الثقافة العربية

والبعد الكوني

إعداد

د. أيمن غانم الحجاوي

الأردن

مقدمة:

يختصر هذا البحث الأبعاد الشكلية لإطار البحث العلمي، فهو من ناحية لن يلقي بالاً للنموذج المقيد بالخطوات البحثية (مشكلة الدراسة، أهداف الدراسة، منهجية البحث، ... إلخ)، ومن ناحية أخرى لن يزيد على ركام ما قيل في العولمة من كافة الجوانب المتعلقة

هذا البحث سيعنى بجانب ثقافي يخصنا، إنه دعوة مباشرة للرجوع إلى أنفسنا، لتأملنا الذاتي في شخصيتنا وروافد تكوينها. لقد جهدنا كثيرا فيما مضى متتبعين تطور الفلسفة ولملمة كل ما قاله أعلامها، وربما أجهدنا طلبتنا أكثر بسلوك ذات الطريق. فماذا حصلنا في النهاية؟

لقد حللنا الخلاف بالخلاف، وقلنا على المختصر كلاما مسهبا بالإطناب، وتهنا وتوهنا الطلبة من باب أننا نستهدي الطريق ونمسك بيد الباحثين عن الحقيقة، ونحن ندرك تماما أننا نحن أنفسنا نعيد كلاما قيل، ونعقد مسائل حلولها واضحة. والقارئ في نتاج فلاسفتنا، والمدقق في كتبنا ورسائلنا وأبحاثنا يدرك مقدار الحشو الكبير في معظمها، ومقدار بعدها عن الواقع، وهذا مخالف تماما لروح الفلسفة التي تسعى إلى التنوير والانفتاح، لا إلى إيقاع العقل في ظلام التشتت والانغلاق لدرجة الانعزال

إن هذا البحث خطاب موجه إلى الداخل، لا يهدف إلى تحليل آثار العولمة، ولا إلى الوصول لمدارات الكونية أو العالمية. إنه دعوة إلى معرفة الذات بعين صاحبها، لا بتوجيه البصر إلى ما قاله الآخرون عنها، ولا بحصر التفكير في طرق رسمها الآخرون وثبتوا حدودها؛ أريدك أن تعرفني من خلال تعريفي لذاتي فأنا الذي أعرفها، وأريد أن

أعرفك من خلال نظرتي أنا إليك، لا من خلال صورتك التي أجبرتني على تثبيت ملامحها حين قارنت نفسك بي

هذا البحث المختصر هو بقعة ضوء، تلفت الانتباه إلى شيء بسيط من فضاء ثقافتنا العربية؛ إنه عن الفن، وتحديدا عن جانب صغير من الفن في القرآن الكريم

القرآن والفن

تختلف الرواية التاريخية عن الرواية الأدبية للحدث، فلو روى كاتب سقوط دولة ما على طريقة المؤرخين السياسيِّين، لما حرَّك ساكنًا عند العامة، على حين أن الأثر يعظم عندما يوصف ما حدث ما بأسلوب أدبي. إن **التاريخ** و**السيرة** يتشابهان من حيث أن عملهما واحد؛ وهو نقل الخبر، لكنهما يختلفان في أسلوب ذلك النقل؛ فالتاريخ يستخدم اللغة الحقيقية المجردة، في حين تلجأ السيرة إلى تناول الخبر بأسلوب أدبي، له وقع أكبر من حيث التأثير في ذهنية المتلقي. ولو نظرنا إلى لغة القرآن الكريم، لوجدناها لا تستهدف أُذُن المتلقي فقط، فهي غير مهتمة بنقل الخبر أو الأمر فقط، ولكنها تتجاوز ذلك بكثير، لأنها تحرك المخيلة وتطرح أمام العين صورة تثير الوجدان. ولو قارنا بشكل بسيط بين ما ورد في الكتاب المقدس وبين ما ورد في القرآن الكريم:

ما ورد في التوراه	ما ورد في القرآن الكريم
لا تقتل	(مَن قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَالنَّاسَ جَمِيعًا وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعًا) الآية 32/ سورة المائدة
أطع والديك	(وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا) الآية 24/ سورة الإسراء

لنأخذ صورة أخرى؛ يقول تعالى في سورة التوبة: (وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلاَ يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللّهِ فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ (34) يَوْمَ يُحْمَى عَلَيْهَا فِي نَارِ جَهَنَّمَ فَتُكْوَى بِهَا جِبَاهُهُمْ وَجُنوبُهُمْ وَظُهُورُهُمْ)

لماذا حددت هذه المواضع الثلاثة (جباههم/ جنوبهم/ ظهورهم)؟

إنها صورة حركية، لا تحدثنا فقط عن المصير الذي سيلاقيه كانز الذهب والفضة فقط، بل إنها تضعنا في صورة الحدث الذي أدى إلى اختيار تلك المواضع بالذات؛ لنتخيل الصورة معا: حين يلتقي فقير محتاج بشخص يقدر على العطاء، ولكنه مصر على ألا يعطي السائل شيئا مما أعطاه الله؛ في البداية يستقبل السائل بتقطيب الوجه (وهذا مدعاة لأن تبدأ الآيات بالجزاء على ردة الفعل الأولى وهي الملامح التي تظهر في الجبهة)، فإذا كرر السائل الطلب فإن المسؤول ينتقل إلى الحركة الثانية، وهي الإعراض بإدارة الجنب (لهذا ينتقل الجزاء في حركته الثانية إلى كي الجنب)، وإذا ما ألح السائل بعد ذلك، نراه قد أدار ظهره ومضى (وهذا ينقل الجزاء إلى الحركة الثالثة وهي كي الظهر).

مدخل إلى دراسة الفن:

سيكون من الصعوبة بمكان تحديدُ مجمل الملامح الفنية في دراسة القرآن الكريم، ذلك لأنه من العسير أن نفعل ذلك إن لم نكن درسنا (أو على الأقل قرأنا) جميعَ الآثار التي شاركت في تكوينها، وهذا أمر، إن لم يكن مستحيلاً، فهو متعذر أمام كتاب عظيم مثل القرآن الكريم، ليس على مستوى عالمنا العربي فقط، بل وعلى مستوى العالم (بحاضره وماضيه).

يُمعن الفنان النظر في ما هو موجود، لقول ما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله، ومن هنا يتخذ الفن صفتَه التركيبية؛ فهو لا يكتفي بنقل الواقع كما هو، بل يسعى ليكون عملُه حلقةَ وصل؛ بين ما ينظر إليه الآخرون من زاوية، وما يراه هو من زاويته الخاصة.

يستمتع الناس بالجمال بشكل تلقائي، فالوردة جميلة، والناظر إليها يستمتع بجمالها مباشرة، لأنه لا يطرح على نفسه سؤال "لماذا هي جميلة؟". من هنا تأتي صعوبة طرح المسألة الفنية في القرآن الكريم ، فهدف الفن ليس إبراز الجمال، بل تحقيق فكرته.

ينجح الفنان إذا أعاد المتلقي إلى دائرة الطفولة؛ فالأطفال هم الأكثر حرية في التجمعات الإنسانية، إنهم يركضون بطريقة، لا تكاد أقدامُهم معها تلامس الأرض، وهم يضحكون ويبكون ويلعبون بمقدار (ربما يكون مطلقًا) من الحرية. إنهم يفعلون كل تلك الأمور، وبذاك المقدار من التحرر، لأنهم لا يُثقلون على أنفسهم بأعباء الفِكَر، إنهم لا يفكرون كثيرًا وهم يقومون بتلك الأعمال.

الفكر، في طبيعته ثقيل، مثله في ذلك مثل الجسد، ولدى الأطفال منه نسبة ضئيلة إذا ما قورنت بالنسبة الموجودة لدى الكبار. وهذه ميزة يُغبط الأطفالُ عليها؛ هنيئًا لهم تلك الحالة التي هم عليها، إن نفوسهم أكثر حرية.

إذا نظرنا إلى الفن، كشكل من أشكال التعبير، وجدناه، كما هو في الأصل، عملاً حرًّا نسبيًّا، وحيث أنه موجه إلى الكبار، فعليه أن يحتفظ على الدوام بطفولته. إذا نظر الإنسان الكبير إلى الطفل، فإنه سيستشعر الجمال الكامن في الطفولة التي غادرها (أو غادرته) منذ زمن، دون إحباط ودون تثبيط للمشاعر، من هنا يتخذ الفن المسار الصحيح لعرض فكرة الجمال إذا نجح في أن يكون وحيًا للمتأمِّل في نسبة الحرية الكامنة في أشكاله التعبيرية.

نحاول، في بحثنا المختصر هذا، أن نلقي الضوء على بعض الجوانب المتعلقة بأثر القرآن الكريم على الثقافة والفنون الإسلامية، مستندين إلى القاعدة الأكثر ثباتًا في ديناميكية النقد، والتي تُعتبر الخاصية الأهم في دراسة الفن؛ وهي: أن يظل مُؤَوَّلاً من طرف متناوليه (مُنتِجيه، جمهورِه، نُقَّادِه، ودارسيه) إلى ما لا نهاية.

وإذا ادعى بعض المنتقدين بأن الناس في هذه الأيام قد أداروا ظهرَهم، وغدوا عُمْيًا أمام مشهد الفن، فذلك يعود إلى أنهم ربما اعتادوا على النظر إليه منفصلاً عن قرينته، وقرينة الفن الأزلية هي الحياة نفسها.

يخرج الإنسان عن نفسه بمساعدة وسيلتين، هما **الشعور** و**التفكير**، وإذا حاول الاستدارة والعودة إلى المكان الذي خرج منه، وجد نفسه قد ابتعد عن ذاته ومركزه الساكن، وسيرى أن ذهنه وحواسه كلها قد وقفت حاجزًا، لتمنعه من الدخول مرة أخرى، إلى المكان الذي خرج منه، عند هذا المنعطف يمكن للفنان أن يقدِّم للإنسان ما يُسَهِّل عليه ويعينه إلى تحقيق رجوعه، محتفظًا، رغم عودته إلى سكون مركزه، بحركية شعوره وتفكيره.

إن الزاوية (أو مجموع الزوايا) التي يُنظر من خلالها إلى نتاج فني، هي التي تميز العمل النقدي، بل ويمكن لها وضع الحدود الفاصلة بين الناقد والمنتقد، وحيث أنه لا يمكن الاعتراف، لنتاج ما، بحق المثول في دائرة الفن، إلا بقدر ما يحمل من تغيير للفكرة التي تكون في أذهان الناس إلى ذلك الحين، فإن ذلك سيُلزمنا – على الدوام – بالسعي لكي يصير النقد هو نفسه فنًّا، إذ لا يمكن الكلام على ما يقدمه الفن إلا بصنع الفن.

وإذا دققنا النظر، وجدنا أن كل تقويم يحاول التمسك بالقاعدة، مستندًا إلى تعريف محدد للفن، لا بد وأن يغرق في خضم التعدد اللامحدود للنتاجات الفنية، وإذا تركنا العنان لخيول الفن أن تجري على هواها، ضيَّعنا البوصلة، التي يمكنها الفصل بين ما هو فني وما هو غير ذلك.

من هنا تأتي صعوبة النقد للعمل الفني، خصوصًا ونحن الآن أمام عاصفة من التحوُّلات، أزاحت مفاهيم **الحداثة** وما تعلق بها من تبعات فكرية، وتركت الباب مفتوحًا أمام الممكن واللامحدود. إننا أمام خطاب جديد لمفهوم الفن. وتزداد الصعوبة هنا لأننا أمام نص عظيم (هو كلام الله)، يشعرنا على الدوام بالرهبة أمامه، لما يحمله من هيبة وجلال، أرجو الله أن يعيننا على التعامل معها، وأن يجنبنا الزلل أثناء خوضنا في معانيه الرحبة.

سَكَن الطبيعة

تعالوا لنلقي نظرة على العلاقة القائمة بين الفن والطبيعة؛

لننظر إلى بناء المسجد في منطقتنا العربية، ولنأخذ منه جزئية واحدة فقط؛ ما الفائدة من وراء بناء **المئذنة؟**

ربما يبادر سامع هذا السؤال إلى الإجابة: (لقد بنيت المئذنة لإيصال صوت المنادي للصلاة، إلى أبعد مسافة ممكنة)، ولكن إذا قلنا له إن كلامه ليس صحيحًا، وإن بناء المئذنة ليس له علاقة بذلك، فماذا ستكون ردة فعله؟

لقد كان المؤذن يقف على سطح المسجد للأذان، ولم يكن يصعد المئذنة، مُكَوِّرًا راحتي يديه حول فمه، أو ممسكًا بجرة فخارية، مفتوحة الجانبين، يُطلق من خلال تجويفها الأذان. لقد بنيت المئذنة لهدف آخر تمامًا؛ إن لها علاقة بتلطيف هواء بيت الصلاة، وجلب البرودة إليه؛

تُبنى المئذنة ملتصقة بباحة الصلاة، ومن المهم أن تكون في الجهة المقابلة لهبوب الريح في المكان الذي يبنى فيه المسجد، فإذا كانت الريح غربية، فالمئذنة تقع في الجهة الشرقية. لننظر إلى المساجد القديمة المبنية في قُرانا ومدننا التاريخية؛ يُفتح باب قاعة الصلاة من الجهة الغربية، ومن الضروري أن يكون مُطِلاً على أرض مزروعة بالأشجار، وترتفع فوق القاعة قبَّةٌ تمنعُ أشعةَ الشمس من السقوط على سطح المسجد بزاوية عمودية، ويقابل بابَ القاعة الغربي بابُ المئذنة الصغير نسبيًّا، وترتفع المئذنة (الاسطوانية الشكل في الغالب) إلى عدة أمتار. إذا نظرت إلى أي مئذنة قديمة، فستجدها خالية من أي فتحات حتى تصل إلى قبيل قمتها، فما الهدف من بنائها على هذه الشاكلة؟

يتعرض سطح المئذنة لأشعة الشمس باستمرار، الأمر الذي يؤدي إلى تسخين الهواء في تجويفها، والهواء الساخن من طبيعته الصعود إلى الأعلى، ولكي تسمح له الفتحات العلوية بالنفاذ إلى الخارج لا بد من حلول هواء آخر مكانه، وهنا يأتي دور الباب الغربي، الذي يجلب الهواء من المنطقة الغربية المزروعة بالأشجار، والتي عادة ما تكون رطبة، وبهذا يشعر المصلي والقاعد في المسجد، بتيارات هواء لطيفة باردة، تهب عليه باستمرار.

لعب هذا الفن دورًا مهما في تاريخ العمارة الإسلامية، ولعل ذروة تجليه كانت في الأوابد المدهشة في بلاد المسلمين، ابتداءً من **الشام**، مرورًا بـ**العراق** و**المغرب العربي**، وُصولاً إلى **الأندلس**، التي حوت مواقيتَ الساعة في **فناء الأسود**، ولم تسمح لأشعة الشمس بالمرور إلا في شباك واحد على امتداد أيام السنة الثلاثمائة وخمسة وستين، وجعلت من البركة الأمامية لـ**قصر الحمراء** مرآةً، تخبر الأمير الجالس في ركنها، عن كل ما يدور في كل زاوية من القصر.

لقد سكن الإنسان الطبيعة على مدى تاريخه وصراعه مع عناصرها، ولكن العرب المسلمين، قدموا للتاريخ نماذج عكست المسألة، وحرفت اتجاه النظرة النفعية. ولو جاز للحجَر أن يختار، لاختار البقاء في ركن من قصر الحمراء، ولو خُيِّر الماء بانتقاء الأرض، لاختار أن يبقى متدفقًا إلى الأبد في نوافيره.

لا تستطيع العين أن تحبس الدموع، وهي تنظر إلى غابات من الزخارف، كل ذرة منها تصيب القلب بسهم، وكل قطرة رذاذ، من تلك النوافير، تثير رعشة في كل ذرة من الجسم. لا شيء يشبه أي شيء، وكأن التكرار محرم في دين **النبي محمد** صلى الله عليه وسلم على الأيدي المكلفة بإبداع جنة ذُكِرَت في سطور الكتاب، ولم يُسمح لأي منهم بقراءة ما جاء في تأويل أي من آيات وصفها، لقد قالوا لأولئك المبدعين: تخيلوا، تخيلوا فقط، ثم اعقدوا لجام خيول الخيال بتلك الزوايا والجدران والأفنية والأروقة.

كل ما في قصر الحمراء تجريدي، اللهم إلا تلك الأسود شرقية السحنة.

يحاول السائر في قصر الحمراء الهروب ببصره قليلاً، من وطأة جيوش الجمال الباهرة، فإذا نظر إلى الأسفل، غمزته بِرَكُ الحدائق بصفاء مُقَلِها. كل الحدائق اتخذت هذا الاسم، لأن عيون الناظر تتأسر إلى فعل التحديق بعناصرها، إلا الحدائق المحيطة بقصر الحمراء، فقد اتخذت ذاك الاسم، لأنها هي التي تحدق في الناظر إليها. وما هي إلا لحظات، حتى تفشل عملية الهروب، ويتجه البصر من جديد إلى الداخل.

حين تلمح الطبيعةُ برقًا من الأبدية، تنفتح كل عناصرها إلى الخارج، أما الفن، فإنه إن مر بتلك الحالة، فإنه ينفتح إلى الداخل. ولهذا نرى قصر الحمراء يلتف على نفسه بنرجسية، تكاد تحجبه عن كل العالم المحيط به. كل شيء فيه يتجه إلى الداخل.

تتعب حاسة البصر وتستغيث، فيرى المرءُ نفسَه عاجزًا عن اللمس أيضًا؛ مئات وآلاف الأشكال والرسوم، تسطع بالألوان، كل لون عليه رَصَد، ولا يمكن لأي إصبع أن تتذكر التعويذة التي تفك سحر حُجُب اللَّمس. ليس أمام الفكر إلا التسليم بالعجز والقصور.

لقد صُمِّمَ كل شيء في قصر الحمراء، ليظل عصيًّا على التأمُّل

تلتقي الجداول الأربعة في فناء الأسود، هناك تلتقي الثقافات لقاء الحضارة الحقيقي؛ فالأنهار الأربعة هي أنهار الجنة الوارد ذكرها في القرآن (الماء، واللبن، والعسل، والخمر)، كل نهر ماء يرمز إلى نهر حاضر في ذهن المؤمنين بالبعث والخلود؛ فالماء ماء، واللبن ماء، والعسل ماء، والخمر ماء، تجتمع كلها لتشكل في النهاية الماء، ومن الماء يُخلق كلُّ شيء حي.

تقف الأسود في حالة هي بين التحفز والسكون، تلك الوحوش الضارية، لماذا تقف هناك صانعة شكل الدائرة؟ إنها تمثل الزمن الذي يدور ويدور ليبقى، ويُفني ببقائه كلَّ شيء. من أفواه تلك الأسود يتدفق الماء. إذا كنتَ تؤمن بالأسطورة، فاشرب؛ إن هذا الماء يُبقي على الشباب أبديًّا، وليس له لتحقيق ذلك إلا شرط واحد؛ أن تشرب منه وأنت في أقصى ما تكون من حالة الظمأ.

تقول الأسطورة البابلية[2]:

"قام **مردوخ** فشقَّ **تعامة** إلى نصفين
فانفتحت كما الصَّدَفة
رفع نصفَها الأول وشكَّل منه السماء
ومن النصف الآخر شكَّل الأرض
ومن لعابها خلق الغيوم والضباب
ثم عمد إلى رأسها فصنع منه تلالاً
و فجر في أعماقها مياهًا
فاندفع من عينيها
نهرا **دجلة** و**الفرات**"

لقد سلم الإغريق بانتصار الزمن، وضعف الإنسان أمام الخلود، وحاولت الثقافة الهندية أنسنة الآلهة في المهابهارتا، ودلل أهل العراق القديم على قدرة الماء الواهب للحياة، وخاضوا صراعًا مريرًا للوصول إلى سر الخلود.

---

[2] الإينوما إليش/ اللوح الرابع؛ السواح، فراس، 1993. **مغامرة العقل الأولى**، ط10 ، دار علاء الدين، دمشق.

ولكن، في فناء الأسود، تجتمع كل الأساطير، وتطرح الفكرة من جديد؛ لم يعد هناك أي شيء عصيًّا على الاختبار والانقياد، فهذه الأسود لا تحرس الزمن، بل تفكّكُه، وهي لا تمنع الماء، بل تُجريهِ في كف من أراد الشرب.

يتذكر الواقف في فناء الأسود، وسط قصر الحمراء، بكاء **جلجامش**، فيجد في نفسه رغبة جامحة للبكاء، ولكنه لا يبكي الآن لأنه أضاع من يده سرَّ الخلود، ربما سبب بكائه يعود إلى أنه اهتدى إلى السر، فالموت ليس شيئًا معروفًا في عالم الأحياء، إنه يأتي من عالم آخر؛ عالمٍ لا نعرفه، وما من إنسان جربه ورجع ليقول لنا شيئًا عن طبيعته. يبدو أن الفضاء في روح الإنسان أرحب من الفضاء في الخارج، ومن هنا يأتي دور الفن، الذي يجعل المكان يفيض في كلا الاتجاهين.

استطاعت يدُ الفنان أن تُخَلِّدَ قصرَ الحمراء بالفن، و**بالفن وحدَه** يمكن للباحث عن الخلود أن يصل إلى ما يريد.

ظاهرة الفراغ

لقد قُدِّرَ للفكر، في مرحلة ما بعد الحداثة، أن يدخل في إطار الصيرورة المستمرة، فلم تعد أي مسألة فكرية مقيدة بالثبات، بمقدار انقيادها للديناميكية. وتحت مظلة هذه القناعة، وفي المدى الواسع لهذا المجال، لا بد من إعادة النظر في القناعات النظرية والتأويلات النصية، وتغيير العلاقة القائمة بين أثر قراءة النص وطريقة التلقي. والناظر، بعين الفنان، إلى نص القرآن الكريم، لا يفوته تلمس هذا التحول، بعدم الاكتفاء بالنظر إلى السطوح التصويرية. هناك أزمة في المفاهيم، لها انعكاسها على طريقة التعبير وتنوع الأسلوب. لقد اتخذ المؤوِّل لآيات القرآن الكريم طريقًا أكثر صلة بالواقع الإنساني والثقافة المجتمعية، وصرنا، حين ننظر في النص المقدس، نحس بالفراغ داخله، إنه الفراغ الذي يشعرنا بضرورة ملئه بمشاعرنا الداخلية، هناك مساحة غير مرسومة، ولا تكتمل اللوحة إلا إذا ملأنا ذلك الفراغ بشعورنا.

من أين يأتي ذلك الإحساس بوجود الفراغ؟ وكيف ترسخ في وجداننا؟

تأتي الصورة في القرآن الكريم على هذه الشاكلة، تاركة المجال الأرحب أمام العين، لتملأ فراغ الذهن بأعداد لا تحصى من التساؤلات، حول المشهد المنقول إلى الأذن عبر الكلمات، وعلى سبيل المثال، لا الحصر، نورد المثالين المتعلقين بـ **(السدر المخضوض)** و**(اللؤلؤ المنثور)**؛ يقول تعالى: (وَأَصْحَابُ الْيَمِينِ مَا أَصْحَابُ الْيَمِينِ (27) فِي سِدْرٍ مَّخْضُودٍ (28) وَطَلْحٍ مَّنضُودٍ (29) وَظِلٍّ مَّمْدُودٍ (30) وَمَاء مَّسْكُوبٍ (31) وَفَاكِهَةٍ كَثِيرَةٍ (32) لَّا مَقْطُوعَةٍ وَلَا مَمْنُوعَةٍ (33)) سورة الواقعة.

سدر مخضوض؛ شجرة السدر ذات الأوراق الخضراء الداكنة، كيف يبدو شكلها في حالة الخَضّ؟

يصبح السدر مخضوضًا إذا كان مُشبعًا بالندى، ولا يمكن أن تتحقق هذه الحالة، إلا إذا اهتزَّت الأوراق، بحيث يتناثر الندى ناشرًا حولها هالةً من الرذاذ. إنها صورة لحظية، لا يستطيع البصر الإمساك بها وتثبيتها. أما الندى فلا يتكون إلا في بكرة الصباح، ولكي يتخذ الوضعية التي يصبح فيها مخضوضًا، لا بد من سقوط أشعة الشمس عليه،

وإذا سقطت أشعة الشمس على سدرة مشبعة بالندى، فسيتحول شكل الأوراق الغضة ليتخذ اللون الأخضر الفاتح البَرَّاق، وهنا يتداخل الداكن بالفاتح بصورة تعطي البهاء الساحر لعبثية الألوان. أما الثمار الصغيرة، ذات اللون الأصفر الباهت، فستبدو في صفحة المنظر، وكأنها شامات تناثرت في صفاء وجه الشجرة الصبية، الناهضة تَوًّا من النوم، في غمرة الصباح المشبع بالندى وخيوط الشمس الذهبية. تلك الثمار الصفراء الصغيرة الباهتة، في محيط اخضرار الشجرة الكبيرة، سيصبح لصغرها شأن آخر، حين يوضع أسفل منها طلح منضود. والطلح (سواء أكان موزًا أو "أكَاسْيَا") سيجعل من اللون الأصفر سيدًا، له الحظ الأوفر من انجذاب البصر إليه؛ أصفر واضح كبير، أمام أصفر باهت صغير. إن التحكم بدرجة الأصفر هنا، سيجعل دور الأخضر ثانويًّا، وتصبح الشجرة الخضراء العملاقة مجرد خلفية لبروز الأصفر المتناثر، بين بهوت ثمار الدُّوم ووضوح ثمار الطلح. وكل ذلك يحدث في حضن (ظل ممدود)، وإذا بحثنا عن الزمن اللازم لانحسار مساحة الظل الممدود، وجدناه مرتبطًا بارتفاع قرص الشمس وراء شجرة السدر، إنه زمن طويل، يستغرق الناظر مدةً، ربما ظل فيها مشدوهًا أمام جدلية الأخضر والأصفر، في ميدان الندى، الذي سيتبدد أمامَ دفء أشعة الشمس الحاسرة لمساحة الظل. عند هذه اللحظة من التأمل يأتي دور (الماء المسكوب)

لم تشر الآيات إلى القداح أو الأباريق التي ستجعل الماءَ مسكوبًا، لم تذكر مادتها أو لونها، لقد تركت فراغًا، للمتأمِّل حرية ملئه بما يشاء من مادة أو لون، وإذا أردنا أن نعزِّز موقف حبيبات الندى، التي راحت تضعف أمام أشعة الشمس، فمن الإنصاف اختيار عنصر الزجاج ليكون مادة للكؤوس على الأقل ... سينساب الماء المتلألئ تحت أشعة الشمس، في قداح لها لون الندى الجامد. إذا رفعنا الكأس قليلاً، ليصبح أمام العينين مباشرة، ورحنا نتأمل المنظر، ما الذي سنراه؟

سيتكسر الأصفر الواضح، ومن خلفه الأصفر الباهت، وسيصبح قوسُ الماء (بصورة لحظية) جامدًا، أمام هالة من الندى تحيط بأخضرٍ متموِّج، وستنطبق الأجفان قليلاً، خوفًا على العيون من حدة البريق المشتَّت، بين الزجاج والماء، ولمعان الانعكاس على الأخضر الداكن والفاتح، والأصفر الباهت والواضح. إنها صورة تجعل الصدرَ عاجزًا عن لحاق أنفاس النشوة المتصاعدة، من شدة الشعور بلذة الجمال.

يا إلهي!! ... ليت لي قدرة على المتابعة، لتتمكن الريشة من اختيار المناسب من تلك الفاكهة الكثيرة، الباعثة على الحيرة، لأنها فاكهة لا هي مقطوعة ولا هي ممنوعة.

ماذا عن **اللؤلؤ المنثور؟**

يقول تعالى: (وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُّخَلَّدُونَ إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَّنثُورًا (19)) سورة الإنسان. تزخر هذه الصورة بالأبعاد، وبالزوايا التي يمكن النظر إليها من خلالها؛ فمن الناحية التكوينية، ربما ليس هناك وصف أدق من اللؤلؤ ليطلق على الأولاد، وهذه هي الزاوية التي ينظر من خلالها الآباء والأمهات، فالولد، بإنجابه والسير على درب تربيته وتنشئته، أشبه ما يكون باللؤلؤ المستعصي، الذي يحتاج، للوصول إليه، غوصًا في الأعماق، وبحثًا ورعاية وتمحيصًا للأصداف. والدعوة إلى النظر لرؤية الأولاد، في هذه الآية، دعوة تتسم بالعمق، لأنها نظرة تقفز إلى مستوى التأمل، من وسط دائرة دائمة من حيث المراقبة، واستمرار النظرة المتابِعة. متى يكون الأولاد في حالة إذا نظرنا إليهم

حسبناهم لؤلؤًا منثورا؟

إنها حالة الركض، بل حالة التنافس في الركض. لنتأمل الأولاد في اللحظة التي يفتح فيها الباب مُعلنًا انتهاء اليوم الدراسي، أو لننظر إليهم حين تتوقف حافلة الرحلة أمام مرج أخضر، سيتحولون فجأة إلى خيول انفلتت توًّا من لجامها، فراحت تُسابق بعضَها. حين يركض الأولاد ويتقافزون، تتداخل وجوههم النضرة وضحكاتهم وأرجلهم النشيطة وصيحاتهم، في منظر أشبه ما يكون بانفلات عقد من اللؤلؤ فوق ساحة مُبلَّطة، لا بد أن تكون الساحة مبلطة ليحدث التناثر، فلو أن اللؤلؤ وقع في الرمل لما تناثر. ولأن حبات اللؤلؤ مختلفة بالحجم، ولأن المسافة التي انفرط منها العقد مختلفة الدرجة في العلو، نرى حبات اللؤلؤ قد تبعثرت بشكل غير منتظم، الأمر الذي يوقع البصر في حيرة؛ أيها سيلاحق، وأيا منها سيحاول استدراكه بالالتقاط؟

أهو الشعور بالخوف عليهم، ذلك الذي يدفعنا لملاحقتهم ومحاولة التقاطهم بأيدي خفية تطلقها أعينُنا؟ أهو تَوْقُنا للرجوع إلى الطفولة ومجاراتهم في ركضهم؟ أهو التحسُّر وشعور الكبار الدائم بأن أيام العمر قد فرَّت، كما يَفِرُّ الأولاد من القبلة[1]؟

كل هذه التوقعات لا تملأ الفراغ الذي تتركه الآية في نفس السامع، إن أطلق لذهنه حرية التخيُّل، وأرخى لريشة الفنان أن تنظر إلى المشهد من أية زاوية أرادت.

المصادر والمراجع

- **المصحف الشريف**
- **الكتاب المقدس**
- إليوت، ألكسندر، 1982، **آفاق الفن**، ط3، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- بنعبد العالي، عبد السلام، 1994، **ثقافة الأذن وثقافة العين**، دار توبقال، الدار البيضاء.
- جلجامش، (2325– 2269 ق.م). **ملحمة جلجامش**، ترجمة: سامي الأحمد ، دار الجليل، بيروت.
- خشبة، دريني، 1983. **أساطير الحب والجمال عند اليونان**، دار أبعاد، بيروت.
- درويش، محمود، 1983، **مديح الظل العالي**، دار العودة، بيروت.
- السواح، فراس، 1993. **مغامرة العقل الأولى**، ط10 ، دار علاء الدين، دمشق.
- ملحمة الهند الكبرى؛ **المهابهاراتا**، ترجمة: عبد الإله الملاح، 2002، دار ورد، عمان.

---

[1] يقول محمود درويش في **مديح الظل العالي**:
رحلوا وما قالوا ... شيئا عن العودة
ذبلوا وما مالوا ... عن جمرة الوردة
عادوا وما عادوا ... لبداية الرحلة
والعمر أولادُ ... هربوا من القبلة

- هيجل، 1980، **فنّ الموسيقى**، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت.

- Stark, Rodney. (2003). **Sociology**, (9^{th} ed).USA.thomson Press.