى فنوننا التى تواجه لقاء عاصفا بين الغرب والشرق خرجت منه الى الوجود فى عصرنا، فنون شرقية جديدة فى الادب.. فى الشعر الحديث والمسرح وفى العمارة بتطوراتها المعاصرة.. وفى التشكيل فى مدارس التصوير والنحت وفى الموسيقى التى بدأت تتحول من التلحين الثنائى الأبعاد (اللحن والايقاع) إلى التأليف الموسيقى الثلاثى الأبعاد: (اللحن والايقاع والتكثيف النغمى) كما اتجه بعض المؤلفين الغربيين فى غمار بحثهم المثير عن مصادر جديدة للرنين الموسيقى نحو الشرق وموسيقاه فى محاولة اهتمام ودراسة لموسيقىات غير غربية Non- Western Musics.

وكان الطرفين يتحديان «كبلنج» Kipling صاحب المقولة: (الشرق شرق، والغرب غرب لا يلتقيان).

وتقف الدكتور سمحة الخولى عند التراث الموسيقى العربى بما يضمه من عناصر فارسية وتركيه، تعتمد على اللحن والايقاع وحدهما وبما فيه من ألحان تستمد من ذخر هائل من المقامات (يبلغ المئات) يقول كتاب مؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢ إن المتداول من المقامات فى مصر سنة ١٩٣٢ قرابة مائة وخمسين مقاما.. وعرفت تركيا والعراق وسوريا ولبنان وتونس أعدادا مشابهة وتختلف الأسماء من بلد إلى آخر ولكن مضمونها متقارب.

وللمقام لفتات لحنية مميزة (أى أنه ليس مجرد سلم موسيقى كما فى الغرب) وهى التى تؤكد طابعه ومزاجه النفسى.. فلفتات مقام الراسات اللحنية تختلف كثيرا عن منعطفات مقام الصبا الشجى، فتعدد المقامات إذن مصدر ثراء فى اللحن وفى الأجواء النفسية.

وتحدث الدكتور سمحة حديثا علميا فنيا جماليا عن التراث الشرقى وكيف توارث شعوب الشرق بالسماع، حصيلة قيمة من مقطوعات العزف والغناء وكان الشبان يتلقونها عن معلمهم بالتواتر الشفوى، ثم يضيفون إليها حليات مرتجلة فى كل أداء، إذ أن للفنان المؤدى دورا إبداعيا هاما فى هذا التراث، يكمل دور الملحن الأصلي، وأعلى مراحلها فى الارتجال غناء (غناء الليالى والموال) وعزفا (التقاسيم الموقعة والمرسلة).

ويحتل الغناء عادة مكانا محوريا فى التراث الشرقى، وإن كانت الموسيقى التركية أشد احتفاء بمقطوعات العزف كالبحر والشعر والسماعى وما إليها.

وموسيقى التراث ذات رنين رقيق يرجع إلى طبيعة آلاتها (العود والقانون والكمان والناى).. وقد أدت موجة الانبهار بموسيقى الغرب إلى تمسك ملهوف بالتراث التقليدى والشعبى ليس كركن من أركان الهوية الثقافية فحسب بل كأساس لا غنى عنه لأى تجديد أو تطوير موسيقى. وهذه الموجه هى التى أدت فى مصر إلى إنشاء (مركز الفنون الشعبية) فى أواخر الخمسينات ثم فرقة (الموسيقى العربية) فى أواخر الستينات.

ولكن المؤلفات العالمية تدعو دعوة ملحه إلى العودة إلى نقاء التراث الموسيقى فإن حرص فرق التراث التقليدى على تقديم موسيقاه فى قاعات كبيرة، صحب هذا كثرة أو تكاثر عدد الموسيقيين

وخاصة فى التورتبات وفرض تدوينا موحدا وأقواسا موحدة فى العزف مما ألقى إسهامات العازفين المرتجلة وقلص دور المؤدى فى حدود جامدة مرسومة وغير من طبيعة زيتها استخدام مكبرات الصوت فى بعض الفرق فتحوّلت الموسيقى من طابعها الجمالى المرفه إلى تضخيم مشوش مشوه خرج بالتراث الموسيقى عن نقائه الأصلى. وهذا لون من التقليد غير الرشيد للغرب وموسيقاه الدارجة.

إن موسيقى عصر النهضة وعصر الباروك تقدم فى الغرب بآلات عصرها حرصا على الأمانة التاريخية واحتراما للصدق الفنى.

وهذه الأهداف كما تقول الأستاذة هى التى لابد للشرق أن يعيها تماما لكى يضمّن لتراثه الموسيقى النقاء والبقاء فى هذا العصر.

أقول هل يعبر دعاة التغريب هذه الكلمة أذانا صاغية؟

كما تقرر المؤلفه العالمة أن أسوأ هذه التيارات وأبعدها عن الذوق، ذلك الخليط الفج بين الموسيقى الشرقية والموسيقى الغربية الذى أخذت أجهزة التجارة الموسيقية فى تقديمه مؤخرًا باسم (الفرانكو آرب).

ومن حسن الحظ أننا نحن الشرقيين قد وضعنا قدمنا على أول الطريق من خلال مدارس موسيقية ثلاث: مصر- تركيا- لبنان ويمثل هذا التيار الرشيد فى تركيا.

أحمد عدنان سايجون:

وتعرفه المؤلفه بأنه من أكبر شخصيات الموسيقى التركية القومية بل فى منطقة الشرق وله مكانته فى امريكا وأوربا فهو من أوسع مؤلفى الموسيقى القومية التركية نشاطا وإنتاجا ومن أكثرهم رسوخا وتفننا فى تحقيق الاندماج بين عناصر التراث التقليدى- الدينى والشعبى وبين فنون التأليف الغربى.

جمال رشيدى راي Cemal Resit Rey.

وهو واحد من أعضاء مجموعة الخمسة (سايجون- راي- اكسيس- ايركين- ألنار) القوميين ويعتبره مواطنوه أول مؤلف قومى تركى.

أما لبنان فأول رواد الموسيقى القومية، فيه، «وديع صبرا» وهو مؤلف وعازف أرغن وقائد اوركسترا وعالم (موزيكولوجي). وقد نشر كتابا هاما بعنوان الموسيقى العربية أساس الموسيقى الغربية وحضر مؤتمر القاهرة للموسيقى الدولي سنة ١٩٣٢.

ومن الشخصيات البارزة في الموسيقى اللبنانية، توفيق الباشا وهو يعتبر من أفضل الممثلين للقاء الصحي بين الحضارتين الشرقية والغربية في لبنان بفضل موقفه المتوازن منهما.

مصر بالوراثة الحضارية البعيدة الجذور الراسخة الأعرق تتميز بنمو حركتها التحررية القومية، نموا طبيعيا نبع من داخل المجتمع ظهرت بوادره منذ القرن السابق وتساعد في هذا القرن في قنوات متعددة، منها ما كان تأكيداً لمصرية مصر بديلاً للارتباط العثماني ومنها ما كان تأكيداً للإسلام كمصدر رئيسي للإصلاح الاجتماعي والسياسي فضلاً عن الديني. ومنها ما كان سعيداً لخلاص مصر الاقتصادي كدعامة للاستقلال السياسي (وهو ما تبلور في مشروعات طلع حرب وبنك مصر) ومنها ما كان دعوة إلى الاستفادة من نهضة الغرب.

كان أول لقاء لمصر مع الموسيقى الغربية في عصر محمد علي مرتبطاً بإنشاء مدرسة للموسيقى العسكرية كجزء من خطته لتكوين جيش مصري حديث التدريب، وفي هذه المدرسة بدأ الفلاحون المجندون في تلقي دراسة موسيقية تشمل قراءة النوتة وعزف آلات الفرق النحاسية الغربية.

وبعد سنوات بنى الخديوي اسماعيل أول دار للأوبرا في المنطقة وشهدت مصر مولد حركة مسرحية واسعة فاستقبلت مصر فرقة القبانى وأولاد عكاشة وجورج أبيض ثم يوسف وهبي.

وازدهرت في مصر ونبتت منها نهضة في الفن التشكيلي وتذكر التاريخ وتيقظ الحجر الذي كانت مصر أول من شكله للبشر وروته بالمعنى وأدخلته في الأثر.

الفن التشكيلي تصويراً ونحتاً وأنجبت مصر الولود: محمود مختار ومحمود سعيد وراغب عياد وناجي وصبري فكان كل منهم علامة وهامة وفاتحة طريق.

أما الموسيقى وقد ارتادت مصر المسرح الغنائي من خلال سلامة حجازي ثم أهل عليها سيد درويش فكان مرحلة انتقال وبصمة تاريخ في الموسيقى المصرية.

وكان لافتتاح الاذاعة الحكومية سنة ١٩٣٦ آثار بعيدة المدى فى الحياة الثقافية والحياة الفنية إذ قامت مصر بتجميع طاقات الموسيقى التقليدية (والشعبية) وأنشأت الفرق الموسيقية المختلفة ومنها (اوركسترا الاذاعة) (الذى كان اول اوركسترا غربى فى مصر) وكان للاذاعة دور كبير فى تدعيم ونشر حركة التلحين الغنائى بتكثيف مبالغ فيه جعل منها محورا للموسيقى فى مصر، طفى على ماعده من الاتجاهات الجادة فهى التى بلورت وكرست تيارات التلحين الغنائى المحافظة أو المعتدلة التجديد من جانب مثل ألحان زكريا أحمد والسنباطى والقصبجى والتى سحرت بها أم كلثوم بصوتها الفذ، جماهير المصريين والعرب قرابة نصف قرن- أو التيارات (المفرقة فى التجديد) والأخذ السطحي عن الغرب من جانب آخر مثل فريد الأطرش ومحمد عبد الوهاب ومدرسته الممتدة فى عبد الحليم حافظ وغيره).

وبدأ الدكتور حسين فوزى ومن سار على هديه فى تقديم الموسيقى الكلاسيكية باللغة العربية ثم تابع تقديمها فى (البرنامج الثانى) بعد ذلك حتى أوائل الثمانينات وبصورة أوسع.

وارسلت مصر البعثات لدراسة الموسيقى الغربية عمليا بأوروبا بإنشاء مركز (دراسات الفنون الشعبية) وأنشئ معهد الكونسرفتوار وكان رائدا هذه الحركة الدكتور ثروت عكاشة والدكتور حسين فوزى كما أنشئ اوركسترا القاهرة السيمفونى وإن كان اوركسترا الاذاعة من قبل وأنشئ كورال الأوبرا ومعهد الباليه الذى انبثقت عنه (فرقة باليه القاهرة) التى قدمت أول باليهات مصرية ثم أكاديمية الفنون بمعاهدها السبعة وكانت رمزا حيا لجذبة الحركة الفنية فى مصر وطليلة للعالم العربى فى هذا المجال وظهرت ارهاصات التأليف الموسيقى القومى ارتادها يوسف جريس وابو بكر خيرت وحسن رشيد فى الثلاثينات.

وتوالى الأسماء: عزيز الشوان- على اسماعيل الذى كرس جهوده للتأليف لفرق الرقص الشعبى (وبخاصة فرقة رضا) وللموسيقى التصويرية للسينما.. وفؤاد الظاهري وابراهيم حجاج ورفعت جرائه وعطيه شراره وحليم الضبع ثم عبد الحليم نويرة ود. جمال عبد الرحيم الذى كان اول موسيقى يدرس التأليف الموسيقى فى ألمانيا وقد كتب عنه هانس هاينز شتوكشمت الناقد الألمانى فى مقال بمجلة Melos انه (حقق فى اسلوبه اندماجا Synthesis بين روح الشرق وتكنيك التأليف الغربى المعاصر فى هذا القرن، وهذا الاندماج عنده يمثل خطوة أبعد مما حققه بارتوك).

الحقيقة أن المؤلفه العاملة ترجمت للاستاذة عواطف عبدالكريم وحليم الضبع ثم الجيل الثالث: جمال سلامة وأحمد الصعیدی وراجح داود ومونا غنيم ونادر عباس ثم خالد شكرى وشريف محيى الدين.

كما وقفت عند موسيقيين من تونس والمغرب.

وهكذا يعتبر هذا الكتاب موسوعة فنية وتاريخية وقومية.

بيتهوفن

ألف هذا الكتاب رائد من رواد النهضة الثقافية في مصر أدبا وموسيقى هو الأستاذ الدكتور حسين فوزى. ألفه في اثني عشر عاما عن عظيم عظماء الموسيقى بيتهوفن وقدم في كل فصل من فصوله عملا من موسيقى بيتهوفن فالكتاب موضوع للقراءة غنى كبير

ومرجع موسوعي لمن يدرسون الموسيقى السيمفونية ومن يستمعون إلى عمل من أعمال بيتهوفن فهو يضم:

- السمفونيات والرباعيات الوترية كلها.

- وأهم الصوناتات والافتاحيات والكونشرتوات

- والقداس الاحتفالي واوبرا فيديليو

لقد ضمن الدكتور حسين فوزى، الكتاب شروحه وتحليلاته لنيف وخمسين مؤلفا لبيتهوفن مما قدمه في البرنامج الاذاعي الثاني الذي افتتح فيه أحاديث الموسيقى في ماسو سنة ١٩٥٧ بالسمفونية التاسعة. وليس بالقليل أو اليسير في زمن العجالات فإن التحضير لكل فصل كان يستأديه الاستماع إلى العمل ذاته من المسجلات مرارا.. ثم مطالعة كل ما يختص به فيما تحويه مكتبته من ترجمات لبيتهوفن وشروح وتحليلات لأعماله فالعودة إلى سماعه، مراجعا على المدونة الموسيقية.. فدراسة المدونة وحدها دراسة تحليلية يسودها مرة ومرتين وثلاثا قبل صياغتها النهائية.. ليس التسويد ولكنه التجويد.

وهكذا الكتابة حين تكون رسالة ومسئولية وسبرا للأعماق.. هكذا الكتابة حين تكون عملا مجهدا ومسعدا.. شاقا وشائقا.

لقد كتب الكاتبون مئات الكتب والدراسات عن بيتهوفن.. فكان على العربية ألا تتخلف عن هذا الحقل البكر.. ومن هنا يعتبر هذا الكتاب ميلادا جديدا في حياتها يضيف إليها ما يضيفه الوليد إلى الأم وإن كانت أعظم الأمهات.

ويحمل الفصل الأول في الكتاب عنواناً طريفاً غير متوقع هو «لويس أبو الغيط». ويفسر الدكتور حسين فوزي هذا العنوان بقوله: (كلمة بيتهوفن مركبة من كلمة «هوفن» وهو الحقل، أو الحديقة و «بيت» وهو البنجر، فيكون معنى اللقب «حقل البنجر» وتعريبه مختزلاً في دعاية «أبو الغيط»

يبدأ الكتاب مع بداية يتهوفن في وسط متواضع. ولو أن من نكد الدنيا أن يولد لوغد سكير سود عيش زوجته - أم بيتهوفن - ومرر عيش الغلام الموهوب، وهو يضطهده ويقسو عليه كي يخلق منه أعجوبة موسيقية جديدة، وندا للطفل موزار.. وبذلك يكسب من ورائه ما يفتح له أبواب الرزق، وأفواه الدن والزق.

نشأ يتهوفن على ضفاف الراين، في وسط شديد التأثير بالحوادث عبر الحدود هناك في باريس حيث قام أشباهه من أبناء الشعب بثورة عارمة، أطاحت بكل مقدسات العصور الماضية، أو خزعاتها، التي نبتت وأعرشت وتغولت حول إقطاع القرون الوسطى، وانتهت إلى استبداد لويس الرابع عشر الذي أجاب عن سؤال بسيط بصراحة أبسط: ما الدولة؟ الدولة أنا.. وكان الله يحب المحسنين.

فهى حقيقة تاريخية، وليس تخريجا، أن كان بيتهوفن من أبناء الثورة الفرنسية، وأن كانت مواقفه من أحداث عصره موقف الثائر الذي نشأ في أسرة تخدم الإقطاع، وتعيش على فئات الأمراء ونبذهم فكره الإقطاع وعمل على توكيد وتوطيد شخصيته وفرضها بل فرض الفنان الحق على مجتمع النبلاء الذي خالطه وعاشره، بعد أن هجر بون إلى فينا.

وإنها حقيقة تاريخية أيضاً أن بيتهوفن آخر من لبس لباس الخدم من الموسيقيين.. وقد نضاه عنه منذ أن غادر مسقط رأسه وهو في الثانية والعشرين من عمره، ويمم شطر فينا ليتم تعليمه، ثم ليغزو العالم الكبير بموسيقاه.. ولبس الخدم الذي أعنى، هو السترة المزركشة التي كان يلبسها الموسيقيون في جوقات الأمراء، ولبسها بيتهوفن وأبوه وجده.

لم يستخدم بيتهوفن فنه لنشر دعوة فقد كان فنه أعلى من أن يراق على التراب أو يقف على الأبواب.

تأثر بيتهوفن بالأحداث ليكون مرآة وطنه فحسب والمعبر عن آلامه وآماله. فالفنان شبيه بآلة موسيقية حساسة.. كالصنجح «الأيولى» يعلق في الأغصان فتذبذب أوتاره بللمسة الهواء، حتى لو

كان نسيما.. والفنان الصادق هو المرأة المستوية لعصره، لا تكذب على الناظر إليها، مثلما تكذب المرايا المقعرة المحدبة.

ألف بيتهوفن سمفونيته الثالثة إعجابا بنابليون بونابرت حين كان يمثل الثورة الفرنسية ابنا من أبنائها فلما غما إلى بيتهوفن أن نابليون أعلن نفسه امبراطورا على الفرنسيين، صاح غاضبا: إذن فهو واحد من آحاد الناس جاء ليدوس حقوق الإنسان ويتمادى فى تحقيق أطماعه الشخصية.. يتعالى على البشر ويمعن فى العنو والطفيان.. واتجه بيتهوفن إلى المكتب وأمسك بصفحة عنوان السمفونية من أعلاها وقد خط عليها اسم بونابرت ومزقها بالطول، ورمى بها أرضا ومحا اسم نابليون من عنوان سمفونيته الثالثة وسماها:

سمفونية البطولة- فى ذكرى رجل عظيم.. كان ثم مات فى نفس بيتهوفن.

كان الوسط الارستقراطى الذى يعجب بفن بيتهوفن، يدله ويخشاه فى وقت واحد. وكان الأرشيدوق رودلف ابن الامبراطور تلميذا لبيتهوفن وصديقه الحميم.. فلما ذهب الموسيقى العظيم الى قصر الأمير ليعطيه درسه، ضاق ذرعا بما طالبه به رجال الأرشيدوق من مراسم الطاعة وفروض العبودية، فأمر الأمير رجاله بأن يتركوا الفنان العظيم حرا، وأن يكفوا فيما يختص بأستاذه عن الأعيب القردة.

الآن أتناول الجزء الإنسانى، وما أخصبه، من شخصية بيتهوفن وأترك الجزء الموسيقى لأهل الاختصاص فموسيقى بيتهوفن علم يعكف عليه الدارسون للموسيقى.

جانبا للشخصية متكاملان لا يغنى أحدهما عن الآخر، ولكنهما من الغنى بحيث يحتاج سبر أغوارهما معا او استيعابهما معا إلى أديب موسيقى وقد رزقناه فى شخص الدكتور حسين فوزى العالم الفنان معا.

يقول «برليوز» فى مذكراته عن استاذه «ليزوير» أنه كاد أمينا على ما درج عليه من تعاليم للموسيقى أخرى بأن اسميها رجعية... وفى عرفه أن هايدن وموزار قد وصلا الى حدود لم يعد فى وسع امرئ أن يتعدها.

ومع هذا تحدث إليه برليوز أو طلب إليه أن يتعرف على شىء جديد وعظيم فى الموسيقى من وجهة الأسلوب، ومن ناحية البناء الموسيقى الشامخ.

وأخيرا استقر رأى ليزوير على حضور حفلة الرابطة وهي تؤدى السمفونية الخامسة مقام «دو» من الديوان الصغير لبيتهوفن. ولأنه أراد أن يركز ملكاته فى الاستماع إليها، فقد فضل أن يجلس فى مؤخرة بنوار يحتله أشخاص لا يعرفهم ولا يعرفونه، كما صرف برليوز عنه.

وعندما انتهت الحفلة، هرع التلميذ الشاب إلى أستاذه الشيخ يسأله رأيه، فالتقى به فى الممشى خلف البناوير، وكان محتقن الوجه، يهرع فى سيره، ويقول لتلميذه متلعثما:

- أف لهذه الموسيقى! دعنا نخرج من هنا أريد أن أشم نفسى هذا شيء لا يصدق العقل..
موسيقى عظيمة! ولكنها لخبطت كيانى إلى درجة أننى عندما أردت أن ألبس قبعتى.. أخذت
أبحث عن رأسى فلم أجده!

وعاد برليوز فى صباح اليوم التالى لسمع أستاذه يقول فى هدوء:

- ليكن ما يكون يابنى إيجب أن نتجنب تأليف مثل هذه الموسيقى.

ويرد عليه الموسيقى الفرنسى برليوز، بالجملة التى حفظها له كما يقول الدكتور حسين فوزى، التاريخ الموسيقى العام:

- اطمئن ياسيدى الأستاذ، لن يؤلف أحد كثيرا من مثل هذه الموسيقى!

يقول رجلنا العالم الفنان الدكتور حسين فوزى: (السمفونية الخامسة شيء كالجوهر الفريد،
درام من أربعة فصول، يعبر عن أشخاصه وأحداثه بالألحان.. يذهب فيه الموسيقى إلى غرضه
الرفيع مباشرة يخطط قصته على صفحات الأثنية. أشهر السمفونيات وأبلغها.. ألفها الرجل فى
عنفوان عبقريته وكمال بيانه، فجاءت خريدة الدهر، صورة من نفسه تشرئب إلى العلا، وتفتح
الرزايا والمحن، متخذة سمتها إلى الفن فى أرفع وأسمى مظاهره.

وفى فصل (دور الإلهام فى موسيقى بيتهوفن) يصف بيتهوفن نفسه مولد العمل الفنى..
نقروه فنحس إحساس من يرى النبتة وهى تنبت من أرض بات ظل وجودها.

يقول بيتهوفن (إننى أحمل أفكارى معنى مدى طويلا، قبل تدوينها كتابة، وذاكرتى تحتفظ
بالفكرة اللحنية إلى درجة وثوقى بأننى لن أنساها، حتى على مر السنين، ولكنى أغير وأحور

كثيرا، وقد أعدل عن الفكرة، ثم أعود إليها لأحاول من جديد، حتى أطمئن إلى النتيجة.. وهنا يجيء دور غو الفكرة مشتته في كل اتجاه.. إلا أن معرفتي بما أريد تحفظ على فكرتي التي لا تتخلي عني أبدا بل هي تنهض أمامي وتنمو، حتى لأرى وأسمع العمل بكل أبعاده، كأنه صب في قالب.. وهنا لا يبقى سوى جهد التدوين على الورق.. وقد تسألني من أين تجيء أفكارى الموسيقية فلا أحير جوابا.. إنها تطرقني على غرة وحدها في بعض الأحيان، أو متآلفة مع أشياء غيرها.. وهنا تبدو لي كأنني أنتزعها بيدي من الطبيعة ذاتها وأنا أمشي في الأحراج.. وقد تجبني في سكون الليل، أو عند مطلع الفجر، فتحيا في جو من الأحاسيس نفسها التي تقود يد الشاعر لترجمها شعرا، أما أنا فأحققها بالنغم الذي يعلن ويتغنى بل ويعصف في رأسي حتى أراه بخيالي مدونا بالنوتة الموسيقية).

وإن المرء ليحار كيف بلغ بتهوفن هذا الأوج..

في رأى الدكتور ماريون سكوت، مؤلفة كتاب قيم عن بتهوفن أن سر ذلك يكمن في إدراكه وفهمه الخالق الأعظم.. كان يراه في الموجودات حوله.. كان يراه في السهل والبحر.. في حفيف أوراق الشجر.. في زفيف الريح.. في زفيف الزهر...
هكذا يخيل إلى معها.

في الفصل الرابع يتحدث الدكتور حسين فوزي عن (دور الهيام في موسيقى بتهوفن).

يقول الدكتور حسين فوزي إن بتهوفن لم يتميز بسحنة جميلة ولا كان مهذبا رقيقا من زاوية الاتيكيت.. لم يكن يتأنق في ملبسه وينمق في كلامه ويحرص على آداب المائدة.. ومع هذا كانت نساء الطبقة الأرستقراطية في فينا المائسات المغردات كالطير.. في خفته وضآلة -مخه- هذا التشبيه للدكتور حسين فوزي ومعه حق.

لم يكن إعجاب أولئك النسوة وأهلهن من الأرشيذوقات والكوانت في شباب بتهوفن، منصبا على تأليفه الموسيقية -وإن تحقق ذلك فيما بعد- وإنما على إبداعه العزف على البيانو وبخاصة حينما يطلبون إليه الارتجال، فقد ندر أن استطاع عازف في عصره ولا بعد عصره، أن يداني بتهوفن في عظمته عندما يرتجل على البيانو.

وقد عرف عن بيتهوفن أنه كان يهوى ذاك النوع من السيدات ذوات الثقافة الرفيعة والأدب العالي.

والثقافة الرفيعة والأدب العالي ليسا من صنع القصور أو الكفور ولكنهما موهبة الوهاب الذي يرزق من يشاء بغير حساب وأعلى ألوان الرزق من الفنون والذكاء..

كان بيتهوفن تعميس الحظ في الحب فأعقد قواه المبدعة على فنه وحده.. وفي هذا يقول شافلر:

عندما أطبق الصمم على سمعه، وذبلت نضارة الشباب التي تخفف من قبح سحتته، امست علاقاته بالنساء أشد صعوبة. وكان الخاسر في الغرام وكنا الكاسبين لما نتمتع به من أنغام.. فلو أن لبيتهوفن وجه كازانوف وكمال صحته، وقوة جاذبيته للنساء، لافتقر العالم اليوم إلى سمفونية البطولة، وكونشرتو الفيلونيه، وصوناتة «الأباسيوناتا» والقداس الاحتفالي، والرباعية الرابعة عشرة مقام دوديز مينور..)

وقد أورد الدكتور حسين فوزي أشهر خطابات بيتهوفن الغرامية ولكني لن أسجل أقباسا منها، هنا، حتى يعود القارئ إليها في الكتاب كاملة ولو أنها طويلة ولكنها شيقة ممتعة. وسبب آخر غير الطول فإن الدكتور حسين فوزي يقول (إننا نطالع قلب بيتهوفن في مؤلفاته الموسيقية.. ومهما قال الشراح في معنى أو مبنى هذه الرسالة فإنني أفضل عليها ألف مرة أية حركة من صوناتات «الباتيتيك» أو «ضياء القمر» أو «الأباسيوناتا»

هنا أعيش حياة بيتهوفن، وأحس بمعنى الحب عند بيتهوفن وكيف يتحول فنا عظيمًا، باقيا على صفحة الزمان.

ويصف الدكتور حسين فوزي، منظرا لا ينساه قارئ حين اجتمع حشد عظيم من الناس في فينا ليستمعوا إلى السمفونية التاسعة، جلس الموسيقى إلى جوار رئيس الاوركسترا في مواجهة الكورس والعازفين. وتنتهى السمفونية بتصفيق هائل لرجل أقر الناس له في حياته بالسيادة الموسيقية فلا ينفذ الدوى إلى داخل آذان الأصم.. ويدفعه أحد الجالسين إلى جانبه ليلفت نظره إلى الاحتفاء الحماسي بعمله الخارق، فيستدير بيتهوفن ليرى الأكف تتلاقى، والشفاه تفتح وتقل الناس ينهضون ويرفعون أذرعهم في الهواء.

ويبدو أن الناس لا يتفقدون على شيء حتى صمم بيتهوفن يختلف الناس فيه وهو لا يحتمل الاختلاف. فبعض الناس يظن أن معجزة بيتهوفن كانت في أنه أصم ألف موسيقى عظيمه.

والرد على هذا الرأي عند الدكتور حسين فوزى أن بيتهوفن لم يكن الأول ولا الأخير في الصمم بين الموسيقيين، فعندنا سميتانا التشيكي، وجابريل فوريه الفرنسي - ولكن المعجزة الحقيقية هي في الموسيقى ذاتها.

إن المأساة الحقيقية هي أن يموت هذا الرجل في السادسة والخمسين من عمره إن بيتهوفن لو امتد به العمر عشر سنوات لقدم لنا العجب العجائب، مثلما فعل في تلك الأعمال السامية.

وكان بيتهوفن يؤيد الدكتور حسين فوزى مع اختلاف العصرين، حين يقول في وصيته التي تسمى وصية هايلجنشتات نسبة إلى الضاحية النمساوية التي تحمل هذا الاسم والتي كتبها فيها.

يقول بيتهوفن (آه كان مستحيلا أن أغادر عالمنا قبل أن أنجز. ما أشعر بما في قدراتي إنجازها.. وعلى هذا تحملت وقر حياتي التعسة، نعسة حقاً حياة هذا الإنسان الذي يكفيه أقل من القليل ليتحول من أحسن حالاته إلى أسوأها).

ويقول: (يا إلهي هبني ولو يوماً واحداً من الفرح الخالص.. ما أطول الزمن الذي انقضى دون صدى فرحة ترن في فؤادي.. متى.. متى.. ياذا الجلال والإكرام، ألقى الحبور في منازل الطبيعة والناس.. أبداً؟ - كلا؟ ما أقسى هذا وأشد).

إن القلب ليذمي وينفطر حين يسمع هذه الاستغاثة وممن؟ من بيتهوفن

كان بيتهوفن، الذي ضمن بموسيقاه على القصور، يهديها إلى صاحب له جميل. فالكونت فالدهشتاين الذي أمده في أول حياته بالمال وزوده بالتوصيات تفتح له الطريق في عاصمة الموسيقى، أهدى إليه فيما بعد عملاً من أعظم أعماله وأجملها: صوناتة البيانو المعروفة باسم «صوناتة فالدهشتاين».

هذا حين عدل عن إهداء نابليون وهو إمبراطور وحين أعرض عن هايدن حين لم يرق له أسلوبه في التدريس حين بدأ يتلقى عليه. ورجل عن فيناكلها وذهب إلى لوندريه ليتلقى على أعظم أستاذ في زمانه: «البرخسبرجر» الذي ذلل له صعوبات الفن كما تلقى دروساً في التلحين الغنائى على «سالييري».

وهكذا أضاف بيتهوفن إلى حذقه العزف على البيانو، تمرسه بالعزف على الأرغن والفيولينة وكثيرا ما احتل مكان استاذة نيفى على مقعد الأمرغن بكنيسة بون كما اشتغل عازفا على الفيولا بأوركسترا الإمارة، وعازفا على الهاربسيكورد مع أوركسترا الاوبرا.. وهكذا جمع من المهارات الموسيقية أقصى ما كان يحصله دارس فى زمانه. وكأنه يعوض بهذا ما افتقده فى التعليم النظامى الذى لم ينتظم طويلا فيه.

كما لاذ بالتعويض فى صورة أخرى حين أحب الاطلاع وأكب عليه.. فطالع كما تحكى مذكراته كتب التاريخ المشهورة كتاريخ بلوتارك واكرزينوفون

وقرأ شعر اليونان واللاتين: هوميروس واوفيد وهوراس وفلسفة أفلاطون وارسطو.. وكان يطالع هذه الكتب فى ترجمتها الألمانية لجهله باللغات القديمة حتى لقد ترجمت له نصوص القداس اللاتينية وهو يؤلف ألحان قداسية. وكان يعكف على قراءة مؤلفات جوته وشلرر وكلوبشتوك وغيرهم من شعراء عصره بل وفلاسفته من شتورم إلى كانط.. كما اتجه إلى قراءة المشرقيات فى مترجمات المستشرق النمى الكبير البارون فوق هامر- بورجشتال وغير هذا من كتب الديانات الشرقية وهو الذى قال عنه هايدن أنه ملحد وكأنه لم يسمع قول أو وصف بيتهوفن، الموسيقى بأنها وسيط بين الإحساس والفكر.. وهى المدخل الروحى إلى نطاق المعرفة العليا.. تلك التى تفهم الإنسانية والإنسانية لا تفهمها.. كل خلق فى شىء مستقل عن الفنان وأقوى منه، لأنه عود إلى من خلق فسوى.. ولا علاقة للعمل الفنى بالإنسان، إلا أنه شهيد على العناية الربانية بالإنسان.

عاش بيتهوفن للفن واستغرقه فنه حتى أن نوباته الإبداعية كانت تفقده الوعى بما حوله، حتى ينسى أخص الأخصاء وثابت أنه إبان تأليف «القداس الاحتفالى» وهو من أعظم أعماله فى العشر سنوات الأخيرة من حياته، نسى نفسه ومظهره إلى درجة أن قبض عليه البوليس وساقه ليحتجزه فى المخفر بتهمة التشرد.. وهو الذى كان يعتبر غشيانه قصور العظماء تشريفا لهم. يجلس على موائداهم فى الصدارة.

لقد كان بيتهوفن أول الفنانين الذين نادوا بحق الفن ماديا وأديا فى المجتمع، وأول الفنانين الذين عاشوا من إنتاجهم وحصاد عبقرتهم ليس لأمرىء عندهم من نعمة تجزى.

دعى سنة ١٨٠٤ ليتناول الطعام ضمن من دعوا لاستقبال الأمير البروسى لويس فرديناند.. وما إن عرف أن مكانه ليس على مائدة الأمير، حتى نهض وغادر القصر.. ثم جاءته بعد ذلك بأيام دعوة الأمير الذى جلس فى هذه المرة بين بيتهوفن وسيدة البيت.

كان شعور بيتهوفن بقيمة فنه، وبأنه صاحب هذا هذا الفن يحميه من قبول الدنيا.. كان يمتق التفاف والتلف لعلية القوم ويرفض تعاليمهم لأنه الأبقى والأكرم على الحياة والناس دعى سنة ١٨٢٣ لقضاء الصيف فى قصر نيل.. ولم تطل به الإقامة ضيقا بمغالة النبل فى إكرامه واحترامه..

كان يعتز بالفن والفنان ويرى من حقهما أن ينظر الناس، مهما بلغت منازلهم إلى الفنان كإنسان موهوب، عطية الخالق للبشر.

إنه أول فنان يغير العلاقة بين الموسيقى والمجتمع الارستقراطى، فلا يكون الخادم النظيف الموكل «بالإناس والطرب» وإنما الموسيقى الذى يعيش مما يخطه قلمه.. وهو إلى ذلك مدلل الأرستقراطية لا يعتبر أنه مدين لها بشئ، وإنما هى المدينة له بفن يرفعها من مرتبة الإنسان اللاهى، الطاعم الكاسى، إلى الإنسان الشاعر المفكر.

ومن أطرف الصور التى رسمها الدكتور حسين فوزى لبيتهوفن تلك التى كان عليها حين يسير فى الطريق.

كان منظر بيتهوفن فى الطرقات لافتا للنظر مثيرا للدهشة. فهاهو ذا يسير بجسمه العبل، وقوامه الربعة، وجوارب وسروال وصديرية بيضاء، ورباط رقبته الأبيض منقوش ملتف حول ياقة عالية منشأة، وعلى رأسه قبة عالية ذات دوائر مجمعة، وعلى كتفيه سترة زرقاء ذات أذيال وأزرار نحاسية.. جيوبها منتفخة إلى درجة بروز بطانتها بما تحمل من كراسة كبيرة يخط فيها خطراته الموسيقية، وكراسة أصفر حجما كانت الوسيلة الوحيدة الباقية للتخاطب معه بالكتابة فيها، وقلم رصاص ضخيم كأقلام التجارين، وسماعة من ذوات البوق الطويل. يعبر الطريق ويده إلى ظهره وجسمه مائل إلى الأمام، ورأسه مرفوع، ثم يقف ويخرج الكراسة الكبيرة من جيبه وهو ينغم نفسه بصوت خفيض أو مرتفع، مع تحريك ذراعه. أما إذا لم يكن رافعا رأسه إلى السماء مشغلا بتأليف، فقد يستدير وثغره يفتر عن ابتسامة.. وهو يحدج بنظره، عادة عابرة.

ولعل أمس الصور بالقلب الإنساني تلك التي رسمها هو بنفسه لنفسه.. صورته عندما انتزع القدر منه حاسة السمع رويدا رويدا بطريقة تقسيط العذاب والمخيلة بإمكان الشفاء، بفضل النطاسيين والمياه المعدنية.. يوما نسمع تغريد الطير ويوماً يتضاءل سمعنا فلا نعرف أهو الطير توقف عن التغريد أم.. وهذا إنسان لا نتيبن كلماته لماذا يتحدث بهذا الصوت المنطفيء، ويزم الى ذلك شفتيه، أهو يتكلم من داخل قمقم؟)

يقول الدكتور حسين فوزي: (ويستمر هذا العذاب من أواخر القرن الثامن عشر حتى حوالي عام ١٨١٨ حين يتم القدر نعمته على بيتهوفن بالصمم الكامل، ولا يصبح في الإمكان التخاطب معه إلا بالكتابة.. وقد حكى اسطفان فوق بروينج ابن صديق الصبا كيف كان يجلس طفلا إلى البيانو وينزل عليه ضربا شديدا بقبضتيه ليحرب مدى صمم (عمه) بيتهوفن، وهذا الأخير، ولا هو هنا، يواصل تأملاته أو يخط مدوناته.

وفي سنة ١٨٢٢ مر بأقصى تجربة عندما تقدم ليقود تدريبا لأوبرا «فيديليو»

قال صديقه شندلر:

(ظهر جليا، منذ ثنائي الفصل الأول أنه لا يسمع شيئا مما يجري على المسرح. كان يعوق تقدم خطى الموسيقى فيتبعه الأوركسترا، بينما المغنون يسرعون.. مما حدا بالرئيس الأصلي للموسيقى إلى إيقاف التدريب لحظة دون أن يذكر السبب. ثم بدأت الموسيقى من جديد بعد تفاهم بينه وبين المغنين.. وتكررت البلبلة، ليتوقف الأداء من جديد وكان مستحيلا الاستمرار تحت قيادة بيتهوفن.. ولكن كيف نفهمه ذلك؟ من ذا الذي خلا قلبه من الرحمة ليقول له: تنح أيها المسكين، لا شأن لك بهذا.. كان بيتهوفن نهب القلب، يتلفتمنة ويسرة يستقرىء وجوه الحاضرين، في محاولة لفهم ما هو حادث، والصمت مخيم على الجمع الحاشد.. وفجأة ناداني بصوت أمر، وقدم لى كراسة المحادثات وأشار الى الكتابة.. فكتبت هذه الكلمات: أرجوك أن لا تواصل هذا، وسأفسر لك الأمر بالمنزل. فقفز قفزة واحدة نزل بها إلى أرضية القاعة وهو يصيح: فلنسرع بالخروج. وجرينا دون توقف حتى بلغنا المنزل.. حيث انهد حيله فوق كنبه، وهو يغطى وجهه بيديه، وبقي هكذا حتى ساعة الأكل. وفي أثناء العشاء لم ينبس ببنت شفة، وظل محتفظا بسيما الانهيار والألم العميق. وعندما استأذنت للرواح، أمسك بى وأبدى رغبة فى أن لا أتركه وحيدا.. لقد أصيب فى الصميم، وحتى أيامه الأخيرة، ظل متأثرا بتلك الواقعة الفظيعة).

ولكنه احتمال.. وارتفع فوق المحنة.

حتى السمفونية الخامسة كان فيها عملاقا لا يحنى رأسه بل يرفعها شامخا بقدر ما تخطى من خطوب.

سمفونية تصور المكافحة والصراع ولكنها فى الحركة الأخيرة ينتصر الإنسان.
وقد انتصر بيتهوفن.

يقول روبرت شومان: (خذوا مائة سندية، عمر كل منها مائة عام، واكتبوا بها اسمه حروفا باسقة منتشرة فوق السهول، أو انحوا شبيها له فى جرم هائل كتمثال القديس شارل بوروميو على ضفاف بحيرة ماجيورى حتى يظل من علاه مثلما كان موقفه فى الحياة. وعندما تمر السفائن بنهر الراين، ويسأل السائحون عن صاحب التمثال الضخم يجيبهم الصبية: أنه بيتهوفن! فيظن السياح أنه اسم امبراطور جرمانى عظيم).

ما أبعد شومان كما يقول الدكتور حسين فوزى، عن الصواب، وهو الموسيقى، والناقد الحصيف، بعيد النظر! فالمارة بمدينة بون، أو بأية مدينة أقامت تمثالا لبيتهوفن، لا يمكن أن يترددوا لحظة فى التعرف على صاحب التمثال، فالعالم أقر اليوم، كما أقر بالأمس، أن مقام بيتهوفن يعلو على مقام الملوك والأباطرة، وعنقه بطول أعناق عظماء الفلسفة والعلم والشعر والفن.. وهؤلاء بدورهم أعلى مقاما من الملوك والأباطرة.

أما فون بسمارك السياسى الألمانى الذى يعرف فى التاريخ باسم المستشار الحديدي، الرجل الذى رفع إصبعه يوما فانهارت امبراطورية نابليون الثالث كأنها قصر من الورق، فقد قال معقبا على الحركة الأخيرة من صوناته كرويتزر: «ينبغى أن نسمعها كل يوم لتحقيق أعمالا جلى.. هذه هى الموسيقى التى يجب أن ننشئ عليها أطفالنا.. ليشبوا أبطالاً».

وبعد فإن بيتهوفن الذى طحنته المحنة طحنا، قد تعايش معها فى سنواته الأخيرة وانقلب متصوفا واعتزل العالم واتجه إلى الله يشكو، همه، ويشكره على ما آتاه من موهبة وفن ثم أسلم الروح بعد أن التفت إلى من حوله قائلا: (صفقوا يا إخوان فقد انتهت المهزلة).

هذا هو كتاب بيتهوفن..

أو جانب واحد منه هو الجانب الانساني فى الفنان.

أما الجانب الآخر الاقتضاب أو الاستقطاب فهو الجانب الموسيقى العلمى ويضم:

* السمفونيات التسعة

* الكونشرتوات

* الافتتاحيات

* صوناتات البيانو

* صوناتات الفيولىنة والبيانو

* صوناتة الفيوولونسيل والبيانو الثالثة

* الرباعيات الوترية

* ثلاثية الأرشيذوق

* السباعية (سبتور)

* فتازيا كورالية

* القداس الاحتفالى

* اوبرا فيديليو

* مختارات من أوبرا فيديليو

وقد شرح الدكتور حسين فوزى هذا كله شرحا علميا دقيقا ويقع هذا الجزء وحده من

الكتاب فى ٢٦١ صفحة (مائتين وواحد وستين صفحة).

إن قيمة هذا الكتاب أن صاحبه كتبه عن دراسة، واستمتاع واستيعاب وتذوق خبير، وسفر

طويل فى المحافل الموسيقية الغربية، وسفر طويل فى أعماق الشخصية المترجم لها.

فالكثابة هنا ليست تقليدية أو احتذاء أو تجميعا..

إنها كتابة تقطر عرفا وتقطر شهدا..

الفن الإسلامي

ألف الكتاب العالم الفنان «أرنست كونل» الذي درس القانون والآثار وتاريخ الفن والفلسفة في جامعات باريس وفيينا وميونخ وفلورنسا وهايلدبرج وكان مديرا لمتحف الفن الإسلامي ببرلين ثم أستاذا لتاريخ الفنون الإسلامية وأستاذا زائرا بمعهد الآثار الإسلامية بالقاهرة عدة مرات آخرها سنة ١٩٣٦.

وترجم الكتاب الدكتور أحمد موسى.

والكتاب يتناول الفن الإسلامي في عصوره المختلفة ومواطنه المتعددة وقد وقف المؤلف طويلا عند ريادات مصر والقاهرة يقول عن باب الفتوح، انه يبدى فوق المدخل (أول مثال للقبّة المسطحة المبنية بالحجر المنحوت فوق وصلات دائرية).

ووقف مبهورا عند الواجهة الفخمة لجامع الأقمر (فهي غنية بحنايا تنتهي بتضليعات مخصوصة على شكل الصدف.. وقد صار هذا الأسلوب فيما بعد جوهريا في زخرفة المآذن على الأخص.. فالوردة البديعة المحفورة المفرغة في جامع الأقمر ترينا مدى التفوق الفني في مدينة الزهراء حيث معالجة المسطحات العليا وصنع العرائيس في بعض النصب المحفوظة).

ويقف الاستاذ ارنست كونل عند العصر الذهبي الفاطمي في أوائل القرن الثاني عشر.. وفيه رسوم إنسان وحيوان منوعه تمثل موسيقيين وراقصات ومناظر صيد وغيرها، منقولة بأمانة عن الطبيعة وفي ذلك ما يدل كما يقول على تسامح الشيعة وهي بارزة من القاعدة في اتقان. وقد وردت محفورات أخرى من هذا القبيل للكنيسة القبطية «السيدة بربارا» وهي موجودة الآن في المتحف القبطي بمصر القديمة.

وأهم من هذا سقف كنيسة «الكابيلا بالاتينا» في باليرمو، الذي يبدأ في الرواق الأوسط بقبة مقرنصة عريضة عديدة الصفوف. ثم ينتقل الى سقف من مناطق ذات نجوم مئمنة غائرة. والمسطحات الناشئة في مثل هذه الترضية في النحت، هذه المسطحات الصغيرة التي لا تحصى، مصورة جميعها تارة بالنقوش الكتابية والأرابيسك، وتارة بموضوعات حيوان فوق عرائيس، وكذلك أيضا بتصاوير آدمية مختلفة متعددة في ألوان زاهية.

ويعالج بعض هذه الرسوم موضوعات مماثلة لتلك المحفورات في القصر الفاطمي، على حين يحتوي قسم آخر موضوعات أسطورية ولاشك أن السقف بأكمله صناعة إسلامية عربية خالصة أوصى بعملها الملك روجر الثاني لكنيسة قصره.

هذه شهادة عالم مسيحي أوربي. شهادة للفن الإسلامي وشهادة لمصر الإسلامية

ويؤيد «ارنست كونل» المؤلفين العرب في أنه لا بد أن تكون قد وجدت في القاهرة مدرسة خاصة بالمصورين، أقدمت في نطاق الهندسة المعمارية دائما، على موضوعات تتناول الأشكال الكبيرة أيضا. والظاهر أنها استخدمت وسائل خيالية تثير الاهتمام.

ويقول ارنست كونل (من الأهمية بمكان تلك الخطوات التي خطتها مصر في ذلك الوقت صناعة البرونز. فالزخرفة المحفورة في المسطح على السلطانيات والبراميل والشمعدانات والمجامر والدفوف، وغيرها من نماذج الأدوات التزمت نطاق الطراز الفاطمي المؤلف محلاة بنقوش أدعية، وجامات بها حيوان. وقد وجدت إلى جانب ذلك أشياء مصبوبة في قوالب ومنحوتة على صورة الحيوان كالأباريق والمباخر.. وأروع قطعة من هذا النوع، يبلغ ارتفاعها مترا، وتمثل العنقاء المشهورة المحفوظة في كامبو سانتو بمدينة بيزا.. وقد جاءت من مصر مع إحدى الحملات الصليبية.

وعن الخزف ذي البريق المعدني يقول إنه بين ما يسمى «شقافة الفسطاط مما استخرجته الحفريات في مصر القديمة بالألوف، نجد في النوع الأسبق كثيرا جدا رسوما تمثل الإنسان. وقد نجح فيها البريق المعدني في انسجامات مختلفة، وأجرى أيضا فوق تزجيجات ملونة، ويمكن أن يستنتج من كمية الطينة المستعملة في الخزف أنه كان بالقاهرة عدة مناطق للفخاريين.

وفي صناعة النسيج يقول كانت مصر منذ القدم الموطن الكلاسيكي لصناعة نسيج الكتان. وإلى أواسط العصر الوسيط كانت منتجات هذه الصناعة أهم صادراتها إلى الخارج فالشيلان الرقيقة ومنسوجات الباتستا المخرمة الواردة من وادي النيل، كانت نادرة المثال، تكسبها قيمة خاصة تلك الاشرطة الحريرية التي كانت تتخللها تحلية لها.

وعن دار «الطراز» المصرية يقول انها بلغت في العصر الفاطمي مقدرة على الأداء لم يسمع بها لنظامها المثالي. وكانت تصنع للخليفة أقمشة ثمينة جدا مزركشة بالذهب. بيد أن الترف الذي

كان مسموحا به للفنانين العاديين، يبدو انه بولغ فيه كما تدلنا الآثار التي عثر عليها فى مقابر مصر العليا. فقد كانت القمصان والأردية الخارجية، والشيلان والأحزمة والعمائم محلاة بأشرطة من الحرير السميك المشغول بالإبرة بمنتهى الدقة.

ويقول إن مصر التي حاربت التار والمغول دفاعا عن الاسلام، لم تشغلها الحروب عن تزيين العاصمة بالعمائر التي (بهرت العالم طرا. وقد زاول العباسيون الذين طردوا من بغداد، خلافتهم الصورية، - وقد باتت مجرد شىء رسمى - تحت حماية بلاط القاهرة)

وهو بلاشك يقصد عمائر الأحياء وعمائر الأموات فعن أضرحة صحراء الممالك أو القاهرة الشرقية يقول إنها (حافلة بمجموعة من أمثال هذه المباني التذكارية، تعد بحق أروع مدينة أموات فى العالم).

وعن بصمة القاهرة فى العمارة يقول (فى سوريا ارتبطت العمائر الدينية المملوكية بنماذج القاهرة ارتباطا يكاد يكون وثيقا).

وعن مآذن القاهرة يشهد أن من العوامل المهمة فى نشدان روعة التأثير إدماج المآذن فى الواجهات بحيث لا يكون لها وهى قائمة على إحدى الزوايا أو كلتا الزاويتين قاعدة خاصة بها بل تشيد فوق كورنيش البناء. وقد كانت المآذن فى تشييدها المقرر لطابع مدينة القاهرة من ذلك الحين قائمة فى مبدأ الأمر على هيئة مربع ثم على هيئة مثلث، وبعد ذلك على شكل مستدير، لكنها لم تتلق إلا فى هذه الفترة ما بث فيها من روح مميز ألا وهو الحنايا والدهاليز المقرنصة، وقد نشأ عن تنفيذ هذه الموضوعات، وكان غالبا، تنفيذا بديعا، وكذلك عن التبديل بالخلييات الهندسية، متنوعات متعددة لزمها إلى نهاية الفترة فهم جلى للنسب الجميلة والتنظيم العضوى.

ويدلف الوصف إلى داخل المسجد المصرى فيلاحظ أن الولايات فيما يتعلق بالزخرفة الداخلية شائعة الاستعمال بخاصة فى رقاب القباب، وذات أهمية معمارية.. كما كانت تغشية الجدران ببلاطات من المرمر، وحائط المحراب خاصة، بفسيفساء الحجر أمرا مألوفا. وكان المحراب فى عهد الفاطميين يصنع من الجص أو الخشب، لكنه فى عهد المماليك لم يعد يصنع من ذلك إذ باتت له وظيفة عضوية، وأصبح له بعقدة المستدير أو المدبب وإطاره المستطيل جهاز غنى من فسيفساء الرخام لا يبدى نماذج هندسية فحسب، بل كذلك نماذج مقوسة دقيقة الصنع.

ومما يقرر صورة القاهرة وشوارعها في النفس إلى يومنا هذا المشربيات وهي تكعيبات خشبية ذات زوايا، مركبة في الطبقات العليا الخارجية. وتستحق أمثلة قديمة منها، أحيانا بوصفها من أعمال الخراطة الجديرة بالملاحظة.. نفس الالتفات الذي تستحقه أعمال (الأويمه) المحفورة في الركائز التي تركز عليها.

ويتحدث أرنست كونل عن براعة القاهرة في التكفيت بالذهب والفضة وبلوغها ذروة في كرسى السلطان قلاوون وكرسى السلطان الناصر (١٣٢٧م) الموجودين في المتحف الإسلامي.. كما تحدث عن تفنن مصر في الشمعدانات التي جرت العادة المصرية على أن يوضع اثنان فخمان منها على جانبي المحراب.

وتبهر بعد ذلك تلك القناديل الثمينة التي كان السلاطين والأمراء المماليك يهدونها إلى بيوت الله بالقاهرة وكانت تصنع من الزجاج المذهب المموه بالمينا.

وكانت النسخ الفاخرة من المصاحف المكتوبة بأقلام مشاهير الخطاطين في مقدمة هدايا القاهرة التي أخرجت حينذاك خطاطين عالميين بارعين في الخط «الثلاث» المفضل المشتق من الخط النسخ.. وكان المزخرفون المعهود إليهم في رسم صفحات العنوان ورءوس السور ودلايات الهوامش وتذهيبها يجيدون، مع الالتزام الدقيق للمنهج، تنوع الزخرفة التي كان اللونان الأزرق والذهبي هما السائدان فيها.. وكان المجلدون فوق ذلك يأتون بالمعجب المطرب من طريقة الضغط التي تميز بها العهد المملوكي والتي كانت تقوى بدلايات مصحوبة بأشكال أرابسك مقتطعة فوق أرضية من الحرير تضيء خلالها.

وعن سجاد مصر يقول «ارنست كونل»:

يروى رحالة سابقون بما لا يدع مجالا للشك أنه في العهد المملوكي التالي كانت تصنع سجاجيد معقودة لاستعمال البيت في القاهرة. ويصح أن يعد أكيدا أن ما يسمى بالسجاجيد الدمشقية، وهي التي حملت هذا الاسم في أسواق البندقية خطأ في أكبر الظن، هي نفسها من إنتاج مصر. وقد بقي أكثرها محفوظا، ويرجع بعضها إلى القرن الخامس عشر وبعضها إلى أوائل القرن الذي يليه، ولها دائما صبغة واحدة لا تتغير مؤلفة من الألوان الثلاثة الأحمر والأزرق الفيروزي والأخضر الزمردي.

أما فى الرسم فتتفرد عن غيرها كل الانفراد: وفرة محيرة فى الموضوعات الهندسية المتبدلة تبدل المبدع، الحافلة بالنبات، تغطى المساحة ولا تتباين معها الأشربة المتشابهة الألوان إلا قليلا. ومادة السجاد من الصوف اللامع إلا أن تكون من الحرير، وهذا بصفة استثنائية، ومسطحها إما مربع ليتمشى مع أرضية القاعة وإما مستطيل. وأجمل مثال لهذا النوع جاء إلى المتحف النمى للفتون والصناعات فى فينا من مقتنيات بيت هابسبورغ الامبراطورى.

ويقرر ارنست كونل أن طراز مصر فى تكفيت السلاح قد دخل الكثير منه فى مجموعات الأسلحة فى استانبول.

ويقول (أجمل ما أخرجت صناعة الأسلحة الإسلامية -بحق- بلط القتال المملوكية على الإطلاق، فهى تنم عن الذوق بصورة بينة سواء فى ذلك مقبض البلطة ونصلها).

ويتحدث المؤلف فى انبهار عن الكتان المصرى الذى كان يطرز بالحرير فى غرزة نسج فائقة العناية حتى يعيل إلى رائيها من فرط دقتها أنها مصنوعة بالآلة.. وذلك بعد أن كانت غرزة المفراز التى ترسم المحيط ما تزال تستعمل فى العهد الفاطمى.

يقول (لدينا كثير من نماذج الأقمشة ترجع إلى ذلك العهد قد حملت معها إلى أوربا أسلوب الغرزة المسماة هوليين، وهى ترسم المحيط بصورة أدق، وإلى هذا الأسلوب يرجع الفضل فى طائفة من التطريزات الفائقة الروعة فى عصر النهضة.

وأخيرا كان طبع الأقمشة بلون واحد محبوبا على الكتان فى عصر المماليك.

بل إننا لنملك عددا من عصى الطبع مصنوعة من الخشب بما كان يستعمل لهذا الغرض ويستخدم بمهارة بلغ منها أن أنشأت رسما منسجما جدا ظل يتابع طبعه.

هذه لمحات فحسب من دور مصر فى الفن الإسلامى سجلها استاذ دارس للفتون.. أجنبى لا دخل للعاطفة فيه.

مازلت أقول إن أعظم إضافة إلى الحضارة الإسلامية، فى الفن، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة.

مصطلحات في الفن والتربية الفنية

الكتاب ليس قديماً ممعناً في القدم.. فمصطلحات الفن إتجه الى تحديثها وتأصيلها أساتذة الفن والكليات الفنية حديثاً في إستجابة للتخصص الدقيق.

كتاب مصطلحات في الفن Tevminology of artandarleducation ألفه الدكتور عبدالعزيز الشال.

والمصطلحات في هذا الكتاب ليست قاموساً لفظياً فحسب ولكنها تواكب الصور التوضيحية والصور الفنية بالألوان للأعمال الفنية الكبيرة في التراث الفني أو النماذج الحديثة بل يضم الكتاب أيضاً رسوماً من معارض الأطفال كأرهاصات تستحق التحليل وترجمتها وجدانياً من حيث النمط البصري وقربها أو بعدها من مرحلة الواقعية أو الإنطباعية الحديثة.

وأعمال الأطفال التي طرحها المؤلف لا تقتصر على أطفالنا في العالم العربي ولكنها طافت بمعارض الأطفال شرقاً وغرباً لتوسيع الدائرة..

دائرة الرؤية ودائرة المقارنة أيضاً.

تكلم الكتاب عن الفن الإسلامي.. عن فنون الحلوى.. عن الأحجار الفنية مثل (حجر الشب) الذي شكلت منه تحف رائعة.

والمؤلف يطيل الوقوف عند المصطلح النظري فمثلاً:- التعبيرية ليست مجرد اللفظ المقابل في الإنجليزية Expressionism ولكنه يمضي في التعريف بأنها:- (حركة فنية معاصره يعبر الفنان فيها تعبيراً إنفعالياً وتعتمد على تحطيم المظاهر السطحية للأشياء، واستمرت الحركة بتيارها في أعمال «فان جوخ» المعبره و «تولوزلوتريك» و «أدوارد مونشي» النرويجي و «جيمس إنسوز» ثم النمساوي «كوكشكا» وكذلك «كاندنسكي» و «بول كلى».

والفنان في هذا الإتجاه يرسم ويعبر عن صفه وجوهر الأشياء وليس تسجيلاً للشيء نفسه.. فبدلاً من رسم شجرة بهيئتها العضوية الظاهرية فإنه يرسم قوتها ورشاقاتها وتبعها أو انغامها أو حبها.. رقصها وحركاتها.

وهناك نوع آخر من التعبيرية التجريدية يعتمد على الشكل واللون مثل أعمال بيكاسو و «براك» و «كاندنسكي» وكذلك يوجد نوع ثالث أيضاً يكون التعبير فيه مركزاً على الحس الزخرفي والأنغام والإيقاع واللحن، مثل أعمال «ماتيس» وينتمي للتعبيرية أيضاً «جورج روو» - «كلاين» - نولد - بيكمان - كوكشكا - زادكين - أينشتين النحات الانجليزي، جين دوبوني

وبعد هذا التعريف تأتي اللوحات بالألوان في عملية تسجيل وتأريخ وتطبيق.

مثال آخر: الدادا Dada

حركة فنية ابتدأت خلال الحرب العالمية الأولى وأستمرت حتى عام ١٩٢٢ حيث ابتدأت الحركة السيريالية في الظهور ونقط (دادا) من كلمة فرنسية وسمى الأسلوب بها عرضاً ودون تفكير مقصور. فقد كان أحد المتيمين إلى الإتجاه يحمل قاموساً فرنسياً معه وفتح فجأة ووقعت عيناه على كلمة «دادا» وتفسيرها بالفرنسية دمية ولعبه حصان الأطفال الخشبية ولكنهم إرتضوا الكلمة كشعار لفلسفتهم الفنية على الرغم من تباعد الكلمة إرتضوا الكلمة كشعار لفلسفتهم الفنية على الرغم من تباعد الكلمة وفلسفة الاتجاه وهي ثورة ضد القيم جميعها حتى ضد القواعد الفنية القديمة وهذا الفن نفسه "Antiavt" وقد ابتدأت الحركة في زيورخ عام ١٩١٦ لتعبر عن قسوة الانسان ضد القيم الإنسانية.. فهي ثورة ضد الأشياء والإنسان على السواء إندفع مؤيدوها ويعتبروها كل بطريقته الخاصة عن كوارث وويلات الحرب وقسوتها وضراوتها..

ومن فناني الإتجاه «كيريكي» وأحياناً ينطق «شيريكى» كان نسكى - دوتشامب - بوتشيوني - كلى - بيكاييا.

وهذا ظل أميناً محافظاً للاتجاه على الرغم من إنتقال كثير من الفنانين إلى إتجاهات أخرى فنية، وفي زيورخ ظهر «هانزارب» وفي نيو يورك «دوتشامب» وفي المانيا «فاكس أرنست» وفي

باريس «بيكابيا» والجميع يسرون في ذلك فلسفة الإتجاه على الرغم من أن لكل فنان أسلوبه المميز الخاص داخل الإطار العام للإتجاه.

وقد وقف المؤلف وقفة طويلة عند «فن الأطفال» الذي ظهر بالاهتمام به في القرن الماضي ثم زاد الإهتمام به في القرن الحالي وذلك لأهميته التربوية والنفسية والجمالية.. ولقد إهتمت هيئة الأمم المتحدة. وغيرها بهذا الفن وكونت له لجاناً دولية ومعارض ومؤتمرات.. وقد تناول علماء النفس فنون الأطفال ودرسوها للتعرف على سلوكهم وظهر الكثير من المؤلفات فيها بل رسائل علمية مما يعكس أهمية هذا اللون في حياة الشعوب.

وقد عرف الكتاب، الفن التجريدي Abstract Art بأنه الفن اللاتشخيص الذي لا ينقل الطبيعة نقلاً حرفياً. وقد أطلق على معظم الفنون المعاصرة التي تهدف إلى أن يكون الفن لذات الفن هدف اساسى رئيسى.. ومن الفنانين البارزين في هذا الإتجاه، كاندنسكى، هنرى مور، بارباراهيورت، بيفريز، ديللونى، كوبكا، موندريان وغيرهم وقد إنسحب التجريد على (التعبيرية) التي وقفت عندها منذ قليل وأطلقوا على هذا الإتجاه (التعبيرية التجريدية) التي وقفت عندها منذ قليل وأطلقوا على هذا الإتجاه (التعبيرية التجريدية) وهى حركة فنية ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية فى نيويورك حيث تأثر فنانون هذا الإتجاه بعده تيارات فنية منها السريالية والتكعيبية والتركيبي والبلاستيكية الجديدة وغيرها.

وأحياناً أطلقت التعبيرية التجريدية على اسم (مدرسة نيويورك) وأحياناً أخرى أطلقت على (التصوير الحركى) ولو أن هذا الاسم الأخير ظهر عام ١٩٥٢ طلع به على الحياة الفنية (هارولد روزنبرج) ويقع هذا الكتاب فى ثلاثمائة وأربعة وخمسين صفحة من الحجم الكبير وهو معرض جامع الفنون بالكلمة والصورة والخط واللون يترجم عن الحركات الفنية وأعلامها وشعوبها وتاريخها بدءاً من الفن البدائى إلى اليوم.. فهو كتاب بل سفر قديم جديد.. تراثى ومعاصر فى آن واحد.

الفن خبرة

ألف هذا الكتاب جون ديوى (١٨٥٩ - ١٩٥٢) فيلسوف من عمالقة الفكر المعاصر جاء كتابه هذا بعد كتبه الثلاثة (تجديد فى الفلسفة) (والبحث عن اليقين) و (المنطق: نظرية البحث) تفسيراً للفنون نابعا من ثقافته الواسعة العميقة.

الكتاب ضخيم يقع فى ٥٩٩ صفحة من الحجم الكبير وقد ترجمه الى العربية الدكتور زكريا إبراهيم وراجعته الدكتور زكى نجيب محمود.

يضم الكتاب اربعة عشر فصلا ويضم الكتاب بضع لوحات عالمية منها لوحة (بهجة الحياة) لهنرى ماتيس ولوحة (طبيعة صامته فا جوخ. سيزان).

هذا الكتاب خبرة مقطرة. وهو من أهم كتبه وأعظمها ان المفكر الكبير، مثل ديوى، لهو كالمدينة الكبرى كما يقول الدكتور زكى نجيب محمود وقراءة هذا الكتاب واستيعابه يحتاج ما تحتاجه المدينة الكبيرة من رغبة فى المعرفة وصبر فى البحث والفهم والوقوف على الأسرار والمداخل ومجالى الرؤية.

فى الفصل الأول يتكلم «ديوى» عن (المخلوق الحى) وفى هذا الفصل يرى «ديوى» أن الفن ولد فى حجر الحياة اليومية وخرج من أعطافها ان الرقص والتمثيل الصامت - وهما الأصل فى فن المسرح - لم ينعنا إلا بوصفهما جزءا من الطقوس والاحتفالات الدينية. أما الفن الموسيقى فقد تردد بكثرة فى لمس الوتر الممدود، وقرع الجلد المشدود، والنفخ فى المزامير وحتى داخل الكهوف كانت مساكن الناس مزينة بالصور الملونة.

ولما تحكم المال فى حياة الناس وسار الفن فى الزحام اللاهث وراء المادة والصراع المحموم وراء التفوق العسكرى، (أصبحت الجماعات والشعوب تخرص على إظهار حسن ذوقها الثقافى، ببناء دور الأوبرا، وتشبيد المناحف، وإقامة المعارض وهذه كلها إنما تشهد بأن الجماعة ليست مستغرقة بتمامها فى مسائل الثروة المادية وحدها، وإنما هى على استعداد أيضا لأن تنفق جانباً من مواردها لرعاية الفن).

ويتحدث «ديوى» عن لون خاص من الدراما تلك هى حزام الطبيعة فحينما تتناوب التغيرات من خواص بطريقة متناسقة (فإن هذا يحدث نظاما غطيا، لا من الناحية الزمانية فحسب، بل من الناحية المكانية ايضا، كما يظهر فى أمواج البحر، وتجايد الرمال حيث فاضت المياه وانحسرت، وتجمعات السحاب المجدد الخفيف والأسود الداكن والكنيف، وهذا التقابل القائم بين الحاجة والإشباع، بين الصراع والكسب، بين الاضطراب والتكيف، هو الذى يكون تلك الدراما التى يتحد فيها الفعل والشعور والمعنى).

وعند «ديوى» اتصال ووصال بين الخبرة وبين حياة الإنسان بل بين الخبرة وصراعاته فى الحياة ويؤكد «ديوى» على دور الحياة فى الفن ويؤيده «هدسون» الذى يقول: (إننى لأشعر حينما تختفى عن ناظرى صور الأعشاب الحية النامية، وحينما تتباعد عن سمعى أصوات الطيور المفردة وحتى الأصوات الريفية العذبة، أننى لم أعد حيا بمعنى الكلمة).

ويعجب همدسون من الذين لم يجدوا فى العالم أو الحياة من المتعة والتشويق ما يحفزهم الى حبها أو التعلق بها، بأن لهم عيون ولكن لا ينظرون بها فلم يروا (أى شئ مما ينطوى عليه هذا العالم حتى ولا أدنى رقعة من العشب الأخضر).

إن الخبرة يمكن تحصيلها أو هى ثمرة لتفاعل يتم بين المخلوق الحى من جهة، وبين بعض مظاهر العالم الذى يعيش فيه من جهة أخرى.

ويرى «ديوى» أن التجربة لا بد أن تجسم وأنه لولا التجسيم الخارجى لظلت التجربة ناقصة (ولم يكن من قبيل الانفاق اللغوى المحض ان تشير كلمات مثل «بناء» و «تركيب» و «عمل» إلى كل من العملية ونتيجتها المتحققة فى وقت واحد. وفى كل هذه الكلمات، يلاحظ انه لولا معنى «الفعل» Verb لظل «الاسم» noun فارغا أو عقيما.

ويقارن «ديوى» فى الفصل الثالث الذى عقده عن «تحصيل الخبرة» فى عملية موضوعية بين العمارة والفنون الأخرى مقارنة لا تخلو من الطرافة. يقول:

(ان الكاتب، والمؤلف الموسيقى، والمثال، والمصور ليستطيعون ان يتبعوا - أثناء عملية الإنتاج- آثار ما سبق لهم تحقيقه وحينما يتبين لهم أن ما حققوه ليس مرضيا او مشبعا، على نحو ما تكشف عنه عملية التقبل، أو المرحلة الإدراكية من مراحل التجربة، فقد يكون فى وسعهم إلى

حد ما أن يعاودوا عملية الإنتاج من جديد. ولكننا نلاحظ في حالة المعمار أنه ليس من السهل بطبيعة الحال أن يتعقب الفنان آثار ما سبق له تحقيقه، وربما كان هذا سبب من ضمن الأسباب التي أدت إلى وجود الكثير من المباني الدمية أو القبيحة الشكل).

ويتكلم «ديوى» عن تذوق الفن فيؤكد أنه (لابد لنا من ان نستجمع طاقاتنا وأن نعلم الى تركيزها أو تثبيتها في مفتاح الاستجابة حتى يتسنى لنا بحق أن نتلقى أو نتقبل).

وفي الفصل الرابع يتحدث «ديوى» عن فعل التعبير.

ولما كان الفن، احساسا قويا يهز الكيان ساعة ميلاد العمل الفني فإن «ديوى» يقول (إن الانفعال الممتلىء الوفير والانطلاق التلقائي. هيهات ان يتهاى بحق اللهم الا لأولئك الذين اعتادوا ان يستغرقوا في ملاحظة المواد المترابطة، والذين طالما انشغل خيالهم بإعادة تركيب ما سبق لهم رؤيته وسماعه).

كتب فان جوخ في إحدى رسائله إلى أخيه يقول «إن الانفعالات لهى من القوة بحيث أن المرء ليعمل دون أن يدري أنه يعمل، ومن هنا تحيى لمسات الفرشاة سلسلة متتابعة متماسكة (متسقة) كأنما هى مجرد كلمات حديث أو خطاب».

على أن الفن ليس أى انفعال إنه انفعال، جمالى. أما التعبير الجميل فقد سبق عملية التركيب فيه أشياء ليست جميلة كالذى يحدث وراء الكواليس لإخراج العمل الفنى الذى نراه على المسرح متألقا بعد أن مر بتصفية وراء الكواليس وهى عملية وصفها ادجار الن بو حينما كتب قصيدته «الغراب»

يقول «ادجار الن بو» (انه ليندر ان يسمح للجمهور أن يختلس النظر الى ما وراء الكواليس، لكى يرى بعينى رأسه تلك المحاولات الفجة الركيكة التى تكون موضع تردد وتذبذب قبل أن يتم إدراك الهدف الصحيح فى آخر لحظة. أو لكى يشاهد ما يكمن خلف الستار من عجالات وتروس، وآلات خاصة لتغيير المناظر، وسلالم ذات درجات متقلبة، وحيل شيطانية وأصباغ حمراء، ورقع سوداء، مما يكون- فى تسع وتسعين حالة من مائة- خصائص المسرح الادبى Literary histrio.

الفن خبرتان: خبرة تسبق ميلاده أو انبثاقه. خبرة هى فى صميمها احساس وادراك وقدرة قراءة الأشياء.

وخبرة يعطيها هو حين يصبح خبرة جديدة أى وليدة.

يقول «ديوى» (الواقع إن الشعر بوصفه متميزا عن النثر، والفن الجمالى بوصفه متميزا عن العلم، والتعبير بوصفه متميزا عن التقرير، لا يقتصر على مجرد توصيلنا الى الخبرة، بل هو إنما يكون فى حد ذاته خبرة).

ويتحدث «ديوى» فى الفصل السادس عن (المادة والصورة) أو الفن ووسائله يتحدث عن اللغة وما يسميه المناطق، العلاقة الثلاثية: فهناك المتكلم، والشيء المنطوق به، والسامع أو الشخص الذى يوجه اليه الحديث، ولكن اللغة الفنية تتضمن بعد هذا مادة وصورة أو تنطوى على عنصرين: ما يقال، وكيف يقال.

ويتحدث «ديوى» عن أربع درجات للتذوق أو التلقى:

فالتأمل قد يدركه: بطريقة أكاديمية أو بطريقة تعليمية أو بطريقة عاطفية أو بطريقة جمالية.

وعندى الطريقة الجمالية هى أعلاها شأنًا لأنها تضيف جديدا. هذا الشيء الجديد يوضحه الناقد الانجليزى أ. س. برادلى: (كل من يقرأ القصيدة بطريقة شعرية، فإنه إنما يدع قصيدة جديدة. وليس معنى هذا أنه يتكرر مادة غفلا، فإنه لمن الواضح أننا نعيش جميعا فى هذا العالم القديم بعينه، وإنما معناه أن كل فرد يجلب معه- حين يمارس فرديته- طريقة خاصة فى الرؤية والإحساس يكون من شأنها حين تفاعل مع العناصر المادية القديمة أن تخلق شيئا جديدا، شيئا لم يكن له أدنى وجود من قبل فى صميم التجربة)

وفى فصل التاريخ الطبيعى يتحدث «ديوى» عن العلاقة بين الفن والعلم من خلال التاريخ الطبيعى يقول (وليس تاريخ تقدم العلم الطبيعى سوى سجل لعمليات تعاقبت على إدراكنا للإيقاعات الغليظة المحدودة التى استرعت بادية ذى بدء انتباه الإنسان القديم فأكسبتها رقة وصفاء، وخلعت عليها طابعا أشمل وأعم).

ويتكلم «ديوى» فى هذا الفصل عن الايقاع الكونى وكيف أنه مع سريانه فإنه لا يحسه إلا الفنان من بين ملايين البشر وهنا يكون سببا من اسباب النجاح. وإذا اشتد أو عمق الاحساس به فإنه يكون منبعًا ثرا «لكل موضوع جمالى».

وفى الفصل التاسع الذى عقده «ديوى» عن (المادة المشتركة بين الفنون) نرى أنه فى القرن التاسع عشر اتجه الخط البيانى لموضوعات الفنون نحو الإنسان فى شتى مواقعه. يمثل هذا الاتجاه «بريغال» Breaghal من هولندا.. و «شاردان» Chardin من فرنسا و «رنوار» الذى كان يستخدم كل واسطة تشكيليه سواء أكانت هى اللون، أم الضوء، أم الخط، أم السطوح فى حد ذاتها وفى علاقاتها المتبادلة لكى يحمل إلينا الإحساس بالغبطة الفياضة الناشئة عن الاحتكاك بالأشياء العادية.

ويمزو «ديوى» تأثير رومو ومكانته فى الأدب إلى الثورة الخيالية الكبرى التى أثارها حول الشعب Le peuple بحيث اننا نستطيع ان نقطع بأن تأثير هذه الدعوى كان أقوى فى دعم شهرته من شتى نظرياته الشكلية.

أما «تولستوى» فقد رد على حصر موضوعات الفن فى الطبقات العليا، بحصرها فى الرجل العادى وعامل المصنع والفلاح بصفة خاصة.

ولعبت الموسيقى الشعبية دورا كبيرا خاصة فى بولندا وبوهيميا وألمانيا فى نشر الموسيقى وتجديدها.

ويتحدث «ديوى» فى الفصل العاشر عن (المادة المنوعة فى الفنون) فلا يروقه تقسيم الفنون إلى فنون تمثيلية أو لا تمثيلية أو تقسيم الفنون إلى فنون سمعية وبصرية وهنا يفند ديوى هذه النظرية بوقفه عند الشعر. يقول (لم يكن للشعر - فيما نعلم - أى وجود مستقل عن الكلمة المنطوقة التى تروق الأذن. ومعنى هذا أن الشعر كان شيئا يغنى أو ينشد ولا نرانا فى حاجة إلى القول بأن الغالبية العظمى من الإنتاج الشعرى قد نأت بعيدا عن الغناء منذ ظهر اختراع الكتابة والطباعة).

و «ديوى» يرى أن كل فن من شأنه أن يتجه نحو التشبه بأحوال فن آخر من الفنون، بدليل أن الموسيقى تنطوى على أشكال، و «منحنيات وصور هندسية، وبناء هندسى».

ويضرب أمثلة أخرى (بالتصوير يعبر عن الطبيعة والمشاهد الإنسانية بوصفها منظرا والمناظر إنما توجد بسبب تفاعل المخلوق الحى - مركزا فى عينيه - مع الضوء النقى والمنعكس والمنكسر على شكل ألوان. والعنصر التصويرى بهذا المعنى، متوافر فى أعمال الكثير من الفنون) وطبق هذا على العمارة والشعر.

وتحدث «ديوى» حديثاً ممتعا عن العين والأذن وكيف تتناوبان التأثير والتأثير.

ويخلص «ديوى» في هذا الفن إلى توحيد فن الأدب. يقول (الواقع أن الذى يخترق الحواجز التى تفرق بين الموجودات البشرية وهى تلك الحواجز التى لا سبيل الى اختراقها فى المشاركة العادية. ولئن كانت هذه القوة التى يتمتع بها الفن مشتركة بين جميع الفنون، إلا أنها تتجلى على أكمل وجه فى الأدب) ص ٤١٣.

يقارن «ديوى» فى الفصل الحادى عشر الذى عقده عن (الدور الإنسانى فى الخبرة الجمالية) بقوله (الفلسفة - فيما يقال - تبدأ بالدهشة، وتنتهى بالفهم. أما الفن فإنه يتخذ نقطة بدايته مما سبق فهمه، لكى ينتهى فى خاتمة المطاف إلى الدهشة، وعند هذه النهاية يكون النشاط الإنسانى فى الفن هو الآخر بمثابة فعل سريع للطبيعة فى الإنسان).

أقول حقا إن الفن ألصق الأشياء بالإنسان حين يعلى التجربة العادية بالتعبير عنها وتجميلها وإضفاء النفاة عليها.

وتحدث «ديوى» طويلا فى الفصل الثانى عشر الذى عقده عن (تحدى الفلسفة) عن الفرق بين الفلسفة والفن وانتهى فى آخره إلى أن (دلالة الفن بوصفه خبرة إنما هى دلالة لا نظير لها بالنسبة إلى مخاطرة التفكير الفلسفى) ص ٤٩٩.

وفى الفصل الثالث عشر تكلم «ديوى» عن (النقد الفنى والتقدير الجمالى).

وفى هذا الفصل طرح «ديوى» ألوانا من الاعتبارات التى تحكم النقد. فقد يستند النقد إلى وجهة نظر تاريخية أو سياسية أو اقتصادية.

وضرب مثلا لوحات «تيتان» وانعكاس الفخفخة الارستقراطية الفينسية عليها.

ولكن ليس معنى هذا جمود المقياس النقى بحيث يرد الأعمال الكاملة للفنان إلى اعتبار واحد. إن هذا المعيار النقى اختزال فى الحكم الفنى واختزال له.

ويرى «ديوى» أن تحكم العامل النفسى فى النقد، عيبه أنه مشجب يعلق عليه كل انبعاث من الفنان. وقد قدم لنا مارتن شويتز Martin Schuetze فى بحثه «الأوهام الأكاديمية» أمثلة تفصيلية موفقة لهذا النوع من المغالطة.

وهناك النظرة الفلسفية فى النقد استنادا إلى قول ت. س. اليوت (إن أصدق فلسفة هى أفضل مادة لأعظم شاعر).

وهى مسألة فيها قولان

والحقيقة أن النقد النافذ فى يقينى، هو الذى يكون كشافا كما أتاح «جوته» للكثيرين فهم شخصية «هاملت» بل أتاح للكثيرين فهم جوانب من المسرحية كان غيابها عنهم احتمالا كبيرا أو واردا على الأقل.

وأخيرا نأتى إلى الفصل الأخير الفصل الرابع عشر (الفن والحضارة).

الكتاب اسمه مرة أخرى. (الفن خبرة) وفى هذا الفصل ينتهى الكتاب إلى أن (الخبرة الجمالية مظهر لحياة الحضارة، وسجل لها، وإحياء لذكراها، وهى وسيلة لترقية تطورها، كما أنها إلى جانب هذا بمثابة الحكم النهائى على صفة تلك الحضارة.

ومضى «ديوى» يؤكد هذا المعنى بالتطبيق والتوثيق من خلال رحلة طويلة انتقل فيها وتنقل من بلد إلى بلد من بلاد الحضارات القديمة.. رحلة ثرية بالخبرة.. خبرته مفكرا وخبرة صانعى النهار مبدعى الفنون الجميلة... مما يؤيد أن الفن خبرة.

الفنان مختار

الفنون أسرة واحدة تنبع من الشعور الذى يشكله الفنان، كلمة أو نغمة أو رسما، أو نحتا.. ولهذا يقول الفرنسيون بالنفس العاقلة واليد المفكرة.. ولم لا تكون اليد مفكرة وهى تعزف وترسم، وتلون وتسوى الحجر تمثالا بعد تحسيس الكتلة، مشاعر الوجدان.

من هذا المنطلق أكتب عن «ختار» الفنان.

كان مختار فى وقته، تعبيرا فنيا عن الوطنية المصرية يواكب التعبير الاقتصادى ممثلا فى طلعت حرب، والتعبير الفنى ممثلا فى نهضة الأدب المصرى ورياداته، وتطور الموسيقى المصرية والغناء المصرى والمسرح المصرى... يواكب التعبير السياسى ممثلا فى الثورات الشعبية ابتداء من ثورة ١٩١٩ بل اشترك مختار فنيا فى الجنازات القومية فحمل الشباب فيها تماثيل لمصطفى كامل ومحمد فريد، من صنع مختار كما عبر عن مقاومتها فى تمثال (الخماسين).

وهكذا أرانى كاتبة، أنبع فى هذا الموقف عن أساتذتى من الرواد، «العقاد» الذى ارتفع صوته سنة ١٩٣٤ عند قيام معرض الفن التشكيلى ينادى بإعطاء المصريين حقهم من التقدير وعدم ايثار الأجانب على الفنان المصرى حتى لا تختنق المواهب المصرية ولا يحبط الفن المصرى.

العقاد الذى كتب عن الفنون بل أن قصيدته «ترجمة شيطان» عمل خالد يجمع بين الأدب والفن.

أنبع عن «المازنى» وطه حسين الذى كان عضوا عاملا فى جمعية محبى الفنون الجميلة حتى وفاته.

أنبع عن لطفى السيد وتوفيق الحكيم ومحمد حسين هيكل - ويحيى حقى وكلهم أعضاء فى هذه الجمعية.

«مختار» من مصر.. تعامل مثلها مع البيئة مكانا وإنسانا.. نباتا ونهرا وشمسا... مصر الزراعة التى هى مصر الفن.

زرعت مصر الحجر، بعض الأرض فشكلته فنونا وأشكالا مختلفة. من الحجر بنت البيت وشيدت المعبد، وسوت التمثال ورفعت الهرم.

وعلى الحجر، كتبت مصر.

حولت مصر الصخر إلى حجر كريم حين روته بالمعنى وشحنته بالرؤى ووشوشته، وحملته من أسرار الفن والأدب والحكمة والدين ما جعله مصدر تاريخ ومظهر حضارة.

والتصوير المصرى تصوير بالنور على الحجر ولهذا هو ملء بالرؤى وبين النور والحجر تتسلل المياه رمزا لانسياب الفكر.

إن التكعيبية والسريالية القائمة على التجريد وتجاوز الشكل بل تجاوز المنطق، والتطويع إلى ما وراء العقل، يتفوق عليها الفن المصرى القائم على نقاء الشكل مع الاحتفاظ باللمحات الإنسانية فهو بسمه إيمان على صفحة الوادى.

إنه كالطبيعة المصرية نور وحجر وصفاء... تشيع فيه الوداعة من البسمات الرقيقة اللطيفة حتى لتبدو التماثيل كأنها من لحم ودم.

وقد تشرب فن مختار هذا كله ونبع عنه واستقى منه.

وحين تتحول الكتلة إلى مرآة لقلب بشرى، يولد فن النحت. يقول «هنرى مور» وهو رائد فن النحت الحديث:

(أعطى كل شيء إذا اتيج لى أن اكتسب الإنسانية الماثلة فى التمثال المصرى القديم... هذا السكون والجلال).

هذه الإنسانية اكتسبها «ختار» بالوراثة الحضارية. لم تشغل ثورة ١٩١٩ مصر عن الفن هواها وهوايتها منذ القدم فقد أثبت الوجود المصرى على مختلف الساحات حتى ليسمىها توفيق الحكيم «عودة الروح».

وحين ركز المحتل على إضعاف الجيش وقتل التعليم بقصره على المرحلة الابتدائية وتخريج مجرد موظفين للإدارة البريطانية، وأد الصناعة وبث الفرقة السياسية... أفلتت الفنون لانشغال العدو عنها... وبلى أفلت التعليم والصناعة التى أقام لها طلعت حرب صرحا: بنك مصر وشركاته... أما التعليم فقد اكتسب الشعب ١٩٠٨ لإنشاء الجامعة الأهلية التى صارت سنة ١٩٢٥، الجامعة المصرية.. الجامعة الرسمية.. كما قامت مدرسة الفنون الجميلة والجمعية المصرية للفنون..

ونفض الأدب من كبوته.. وولدت القصة المصرية.. أما الموسيقى والغناء فقد ظهرت كوكبة من الموهوبين ملحنين وعازفين ومطربين. ويتحدث الدكتور حسين فوزى فى كتابه (سندباد مصرى) حديثا ممتعا عن الموسيقى فى تلك الفترة.. وظهرت أم كلثوم. وفى العشرينات عرفت مصر، المسرح الغنائى بل قامت نهضة مسرحية باركها طلعت حرب الذى أنشأ التمثيل العربى وتياترو الحديقة الذى مثلت عليه أوبرات كاملة. واستقدمت مصر روائع الفن العالمى. وكأن معرض رودان ومعاصريه الذى أقيم فيها سنة ١٩٣٩ حدثا ثقافيا هاما. وقبله المعرض الفارسى سنة ١٩٣٥ احتفالا بذكرى الفردوسى.. وكان المعرض الأسبانى بسرائى إسماعيل سنة ١٩٥٠ من الأحداث الباقية فى ذاكرة القاهرة.

فى هذا المناخ الصحى والنقى فنيا على الرغم من المعاناة السياسية، أعطى مختار أربعين تمثالا من الرخام والبرونز وأقام تمثالى سعد زغلول فى القاهرة والاسكندرية.

أما تمثال نهضة مصر فتأريخ فى تاريخ مختار فهذا التمثال عمل نموذجاً له حين كان يتلقى دراسة الفن فى مدرسة باريس ونال عليه جائزة تقدير سنة ١٩٢٠ فى أكبر معارض باريس وهو أول مصرى تقبل أعماله فى باريس ويستدعى للعمل فى متاحفها.

كان غائبا عن مصر ولكنها كانت تعيش فى كيانه وحين أراد تشكيل التمثال وصادف من المعوقات ما آله حتى كتب إلى رئيس الحكومة فى وقته خطابا لا يقوى على كتابته فى ذلك الوقت غير الفنان المستعز بفنه كمختار يقول فى خطابه:

(لقد كنت أرى على الدوام أن تدخل الحكومة فى شئون الفن بالوضع القائم ليس فقط عديم الفائدة ولكن بالغ الضرر اليس من المضحك والمؤلم فى الوقت نفسه، وصاية وزارة الأشغال على الفنون الجميلة؟ إلى أى طريق يستطيع أن يوجه الفنون جهاز تشغله دائما أمور بعيدة عن الفن؟

لو كان كل الفنانين فى العالم يلقون مثل هذه المعاملة من حكوماتهم لهجر أغلبهم الفن واشتغل بالبقالة).

ولكن الشعب المصرى اكتتب من أجل إقامة تمثال مختار «نهضة مصر»... ومختار بدوره أعطى فيما أعطى جماعة (الخيال) وجعلها مركزا للثقافة والفن ضمت أجمل قاعة للفنون، قري، إلى مصر وحدها كما أسهم فى إنشاء المدرسة الرسمية للفنون الجميلة.

كان «مختار» يصرف ما لديه من مال قليل على المسابك ودور العرض. لم يكن له سند من سلطة أو رفد من مال ولكنه وصل بالإصرار واقتحام العقبة والارتفاع على المحنة وهو درس للشباب.

لقد صاغ مختار آلامه في تمثال (الأسى) وتمثال (الحزن) وإن كان صاغ تمثالا للفرح وتمثالا للحب بالنقاء الدائم في قلب الفنان.

وصاغ مختار أحلامه في تمثال (العدالة) وتمثال (الدستور)

ورقرق مختار حبه لمصر في تماثيل تقول.

رمز إلى مصر بالسيدة التاريخية المعطاء بلا حدود: الفلاحة المصرية صناعة لها مختار تماثيل لا تمثالا واحدا. فلمختار: تمثال (الفلاحة «العائد من السوق» وتمثال الفلاحة «تجبر الماء» وتمثال الفلاحة «بائعة الجبن» وتمثال الفلاحة، حبيبة، «مناجاة الحب».

وتمثال الفلاحة «عروس النيل».

وتمثال الفلاحة الملكة دائما على مر العصور أي ايزيس.

أما الفلاح المصري فقد عبر عنه مختار في ايجاز وبلاغ في تمثال (حارس الحقول).

ولمختار تمثال (القيلولة) وتمثال (ابن البلد) وتمثال (بنت الشعب) وتمثال الدكتور على إبراهيم... وتمثال (الزراعة) وتمثال (شيخ البشارين) لمحة من الصعيد.

أعلن مختار بالكتابة والنحت انتماءه إلى القراعة وأعلن بالفلاحة انتماءه إلى الريف الدائم الهوية، الممتد المصرية فارتبط بها في تمثال (نهضة مصر) حيث وقفت مصر، فلاحه، شامخة القامة والهامة والكرامة ردا على الاحتلال البريطاني وقتئذ... فلاحه في العود والجود واللون والظل وما أخفه وما أعذبه.

دائما أعرف، المعاصرة، بأنها استمداد من الماضي، وامتداد به، إلى الحاضر في استشراف إلى المستقبل.

وفن مختار يمثل عندي هذا المعنى وبهذا استحق مختار أن يقول عنه الفنان حامد سعيد في العام الماضي: (إنه فنان رائد في الفن المعاصر في مصر يتسم بصفة المصرية التي لا يخطئها أحد من

العارفين بمختلف ملامح الفنون. كما يمتاز فن هذا الرائد في مصر بأنه فن معاصر على المستوى العالمي).

أقول مختار دعوة مصرية، ودفقة نيلية وهو بهذا باق ما تواصلت الأجيال على هذا التراب
لظهور وجرى بيننا هذا النهر المرتبطة به الحياة والمرتبط بمصر.