دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	الفضاء والضوء والشمس : أشكال من الطيران
المصدر:	مجلة ديوجين
الناشر:	المجلس الدولى للفلسفة والعلوم الإنسانية
المؤلف الرئيسي:	كونينك، هيلين لجندر دى
مؤلفين آخرين:	عطية، أحمد عبدالحليم(مترجم)
المجلد/العدد:	ع160
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	1994
الصفحات:	21 - 44
رقم MD:	745138
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	HumanIndex
مواضيع:	علم الفضاء، الضوء، الشمس
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/745138

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

الفضاء والضوء والشمس: أشكال من الطيران

بقلم : هيلين لجندر دى كونينك
Helene Legendre - de Koninck

الشمس تغرب
محلقة فوق الجبل
- وانج لى

لقد كان التوق إلى التحليق فى الجو واحدا من أكثر الاهتمامات استغراقا للإنسانية[١]. إن ثمة رغبة مستعرة تتعلق بالشعور بالخفة فى الوزن Lightness والحركة الصاعدة إلى أعلى والتحليق فى أرجاء الفضاء تنحو نحو المخالفة والمعارضة لجبرية وحتمية الجاذبية الكونية. ويذهب جول ميشليه Jules Mihelet فى دراسته للموضوع، والتى تحمل عنوان «العصفور الطائر» L'oiseau والتى كتبها فى ختام حياته، إلى أن هذا الأمل المتعلق بحركة الصعود إلى أعلى هو خاصية أو صفة تعم الطبيعة كلها بأسرها : فهو يكتب قائلاً : «أجنحة ! إننا نريد أجنحة، إننا نرغب فى التحليق فى الجو ونرغب فى الحركة ... تلك هى الصيحة الصادرة عن الكرة الأرضية كلها، وعن العالم والحياة بأسرها»[٢]. ولقد كان هذا العنصر الأساسى والهام من عناصر الخبرة الطبيعية - منذ أقدم العصور - وراء تغذية وتنمية الخيال البشرى، كما أنه كان مصدر حفز ودفع على متابعة ومواصلة المعرفة العلمية. فقد كان لحضارة ما بين النهرين آلهة وأرواح مجنحة؛ كما أن التراث أو التقليد الغربى فى رسم وتصوير أشخاص ذوى أجنحة قد كان - فى الواقع - على صلة بتأثير فن ما بين النهرين[٣]. وكما أشار جول دوهم Jules duhem فإن أرسطو - وهو قبل يسوع المسيح بأربعة قرون - كان هو نفسه يجول بفكره مرتادا لأفكار قد أصبحت جزءا من تاريخ الأفكار الخاصة بعلمى الطيران والفلك[٤]. ومن بين هذه أفكار تتعلق بالفراغ Void والثقل Weight، وما يبديه الهواء من مقاومة، وحركة الطيور وغيرها من المخلوقات القادرة على التحليق والطيران. كذلك بين دوهم أن أرسطو قد تقدم باقتراح - على ما كان عليه من نقص واعتلال - لتفسير وبيان العلة أو السبب فى أن تسقط من السماء أجسام قذفت إلى أعلى. وقد عبرت البشرية بشكل متواصل عبر العصور عن رغبتها فى التحليق والطيران؛ وكتب إلياس كانيتى Elias Canetti بخصوص الوضع العمودى المنتصب لقامة الإنسان[٥] يقول : "إن الإنسان فخور لأنه حر الحركة، ولأنه لا يتكئ ولا يميل بجذعه إلى شىء". وإن الأمثلة المدهشة عن الاندفاع نحو التحليق والطيران لا توجد فى حديث العلم وحسب، بل وفى الأساطير ودنيا الأدب والأعمال الفنية.

ترجمة : د. أحمد عبد الحليم عطية

نداء الفضاء

وفى أول الأمر يتم التعبير عن هذا الجدل القائم بين الخفة والثقل فى صورة حركة مصورة فى فضاء أو مكان متخيل. فقد تملكت البشر - فى كل العصور - رغبة فى الفرار نحو الأعلى هربا من حدود وقيود وضعهم الأرضى. وارتباطا بهذه الرغبة راحوا يطورون ويبلورون صورة عن الكون، فيها تقوم صفحة السماء الممتدة قبالة سطح الأرض على نحو قيام قمم الجبال فى مقابل المنخفضات، أو حتى فى مقابل أديم لجة اليم. وعن هذا التقابل تعبر ببلاغة ووضوح أسطورة إيكاروس icarus التى حكى عنها أوفيد Ovid، كما ورد ذكرها في جانب مشهور من تاريخ فكرة التحليق والطيران[٦] : إن متاهة أرضية تواجه صفحة السماء وتقابلها؛ وتستقبل هذه المتاهة - التى هى مكان الأسر والاعتقال - الضياء والسماء يأتيانها من أعلى. وها هو ذا إيكاروس الشاب يفلت من هذه المتاهة. وهو فى صعوده الرائع الباهر يدفع به إلى أعلى بين متاهة الأرض والشمس اللذين يعملان كقطبى القصد والمراد؛ ولكن عندما يهوى من حالق هذا البطل ذو "الأجنحة التى من شمع" يكون هذا التعارض أو التناقض أو التقابل الأساسى قد تأكد وتعزز، وهو المعبر عنه الآن بوصفه تعارضا أو تقابلا فيما بين الشمس والبحر.

وقد اكتشف مؤخرا هذا الوضع الذى فيه تبرز صورة التقابل بين السماء والشمس على خلفية من صنع الخيال، وذلك فى تعبيرات روائية، من خلال وصف كريستوف رانسماير Christoph Ransmayr الرائع لمنظر مطبوع على قطعة من قماش الكتاڤاه :

لقد بدا كل شيء - ما انزلق أو طفى، أو ما كر أو فر - مفعما بالرغبة فى التحليق والطيران ... وحتى عندما كان البحر مغضبا بفعل العاصفة، والملاحة فيه غدت مستحيلة، كانت طيور النورس الوردية اللون، وطيور الخطاف، وطيور النوء بادية ظاهرة للعيان ... فكأن عنف الأمواج وعتوها لم يجعلا سرور الطير وغبطتها بخفة وزنها إلا فى ازدياد ... وبينما فى قلب الدغل الكثيف قبع واحد من الضوارى يعمل النهش والتمزيق فى فريسته، حلقت القنابر عاليا فى السماء، وهى تشدو وتصدح فوق أرض الريف. وكلما أصبحت الأرض أشبه بلجة ماء، كانت هناك طيور دائمة التحليق من فوقها، وهي تسخر من عقبات الأرض وتهزأ من شراكها ... كما لو أن التحليق والطيران كان لديها شكلا من التنذر والسخرية، معبرا عنه بألف صيغة مختلفة، وموجها إلى وزن الأرض الثقيل والوضع الرأسى الواقف[٧].

إن صميم هذه الرواية - واسمها «آخر العوالم» Le Dernier des Mondes - يتصل بالمكان الذى نفى إليه "أوڤيد" على شواطئ البحر الأسود، وعن الشاعر وما خطه يراعه من ديوان مسخ الكائنات أخذ أحد تلامذة الشاعر ومريديه يبحث ويتقصى، آتيا من روما. والاطار المكانى للرواية هو عالم مؤلف من الجمادات ومشهد لأرض صخرية خراب، وهو فى ذات الوقت نوع من الواقع المتحجر. ويصادف التلميذ المريد أثناء بحثه وتقصيه نساجة صماء بكماء. وبعد أن وصفت هذه المرأة النساجة «بلبيب الحركات والإشارات التى رسمتها بأصابعها فى الهواء»[٨] حلمها فى أن ترى عجائب روما وغرائبها، راحت تقود زائرها إلى داخل حجرة غاب عنها الضياء وفسد فيها الهواء. وبينما هى تفتح الباب على مصراعيه إذا بعالم من النور والطيور تعود إليه الحياة. وها هنا فى داخل هذه الحجرة كانت الرسومات المطرزة على القماش والتى ورد وصفها آنفا مودعة محفوظة، وإنا لنجد هنا «عوالم علوية سموية» أطيح بها فى جنبات «أرض قذرة»، كما نطالع سماوات «زانتها بالتحليق أطيار»[٩]. وثمة فى الوصف تقابل

رائع بين بهجة التحليق فى الهواء - من جهة - وانتعاش السماء بالحياة (باستعمال لفظة رانسماير Ransmayr)، وبين المحن والإحن التى يعانيها الوجود الأرضى من جهة أخرى. وتزداد حدة وشدة التعبير عن هذا التقابل بالحلم المنقوش على الهواء، ويصراعى الباب الذى يفتح على عالم من نور وطيور. وأما آخر المطرزات المبسوطة على الأرض فإنه يصور حكاية طيران إيكاروس Icarus؛ وهى فى سياق العمل الروائى ترد كبينة إضافية على وجود أوفيد فى أرض الإقليم.

جهات الطيران

إن الفضاء الذى فى أجوائه تحدث عملية الطيران يوصف وكأنه من وجهة نظر الأرض. فعلى الرغم من أن «الشعور بالعلو والارتفاع» - باستعمال تعبير باشلار Bachelar[١٠] - هو شعور مستحب بوجه عام وهو أمر راجع إلى دينامية الخيال ونشاطه، إلا أن الارتفاع ليس الاتجاه الوحيد الذى يتسع للطيران الجوى اتخاذه. فبالإضافة إلى ما لا يصدق عدده- وأيضا تنوعه - من الأمثلة على الدافعية والرغبة فى الصعود والارتفاع، إلا أنه لاريب فى أن الطيران إلى جهات أخرى هو أمر ممكن كذلك.

فأحيانا ما يكون من الضرورى اللازم أن يكون الطيران فى اتجاه أفقى، كما مثلا فى الاسطورة المأثورة عن إيكاروس والتى ورد ذكر لها منذ قليل. إذ بناءً على توصية من دايدالوس Daedalus يقرر إيكاروس أن يطير محلقا على بعد متساو عن سطح البحر والشمس؛ فلكى يكون التوفيق والنجاح حليفين لطيرانه يتعين عليه - تأسياً بدايدالوس - أن يتابع مسارا وسطا، أى - إن جاز التعبير - مسارا أفقيا. وكان الإغريق - فى ذلك العصر والأوان - يضفون على البحر قيمة عظمى من الجلال والتقديس، كما أن أوجه التشابه والتناظر فيما بين البحر والسماء، والماء والرياح، عامة شائعة في أدب ورسم تلك الفترة [١١]. وفى حالة إيكاروس فإن الخفق الإيقاعى المنتظم لحركة أجنحته يذكر بضربات المجاديف، وكان من المفترض أن تكون طبقة الهواء الرطب الكثيف التى تحلق فوق البحر أن توفر للأجنحة قدرا أفضل من المقاومة[١٢]. علاوة على ذلك، ربما كان دايدالوس - وهو صانع الأجنحة - فى السابق نجار سفن؛ فهذا على الأقل ما يظهر من التحليل الواضح القاطع الذى قام به فرانسوا فرونيتسى دوكرو Francois Frontisi - ducroux. كذلك فإن فى حكاية إيكاروس الكثير من أوجه التناظر الرائعة الأخاذة بين الطيران فى الجو والإبحار فى اليم، وبين صنع الأجنحة وبناء السفن، وبين حركة السير فى السماء وحركة السير فى البحار[١٣].

وأحيانا ما يحدث أن يوصف سقوط إلى أسفل بلغة التحليق إلى أعلى، أو أن يحدث العكس، أو حتى إن فهم الاتجاه فى عملية الطيران أو التحليق هو أمر يتغير من شخص إلى آخر[١٤]. فهذه هى الحال فى "ألف ليلة وليلة" حيث سلسلة الحكايات الخاصة بطائر الرخ، وهى الحكايات التى رويت فى "الرحلة الثانية للسندباد"[١٥]. إن رحلة الطيران هذه مؤلفة من عدة مراحل، وتقع سلسلة أحداثها الرئيسية فى منطقة من الوهاد الضيقة الشديدة الانحدار. فالسندباد وقد تزك على أرض جزيرة صحراوية- يشد نفسه برباط إلى ساق الرخ، ذلك الطائر العملاق، كى يحمله بعيدا إلى خارج الجزيرة .. وإن صعود ذلك الرخ طال فى السماء ثم أعقبه هبوط مفاجئ وحاد إلى قرار وادٍ سحيق حيث التقم الطائر ثعبانا. وما أن وطئ البطل أديم الأرض حتى راح ينتزع ذاته نائيا عن الرخ، دون أن يدرى أنه في بطن أخدود من الأرض سيسميه بعد حين «مقبرتى». وكان من المستحيل عليه أن يعتمد على ذاته فى أن يتسلق إلى الخارج.

لكنه يرى أن المنطقة مغطاة بنثار الماس وأن ثمة أناس متجمعين عند أعلى فوهة الأخدود. وقد راح الرجال يلقون بشرائح اللحم فوق حبات الماس آملين في الحصول على الدر الثمين. إذ تهبط النسور والبزاة إلى جوف الأخدود لتجمع اللحم لصغارها، وفى ذات الوقت تحمل إلى الخارج ما يكون قد علق بقطع اللحم من ماس. فعمد السندباد إلى قطعة لحم طويلة يشد نفسه إليها برباط حتى إذا التقمها أحد النسور آخر الأمر حمله معها إلى خارج الهاوية السحيقة - إلى قمة جبل فى واقع الأمر.

وإنه لمن الممكن ها هنا أن نرى أن معنى الطيران أو التحليق فى الجو منفصل أو منسلخ عن معالمه الطوبوغرافية أو المكانية المألوفة. فبالنسبة لتجار الماس عند قمة «الهاوية السحيقة، القصد من الطيران هو الاتجاه إلى أسفل، بينما بالنسبة للسندباد فإن هدف الطيران هو الصعود بلوغا إلى "سفح" الهاوية. كما أن وجود الثعابين والحيات فى قاع الجرف كان يحمل بالنسبة للبطل معنى سلبيا، لكنه بالنسبة لطائر النسر كان معنى إيجابيا. كما أن فعل الطائر فى التقاط الثعبان يدل على بعد من أبعاد المكان. علاوةً على ذلك فإن قطع الماس - وهى عنوان على الضياء ورموز دالة عليه - موجودة هى الأخرى فى داخل هذه الأغوار السحيقة ذاتها. وأن الطائر يطير إلى أعلى ولكن أيضا انطلاقا من أعماق الهاوية، وخروجا من هوتها السحيقة على وجه الخصوص. فإن النسر - من جانبه - يرتفع وكأنه «يهبط». أيضا - وبمعزل عن الأهداف والمقاصد الفردية - فإن كل فرد - من السندباد إلى التجار إلى فراخ النسر التى تغذى وتعال - يشاركون فى شىء واحد : فكلهم يعتمدون على النسور من أجل الوصول إلى «الأعالى».

ولكن فى بعض الأحيان يصبح النمط أو الشكل على درجة من التعقيد أكبر، فلا تكون اتجاهات الطيران وموضوعاته بهذا القدر من العكس فى الاتجاه كشىء حل به الخلط والارتباك. إن هناك أسطورةً على قدر من التعقيد والتركيب لكنها واسعة الانتشار بين شعب اللبرادور Labrador من سكان المرتفعات الجبلية، وهى تصور هذا الوضع تماما، وعلى نحو جيد[١٦]. ففى هذه الحكاية يحمل البطل فى جوف الليل البهيم الحالك بعيدا إلى قمة جبل شاهق العلو سامق الارتفاع ،ويكون ذلك عن طريق واحدٍ من النسور الذى كان يبيت النية لافتراسه عند انبلاج الصبح. ومع ذلك فإن التحليق والصعود فى كنف برودة الليل القارصة يتكشف عن حظ موفق وحدث سعيد. فقد راح البطل يأخذ من السرور قسطا، فيشرع فى الشدو والغناء، والتطلع والنظر، بعد أن شمله الدفء الذى فى ريش النسر، وعلى الأرض تناثرت فوق تربة قريته البدائية جماعات السمر ونيران المخيمات الساهرة. وإذا به يتحقق على ضوء الفجر من أن قمة الجبل كانت على شكل يحاكى النصل فى السيف، وأنها كانت ملطخة بدماء آخر ضحايا الوحش الكاسر. وفى الليلة التالية يرجع البطل وهو عازم على أن يدبر للفرار والإفلات من النسر المهلك، فراح يضرم نيران حريق فى عش أو وكر ضخم للنسور كان هو نفسه قد بناه على قصد لهذا الغرض. فتموت النسور التى طالت النيران أجنحتها لأنها لم تعد قادرةً على الطيران. ويكون البطل قادرا على العودة إلى قريته، وذلك بربطه لنفسه فى جسم نسر آخر غطته الطحالب وراح يتدحرج به من فوق حافة المنحدر. وعند رؤية الأشجار والشعور بتوقف الحركة يدرك أنه قد وصل إلى المكان الذى تنتهى عنده الرحلة، أى الأرض.

ومع أن تعاقب النهار والليل يؤلف أو يبنى الإطار الذى تتحرك فيه الأسطورة، كما أنه يضيف إلى معنى كل حدث من الأحداث، إلا أنه يبقى من الصعب تحديد المغزى بشكل واضح من عمليتى الصعود والهبوط. وعلى الرغم من وجود أو قيام حركة إيقاعية منتظمة وثابتة، إلا أن العلاقة بين النهار والليل

مضطربة تعانى خلطا وارتباكا، وكذلك أيضا العلاقات القائمة بين الوقائع أو الحوادث. من ذلك مثلا ما يدهش له المرء أن يجد أن رحلة تحليق البطل فى الليل توصف بأنها من قبيل الحظ الموفق والمجدود، وذلك بالنظر إلى أن البطل فى ريش العدو ملفوف محفوف. كما أن هبوطه - الذى يتم فى أثناء النهار - يجرى دون ما شعور بخوف، ودون أن تصادفه تعقيدات.

ولكن، من المؤكد أن الدالات الرمزية للموت تزداد وتكثر من حول هذه القمة العالية «التى تشبه الهاوية»، وهذه الدالات تبدأ بأن ثمة موت يفر منه البطل ويزوغ، ثم هناك ميتات النسور، كذلك - ومن منظور بصرى - هناك قمة الجبل التى تحاكى شكل النصل فى السيف، والتى تتحول فى النهاية إلى عش أو وكر ترعاه النيران، وتتقد فيه ألسنة اللهب. أما فيما يتعلق بالسماء فإنه من الممكن - وبسهولة - تخيلها أو تصورها أن تكون هى نفسها على الأرض، وذلك بالنظر إلى أن مشهد القرية المضاءة بنيران المخيمات الساهرة يوحى بصورة سماء رصعتها النجوم. ومن ثم يكون هدف هذا «الطيران» الانفرادي المتوحد قائما فى "السماء" التى هى على الأرض. ومما تجدر ملاحظته كذلك أن صعود وهبوط البطل كليهما موصوف بدرجة من الحماس واحدة. أضف إلي ذلك أن البطل يستفيد فى الذهاب وفى الاياب على حد سواء من ريش الطائر أو من جسم الطائر؛ فعلى الرغم من أنه يمر بخبرة التحليق والطيران لأول مرة، إلا أنه ذو قدرة على الصعود كما أنه ذو قدرة على الهبوط؛ وهو يتحرك ويجوس خلال المكان الفضائى لحسابه الخاص صوب مقصد من المقاصد أو هدف من الأهداف. وهذا يفضى إلى استنتاج أن البطل - سواء وهو في جسم طائره أو وهو فى روحه البشرية - يطير ويحلق حقا وفى الواقع. وبالمقارنة مع رجال ممن ينظرون بعين التقدير للتحليق صعدا وحده دون سواه، فإن البطل يكون صنواً لطائر من حيث إنه لا يفضل أو يؤثر اتجاها بعينه. فإن المكان بأجمعه - وسطح أرض قريته على وجه الخصوص - هو سماؤه. فهو قد صعد وهو قد هبط كما تفعل الطيور، وكما يفعل - مثلا - طائر الرخ المذكور فى ألف ليلة وليلة (وعلى نحو أفضل من فعل الرجال الطائرين). فلقد كان البطل خلال الوقت الذى استغرقه الذهاب والإياب (وتشييد عش!) جزءا من نوعية من الكائنات ذوات الريش.

«العلوم» السماوية

إن الطيران أو التحليق فى الجو يفتح السبيل أمام إمكانية استكشاف رحابة الفضاء وشساعته. فالطيران أو التحليق فى الجو يخول لنا - عن طريق الجمع بين طلاقة الحركة وقوة الإبصار - أن نلقى نظرة خاطفة على البعد البعيد للأمور السماوية، بل وأن نكتشف الجانب المجهول منها. ويتوسع أكثر نقول إن الطيران يقدم لنا وسيلة للعلم بالعالم؛ فالطيران يمنحنا فرصة للسفر حول العالم فى كافة جهاته وجنباته، وأن ندرس العالم ونعرفه فى كله وشموله(١٧).

إن «علوم» الفضاء تشبه الأساطير فى أنها توضح بدقة الأبعاد الرأسية للكون وتكشف عنها. ومن شأن هذا البحث والاستقصاء أن يؤدى إلى تنمية وتطوير مجالات وميادين «المعرفة» الأساسية التى تعالج مسائل تتصل ببنية، أو تركيب العالم ووحدته، والتناغم أو التجانس القائم بين أجزائه. فعلى أساس من هذه «المعرفة» تقوم الميثولوچيات أو المعارف الأسطورية بتطوير مفاهيمها الكوزمولوچية المبدئية. ومن شأن «المصورات الخرائطية» الناشئة والمتحصلة عن ذلك أن تضع القاعدة والأساس للتوصيفات والتفسيرات الأولى عن أصول العالم - ذلك العالم الذى تكمن أصوله الروحية عميقا فى

قلب تلك الثقافات. فالطيران أو التحليق فى الجو هو - فى العديد من الأساطير - جزء أو عنصر أساسى جوهرى فى إقامة فكرة «الفضاء الكونى الشامل» الذى يؤكد على هذه الوحدة وهذا التناغم ويكفلهما.

ففى حكاية سفر التكوين Genesis (الإصحاح الأول، العد ١-٣٢) التى تصف أصل الخلق والخليقة، يبدأ الرب بتنظيم الفضاء، فيخلق السموات والأرض، باعثا الحركة فى سلسلة من عمليات التطور(١٨). ففى اليوم الأول يخلق الرب النور، وفى اليوم الثانى يمد صفحة السماء وينشرها. وفى اليوم الرابع كان خلق الشمس والقمر، وهو الأمر الذى لا يبرز فقط أهمية فكرة وجود منظور رأسى، بل ويفيد فى دعم وتقوية الفصل بين أديم الأرض وقبة السماء. أما الحركة فهى ما يلى ذلك فى الظهور، يليها الكائنات ذوات الأنفس. وكما ذهب كليف هارت Clive Hart إلى التأكيد على أن خلق الطير يوصف بأنه حدث هام، كما أنه يظهر مباشرةً فى أعقاب خلق الحركة(١٩). وبالكلمات التى تقول : «ليطر طير فوق الأرض على وجه جلد السماء» (التكوين، الاصحاح الأول، العد ٢٠) يعهد الرب إلى فصيلة ذوات الريش بدور الوسيط بين السموات والجنس البشرى؛ ومن ثم - وفى ذات الوقت - تتحقق صورة كونٍ موحد الأرجاء.

وفى غير ذلك من أساطير الخلق والتكوين، تنعقد الصلة على نحو مباشر بين الطير - الذى دوره أن يشق فى رحابة الكون طريقه - وفعل الخلق ذاته. ففى جزيرة بورينو - وهى من جزر الهند الشرقية - أسطورة تخص قبائل نجاجو Ngagu ينسب فيها خلق العالم - وظهور البشر فيه على وجه الخصوص - إلى نزول زوج من بدائيات الطير(٢٠). وكان هذا الزوج من الطير calaos قد ولد - فى مذهب يقوم على الإثنينية - لإله ذى طبيعة مزدوجة، وفى داخل شجرة كونية يعترك هذا الزوج من الطير - والشجرة الكونية رمز للمجموع الشامل (الإلهى والكونى) - ومن هذا الاعتراك يولد أول زوج من البشر كان موطنه الأصلى يقوم فى مجارى الأنهار الأولى. أما آخر مولود لهما فقد راح يحبو فوق أديم الأرض ليصبح أول جد للبشرية. وكان انتشار هذه الحكاية وذيوعها من فعل جو من التناغم والوحدة.

ويقوم كثير من الحكايات الخرافية والقصص الشعبى على الإلمام المعرفى بالمخلوقات التى تطير أو على الاحتكاك والاتصال المضطرد بها، وهى تلك المخلوقات التى تدور مطوفة فى جو الفضاء بحرية وطلاقة، سواء بأجنحة أو بدونها.

وفى الأساطير الاغريقية القديمة بوسعنا أن نشير إلى الظاهرة الخاصة بعمليات الصعود أو التحليق المتكررة والتى وقعت لأبطال، بالاضافة أيضا إلى حالات زواج أو اقتران ربطت ما بين أبطال ذكور وربات إناث، وهذا النوع من التلاقى والالتقاء يظهر معروضا مبسوطا مراتٍ ومرات فى أعمال أريستوفانيس Aristophanes وبندار Pindar.

إن وجود حوريات السماء هو شىء يمكن العثور عليه في الكثير من الثقافات. فثمة حكاية خرافية من منطقة الهند الصينية، فيها البطلة زوجة من حوريات السماء، وقد امتدت هذه المجموعة من حكايات الأساطير - مع تنويعات وتحويرات متعددة - إلى تايلاند وبورما، بل وإلى أرخبيل الهند الصينية. وفى الحكاية أن واحدة من إناث الطير تأتى برفقة أتراب لها ليغتسلن فى بركة ماء ويتركن أجنحتهن أو أرديتهن الريشية قريبا من المياه. ويتصادف أن يعبر رجل بالمكان فيتسبب فى اختفاء أجنحة الحورية أو ردائها الريشى؛ وفى صور عدة للحكاية أن الرجل يتزوج من حورية السماء. وفيما بعد تستعيد المرأة -

الطائر قدرتها على التحليق والطيران فتفر هاربة من زوجها؛ إلا أن غدواتها وروحاتها بين الأرض والسماء تصبح متكررة. وفى بعض الروايات أن ثمة بين المرأة الطائر وبين إما الضوء وإما صاعقة من برق نوع من الرضا والميل.(٢١)

ويوسع المرء أن يتتبع - فى بقاع أخرى من آسيا - عناصر أساسية مشابهة عن هذه الفكرة الواسعة الانتشار. ففى حكاية شعبية أو أسطورة توجد بين شعوب الترك والمغول، يقوم رجل بسرقة ملابس فتاة كانت قد قدمت - برفقة امرأتين شابتين أخريين - لتستحم فى بركة ماء. ثم إذا بالرجل يتزوج من الفتاة. وفى يوم من الأيام تعثر الفتاة على ملابسها فإذا بها ترتد إلى صورتها كبجعة Swan. ويؤكد جان بول رو Jean - Paul Rollx أن هذه الصورة الجميلة يمكن ربطها أو وصلها بـ «أسطورة بحيرة البجع القديمة، التى توجد بين سائر الشعوب التركية والمغولية المعاصرة تقريبا، والتى كانت قد تسللت إلى أرض الترك فى قديم الأزمان»(٢٢).

ومن بين العقائد والنحل التى تعول على فكرة الطيران والتحليق بالخيال imaginary Flight، يقف مذهب الشامان Shamanism مثالا رائعا لافتا للانتباه. فبين الشعوب الساكنة لجبال ألطاى فى آسيا الصغرى وكذلك في صحراء سيبيريا (ممن أمكن للباحثين دراسة شيء من معتقداتهم الدينية بعمق وتبحر) تحدث واقعة الطيران أو التحليق داخل إطار كونٍ تنتظمه هيراركية هرمية أو مدرجة الشكل ومخترق بمحور رأسى. وهذه المعتقدات الدينية غنية بالصور المتعلقة بالعالم الآخر. وإن ارتداء مجموعة من الأزياء الفضفاضة، وكماليات الزينة أثناء تأدية الطقوس، وإحياء الشعائر يساهم فى - ويساعد على - توحد الشامانى مع شكل من الأشكال الحيوانية. وأشكال الطيور هى الكثرة والغالبة؛ فتلك هى الحال مع قبائل التونجوس Tongus من أهل سيبيريا، حيث تعد صفات الواحد من الطير عنصرا ضروريا فى عملية الطيران الكونى البعيد المدى. وفى دوائر المطببين فى استراليا تعد مرحلة الطيران السحرى مرحلة إلزامية فى البدء مع المبتدئين في المهنة. وثمة عناصر صوفية غامضة تتطلبها جماعة العقيدة لبلوغ هذه الآفاق العلوية السماوية (والتحقق بإشراقاتها النورانية)؛ من ذلك : كهف أو مغارة جيدة الاضاءة، وكرات من بللور المرو أو الكوارتز، ورداء محكم متقن الصنع مؤلف من أجنحة وريش ، وحبل ذو طبيعة سحرية(٢٣).

وإن عادة التكهن بمراقبة حركة الطير فى طيرانه(٢٤)، وكذلك مجموعة الأعراف الخاصة بالعرافين والمتنبئين، يمكن الربط بينها جميعا وبين السعى الصوفى من أجل توصيل المعرفة بعليين. فلقد كانت المراقبة الطقوسية للطير فى أثناء طيرانها منذ قديم الأزمان تتم بغرض الإلمام أو الاحاطة بمشيئة الآلهة، وكذلك لتفسير غوامض صفحة السماء. وفى روما القديمة بشكل خاص، اعتمد التكهن عن طريق مراقبة حركة طيران الطير على انتشار وتوزع الطيور - من حيث الفصائل والنوعيات - فى أرجاء السماء؛ وكان من شأن تفسير عن حركة طيران الطيور مبنى على استفراغ الوسع فى الاجتهاد أن يفضى إلى إعمال وتطبيق هذه أو تلك المجموعة من صارم الاجراءات.

فإنه كنتيجة لما للطائر من دور كوسيط بين السماء والأرض، فإن الهجرة الجماعية للسكان من البشر - فى بعض من الحضارات أو الثقافات - كانت تتوقف على السلوك الذى يتأتى من واحدٍ من الطيور المقدسة،كان هذا هو الحال مع قبائل شعب الازتيك Axtecs حيث تم لديهم تطوير مجموعة الرموز

المرتبطة بالشمس خاصة تطويرا جيدا. فلقد لعب - الطائر الطنان The Hummingbird - وهو الطائر الوطنى أو القومى لشعب الأزتيك - دورا أساسيا وجوهريا فى أسطورة تأسيس المكسيك. لقد كان هذا الطائر - وهو إله شمس الظهيرة ورب الحرب - هو الذى بنبوءاته وأمناء وحيه قاد خطى مختار الشمس ومصطفاها فى هجرته إلى حيث موضع أرض المكسيك (كما دله على النسر الشمسى الذى كان بمثابة العلامة الدالة على هذه الأرض الموعودة).

كما كانت فكرة إلقاء نظرة جوية من الأعالى السماوية إلى أسفل، حيث الأرض، ممكنا آخر من الممكنات. وكانت النتائج الحاصلة هاهنا مفاهيما جغرافية عن الامتدادات والأبعاد الأرضية، وقد اتحدت هذه المفاهيم وتكاملت داخل إطار أسطورى؛ هكذا كان الحال فى الرواية التى كتبها دنيس البيريجيتى dunts The Periegete «وصف للأرض المسكونة» description de La Terre Habitee وهى الرواية التى حللها بألمعية وامتياز كريستيان چاكوب Christisn Jacob فى دراسته الذكية اللماحة عن بلاد اليونان القديمة[٢٥]. إن جاكوب يذكرنا بأنه منذ عصر هيرودوت Herodotus - قبل السيد المسيح بخمسة قرون - «كانت المعاينة المباشرة ... هى الأساس فى معرفة الفضاء وحقيقته». ومع ذلك فإن صور الأرض المقدمة لنا عن طريق (دنيس البريجيتى)، ذلك المؤلف القادم من القرن الثانى، تقوم على أساسٍ من الافتراض القائل بمشاهدة ممكنة للعالم من الجو[٢٦]. وهو - فى مؤلف آخر - قد عاد بالأصل فى هذه المعرفة إلى ربات الفنون Muses. ولقد كانت هذه لحظةً فى التاريخ حاسمةً، فيها كان موضوع أو فكرة الطيران - بالجسم أو بالروح - تتخذ أشكالا وصورا ثقافيةً هامة. ولقد كان ذلك على وجه الدقة بالتعويل على إطار من صنع الخيال تم فى داخله وصف الطيران أو تصويره باعتباره أمرا ممكن الادراك أو التصور، مع كونه أمرا استثنائيا، وبحيث إن ما يعود إلى دنيس البريجيتى من روايات الخيال الجغرافى قد نشأ - على نحو ما بينه ك. جاكوب - واستمد قابليته الأساسية للتصديق وللترابط المنطقى؛ إذ كانت هذه بالضرورة منظراً من الجو اعتمد على قابلية الطيران للتخيل أو التصور. إن الرحلة الجوية من الواضح أنها تقوم هنا بمثابة الأساس أو المرتكز لبناء احتمالٍ تقوم عليه رواية جرت أحداثها ووقعت فى دنيا الخيال، أكثر من أن تكون وسيلة من وسائل المعرفة، بل وأكثر أهمية من دورها كوسيلة من وسائل المعرفة. إنها - على حد وصف چاكوب لها - «كلمات ومفردات فى وصف جغرافى يجب أن تنفذ بالتدريج وشيئا فشيئا إلى داخل خيال القارئ لتخلق فيه عن الأرض رسوما بيانية وكفافية Contours وعن البلدان والشعوب صورة خارطة مأخوذةً من الجو»[٢٧].

بل إنه فى القرن الثامن عشر - فى أوج عصر التنوير - حين تبوأت النزعة العقلية مكانةً مركزيةً وحين كان البحث فى الطبيعة الانسانية فى أعلى درجاته حدةً وشدةً، قام رستيف دى لابريتون Restif de la Bretonne من جانبه باستخدام عناصر من قصص الجن الخيالية والوهمية فى كتاباته. فقد ساهم بنصيب فعال فى «علوم» الفضاء ومغامرة الطيران. ففى كتابه «الاكتشاف الجنوبى» Jecouverte Australe الذى ظهر عام ١٧٨١ قدم برنتون بيانا إحصائيا جامعا عن النظريات الميثولوچية والأدبية عن شتى الصور التى قيلت عن أصل الوجود الانسانى وخلق البشر؛ كما وصف أيضا - بمزيج من الدقة والخيال - مغامرات رجلٍ يطير محلقا فى الفضاء[٢٨].

عند أعلى نقطة للطيران : الشمس

عند قمة الصعود عاليا، عند أعلى نقطة للتحليق والطيران؛ توجد الشمس، وهى - تبعا لما يقول به أفلاطون - «أكثر الأشياء تألقا ولمعانا فى عالم المرئيات والماديات»[٢٩]. وفى تشبيهه الشهير، أو قصته الرمزية عن الكهف، والتى فيها يكون النور فى مقابل الظلال على نفس النحو الذى تكون فيه المعرفة فى مقابل الجهل، يعلن أفلاطون عن الغبطة والسرور لبلوغ الحقيقة وذلك بالضياء وعن طريقه. فإن التقدم التدريجى والعسير لواحد من مساجين الكهف أو نزلائه بعدا عن الديجور ودنوا من النور هو - فى الوقت ذاته - تصوير وتعبير عن ارتقاء الروح ارتفاعا إلى نطاق أعلى وأشمس[٣٠]. إن التشبيه كله، أو القصة الرمزية برمتها تتطور وتتبلور على أساسٍ من حركة ارتقاء أو صعود من ظلال للكهف إلى واقع الشمس، أو الوجود الشمسى الذى هو موضع الحقيقة ومثواها[٣١].

ويوصف مسار الشمس - فى الكثير من حكايات الأساطير - فى حدود فكرة الحركة ممتزجة بفكرتى الضوء والارتفاع السمتى أو العمودى فوق سطح البحر. وإن الذى يجعل من هذه الحكايات ذات صلة بالموضوع بوجه خاص، هو النحو الذى به يمكن النظر إلى حركة الشمس فى مسارها باعتبارها شبيها نظيرا لرحلة طيران جوية. إن نيتشه Nietzsche - ذلك الذى يصفه باشلار Bachelard بـ «الجوهر الصميم للشاعر المشرئب عاليا، وشاعر القمة والعلياء، والشاعر الصاعد»[٣٢] - قد عبر فى رسم رائع بالكلمات عن التقارب فيما بين هذين التصورين، فيقول : «إن الشموس كالأعاصير، على امتداد طريقها تطير، فذلك لها هو المسير»[٣٣].

إن المركبات السماوية التى كثيرا ما توصف بأنها على شبه بالشمس، أحيانا ما تكون موضوعا لدعاوى ميثولوچية معقدة تتركز حول رحلة طيرانها عبر الأجواء. وتؤكد الكثير من الرموز والصور على المشابهة أو المماثلة بين حركة سير هذه الرحلات الجوية ومسار الشمس. وفى هذه الحكايات لا يكون من المستغرب أن نجد ذكرا لأهمية التعامل الماهر الحاذق مع هذه المركبات؛ فالتعليل الراجح لهذا التنبيه هو صلته الرمزية بالمسار المنحنى الذى تتخذه الشمس.

وتعد أسطورة فايتون Phaethon تصويرا رائعا للمماثلة والتشابه بين المسار الذى تتبعه المركبة السماوية والمدار الذى تتخذه الشمس. فمن دلوك الفجر إلى غسق الليل يتحرك الجرم الشمسى مسافرا «على مضمار ينحدر مائلا فى هيئة منحنى قوسى واسع شاسع، وقد انحصر فى مساره داخل مناطق ثلاث، مجتنبا منطقة عروض القطب الجنوبى ومجموعة الدب الأكبر URSA Major باستثناء العروض الشمالية برياحها الصرصر الباردة»[٣٤]. فالصعود إلى أعلى السماء ثم العودة منها بالهبوط يؤلفان جزءا من جغرافية شاسعة مترامية الأطراف للسماء. ولقد عمد فايتون - ذلك الصغير العديم الخبرة - إلى إقناع والده أبوللو Apollo بأن يأذن له فى أن يقود عربة والده لمدة يوم واحد. غير أن الجياد - التى «تباشر التحليق والطيران ... محمولةً فى ذلك بما لها من أجنحة»[٣٥] - بحماسها الزائد ونشاطها الوافر تغلب فايتون وتقهر قواه وقد اتحدث عليه مع مخاطر الطريق وأهواله، فعلاه الارتباك وركبه الخوف والهلع، فلا يعود قادرا لا على متابعة خط السير المضروب له، ولا أن يحافظ على معدل مناسب فى الارتفاع، وهو نقطة المنتصف الواقعة فى المسافة بين أديم الأرض وقبة السماء. ونتيجة لما حاق به من فشل ذريع راحت النجوم تتناثر فى فوضى واضطراب وفى الأرض استعرت الحرائق. فحلت كارثة كونية لم

يتم تداركها إلا بما تأتى من زيوس القدير ذاته من أعمال.

إن الصورة الوصفية لعربة أبوللو زاخرة بمجموعة من الرموز ذات الصلة بالشمس، فإن بريقها الذى يشبه بريق الشمس ناجم عن ترصيعها بالأحجار الكريمة وعن تطعيمها بنفيس المعادن وبالذهب خاصةً. ومن ثم فإن العناصر والمكونات الأساسية فى بنية العربة وتلك الجياد التى تقودها، توصف بوضوح هكذا:

من ذهب كانت محاور العجلات، وكذلك كان عريش العربة؛ وذهبا كانت حواف العجلات وإطاراتها، ومن فضة صيغت درجات مرقاتها، وعلى أعنة الخيل ونيرها كانت حبات من زبرجد أخضر وأخرى من كريم الأحجار فى تنضيد نظيم، راح جميعها يعكس فيضا من باهر الضياء حين يكون فويبوس Phoebus (= أبوللو) قد سطع عليها بنوره[٣٦].

ويصف واضع الملحمة الهندية «الرامايانا» Ramayana العربة السماوية «بوشباكا» Pushpaka بأنها زاخرة بالمشغولات الذهبية ومفعمة بالرموز الشمسية[٣٧]. حقا إن لهذه العربة الذهبية السماوية هيئة شمس من الشموس: فهى مغطاة بترصيع من الجواهر، وطيور قدت من الزمرد، ورصائع سبكت من فضة ومرجان، وطليت بطبقة من مصهور البللور، وتزينها زهرة لوتس ذهبية ومشغولات من مسبوك الذهب. سريعة كالخاطر، ذات بريق ساطع، وهى تحلق عاليا فى أجواز السماء، «وهى تدور فى مدار حول الشمس كمنارة، إنها - فى بريقها الساطع أبدا وبلا انتهاء ستطير مطوفة فى أرجاء الفضاء»[٣٨]. ويقال لنا إنه ما من عربة إلهية أو مقدسة تفوقها جمالا أو تبزها جلالا قط. وإن وصف هذه العربة يذكر بقصر الشمس المذكور فى أسطورة فايتون، «ذلك الذى تتلألأ أنواره ببريق الذهب واليواقيت»، عامر بالذهبات والطنف، وفيه يتفوق الفن على مادته[٣٩].

ويعد معبد كوناراك Konarak الهندوسى الكبير مثالا هنديا آخر؛ وهو معبد مكرس لإله الشمس سوريا Surya - ولسوف نترك جانبا أناشيد الفيدا Vedas التى هى ابتهال مسهب للنور والضياء. وإن شكل الأثر الباقى من المعبد هو شكل عربة شمسية ذات أربع وعشرين عجلة نارية أو على شكل دولاب للنار (فى إشارة رمزية إلى قوة الاشعاع والتألق فى الشمس) ويقوم على جرها ثمانية من الجياد. أما المعبد ذاته - وهو من الحجر الرملى ذى اللون الوردى - فهو يمثل أو يصور تقويما شمسيا هائل الحجم.

كما يمكن العثور على الفكرة التى تربط أو توحد ما بين حركة سير الشمس وحركة سير الطيران، بل وحتى صورة العربة السماوية، وذلك فى أسطورة كانت واسعة الانتشار فى أرجاء الصين القديمة. ففى الأسطورة تخطو هذه العلاقة الرابطة خطوة إضافية، فتذهب إلى الجمع والربط بين الشموس والطيور فى تشبيه رمزى واحد. فالشموس - التى يوجد منها عشر - مأهولة مسكونة بغربان سود[٤٠]. وعلى أفرع الشجرة الشمسية ذات اللون الأرجوانى الداكن التى يقال لها الشجرة المدرجة بالدماء - Blood Crazed تبدو الغربان رابضة جاثمة على أعلى فرع فى الشجرة، الواحد منها فى إثر الآخر، كى تضىء العالم. وفى ذات يوم إذا بهم جميعا يظهرون على فرع الشجرة معا وفى وقت واحد! ومن أجل وقاية العالم وتجنيبه مغبة حريق يأتى عليه، يقوم البطل يى Yi - «وهو رامى سهام وصائد طيور مشهود له بالبراعة والاقتدار» - بالقضاء على تسع من الشموس العشر. فلم تبق فى الوجود سوى شمس واحدة فقط. ومنذ ذلك الحين فصاعدا وهذه الشمس الأخيرة تتبوأ مقعدا لها على متن عربة، عاكفة على متابعة مدار يومى يبدأ من وادى المياه الفوارة بالغليان حيث تنتصب الشجرة الأرجوانية الدكناء (وحيث تطلق

الشمس من مشرقها)، وينتهى إلى الينابيع الحزينة (حيث تميل الشمس إلى مغربها)؛ وبهذه الطريقة تعبر الشمس صفحة السماء كلها من جانب إلى جانب. وهكذا فإنه فى هذه الأسطورة التى فيها تلعب الشموس دور طائر النار البراق، لا تنجو للبقاء سوى شمس واحدة، وذلك بفعل بطل هو نفسه سليل نسب شمسى. ومن الآن فصاعدا يتفرد طائر الشمس هذا - أو الطائر الشمس Sun - bird - بمكانة فريدة على غرار طائر العنقاء الأسطورى.

وتشتمل الميثولوچيا الخاصة بالمذهب التاوى Taoism على الكثير من الإشارات إلى النور والزمن[٤١]، وهى ميثولوچيا ينظر فيها إلى الطيران باعتباره جزءا من منهج البحث عن طول البقاء والخلود. فسجايا الحكيم وخصاله هى صنو لسجايا الطير وخصاله؛ فجسمه - الذى تحرر وتخفف - يعلوه الزغب ويغطيه الريش، وقد تحول ساعداه إلى جناحين. وهو ينطلق محلقا فى رحلة طيران صوفى قاصدا إلى جزر البركان. ولأن هذه الجزر تقع جهة الشرق فهى أيضا - وفى ذات الوقت - أرض للنور والضياء. وإن لاو - تسى Lao - Tze - مؤسس التاوية Taoism والذى رفع إلى مصاف الآلهة خلال حكم أسرة هان Han- «يقوم منتصبا فى قلب الشمس ومركزها»[٤٢] وإن تحورات وتغيرات لاو - تسى فى أطوار حياته التسعة تتصل أسبابها - طبقا لما يقول به نقش كتابى يعود إلى هذه الحقبة من التاريخ - بحركة الشمس فى سيرها؛ فالتحورات والتغيرات فى أطواره تبدو «منسجمة متناغمة مع حركة الشمس فى مسارها وإيقاع الفصول فى تتابعها»[٤٣]. وإن الأول من تغيراته وتحولاته يذكر وصفه بالعنقاء، ذلك الطائر الشمسى الذى كان لاو - تسى لابسا ثوبه فى ذاك الحين.

عين وجناح

إن خبرة الطيران تصل أو تربط ما بين جارحة العين وظاهرة الحركة، وقد وعى ميشيليه جيدا هذه الرابطة الوثيقة، أو هذا الارتباط الحميم حين كتب عن «بهجة أن ترى عن سعة وعن بعد وعلى نحو جيد للغاية، مخترقا مجال اللامتناهى بعين وجناح...»[٤٤]. ويؤكد صاحب كتاب «الطائر» Loiseau فى نفس الفصل الذى يحمل عنوان «النور، الظلام» La Lumiere, La Nuit، مجددا وبشكل أكثر وضوحا «أن الطيران يعتمد على العين بنفس الدرجة التى يعتمد بها على الجناح»[٤٥].

ويحلل ميرلو بونتى Merlesu - Ponty بدقة فى مقاله عن فن الرسم العلاقة الوثيقة القائمة بين الرؤية والحركة المادية للجسم[٤٦]. وإن الفيلسوف - الذى تتوقف، بالنسبة له، «الرؤية على الحركة» - يكشف عن اللقاء أو الالتقاء فيما بين الجسم الذى «يتحرك» والعالم، أو بين الجسم الذى «يرى ويُرى سواءً بسواء» والعالم المرئى الذى يحثه ويسيره والذى يعد الجسم جزءا منه[٤٧]. وهو يؤكد - ملخصا هذه الحصيلة الاجمالية - أن «العالم المرئى وعالم نشاطاتى وأفعالى الحركية Motor Activitie هما شطران متكاملان لوجود واحد متطابق ومتماثل»[٤٨]. وهو يكتب - متابعا أفكاره ومستأنفا لتأملاته - فيقول : «إن الجسم البشرى إنما يوجد عندما تكون ثمة نقاط للتقاطع يلتقى عندها البصر والشىء القابل لأن يرى، أو اللمس وما يمكن أن يلمس، أو بين العين وشىء آخر، ... فيكون عندئذ أن تتقد شرارة ما يشعر وشرارة المشعور به معا فى آن واحد (شرارة الحاس - المحسوس)»[٤٩]. وإنه لأمر يغرى بمحاولة تطبيق هذه التأملات التى تدور حول فن الرسم والأخذ بها فى مجال خبرة الطيران، وذلك بالنظر إلى أنه فى حال الطيران يكون الجسم مصطبغا خاصةً بما يرى ويشاهد أو مشربا به. أبوسع دراسة «فن الفضاء»

أن تستخدم تعبير ميرلوبونتى، وأن تكون موصولة الأسباب بدراسة الطيران ومرتبطة بها وبارتياد الفضاء والكشف عن مجاهله؟.

ويبدو أن سيرانو دى بيرچيراك Cyrano de Bergerac - الذى وضع فى أخريات حياته كتابا له بعنوان : العالم الآخر أو دول وامبراطوريات القمر والشمس L'Autre Monde ou les Etats et Empires de la Suneet du Soleil (وهو ما ترجمه المترجم إلى الانجليزية هكذا :

العالم الآخر : رحلات إلى القمر والشمس (The other Wohle : Voyages To The Moon and The Sun)- أقول : يبدو أنه يرسى القاعدة الأدبية لهذه المغامرة الفذة[٥٠]. ففى الكتاب يقوم بطل الرواية ديركونا Dyrcona (الذى اسمه مجرد إعادة ترتيب فعلى لحروف إسم سيرانو Cyrano مع إضافة حرف الدال d) بوصف مغامراته داخل آلة لها القدرة على الطيران كان قد قام ببنائها هو بنفسه والتى تحمله إلى الشمس؛ وفى البعض من فقرات الرواية تتعلق بالطيران، نجد أن انصهار الرؤية والجسم فى بوتقة واحدة أمر مشعر بالروعة آخذ بالألباب :

ذلك لأنه كلما أجلت بصرى على المدى هنا وهناك لم يقع إلا على صدرى، وبدلا من أن يقف عند حدود السطح الخارجى لبدنى إذا به قد أوغل نافذا إلى داخله؛ وبعد ذلك ببرهة من الزمان تأتى لى أن أدرك أننى كنت شاخصا ببصرى إلى الوراء وذلك بعد فاصل من الزمن يعادل لحظةً بالكاد. فكأن جسمى قد أصبح لا شىء سوى عضو إبصار ونظر فشعرت بلحم بدنى - وقد برئ من كثافة مادته وإعتامه - ينقل إلى عينى الأشياء، ويحمل عينى إلى الأشياء بوساطة منه[٥١].

ففى هذه الصورة الوصفية اجتمعت عيون فى حركة، وجسم مرئى وهو لذاته رائى، وهذا يعنى البحث عن الذات والوعى بها، والخلف والأمام دولة بين الأعين والأشياء. أضف إلى ذلك أنه من الواضح - بالنسبة لسيرانو Cyrano الذى هو ديركونا Dyrcona - أن حاسة البصر تنفذ إلى داخل البدن بل وربما تأتى للبصر أن ينفذ إلى داخل حاسة البصر إلى الجسم. إن ميرلوبونتى Merleau - Ponty يعتبر من جانبه فيقول :

إنه (أى الجسم) ليس غفلا من الوعى بذاته، إنه ليس فى عماية عن ذاته، بل إنه يشف عن ذات وينشعب ذاتا ... (ثم يكتب ميرلوبونتى فيما يلى ذلك بقليل) إن الجسم مع نظره إلى سائر الأشياء يسعه أن ينظر إلى ذاته، ويسعه أن يدرك فيما يرى «الجانب الآخر». لقدرته البصرية. فهو ينظر فى حاسة النظر Sees in Seeing، وفى حاسة اللمس ملموس هو Touchedin touching فهو بالنسبة لذاته محسوس ملموس ومرئى.[٥٢]

وهكذا فإن خاصية عدم القابلية للتجزؤ والانقسام indivisibility التى يعرفها فيرلو بونتى بوصفها للأساس والمرتكز لعملية الرؤية أو النظر تجد لها فى رواية دى بيرجير de Bergerac تصويرا رائعا يوضحها. فالجسم فى عالم سيرانو - ديركونا Cyrana - dyrcona يرى كله، ففى ذات الوقت الذى هو فيه لحم هو أيضا «عضو للرؤية والنظر»، وإن الخلف والأمام فى الرؤية يعرضان على مشهد من

القارئ داخل حيز من المكان ضيق وفسيح فى آن واحد. فالأشياء - بحسب رؤية ميرلوبونتى للمسألة - «منقوشةٌ محفورة فى داخل نسيج اللحم البشرى، إنها جزء من تعريفه التام؛ فالعالم ذاته مجبول من نسيج الجسم ومادته»(٥٣). ثم هو يضيف للإبصار عملا أو فعلا يظهر أو يحدث فى قلب الأشياء أو فى وسطها، وذلك عندما يعرض للنظر شيء من الأشياء المرئية، فعندما تصبح القدرة على الابصار والنظر مرئية من جهة ذاتها، ومن جهة قوى الابصار أو الادراك البصرى التى لسائر الأشياء، فهى تبقى فى حال من عدم القابلية للتجزؤ والانقسام الخاصة بالاحساس والمحسوس به(٥٤)، كبقايا ماء تبلور تماما.

أليست هذه الخبرة هى ذات الخبرة تماما التى فى التصوير الأدبى لدى سيرانو Cyrano، فيما عدا أنها لدى ميرلو بونتى Merleau - Ponty قد جاء التعبير عنها فى لغة اصطلاحية فلسفية؟ أضف إلى ذلك أن دير كونا Dyrcona يجسد خاصية عدم القابلية للانقسام تجسيدا يبلغ حد شفافية الرسم على الزجاج - كما يجسد كذلك حقيقة الصلة بين جلسة البصر من جهة والجسم المرئى والعالم البادى للعيان من جهة أخرى :

فأخيرا، وبعد التخبط لألف مرة، دونما رؤية لها أو البصر بها : سقف المكان وأرضه وجوانب مقعدى، لقد أدركت بفهمى أنى قد صرت أنا وحجرتى الصغيرة شيئا شفافا (٥٥).

ويقوم بطل الرواية بعد وصوله إلى سطح الشمس بتطوير هذه الفكرة وتجليتها أكثر فأكثر :
لقد كان بدنى الذاهل المدهش تواقا إلى عون أو سند يأتيه من باصرتى وبما أن هذه الأرض الشفافة المشفة التى راحت العينان تخترقانها وتنفذان إلى باطنها لم تستطع أن تقدم للعينين عونا أو سندا ... (٥٦).

وهكذا فإن ديركونا Dyrcona - بعد الهبوط على سطح الشمس - يجسد حقيقة هذه الصلة إلى حد الشفافية البادية للعيان. فهو شديد الرغبة فى أن يكون دقيقا فيما يقدمه من وصف إلى حد يجعله حريصا على أن يميز بين شفافية عين جسده وشفافية «قمرته أو حجرته الصغيرة»(٥٧). وهو يؤكد فى ذات الوقت على أهمية العلاقة الخاصة فيما بين «عضو حاسة البصر» - الذى هو الجسم - وبين جرم الشمس :

إن إحدى الصعوبات التى قد تعقد الأمر على القارئ هى كيف تأتى لى أن أرى نفسى ولا أرى مقصورتى، وذلك بالنظر إلى أننى كنت قد أصبحت من الشفافية بقدر ما كانت عليه المقصورة من شفافية. على ذلك أجيب فأقول إن مما لاشك فيه أن الشمس تباشر على الأجسام الحية تأثيرا يختلف عن ذلك التأثير الذى تباشره على أجسام الجمادات، وذلك بالنظر إلى أنه ما من جزء من لحمى أو عظامى أو أحشائى قد فقد شيئا من لونه الطبيعى... (٥٨)

إن ميرلو بونتى وسيرانو دى بيرچيراك كلاهما يحتفى بحاسة البصر ويعلى من قدرها. ومع ذلك فإنه قد يبدو من التهور بعض الشيء محاولة دمج فن الرسم مع خبرة الطيران تأسيسا فقط على علاقة مشابهة فى الحالتين لعلاقة العينين باليدين. فثمة - بهذا الخصوص - توضيح واحد على الأقل لابد من إبدائه. ففى حالة الرسم تتم ترجمة الخبرة البصرية لدى الفنان إلى عمل فنى؛ ومن خلال هذا العمل الفنى يتم طرح

خبرة الفنان أمام المشاهد. وكما سجل ميرلو بونتى فى كتاباته فإنه ينشأ - فى تلك اللحظة - «للقوة الثانية موضوع مرئى، ماهيته أو جوهره الروحى مادة وجسم فى خبرة البدء وأيقونة مادية لها»[٥٩].

إن هدف الطيران أو مقصده - خلافا للحال فى الرسم - ليس له ما يشارك أو يساهم به قبليا Apriori فى خبرة من الخبرات؛ ففى أعين الآخرين تظل خبرة الطيران خبرة شخص آخر. وعلى كل فإنه فى حالة رواية «العالم الآخر» يقوم سيرانو بابتكار واختلاق رحلته إلى الشمس؛ وهى فى حقيقة الأمر رحلة لا يقوم بها قط. إنه يشارك القارئ خبرةً بصرية وبدنية، وقد جعلها تعرى عن كل غطاء وتتجرد من كل كساء، وأمام أنظارنا راحت تتشكل. فبدلا من أن نضع أنفسنا فى مغامرة جوية فإن العمل الفنى الروائى يجعلنا نشارك فى المغامرة، ونأخذ منها بقسط ونصيب. فإن خبرة سيرانو البصرية اللامصورة من الممكن - وهى معبر عنها فى هذا القالب والشكل - أن ينظر إليها باعتبارها خبرةً شبيهةً بتلك الخبرة المصورة، والتى ورد وصفها وتحليلها لدى ميرلو بونتى. فلو أن علاقة كانت قد أقيمت بين هذين الكاتبين بشكل موات، وعلى نحو موفق، لكان من المؤكد أن يكون الأساس فيها والمرتكز هو تلك الحساسية المفرطة بإزاء الفضاء؟، والتى يشترك الرجلان فيها بنصيب. حقا، كيف يستطيع المرء أن يعبر بحماس أكثر عن مشهد الفضاء أو حتى أن يعبر عن الاحساس به؟ وأخيرا، كيف يكون من الممكن التعبير بدقة أكبر وكمال أشد عن نقيض الظلمة العمياء ومعارضتها؟.

سيرانو : أديب الشمس

إن سرانو دى بيرچيراك - «ذلك الرجل النارى إن كان ثمة على الاطلاق رجل من نار»[٦٠] - كان فى قمة نضوج ملكاته العقلية والروحية كأديب للقصص الخيالى Fantasist عندما كتب روايته «العالم الآخر : رحلاتٌ إلى القمر والشمس». وإن «رحلة إلى الشمس Voyage to the Sun» - وهو عنوان الجزء الثانى من الرواية - يغوص بنا فى أعماق كونٍ هو «شمسى» فى موضوعاته وتشبيهاته بقدر ما هو «شمسى» فى بنيته الروائية. فمن المؤكد يقينا أن يكون الراوى الذى يقوم بالاخبار عن حكايته وسرد وقائعها فى انبهار بضوء الشمس؛ فهو يقول عند وصوله إلى «سهول النهار الكبرى»[٦١] : «إن هذه البقعة من المكان (يقصد الشمس) تشبه كسف جليد دب فيها حريق، لشد ما هى نيرة مضيئة».

فكما بسطت هيلليل شوارتز Hillel Schwartz الأمر وفسرته، فإنه قد نشأت فى القرن السابع عشر[٦٢] فكرة جديدة عن الشمس، قد شذت بعيدا عن الرأى السلفى الأرثوذوكسى فيها بوصفها رمزا ميتافيزيقيا. وكان فلاسفة القرنين السابع عشر والثامن عشر أكثر اهتماما بما ينبعث عن الشمس من حرارة أكثر من اهتمامهم بما يصدر عنها من ضوء، «فلدينا هنا حركة يفضل أنصارها الاحساسات اللمسية والعضلية الحركية على التمثلات البصرية»[٦٣] على نحو ما يبينه مؤرخ Schwartz. وهى تؤكد أيضا أن الشمس بالنسبة لديكارت - الذى يظهر كواحد من شخصيات الرواية - تبعث من الحرارة أكثر مما ترسله من الضوء؛ كما تلاحظ هيلليل Hillel أن الفيلسوف قد امتلأ إعجابا وإطراءً. كما أن بيير جاسندى Pierre Gassendi هو - من وجهة نظر مؤلف رواية «العالم الآخر" - علم آخر من أعلام العلم؛ وإن الاهتمامات البحثية لدى هذا الفيلسوف إنما تتأثر حثيثا بخطوات الحركات الفكرية الكبرى فى عصره[٦٤]. وفى الواقع فإن سيرانو نفسه واحد من فئة تلاميذ جاسندى ومريديه. وإن مدى علم الاستاذ ومعرفته واسع شاسع؛ فهو فى كتابه عن المرايا العاكسة يجمع فى هوية واحدة بين الضوء والحرارة.

وأخيرا، فإن سيرانو يأخذ عن مصادر شتى - قديمة ومعاصرة - كيما يضمن لشمسه «التوفيق والنجاح». فتراه مهتما بما للنجم من حرارة وضوء على السواء، كما أنه أيضا يبحث فيه ويتفحصه من حيث هو رمز ميتافيزيقى.

إن آلة ديركونا الطائرة تجمع فى مزيج واحد بين سائر ما لدى سيرانو من صنوف النشوة وضروب القلق، وما لديه من معارف وشكوك. وللآلة - التى اتخذت ما يشبه شكل مقصورة كبيرة علتها كرة أرضية من بللور فى شكل مجسم ذى عشرين وجها icosahedron - العديد من الواجهات المحدبة والمقعرة التى تحدث ما تحدثه المرآة العاكسة من أثر. ومن شأن الحرارة المنبعثة من أشعة الشمس أن تجعل ضغط الهواء فى الداخل فى ازدياد، ولما كانت المقصورة مفتوحة السقف والقاع، لذا فقد راح يتخللها ويسرى فى جنباتها ريح قوى عاصف؛ وهكذا فإن «القبة السماوية ذات اللون الأرجوانى والموشاة بطبقة من الذهب» والتى كانت لدى ديركونا، راحت تسرع فى الارتفاع أكثر أو أبطأ[٦٥] اعتمادا على كمية ضوء الشمس.

والفضاء - بالنسبة لبطل الرواية - لانهائى، والضوء لاقاع له ولا حد. ومع ذلك فإن البطل لا ينأى جانبا عن مسألة الزمن، ولا هو ينسى أو يهمل صلة الزمن بالضوء[٦٦]. وعلى الرغم من أن البطل يقوم بمغامرته فى إطار مفتوح لنهار موصول مستمر، إلا أن بطل الرواية لا يغفل قط عن مسألة تعاقب النهار والليل، حتى فى كنف ذلك المكان الذى فيه «لا يهبط ليل نفرق به نهاراً»[٦٧]. ومع ذلك فإن العلامات أو المعالم الزمنية المتعددة التى توخط الرواية تفيد أكثر فى تحديد أو تمييز الديمومة الزمنية Duree عن إفادتها حركة إيقاع الزمن؛ مثال ذلك مراحل الرحلة وأطوارها، وتأمل واقعة الموت؛ وقد نال العجب من ديركونا لحال القاطنين لجرم الشمس، فأعمار حيواتهم مديدة إلى أبعد حد، إنهم يولدون من جديد فى خلود دائم. وأخيرا، فربما يكون مما له دلالة أو مغزى، أن تكون الواقعة الوحيدة المحددة لإيقاع الزمن هى ذلك الانتظام المضطرد الذى تقدم به وجبات الطعام فى السجن (الموجود على سطح الشمس).

وعلى الرغم من أن وعى ديركونا بمرور الزمن يبقى قائما، إلا أنه يفقد بالفعل شيئا من دقته. فإن استعمال جمل وتراكيب لغوية معبرة عن قياس أو تقدير تقريبى للوقت، إنما يؤكد ويعزز الانطباع بوجود تطور زمنى متجانس أو متماثل؛ مثل العبارات التى تقول: «نحو نهاية الأسبوع تقريبا»، «بعد السفر بنحو أسبوعين فيما أعتقد»، «بعد ما يقرب من أربعة أشهر من السفر، على أفضل ما وسعنى الحساب والتقدير»[٦٨]. وربما يكون الإلحاح على هذه التقديرات الزمنية غير الدقيقة هى محاولة من الكاتب لكى يوضح ويبرز - عن طريق المفارقة والتناقض - البعد الزمنى الرائع والعظيم الزائد أو المضاف إلى الضوء الشمسى المتواصل بلا انقطاع.

إن الشمس لدى سيرانو موضع أو مكان للعلو أو السمو أو التعالى Transcendence Perfection. فإن الكاتب - على الرغم من الروح الشكية التى يعالج بها العقيدة الدينية - يرى فى النجم ذى الضوء «الأب والموجد للأشياء جميعا»؛ وهو يكتب قائلا إن قد كان ها هنا «أن وضع الرب عرشه»[٦٩].

والشمس أيضا هى موطن للأرواح التى طرحتها النيران. إذ بحسب ما يفسر به ديركونا الأمر فإن الأرواح منجذبة إلى هنا بموجب مبدأ المشابهة:

ففى ديانة موجودة قريبا من الشمس ...
بالنيران الأرواح مفعمة فهى أنقى وأذكى
وأكثر قدرةً على النفاذ والاختراق من تلك
الأرواح التى للحيوانات الأخرى التى فى الأجواء
الأشد نأياً والأكثر بعداً[٧٠].

وإن هذا الكمال ذو طبيعة تقدمية، ومن الممكن رصده على الصعيد الفضائى؛ «ففى إقليم من الأقاليم هو من الشمس جد قريب، تقوم الشمس بتطهير الأبدان مما علق بها من أدران بشكل أوفى على التمام»[٧١].

إن هذه هى عين فكرة التقدم المستمر نحو الكمال المعمول بها فى حيوات الفلاسفة الذين يسكنون كوكب الأرض السيار. فهؤلاء الفلاسفة - فى حيواتهم المتعاقبة - يحرزون المزيد من الكمال، ويكتسبون المزيد من المعرفة، وإن قدرتهم على أن يصنعوا من أنفسهم كائنات مضيئة، وعلى أن يتواصلوا فيما بينهم بغير لغة الكلام، هو أمر موصول بهذا الكمال مربوط به ومشدود إليه.

وثمة إلى جانب هذا الاحتفاء بالضوء والاعلاء من شأنه جدل يتبلور ما بين الديجو والنور، ربما من أجل تعميق هذا الاحتفاء أو التوسع فيه؛ وإن هذا الجدل يشكل مصدرا لصور وأفكار تشيع فى تضاعيف الرواية وأرجائها. فمن الواضح أن يؤلف التعارض والتخالف القائم بين كوكب الأرض - وغيره من السيارات الأخرى - وبين الشمس جزءا من محتوى هذا الجدل، كما أن هذا التعارض الأساسى يجد تعبيرا عنه فى لغة وحدود نشوء وتطور وحركة الأجرام السماوية؛ فنحن نعرف أن الضوء فى كل واحد من هذه الأجرام يخبو بالتدريج على مر الزمان، فتحل فيه من بعد نور ظلمة . وأخيرا، وعلى وجه الخصوص، فإن توزعات الضوء على السطح الخاص بالشمس توجب أو تحتم إغراق قطاعات من هذا السطح فى لجة من العتام (وهى القطاعات المطفأة الخامدة) وإفاضة الضياء على قطاعات أخرى - فتضاء الأولى عن طريق الأخرى. ويصف سيرانو تلك القطاعات الأولى بأنها «بقاع خلت من ضوء الشمس، ذلك الذى فى الامكان مشاهدته من بعيد، لذلك كان حقا عليها أن تغوص فى ظلمة»[٧٢]. وإن أهالى القطاعات المضيئة وأهالى القطاعات المعتمة يكشفون بخصائصهم البدنية ويدلون على هذا التوزيع الجغرافى، فإن الزائر لنجم الشمس قد يصبح مشفا أو معتما، وذلك تبعا للقطاع الذى يجد نفسه فيه.

فأما جزء الرواية الذى بعنوان «رحلة إلى الشمس» Voyage to the Sun فإنه مدعوم بجدل ثان، وهو فى أهمية الجدل الأول؛ ذلكم هو الجدل الخاص بالتعارض أو التناقض فيما بين خفة الوزن وثقله. وإن الصلة لوثيقة بين هذا التعارض وسابقه؛ فخفة الوزن مرتبطة بالضوء متداعية معه، وثقل الوزن مرتبط بالاظلام والاعتام ومتداع معهما. ذلك هو - بالنسبة لسيرانو - الإطار الذى بداخله تحرز الشمس - التى هى رمز للضياء والخفة - وتحقق كامل معناها، وحيث يجد الطيران مكانه الطبيعى! ومما يمكن أن يكون ذا دلالة فى هذا الصدد أن ديركونا - وقد بلغ متن الشمس - ظل يواصل الحركة والتنقل بتلك الخطى الخفاف الرشيقة، التى كانت تبدو تقريبا كما لو أنه كان لايزال سابحا فى الفضاء، محلقا فى الأجواء :

إننى لا أتذكر سوى أننى عندما انتهيت إلى

هناك، سرت على الأديم فى خفة ورشاقة،
فقد رحت ألمس أرضية النجم بطرف القدم
فقط وكثيرا ما كنت أتدحرج ككرة دون
أن أجد ألبتة فى ذلك ما يذهب براحة
الجسم أن أسير على رأسى أو أن أسير على قدمى (٧٣)

وإن الكمال، الذى كانت صلته بالضوء قد تأكدت من ذى قبل، تراه موصولا كذلك بالخفة فى الوزن؛ ويعبر ديركونا عن ذلك هكذا :

إن ما لدى هؤلاء القوم أهل الشمس
من خيال (أولئك القوم الذين هم
أكثر من بنى البشر كمالا)، لابد - بحسب
أحوال المناخ وظروف الطقس - أن يكون
خيالا أكثر حرارةً، أما أجسادهم فلابد
أن تكون - لذات السبب - أخف وزنا
وأن تكون كياناتهم أكثر حركة ...
لقد أدركت وفهمت ... أن قد وسع
هذا الخيال أن ينتج بلا معجزة سائر ما
أنجزه مؤخرا من معجزات (٧٤).

وفى الجزء المضاء من الشمس يشهد بطل الرواية مشهدا تحار له العقول من مشاهد التحول الذى يسمو على الكمال ذاته ويعلو عليه. فتبعا لما يقول به البطل فإن الظاهرة هى من العظم والجلال والجسامة بحيث «إن الكمال ذاته لم يكن ليقوى على التحليق ها هنا»(٧٥)؛ فيكون البطل بذلك قد ربط مفهوم الكمال بفكرة الطيران!.

أما عن كيفيات وصفات كلٍ من الظلمة والثقل فإنها مختلطة وممتزجة معا فى موضوع النوم الذى يشغل فى الرواية حيزا كبيرا. ففى أثناء الوصف المحكم والمفصل لما للشمس من جغرافية رائعة ساحرة، يصف ديركونا قلب الأقاليم المعتمة وصميمها : إنها بحيرة النوم، وأعلاها «يتقوس شكل أسود مقعر لكهف أو غار»(٧٦)، ولقد تكونت البحيرة بفعل المياه التى تفيض منسالةً من ينابيع الحواس الخمس. كما أن البحيرة نفسها تفيض بدورها منسابة إلى أنهار الذاكرة Memory والخيال imagination وملكة الحكم judgment، وهى أيضا الأنهار «التى تروى الحقول الرائعة الباهرة فى هذا العالم النارى»(٧٧). وبطبيعة الحال ينتسب النوم - ذلك الطاغية القديم الذى يتسلط على نصف أيام عمرنا - إلى مملكة الظل والاعتام(٧٨)، وعلاقته بالثقل علاقة جوهرية، ذلك لأنه «مالم يخالط النوم الأنهار الثلاثة، ويمتزج بها وتغلظ بثقله مياهها، لما تسنى لدابة فى عالمنا أن تخلد إلى نوم»(٧٩). وفى أمثلة وشواهد أخرى تتم

المقارنة والمقابلة بين النوم ومملكة الجو والهواء. لذلك فإنه من أجل التشجيع على النوم، واستجلابه فى الأقاليم المضيئة، فإنه يعمد إلى إحداث ليلات صناعية باستخدام أجنحة هائلة لنسور ضخام محلقة. وإن الأحلام الليلية لأهل الشمس كافة هى - فى الغالب الأعم - أحلام «على درجة من الصحة والكمال بشكل يفوق كل تصديق»[٨٠].

وربما يكون موضوع السجن وما يتصل به من موضوع الفرار والخلاص من الحبس، هو الموضوع الأكثر أهمية فى الرواية. إذ يعانى ديركونا السجن والحبس فى الأرض وفى الشمس على السواء. وهو يشبه السجن فى الحالين على السواء بمقبرة وبتجويف أرضى، بل وأحيانا بتجويف الفم، حيث «لم يكن من الممكن إحصاء الأيام وعدها إلا عن طريق الليالى»[٨١] خلافا لما عليه الحال فى الشمس. وفى وصفه للحلقة المعدنية التى تدلت منها مجموعة مفاتيح حارس السجن، يستحضر ديركونا فى تصوير نابض بالحياة جو السجن «الثقيل»، «فلقد أهوى بى ثقله إلى الأرض ودفع بى من فوق مجموعة متواصلة من درجات سلم إلى قاعها»[٨٢]. وفى مناسبة أخرى، حين كان لا يزال على ظهر الشمس، أوقعه سرب من الطيور فى الأسر. فبعد أن حلقوا من حوله وضربوا الهواء بأجنحتهم من فوقه، إذا بالطيور تهوى منقضةً في كتلة واحدة «ثقيلة الوزن»؛ «فشعرت فجأةً بأن ذراعى قد قيدتا إلى أسفل بمليون من سائر صنوف (الطيور)، وكانوا من ثقل الوزن بحيث لم أعد أقوى على تحريك أطرافى»[٨٣]. وفى هذا المثال يوسع سيرانو من فكرة الظلمة أو العتمة بحيث يجعلها تشمل العمى، وذلك بالنظر إلى أن هذه الطيور ذاتها راحت تهدد البطل بانتزاع عينيه إن هو أبدى شيئا من المقاومة.

إن ديركونا - وقد أقفلت عليه زنزانة محبسه - لم تكن لديه سوى فكرة واحدة : الفرار. لقد تراءى له الهرب فى خيالات الظلمة وبصيص الضوء، وفى صور الثقل ومشاهد الخفة، كرحلة طيران جوية. ومن برج سجن تولوز Toulouse كان فرار البطل العظيم الاثارة الشديد العجب. فلقد كان من هذا البرج أن حملت «قلعته الصغيرة فى الهواء» عاليا صوب الشمس، بينما راحت المدينة تغوص غائبة فى قلب كوكب الأرض[٨٤]. ولقد سبق أن وصفت محاولات هربه الأولى فى تعبيرات جوية، مثال ذلك أنه يكتب قائلا إنه عندما كان حراس السجن - الذين كانوا مثله قادرين على الطيران - يطاردونه ويتعقبونه «كانوا يطيرون فى الهواء بكل ما يملكون من قوة، كما كنت أنا أطير بكل قوتى ... لقد كنت أطارد بمنتهى السرعة والخفة، ... لقد خلت أن ما راحوا يدفعونه من هواء وهم يجدون فى إثرى قد دفع بى من أمامهم»[٨٥]. ويمكن العثور فى وصف ديركونا لواحد من مناماته الخاصة على ذات المشابهة بين الفرار والطيران؛ فهو يفر صوب النور والدفء والحرية والشمس، ثم أخيرا :

فى تلك الليلة، وبعد تحليق فى الجو
طويلا كالمعتاد وبعد التخلص من
جلادى عادةً ، وبعد ما بدا لى آخر الأمر
من غيابهم عن ناظرى ومواصلتى لرحلتى بجسد
قد تحرر من كل وزن وثقل تحت قبة سماء
صافية شديدة التألق حتى بلغت قصرا
قوامه من حرارة وضياء[٨٦].

وقد وصف ميشيليه Michelet بدوره أيضا - وعلى صعيد جماعى كمعارضة ومناقضة للمستوى الفردى - ذلك الشوق والحنين إلى علياء الشمس الذى أحس به أناس ممن فجعوا فىالعالم الواقعى وخاب أملهم فيه :

فى أخريات الحياة غالبا ... تكون لدى
الإنسان فرصة مواتية كى ينسى أنه
إنسان، أنه عبد لجاذبية الأرض وأنه إلى
الأرض مقيد مغلول. وفجأةً
إذا به يطير، وإذا به يحلق، مبحرا فوق العالم على متن
شعاع من ضوء الشمس، وإذا به يجد
متعةً غامرةً فى البهجة الكبرى حين يحتضن
بعينيه لانهائية الأشياء التى تغمر العالم(٨٧).

شموس المطلق

إن ثمة إحدى الصور الدقيقة والمحددة عن طائر، وهى صورة طافحة بالمعنى والدلالة، وهى تجسد فيما يبدو كل مغزى المغامرة الجوية التى أتى سيرانو على وصفها :

بحركة شديدة الخفة وشديدة الخفاء على
الادراك أبقى (الطائر) على ذاته بحيث
إننى رحت لمرات ومرات أتعجب فى حيرة
عما إذا لم يكن ثمة كون أو عالم صغير
أقام توازنه على مركز أو محور
الطائر. إنه ... قد وصل أخيرا
إلى موضع شديد القرب منى بحيث هيأ ذلك
لعينى أن تمتلأ فى سعادة بصورته. وقد
بدا الذيل منه أخضرا وبطنه بلون
اللازورد توشحت، أما جناحاه ففى
حمرة القرنفل لونهما، وعندما كان
يتحرك كان رأسه الأرجوانى يومض
ببريق تاج ذهبى تدافعت من عينيه
شعاعاته ... لقد كانت روحى
كما لو أنها انطوت وتقلصت إلى فعل
واحد من تطلع ورؤية ... (٨٨).

إن هذا الطائر الذى بلون الذهب واللازورد، ذلك الذى يوقظ ديركونا من النوم فى مملكة الطير، ليس شيئا آخر سوى طائر العنقاء. والطائر فى لألاء وضياء، إنه يطير متجردا عاريا. والمسافة البصرية الفاصلة لديركونا عن الطائر مسافة يسيرة قصيرة. فلقد كان للطائر - موصوفا فى تعبيرات شمسية وجوية - مظهر نجم صغير مؤتلف.

ومن المرجح تماما أن ثمة شمس ثانية فى حجم مصغر، تدور على محور لها، ورد ذكرها فى رواية «رحلة إلى الشمس». وكنا قد اقتبسنا سابقا فقرة من النص يقول فيها ديركونا عن نفسه إنه بعد الوصول إلى سطح الشمس «كثيرا ما كان يتدحرج مثل كرة». أما الشكل المستدير الآخر الذى من الممكن إضافته إلى هذه القائمة فهو آلة ديركونا الطائرة، فهى «قبة صغيرة من بللور»، «وهى قبة السماء الصغيرة الأرجوانية اللون، موشاةً بالذهب»، «وهى الكرة الزجاجية» التى بوسعها أن تتحرك بدونه[٨٩]. فلا نقص هناك فى الاشارات والتلميحات.

أيضا فإن ميشيليه يستفيد من صورة كرية لطير من الطيور، وهى صورة يمكن وصلها وربطها بما ذكر آنفا من نماذج، «فهو يكاد أن يكون مستدير الشكل كروّيه تماما، ذلك الطائر الذى لاريب فى أنه ذو سمو وجلال وقداسة ...»[٩٠]. ويحلل باشلار Bachelard الجرم الكروى الشكل فى حدود الاستدارة والوحدة وما لهذا الجرم فى هذا الشكل من كيفيات وخصائص كوزمولوجية، فبشلار يرى فى الجرم ذى الشكل الكروى «الطائر المطلق»[٩١].

كما أن الشاعر بول ڤاليرى Paul Valery يصطنع فى مقاله الرائع «روح فن الرقص» L'ame de la danse صورا بلاغية ومجازية مستخدما فى ذلك صورةً لطائر، وصورة للتحليق والطيران، بل وحتى صورة لعش الطائر؛ ويستعمل الشاعر أيضا التشبيه المجازى للسان اللهب المصعد فى الفضاء: «... فإن كل ما يمر مجتازا من حال الثقل إلى حال الخفة حتم أن يمر بطور النار والنور ...»[٩٢]. وفى حديثه عن الراقصة آتيكتيه Athikte يقول سقراط «هى تتثنى على نفسها ... هى تتلوى وتتلوى»؛ وهو ما يضيف إليه إريكسيماخ Eryximach «إن الرقص يلج بنا حقا إلى عالم مغاير ...»؛ وعن دور الراقصة يقول فايدروس Phaedrus «إنها ترمى بالمرء إلى الظن بأنه كان بوسع الرقص أن يستمر إلى الأبد». وفى تأمله - بعد ذلك بقليل - لإمكانية أن تكف الراقصة عن الرقص، يرى سقراط أن : «الراقصة فى صميم حركتها تقف وكأنه لا حراك لها ... شأن محور الكرة الأرضية وعمود حركتها، وحده هو، قائم برأسه هو فى ثبات فذ ...»[٩٣]. أليس ذلك - بمعنى ما من المعانى - مثالا أو نموذجا آخر لفكرة الطائر المطلق، وفكرة النجم الصغير المؤتلف المثبت فى اللامتناهى، بحيث يسع المرء أن ينشد أو يناشد «شمسا مطلقة»؟.

وعادةً ما تستخدم الصور المجازية ذات الدلالة على البعد الرأسى فى معرض التعبير عن شعور البشر بخيبة أملهم فى الواقع، وفجيعتهم فيه، وثقتهم فى حركة تتجه صوب السماء. فبينما كان بترارك Petrarch يباشر التسلق صعودا إلى قمة جبل ڤينتو Ventoux راح يشبه جسده بأنه «بالنسبة إلى السماء وبإزائها، فإن الجسد ليس إلا قطعة صغيرة تافهة من العدم أو اللاشىء»[٩٤]. وكان رينيه كار Rene Char قد كتب يقول : «لا يستطيع المرء أن يجاوز الواقع ويتفوق عليه إلا عن طريق معراج يصعد به إلى الجوزاء»[٩٥]، وأيضا : «أيها النور! فلتبق أكثر إضاءة»؛ ومن المفترض أن هذه كانت آخر

ما فاه به جوته jGoethe من كلمات[٩٦]. وإن الكثير من الصور المناضلة سعيا نحو الأعلى إنما تعتمد - بدرجات متفاوتة - على أفكار أساسية مستمدة من القدرة على الطيران. فإن شخوص كاجال Chagal القادرة على الطيران إنما ترسم على خلفية هى قبة سماء صافية؛ وإن چوڤا Gova - الذى أعلن الكفاح ضد انتهاك حرمة اللامعقولية Absurdity - قام برسم العديد من المخلوقات القادرة على الطيران، خصوصا فى سلسلة أعماله عن الأهواء المتقلبة والنزوات Caprices؛ ويجد المرء فى أعمال شكسبير الكثير من الأرواح المجنحة.

وكان العصر القديم قد شهد - فى البعض من الحالات - زيادةً ملحوظةً فى الاهتمام بعالم الفضاء والطيران؛ وتعد كتابات ميشيليه Michelet وسيرانو Cyrano أمثلةً فى هذا الصدد. غير أنه بالنسبة لحالة سيرانو ومثاله فإننا لتسعنا الحيرة فعلا مما إذا كان لم يواصل متابعة مغامراته الفضائية وذلك فى آخر مخطوط (مفقود) له وهو كتاب «الشرارة» L'étincelle. ومن المعروف أن ليوناردو داڤيشنى قد تحول فى أخريات حياته[٩٧] إلى دراسة علم الطيران والملاحة الجوية.

إن الفنان - وقد مال جهة النجوم الثابتة فى السموات على الأبد - يجد نفسه فى مجازفة يتحملها على مسئوليته الشخصية. فكما قد كتب چان ستاروبينسكى Jean Starobinski «إن الفنان عندما يقف على قمة جبل عالٍ مطلا على الهاوية السحيقة، فإنه يكون - حتى فى أشد حالات الشعور بالنصر تأثيرا فى النفس - مجرد شبح واهن لضعف لا متناهٍ»[٩٨]. وفى مقال «روح فن الرقص» أن من المحتمل أن يكون سقراط هو المعبر عن سرعة زوال هذا الحال وذلك عندما يدفع إلى أن يقول لفايدروس - وقد بهره من الراقصة الهشاشة والرقة والوهن - «يبدو أننا لا نكون فى وضع يمكننا من مشاهدتها إلا إذا كانت على وشك السقوط ...»[٩٩]. وأخيرا، فإنه عن هذه الآفاق العالية تدور بحوث لا نهاية لها قط تنشد المعنى والنظام. وفى هذا الصدد يفصل رانسماير Ransmayr القول تحديدا فيما يتعلق بالمطرزات والرسومات القماشية التى أتينا على مناقشتها آنفا، فيقول «إن العنصر الأساسى والجوهرى فى هذه المشاهد البانورامية جميعا لم يكن هو كوكب الأرض اليابسة ولا كان هو البحر، وإنما كان قبة السماء»[١٠٠].

Notes

1. Some of the ideas developed in this paper were first presented in a preliminary form within the context of an exhibition, entitled *l'Homme-Oiseau* [The Man-Bird], which was presented at the Musée de la civilization de Québec from 21 June 1989 to 4 March 1990. The exhibition later traveled to the Pulperie de Chicoutimi, where it was presented from 16 May to 30 September 1990.

2. Jules Michelet, *L'Oiseau*, Paris, Librairie de L. Hachette, 1856, p. 23.

3. Heinrich Zimmer, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, Princeton, Princeton University Press, 1974, p. 93.

4. Jules Duhem, "Biblioteca aeronautica vetustissima, IVe siècle avant J.-C. Aristote," *Thalès*, VIII, 1952, pp. 1–32 (p. 1).

5. Elias Canetti, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966, p. 412.

6. Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres, 1976, t. II, pp. 67–69, and *L'art d'aimer*, Paris, Les Belles Lettres, 1951, pp. 32–35.

7. Christoph Ransmayr, *Le Dernier des mondes*, translated from the German by Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Flammarion/P.O.L., 1989, pp. 151–53.

8. *Ibid.*, p. 150; italics are by the author of this article.

9. *Ibid.*, p. 151.

10. Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1943, p. 111.

11. See, on this subject, Clive Hart, *The Images of Flight*, Berkeley, University of California Press, 1988, pp. 89–135.

12. *Ibid.*, p. 89.

13. Françoise Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mytholgie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1975, pp. 151–70.
14. See, as regards falling, the chapter entitled "La chute imaginaire," in G. Bachelard, *op. cit.*, pp. 107–28.
15. *Les Milles et Une Nuits*, translated by Antoine Galland, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, t. I, pp. 239–45.
16. Peter Desbarats (ed.), *What They Used To Tell About Indian Legends From Labrador*, Toronto, McClelland and Stewart, 1969, pp. 25–28.
17. For an inquiry on vision, see Thomas De Konnick, "Pour l'amour de la beauté," in *Communio*, 7, 6, 1982, pp. 31–40.
18. The question of the role of flight in the book of *Genesis* is central to the first chapter of Clive Hart's book, *op. cit.*, "Upward Flight: Freedom," pp. 1–51.
19. *Ibid.*, p. 1.
20. Denys Lombard and Christian Pelras, "Origines des hommes" and "Totalité divine (La) et ses composantes," in Yves Bonnefoy (dir.), *Dictionaire des mythologies*, Paris, Flammarion, 1981, t. II, pp. 192–94 and 498–500.
21. Several versions of this tale are brought together in Evelyn Porée-Maspero, *Étude sur les rites agraires des Cambodgiens*, t. III, pp. 656–65.
22. Jean-Payl Roux, "Animaux. Leur primauté dans la religion des Turcs et des Mongols. Mythes tribaux et rites de chasse," in Y. Bonnefoy (dir.), *op. cit.*, t. I, pp. 31–35.
23. Mircea Eliade, *Religions australiennes*, Paris, Payot, 1972, pp. 136–43.
24. An ancient Roman tradition of divination or prognostication based on observing the flight of birds [TRANS.].
25. Christian Jacob, "Dédale géographe. Regard et voyage aérien en Grèce," *Lalies*, 3, 1984, pp. 147–64; all the information gathered here concerning Denys the Periegete and his narrative are taken from this study. See also, by the same author: *La Description de la Terre habitée de Denys d'Alexandrie ou la leçon de géographie*, Paris, Albin Michel, 1990 (translation, introduction, and topographical notes).
26. *Ibid.*, p. 147.
27. *Ibid.*, p. 156.
28. Nicolas Restif de la Bretonne, *La découverte australe par un homme volant*, Genève, Slatkine Reprints (Ressources) 1979, 2 t.
29. Platon, *La République*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 291.
30. Another allegory of Plato that takes up the question of the perfection of the soul concerns the coachman and the yoke: *Phèdre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 125.
31. *Ibid.*, pp. 273, 59.
32. G. Bachelard, *op. cit.*, p. 147.
33. F. Nietzche, *Ainsi parlait Zarathoustra* , Paris, Le Club français du livre, 1958, p. 100; this line is quoted by Bachelard, *op. cit.*, p. 156.
34. Ovide, *Métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, t. I, p. 41.
35. *Ibid.*, p. 42
36. *Ibid*, p. 40.
37. *The Ramyana of Valmiki*, translated from the Sanskrit by Hari Prasat Shastri, London, Shantisidan, 1957, t. II, pp. 351–53, and 1959, t. III, pp. 346–48.
38. *Ibid.*, p. 353.
39. Ovide, *op. cit.*, p. 37.
40. The elements of this narrative are taken from Maxime Kaltenmark, "Ciel et terre," in Y. Bonnefoy (dir.), *op. cit.*, t. I, pp. 194–99.
41. M. Kaltenmark, "Taoism and mythology," in Y. Bonnefoy (dir.), *op. cit.*, t. II, pp. 477–79.
42. *Ibid.*, p. 477.
43. *Ibid.*
44. Jules Michelet, *op. cit.*, p. 127.

45. *Ibid.*, p. 126.
46. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
47. *Ibid.*, pp. 17–18.
48. *Ibid.*, p. 17.
49. *Ibid.*, p. 21.
50. Savinien de Cyrano de Bergerac, *L'Autre Monde ou les États et Empires de la Lune et du Soleil*, Paris, Le Cercle du Livre, 1960.
51. *Ibid.*, p. 183. Italics are by the author of this article.
52. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 18.
53. *Ibid.*, p. 18.
54. *Ibid.*, pp. 19–20. Italics are by the author of this article.
55. S. de Cyrano de Bergerac, *op. cit.*, p. 183.
56. *Ibid.*, p. 187.
57. The analogy between the body and the "cabin" is occasionally made explicit. When his little "crystal dome" disappears from sight, Dyrcona more or less confesses his feeling of vertigo: "as I directed my eyes toward the glass ball, I felt with a start something heavy fly out from all the parts of my body" (p. 182).
58. *Ibid.*, p. 184.
59. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 22.
60. G. Bachelard, *Fragments d'une poétique du feu*. Paris, P.U.F., 1988, p. 80.
61. S. de Cyrano de Bergerac, *op. cit.*, pp. 186–87.
62. Hillel Schwartz, "Le soleil et le sel de la terre," *Diogène*, 146, 1982, pp. 3–20.
63. *Ibid.*, p. 40.
64. *Ibid.*, p. 33.
65. S. de Cyrano de Bergerac, *op. cit.*, p. 168.
66. On the subject of the sacred memory of temporal rhythm, see Jean Starobinski, "Le jour sacré et le jour profane," *Diogène*, 146, 1982, pp. 3–20.
67. S. de Cyrano de Bergerac, *op. cit.*, p. 175.
68. *Ibid.*, pp. 174–75, 187, 209.
69. *Ibid.*, pp. 254 and 174.
70. *Ibid.*, p. 180.
71. *Ibid.*, p. 183.
72. *Ibid.*, p. 261.
73. *Ibid.*, p. 187.
74. *Ibid.*, p. 199.
75. *Ibid.*, p. 193.
76. *Ibid.*, p. 254.
77. *Ibid.*, p. 254.
78. *Ibid.*, p. 188.
79. *Ibid.*, p. 253.
80. *Ibid.*, p. 255.
81. *Ibid.*, p. 150.
82. *Ibid.*, p. 161.
83. *Ibid.*, p. 204.
84. *Ibid.*, p. 168.
85. *Ibid.*, p. 158.
86. *Ibid.*, p. 146.
87. J. Michelet, *op. cit.*, p. 26.
88. S. de Cyrano de Bergerac, *op. cit.*, p. 201.
89. *Ibid.*, pp. 168, 181, 182.
90. J. Michelet, *op. cit.*, p. 291. The italics are by the author of this article.
91. G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1978, p. 213.
92. Paul Valéry, "L'âme de la danse," *Œuvres*, II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1960, pp. 148–76 (pp. 171–74).
93. *Ibid.*, p. 174. Italics are those of the author of this article.

94. Pétrarch, *L'Ascension du mont Ventoux*, Séquence, 1990, p. 44.
95. René Char, *La Parole en archipel*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1983, p. 413.
96. These words were quoted by Michelet in *op. cit.*, p. 123.
97. In this regard, see Michel Mathieu, "D'une improbable esthétique. Essai sur les théories psychanalytiques de l'art," in Didier Anzieu, et al., *Psychanalyse du génie créateur*, Paris, Dunod, 1974, pp. 49–57.
98. J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Flammarion, 1970, p. 86.
99. P. Valéry, *op. cit.*, p. 173.
100. C. Ransmayr, *op. cit.*, p. 151.