

## ذاكرة

### 1

## إدوارد سعيد موسيقياً

### صلاح حزين

في وقت مبكر من حياته حدد إدوارد سعيد موقفه في ما يتعلق بالموسيقى، فقد كان في العاشرة من عمره حين بدا له الموسيقي الألماني ريتشارد فاغنر لغزاً، وذلك قبل أن يتحول إلى نموذج عظيم له في عالم الموسيقى ويأخذ مساحة واسعة من كتاباته النقدية الموسيقية، وخاصة بعد أن تعرف على أوبرا «خاتم النبيلونين» التي تتكون من أربع أوبرات كتبها الموسيقي الألماني على مدى أربعة وعشرين عاماً، وتبلغ مدة عرضها كاملة نحو 15 ساعة، ولكن كان عليه أن ينتظر حتى العام 1958 ليزور مدينة بايروت مسقط رأس فاغنر، ويشاهد ذلك العمل الفريد في مجال الموسيقى الأوبرالية والذي يعرف اختصاراً باسم «الخاتم».

في ذلك الوقت المبكر من عمره أعلن إدوارد سعيد انحيازه إلى موسيقى بتهوفن وفاغنر وباخ وهايدن وموتسارت، أي ما يمكن أن نطلق عليه اسم المدرسة الألمانية النمساوية في الموسيقى، وذلك في مقابل الموسيقى اللاتينية التي يمثلها الموسيقيون الفرنسيون والإيطاليون والإسبان أساساً، فهو حسم أمره بتفضيل أعمال النمساوي فولفغانغ أماديوس موتسارت، والألماني ريتشارد فاغنر الأوبرالية على أعمال الموسيقيين الفرنسيين من أمثال جورج بيزيه وشارل غونو وكاميل سان سان والإيطاليين جيوسيبي فيردي وجياكومو بوتشيني ويواكينيو روسيني وسواهم، كما فضل أعمال بتهوفن وموتسارت وشوبنغ السيمفونية على سواها من الأعمال الموسيقية.

لم يأت موقف سعيد من فراغ، بل جاء بناء على خبرة طويلة شكلها على مدى سنوات من الاستماع الدؤوب للموسيقى الكلاسيكية والتفكير والتأمل فيها والقراءة عنها، وعلى ذائقة استثنائية جاءت محصلة لعملية فرز بين أنواع موسيقية مختلفة ومدارس متباينة، فهو تدرب على أن يكون مستمعاً جيداً للموسيقى الكلاسيكية منذ الصغر، وعازفاً على البيانو باعتبار هذه المعرفة ركناً أساسياً من الحياة البرجوازية التي كان والده في ذلك الحين يعدها لها. وقد جاء عليه وقت كان لولعه بالموسيقى يعتقد بأن مستقبله هو أن يصبح

عازفا للبيانو . وعلى أي حال فقد تحقق له ذلك جزئيا ، ففي المقبل من تلك الأيام سوف يصبح سعيد عازفا بارعا على البيانو إلى درجة مكنته مرات عدة من المشاركة عازفا عليه في بعض الحفلات الخاصة ، وحين تغير هذا المسار إلى الأدب والفكر حول سعيد معرفته الحرفية بالموسيقى إلى ثقافة نظرية عميقة أهلته لأن يكون إلى جانب عمله الأكاديمي والأدبي والفكري ناقدا موسيقيا كبيرا ، وحين رحل سعيد عن دنيانا قبل نحو عامين ، كان قد ترك لنا إرثا كبيرا في مجال الموسيقى جاء بعضه متناثرا في مقالاته ومقابلاته التي جمعت في كتب بعد رحيله والتي دأب فيها على الحديث عن الموسيقى بوصفها مكونا أساسيا من مكونات الثقافة الإنسانية ، وجاء بعضها الآخر في شكل محاضرات عميقة وشاملة جمع ثلاثا من أبرزها في كتاب نشره عام 1991 تحت عنوان «تنويعات موسيقية» ، وذلك باستثناء المقالات العديدة التي تألقت فيها على صفحات مجلة «ذا نيشن» الأسبوعية الأميركية وهي مجلة اليسار الأميركي المثقف التي كان سعيد ناقدا موسيقيا لها . وهو في كل ذلك انطلق من موقف ثقافي واضح وظف فيه معرفته الواسعة بالموسيقى في صوغ أفكاره ليس في الأدب والفن فقط بل وفي الفلسفة والتاريخ أيضا .

تعرف سعيد على الموسيقى الكلاسيكية من خلال الاسطوانات التي كان والده يحضرها له ، ومن خلال الحفلات الموسيقية التي كان يحضرها مع عائلته على مسرح دار أوبرا القاهرة أو على مسارح أخرى في العاصمة المصرية . كما تابعها من خلال هيئة الإذاعة البريطانية (بي بي سي) التي ظل يذكر أنه استمع منها في شهر آب 1949 إلى خبر وفاة الموسيقى الألماني ريتشارد شتراوس كما يذكر في كتاب «خارج المكان» (ص 193) .

وفي كتابه هذا يسترجع سعيد ذكرى أول نقاش جدي خاضه حول الموسيقى الكلاسيكية ، ففي صيف العام 1949 وبينما كان سعيد يقضي الصيف مع أهله في مصيفهم الأثير في شهور الشوير في لبنان دخل سعيد في حوار عاصف مع اثنين من الشبان اللبنانيين حول الموسيقى . كان سعيد قد اكتشف لتوه سيمفونية (لينز) لوتسارت ، واعتقد «أن وضوح سياقها وأناقته النقية يجعلان منها الذروة في التعبير الموسيقي» (خارج المكان ص 221) ، كما يذكر . ويضيف سعيد قائلا إنه دافع عن قضيته بأفضل ما استطاع ، ولكن الصبيين الأكبر سنا منه صداه وأشارا إلى موسيقيه المفضل لوتسارت بأنه «خفيف» وبأنه «خال من البعد الفكري» (خارج المكان ص 221) . والمفردة التي يذكر أنه سمعها بوضوح في تمجيد برامز هي أنه «عميق» فلم يفهمها تماما ولم يستعملها قط في كتاباته الموسيقية ، «عميق عويص غامض مربك مشير معبر : هكذا وصفت سيمفونية برامز الأولى» (خارج المكان ص 221) ، لقد كان الصبيان يقدران برامز عاليا ، ويستخفان بموتسارت الذي كان سعيد يكن له إعجابا خاصا . كانت تلك تجربة حفزته على التأمل عميقا في شؤون الموسيقى ، وكانت تلك على ما يبدو أول محاولة للتعبير عن تذوقه الخاص للموسيقى ، هو الذي أصبح فيما بعد واحدا من أبرز النقاد الموسيقيين في العالم .

وقد عاد سعيد إلى هذه النقطة ليتحدث بتفصيل أكبر عن انحيازاته الموسيقية ولكن في صورة أكثر عمقا في مقابلة أجريت معه في العام 1999 ونشرت في كتاب «إدوارد سعيد حوارات ومقالات» الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام 2003 . في تلك المقابلة أوضح سعيد أن موسيقى فاغنر أو باخ أو بيتهوفن قد جذبتة أكثر من موسيقى بلليني أو دونيزتي أو فيردي الذي يركز على الصوت المفرد والزخرف اللحني . «إنني ببساطة ، لا أهتم بالصوت الأحادي . الصوت المتعدد ، تنظيم أكثر من صوت واحد هو ما يثير اهتمامي . أشعر بالجناب نحو الاصوات الجماعية وكيف يصبح الصوت الواحد ثانويا بالنسبة لصوت

آخر». (إدوارد سعيد . مقالات وحوارات ص185) . ويضيف «إنني مهتم بالاحتمالات التي تقدم للمفسرين لإيضاح الأصوات التي قد لا تكون واضحة لمؤلف الكتاب او لمؤلف الموسيقى». (إدوارد سعيد . مقالات وحوارات ص185) . ويختار سعيد باخ نموذجا للمدرسة الموسيقية الألمانية النموسوية التي أعلن انجازها لها منذ الصغر ويقدم تعليله الخاص لإعجابه به قائلا: «باخ مثلا كان يملك مقدرة هائلة على التنبؤ بأي مجموعات من الأصوات يمكن أن تخرج من عبارة موسيقية واحدة . وفي تفسير التأليف البوليفوني ليس هناك من تنبؤ . وفي حالة غلبن غولد ليس هنا تنبؤ بالصوت الذي يريد التركيز عليه في لحظة محددة . هناك أصوات تتمتع بحضور جوهري ولكنها ليست على الدوام واضحة بين الأصوات المتعددة . لذا ، فإن هامشا محمدا يسمح فيه للمفسر بأن يلقي الضوء على صوت مقابل صوت آخر ، من دون أن يخفي الأصوات الأخرى ، وذلك لكي تتمكن الأصوات الأخرى من الخروج بطريقة مختلفة والنتيجة ، أصوات متعددة المستويات» . (إدوارد سعيد . حوارات ومقالات ص185) .

يمكن القول : إن هذا المقتطف الطويل من مقابلة إدوارد سعيد تلك يمثل جوهر نظريته التي تحكمت في خياراته الموسيقية وفي نظريته إلى الموسيقى من الداخل نظرة موسيقي هاو وناقد محترف للموسيقى .

#### سعيد وأدورنو

لكن الحديث عن ثقافة سعيد الموسيقية وعن دوره بوصفه ناقدا موسيقيا يحيل بالضرورة إلى الحديث عن ثيودور أدورنو المفكر والناقد الموسيقي الألماني الشهير ، وهو أحد أركان مدرسة فرانكفورت الفلسفية التي كانت تبعد من خلال الفكر الماركسي ولكن من خارج إطار المعسكر الاشتراكي آنذاك ، فهي اعتمدت فهما خاصا للفلسفة الماركسية مغايرا للمدرسة السوفييتية ، وكان أدورنو من أعمدة هذه المدرسة ، وفي إطار هذه الفلسفة التي تعتمد المدخل الاجتماعي لفهم الموسيقى بوصفها نشاطا إنسانيا جاءت دعوة أدورنو إلى وضع علم اجتماع للموسيقى .

وقد يدهش قارئ سعيد للعدد الكبير من الإحالات إلى ثيودور أدورنو في مقالاته ومقابلاته وأحاديثه وكتبه عن الموسيقى . وباختصار ، يمكن القول إن أدورنو كان بالنسبة لسعيد في ما يتعلق بالموسيقى مثلما كان ميشيل فوكو أو ربما غرامشي أو كلاهما بالنسبة له في الفلسفة والفكر السياسي ، فسعيد ربط ما يملكه من معرفة هائلة بتفاصيل الأعمال الموسيقية المهمة في تاريخ هذا الفن بحركة المجتمع ، سائرا على خطى أدورنو الذي كان احد أبرز من قام بهذا الربط بين الإبداع الموسيقي وبين المجتمع بل وبين الموسيقى وبين السياسة في شكلها المباشر مستفيدا من منهجه الماركسي . ويمكن أن نذكر هنا أن سعيد لم يكن الوحيد الذي تأثر بأدورنو في مجال الفكر الموسيقي ، فقد تأثر به كثر ربما كان أبرزهم الروائي الألماني الكبير ثوماس مان الذي شارك أدورنو عداؤه للنازية مثلما شاركه منفاه الأميركي في فترة الحكم النازي الألماني ، وفي ذلك المنفى كتب ثوماس مان روايته الشهيرة «الدكتور فاوستوس» التي استفاد فيها من أدورنو الذي كان في أثناء كتابة الرواية يجلس ليعزف على البيانو ما يعتقد أنه تعبير موسيقي عما كتبه مان في روايته تلك ، كما يقول جورج ستاينز في كتاب له بعنوان «قليل من موسيقى الليل» ، وهذا العنوان كما هو معروف اسم مقطوعة موسيقية شهيرة لموتسارت . ويرى ستاينز أن ثوماس مان اقترب من النقل الحرفي عما كان أدورنو قد كتبه عن بيتهوفن في محاضرة شهيرة ألقاها مان عن فاغنر في العام 1933 نفى فيها أن يكون الموسيقي الألماني الكبير هو المسؤول عن تفشي الروح النازية في ألمانيا ما قبل الحرب العالمية الثانية . وقد نسب الكاتب إلى

أدورنو قوله إن مان « كان نصف موسيقي » .

من أبرز النقاط التي تأثر فيها سعيد بأدورنو ذلك الربط بين تطور الموسيقى الكلاسيكية وبين تطور المجتمع الغربي المعاصر والذي كان موضوعا تناوله ذهن أدورنو ، النظري النافذ وتحليلاته العميقة ، فهو يرى أنه بعد وفاة بتهوفن عام 1827 ابتعدت الموسيقى عن الطابع الاجتماعي مقتربة نحو الجمالي في صورة تامة تقريبا . وبحسب أدورنو ، فإن أسلوب بتهوفن المتأخر يضيف للموسيقى عالما ذاتيا خاصا من الحقيقة التاريخية العادية ( Musical Elaborations ص 12 ) ، وهو رأى أن منجز أرنولد شوينبرغ الاستثنائي في النظرية والتطبيق بعد رحيل بتهوفن بأكثر من قرن قد استوعب واستوحى المعنى الحقيقي للمسار الموسيقي في القرن السابق ، وذلك بعد أن استوعبه كليا واشتق الأساس المنطقي الجديد الخاص به من تضخيم مأساوي عميق للانفصال بين المجتمع والموسيقى . كما أنه يرى أن إدخال التقنيات على النظام النغمي الإثني عشري ، وهو منجز شوينبرغ الأساسي في مجال الموسيقى ، وشكله المعقلن كليا إنما هو إلغاء للتجاوز وتأكيد وتغريب له أيضا ( Musical Elaborations ص 13 ) . كما يرى أدورنو أن كل شيء يتعلق بالموسيقى ساهم في تكوينها حتى تلك اللحظة ومفاهيمها الخاصة بالارتجال والإبداع والتأليف والتغيير والتألف الاجتماعي يأتي الآن إلى حالة من الشلل التام .

ويضيف أدورنو أنه منذ عصر الباروك لم تكن الموسيقى مجرد توثيق للواقع البرجوازي بل أيضا أحد أشكال فنها الرئيسي ، حيث أن البروليتاريا لم تشكل أبدا أو أنه لم يسمح لها بتحويل نفسها إلى موضوع موسيقي . ومع مطلع القرن العشرين بدأ نوع من الموسيقى الذي وضعه موسيقيون من أمثال شوينبرغ وتلميذيه الرئيسيين بيرغ وويرن في تجريد مادته الاجتماعية عبر وسائط موسيقية بأكملها . واليوم أصبحت الموسيقى معزولة ومتنسكة ، ليس فقط بفضل ما هو غير اجتماعي بل وبسبب هموم اجتماعية أيضا .

ولكن سعيد ، مثل كل الكتاب العظام الذين يتأثرون بكتاب عظام آخرين يبقى على تلك المسافة المهمة التي تفصل بين التأثير وبين التبعية ، فسعيد يرى أن أدورنو « ربما كان آخر المفكرين في الموسيقى الكلاسيكية الغربية الذي حاول الكثير من هذه الأمور العظيمة » ( Musical Elaborations ص xiv ) ، ولكنه كان واضحا في تحديد الفروق بينه وبين أدورنو ، فهو يقول « لم يكن غريبا أن أجد نفسي في جدال مع أدورنو أحيانا . فتقييماته المظلمة للمشهد الموسيقي الراهن مختلفة تماما عن تقييماتي ، وذلك لأسباب لها علاقة بخلفيته الأوروبية وبعصره . فمعظم أفضل أعماله وضعت في السنوات التي سبقت الحرب العالمية الثانية مباشرة وفي أعقابها » ( Musical Elaborations ص xiv ) .

وعلى الرغم من وضعه هذه المسافة بينه وبين أدورنو ، فإن سعيد يبقى على منهج أدورنو الاجتماعي مؤكدا أن « الموسيقى تبقى في إطار سياق اجتماعي بوصفها تنوعا خاصا لتجربة جمالية وثقافية إلى ما يمكن أن نسميه وفق غرامشي ، أيضا أو إعادة إنتاج للمجتمع المدني » ( Musical Elaborations ص 15 ) ، كما أنه يشدد على البعد الاجتماعي بوصفه مكونا أساسيا للموسيقى يجعل دراسة الموسيقى أمرا أكثر إثارة . يقول سعيد : « المسألة التي أريد إثباتها هي أن دراسة الموسيقى يمكن أن تكون أكثر وليس أقل إثارة للاهتمام إذا ما وضعنا الموسيقى باعتبارها تحدث في ما يمكن القول إنه إطار اجتماعي ثقافي . وثمة طريق أخرى لذلك هي القول إن الأدوار التي لعبتها الموسيقى في المجتمع الغربي بالغة التنوع » ( Musical Elaborations xii ) ، ويضيف « فكر بالربط بين الموسيقى والامتيازات الاجتماعية ، أو بين الموسيقى والأمة أو بين الموسيقى والتبجيل الديني وسوف تصبغ الفكرة واضحة بما فيه الكفاية » ( Musical Elaborations ص xii ) .

ولكن سعيد وبالرغم من تأثره بأدورنو فإنه لا ينسى أن يخلص أفكاره من بعض الحتميات والمعتقدات اليقينية في نظريته إلى تطور الموسيقى الكلاسيكية في أوروبا، فيرى أن «بتهوفن قام بثورة في الموسيقى حين نقلها من كونها اختيارات شبه رسمية من جانب الحكام والأعياد الكنسية والاحتفالات الطقسية إلى منطقة جديدة غير مستقرة يفتتحها النظام النغمي وإيقاعاته البدائية التي يستطيع المؤلف التقدم لاستثمارها أولاً من خلال إصرار فظ، ثم بعد ذلك من خلال مسرحة النفس، وأخيراً من خلال إعادة اكتشاف جذرية للنظام نفسه» (Musical Elaborations ص 65).

ويصل سعيد إلى هذه النتيجة بعد تحليل مادي شبيه بذلك الذي برع فيه أدورنو، مشيراً أن دور الموسيقى في المجتمع قد شهد تغيراً جذرياً بانتقالها من موسيقى يضعها المؤلف بنوع من «النبض الديني الهادف إلى تمجيد الإله» (Parallels and Paradoxes ص 37)، والمثال الذي يستحضره هو يوهان سيباستيان باخ (1685 – 1750) الذي ارتبط اسمه بأعمال موسيقية ذات طبيعة روحانية مسيحية ما زال بعضها يعزف في المناسبات الدينية في الكنائس حتى اليوم، إلى موسيقى توضع ضمن إحساس معين و«موجهة في صورة مباشرة إلى رعاة الفن الأرستقراطيين» (Parallels and Paradoxes ص 37)، ومثاله هنا هو بتهوفن (1770 – 1927)، ومنها إلى موسيقى يضعها المؤلف ضمن إحساس لا يبالي كثيراً بالجمهور أو مؤسسات مثل الكنيسة، بل بالموسيقى داخلياً» (Parallels and Paradoxes ص 37)، والمثال الذي يسوقه هنا هو يوهانس براهمز (1838 – 1897).

في إطار هذا التحليل، يرى سعيد أن بتهوفن الذي جاء في مرحلة انتقالية تحرر خلالها من الارتباط بمؤسسة مثل الكنيسة ولكنها لم تصل إلى مرحلة يمكنه فيها أن يكون حراً تماماً في رؤياه الموسيقية مثل براهمز، إنما كان يحاول التشديد على ذاته الموسيقية من خلال أعماله نفسها، وفي هذا الإطار أيضاً فإنه يفسر تكرار الهيمنة النغمية عند بتهوفن في السيمفونية الخامسة والتي تعتمد تكرار الموتيف النغمية نفسها من بداية السيمفونية وحتى نهايتها، بقوله: إن بتهوفن يبدو هنا وكأنه يقول «إن مقام سي الكبير لي أنا، أنا الذي أنهى الفراغ الذي اكتشفته بالوتر ويفضل ذلك المفتاح مرة بعد أخرى بعد أخرى. إنه لي لي لي». (Musical Elaborations ص 65). كما يرى أنه «مع مجيء براهمز وبروكنر أصبح للتفصيلات الموسيقية بنية أقل نغمية وأكثر تماسكاً وصلابة وثقة» (Musical Elaborations ص 66).

ويتساءل سعيد عما إذا كانت «الموسيقى من فاعنر إلى شونبيرغ ثم بيرغ وفيرن فالبيوت كارتر تصبح أصعب فأصعب» (Parallels and Paradoxes ص 132). ويوجب بالعودة إلى أدورنو الذي كتب يقول «إن إهمية الموسيقى هي أنها من خلال تعقدها الحشن تقدم اتهاماً للمجتمع بعدم الإنسانية لأنه يجبرها على لعب دور المعارض الكبير للمجتمع، وهو مجتمع استهلاكي تسليعي من جهة وغير إنساني من جهة أخرى» (Parallels and Paradoxes ص 132). ويخلص إلى أن «الموسيقى الجديدة الحقيقية هي تلك التي لا يمكن تقديمها ولا يمكن سماعها» (Parallels and Paradoxes ص 130).

ولكن سعيد يميّز خطوات أبعد بكثير مما قطعه أدورنو في ربطه بين المجتمع، وهو هنا المجتمع البرجوازي الأوروبي وبين الموسيقى، فهو ينفذ إلى عمق هذه العلاقة ليرى الأعمال الفنية التي وضعت في فترة محددة من تطور المجتمعات البرجوازية الأوروبية ليس بوصفها مرآة للتطور الاجتماعي فقط بل وبوصفها جزءاً من تلك الثقافة وتعبيراً عن تطلعات استعلائية عنصرية أو استعمارية وإن تكن غير واعية أو مقصودة فهي تكمن في نقطة عميقة في ثنايا العمل الفني في انتظار مفكر من طراز إدوارد سعيد ليكتشفه. وغني

عن القول إن تلك العملية مثلت جوهر كتابه «الاستشراق» .

لقد لاحظ سعيد في أوبرا «الناي السحري» التي وضعها الموسيقي النمساوي الكبير وولفغانغ أماديوس موتسارت (1756 - 1791) كيف «تتمازج الترميزات الماسونية مع رؤى لشرق ودود، ورأى في أوبرا «اختطاف من السراي» لموتسارت أيضا «تموضعا لشكل خاص ذي سماحة خاصة من أشكال الإنسانية في الشرق» . (الاستشراق ص 141) ، وقد علق سعيد على ذلك قائلا :إن هذا بالذات هو الذي «جذب موتسارت بتعاطف حقا نحو الشرق أكثر مما جذبته العادات السارية المستحسنة للموسيقى التركية» . (الاستشراق ص 141) .

وعلى أي حال ، فإن اهتمام موتسارت بالشرق قد تجلّى تماما في عمل أوبرالي آخر كان الموسيقي النمساوي قد استلهمه من وحي الشرق المسلم ممثلا بتركيا العثمانية تحديدا ، ولكن موتسارت لم يكمل هذه الأوبرا التي حملت اسم «زيد» فأهملت فترة طويلة إلى أن استخرجت من بين ركام السنين قبل أعوام قليلة حين عشر على بعض أجزاء هذه الأوبرا التي يعتقد أنها وضعت ما بين عامي 1779 و 1780 وعرضت في ألمانيا لأول مرة بعد أكثر من مئة عام على وفاة الموسيقي الكبير ، إذ إنها لم تعرض في حياة موتسارت بل قدمت لأول مرة على المسرح في العام 1830 ، أي بعد أكثر من أربعين عاما على وفاته . ولكنها فقدت مجددا ، إلى أن عشر عليها أخيرا ولكن نصها كان مفقودا في معظمه . ومثل معظم أعمال الموسيقي الكبير فإن الألمان التي عشر عليها كانت على درجة عالية من العذوبة ، فهي تحتوي على بعض أجمل المقاطع الموسيقية والأغنيات الأوبرالية التي كتبها موتسارت ، أما القسم الأكبر من الحوار الدرامي في هذه الأوبرا الناقصة ، فما زال مفقودا . وقد جرت محاولات عدة لاستكمال كتابة نص الأوبرا من بينها محاولة قام بها الروائي الإيطالي الكبير إيتالو كالفينو ، ولكن الأوبرا ظلت تعرف باسم الأوبرا الناقصة ولم تقدم إلا لماما .

وتتحدث الأوبرا عن عالم العبيد في بلاط أحد السلاطين الأتراك (السلطان سليمان) وما يجري فيه من حب وشاعرية وبطولة . أما زيد فهو ليس اسما لعبد كما قد يتبادر إلى الأذهان ، بل لامرأة تعمل في بلاط السلطان سليمان الذي يقع في غرامها في حب معذب من طرف واحد .

لقد كتب موتسارت «الناي السحري» و«اختطاف من السراي» وكذلك «زيد» في وقت كانت فيه الدولة العثمانية لا تزال دولة قوية ، وقبل ذلك بقرن ونصف القرن كانت جيوشها تحاصر فيينا عاصمة الإمبراطورية النمساوية ، لذا ، فإن صورتها لم تكن صورة الدولة الضعيفة التي تذخر بالثروات التي تثير جشع الدول الاستعمارية ، وهو ما حدث في مراحل لاحقة على أي حال ، وفي القرن التاسع عشر في صورة خاصة ، لذا ، فقد جاءت في هذه الصورة من العذوبة والرومانسية التي لا تخفي خلف جمالياتها البادية أبعادا سياسية تمتد إلى الأطماع الاستعمارية وأحلام التوسع والهيمنة ونهب الثروات .

لذلك كله ، فإن الأعمال التي وضعت في القرن التاسع عشر هي التي توقفت عندها سعيد طويلا ليرى خلف الموسيقى الحيوية والجميلة وفي عمق العمل الفني المحكم وشيجة تربطها بهدف يتناقض تناقضا حادا مع ذلك الجمال المعلن ، وهو الهدف السياسي الاستعماري الكامن خلف تلك الأعمال الجميلة النابضة بالحيوية ، فسعيد يرى أن «الأعمال الأدبية العظيمة والأعمال الموسيقية المماثلة مشبعة بشكل أو آخر بالسياسة» (Musical Elaborations ص 65) . ويشدد على حقيقة أن وضع أوبرا «الطرواديون» لهكتور برليوز خلال الغزو الفرنسي لشمال إفريقيا يجب أن يؤخذ في الاعتبار لدى التصدي لتحليل العمل الفني ، والأمر نفسه ينطبق على أوبرا عابدة لجيوسبي فيردي التي وضعت خلال فترة الهيمنة الأوروبية على الشرق

الأدنى . ووضع هذه الحقيقة في سياقها التاريخي ، وفي فترة تاريخية شهدت وضع العديد من الأعمال الفنية التي تصور الحياة في الشرق وشمال إفريقيا بوصفها «مكان وعد وقوة على قدر كبير من الأهمية» (الثقافة والإمبريالية ص 176) ، وبكلمات سعيد ، فإن أوبرا عابدة «معجبة بصرية وموسيقية ومسرحية تؤدي الكثير من الأشياء العظيمة من أجل الثقافة الأوروبية وفيها ؛ وأحد هذه الأشياء هو تأكيد المشرق وتشبيته مكانا غرابيا وقصيا وأتريا في الجوهر ، بوسع الأوروبيين فيه أن يقيموا استعراضات معينة للقوة» (الثقافة والإمبريالية ص 179) . وعلى الرغم من أن أوبرا عابدة تمثل أوج تطور فيردي الموسيقي كما يقول سعيد ، فإن هذا لا يعميه عن حقيقة أن عابدة في الوقت نفسه عمل «ينتمي إلى تاريخ الثقافة وإلى التجربة التاريخية للسيطرة الماورابحارية» . (الثقافة والإمبريالية ص 179) .

ويتفق سعيد مع تحليل بول روبنسون لعابدة والذي يرى أن المقصود من أوبرا عابدة هو «أن تكون مغاني سياسية تطفح بالحدة وعلو النبرة البلاغيين والموسيقى العسكرية والعواطف الجياشة الطليقة» (الثقافة والإمبريالية ص 178) . ويخلص إلى القول إن الهوية المصرية لأوبرا عابدة إنما كانت جزءا من الهوية الأوروبية للقاهرة .

وعلينا أن نتذكر هنا أن مصر في زمن الخديوي إسماعيل ، وهو الزمن الذي وضعت عابدة فيه إنما كان يمضي بفنونه ومعماره وصناعته وتقدمه الاجتماعي وما ينتج عنه من تعبيرات سياسية في اتجاه عام كان ينظر إلى أن مستقبل مصر يكمن في تحولها إلى جزء من الهوية الأوروبية باعتبارها بلدا متوسطيا ، أي جزءا من بلدان حوض البحر الأبيض المتوسط . ولكن هذا لا يلغي فكرة سعيد الأساسية والتي ترى أن أوبرا عابدة قد «نقشت بسلطتها وصرامتها على تلك الجدران التخيلية التي تفصل أصلا المدينة الإستعماري عن أحيائها الإمبريالية . إن جماليات عابدة هي جماليات العزل والفصل» . (الثقافة والإمبريالية ص 193) . ومن الواضح أن سعيد قد كتب هذه الفكرة الأخيرة وفي ذهنه مقارنة بين عمل فيردي الكبير وبين تلك القصيدة الصغيرة ولكن العظيمة التي كتبها الشاعر الإنجليزي جون كيتس بعنوان «إلى إناء إغريقي» ، فهو يلاحظ أنه «لا يسعنا أن نرى في أوبرا عابدة ذلك التلازم مع مدينة القاهرة ، وهو ما رآه كيتس في النقش الموجود على الإناء الإغريقي وفي ما يتراسل معه» . (الثقافة والإمبريالية ص 193) . ما حدث في عابدة كما يرى سعيد هو أنها أنتجت «مصر مشرقنة بلغها فيردي في موسيقاه بمفرده وبصورة مستقلة» (الثقافة والإمبريالية ص 185) .

على أن سعيد يعود ليؤكد أن عابدة أوبرا جميلة وممتعة وأنها عمل عظيم من دون شك ، وأنها شأنها شأن «كثير من أشياء الإمبراطورية الجمالية تذكر اليوم وتحظى بالإعجاب دون قراءتها بجعب السيطرة التي حملتها عبر عملية الانتقال من التصور إلى الإنتاج» (الثقافة والإمبريالية ص 194) .

وفي إطار النظرة نفسها التي لا تفصل الموسيقى عن النشاط الاجتماعي يمضي سعيد على خطى أدورنو الذي انطلق من النظرة نفسها ليكتب عن تلك المفارقة غير الإنسانية التي كثيرا ما ربطت ما بين فن عظيم ونيل مثل الموسيقى وبين ممارسات بشعة وغير إنسانية مثل سوق نزلاء معسكرات الاعتقال من شيوعيين واشتراكيين ويهود وغجر وغيرهم على أنغام موسيقى فاغنر ، فمن المعروف أن أدورنو كان من أوائل من ناقشوا هذه القضية حين أشار إلى موسيقى فاغنر وسواه من الموسيقيين العظام والتي كانت تعزف في معسكرات الاعتقال النازية أثناء اقتياد نزلاء معسكرات الاعتقال إلى غرف الغاز أو الإعدام أو التعذيب . وبدوره فإن

سعيد لم يتردد في أخذ المقارنة نفسها وتطبيقها على ما تفعله قوات الاحتلال الإسرائيلي في سجونها، فهي أيضا لم تتورع عن استخدام الموسيقى بوصفها تعذيباً، كما حدث مثلاً حين استخدمت القوات الإسرائيلية الموسيقى المعدنية «ميتال ميوزيك» لإزعاج المحاصرين في كنيسة المهدي عام 2002 في أثناء الاجتياح الشهير للضفة الغربية في آذار من ذلك العام.

يقول سعيد: «إنني مهتم جدا بالمكون الاجتماعي للموسيقى. أي مشكلة أخلاقية أثارها أدورنو لعزف الموسيقى الكلاسيكية في معسكر اعتقال أوشفيتز، حيث يقوم قائد المعسكر بقتل الناس نهارا وعزف باخ ليلا» (إدوارد سعيد. مقالات وحوارات ص 186). ثم ينتقل إلى ذكر بعض الممارسات العنصرية التي اعتادت أن تقوم بها القوات الإسرائيلية في فلسطين والتي تتضمن بث أجهزة المخابرات الإسرائيلية أشرطة موسيقية لتهوفن مع الاستعانة بمكبرات الصوت وتشغيلها بأعلى ما يستطيعون في السجون الإسرائيلية أثناء تعذيب المعتقلين الفلسطينيين لإجبارهم على الاعتراف باعتبار ذلك نوعا من «الضغط البدني المعتدل» كما وصفه الإسرائيليون. يقول سعيد: «بلغني أن أحد أصدقاء ابني، وكان عضوا في حركة «حماس»، أنه لا يحتمل سماع موسيقى بتهوفن. سألته: لماذا؟ فأجاب بانهم في إسرائيل حيث التعذيب قانوني، ويستخدم في الدلالة عليه تعبير «ضغط بدني معتدل»، كانوا يضعونه في الليل في زنزانة مجهزة بمكبرات صوت ويعزفون الموسيقى الكلاسيكية بأعلى صوت ممكن وذلك لمواصلة الضغط عليه». (إدوارد سعيد. مقالات وحوارات ص 186). ويصل سعيد إلى جوهر القضية بقوله إن استخدام الموسيقى الكلاسيكية من جانب أناس لديهم ثقافة موسيقية رفيعة المستوى - حيث أن فرقة الأوركسترا الإسرائيلية تعزف أعمال بتهوفن وموتسارت وآخرين مثل أي فرقة أوركسترا في العالم - في مراكز الاستجواب ضد الفلسطينيين هو ببساطة، أمر لا يمكن الدفاع عنه.

## الصمت والصوت

ولكن استخدام المنهج الاجتماعي لنقد الموسيقى يبلغ ذروته عند سعيد في مقالة مهمة نشرت في كتاب بعنوان «من الصمت إلى الصوت وعودا على بدء». في هذه المقالة التي أعطت الكتاب اسمه يبحث سعيد بعمق مقولة «الصمت والصوت»، وهي واحدة من عدة مقولات استعارها من عالم الموسيقى ليستخدمها في مجال النقد الأدبي، فهو اعتبر الصمت والصوت مكونين أساسيين من مكونات الموسيقى حيث الصمت في النهاية صوت «وليس ثمة تضاد بين الموسيقى والصمت» (من الصمت إلى الصوت وعودا على بدء. ص 29). وقد أخذ سعيد هذه المقولة من مصدرين الأول: جملة للروائي الفرنسي مارسيل بروست قال فيها إن العمل الفني هو «ابن الصمت» وأنه أنتج على حساب التعامل اليومي، والثاني: كتاب للموسيقي الأميركي جون كيج (1912-1992) بعنوان «الصمت» (1961) رأى فيه «أن الصمت والصوت أصبحتا صنوين» (من الصمت إلى الصوت وعودا على بدء. ص 28). وهو رأى أن «الفن والطبيعة غير متضادين، وأن الصوت لا يعتمد على ما هو مقصود بل على ما هو غير مقصود» (من الصمت إلى الصوت وعودا على بدء. ص 29)، ودعا إلى عصر موسيقي جديد من التجريب يكون فيه إنتاج وتنظيم الصوت والصمت أو الشيء والعدم تجريبيين ومفتوحين بلا حدود.

وانطلاقا من هذه الأرضية يرى سعيد أن بين الصوت والصمت ترابطا يكاد يكون دراميا «فالموسيقى في شكلها الآلي فن صامت لا يتحدث بلغة الكلام الدلالية، ويتعمق غموضها من كونها تبدو وكأنها تقول



شيئا . ولذلك ، فإن الحديث عن الدلالة الموسيقية يؤكد بالضرورة التعارض بين الصوت واللاصوت . ( من الصمت إلى الصوت وعودا على بدء . ص 26 ) . وهو يرى أن التطبيق الأمثل لهذه الفكرة تم على أيدي بتهوفن في العمل الأوبرالي الوحيد الذي كتبه ، وهو أوبرا « فيديليو » ، وفاغنر في أوبرا « الحاتم » الشهيرة ، ففي العملين الكبيرين يتحول الصوت الإنساني إلى دليل على الحياة وضمان لاستمرارها وتوقفه يعني الموت في ظلام السجن الذي يقبع فيه بطلا العملين لفترة في انتظار الموت ، تماما مثل شهرزاد التي كان عليها أن تستمر في ابتكار الحكايات وسردها على شهر يار من دون توقف لأن توقفها ، توقف صوتها وتحوله بالتالي إلى صمت يعني موتها .

وفي الإطار الأوسع لهذه المقولة ينظر سعيد إلى تجربة بتهوفن في الاستعانة بصوت ناطق من الموسيقى كما فعل في السمفونية التاسعة التي جعل الحركة الأخيرة فيها هي أغنية « نشيد الفرح » وهي قصيدة كتبها الشاعر فردريك شيللر ، فالكلمات « عندما تضاف إلى الموسيقى تعطي بعدا إضافيا بالغ الغنى حتى يبدو باقيا بذاته بعد توقف الصوت النهائي » ( من الصمت إلى الصوت وعودا على بدء . ص 16 ) ، وفي إطار هذا الفهم استعادة من جانب سعيد لما كان قاله فاغنر عن بتهوفن حين اعتبر أن سيمفونيته التاسعة إنما كانت « خلاص الموسيقى » وأنها مفتاح الدراما العالمية التي لن يكون وراءها خطوة للتقدم . ( من الصمت إلى الصوت وعودا على بدء . ص 16 ) ، وبكلمات أخرى ، فإنه لن يكون وراءها سوى الصمت . وللتغلب على هذا الصمت ، وجعل العبارة الموسيقية تمتد إلى ما بعد النهاية أو النغمة الختامية « فتح بتهوفن دنيا للغة التي تمكنها طاقتها على استيعاب النطق الإنساني الصريح من أن تقول بنفسها أكثر مما تستطيع الموسيقى قوله » . ( من الصمت إلى الصوت وعودا على بدء . ص 17 ) ومن هنا ، كما يقول سعيد « وجد فاغنر الدلالة الهائلة لثوران الصوت والكلام في النسيج الآلي للسمفونية التاسعة ، فما رآه كان تجسيدا إنسانيا للغة تتحدى صمت النهاية والموسيقى نفسها » . ( من الصمت إلى الصوت وعودا على بدء . ص 17 ) . فالموسيقى « رغم كل ما تتصف به من طلاقة وقدرة على التعبير فإنها تخضع للزمن والإفعال أي للصمت » . ( من الصمت إلى الصوت وعودا على بدء . ص 17 ) .

وكدأبه في الربط الحيوي بين أشكال الإبداع المختلفة طبق سعيد مقولته في الصمت والصوت على بعض الأعمال الروائية والشعرية ، فرأى في قصيدة جون كيتس الشهيرة « أغنية إلى إناء إغريقي » التي ينفذ فيها إلى عمق الرسومات التي تزين الإناء ، « مقارنة مجازية مسهبة بين ما هو ساكن صامت وغير مسموع وما هو غير ذلك ، وتستمر هذه المقارنة في القصيدة كلها مبينة خصب الصمت وأفضليته الجمالية على شعر الشاعر الجميل » ( من الصمت إلى الصوت وعودا على بدء . ص 26 ) ، وفي رواية « الدكتور فاوستوس » لثوماس مان يدعو ليفر كون ، بطل الرواية أصدقاءه إلى بيته الريفي ليبوح لهم بعقده مع الشيطان ، ولكن ضعفا شديدا ينتابه ليسقط في النهاية على البيانو ضاربا على مفاتيحه « لحننا شديد النشاز » ثم يهوي على الأرض ويستسلم إلى صمت نهائي في اللحظة نفسها التي تكون فيها ألمانيا في قمة انتصاراتها عام 1940 ، وبذلك فإن مان « يجعل من انحدار الصوت وانحدار ألمانيا شيئا واحدا » ( من الصمت إلى الصوت وعودا على بدء . ص 24 ) .

ويلاحظ سعيد أن أوفيليا في مسرحية « هاملت » تقف عاجزة عن الحديث تحت وطأة ما رأت ولا تستطيع البوح به : « لقد رأيت ما رأيت وأرى ما أرى » ، أما إياغو في مسرحية عطيل فإنه بعد أن يحقق هدفه في تدمير عطيل يخلد إلى الصمت قائلا « من هذه اللحظة فصاعدا لن أقول كلمة واحدة » . ( من الصمت إلى الصوت

وعودا على بدء. ص 24).

ولكنه لا يكتفي بإيراد هذه التأملات النافذة والتوصيفات الدقيقة بل يمضي بالفكرة إلى آفاق أخرى بعيدة فيطبق هذه الأفكار على حركة التاريخ والمجتمع، فيرى أن الصمت بوصفه صوتا من نوع خاص إنما هو في أحد أشكاله صوت المقموعين والمهمشين والمضطهدين الذي أسكت عبر التاريخ، وأن الانتفاضات الفاشلة التي قام بها هؤلاء في التاريخ البشري لم تكن سوى تعبير عن قمعهم وظلمهم واضطهادهم، فالانتفاضة حين تفشل تتحول صوتا مقموعا، تتحول صمتا.

من هذه الزاوية ينظر سعيد إلى كتاب المؤرخ الإنجليزي المعروف إي إم ثومبسون «تكوين الطبقة العاملة الإنجليزية» بوصفه تسجيلا لثقافة الطبقة العاملة وقصصها المخبوءة، فقبل ذلك الكتاب لم يدون تاريخ الطبقة العاملة بل كان يدمج في التاريخ البريطاني. ويعلق سعيد على ذلك قائلاً إنه بعد ثومبسون أصبح الصمت أكثر رسوخا عند مؤرخي الثانويين (Subaltern)، وهم طائفة من المؤرخين الذين اهتم بهم غرامشي تحديدا، والذين يصفهم سعيد بأنهم «أولئك الذين طرح كفاحهم ضد النمط المهيمن في حبس الصمت أو أسىء تمثيلهم في النبرات الوثائقية من الطبقة الموجهة»، (من الصمت إلى الصوت وعودا على بدء. ص 34)، وكذلك عند علماء ما بعد الاستعمار الذين قضى على انتماءاتهم إلى الحركات السياسية والثورات والطبقات - وفي الحقيقة إلى الشعوب - بالصمت في أنظمة السلطة والقوة التي شوهت» (من الصمت إلى الصوت وعودا على بدء. ص 34)،

ويلاحظ سعيد أن ما حدث بعد ثومبسون هو أن الصمت في التاريخ أصبح أكثر رسوخا عند حركة مؤرخي الثانويين وأبرزهم «رناغيت غوها» الذي يرى أن تاريخ الهند «لم تصنعه النخبة القومية من حركوا وظلوا في إفساد الروح الاستعمارية، وإنما صنعه فقراء المدن والفلاحون الذين كانت أصواتهم محجوبة بكتابة التاريخ القومي التي محتهم على وجه التقريب» (من الصمت إلى الصوت وعودا على بدء. ص 36)، فلم يبق من ثوراتهم سوى «أحاديث أولية أو ثانوية أو من الدرجة الثالثة، كل ما تفعله هو أن تلقي بحقيقة الثورة أو محتواها إلى الصمت من جهة أو أن تذيبها في تفسيرات مختلفة فتجدها من قوتها كثورة من جهة أخرى». (من الصمت إلى الصوت وعودا على بدء. ص 36)، وبعد الفشل المأساوي لهذه الثورات، فإن صوتهم يؤول إلى صمت يحتضنه التاريخ حيث يتجمد إلى أن يجد من يحوله إلينا صمتا، فما يستمر هو الصمت الذي يجد تعبيره في ما أسماه ميشيل رولف ترويو «استقرار الماضي»، حيث يتجمد التاريخ ويتحجر في بعد يتعذر الوصول إليه أو استعادته ليوصل نفسه إلينا صمتا» (من الصمت إلى الصوت وعودا على بدء. ص 37). وهو يرى أن رواية «قلب الظلام» لجوزيف كونراد تمثل أقوى نموذج للصمت، فصوت مارلو هو كل ما نسمعه، أما الأفارقة الذين تكتظ بهم الرواية «فدورهم قاصر على صوت لا يفهم ودفقات من الكلام الركيك. ليس ذلك فحسب بل إن شخصية قوية مثل كورتز تسكت إلى الأبد بصوت سرد مارلو الذي يشد إليه الانتباه ويتصف بغموض مطمئن». (من الصمت إلى الصوت وعودا على بدء. ص 37)، فليس هناك صوت ولا لفظ يكفي للتعبير عما ينزله الظلم والقوة بالفقير والحرور والمجرد من الميراث، كما يقول سعيد.

إن سعيد بحمله لمصطلح موسيقي مثل «الصمت والصوت» وزرعه في أرض جديدة هي أرض الأدب إنما كان يرسخ تقليدا خاصا به في التجول الحر ليس بين أشكال الكتابة الأدبية المختلفة فقط بل وبين أشكال الكتابة عموما، فقد كان هذا ما فعله في مقولات أخرى سجلت باسمه مثل استخدامه لتعبير «أداء» وهو

تعبير موسيقي بامتياز في وصف الكتابة الإبداعية، واستخدامه تعبيراً موسيقياً معروفاً مثل «تنافر الألحان» في النظر إلى مشهد في رواية، أو حتى في شرح موقف سياسي، فمنه انطلق سعيد للنظر إلى الصراع الفلسطيني الإسرائيلي بوصفه تعاملاً «مع تجربتين غير متصالحتين إطلاقاً» (إدوارد سعيد حوارات ومقالات ص 188)، ولكن التجربة الأهم في هذا المجال هي محاولته إيجاد وشيجة بين الموسيقى ولغة الشعر بوصفها «نوعاً خاصاً من اللغة» (Parallels and Paradoxes ص 119). ولكن اللغة في النهاية هي اللغة سواء تلك التي يكتب بها كيتس قصائده أو تلك التي يضع فيها الرجل العادي قائمة بمشترياته، فاللغة ديمقراطية بمعنى أن «أي شخص يمكنه استخدامها» وهو قول ينسبه سعيد إلى ريتشارد بواريه. ويضيف أن «اللغة الشعرية أو المجازية تقترب من بعض أوجه الموسيقى». غير أن سعيد يستدرك قائلاً «إنك لكي تقرأ قصيدة لكيتس فإن عليك أن تتقن الإنجليزية، ولكنك لا تحتاج إلى تعلم أي لغة إذا أردت أن تستمع إلى قطعة موسيقية».

( Parallels and Paradoxes ص 120 ).

## إدوارد سعيد وأم كلثوم

لم يكن سعيد على معرفة جيدة بالغناء العربي، وهو ذكر في أكثر من مناسبة أنه لم يكن يحب استطرادات أم كلثوم الغنائية، وهذا أمر ربما كان مفهوماً في إطار ميله إلى المدرسة الموسيقية الألمانية ممثلة في فاغنر وباخ وموتسارت كما ذكرنا سابقاً فهو، حين يتعلق الأمر بالموسيقى، لم يكن يهتم بالصوت الأحادي بل بالصوت المتعدد الذي يضم أكثر من صوت واحد. كما أشار إلى تفضيله لهذه المدرسة الموسيقية على المدرسة اللاتينية، فالمدرسة اللاتينية هي الأقرب إلى الذوق العربي والشرقي عموماً، وهو ذوق يميل إلى الاستطراد والتكرار ويحتفي بالزخرف الفني بوصفه أحد جماليات الأداء الغنائي والموسيقى العربية والشرقية.

وقد أوضح سعيد موقفه هذا من خلال مقالة كتبها عن الراقصة تحية كاريوكا لدى رحيلها عن عالمنا عام 1999 ونشرها في صحيفة الحياة (في 10 تشرين الأول 1999) وهي إحدى مقالتي مطولتين كتبتهما الراحل عمن كانت راقصة مصر الأولى يوماً ونشرهما في صحيفة الحياة في مناسبتين مختلفتين كانت الثانية منهما بمناسبة رحيلها عن دنيانا عام 1999. وفي المقالتي إشارة إلى أن الموسيقى والغناء والرقص لم تكن بعيدة عن اهتماماته الهائلة في اتساعها.

وقد اعترف سعيد الذي عاش في القاهرة في فترة كانت فيها أم كلثوم تحظى بما يشبه الإجماع من حيث الإعجاب بين العرب جميعاً بأنه ربما كان استثناءً وحيداً من هذا الإجماع على الإعجاب بأم كلثوم، وهو رأي ناتج عن تجربة حقيقية لسعيد استمع خلالها لأغاني لأم كلثوم في طفولته، وهي أغان كانت من الكثرة بحيث وصلت «إلى حد النخمة» على حد تعبيره. يقول سعيد: «إنني لا أستطيع تحمل أغانيها التي تستمر الواحدة منها أكثر من أربعين دقيقة، ولا أتقبلها ذوقياً كما يتقبلها أولادي (الذين يعرفونها من التسجيلات فقط). ولكنها بالنسبة إلى الذين يميلون إلى النمذجة الحضارية، تمثل شيئاً يعبر في شكل جوهري عن الثقافة العربية والإسلامية، بتكراراتها المتراخية الطويلة ونبضها البطيء وإيقاعاتها الزاحفة وأحاديثها الصوتية المضجرة وأغانيها الدامعة أو الدينية، وهي عناصر تطربني أحياناً ولكنني لم أستطع التآلف معها، ولا أزال أشعر بأنني لم أستطع اكتشاف سر قوتها، وربما كنت الوحيد بين العرب من يشعر بذلك». (الحياة ص 9).

وإن كان في ما يقوله سعيد هنا نوع من الاعتراف بعدم قدرته على التفاعل مع أغنيات أم كلثوم التي تمثل معياراً مهماً لتذوق الفن الغنائي العربي في نموذج الأكثر مثالية، فإن ما يلفت النظر في ذلك المقطف

الذي أصبح شهيراً في صورة ما هي تلك الدقة في وصف أسلوب أم كلثوم الغنائي، فأغنيات أم كلثوم تتميز حقا بالتكرار والإيقاع البطيء وأحادية الصوت، وهي ذاتها العناصر التي تجعل من الأغنية الشرقية عموماً والعربية خصوصاً أغنية ناجحة ومعبرة وربما مثالية في حالة أم كلثوم. وعموماً، فإن سعيد يكاد هنا يضع الأمر في سياق يبرر له موقفه من أغنيات أم كلثوم الذي يقول إنه لم يستطع التألف معها، وإنه لم يستطع اكتشاف سر قوتها، فهو ومن دون أن يذكر ذلك صراحة يضع أغنيات أم كلثوم في مقارنة ليست في صالحها لأنها مقارنة مع الموسيقى الكلاسيكية التي تقوم على أسس تختلف تماماً عن تلك التي تقوم عليها الموسيقى الشرقية عموماً والأغنية العربية في صورة خاصة.

وما لم يقله سعيد باستفاضة في مقالة محددة تنشر في صحيفة يومية قاله في صورة أكثر تفصيلاً في كتابه «تنوعات موسيقية» (Musical Elaborations) السابق ذكره، ففيه يتحدث عن أن كثيراً من التجارب الموسيقية المبكرة لا تتوقف عن معاودة مشاغلة ذهنه، وذلك على الرغم من مشاعره الواعية التي تبنيه بأن هذه التجارب قد أصبحت قديمة وثانوية لأن تجارب أكثر صلابة وتماسكاً منها قد أحدثت تغييراً في ذوقه، أو أنها أصبحت جزءاً من ماضٍ لم تعد له به صلة قوية.

ويسترجع سعيد ما يصفه بأنه أول حفلة موسيقية حضرها في حياته وهو بعد فتى صغير وذلك في أواسط الأربعينات قائلاً: إن التجربة كانت محيرة وطويلة ولكنها كانت استحواذية، ولم تكن تلك الحفلة سوى إحدى الأمسيات الغنائية التي اعتادت أم كلثوم، والتي كانت في قمة شهرتها آنذاك، على إحيائها في صورة دورية في القاهرة في تلك الفترة.

يقول سعيد «لم يكن لدي ما يعينني على معرفة أن قوتها الاستثنائية بوصفها مؤدية نابعة من جماليات طابعها الأساسي وهو القيام بتنوعات يكون فيها التكرار، وهو نوع من التثبيت التأملي على نسق صغير أو نسقين، مع غياب شبه تام للتوتر التطوري (بالمعنى البتهوفني)، هو العنصر الرئيسي». (Musical Elaborations ص 98). يمثل هذا التشخيص يضع سعيد يده على نقطة اختلاف جوهرية بين جماليات كل من الموسيقى العربية الشرقية والموسيقى الغربية الكلاسيكية، فالموسيقى الشرقية، والموسيقى هنا تتضمن الأغنية، تمنح إلى التكرار وهو تكرار يجد لنفسه ربما لأول مرة تفسيراً عميقاً من ناقد موسيقي بحجم سعيد الذي يرى فيه نوعاً من «التثبيت التأملي»، فالتكرار اللحني، وبالتالي تكرار الكلمات الذي هو في الوقت نفسه تكرار للمعنى ليس حلية زخرفية يستعرض فيها المغني طبقات صوته المتعددة ومساحة صوته العريضة فقط، وهذا جزء من عملية التطريب التي يهدف المغني إلى إيصالها للمستمع على أي حال، بل هي في الوقت نفسه عملية تثبيت للحالة النفسية التي يعبر عنها المغني، وتثبيت للفكرة التي تقولها الأبيات الشعرية التي يغنيها.

أما الموسيقى الكلاسيكية، فإنها وعلى النقيض من الموسيقى الشرقية، تسير في اتجاه آخر تماماً هو الاتجاه التطوري الذي يكون فيه مطلع الجملة الموسيقية الافتتاحي نقطة انطلاق لتطور لحني في اتجاهات متعددة ومتشعبة على نحو ما نرى في الأعمال الموسيقية الكلاسيكية المختلفة وخاصة في أعمال بتهوفن.

وبمضي سعيد في إيراده للاختلافات الجوهرية بين الموسيقى الشرقية والغربية الكلاسيكية فيرى أن «جوهر الأداء» في الموسيقى الشرقية لم يكن يهدف إلى «الوصول إلى نهاية بناء منطقي شديد بعناية - يعمل من خلاله - بل للاسترسال بمختلف أشكال الأساليب الفرعية، وللتطوير والتكرار والتفصيل، والتغيير. للانحراف ثم للانحراف عن الانحراف». (Musical Elaborations ص 98).

وبعد هذا النفاذ العميق للفرق بين جوهر الموسيقى الشرقية والغربية يعود سعيد إلى العامل الثقافي الذي يلعب الدور الأساسي في تكوين الذوق الفني، فيقول: «وبسبب ثقافتني (الموسيقية والأكاديمية) التي يغلب عليها الطابع الغربي، فقد بدا لي أنني مكرس لأخلاقيات الإنتاجية والتغلب على العقبات، فنوع الفن الذي تقدمه أم كلثوم بقي مهما بالنسبة لي، ولكنه بالطبع نفذ إلى ما تحت سطح إدراكي الواعي حتى عدت، في الأعوام الأخيرة، إلى الاهتمام بالثقافة العربية حيث أعدت اكتشافها وأصبحت قادرا على ربط ما فعلته في الموسيقى ببعض ملامح الموسيقى الغربية الكلاسيكية». (Elaborations Musical ص 98).

لقد جاء موقف سعيد من الموسيقى الشرقية عموما وأغنيات أم كلثوم في صورة خاصة نوعا من تحصيل الحاصل لموقفه الأساسي الذي أعلنه منذ البداية، فهو بانحيازه إلى المدرسة الألمانية في الموسيقى وعدم تحبيذه للموسيقى اللاتينية، لم يعلن موقفا واضحا ومحددا من نوع خاص من الموسيقى الكلاسيكية يكاد يكون هناك إجماع على أنه ليس الأكثر رقيا والأكثر تعقيدا والأكثر صعوبة فقط، بل وإلى مدرسة موسيقية تقوم على أساس مختلف تماما من ذاك الذي تقوم عليه الموسيقى الشرقية. وهو انطلق في موقفه هذا من موقف متحيز من داخل الثقافة الغربية نفسها وهو في النهاية أحد أعلامها وفيها يصب إسهامه الأساسي. ومن موقعه هذا في الثقافة الأوروبية الغربية يأتي موقفه من الموسيقى الشرقية، وهو وإن لم يتمكن من استيعاب الموسيقى الشرقية وهضمها فإنه في المرات القليلة التي كتب عنها قدم تحليلات نافذة وعميقة رغم قلتها.

عمّان

## المراجع

- 1) إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية. ترجمة كمال أبو ديب. دار الآداب 1998. بيروت / لبنان.
- 2) إدوارد سعيد، الاستشراق (الطبعة الثانية). ترجمة كمال أبو ديب. مؤسسة الأبحاث العربية 1984. بيروت / لبنان.
- 3) إدوارد سعيد، خارج المكان. ترجمة فواز طرابلسي. دار الآداب 2002. بيروت.
- 4) من الصمت إلى الصوت / فصول أدبية ولغوية. تحرير محمد شاهين. دار الغرب الإسلامي 2000. بيروت / لبنان.
- 5) إدوارد سعيد / مقالات وحوارات. تقديم وتحرير محمد شاهين. المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2004. بيروت / لبنان.
- 6) إدوارد سعيد. وداعا يا تحية. الحياة. 10 تشرين الأول 1999.
- 7) Edward Said, Daniel Barenboim, Parallels and Paradoxes. Edited and with preface by Ara Guzelinian. Bloomsbury 2003. London. UK
- 8) Edward Said, Musical Elaborations. Chatto & Widus 1991. London. UK