

عبد الرحمن التمارة | Abderrahmane Temara \*

## الفن في خطاب النقد الثقافي: «عن الأسلوب المتأخر» لإدوارد سعيد نموذجاً

### Art Criticism in Cultural Discourse Reading in Edward Said's *On Late Style*

ملخص: تتأطر دراسة الفن في خطاب النقد الثقافي ضمن المدار الدينامي لهذا الخطاب المقترن بكشف مفهوم الفن في الخطاب النقدي لإدوارد سعيد، كما ظهر في منجزه النقدي «عن الأسلوب المتأخر: موسيقى وأدب عكس التيار»، حيث درس الفن وطبيعته وميزته وإنسانيته، وأبرز أبعاده ودلالاته من زاوية النقد الثقافي. لهذا، تتصل الدراسة بالخطاب النقدي الذي بلوره سعيد، والمنصب على الأنواع والتعابير الفنية المختلفة، قصد توضيح مفهوم للفن بصفة عامة. وبهذا المعنى، فإن الدراسة تقترب بمحاور تستقي أساسها من الخلفية الإستمولوجية الضابطة لنقد النقد، بوصفه خطاباً مرتبطاً بدراسة النصوص النقدية بما يلائم محمولاتها ومكوناتها الفنية والجمالية وأنساقها المضمرة. كل هذا من أجل إبراز طبيعة الفن في الخطاب الثقافي لسعيد، خاصة في كتابه عن الأسلوب المتأخر.

كلمات مفتاحية: الفن، التأخر، الأسلوب، الخطاب الثقافي.

**Abstract:** Art criticism constitutes an important aspect of cultural criticism discourse in Edward Said's work. His *On Late Style* reveals his deepest view of art as a cultural and humanistic accomplishment. This work should be approached within the framework of Said's endeavor to uncover the nature of different modes of artistic expressions. The present study aims at discovering the principles underlying aesthetic and cultural modern criticism.

**Keywords:** Art, Lateness, Style, Cultural discourse.

\* أستاذ السرد والنقد الأدبي الحديث، جامعة مولاي إسماعيل، الكلية المتعددة التخصصات، الرشيدية، المغرب.

## مقدمة

يكشف الحديث عن مفهوم الفن، في كينونته النوعية وميزته الثقافية، من خلال التجربة النقدية للناقد والمفكر المقتدر إدوارد سعيد، عن ثلاث قضايا أساسية مترابطة؛ إذ تهم القضية الأولى الفن باعتباره تجربة إبداعية مميزة وتعبيرية خاصة، يستطیع النقد الثقافي أن يكشف الكثير من مضمراتها وأبعادها الخفية. وتخص القضية الثانية التجلي الأنطولوجي للعمل الفني، خاصة الفن الأدبي القائم على بناء نوعي في صيغه التعبيرية ومستويات تشكله، والفن الموسيقي المتسم بتركيبية خاصة أداتها الإيقاع والنغم. وتمس القضية الثالثة نموذجاً متميزاً للناقد المساهم إدوارد سعيد، ضمن الصيرورة الخلاقة للنقد الأدبي الحديث، في تشييد خطاب نقدي تحكمه خلفية معرفية وإستراتيجية تنظيمية، وتؤطره آليات منهجية ومنظومة مفاهيمية خاصة، مما أسهم في إنتاجية نقدية مغايرة للمألوف في قراءة الأدب والفن.

يظهر أن إبراز مميزات التعبير الفني، ومنه الفن الموسيقي، مرهون بكشفها وتحديدها، كما يبينها المنجز النقدي لسعيد، وخاصة منجزه النقدي عن الأسلوب المتأخر<sup>(1)</sup> *On late Style*. بهذا المعنى، يصير الخطاب النقدي، الكاشف مفهوم الفن، ناشداً، في سيرورته، دينامية نقدية فعالة. لهذا، ترتبط إستراتيجية الكشف النقدي لطبيعة الفن؛ انطلاقاً من تبين الكينونة الثقافية لهذا المفهوم، أي الفن بوصفه فناً إنسانياً نوعياً، يفصح عن أفكار وقضايا تخص الكائن البشري في وجوده الدنيوي. هذا يوضح أن الدراسة الثقافية للفن قادرة على تغيير التصور المعرفي للمألوف حول التعبير الفني، ومساعدة في كشف المضمرة الفكري لذلك النمط التعبيري الفني، بعد تبين المميزات النوعية لمفهوم الفن في التجربة النقدية لسعيد؛ بوصفه نموذجاً نقدياً متميزاً ممثلاً للنقد الثقافي.

ساهمت تجربة سعيد النقدية، إذًا، في كشف الثراء الدلالي والفكري الذي تولده الدراسة الثقافية للأعمال الفنية. لقد نتج من هذه المساهمة إغناء دلالات التعبير الفني الموسيقي، وتعميق الوعي بأبعاده المتنوعة والمتعددة، وكشف المضمرة والغائب في مفهوم الفن. لهذا، سنقف عند الإطار المنهجي الذي تحكم في هذه الدراسة من جهة، وعند المفهوم المركزي الذي قام عليه منجزه النقدي في كتابه المذكور من جهة ثانية.

## المنهج والمفهوم

تتوخى الدراسة تحليل مفهوم الفن عند إدوارد سعيد، انطلاقاً من كتابه النقدي عن الأسلوب المتأخر. لهذا، تعتمد الدراسة، منهجياً، على الضوابط المؤطرة لنقد النقد، باعتباره كفيلاً بتحليل المؤلفات النقدية ودراستها وفق إطار منهجي معرفي يراعي خصائصها البنائية وانتظامها المعرفي. من هنا، فإنّ الدراسة ارتبطت بالمنجز النقدي عن الأسلوب المتأخر الذي يكشف الفن وطبيعته وميزته وإنسانيته، ويبرز أبعاده ودلالاته من زاوية النقد الثقافي.

(1) إدوارد سعيد، عن الأسلوب المتأخر: موسيقى وأدب عكس التيار، ترجمة فواز طرابلسي (بيروت: دار الآداب، 2015).

لا بد من الإشارة إلى أن الحديث عن الفن في خطاب النقد الثقافي يتأسس على تصور نقدي مؤطر بأمرين مهمين؛ فالأمر الأول مفاهيمي منهجي، ونعني به انبناء كتاب عن الأسلوب المتأخر على مفهوم مركزي هو «التأخر» Lateness، ومنطلق منهجي يتحدد في الاشتغال النقدي بـ «فرضية» تقر بتحول نوعي يميز لغة كبار الفنانين (أفكارهم وكتاباتهم) مع اقتراب انتهاء مسارهم الوجودي. إن هذا ما يكشفه بوضوح قول إدوارد سعيد الآتي: «سوف أركز على كبار الفنانين وكيف اكتسى كلامهم وفكرهم، في نهاية حياتهم، لغة جديدة، وهو ما سوف أسميه 'الأسلوب المتأخر'»<sup>(2)</sup>. أما الأمر الثاني فمجالى نوعي؛ ونقصد به التركيز على الفن في امتداد مجالى تحدده ثلاثة أنواع فنية هي: الفن الموسيقي، والفن الروائي السينمائي، والفن الشعري المسرحي. هذا يعني أن سعيد يقرأ الفنون من زاوية التداخل والتفاعل، وليس من منطلق الانفصال والتباعد. غير أن كتابه المشار إليه هيمت عليه الدراسة الموجهة للفن الموسيقي، مقارنة بدراسة فنون أخرى. ومن هنا، قد نستند إلى بعض الآراء والأفكار التي قدمها سعيد، ونقاد آخرون، في سياق آخر، من أجل تعميق الوعي بفهمه الفن ودراسته له، وتحليله الإبداع الفني بصفة عامة.

يستدعي «التأخر»، الذي يُعد مفهوماً مركزياً في كتاب عن الأسلوب المتأخر، الوقوف عند المعنى الذي يعطيه مؤلفه لهذا المفهوم. والمثير للانتباه أن التأخر اقترن بتجربة الكاتب النقدية والفكرية، فجسد كتابه نظرياً وعملياً مفهوم التأخر. إنه كتاب فريد اقترن بالموت الفعلي لسعيد. لهذا، تقول زوجته مريم سعيد في التقديم للكتاب: «كان إدوارد يؤلف هذا الكتاب عندما توفي صباح يوم الخميس في 25 أيلول/ سبتمبر 2003»<sup>(3)</sup>. لقد انشغل الناقد في مرحلة متأخرة من عمره بفكرة التأخر، فبُني فهمه لهذا المفهوم انطلاقاً من التصورات التي بلورها ثيودور أدورنو Theodor Adorno. لهذا، حدد سعيد «التأخر» بقوله: «التأخر هو أن تبلغ النهاية، بكامل وعيك، طافحاً بالذاكرة، ومدركاً أيضاً لحاضرِك إدراكاً عميقاً (ولو أنه إدراك استباقي)»<sup>(4)</sup>. يظهر أن التأخر مقترن بسياق وجودي وتاريخي وثقافي؛ لأنه يشير إلى لحظة زمنية تمثل نهاية المسار الوجودي للإنسان (الموت). إن ذلك يعني استحضر التاريخ المنتهي عبر التذكر، فيصير التذكر كاشفاً وعياً عميقاً بالسياق التاريخي والثقافي والحضاري المحقق والمحتمل.

يتضح أن سعيد نظر إلى الفنان المتأخر، بناء على فهم أدورنو للموسيقار المرموق بتهوفن، بوصفه الفنان المنشغل بالفن خارج إطار نفعي مادي، والمشغول بمأسسة الوعي الجماعي، مما يحرمه لذة الراحة والاستراحة، المفضية إلى إنتاج معرفة بناءة، عبر فن خلاق في صيغته البنائية والتعبيرية، فتكفل له التأثير في شريحة اجتماعية واسعة: «أن تكون متأخراً يعني، إذًا، أن تتأخر عن (وأن ترفض) العديد من المكاسب الموفرة للراحة داخل المجتمع، وليس أقلها شأنًا أن يقرأك وأن يفهمك بسهولة عدد كبير

(2) المرجع نفسه، ص 39.

(3) المرجع نفسه، ص 29.

(4) المرجع نفسه، ص 50.

من الناس»<sup>(5)</sup>. ولتعميق فكرة التأخر يربطها سعيد بالمنفى، فيتجلى «التأخر» مقترناً بالمنفى؛ الذي يتعين جوهرياً بالاختيار والمغايرة والاستمرارية: «التأخر نوع من المنفى الاختياري بمنأى عما هو مقبول عموماً، ولاحقاً عليه، ومستمرّاً بعد انقضائه»<sup>(6)</sup>.

## الفن: كينونة إبداعية ثقافية

يعد الفن كينونة ثقافية، فتقوم حمولته على التعدد الدلالي والفكري، وتتأسس أدواته على التنوع والاختلاف. من هنا، ينبي العمل الفني على المزج بين سلطة الفن، وقوة المعرفة، فتتجاوز في كينونته الثقافة في حدودها الذاتية، المرتبطة بالمبدع والنوع الفني، والثقافة في وجودها العام. بهذا المعنى، يتبدى العمل الفني، بامتداداته النوعية المختلفة، باعتباره «شكلاً ثقافياً»<sup>(7)</sup>. لهذا، يتضمن تأكيد الطابع الثقافي للعمل الفني تجاوزاً للذات الفردية، بمعناها التجريبي، في الحديث عن إنتاج هذا العمل وإبداعه. هكذا، فإن الفنان يختط «الأسلوب» النوعي والمميز لتجربته، بما يوافق التركيبة الجمالية للعمل الفني، ويلائم كينونته المركبة الكاشفة لتشكله وفق عناصر متعددة يتداخل فيها الفردي والتاريخي والثقافي؛ إذ «إن أي أسلوب فني يتضمن بادئ بدء علاقة الفنان بزمنه، أو بالحقبة التاريخية والمجتمع والأسلاف. فالتأخر الجمالي، على الرغم من فرديته غير القابلة للنقض، يبقى جزءاً من العصر الذي أنتجه وصدر فيه، والمفارقة هي أن لا يكون جزءاً منه»<sup>(8)</sup>.

يسعف هذا الفهم في قراءة العمل الفني وفق منظور نقدي مركب؛ لأن التحليل النقدي يتخذ طابعه الإجرائي من «تفسير» فردانية العمل على مستوى الإنتاجية أولاً، و«تفسير» سياقه التاريخي الحضاري الذي يفرض استدعاء «بنية» الثقافة ثانياً. بهذا المعنى، تستدعي القراءة النقدية للإبداع الفني، عند سعيد، التجلي الدال لمبدع العمل، والسياق الشامل لعناصر زمنية واجتماعية تاريخية. ومن هنا، فإن القراءة النقدية للعمل الفني ترتفع بالوعي السياقي، ثم تبلور خطاباً نقدياً يفتح الفن على الغائب والمضمر والمسكوت عنه، فيلتفت الناقد للتفاصيل والجزئيات، بنفس القدر الذي يهتم فيه بـ «الإطار الثقافي العام» للعمل الفني. لهذا، فإن المؤلف حين يفسر نقدياً التجربة الإبداعية الموسيقية للمؤلف الموسيقي الألماني ريتشارد شتراوس Richard Strauss، فإنه يضع تجربته في سياق ثقافي تاريخي، ثم يستنتج أن «هذا الإصرار على اعتناق صيغ القرن العشرين للغة القرن الثامن عشر وأشكاله، والعودة إليها، هو ما يميز أسلوب شتراوس إذا ما نظرنا إليه في إطاره الثقافي الأوسع، في زمن أنتجت فيه الحركة الحديثة في الموسيقى دفعة واحدة تلك الأساليب الأكثر تقدماً أو الأكثر واقعية، التي نسبها إلى التسلسلية وتعدد الدرجات أو إلى مؤلفين أمثال فاريز والموسيقى المحددة»<sup>(9)</sup>.

(5) المرجع نفسه، ص 62.

(6) المرجع نفسه، ص 52.

(7) إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة وتقديم كمال أبو ديب، ط 2 (بيروت: دار الآداب، 1998)، ص 58.

(8) سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص 229.

(9) المرجع نفسه، ص 79.

تبين القراءة النقدية للفن الموسيقي، من خلال تجربة شتراوس، الأفق الثقافي المعرفي الذي يراهن عليه خطاب النقد الثقافي. إنه أفق يكشف جدلية التفكير والبناء في الدراسة النقدية للعمل الفني، بوصفه إنتاجاً ثقافياً، ويبرز طابعه التأثيري ضمن سيرورة إبداعية تقتضي إظهار ما كان خفياً فيه. بهذا المعنى، فإن العمل الفني تبنيه عناصر كاشفة تميزه، وتميِّزه يُعبر عن تأثيره في المتلقي. لهذا، فإن إبراز تأثير العمل الفني قادر على إصدار حكم قيمة حوله؛ قد «يقدر» العمل الفني، فيعطي من شأنه؛ لأنه «لا يمكن تقدير الفن إلا عندما يتنبه المرء للوسائل التي يستخدمها الفن لإنتاج التأثيرات»<sup>(10)</sup>. إن كلمات مثل «التقدير» و«الانتباه» و«التأثير» تتطلب جهداً معرفياً في دراسة الفن، وكشف طابعه الثقافي الخلاق المفتوح على امتلاء دلالي متعدد الامتدادات. وهذا ما يبرزه سعيد في تحليله النقدي، الذي تعمقه المقارنة النقدية، لأوبرا المؤلف الموسيقي الأميركي جون كوريجليانو John Corigliano «أشباح فرساي» (1991)، فيقول: «إن 'أشباح فرساي' عودة معاصرة إلى ماضٍ قبل ثوري، غرضها تظمين الأمريكيين إلى أنه يمكن صرف النظر عن حدوث الانتفاضات السياسية، أو أنه يمكن معالجتها بواسطة غزو اعتباطي للماضي (وإن يكن متنافراً جمالياً) بلغة موسيقية ودرامية لا تبدو مهمومة إلا باستعراض قوتها. وبالمقارنة فإن أوبرات شتراوس وسترافنسكي وفایل وبريتن تتضمن موسيقى أعمق ارتباطاً بقضايا ذات أهمية معاصرة، تتوسطها منظورات شخصية إلى القرن الثامن عشر، ما يمكننا من نظرات نافذة جديدة إلى القرن بما هو رمز ثقافي»<sup>(11)</sup>.

تعيد الأوبرا إنتاج ثقافة الخضوع الحافظة للنظام، فيصير الماضي مفتوحاً على تغريب الإنسان عن مواجهة الظلم ومقاومته الهادفة للتححرر. لهذا، لا يحضر الماضي ثقافياً في أوبرا «أشباح فرساي» إلا في صورة الخمول والاستكانة، بخلاف عدة أعمال إبداعية موسيقية اقترنت ثقافياً بزمنها، فبنت أفقاً للتححرر والدينامية المنتجة. من هنا، تتجلى الموسيقى أداة لفهم الحاضر وفق مستويين مفارقين؛ في المستوى الأول يراهن الفن، الموسيقي هنا، على التفكير في الماضي المؤطر بثقافة الانتهاك من زاوية حفظه، ف«تصبح الجهود المبذولة لحفظه جدية أكثر فأكثر. إذ يجري تحفيفه museumified»<sup>(12)</sup>، مما يفضي إلى تغريب الفعل الإبداعي عن محيطه الثقافي والحضاري، ويصير تجربة إبداعية محكومة بثقافة «اللعب والاستعراض». وفي المستوى الثاني يتجلى العمل الفني معبراً عن زمنيته التاريخية، وعن قضايا راهنة مهمة، من دون انفصال عن الماضي باعتباره ذاكرة ثقافية تفضي إلى التغيير، وتسعف في إدراك الماضي كزمن ثقافي مهم لفهم الحاضر.

يظهر أن إدوارد سعيد ينظر إلى الفن الموسيقي باعتباره عملاً فنياً ومعرفياً، وبوصفه تعبيراً إبداعياً شديد الصلة بالواقع الثقافي المجتمعي والسياق التاريخي الحضاري. وما دام العمل الفني يؤسس تحققه

(10) نيكلاس لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة يوسف فهمي حجازي، مراجعة وتدقيق رامز ملا (كولونيا/ بغداد: منشورات الجمل، 2010)، ص 198.

(11) سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص 82.

(12) سايمون ديورنغ، الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، ترجمة ممدوح يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة 425 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2015)، ص 95.

على مبدأ التميز النوعي، فإنه يسهم في تحقيق الوعي بالإنسان في كينونته المركبة. وهذا يشيد علاقة تفاعل جدلي بين الفن والحياة، في امتدادها الثقافي والوجودي؛ لأنه إذا كانت «الحياة تقلد الفن [...] فالفن يقلد الحياة والموت»<sup>(13)</sup>. لهذا، فالدور الثقافي للفن مهم جداً، لأنه يثير التفكير في قضايا إنسانية متنوعة ومتعددة، ضمن مسار تاريخي (سيرورة) مفتوح على التحول المستمر والدائم (الصيرورة).

## الفن: تجربة إبداعية إنسانية

لقد اقترن العمل الفني بمستجدات الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي، مما يستتبع تأثيراً لهذا الواقع المركب في الكينونة الإنسانية وتشكيل عناصرها، وذلك الاقتران أفضى إلى تأكيد ما ذهب إليه ديفيد هارفي David Harvey؛ أنه «بات للفنان دور خلاق يلعبه في تعريف جوهر الإنسانية»<sup>(14)</sup>. لهذا، تحدث إدوارد عن صناعة الذات في السيرورة الوجودية، بناء على علاقة الترابط القوية بين «الحالة الجسمانية» bodily condition للإنسان و«الأسلوب الجمالي» aesthetic style للفنان، فقال: «لمجرد كوننا كائنات واعية، فكلنا منشغلون باستمرار في التفكير بحياتنا، وساعون لإعطاء معنى لها، ذلك أن صنع الذات هو إحدى قواعد التاريخ، الذي هو في جوهره نتاج العمل البشري»<sup>(15)</sup>. يظهر أن قول إدوارد سعيد ينطوي على ثلاث أفكار كبرى؛ الفكرة الأولى قائمة على مركزية الذات؛ كينونتها ووجودها وبنائها، في التفكير الإنساني. والفكرة الثانية مبنية على رهان الذات الإنسانية لتحقيق وجود فعال؛ باعتباره وجوداً ضامناً لاستمرارية رمزية، قد يكون الإنتاج الفني أحد العناصر الضامنة لها، فيصير إنتاجاً بانياً لتاريخ الذات النوعي والخلاق. والفكرة الثالثة مؤسسة على الصراع الدائم للذات مع الوجود؛ وفق رؤية مؤطرة بطموح تحقيق «إنجاز نوعي» في الحياة، قبل أن ينهي الموت الإنسان وأحلامه ومشاريعه. وكأنه لا معنى للكائن البشري ولا قيمة له وجودياً إلا بإنتاج رمزي، كالإنتاج الفني والفكري المتسم بخاصية أسلوبية نوعية ومميزة، مما يكفل للإنسان المبدع (الفنان والمفكر) التأثير والاستمرارية في الزمن؛ أي، كما يقول مايكل وود Michael Wood، على اعتبار أن «الأسلوب ليس كائناً فانياً والأعمال الفنية لا حياة عضوية لها لتخسرهما»<sup>(16)</sup>.

يكشف الوجه الآخر لهذه الفكرة أن الإنسان الفنان متجه إلى فناء كينونته البشرية المادية، بينما يستمرّ الفن المعبر عن الكينونة الرمزية للإنسان، القائم على «أسلوب» التميز النوعي، في وجوده. من هنا، فإن إنتاج الفن، باعتباره فعلاً ضامناً للوجود الرمزي للكائن الفنان، رغم انتهائه الوجودي الفعلي (الموت)، يظل مقترناً بالوجود الإنساني في التعبير والتأثير. وبعبارة أخرى؛ تظل النزعة الإنسانية مؤطرة لكل تجربة إبداعية فنية، ومعبرة عن وجود الإنسان الفعلي والرمزي، كما تكشفها تلك التجربة في لحظة التخلق والتحقق، وفي زمن الاستمرار والصمود في الوجود، بالرغم من انتهاء الإنسان الفنان وجودياً.

(13) سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص 164.

(14) ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة: بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة محمد شيا (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2005)، ص 37.

(15) سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص 33.

(16) المرجع نفسه، ص 18.

بهذا المعنى، إذا كانت «دراسة الموسيقى هي إحدى أفضل الوسائل للتعرف على طبيعة الإنسان»<sup>(17)</sup>، فإن سعيد، أثناء دراسته لموسيقى بتهوفن، يكشف أنه «في أوبرا فيديليو» التي تنتمي إلى صميم أعمال الفترة المتوسطة، تتجلى فكرة الإنسانية على امتداد العمل، ومعها فكرة العالم الأفضل»<sup>(18)</sup>.

تبرز المعطيات الظاهرة في خطاب سعيد، في أن الإبداعي الفني، الفن الموسيقي هنا، يظل ملازمًا للكائن البشري، فيرتقي في سلم القيم الفنية. إن ذلك لا يتحقق بالصياغة الجمالية للفن وحدها، الممثلة في وسائط خاصة وملائمة، بل بحمولته الإنسانية المقترنة بالإنسان المتعالي على شرطي الزمن والمكان. بهذا المعنى، تكشف المعطيات المضمرة في خطاب الناقد قضايا متشابكة ومتعلقة بوظيفة الفن والفنان. أولاً: قضية «التزام» الفنان بالأمور الإنسانية، فيكون جهده الإبداعي موجهاً لخدمة الكائن البشري، ضمن سيرورة إبداعية خلاقة تآثر على كل قيم سلبية، وسلطات ضاغطة على الإنسان؛ مما «يمكن من تسميته بالفنان أو المثقف المقاوم l'artiste ou l'intellectuel résistant»<sup>(19)</sup>. ثانياً: قضية انفتاح الإبداع الفني على الإنسان في انتمائه الكوني، فيصير إنساناً محدداً بمقولات الامتداد والفعل والإيجاب (الأفضل). هذا يعني أن بعض الأعمال الفنية، الموسيقية هنا، تتأسس على فلسفة التعدد الذي يحرر الفن من أي انغلاق ثقافي أو عرقي.

تبدى عدة أعمال موسيقية، إذًا، منفصلة عن أي نزعة إقليمية ضيقة، في نظر سعيد، بل تتجلى أعمالاً مخترقة للهوية الوطنية المغلقة. ومن هنا، فإنه يبيلور، في قراءته الثقافية لأوبرا «مصير الفاسق» لإيغور سترافنسكي Igor Stravinsky، فكرة نقدية مفادها أن «مصير الفاسق» عمل دولي أو كوزموبوليتي (ألفه لاجئ روسي ومواطن إنكليزي، وعرض لأول مرة في البندقية، فلا يصح أبداً أن له وطنًا، إن جاز التعبير)<sup>(20)</sup>. أما حين يقارب سعيد نقدياً عمليين أوبراليين، متمثلين في «بيتر غرايمز» لبنجامين بريتن Benjamin Britten، و«أوبرا القروش الثلاثة» لكورت فايل Kurt Weill، فإنه يقول: «على الرغم من أن 'بيتر غرايمز' عرضت للمرة الأولى في دار أوبرا 'سادلرز ويلز' في لندن، فإن العمل تخيله أصلاً مغترب بريطاني، اشتراكي، مثلي، ومن أنصار السلام في نيويورك، واكتسب سيرة مهنية على الفور تقريباً. أما أوبرا القروش الثلاثة، فإن سجل تغيرها وتحولها وانقلابها يبعث الدوار حقاً؛ فبالرغم من أنها موطنه في مناخ برلين العشرينيات، فإنها أيضاً عمل يتجاوز الحدود القومية، على الرغم من محليته المربكة غالباً»<sup>(21)</sup>.

يتمرد الفن على الانغلاق الثقافي، ويصير عملاً إبداعياً عابراً للثقافات والهويات. وكأن سعيد يبرهن

(17) إدوارد سعيد ودانيال بارنويوم، نظائر ومفارقات: استكشافات في الموسيقى والمجتمع، ترجمة نائلة قلقيلي حجازي، تنقيح وتقديم أرا غوزيلميان (بيروت: دار الآداب، 2005)، ص 46.

(18) سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص 49.

(19) Martin Megevand, "Edward W. Said, 'Une énergie en mouvement': Musique et Littérature," *Société & Représentation*, no. 37 (2014), p. 113.

(20) سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص 88.

(21) المرجع نفسه.

على أن حقيقة الفن العميقة ثقافيًا هي التعدد والاختلاف، وليس الوحدة والاتلاف. بهذا المعنى، يكتسب العمل الفني أهميته من قدرته على خلق التنوع والتداخل، ومن أفقه الإنساني المقاوم لكل وجود إنساني زائف يدفعه إلى فقدان آدميته وإنسانيته. ومن هنا، يتجلى الفعل الإبداعي في كينونته الثقافية قائمًا على مبدأ التفاعل الفني والإنتاجية القيمة (الزعة الإنسانية)، فيرتبط الفن الأدبي بالفن الموسيقي وفق هذا المبدأ المزدوج في تصور سعيد النقدي؛ لأن «سعيد يقرأ نقديًا الموسيقى والأدب في اقترانهما، حيث يتعلق أحدهما بالآخر: فبالرغم من تباينهما هيكلًا، واختلافهما إيقاعيًا، فإنها متحدان عبر بؤر المقاومة ضد التجريد من الإنسانية déshumanisation، وضد أي احتواء contiennent»<sup>(22)</sup>.

## الفن: دنيوية التعبير

جسد الإنسان نموذجًا للكائن النوعي، لأنه يوجه فكره لتأمل الوجود البشري؛ بوصفه وجودًا مفتوحًا على الامتلاء الدال. إنها رؤية إبستمولوجية موجهة لسعيد، في مطلع الفصل الأول من الكتاب، جعلته يقول: «لمجرد كوننا كائنات واعية، فكلنا منشغلون باستمرار في التفكير بحياتنا، وساعون لإعطاء معنى لها، ذلك أن صنع الذات هو إحدى قواعد التاريخ، الذي هو في جوهره نتاج العمل البشري»<sup>(23)</sup>. يكشف خطاب الناقد عن مركزية الحياة، بما هي وجود مفتوح على التعقيد والتركيب، وأهمية الذات، بوصفها كائنًا بشريًا في وجوده الدنيوي المطلق، في التفكير الإنساني. إن الإنسان، إذًا، ينزع لفهم ذاته، والانشغال بـ «حياته» في امتداداتها المتنوعة والمختلفة. وهذا يدفع إلى التساؤل: هل في إمكان الفنان، باعتباره «كائنًا واعيًا»، أن يوظف الفن في كشف الحياة الإنسانية، ويساهم في إعطائها معنى؟

ينفتح الجواب على الإقرار بإمكانية تحقيق الفنان لتلك المهمة. لكن سؤالًا آخر يتولد هنا: بأي أفق فكري، وبأي طريقة بنائية يكشف الفنان «الدنيا»، الخاصة أو العامة، المتصلة بالكائن البشري في عموميته؟ يتضمن السؤال إشارات ضمنية كاشفة عن دنيوية التعبير الفني. إنها دنيوية قد تصير وجود الفن، برهاناته الإبستمولوجية الهادفة إلى التغيير، متصلًا بـ «مقاومة ما أطلق عليه أدورنو أنطولوجيا الأوضاع الخاطئة»<sup>(24)</sup>. من منظور الوعي الممكن، قد يكون هذا الطموح مثاليًا، لكنه طموح يؤكد العلاقة النوعية التي يشيدها الفن مع المجال السوسولوجي الثقافي. إنها العلاقة التي تنقض صورة بعد الفنان عن «الواقع»، مما ترتب عليها تصور خاطئ يعزل الفن والفنان عن هذا «الواقع» (أسطورة البرج العاجي)؛ بالنظر إلى تمثل موقع البعد الذي يقيم فيه الفنان. ضمن هذا السياق، يقف سعيد عند الامتداد الدنيوي لتجربة شتراوس الموسيقية، مقارنة بتجربة بتهوفن، فيقول: «إن شتراوس من بدايته حتى النهاية ليس يقدم الادعاء العاطفي الذي يحق له ادعاؤه، وخلافًا لأسلوب بتهوفن المليء بالتصدعات والشظايا، تجده صقيلاً ناعماً، كاملاً من الناحية التقنية، ودنيويًا، ومطمئنًا بما هو موسيقي في عالم موسيقي كامل»<sup>(25)</sup>.

(22) Megevand, p. 124.

(23) سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص 33.

(24) ستيفن إريك رونر، النظرية النقدية: مقدمة قصيرة جدًا، ترجمة سارة عادل، مراجعة مصطفى محمود فؤاد (القاهرة: مؤسسة هنداي للتعليم والثقافة، 2016)، ص 38.

(25) سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص 106.



يفصح قول سعيد عن الكينونة المركبة للإبداع الفني، الفن الموسيقي هنا، كما يكشفها تكوينه وغايته. ويتصل عنصر التكوين بالتعبير عن «قضايا» الشعور والفكر، بوسائط جمالية وتقنية ملائمة قائمة، ضرورة، على التماسك الدال. ويرتبط عنصر الغاية بتأكيد الاتصال بالحياة الإنسانية، بمختلف امتداداتها، المعبرة عن توغل الفن في دنيوية worldly الكائن البشري. ومن ثم، فإن العلاقة بين تكوين الفن وغايته الدنيوية، لكن وفق قواعد صارمة يستدعيها تشييد العمل الفني، تبيّن الاتصال القوي بين التعبير الفني والعالم الإنساني بمكوناته الاجتماعية والثقافية والحضارية. إن الاتصال، بهذا المعنى، وضع حتمي، وليس مجرد فعل محتمل. إنه إقرار برفض، مؤطر بوحي نقدي ثقافي، انعزال الفن عن العالم، بما هو «نص ثقافي» في مجمله. لهذا، فإن تأكيد دنيوية التعبير الفني يرتهن بتجاوز ما يسميه سعيد «العزلة الثقافية والجمالية»<sup>(26)</sup> cultural and aesthetic isolation التي تقلقه؛ ما دامت تسهم في عزل الفن عن الحياة الإنسانية والثقافية، «مثل عزل الموسيقى عن العالم الاجتماعي والثقافي»<sup>(27)</sup>.

يكشف قول سعيد، المتصل بتعريفه الموسيقي، والمقترن بالتحذير من عزلها، عن فكرتين مهمتين؛ إذ تبرز الفكرة الأولى أن العمل الفني مؤسس على تعقيد نوعي مميز لهويته وكيونته، لذا يفتح هذا العمل على تعدد في الدلالة، ما يجعله لا يكشف معانيه بيسر وسهولة، ومن هنا، يتبدى الفن فعلاً منفتحاً على الكثير من المعاني والأبعاد، ومتصلاً بعدة أفكار ومعارف. أما الفكرة الثانية، فهي تبيّن أن العمل الفني يجدد المعرفة، ويضاعف منسوبها؛ لأنه عمل تولد ضمن إستراتيجية تفكير عقلائي، وصار دالاً ومعبراً بحكم الطابع الرمزي الذي يؤطر كينونته بعد تحقّقه. بهذا المعنى، يفضي التحليل الحصيف لطبيعة الفن الصناعية، ونظام علاقته المتينة بالمحيط الثقافي والاجتماعي، إلى استحضار عمق فكرة مارتن هايدغر Martin Heidegger عندما يؤكد أن «العمل الفني شيء مصنوع، ولكنه يقول شيئاً آخر غير الشيء المجرّد في حد ذاته [...] العمل الفني رمز»<sup>(28)</sup>.

تثير رمزية العمل الفني تعدداً في الاحتمالات الدلالية، بناءً على القراءة التأويلية لعوالمه. لكن جعل الإنسان، بما هو كينونة ثقافية ورمزية، أس المعنى والدلالة يظل مركزياً، إن لم نقل موجهاً لقراءة التعبير الفني في التفكير النقدي لسعيد. لهذا، فإنه يؤول العمل الفني الموسيقي من موقع ارتباطه الشديد بالإنسان، في دنيوية مركبة ومعقدة، ضمن سيرورة قرائية تتوقع الوجود الممكن لهذا الإنسان المشكل رمزياً في العمل الفني: «المؤكد في رأيي أن موزار Mozart حاول أن يجسد قوة مجردة تدفع البشر بواسطة الوكلاء (في «مدرسة العشاق») أو بواسطة قوة الاستمرار (في «دون جيوفاني») بالضد من عقليتهم أو إرادتهم في معظم الأحيان»<sup>(29)</sup>.

قد يعني قول سعيد، مؤكداً أهمية الفن الموسيقي لدى موزار، أنها أهمية نابعة من تشييد فكرة الدفع

(26) سعيد وبارنويوم، ص 61.

(27) المرجع نفسه.

(28) مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، ترجمة أبو العيد دودو (كولونيا: منشورات الجمل، 2003)، ص 62.

(29) سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص 111.

المميزة لعلاقة الإنسان بوجوده. وبهذا المعنى، فإن تفاعل الإنسان مع الحياة، كما تكشفه رمزية الأعمال الأوبرالية لموزار، يتأطر برؤية دينامية. لهذا، فإن إلزام الكائن البشري وإجباره على القيام بفعل معين، أثناء تفاعله الحيوي مع مكونات الوجود المختلفة والمتعددة، يتحقق عبر وضعين: الأول تنتج الذات بتفكيرها وإرادتها الخاصة، والثاني يبلوره الآخر الضاغط على الذات بقوة الإكراه. وبهذا المعنى، يتبدى الإبداع الفني شديد الاتصال بالوجود الإنساني؛ وجود مركب متصل بالحياة الثقافية والاجتماعية، وبالمكون النفسي المعقد للكائن البشري. لهذا، فإن «الاتصال الثقافي والجمالي» الذي يمارسه الفعل الإبداعي قد يتصل بمكون فكري تجريدي، كما هو الشأن مع الأيديولوجيا التي يعبر عنها الإبداع الفني. يقول سعيد في هذا الصدد، متحدداً عن أعمال جان جينيه Jean Genet المسرحية: «ألف كتابيه الأخيرين بما هما عملاقان ملتزمان جهازاً، «الستائر» ملتزمة بتأييد الثورة الجزائرية في ذروة النضال المناهضة للكولونيالية، و«الأسير العاشق» تعبير عن دعمه للمقاومة الفلسطينية من أواخر الستينيات إلى حين وفاته عام 1986، بحيث لا يجد المرء أي مجال للشك في موقف جينيه. وكان لغضبه على فرنسا ولعدائه لها أصول في سيرته»<sup>(30)</sup>.

يكشف الموقف عن أيديولوجيا الانتماء، ويظهر الموقف المبني في النص الفني، بما يلائم مكوناته الدلالية والجمالية، فلسفة إبداعية تعبر عن ارتباط الفن القوي بقضايا الإنسان. وبهذا المعنى، لا تتبدى دنوية التعبير الفني في الوجود التجريبي للكائن البشري، بل إنها تظهر في قدرة الفن، عبر صيغ التمثيل والترميز، على تشييد مواقف فكرية وأيديولوجية، متحققة صورياً في ذهن الفنان، ومجسدة رمزياً في إبداعه الفني؛ تكشف مآزق الوجود المتنوعة، وتبرز مميزات التفكير المتعلق مع زمنية الانتهاك الكولونيالي (الجزائر وفلسطين). يعثر سعيد، إذاً، على ترابط متين بين التعبير الفني والحياة الإنسانية، ثم يطلق لقراءة تلك العلاقة من منظور ثقافي. لهذا، نظر سعيد إلى نص جان جينيه المسرحي الستائر من منظور «سياسة الهوية»، فقال: «ذلك أن عظمة المسرحية، بكل ما فيها من إخراج متوهج وصارم وفكاهي أحياناً، هو تفكيكها المتعمد والمنطقي، ليس فقط للهوية الفرنسية - فرنسا الإمبراطورية، القوة، التاريخ - وإنما الهوية ذاتها أيضاً»<sup>(31)</sup>.

يعمد سعيد إلى قراءة تفكيكية للإبداع الفني المسرحي، عند جينيه، فيكشف المسكوت عنه في التعبير الفني المؤسس على سياسة الاختلاف عن الإبداع الإمبراطوري. إنه مدخل قرآني تأويلي أسعف في استحضار الخفي داخل الإبداعات الفنية، بوصفها تجارب تعبيرية قادرة على انتهاك مهمة الإسكات التي تقوم بها بعض الخطابات، كالخطاب السياسي والديني. ضمن هذه الدينامية القرائية، يتحدث سعيد عن تجربة غلين غولد Glenn Gould الموسيقية، فيقول: «يحمل غولد نفسه مهمة عسيرة ومفاجئة هي مهمة الجهر بمعتقد قوامه السعي نحو التماسك والانتظام والابتكار عند التفكير في الموسيقى، بما هي فن تعبير وتفسير [...] أضف إلى ذلك كرهه [غولد] لأي تماس حميم مع مسيرة الزمن، وتقديره للمؤلفين الذين لا ينتمون إلى زمانهم أمثال ريتشارد شتراوس، واهتمامه بتوليد حالة من

(30) المرجع نفسه، ص 151.

(31) المرجع نفسه، ص 153.

نشوة الحرية بواسطة عروضه وخلالها، وانسحابه الكامل من الروتين العادي لحفلات العزف [...] هذه كلها أثرت مشروع غولد العزفي المعجز والفريد»<sup>(32)</sup>.

يظهر أن الفن الموسيقي، من منظور إدوارد سعيد الثقافي، يؤسس للعلاقة بالحياة من زاوية التعبير بطابعه الديني. إنه التعبير القائم على تشييد وعي مركب بالوجود الإنساني في امتداداته المختلفة، انطلاقاً من وظيفة التخيل الإبداعي (مهمة الجهر)، وبناءً على مكوناته الدلالية وعوالمه الرمزية؛ كما يظهر في رمزية التشييد النوعي (التماسك)، والتركيب الملائم (الانتظام) والتجديد الخلاق (الابتكار)، الانسحاب الكامل من الروتين العادي لحفلات العزف، والتقدير الأخلاقي للآخر، والإعلاء من القيم الإنسانية الرفيعة (الحرية)، والتميز المؤطر بالتمايز الظاهر (مشروع غولد المعجز والفريد).

تدل ذبوية الفن، ضمن التصور التأويلي الثقافي لسعيد، على ارتباطه القوي بـ «الواقع» الإنساني. إنه الارتباط الخلاق الذي يبرز فاعلية الإبداع الفني من خلال قدرته على كشف «الحياة اليومية» في هذا الإبداع. ذلك ما كشفه سعيد في قراءته الثقافية لمسرحية يوريبديدس البخوسيات لما أخرجها إنغمار برغمان Ingmar Bergman في شكل أوبرا، فقال: «أما 'بخوسيات' برغمان، فنسخة مألوفة وأقل طقوسية عن رائعة يوريبديدس العظيمة، ضخمت رعب التدمير والحزن بسبب الانطباع الذي تركه؛ المتعلق باختبار كل شخصية من الشخصيات على المسرح التجربة الديونيسوسية على أفراد. وكما في سائر أفلامه، حول برغمان العناصر غير الشخصية والبطولة، بتخفيضها، إن جاز التعبير، إلى مصاف الحياة اليومية والأحداث العادية»<sup>(33)</sup>. إن الرهان الثقافي لإعادة إنتاج (إخراج) الخطاب الفني بتصور فني وفكري جديدين يظهر في تكريس الشعور بالمأساة على المستوى الفردي، مما يكشف حضوراً نوعياً لسيكولوجية القلق المؤطر للإنسان في الحياة البشرية. فضلاً عن ذلك، ساهم النص الفني في تغيير الخطاب الميثولوجي؛ لأنه حرر التجربة الفنية الديونيسوسية من عالمها الأسطوري، وجعل أحداثها منفصلة عن الخارق والغريب، ومتصلة بـ «العادي» و«اليومي».

## الفن: مغايرة المؤلف

يقول آرثر أيزابجر Arthur Asa Barger في كتابه النقد الثقافي: «الأعمال الفنية تساعدنا على أن نستعيد متعة الإثارة بما في الحياة، ونرى بذلك الأشياء المألوفة على نحو جديد»<sup>(34)</sup>. يبين هذا القول الوظيفة التأثيرية التي تضطلع بها الأعمال الفنية في الكائن البشري، فيتزج إلى كشف الجوانب المضئفة في الحياة، ويعمل على دفع الإنسان إلى الاستمتاع بها في كليتها. بهذا المعنى، يسعف الفن في تغيير وعي الإنسان بالحياة، بانياً رؤيته على التجديد المستمر فيها. وكأن وظيفة العمل الفني كامنة،

(32) المرجع نفسه، ص 215-216.

(33) المرجع نفسه، ص 241.

(34) آرثر أيزابجر، النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003)، ص 73.

في ما يسميه أدورنو تحديداً، في «تعالیه على الوجود المجرد»<sup>(35)</sup>. إن هذا يجعل الفن مشبعاً بثقافة إدراك الحياة في صيرورتها (التحول)، ولا يبقى إدراكاً منحصرًا في الوعي بالبناء الجمالي للعمل الفني، الذي يفتح في محمولاته الفكرية الدلالية على الكائن البشري في سيرورته (الامتداد) الوجودية. ويظل ذلك مشروطاً بتجاوز الفن أي معيارية محتملة في إبداعه، فيصير الفن فعلاً بانيًا لعالمه على أسس الخرق البناء.

يتحدث سعيد، ضمن هذا الأفق التشييدي الذي يراهن عليه مبدع العمل الفني، عن الأعمال الأوبرالية للمسرحي والموسيقار الأميركي بيتر سيللرز Peter Sellers، قائلاً: «إن انتهاك القواعد هو تحديداً ما تقوم به الأعمال الأوبرالية، من الناحية الثقافية، وما شدد عليه سيللرز في رؤيته للأوبرات الثلاث هو الفحص المجهرى الاستثنائي للقساوة الاجتماعية التي مارسها موزار»<sup>(36)</sup>. يتبدى، من زاوية جمالية ثقافية، أن الفن يؤسس وجوده على مبدأ الخرق الذي يتمرّد على السائد والمعيارى، فتصير إستراتيجية بناء الفن وتشيد عوالمه، بما يلائم طبيعته وهويته وكيونته، قائمة على حضور الواقع الاجتماعى والثقافى فى وعى الفنان أثناء تشييد إبداعه.

ينبه سعيد، تعميقاً لقول سابق، إلى أن التجربة الفنية لا تلتقط «الواقع» بطريقة مباشرة، بل هي تجربة إبداعية صادرة عن تصور للحياة. إضافة إلى ذلك، إذا كان الفن مشيداً بوسائط تجعله منفصلاً عن أي تعبيرية مباشرة، فهذا يعني أن حقيقة الإبداع الفنى القائم على تدمير المألوف فى الخطابات النفعية، متولدة من بنائه الجمالى المؤسس لـ «عالم» نوعى وخاص، وكاشفة لطبيعته المتعالية على أي حقيقة فردية واقعية تجريبية؛ لأن «الأمر لا يتعلق فى العمل الفنى بإعادة التعبير عن الموجود المفرد الحاضر فى كل مرة، وإنما يتعلق الأمر على العكس من ذلك بالتعبير عن الجوهر العام للأشياء»<sup>(37)</sup>. تقوم مقولة التميز النوعى للعمل الفنى على مبدأ الشمولية أولاً، ومبدأ التعبير الذى يستدعى الكشف ثانياً. من هنا، فإن سعيد يبرز الطابع النوعى للعمل الفنى، بعد أن يؤكد الإشكال المتصل بالانشغال بأثر هذا العمل، وتجاهل كيونته الفنية الجمالية. لهذا، فإن الانشغال النقدي بديكورات بعض الأعمال الأوبرالية لسيللرز دفع بسعيد إلى القول: «بسبب فكرة مشابهة الواقع التى تروج لها وجبة راسخة أكثر من اللازم من الأوبرات الإيطالية الواقعية، نسينا أن ديكورات الأوبرا هى بالضرورة شاعرية ومجازية، وليست حقيقة على نحو آلى، ولا تسعى إلى تقليد الطبيعة»<sup>(38)</sup>.

يلزم البناء الشاعرى والمجازى لبعض مكونات العمل الفنى الإقرار بـ «إبداعية» كل عمل فنى، مما يجعله ممارسة تعبيرية دالة ثقافياً وفكرياً. بهذا المعنى، فإن الفن لا يطابق الواقع المرجعى، والواقع التجريبي لا ينعكس ميكانيكياً فى الفن. لهذا، إذا كان الإبداع الفنى يتأسس فى جوهره، بلغة سعيد، على «انتهاك القواعد» Violation of rules، فإن ذلك يفرض توفر إطار معرفى لتفكيك البناء الدال

(35) سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص 58.

(36) المرجع نفسه، ص 83.

(37) هايدغر، ص 89.

(38) سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص 82-83.

للعمل الفني المركب، وكشف علاقاته بالثقافة والمجتمع. من هنا، تبيّن الدراسة الثقافية للفن الموسيقي أن الفن في عمومه معبرٌ عن ثقافة دالة، فيرغب في تحقيق تفاعل مع الآخرين على قاعدة تميز الفن، لكن من دون النظر إليه ضمن دائرة الثقافة النخبوية الممتلئة «عبقريّة» نوعية، والمميّزة مقارنةً بباقي الأشكال الثقافية الأخرى. يتضح أن فهم سعيد للفن، القائم على مغايرة المؤلف، غايته «نقد المعيارية» Criticism of the standard، بلغة سايمون ديورنغ Simon Durning؛ ما دامت «المعيارية هي عبارة عن مجموعة من النصوص والأعمال الفنية... إلخ، التي ينظر إليها تقليدياً على أنها تمثل أرقى منجزات الثقافة، والتي غالباً ما تجري مناقشتها ونشرها على أنها كذلك ضمن المؤسسات الثقافية والتربوية ذات المكانة الرفيعة»<sup>(39)</sup>.

يفرض هذا الفهم التشديد على أهمية النظر للفن، عند سعيد، بوصفه فعلاً داعماً لتشديد المغايرة، وباعتباره فعلاً ثقافياً يتشكل عبر نقض المؤلف. لهذا، إذا كان الفن في كينونته الأساسية يعبر عن «طريقة وجود وطريقة فعل»<sup>(40)</sup>، فإن السؤال الذي يفرض نفسه هو: ما المؤشرات الدالة على تحقق الفن على مبدأ المغايرة؟ يمكن الجواب بتحديد نماذج فنية يقرؤها سعيد في سياق ديناميتها التجديدية الخاضعة لهذا المبدأ.

أولاً: لما قارب سعيد العمل الإبداعي الفهد، ركز على تحوله من رواية، كتبها الأرسطراطي الصقلي جيوسيبي توماسي دي لامبيدوزا Giuseppe Tomasi di Lampedusa، إلى فيلم روائي على يد المخرج الإيطالي المرموق لوتشينو فيسكونتي Luchino Visconti، فقد قال: «الفيلم يشتغل لا بالولوج إلى داخل الرواية وإنما بالخروج منها، فيمطّ، ويبالغ، ويضيف»<sup>(41)</sup>، ثم تابع قائلاً: «يستخدم فيسكونتي السينما ليضيف إلى رواية لامبيدوزا ما يشبه اللحن السينمائي المسامر من عنديات بروسست، وهو من انشغالات نهاية القرن بالوفرة الزائدة، والترف واللذة المفرطة لدى الطبقات ذوات الامتياز التي لا تأبه لثمن الأشياء أو لمتى ينفد ما لديها من مال»<sup>(42)</sup>. يظهر الفن، عند سعيد، تجربةً إبداعية مركبة، فلا يتأسس هدفها على بناء تبسيطي قوامه تحويل فن سردي تعبيري (الرواية) إلى إنتاج فن آخر سردي بصري (الفيلم)، بل غايته مأسسة التجربة الفنية على الإبداعية الخلاقة المولدة للتجاوز والإضافة. بهذا المعنى، فإن ما يميز الفن هو قدرته على توليد نوع فني ممكن من نوع آخر كائن محقق، ساهم السياق الحضاري والثقافي والاجتماعي في تشكيله وانبثاقه، وما يستتبع ذلك من دعم لإنتاجية فنية تسهم في التجدد الدائم للفن، ونقض كل فهم وفكر يحاول النظر إليه من زاوية تكريس المؤلف وترسيخ المتداول. لهذا، فإن ميزة الفن عند سعيد تكشفها قراءة ثقافية تتجاوز الظاهر الجمالي نحو المضمّر الفكري والثقافي.

ثانياً: حينما يتحدث سعيد، بلغة لا تخلو من إشادة وإعجاب، عن «العازف المعجز»، عازف البيانو

(39) ديورنغ، ص 316.

(40) Christian Ruby, *L'art Et La Règle* (Paris: Ellipses, 1998), p. 14.

(41) سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص 194.

(42) المرجع نفسه، ص 195.

الكندي والمؤلف والمثقف غولد، فإنه يقول: «في مجمل نتاج غولد يقدم نموذجًا للعازف المُعجز الذي يتجاوز عمدًا الحدود الضيقة للعزف والأداء نحو مجال حواري، حيث الأداء والعرض يقدمان محاجة عن التحرر والنقد الفكريين جدّ مؤثرة ومتعارضة جذريًا مع جماليات العزف، كما يفهمها ويرتضيها جمهور حفلات العزف الحديث»<sup>(43)</sup>. كما يقول سعيد، مستأنفًا حديثه عن غولد: «يصير عزف موسيقى باخ كشفًا وإعلاء في آن معًا، حيث يلتقط العازف نمطًا معينًا من ابتكارية باخ ويعيد صياغته جديدًا بلغة جديدة. وفي القلب من هذا النوع من العزف يقع حدس غولد شبه الغريزي لإبداع باخ كما يتجلى في نوع الكتابة التساوقية التي هي إعجازية وفكرية بالمعنى السردى في آن»<sup>(44)</sup>. يقدم التميز النوعي للفنان، غولد هنا، إشارات مهمة لقدرات الفنان على تشييد التميز عبر إبداعيته الخلاقة؛ فيؤسسها على التجاوز والحوار والفكر والتأثير والأداء الجمالي المتميز. بهذا المعنى، يجب أن يتأسس الفن على «فائض الابتكار»، لأجل تجديد العمل الفني، والمساهمة في تطويره؛ ومن ثم، التحرر من النسق المغلق القاضي بالاحتكام للنظام. ومن هنا، فإنّ الابتكار في الفن يبقى رهينًا بأفكار خلاقة، لأنها قادرة على تحقيقه فعليًا، كما هو الشأن في مجال الفن الموسيقي مع غولد؛ ف«في طريقته شبه الارتجالية المميزة في العزف، وسع غولد المعجز أولاً حدود حفلات العزف المنفرد، ما سمح للموسيقى بأن تستظهر وتكشف ترسيماتها الجوهرية المتحركة، وطاقاتها الإبداعية، كما المسارات الفكرية التي يتعاون المؤلف والعازف على بنائها»<sup>(45)</sup>.

ثالثًا: لما يدرس سعيد إبداع الشاعر اليوناني الإسكندري قسطنطين كافافي Constantine p. Cavafy، يقول: «من أبرز إنجازات كافافي أنه يعبر عن نقائص التأخر، والأزمة الجسمانية، والمنفى بواسطة أشكال وأوضاع، والأهم بواسطة أسلوب مدهش في طاقته الابتكارية وأناقته الهادئة. يوفر له تاريخ الإسكندرية مثل تلك المناسبات»<sup>(46)</sup>. تتحدد إبداعية الفن، ومنه الفن الشعري هنا، وتجاوزه المتداول، بناءً على قول سعيد المقترن بمفهوم التأخر، بمعطيات ذاتية تخص كينونة المبدع أولاً، وبوضعيته الكاشفة لحيثيته ولذته في الآن نفسه ثانيًا، وبأسلوب خاص متولد من الابتكار أثناء التفكير في الفن ثالثًا، وبمجال جغرافي ثقافي حضاري يقوي إبداعية الفن ويعمقها، كما يُسهم في تحقيقها فعليًا رابعًا. بهذا المعنى، فإن جوهر الفن هو التجديد والكشف، وكونه أداة ذلك التفكير العقلي المفوضي إلى تجاوز المتداول ونقض المألوف.

## الفن: المضمير الفكري

يبني إدوارد سعيد فهمًا خاصًا للفن الموسيقي، بناءً على الاقتراح النظري للعازف الكندي غولد، فيقول: «الموسيقى نظام عقلائي مبني؛ إنه نظام اصطناعي لأنه من صنع الإنسان وليس نظامًا طبيعيًا؛

(43) المرجع نفسه، ص 211-212.

(44) المرجع نفسه، ص 220.

(45) المرجع نفسه، ص 227.

(46) المرجع نفسه، ص 248.

وإنه يفرض نفسه في وجه 'النفى' أو اللامعنى في كل ما يحيط بنا من كل حذب وصوب؛ والأهم، أنه يعتمد على الابتكار بما يتضمن المجازفة في تجاوز النظام إلى النفى (وهي الطريقة التي يصف بها غولد العالم الواقعي خارج الموسيقى) ومن ثم العودة إلى النظام كما تتمثله الموسيقى<sup>(47)</sup>. يظهر أن سعيد يقرأ العمل الفني في سياقه الثقافي الإنساني، المعبر عن معنى فكري يتطلب الكشف والتشديد. وهكذا، فإن المضمرة الفكرية للعمل الفني قادر على تعميق وعي الذات بالأمور الخفية، ودعم أفعالها الفكرية بترانيم معرفية دال. العمل الفني، إذًا، في تجليه النصي أو التعبيري، مشجع فكريًا وملهم ومفيد؛ لكن ليس بمعلوماته ومعارفه فقط، بل بـ «نوع من الروح تحس بها من خلال الكلمات: شعور بالاكشاف؛ شعور بالتجوال عبر مواد تبهرك فجأة فتبدو لك إبداعية أو مهمة وذات مغزى»<sup>(48)</sup>.

ولئن كان التوجه المعرفي والانتظام المنهجي لهذه الدراسة، يهدف إلى إبراز العمق الفكري للإبداع الفني، كما تشخصها مقاطع تمثيلية<sup>(49)</sup>، متصلة بالفن و متمحورة حوله، من كتاب عن الأسلوب المتأخر، ثم كشف مظاهر المضمرة الفكرية في الأعمال الفنية المختلفة التي خصها سعيد بالدراسة والتحليل، فيحسن بنا ذكر بعض المقاطع التمثيلية وتسلط الضوء عليها.

يرتبط المقطع الأول بحديث سعيد عن الفن في إطلاقيته، فيقول: «يجوز الجهر أنه في الفن، كما في أفكارنا العامة عن عبور الحياة البشرية، يفترض وجود لا زمنية عمومية مقيمة، أعني بها أن ما يناسب الحياة المبكرة لن يناسب مراحلها اللاحقة، والعكس بالعكس»<sup>(50)</sup>. لا يجاري سعيد الأفكار المتداولة، ولا يساير الأحكام المألوفة. لهذا، يتبدى الفن ملائمًا لتماثل الكائن البشري مع زمنه؛ مما يصير الفن معبرًا عن اختلاف أزمنة الوجود البشري؛ فنّ بداية الفنان، وانطلاقه في الوجود، لا يؤسسان لـ «المطابقة» مع الفن المحقق في الفترات الزمنية الأخيرة من حياة الفنان، أي إن العمق الفكري للفن كامن في خضوعه لتحولات الرؤية والتاريخ، واستجابته لـ «القوة الذاتية» للفنان التي تعرف الكثير من التغيير بسبب تقدمه في العمر، واقتربه من لحظة الانتهاء الوجودي (الموت). كأن المضمون الفكري العميق للعمل الفني هو امتلاك الفنان أسلوبًا نوعيًا كاشفًا للفترة الزمنية لإنجازه، لكن طابع العمل الفني يجعله عملاً ممتلكًا لكيثونة متعالية على «الانضباط» التام للسيرونة الوجودية للفنان، وما يصاحبها من تحولات مختلفة.

ويقترن المقطع الثاني بدراسة سعيد أعمال الموسيقار الألماني ريتشارد شتراوس، مبررًا خطأ أدورنو في حكمه القاسي بـ «رجعية شتراوس المفوتة»، فيقول: «تشكل أعمال شتراوس الأخيرة مجموعة محددة المعالم ضمن أعماله الكاملة. إنها هروبية من حيث الموضوع، تأملية، وحيادية من حيث النبرة، وفوق ذلك كله، كلها مكتوبة بنوع من السيطرة التقنية المقطرة والمصفاة تبعث على الإعجاب

(47) المرجع نفسه، ص 215.

(48) سعيد وبارنوبوم، ص 92.

(49) تمثل بعض المقاطع من داخل كتاب عن الأسلوب المتأخر، من دون اعتبارها نماذج حصرية، وإنما تمثيلية استدلالية. إن تقديم هذه النماذج يأتي في سياق التأكيد أن الجزء قادرٌ على تقديم صورة على الكل، مع الاحتفاظ بنسبة هذه الفكرة.

(50) سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص 37.

الشديد»<sup>(51)</sup>. يظهر من كلام سعيد أن الإبداع الفني لستراوس تأثر بتقدمه في العمر، فبدا «شخصية تحتاط لشيخوختها». إذًا، فإن العمق الفكري للعمل الفني (الموسيقي) عند ستراوس كامن في الهروية الدالة على اقتراب عُمر الفنان من نهايته، وفي التأمل الفكري الناجم عن تراكم الخبرة في الحياة بفعل النظرية (المعرفة) والتجربة (الممارسة)، وفي امتلاك «الأسلوب» النوعي الخاص الذي يجعل الإبداع الفني مؤسسًا على «تقنيات» مؤثرة في المتلقي، وخلافة للتعدد في المعنى، والتنوع في الدلالة. ف«التحول» هو الأكثر عمقًا في العمل الفني؛ تحول لا يعكس العجز حينما يتقدم المبدع في العمر، ولكنه يعبر عن قوته الفكرية. إن ذلك قد لا يمنع من انفتاح العمل الفني على قيم الهشاشة والضعف والانكسار، وكل ما يكشف التوتر الناجم عن «التأخر»؛ ألم يقل صامويل بيكيت، في ما يشبه الصرخة، في روايته اللامسمى: «لا أستطيع الاستمرار. وسأستمر»؟<sup>(52)</sup>

ويتصل المقطع الثالث بتأكيد سعيد، في سياق دراسته موزار، رأيه الآتي: «المؤكد في رأبي أن موزار حاول أن يجسد قوة مجردة تدفع البشر بواسطة وكلاء (في 'مدرسة العشاق') أو بواسطة قوة الاستمرار (في 'دون جيوفاني') بالضد في عقلهم أو إرادتهم في معظم الأحيان. فالحبكة في 'مدرسة العشاق' حصيلة رهان بين ألفونسو وفيراندو وغوغليمو، ليست مستوحاة من إحساس بغاية أخلاقية ولا بالشغف الأيديولوجي»<sup>(53)</sup>. يكشف قول سعيد عن البناء الرمزي للعمل الفني، فيصير مقترنًا بوجود قوى خفية مؤثرة. وبهذا المعنى، فإن العمل الفني، في بنائه الجمالي الدال، يرسم الكثير من معالم الرغبة الإنسانية. وإذًا، يصعب الحديث عن حيادية الفن، وانفصاله، أو عدم تأثره، بالعوامل الثقافية والاجتماعية والحضارية المتصلة بتشكله.

ويتعلق المقطع الرابع بقول سعيد، دارسًا مسرحية الستائر للمسرحي الفرنسي جان جينيه، الذي نقلناه سابقًا: «ذلك أن عظمة المسرحية، بكل ما فيها من إخراج متوهج وصارم وفكاهي أحيانًا، هو تفكيكها المتعمد والمنطقي ليس فقط للهوية الفرنسية - فرنسا الإمبراطورية، القوة، التاريخ - وإنما لفكرة الهوية ذاتها أيضًا، فالوطنية التي باسمها أخضعت فرنسا الجزائر، والوطنية التي قاوم الجزائريون فرنسا منذ العام 1830 تعتمدان إلى حد بعيد على سياسة الهوية»<sup>(54)</sup>. يمكن صياغة فهم سعيد بقول آخر: الفن كاشف لتميز البناء، وبنائه بطريقة نوعية يقوي استمراريته في الوجود (وفق مفهوم العظمة). إن الإبداع الفني يعبر عن هويات متصارعة، ترغب كل واحدة في كسب «الاعتراف». كأن سعيد يبين أن الفن قادر على إبراز الهويات المهمشة والمنسية، وعلى نقض الصورة السلبية حولها، وما رافقها من «شيطنة»، بسبب وضعيتها «التابع» التي فرضت عليها من لدن القوى المهيمنة (الكولونيالية).

ويتجسد المقطع الخامس في حديث سعيد، مشيدًا بـ «العازف المعجز» غولد ومؤكدًا تميزه، قائلاً: «المؤكد أن العلامة الفارقة لأسلوب غولد في العزف، فيما هو يواصل إنتاجه من كفاءات كليا في استوديوهات

(51) المرجع نفسه، ص 104.

(52) برونر، ص 96.

(53) سعيد، عن الأسلوب المتأخر، ص 111-112.

(54) المرجع نفسه، ص 153.



التسجيل التي يلازمها حتى أواخر الليل، هي أن عزفه ييث أولاً إحساساً بالاتساق العقلاني والدلالة المنهجية؛ وثانياً: إن خدمة ذلك الغرض تركز على أداء موسيقى باخ التساوقية بما هي تجسيد لذلك المثال<sup>(55)</sup>. يبدو واضحاً، من قول سعيد، أن الخبرة والتجربة تمكّنان الفنان من تحقيق «ذاتية متفردة وعميقة»، والمساهمة في أداء تنويري معرفي. وبهذا المعنى، يتجلى الإبداع الفني عملاً تنويرياً مؤسساً على اتساق عناصره، مما يكشف عقلانية تنظيمية تبني مضامينه وأدواته الفنية. إنها عقلانية ناجمة عن وعي الذات المبدعة لوجودها، ووعيتها بالأعمال الفنية السابقة على إبداعها. من هنا، فالعمل الفني، الموسيقي هنا، تتداخل في تشكيله أنظمة معرفية، مما يسعف في تدبير وجوده بأطر منهجية، فيصير ممثلاً دلاليًا. لهذا، لم تكن العناية ببناء العمل الفني مقصورة على امتلاك أفق جمالي وفني يتحرك فيه هذا العمل، بل تستدعي بناءً فكرياً يجعله عملاً منتجاً لمعارف متعددة، وتتطلب وعياً جمالياً ومعرفياً يسعف الفنان في الإفادة من المنجزات الفنية السابقة، وصياغة فنه بما يناسب تجاوزها من جهة، واستثمار في سياق التجديد من جهة ثانية.

## تركيب

كشف سعيد في خطابه النقدي الثقافي، كما تجسد في كتابه المذكور، عن فهم مغاير للفن، والتعبير الفني؛ فتجلى فهماً ثقافياً يتجاوز النقد البنيوي وأسس المعرفة. لهذا، أمكن تحقيق وعي جديد بعالم الفن من داخل النقد الثقافي، لأنه أنتج سياقاً معرفياً ونقدياً ينظر إلى الفن من زاوية التعدد النوعي (الموسيقى والمسرح والرواية والشعر... إلخ). بهذا المعنى، فإن التعبير الفني، بأنماطه المتعددة والمختلفة، يؤسس إنتاجية معرفية متنوعة بالإنسان والجغرافيا والتاريخ والثقافة، ويبني تصوراً معرفياً يجعل الفن مستحضراً، على نحو لإرادي أحياناً، قوة الذات المبدعة ومدى تماسكها أمام «جلال الموت» المفضي إلى نهاية الإنسان الوجودية. من هنا، فإن الفن، من المنظور الثقافي لسعيد، عمل إبداعي مركب، يكتسب فنيته ويشيد دلالاته وأبعاده من جوهر كيانه الجمالي، ومن عمق كينونته الثقافية. وكأن الفن، بناءً على ذلك «مجال ثقافي جمالي» يكشف التوترات السياقية المختلفة التي يفتح عليها عالمه الدلالي الفكري، ويبين أنه لا يخضع في بناء عوالمه لتنميطات جمالية معيارية يمكنها أن تقوض طابعه الثقافي والمعرفي. لهذا، فإن سعيد، بخطاب النقد الثقافي، استطاع أن يبرز التفرد النوعي للعمل الفني، ضمن السياقات المختلفة والمتحولة المؤطرة لتبلوره، ما مكن من إدخال الفن ضمن دائرة الثقافة والفكر والمعرفة.

## References

## المراجع

### العربية

أيزابجر، أرثر. النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية. ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003.

- برونر، ستيفن إريك. النظرية النقدية: مقدمة قصيرة جدًا. ترجمة سارة عادل. مراجعة مصطفى محمود فؤاد. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2016.
- ديورنغ، سايمون. الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية. ترجمة ممدوح يوسف عمران. سلسلة عالم المعرفة 425. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2015.
- سعيد، إدوارد ودانيال بارنبويم. نظائر ومفارقات: استكشافات في الموسيقى والمجتمع. ترجمة نائلة قلقيلي حجازي. تنقيح وتقديم أرا غوزيليميان. بيروت: دار الآداب، 2005.
- سعيد، إدوارد. الثقافة والإمبريالية. ترجمة وتقديم كمال أبو ديب. ط 2. بيروت: دار الآداب، 1998.
- \_\_\_\_\_ . عن الأسلوب المتأخر: موسيقى وأدب عكس التيار. ترجمة فواز طرابلسي. بيروت: دار الآداب، 2015.
- لومان، نيكلاس. مدخل إلى نظرية الأنساق. ترجمة يوسف فهمي حجازي. مراجعة وتدقيق رامز ملا. كولونيا/ بغداد: منشورات الجمل، 2010.
- هارفي، ديفيد. حالة ما بعد الحداثة: بحث في أصول التغيير الثقافي. ترجمة محمد شيا. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2005.
- هايدغر، مارتن. أصل العمل الفني. ترجمة أبو العيد دودو. كولونيا: منشورات الجمل، 2003.

## الأجنبية

Megevand, Martin. "Edward W. Said, 'Une énergie en mouvement': Musique et Littérature." *Société & Représentation*. no. 37 (2014).

Ruby, Christian. *L'art Et La Règle*. Paris: Ellipses, 1998.