دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	الموسيقى في رواية لعبة الكريات الزجاجية
المصدر:	الاقلام
الناشر:	وزارة الثقافة والاعلام - دار الشؤون الثقافية العامة
المؤلف الرئيسي:	علي، أسعد محمد
المجلد/العدد:	س 16, ع 9
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	1981
الشهر:	أيلول
الصفحات:	57 - 66
رقم MD:	174285
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	AraBase
مواضيع:	رواية لعبة الكريات الزجاجية، الأدب الألماني ، الروايات الألمانية، الآلات الموسيقية ، الموسيقى ، الأسلوب الأدبي، البناء الفني ، التحليل الأدبي ، علم النفس، التحليل النفسي ، تاريخ الموسيقى
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/174285

© 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.

دراسة

الموسيقى في رواية

لعبة الكريات الزجاجية

□ اسعد محمد علي

يذكر الدكتور مصطفى ماهر في مقدمة ترجمته لرواية (لعبةالكريات الزجاجية)(١) ان مؤلفها الروائي الألماني «هرمان هيسه» كان «يتقن العزف على الكمان منذ نعومة اظفاره » وانه « درس الموسيقى اثناء كتابة روايته المذكورة» .. ومن يقرأ رواية (لعبة الكريات الزجاجية) يدرك مدى تعمق « هرمان هيسه » بالفنون ، خاصة بالموسيقى : اشكالها ، اساليبها ، مراحلها فلسفتها ، بحيث ان روايته المذكورة كادت ان تكون شكلا فنيا يوحي بالكثير من الخصائص السمفونية ، خاصة اسلوب استنفاد وتطوير الوحدة اللحنية Theme المستخدم في السمفونية والقصيدة السمفونية ، وقد استفاد (هرمان هيسه) من ذلك الاسلوب خلال فصول روايته ، خاصة عبر علاقة (كنشنت) الشخصية الرئيسة ، بصديقه (بلينو) ، بدءا من مرحلة الدراسة ، والتطور ، ثم النهاية . فالصديق (بلينو) ، يظهر في (كاستاليا) ثم يختفي لنغمة ثانية في سياق الرواية التي يشكل فيها (كنشنت) النغمة الرئيسية الاولى . وعبر تقابل وتفاعل النغمتين تستنفد الابعاد الفكرية والنفسية لهما . وذلك الظهور والاختفاء ثم التنامي وتطور الموضوع يذكر بأسلوب الشكلين من المؤلفين الموسيقيين : بيتهوفن ، براهمز . ورواية « لعبة الكريات الزجاجية » تتسم ببعض خصائص سمفونية بيتهوفن التاسعة : البناء المحكم ، التصعيد التدريجي ، استنفاد الوحدات اللحنية الى أقصى حد ممكن ،واخيرا ذلك النشيد (الكورالي) الرائع في ختام السمفونية الذي يقابله ذلك الغناء الشعري الذي نسمعه في نهاية الرواية رغم الخاتمة المفجعة . فليس في الرواية اوركسترا ولا آلات موسيقية ، بل هناك الناي الذي يعزف عليه (كنشنت) اثر خروجه من (كاستاليا) حيث يردد مع الطبيعة هذه الابيات الملحنة :

كانت راسي واعضائي
ممدة راقدة
وها انذا اهب واقفا
فرحا مرحا
وانظر الى السماء ببصري .

لكم هو قريب معنى هذه الابيات من مضمون النشيد الختامي في سمفونية بيتهوفن التاسعة ، ذلك النشيد الذي كتبه الشاعر الالماني (شيللر) وضمنه دعوة الانسان للفرح والمحبة .

« ولعبة الكريات الزجاجية مثلها مثل اية فكرة عظيمة لاتعرف لها بداية بالمعنى الصحيح ، بل هي ، كالفكرة العظيمة تماما ، موجودة دائما ، نجدها على شكل فكرة او احتمال او امل ، مصورة بدائيا ، في بعض العصور المبكرة ، عند فيثاغورس مثلا ، ثم نجدها بعد ذلك في العصر المتأخر من الثقافة القديمة ، وفي المدرسة الهللينية اللا ارادية ونجدها بقدر ضئيل عند الصينيين القدماء ، وفي أوقات ازدهار الحياة الفكرية العربية في الاندلس ..» (٢)

« ويساورنا الظن ، وان اعوزتنا الشواهد ، في ان فكرة اللعبة تملكت المؤلفين الموسيقيين العلماء في القرن السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر الذين بنوا مؤلفاتهم الموسيقية على اساس من التأملات الرياضية وكثيرا ما نصادف في الاداب القديمة أساطير عن العاب فيها السحر والحكمة ابتكرها علماء أو رهبان أو مفكرون في معيات الامراء وراحوا يلعبونها ، مثل الشطرنج مثلا التي كانت قطعها وتقسيمات رقعتها تحمل معاني سحرية الى

جانب المعاني المعادية . وكلنا نعلم بالروايات والحكايات والاساطير التي وصلت الينا من فجر الثقافات كلها ، والتي تضفي على الموسيقى ، علاوة على كيانها الفني، قوة تتسلط على الارواح والاقوام وتسيرهم كأنها وزير او قانون ينضوي له الناس ودولهم . وهناك منذ أقدم العصور في الصين ، وكذلك في الاساطير عند الاغريق ، فكرة تلعب دورا هاما ، وهي فكرة حياة مثالية سماوية للانسان تسيطر عليها الموسيقى . بهذا التقديس للموسيقى يقول نوفاليس :ـ ان سلطان الموسيقى الخفي للنشيد يحيينا في الدنيا بتحورات له خالدة ـ ترتبط لعبة الكرات الزجاجية ايضا أعمق الارتباط »(٣) .

يدل هذان المقطعان من قسم التمهيد في الرواية ، بشكل توضيحي (فيما تعتمد الرواية في سياقها على الموسيقى بشكل تحليلي وتطبيقي) ، ان الفنون والاداب أو الفكر الانساني ، خاصة الموسيقى ، كانت اساساللعبة الكريات الزجاجية . فهي « كالفكرة العظيمة » لانعلم جذور الاسهامات العديدة المتفرعة والمضافة التي قامت بها الشعوب والافراد المتميزون على مر العصور ، لانها تمتد في عمق التاريخ ، وتظهر بداياتها في احقاب زمنية معينة ، ربما بدءا من (فيثاغورس) الذي يعود له الفضل فيما حققه الاغريق من تراث موسيقي . كذلك نجد بدايات اللعبة عند الصينيين القدماء الذين عاروا الموسيقى اهمية سياسية في التربية ، ثم تمر اللعبة عبر الحضارة العربية في الايدلس وما تحقق من تراث موسيقي كان في اغلبه نظريا ، ثم تمتد اللعبة حتى القرن السابع عشر والثامن عشر حيث ثبتت الاسس الكلاسيكية للموسيقى (باخ) ثم تبلورت الاشكال الفنية وتطورت (بيتهوفن) هذا اضافة لما للموسيقى من تأثيرات روحية على الانسان القديم ، حيث كان « الغناء رمزا لشخصية الاله في الهند ، وكان المصريون القدامى يعتقدون بان الاله (توت) خلق العالم بعد ان صرخ صرخة هائلة . وكان الغناء في الشرق يصاحب طقوس الدين والسحر(٤)»

فأذا كان هذا الجانب الروحي ـ التاريخي من تأثير الموسيقى على اللعبة وعلى الرواية ، فأن هناك جانبا تقنيا استخدمه (هرمان هيسه) في بناء روايته ، فموت استاذ الموسيقى الكبير في (كاستاليا) وظهور (كنشنت) واحلاله محل الاستاذ الراحل ، ومن ثم وقوع اختيار (كنشنت) على (تيجولاريوس) ليحل محله اذ قرر الخروج من عالم (كاستاليا) . هذا الظهور وتنفيذ دور معين ، ثم الاختفاء واتاحة المجال للغير ، هو بعينه اسلوب فن الفيوك Fugue في الموسيقى الذي استخدمه (باخ) ، وسوف نأتي الى ذلك بعد قليل .

اما استاذ الموسيقى الذي يلتقي به (كنشنت) التلميذ ، فهو رمز الموسيقى نفسها « فقد كانيعرف طبعا أي كنشنت ، من هو استاذ الموسيقى ، ويعرف انه ليس كالمفتشين الذين يأتون مرتين في العام من احدى المناطق العليا بالهيئة للتربية ، بل هو واحد من اثني عشر نصف اله ،واحد من اثني عشر رئيس اعلى لهذه الهيئة المبجلة.. سيأتي استاذ الموسيقى نفسه «الماجستر موزيكة»(٥) . فاذا علمنا بان الرقم (اثنى عشر يصف اله هو رمز لاثني عشر نصف صوت التييتألف منهاالسلم الموسيقى،واذاعلمنا بأن كلمة (موزيكة) تعني الموسيقى في العديد من اللغات، فأن الاستاذ هنا يكون رمزا كليا للالهام الموسيقي ، الدفق الشعوري الذي يستحوذ على التلميذ (كنشنت) فيستغرق في الموسيقى ويتوجه الى دراستها .

ويكاد «هرمان هيسه» ان يكون في لعبته معبرا عن « فكرة (شيللر) التي ترد نشاط الانسان كله الى صورة

واحدة هي (اللعب) ، وترى ان الانسان لايعبر عن نفسه اكمل تعبيرا الا عندما يلعب(٥)» . فعازف الموسيقى حين يعزف على آلته تلعب اصابعه على الاوتار » .

فيقولون بالالمانية spielen أي يلعب ، وبالانجليزية (playing)، كذلك الرسام يمثل لعبة معينة عبر حركة يده على لوح الالوان « لعب المصور الماهر في عصر ازدهار الفنون بالوان لوح الالوان(٦) ». وعالم شخوص الرواية ورثوا ما خلفه العالم من تراث فكري وثقافي ، ذلك التراث القديم ـ الحديد ـ ، الذي يشبه المؤلف بنظام كبير معقد هو أشبه بالة الاورغن ، قد بلغت من الكمال ما لايتصوره العقل « لو امسه ودواساته تلمس الكون الفكري كله ، وقدرته الصوتية لاتحصى ، ويمكن بواسطته نظريا تمثيل المضمون الفكري كله للدنيا في العاب(٧) » .

انه الكمال الفني والبعد الروحي اللذان تحققا عبر العصور . الكمال الذي كان هدف الانسان في القرون ١٦، ١٧، ١٨ ، حتى اذا حل القرن العشرون اصابت الفنون اشكال من التحلل والتعقيد والتفريط جاءت نتيجة لما أصاب الواقع من تهشم ومسخ ازالا ذلك الجانب (الروحي) في الموسيقى فغلبت « الناحية الحسية الكمية(٨) » وشونبرج مثال لذلك حيث اهتم بالتركيبات الصوتية اساسا لاعماله القياسية في البناء .

ان الرواية تكاد تكون صرخة حادة مؤلمة بوجه التهشم والمسخ ، وهي دعوة الى تقييم التراث الانساني وتعيين موقع المرء من العصر الراهن . لهذا بنت (النخبة) جمهورية او دير (كاستاليا) حيث اهتموا بالفنون والثقافات الكلاسيكية وحاولوا المحافظة على اصولها وقواعدها ، ومارسوا لعبة سميت بلعبة الكريات الزجاجية هي خلاصة التقنية الفنية ، حيث لا يمكن اجراء أي تغيير في هرمية اللعبة (التراث) الا بعد الرجوع الى الادارة العليا للعبة . تلك اللعبة التي منحت اللاعبين المبدعين في حقل الفنون خاصة الموسيقى « عالما كاملا من الامكانات والتشكيلات بحيث يكاد من المحال ان تتشابه لعبتان من الف تؤدى بمنتهى الدقة والقوة ، تشابها يتجاوز ظاهر اللعبتين ، وحتى لو حدث مرة بطريق المصادفة ان اللاعبين ضمنا لعبتيهما نفس النخبة المحدودة الصغيرة من الموضوعات ، فأن لعبتيهما تكونان رغم ذلك مختلفين اختلافا تاما في الشكل والتأدية ، حسب طريقة تفكير اللاعبين وشخصيتيهما ومزاجهما ومهارتهما الفنية»(٩).

فأذا كان هناك شبه (اسلوبي) كبير بين (موزارت) و (هايدن) ، واذا كان تأثر (شوبرت) واضحا (ببتهوفن) ، واذا كان كل مؤلف موسيقي يستخدم العلاقات الموسيقية نفسها (باعتبارها لغة من الناحية المادية يستخدمها كل مؤلف حسب رؤيته ، شأنها شأن لغة الادب) ، فأن كل مؤلف (لاعب) يستطيع بمهارته وقدرته ان يكون مختلفا عن غيره في الاسلوب والاداء ، وهذا هو السر الذي أضفى عنصر التجديد والابتكار على الفنون الجادة على مر العصور . تلك الفنون ، خاصة الموسيقى ، التي كانت برأي بعض المؤلفين والنقاد في القرن التاسع عشر ، انها ستصيب المتلقي بالملل نتيجة العدد الهائل من المؤلفات ، فكان لابد ـ في رأي اولئك ـ من احداث تغييرات حاسمة في البناء الموسيقي . لكن « هرمان هيسه » يعقد عكس ذلك ، فهو يرى ان بأمكان الموسيقى الشكلية (الكلاسيكية) ان تحافظ على حيويتها وروعتها وجاذبيتها اذا استطاع كل مبدع ان يمارس اللعبة (التأليف) من وجهة نظر جادة ، مخلصة ، تضفي على ابعاد اللحن الشخصية المميزة والقدرات الاسلوبية والادائية ، دون ان يؤدي ذلك ـ بمرور الزمن ـ الى الملل والرتابة . أفلسنا لحد الان نعجب بالاعمال الفنية والادبية الكلاسيكية ونستمع بها حدا لم تحققه الاعمال الحديثة ؟

وعالم كاستاليا (مكان الرواية) هو تمثيل لعالم العلاقات الاساسية الرابطة والممهدة لنشوء الفنون والاداب والفلسفات والاديان . ويرى (هرمان هيسه) ان عقول الفلاسفة والمفكرين قد « هفت الى ضم العالم الفكري في تنظيمات متحدة المركز ، وحلمت بتوحيد الجمال الحي للفكر والفن مع قوة الصباغة السحرية التي للعلم الدقيق(١٠) » . ويبدو ان (هرمان هيسه) قد اتخذ من مفهوم « تنظيمات متحدة المركز » منطلقا اسلوبيا جسد عبره رؤيته الفذة في رواية « لعبة الكرات الزجاجية » . وهذه التنظيمات المتحدة ذاتها قد ارتكز عليها المؤلف الموسيقي الكلاسيكي القديم (الباروكي) واستفاد منها المؤلفون ، على مدى العصور ، حتى وقتنا الراهن رغم التغيرات الجذرية الهائلة في اساليب التأليف . فقد اعتمد (باخ) ومعاصروه على اسلوب التنظيم المركزي في البدء والتكوين ، أو الظهور والاختفاء عبر العلاقات البنائية التي تتداخل نتيجة لمركزية العلاقة . ذاك هو اسلوب البناء اللحني في الفيوك أو الفوجة(١١) حيث ينبثق اللحن ويتكرر تباعا عبر خطوط نغمية تتداخل افقيا مجسدة اسلوبا (تناسخيا) يعتبر السمة الجمالية الرئيسة في الفن الباروكي عموما . تلك السمة التي اتخذها (هرمان هيسه) اساسا لقواعد (لعبته) التي كانت « وثيقة الصلة بالموسيقى ويتم تأديتها غالبا حسب قواعد موسيقية او رياضية . فكان العنصر او العنصران أو الثلاثة عناصر الداخلة في اللعبة يسجل ويؤدي وينوع ويتشكل كما يتشكل العنصر الموسيقى في الفوجه (الفيوك) او الجملة الموسيقية في الكونشرتو . فربما بدأت لعبة مثلا بتشكيل فلكي معين أو بعنصر من (فوجة) لباخ(١٢) » ان العناصر الثلاثة المذكورة هنا هي

العناصر (الشكلية) نفسها التي تبرز في ثلاث طبقات صوتية (مستويات لحنية متماثلة مضمونا لكنها متغايرة في النبرة الصوتية) تظهر وتختفي تباعا ثم تتنامى عبر تقنية معينة عرفت بالفوجة واختصت بأسلوب التداخل والتقابل والتوازي كعناصر لتحقيق الشكل العام . تماما كما تتداخل خطوط وزخارف اشكال العمارة (الباروكية) وتتقابل في تصعيدات (علوية) وتتشابك (افقيا) محققة الاتساع الشكلي والمضمون التأملي اللذين كانا سائدين في القرن السادس عشر والسابع عشر . فالانسجامات والخطوط والتكوينات المتقابلة المتداخلة تبدو في اشكال تناظرية متقنة تؤلف الاساس الجمالي للفنون الباروكية . فالفوجة عند (باخ) تحتوي على مثل ما تحتوي عليه العمارة الباروكية ، فاللحن الثاني في (الفوجة) الذي ينبثق بعد استكمال اللحن الاول دوره ، يبدو للسامع في بناء تشكيلي منظور ازاء اللحن الاول الذي يتلاشى او يأخذ دورا اخر جديدا يكرره من بعده اللحن الثاني متشكلا بالطريقة نفسها ، متخذا له مسارا واضحا كان قد رسمه المؤلف من خلال اللحن الاول ، ثم يعقب ذلك اللحن الثالث الذي يطلق عليه (هرمان هيسه) العنصر الثالث الذي يتبع المسار الاول والثاني ، فيتحقق بذلك التكثيف عبر تداخل العناصر الثلاثة ، وتعقب ذلك عملية التصعيد نحو الذروة عبر اسلوب اقرب ما يكون لفن العمارة حيث تتصاعد الاقواس وتتحد الزخارف وتتقابل المنحنيات ، فتتداخل كلها في انسجامات وتناظرات شكلية (فنية) ورياضية (قياسية) تتضح بخصوصية في اسقف الكنائس الباروكية والقوطية والكلاسيكية .

ان تلك العملية من الظهور والاختفاء في تتابعات أفقية مكررة هي التي قصدها (هيسه) في مسار روايته ، حيث يختفي الاستاذ الكبير بعد ان ادى مهمته (دوره) ليحل محله (كنشنت) الذي يؤدي دوره هو ايضا ثم يختفي محاولا ان يحل (تيجولاريوس) محله . هكذا في عملية تتابعية ، مكررة ، محورها الدائم هو (كاستاليا) كالمحور المتمثل بالموضوع Theme .

ان (هرمان هيسه) يرى في روايته ان الموسيقى اصابها الاغلال والتدهور ، وان « عصر افول الثقافة قد بدأ نيتشه(١٣) » لهذا اعتمدت روايته على المفاهيم والفنون الكلاسيكية التي كانت بمثابة تماثلات بين الابداع والاخلاق حيث الفضائل اساس العلاقات الاجتماعية واساس الممارسات الفنية . فالرواية ركزت على خصائص الطائفة أي النخبة التي اتخذت من (كاستاليا) جمهورية لها ، تمارس فيها الزهد والتأمل الى جانب الموسيقى، وتبتغي هدوء النفس بعيدا عن العالم الاعتيادي حيث بدأت تبرز – منذ نهاية القرن الثامن عشر – معالم التشويه والتغيير وصناعة الاشكال غير الجادة . فقد كانت هناك اتجاهات سلبية اثرت في روح الانسان الذي راح يتلقى صنوفا من نتاجات زمن (صحافة التسلية) كما يطلق عليه (هيسه) ، فلم يعد « للموسيقى ذلك التوازن . .(١٤) » . فأصابت التغيرات السلبية روح الانسان وامدته باليأس واللاجدوى بدلا من الهدوء والطمأنينة ، وأخذ العاملون في حقول الانتاج الفني والادبي يبررون نتاجاتهم تحت شعارات (التجديد) فظهرت في خضم المتغيرات تراكمات كمية من نتاجات اقتنصت لها عناوين كالسريالية والتجريدية والوحشية كأشكال ، ومفاهيم الضياع والعبث واللاجدوى كمضامين وتلك ظاهرة تنسحب على كل عصر تتدهور فيه الفنون او كل عصر يظهر فيه غير الجادين الى جانب الجادين . كما حدث في الموسيقى ، في القرن الثامن عشر . لهذا كان امام نخبة كاستاليا (وهي النماذج التي يقصدها هرمان هيسه في كل عصر) ، اما المشاركة في ذلك الخضم التسابقي ، او الاعتزال في جمهورية (كاستاليا) البعيدة عن العالم حيث يمكن الحفاظ على تراث الماضي والتواصل مع روحه التأملية الخالدة .

ان رواية لعبة الكريات الزجاجية تعتمد على الرياضيات التي طورت اللعبة فبلغت « درجة عالية من المرونة وقدرة عالية على التسامي(١٥) » وكان تطور اللعبة « موازيا للتطور العام للوعي الثقافي(١٦) ، حتى صارت أشبه بقاعدة بدأت العلوم تقلدها وصولا الى تطبيقها في ميدان كل منها على حدة : فيلولوجيا – علم اللغة – اللغات القديمة ، وميدان المنطق(١٧) » . كذلك تطورت الموسيقى حتى تم تأليف « متاليات موسيقية في معادلات فيزيائية رياضية(١٨) » . وهنا يقصد (هيسه) المؤلف الباروكي (باخ) الذي انجز متاليات موسيقية ذات اساس فيزيائي هو السلم الجديد الذي ثبته (باخ) وسماه بالسلم المعدل . ثم انضمت الفنون التشكيلية الى هذا المسار ، فكانت « العلاقة بين فن العمارة والرياضيات قد توطدت من أمد بعيد(١٩) » واذ بلغت اللعبة عتبة القدرة التربوية العالية ، استطاع يوكولاتور ان « يخترع للعته اسس لغة جديدة . لغة ذات رموز وضيغ تشترك فيها الرياضة والموسيقى بأنصبة متساوية ، ويمكن بأستخدامها ربط صيغ فلكية وموسيقية معا وتوحيد الرياضة والموسيقى على اساس واحد(٢٠) » وبعد وقت طويل من ابتكار اللعبة « دخل فيها بالتدريج مفهوم التأمل(٢١) » فكان ذلك تحولا نحو الدين ، وهو ما اختصت به الموسيقى في عصر باخ وهندل . اما الاشارة الى الرياضة فهي دلالة الى بداية الموسيقى واعتمادها على الرياضيات منذ (فيثاغورس) الذي ثبت المسافات الصوتية في السلم الموسيقي عبر استخدام الارقام الحسابية والذبذبات . تلك المسافات

الصوتية التي كانت اساس التراث الموسيقي الاغريقي الذي انتقل الى اوربا حيث استخدمت اصولها في المؤلفات الموسيقية حتى ظهور (باخ) الذي ربما يرمز له (هرمان هيسه) بأسم (لوكالاتور) الذي اخترع للعبة اسس لغة جديدة » ذلك ان (باخ) هو مبتكر البيانو المعدل والسلم المعدل اللذين حلا محل السلالم والمفاهيم الموسيقية الاغريقية القديمة . هناك زمن طويل بين فيثاغورس وباخ ، تطورت خلاله الموسيقى بفضل (النخبة) التي كرست حياتها لابتكارات كانت في غاية الضرورة للتطور الذي حصل في فنون الموسيقى ، والذي كان موازيا او حتى (دافعا) للتطور الذي حصل في ميادين العلوم والاداب .

« وكانت الالعاب المختارة في فكرتها والجميلة في تركيبها والناجحة تسجل احيانا وتنتقل من مدينة الى مدينة ومن بلد الى بلد ، فيعرفها من يعرفها ويعجب بها من يعجب وينقدها من ينقد(٢٢) » . فعلا بدأت الاعمال الموسيقية التي ظهرت بعد (باخ) تنتقل من بلد الى اخر حيث تعزف وتسمع وتنقد . فقد توسع الاهتمام بالموسيقى وشغفت بها الشعوب بعد ان كانت محصورة الكنائس تارة وفي قصور الامراء تارة ثانية ، فصارت تقام حفلات يؤمها الناس ليصغوا الى المؤلفات المبتكرة . « ثم بدأت اللعبة في هذا الوقت تضيف الى نفسها ببطء وظيفة جديدة بتحولها الى احتفال عام(٢٣) » هكذا بدأت الفترات الفنية بالظهور حتى « أصبحت اللعبة اشبه بلغة عالمية يتمكن بها اللاعبون من التعبير في رموز ذات معنى عن قيم مختلفة ومن الاتصال ببعضهم البعض(٢٤) » . ذلك بعد ان اصبحت النوتة الموسيقية والسلالم الموسيقية المعدلة « أشبه بلغة عالمية » يفصح بها اللاعبون عن مكنونات انفسهم عبر المؤلفات المختلفة .

« ولعبة الكريات الزجاجية في نظر اللاعب وفي نظر الاستاذ لعبة عزف موسيقى بالدرجة الاولى(٢٥) » . « وهي مادة خاصة تقترب في صنعتها اكثر القرب من الفن(٢٦) » وهي ذات قابلية للتوسع والاضافة ، وتدخل في سجلاتها اقتراحات المتخصصين « كأن يكتب احدهم ، مثلا عن تاريخ (المادريجال(٢٧)) . وكما ان روح الموسيقى بدأت تشكل علاقة وبعدا واضحين في الفنون الاخرى « فنحن ان تأملنا فيما يتعلق بتمثال ما يرون نر ان فن رسم المناظر الطبيعية لبوسن هو فن الكانتاتا(٢٨) ونرى ان فن رمبرانت هو نفس فن بوكستهودي في انجازاته الموسيقية التي وضعها للاورغن وانجازات باخلبل وباخ ، كما نرى ان فن غواردي هو نفسه فن موزارت في الاوبرات التي وضعها ، ذلك ان شكلي اللغة الباطنيين لكل من العين والاذن ، هما شكلان ينطبق الواحد منها على الاخر انطباقا وثيقا الى حد يبدو معه الفرق بين الوسائل البصرية والسمعية تافها لايؤبه به (٢٩) فأن العلاقة بين ما يذهب اليه (شبنغلر) واضحة حيث تمثل الفنون بعضها البعض فنرى ان « الاوتار الرباعية (اظن ان المترجم يقصد الرباعيات الوترية وهي مقطوعات لاربعة الات موسيقية وترية) في تلون انغامها وسلمها الرخو (اللاهارموني) لها معنى معماري لا معنى تناغمي ....! وفوق كل هذا ، فأن اللحن كبيت الشعر الكلاسيكي ابتداء من عصر هوميروس حتى عصر هاوريان قد عولج كميا لانبريا ولا تفخيميا ، أي ان المقاطع (مقاطع اللحن) واحجامها وامتدادها واتساعها هي التي كانت تقرر الايقاع(٣٠) » . كذلك تبدو رؤية) هرمان هيسه (واضحة عن « اشكال وصيغ لاعب الكريات الزجاجية التي تبنى وتعزف وتفلسف مستعملة لغة عالمية تغذت على كل العلوم والفنون(٣١) » وان « مقومات اللعبة متعلقة بالصياغة والرسم والشكل(٣٢) » وان « العلاقة بين فن العمارة والرياضيات قد توطدت منذ امد بعيد(٣٣) » . اما الموسيقى التي تتعامل بها اللعبة فهي الموسيقى الكلاسيكية الرفيعة التي تعتبر « جوهر ثقافتنا ومضمونها العميق ، لان هذه الموسيقى هي أوضح وأخص تعبير لها(٣٤) » . واذا تناولنا اللعبة في احد تمارينها نراه « يبدأ بتحليل ايقاعي للحن من الحان الفوجة تتوسطه جملة يقال انها من جمل كونفوشيوس(٣٥) » . والفعل (يقال) يعني هنا عدم التأكد ، لان ما نعرفه عن (كونفوشيوس) واهتمامه بالموسيقى انه جعلها مادة رئيسة في طريقته التربوية ، اما ان تكون هناك مادة موسيقية (جملة) من (كونفوشيوس) وصلت الى زماننا ، فأن تأريخ الموسيقى ينفي ذلك ، بسبب عدم وجود الوسائل التي من شأنها الابقاء على مثل تلك الجملة منذ ذلك الزمن البعيد . ونتيجة تحليل اللحن «يتعمق المحلل في كل جملة ويسبر غورها(٣٦) » قسم اعادة اللحن الاول ، وتحديد أنواع السلالم وتنوعاتها التي تبنى على علاقات قاعدية ، وصولا الى « الناحية الداخلية للعبة او باطنية اللعبة ، وهي تهدف ككل باطنية الى بلوغ الواحد والى بلوغ الكل او النزول الى الاعماق التي ليس بها سوى النفس الابدي يحكم ذاته بذاته في شهيق وزفير ابدي(٣٧) » . وتمارين اللعبة تقوم « بتجزئة الموسيقى الى عناصرها عبر أنواع من التحليل ثم ترجمة الموسيقى الى رموز اللعبة القدسية(٣٨) » . وعملية تحليل المقطوعة الموسيقية تعني : تقسيم اللحن الى موضوعية الرئيسين : الاول والثاني ، وتعيين بداية قسم التطور او التنامي ثم تحديد قسم اعادة اللحن الاول ، وتحديد انواع السلالم وتنوعاتها التي تبنى على علاقات قاعدية ، وتحديد المجاميع الصوتية (الكوردات) برموز وارقام لاتينية ما زالت مستخدمة لحد الان ، ثم تحديد المسار الصوتي ، مداه الاعلى وقراره الادنى وتثبيتها برموز النوته الموسيقية ومصطلحاتها الايطالية واللاتينية ،

واثر عملية التحليل يتطابق جوهر الشكل والحالةالنفسية الناتجة عن العملية ، وهو بحد ذاته الهدف الجمالي الاسمى ، الجانب الروحي الذي استطاع (كنشنت) ان يحققه خلال دراسته ، فيؤثر به على (تيتو) ابن (بلينو) اثناء زيارة (كنشنت) لهما في المدينة . وقد كان ذلك الجانب هدف المؤلفين الباروكيين والكلاسيكيين الذين يركز (هرمان هيسه) على نتاجاتهم واتجاهاتهم الاسلوبية خلال فصول الرواية. واذا اتخذنا (باخ) نموذجا للقيم الباروكية امكننا ان نقرن حياته ، في حدود معينة ، هي حدود الموسيقى والتأمل ، بحياة وطبيعة (كنشنت) : باخ الذي امضى حياته في الكنيسة (المكان الشبيه بمكان الرواية كاستاليا) يؤلف ويحلل السلالم والاصوات القديمة ويتكر القيم والسلالم والاشكال الموسيقية اضافة الى الاورغن الذي يذكر (هيسه) خصائصه الفنية وابعاده وتأثيراته النفسية ، حتى انه « يمكن بواسطته نظريا تمثيل المضمون الفكري للدنيا كلها في العاب(٣٩) » وكنشنت الذي امضى سنواته في (كاستاليا) حيث التأمل والزهد ومعالجة او تحليل الاشكال الموسيقية وكتابة الشعر احيانا . فاذا علمنا بأن مؤلفات (باخ) ضاعت زمنا ثم عثر عليها وتم نشرها تثمينها لقيمها الاساسية ، ومن ثم « وقوعها بين اغلاظ عصر صحافة التسلية وهمجياته(٤٠) » . ادركنا ان (هيسه) يقرن عصر « صحافة التسلية) بكل عصر نبذ المفاهيم والاصول الجادة الرفيعة . لهذا كان هناك على الدوام من يقوم بتقييم وتثمين تلك المفاهيم ، خاصة طائفة النخبة امثال (كنشنت) واساتذة الموسيقى والتأمل الذين كان همهم ان يعيدوا تقييم التراث ويؤدوا النتاجات الفنية والجمالية التي خلفها الاقدمون بعد تحليلها وارجاعها الى أصولها الفنية . وقد كان لابد من ذلك في عصر تعرض التراث فيه الى التهديد ، ومطلع القرن العشرين شهد بذلك ، حيث ظهرت اتجاهات عديدة متباينة في الفنون لم تستمد عناصرها من النتاج الكلاسيكي كعلاقة تواصل تؤدي الى التجديد ، انما كانت تلك الاتجاهات كموجات عابرة حينا ، وصحيات بوجه التعقيد حينا ، وحينا ثالثا كان النتاج الفني اقرب ما يكون الى اشكال الموضة الجاهزة . فهل كان فنا ما اطلق عليه اسم (الكولاج) أي التلصيق ، اوهل كان فنا اساسيا جادا ما سمي بالتجريد ؟ حسن ، اذا كان ذاك وهذا فنا ، فهل استطاعا او هل سيستطيعان ان يشكلا مدرسة او اتجاها او اسلوبا ذا اسس يستمر تأثيرها اجيالا طويلة كالفنون الكلاسيكية التي مازالت تؤثر في المسار الابداعي الجاد ؟ كذلك كانت الحال مع الموسيقى حيث ظهرت الموسيقى (الكونكريتية) ، وموجات تشويه الموسيقى الكلاسيكية حيث حولها البعض الى مقطوعات (راقصة) ، غير ان هذا البعض لم تمتد يده الى الاعمال الحديثة الجادة او حتى اعمال بعض الرومانتيكيين امثال (دفورجاك) لان حقوق هؤلاء محفوظة على خلاف الاعمال الكلاسيكية . كانت هناك اذن (موضات) دون ان يكون للبعد التاريخي اثر عليها ، فهي كانت عكس النتاجات الجادة القديمة التي اعتمدت في (تجددها) على ما سبقها من اساليب ومدارس ، فكان (بيتهوفن) امتدادا لكل من (هايدن وموزارت) ، وكان (براهمز) امتدادا مطورا لباخ (روحيا) ولبتهوفن شكليا .

اما على الصعيد (الابداعي) الحديث فقد تخلت الموسيقى عن ابعادها الروحية وتركزت اشكالها على تقنيات صوتية مجردة (شونبرج) ، وعلى تركيبات لاهارمونية (سترافنسكي) ، حتى ظهرت الموسيقى الالكترونية (نبدرينسكي) التي استغنت عن خصائص الانسان في الاداء . فاذا كانت موسيقى هؤلاء الثلاثة تعتبر مدرسيا اتجاهات فنية (بحتة) تعنى بالابعاد القياسية كما عيد الاول ، والناحية التعبيرية كما عند الثاني ، وبالتحدد التقني كما عند الثالث ، فأن الموجات الوقتية (الموضات) كانت وما زالت بحاجة الى نبذ وتشهير لايمكن بلوغه الا بانشاء جمهوريات فنيه مثل (كاستاليا) . على هذا يقرن (هيسه) بطل روايته (كنشنت) بكل من باخ وموزارت ، فبعد ان يتحدث عن ضياع مؤلفات باخ والام موزارت وهو محكوم بالموت خلال اوج ابداعه الفني ، يقول « وهذه هي حالنا ايضا مع كنشنت ، على الرغم من ان كنشنت ينتمي الى عصرنا هذا الذي يتميز قبل كل شيء اخر بأنه عصر لايبدع مثلما ابدعت العصور الاخرى من الاعمال(٤١) » .

ان استفادة الرواية من الاساليب الموسيقية لاتقتصر على (الفوجة) كما ذكرنا ، انما تتعدى ذلك الى اسلوب الكونشرتو concerto الذي ظهر في القرن السابع عشر وتطور في القرن الثامن عشر . فثمة حوار يجري بين (كنشنت) و (بلينو) عن ارائه ازاء (كاستاليا) وحياتها الفكرية وطبيعتها ، وعن موقفه ازاء الحياة الاعتيادية المغاير لموقف (كنشنت) الفكري حيال كاستاليا . ويبلغ كنشنت في تأثر عميق اعتراف (بلينو) الى صديقه (فيرمونته) الذي كتب حول ذلك اللقاء ما يلي « لقد تصورت انا الموسيقى ، اعتراف بلينو ، بلينو الذي لم اكن اقدره حق قدره على الدوام ، تصورت هذاالاعتراف كأنه خبرة موسيقية ، ولاح لي تضاد الدنيا والفكر،وتضاد بلينو ويوزف كنشنت في تناحر مبدأين لايتفقان ، لاح لي هذا التضاد كأنه يسمو ويتحول الى كونشرتو(٤٢) » لقد كان بلينو في موقف متأرجح بين تعلقه بالحياة الطبيعية وبين تقديره واستواء حياة كاستاليا له ، فكان التضاد بين الشعور والفكر ، بين الاعتيادي والسامي ، بين

التراث العظيم الذي يحافظ عليه أهل كاستاليا وبين اصحاب عصر صحافة التسلية ، ذلك اللاتوافق ، عموما ، بين بلينو وكنشنف هو اللاتوافق بين الحياة الاعتيادية وبين خصوصية الحياة في كاستاليا ، وقد شبه (هيسه) ذلك التضاد بشكل (الكونشرتو) الذي يبنى على تضاد الوحدات اللحنية من جهة ، وعلى تضاد الالة الموسيقية الرئيسة المؤدية للكونشرتو وبين الاوركسترا الموافقة . وكلمة (كونشرتو) ايطالية تعني : التضاد ، التصادم ، التقابل ، وهي عوامل اساسية في عملية التشكيل اللحني في الكونشرتو .

والى جانب التقنية الموسيقية التي استفادت منها الرواية ، يبرز الجانب الروحي الذي اعتمد على التأمل والزهد والدراسات المتخصصة بالاهوت والفلسفةوالفلك، وكل ذلك اساس من اسس الموسيقى التي ارتبطت بالتأمل في العصر الباروكي وما قبله ، وارتبطت بالفلك والمفاهيم الميتافيزيقية عبر العصور التأريخية وما قبلها فكانت الموسيقى عنصرا من عناصر الكون لدى المصريين القدامى ، فيما كانت لدى الفلاسفة ركنا من اركان التربية والتقويم خاصة عند الاغريق والصينيين .

هذا عدا المعلومات الموسيقية التأريخية المتعلقة بتأثيرات الموسيقى الاغريقية على الرقصات والاغاني الشعبية في بلاد البلقان . كذلك يستعرض (هرمان هيسه) اغلب الاشكال والصيغ الموسيقية التي ظهرت في اوربا منذ القرن السادس عشر : المادريجال ، الكانتاتا ، الصوناتا ، الكونشرتو ، السمفونية . وعلاقة المسار الموسيقي العام بطبيعة الادوات الموسيقية خاصة الاورغن بأعتباره اساس نشوء الموسيقى التأملية . لكننا رغم ذلك ، نقرأ عن صديق (كنشنت) وهو الباحث (فرمونته) الذي يعد ابحاثا موسيقية منها ما « يتصل بعصور التدهور التدريجي لموسيقى الباروك أي في الفترة المبتدئة بنهاية القرن الثامن عشر وتتصل بدخول مادة موسيقية جديدة اتية من الموسيقى الشعبيةالسلافية في مواد اللعبة(٤٣) » فالقارىء هنا يكون حذرا ازاء كلمة (تدهور) لانها تعني انحلال الموسيقى وضياع قيمها ، وهذا لم يحدث بالنسبة الى المؤلفات الباروكية ، انما الذي حدث ان تبعثرت (نوتات) باخ بعد وفاته وتم العثور عليها من قبل المؤلفين الرومانتيكيين (بعد مائة عام) فنشروها وحللوها وقيموها . اما اذا كان (هرمان هيسه) يقصد بالتدهور انتهاء القيم الفنية الباروكية فذاك امر بديهي في المسار الفني والثقافي عموما ، فكي سبقت الباروكية اساليب موسيقية بدائية واغريقية وكنسية ادى تطورها التقني الى نشوء الباروكية كذلك ظهرت الكلاسيكية بعد الباروكية ، وبعدها ظهرت الرومانتيكية ثم الاساليب الواقعية والحديثة وتفرعاتها. اما نهاية القرن الثامن عشر التي يقصدها (هيسه) فهي تعتبر في تأريخ الموسيقى من الفترات المتميزة في النتاج كما ونوعا ، خلالها حقق بيتهوفن أوج تجديداته الفنية بتأليف رباعياته الوترية ذات النزعة الصوفية ، كذلك تبلور نتاج شوبرت ، وقبلهما كان رواد الكلاسيكية المبكرة : هايدن وموزارت قد الفا حلقة وصل بين ابناء تاخ وبين نوابغ الكلاسيكية الجديدة . لكننا ، مع ذلك، لانظن ان (هرمان هيسه) يقصد ذلك ، انما هو يقصد فترات شاذة ونتاجات غير رفيعة ، لاعلى التعيين ، طغت لمعى النتاجات الرفيعة ، كما كانت الحال ، مثلا ، بالنسبة الى (هومل) الذي لايذكر منه المؤرخون اية ميزة ، لكن مقطوعاته غير الجادة ، رغم ذلك ، طغت على اعمال بتهوفن ذات الابتكارات الاسلوبية . وكما كانت الحال ايضا مع موزارت ومنافسيه الذين لم يخلفوا شيئا ذا قيمة .

غير ان هرمان هيسه ، مع ذلك ، يبدو متحفظا ازاء القيم الكلاسيكية مناهضا لظاهرة « التخلي بصفة عامة عن التنافس في نواحي الابداع مع تلك الاجيال ـ الاجيال القديمة ـ ورفض مبدأ سيادة الانسجام ، وسيادة الدينامية الحسية البحتة في العزف الموسيقي ، ذلك المبدأ القدسي الذي كان يسود الموسيقى من ايام بيتهوفن والرومانتيكية الاولى لقرنين من الزمان(٤٤) » . هذا التصريح المتحفظ جدا يجعلنا نذكر ـ وهذا ما لا نظن قد اغفله هيسه ـ النتاج الموسيقي الرومانتيكي : ماهلر ، فاغنر ، برليوز ، بروكنر ، حيث حلت (التعبيرية) الادائية محل (الدينامية الحسية) وحيث طغى الداخل على الخارج اذ اهتم المؤلفون بالمشاعر والعواطف والخيال اكثر من اهتمامهم بالشكل الموسيقي الذي طرأت عليه تغييرات وصلت حد تحطيم الاشكال . لكن ذلك لم يكن (تخليا) عن (التنافس في نواحي الابداع) بقدر ما كان تعبيرا عن مرحلة او عصر حفل بالمتغيرات والمنعطفات الرئيسة والجانبية ، فظهرت انواع هائلة من النتاجات الجادة التي استمرت على مدى الاجيال الى جانب نتاجات هزيلة لم يعرها مؤرخوا الموسيقى اهتماما . والحقيقة ان (نهاية القرن الثامن عشر) التي يذكرها (هرمان هيسه) كانت فترة تنافس عظيمة بين المؤلفين الكبار : بيتهوفن واستاذيه هايدن وموزارت . ففي الوقت الذي استفاد منهما بيتهوفن استطاع ان يتجاوزهما ويمهد لمرحلة جديدة في التأليف . كذلك كانت الحال بين هايدن وموزارت ، فقد اعجب هايدنالشيخبالسمفونيات الثلاث الاخيرة التي انجزها شوبرت الشاب وتأثر بها ! وكانت هناك منافسة حادة بين شوبرت وبعض مؤلفي زمانه .

ان الرواية عموما تهدف الى كشف وتشخيص التدهور واللا ابداع اللذين سادا فترات عديدة فيالتاريخ اللذين سادا فترات عديدة في التاريخ : نهاية القرن

الثامن عشر كما ذكرنا وبداية القرن العشرين كما يتضح من هذا المقطع « وهذه هي حالنا مع كنشنت على الرغم من ان كنشنت ينتمي الى عصرنا هذا الذي يتميز قبل كل شيء اخر انه عصر لايبدع مثلما ابدعت العصور الاخرى من الاعمال(٤٥) » .

ولقد كان هناك على الدوام تنافر او تناقض بين مستوى الثقافة العالي في (كاستاليا) وبين الثقافةاليومية العملية في البلاد . بين الاساس والطارىء ، بين الجاد والهزيل ، بين الجوهر والغاية « فالمستويان يتنافران ، وكلما زاد النشاط الفكري ترفعا وتمايزا حاولت الدنيا ترك الاقليم وشأنه ، كانت الدنيا من قبل تنظر اليه ـ الى كاستاليا ـ على اعتبار انه ضرورة كالخبز ، فأذا هي اليوم تنظر اليه على انه جسم غريب(٤٦) » .

انه التباين ذاته الذي تكون ، نتيجة المتغيرات المادية في المجتمع ، في نوع النظرة (الحديثة) الى الفنون المغايرة للنظرة القديمة . فما طرأ على النتاج الفني ـ الموسيقي من تغيرات هامشية كان في قناعة المجتمع ـ اغلبه ـ استجابة لروح العصر ، دون ان يكون هناك وعي ـ الا عند القلة ـ يرد تلك التغيرات الى افلاس الانسان الحديث (في اوربا) وتخليه عن النزعات الجادة الجوهرية بسبب تكوينه الذاتي (التدريجي) الذي افتقر الى الاساس الذي انطلق منه الاقدمون : العنصر الروحي المتلاشي ازاء المتغيرات المعروفة .

ولقد ادرك (كنشنت) خلال عمله استاذا في الطائفة ان «الجهاز المعقد الحساس للجمهورية ـ كاستاليا ـ جهاز اعترته الشيخوخة واصبح من الضروري تجديده تجديدات عديده (٤٧) . فالمراحل التاريخية والابداعات وتشعباتها في تداخل وسباق مستمرين ، وهي تفرز نتائجها على الانسان الذي بات ، بمرور الوقت ، محكوما بالرغبة في التغيير ، مما ادى الى نشوء تباينات كبيرة بين المفاهيم الاساسية (الكلاسيكية او الجادة) في الفن والادب والفكر ، وبين الطموح الجديد الذي احرزه الانسان في حياته العملية الهادفة . ونتيجةشعور (كنشنت) بالتناقضات التي يراها قد نشأت في كاستاليا جراء تباين النظرة المثالية والنظرة الواقعية ادرك مدى الهوة الفاصلة بين كيان كاستاليا وبين العالم الطبيعي المادي ، فتنبثق في نفسه نبرة جديدة ، محفزة ، مغايرة ، نبرة اقرب ما تكون ، او هي تذكر بالنغمة الجديدة اللا كلاسيكية التي ظهرت في التركيب الصوتي الرومانتيكي التي أخلت في حدود ، بالانسجام النغمي المعروف في الموسيقى الكلاسيكية ، نغمة ذات ملامح تنافرية (متحررة) من السياق المتناظر ، منطلقة من (الداخل) بشكل مم يكن مألوفا لدى الفن الشكلي الجمالي . وبدأ (كنشنت) يعاني من الحالة الجديدة ، حالة التحرر من القيود غير المرئية التي ربطت (كاستاليا) اعضاءها ، يعاني من فراق كاستاليا اذ قرر الذهاب الى مكان ما حيث يمكنه ممارسة « ذلك الجزء من قلبه وروحه الذي ظل خاليا وعاطلا زمنا(٤٨) » .

فالاستاذ (كنشنت) يدرك خصوصيته لعبة الكريات الزجاجية، ويقرنها بباقي صنوف الفن والمعرفة الموجودة في عالم الطائفة ، وهو يعتبرها أثمن جوهرة في كنز كاستاليا وأحبها الى نفوس النخبة . لكنها في الوقت نفسه « اقلها فائدة واكثرها تعرضا للخسارة(٤٩) » لان « اللعبة ستختفي كما اختفت عادات بديعة في تاريخ الموسيقى مثل جوقات المغنين المحترفين حول عام ١٧٠٠ . في ذلك الوقت سمعت اذان البشر انغاما لا يمكن لعلم او لسحر ان يستعيدها لصفائها الملائكي المنير . كذلك لعبة الكريات الزجاجية لن يطويها النسيان . لكنها ستتحول الى شيء لا سبيل الى استرجاعه(٥٠) » .

هكذا تستمر نبرة (التحفظ) ازاء النتاج القديم . ازاء تلك الصيغ (الادائية) المثالية التي اتخذت من الجمالية منطلقا عاما . غير ان الزمن تغير في تعقيدفتلاشى العصر الطفولي البريء للموسيقى . عصر النقاء وبلوغ الاشكال البحتة المبنية على زخارف وتداخلات الاسلوب الباروكي ، وقيم وتناظرات الفن الكلاسيكي . فلم يعد بالامكان استرجاع رونق الاصوات وتأثيرها الصوفي وعذوبتها المطلقة التي عرفها القرن السادس عشر والثامن عشر . وقد شخص (كنشنت) التناقضالشديد بين الداخل والخارج . بين ان يكون الانسان متصوفا وبين ان يكون متوقعا حدوث امر ينهي وضع (كاستاليا) الهادىء المطمئن . وذلك بسبب النظرة الواقعية التي تستوعب جوهر (كاستاليا) وخاصة اللعبة . ونتيجة (اليقظة) والقلق ازاء مصير اللعبة عبر العلاقةالتاريخية بين الواقع والمثال . فالازمة المتوقعة في نظر(كنشيت) لن تنقذ اللعبة ، لان العالم سيكون منشغلا بأموره الدنيوية ، أو هو كذلك ، لهذا « سينتهي وجود مدارس الصفوة يوما ما الى نهاية(٥١) » . على هذا قرر (كنشنت) الخروج من الطائفة لممارسة العمل في مدرسة . ايةمدرسة اخرى خارج (كاستاليا) ، بغية انعاش « ذلك الجزء من قلبه وروحه الذي ظل خاليا عاطلا زمنا » . اراد ان يخرج الى الدنيا الاخرى ، العالم الطبيعي ، ان يعانق (النغمة) الاخرى المغايرة التي احسها في تلك الدنيا من خلال اتصاله بعائلة (بلينو) ، فكان بذلك مثل الباحث عن البداية حيث « لكل بداية سحر ، يقينا ويعيننا على الحياة(٥٢) » . كان التغيير خلاصة ، وكانتالحرية دافعا له في الابتعاد عن كاستاليا التي درس فيها وعاش فيها وأحبها . لكن رغبة الخروج لم تكن كافية لتحقيق ما وراء الرغبة ، الاستمرار ، المضي بوسائل اخرى جديدة وتحقيق ما

عجزت عنه (كاستاليا) . كان هناك زمن طويل فاصل بين الماضي والحاضر ، بين الجاد والهزيل ، بين القصد (البحث) والقصد (الهادف) ، بين ما كان عليه المرء من طبيعة تنشد الخلاص عبر الجمال ، وبين ما الت اليه البشرية من تغير وتعقيد وتصعيد في العلاقات المتبادلة في زمن الاستلاب الرأسمالي حيث لم يجد الاستاذ (كنشنت) المتنفس الذي اراده ، فكان التناقض الناتج بين الداخل والخارج ، بين الماضي والحاضر ، بين الحقيقي والزائف ، سببا في عدم تحقق رغبة (كنشنت) في الدخول الى العالم الطبيعي ، فكانت نهايته حتمية ، عبر السياق الروائي ، لان ذلك العالم ، كرمز ، كان قد قضى على كل ماله من علاقة بالتراث الانساني العظيم والممارسات الابداعية البحتة . عالم مضى ، دون توقف ، نحو اهداف لامتناهية كماء البحيرة (حيث يسبح كنشنت وتلميذه تيتو) التي « تلقفته ببرودة ثلجية عنيفة[٥٣] » « فأحس كنشنت الثلوجة والغلظة والعداوة تحصره حصرا مريرا : لكنه ظل يؤمن بأنه يصارع من اجل تقليل البعد بينه وبين تيتو ، ومن اجل بلوغ هدف السباق[٥٤] » فالماء هنا معادل الحياة الماضية دون توقف ، وتيتو ابن المدينة رمز للحياة الرأسمالية وتأزماتها التي افقدت عند الفرد الاوربي رغبة الاستمتاع كلية بتراثه الحديث والاستمرار به نحو الامام ، وقد اتضح ذلك في الرواية من سلوك والد تيتو ، بلينو ، الذي ظل متأرجحا بين الحياة المثالية وبين الحياة الاعتيادية ، ثم حاول الاستعاضة عن عجزه النفسي بأن أسلم ابنه (تيتو) الى الاستاذ (كنشنت) لتدريسه ما عجزت عنه المدينة . غير ان مسافة كانت تفصل بين كنشنت ـ المثال ـ وبين تيتو ـ الواقع المادي ـ وكان على كنشنت ان يقطعها ليلحق بتلميذه تيتو ، بالركب الذي تركه خلفه حيث (البرودة) التي أفقدت طعم الدفء وحرارة الماضي المستمدة من مصادر الفنون والثقافات . ذلك الماضي الذي ان بقي منه شيء يمارس فعلى نطاق الاداء وليس الانتاج ، على نطاق الاعادة وليس الاضافة ، وعلى نطاق الاستفادة منه في حدود دون القدرة على تجاوزه . هذا رغم ظهور مبدعين متميزين في مطلع القرن العشرين ، لكنهم كما يرى هرمان هيسه ، لم يشكلوا قاعدة عامة ، ولا ألفوا اساسا اخر ، جديدا ، شمولي النزعة كما كانت الحال في القرون الماضية ، فظل المبدعون القلائل افرادا متناثرين هنا وهناك قدموا نتاجات جادة في زمن سادته نغمة اللاجدوى من قيمة النتاج في الميادين الفنية والثقافية كافة .

الهوامش

١ ـ اعتمدت في هذه المقالة على الترجمة الصادرة بالعربية عن دار الكاتب للطباعة والنشر ـ القاهرة .

٢ ـ لعبة الكريات الزجاجية ص ٣٨

٣ ـ لعبة الكريات الزجاجية ص ٣٩

٤ ـ ماكس بنشر ـ تمهيد الى فن الموسيقى .

٥ ـ لعبة الكريات الزجاجية ص ٢٠

٦ ـ المصدر نفسه ص ٣٧

٧ ـ المصدر نفسه ص ٣٧

٨ ـ المصدر نفسه ص ١٠٣

٩ ـ المصدر نفسه ص ٣٧

١٠ـ المصدر نفسه ص ٣٨

١١ـ يترجم الدكتور مصطفى ماهر الفيوك بكلمة فوجه وهي مستعملة في المصادر الموسيقية العربية .

١٢ـ لعبة الكريات الزجاجية ص ٥٩

١٣ـ لعبة الكريات الزجاجية ص ٤٤

١٤ـ المصدر السابق ص ٤٩

١٥ـ المصدر نفسه ص ٥١

١٦ـ المصدر نفسه ص ٥١

١٧ـ المصدر نفسه ص ٥٢

١٨ـ المصدر نفسه ص ٥٢

١٩ـ المصدر نفسه ص ٥٢

٢٠ـ المصدر نفسه ص ٥٥

٢١ـ المصدر نفسه ص ٥٦

٢٢ـ المصدر نفسه ص ٥٧

٢٣ـ المصدر نفسه ص ٥٧

٢٤ـ المصدر نفسه ص ٥٧

٢٥ـ المصدر نفسه ص ٦١

٢٦ـ المصدر نفسه ص ١٤٨

٢٧ـ مادريجال : اسلوب موسيقي دنيوي ذو لون شعبي مستوحى من قصيدة ويحاول المؤلف ان يفسر مضمون القصيدة موسيقيا ، وقد ظهر المادريجال في القرن السادس عشر في الاراضي المنخفضة وايطاليا .

٢٨- كانتاتا cantata : نص أدبي ملحن ، يشترك في ادائه اصوات منفردة واخرى جماعية بمرافقة الاوركسترا ، والكانتاتا تحتوي على عدد من الاغاني المنفردة الرئيسة والاغاني الجماعية التي يؤديها الكورال .

٢٩- تدهور الحضارة الغربية ص ٣٩٦ تاليف شبنغلر ، ترجمة أحمد الشيباني .

٣٠- المصدر السابق ص ٤٠٨

٣١- لعبة الكريات الزجاجية ص ٥٨

٣٢- المصدر نفسه ص ١٤٧

٣٣- المصدر نفسه ص ٥٢

٣٤- المصدر نفسه ص ٦١

٣٥- المصدر نفسه ص ١٣٠

٣٦- المصدر نفسه ص ١٣٠

٣٧- المصدر نفسه ص ١٣١

٣٨- المصدر نفسه ص٣١٩

٣٩- المصدر نفسه ص ٣٧

٤٠-المصدر نفسه ص ٦٦

٤١- المصدر نفسه ص ٦٦

٤٢- المصدر نفسه ص ١١٨

٤٣- المصدر نفسه ص ١٨٤

٤٤- المصدر نفسه ص ٤٧

٤٥- المصدر نفسه ص ٦٦

٤٦- المصدر نفسه ص ٢٦٤

٤٧- المصدر نفسه ص ٢٦٥

٤٨- المصدر نفسه ص ٣٢٠

٤٩-المصدر نفسه ص ٣٣٥

٥٠- المصدر نفسه ص ٣٣٦

٥١- المصدر نفسه ص ٣٣٧

٥٢- المصدر نفسه ص ٣٤٤

٥٣- المصدر نفسه ص ٣٨٨

٥٤- المصدر نفسه ص ٣٨٩