

الجزء الأول

التأمل في الموسيقى

د. ميسم توما

يعتبر التأمل في الموسيقى شرطاً للإقبال عليها ووضعها وضعاً حضورياً حدسياً محضاً... رغم أن هوسرل قد حصر التناسب بين التأمل والعطاء المطلق في مرتبته الدنيا، أي في "ظاهرة" المعرفة أو الإدراك أو التصور وغير ذلك كما هي في عمومها وكما هي مقصودة بعامة. ثمة من جهة تعلق عام. بجملته هذه الأفعال إدراك أو تصور فعلي يقصد الموضوع ويراه كما هو مدرك أو متصور أو متخيل^(١).

والموسيقى عموماً فناً تجريدياً... ولا تشير عبارة "الموسيقى التجريدية" كثيراً إلى فكرة متفق عليها بوصفها مشكلة جمالية، فالتعبير ذو أصل ألماني ظهر لأول مرة في كتابات الفلاسفة والنقاد الرومانتيكيين، وتتميز هذه العبارة كذلك من خلال المجادلات التي ظهرت في القرن التاسع عشر وكذلك في الأعمال التجريدية للجماليات الموسيقية في القرن العشرين. حيث أنها تحدد النقاء الموسيقي، وهو الشيء المثالي الذي منه تحدد الموسيقى من أجل الانتقال في أساليب مختلفة، على سبيل المثال وذلك بخضوعها إلى كلمات (كما في الأغنية) وإلى الدراما (كما في الأوبرا) وإلى بعض المعنى التمثيلي كما في (الموسيقى التصويرية) أو حتى إلى المتطلبات الغامضة للتعبير العاطفي. والحقيقة هي أنه كان من المعتاد أن تعطي تفسيراً سلبياً أكثر مما هو إيجابي إلى التجريد في الموسيقى. وأفضل أسلوب للتحدث عن شيء يستحق أن يقال عنه أنه "تجريدي" هو أن نتحدث عما هو غير ذلك. فليس النسق اللفظي أو ترتيب الكلمات في جملة هو المعول عليه، فقد أنكرت الأغاني وموسيقى الطقوس الدينية والأوبرا جميعها وضع الموسيقى المجردة لأنه في حالة الموسيقى الموضوعية لقصيدة يفكر في الموسيقى أنها تنتقل من المثالية النقية وذلك باستسلامها إلى أساليب التعبير المستقلة.

ينبغي أن تفهم الموسيقى في الأقل، وجزئياً في حدود إسهامها في الإحساس اللفظي، فهي تلتزم بالمنطق الذي يشير إلى أن الموسيقى المجردة يجب أن تكون في الأقل موسيقى آلية (والصوت البشري ربما يقوم في بعض الأحيان مقام الآلة الموسيقية)... لقد أصر ليست وفاكنر على أن غياب الكلمات من الموسيقى لا يستتبع كنتيجة لآبدها منها غياب المعنى، فقد كانت موسيقى (ليست) التصويرية وأعمال فاكنر الموسيقية الشاملة قد انبثقت كلها من فكرة أن الموسيقى كلها كانت في الأساس ذات هدف ومعنى، وليس ثمة أي موسيقى يمكن أن تعد مجردة أكثر من أي موسيقى أخرى، وهذا الرأي يساعد في ظهور تفسير سلبي آخر لكلمة (تجريدي) في الموسيقى:- إنها ليست لها مراجعة خارجية. وهكذا فإن تقليد الطبيعة في الموسيقى يعد انتقالاً من المثالية المجردة ومؤلف فيفالدي (الفصول الأربعة) هي أقل تجريد من فن التأليف الطباق^(٢). إن القصيدة السيمفونية توصف كذلك بعدم النقاء، كما هي الحال مع كل شكل آخر من أشكال الموسيقى التصويرية.

لم تشبع الرغبة في معنى التجريد بعد، والنقاد بعد أن انتزعوا من مثالية الموسيقى القدرة على التمثيل، بحثوا كثيراً من أجل انتزاع التعبير عنها كذلك. لا يمكن أن تكون الموسيقى مجردة إذا كانت تسعى إلى أن تصبح مفهومة وفقاً لمعنى مفعم بالموسيقى. فيما إذا كان المعنى يكمن فيما يشير إليه من أهداف خارجية أو من تعبير للفكر البشري. لقد أصبحت الموسيقى المجردة في الوقت الحاضر مستقلة بذاتها كلياً، وإن مبرر وجودها يكمن في

(١) ادموند هوسرل، فكرة الفينو مينو لوجيا، ص ٢٠

(٢) ويقصد به فن تعدد الأصوات في الموسيقى (الكونترابونت) والذي ظهر في عصر الباروك (١٦٠٠-١٧٥٠)

أعماقها تماماً. يجب أن تفهم كبنية مجردة تحمل عرضاً تلك العلاقة الخاصة بحركة الروح البشرية. فقد ادعى ليست وفاكتر بتعذر وجود موسيقى مجردة بذلك المعنى، ومن المحتمل أن يكون حتى (هانسل) قد اتفق معهما.

وفي هذه الحالة يصبح مفهوم الموسيقى المجردة غير واضح، وهو بالتأكيد لم يعد ينسجم مع ما كان يفكر به ريختر وهوفمان، فكل المؤلفين اعتبروا أن نقاء الموسيقى_ميزتها بوصفها فناً مجرداً يكمن في طبيعة قدراتها المعبرة وليس في غياب تلك القدرات الكلية.

فالموسيقى بالنسبة إلى ريختر، كانت مجردة لكونها عبرت عن الشعور بالقدسية في الطبيعة، أما بالنسبة إلى هوفمان فقد أصبحت مجردة من خلال محاولتها التعبير عن الأشياء المجردة بالصيغة الوحيدة التي تجعل تلك الأشياء مفهومة لدى الشعور البشري.

أن مفهوم التجريد في الموسيقى، على هذا الأساس قد تشابك على نحو لا يمكن فصله عن مشكلة التعبير الموسيقي، هل أن الموسيقى كلها تعبيرية أو بعضها منها على الإطلاق والجواب عن هذا التساؤل سيقدر استخدام المصطلح (تجريدي) في النقد، كما أن تعريف المصطلح سلبياً يؤدي في الحال إلى مشكلة فلسفية عصية ولذلك ينبغي أن تفهم الموسيقى المجردة بأنها شكل نقي وفقاً لمعاييرها الداخلية... والتي ركزت محاولات المؤدين للتجريد فيها عن طريق فكرتين هما الموضوعية والبنوية^(٣).

وبالطبع لا يقصد بهذا الافتراض أن يكون المرء يفهم قبل كل شيء العناصر البنوية للعمل الموسيقي وشكله، إنما يتأثر بالانفعالات التي تقدمها الموسيقى لتكون في الخاتمة عبارة عن لوحة متكاملة من التصور في ذهن المتلقي وعلى هذا الأساس تؤثر الموسيقى في مستمعها رغم اختلاف طريقة عرض الانفعالات لكل ثقافة وطريقة التأثير والإدراك لكل مجتمع ضمن مستوى ثقافته.

الموسيقى فن سمعي

تعتبر الموسيقى من الفنون السمعية التي تؤثر مباشرة في المتلقي عن طريق السماع لتجعله بالتالي تحت تأثير جمالياتها عن طريق رسم صور لأحداث وانفعالات وتخيلات ذاتية تنعكس من المتلقي نحو ما قدمت الموسيقى له من تعابير مجردة عن طريق الألحان والإيقاعات والأداء وغيرها من مكونات العمل الموسيقي أو الغنائي والذي يكون أكثر وضوحاً في المضمون وذلك لاستخدام الكلمة التي توضح فكرة العمل ومضمونه أكثر من الموسيقى المجردة... حيث يشعر الكثير من نقاد الموسيقى والعديد من المستمعين النقاد أنهم مدفوعون لأن يعزوا إلى بعض الأعمال الموسيقية المعينة مضموناً، وكذلك يفسرون هذا المضمون في مصطلحات عاطفية أو في الأقل مصطلحات فكرية وأن الموسيقى فن تجريدي ليس له طاقات سردية أو وصفية، وليست هناك طريقة تشير فيها إلى شيء مستقل في ذاته أو شيء تعرضه أمام تأملاتنا^(٤).

إننا جميعاً نستمتع عادةً إلى الموسيقى كلٌّ بحسب كفايته، ولكن عندما يراد تحليل عملية الاستماع ذاتها فيمكن ردها بوجه عام إلى العناصر التي تتألف منها، وعندئذ نجد أننا نستمتع وفق ثلاثة مستويات نصطلح على تسميتها ما يأتي:

١. المستوى الحسي: وهو من أبسط طرق الاستماع ولمجرد التمتع بالأصوات الموسيقية ذاتها حيث نستسلم فيه إلى الاستماع دون التفكير أو تقدير للموسيقى أو الغناء بأية طريقة من الطرق، وهو المرحلة الخاصة بالشعور غير المفكر الجذاب والذي ينشأ عن التمتع بالصوت الموسيقي والاستسلام لعالم الخيال الذي تحملهم إليه الموسيقى... وفيه نجد الموسيقى والغناء لا ينطويان على شيء سوى مدركاتنا للطبيعة الموسيقية والإمتاع الذي تقدمه هذه المدركات، وإن تحليلاً لهذه

(٣) روجر سكروتون، معنى الموسيقى، ص ١٦٩.

(٤) روجر سكروتون، معنى الموسيقى، ص ١٩٢.

المدرجات لا يستطيع القيام به إلا على أساس نظرية الجمالية الموسيقية وليس هناك من نظرية وافية لهذا المضممار^(٥).

٢. المستوى التعبيري: وهو المستوى الثاني للاستماع حيث يعمل على توضيح معنى الموسيقى والغناء عن طريق ما أراد المؤلف تعبيره من خلال مؤلفاته... ويعد هذا المستوى من الصعوبة في الفهم وذلك لصعوبة تحديد معنى خاص عن طريق فن سماعي مجرد التعبير لذلك تساق عملية الاتفاق على المعنى العام الذي يظهر عن طريق الانفعالات الأدائية من تعبير ديناميكي وتكنيكي يطغى على الألحان والإيقاع لإبراز انفعالات مختلفة لتشكل موضوعاً يفهم بشكل عام من قبل المتلقي دون تحديد صورة واحدة للحدث المعبر عنه، وإنما يعبر عن الكلية فنقول هنا حزن وهنا سعادة وهنا غضب أو توتر... وغيرها من السلوكيات الانفعالية التي تصلنا من خلال التعبير في أداء القطع والغناء.

٣. المستوى الدقيق أو الصرف: وهو المستوى الأكثر صعوبة ويتميز به متذوقو الموسيقى ذو الكفاءة العالية وليس المستمع العادي حيث لا يشعر بهذا المستوى الذي يتطلب المعرفة بمبادئ البناء الموسيقي من انتقالات واستخدام ألبن النغمية من اربيج وأبعاد وغيرها، لذلك يتطلب الفهم في عملية التدقيق والخبرة لمعرفته^(٦).

يعتبر المستوى الأول (الحسي) هو الأكثر شيوعاً وانتشاراً لدى المتلقي العربي بصورة عامة وذلك بسبب الثقافة العامة للمجتمع من الجانب الموسيقي وعملية تذوقه والمشكلة الحقيقية في بلدنا ان هناك من يقدم عملية النقد الموسيقي والغنائي ضمن هذا المستوى والذي لا يعد من المستويات العلمية التي من الواجب توفر فيها شروط النقد، لذلك يقوم الناقد بإطلاق مصطلحات وتعابير يعدها بنفسه لتأطير عملية النقد لديه والتي هي مبنية على ركائز غير علمية وإنما على الذوق الذاتي في إطلاق تعابير الجميل وغير الجميل والواجب وغير الواجب عمله، على مستوى متدني من السماع لا يمتلك قابلية التحليل وإصدار الأحكام من قبل متلقيه ومن قبل من هم ضمنه من القدرات الفهيمية والمعرفية. لذلك يعبر هذا المستوى عن سمات وصفات ظاهرية لا يمكن اعتمادها نقداً أو تحليلاً ضمن المجال والخبرة العلمية المطلوبة لأساس النقد الفني.

أما المستوى الثاني التعبيري فله في الموسيقى صعوبة مختلفة تماماً عن باقي الفنون وخاصة في مجال جماليات الموسيقى ونقدها كفلسفة تعبير... فقد برهنت جماليات الموسيقى على انه يتعذر عليها كلاً تحليل ميزة الإدراك السمعي أو تفسير أبسط ما في المقولات الموسيقية من لحن وإيقاع وانسجام. ان ذرة من الإحساس الفلسفي سيوحي على سبيل المثال ان ليس ثمة نظرية في التعبير الموسيقي سوف تقوم بالتفسير مالم يرافق تلك النظرية تفسيراً لتلك الأشياء الأساسية... ولذلك وصفت الموسيقى فناً تجريبياً لا مبرر له. وكذلك استبدلت فكرة المحاكاة الموسيقية للطبيعة بكلمة التعبير حيث سادت منذ القرن الثامن عشر فكرة هي ان الموسيقى تنطوي على مضمون وان هذا المضمون يفهم بواسطة المستمع السريع التلقي، وعلى هذا الأساس تشابك مفهوم التجريد في الموسيقى مع مشكلة التعبير الموسيقي على نحو لا يمكن فصله^(٧).

إلا ان بعض النظريات لم تقبل بالصورة التجريدية الكاملة للموسيقى والتي قادت بالتالي إلى ظهور أنواع من الموسيقى تفسر تلك النظريات مثل الموسيقى التصويرية التي جعلت نقيضاً للموسيقى المجردة بمحاولتها تصوير الأشياء والأحداث وأكثر من ذلك، فان تلك الموسيقى تزعم أنها تستقي منطقها من تلك المحاولة وأنها لا تقوم فقط بتقليد ومحاكاة الأشياء التي تتسم بالواقعية المستقلة وإنما ينقرر تطويرها بواسطة تطور مضمونها، فالموسيقى تتحرك في الوقت المناسب وفقاً إلى منطق موضوعها وليس إلى المبادئ الذاتية الخاصة بها.

(٥) جي. دبليو، بتهوفن، ص ٣٥.

(٦) أرون كوبلاند، كيف تتذوق الموسيقى، ص ١٧.

(٧) روجر سكترون، معنى الموسيقى، ص ١٦٧.

ورغم ذلك يبقى مستوى التعبير مستوى عالي التذوق لدى المتلقي المثقف من الناحية الفنية بصورة عامة والناحية الموسيقية بصورة خاصة حيث أن التعبير مفهوم ذات دلالة هامة وهو الإسفار الخارجي عن المشاعر الداخلية مع مراعاة هذا الإسفار اعتماده واحترامه للعالم الخارجي (بيئته) من عادات وتقاليد حيث يكيف أسلوب التعبير طبقاً له^(٨)... ولذلك يمكن استخدام عملية تحليل عناصر بناء الموسيقى والغناء من لحن وإيقاع (وغيرها من المركبات الداخلية لبناء العمل) وتطبيق عملية النقد الفني الموسيقي عليها ضمن هذا المستوى وذلك لسعة ثقافة التعبير أعلى من المستوى الحسي واعتمادها على معايير ثابتة لكل نوع من أنواع الفلسفة الجمالية، ورغم التجريد في الموسيقى إلا أن وفق تلك المعايير الخاصة بكل نوع من الفلسفة يمكن أن ينقد العمل بطرق مختلفة باختلاف أهداف النقد المعدة لأجله (كنقد مقارن، أو نقد تحليلي، أو نقد جمالي وغيرها) وهنا تسبق عملية النقد تحليل العمل إلى عناصره الأساسية أولاً (إيقاع، لحن، أداء، انسجام) ومن ثم تحليل وفلسفة بناء وجمالية كل عنصر على حد سواء وأخيراً ارتباط العناصر بعضها ببعض داخل العمل الواحد ليكون الناتج عملاً ذو تعبير معين.

أما المستوى الثالث الدقيق أو البحث فينفرد بثقافة عالية جداً من السمع والتذوق والتحليل، حيث يطبق على ذوي الاختصاص وليس للمستمع العام. لأن هذا المستوى يتطلب الفهم والدراسة الكافية بالفن الموسيقي أو الغنائي حيث يتعامل مع أجزاء العمل بطريقة تفكيك وتجزئة محتواه إلى أسس ومعايير بناء كل عنصر فيه وطريقة التعامل مع ربط وتنظيم النسق الداخلي لمضمونه وارتباط تلك المتغيرات من تنوع الألحان والإيقاعات واستخدام الاداءات بمختلف أشكالها مع فلسفة بنائه والقيمة التعبيرية منه، ولذا لا يعد هذا المستوى للتمتع بالاستماع وإنما لخدمة المجال العلمي الموسيقي من تحليل ونقد وبناء عن طريق السماع، وضمن هذا المستوى يجب أن يكون بناء الناقد الموسيقي حيث قدرته في المعرفة الموسيقية وعناصر بنائها وطريقة اختيار ألحانها وصفات اللحن وطريقة بنائه والتعامل مع مساراته وخصوصيته ومميزاته وكذلك الحال للإيقاع والأداء وغيرها من عناصر بناء العمل، حيث في هذا المستوى لا يكتفي الناقد بالتفسير والعرض وإنما قد يبدي الرأي للاستفادة منه في البناء والإنتاج الفني الموسيقي عن طريق تطويع اللحن والإيقاع لعمليات خلق وإبداع تقدمها فلسفة الجمال وفلسفة النقد مسبقاً للفنان... واختصاراً يمكن القول: علينا رؤية الشكل الموسيقي المتكامل من الداخل والخارج عند محاولة إدراكه وفق هذا المستوى فلا يكتفي القول بأن اللحن جميل أو غير جميل فقط بل نسعى لمعرفة سبب ذلك ولا نقول أنه يعبر عن حالة معينة (فرح، ألم، انتصار وغيرها) بل يتعدى إلى ما هو سبب هذا الإحساس أو ذاك، وهل هو سبب التكوين النغمي للحن من حيث ارتفاع طبقاته وانخفاضها أو بسبب التحليلات والزخارف التي تتداخل بين ثنايا انسيابية المسار النغمي الأساسي أم بسبب البناء الإيقاعي والتنوع الحاصل في أوزانه وسرعة جريانه، وبهذا نرى أن للموسيقى معناها البحث والمرتبطة بمكونات عناصرها والتي هي بحاجة إلى نوع من الدراسة المتخصصة لكي تدرك وتفهم والناتجة عن طريق التحليل والنقد الفني الموسيقي^(٩).

لذلك ينظر إلى النقد الموسيقي بشكل عام على النحو الآتي:

١. يعتبر النقد عملية علمية تقويمية للمادة الفنية الموسيقية الغنائية بشكليها المنهجي العالمي والمنهجي الشعبي، حيث يستفاد منه في تخصيص السمات والميزات العامة والخاصة لنتاج الشعوب الفني الموسيقي والغنائي، وكذلك يخدم التطور والتجديد لهذا الفن. لذا يجب أن يعمل به استناداً على قواعد وأسس محددة توضع بموضوعية وخبرة لمهارة أداء الفن الموسيقي والغنائي ارتباطاً بفلسفة جماله والتذوق، وأن لا يكون النقد مستنداً على آراء شخصية ذاتية للناقد والتي من خلالها لا يمكن اعتماده كعلم ذو أساس وإنما ذائقة فردية نتائجها سلبية وخاصة ان كانت خالية من الخبرة العلمية والاطلاع الوافي.

(٨) هريبرت ريد، معنى الفن، ص ٢٤٣.

(٩) طارق حسون فريد، مدخل لتذوق الفنون الموسيقية، ص ٢٧.

٢. يقوم النقد اساساً على تحليل العمل الفني إلى عناصره الأساسية والمتمثلة بالإيقاع واللحن والأداء والانسجام والشعر (في الغناء)، مع مراعاة نوع الفن هل هو منهجي متمثل بالعناصر السابقة أو هو شعبي مقتصر على عنصر واحد أو أكثر من هذه العناصر.
٣. يتطلب تحديد موضوع النقد أولاً (لماذا ننقد) أي الغرض من تقديم النقد هل هو استعراضي أو قياسي أو مقارن وغيرها، فالهدف من النقد يجب ان يكون واضحاً ومحدداً لدى الناقد.
٤. تعتبر الموسيقى فناً سمعياً حيث تميز عن طريق حاسة السمع لذا يجب على الناقد أن يكون ذو مستوى ثقافي متمكن في هذا المجال والذي حدد في ثلاثة مستويات رئيسية تتمثل بالآتي:
- المستوى الحسي:- وهو أدنى مستويات الاستماع حيث لا يعتمد النقد فيه.
 - المستوى التعبيري:- والذي يعتبر ان للموسيقى معنى وغرض ولذلك يمكن تقديم عملية النقد في هذا المستوى المتوسط حيث يمكن ان يكون الناقد متذوقاً موسيقياً جيداً قبل ان يكون موسيقي محترف ومختص بالشكل الدقيق.
 - المستوى الدقيق (الصرف):- وهو أعلى مستويات السمع ورغم انه يعتبر من مستويات التذوق إلا انه لا يمكن تحقيقه إلا من قبل ذوي الاختصاص حيث تظهر عملية النقد فيه بمستوى عالي من التقنية في تحليل العمل وعناصره إلى مركبات وأجزاء موسيقية وغنائية تتطلب من الناقد أن يكون ذو خبرة وافية وعلمية والمتمثلة بعلم الموسيقى وتاريخها وجمالياتها.