وسام جبران

موسـيقى عربية صامتة

حوارات مع مؤلفين موسـيقيين عرب

عبد الله المصري

أمين ناصر

ناجي حكيم

هتاف خوري

مارسيل خليفة

وســـام م. جبران

موسيقى عربية صامتة

حوارات مع مؤلفين موسيقيين عرب

الناصرة 2020-2025

الطبعة الثانية 2025 ©

دار جبران للنشر - الناصرة

Gibran Publishing - Nazareth

Publishing Literature and Music Online

https://gibran-litr.org/scholarly-books

مقدمة عامة

تأتي هذه الحوارات التي أجريتها مع مؤلفين موسيقيين عرب جادّين، لتغطي مساحةً غير مطروقة في المشهد الموسيقي الكلاسيكي العربي الحديث، من حيث توثيق السِّيَر والأعمال، والنقد والتحليل والدراسات كذلك، بما يُساهم في الإضاءة على هذا المشهد الموسيقي الهام، وتوفير مادة للمعرفة والبحث وفتح الآفاق مستقبلًا.

هذه الحوارات هي بداية، قد تليها حوارات مع مؤلفين موسيقيين آخرين لم أتوجه إليهم بعد، أو لم يتجاوبوا لأسبابٍ قد تتغير لاحقًا، مما يتيح المجال لتغطية مساحة أوسع وأشمل في هذا المشهد. كما أتمنى أن تكون هذه البداية مُلهمة لآخرين يمكنهم الإضافة والمراكمة في سبيل إثراء هذه الصورة التي لن تكتمل بهذه الحوارات وحدها.

تركزت هذه الحوارات بمؤلفين موسيقيين عرب جادّين، درسوا التأليف الموسيقي وامتهنوه. كما انصبّ التركيز، إلى جانب المادة التوثيقية لسيرهم، على فهم طبيعة أعمالهم الموسيقيّة، خاصّة الآليّة منها، أي تلك التي تعبّر بلغة الموسيقى وحدها، دون إغفال الأعمال الغنائية أو غيرها. كذلك، فهي تضيء على العلاقة الوثيقة بين التأليف الموسيقي الجاد وبين الحياة الاجتماعية والظروف السياسية والثقافية التي يعيشها المؤلّف، وتتشكل تجربته الفنيّة في إطارها ومعها. فقد أجريت هذه الحوارات في زمن الوباء والحجر، ولا سيما في عام 2020. وهي تتقاطع مع أحداثٍ وتغيّراتٍ نعيشها

جميعنا في عالمنا العربي الراهن، بدءًا من تجارب المؤلفين الذين حاورتهم، ومنهم من تجاوز الثمانين أو السبعين أو الخمسين من العمر، إذ إن حياتهم قد تقاطعت مع كثير من الأحداث السياسية والاجتماعية والثقافية الهامة، وصولًا إلى "انفجار بيروت"، حرفيًّا ورمزيًّا.

بالإضافة إلى تأثيرات الواقع العربي وهمومه التي تنعكس بشكل أو بآخر على مؤلّفات هذه المجموعة من المؤلفين، على نحو أو آخر، فإن الثقافة الموسيقيّة الكلاسيكيّة الأوروبية والعالمية حاضرة وبقوة في التأهيل العلمي لهؤلاء الأساتذة، وفي ثقافتهم وذائقتهم. من هنا، نجد أنفسنا في هذه الحوارات أمام ثقافة هجينةٍ لا يمكن فهمها خارج تشابك الثقافات، المُهيمنة منها والهامشيّة، أو تذوقها خارج مفاعيل التفاعم فيما بينها، الأمر الذي يشكّل فضاءً ثالثًا للموسيقى، ليس محض مكاني وموروثيّ، كما أنه ليس محض آخريّة ودخيل؛ إنه الفضاء الذي يعبر عن التجربة الشخصيّة، محض الشخصيّة، لكل مؤلّفٍ ومؤلّف، بوصفه ابن هذا الزمان الهجين، بمعانيه الشكلية الظاهرة، والعميقة المحتجِبة والمستبطنة في آنٍ معًا.

إذن، تفتح هذه الحوارات بوابةً للتعرف على مشهدٍ موسيقيٍّ غير شائع ولا مألوف في الكثير من الأوساط الاجتماعية والموسيقية في عالمنا العربي، كما توفر مادّةً لدراساتٍ مستقبلية للنقاد والدارسين حول التأليف الموسيقيّ عند العرب في العصر الحديث ، وقد ألهمتني لأكون أول الدارسين لبعض ميزات هذه الظاهرة، واعتمادًا على الحوارات والأعمال الموسيقيّة الخاصة بمن حاورتهم في هذه المرحلة، وذلك من خلال مقالين منشورين، الأول بعنوان "حضور الهجين: استنبات الكونشيرتو العربي وسؤال استدعاء الآخر"،

والثاني بعنوان "البنيوية السوناتية: دراسة في العلاقة بين الشكل والبلاغة والمُعاش"، وكلاهما متضمَّنان في كتابي بعنوان "الموسيقى وثقافة النسيان: دراسات في فلسفة الموسيقى عند العرب".

الحوار الأول

حوار مع المؤلف الموسيقي
عبد الله المصري

ولد المؤلف الموسيقي د. عبد الله هاني المصري في قرية صليما اللبنانية عام 1962. درس العزف على الجيتار مع الأستاذ عيسى إسكاف في قرية حمانا (1977-1979) والموسيقى النظرية مع الأستاذ جوزيف أشكانيان في المركز الثقافي الاسباني - بيروت (1979-1982)، ثم تابع الدراسة الموسيقية على يد كبار الأساتذة في كونسرفتوار تشايكوفسكي-موسكو حيث نال على أعلى المؤهلات العلمية في تخصص التأليف الموسيقي. يحمل الجنسيتين الروسية واللبنانية، ويعمل محاضرًا في جامعات الكويت منذ عام 1994.

مقدمة

بيدٍ خفيفةٍ، تخطف موسيقاه العقولَ والألبابَ، فتخاصر الذاكرة، وتنطبع في الصدور دون عناء، تاركةً بصمةً أو أكثر على النفس في إصغاءاتها.

متنقّلًا بين بيروت وموسكو والكويت، في مثلّثٍ بلا أضلاع؛ ينفتح على العالمية لغةً، وعلى النفس الإنسانية في عمقها التراجيدي صدقًا وشعورًا. ويسافر بين التأليف لآلةٍ تناجي وحدتها تارةً، وتركيباتٍ آليّةٍ تبحث عن صوتها الأول تارةً، أو ويرسم مشاهدَ أوركستراليةً تتراوح بين الأعمال السيمفونية والكونشيرتو والمغنّاة. خلف هذا كله، سيروراتٌ متأنيّة من البحث والإبداع والتواصل مع الذات؛ سيروراتٌ تُصغي إلى خصوصيتها الآتية من المستقبل، يغوص فيها مؤلّفُنا، رائيًا مُستكشفًا، دون أن يتوسّل الموروث، ودون أن يلجأ إلى بهرجة التّجريب المبتذل؛ فلا استعراض، ولا شعاراتٍ ولا ضجيج. بصدق الحالم، وعفوية الطفل، وعمق المؤلّف الموسيقيّ، يأتي عبد الله المصري إلى المتلقي/الإنسان.

في عالم عربي يعيش مخاضاتٍ سياسية واجتماعية عصيبة، ربما تكون "السوناتا"، بطبيعتها الجدليّة التشكيكيّة الاحتداميّة، خيارًا ملائمًا للتعبير عن الواقع الذي نعيشه، نؤثر فيه ونتأثر به. وربما تكون السوناتا، بمعناها الفلسفيّ المتحوّل، هي "الوسيلة/القالب واللغة" الأقرب إلى هوى المصريّ منذ بداياته الأولى مع سوناتا الكمان وثلاثي البيانو والوتريات والقصيد الغنائي الثلاثي "إلى حسين مروة"، وغيرها من الأعمال، مرورًا بالأعمال الأوركسترالية

التي تتضمن "السوناتا" وتناور بين المشهديّات السيمفونية المركَّبة والكتابة الكونشرتيّة التي لا تخلو من تحدّي الكتابة لآلاتٍ "دخيلة" على اللغة الأوركسترالية الأوروبية التقليدية، كالعود أو الكتابة للبيانو، تلك الآلة التي استُنفدت إمكاناتها في المؤلفات الموسيقيّة عبر العالم والتاريخ، وصولًا إلى "سوناتا البيانو"، وهو آخر عملٍ له (حتى هذه اللحظة)، والذي أطلق عليه اسمًا (ظلاميًّا/ استناريًّا) في آنٍ واحد: "الوجه الآخر من القمر". لكنه الجانب الذي يخفى علينا، وينتظر منا أن نستكشفه؛ سوناتا للبيانو، معنيّةٌ بمستقبلنا، ومهمومةٌ بما خفي عنا، لا بما تكشف لنا فقط؛ سوناتا مشغولة بالصّمت الذي لم يُفصح عنه بعد.

1. لنبدأ من النهاية. كيف تحدّد ملامح الموسيقى التي ألَّفتها؟ أين أو كيف تموضعها في عالم اليوم؟

أظنها موسيقى إنسانية الطابع، فهي تحمل هموم ومسؤوليات الموسيقي بكل ما في ذلك من تفاصيل؛ إذ ينبغي للموسيقى أن تحمل الهموم الإنسانية، وتوصل انطباعها إلى المتلقي، من غير أن يمتلك بالضرورة خلفية ثقافية أو موسيقية، فالأحاسيس هي موهبة الفطرة، وتلقائية الظهور والإعلان، إننا نكتب لتتحرك هذه المشاعر وحسب. ثانياً، أن تحمل في طيّاتها الرموزَ والألغازَ التي نصنعها من عجينة علوم الموسيقى؛ فهذه الرموز تشكل الوتر المشدود الذي تتنقل على متنه تفاصيل البناء، وهي في ظاهرها موسيقى، وفي مضمونها رموز تجعل المادة تنضح بالفكر والرغبة بالتأويل. قد تكون ملامح هذه الموسيقى مبهمة وغريبة للبعض، وقد تميل إلى البساطة عند آخرين، أما أنا، فيصعب عليّ التكهّن بذلك. ولكن الأهم هو الصدق في سرد ما يجول في الذات. أما ما يتعلق بموقع هذه الموسيقى اليوم، إنها خانة أسلوبية مميّزة، غير هامشية، في عالمٍ يضج.

2. درست التأليف الموسيقي على يد أساتذة روس كبار من أمثال قنسطنطين باتاشوف ورومان ليدنيوف في كونسرفتوار تشايكوفسكي في موسكو، ما أهم البصمات التي طبعَتْها عليك تلك المرحلة (1982 – 1994)؟

أظنها الأهم في مسيرتي الموسيقية، هي مرحلة التفتيش وإيجاد الذات الموسيقية الجمالية. كانت فترة عظيمة من الحماس واكتشاف عالم الإبداع

الموسيقي الحقيقي، إذ راودني الصراع لتأكيد ما أود سرده جمالياً بلغة الموسيقى اللامتناهية، فحظيت بأساتذة أناروا طريقي الغامض الذي تخبطت فيه بين ما اختزنته ذاكرة أذني؛ أي ما اقتصر على ما هو في متناول البسطاء من الناس (قليل من تسجيلات الراديو، أغاني المناسبات والفرق الفلكلورية التي كنّا نراها ونسمعها أحيانا، القليل من العلم الموسيقي) وهذا لا يكفي لأن تبني بداخلك المؤلّف الموسيقى الذي عرفته في أعمال العظماء العالميين. ولكن ذلك لم يحبطني، بل زادني تحدي وشوق لبلورة شيء ما. أساتذتي كانوا متنوعين في طبائعهم، فبتاشوف[1] كان دقيقًا إلى أقصى الحدود، وكان يستوقفني في كل لحظةٍ من عرضي لمؤلّفاتي بأسئلةٍ تهتمّ بكلِّ تفصيلٍ، من أين أتى، وإلى أين سيؤول وغير ذلك من التفاصيل التي تجبرك على التفكير البُنيويّ الصارم. كان صادمًا، بحيث يجعلك تعيد حساباتك في أسباب ما تبتغي تدوينه فوق الورق. لم يكن يقبل الصُّدَف والعشوائية، فيؤكد باستمرار على التفكير المنطقي ثم التقني ثم عمق التعبير. لقد رسّخ ذلك في نفسي تلك الصخرة المتينة التي لم يهزمها كلّ ما واجهته لاحقاً من انتقادات أو تشكيك بجدوى ما أكتب. كان بتاشوف هو الأستاذ المؤسِّس الحقيقي لحِرَفيّة فكري الموسيقيّ والتقنيّ، إن صحّ التعبير. أما ليدينيوف فكان، بطبعه، على النقيض من ذلك تمامًا، كان ينتظر ليرى ما في مؤلّفاتي

[1] قنسطنطين باتاشوف، مؤلف موسيقي سوفييتي/ روسي، وأستاذ في كونسرفتوار تشايكوفسكي.

من ملامح غريبة وجديدة تحمل لكنة خاصة غير اجتراريّة، فكان مُقلًّا في الكلام والملاحظات؛ وأكاد لا أذكر سوى ملاحظة واحدة علقت في ذاكرتي، تتعلق برأيه في موقعٍ محدّدٍ في ثلاثيتي للبيانو، الكمان والتشيللو، بعنوان "مرثيّة" (ÉLÉGIE)، وكان لملاحظته الفضل في تنظيم بعض "الفوضى" وتهذيب العمل.

باختصار، فإن تلك فترة الدراسة في موسكو قد رسَمَت شخصيتي الموسيقية التي ما زالت ترجّع أصداءها، حتى في أعمالي الموسيقية الأخيرة.

3. كيف ترى اليوم إلى أثر النشأة الموسيقيّة (الضيعة والبيئة اللبنانية، بداياتك كعازف جيتار، دراستك في "حمانا"، تجربتك الموسيقية كعازفٍ مع مارسيل خليفة) على لغتك الموسيقية؟

أظنها تمثل حالةً من التلقائية بالنسبة لي، وأود الإشارة إلى أنه لم تنتابني فيها أية عُقَدِ الموسيقيّ الطلائعيّ (avant-garde) الذي يخجل بكل ما في ملامحه من لكنات موسيقية محلية أو قومية. فخلفيتي، كما ذكرت، هي خليطٌ من الحب لأعمال الأخوين رحباني وفيروز، وما تعلمته منهم من فن التنويع، والتناقض، والاختصار اللامع في بلورة أبسط الأفكار، مع حبٍّ لموسيقى مرسيل خليفة الذي كنت شاهدًا ومرافقًا له في بدايات ثورته الغنائيّة والفنيّة والموسيقيّة، وعضوًا في فرقة الميادين. ولكنني طورت لغتي الموسيقية بعيدًا عنهم جميعاً، وربما أتحدث عن ذلك لاحقاً، من خلال توضيح التّقنيات التي طوّرتها بنفسي، مثل: التعددية المقامية، الأسلوب الهارموني الخاص، طريق بناء القوالب، تفرّد البعد الدراماتيكي واستراتيجيات العمل الخاصّة بي.

دراستي في حمانا والعزف على آلة الغيتار، كانت مرحلة متواضعة للغاية من مراحل صقل شخصيتي الموسيقية. دور أساسي لعبه أخي الكبير الذي زودني بكم ضخم من الإسطوانات والنوتات الكلاسيكية التي كان يأتي بها من الاتحاد السوفييتي أثناء دراسته هناك (١٩٦٩ - ١٩٨١)، ومن خلالها، تعرفت على مؤلفين موسيقيين، من أمثال دميتري شوستاكوفيتش وموريس رافيل وغيرهم من المؤلفين المؤثّرين. ومن ضمن التسجيلات أعمال لِـ إشباي (Eshpai) وكثير من المؤلفين القوميين في جمهوريات السّوفيات السّابقة. أما والدي فقد أحاطني بتشجيعه ودعمه على قدر ما ملك من حب للموسيقى والمسرح والشعر.

4. كتبت عددًا من المؤلفات للأوركسترا، (ثلاث سمفونيات 1991، 1994، 2016) كونشيرتو للكمان (2001) كونشيرتو للبيانو (2003) كونشيرتو للعود (2011) كونشيرتو للتشيلو (2012) "مطر" لميتسو سوبران، بيانو وأوركسترا (2010)، وأنت الموسيقي الذي نشأ في بيئة موسيقية شرقية (عربية) لا تعرف لغة الأوركسترا في أصولها ولغتها. فما معنى أن تكتب للأوركسترا؟ ما الذي تمثله بالنسبة لك؟

لا أعتقد أن الكتابة للأوركسترا مرتبطة بالنشأة الشرقية أو العربية فحسب. فالأوركسترا هي الورقة التي ندون فيها أفكارنا وننظمها بما نجده أفضل وأقوى. الزمن يتقدم إلى الأمام، واستخدام الوسائل العالمية للتعبير هو حتمية

طبيعية، كاستخدامنا لكل التقنيات التي تحيطنا. ولكن الكارثة هي في الاستخدام السطحي والسخيف، وفي التقليد المبتذل.

تتميّز أعمالي الأوركسترالية بفرادة البناء في كل عناصره، وهو ما يدركه الباحث والعالِم الحقيقي بالموسيقى الذي يرى إلى مؤلفاتي بوصفها ثقافةً غربيةً دخيلةً على مجتمعاتنا وتقاليدنا الأصيلة. وبهذا الصدد لا بد من استحضار المدارس الكلاسيكية القومية العالمية من الفرنسية والألمانية والأمريكية وحتى اليابانية والروسية؛ جميعهم تكلموا بلغة الأوركسترا، بتكوينها الكلاسيكي الصارم، ولكنهم عبروا بلغتهم وأسلوبهم القومي المتميز. وبالمناسبة، فإنني أرى أن الغرب هو أكثر من يحارب تجاربنا الموسيقية الجادّة، إنهم يريدوننا قشورًا استعراضية بثياب فولكلورية وحسب. ومن هنا تتكاثر المهرجانات المتنوعة في أوروبا تحت مسمى "الأفانجارد" العربي الحديث، فيأتون بعازفين يعزفون على آلات شعبية شرقية، يهجّنوها بتوليفات أوركسترالية عبثية، تحت مسميات عاطفية أحيانًا، وسياسية أحياناً أخرى. إنها، في العموم، مسوخٌ سطحية وسخيفة، وتطغى على الأعمال التي تعالج مضامين عميقة. إن أعمالي الموسيقية لا تقوم على الاستعراضات الأفانغاردية السطحية التي تمثّلت في الفوضى السمعية المطلقة، بل هي كتلة عنيفة من المشاعر والآلام التي تنطق بها كل جزئيات البناء؛ لغة منفردة يمكن تحليلها وضبطها بنسب علمية، وبنفس الوقت هي رؤيوية البناء والفكر. أما في النتيجة، فهي إنسانية أولاً وأخيرًا؛ تترك في قرارة النفس الكثير من الأسئلة والانطباعات.

5. ألا تقع هنا في فخ التعميم؟ هل الموسيقى "الطلائعية" كلُّها سطحية؟ وكيف تعرفها لنا؟

مفهوم الأفانجارد الحقيقي هو النقيض للموضة، مبني على العلم والجماليات، لكنه أصبح موضة وذريعة تسويقية لا أكثر ولا أقل. وهذا النوع من الأفانجارد الذي انتشر في مهرجانات أوروبية كثيرة، تروج للابتذال والتجريب السطحي الاستعراضي. إنه نوع من أنواع تدمير الإبداع، وتضييع البوصلة، والاستسهال، والسير مع التيار الرائج. إنه أفانجارد مُضلّل؛ ليس رؤيويًّا بل مجرد مشاكس. فهل يعبر هذا الأفانجارد عن حالة إنسانية عميقة؟ أم أنها مجرد "خربشات" بدلًا من أن تكون بحثًا عميقًا في الخطوط والألوان.

6. هناك من يرى إلى "الأوركسترا" بوصفها شكلًا من أشكال الخطاب الغربي (الأوروبي)، لغةً وهيمنةً. كيف تنظر إلى العلاقة بين "الموروث" الموسيقي الشرقي وبين "نظام" الأوركسترا داخل علاقات القوى الحضارية غير المتكافئة؟

أظن أنني تكلمت قليلًا عن هذه الجزئية سابقًا ولا أود الاستطراد كثيرًا. لكن لو عدنا إلى تاريخ الآلات الموسيقية، فهي في كل العالم بدأت بآلات قديمة غير مثالية؛ ففي أوروبا كانت هناك فرق موسيقية تعزف في الشوارع على آلاتٍ متنوعة. وكان الأورغن حاضرًا في الكنيسة، وكانت الآلات القديمة من الوتريات كالـ"فيولا دا غامبا" أو "الكلافسين" أو "اللوت" منتشرةً في الحفلات الموسيقية البيتية وغيرها، وكل هذه الآلات لا نجدها ضمن آلات الأوركسترا الكلاسيكية، ناهيك عن تنوع الآلات الشعبية القومية، فالماندولين في إيطاليا

والجيتار في إسبانيا والبلالايكا في روسيا، إلخ؛ هل هذه الآلات القومية أتت لتترجم أعمال المدارس القومية الكلاسيكية الأوروبية؟ طبعاً لا، لم يستخدم باخ المندولين أو آلات موسيقية ألمانية شعبية، ولا تشايكوفسكي قام بفرض البلالايكا على الأوركسترا وكذلك هو حال الإسبان، إلخ...

الغرب الحديث، لا يريد لنا، نحن المؤلفين الموسيقيين، أن "نتطاول" على الأوركسترا الكلاسيكية. (هي جهاز للتعبير، تمامًا مثل الحاسوب). أما ما يُسمّى "الأوركسترا الشرقية"، المكوَّنة من آلاتٍ شرقية قديمة فقد تفي بغرض تقديم الموسيقى الشرقية التقليدية على مستوى الشكل، لكن دون كشف طبقات في العمق، بل أكثر من ذلك، فقد بتنا نشاهد ونسمع الكثير من الاستعراض المؤلم لآلات شرقية كالعود أو الناي أو القانون، ضمن أنواعٍ من الموسيقى، لا تستقيم مع الأبعاد الأصيلة والفنيّة الموجودة في الموسيقى الشرقية.

أخيراً، أود القول إن الكتابة للأوركسترا هي حالة ضرورية، يمكن من خلالها التخاطب مع العالم بانفتاح، ونقدم عبرها تفاصيل دقيقة لأحاسيسنا المعقدة، والتي تتوفر في لغة الأوركسترا وإمكانياتها.

من هنا فإنني أستخدم اللغةَ المقاميّة المنبثقة من مكنونات المقامات الشرقية، واللكنات الموسيقية المناطقية المحلية، أما السّرد القوالبي، فقد أتى تمثيلًا للارتجالات والسرد القصصي الاسترساليّ (طويل النّفس)، كما وقد استبدلتُ البناء الموتيفي بعناصر كثيرة تشكّل ذاكرتنا الفلكلورية الشعبية.

ليس هذا بالأمر البسيط، بل يحتاج هذا إلى جهد ومقارباتٍ موسيقيّةٍ وثقافيّةٍ دقيقة.

7. **العود (الشرقي) في كونشيرتو العود/ صوت أميمة الخليل (اللا-أوبرالي) في "مطر"/ مقابل "الكمان"، "البيانو" "التشليو" في الكونشرتات الخاصة بك؛ من هو السوليست (العازف/ المغني المنفرد) بالنسبة لك؟ وما هي الأسئلة التأليفيّة التي واجهتك عند استحضار عازف/ مغني "شرقي"، بالمقارنة مع عازفي آلات غربية تقليدية؟**

كونشرتو العود أو (مطر)، مهمة التوظيف هنا اختلفت، بطبيعة الحال، عن مهمة توظيف الكمان أو التشيللو أو البيانو في أعمالي الأخرى.

لنبدأ بـ (مطر)، العمل الذي كتبْتُه خصيصًا للفنانة أميمة الخليل، باستخدام نص شعري للشاعر بدر شاكر السياب، إنها مهمة مليئة بالتحدّيات، بدءًا من التعامل مع قصيدة لها مكانها في وجدان متتبعي الأدب العربي، بكل ما فيها من رمزية وعراقة، وكذلك صوت وشخصية أميمة الخليل، بوصفها رمزًا غنائيًّا معاصرًا حاضرًا في ذاكرة مُحبّيها.

"مطر" ليس مجرد "تلحينٍ" لقصيدة شعرية، بل هو تأليف موسيقي صرف موازي للنصّ الشعري. ومن هنا فإن استخدامي للبيانو في هذا العمل، إنما يندرج تحت منطق هذا التوازي الذي يؤوّل القصيدةَ موسيقياً.

بالنسبة لي، يمثّل التعاطي مع الصوت الأوبرالي تجربة غامضة، وصوت أميمة الخليل الشاعري والرقيق، لا ينبغي أن يتحول إلى صرخة مؤلمة وصراع دراماتيكي يُزاحم الأوركسترا وحضورَ البيانو، بل أردت لصوتها أن يُحافظ على نقائه وعفويّته، دون "صراخ" أو انزياحٍ إلى التقنية الأوبرالية، ودون استجداء للعاطفة على نحو دراماتيكيّ مبتذل، فأبقيت على صوتها ضمن

مساحته المؤثرة، لكنني أفسحت له آفاق غير معهودة في الغناء العربي ليتحول إلى هَدْرٍ رصينٍ يخرق المشاعر مع تزامن صارم في التّعبير ضمن نصٍّ موسيقيّ مركبٍ من جهة، لكنه سلس وقريب من الشعور والتذوق من جهةٍ موازية.

8. كيف جسدت أميمة الخليل التحديات الكبيرة في تحقيق تصوّرك "الصّوتيّ" كمؤلّف لهذا العمل؟

في هذا العمل ألوانٌ كثيرة متشابكة ضمن شرائح زمنية قصيرة، وفيه احتداماتٌ وتناقضاتٌ في المواد الموسيقيّة في بعض أجزائه؛ إنه ليس عملًا يسهل أداؤه، بالمعنى التقليديّ للكلمة. مع ذلك، فقد أبدعت أميمة الخليل في أن تبلغ بأدائها حدّ التمام من حيث التعبير عن الرؤية المنشودة لهذا العمل، كما أراها. فظاهر هذا المؤلَّف هو لحنيّ، لكن في خباياه دهاليز معماريّة معقدة، فسيفساء كثيفة من الأفكار التي تظهر وتختفي لتكوّن وحدة بنيويّة متماسكة على طول أجزائه الثلاث. هذا يتطلب قدرة غنائية وخبرة صوتيّة عالية وقد بلغتها بجدارة وتأثير لامع. أعتقد أنها كانت تجربة فريدة لي ولأميمة الخليل.

9. وماذا عن كونشيرتو العود؟

كونشرتو العود حمل تحدّيًا من نوعٍ آخر، فهو يستحضر هذه الآلة المعهودة برنينها التقليدي وأسلوب أدائها المألوف، إلى آلة أساسيّة ومركزيّة داخل عمل

تراجيدي بامتياز. التحديات التقنية تتمثل في شقين: الأول تأليفي محض؛ كيفية توظيف الآلة تقنيًّا، استنزافها بكل قدراتها السابقة وطرق آفاق جديدة فيها، دون تغليب الاستعراض التقني على الفكرة الموسيقية، ودون استسهال لغة الأوركسترا (وتاريخ الكونشيرتو) والاكتفاء تسلسلات لَحْنية تُرافقها توزيعات أوركسترالية (تحت حجّة مُقاربة أسلوب "الوصلة الغنائية" المألوف عند العرب)، بل إلى تأليف موسيقي متين البناء مع رسم مُحكَمٍ لاستراتيجية معقدة كما يليق بالكونشرتو وتاريخه ومعناه. طبعاً، هذا يشكّل تحدّيًا للعازف أيضًا، والذي تقع عليه مهمّة تنفيذ النص المعقد جداً بحيث يبدو سهلًا، كما هو الحال عند أداء "فوجات" يوهان سباستيان باخ الشهيرة. وهنا، يجدر القول إن الحظ قد حالفني بتقديم العمل مع الصديق الأستاذ شربل روحانا الذي قدمه في موسكو وقطر، ثم مؤخرًا تم تسجيله مع العازف المخضرم سمير نصر الدين، الذي قدم العمل بأداء ساحر، ومهارة تقنيّة، وأصالة سمعيّة مدهشة.

كونشيرتو العود هو أطول أعمالي زمنًا وأصعبها أداءً، خاصّة بالنسبة للعود تحديدًا. وهو أشبه بقصيدٍ سيمفوني منيعٌ على الاستعراض المبتذل واستهلاك المشاعر؛ إنه يتحدث بلغةٍ إنسانيةٍ حميميّة، بل حتى بكائيّة في بعض الأحيان. وهو، من منظورٍ تقليدي محافظ، قد يبدو مستفزًّا من حيث الاستخدام غير المألوف لآلة العود.

10. كونشيرتو البيانو؟

الكتابة لآلةٍ مألوفة في مصاحبتها للأوركسترا الكلاسيكية الأوروبية كالبيانو تشكل تحدّيًا لي كذلك، لكن من نوعٍ آخر. فكيف يمكن الكتابة لآلة بلغت بها الآفاق حدّ الخيال في التأليف؟ لكن، أعتقد أنني توفّقت هنا في اجتراح لغة موسيقية متفرّدة وغير مسبوقة، أمكنني البناء عليها في تأليف هذا الكونشرتو للبيانو والأوركسترا، والذي ألفته عام 2002.

يكفي دراسة وتحليل المقدمة أو الحركة الثانية، والتي تقوم في أساسها على فكرةٍ الانفرادية؛ بمعنى أنها تشكل حركةً منفردة للبيانو، خافتة، رمزية بتجرّد، عبثية ورومانسية بشيءٍ من التجديد. وكذلك هو شأن "الكادنزا" (Cadenza) في نهاية الكونشرتو التي تكشف بجلاء عن فرادة هذا العمل. أقول ذلك، وأنا أقف على تاريخ البيانو وقفةَ العارف الدّارس، وما كنت لأخطّ "خطّي النهاية" لهذا الكونشيرتو، قبل أن أجد شيئًا جديدًا أقوله.

11. ماذا تقول عن أداء عازف البيانو رامي خليفة في هذا الكونشيرتو تحديدًا، كيف أثر الأداء على النتيجة النهائية؟

في الحقيقة، هذا الكونشيرتو جاء بطلب من مارسيل خليفة، ومخصَّص لعازف البيانو القدير رامي خليفة، وقد عُزف للمرة الأولى في موسكو بقيادة المايسترو فيليكس كوروبييف، وصدر مُسجَّلًا في اسطوانة إلى جانب الكونشيرتو الخامس لسيرغي بروكوفييف. رامي خليفة، هو أحد أهم عازفي البيانو الذين تعاملت معهم في حياتي المهنية، وقد أضاف بموهبته وشخصيته الفريدة الكثير من النكهة والبريق على الكونشيرتو، ولهذا، قرّرتُ

فيما بعد، مجدّدًا، أن أكتب له دورًا مميَّزًا خاصًّا به، ضمن مؤلفي الغنائي الأوركسترالي "مطر".

عُرِضَ هذا الكونشيرتو في عدد من الدُّول، وبعد عرضه في لبنان بقيادة المايسترو لبنان بعلبكي، حاز على درع وزارة الثقافة اللبنانية.

12. موسيقى الحجرة تأخذ حيّزًا كبيرًا في مؤلّفاتك الموسيقية. كيف يختلف هذا النوع من الموسيقى عن غيره من الأنواع بالنسبة لموسيقي "هجين/ بينيّ" مثلك؟

موسيقى الحجرة شق أساسي في إنتاج المؤلفين الموسيقيين عمومًا، وهي تتوازى مع الكتابة لمجموعات أوركسترالية كبيرة من ناحية، ومع الأداء الانفرادي داخل المجموعة الصغيرة، من ناحية أخرى. الهدف لا يختلف من حيث المبدأ، والفارق هو في طريقة نقل الأفكار والتعبير عنها عبر الآلات. في موسيقى الحجرة تنوعٌ كبيرٌ، حيث تتميز المجموعات الآلية المختلفة بألوان صوتية منوعة وغنية، ولكن مهمة الكتابة لا تكون أكثر سهولةً، فيكون التركيز على عناصر البناء الأساسية في التأليف. أما درامية الأعمال ففيها الزّخم نفسه.

كتبت في مراحل التأليف المبكرة كمًّا من الأعمال التي كوّنت شخصيتي الموسيقية. ففيها تبلورت عناصر وأسلوب البناء اللحني والهارموني وتكوين القالب المنفرد. فيها تركيز على المضمون وابتعاد عن الحشو والاستعراضية، مثل ما جاء في سوناتا الكمان و "وجوه" للأوركسترا الوتريّة (1985) أو متتالية

الفلوت (1986)، وجرأة في الأفكار، وقسوةٌ وغرابة، مثل رباعيّة الكلارينت (1986). في تلك الفترة كتبت كذلك أعمالًا غنائية فيها الملامح الأساسية لأفكار جاءت لاحقًا في (مطر).

13. لست غزيرًا في إنتاجك... أقصد من ناحية الكم. ما السبب؟

إنتاجي ليس غزيرًا، هذا صحيح، وذلك لأسباب وجيهة، منها ضيق الوقت للتفرغ الكامل للكتابة الإبداعية، أو عدم إلحاح المحيط على التأليف الموسيقي. لكن، السبب الأهم هو أنني لا أجيد تكرار نفسي، ولا أكتب إلاّ كي أبوح بشيءٍ جديد. ولو عدنا إلى التاريخ، نجد أن معظم الإنتاج الموسيقي كان يقابله مدخولٌ ماديٌّ موازٍ، وهذا ما نفتقده في واقعنا الحالي، والحقيقة أن معظم تسجيلاتي هي من إنتاجي الخاص غير المدعوم من أي جهة. وهذا يفسر قلّة إنتاجي.

نحن نعيش في عالمٍ (عالمنا العربي خاصةً) لا يهتم كثيرًا بهذا النوع من الإبداع الموسيقي الجادّ، ولا يوفّر الدعم المادّي اللازم لتوفير فرص التفرُّغ للمبدعين. في نهاية المطاف، فأنا أكتب الموسيقى حين أشعر بإلحاح أفكاري الموسيقية على ذهني. لكن، من جهةٍ ثانية فأنا أقوم باستمرار، وبحكم الطلب والحاجة، إلى إعداد توزيعات أوركسترالية، وهذا عمل يُجانب التأليف الموسيقي كثيرًا.

14. هل ألفت شيئًا في الفترة القريبة الماضية؟

منذ فترة قصيرة كتبت سوناتا البيانو "الوجه الآخر للقمر"، وتحمل أفكارًا مشاكسة لما هو دارج في التأليف الموسيقي المعاصر.

15. أفكار مُشاكسة، لكن "السوناتا" هو اسمٌ يأتي من التقليد الموسيقي الكلاسيكي. هل من مفارقة هنا؟

لا أبدًا... فالتسمية "سوناتا" تشير إلى انتماء هذا النوع من التأليف إلى تقليد قديم في الكتابة للبيانو وغيره، لكن، وتحت سقف هذا الانتماء، أقدم خصوصيّتي، بل وخروجي عن التقليد السّوناتيّ المألوف كلاسيكيًّا؛ منذ زمن، توقف المؤلّفون عن الانصياع للسوناتا بوصفها قالبًا، والإبقاء على الاسم بتجرّدٍ من الشكل، وبما يُشير تحديدًا إلى فلسفة السوناتا بوصفها جدليّة موسيقيّة، هذا ما بقي لي من السوناتا التقليدية، وهو الجانب الذي يمنحني مساحةً حرّةً دون قيد قالبيّ. ورغم أن "السوناتا" اسمٌ يحرّر المؤلّف من التسميات "العاطفية" الأخرى، إلّا أنني منحت هذه السوناتا اسمًا "أدبيًّا"؛ ربما أردت بذلك أن أعبر عن شغفٍ ما بداخلي يدفعني إلى هدفٍ بعيد مُضيءٍ، لكنه، بقدر ما يُضيء، فهو يحجب.

16. بعد موسكو، انتقلت للعيش والعمل في الكويت، محاضرًا أكاديميًّا. ما هي أهم مفاصل هذه المرحلة بالنسبة لك؟ أين تعتقد أنك طبعت بصمتك في الكويت وأثرت في مشهدها الموسيقي؟

تشكل الكويت مرحلةً مهمةً في حياتي، حيث انتقلت إلى الاستقرار بكل معانيه، وتوفرت لي فرصٌ للعطاء عبر التعليم. حصل ذلك مع بداية عصر العولمة وسهولة التواصل الاجتماعي على مستوى العالم. فمن الكويت أسست لعلاقاتي العالمية وكتبت أهم أعمالي السيمفونية.

منذ بداية إقامتي في الكويت انغمست في العمل التعليمي الأكاديمي، بكلّ ما فيه من متاعب أو مردودٍ. هذه التجربة جعلتني، كمؤلّف موسيقي، أكثر واقعية في إنتاجي وفي علاقتي بالحياة العمليّة. بدأت العمل في المعهد العالي للفنون الموسيقية، حيث مُنِحتُ الفرصةَ لوضع مناهج التأليف والتوزيع الأوركسترالي. عملت بحماس متبادل بيني وبين طلابي ومع الطاقم الإداريّ. تفاعلنا جميعًا في خلق نهضة حقيقية في مجال التأليف الموسيقي، وكانت المواد موضوعة تتماشى مع المناهج العالمية. فيما يتعلق بتدريس التأليف الموسيقي، فقد أصررت على جعل التأليف مرتكزًا على تدعيم الأسلوب الخاص للطالب، وتمتين الإبداع الفردي وصقل شخصية الطالب، عبر تقديمهم رسيتال فصلي يقدمون فيه أعمالهم. كان لهذا النهج نتائجه التي تكشّفت من خلال أجيالٍ من الطلاب المؤلفين المبدعين. ثم تكوين أوركسترا من طلبة وأساتذة الكلية. المهمة كانت شائكة، حيث قمت بتوزيع وإعداد كم كبير من الأعمال الغنائية الكويتية والعربية، وبعض الأعمال العالمية، بما يتناسب مع التكوين الآلي القائم.

في الكويت اهتممت، كذلك، بكتابة مناهج وكتب تعليمية، منها إصدار كتاب علم الآلات والتوزيع الموسيقي. ثم انتقلت إلى العمل في صرح جامعي (الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتّدريب) وهنا مارست العمل الأكاديمي البحثي.

من الكويت، وبعد خوض تجربة القيادة الأوركسترالية، دُعيتُ إلى لبنان، حيث قدّمت مجموعة من الأمسيات مع الأوركسترا الشرق عربية في الكونسرفتوار. كل ذلك بفضل تواصل وتراكم العمل في مؤسسة أكاديمية محترمة. أما ما يخص البصمة فهذا يدعو للفخر والفرح. وبهذه المناسبة كثيراً ما أسمع عن طلاب وأساتذة المعهد في الكويت العبارة اللطيفة: "هؤلاء أبناؤك وأحفادك في التأليف دكتور عبد الله!"

17. عام 2020، أصدرت أول كتاب جاد لتدريس علوم الهارموني باللغة العربية. ما هي ميزة هذا الإصدار عربيًّا؟

هذا الكتاب هو حصيلة خبرة تعليمية على مدى عشرين عامًا، عندما تبلورت لدي طريقة توصيل المعلومات بشكل مبسط وواقعي وموجه لطلاب لا يتمتعون بفرص التعليم الموسيقي المبكر. وهذا واقع لا أخشى الاعتراف به، فهذه المادة كانت وما زالت غامضة ومعقدة للبعض، وهذا ما لمسته بنفسي أثناء دراستي هذه المادة في موسكو.

الكتاب مكوّنٌ من جزأين، فيهما الكثير من الاختزال وعدم الحشو (مثل إدراج نماذج كثيرة ومعقدة)، بل توضيح تدريجي للمرحلة المؤسسة للهارموني التقليدي. ومعه جزء تطبيقي فيه تمارين متدرجة الصعوبة للمستوى الأول من هذه المادة. أظنّه أوّلَ كتابٍ مُبسّطٍ غير منسوخٍ ولا مُترجَمٍ بالعربيّة.

18. بالإضافة إلى مؤلّفاتك الموسيقية الكثيرة، فقد "ألَّفْتَ"، (مع زوجتك مارينا) ابنًا، هو الآخر مؤلّف موسيقي جاد. ماذا تقول عن يانيس المصري؟

سماع اسم يانيس المصري يحرك مشاعري التي تمتزج بالفرح والفخر، ابني يانيس مؤلفٌ موسيقيٌ ما زال يناضل في بدايات مسيرته الموسيقية. مع ذلك أقول عنه، بحق، إنه مؤلِّفٌ لأنني ألامس انفرادية خاصة في لكنته الموسيقية وفي تتابع إنتاجه دون كلل.

بدء يانيس دراسة الموسيقى في السادسة من عمره، بالتوازي مع دراسته التقليدية. فدرس العزف على البيانو والنظريات في الكويت مع البروفسور وعازفة البيانو إلينا تسينكوفا، ثم حصل على شهادات عبر المتابعة عن بعد في القنصلية البريطانية من الأكاديمية الملكية البريطانية، وصولًا إلى أن أصبح طالبًا في كونسرفاتوار تشايكوفسكي الذي درسنا فيه كلانا من قبل. تابع دراسته في تخصص التأليف الموسيقي وبعدها انتقل لمتابعة دراسة التأليف الموسيقي في البرتغال في جامعة أڤيرو.

كتب مجموعة كبيرة من الأعمال الجادة، تتراوح بين أعمالٍ لموسيقى الحجرة، وأخرى سيمفونيّة. كتب موسيقى تصويريّة، ومنها فاز بجائزة الأفلام القصيرة في مهرجان Annecy، إضافة إلى اهتمامه بالموسيقى الإلكترونية. وعلى هامش الموسيقى الكلاسيكية يتابع نشاطه في موسيقى الروك الجادّ، حيث يمزج في أعماله البعد الفلسفي وفكر الروك الرافض.

19. ربما يكون لنا معه لقاء موسّعٌ في المستقبل...

أعتقد أن ذلك سيسرّه كثيرًا.

20. المشهد الموسيقي الكلاسيكي العربي اليوم، كيف ترى إليه؟ وإلى أين بر أيك؟

أنظر إليه كما أنظر إلى الواقع ذاته، وإلى الموسيقى عينِها؛ كما هي الحياة في تناقضاتها واختلافها وتنوّعها.

يشهد العالم العربي في أيامنا نهضة موسيقية تقلّص الهُوّة بين الموسيقى الجادّة والمتلقي العادي (غير المتخصّص). نشهد حركة نشطة بريادة جيلٍ من الشباب المتطلّع إلى استقلالية لغة الموسيقى، وجعلها تنطق باسم ذاتها، بعيدًا عن ارتباطها التاريخيّ الملازم للغناء والشعر، أو بوطأة الموروث الشعبي بكلّ مكوّناته.

أما حُكْمُ القيمة على هذه الأعمال والإنتاجات، فالزمن كفيلٌ بذلك.

متفائل، وسعيد بنهوض الإبداع الموسيقي وإبحاره إلى مرافئ التعبير الإنساني، دون التذرّع بالظروف، غير الدّاعمة، أو انتظار اكتمال الوعي والنُّضج عند المتلقي؛ الفن هو الذي يقود الذائقة، وليس العكس.

21. "سوناتا الكمان والبيانو"، هو المؤلّف الذي كتبته عام 1985 وتبدأ عدّ مؤلَّفاتك منه. حدّثنا عنه؟

في هذه السوناتا تجسّدت ملامح أسلوبي الموسيقيّ الأوّل، بعد تجارب كثيرة في التأليف، لم أعد أنظر إليها بعين الجدّ، إلا من باب كونها "تدريبات" و"تجارب"، ما كان لي من غيرها أن أصل إلى ما وصلت إليه في هذه السّوناتا الاعتباريّة.

في هذه المرحلة، كنت متأثرًا بانطلاق المقاومة اللبنانيّة وفكرة "الولادة" أو "الانطلاقة" التي حملتها هذه المُقاومة.

الحركة الأولى من السوناتا ثمّة صعودٌ لحنيٌّ عسير المخاض، إن صحّ التعبير، لا يفتأ أن ينكسر ويتراجع إلى الخلف، مصحوبًا ببُنية زمنية إيقاعيّة غير متوازنة، تعكس حالة الضّياع وعدم الثّبات الذي عشته وعشناه في تلك الحقبة اللبنانيّة الصّعبة.

يحدث هذا كلّه مع كثيرٍ من التّقشُّف في المادّة الموسيقيّة، بعيدًا عن الاستعراض والبهرجة؛ ثمّة خطّ واضح يُمسك البناء الكامل لهذه الحركة في السوناتا، وفكرة "الضّياع" أو "اللا-ثبات" لا تمرّ في هذه الموسيقى دون ثباتٍ ووضوح رؤية في المبنى الموسيقي وسرديّة المؤلَّف، في تفاصيله الصّغيرة وخطّته العامة في آنٍ معًا.

الحركة الثانية، تقوم على فكرة إيقاعيّة راقصة، لا تخلو من البهجة والتّغنُّج، وترتكز إلى محاكاة الإيقاع الفلكلوري اللبناني أو الشّامي عمومًا، عبر نوع من محاكاة أسلوب العزف على آلة القانون الشرقيّة، كما هو واضحٌ في دور البيانو. بالإضافة إلى استخدام مقامات شرقية خالية من أرباع الصّوت، مثل حجاز كار كرد، بحيث يُضفي هذا الاستخدام نكهة "أصلانيّة" ما على مِزاج هذه الحركة، دون الوقوع في فخ استنساخ الموتيفات الشعبية المألوفة أو

التأثر الشّكلانيّ المباشر بها، بل من خلال توظيف "المزاج" المقاميّ في سبيل بناء صيغة جديدة لا سابقة لها.

رغم ما في هذه السوناتا من "بساطة"، إلا أنها، وبرأي الكثيرين، فيها زخمٌ كبيرٌ من الصّدق وتفرّد اللغة الموسيقيّة.

سُجلت هذه السوناتا للمرة الأولى ضمن مجموعة من أعمالي لموسيقى الحجرة والموسيقى السيمفونية، التي صدرت في اسطوانة عام 1993، بأداء عازف الكمان إدي/إيدي مورا(Eddy Mora) وعازف البيانو سيرغي أوسبينسكي (Sergy Ospensky) (اللذان كانا وقتها لا يزالان يدرسان في كونسرفتوار تشايكوفسكي في موسكو).

بعد ذلك، عُزفت هذه السوناتا من قبل عازفي كمان كُثر، من بينهم صديق الدراسة أشرف كاتب والعازف الكرديّ هُوار توفيق والأوكراني أورست شورجوت والأوزبكيّة فيروزا كاديروفا مع عازف البيانو البولونيّ بارتيك/بارتيك ريباك (Bartek Rybak)، والفنزويلّي خورخي سعادة والمصريّ محمد شحاتة وغيرهم كُثر.

22. عام 2020، أصدر عازف الكمان السّوريّ والصديق أشرف كاتب برفقة عازفة البيانو السوريّة هَمْس الوادي، أسطوانة تضم عددًا من سوناتات الكمان لمؤلّفين موسيقيين عرب، هذه الأسطوانة التي تجمع مؤلّفيْن موسيقيين لي ولك للمرة الأولى. ماذا تقول عن هذا الإصدار المميّز؟

أولًا، ينبغي أن نشكر الصديقين أشرف كاتب وهمس الوادي على هذه الالتفاتة الفارقة، وتوثيق عدد من سوناتات الكمان لمؤلفين عرب، وتشريفنا بضم مؤلّفاتنا في هذه الأسطوانة. هذا الاعتراف، وهذا الإنجاز، هو في حد ذاته قيمة يُشكران عليها. وشخصيًّا أعتز كثيرًا بهذا الأداء الجادّ والمتميّز والذي لا يُشبه أيّ من التأويلات السابقة لهذه السوناتا التي سبق وسمعتها. هو إذًا إضافةٌ نوعيّةٌ لي، وللسوناتا، وللمهتمين ممن يُتابعون هذا المشروع.

السيمفونيّة الرابعة "خواطر" (2022)

يسيطر نشيج الإنسانية على طابع المواد الموسيقية في هذه السيمفونية، حيث الإصرار على نوع من "الرتابة المُفجعة" التي تعبر عن دواخل البشر المنكوبين، آلامهم وأوجاعهم، فلا انتقالات مقاميّة، ولا تحولات دراميّة، كما لو أن دراميّة المادة الموسيقية الأساسيّة في السيمفونية مكتفية بذاتها، وتعيش وجودها الخاص دون الرغبة في الإفصاح عنه على نحو تظاهريّ صارخ. وسط هذا النّشيج التوالي الهتروفونيّ (Heterophony)، تبزغ هنا وهناك بعض الألحان على نحو متشظٍّ ومتقطع، كما تتسلل أنوار الشمس من بين الغيم العابق السّكوب.

يعتمد المصريّ مقاربةً للارتجال الشرقي العربي المتلوّي في بناء أنسجة الأوركسترا المعقدة والمتواترة، غير أنه ارتجالٌ منظّمٌ ومكتوبٌ بإحكام، يُشعر المُستمع بنوعٍ من الألفة الثقافية والقُرب من طبائع الموسيقى العربية التقليدية، لكنه، في الوقت نفسه، يسبح في مساحاتٍ واسعة من التواشحات اللحنية المتزاحمة والمتناشزة على نحو لا يخلو من جماليّة السذاجة التي تشبه إلى حدٍّ كبير مدرسة السذاجة في الفنون البصريّة(Naive art) ؛ إنها بدائيّة ما بعد الحداثة، إن صح التعبير.

في مراحل متقدمة من السيمفونية، ينبثق لحنٌ "فَرِحٌ" على نحو مفاجئ، كأن فيه الأمل المفقود، غير أنه يظلّ أملًا مشروخًا.

23. ماذا تقول عن سيمفونيّتك الرّابعة (2022) بعنوان "خواطر" والمخصّصة للوتريّات فقط، وقد خرجتَ فيها عن المألوف الكلاسيكي الأوروبي تمامًا، حيث أصبحت الخواطر الموسيقيّة قد تحوّلت، شكلًا وبُنيةً، إلى صيغة سيمفونيّةً. نستمع إلى مَوادِك "الشّرقيّة" غير الخاضعة لمعايير التيماتيزم السوناتي الذي طالما شكّل الصّيغة الأمثل للسيمفونيزم الأوروبيّ الكلاسيكي، ونلاحظ كيف تنتقل من لغة الجَمْعِ الأوركستراليّ إلى لغة الأفراد (العازفين المنفردين) "المبعثرين" فُرادى؟

24. في رسالة منك، قلت لي إن كتابة هذه السيمفونية هي بمثابة تعبير شخصيّ عما يُمكن تسميته مجازًا "هيروشيما العالم" (ربما، بعد بيروتُشيما، وغزّتُشيما). وفيها عبّرت عن بدائيّة التعبير الإنساني بعد "نهاية العالم"، أقله بالمعنى الأخلاقي والجمالي للكلمة.

25.

هذه السيمفونية تعبّر عن حالة اختناقٍ، حيث العتمة هي المَتْن، حيث الأنين والصّلاة. أما لحظات الفرح والرقص والأعراس، فما هي إلّا ومضاتٌ داخل هذا العتم الكبير المهيمن.

26. في عصرنا، "عصر اللّجوء" وعصر "تشرذُم" الهُويّات القوميّة التقليدية، وإعادة تشكيل الهُويّات الجمعيّة التي تمرّ في مرحلة "فُقدان الأمل" عند الإنسان الذي بات أكثر اغترابًا وأكثر نَفيًا

وتشظّيًا، وفي حقبةٍ بات فيها المُبدع وحيدًا ولاجئًا، يبحث عن "وطنه" الدّاخليّ في منافي الأرض.

صوت الإنسان هنا هو صوت الإنسان الذي لم يسمع الموسيقى من قبل، لكنّه يشرع بالرّندحة على نحوٍ بدائيّ... تحدّثت هنا عن الإنسان الذي يعيش في ظلماتٍ تُعيدُه إلى بدائيّته... كان ذلك قبل أحداث غزّة، أي قبل أكتوبر 2023، وكأنّني كنت أتنبّأ بهذه الكارثة الإنسانية التي لم تنتهِ بعدُ.

27. في هذه السيمفونية، وفي مزاجها المظلم العام، بحثت عن سِمات العصر الحجريّ الجديد، بكلّ ما فيه من وحشيّة، والذي ما عاد ممكنًا فيه اجترار الصِّيغ السيمفونية القديمة. كيف فعلت ذلك موسيقيًّا؟

وجدت في النظام التونالي البنتاتوني (Pentatonic) حلًّا جماليًّا للتعبير عن الحالة التي تُعيد الإنسان المعاصر إلى بدائيّته وسط هذا الظلام، حيث يعود ليستجمع ذاته من جديد، ويلملم أشلاء نفسِه.

28. في رسالته لك، المؤلف الموسيقي الروسي يفغيني زوديلكين، (زميل دراستنا في موسكو سابقًا) وأستاذ التأليف في أكاديمية لشبونة (البرتغال) حاليًّا، كتب يقول لك: "لقد أثارت هذه الموسيقى إعجابي كثيرًا... إنها تتحدّث بذاتها، وكأن أحدًا لم يكتبها .دائمًا ما تحمل حزنًا، حتى عندما تكون رشيقةً و إيقاعية.

والحيويّ منها يؤول دائمًا إلى الذوبان والتّلاشي. الموسيقى ترسم بنفسها شكلًا لا يمكن أن نحدّده بدقّة. الخاتمة تُذكِّر بآريا (Aria) لباخ بسلم فا صغير، لكن مع مسحة راقصة، وهذا مؤثّر للغاية".

29.

30. نعم. هذا يؤكّد أن أفكاري قد وصلت إلى آذانٍ صاغية، من دون كلمات. ورأي بروفيسور زودلكين مهمٌّ بالنسبة لي.

31.

32. وقد كتبت لك بنفسي رسالةً حين استمعت لهذه السيمفونية للمرة الأولى، قلت لك فيها: "ثمة "مناجاة" عرفها العازف العربي منذ فجر موسيقاه، مرتجلًا لنفسه أو للمستمعين، مُطربًا ومُناجيًا، متتبّعًا حسّه الموروث والشخصي، مسترسلًا خارج الزمن الإيقاعي، خالقًا زمنه النّفسيّ المِزاجيّ الخاص به.

33. في هذا المشهد الموسيقي المناجاتيّ، تتقصّى، كما لو أن رصيدك في الذاكرة الموسيقية الشعبية عبارة عن أصواتٍ تستدلّ بها على طريقِك عبر تفرّدات الآلات الوترية الحميمة هنا وهناك، لكن دون أن تكتفي بهذا المشهد الخطّي بما فيه من عمق الموروث وسذاجته في آنٍ معًا، بل تجعله جزءًا من مشهدٍ سمفونيٍّ طِباقيّ واسع، تتعدد فيه طبقات الصوت والأفكار كما لو أنها صفائح تكتونية صلبة تطفو فوق غلاف المناجاة "المائع" زمنيًّا ومزاجيًّا.

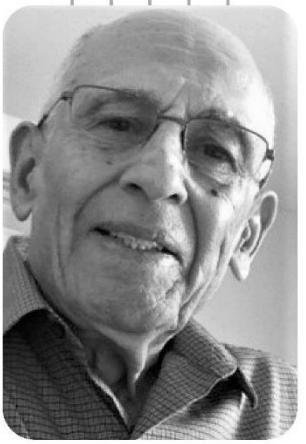
34. هكذا ترسم صورةً للإنسان العربي المعاصر في "خواطر"؟

35.

36. كما ترى، فإنّ زوديلكين قال عن السيمفونية "إنها تتحدّث بذاتها، وكأن أحدًا لم يكتبها"، و أنت قلت إنّها تسترسل "خارج الزمن الإيقاعي، خالقةً زمنها النّفسيّ المِزاجيّ الخاص بها"... هاتان الملاحظتان تصبّان، ودون تنسيق، في الخانة نفسها، ما تؤكّد أنّ التّحدّي الكبير في هذه السيمفونية قد نجح في تحقيق ذاته. فأنا هنا لم أتكلّم عن الإنسان العربي المعاصر، والإنسان عمومًا، من خارج وجوده وكينونته ومعاناته، بل بوصفي جزءًا من الإنسانيّة أتحدّث بلسانها، جوّ انيًّا، وعلى نحوٍ حميميّ متماهٍ، وليس على نحو خطابيّ أو استعراضيّ كما اعتدنا في الكثير من السيمفونيات الغربيّة التي "تستعرض" الآلام والبطولات والحب والمشاعر إلخ. إذن، من المهم أن نملك ناصية موسيقانا التي تعبر عنا وتمثّلنا، لا عبر أصوات الآخرين، بل بأدواتنا، وموروثنا، وخصوصيّتنا، وأحلامنا، وأن نجعل هذه الموسيقى قادرةً على مخاطبة وجدان وذائقة الإنسان أينما وجد.

37.

الحوار الثاني



حوار مع المؤلف الموسيقي

أمين ناصر

المؤلف الموسيقي أمين ناصر، هو من مواليد الرملة عام 1935. درس في كلية بيرزيت (لاحقا جامعة)، وفي النمسا وألمانيا؛ شارك في تأسيس المعهد الموسيقي الأردني (كان يشغل منصب رئيسه في فترةٍ ما) وبدأ حياته المهنية كموسيقي ومعلم. عاد إلى رام الله وساعد في تأسيس المعهد الوطني الفلسطيني للموسيقى عام 1993، وكان رئيسًا له في مرحلة ما. يعمل منسقًا لبرنامج الموسيقى في جامعة بيرزيت. في عام 1999 نشر كتاب يجمع مؤلفاته منذ عام 1951 بعنوان أمين ناصر: أعمال موسيقية كاملة.

مقدمة

"ما فعله المحتل الإسرائيلي بالإنسان العربي الفلسطيني هو شيء لا يُغتفر، وفي هذه الأجواء تمكنت من مواصلة تأليف ما تبقى من سوناتات البيانو".

ربما تلخّص هذه الكلمات شخصيّة وحالة الموسيقي أمين ناصر، المؤلّف الثمانينيّ الذي يعيش على أرض فلسطين، متفرّجًا على ما آل إليه "الزمن العربي"، بعد أن كان شاهدًا على ويلاتٍ ونكباتٍ وهزائم وخساراتٍ بعدد سنين عمره وأكثر، لكنّه، وبالرغم من كلّ ظرفٍ خانقٍ وكاتمٍ للصّوت، اختار أن يكون مؤلّفًا موسيقيًّا جادًّا، يُلحّن الأناشيد الوطنية والأغاني، كي لا يفقد دوره الاجتماعي بوصفه موسيقيًّا، ويؤلّف الموسيقى للبيانو كي لا يفقد إنسانيّته وإحساسه بالجمال، ويُمارس دوره كمُدرّسٍ ومديرٍ مؤسّسٍ لعدد من المعاهد الموسيقيّة في الأردن وفلسطين.

في العام 2019، جلست أستمع إلى أغاني الأستاذ أمين ناصر، في أمسيةٍ أقيمت في "حديقة بيتٍ" (في مدينة الناصرة)، وكان الأستاذ ناصر حاضرًا بشخصه، يُصغي إلى الغناء الذي لوّثه ضجيج المدينة، وإلى صوت بيانو شديد التواضع. وبعد انتهاء العرض، قال أمين ناصر، ضمن ما قاله: "أتمنى لو أن هذه الموسيقى عُزفت في مكانٍ يليق بها، وعلى بيانو نقيّ الصّوت يرتقي بها إلى مصافي الفكرة الموسيقيّة المصقولة".

بعد استماعي إلى الموسيقى وسماعي لهذه الكلمات، فهمت أنني أمام موسيقيٍّ مهنيٍّ بالغ الحساسيّة، مُخلصٍ للصّوت والجمال والأداء والمعنى، وإلى

"الطّقس" الموسيقي الكلاسيكي بكلّ تفاصيله الصّغيرة الهامّة. وفهمت كذلك حجم معاناة المؤلّف الموسيقي "العربي" في واقع "يُشوّه" نقاء ما يبذله من جهدٍ لصناعة موسيقى دقيقة وحساسة.

كان هذا اللقاء، بداية معرفتي الشخصيّة بهذا المؤلّف الفلسطينيّ النادر، الذي جمعتني به من قبل إسطوانةٍ ضمّت عددًا من المؤلّفات الموسيقية المكتوبة للبيانو من قبل مؤلّفين موسيقيّين "فلسطينيين"، بدءًا من جيل سلفادور عرنيطة وأمين ناصر ونصري دويري مرورًا بجيل حبيب توما وباتريك لاما ثم منير أنسطاس وسمير التميمي.

حواري مع الأستاذ أمين ناصر، هو شهادةٌ على رسوخ المجتمع الفلسطيني وعراقة ثقافته على أرض فلسطين التاريخيّة، وشهادةٌ على أننا لا نفتقر إلى مبدعين متميّزين في خياراتهم الصّعبة وفي طبيعة إنتاجهم، وفي قدرتهم على استنهاض مجتمعهم بقواهم ومعارفهم الذاتيّة، بعيدًا عن استجداء الاحتلال ومؤسّساته المُشوَّهة.

1. لنبدأ من النهاية. كيف تحدّد ملامح الموسيقى التي ألَّفتها؟ أين أو كيف تموضعها من الباب الجمالي والأسلوبي؟ هناك من يضعك في خانة الرومنطيقيّة؟ ماذا تقول؟

ملامح المؤلفات الموسيقية من وجهة نظري، تحددها عوامل متعددة. برنامجها إن كان لها برنامج معلن، أو، في غياب البرنامج، فيُحدِّدها بناءُ المؤلِّف الموسيقي، وهذا نكتسبه في الدراسة الأكاديمية، بالإضافة إلى الموهبة الموسيقية للمؤلِف ومعالجته للتفاصيل الفنية، كنوعية الهارموني أو البوليفوني ومعالجة البناء الموسيقي في مسيرة المقطوعة.

عندما أتفحص مؤلفاتي أشعر عامة بأنها عبرت عما أردت أن يصل إلى المستمع. أما من الناحية الجماليّة، فتموضعها يترك للمستمع، أما من ناحية التموضع الأسلوبي فهذه مسألة أخرى، تلعب دورًا كبيرًا في مسيرتي الموسيقية. قد أكون إنسانًا رومانتيكيًا، وهو أمرٌ لا أحبذه، ولكنني لم أتمكن من إقصائه نهائيًا، بل بقي مُساهمًا في تكوين شخصيتي وقراراتي.

طالما كنت في صراعٍ مع هذا الأمر خلال عملي في التأليف. فقد كنت أتخوف من الرومانتيكية لكونها متأثرة بالعاطفة وتُضعف من استعمال العقل أو الفكر. لهذا، عندما تستمع إلى مؤلفاتي تجدها خليط من الأسلوبين في المقطوعة الواحدة أو الصفحة الواحدة. وبهذا قد أصنِّف نفسي بوصفي ما بعد رومنطيقي (Post-Romantic) مع استعمالي لـ الازدواجيّة النغميّة (Bitonality) والتعدديّة النغميّة (Polytonality).

2. ولدتَ في مدينة الرّملة عام 1935. وترعرعت في بيرزيت لا بدّ أن "صوت" رام الله وصوت بيرزيت قد تغيّرا منذ ذلك الوقت. كيف تذكرهما، صوتيًّا، وكموسيقيّ؟

نعم، أنا من مواليد الرّملة. المدينة العربيّة الوحيدة التي بناها العرب بعد دخولهم فلسطين.

قضيت طفولتي في بيرزيت والرملة ويافا والقدس وحيفا. أقول جازماً بأنني قد شاهدت وعشت تغيرات أساسية في الحياة الاجتماعية على نطاق القرى المحيطة ببيرزيت ورام الله، ولن أخوض في تفاصيلها بسبب تعقيداتها وكونها من شؤون مؤسسات البحث الاجتماعي، ولكن قد أذكر هنا التغير في اللغة، أو بالأصح، اللهجة القروية السائدة حينذاك، والتي بدأت في الزوال تدريجيًا لأسباب عديدة، منها التحاق طلبة المدن بكلية بيرزيت سابقًا، وجامعة بيرزيت لاحقًا. بالإضافة إلى التحاق أعداد من طلبة بلدتي بيرزيت ورام الله بجامعات خارج الوطن.

3. هل انعكست هذه الذاكرة الصّوتيّة على ما ألّفته لاحقًا من موسيقى؟ أين وكيف؟

ما يتعلق بالموسيقى فقد تأثرت، مرغمًا، بالفولكلور الرائج حينذاك، وأقول مرغمًا، بسبب الأفراح التي كانت تستمر لمدة ثلاث ليال قبل الزواج، في الشوارع وساحات البيوت. وكانت الرقصات الشعبية كالدلعونا والطيارة جزءًا أساسيًّا منها، وقد عالجت مثل هذه الألحان في "نزوة، رقم 1 للبيانو"

(Capriccio No.1)، وكذلك في "سوناتا البيانو رقم 5"، الحركة الأولى منها، حيث إنّ اللحن الأساسي هو أغنية شعبية عن الزواج واللحن الثانوي رقصة تدعى "سامر"، يقوم الرجال المسنين بأدائها عادةً بحركات بسيطة إلى اليمين واليسار. هذان نموذجان من استحضاري للموسيقى الشعبية في أعمالي الموسيقيّة الكلاسيكية للبيانو.

4. هل حدثتنا قليلًا عن بيئتك العائليّة الأولى، الأب والأم، وتأثيرها على نشأتك الموسيقية؟

كان لوالدي التأثير الأكبر على الاتجاه الموسيقي لدي. لا أعني بذلك إنه بذل جهدًا خاصًا، بل كفاني أنه كان يحب سماع الموسيقى الكلاسيكية الدينية، ومتعلّق بموسيقى الباروك الممثلة بهاندل Haendel وباخ Bach وغيرهما. وكان يمتلك عددًا من الأسطوانات، بالإضافة إلى أنه كان يعزف على البيانو سماعيًا (دون قراءة النوتة الموسيقية)، لكن بتآلف هارموني جميل. كان لذلك تأثيرٌ مهمّ، ولا يكتمل برأيي إلا بالاستعداد الدّاخلي أو النفسي عندي. أمي كانت مدرّسة للغة الإنجليزية. وكانت السبب في مثابرتي على قراءة الكتب القيّمة. وقد رسّخت في داخلي متعة القراءة وتعميق ثقافتي. هكذا نشأت على الموسيقى الكلاسيكية والقراءة بوصفهما النقيضان لكل ما هو قبيح وغير إنساني.

5. معظم مُلحّني الأغاني يختارون القصيدة ثم يضعون لها الألحان. لفت نظري كثيرًا أنك ألفت نشيدَك الأوّل و أنت في الرابعة عشر من عمرك (بُعيد عام 1948)؛ تُمرّر أصابعَك على البيانو، تُجرّب وترتجل، إلى أن توصلت إلى نتيجةٍ موسيقيّة ما، (موسيقيّة صرف)، ثم شرعتَ بالبحث عن نصٍّ شعريّ يليق بهذا اللحن ويتناسب معه. حدثنا عن تجربتك الأولى في التأليف، وهل ما زالت الموسيقى تسبق القصيدة في أعمالك؟

أقف عند هذه التجربة باهتمام، وذلك حدث عام (١٩٤٨أو ١٩٤٩). وكانت هذه الفترة تمثل أوج فترة الهياج الوطني بعيد النكبة، عندما كانت الهزيمة لا تزال مزلزلة، والصرخة لاسترجاع ما خسرناه كانت مدوّية.

كذلك، فقد شكّلت هذه الفترة مرحلة صعود النشيد الوطني الذي يعزز الانتماء الوطني، وتبوئه هذه المكانة المهمة من أجل معالجة الانهيار النفسي المؤلم. وقتها لم أكن أملك نصوصًا شعرية ذات قيمة، وكنت أعبر عمّا في داخلي بالعزف على البيانو. وعندما وجدت لحنًا أعجبني، عملت على تطويره بحيث يصير نشيدًا متكاملًا، وظننت بأنني سوف أجد له كلماتٍ في وقتٍ لاحقٍ. لكن هذا لم يحدث للتو.

6. حدثنا عن التحدّي الموسيقي الأول الذي وضعك فيه ابن عمك كمال ناصر (الذي اغتاله الموساد الإسرائيلي عام 1973). كيف أثّر هذا التحدّي كهذا على بُنيتك كمؤلّف موسيقي فلسطيني؟

نعم، فبعد فترة من الزمن، استنهض عندي، المرحوم كمال ناصر (ابن خالتي)، تحدّيًا كبيرًا للتلحين، شكّل بداية التلحين الحقيقي للأناشيد الوطنية في مسيرتي؛ فأذكر، بينما كنت في حصة الفيزياء، عامًا قبل تخرّجي الثانوي من بير زيت، أن أحد الطلاب قد أجاب بنوع من الهزل على سؤال وجهه الأستاذ، مما أثار الضحك من قبل الجميع. وكنت أنا ضحيّةَ غضب الأستاذ، الذي طردني من غرفة الصف. وحين خرجت، سمعت كمال ناصر يعزف على آلة البيانو بأسلوبه البسيط في قاعة قريبة. ذهبت إليه وسألته عما يفعل. أجاب بأنه يحاول تلحين قصيدة أبي القاسم الشابي "إرادة الحياة". كان عاجزًا ويائسًا، فسألني إن كنت قادرًا على إنجاز هذا العمل؟ أجبته بنعم، بكل ثقة، وكانت هذه التجربة هي بداية تلحين القصائد، لا بداية التأليف الموسيقي الصّرف للبيانو. وجديرٌ بالذكر هنا، أنني قد لحنت عدة أبيات فقط من القصيدة، بينما أضاف كمال ناصر ستَّة أبيات أخرى من تأليفه الخاص، وعلى نفس الوزن والقافية، لتتناسب مع الوضع الحالي الذي أُطلق عليه اسم النكبة.

موسيقيًّا، كانت هذه بداية موفقة، وقامت جوقة الكلية بإنشاد القصيدة في حفل التخرج السنوي الذي اعتُبر من أهم المناسبات في حياة المدارس الثانوية حينذاك.

7. دراستك العليا بدأت في "جامعة بير زيت". كنت من الفوج المتخرج الأول. كانت الجامعة وقتها لا تزال في بداياتها، في بيت السيد موسى ناصر (والد د. حنا ناصر). ولي شخصيًّا ذكرى

جميلة مع هذا البيت الفلسطيني العريق الذي زرته مرة بدعوة من السيدة تانيا ناصر، وأذكر جيّدًا تلك اللوحة في أعلى الدرج الصاعد إلى الديوان، والتي تحمل صورة السيد موسى ناصر وهو يحمل كتابًا في يده. ثمة رمزيّة لهذا المكان. كيف تذكر هذا المكان في تلك الفترة، والذي منه انبثقت جامعة بيرزيت؟

كنت من الفوج الأول للمرحلة الجامعية الأولى، وكنا عشرة طلابٍ منهم طالبتان.

هذه كانت فترة مهمة في حياتي. قضيت معظم طفولتي وشبابي في هذا الصرح العملاق، وليس من قبيل علاقتي العائلية، ولكن من نَواحٍ كثيرة، وضعت بصمتها على تكوين شخصيتي للمستقبل.

كان طلبة الكلية يفدون من جميع مدن فلسطين، حيفا، ويافا، وعكا، والرملة، وطبريا، وصفد. حتى إنني أذكر طالبًا من الكويت بلهجته الخليجية، وكان بالنسبة لنا، وفي تلك المرحلة من العمر، شخصًا غريبًا تعذّر فهمه. كان هذا في عهد الانتداب البريطاني. ثم توافد طلبة أردنيون إلى الكلية، بعد الانضمام إلى المملكة الأردنية، وبالطبع كان ذلك بعد احتلال مناطق سنة ١٩٤٨ وحرمان طلبتها من مواصلة دراستهم في كلية بيرزيت. وهنا يجب أن أنوه بأن مجموعات الطلبة، منذ عهد الانتداب، كانوا ملتحقين بالقسم الداخلي، مما أدى إلى توثيق العلاقة بين الأطراف المختلفة. هذا التجمع الطلابي كان له وقع هام للإلمام والتعرّف على الطبائع البشرية المتنوعة آنذاك، حيث كانت بيرزيت قرية ريفية منغلقة إلى حد كبير، وتفتقر إلى الكهرباء وشبكات المياه والشوارع المعبدة.

قضيت وقتًا طويلًا في بيت خالي موسى ناصر، وكنا نجتمع في مناسبات عديدة لتبادل الآراء في مواضيع مختلفة، وكان حديثه ينم عن حكمة عميقة وخبرة غنية تفيد المستمع المتعطش للعلم والمعرفة. وشمل ذلك أولاده، حنا وريما وسامية وخالاتي، وزوجة خالي. كانت هذه فترة مؤثّرة وحاسمة في تكوين شخصيتي الأولى.

8. سافرت إلى النمسا ثم إلى ألمانيا لدراسة البيانو والتأليف الموسيقي. لماذا ذهبت إلى التأليف الموسيقي كمهنة؟ وما دلالة أن تكون مؤلّفًا موسيقيًّا فلسطينيًّا في تلك الحقبة؟

سافرت إلى أوروبا لدراسة الموسيقى في زمن كان فيه المجتمع العربي عامة، والفلسطيني خاصة، يسخر من اختصاصٍ كهذا، أما العائلة عامة ومن ضمنهم أبي وأمي، فقد كانوا متردّدين، ويفضلون أن أدرس موضوعًا آخر، ولكنهم، في الوقت نفسه، لم يعترضوا على خياري لدراسة التأليف الموسيقي والعزف على البيانو والقيادة الأوركسترالية لأسباب مختلفة، ومعظمها للاستفادة من ذلك لغرض التدريس. ومن هنا بدأت بدراسة كافة المواد الموسيقيّة المُعتادة، وتركز اهتمامي على التأليف الكلاسيكي لآلة البيانو تحديدًا.

أما سؤالك عن دلالة أن تكون مؤلّفًا موسيقيًّا فلسطينيًّا في هذه الحقبة، فهو سؤال جدليّ. أنا أعرّف نفسي كمؤلف عربي من فلسطين، وهذا يرجع لأسباب

كثيرة، منها انتمائي إلى العروبة بالدرجة الأولى، ثم الانتماء الأضيق وهو الانتماء إلى فلسطين.

إن انتمائي إلى العالم العربي بكل أمجاده وإخفاقاته يطغى على انتمائي إلى قُطرٍ بعينه. أما أن أكون مؤلفًا موسيقيًّا كلاسيكيّا، فلهذا دلالة صعبة، لأنني أواجه هنا عقبتيْن: عقبة الموسيقى كموضوع ما زال يُنظر إليه بعين الريبة وعدم الاهتمام، وعقبة غُربة الموسيقى الكلاسيكية عن الأذن العربيّة.

9. عدت إلى كليّة بيرزيت مُعلّمًا ودرست فيها 4 سنوات قبل انتقالك إلى عمان. كيف تصف ظروف التعليم الموسيقي في كلية بيرزيت؟ هل هناك ذكريات فارقة من تلك المرحلة؟ ولماذا تركت بيرزيت بعد 4 سنوات من التعليم؟

بعد عودتي من أوروبا درّست في كلية بيرزيت مواضيع موسيقيّة نظرية وعملية. فقد كانت الكلية منذ نشأتها تولي الموسيقى اهتمامًا بالغًا، الأمر الذي افتقرت إليه مدارس فلسطين الأخرى. وفي الأربعينيات [من القرن الماضي] عمل سلفادور عرنيطه كمدرس للموسيقى في الكليّة، وكانت بداية دراستي للبيانو على يديه.

بعد عودتي من أوروبا درّست العزف على الآلات الموسيقية المختلفة، وشكّلت فرقة لتصاحب الجوقة في حفلاتها، وكنت مسؤولًا عن تدريب الجوقة الغنائيّة. وقتها، كانت هذه مسألة مهمّة، لأن الأناشيد الوطنية كانت لا تزال في أوج رواجها، بالإضافة إلى الأداء الغنائي متعدد الأصوات.

إضافة إلى هذه النشاطات عملنا على إخراج بعض "الأوبرات"، مثل: "حلم الفالس" للموسيقي النمساوي "أوسكر شتراوس". هذه الفترة استمرت لبضع سنوات، استُدعيت بعدها إلى عمان بطلب من وزارة الثقافة والإعلام لتأسيس المعهد الموسيقي الأردني برفقة الموسيقي عطية شرارة، والأخت هالة نسيبة.

10. هل يُمكنك أن تستفيض قليلًا في الحديث عن تجربة إخراج أوبرا مثل "حلم الفالس" في فلسطين؟

"A Waltz Dream" كانت تجربة جديدة لي في عالم الإشراف الموسيقي. حينها كنت أستاذًا للموسيقى في كلية بيرزيت، بعد عودتي من ألمانيا، وكانت الكلية قد شرعت في إخراج بعض الأُوبرات للمؤلفين البريطانيين Gilbert & Sullivan بقيادة أستاذة أمريكية كانت تُدرّس في الكلية مواضيع علمية. أنا شخصيًا لم أكن أستسيغ موسيقى غيلبرت وسوليفان، وعثرت صدفة على أوبرا A Waltz Dream بأنغامها الجميلة، وقررت إخراجها بإشراك طلبة الجوقة في الأدوار الرئيسية والغناء الجماعي.

عُرضت الأوبرا في القدس وعمان سنة ١٩٦٦، وقام القسم الأجنبي في إذاعة المملكة الأردنية ببثّها على الهواء من مدينة القدس، حيث كان مركز الإذاعة. لاقت هذه التجربة نجاحًا باهرًا، وكنت فخورًا بمساهمتي بتقديم فن الأوبرا لمجتمعنا، وعبر تلاميذ الكلية، وبعزف الموسيقى المرافقة على البيانو.

11. في عمان أسست الكونسرفتوار الموسيقي بتكليفٍ من وزارة الثقافة مع المؤلف الموسيقي المصري عطيّة شرارة والباحثة الموسيقية هالة نُسيْبة، (بُعيد نكسة 1967). ما هي أهم علامات تلك المرحلة من حياتك وعطائك؟

كانت هذه فترة حافلة بالأحداث السياسية المصيرية. وكانت مشاركتي في تأسيس المعهد الموسيقي الأردني إنجازًا أعتزّ به، وهذا بدوره قد عزز من حضوري على نطاقٍ أوسع من كلية بيرزيت وفي العاصمة عمان تحديدًا.

كانت الأجواء السياسية آخذةً بالتوتر شيئًا فشيئا، وكان المشهد ضبابيًّا مُتوجّسًا؛ فالاشتباكات العسكرية تتابعت إلى أن وقع الانفجار الكبير في "أيلول الأسود" (عام 1970) الذي جاء عقب الطامة الكبرى عام 1967.

ضمن هذه الأحداث عملنا، أنا وزملائي، على تأسيس المعهد. وشرعنا في تدريس عدد قليل من الطلبة، بينما المؤسسات الحكومية كانت تُصابُ بالشلل، إلا أننا قد نجحنا في إطلاق المعهد إلى الوجود.

استُدعي يوسف خاشو من قبل الحكومة لتولّي منصب المدير، وهو موسيقي من فلسطين، وبقي لفترة قصيرة، ثم تم تعييني خلفًا له.

بالمحصلة النهائية كانت هذه تجربة قاسية ومفيدة في آنٍ معًا.

12. عدتَ إلى فلسطين. درست في جامعة بيرزيت، وبرفقة لفيفٍ من الأصدقاء أسستم الكونسرفتوار الموسيقي التابع للجامعة، وأصبحت مديره إلى أن تقاعدت عام 2002. ما الذي تحقّق وما الذي لم يتحقّق في هذه التجربة؟

عندما عدت إلى فلسطين، التي كانت، بالطبع، تحت الاحتلال، كنت قد تركت كلية بيرزيت وهي لا تزال في طور بناء نظامها الجامعي - السنة الأُولى والثانية – وحين عدت إليها كانت قد أصبحت جامعة متكاملة.

لقد ترسّخت لديّ، أنا وزملائي، قناعةٌ بوجوب تأسيس معهد موسيقي في فلسطين، وتم هذا بالتعاون مع جامعة بيرزيت، بمشاركة السيدة ريما ناصر ترزي، والسيدة ناديا مخائيل عبوشي، والآنسة سلوى تابري، والسيد سهيل خوري. ثم عُيّنت مديرًا للمعهد، إلى جانب عملي كمدرس في جامعة بيرزيت.

بهذا أرسينا المعهد ليملأ فراغًا موسيقيًّا في المجتمع الفلسطيني. وقد أصبح للمعهد، الآن، ستة فروع في فلسطين، ونشاطات خارج الوطن، بفضل مديره السيد سهيل خوري والعاملين معه.

أما ما لم يتحقّق في هذه المرحلة، فهو الفشل في إعداد برنامج تخصّصي في الموسيقى ضمن مناهج الجامعة، وقد تحقّق ذلك مؤخّرًا، بعد غياب للموسيقى دام حوالي ١٣ سنة.

13. بعد عام من التقاعد ذهبت إلى أمريكا. حدثنا هذه المرحلة. أهم ملامحها. المؤلّفات التي أنجزتها هناك...

قراري بالهجرة المؤقتة إلى الولايات المتحدة، كان له أسبابه، وتمخّضت عنه تبِعاتٌ إيجابية وسلبية. أذكر في هذا السياق أنني تركت فلسطين في ظروف سيئة جدًا، فقد اجتاح الجيش الإسرائيلي رام الله وكان الوضع في غاية

الصعوبة، وكنت على وشك الانهيار. عند وصولي إلى أمريكا استعدتُ إحساسي بإنسانيّتي، وتبين لي أن ما فعله المحتل [الإسرائيلي] بالإنسان العربي الفلسطيني شيء لا يغتفر، وفي هذه الأجواء تمكنت من مواصلة تأليف ما تبقى من سوناتات البيانو، وعددها عشرة، وكنت قد ألّفت سوناتتين قبل مغادرتي الوطن.

هنا، أذكر أنني كنت أتساءل عن غياب القالب المُسمّى Symphonic poem، وهو يعود إلى الموسيقى السيمفونية الأوركستراليّة، فلماذا لا يستعمل كقالب في مؤلَّفٍ للبيانو؟

ضمن السوناتات العشر التي ألفتها للبيانو، ثمة اثنتان بعنوان "قصيد سوناتي" أو "Sonata poem"، وهما "سوناتا رقم 4" و "سوناتا رقم 10".

14. جميع أعمالك هي للبيانو أو غنائية برفقة البيانو. هناك من يرى إلى "البيانو" بوصفه أداة خطابٍ موسيقيٍّ غربي (أوروبي)، لغةً وهيمنةً. كيف تنظر إلى العلاقة بين "الموروث" الموسيقي الشرقي، بين انتمائك الفلسطيني القومي، وبين "خطاب" البيانو داخل علاقات القوى الحضارية غير المتكافئة؟

قد تكون آلة البيانو أداة خطاب غربية، ولكنني سخرتها لبعض الأشكال الموسيقية العربية كالنشيد الوطني، كذلك، كتبت مقطوعات من التراث الغربي مضيفًا إليها Augment 2nd intervals[2] لأحصل على نكهة شرقية.

كمؤلف موسيقي، ومن خلال الموسيقى الكلاسيكية التي لا أجدها تتعارض مع قوميتي العربية، فإنني أقدم موسيقانا التراثية من خلال قوالب الموسيقى الغربية، كما فعلت ذلك في سوناتا البيانو الأولى، وإحدى نغمات الآذان و "طلع البدر علينا"، أو الرقصات الشعبية في Capriccio No1.

يكتب كُتّابُنا الرواية (Novel)، (وهي غربيةٌ في قالبها)، ومع ذلك لم نجد نقدًا بهذا الخصوص لنجيب محفوظ مثلًا.

إنّ الأُغنية التي أضع لها لحنًا لتُعزف على البيانو، هي أصدق دليل على إمكانيّة تطويع البيانو للأُغنية الفنية العربية، وبذلك فالبيانو ليس في خدمة الغرب وحده.

15. ألفت عددًا من السوناتات للبيانو (قرابة العشرة). كيف يتّفق اختيارك لهذا النوع الموسيقي الجدليّ الصّارم في بُنيانه وقوانينه

---

[2] هي مسافة صوتيّة مُتّسعة تُميّز بعض المقامات العربيّة، ومنها الحجاز.

ونظامه التّونالي، مع ما تود أن تعبر عنه من خلالها كمؤلّف كوني/ إنساني، لكن فلسطيني أيضًا؟

هذا طرح يفرض حقيقة غير واقعيّة. برأي الشخصي، فأنا لا أفترض أنني مؤلف عربي وجب عليه مراعاة الانتماء القومي أو الشرقي للتعبير عما في داخله من تفاعلات، فالموسيقى الكلاسيكية هي أسلوب موسيقي اعتدت سماعه منذ طفولتي، فاستهواني وسكن عقلي وقلبي، وأصبح لسان حالي. هذا الأُسلوب شكّل تحدٍّ لي بوصفه موسيقى عالميةً ينبغي الخوض فيها، كي يكون لنا فيها نصيبٌ. وهنا أود أن أطرح سؤالًا: هل كل ما يأتي من الغرب وجب الابتعاد عنه لأننا من الشرق؟ بالطبع لا أرى أي تناقض هنا، بل هو، على العكس، واجب من قبيل المنافسة الإنسانية الإبداعية.

16. نعم، ولكن، لماذا تركزت أعمالك الآليّة على قالب السوناتا تحديدًا، هل في هذا القالب الجدليّ بطابعه، ما يخدم أفكارك؟ هل توضح لنا هذه المسألة من فضلك؟

كنتُ أعدّ السوناتا، منذ ربيعِ الشباب، بأنها عمل موسيقي متكامل وعملاق. وكنت أتطلع لهذا القالب بكل اهتمام، لبنائه الداخلي وتعقيداته التي تبث روح التحدي. وكانت البداية مع سوناتا البيانو الأولى بعنوان "لحظات إسلامية"، أنهيتها عام 1995. ثم انطلقت بعدها في تأليف سوناتات البيانو وقوالب موسيقية أخرى. وهنا يجب أن أذكر بأنني استبقت ذلك، عام 1960، بتأليف سوناتينا (Sonatina) كدراسة، شكّلت محطّة مهمة في مسيرتي كمؤلّف، رغم ما كان ينقصها من نضج.

17. ألفت أغاني كثيرة جدًا، وكذلك الأناشيد. بعض نصوصها لك شخصيًّا أو لكمال ناصر وجبرا إبراهيم جبرا و إبراهيم طوقان و أبي القاسم الشابي... كيف تختار القصائد التي تود تلحينها؟

إن اختياري للقصائد التي لحنتها كان يخضع للأحداث السياسية السائدة في كلّ حينٍ وحين. وهذه كانت، بعد ما عُرف بنكبة 1948، بالإضافة إلى مستوى القصيدة الأدبية فنيًّا، وموضوعها الوطني.

في هذه المرحلة، كان كمال ناصر متدفّقًا في كتابة القصائد التي تميزت بكلماتها ومعانيها وتفعيلاتها الموسيقية. لهذا، كان بالنسبة لي مصدرًا مثاليًا للقصائد. وما زلت أذكر بأن البحث عن قصيدة جيدة صالحةٍ للتلحين، في تلك الفترة، لم يكن بالأمر السّهل، لذلك، فإن الاستعانة بقصائد من الدرجة الثانية كان ضمن الخيارات الواقعية، وهي قصائد من النوع الذي كان يُنشر في الصُّحف المحلية.

أذكر منها، قصيدةً ذات توجه قومي وسماحة دينية بعنوان "وثبة ثائر"، يقول الشاعر "عبد الله يوركي حلاق" في مطلعها:

عربي، عربي، عربي ولي الفخر بهذا النسبِ
مذهب الفرقة لا أعرفه فاخشعوا أن تسألوا عن مذهبي
أنا صب تيمتني لغة صانها القرآن أسنى الكتبِ
وجهة المحراب عندي هيكل فيه عيسى والنبي العربي

هذه كلمات نحتاج لسماعها الآن أكثر من أي وقت مضى، وعندما كان الأمل ما زال راسخًا.

18. كيف ترى إلى المرحلة الفلسطينية الراهنة، ثقافيًّا (وسياسيًّا إن شئت)؟ وهل ألفت شيئًا في الفترة الأخيرة؟

كانت ولادة المعهد الموسيقي ذات أهمية أحدثت هزة كبرى في المجتمع الفلسطيني، وفتحت عالمًا لأجيالنا من مختلف الأعمار. والموسيقى هي جزء مهم من الثقافة المجتمعيّة العامة، بدأت متأخرة، ولكنها تقدّمت، برأيي، بسرعةٍ تجاوزت غيرَها من المؤسسات الثقافية الأُخرى. وكما تعاني فلسطين من ويلات الاحتلال، هكذا تعاني مؤسساتنا جميعها. إن هذا الوضع يتطلب الاستمرار في العطاء ضمن الظروف الراهنة، لأننا نواجه خيارًا صعبًا: نكون أو لا نكون! هذا أيضًا مطروح سياسيًا، ولكن مسيرتنا تتجه إلى المجهول؛ من نفق ضعيف الإنارة إلى آخر دامس الظلام.

قد أبدو متشائمًا، لكنّ الواقع مرير.

توقفت عن التأليف مؤقتًا، بعد انتهائي من السوناتا العاشرة، عام 2008، فقد تعرضت لفاجعة عائليةٍ مؤلمة، وبسببها لم ولن أتمكن من مواصلة المشوار.

19. (سؤال متابعة) ألا تكون الموسيقى ملاذًا، في بعض الأحيان، من الفواجع؟ ألا تكون شكلًا من أشكال المُقاومة والتّجاوز؟

أشاركك الرأي في أن الموسيقى هي ملاذ في وقت الشدة والحزن، ولكن هذا يتعلق بالاستماع فقط. أما في حالة التأليف فالأمر مغاير بالنسبة لي، إذ إنه يتطلّب إقصاء الذاكرة، وهذا ما لا أقدر عليه، إضافة إلى أنني ما زلت أعاني، وسأظل أعاني بسبب الذين رحلوا حتى أوان رحيلي.

20. المشهد الموسيقي الكلاسيكي الفلسطيني والعربي اليوم، كيف ترى إليه؟ وإلى أين هو ذاهبٌ بر أيك؟

لا شك في أن الموسيقى الكلاسيكية في فلسطين قد تقدّمت خطواتٍ إلى الأمام. هذا التغير سببه المعهد الموسيقي بحفلاته للأوركسترا وموسيقى الحجرة وغيرها، والفضل أيضًا يعود إلى أهالي الطلبة الذين كان لديهم الوعي الكامل لتشجيع ودعم أبناءهم في هذه التجربة الثقافية الموسيقية.

الزمن يتغير، وتتغير معه المفاهيم؛ فبينما كان الأهل يمنعون أبناءهم من دراسة الموسيقى سابقًا، ها هم يتراجعون عن هذا المنع في زمننا هذا بشكل ملحوظ.

أما عندما نتحدث عن سائر الوطن العربي، فلكل قطر عربي خصوصيته. لا أدعي أنني مطّلع على ما يجري في كلّ قطرٍ وآخر، ولكن في كثيرٍ من الأقطار، كمصر وسورية والعراق ولبنان، قد كان لهم تاريخٌ طويلٌ مع المعاهد الموسيقية الكلاسيكية. إن الوطن العربي يعاني حاليًا على المستوى الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، والأولويات المُلحّة قد تؤجّل بعض الاهتمام بالثقافة.

لكن الوطن العربي سيستعيد عافيته يومًا ما، وقد تطول المدة، ولكن يجب على القيادات أن تُسيّر السفينة بحكمة وإخلاص.

الحوار الثالث

حوار مع المؤلف الموسيقي
ناجي حكيم

ناجي حكيم هو مؤلّف موسيقي وعازف أرغن وبيانو لبناني–فرنسي. ولد عام 1955 في العاصمة اللبنانية بيروت.

تعرّف على آلة الأرغن (Organ) أثناء دراسته الابتدائية في كوليج دو ساكر كيور (Collège du Sacré-Cœur) في بيروت. شرع في تعلّم البيانو، وحين بلغ التاسعة من عمره، تابع العزفَ على الأرغن بمفرده مستخدمًا مناهج متنوّعة، مثل *Méthode d'orgue* لمارسيل دوبري وهارولد جليسون. في عام 1975، انتقل إلى باريس لإكمال دراسته في الهندسة في المدرسة الوطنية العليا للاتصالات، وذلك بعد أن أُغلق المعهد العالي للمهندسين في بيروت بسبب الحرب الأهليّة اللبنانيّة. درس حكيم الأرغن والارتجال على يد جان لانجليه (1907-1991). واستمرّت علاقته بلانجليه (Langlais) لنحو عشر سنوات. وبتشجيع من جان لانجليه، دخل كونسرفتوار باريس، ودرس فيه. انضمّ إلى صف رولاند فالسينيلي (Rolande Falcinelli) "أرغن وارتجال"، وروجر بوتري (الهارموني)، وجان-كلود هنري (Counterpoint)، ومارسيل بيتش (الارتجال)، وجاك كاستيريد (التحليل)، وسيرج نيغ (التوزيع الأوركسترالي).

أصبح ناجي حكيم عازف الأرغن في بازيليك القلب المقدّس (*Basilica of Sacré-Cœur de Montmartre*) في باريس من عام 1985 حتى عام 1993، خلفًا لدانيال روث، ثم خَلَف أوليفييه ميسيان (*Olivier Messiaen*) بعد وفاته في كنيسة سانت تريينيتي (*Église de la Sainte-Trinité*) في باريس، وذلك من العام 1993 حتى عام 2008. يعمل ناجي حكيم أستاذًا للتحليل

الموسيقي في المعهد الوطني بمنطقة بولوني–بيلانكور، وأستاذًا زائرًا للأرغن والارتجال والتحليل والتأليف في الأكاديميّة الملكيّة للموسيقى في لندن.

مقدمة

"الموسيقى لغةُ الصّمت"؛ هكذا يعرّف ناجي حكيم - عازف الأرغن الكنسي والمؤلف الموسيقي اللبناني/ الفرنسي - الموسيقى التي تشكّل لغة تخاطبه مع الإنسان ومع الخالق".

في هذا الحوار، سيكتشف القارئ العربي شخصيّةً فريدةً ونادرة في ثقافتنا الموسيقيّة العربيّة، التي تنبع من "الشرق" ومن "الإيمان المسيحي" ومن الثقافة الموسيقيّة الغربية الكلاسيكيّة في آنٍ معًا، مما يجعلنا أمام حالة تحمل تميّزها وتستدعي منا تحليلًا ورصدًا أوسع لظاهرة التأليف الموسيقي الكلاسيكي المعاصر الآخذة بالنمو في "شرقنا العربي".

أجريت حواري مع المايسرو ناجي حكيم باللغة الإنجليزيّة (مع حفظ الأصل)، وقمت بالترجمة والتحرير في سبيل تقديمه كما هو إلى القارئ العربي تحديدًا.

1. هل حدّثتنا، أستاذ ناجي حكيم[3]، عن ذاكرتك الصّوتيّة/ الموسيقية لمرحلة النّشأة في بيروت؟

تتمثل ذكرياتي الموسيقيّة الأولى في استماعي إلى والدتي وهي تعزف على البيانو، ومصفِّف الشّعر يعزف على العود بعد قص شعرنا، واكتشاف صوت أورغن مَصْلى كليّة القلب الأقدس في بيروت، وكلّ موسيقى تلقيتها عبر الراديو، أو عبر التسجيلات العديدة التي وفّرها لنا والدي.

2. كيف انعكست هذه الذاكرة على مؤلّفاتك الموسيقيّة؟ وماذا بقي منها الآن؟

لهذا الرصيد الصوتيّ الأولي انعكاسٌ عميقٌ في ذاكرتي، لكنه لم يتمظهر في مؤلّفاتي الموسيقيّة إلا ابتداءً من تسعينيات القرن العشرين، وبصورة مميزة جدًا، بدءًا من مؤلّفي الموسيقي بعنوان: "مقدمة لبنانية للأورجن" (2001). منذ ذلك الحين، قمت بتأليف العديد من الأعمال المستوحاة من نشأتي المشرقية. (أنظر قائمة الأعمال في نهاية الحوار).

[3] https://www.najihakim.com/

3. **ألفت عددًا كبيرًا من الأعمال الموسيقيّة المتنوعة: منها الأوركستراليّ السّمفونيّ والكونشرتيّ، أو تحت مُسمّياتٍ نوعيّةٍ (جانريّة) وأدبيّة مختلفة، والعديد من مؤلفات موسيقى الحجرة والموسيقى الغنائيّة، ومن ضمنها 4 قداديس للجوقة والأوركسترا وأعمال كثيرة للأرغن (الكنسيّ)، وهي آلتك التي تتقن العزف عليها. وغيرها من المؤلّفات التي قد نأتي على ذكرها لاحقًا. أين تموضع مؤلفاتك الموسيقيّة، من حيث الأسلوب، في عالم الموسيقى اليوم؟**

تطور أسلوبي عبر السنين وتأثر بمصادر مختلفة. ومع ذلك، فقد كان كلاسيكيًا باستمرار، متجذّرًا في التونالية، أي في الموسيقى المقاميّة اللحنيّة (التي تتضمن في فهمي كل الموسيقى الموداليّة (modal music) وفي خط الربرتوار الغربي الممتدّ من بورسيل Purcell إلى سترافينسكي Stravinsky).

4. **درست الأرغن على يد الأستاذ Jean Langlais، ثم على يد Rolande Falcinelli في باريس، والقيادة الأوركستراليّة مع Evelyne Aïello، ثم تأهلت لتصبح أستاذًا في الأرغن من: Trinity College of Music in London، ثم أصبحت، في باريس، عازف الأرغن الأول في كنيسة Basilique du Sacré-Coeur بين الأعوام (1985-1993)، ثم في كنيسة l'église de la Trinité (1993-2008) خلفًا للمؤلف الموسيقي وعازف الأرغن الفرنسي أوليفير ميسيان Olivier Messiaen، وحصلت في هذا**

المجال على جوائز عديدة. كيف يؤثر الارتباط المستمر بالموسيقى الكنسيّة الدينيّة على حريّة التأليف الموسيقي؟ هل تجعلك هذه الممارسة مؤلّفًا "وظيفيًّا"، من الناحية الفكرية، لتخدم مُعتقدك الديني والموسيقى الكنسيّة بمعناها "المؤسّساتيّ" وحسب، أم إنها لا تتعارض، بالضرورة، مع "حُريّة" وتنوّع التأليف، أو أن يكون أكثر دُنيويّةً، أو حتى إنها، ربما، تخدمه وتُثريه؟

كل موسيقاي مكرّسة لتمجيد الله وبهجة البشرية. وهي، بطبيعة الحال، مستوحاة من ثقافتي وممارستي الدينية. في مثل هذه الفلسفة الفنية، لا مكان للانتهاك أو التّشويه أو الإكراه.

5. **من المؤلفين الموسيقيين الفرنسين المعاصرين ترك أثرًا عليك؟ (هل كنت على علاقةٍ شخصيّةٍ مع سلفِك في كنيسة l'église de la Trinité، المؤلّف الموسيقي وعازف الأرغن أوليفير ميسيان؟) (إذا كانت الإجابة نعم، فأرجو أن تحدثنا قليلًا عن طبيعة هذه العلاقة، بما يهم القارئ)**

ذات يوم، جاء أوليفييه ميسيان للاستماع إليّ بينما كنت أعزف في بازيليك القلب الأقدس. لم أعرف عن تلك الزيارة حتى 9 فبراير 1992، أي قبل شهرين من وفاته، حين طلب أن يراني ليعطيني أفضل شهادة، إذ قال لي: "لم أسمع أبدًا شخصًا يرتجل مثلك!"

لم أدرس على يد ميسيان، لكنني كنت طالبًا عند Jean Langlais لمدة 10 سنوات تقريبًا. كان له تأثير كبير على مقارباتي الموسيقيّة، وساهم بشكل لا لُبس فيه في تطوير شخصيتي الموسيقية. كما أنني أحب، بشكل خاص، موسيقى رافيل وديبوسي وروسيل وهونيغر وبولينك.

6. زوجتك ماري-برناديت دوفورسيه، هي كذلك، عازفة أرغن، مؤلفة وباحثة موسيقيّة. يتبادر للذهن، للحظة، أن ذلك قد يشكّل نوعًا من "الزُّحام" المهني داخل العلاقة الأسريّة الواحدة، لكنه عندكما، قد أثمر كاتيا-صوفيا، ابنتكما، وهي شاعرة وعازفة بيانو وباحثة موسيقية، وجان-بول، ابنكما، حقوقي وعازف بيانو ومؤلف موسيقي. هل من تعليق؟

زوجتي، ماري-برناديت دوفورسيه، هي ليست فقط موسيقية من الدرجة الأولى، وعازفة الأرغن التي عزفت لأول مرة كونشرتو سياتل للأوركسترا خاصّتي مع أوركسترا سياتل السيمفونية بقيادة جيرارد شوارتز، بل، وبفضلها قد اكتسبت تقنية البيانو اللازمة كي أصبح عازف أورغن جيد.

تتمتع ابنتي كاتيا-صوفيا بذكاء موسيقي رائع. وهي شاعرة ممتازة. وإلى جانب مسيرته المهنيّة في القانون، فإن ابني جان بول هو مؤلف موسيقي ومُرتجِل ذو خيال شعري ولحنيّ لافت، مستلهمًا متعة الحياة. بحس مسرحي فطري، يتقن المسرح ويجمع بسعادة بين الغناء والمرافقة الهارمونيّة الارتجاليّة على البيانو المتجليّة في مجموعة متنوعة من الكتابة والأساليب الآلية. وقد نشر حتى الآن مقطوعتين للبيانو، Valse وAlhambra.

7. كيف يتفق الموروث الموسيقي الكنسي (الليتورغي) مع الموروث الموسيقي العربي (الإسلامي) أو (الشعبي)؟ وكيف يمكن للموروث المتنوع الموارد أن يتآلف ويتشبّك في التأليف الموسيقي الكلاسيكي في أعمالك؟

إنها مسألة جبريّة، بالمعنى العربي الاشتقاقي الإيتمولوجي. بالحب والعاطفة والذوق الرفيع، يمكنك أن تفعل المستحيل. هناك أيضا سر الخلق. إن الله هو الذي يعطي النّعمة. على المرء فقط أن يفتح يديه وقلبه للترحيب بالنعمة.

8. عملت أستاذًا للتحليل الموسيقي في Conservatoire National de Région de Boulogne-Billancourt، (باريس، 1988- 2019) وأستاذًا زائرًا في الأكاديميّة الملكيّة للموسيقى في لندن. ما معنى أن تكون أستاذًا في معاهد غربيّة المنهج والهوى، وأنت القادم من "الشرق"؟ هل كانت لك بصمة مختلفة بفعل هذا الثراء الثقافي؟ بمعنى، كيف يمكن للشرقيّ الذي بداخلك أن يُساهم في صناعة الطالب "الغربيّ"؟

بعد أن درست في كلية القلب الأقدس في بيروت، استفدت من الثقافتين، الشرقية والغربية. لم أجد صعوبة في الوصول إلى فرنسا، وغالبًا ما كنت أستمتع بوصفي مدرّسًا، حيث أقوم بتصحيح الأخطاء الإملائية لطلابي في فصل التّحليل الموسيقي في Conservatoire de Boulogne. من المؤكد أن الموسيقى الشعبية الشرقية التي أحاطت بي في طفولتي أنتجت عندي أسلوبًا

موسيقيًّا غربيًّا أصيلًا، لكنه مفعمٌ، كذلك، بالألوان والأنغام والأوزان الشرقية.

9. تخرّجت من المدرسة الوطنية العليا للاتصالات في باريس. هل من شيء مميز تود قوله بخصوص هذه الرحلة؟ وما علاقة هذا بكونك مؤلّفًا موسيقيًّا أو عازفًا؟

كان والدي الحبيب، صبحي حكيم، يخشى ألا أكسب عيشي كموسيقي. لقد دعمني في جميع دراساتي الموسيقية، لكنني احترمت رغبته في الحصول على شهادة في الهندسة.

10. كنت عضوًا في الرابطة العالمية للموسيقى الروحية في روما. وحزت على شهادة الدكتوراه الفخرية من جامعة الروح القدس – الكسليك في لبنان. ثم تقلّدت وسام الصليب الأكبر من قداسة البابا بينيديكتوس السادس عشر تقديرا لتميزك في خدمة الكنيسة والأب الأقدس. وهنا، أسألك عن مسألةٍ قد تُحيّر البعض، حيث في الثقافة العربيّة (وربما العالمية) يصعب جدًا أن تجد شاعرًا متديّنًا، وكأن ثمة حاجز أو تعارض بين "الدينيّ" و "الشّعريّ"، لكن في الموسيقى، بدءًا من جوهان سباستيان باخ (ومن قبله كُثُر)، مرورًا بـ "أوليفير ميسيان" وصولًا إليك، لا نجد مثل هذا التعارض. لماذا برأيك؟ هل المسألة تكمن في طبيعة

اللغة الكلاميّة الشعريّة وطبيعة اللغة الموسيقيّة الصّرف، أم لأسبابٍ أخرى، ربما، اجتماعيّة، سياسيّة، عُرفيّة أو غيرها...؟

الشعر يربط الإنسان بروحه، والدين يربط الروح بإلهها. في ثقافتنا العربية نعيش في مخافة الله ومحبته التي نستحضرها في جميع أحاديثنا. لا يمكن أن يكون الشاعر العربي استثناءً. أيا كان الموضوع الذي يتعامل معه، فإنه يفعله في خوف الله ومحبته.

11. عندما نتحدث عن "الموسيقى العربية"، تاريخيًّا، فإننا نتحدّث عن "غناءٍ" بالدرجة الأولى. لاحظت في قائمة أعمالك الموسيقيّة الغنائية، أن معظم هذه المؤلّفات قد وُلدت في القرن الواحد والعشرين، و أنت المولود عام 1955. كيف تُعلل هذا "التأخير"؟ ثم أسألك، وليس بمنطقٍ قوميّ أو إيديولوجيّ، بل موسيقي صرف، لماذا تغيب اللّغة العربية عن مؤلفاتك الغنائية؟

المسألة، أولاً وقبل كل شيء، هي مسألة فُرص. لم أقم باستخدام النصوص العربية في مؤلّفاتي الموسيقية إلاّ مؤخرًا، ولا سيما بدعوة من الأب نعوم خوري (TWO MARONITE CAROLS للرباعية الوترية والتينور (2013)، ومن السيدة فاديا طمب (ACHCHAOUQUOU ILASSAMA) (2016)، و"طِباق" من السيدة ماتيلدا فيتو Mathilde Vittu. و"أبانا" من السيدة آن وارثمان Anne Warthmann (2019) و "السلام عليك" (2019).

12. ماذا تقول عن خيارك بأن تكون مؤلّفًا موسيقيًّا كلاسيكيًّا، في عالم "عربيّ" غير مُهيّأ لمثل هذا النوع من الموسيقى؟ وهل باريس كانت خيارًا أم "انسلاخًا" قدريًّا عن الوطن؟ وما معنى أن تكون مؤلّفًا موسيقيًّا "عربيًّا" خارج جغرافيّة المنشأ؟

سأدع الشاعر محمود درويش يبدأ الجواب:

"أنا من هناك

أنا من هنا

ولست هناك ولست هنا

ليَ اسمان يلتقيان ويفترقان
ولي لغتان نسيت بأيهما كنت أحلم
لي لغة إنجليزية للكتابة طيّعة المفردات
ولي لغة من حوار السماء مع القدس
[...]
أنا اثنان في واحد كجناحيْ سنونوة
إن تأخر فصل الربيع اكتفيت بنقل الإشارة".

إذا كنت قد استقرّيت في فرنسا، فقد كان ذلك بعد الحرب الأهليّة التي ضربت لبنان. خياري الوحيد هو أن أفعل مشيئة الله. أنا فخور بكوني عربيًا، وفخور أيضًا بكوني فرنسيًا. لذا فإنني أعتبر نفسي "اثنين في واحد" وأستمتع بالجمع بين الثقافتين ومقابلتهما واستحضارهما معًا في موسيقاي وفي قلبي.

13. كيف أثر البيت العائلي الذي نشأت فيه (الوالد/ الوالدة...) على علاقتك بالثقافة العربية ونشأتك الموسيقيّة؟

لقد ورّثني والداي وأجدادي وعيَ وحبَّ جذوري الثقافية العربية. لقد رددت جميلًا لأبي في مؤلَّفي "طباق" الذي تناول نصًّا لمحمود درويش. كما وكرّمت جدتي نور، في عملي الأوركسترالي "نور" (رابسودي الأرض المقدسة). أما بالنسبة للتربية الموسيقية، فقد موّل والديّ دروسَ العزف على البيانو، وكلاهما من عشاق الموسيقى (والدي يغني ويعزف على المندولين، وأمي تعزف البيانو سماعًا)، وكذلك فعلوا إخوتي وأختي.

14. كتبت العديد من المؤلفات للأوركسترا "الكلاسيكية الغربية". وقمت، في بعضها، باستدعاء (evoking) "الحان" شعبية شرقية (افتتاحية لبنانية، OUVERTURE LIBANAISE 2004، السندباد SINDBAD 2016، وبعلبك BAALBECK 2015). ما معنى هذا "الاستدعاء" أو "الاستنبات" (Plantation) للمكوّن الشرقي، أيًّا كان، في الكتابة الأوركستراليّة، لغةً، تلوينًا، وأسلوبًا؟

يكمن سحر وأصالة الموسيقى الشرقية في الألحان والميلسما (melismas) وفي المقامات؛ في تحوّلاتها وتقلّباتها. تتآلف أنغامها، بالمعنى الموزارتي، عبر "النوتات التي تحب بعضها البعض"، مندمجةً مع الخط اللحني. تؤدي الخطوط اللحنية الشرقية، باستثناء النغمات الربعية، باستخدام المسافة الثانية

المُكبّرة (نغمة الحجاز) إلى ظهور تسلسلات متناسقة صعبة، ولكنها ممتعة. التنسيق الأوركستراليّ هنا، هو ليس أكثر من طريقة متواضعة لإضفاء التناغمات. وكما يقول ريمسكي كورساكوف، "عندما يكون التناغم الهارموني جيدًا، يكون التنسيق الأوركستراليّ جيدًا".

15. سؤالٌ أوجهه لكلّ مؤلّفٍ موسيقيّ "عربي" أحاوره: هناك من يرى إلى "الأوركسترا" بوصفها شكلًا من أشكال الخطاب الغربي (الأوروبي)، لغةً وهيمنةً. كيف تنظر إلى العلاقة بين "الموروث" الموسيقي الشرقي وبين "نظام" الأوركسترا داخل علاقات القوى الحضارية غير المتكافئة؟

يقدم غناء أم كلثوم برفقة مجموعتها الموسيقية إتقانًا فنيًا لا تحسده عليها الأوركسترا السيمفونية،

حيث يكون الباسون المنفرد قادرًا على ملء الروح كما لو أنه أوركسترا بأكملها.

وبالتالي، فإن التنسيق الآليّ أو الأوركستراليّ هو ليس سوى الرداء لروح الموسيقى الكامن في اللحن وتناغماته الهارمونيّة. وكما قال جوزيف هايدن: "اللحن هو الأجمل، لكنه الأصعب في التأليف الموسيقي!"

16. كتبت الكونشيرتو للأورغن وكذلك للكمان مع الأوركسترا. ما سبب اهتمامك بهذا "النوع" الموسيقي تحديدًا؟

كونشيرتو الأورغن وكونشيرتو الكمان الخاصين بي، وكل كونشيرتو أكتبه، هو نتيجة دعوة أو تفويض، وليس بمبادرتي الشخصيّة.

17. لكنك، في هذه الكونشرتات، لم تستحضر، ولو في واحدٍ منها، آلةً من خارج المنظومة الكلاسيكية الأوروبية، كما فعل عددٌ من المؤلّفين "العرب" حين استنبتوا الآلة الشرقية في هذه الأعمال. لماذا؟

يحدث ذلك في مؤلّفاتي الأوركسترالية أو الصوتية اللاحقة، لكن لم تتوفر لي الفرصة أو الإلهام بعد للتعامل مع الآلات الشرقية بوصفها آلات انفرادية يُمكنها محاورة الأوركسترا.

18. هل يشغلُك أن تُعزف أعمالك الموسيقيّة في "العالم العربي"؟ من هو جمهورك المُفترض حين تؤلّف الموسيقى؟

تطور أسلوبي كثيرًا من سيمفونية في ثلاث حركات للأرغن (1986)، حتى تنويعاتي المشرقية للتشيلو والبيانو على "بنت الشلبية" (2021). عندما أؤلف فإنني أخاطب الجميع دون تمييز، وأعبر عن نفسي من خلال "المفردات" الموسيقية التي اكتسبتها. "الموسيقى هي لغة الصّمت!"

19. ماذا فعلت، كموسيقي وإنسان، عندما سمعت خبر "انفجار بيروت" في مُستهل أغسطس 2020؟

يؤكد انفجار بيروت، من بين العديد من المآسي الأخرى، أننا في حرب ضد الإنسانية. لقد صُدمت وكُدمت لأن الحي الذي نشأت فيه كان في مهبّ الانفجار. لقد صلّيت وقدمت المساعدة بقدر المستطاع. وموسيقيًّا، فقد قمت بإعدادٍ جديدٍ لأربع آلات تشيللو لأغنيتي التي ألفتها بالأصل لأربع فيولات. وقد تم إنشاء هذا الإعداد، المرتبط بالحدث، بواسطة جنى سمعان على موقع يوتيوب.[4]

20. كيف ترى المشهد الموسيقي الكلاسيكي العربي اليوم، وإلى أين تعتقد أنه يتجه؟

أنا قَلِقٌ من الوضع السياسي وما يخلّفه من عواقب إنسانيّة وخيمة. الله وحده يعلم إلى أين نتجه نحن وموسيقانا. لا أملك إجابة أخرى لسؤالك. أكرّس نفسي للعمل مؤلّفًا موسيقيًّا وعازف أورغن، واضعًا كل ثقتي بالله. أحرص على تثقيف نفسي بالقراءة والاستماع، طلبًا للحقيقة واقترابًا من الحقيقة الفنيّة. وقد أثّرت فيَّ كثيرًا الفكرة التي طرحتها الكاتبة الإسبانية **كريستينا**

[4] https://www.youtube.com/watch?v=BG4y8NjOvsk

مارتين خيمينيث (Cristina Martín Jiménez)، مؤلفة الكتاب الأكثر مبيعًا *La verdad de la pandemia* (*حقيقة الوباء*):

"إنهم يمنعوننا من فعل أي شيء يشفي: القبلات، العناق، المودّة، أكسجين الطبيعة، مياه البحر، والتغذية الجيّدة؛ في محاولة لإضعاف جهاز المناعة بالحزن. كان الحظر الأكبر أثناء الوباء هو منع الحب، لأن الحب هو الفن الوحيد. لذلك نحن في زمن الحرب. لكننا سنفوز، لأننا نعلم أنه في كل شيء يعمل الله لخير الذين يحبونه، الذين دُعوا حسب قصده" (رومية 8: 28).

*

قائمة المؤلّفات الموسيقيّة:

أعمال للأرغن:

"الرّباعيات" (1990)، LE TOMBEAU D'OLIVIER MESSIAEN "قبر أوليفر ميسيان" (1993)، "الحُكم الأخير" (1999)، LE BIEN-AIMÉ (الحبيب) (2001)، "عليك السلام" (2006)، THEOTOKOS (2010)، "اسكتشات فارسيّة" (2012)، "السندباد" (2014). أعمال للأوركسترا وكونشرتات:

"مقدمة لبنانية للأوركسترا" (2004)، "عليك السلام للأوركسترا" (2012)، "بعلبك" (2015)، و"السندباد" (2016) لإيقاعات وهارب ووتريّات.، و"نور – رابسوديا الأرض المقدسة" (2016) للدف والدربكة والقانون والوتريات، وكونشيرتو رقم 5 للأورغن والوتريات والتيمباني (2018/2017).

أعمال للبيانو:

"دمية" (2001)، إفتتاحيّة لبنانية" (2001)، عليك السلام" (2009)، "اسكتشات فارسيّة" (2012)، "بعلبك" (2015)، "تنويعات على يا طيرة طيري" (2020)، "تنويعات علة طلعت يا محلا نورها" (2021). وتنويعات للتشيللو والبيانو " VARIATIONS LEVANTINES " (2021).

رباعيّات وتريّة:

" TWO MARONITE CAROLS " (2013)، و "تنويعات على نشيد يا مريم البكر" (2019).

موسيقى الحجرة: كونشيرتو الحجرة رقم 1 (2008).

أعمال غنائية:

سوبرانو وبيانو – سوبرانو وأورغن: "أبانا" (2009). "السلام عليك" (2019). و " ACHCHAOUQUOU ILASSAMA" لألتو غنائي، كمان، فيولا، تشيللو وبيانو. (2016). و " TWO MARONITE CAROLS " لتينور ورباعية وترية (2013). و " THE ANGEL CRIED " لجوقة (a cappella and congregation) (2007). و"جلوريا" لجوقة وأورغن (2002). و "طباق" لجوقة ثلاثيّة، فلوت، أورغن (أو بيانو) وتخت شرقي (ناي، قانون، عود، رق، دف، دربكة) (2018).

الحوار الرابع

حوار مع المؤلف الموسيقي

هُتاف خوري

وُلد المؤلف الموسيقي اللبناني **هتاف خوري** في طرابلس عام 1967. درس، منذ 1982، البيانو والتأليف الموسيقي في مدينته مع ميشال حدّاد وعبد الحقّ مصري، ثم انتقل عام 1988 إلى الاتحاد السوفياتي لمتابعة دراسته العليا في «كلية تشايكوفسكي الموسيقية الوطنية» في كييف. تخرّج عام 1997، وخلال سنوات دراسته عمل مستشارًا فنّيًا مع «الأوركسترا السيمفونية الوطنية الأوكرانية»، كما مارس التعليم في أوكرانيا، ثم في الكونسرفتوار الوطني في لبنان منذ 1997.

مقدمة

كارهٌ للمباشَرة والصُّراخ، هامسٌ بزخم أوركستراليٍّ مُزلزل. "الغرب" خماره الظاهر، و"الشرق" وجهه المُحتجب. يتململ مع أفكاره الصُّوريّة والكلاميّة الصّامتة بخجل، وحين ينطق، تأتي موسيقاه واثقةً، متينة البُنية والعُمران.

بدأ حياته في بيت طرابلسي لبناني، جدرانه مكسوّة بريش الكتب، ومن هناك حلق إلى فضاءات المعنى والشعور. بأجنحة الموسيقى التي يحرّكها وتحرّكه، يرسم مساراته بآلاتٍ أليفة وأخرى نادرة. بصيغة المُفرد أو بصيغة الجمع الأوركسترالي، ينطق بلغة موسيقيّة بليغة، يزرع في منعطفاتها لكنةً لبنانيّةً أو شرقية الهوى، دون أن يرى في الموروث جواز سفر وحيدًا إلى المستقبل، أو أن يلفظه بوصفه ماضيًا آفِلًا.

يحلّق هتاف خوري بجناحين: جناح الموروث وجناح الرؤية، ليحافظ على توازنه في عالمٍ محتدم بالتناقضات والتحدّيات والأسئلة. من الفكر، ومن رفعة اللغة والتعبير، ومن رصانة الأسلوب وإحكام البناء التأليفي، ومن سِعة اللحظة الزمنية وزخمها الحركي، يجيء هذا المؤلّف الموسيقي اللبناني إلى المشهد الموسيقي العربي الحديث مُبدعًا لا تابعًا، باحثًا قلقًا لا واعظًا مُستسهلًا.

إنّه فنان مثقّف، متعالٍ على طوائف الوطن، وعلى "وطنيّة" الطوائف، يمنح صوتَه وصمتَه للإنسان بوصفه إنسانًا. وهو مؤلّف موسيقي حاضر في مسارح العالم وصالاته الموقّرة بأعماله أولًا، قبل أن يحضر بشخصه وجسده.

"عربيٌّ"، "شرقيٌّ"، يخاطب العالم والإنسان بلغة لا تحتاج وساطات، ولا تتهافت أمام هجانةٍ عابرة أو مساومة غير ندّيّة مع الآخر الحضاري. إنّه وحده صانع لغته الموسيقية التي يخاطب بها وجدان الإنسان، حيثما كان ومتى وُجد.

1. لكلّ مكانٍ صوته الخاص في ذاكرة الموسيقي. عندما أسألك عن طرابلس، مدينتك التي وُلدت وتعيش فيها، ما الذي يحتلّ حيّزًا من ذاكرتك الصوتيّة؟

طرابلس، مثلها مثل كثير من المدن العربية، تتمتّع بما أسمّيه "فضاءها الجغرافيّ الصوتيّ"، وهو فضاء يتشكّل أكثر ما يتشكّل في المشهد الهتروفونيّ لأصوات الآذان. في طرابلس القديمة، حيث القلعة تعتلي التلّة وتشرف على المدينة بكاملها، اعتدت أن أُصغي من ذلك الموقع الجليل إلى هذا النسيج اللا-تونالي، اللا-لحني، الكونيّ تقريبًا: يبدأ من المساجد البعيدة ثم يقترب تدريجيًا، طبقة فوق طبقة، صوتًا فوق صوت، حتى يتعانق الكلّ في لحظة كثيفة متواشجة، لا تعترف بقوانين موسيقيّة أفقيّة أو عموديّة صارمة.

هذا "المشهد الصوتي" الملازم لطرابلس طبع تجربتي الفنية بعمق، وجعلني، في مرحلة متقدّمة من إنتاجي، أتخطّى الكتابة العامودية (الهوموفونية/ المتجانسة) إلى كتابة هتروفونية قلقة، متحوّلة الألوان. مثالٌ على ذلك هو "كونشيرتو البيانو الأوّل"، حيث سعيت إلى أن أُستَنطِق مجموعة الوتريات كلٌّ بصوتها، عبر ما يُعرف في لغة التأليف الموسيقي بـ **division**: أي أن لكلّ آلة أذنها الخاصة ومقولتها الفردية، ومع ذلك، يظلّ الناتج جمعًا بصيغة المفرد، أو بتعبير آخر، وحدةً تولد من التعدّد.

2. **ألفت عددًا كبيرًا من الأعمال الموسيقيّة المتنوعة: 5 سمفونيات، 15 كونشيرتو والعديد من المؤلفات لموسيقى الحجرة وغيرها مما سنأتي على ذكره لاحقًا. كيف تصف أسلوبك الموسيقي، و أين تضع مؤلفاتك في عالم الموسيقى اليوم؟**

قياسًا إلى عمر التجربة، لم أكتب عددًا كبيرًا من الأعمال مقارنةً بكثيرٍ من المؤلفين الموسيقيين العالميين؛ فأنا، في العادة، لا أكتب أكثر من أربعة أعمال في السنة. وغالبًا ما تبدأ الكتابة لديّ كفكرةٍ صُوَريّة أو أدبيّة قبل أن تتّخذ شكلها الموسيقي، بل إنني قد أمضي وقتًا أطول في البحث عن الفكرة منه في تدوينها.

أعمالي متنوّعة، هذا صحيح، فهي تتراوح بين السيمفونيات والكونشرتات وموسيقى الحجرة والأعمال الغنائية، بل وأحيانًا تمتد إلى مؤلَّفاتٍ لآلاتٍ نادرة، كما فعلت مع آلة الـ **Theremin** وآلة الـ **Corno di Basset**. قد يبدو أسلوبي، في ظاهره، محض أكاديميّ، غير أنني أسعى أحيانًا إلى تعديل القوالب الموسيقيّة الغربيّة بما يتناسب مع أفكاري الخاصة؛ فلا أنصاع تمامًا للمعايير الأكاديمية المألوفة، بل أُدخل إلى الكتابة خليطًا من الأساليب العالمية المتنوّعة، مع الحفاظ على ما أسمّيه "الهويّة الشرقيّة" — إن جاز التعبير — لكن بروحٍ من التّجديد، ومن خلال استخدام تقنيّاتٍ نادرة الحضور في الموسيقى الكلاسيكيّة الغربية، بينما هي متأصّلة في الموسيقى الشرقيّة، ولا سيّما موسيقى الشرق الأوسط.

أعتقد أن من يُصغي إلى أعمالي في العقد الأخير يمكنه أن يميّز أسلوبي دون أن يلتبس عليه. أما من حيث الانتشار، فقد عُزفت أعمالي في معظم قارات

العالم وحظيت بحضورٍ محترم، وإن كانت تُعزف بدرجةٍ أقل في العالم العربي، باستثناء لبنان الذي يظلّ الحاضن الأقرب.

3. درست التأليف الموسيقي على يد الأستاذ (Yuri Ishenko) في الأكاديمية الوطنية للموسيقى في كييف (أوكر اينا). ما هي أهمية هذه المرحلة، (1988 – 1997) في تطورك الموسيقي؟

مرحلة الدراسة تحت إشراف البروفيسور يوري إيشنكا تنقسم عندي إلى شقَّين: عمليٌّ تأليفيّ مباشر، ونظريٌّ بحثي تُوِّج بأطروحة الدكتوراه تحت إشراف البروفيسور كاتليريفسكي. هذه السنوات، الممتدّة بين 1988 و1997، كانت الحاسمة في تكويني، إذ صقلتني كمؤلّف وباحث موسيقيّ أكاديميّ معًا. ولعلّ ما منحني ثراءً استثنائيًا هو سماح أستاذي، على غير العادة، بأن أحضر دروس التأليف عند زملائه الآخرين في الأكاديمية، فازدادت معرفتي اتساعًا، وأصبحت رؤيتي أكثر شمولًا وسعة نظر.

أقول إنّ هذه المرحلة كانت بمثابة "الصخرة" التي بنيتُ عليها مستقبلي المهني. فعند وصولي إلى الأكاديمية الوطنية للموسيقى في كييف، كنت لا أزال مجرّدًا من أسلحة المعرفة الموسيقيّة التي كانت بديهيّة لدى زملائي الأوكرانيين، وأنا القادم من لبنان الحرب، ومن عالمٍ عربيٍّ لم يكن يأخذ الموسيقى على محمل الجدّ. لكنني وجدت في كييف حضنًا دافئًا أتاح لي أن أنهض بنفسي، شيئًا فشيئًا، وألحق بالمستوى الأكاديمي المطلوب. لم يكن ذلك من دون عناء وضغوط وقلق، بل ومن دون لحظات انكسار نفسي، لكن هذه اللحظات بالذات هي التي زادتني صلابةً وقوةً على الصعيد المهني.

4. أيُّ مكوّن كان الأكثر أثرًا في تكوينك خلال سنوات الدراسة في كييف؟

ربما، المكوّن الدراماتيكي، هو الأكثر أثرًا في تلك المرحلة. أن تجد نفسك أمام أساتذة يشكّلون امتدادًا لحضارة موسيقيّة عريقة، تمتدّ جذورها منذ "عُصبة الخمسة" في روسيا القيصرية، وصولًا إلى كبار المؤلّفين السوفييت في القرن العشرين، فهذا يعني أنك تدخل في قلب روح موسيقيّة لها تاريخها، وموروثها، وأبعادها الجمالية والفكرية. إنها حضارة دراميّة بطبيعتها، تجعل من التعبير الموسيقي فعلًا مصيريًا، يحمل توتّر التاريخ وثقله، ويترجمه إلى لغة الأصوات والبُنى.

هذا الانغماس في "الروح الدراماتيكية" كان له أثر بالغ في تكويني، إذ جعلني أتماهى مع هذا الإرث وأتأثّر به أيما تأثير. وهو ما أراه غائبًا، بعمق، عن الموروث الموسيقي العربي؛ إذ على الرغم من ثرائه المقاميّ والإيقاعيّ، فإنه لا يحمل في بنيته التاريخية–الجمالية ذات البعد الدراماتيكي الذي يتّسم به التقليد الكلاسيكي الغربي. من هنا، كان لا بدّ أن أستوعب هذا البُعد وأتمثّله، ثم أبحث عن طرائق لإعادة صوغه داخل تجربتي الخاصة، بما يحافظ على جذوري الشرقية من جهة، ويستفيد من هذا الغنى الدرامي من جهة أخرى.

5. وماذا بقي من تلك المرحلة "الأوكرانية" في مؤلّفاتك اليوم؟

ليس الكثير في الحقيقة. بقيت بعض الأعمال المرقّمة والمصنّفة ضمن سلسلة مؤلفاتي، لكنها بالنسبة لي وثائق أكثر منها مؤلفات أتحمّس لإعادة عزفها. إنها تشير إلى سيرورتي، وتشهد على مرحلة ضروريّة من مراحل تطوري، لكنني اليوم أقف على مسافة بعيدة منها. لقد مضيت في طريق موسيقي آخر، أكثر نضجًا وتعقيدًا، بحيث تبدو تلك الأعمال جزءًا من الماضي التعليمي لا من الحاضر الفني.

6. حدّثنا عن نشأتك العائلية الأولى، عوالم الصوت الأولى في هذه البيئة الحاضنة، كيف تصفها لنا؟

ولدت في بيتٍ يفيض بالكتب والموسيقى. والدي، مارون عيسى خوري (1935–2015)، كان كاتبًا وباحثًا ومترجمًا، ترك مؤلفات في الفلسفة وتاريخ النهضة العربية والأركيولوجيا. لذلك، نشأت في بيت تحيط به مكتبة ضخمة، كما كان بيتًا محبًّا للموسيقى الكلاسيكيّة، وربما ورث والدي هذا الشغف عن جدي الذي عزف على العود قبل أن يهجره بحثًا عن لقمة العيش. ويبدو أنني بدوري ورثت هذه "البصمة الجينيّة"، إذ اكتسبت حبّ الموسيقى عبر التربية السمعية (لا التعليمية)، من خلال الاستماع الدائم للإسطوانات التي كنت أحب اقتناءها.

إلى جانب ذلك، ورغم مآسي لبنان، كنّا كعائلة نرتاد الحفلات الموسيقية التي تنظمها مؤسسات أجنبية أو الملاحق الثقافية في السفارات. هناك تعرّفت منذ صغري إلى عازفين مرموقين، فاعتادت أذني على استقبال الموسيقى في أبهى صورها أداءً وصوتًا، بما صقل ذائقتي مبكرًا. أما والدتي، فقد كانت تحب

الغناء وتمتلك صوتًا جميلًا، لكنها أبقته حبيس البيت والأسرة، وكان ذلك كافيًا ليزرع في داخلي بذور علاقة حميمة مع الصوت الإنساني ومع الموسيقى بوصفها لغة البيت الأولى.

7. ماذا تقول عن خيارك بأن تكون مؤلّفًا موسيقيًّا كلاسيكيًّا، في عالم "عربيّ" غير مُهيّأ تمامًا لمثل هذا النوع من الموسيقى؟ هل يمثّل هذا الو اقع عائقًا، أم إنه، ربما، تحدّيًا مُفيدًا؟

أن تكون مؤلّفًا موسيقيًّا في عالمنا العربي أمر إشكاليّ في حدّ ذاته. وأن تعيش، جغرافيًّا، داخل نطاق العالم الثالث، يزيد هذه الإشكالية. ففي ثقافتنا العربية لم يكن هناك، تاريخيًّا، استعداد حقيقي لاحتضان المؤلّف الموسيقي بالمعنى الأكاديمي، أو لمنحه فضاءً طبيعيًّا للعمل والإنتاج. لبنان، مثلًا، وفّر لي إمكانات التعرّف إلى الثقافة الموسيقية وإلى فرص الاستماع، لكنه لم يوفّر إمكانات التأليف كمهنة.

لم يكن الخيار مستحيلًا، لكنه لم يكن هيّنًا أيضًا. كان عليّ أن أبحث عن صيغة متوازنة: أن أرضي الأهل الذين لم يتقبّلوا بسهولة أن يصبح ابنهم "مزّيكاتيًّا"، وفي الوقت نفسه أن أُحقّق طموحي الشخصي. لذلك بدأت دراستي الأكاديمية في الاقتصاد، بعيدًا عن حلمي، قبل أن أكتشف، بعد عامين، أنني في المكان الخطأ. عندها صارحت والدي، وتفهم رغبتي، بالتزامن مع مشاركتي في مسابقة صغيرة للتأليف في طرابلس حصلت عبرها على نصف منحة دراسية لمتابعة دراستي في الاتحاد السوفييتي. أما النصف الثاني فكان مبلغًا يسيرًا لم يقف عائقًا أمام الخطوة.

في كييف، وُلدت من جديد، موسيقيًّا وإنسانيًّا. واقع النشأة، بقدر ما مثّل عائقًا، كان سببًا لخلق تحدٍّ مُفيد: كان عليّ أن أثبت جدارتي أضعافًا مضاعفة، لأُكسب خياري مصداقية أمام نفسي وأهلي ومجتمعي.

8. كتبتَ العديد من المؤلفات للأوركسترا "الكلاسيكية الغربية"، وأنت موسيقيٌّ نشأ في بيئة شرقية (عربية). فما معنى الكتابة للأوركسترا، لغةً، تلوينًا، وأسلوبًا؟ ما الذي تعبّر عنه، أنت شخصيًّا، عبر الأوركسترا، ولا يمكن فعله عبر أداةٍ موسيقية أخرى؟

صحيح أنني كتبت كثيرًا للأوركسترا الكلاسيكية الغربية، ولم أكتب أبدًا موسيقى للتخت الشرقي، ولا أعمالًا تتضمن آلات شرقية. ليس في الأمر موقف مبدئي أو رفض، لكنه ببساطة لم يحدث. ربما لأنني لم ألتقِ بعازفٍ شرقيّ شعرت تجاهه بندّية العلاقة التي تتيح للمؤلّف أن يغامر بعمل كبير مكرّس لتلك الآلة. هذا لا يعني أن مثل هؤلاء غير موجودين؛ على العكس، هناك أمثلة رفيعة مثل كونشيرتو العود للصديق عبد الله المصري مع الأستاذ سمير نصر الدين، أو تجارب مارسيل خليفة العديدة والهامة للعود، أو رفعت جرانه وبشرى الترك مع القانون.

أنا، بدلًا من ذلك، عوّضت عن غياب الآلة الشرقية عبر لغة الأوركسترا نفسها، حيث طوّعتُ "المساحة الجغرافيّة الشرقية" لتتكلم بلسان الأوركسترا. هذا الإحساس بالمساحة والامتداد، الذي يعبّر عن طبيعة الشرق وفضائه، يمكن نقله إلى الأوركسترا لتصبح هي الأداة الكبرى التي تعكس هذا

الأفق. كما كان يقول أستاذي بالروسية: "ليس كل شعب في العالم يملك هذا الإحساس بالفضاء". وفي الأوركسترا وجدت الوسيط الأمثل لنقل هذه الروح، بما يتجاوز حدود الآلة المنفردة.

9. لكن ماذا تقصد تحديدًا بهذا التعبير: "الفضاء الجغرافي"؟

ما أعنيه ببساطة، هو أن أمنح المستمع، عبر أسلوبي الخاص، ذلك المتسع الذي يجمع بين متعة الاستماع والشعور بالارتياح، وفي الوقت نفسه أترك له فسحةً للتفكير في اللحظة الموسيقية العينيّة وما يحدث داخلها. الأوركسترا الغربية بالنسبة لي هي "الشكل" أو الوعاء، وليست المضمون أو الروح. ومن هنا لا أرى أن التعبير عن موروثنا الموسيقي يستلزم بالضرورة استخدام المقام أو الإيقاع الشرقي بصورته المباشرة. أحيانًا يكون استدعاء الروح أعمق من تقليد التقنيّة. ولهذا أعتقد أنني كنت، بلغتي هذه، أكثر إقناعًا للغرب من مؤلفين كبار حاولوا "استنبات" الشرق في موسيقاهم على نحو استشراقي. فالتقنية لا تترجم الإحساس بالضرورة؛ ثمة فارق كبير بين امتلاك الحسّ والروح، وبين امتلاك التقنيّة فقط.

10. هل تُشيرهنا، ضمنًا، إلى أن "إيقاع" أو"زمن" إحساس "الإنسان الشرقي" بالفضاء الجغرافي، مختلف عن إحساس "الإنسان الغربي"؟

الزمن في الموسيقى ليس عنصرًا خارجيًّا، بل مكوّن عضوي في صلب اللغة الموسيقيّة. وأرى أن الإحساس بالزمن يتصل، في جوهره، بعلاقة الإنسان بالنظام: أن تحيا وفق نظام صارم من المواعيد والالتزامات، أو أن تتحرك بحرية أكثر، بعيدًا عن الضبط الدقيق للوقت. بهذا المعنى، ثمة فارق عام بين "الغربي" و"الشرقي"، إن جاز التعبير. الزمن هنا يصير ثقافةً وشعورًا، محكومًا بما سمّيته "الفضاء الجغرافي". ومن حيث لا ندري، ينعكس هذا الإحساس في لاوعينا، ويتجلى في مرايا الموسيقى التي نكتبها، ليعود أثره على المتلقي بدوره.

11. عدد من الأوركسترات العالمية، وعازفين من جنسيات متعددة، عزفوا أعمالك. ماذا تقول عن هذه التجارب؟ كيف تلقى العازفون مؤلفاتك؟

هذا صحيح، وقد استُقبلت أعمالي بترحاب واسع. لا أنكر أنّ بداياتي كانت مشوبة بالخجل وربما بالرهبة، حين أسمع أوركسترا تعوّدت عزف موسيقى كبار المؤلفين عبر القرون تؤدي عملاً لي. لكن نجاح تلك التجارب وتقدير النقاد والعازفين جعلني أكثر ثقة بما أكتب. أذكر مثلًا كونشيرتو الفلوت والوتريات والإيقاعات "مرآة الأبديّة"، الذي كتبته للصديق وسام بستاني، وقد قُيّم من قبل النقاد كأحد أبرز الكونشرتات التي أُنجزت في العقدين الأخيرين.

اليوم ألاحظ أنّ الغرب نفسه في حاجة ماسّة إلى دماء جديدة وإلى خصوصيّات تأتي من ثقافات أخرى. وهذا ما يجعل العازفين والأوركسترات

يتجاوبون مع تجربتي بثقة متزايدة. لقد بدأ الأمر بخجل، كوني "العربي" القادم من جغرافيا أخرى، لكنه سرعان ما تحوّل إلى مصدر قوّة وندّية. يكفي أن أشير إلى أن مؤلَّفي للفيولا والبيانو بعنوان Metamor-Frozenقد عُزف أكثر من 250 مرة في السنوات الأخيرة، وسُجّل ضمن إسطوانة ضمّت أعمالًا لمؤلفين عالميين مرموقين. هذا بحد ذاته مؤشّر موضوعي على قيمة العمل ودرجة قبوله. واليوم، أكتب أعمالي بطلب مباشر من العازفين والأوركسترات الذين باتوا يثقون بما أقدمه.

12. حين تقول إن "الغرب" قد "أفلس"، أليس في هذا تجنٍّ ما، أوربما مبالغة؟ كيف توضّح وجهة نظرك هذه للقارئ؟

ليس القصد من كلمة "إفلاس" إصدار حكم قيميّ مطلق، بقدر ما هو توصيف لحالة دورية في تاريخ الموسيقى الأوروبية. فـ "الغرب" مرّ بمراحل متعاقبة، لكلٍّ منها سماتها وأساليبها وآلاتها وصوتها. لكن بين هذه المراحل دائمًا ما ظهرت فترات من الإنهاك أو الانسداد، يمكن النظر إليها بوصفها لحظات إفلاس نسبي.

خذ مثلًا المرحلة التي سبقت النهضة(Renaissance) ، حيث بدت أوروبا الموسيقية في حالة جمود، ثم ما لبثت أن استعانت بالتراث العربي/الإسلامي لترميم بنيتها المعرفية والفكرية في بدايات النهضة. بين النهضة والباروك أيضًا، ثمة علامات استفهام كثيرة تحيط بالتحولات الجذرية التي حدثت، واستمرت ارتداداتها في العصر الكلاسيكي. ثم جاءت فترة "الفراغ" أو "حفرة الضياع" التي امتدّت لنحو أربعين عامًا بين الكلاسيكية والرومنطيقية، تلتها أزمة

الرومنطيقية نفسها مع تشظّيها في مدارس متباينة: الواغنريّة (نسبةً إلى ريتشارد فاغنر، 1813–1883)، والبروكنريّة (أنطون بروكنر، 1824–1896)، والمالريّة (غوستاف مالر، 1860–1911).

ومع بدايات القرن العشرين، برزت حداثة أرنولد شوينبرغ (1874–1951) والمدرسة الفيينية الثانية، التي دشّنت تقنية الدوديكافونية)الاثني عشر نغمة، twelve-tone serialism). غير أنّ هذا المسار بدوره بدا وكأنه أوقف الزمن، أو وضعه في دائرة مغلقة، وظلّ يبحث عن "دماء جديدة" تعيد الحياة إلى المشهد الموسيقي. ولهذا اتجهت أنظار عدد من المؤلفين الأوروبيين نحو الشرق الأوسط وإفريقيا والشرق الأدنى، استلهامًا لمواد جديدة: إيقاعات، موتيفات لحنية، ميكروتونالیّة. بعض هذه المحاولات نجح في استيعاب العناصر "الدخيلة" وصهرها في لغة أوروبية، لكنها سرعان ما استُهلكت أيضًا.

اليوم، يبدو الغرب واقفًا على مفترق طرق: تتخبط الموسيقى دون رؤية واضحة أو مسار مستقر. وربما الاستثناء الأوضح نجده في بعض المؤلفين السوفييت الكبار – أمثال ألفرد شنيتكي (1934–1998) وغيّا كانتشيللي (1935–2019) – الذين استطاعوا، حتى بعد انهيار الاتحاد السوفييتي، أن يحافظوا على خط موسيقي متماسك. أما في الغرب، فلا نجد إلا قلة قليلة تتمتع اليوم برؤية موسيقية واضحة وقابلة للاستمرار.

13. قد يختلف البعض معك، أستاذ هتاف، بشأن التسمية "إفلاس". ربما فيها "قسوة" أو حكم فيه "مغالاة"! فقد يميل البعض إلى استخدام تسميات أخرى مثل: "مخاضات"، أو

"بحث"، أو "قلق حضاري"... حيث تُرى مثل هذه التحولات بوصفها علامات حيوية في سيرورة الثقافات. ماذا تقول؟

تمامًا. يمكن النظر إلى الأمر من زوايا مختلفة، واختيار مفردات أقل حدّة، لكن ذلك لا يلغي أن أوروبا – والغرب عمومًا – وصلت في مفاصل تاريخية متعدّدة إلى طرق مسدودة كان عليها أن تبحث عن مخارج لها. وأنا أصرّ على كلمة "إفلاس"، لأنها لا تقتصر على الموسيقى فقط، بل تشمل الاجتماع والسياسة أيضًا. ولعلّ السبب الأعمق في ما أسميه "إفلاسًا" هو انعدام التنوع أو انكماشه. فالتنوّع هو شرط أساسي لبقاء الثقافة حيّة؛ هو حضور الآخر المختلف. من دون هذا الآخر لا تتشكّل الهويّات، بل تنغلق وتذبل.

14. سؤال أطرحه على كلّ مؤلّف موسيقي "عربي" أحاوره: هناك من يرى إلى "الأوركسترا" بوصفها خطابًا غربيًّا وهيمنةً أوروبية. كيف ترى العلاقة بين الموروث الموسيقي الشرقي ونظام الأوركسترا داخل علاقات القوى الحضارية غير المتكافئة؟

في هذه المرحلة من العمر، لم أعد مشغولًا إن كنت أمثّل خطابًا غربيًّا أو شرقيًّا. الموسيقى بالنسبة لي لغة إنسانية كونية. المهم أن نكتبها كتابة صحيحة، منضبطة بنيويًا وجماليًا، بحيث تصل إلى كل مستمع. المهم أيضًا أن تبقى متصلة بواقعها، عاكسةً له؛ فالمؤلف الموسيقي الذي يترفّع عن واقعه أو يتجاهله، لا يمكن أن يكون مؤلفًا ناجحًا.

حين أكتب للأوركسترا، فهي بالنسبة لي شكل، لا مضمون. وسيط أعبُر من خلاله إلى المستمع. ما أفعله ليس حوارًا بين شرق وغرب، بل بيني – كمؤلف – وبين المتلقي. وحين أكتب، لا أفعل ذلك لكي أصرخ: "اسمعوا ما عندي!"، بل أكتب بهمس، للمتعة ولإثارة الأسئلة.

أنا ابن هذا الشرق، صحيح. لكنني لا أستحضر الشرق في موسيقاي بوصفه قشرة سطحية أو زخرفة خارجية، بل عبر النفس الشرقي ذاته، عبر الروح. أعتقد أنني – ومعي زملاء مثل عبد الله المصري وبشارة الخوري وناجي حكيم – بلغنا مرحلة يمكننا أن نقول فيها بثقة: "نحن موجودون". أما حضاريًا، فالمؤسف أن العرب لم يعرفوا كيف يستثمرون القيمة المضافة التي يوفّرها لهم تاريخهم، تاريخ كان في يومٍ ما ناهضًا حين كان الآخرون غافلين.

15. كتبتَ العديد من الكونشرتات لآلات مختلفة. ما سرّ اهتمامك بهذا النوع الموسيقي؟

أحبّ كتابة الكونشيرتو لأسباب عدّة:

أولًا، لأنه يتيح حوارًا ندّيًا بين الفرد والجماعة؛ بين الذات الفردية والمجتمع الكبير.
ثانيًا، لأن الكونشيرتو قالب معماري صارم ومتين، يوفّر تماسكًا هندسيًا ضروريًا لأي مؤلَّف موسيقي جاد.

وثالثًا، لأنه يقوم على جوهر السوناتا بما تحمله من جدلية درامية عميقة. فمن الصعب تخيّل كونشيرتو لا سوناتيا، إذ إن الحركة الأولى فيه تُبنى،

عادة، على بنية السوناتا. هذه الصيغة لم تتطور بجدية إلا مع تداعيات عصر التنوير، منذ موتسارت المتأخر وبيتهوفن، ثم العصر الرومنطيقي، ولذلك فهي ليست تسمية شكلية، بل ثمرة فكر فلسفي وموسيقي عميق.

16. لكنك في هذه الكونشرتات لم تستحضر، ولو مرة واحدة، آلة شرقية خارج المنظومة الكلاسيكية الأوروبية، كما فعل بعض المؤلفين العرب. لماذا؟

الكونشيرتو، بالنسبة لي، ليس قالبًا غربيًا جامدًا، بل فضاء مفتوح أستخدمه بحسب حاجتي. لم أكتب كونشيرتو من ثلاثة أجزاء مثل التقليد الكلاسيكي، بل غالبًا ما أكتفي بحركة واحدة، أجري عبرها الحوار بين الآلة المنفردة والمجموع الأوركسترالي. الكونشيرتو، بهذا المعنى، هو معادل للتخت الشرقي، لكن بلغة أوسع وأكثر تعقيدًا.

لماذا لم أكتب لعازف أو آلة شرقية؟ السبب الأول أنني لست واثقًا دائمًا من جهوزية بعض العازفين الشرقيين لأداء ما أكتبه، وهذا يقيّدني. التأليف يحتاج إلى حرية مطلقة، وأخشى أن أُكبّل بمزاج أو حدود تقنيّة لعازف بعينه. السبب الثاني هو أن أحدًا من هؤلاء العازفين لم يطلب مني عملًا كهذا أو يحفّزني نحوه. ربما أكون مقصّرًا أنا في البحث، وربما هناك تقصير متبادل. وفي كل الأحوال، لم يتحقق اللقاء بعد، لكن ذلك لا يعني أنه مستحيل في المستقبل.

17. في بعض أعمالك، مثل"MarimBach" ، و"حدائق الحب"، نلمس حضورًا لخوارزميات رياضية في تصميم الفكرة الموسيقية. كيف تحدّد التوازن بين العاطفة والتفكير المنطقي في موسيقاك؟

كتبت حدائق الحب بعد ولادة ابنتي الثانية إيلينا. لذلك كان العمل مفعمًا بالحنان، أقرب إلى تأملٍ عاطفيّ منه إلى بناء عقليّ. أما MarimBach فهو حوار بين آلة الماريمبا وباخ عبر تنويعات غولدبرغ، وهو بطبيعته قائم على منطق رياضي صارم، لكنني لم أغفل أن أترك فيه بصمتي الخاصة. أرى أن الموسيقى لا يمكن أن تستقيم إلا بتوازن ما بين العقل والعاطفة. لا توجد نسبة ثابتة أو معادلة دقيقة، لكن المؤلّف هو من يتحكّم بمقادير هذا المزج بحيث يخرج العمل متماسكًا. الموسيقى، في النهاية، انعكاس للإنسان، والإنسان مزيج من العقل والوجدان، من المنطق والشعور، وهذا ما يتدفّق في مؤلفاتي بقصد أو من دون قصد.

18. البعد التراجيدي/ الدراماتيكيّ حاضرٌ بقوة في مؤلَّفاتك الموسيقيّة. أعطي أمثلة منها: كونشيرتو الفيولا الثالث (Lost to this Word)، ومرثية للبيانو، و"حياة مظلمة" للبيانو (4 أيدي)، و "Stabat Matter" (الأم المتألّمة) لسوبرانو، تينور، تشيللو وبيانو، وسوناتا البيانو رقم 3 "إلى لحظةٍ ضائعة" وغيرها الكثير. قد يُعزى هذا إلى ميلٍ في النفس نحو التراجيديا، أو إنها الحياة

التي نعيشها وانعكاساتها. لكن، ما معنى أن تكون تراجيديًّا في الموسيقى؟

أتفق معك. البُعد الدراماتيكي التراجيدي حاضرٌ بقوة في أعمالي (تطرقتُ إلى ذلك في إجابتي عن مرحلة تعليمي الأكاديمية وأثرها)، لكنني أضيف هنا أنني أنتمي إلى جيل الحرب [لبنان]، ومن قبلها عايشت نكسة 1967، وواقع الصراع هو الواقع الغالب المستمر في حياتنا على أوجهٍ متنوعة. من هنا، فإن عدم استبطان هذا الواقع في الموسيقى يكون نوعًا من الكذب؛ فكيف تكون فنانًا حقيقيًّا إذا لم تحمل همًّا عامًّا؟ لكن هذا الهمّ العام، هو، في الوقت نفسه، قصتي الشخصيّة. فأنا لست منفصلًا عن هذا الواقع؛ انظر مثلًا إلى بعض مؤلفاتي Metamor-Frozen :(للآلت والبيانو)، و Mirror of Eternity (كونشيرتو الفلوت، الوتريات والإيقاعات)، السيمفونية الثانية Reminiscenza، السيمفونية الثالثة Time of Fear، السيمفونية الرابعة Street of Dreams، وهذه كتبتها في أعقاب "ثورة" 2006، ثم كونشيرتو الفيولا رقم Outside the Borders 2، وكونشيرتو الفيولا الثالث Lost to this World، و"مرثية للبيانو" التي ألّفتها لذكرى صديقي عازف البيانو وليد عقل، وسوناتا رقم 3 للبيانو Dark Life(أربع أيدٍ). وغيرها من الأعمال، فإنك تجدها تعكس حياتنا وواقعنا بالضرورة. لكن يبقى السؤال الأهم في الفن، هو سؤال الفن نفسه؛ أي كيف نعالج، فنيًّا، هذه الهموم والقضايا العامة الكبرى أو الفردية الشخصيّة. انظر إلى المؤلفين الموسيقيين والأدباء الكبار: إنهم دراماتيكيون بامتياز، ألا يجدر أن نتعلم منهم؟

19. كتبت العديد من الأعمال للبيانو. وفي بيتك عازفة بيانو من الطراز الرفيع، هي زوجتك تاتيانا بريماك. هل أثر ذلك على غزارة كتاباتك للبيانو؟ وكيف ساهم عزفها في حياتك المهنية؟

لا أريد أن أبدو "مُستغلًّا" لزوجتي عازفة البيانو. لذلك، فأنا لا أعتبر أن ما كتبته للبيانو يُشكّل عددًا كبيرًا من الأعمال. ثم إن الكتابة للبيانو عملٌ شاقّ، وأنا أفضّل التأليف للأوركسترا. ثمة حدود موسيقية أو تقنيّة للبيانو لا أحب التقيد بها.

لكن، بلا شك، أن عزف تاتيانا بريماك منحني حريةً متفرّدة في الكتابة للبيانو، فبسبب مهارتها وتمكّنها كتبت ما أريد، وهي بدورها أوصلت أفكاري على نحوٍ بارع، ثم تُوّج هذا التعاون بإصدار اسطوانتين للبيانو (شركة *Grand Piano Naxos*) تضمّان أعمالًا للبيانو لمؤلفين موسيقيين لبنانيين، حيث سجلت من أعمالي السوناتا رقم 3 ورقم 4.

20. "الموسيقى العربية"، عبر تاريخها، هي غناءٌ بالدرجة الأولى. نلاحظ أنك لم تكتب الكثير من الأعمال الغنائية قياسًا لما كتبته بلغة الموسيقى الصرف، كما أنك لم تتعامل كثيرًا، في مؤلَّفاتك الموسيقيّة الغنائية، مع النصوص الشعرية العربية. ماذا تقول عن علاقتك بالشعر والموسيقى الغنائية عمومًا؟

صحيح. كتبت عددًا قليلًا من الأعمال الغنائية. أذكر منها *Stabat Mater* (سوبرانو، تينور، تشيللو وبيانو). وفي مرحلة الدراسة ألّفت *عابرون في كلام عابر* (باريتون وأوركسترا) شعرًا لمحمود درويش، ثم أعمالًا أخرى لجبران خليل جبران وغوته (الشاعر الألماني) مع البيانو، ثم أعمالًا لجاك أسود ونزار

قباني. ومن آخر أعمالي الغنائية، بالإنجليزية، لجوقة وأوركسترا وترية وبيانو (شعر محمود درويش)، وغيرها. ومن أكثر المغنين الذين غنّوا أعمالي فادية طُنب الحاج، وقريبًا ستصدر اسطوانة بصوتها تضم عملين غنائيين من تأليفي، ضمن مجموعة من الأعمال لمؤلفين آخرين.

21. تجربتك في تعليم الموسيقى، في لبنان، تحديدًا. ما هي المفاصل الفارقة فيها؟

تجربتي التعليمية في لبنان ليست بالتجربة الجيدة لعدة أسباب. أولًا: أن مجتمعنا ما زال غير جاهز لفكرة أن تعلم الموسيقى يحتاج إلى جهد ومثابرة كبيرين. ثانيًا: طغيان النجومية على التّلمذة. ثالثًا: اكتفاء المعلمين، عمومًا، بمعارفهم وعدم طموحهم إلى المزيد من المعرفة والتدرّب والخبرة، وهذا أمر ضروري في عالمٍ متسارع التطور والتغير، وهو ضروريّ كذلك لفهم العلاقة المعقدة بين الموسيقى الجادة وواقع حياتنا في هذا الزمن.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى هناك الجانب المعيشي، حيث لا وجود لصمّام أمان في هذا العمل في لبنان، ومنظومة الفساد السياسي متغلغلة بعمق وخبث، حتى في هذا المجال.

مع ذلك، أحاول جاهدًا أن أبثّ روحًا جديدة وحبًّا للمعرفة الموسيقية عند طلابي، بما يتواكب مع عمق تجربتي وتطورات العالم المحيطة بنا.

22. المشهد الموسيقي الكلاسيكي "العربي" اليوم، كيف ترى إليه؟ وإلى أين هو ذاهبٌ بر أيك؟

لا أعرف الكثير عن هذا المشهد. أعرف قلّة من المؤلفين العرب من خارج لبنان. ولكن، لو تحدثنا عن لبنان، فمما لا شكّ فيه أن لبنان أنجب عددًا من المؤلفين الكبار، مثل أنيس فليحان، توفيق سكر، بشارة الخوري، عبد الله المصري، جورج باز، بوغوص جيلاليان، ناجي حكيم، بشرى الترك، هبة القواس، رامي خليفة وغيرهم كُثر. وبالتالي فالمشهد اللبناني تحديدًا، قياسًا بالمشهد العربي العام، هو مشهدٌ غنيّ بالإبداع.

إلى أين هو ذاهب؟ لا أعرف. في هذا الظرف الاقتصادي والسياسي، المستقبل مجهول؛ فالمسألة لا تتعلق بالإبداع الفردي فقط، بل بدعم الوزارات المعنيّة وتمكين المؤسسات المهتمة، وهذا غير متوفر في هذه الظروف الصعبة.

23. ما هي أسباب هذا التميز، في لبنان، بر أيك؟

باعتقادي، ثمة سببان أساسيّان يُساهمان في هذا التميّز:

الأول هو سببٌ تاريخيٌّ مستمر، وهو وجود الكثير من البعثات الإرسالية المسيحية في لبنان، كثيرٌ من رهبانها ورجال الدين فيها قدموا من ثقافة الغرب ومارسوا الموسيقى، ثم نقلوها إلى أبناء الجيل الأول من الموسيقيين اللبنانيين، الذين قاموا بدورهم، فيما بعد، بنقل هذه المعرفة والممارسة إلى أجيال لاحقة. وامتدادًا لهذا العامل، فإن وجود مجتمع مسيحي أكبر من أي مجتمع مسيحي آخر في دول عربية أخرى، مرتبط ثقافيًا بموسيقى الكنيسة وثقافة الغرب الموسيقية عمومًا، هو عامل مساعد كذلك.

أما السبب الثاني، فهو التنوع الثقافي الكبير داخل المجتمع اللبناني؛ بمعنى أن المكوّن المسيحي ما كان لينفتح ثقافيًّا بمعارفه الموسيقيّة لولا وجود هذا التنوع والتثاقف الذي هو في صُلب النسيج الاجتماعي اللبناني، والذي لا يُشبهه أي مجتمع عربي آخر سوى، ربما، في سوريا وفلسطين إلى حدٍّ ما.

24. هل ألفت شيئًا في الفترة القريبة الماضية... بعد انفجار بيروت؟

بعد انفجار بيروت، وتحت تأثير هذا الحدث الجلل، ألّفت عملًا للتشيلو منفردًا بعنوان *ظلال الوقت*، وعملًا للكمان والوتريات بعنوان *الرحلة*، وعملًا منفردًا آخر للماريمبافون بعنوان *الرقص على حافّة الزمن*، ثم عملًا للأبوا والباصون والوتريات. ولا تنسَ أن هذا تزامن مع زمن الحجر في البيوت الذي نعيشه في هذه الأيام، مما وفّر لي وقتًا أوسع للتأليف الموسيقي.

وأعتقد أن هذا النمط الجديد من الحياة قد ألقى بظلاله على أسلوبي الموسيقي، فقد تظهر في هذه الأعمال بوادر أسلوبٍ جديد.

25. هل توقّعت حدوث "انفجار" بهذا الحجم في بيروت؟ هل بقي من "صوتها" شيءٌ بعد هذه "الصّرخة" المُدوّية؟

أعمالي السابقة للانفجار، كأنّ بها تنبّأت بما سيحدث. والحقيقة أن ما حدث في بيروت من حادثٍ جلل، ربما كان مفاجئًا في الشكل وفي المباشرة، لكنه لم يكن مفاجئًا من حيث حتميّة حدوث "انفجار"، فكلّ شيء كان يُنبئ بذلك. لكنني أريد أن أختم إجابتي على هذا السؤال بذكرى ذات دلالة: عام 2002،

في ألمانيا، وضمن أحد مهرجانات مدينة فايكرزهايم(*Weikersheim*) ، كتبت عملًا موسيقيًّا بعنوان *Land der Schatten*(بلاد الظلال)، وحينها قلت إن ثمة مدنًا، حتى لو دُمّرت، فهي لا تموت، مثل برلين ودريزدن... وكذلك هو حال بيروت: "تصرخ"، لكنها لا تموت.

26. خماسيّته *حدائق الحب*، للكلارينيت والآلات الوترية، هي واحدة من أجمل وأعمق مؤلفاتك بر أيي. تبدأ الخماسية من الصميم الإنساني المعتم والمتألّم، على طريقةٍ تُذكّرنا بموسيقى ألفرد شنيتكي (*Alfred Schnittke*)، حيث تراوح الفيولا في المسافة الصوتية الأصغر، مُشكّلةً مع التشيلّو نسيجًا متراصًّا قَلِقًا، قبل أن ينبلج شعاع الكلارينيت من هذا العتم الإنساني بأول لحنٍ متأمّلٍ دون أن يتوقف عند "إجابة" بعينها. يتنامى هذا النّسيج الوتري ويتشابك كأغصان ياسمينةٍ تُعرّش على اللّحن التونالّي المنساب دون رجعةٍ إلى أي "بيتٍ" نغميٍّ مستقرّ، متصاعدًا نحو غربته الشخصيّة... *حدائق الحب* هي رحلة الإنسان المتفرّد داخل ذاته المعذّبة والمغتربة؛ إنها الألم في أسمى تجلّيات التطهّر. تنتهي الخماسية بنسيجٍ وتريٍّ متراصٍّ تقطعه نغمة الفيولا الأولى في تشظّيها الذي يشبه النفس الأخير غير المكتمل.

وصفٌ دقيقٌ للخماسيّة. وهنا أضيف أنّ *حدائق الحب* كُتبت فعلًا من منطقةٍ وجوديّة عميقة، حيث كان همّي أن أبحث عن المسافة الفاصلة بين العاطفة الإنسانية العارية وبين قدرتها على التجلّي في صورة موسيقى. لم تكن الفكرة

أن أُنجز "خماسية" بالمعنى الأكاديمي الكلاسيكي، بل أن أخلق فضاءً تتجاور فيه الأصوات البشرية المتصارعة داخل الذات: الكلارينيت بما يحمله من أنفاسٍ تشبه الروح، والوتريات بما تجسّده من أثقال الأرض والذاكرة والجسد.

الفيولا هنا لم تكن أداة وسطى بين الكمان والتشيلّو، بل كانت صوتًا متهدّجًا، متردّدًا، كأنها "الجرح المفتوح" الذي لا يُشفى. أمّا التشيلّو فمثّل الأرضية الغامقة للمعاناة، والكلارينيت حمل دور الانبجاس أو الضوء، لكنه ليس ضوءًا مطمئنًا، بل تساؤليًّا، هشًّا، يبحث ولا يجد إجابة نهائية.

على مستوى الشكل، سعيتُ أن تبقى الموسيقى في حالة تيه نغمي، دون أن ترتكز إلى "بيت" تونالي واضح، لأنّ موضوع العمل نفسه هو الغربة الداخلية. أردتُ أن تتنامى المادة الموسيقية مثل أغصان ياسمينة – كما وصفت – لا تعود إلى جذرٍ واضح، بل تظلّ تتشعّب، متطلّعة نحو فضاء أبعد من مألوفها.

حدائق الحب بالنسبة لي ليست مجرد عنوان شاعري، بل هي صورة عن رحلة الإنسان المتفرّد داخل ذاته: أن يكتشف أنّ الألم ليس نقيض الحب، بل شرطٌ من شروط تحقّقه الأسمى. ولهذا جاءت النهاية كما أشرت: تشظّي الفيولا في نفسٍ أخير غير مكتمل، وكأنّ الحب، مثل الحياة نفسها، لا يُختتم بحلٍّ مريح، بل يُترك معلّقًا في فضاء الأسئلة.

27. ما هي المؤلّفات التي أنجزتها بعد عام 2021 حتى الآن (2025)؟

السيمفونيّة السّادسة والسّابعة، وأعمال للكمان والفيولا والوتريات، وأعمال للريكوردر والفلوت والتشيلو بمرافقة البيانو، وسلسلة من الأعمال للجوقة المختلطة مع الوتريات أو غناء دون مُصاحبة آليّة (a cappella).

28. ما الذي يميز هذه المرحلة؟

تمتاز هذه المرحلة عن سابقاتها في مسألة مهمّة أساسيّة، هي أنّني انتقلت من "الحديث"، عبر الموسيقى، عن مشاكل وهموم لبنان والعالم العربي من منظور المراقب، إلى "الحديث" عن هذه الهموم والمآسي من خلال الحديث عن ذاتي وما يختلجني من مشاعر وأفكار وقلق.

29. هل هي الخيبة ما يوجّه المبدع من الرّهان على المشاريع والشّعارات الكبيرة نحو الرّهان على الذّات ومشاريعها الشخصيّة؟

في الحقيقة، هنا يكمن لبّ الموضوع. فإنّ الرّهان على الذّات في زمن فشلت فيه كلّ المقاربات السياسية والأيديولوجيّة والدينية على إيجاد حلول، يصبح فعل مقاومة من الدّرجة الأولى، بل ويُشكّل، بالنسبة لي، الأمل الوحيد للخلاص، ولو كان متواضعًا في مساهمته.

30. ما هو العمل الذي تعتبره مفصليًّا، ونقطة التحوّل في مسارك من المراقب الخارجي للأحداث إلى ذاتٍ متماهية تراهن على نفسها؟

السيمفونية السّادسة بعنوان "المرفأ – The Port" (2020/21). وخلف هذه السيمفونيّة قصّة شخصية، حيث كان من المفترض أن أتواجد في حيّز الانفجار في بيروت آنذاك، بسبب موعد عمل قد تأجّل، ممّا يجعلني الآن على قيد الحياة بمحض الصُّدفة. بهذا المعنى، فإنّ التحوّل إلى الرّهان على الذات هو استجابة فلسفيّة لنداء الكينونة، حيث يصبح الفنّ محاولةً للإمساك بما هو غير قابل للسّيطرة: الحياة والموت، العبث والمعنى. والصُّدفة التي تُبقي الفرد حيًّا تصبح نداءً للذات كي تراهن على نفسها :أن تستثمر في ما يمكنها فعله الآن، بدل أن تنتظر "شرعيّةً" من الخارج.

31. ●حين يدرك الفنان أنه على قيد الحياة بالصُّدفة، يتفجّر داخله شعور بالنجاة المفرطة (survivor's guilt)، وهذا يولّد طاقة نفسية هائلة للخلق، لأن الفن يصبح تعويضًا أو "مكفّرة" عن معنى النجاة... ماذا تقول في ذلك؟

هذا صحيح، وربّما يفسّر جانبًا كبيرًا من طاقة العمل التي تولّدت عندي في هذه المرحلة.

32. إذًا، هل كان هذا التحوّل قرارًا واعيًا، أم هو آلية دفاعية خلاقة تنبثق دون وعينا بالضّرورة؟

أيًّا تكن، فالمهم أنها حوّلت الرُّعب الذي شاهدناه في انفجار بيروت وتداعياته إلى مشروع فني، كما وحوّلت الشّعور بالذنب إلى معنى جمالي. مع الأسف، ثمّة

بعد جمالي في كلّ مأساة؛ هذا ما يجعل الفنّ قادرًا على حمل آلام البشر عبر الأزمنة.

33. زوجتك أوكرانيّة. وأنت درست في كييف. الآن، وإلى جانب الحروب التي تشهدها منطقتنا، هناك حرب على أرض أوكرانيا... ذاتك العائليّة مُشتّتة بين وطن الأب الذي يئنّ وينزف ووطن الأم الذي يتعرّض للويلات كذلك.

جرائم كثيرة تُرتكب في هذا العالم أمام أعيننا، حتى بات العالم يبدو وكأنّه جريمةٌ واحدةٌ كُبرى. هنا قمت بتأليف سيمفونيّتي السّابعة بعنوان "War-um" (2025)، وكلمة Warum بالألمانية تعني "لماذا؟" وقد قطعتها إلى نصفين: War أي حرب (بالانجليزية)، و- um، وتعني بالرّوسية "عقل"، كما أنّها تطابق لفظة "أُم" بالعربية. إنّها لعبة لفظيّة، لكنّها تماشت مع أفكاري أثناء كتابتي لهذه السيمفونيّة التي تطرح على الإنسان السؤال الأبدي: "لماذا نتحارب؟"، وتحرّض على السّلام والتّآخي بين البشر.

هذه السيمفونية جاءت كردّة فعل على هذه الجرائم.

34. ثم عدت إلى "رحلتك" الدّاخليّة مع نفسك... إلى المرحلة التي يُطلق عليها هايدجر اسم "الكينونة الأصيلة" (*Eigentlichkeit*)، أو التي وصفها فرويْد بـ "مرحلة النُّكوص الخلّاق" (Die kreative Regression) بحسب بعض المحلّلين،

حيث يعود الفرد إلى أعماقه ليعيد صياغة معنى الحياة في مواجهة العجز...

نعم، في "الرّحلة - The Journey"، وهو عملٌ للكمان والوتريّات، عدتُ فعلًا إلى ما بات يميّز هذه المرحلة عندي، والتي تنطبق عليها التّوصيفات التي ذكرتها. هنا، لم أخاطب الخارج المُمزّق، بل اعتنيت بحواري مع نفسي داخليًّا، وهذا ما يميّز لغة هذا العمل من الناحية الفلسفية والنفسيّة والموسيقية في آنٍ معًا. الموسيقى هنا تقلق وتهمس وتُشكّك، لا تستعرض أو تخاطب أو تعِظ. وهي لا تدّعي، بل تتأمّل وحسب. صحيح أن ثمة كمان منفرد من جهة، ومجموعة وتريات من جهةٍ ثانية، إلّا أن هذا الخيار، لا يُنظر إليه من باب التأويل الكلاسيكي: الفرد في مواجهة الجمع، بل يُنظر إليه عبر تأويلاتٍ أخرى، أتركها للمستمعين.

35. وجدت في الوتريّات تلك "الذّوات" المتعدّدة لذاتك المتمثّلة في الكمان المنفرد، وفي حوار الكمان مع الوتريّات حوار الذّات مع ذواتها...

هذا التّأويل أقرب إلى حقيقة العمل...

36. إضافة الفيولا (Viola) في عملك التالي بعنوان "المبهم – L'inconnu" ليست مجرّد خيار تقني في توزيع الآلات، بل تحمل دلالات فلسفية ونفسية عميقة!

في "الرحلة - The Journey" كان الكمان المنفرد يقيم حوارًا داخليًّا مع ذواته المتكاثرة (الوتريات). أمّا في "المبهم - L'inconnu" فإدخال الفيولا يضيف صوتًا ثالثًا في النسيج: لم يعد الأمر بين ذاتٍ وذواتها فقط، بل أصبح هناك "آخر غامض"، صوتٌ ثالث يتسلّل ويطرح أسئلة جديدة. الفيولا هنا يمكن أن تُقرأ بوصفها ظلّ الذات أو الآخر الدّاخلي الذي لا يكشف نفسه تمامًا، بل يبقى غامضًا، مبهمًا. كأنها اللّاوعي أو الجزء المُستعصي على الإدراك.

37. "ظلال الزّمن" لآلة التشليو المنفرد (2021)، ثم "ثلاث مقطوعات للتشيلو" والبيانو (2023). حدثنا عن هذه المؤلفات، وما هي ظلال الزمن؟

كتبت هذه المؤلفات لابنتي، وهي عازفة تشيلو... الزمن في ذاته لا يُرى، لكن آثاره تنعكس علينا وعلى الأشياء. ما نراه هو ظلاله: الذكريات، النّدوب، التحوّلات، العلامات التي يتركها في الوعي والجسد والمكان.

في "ظلال الزمن" حاولت أن أجعل آلة التشيلو تنطق بهذه الظّلال، أن تُترجم ما لا يُقال بالكلمات: مزيج من الحنين والفقدان والتطلّع.

38. كون العمل كُتب لإبنتك عازفة التشيلو، فالزمن هنا ليس مجرّد إطار فلسفي، بل هو تجربة أبوّة: أن ترى ابنتك تكبر، وأن تكتب لها موسيقى قد تعزفها يومًا ما. الظلال إذًا هي امتدادك في المستقبل، بصوتها هي. إنها زمنك المنعكس عليها، وظلّك الذي يمشي معها. أليس كذلك؟

بدون شك... التشيلو بعمقه ودفئه هو الآلة الأقرب إلى صوت الإنسان الدّاخلي. حين يعزف، يبدو كما لو أنه يستدعي الماضي، ويخاطب الحاضر، ويُبشّر بالمستقبل. لذلك اخترت التشيلو ليجسّد "ظلال الزمن": لأن كل قوسٍ على الوتر يشبه شعاعًا من زمنٍ مضى، يُلقي ظلًا جديدًا على اللحظة الآنيّة.

ابنتي، بالنسبة لي، هي النّور والزّمن الذي يمرّ من أمامي... الظلال لا توجد إلا بوجود نورٍ وزمنٍ معًا. وكذلك هي الموسيقى، لا توجد إلا بوصفها حركةً في الزّمن، وبما تتركه من أثر فينا.

39. "الزمن العاري" للفلوت والبيانو. ماذا أردت القول من خلالها؟

"الزمن العاري" للفلوت والبيانو هو عنوان يشي بالعودة إلى الزّمن في حالته الأولى، قبل أن تلبسه الذّاكرة والتّأويلات والأيديولوجيات. أردتُ من خلاله أن أقول إنّ الزّمن، حين يُجرَّد من أثقاله، يصبح نَفَسًا عاريًا، أقرب إلى التنفّس الأول، أو لحظة الوعي البدئي بمرور الأشياء.

"العري" هنا ليس فضيحة، بل حقيقة الزمن حين يُكشف عن جلده: لا أقنعة، لا أقواس خطابية، لا زخارف.

الموسيقى في هذا العمل تسعى إلى أن تُبرز مرور الزمن كما هو، بخطوطه المجردة، لا بما نُسقطه عليه.

40. Juillet de ma mémoire هي قصيدة لناديا تويني باللغة الفرنسية. ما معناها، ولماذا ألفت هذه الموسيقى، وهي لسوبرانو وأوركسترا الحجرة؟

"Juillet de ma mémoire" تعني بالعربية: "تموز من ذاكرتي".

ناديا تويني، الشاعرة اللبنانية-الفرنسية، كتبت هذه القصيدة بالفرنسية وفيها تستحضر **شهر تموز** كجرحٍ مفتوح في ذاكرتها، إذ يرمز عندها إلى لحظات الفقد، والموت، والانفجارات التي هزّت بيروت ولبنان، وأيضًا إلى الحنين والذاكرة الشخصية الممزّقة.

الصوت السوبرانو يحمل قدرة فريدة على تجسيد العاطفة الحادّة، والارتفاع إلى أقصى درجات الألم والحنين. اخترت السوبرانو لأنها الأقرب إلى الرّوح الأنثوية للقصيدة، وإلى صوت ناديا تويني الدّاخلي وهي تكتب بلغة الجرح والحب في آنٍ واحد.

أوركسترا الحجرة تمنح العمل مسحة حميمة، متوتّرة في الوقت ذاته، بعيدًا عن الضخامة السيمفونية. كأنها مرآة لذاكرة شخصية، لا تحتاج إلى جيوش من الآلات، بل إلى نبرات دقيقة، حوارية، تخاطب الذكرى لا الجموع.

في البعد الفلسفي-الموسيقي، أردت أن أجعل من القصيدة فضاءً سمعيًّا حيث تلتقي الذاكرة الفردية (صوت السوبرانو) مع الجماعة الصامتة (الوتريات وآلات الأوركسترا الصغيرة). فالذاكرة هنا ليست عزلة، بل هي صدى يتردّد بين "الأنا" و"العالم."

41. اختيارك لقصيدة "المنسي" لمحمود درويش وتحويلها إلى عمل موسيقي بعنوان "Forgotten" (للكورال والوتريات والبيانو - 2021) يفتح على أكثر من طبقة فنية وفكرية. حدثنا عن هذا العمل قليلًا، ولماذا بالإنجليزية؟

قصيدة "المنسي" لدرويش تحمل في جوهرها سؤال الوجود الفلسطيني والعالمي معًا: ماذا يعني أن يُمحى الإنسان من التاريخ، أو أن يُسقط اسمه من الذاكرة الجمعية؟

في النص، يتقاطع الفردي (المنسي كشخص) مع الجماعي (شعب منسي، وطن منسي)، وهذا التقاطع يجعله نصًا غنيًّا جدًا للتجسيد الكورالي، حيث تتعدد الأصوات وتتشابك كما لو أنها ذوات متداخلة تبحث عن أثرها في الذاكرة.

الترجمة إلى الإنجليزية تجعل النصَّ متاحًا لجمهور عالمي أوسع، وتفتح تجربة درويش، التي هي فلسطينية في أصلها، على فضاء إنساني شامل. فالمسألة لم تعد محصورة بجغرافيا واحدة، بل صارت رمزًا لفكرة الإنسان المنسي في كل مكان.

كذلك، وبحكم تقاليد الغناء الكورالي الغربي، فإن الإنجليزية تمنح النص سهولة في الأداء والتّداول على المسارح العالمية، وتجعل القصيدة قابلة للتلقّي خارج السّياق العربي مع الحفاظ على شفافيتها الشعرية.

إنّ استخدام الإنجليزية لا يُلغي العربية، بل يضاعف حضورها، إذ يبقى الأصل في الذاكرة (العربية) بينما يُستدعى الصدى في لغة أخرى. وهنا يصبح العمل نفسه حوارًا بين لغتين، وذاكرتين، وثقافتين.

42. بالنسبة لك، ربما مثّلت القصيدةُ لحظةَ مواجهةٍ مع مصير الغياب... كيف يمكن للفن أن يعيد للمُهمَلِ والمنسيّ صوته؟ وكيف تتحول الذاكرة الشِّعرية إلى مقاومة للنسيان، وهذا من المواضيع التي شغلت درويش، ليس أقلّه في "ذاكرة للنّسيان"؟

لقد مثّلت قصيدة "المنسي" لحظة مواجهة مباشرة مع سؤال الغياب، ومع مصير الإنسان حين يُمحى أثره من الذاكرة الفردية أو الجمعية. الفن، في جوهره، هو محاولة لاستعادة هذا الصوت المطموس. عندما يتحوّل النص الشعري إلى موسيقى، فإن المنسيّ لا يعود معزولًا في صمته، بل يجد جوقةً كاملة من الأصوات تحمله، وتعيد إشهاره في فضاء السماع.

الذاكرة الشعرية عند درويش لم تكن يومًا حنينًا ساكنًا إلى الماضي، بل كانت فعل مقاومة ضد النسيان. في **ذاكرة للنسيان**، يتبدّى هذا بوضوح: الكتابة نفسها تصير مواجهةً مع المحو، وتثبيتًا لأثر الوجود في مواجهة العدم. من هنا، فإن تحويل قصيدة مثل **المنسي** إلى عمل موسيقي ليس مجرد تلحين، بل هو مضاعفة للذاكرة، إذ تُضاف إلى الكلمة المكتوبة ذاكرة صوتية وجماعية جديدة، تتيح للنصّ أن يُسمع من جديد، بلغات وأمكنة أخرى، فيتحوّل إلى فعل حياة.

بالمعنى العميق، يمكن للفن أن ينقذ "المنسيّ" من محنته: لا يعيده إلى زمنٍ مفقود، لكن يمنحه زمنًا آخر، موسيقيًّا، مفتوحًا على البقاء. وهكذا يصبح الصوت الذي كان غائبًا حضورًا يتردّد في قلوب الآخرين.

43. قدّمتَ عام 2024 عملًا كورواليًّا a cappella بعنوان Love One Another مستندًا إلى نصوص جبران خليل جبران. لماذا اخترت هذا النصّ تحديدًا، ولماذا آثرتَ أن يكون العمل بصوت بشري خالص بلا مصاحبة موسيقية؟

"Love One Another" (أحبّوا بعضكم بعضًا) للكورال (2024)، هو عملٌ وُلِد من رحم النّصوص الخالدة لجبران خليل جبران، ولا سيما من كتابه **النّبي** .هذا النصّ، رغم بساطته الظاهريّة، يحمل جوهرًا إنسانيًّا عميقًا: وصيّة الحب بوصفه رابطةً أسمى من كل قيد اجتماعي أو ديني أو مؤسّساتي.

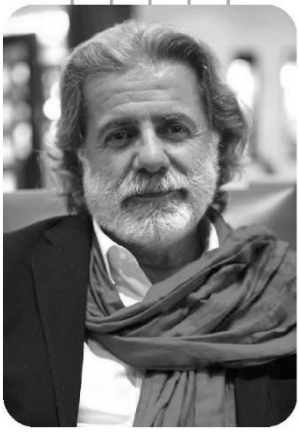
اخترتُ صيغة a cappella (كورال بلا مرافقة موسيقية) لأنني أردتُ أن يكون الصّوت البشري وحده، عاريًا وصافيًا، هو الوعاء الذي يحمل هذه الرسالة. فالحب في فكر جبران لا يحتاج إلى وسائط أو زينة خارجية، بل يسطع بذاته. وهكذا، يصبح كلّ صوت في الكورال تجسيدًا لفردٍ من الجماعة، بينما يتوحّد الجميع في نسيجٍ صوتي واحد، كأنهم يعلنون أنّ "المحبّة" هي قاسمهم المشترك.

من الناحية الموسيقية، سعيت إلى أن يتأرجح العمل بين الهمس الحميمي والانفجار الجماعي، بحيث يعيش المستمع تجربة تُحاكي جدلية الحب: ضعفه وقوته، فرادته وجماعته. في لحظات، تبدو الأصوات كأنها تتناجى في سرّ، وفي لحظات أخرى تتصاعد لتملأ الفضاء بنداء إنسانيّ شامل.

هذا العمل بالنسبة لي لم يكن مجرد تلحين لنص جبران، بل كان شهادة شخصية على إيماني بأنّ الفن يمكن أن يكون وسيلة لإعادة اكتشاف القيم

البسيطة والأبدية في آنٍ معًا، وأنّ الصّوت البشري، حين يُطلق من القلب، قادر على أن يلمس القلوب الأخرى بلا وسائط.

الحوار الخامس



حوار مع المؤلف الموسيقي
مارسيل خليفة

مارسيل خليفة هو مؤلف موسيقي، عازف عود ومغني لبناني عربي، ولد عام 1950م في بلدة عمشيت في جبل لبنان.

مقدمة

عندما نتحدّث عن "الأغنية" العربية، أو الموسيقى العربية عمومًا، لا يكون الحديث عنها بعد مارسيل خليفة كما كان قبله؛ هي مسيرة أربعين عامًا من الإنتاج المُثابر، الغنيّ والمتنوع، الذي قد نحبّه وقد نختلف فيه أو عليه، لكن ما من أحدٍ يُمكن أن يتغافل عن هذا الحضور الذي يضجّ بصمته، ويصرخ بأناقته، ويُقاوم بحنانه.

من "الالتزام" بالحالة الجماعيّة إلى الرّهان على الذات، ومن "ميادين" الحماسة إلى بلاغة القلق، هي مسيرة مارسيل. وربما هي مسيرة جيلٍ بأكمله، أرهقته السياسة، وأثقلته الحروب، وخذلته المقولات الكُبرى والشعارات الرنّانة. فمن "الأغنية" المعفّرة بغبار الحرب، إلى تأليف الموسيقى الآليّة الصّامتة، ومن الصوت الواحد ونقرة العود يُخاطب الجماهير والقضايا "الكبرى"، إلى جموع الكورال والأوركسترا يهمس بها في أذن الإنسان وفردانيّته؛ ومن "صوتٍ" يُخاطب جماعةً تعيش بصيغة المُفرد، إلى صوتٍ مُغترب يُخاطب الإنسان الفَرْدَ الذي يحيا بصيغة المُتعدّد.

في زمن "الما بعد"؛ ما بعد الحداثة، وما بعد الكولونياليّة، "يتورّط" مشروع مارسيل الموسيقي، كغيره من المشاريع الفنية الأخرى، كلٌّ على طريقته، بالأسئلة الهامّة التي يطرحها علينا هذا العصر: أسئلة التفاوض والهجانة والأصالة والبَيْنيّة، وهجرة المفاهيم، واستنبات الموروث، وإعادة تموضُع

الهُويّات في "حيّزها الثالث"، ربما، بحثًا عن "أصالةٍ" ما في بريّة الوجدان الإنسانيّ قبل كلِّ أصالةٍ هي بالضّرورة هجينة.

يقول دَسْتَيِفْسْكي: "من السّهل أن تُحبّ البشريّة، لكن من الصّعب أن تحبّ إنسانًا بعينه". ويقول مارسيل: "عمرُ الالتزام الفني قصيرٌ، لأنه يتوخّى من السياسة أكثر ممّا يتوخّى من الإنسان، ويستهدف المجموعَ المُبهمَ أكثر ممّا يستهدف الفردَ المتعيّن."

سوف أكتب عن نصوص مارسيل الموسيقية وعن مشروعه المتنوّع لاحقًا. ولكي أترك المتن هنا له، فلا أزاحمه، سأكتفي بإفشاء سرٍّ واحد من كواليس هذا الحوار: مارسيل قلقَ من الحوار، وأنا أكثر منه. فمن جهته، يسألني: "هل تخشى، مثلي، أن يشي هذا الحوار ببَوْحٍ...؟"، ومن جهتي، أتساءل: كيف يحاور الشخصُ قطعةً من وجدانه؟ كيف يحاور الموسيقيُّ الموسيقيَّ بلغةٍ غير الموسيقى؟ كيف يكون عفويًا صادقًا دون أن يسقط؟

أردته حوارًا موسيقيًّا علميًّا موضوعيًّا، يرتدي نظّارة سميكة، يُعنى بالنصّ لا بالشخص. فهزمني النصُّ، وهزمني الشّخص.

"أكثر ما كان يعنينا هو إنسانيّة الحوار، لا استحضار المهارة"، هكذا أراده مارسيل المُتعب من الأسئلة والأجوبة الجاهزة؛ أراده "عودةً إلى الدّيار"، لا غربة جديدة.

أرسلتُ إلى مارسيل مجموعةً من الأسئلة الأوّلية، وهو العالق في "جزيرته النائية" منذ بدء الجائحة. وعادت إليّ الإجابات، عادت "مُستشهَدة" – مُستشهِدةً بذاتها المعتّقة، خالعةً ثياب الأسئلةِ كلّها، متحرّرةً من كلّ قيد؛

عاريةً مزمّلةً، مشتّتةً متماسكة، ثابتةً متحوّلة، تارةً تحسبها شيخًا لم يُغادر بيته يومًا، وتارةً تجدها تائهةً مُغتربةً ناقصةً كمن لا وطن له غير المنافي؛ إجاباتٌ لا تتناسج الأفكار فيها إلا بخيوط الوجدان والذاكرة، ولا تتشابك إلا بأشعّة العفويّة والطفولة والوفاء، ولا تتحابك إلا بكثيرٍ من الخيبات، وأكثرَ منها الآمالُ، وعدمِ الاستسلام...

في هذا الحوار، لم أجد فرقًا بين مارسيل المتكلّم ومارسيل الموسيقيّ؛ الصّدقُ فيه سيّدُ الحضور.

1. أكثر ما يثير فضولي في قراءتي لسير للمؤلفين الموسيقيين هو، أين تتلمذ هذا المؤلف أو ذاك؟ ففي محطة التّتلمذ هذه، تتبلور الكثير من ملامحنا الأولى التي تبقى معنا. فريد غصن هو أستاذك الأول في الموسيقى. ماذا بقي منه فيك؟

... ووددتُ لو سألته، قبل أن يعود إلى سمائه الأولى، عن أشياء كثيرة، لكنّه رحل مسرعًا مع تلك الطيور العاصية إلى ذلك الأفق البعيد، ليلامس نور الأقاصي. بعد غيابه، لم أذهب إلى الدرس وحدي؛ كانت الأحلام في انتظاري. والحبّ – الحبّ ليس أقل من هذا درسًا للعالم. والحرية – الحرية وطن الطائر.

فريد غصن، أستاذي، حثّني على المتابعة والاجتهاد، وقدّم لي المخطوطات الأولى التي أفادتني، ووجّه إليَّ الكثير من الإرشادات والملاحظات لإكمال المشوار.

هو أول من كشف لي قدرتي في العزف، ومن ثم في التأليف. نبّهني إليهما بعد أن كنت أسمّع له الدرس تلو الدرس. وشجّعني على الاستمرار، وأرشدني إلى الأعمال المهمة التي عليَّ أن أستنير بها. أتذكّر دروسه: كيف أثارت ذهني، وحفّزت فيَّ الرغبةَ لأبني شخصيّتي الفنيّة على أسس متينة. ولم تستطع كل السنوات الطويلة أن تزيله من نفسي.

عندما تخرّجت من المعهد الموسيقي، في حفلة الدبلوم، لم يكن حاضرًا؛ كان المرض قد أقعده. وفي صمتٍ كبير، قال الوتر ما وراء الريشة والأصابع. قال بوحًا شجيًّا. لا براعة، لا تعقيد، لا تصويرات صعبة، لا شيء من كل هذا. ضربات سهلة وصمت. نقرات أكثر من عادية. كان العزف انعدام الواسطة

بين الإحساس والنغم. لا ريشة، لا أصابع، لا وتر، لا عود. كان عزفًا على النغم مباشرة.

كانت تحيّة من القلب لمن جعل لي من العود رمزًا لما هو حميمٌ وأصيلٌ وهادف.

2. ما هو التأليف الموسيقي بالنسبة لك؟ متى تكتب الموسيقى؟

التأليف الموسيقي، أو الكتابة الموسيقيّة، كالمياه: تصنع مجراها وتتدفق، ولا شيء يمنعها.

أدَع النصَّ الموسيقيّ يخرج منّي عفويًّا، ولا أرهقه بالقواعد والأصول فأخسره. أكتب بلا تردّد، كي ينبلج الشروق المسيّج بالضوء.

أكتب ولا أقسّم بين الزهّاد والعاشقين، وأرفع قيْدي عن ريشةٍ ليس لي عليها سلطان.

لستُ ناقدًا، أو باحثًا، أو عالم موسيقى؛ أنا أؤلّف الموسيقى ولا أكون على الكتابة رقيبًا. أُعِدُّ لها من الأفق المزيّن ما استطعت، وأنظر لتُجيبَ لهفةٌ فيَّ، تعلو وتَيْنع حين أسقيها، وحين أهجرها تخيب.

أكتب حين أترك خطًّا من كينونة تسمو فوق المتشابه والمألوف. وكلّما عزفتُ على عُودي، سكن الحنين إلى المزوّدِ فيَّ.

أكتب عن فكرةٍ تخبو، أو طفلةٍ تحبو.

أكتب بلا سأمٍ، ولا أهتمّ إن خسرت الكثير وربحت ذلك التمرين الصّامت على ورق النوتة بحبرٍ سريّ.

أكتب لأن في الكتابة عقارَ روحٍ أصابها السّقم، وبلسمَ جرحٍ يهتاج من الألم. أكتب ما أسمعه وما لا أسمعه، ليرتفع الغموض عن الأشياء.

أكتب ما يحلو لي في ومضة زمانٍ عجولٍ لا ينتظر.

للشّغف موعدٌ لا أخطئه، فيما اتّفق من موسيقى: إلى أمهاتٍ أوقدن شموع الطريق، إلى حبٍّ أكثر يرث من التسامح ما يفيض، إلى عصفورٍ يُمعن في الهديل ويهدهدني، إلى سؤالٍ مجهولٍ في صوت ديك الفجر، إلى أصدقاء وزملاء أحببتهم، أعدهم بطول الرّفقة، وفي "موسيقتي" قوّتي الشّحيحة، أدّخرها لياليهم البهيجة. ثم نهيم في فلاة الدنيا بلا بوصلة.

أكتب الموسيقى حين أعجز عن الكلام والشعر والقصيدة.

3. كنتَ شاهدًا على كثيرٍ من المنعطفات الصعبة في حياتك، آخرها الجائحة التي نعيشها. بعد كلّ ما مرّ به لبنان، ثم "العالم العربي"، وربما الكون بأكمله، ماذا تبقّى من مارسيل الذي بدأ مشواره "يُغنّي للفرح"؟

لم يتغيّر شيء، لا قبل الجائحة ولا بعدها؛ فقد كنتُ دائمًا في عزلةٍ تامّة مع الكتابة والنوتة.

أكتب لأبرأ من وحشة الصّمت، ومن الفراغ الأشدّ وطأة.

ورغم سطوع الموت، أكتب ما أستطيع من آيات الجمال: في المرأة، وفي الوردة، وفي القصيدة، وفي ما يختزنه الخيال من مخزونٍ وذاكرةٍ لا تنفد.

4. وما الذي يُحرّكك في هذه "العُزلة"؟

إنّ المعجزةَ الوحيدةَ التي نستطيع تحقيقها هي أن نستمرَّ في العيش؛ أن نحافظَ على هشاشة الحياة يومًا بعد يوم، كما يقول جوزيه ساراماغو.

لقد منحتني الحياةُ أكثرَ ممّا كنتُ أحلم به، وأنا أحبُّ الأشياءَ التي وهبتني إيّاها؛ فهي تأتي دائمًا من تلقاء ذاتها، وبمنتهى الجمال، ممّا يجعلني أُومِن بالمعجزات، كما لو أنّ الأعاجيبَ ممكنةُ التحقّق في هذا العالم. وهذا هو اللقاءُ المكتملُ الذي يحرّك مشاعري.

5. تنعزلُ كي تُؤلّف الموسيقى، وتُؤلّفُ كي لا تنعزل؛ كي تكون، وكي تستمرّ... كي تَعِدَ العالمَ بالفرح...

إنّ روحي وحياتي قد تكوَّنتا من سلسلةٍ من الإضاءات والخسوفات، تؤدّي أدوارَها دون توقّفٍ في داخلي. ولهذا تجدني أُترجم ذلك إلى موسيقى، على قدر ما أملك من طاقةٍ وكفاءة.

الجمالُ، الذي خُيِّل إلينا أنّنا فقدناه من عالمنا، يُقيم هنا: في بيوتنا، في انتظاراتنا، في أولادنا وأحفادنا. إنّه قلقٌ ساحرٌ، جادٌّ وماكرٌ.

أكتبُ اليوم أكثر، لأُحرّض الناس على التوهّج وبلوغ النشوة مع هذا الكائن المنعزل الذي يمضي وحيدًا.

في بداية مشواري، قلتُ إنّي سأغنّي للفرح، من قصيدةٍ لدرويش، بصوتٍ غارقٍ في البراءة. أمّا الوعدُ بهذا الفرح، فيتملّكني الشعورُ بأنّه آتٍ لا محالة، وأنّ عاصفةَ الحبّ ستُبقي ما وعدتْ به.

6. قبل أن تتعلم الموسيقى، كيف كانت علاقتك بالمدرسة؟

وجدتُ دروسي رتيبةً في المدرسة، وأصغر من شغف الصغير. لكن الملعبَ كان رحبًا للخروج من قيد الفصل. وبين البيت والمدرسة مُتَّسعٌ للتمرّد على المألوف اليومي، ومسالكُ قدمين تعبثان بما في الطريق من آثار أقدام.

وعندما كنتُ أعود في المساء وأبدأ بحماقاتي الصغيرة، كانت جدّتي تحميني من صرامة التربية، وتبحث لي عن قرينةِ البراءة من جرمي الصغير. وحين تختلي بي في الغرفة المحايدة، تستحلفني على الكتاب المقدَّس ألا أُعيدها ثانيةً، فأحلف صادقًا، ثم أنسى القسم، وبعد حين يركبني جنونُ الشغب من جديد.

7. بصمةٌ تركتها الطفولةُ. بقعة ذكرى تتلذّذ بنسيانها على دفتر النوتة الأول!

عندما كنتُ طالبًا في المعهد الموسيقي، تلذّذتُ بشغفي الطفولي بالتنافس في صفّ الإملاء الموسيقي. مَن يُسابقني من أقراني فأسبقه! مَن يُباريني في كتابة التوافق اللحني فأغلبه! مَن يُجاري انطلاقي في النوتات فأُسمعه!

وكبرتُ في الصفّ ولا بُرءَ لي من روح المُزاحمة. فحين كان يُبارزني شقيٌّ من زملائي، أو يُراهنني على أنّه أشطر منّي، يداخلني النصّ الموسيقي، فأغنّيه.

كم كان ذلك الزمن جميلًا.

الطفولة تنأى عنّا بعيدًا وترحل؛ عبثًا نحاول أن نعيدها فلن تعود. عبثًا نريدها. عبثًا نظنّ أنّها مِطواعة، فإذا بها ترحل وتترك على باب ذاكرتك جملة قصيرة : من هنا، من الدرس الأوّل، مرّت يومًا.

8. الطّفولةُ في اللّغة، أليست أنثى؟ فكيف هي إذن في لغة مارسيل؟

لم أعرف طريقي إلى غدي من دون امرأةٍ ترشدني؛ فقد تعلّمت، منذ صغري، أن أصدّق جدّتي وأمّي، وكثيراتٍ غيرهنّ ممّن أحببتُهنّ حتى التّعب، كما تقول القصيدة.

9. والآن؟

ما مضى قد مضى؛ براءةُ سَفَرِ الحنين إلى أوّل الدّهشة.

وما مضى قد مضى، وأنا اليوم في حضرةِ الآن، أرنو إلى أفقٍ. وحدها الموسيقى تُحرّرني وتأخذني، وأنا أهذي في الطريق.

10. خارج المعاجم الجافّة. في قاموسك الشخصيّ: ما هي الموسيقى؟

الموسيقى عمليّة مواجهة، والموسيقيُّ الشجاعُ ينتصر على حالِه، ولا بُدَّ أن يجدَ لغتَه الجديدةَ في كلِّ زمن.

الموسيقى محاولةٌ لتغيير الإنسان، وتغيير الكون.

11. أحبَّ الناسُ أغانيك، وتأسّست جماهيريتُك على "الأغنية". في مرحلةٍ لاحقة، بعيد الحرب الأهليّة اللبنانية، زاد ميلُك إلى تأليف الموسيقى "الصامتة" (موسيقى صرف، دون الكلمة). هل بهذا فقدتَ بعضًا من "جمهور الأغنية"؟ هل كسبتَ جمهورًا جديدًا؟

يجب أن تصل الموسيقى إلى كُثُرٍ، لا إلى قلّة. وحين يتخلّف أحدٌ عن سماعي أذهب إليه وأعتذر؛ فربما كان الخطأ خطئي، وربما كانت لغتي عصيّةً على التواصل معه. لذلك أحاول أن أجدَ معادلةً تستطيع أن تبلغَه.

12. هل تحشرُنا الموسيقى الصّرف في زاوية النّخبويّة بطبيعتها؟

أنا لا أفهم موسيقى تعيش في حجرةٍ تخاف من الناس. الناس هم بداية الموسيقى ونهايتُها، وهم البوصلة التي تحدّد لي الاتجاه.

الموسيقيّ الذي لا جمهور لموسيقاه يكون قد أضاع عنوان الجمهور.

والموسيقيّ الذي لا يستطيع أن يكتب مقطوعةً يُمكنها أن تتواصل مع الناس، لديه مشكلة.

الموسيقيّ الذي لا يستطيع أن يكتب مقطوعة يُمكنها أن تتواصل مع الجمهور لديه مشكلة.

13. أولا تكون "المشكلة"، أحيانًا، في الذوق العام؟

أومن إيمانًا مطلقًا بالذّوق العام، وهو الذي يستطيع أن يقيّمَ العملَ الفنّي؛ يُقبل عليه أو يُهمله.

14. "الذوق العام"... لكن، من يصنعه؟ من يصنع من، في نهاية المطاف؟

لا أحبُّ تصنيف الفنان: فنانٌ ثوريّ، فنانُ غزل، فنانُ فخر، فنانُ حماسة... وأرفض أن يحدّد لي الآخرون صفتي وهويتي سلفًا؛ أن ينتظروا مني نتائج معيّنة، وأن يتفحّصوني بنظراتهم.

إني لا أؤمن بشيء كإيماني بالحرية، ولا أكره شيئًا ككراهيتي لكلّ ما من شأنه الحدّ من حريتي، ولو كان متأتيًا عن طريق المحبة، بل حتى لو جاء عن طريق الحب.

فما قيمة الفنان حين يريده الناس كما هم يريدون، لا كما يريد هو أن يكون! وإلى أيّ مدى يستطيع الفنان أن يلبي رغبات الناس دون أن ينتقص ذلك من تجرّده الفكري وأصالة لغته وحريته؟ إلى أي حدٍّ هو مُلزَمٌ بالتجاوب مع رغباتهم؟

هل أنا ثائرٌ حقًّا؟ نعم! ولكن هل يمكن اختزالي في كوني ثائرًا؟ لا. فأنا لست هذا فقط. كما أثور، كذلك أهدأ. وكما أكره، كذلك أحب. وكما أصرخ كالمجنون في أعمالي، كذلك أهمس كالطَّيف، أو أختنق كالغريق.

إنها معركة بيني وبين أصالتي، وامتحان لشجاعتي الروحيّة.

أنا هائمٌ بحريتي هيام المأخوذ، لا أتملّق الجمهور، ولا أستجدي التصفيق؛ لست ضعيفًا أمام محبتهم لي.

أفضّل حريتي على إعجاب الناس، وأنا حريتي التي لا بديل منها ولا مفرّ.

أعيش أرقًا دائمًا، ولا ألين للمساومة.

15. أنت، إذن، لا ترى إلى الفن خارج وجوده الاجتماعي.

الفنّ جسرٌ من الجمال يصلنا بالآخرين، والفنّان مطلوبٌ منه أن يفتح قلبه للناس، ويقيم جسورًا من الضوء والحرير بينه وبينهم.

16. أحيانًا، لا يكون إحساس الناس مُدرَّبًا بما فيه الكفاية، أو معتادًا على تلقّي أنواعٍ من الموسيقى، ربما هي أكثر تعقيدًا من غيرها!

إحساس الجمهور فطريّ، يشبه إحساس العصافير بقدوم الشتاء، دون أن تكون لهذه العصافير أيّ معرفةٍ بقانون الأحوال الجوّية.

17. تكتب الموسيقى من "بطنك" كما يُقال؟

إنني لا أعرف تمامًا كيف أكتب الموسيقى، مثلما لا تعرف السمكة كيف تسبح، ولا العصفور كيف يطير، ولا الطفل كيف يبدأ بالحبو.

الموسيقى برقٌ يجمع في دواخلنا مشاعلَ مضيئةً، تكوينا من الداخل. زلزالٌ يضربنا حين لا نكون في انتظاره. إنّها عمليّة تلقائيّة، نوع من الانبثاق الداخلي، ينبع من أعماقنا كما تنبجس الينابيع من جوف الصحراء.

الزيف والغشّ الفنّي أرفضه نهائيًّا. وإذا كنت أملك هذا الرصيد الشعبي، فسببه أنني لم أغشّ في ورق اللعب.

أمشي عاريًا تحت الشمس.

باقٍ في وجدان الناس، ولا يعنيني أن أبقى في ذاكرة ناقد. أتوجّه إلى المنبع: إلى الناس.
لا أريد جائزة. إذا استطعت أن أصل إلى وجدان الناس وأسمعهم صوتي، أكون قد نجحت.

تعبتُ لأخترع لغتي خلال أربعين سنة، وتعبتُ لتكوين حالةٍ تُعرّف بي وأُعرَّف بها.
الخصوصيّة أن تصنع لغتك. الموسيقى بصمات، والعالم لا يحتاج إلى نسخٍ متشابهة.

18. متى يكون النّقد الموسيقي إبداعيًّا ومواكبًا لإبداعات المؤلِّف الموسيقي؟

أُومن بالناقد الموسيقيّ الذي يحاول أن يعيش الموسيقى، وأن يتعاطف مع وجدانيّتها، لا بالذي ينظر إليها وهو يضعها على مائدة التشريح ويقطّع أوصالها.
الناقد الحقيقيّ هو الذي يستطيع أن يتقمّص الموسيقي، أو أن يكون موسيقيًّا آخر.

النقد أن يُوجِّه، أن يُعلِّم.

ولا أظلم النقد، ولكن حركة الإبداع سابقةٌ للنقد بكثير.

19. ماذا تكتب الآن (2020)؟ ماذا تقرأ؟

أعمل الآن على جدارية درويش لأكتب لها موسيقى مرادفة.

وفي نفس الوقت أعود وأقرأ معلّقات امرئ القيس، وعمرو بن كلثوم، وعنترة بن شداد، والأعشى، والحارث بن حلّزة اليَشكُريّ، ولبيد بن ربيعة العامري، وزهير بن أبي سلمى، والنابغة الذّبياني، وعبيد الأبرص، وطرفة بن العبد...

20. كيف تنظر إلى سؤال الغياب، سؤال الموت في الموسيقى؟

سؤالان مؤجّلان في أذهاننا: سؤال الحياة وسؤال الموت. لا يحضر الموت في الأعمال الموسيقيّة عندنا إلا لمامًا، وغالبًا في سياقٍ دينيّ.

ماذا تقول الموسيقى للقصيدة؟ هناك جدارية محمود درويش، ومجمل قصائد وديع سعادة.

أتحرّر الآن من نصّ الجدارية وأكتب موسيقى موازية للنص، تعبّر عن سؤال الموت. وربما تكون الموسيقى قادرةً على تحرير تعبير الكلمة؛ فالكلمة تُحنّط المعنى ضمن دائرةٍ دلاليّة، والمعنى يتحرّك داخل قفص العبارة. أمّا الموسيقى، فتحرّر العبارة، وتحرّر المعنى من قيد الكلام.

الموسيقى، أحاول أن تكون علاقتها بالشعر علاقة استيحاء؛ بمعنى أن أستوحي النصّ الموسيقي من العالم الرؤيوي لجدارية درويش. هناك مقاطع شعريّة بصوت الشاعر ستدخل مع الموسيقى في الحركات الأربع لـ"سيمفونية الغياب."

صرخة الولادة تأخذنا إلى شهقة الموت.

وربما الموسيقى تهزم الموت. وكما جاء في الكتاب: "أيّها الموت، لقد هزمتَك الفنونُ جميعها."

سؤال الموت هو سؤال الحياة. الموت يشغل الأحياء، ونتمنى أن يمهلنا لنقول ما سنقول.

الحياة مرّة واحدة، نعيشها بكاملها، ولا نتساهل بها ولا نرجئها. يجب أن نعيشها كما ينبغي.

21. إلى جانب جداريّة درويش، الفلسطيني، والكونيّ. والمعاصر... لماذا تقرأ المعلّقات تحديدًا؟ لماذا شعر ما يُسمّى جُزافًا "الجاهليّة"؟

في المرّة الأولى قرأتُ المعلّقات عندما كانت فرضًا مدرسيًّا. أمّا اليوم فأقرأها بتمعّن. وفي الحقيقة، أجد أن من لا يقرأ شعر الجاهليّة يقبع في الجاهليّة.

ولو لمرّةٍ واحدةٍ في العمر، أن تقرأ الذين استوطنوا الماضي وأنطقوا الصمتَ في بيداء الكلام. حربٌ أن تنعم بالسلام يومًا تورد فيه الإبل، وترقب فيه خوف الظباء من جفاف الينابيع. وحربٌ أن تمرّ بالتفاصيل كما تُحصي يوميّات أمسِكَ. جرّب أن تُرخي للمعلّقات جدائلَ شهوتك كي يتسلّقها الصعاليك إليك، فتصحبهم قليلًا، أو تجادلهم في المعنى. خُذ البعيد إلى الأدنى كي تكون جديرًا بنفسك، وتقول للذين خذلوك: ما كان لكم ما قلتم، وما علمتم.

اللّيل كلّه إن أحسنتَه، والصبح فائضُ وقتٍ ضائعٍ بين رقدتيْن خاملتين، مثل شجرتين هائمتين في قصيدة الأبديّة. وأنت بين فطاحل الجاهليّة أصغر ممّا تسمعه الأذن، وأكبر ممّا تألفه القابليّة.

22. تقرأ المعلّقات، أم إنك تُمَوْسِقها؟

أحاول جاهدًا أن أُمَوْسِقَ هذه الموسوعة، لعلّها تكون نقطة تحوّل جريئة في عالم الموسيقى العربية.

عشقتُ الشعر كالمجنون، وبين أصابعي تنكسر الألحان وأنا أنتصر على المجهول فيه حين أخلو إلى بيتين، وأختصر ما أطال الزمانُ من الواقعات في جملةٍ لحنية.

سرٌّ ما منعني من أن أكون شاعرًا، وأنا أُموسق القصائد منذ كنت طالبًا على مقاعد الدراسة. كنت آخذ من ديوان المعرّي أو البحتري، آخذ من الماضي قديمه، كي أُشهده على وهج الصبا. آخذ زاد يومي وأبحث لنفسي عن وسيلة أخرى لأفضّ بريد الماضي بهدوء وأعيد تأويل البدايات. واليوم، أكثر من أي وقت مضى، أتعلّم من الشعر وأحسّ بيدٍ من البعيد تُلوّح، وبأسرارٍ يبدّدها الأبد.

23. لو عدنا بالزمن إلى الوراء، كيف تكتب طفولتَك؟ أين هي في نصوصك ومدوّناتك؟

الطفولة لا تُكتب مرّةً واحدة، إنّها تخترق نصوصي الموسيقيّة، وتستعيد عالمًا مفقودًا. حتى لو كانت الطفولة بعيدة دائمًا، فإن التذكّر يُقرّبها ويُجمّلها، أو نُلبسها الجماليّات التي ربما لم تكن موجودةً فيها. كأن نتذكّر البيت الصغير، فتُجمّل مسافةُ البُعد الماضي على نحوٍ يجعله وكأنّه هو هدفُ الأحلام التي نخترعها لنتغلّب على وطأة الراهن الثقيل.

في بيتنا الصغير، البيت الإنسانيّ الضيّق - الواسع في آنٍ معًا، كتبتُ أوّل أعمالي وأسمعتُها لأمّي وأبي وجدّي وجدّتي.

على الورقة البيضاء المسطّرة بالمدرّج الموسيقي، وبقلم الرصاص والممحاة، كتبتُ النوتات المليئة بأصوات من سكن هذا البيت أو زاره، وما سمعته وما شاهدته. كان ذلك الحيّز الصغير منفذًا أمرّر من خلاله ذاكرتي ومجازي واستعاراتي ورمزياتي كلّها، متقاطعةً وقادمةً من نتاجٍ مكتوبٍ سلفًا هناك.

لا أبدأ من بداية، بل أواصل بداياتٍ كُتبتْ هناك.

24. واليوم؟

أبحثُ اليوم عن موطئ قدمٍ في زحام العالم والتاريخ. أصعبُ شيءٍ اليوم هو كيف تُحقِّق نفسك على نحوٍ خاص وسط هذا الزحام.

عندما كنت صغيرًا، كنتُ أجرؤ على الكتابة من غير أن تكون لديّ معرفة بكل ما أقوله بالصوت والإيقاع. طفولتي الموسيقيّة لم يكن لها قصديّة معرفيّة تسبقها، وكطفلٍ صغيرٍ كنتُ أحبّ الموسيقى، وكان جدّي وأبي يُحبّانها. كنتُ أسمعهما وأحلم أن أُشاركهما، وبدأت أقلّد ما أسمع وأكتب على منواله. شجّعتني أمّي بدورها كذلك، ولم أكن أعرف بعد أنّني سأصل إلى حدّ الحِرفة. كنتُ أعتقد أنّ الموسيقى ستبقى هواية. لا يمكن لأحد أن يقرّر سلفًا أنّه سيكون موسيقيًّا، وحتى الآن، ورغم هذه الطريق الطويلة، ما زلتُ أَنوس بين الهواية والحِرفة؛ بقيتُ هاويًا ومحترفًا في آنٍ معًا.

25. محترفًا وهاويًا، يعني... (؟)

أن تكون محترفًا، يعني أن تأخذ العمليّة بجِدّيتها ومسؤوليّتها الكاملتين. وأن تكون هاويًا، يعني ألّا تصبح موظّفًا موسيقيًّا. وبهذا التأرجح، بين المهنة والهواية، تُحقّق شيئًا ما.

26. ألا يأتي الاحتراف على حساب الهواية؛ على حساب مجمل هواياتنا؟

كوني متورّطًا في الموسيقى جعلني أُضحّي بالنثر. النثر، أو الكتابة الأدبية، تأخذ منّي الموسيقى، وما لا تقوله الموسيقى أقوله في النثر.

27. الاحتراف... كيف يُقيم علاقته مع الوقت؟

أُنتبه اليوم إلى الوقت أكثر من أيّ زمنٍ مضى؛ كلّ يومٍ يمرّ ولا أعمل فيه، أشعر بإحباط شديد.

وفي بُعدٍ آخر لهذه العلاقة، علّمني العمر أن أحتسب الوقت بدقّة، بحثًا عن الموسيقى الصافية؛ الموسيقى المتحرّرة من عبء تاريخها، ومن عبء الواقع. فبتُّ أسعى للبحث عن الجوهر والعمق. علينا أن نحاول التصديق بأنهما موجودان، بحثًا عن الموسيقى المستحيلة.

28. هل تستطيع أن تقول إذن، إنك حقّقت مبتغاك موسيقيًّا، أم إنه مسار بحثٍ لا ينتهي

لم أكتب بعد الموسيقى التي أحلم بكتابتها. أسمعها في الحُلم، وعندما أصحو تضجُّ بها أذنَيَّ بصمتٍ صارخٍ إلى ما لا نهاية... أليس في الموسيقى عبثٌ لا ينتهي! فهل أصدّق نغمي المصنوع من عصا المايسترو؟ أعود إلى رندحات جدّي الذي علّمني ركوب البحر في عزّ الشتاء، وأكتب.

29. عالمك الصّوتيّ الأول، مما تشكّل؟

من مصادر السّماع الأولى كان صوت **النَوَر** (الغجر) ينصبون خيامهم على الجسر العتيق في "خراج" الضيعة. وفي أيّام الأعياد الكبيرة، كانوا يؤلّفون فرقة فنّية صغيرة، قوامها البُزُق والطّبلة، إلى جانب الرقص الغجريّ الساحر. يدورون من بيت إلى بيت، ومن ضيعة إلى ضيعة. يُغنّون، ويرقصون للناس داخل البيوت دقائق معقولة، مقابل قروش قليلة يحصلون عليها.

وكلّما مرّوا من أمام بيتنا، كان والدي يدعوهم لمشاركته "كأس العرق"، وكان مذاق العرق يُخاطب بالروح والعينين المَزّات المنتشرة على الطاولة. كانت الأطباق الآتية من كلّ حدبٍ وصوب في حيّنا تُثير فينا الشهيّة، بينما يُصدر والدي الأحكام ببلاغة: "ملح زائد". "زيت قليل". "ناقص حامض"... وتدور الحفلةُ... وآه، ما أحلى ذاك النغم البدويّ الساحر، وتلك الرقصات الأنثويّة العارمة.

كنّا ننتظرهم من عيدٍ إلى عيدٍ لنحفظ أغانيهم عن ظهر قلب، ثم نعود لنتابع الحفلة مع والدي المنتشي؛ "أُطرُبِق على سكنبلة خسعة" حينًا، وعلى طنجرة كبيرة أحيانًا. نُغنّي أغانيهم، وتطييبات والدي تعلو على أصواتنا.

أحيانًا، كنتُ أذهب مع رفاقي إلى خيامهم، تحت الجسر، حيث يبدأ سعيد النوري بالعزف على البُزُق بمرافقة أزيز الجِيْز، وذبذبة الذباب، وعواء الكلاب. وتلك الراقصة النورية الساحرة تخطف أبصارنا، عازف البُزُق يُدندن لها، فتبدو كأنها ستقع بين يديه.

أغانٍ بدويّة ذات حنينٍ جارف بمرافقة طبلة صغيرة، نُردّدها مع بُزُق سعيد النوري.
ما زلتُ إلى اليوم أسمع صدى تلك الأغاني والإيقاعات، وذلك الصدى الجميل الذي عجز الزمنُ الطويل عن إسكاته.

30. أيّ ذكرياتٍ صوتيّة تحتلّ ذاكرتك، من تلك الفترة، إلى جانب ذكرى الغجر؟

لن أنسى أولاد الحيّ؛ ننزل في عزّ الشمس، نمشي ونقضي ساعاتٍ طويلةً في اختراع القصص والأوهام و"قناية الميّ"، التي كانت المدى الذي نرسم حوله الكثير من أحلامنا. نمارس عشقنا وفرحنا ولعبنا. نجلس على ضفافها كلّ يومٍ في مكان، وننتقل مثل العصافير نُغنّي على إيقاع التَنَك وعلب الحليب الفارغة إيقاعاتٍ ملوّنة. لكلّ علبة طنين، ولكلّ تنكة رنين. كنت أقوم بدور المايسترو، لكن لم يتقيّد أحدٌ بإشاراتي؛ كلّ واحدٍ كان يُغنّي على ليلاه.

الحنين إلى قريتي عمشيت لازمني في كلّ فترات خروجي منها. وكنت، في أعمالي وكتاباتي، أسترجع ذكرى أسعد أيّام حياتي، وهي الأعوام الأولى. فمؤلّفاتي

كانت عبارة عن أغانٍ وموسيقى انتصارٍ وهزيمة، فخرٍ ويأس، تردّدت فيها أنغام ما حملته معي من أصوات البحّارة والفلاحين وجوقات كنائس البلدة.

31. الكنائس المجاورة... مدرستك في عَمْشيت، مدرسة الفرير. أيّ ذكرياتٍ صوتيّة بقيت منها؟

للمرّة الأولى، في هذه المدرسة التابعة للإخوة المريميين (إرسالية فرنسية)، بدأت أنشد مع الجوقة التراتيل الكنسيّة، وكان يرافقنا على الأرمونيوم فرير فرناند، سويسريّ الأصل، واضعًا أمامه المخطوطات الموسيقيّة. ومع الأيّام، تقدّمت كثيرًا في تلك الجوقة، وأصبحت المنشد الأوّل فيها. وكنت أجد في الترانيم المكوّنة من أربعة أصوات متعةً حقيقية. كانت جميلة تلك اللحظات المؤثّرة، وقد تركت فيّ أثرًا لم يُمحَ.

أمّا في كنيسة الضيعة، فكنت أتمتّع بأصوات البحّارة والصيّادين، بتراتيل شعبيّة على مقامات شرقية ملؤها البحر والشمس.

ومنذ البداية، كنت أتنقّل بين قدّاس بأربع أصوات، وبين تراتيل مونوديّة على مقامات الراست والبيات والسيكاه وراحة الأرواح.

32. اكتسبت لغتين موسيقيّتين في آنٍ معًا. أهذا لأن عَمشيت، الضيعة الواحدة، قد تعدّدت كنائسها؟

في الضيعة كنائس كثيرة، وهي كنائس مارونية. والتراتيل في هذه الكنائس تعتمد المقامات مثل البيات والراست والسيكاه وما شابه. والكنائس المارونية في الأصل طقوسها شرقيّة، لكن، وفي أعقاب صراع تاريخي، انضمّت إلى سلطة البابا في روما. هم كاثوليك إذن، غير أنّ طابع القدّاس والتراتيل ظلّ شرقيًّا.

أمّا كنيسة الفرير، وهي كنيسة تابعة لإرسالية فرنسية، فتراتيلها تعتمد على أربعة أصوات، وغالبًا ما تكون باللغة اللاتينية أو الفرنسية.

33. وحين كنت تتقصّد سماع الموسيقى. ماذا كنت تسمع؟ أيّها أمتعك؟

استمتعت بأعمال الأخوين رحباني وفيروز، فقد غنّوا للجميع؛ التزموا بالإنسان، وعبّروا ببساطة وكِبَر عن مشاعره. غنّوا للطفولة، وتكلّموا عن الحبّ، وغنّت فيروز وارتعشنا ونحن نستمع.

يرنو الرحابنة إلى عقارب الساعة، وتصرخ لها فيروز بأن تتوقّف. نستيقظ غُدوية مع الصيّادين وأغاني البحّارة والشغيلة. ويستفيق الماضي في الأغاني حنينًا على جناح الأوف والعتابا وأبو الزلف. الحنين إلى الضيعة والساحات. الحنين إلى بيروت. وتلمع العيون بالأمل بالإيمان الساطع. أمّا الوطن، فتعلّق رهيب بكلّ حبّة تراب، بأغنيات العودة وفلسطين، التي ملأت قلوبنا حماسة. استمعت، إضافةً إلى أعمال الأخوين رحباني وفيروز، إلى موسيقى توفيق الباشا، وزكي ناصيف، ووليد غلميّة، وبوغوص جلاليان، وتوفيق سكّر، وعبد

الغني شعبان، وبألحان نقولا المنّي، وسامي الصيداوي، وفيلمون وهبة، وعفيف رضوان، وغيرهم.

وكان للفونوغراف الجديد، الذي أهداني إيّاه خالي في تلك الحقبة، أثرٌ مهمّ على تطوّر متابعاتي الموسيقيّة من خلال اسطوانات عديدة حصلت عليها، ومنها ألبوم كامل السيمفونيات التسع لبيتهوفن، بأداء الأوركسترا الفيلهارمونية البرلينية بقيادة هربرت فون كارايان.

كنت بوعي الصبيّ الذي كنته؛ وعيٌ يحسّ بالموسيقى وينخطف بكلّ جملة. ثمّ توسّعت مكتبتي لتطال كثيرًا من موسيقات العالم. وبحثت عن سيّد درويش وأعماله المسرحية الغنائية :*فيروز شاه*، *شهرزاد*، *البرّوكة* و*العشرة الطيبة* .وعن أدواره وأناشيده وطقاطيقه. وكذلك محمّد القصبجي وأعماله الرائدة. وعمر الزعني، الصوت البيروتي الهامس المجلجل. ومثلما كان سيّد درويش يبحث عن إيقاعات تلائم روح الشعب المصري في اليقظة والثورة، كان عمر الزعني يفعل، كما فعل بيرم التونسي، فيُعرّي الكلمات إلاّ من إيقاعات المعنى المباشر، بهدف الوصول إلى أوسع اتصال ممكن مع الناس.

34. أشخاصٌ كثر تركوا بصماتهم الراسخة في ذاكرتك، شخصيّتك، نشأتك. هل نبدأ برسم بعض البورتريهات لهم؟

لنبدأ من فريد غصن...

35. وهو أستاذك الأول...

أغور عميقًا في ذاكرة الطفولة، وأطلّ بلمح البصر على مقاعد دراستي على يد أستاذي فريد غصن. أسمعه يدندن على عوده ويهمس بمقام الزنجران، يتحسّس أجنحته الكثيرة، يبرأ بها من أقاليم أقلّ من أبجديّته. يجعل ثقته في الريح. يخرج من الماء العابث مثل شجرة تطلع من زخّة المطر مغسولة ومشبوقة. لا يتّسع قلبي لنقرة عوده، لمطره الأخضر، لمقاماته التي تعانق الروح. كانت نبرته الصافية ترنّ في ذاكرتي عندما أحاول أن أحبو على سلالم عوده.

ما زلت أسمعه يقول لي: "لا تُصدِّق الكلام. ضع ثقتك بأحلامك". هكذا كان يبادرني عندما آتي إلى صفّه.

علاقة الانتماء التي تربطني بأستاذي فريد غصن ليست إلا واحدةً من العلاقات التي أعتز بها. فالحياة، في نظري، سوف تخلو من المعنى إذا خَلَت من هذا الانتماء، أو من هذه العاطفة، وافتقرت إلى الحب. لأنني أرى في الانتماء سلوكًا إنسانيًّا بالدرجة الأولى.

أحبّ، في هذا الحوار، أن أعطي نبذة صغيرة عن فريد غصن، نُزيّن بها هذا اللقاء ولو أتى خارج نمط الأحاديث. فاسمح لي، ولو على السريع، أن أعرّف بأستاذي:

"إلياس نعمة الله غصن شلالا" هو الاسم الأصلي لفريد غصن. هاجر والده إلى مصر، وفي سنة 1912 وُلد فريد في الإسكندرية، حيث تولّى تعليمه المبادئ الموسيقيّة أستاذ يوناني، وبدأت موهبته تبرز في أعمال صغيرة لفتت أنظار الكبار.

بدأ حياته الفنيّة عام 1932 عازفًا على العود في فرقة الكمنجاتي سامي الشوّا، وفي فرقة الشيخ أمين حسنين، ثم انتقل إلى فرقة منيرة المهديّة التي صحبته معها في رحلات خارجية كان أبرزها في فرنسا. وهناك تابع تحصيله الموسيقي، فكان أول عربي ينضمّ إلى جمعية المؤلفين والملحنين.

عاد فريد غصن إلى مصر حيث شارك في وضع الأغاني لأفلام عديدة، إلى جانب أقطاب التلحين أمثال: محمد القصبجي، رياض السنباطي، والشيخ زكريا أحمد. وقد تميّز بكتابة الموسيقى التصويرية للعديد من الأفلام، وليس الأغاني فقط، وكان يُعرف بالملحّن المجدِّد. كما عمل بفرقة بديعة مصابني وكان ملحّنًا لاستعراضاتها.

أسّس سنة 1946 أوّل جمعية منظّمة لرعاية مصالح المؤلفين والملحنين، وكان معه يومها محمد عبد الوهاب، بديع خيري، ومحمد القصبجي.

رعى الكثير من الفنانين الوافدين إلى القاهرة مثل ألكسندرا بدران، التي اختار لها يوسف وهبي اسم "نور الهدى" بعد فيلم *جوهرة*. ولحّن فريد غصن لنور الهدى: *يانا يا وعدي*. ولحّن للور دكاش: *آمنت بالله*. ولصباح: *إيه معنى الحب*، *ولبنان زانو من الربيع وشاح*، و*صباح الخير على لبنان*.

وذات يوم سمع القصبجي آمال الأطرش (أسمهان)، وأُعجب بصوتها، فتبرّع داوود حسني بتعليمها العزف على العود، وزكريا أحمد بتلقينها أصول الأداء الغنائي، ومحمد القصبجي بالمقامات وطريقة الانتقال فيما بينها. أمّا تحفيظ التراث وتثقيفها موسيقيًّا، فترك أمره لفريد غصن. وقد غنّت أسمهان من ألحان فريد غصن: *أسمع البلبل*، *محتار قلبي*، *نار فؤادي*، و*نور عينيّ*.

كما تتلمذ فريد الأطرش على يديه، وقد غنّى من ألحانه :*يا بدعدع ويا قمري نوحك علامي* .ومن أعماله أيضًا مونولوج *وقعت أودّع حبيبي* (كلمات أحمد رامي، ألحان فريد غصن، غناء أم كلثوم). وقد أُذيع هذا المونولوج على الهواء سنة 1941 ولم يُسجّل.

تعهّد فريد غصن كذلك محمد فوزي الشاب الآتي من طنطا، كما لحّن لشادية ولهدى سلطان. وفي سنة 1947 اكتشف طفلة عمرها سبع سنوات تغنّي، كان اسمها نجاة حسني وأصبحت فيما بعد "نجاة الصغيرة". وقد حملها فريد غصن في أوّل رحلة فنيّة إلى لبنان صيف 1947.

عاد فريد غصن إلى لبنان سنة 1960 واستقرّ فيه نهائيًّا، وأصبح أستاذ العود في المعهد الموسيقي، ومخرجًا فنّيًّا في الدائرة الموسيقيّة في الإذاعة اللبنانية.

وعندما عزفت أمام فريد غصن، ضمّني مباشرةً إلى صفّه، حيث درست على يديه أربع سنوات، إلى أن أقعده المرض سنة 1970.

36. لمن سترسم البورتريه التالي؟

جدّي يوسف، عذب الحنان في جلسات الطّرب الحميمة. "كانْ مُغْرَمْ فَنْ". صوته حلوٌ وعزفه أحلى. يعزف على شبّابة شجيّة. كان يمتلك فونوغراف مع اسطواناتٍ قديمة ذات 78 لفّة. "بيضافون كومباني" [شركة بيضافون]: الأستاذ محمد عبد الوهاب، "يا جارة الوادي"... وتبدأ الخشّة ترافق مطربَ الملوك والأمراء بمجرّد وضع الإبرة الخشنة، تلك التي كانت تخلّف وراءها خيوطًا دقيقة لامعة على الأسطوانة السوداء الكبيرة، وجدّي يُسَبِّق عبد

الوهاب، وصوته يطفو في الأعلى" *لم أدرِ ما طِيبَ العناقِ على الهوى، حتّى ترفّقَ ساعدي فطوالكِ.*"

تنتهي الأغنية وجدّي يُسَلْطِن على مقطع"*لم أدرِ...*"

أمّا نحن، فنطيب له بالآه تلو الآه، حتى يُبَحّ صوته. فنعود فنضع الأسطوانة من جديد، لينسجم مع نقرات العود المحبّبة لديه. ونقرات العود تلك تدغدغ آذان السكارى الرائعين، المبهورين، رغم ما كان في الأسطوانة القديمة من خشخشة تُقزّز الآذان المولعة بالموسيقى.

37. البورتريه الثالث؟

والدي...
عندما بدأتُ بتعلّم الموسيقى، وخاصة العزف على آلة العود، كنت أقوم بـ"بروفة" لامتحان المعهد أمام أبي، مع هزّة رأس والدٍ فخورٍ بابنه الذي كان بالكاد يعرف كيف يُدَوْزن العود.

وبعد مدّة، تحوّلت "بروفات" الامتحان إلى احتفالات عامرة مع أصحاب والدي، الذي كان يُصرّ دائمًا على دعوتهم ليشهدوا على "إبداعه" وإبداع ابنه.

كنت في السنة الأولى من بداية دراستي الموسيقيّة، وكنتُ في نظره أستاذًا كبيرًا. وكان يسألني دائمًا عن المواد التي أدرسها في الكونسرفاتوار. وكان يزعل وينرفز عندما أحصل على علامة ١٨ من ٢٠ في الآلة، ويقول لي بحزم: "يجب أن تحصل على ٢٠ من ٢٠ في الفصل القادم!"

ومرّة، حصلتُ بالفعل على علامة ٢٠ من ٢٠ في مادة العزف، عندما كتبت "سماعي بياتي"، وكانت العلامة، على ما أعتقد، تقديرًا استثنائيًا من اللجنة التحكيمية. فحقّقوا عندها لوالدي الغرض المنشود، وأجبروني على الحفاظ على هذه العلامة كي لا أغضب الوالد.

38. البورتريه الرابع؟

أمي.

لقد أصبحتُ موسيقيًا بفضل أمي، فهي التي لاحظت، منذ طفولتي، اهتمامي الكبير ورغبتي اللامحدودة في تعلّم الموسيقى.

أتذكّر كيف كانت تجبرني دومًا على الغناء كلّما زارنا أحد، فأقف طائعًا، وبخجلٍ طفولي، أرتّل ما حفظته من أغانٍ رائجة في ذلك الزمن.

أمي رحلت باكرًا. والموت لا يقدر على مصادرة حقّ الحب؛ فكما يفترق العشّاق، يبقى الحب.

أتذكّر أيّام زمان، حين كنت صغيرًا وأخاف من العتمة، كيف كانت أخبار أمي، وأصابعها الجميلة وهي تمتد إلى جبيني المغطّى بخصل الشعر الهاربة، تُربك العالم وتبدّد العتمة.

لا أنسى كيف كانت تُرجّع دون انقطاع ترنيمة مملوءة بالحب لأنام. لقد ترعرعتُ على تراتيل أمي في سرير خشبي قديم تهزّه بيمينها على إيقاع: "يلا ينام، يلا ينام."

وكم كان وقع الأغنية مؤثرًا بصوتها الدافئ؛ كانت تُقيّدني قبل الأغنية وبعدها وخلالها. كان لصوتها جمال غامض، يختلط مع صوت الريح الآتي من صوب البحر.

كانت تراودها أحلامٌ بأنني سأصبح موسيقيًا مشهورًا، وأن موسيقاي ستردّدها الأيام. لكن أمي ماتت قبل الأغنية، وقبل الموسيقى، وقبل أن تصبح تلك الأعمال في ذاكرة الناس.

ولم أكن أعرف أنني سأبعثر أيامي في الحقائب والمطارات والمدن البعيدة، وأقطع الأرض كما يقطعها الطائر في يومين.

39. ... ...

تمتّعت أمي بموهبةٍ مكّنتها من تصوير كلّ ما رأته ولاحظته في الحياة من حولها، كأنّها ترسم لوحة. ما أن تخرج إلى السوق لقضاء حاجة من حوائجنا اليوميّة، حتى يسترعي انتباهها كلّ تفصيلٍ من تفاصيل الأحداث الكبيرة، والمشاهد المثيرة. وما أن تعود إلى البيت، تشرع في رواية كلّ ما رأته وكأنّها تُصوّر مشهدًا حيًّا، بكلّ ما فيه من وجوهٍ كامنة، لا يمكن تمييزها إلا بعينٍ فنّانة.

كانت تحكي عن الحقائق والأحداث البسيطة بقدر كبيرٍ من الوضوح والحيويّة، حتى خُيّل لنا أنّنا نشاهد هذه الأحداث بأمّ أعيننا. وكانت تضيف بدعابتها الرقيقة والدافئة رونقًا خاصًّا على حضورها، فلا يمكن لأحدٍ إلّا أن يفترّ عن ابتسامة وهو يستمع إليها، بينما تروي كيف أوقفت والدي في ليلة "الحاجة بربارة"، وكانت متنكرّة في ثياب رجل، برفقة جارتنا الخيّاطة الست

ماري، التي كانت متنكرّة بدورها في ثياب رجل. وكان والدي يعمل على سيارة أجرة عموميّة. قالت له بصوتٍ أجّش:

–أتستطيع أن تأخذنا إلى أحياء الضيعة البعيدة لنَدُور على البيوت، كما كانت العادة في تلك الليلة التنكّريّة؟

وعندما أدرك والدي أنّها امرأة متنكرة في ثياب رجل، وكذلك رفيقتها، قال فورًا: "أهلًا وسهلًا، على الرحب والسعة."

–قدّي بتريد؟

–ما راح نختلف، تفضّلوا، تفضّلوا.

واستغرق ذلك المشوار المسائي أكثر من ثلاث ساعات، لأنّ أحياء الضيعة متباعدة عن بعضها. وعندما شارفت الساعة الواحدة بعد منتصف الليل، قالوا لأبي – السائق المطواع: "من فضلك خذنا إلى حيّ العَرْبِة". وحينما وصلوا إلى "الكوع" أمام المنزل، أوقفته أمي بصوتها الواثق، وخلعت القناع، وقالت بضحكتها الساحرة: "شكرًا يا خواجا ميشال على المشوار..."!

ضحكنا ليلتها طويلًا، وبقينا نروي القصة ونضحك، فيما كان والدي يُسكتنا ويبرّر بأنّ ظلمة تلك الليلة كانت حالكة، ولم يعرفهنّ وهنّ يرتدين ثيابهن التنكريّة.

ورحلت أمي...

رحلت في عزّ فتوّتها، وبلغ الحزن بنا منتهاه. لم أصدّق في البداية أنّها لن تعود ثانية، ولم أستطع أن أسلّم بفكرة أنّني لن أراها، ولن أستمع إلى ضحكتها مرّة أخرى.

كانت أمي خلال مرضها مثارًا للدهشة بما امتلكته من خصالٍ روحيّةٍ فريدة، وبطاقاتها التي لا تنفذ، وبقلبها الراجح المستنير. وفوق كلّ ذلك، اهتمامها الدؤوب بكلّ ما حولها كما هي عادتها. كانت تُضفي علينا الحماس والفرح والحب، بما لا يتناسب وآلامها. امرأة ظلّت تبتسم لنا حتى الرمق الأخير.

لا أذكر من أمي غير جمالها الناطق بالحب، ونصائحها الصامتة لولدٍ منذورٍ لما يُقلق أجمل الأمهات.

40. كما لو كانت "وعدًا"، جاء عاصفًا، وذهب...

... ...

41. ومع "وعودٍ" أتَتْ "من العاصفة"، بدأت رحلتك إلى العلن، وبدأت القاعات تغصّ بجمهورك...

في عَمْشيت، في عزلتي، لم أجد ما أستأنس به سوى ديوان شعرٍ لمحمود درويش. أخذت أُسَلّي نفسي بمَوْسَقة القصائد... وفي صباحٍ باكرٍ من شهر آب عام 1976، دخلتُ أحد استديوهات باريس الصغيرة، ولم يكن معي سوى بعض الألحان المدَوَّنة وعودي.

مسَّ الجمهورَ حنينٌ عميق؛ فاتخذت الأغاني طريقها، ودخلت إلى الأعماق. ثم بدأت القاعات تغصّ بالناس في كلّ مكان.

42. وتوالت الأعمال...

توالت الأعمال، من **وعود من العاصفة**، وصولًا إلى نصٍّ موسيقيٍّ إنشاديٍّ مستوحًى من العالم الرؤيويّ لجداريّة محمود درويش. وتبع ذلك تأليفُ موسيقى تصويريّة لأفلام المخرج مارون بغدادي، وموسيقى لمسرح فرقة الحكواتي. وكان قد سبق ذلك أوبريت **"مَرَقِ الصّيف "** في مهرجانات جبيل سنة 1971، وموسيقى لعروض الباليه الشرقيّ لفرقة كركلّا.

43. هل "التزامك" بقضايا الإنسان في فنّك هو حصيلة بدايةٍ صنعتها الظروف، أم هو "التزامٌ" واعٍ منذ اللحظة الأولى؟

في محاولةٍ لتبسيط الأفكار الفنيّة التي انتعشت أثناء الحرب اللبنانيّة، نشأت تسمية **"الالتزام** ."وكانت التسمية "موفّقة"، لأنها سهلة الحفظ والتكرار، وقويّة الوقع. غير أنّها جعلت كثيرين يعتقدون أنّها تُبسّط لهم الأمور. فانهالت القصائد "الملتزمة" والأغاني "الملتزمة" على الناس، وجعل "النقّاد" من الالتزام قسطاسًا للحُكم، يرددون اللفظة في كلّ سطر ويقرنونها بالتفوّق، بقدر ما تُشير الأغنية أو القصيدة أو المعزوفة إلى مواضيع الساعة وقضاياها الخطيرة. وهكذا صار إنتاج الجميع "ملتزمًا"، وبالتالي "ممتازًا."

في هذه الغمرة، اختلط الأمر على السامع والمبدع معًا؛ فكلاهما ناقم، وكلاهما يريد بلورة نقمته، وكلاهما يتشوّق إلى التأمل في صورة عصره وجماعته منعكسةٍ في فمه. فخيّل إليهما أنّ "الالتزام" يُحقّق ذلك، لأنه يعني التزام قضايا المجتمع. لكنّ الأعمال اختُزلت إلى ضربٍ من الوعظ السياسي، وبدا أنّ القضيّة جماعيّة لا فرديّة، وأنّ الفنان هو من استطاع أن ينطلق عبر ذاته وينصهر في المجموع. أمّا من يقف إلى جانبه ليقول غير ما يقوله الكورس، فيُعتبر نشازًا وفرديًّا ومقلقًا.

وهكذا انتقلنا، في كثير من الحماسة، إلى الصراخ والتذكير اليومي بما نعانيه، من دون أن نُضيء القضيّة بنورٍ جديد، ومن دون أن نتغلغل إلى الخفايا والبواعث المُعقّدة، أو الأكاذيب المحكمة وراء ستار السياسة والنظريّات الدعائية. فعلنا كلّ ذلك بدلًا من النفاذ إلى الدقائق النفسيّة اللامحدودة، والقوى المغيّرة المُطوّرة الخافتة.

لقد حاولتُ جاهدًا، على قدر الإمكان والكفاءة، أن ألتزم بما أفهمه من الالتزام، منذ العمل الأوّل، وأن أدمج في إنتاجي كلّ ما هو ذهنيّ وشعوريّ في آنٍ معًا، بالمعنى المعاصر والعميق. غير أنّ الوجود العميق في الزمن لا يعني بالضرورة الوجود في وسط الضوء الكاشف، وادّعاء الفطنة السياسيّة، والتلاشي في التيّارات العامّة.

44. الرهان على الذات؛ الذات المُبدعة، الحب، أليس هو فعل مقاومة؟

قال لي أحدهم، عندما أصدرتُ **"أندلس الحب"**: "معقول؟! وأنت المناضل الذي دافعت عن فلسطين والجنوب والمقاومة... ألم يعد هناك غير الحب تكتب وتغنّي له؟! (يا عيب الشوم)، أَوَليس هذا دعوةً إلى الانحلال؟"

فأجبته، بالفم الملآن: لا أفهم أيَّ قضيّةٍ ما لم أفهم نفسي. كيف تريدني أن أتحرّر وأنت تستعبدني؟

إنّهم يريدوننا أن نموت قبل أن نُولَد. وكلّ ما غنيتُه قائمٌ على الحب.

أقف أمام الكون كلّه، أتفاعل معه، أتحدّث إليه، أزعل منه، ثم أعود لأتصالح معه. وهكذا أقضي أيّامي بفلسفةٍ بسيطة للحياة: أن أبقى في سلامٍ مع الكون، وأن أتغلّب على الضَّعف والكبوات والمآسي والموت، متمسّكًا ببريق الأمل وقوّة الانبعاث.

جروحُنا عميقة، تأبى أن تندمل؛ تصرخ قهرَنا وتمردَنا إلى حدِّ العصيان على البشر... وعلى الله معًا.

45. كيف تنظر إلى الفنّ، من حيث علاقته بالفرد والجماعة؟

الانزواءُ والصمتُ قد يكشفان منابعَ تعكسُ الفترةَ التي يعيشها الإنسان، على مستوى أعمق من الإنتاج الذي، بإصراره على الالتزام أو التجنيد للقضيّة، لا يبتعد خطوةً واحدةً عن خطاب رجلٍ سياسي أو كلامِ الجريدةِ اليوميّة.

الانزواءُ الصامت، دون التجنّد بطريقةٍ سطحيّة لأيّ قضيّة، يحمل في جوهره التزامًا يتعدّى ما يطالب به الدُّعاة؛ لأنّه يحافظ على وضوح الرؤية لدى الفنان، والرؤيةُ، في هذه الحالة، موجَّهة نحو حالة الإنسان.

46. أهو الفارقُ بين أن يكون الفنُّ نِتاجًا لإرادةٍ حرّة، وبوصفه فعلًا وجوديًّا فردانيًّا، أو أن يكون منصهرًا في الجماعة، منزوعَ الإرادة؟

الشقُّ الأهمّ في الفعل الوجودي هو **"القلق"**؛ القلقُ الفرديّ الناجم عن ضرورة حرّيّة الإرادة عند الإنسان، عن ضرورة الاختيار لديه. وسواءٌ انتهى هذا القلقُ الوجودي إلى عَدَميّة، أو إلى تمجيد "الخالق"، فإنّه يبقى الدافعَ الأهمّ في عمليّة الخلق.

في القلق فعلُ بطولة؛ القلقُ الشخصيّ الفرديّ الذي أعيشه داخلي قد ينتهي إلى فعلٍ يُؤثّر في الآخرين، وقد لا يُؤثّر فيهم. وقد يكون هذا العذاب نتيجةً لـ "الالتزام"، أو لا يكون، غير أنّه مُنفعِل، في معظم الحالات، بعشرات المؤثّرات الأخرى: من أحاسيسَ دينيّة، وغربة، وفقر، ومرض، وتهتّك، وإدمان، وتمرد...

47. ومتى يكون القلقُ فاعلًا؟

باعتقادي أنّ الاتزان يرفض الخضوع للبرامج النظريّة.

في القلق شيءٌ من الرفض، وهذا في صُلب الإبداع. فمن المهمّ ألّا نتهرّب، بل أن نكشف حقيقة الوضع الإنساني، ومنعرجات الضمير الإنساني، ثم نتمرّد على الظلم والعنف، من أجل تحقيق الغاية الإنسانيّة التي تؤكّد كرامة الفرد.

التمرّد لا يعمل بدافع الواجب المُقَرّر الذي يشطب الفردانيّة، بل بدافعٍ يأتي من داخل الفرد، ليحافظ على قيم الكرامة الفرديّة. وهكذا يُصرّ المتمرّد على العدل وعلى رفض الإرغام الخارجيّ السُّلطوي.

لعلّ من المحتَّم علينا اللجوء إلى الداخل، إلى القلق الجوّاني، حيث يواجه الإنسانُ منّا ضميرَه وكيانَه؛ حيث يرى ذاتَه عارية.

48. قضيّة الفن هي قضيّة الإنسان إذن؟

عمرُ "الالتزام الفني" قصيرٌ، لأنه يتوخّى من السّياسة أكثر ممّا يتوخّى من الإنسان. ويستهدف المجموع المبهم أكثر ممّا يستهدف الفرد المحدّد.

نعم، قضية الفن هي قضية الإنسان، بكل ما في ذلك من تعقيد في السلوك والتفكير والشعور والبواعث والأهداف والعلاقات.

49. ما الذي يحتاج إليه الفنان، في مواجهة طُغيان السياسة والمذهبيّات والتحزّبات والطائفيّة؟

لقد طغت الحياةُ السياسيّة على حياتنا طغيانًا أخذ منّا كلَّ مسلك، وغمر بيوتنا وشوارعنا وكلّ زاويةٍ من حياتنا، فما عدنا نرى إلّا من خلال هذا

الطغيان.
نحن في أمسِّ الحاجة إلى سلامة الفكر، إلى الصحو.

الفنّان اليوم يعيش فترةً صعبة، ناقمةً على تاريخه، متجسّسةً على خصوصيّاته، مريعةً بما فيها من فقرٍ وجوعٍ وقهرٍ وقتل، بحقّ الفنّان والناس عمومًا. فإذا لم يتمرّد الفنّان ويدافع عن وجوده الفردي، فسوف يفقد وجهه وملامحه.

للفنّان سحرٌ، فإذا تُرك للمذهبيّين والطائفيّين والسياسيّين، فسوف يُمحق كلَّ ما يميّزه من رؤيةٍ خاصّة للحياة، أو فهمٍ متفرّدٍ للتاريخ، أو تعاطفٍ خلاّقٍ مع البشر. ويصير هذا التمرّد حتميّةً كلّما اشتدّ الصراع السياسي واحتدمت الخصومات، ويبدو أنّنا نعيش زمن الذروة.

لقد أدّى الاضطراب السياسي إلى قلقلةٍ مريعةٍ في القيم، وتمزّقٍ شديدٍ في النفوس. علينا أن نكون متيقّظين. وفي غمرة البرامج النظريّة التي تتشدّق بها كلّ فئة دون تفعيلها على أرض الواقع، استشرى فسادُ السلطة المطلقة والرياءُ الذي لا نستطيع أن نغفل عنه.

50. إلى جانب هذا كلّه، نعيش طغيان الكَثرة والازدحام، أليس كذلك؟

كذلك هي الوسائلُ الجماعيّة الطاحنة للذهن: من إذاعاتٍ وصحفٍ ومجلّاتٍ وتلفزيوناتٍ ومواقعَ إلكترونيّة... وبطلٌ مَن يحاول أن يقف على رجليه في لجّة

هذا السيل الطاغي من التفاهة والاستسهال، ليعيد إلى ذاته الإنسانيّة كرامتها.

على الفنّ أن يكون شجاعًا باستيعابه لهذه الحالة المعقّدة، وبتمكّنه من النظر إلى مصير الإنسان رؤيةً نافذةً وخلاّقة. إنّنا نقاسي شحًّا في الإبداع وكثرةً في الإنتاج، وعلينا أن نخصب تربة الإبداع خارج سطوة هذا الجرف، فنهيب بشبابنا أن يتألّموا ويُبدعوا.

51. هل يبدو عالمنا اليوم، كما لو أنّه فقد جمالَه؟

الجمال الذي خُيّل إلينا أنّنا فقدناه من عالمنا، يُقيم هنا، في عزلتنا، في انتظاراتنا.

هذا الكائن المنعزل الذي يمضي وحيدًا، يبحث عن البقاء أو الهرب، أو يحاول تجاوز ذاته في فوضى الرعب من مواجهة مشهد موته الخاصّ، ولحظات الصَّلب الأليمة.

52. مَن يكون "بطل هذا الزمان" إذًا (إذا ما استعرنا تعبير تورجينيف)؟

في غمرة الفساد، والسّلطات المطلقة، والرّياء، ووسائل التواصل الاجتماعي الطاحنة، تصير البطولة في الوقوف ضدّ هذا السيل الطاغي، وإعادة الحياة إلى الذّات الإنسانيّة. وهنا، على الفنّ أن يتمسّك بدوره البطوليّ الخلّاق.

53. وهل هناك "ما يكفي" من الفن "لإنقاذ" العالم؟

إنّنا نقاسي شحًّا في الإبداع (كما قلت). علينا أن نُخصب التربة، نتأمّل ونُنتج. وحين نفترض أن الفنَّ إنسانيٌّ في الجوهر، يبقى سؤال: "أهو جيّد أم رديء؟" وبذلك يكون الفنُّ وسيلةً لتعزيز الاندفاع، لا وسيلةً للكبت والتجميد.

54. بعيدًا عن العود الذي "يُر افق" الكلمة، فقد أفردتَ للعود حيّزًا مُعتبَرًا في أعمالك الموسيقيّة، ومنها مقطوعات على قالب البشرف والسماعي واللونغا، وأعمال حرّة تؤسّس لقوالب جديدة، مثل *جدل* (ثنائي العود برفقة الرّق والباص)، ورباعي العود برفقة الأوركسترا، وتقاسيم للعود والكونترباص برفقة الإيقاع، ومتتالية أندلسيّة للعود والأوركسترا، وكونشرتو للعود والأوركسترا. ماذا تقول عن هذه المساحة في إنتاجك؟

حاولتُ في هذه الأعمال مراجعة أساليب الكتابة لآلة العود، وفي تقنيات العزف، ودراسة مختلف الأشكال المُحتملة لتطوير الكتابة والعزف. سواء تعلّق الأمر بالمحافظة على شكل العود، أو بعمليات تجديدٍ باتجاه ولادة عائلة للعود، مثلما هنالك عائلات لآلات موسيقيّة أخرى.

هذه الأعمال كانت الخطوة الأولى، ولكنّها لم تكن منفصلة عمّا سبق من تاريخٍ موسيقيّ لهذه الآلة. والجديد في آلة العود مرّ في كلّ طريق؛ في تاريخ تطوّر الآلة

ذاتها. فزرياب كان جديدًا في عصره، وكذلك محيي الدين حيدر، ومحمد القصبجي، وجميل بشير، وفريد غصن، وغيرهم.

55. وكيف يفهم العودُ "الجديدَ"، في زمن "ما بعد الحداثة" و"ما بعد الكولونيالية"؟

الجديد هو أن تعبّر بأدوات جديدة تتّفق مع متطلّبات تطوّر الإنسان في كلّ عصرٍ وعصر. وهذا، برأيي، لا يأتي من خارج تاريخ آلة العود، بل من داخل تاريخ هذه الآلة.

56. ألا يحرمه هذا من التفاعل مع هذا "الخارج"؟

لا ينبغي أن يُفهَم هذا الكلام على أنّه إغلاقٌ لباب التفاعل مع أشكال تطوّر التعبير الفنّي في العالم. بل على العكس، فإنّ هذا التفاعل ضروريّ جدًّا، لكن، مع الحفاظ على الملامح الخاصّة للتراث الشعبي الذي ننتمي إليه. ففي كلّ فترةٍ من الفترات، تنحسر أشكالٌ ومضامين، وتحلّ مكانها أشكالٌ ومضامين جديدة. وعلى الموسيقيّ أن يتفهّم حاجةَ المجتمع إلى هذه المضامين والأشكال الجديدة، ويكون قادرًا على أن يتطوّر معها ويُطوّرها، وأن يلبّي حاجات الذوق العام، ويجيب على الأسئلة التي يطرحها المجتمع والنّاس والحياة.

57. ديوان العود...

أتذكّر عازف العود القدير، الأستاذ إبراهيم حبيقة، وكيف استدرجتني تقاسيمه الساحرة عندما كنت أذهب لسماعه في معهد الرّسل بجونيه. وديوان العود يولد من أولى تلك التقاسيم الساحرة.

حاولت أن أعمل على تطوير العود، وساهمت، ربّما، في خلق توازن، إذا أمكن التعبير، بين اتّجاهين: السلفيّة المُفرطة في إنكار التطوّر التاريخي، والفوضى العبثيّة التي تقترح بابًا واحدًا للمعاصرة عبر الانقطاع عن تاريخ الآلة، أو اختيار شكل محدّد ونوعٍ محدّد من الأشكال والأنواع الموسيقيّة. اليوم، في ديوان العود الذي أكتبه، أجمع ما بعثرته الأيّام، وأكمل الطريق لتلسعني ريشة العود. عودٌ بلا حدود، أروّض نبرتَه على التّحليق بعيدًا. أحبو من جديد على الوتر، وأرتكب أخطائي التي، ربّما، ستشكّل فعلَ مشاغبةٍ، ونزعةً حادّةً للإفلات من "القطيع."

كم يعوزنا اليوم، في هذا الزمن الموحش، صوتُ العود في بهائه النقي.

58. هل نمرّ على بيروت قليلًا؟

لن يمرّ هذا اللّقاء دون أن نمرَّ على بيروت.

59. أيّ صوتٍ بقي لـ "بيروت" بعد "الانفجار" المزلزل في الرابع من أب 2020؟ ماذا يُمكن للموسيقى أن تقولَ بعد؟

بعد الانفجار الرهيب في المرفأ، يعود بي الولد إلى ساحة الشهداء. يشتاق إلى مدينةٍ مكسورة.

كيف أستعيد تلك الطّرقات إلى أفقٍ يفيض عن الطريق؟

أصرخ مع درويش :*بيروت نجمتُنا، بيروت خيمتُنا*.

تنفتح المدينة في امتدادٍ لا يُنهيه حتى البحر، وتنفتح الجبال التي تصعد بلا تعبٍ ولا ملل إلى الأعلى، لتصل القرى إلى السماء.

من يملأ فراغ الذين رحلوا؟

من يملأ هذا الفراغ؟

اجتاح جنونُ الواقع يأسي وحنيني في هزيمة الحروب الصغيرة والكبيرة.

حجرٌ هنا، وزجاجٌ هناك، مرميٌّ على طريقٍ مهجور.

كيف تعلّمنا سذاجة النشيد) *كلّنا للوطن* (في البرد والحرّ وقبل الدخول إلى الصف؟ كيف تعلّمنا أن نقاوم بما نملك من عنادٍ وسخريةٍ وحبّ، وبما نملك من جنونٍ لحريّةٍ اعتقدنا أنّها طالعة إلى الضوء!

على قلق، كلّنا على قلق. يجرحنا هذا الدمار الشامل. نحتاج إلى خارقٍ، إلى معجزة.
الزجاج يتساقط، والأرصفة والحيطان والبيوت...

ما جدوى هذا العبث؟ من ينشلنا من هاوية السقوط؟ من ينسانا على رصيف الميناء؟ ففي وسع عنابر القمح أن تتفتّح في ساحة المرفأ التي شهدت أكبر انفجارٍ وأشدّه وحشيّة.

60. "ذلك الطفل الّذي كنت/ أتاني مرّةً وجهًا غريبا..."، يقول أدونيس في قصيدته "أوّلُ الكلام". كيف يأتي مارسيل خليفة الطّفل إليك اليوم؟

أذكر ذلك الصبيَّ المتحمّسَ الأخرقَ الذي كنته، والذي كان يريد أن يغيّر العالم، وفي النهاية لم يُغيّر حتى نفسه.

أذكر كيف كانت حِرفتُه الصمتَ، حين كان الطّنين على الوتر يحوم. وأذكر كيف كان يكتب ما يعفّ عنه أساتذته، وما يسهو عنه زملاؤه في الصف.

يعود من مشواره الطيّب، من بيروت إلى بيته في الضيعة، وعلى مدخل المدينة يرى بيوتًا من صفيحٍ وخيامًا، فيسأل... ثم يعلم بعد حين أنّها بيوت اللاجئين. ويومها تعرّف على فلسطين، وعلى قضيتها، من المنحى الإنساني.

61. "فلسطين" الموجودة والحاضرة في وعينا وحسّنا، لا تشبه فلسطين الواقعيّة... في ذاكرتنا، ثمة "فلسطين من صُنع مارسيل خليفة ومحمود درويش وآخرين"... كيف هي في ذاكرتك أنت؟

في اللّيالي، كانت أمي تحكي لنا عن فلسطين، وتروي قصص التهجير الأليمة. ولم أُصدّق أحدًا غيرها، في بيئةٍ وزمنٍ شوّه الحكايات كلّها. تتكاثر الخيالات أمامي في الليل، وتختفي كنجوم السماء، وأنا مُدجَّج بالحزن على الأرض السليبة. وكان الخوف يرعد في سماء الشتاء، ويمطر قلبي على شعب الخيام.

وأصبحت فلسطين تسكنني في هيئة قصيدة، أو مظاهرة، أو اجتماع، أو نقاش، أو أغنية. وكانت القضية: كيف نقدّم شيئًا للقضية، أكثر من أن نُبشِّر في الحلقات عن فلسطين.

سَحرتني الكوفية الفلسطينية، وشاركت في المظاهرات وأنا أُطيل بها عنقي. ثم نضرب عن المدرسة تضامنًا مع فلسطين، وأنا بين الجموع أصرخ وقبضتي في الهواء تلوّح: "بالدم، بالروح، نفديك يا فلسطين."

وما من أحدٍ غيّر العالم بالهتاف. حتى الأنبياء خذلتهم الكلمات، فتحوّلوا بأسنّة الرماح عن وهن الأقوال إلى فعل المقاومة. وبدأتُ أدرك أنّه ليس عُرفًا أن يكون القهرُ عنفًا، أو سجنًا، أو مشنقة.

في البداية، وجدتُ صعوبة في فهم "غرامشي" على النحو الأمثل. حلمتُ كثيرًا، أتفيّأُ الأغنية، وللأغنية طقوسٌ كطقوس العبادة. العود بجواري يُشفي ويُغني عن النوم، فأُطلُّ مع القصيدة والنغمة حتى صباح الليل. لم تكن لدينا معجزات، بل كانت لدينا مخيّلة وأحلام.

62. هنا، قدّمت لنا درويش بنكهة خليفة... فكيف كان لقاء الشّاعر بعد لقاء الشّعر؟

في يومٍ ماطرٍ من أيام شهر أيلول، التقيتُ محمود درويش لأوّل مرّة وجهًا لوجه، على فنجان قهوة بيروتيّة. وكان الذي كان؛ كان قلبه كالطفل في وجع قصيدته. تضرجتُ يومها خجلًا، لأشيّد بعد حين ملحمة **"أحمد الزعتر."**

ومنذ تلك اللحظة، أصبحت فلسطين أرضَ أغنيتي. نُسخت ووزّعت آلاف المؤلَّفة من الكاسيتات الممنوعة في ظلّ الاحتلالات الإسرائيليّة المتكرّرة، وفي أنظمةٍ عربيّة فاسدة ومتآمرة على القضيّة، دون أن يُستثنى أحد.

63. بعُودِكَ وصوتك، جعلتَ من فلسطين أغنيةً تردّدها الحناجر وتحفظها القلوب...

كانت فلسطينُ . الأغنيةَ ريحًا في الغمام؛ وكانت كوفيّةً أمسح بها دمعًا حارقًا كالصديد، فتولد من بحرٍ قديمٍ يحرّرني من قَرَفي، تحت سماءٍ حارقة، في وطنٍ عربيٍّ شاسعٍ، وقد أُخذت منه زينتُه، فبات عسيرَ النُّطق، بسبب كمِّ الأفواه، وقد تقرّحت قلوبُ أبنائه من عَفَن المرحلة، ومن تعب الأسئلة القاحلة.

بالأغاني، نحمي وحشتَنا، فلا نرهقها بالسياسة والخسارة والحرب والهزائم والمرأة والشهوة والحسرة :*منتصب القامة أمشي* مع سميح القاسم، *طفل يكتب فوق جدار* مع معين بسيسو، *إني اخترتك يا وطني* مع علي فودة، *ويا شعبي يا عود الندّ* مع توفيق زيّاد. *وجفرا* و*بالأخضر كفّنّاه* مع عز الدين المناصرة، وبدايةً مع *وعود من العاصفة* وصولًا إلى *تصبحون على وطن*

وغنائيّة *أحمد العربي* مع محمود درويش. ومن أندلس المجد الضائع، إلى فلسطين المسلوبة، وصولًا إلى بحر حيفا ويافا وأهزوجة *يا بحريّي هيلا هيلا*، تلك التي أصبحت "فولكلورًا" شائعًا في كل مكان.

64. زمنٌ عربيٌّ غارقٌ بأمواج "الهجرة/اللّجوء"؟ هل صارت "الغربة" عنوان كلّ وطن عربيّ؟

عشتُ في هجرةٍ قسريّةٍ دائمة؛ من قريتي، ومن مدينتي، ومن بلدي. هجرة منصوبة على تخوم خيمةٍ، تتوسّد حربًا ضروسًا أكلت الأخضر واليابس. اغتربتُ مع عائلتي الصغيرة عن وطنٍ تُشعلُه الحروب الصغيرة، ترافقنا لسعةُ الموسيقى، تفوح منها رائحةُ المدى، وينتشر عطرُها في البعيد.

سرٌّ لا أعرفه، ربما أنبت في البال شتلةَ الحكاية منذ طفولة رامي وبشّار الموسيقيّة المبكّرة؛ ربما هو ذلك الشغف بالتلصّص على النوتات. ذهب رامي ليتابع دراسته في *جوليارد سكول* في نيويورك، وذهب بشّار إلى الكونسرفاتوار العالي في باريس. أمّا يولا فتركت تدريس الفلسفة لطلّاب الثانويّة، وأمست تنتظرنا لنعود من جولاتنا الفنيّة، ثمّ ما لبثت أن راحت ترافقنا في الغناء، وتغمرنا بالرعاية والحبّ.

طينٌ من الصُّوَر تعجنه الحكاية، ينحدر إلى قلب المدن بحثًا عن مدينتك. تزدحم الخيالات في أرضٍ لا أرضَ لها. يضيق التأمّل، وتضيق المسافات... كلّ شيء يعيدنا إلى طفولةٍ لم تغادر طفولتها.

أرى بلادًا تحت الخراب تخرّ، وأرى جنودًا يخرجون من شقوق الهزائم، وفي الجوار حرّاسٌ لموتنا اليومي يصطنعون. طغاة يتكاثرون، وشعوبًا تجرّ وراءها قَدَرًا وعطرًا يفرّ من الأبد.

التفاصيل التي أتذكّرها ـ تلك التي تسمن الشفاه ـ كأنّها كتابات منقوشة على الصخر. لكن تفاصيل الحياة أوسع ممّا تحفظه الذكريات؛ تنتقي ما تشاء وما لا تشاء من دون إذن. ومع ذلك، تبقى الموسيقى ملحَ القصيدة، تمدّدها في الزمان كإكسير الحياة.

دمعةٌ أذرفها على مدنٍ موجوعة: ما الذي تغيّر حتى تنتصر البشاعة، ويُنسف اليقينُ الطاهر بفكرة الوطن. الأوطان التي ضاعت منّا؟ ما جدوى أن نعمر في هذا الفراغ المُرّ، وأحمرُ مؤذّنٌ بالنهاية؟

انهار كلّ شيء .*العالم كلّه مخربط* .كيف نروّض هذه الأيّام الصعبة المتناثرة بغموض المستقبل؟

أكتب عن بيروت وأبكي، ولا أعرف لماذا كلُّ هذا الأسى في حروبٍ تبدو بلا نهاية.

تعبتُ، لكنني عنيدٌ مثل ثور.

أتذكّر لوعة الأيام الأولى للمعارك الطاحنة في بداية الحرب. وأتذكّر خيبتي يوم فرّ بي والدي ليهرّبني من المنطقة الشرقيّة التي كنّا نعيش فيها، لأن أحدًا لم يعد يحتمل ميولنا ـ نحن مجموعة من الشباب ـ المتضامنة مع قضيّة فلسطين.

نعم... هكذا.

جحيم هنا، وجحيم هناك.

65. الآن، بينما نتحاور، أنت عالقٌ في جزيرة قصيّة ...

جئتُ بالصدفة إلى الأقاصي البعيدة، حيث يقيم ابني وعائلته. جئتُ لأيامٍ فأعود... وإذ بالجائحة تجتاح الأرض، فتُغلق المطارات والمعابر. وها أنا في الشهر الحادي عشر، تصاحبني الأمكنة في مساءاتٍ تستوحش فيها النفس.

تُمعن المسافة في التلاشي، وأعتذر عن خاطرةٍ قديمة مرّت بي منذ لحظة وصولي، وعن مكيدةٍ دبّرتها في عزلةٍ، فحفّظتك الذكرى، ولثمتُ الكلام والحنين.

أعجزُ عن الإجابة عن سؤالٍ بات مخيفًا" *:إيمتى راجع؟"*

66. أعمق انطباع عَلِقَ في ذهنك عن هذه الأرض الجديدة القديمة؟

زرتُ السكان الأصليين الذين سكنوا هذه الأرض منذ آلاف السنين قبل دخول المستعمر الإنكليزي.

ثقافتهم لا تزال حيّة حتى الآن. يقدّسون الأرض ويقولون :*نحن لا نملك الأرض، بل هي التي تمتلكنا. الأرض أمّنا.*

لقد نقص عددهم حتى كاد يتلاشى، بسبب المذابح التي ارتكبها المستعمر في حقهم. وتُعرف الجريمة الأكبر باسم جريمة *الجيل المسروق*، حيث انتُزع الأطفال من أحضان عائلاتهم ليوضعوا في معاهد خاصة أو مع عائلات غريبة.

أحبُّ تخطّي الفضاءات المأسورة بالمحرّمات، والنزعات المتفلّتة، والبحث المتواصل عن النفس في عوالم مختلفة، ما وراء إدراكنا وتخيّلاتنا. أحب البحث عن المجهول والمختلف، مزج الواقعي بالمتخيّل، الخوض في أعماق النفس البشرية، وملاحقة مناطقها المعتمة: إضاءاتها، شبقها، جوعها، ومخاوفها.
الإنسان البرّي كائنٌ في أعماق كلٍّ منّا؛ يهرول ظلُّه خلفنا وهو يمشي على أربع.

67. وهنا قلبُك، الذي "ألِفَ" الغربة واعتادَها، قد تمرّد و "تفلّت" هذه المرّة!

قال لي البروفيسور الذي أجرى لي عملية قسطرة لشريانٍ يضخّ الدم والحب: "جئتُ إلى هنا منذ ستين عامًا. كنتُ ابن الرابعة، وكانت أمي ترتق لنا الثياب العتيقة وهي تئنّ وتحنّ. وما زال الأنين دمعة ذاكرة لا تفرّط بالتفاصيل، وتترك محفوظاتها طازجةً كبرتقال الخريف".

"الغربة قاسية"، قال الطبيب البروفيسور. آلاف الكيلومترات بعيدًا عن مكانك، كي تصحّح عثرة العيش، وكي تبدّل الذي لم يتبدّل.

أتساءل: هل أنا مُصابٌ بكل هذا الحب؟!

على نفسي، في بيت ابني، أُغلق كي أفتح الباب.

أبقى لساعاتٍ في خلق نوتةٍ جديدة، ولا أدري أين تأخذني هذه النوتة! سؤال الفارق بين مدى اللحن وصداه؟ – أعتقد أنه ليس في الأفق جواب.

أوقدُ شمعةً في عتمة فراغٍ مُجهَد، وحين أتعب أعود، ثم أبدأ من جديد.

الطبيعة تلهمني وتصاحبني في الصباحات والمساءات؛ تستوحش فيها نفسي وتؤنسني في آنٍ معًا.

وبتُّ بها كَلِفًا، ولها نديمًا، ولصباحاتها ومساءاتها صاحبًا حميمًا. واتصلت بيننا المودّة حتى كدتُ لا أعرف منها فكاكًا.

لا أتعب حين أذرع في غدي ما غاب منها عنّي في أمسي. أمضي إليها كما العاشق إلى امرأةٍ تهوى الهمسَ، وتُمعن المسافةُ بيننا في التلاشي.

الجدارية

تُمسك الموسيقى بيد القصيدة، تتمشيان متخاصرتين في خارطة التّيه الكبرى التي اسمها النّفسُ البشريّة.

جدارية خليفة/ درويش، بعد أن كانت نصًّا يقرأه الفرد بصمت، صارت طقسًا جماعيًّا يدعونا لنردّد معه بفرحٍ، جوقةً واحدةً، ونحتفي بسؤاله الأكبر؛ سؤال الغياب/ سؤال العدم/ سؤال الموت.

لكن الموتَ، كما في الحياة كذلك في الجدارية، لا يُفاوض، "فيا موت، انتظرْ، واجلس على الكرسيّ، خذ كأس النبيذ، ولا تفاوضني، فمثلك لا يُفاوض إنسانيًّا"، في حين أن الموسيقى حين تحتفي بالموت، إنما تحتفي به بوصفه سؤالَ الحياة الأكبر، والحياة فعل تفاوض مستمرٍّ بين الذات، بوصفها آخر، وبين آخرها المتعدّد. هذا التفاوض المرتحل، شعرًا وموسيقى، يخلق فضاءً ثالثًا لا مركزية فيه لخطابٍ على حساب آخر، ولا لثقافة على حساب أخرى، بل هو في المحصلة المتجددة خطاب الإبداع في تحولاته التي لا تتوقف. وتقول الجدارية: "يا موت! يا ظلّي الذي سيقودني، يا ثالث الإثنين."

أتساءل إذن، كيف تفاوض الموسيقى الكلمةَ في الجدارية!

ثمة طبقاتٌ متنوعة ومتشابكة في أسلوب تعاطي مارسيل خليفة، المؤلف الموسيقى، مع النص الشعري؛ ففي المتن، يُعلي من شأن الكلمة، يرفعها عاليًا فوق أكفّ الموسيقى، نُطقًا ومعنى، ويعيد إحياء الكلمة الصامتة لتصير صوتًا

ونبرة، يستنطقها موسيقيًا وإيقاعيًا، ويُعيد ترتيبها فوق رفوف المقامات والأمزجة والمشاعر. يجعل الأذن تطرب للكلمة في مساحةٍ برزخية لا ترجح فيها كفُة الطرب نحو الخدر والاطمئنان الراكن أو الشاطح، كما لا ترجح فيها نحو عقلانية محسوبة، أو استعراض.

في طبقةٍ أخرى يتخطى مارسيل خليفة الكلمة، خارجًا من إفصاحاتها إلى ما لا تفصح عنه. هنا تأتي الموسيقى الصّرف، مؤوِّلةً، فاتحةً ذراعي النص الشعري نحو أفق تصير فيه الموسيقى لغةَ الصّمت، ولغة الشّعر حيث تعجز اللغة الكلامية؛ كأن بالموسيقى تقول لإله اللغة الذي يعطي الأشياء أسماءها، تقول له: "أنا سمّيتك حين خلقتني..."

هكذا تتجاوز الموسيقى الشعر إلى ما بعده .

في طبقة ثالثة، يستخدم مارسيل الصوت البشري، ما قبل اللغة، السابق لها، الصاعد من تربة الخلق الأولى، الساكن في الشعور، متحرّرا من قيود المعنى، ووطأة المنطوق، متحدًا مع الكون، بوصفه سيمفونية.

لا يكتفي خليفة بهذا التعدّد البوليفوني في تعاطيه مع النص ليعيد شبك النص الشعري مع ذاته، لا بوصفه نصًا مكتوبًا، بل من خلال استحضار محمود درويش ذاته بوصفه وثيقةً صوتية تتناسج مع النص الموسيقي حنجرةً، وصوتًا، ونبرةً.

لا يكتفي المؤلف الموسيقي هنا بالصوت، بل يذهب إلى التشكيل البصري للكلمة فيرسم أحيانًا، بالموسيقى، أشكال الكلمات اللولبيّة.

وأخيرًا، يعيد مارسيل خليفة صياغة الزمن من جديد بموسيقاه، ليجعله زمنًا ينتشر كانتشار الروح (بلغة القديس أوغسطينوس). ويجعله زمنًا تشابكيًّا، يجمع بين اللحظة المعاشة وبين الإصغاء العريض الذي يتطلب ذاكرة موسيقية استيعابيةً، أوسع وأعمق من اللحظة العابرة، حيث "لا كلّ ولا جزء"، وحيث الزمن النفسي غير موجود في ساعات اليد، كما يقول النص.

تتسع القصيدة مع موسيقى مارسيل خليفة، ترحل مع اللغة، وترحل من اللغة وعن اللغة، ثم تعود إلى اللغة في أقاصي الهديل.

(كلمتي في ندوة "بيت الفلسفة" احتفاءً بإطلاق "جدارية" مارسيل خليفة/ محمود درويش، في الفجيرة، مساء 26 نيسان 2024.)

68. موسيقيًّا، ما الذي يشغلك الآن؟

جدارية محمود درويش.

تراودني منذ سنين تلاوتُها ومَوْسقتُها. وبينما أعيش في عزلة صارخة، بدأتُ أعزفها على أوتار عودي الطالعة من بئر الصدر. أكتب، أنقّح، أمزّق، كي أصل، بعد مخاضٍ عسير، إلى ولادة جديدة لغنائية *الجدارية*، ولو بعد حين.

69. وما أصل الحكاية؟

أصل الحكاية هو رغبة *الشاعر* في وضع الموسيقى للديوان الكامل، حين شاركته أمسيتين قرأ فيهما *الجدارية* ولعبتُ التقاسيم: الأولى في قاعة الأونيسكو بباريس، والثانية والأخيرة في قصر الأونيسكو ببيروت، في نهاية سنة ١٩٩٩.

ورغبتي الوارفة أن أترك أثرًا وشهادةً على تجربةٍ مشتركة مع صديقي *الشاعر*، تألّبت على نور الأمل ونار الحسرة، وبلورة خصوصية لا بديل عنها في هذه الأيام الموحشة. أريد أن أكفّ عن عبث الغربة والحَجْر المنزلي المتكرّر والصارم، وأخترع لنفسي حالة *خَلْق* في زمن الضجيج والغياب.

في نفسي جنونٌ مُضاء، مهما ضيّق الفلك مساحتي. فكانت *الجدارية*، وجنائنها الواسعة الشاسعة، تتّسع لخطوة الحضور وخطوة الغياب. فبدأتُ بكتابة الموسيقى وتنقيحها من عبثٍ أقوى من بياض الكلمة والنوتة الذي لا ينتهي.

70. تورّطُنا الرّغبةُ...

كلما كتبتُ أحسستُ بأنني لم أكتب بعد. وكلما استمعتُ إلى ما كتبتُ، شعرت بأنها ليست بعدُ الموسيقى التي أحلم بكتابتها، والتي أسمعها بوضوحٍ فاضحٍ في الحلم. وعندما أصحو، تضجّ أذناي بصمتٍ مُدوٍّ إلى ما لا نهاية، فأعود وأضع نفسي في الريح والجنون؛ فليس في وسعي إلا أن أكون مجنونًا. ولن أشفى، ولا أريد أن أشفى، من هذا الجنون، لأنه مرضٌ ملازم، لا يعني الشفاء منه سوى إنجاز موسيقى *الجدارية* .عندها أصدّق نغمًا مجدولًا من غيمة المجاز الشعري، وأشرب الكأس حتى الثمالة.

هي ورطة، لكنها ورطة جميلة.

حصانٌ معلّق على وتر، ما عليه سوى الاندفاع إلى الهاوية والقبض على الصهيل.

إن القلب ليس في القلب. قد نجده هناك، على رصيف الوقت والأشعار، وقد نجده دون أن نبحث عنه، دون أن نلحق به، وهو يعيش أمامنا، يبتعد عنّا ليلحق بصدى إيقاعٍ بعيد.

71. يختفي الزمن السجين في الساعات داخل *جدارية درويش*، ولا نكون إلا في زمن "الحلم"، وفي زمن الخلق "الأنثوي". هكذا أرى إلى *الجدارية* التي تقول: "هذا هو اسمُكَ/ قالتِ امرأةٌ، وغابت في الممرِّ اللّولبيّ..."، وتقول: واللاّشيء أبيضُ في سماء المطلق البيضاء. كنت، ولم أكن/ فأنا وحيدٌ في نواحي هذه الأبديّة

البيضاء"، وتقول: "فلا عدمٌ هنا في اللاهنا... في اللازمان/ ولا وجود"، وتقول: "و أقبض في يد الأنثى على أبدي الأليف."

كيف أرى إلى "الزمن" في *الجدارية*، والموسيقى هي "لغة الزمن"؟

الزمن هو ذلك المرهون بدقّات القلب، والمتناثر مع دقّات الساعة. هو الزمن النابع منّا ليصبّ بعيدًا في أعماق الأبدية. نتسلّى ونلوذ بما يبقى من هواجسنا، ونظلّ، رغم كل شيء، أولادًا عقلاء لحدود الفجيعة.

فما قيمة الحياة والموت بلا شاعرية؟

هل تستطيع موسيقى *الجدارية* أن تملأ فراغ الذين رحلوا؟

من يملأ هذا الفراغ؟!

للموسيقى زمنية *محايثة*، بمعنى أنها توجد "حيث" توجد الموسيقى. إنها ماهويّة(Identique) ؛ هي والموسيقى نفسها لا ينفصمان. الصورة الموسيقية زمنية: قد تكون من الذاكرة والماضي المنصرم، وقد تكون زمنية مباشرة تلتقط تفاصيل اللحظة الجارية، ولعلها قد تستشرف أفقًا لم يتكوّن بعد.

لكن الزمن الموسيقي، عمومًا، ليس زمنًا موضوعيًّا: زمن الحوادث والواقعات، بل هو زمن نفسي في المقام الأول. الحالة الموسيقية تخلق زمنها الخاص، ولا يجوز قياسه بالزمن الموضوعي. فالتذكّر فعل من أفعال الزمن، والحلم فعل زمني مختلف، والحوار الموسيقي زمن خاص. ولقد تجمع صورة موسيقية أو جملة موسيقية أزمنةً مختلفة، مكثفة ومتداخلة أو متعاقبة.

في المحصّلة، ينبغي البحث في النص الموسيقي عن الزمن النفسي الخاص، عن كثافته وإيقاعه ومداه، ومحاذرة اختزاله في زمن الحوادث. مثلًا: زمن التذكّر هو زمن حوادث ماضية، لكن فعل التذكّر واستحضار الماضي فعلٌ حاضر.

علينا أن نعترف، إذن، أن الزمن الموسيقي مثل الزمن الشعري، محكوم بقانون السيولة والتدفّق، ومجاوزة الحدود بين أبعاد الزمن الثلاثة.

72. وحده الحاضر موجود، أم أن الأزمنة كلّها تنتشر في لحظةٍ حاضرة بعينها، في الموسيقى، وربما في الشعر، كما لو أنها "تُروّض الذكرى" مثلًا؟

حين نتذكّر لا نستعيد الماضي أو نعيشه، كما قد يُخيَّل إلينا، بل نعيش حاضرًا يُلقي نظرة على الماضي، سعيًا في البحث لنفسه (أي للحاضر) عن توازن أو عن معنى يُبرّر وجوده أو يُسبغ عليه شعورًا ما (بالرضا أو بالخيبة). الزمن في الموسيقى، وفي الفن بشكل عام، لعبة ماكرة، لكنها جميلة، وبها وحدها يكون الخلق والإبداع.

73. ماذا عن "زمن الموت"، إن كان قابلًا للإمساك أخلاقيًّا، فهل هذا ممكن موسيقيًّا، برأيك؟

طالما نتحدث عن العمل الموسيقي الذي يحاكي الموت، وبمعزل عن *جدارية* محمود، فلا يجوز قياس زمن الموت على أزمنة الحياة إلا مجازًا. لعلّه يكون

أقرب، إلى حد ما، من زمن الحلم الذي لا يشبه زمن الواقع، لأنه غير خاضع لأي منطق مُدرَك. يمكننا أن نتخيّل، نظريًا أو فنيًا، زمن الموت، ولكننا لن نخرج في تخيّلنا له عن حدود زمن الحياة المادي. وذلك لسبب معلوم: أن الموت واقع فنائي يعيشه الأحياء ويشعرون به، فيما لا يعيه الأموات.

وعليه، يستطيع من يعيشه (وهو حيّ) أن يتخيّله على هذا النحو أو ذاك، أمّا من وقع عليه فعل الموت والفناء فهو خارج أي تقدير، إلا إذا حوّله الخيال والأدب والموسيقى والفن إلى كائن *ميت/حي* تنطبق عليه معايير الأحياء. حينها فقط، نستطيع أن نتواصل معه، وأن نسأله زمنه، فنبني له زمنًا على مقاس مخيّلتنا.

74. "يا موتَنا! خذنا إليك على طريقتنا، قد نتعلّم الإشراق"، هكذا جاء في الجدارية...

في كل حال، إن أفعال تخليد الأموات (بالتأريخ لهم، أو بإعادة ابتعاث أمجادهم أدبيًا وفنيًا)، هي أفعال حريصة على تمكين البقاء من الفناء، وفرض الحياة على الموت.

75. الرّغبة، القلق، يُر افقان كلّ ولادة "مُعلَّقة"...

يا للقلق الذي لم يكفّ عن مباغتتنا بلا رحمة، ولكننا نتابع لنكمل ما بدأنا به في العواصف.

هناك فائض شعري في *الجدارية* ينبجس، وكان عليّ ألا أؤجّل هذا الانبجاس. فليس من الصواب أن أؤجّل هذه "المُعَلَّقة."

الجدارية لا تسقط في الموسيقى، بل تولد معها من جديد، بشاعرية شهوةٍ تصعب إعادة خلقها في شروط توتّر الرغبة التي تصيح وتتبدّد ولا تُنقل إلى موعد آخر.

سأهرب مما يصير شروطًا للعاديّ، وأشاكسه كما يشاكس الطائرُ الشجرة. لقد اخترت أن أشرب كأس *الجدارية* حتى الثمالة في هزيمة الوجود. أستعيد الدهشة الأولى وأعود إلى البسيط البسيط من الأنغام لرندحات بعيدة. ولماذا يحتاج هذا البسيط إلى خارق ومعجزة ليتحقّق؟ ألأنّ الطفولة التي كبرت في الغياب تدلّنا على أن الموسيقى والقصيدة، مهما كبرتا واتسعتا، تبقيان في حاجة عضويّة ونفسيّة إلى حليبها الأوّل؟

76. في الجدارية نفَسٌ تراجيديٌّ مُمعنٌ في الحزن. عالمٌ ينهار أمام أعيننا، وفينا. هل يُمكن للفن الحقيقي ألاّ يكون تراجيديًّا؟ هل تكون الموسيقى هي المُوازي التراجيديّ الصّامت للشّعر المنطوق؟

على قلق أنا، على قلق. أحوم كالنحلة. أريد عسلَ الموسيقى يغدق على إيقاع *الجدارية* نغمًا صادحًا. أملٌ لا فكاك منه بإبداع عملٍ موازٍ للجدارية، ومضادّ لعالم ينهار فينا وفيه.

ضوء يتسرّب إلى النفس. ضوء من ضوء. أحسّ برغبة في التعبير عن حزن طارئ، غامض.

ليس في وسعنا أن ننساق في لغة الحزن. النص الموسيقي مفتوح على البداية والنهاية.

فما البداية وما النهاية؟

77. السؤال المفتوح، هل يُفضي إلى العبث؟ هل هو الذي "يصنعنا" و"يصرعنا" في هذا "الفضاء اللانهائيّ المديد"، كما تقول الجداريّة؟

أعود إلى المدرّج الموسيقي على ورق أبيض لا ينتهي، كأنه سِفر العدم. ربما أعثر، لا محالة، على جدوى هذا العبث. أعني على جمال هذا العذاب المتحوّل إلى سعادة لدى من يقرأ *الجدارية*.

من أين جاءتني القوّة لأدوّن على الجدارية وترًا من هواءٍ مالح؟ ألم ينشف القلب من غبطة الجمال ومن سأم المسافات المفتوحة بالنرجس؟ تلك المسافات الموصولة إلى وحشة النفس العطشى إلى الصمت.

نهرب من ذاتنا إلى زحام الخارج، في ورقة تسقط من شجرة وتحرّك الإيقاع الساكن. لقد عثرت على لحظة ملائمة لكتابة الموسيقى للجدارية. فكم من مرّة جاءتني الفكرة واختفت.

كان في *الجدارية* شهيّة موسيقى.

78. أما زال هناك متّسع للشعر والموسيقى في هذا الزمان؟

الوقت يمضي بنا. يغافلنا ويمضي بنا. ولكن، ما زال في مقدورنا أن نحلم بالشعر والموسيقى والغناء.

إنني أُسند موسيقتي إلى جدارية الروح العالية أبدًا. أُسند جبيني إلى راحتي وأكابر قليلًا وأصنع غنائيّة. علّ الموسيقى تنقذنا من سطوة الحنين.

79. ليصير مخاض الكتابة الموسيقية فعل مُقاومة!

مخاض الكتابة الموسيقيّة دقيق، كَمَنْ يستمع إلى دقّات قلب جنين. أتخيّل ملامحه وحركاته وأقول لنفسي: هو ثأرنا من الوقت والمسافة والتلاشي، وسُعَفُ انتصارنا على العبث والعدم.

80. استئناف اللقاء بين "خليفة" و"درويش" هو استئنافُ اللقاء بين الموسيقى والشعر...

ربما يكون لقاء الموسيقى و*جدارية درويش* هو استعادة الحوار بين الـ "أنا" والـ "أنا الآخر"؛ لُبّ *الجدارية* .أو هو استرجاعٌ لأصوات وتريّات الجدارية في السير على البحيرة وعلى دروب القوافل. هو صدى هوائيّات حواراتها وحَميمِ بَوح إناثها. هو رجعُ نحاسيّات مشاهد التاريخ، من الإغريق إلى الفراعنة، إلى خُوَذ جيوش الملاحم. والموت، الآلة الجهيرة الحاضرة، ولو على حدود الصمت، يتهكّم كلّما تردّد هديل أنثى اليمام.

أغمض عينيّ، فيصبح أنكيدو آلةً تنساب ما بين نهرين، وابن السجّان وطيف أبيه آلتين على الـ *Unisson* مع أوكتاف بين الآلتين.

81. وكأنك تتساءل خلف الجداريّة: "هل أنا الفردُ الحُشُودُ؟"

خوفي من صهيل الحصان الذي طارت حذوته على مقربة من الميناء، وانكساري لدى نموّ الزهر الفوضويّ اللون في آخر الرؤيا. صمتُ مئةٍ وخمس وسبعين آلة وصوتٍ بشريّ، يرافق صمتي العميق كلما أشرفت على حافة الحفرة في نهاية الاعتراف.

"أنا لستُ لي."

أنا "عودٌ" وحيدٌ على كرسيّ بعدما غادر الموسيقيون المكان وأُسدلت الستارة على المسرح.

82. استحضار صوت درويش (بالمعنى الحرفي) المُسجّل داخل العمل الموسيقي، هل يحمل بُعدًا "توثيقيًّا" بمعنى من المعاني؟ هل وجود درويش هنا يُشكّل وثيقةً أم ماذا؟

سأدعُ صوتَ درويشٍ ينسابُ في بعضِ مقاطعِ الأنا ومقاطعِ الموت، سأدعُ صوتَهُ يوحي وكأنَّه يتحدّثُ من العالمِ الآخر، كأنَّه حيٌّ يتحدّى الموتَ رفقةَ غناءِ الروحِ الأبدي. كأنْ يُغنّي شجنًا. عندما يصدحُ صوتُ درويش تطمئنّ إلى أنَّ الزمانَ ما زال حيًّا، وأنَّ حظَّهُ في البقاء أطول. يرتّل الشاعرُ البيان، وأحيانًا في

جلبةِ سكونِ الموسيقى، كي تَهَبَ القصيدةُ نفسَها للسماع. صوتُهُ سيأتي كسحابةٍ تعبر، وعلى الموسيقى أنْ تعرف كيف تجعلُ السحابةَ غمامةً وتبعثَ في كثافتِها الرغبةَ في التحوّل إلى "مطرٍ ناعمٍ في خريفٍ بعيد" كي تسقي المعنى الظامئ إلى ما يجعلُه معنى.

سيفتحُ درويشُ جهازَ الإصغاء كي نلتقطَ أصواتَ أنفاسِ القصيدةِ الداخليّة. ولصوتِ درويشَ مفعولُ السحر: يَفْتِنُ ما فاضَ عن حاجةِ التعبير. كان لا بُدَّ لهذه الملحمةِ الشعريّةِ الموسيقيّةِ الغنائيّة من هواءٍ إلى إيقاعٍ صوتِ درويشٍ يتسلّلُ كي يروّضَهُ على تنظيمِ معنًى هائمٍ في الجدارية. تخرجُ الجداريةُ مع صوتِ درويش من بطنِ الموت، وينضجُ المعنى، وتتقاطرُ الصوَرُ الموسيقيّة.

صوتانِ يتبادلانِ الحبَّ والجمالَ، الحياةَ والموت.

وأنا أكتبُ الموسيقى في ليلِ الأقاصي، يتسلّلُ درويش إلى ورقةِ النوتة ويطبعُ ملحَ كلامه.

الجداريةُ مرثيّةُ الحقيقةِ الأبديّة. حارّةٌ مالحةٌ وشهيّة. كالزهرة، كالمرأة، كنسمةٍ محمَّلةٍ برائحةِ الياسمين. شممتُها قبل أنْ تمسحَها عيناي وتخيطَها شفتاي، ليرنّ صوتُ معدنِها في صدى السماع.

في هذه الأيّامِ الصعبة "تساقطتْ" عليّ ولي جداريةُ محمود درويش من السماء. وأنا عاشقٌ لشعرِ درويش ومردّدٌ لأبياتِه في كثيرٍ من الأعمال منذ سنة ١٩٧٦ حتى اليوم. فكم من ديوانٍ مرَّ وترك بين يديَّ أغنياته، وحفرَ في تيه أوتارِ عودي نغماته.

أقرأ بلا حدٍّ ولا عدّ. أقرأ كثيرًا في المساءِ الطويل إلى نومي، حلمَه.

ولكنْ في الجدارية، شعرُ الروحِ المحاصر بالغُمَّة. فكّرتُ أنَّهُ ربما أوقدَ جمرَهُ على أحصنةِ الريح في هذا الصقيع.

جئتُ إلى الجدارية لأتفيّأ ظلالَ لغةٍ تتخمّر كالوليد يرقدُ في الجرار ويتدثّر، وذلك بعد أكثر من عشرين سنةٍ من صدور الديوان.

أتبرّأ من وحشةِ الصمت، ومن الفراغِ الأسوأ في هذه الأيّام الموحشة، لأرتّلَ من مخزونِ الذاكرة ما ترك الشاعرُ في المدى من آياتِ الحياةِ والموتِ والنضارة، والخسارة، والحضارة، والعبارة.

لا شيء أبقى من الجدارية في القلب. قد يذهبُ الماضي والحاضرُ والمستقبل، لكنَّ الجدارية تخطفُ كلَّ ذلك وتزفّ الزمنَ في موكبِ المعنى والصوَر. في الجدارية أكتشفُ أسرارًا مقفلةً وأسئلةً مهملةً ونساءً تستبدُّ بهنَّ رائحةُ الياسمين وتيْهُه. يبوحُ النصُّ بمكنونه في متَّسعٍ للصفاءِ الطفولي. وكلّما أدمنتُ نكهتَهُ أقامَ لك على أنقاضِ فراغِ المعنى كونَك. ولقد قلّبتُ ما بين دفَّتي الديوان نصًّا ينمو ويينعُ من جديدٍ مع الموسيقى والغناء.

عدتُ إلى البدايات، إلى منتصف السبعينيّات من القرن الماضي، حين قرأتُ، موسيقيًّا، للمرّة الأولى قصائدَ درويش الأولى، ثمّ تحوّلت بعد حينٍ إلى نشيدٍ وطني.
حين بدأتُ بتلوينِ الجدارية بقلمِ الرصاص بدأتُ في اقترافِ الخطيئة. وكم من ليلةٍ أرهقتْ الجفونَ بسحبتِها من غمدها لئلاّ تفرَّ منّي جملةٌ موسيقيّة،

فترمي نفسَها في النسيان. وما طال بي الزمانُ كثيرًا لأدركَ أنّني جنيتُ على نفسي وعلى السامع لاحقًا في عملٍ صادحٍ تكثر فيه أسئلةٌ لا إجاباتَ لها.

أدمنتُ العملَ ولا شيء عنه أخذني: بردُ الشتاء كان أو الحرُّ الشديد. وفي غرفةٍ صغيرةٍ محايدةٍ في عزلتي يسكنني الشعورُ بالسلامِ الداخلي، تمسحُ عيناي الجداريةَ كمن يحتسي الفنجان. بتؤدةٍ وهدوءٍ أدوّن ما على ناظريَّ يتدفّق. وفي كلِّ يومٍ يكبرُ فيَّ العالمُ والأشياء، ومن غموضٍ تخرجُ المعاني إليّ، تنقادُ، والمباني تتألّق.

لا أرفعُ رأسي عن المخطوطة كي أشربَ من كوبِ الماء "شَفَّةً". أجلسُ لساعاتٍ ولا شيء يخطفُ ناظري، وسمعي يُرهقهُ ضجيجُ العالم رغمَ عزلتي الفاقعة. أغلقُ على الخارج الأذنين، وأفتحُ العينين، وأجرّدُ نفسي عن المكان. أعيدُ قراءةَ كلِّ فقرةٍ ثالثةٍ ورابعةٍ لأدركَ كُنهَ الأشياء.

أقرأ ببطء. أعيدُ فقرةً مرّت أو جملةً فرّت أو بيتًا أخطأ الطريقَ في القراءةِ الموسيقيّةِ الأولى، فأبدأ بموسقتِه من جديد.

أتريّث، أُمنحُ عينيَّ أطولَ الوقت، وألبثُ في المكان حيث لا أعبثُ ولا أعيدُ ليلي ما دار في حلمي. أمتثلُ للعمل وأنا أعلمُ أنَّ الشعر لا يعطيكَ الفرصة أنْ تمهلَه أو تطيلَ الصحبةَ والتمعّن في المجازِ والصورةِ والمعنى، غير أنّ لكلِّ جلسةِ عملٍ مآلَها. فجلسةٌ تتمعّنُ في الشعر طويلاً وتستهلّ، وأخرى تمسحُها سريعًا وتستعجل. ولكلِّ مَزاجٍ أجلٌ، أدركتَه أو أضعته أو استذقتَ جمالَه.

وعلى نفسي في غرفتي الصغيرة أُغلقُ كي أفتحَ لنفسي ألفَ باب. وما ضرّني إنِ استوحشتُ كثيرًا في عزلةٍ صارخةٍ فليس في العكوف ما يُعاب. وقد يطيبُ لي

الصمتُ والتأمّل حين تضيقُ بي الساعة أو تسلّمني للشعورِ المرّ باللاشيء. كم من وقتٍ مرَّ وسيمرّ بعدُ على الزمان كي أنهي ما بين يديّ. أحيانًا يشبّ الحريقُ في شغفٍ كان في النفس يسكن، فأؤجّلُ العمل لوقتٍ آخر.

في عامٍ التهمتُ من ثمارِ الجدارية الكثير، وفي كلِّ أسبوعٍ أنهي مقطعًا، وفي كلِّ شهرٍ أطرقُ بابًا. وأنا الآن ملتزمٌ بالمتابعة، وعلى ظهري حِملُ الشعر، وفي نفسي فيضٌ من المعاندة.

كيف أسمعُ القصيدة بعد قريبٍ من عامٍ، وأنا من بابها العريض أدلف؟ رائحةُ المكان هي عينُها ما كان. لكنَّ الهدوء الداخلي تغيّر. يسألونك عن الغياب، وفي عيون الأصدقاء تقرأ العتاب. وكيفما اتفق أرتجلُ الأسباب: من سفرٍ وغربةٍ وبُعدٍ، وانهيارِ بلدٍ "بأُمِّه وأبوه"، وسرقةِ البنوك لمدّخراتٍ لأيامٍ صعبةٍ تعبنا كثيرًا في تحصيلِها، وذلك لم يحدثْ في مجاهلِ الكرةِ الأرضيّة بتاتًا.

أندسُّ في الغرفة كي أواري وحشتي في الجماعة والعالم والأحداث والجائحة والفساد والسرقة والانهيار العام. أتحوّطُ من الإفصاح عمّا في نفسي لأقرب الأقرباء، وأُضلّل الآخرين، وأكون أمام إغراء الشعر كالزاهد، وأهيمُ على عودي في البعيد مثلما يهيمُ الغجرُ على "الكمنجات". ألازمُ غرفتي، وألتهمُ الشعرَ برزانة، وأتلهّى أحيانًا بالسماع لموسيقى العالم لأرتاحَ من عبءِ العمل.

مرّت سنةٌ على تجربةٍ جديدةٍ مع الشعر، ولا أدري، مع أنني أنجزتُ الكثير من العمل، إلى أين سيأخذني الشغفُ بلعبةِ الألفاظ وإيقاع الموسيقى. صرتُ ضيفًا على المجرّد، وانغمستُ في الجدل كي أستبين كيف الأشياءُ من الأضداد تنشأ، وأطلتُ التأمّل في الفارق بين الأرواح والأجساد.

هل كنتُ مجنونًا حين بدأتُ بهذا العمل؟ لقد كنتُ مفتونًا. أغرقُ في التأمّل. هل كانت الكلمةُ رفقةَ النغمةِ إلاّ فلسفيًّا، فلا تتركّبُ من زواجِها غيرُ السيرورة والصيرورة والكينونة والحركة والتغيير، والوردة والحسرة، والمرأة والجمرة، والمرج والموج، والريح والشمس والمطر، والقطاف، والحياة، والموت؟ تُضيء ليلي الشتويّ. النفسُ تشتهي والقلبُ يريد؟! باحثًا في الغموض والتضاعيف عن أفقٍ جديدٍ لموسيقى جديدةٍ في التخيّل والتجريد.

لقد أرهقتني الجدارية وعذّبتني وأتعبتني وأذاقت جفني السهاد. لقد قرأتُها من عشرين سنة وطويتها. ثم عادت اليوم بإلحاحٍ لم أستطع لجمه، واسترحتُ من عناء السؤال عن الفارق بين المدى والصدى. فليس في الأفق جوابٌ عن خاطرٍ طائشٍ أصابني، ربما لأداوي جرحًا في القلب يريبني.

قرأتُ في الجدارية اسمي مرسيل ابن ميشال وماتيلدا من حيّ "العَرْبَة" ببلدة "عمشيت" الساحلية، وقرأتُ لوحةَ الحياةِ والموت، لأقود شمعةً في عتمةِ فراغٍ مُجهد، ولأهبَ المعنى للأشياء وأقهرَ خوفي المدفون، لئلاّ يضيع منّي الليلُ وتنسدل الجفون، وحتى لا يحاصرني طويلاً فتذهبَ عنّي وعن حولي وتطاردني الظنون. وحين أتعبُ أعود أقرأ ثمّ أكتب، وهكذا دواليك.

ما الذي يبقى في عتمةِ الأيّام غيرُ الشعر واحتراف الموسيقى؟

دار جبران للنشر - الناصرة

Gibran Publishing - Nazareth

Publishing Literature and Music Online

https://gibran-litr.org/scholarly-book