

إهتمامات موسيقية - ٣

محاولة في البحث عن فلسفة الموسيقى

علي الشوك

عندما تستمعُ إلى الموسيقى تشعر كأنك تهجر عالمَ البشرِ
والأشياء،
وتلجُ عالمَ الفكر والمشاعر. أو على أقل تقدير،
إن هذا هو أحد الإنطباعات الكثيرة التي تورثها الموسيقى»
نيكولاس كوك

هذه الموسيقى تدفعني إلى الجنون. لتتوقف أصواتها؛
فلئن كانت تعيد المجانين إلى صوابهم، فهي تخيلني أنا إلى
إنسان مجنون».

وليم شكسبير : ريتشارد الثاني

(ما الموسيقى بلا لمسة حزن؟)

ستندال : حياة روسيني

أردتُ أن أتفرَّغ في هذه الحلقة من الإهتمامات الموسيقية إلى استيطيقا الموسيقى ، وفلسفة
الموسيقى ، وإلى ما يمكن أن يدعى بالموسيقى الرفيعة . فبذلتُ كثيراً من الجهد في البحث عن

(أرجو أن لا يقفز قارئ هذه المادة فوق بعض المصطلحات التقنيّة التي سأتطرق إلى ذكرها في حدودها الدنيا ، لأن مثل هذه

التفاصيل لا غنى عنها في فهم فلسفة الموسيقى وجماليتها).

مصادر، وقرأت كثيراً من المواضيع التي لها صلة قريبة أو بعيدة بالموضوع. (وكلّفت صديقاً يملك القدرة على الوصول إلى كل ما له مساس بالميتافيزيقا، بحكم كونه يقيم في بلدة جامعية - لوفان - معروفة بدراساتها، ومكبتها الفلسفية الشهيرة، فلم يبخل بأي معروف) . . . وأخيراً تجمّع لديّ عددٌ لا بأس به من هذه المصادر، بعضها كلفني مالا لا يستهان به بالنسبة لدخلي المحدود. لكنني، مع ذلك كله، وربما كالعادة، دائماً، ورغم كثرة هذه المصادر والقراءات، لم أجد فيها ما يَشفي غليلي تماماً، مع أنني وقفتُ على معلومات مفيدة من جهة أخرى، على هامش ما أبحث عنه. كان هناك الكثير من المصادر التي تحمل عناوين مثل (استيقا الموسيقى)، أو (فلسفة الموسيقى)، وهو ما أنشده بالطبع، لكنها في واقع الحال لا تكاد تلامس هذه المواضيع، أو لعلها تلامسها بصورة لا تليبي رغبتني. فما أنشده هو: الجانب الطوباوي في الموسيقى، أو اليوتوبيا في الموسيقى، أو السر الذي يكمن وراء سحر الموسيقى. أريد أن أفهم لماذا أضفتُ الأسطورة على موسيقى أورفيوس سحراً جعل الحيوانات وحتى الأشجار والصخور تتبعه حين يعزف (وهي فكرة يبدو أنها مستعارة من سومر). ولماذا يفقد بحارة أوديسيوس رشدهم أمام غناء السيرينات Sirens، فتتصحح كيركة بأن يضع شمعا في آذانهم، وأن يوثقوا يديه ورجليه إلى سارية السفينة، ويطلبُ منهم أن لا يفكوا وثاقه إذا افتتن بغناء السيرينات. وكيف سحرَ عازف المزامر في (هاملن) الأطفال فتركوا منازلهم وتبعوه. ولماذا تدفع الموسيقى الملك ريتشارد إلى الجنون (في مسرحية شكسبير). ولماذا كان كثيرٌ من المستمعين إلى الغناء والموسيقى يفقدون صوابهم، كما يحدثنا أبو الفرج وغيره، على غرار ما جاء في الرسالة البغدادية لأبي حيان التوحيدي: «ثم ترى أبا عبيد المزرباني [كان مؤرخاً وأديباً]، وقد سمع هذا الغناء، فتمرغ في التراب، وهاج، وأزبد، ونعر، واستعر، وعض بنائه، وركل برجليه، ولطم وجهه ألف لكمة في ساعة، وخرج . . . كأنه عبد الرزاق المجنون بباب الطاق»، على ما في هذا الكلام من إفراط في المبالغة. ولماذا اعتبر بلزك الموسيقى فناً استثنائياً، عند الحديث عن تأثيرها العميق في نفوس البشر: «الموسيقى وحدها لها القدرة على أن تتغلغل في أعماقنا، أما بقية الفنون فلا تقدم لنا سوى مسرّات عابرة».

فما الذي يجعل الموسيقى دون غيرها من الفنون تحرك هذه المشاعر عند البشر؟ وكان يهمني، أيضاً، ربما على هامش الحديث عن الموسيقى الرفيعة، أن أبحث عن علاقة الموسيقى بالكاتب (في إطارها الإيجابي، أو الميتافيزيقي، أو الفلسفي) . . . ثم وقفتُ على شيء من هذا. وسأعود إلى هذا الموضوع فيما بعد.

في غضون ذلك، أو في سياقها، وقفتُ على أفكار موسيقية أخرى، قد أتطرقُ إليها في هذه الحلقة، أو حلقة أخرى، إذا فكرت في كتابة حلقة رابعة، أو ربما خامسة أيضاً. من بين هذه الأفكار التي وقفت عليها لغة الموسيقى (الحديثة) (لأنني هنا سأتطرقُ، ربما بشيء من الإسهاب، إلى لغة الموسيقى المقامية)؛ وعلاقة السوناتا بالرواية، ومقارنة ثيودور أدورنو لسوناتات هايدن وموتسارت وبيتهوفن بالرواية البلاكية؛ ومسألة التفسير الجنسي للسوناتا؛ وحديث ميلان

كونديرا عن السوناتا عند بيتهوفن ؛ واستطراداً علاقتي أنا بسوناتات بيتهوفن ، التي اعتبرها من بين أهم مفردات طوباوياتي الصغيرة (بعد أن وُثِّدَت طوباوياتنا الكبرى) وكنت أريد أن أنفِخَ لأدورنو ، الذي كتب أوراقاً كثيرة عن الموسيقى ، مع أنني أواجه صعوبة كبيرة في فهم عبارته . وبالفعل ، قرأت كتابه (فلسفة الموسيقى الحديثة) ، فحرَّكَ عندي الرغبة لكتابة كلمة عنه (نُشرت فيما بعد في مجلة العصور الجديدة ، المصرية) حتى إذا حل العام ٢٠٠٠ (بدأت بكتابة هذه الحلقة في عام ١٩٩٩) ، قرَّرتُ محافل الدنيا الموسيقية والثقافية ، ربما باستثناء عالمنا الثالث ، الاحتفال بيوهان سباستيان باخ واعتبار عام ألفين عام باخ ، لمناسبة الذكرى الخمسين بعد المئتين لوفاته . فرأيتُ أن أشاركُ أيضاً بهذا الاحتفال ، وقرَّرتُ أن أكتبَ عنه كلمة تليق بالمناسبة وهكذا ، رحَّتْ أبحثُ عن مصادر وكتابات جديدة عنه ، إلى جانب المؤلفات العديدة عنه في المكتبات الموسيقية . وبالفعل ، عثرتُ على كتابين جديدين عنه ، أحدهما بعنوان (دليل أو كسفورد عن باخ) ، فيه فصلان ، على الأقل ، مهمَّان ، لأنهما يتطرَّقان إلى إسمين ، ربما كانت لهما صلة بعالم باخ ، هما مارتن لوثر (الذي كان موسيقياً أيضاً ، ومهتماً بالموسيقى ، الدينية بخاصة) ، ولايبنتز الفيلسوف ، الذي كانت تهمة الجوانب الرياضية في الموسيقى ، وهنا ربما يلتقي مع باخ في اهتماماته التقنيَّة .

على أنني عثرت في الوقت نفسه على كتاب آخر جديد صدر في ١٩٩٩ ، عنوانه (موسيقى الصمت) ، للموسيقِّي البريطاني جون تافنر John Tavener . لدى تقليب صفحاته تراءى لي أثن من كنز . ولأن موسيقى جون تافنر (وُلد عام ١٩٤٤) هزَّتني مذ استمعت إليها ، لأول مرة ، قبل مدة غير بعيدة ، ولأن عنوان كتابه يحمل أبعاداً غير تقليدية ، وجدتني مشدوداً إلى هذا الكتاب . فأرجأتُ باخ ، وشرعتُ أقرأه على الفور ثم خيَّلَ إليّ وأنا أمضي في قراءته أن هذا الكتاب يحققُ بغيتي إلى حدِّ كبير . وبالفعل ، تراءى لي ، من خلال قراءة هذا الكتاب الغريب ، الشيق ، أن مؤلفه نبيُّ موسيقي ؛ وهو ما كنت أبحثُ عنه ، رغم أنني أخالفه في عدد من وجهات النظر ، لا سيما عدم إيمانه بنظرية التطور ، التي باتت حقيقة مفروغاً منها ، ولم تعد نظرية ، كما أكد برونوفسكي منذ السبعينات في كتابه The Ascent Of Man .

لدى قراءة الكتاب ، سيطراءى للقارئ أن جون تافنر نبي (موسيقي) بالفعل ، في وقت لم يعد فيه مكان للأنبياء . فهو يدعو إلى إلغاء موسيقى الغرب برمتها منذ ما بعد التراتيل الكنسية الغريغورانية ، إلى يومنا هذا ، مروراً حتى بباخ ، وبيتهوفن ، وكل الإنجازات والإبداعات في عالم الشكل الموسيقي ، مثل الفيوغ Fugue ، وقالب السوناتا ، والحبكة الموسيقية ، واللامقامية ، والمنيمالية ، والتعقيد الجديد ، وكل البنى التي ابتكرها الإنسان . والعودة إلى «التقاليد» ، أو ما يقابل الموسيقى المقامية عندنا .

وأغرب ما في الأمر ، أنني وجدتني مُستدرجاً بانشداد إلى أفكاره هذه ، رغم أنني لا أتفق معها . وسبب انشدادي إلى خطابه ، هو أنه يكاد يصحِّبني معه إلى العالم الموسيقي الذي ينشده : الموسيقى الميتافيزيقية . ولولا أنه يقصد بالميتافيزيقية ، الروحية فقط ، في إطارها الديني فقط

تقريباً، لذهبتُ معه إلى آخر الشوط . هذا لا يعني أنني لا أستمريُّ الموسيقى الدينية . على العكس ، إنني أُلْس فيها تقريباً إلى المطلق ورغبةً في الحلول فيه . لكن اعتراضي على جون تافنر هو أنه لا يؤمن بالتأريخ كسيرورة متحركة . إن دعوته إلى الإنتماء إلى التقاليد - فقط - وانجذابه إلى المقامات (البيزنطية)، والراغا الهندية، والموسيقى الصوفية الإسلامية، يزيدني إعجاباً به، وهياماً بموسيقاه . لكنني لا أتفقُ معه في عداوته للتطور في الموسيقى الغربية، في أشكالها المتعددة، وتنوع آلاتها وأساليبها . . . إن إفراغ الموسيقى من إنجازات باخ، وموتسارت، وبيتهوفن، وفاغنر، وفيردي، وديبوسي، إلخ، إلخ، والإقتصار على الموسيقى المونوفونية وحدها، هو ضرب من الزهد الصحراوي، الذي يدعو هو إليه، بالمناسبة . كما أنه يرى أن أروع ما في الأشياء التقليدية هو أنها لا تنطوي على عنصر تقدم، أو تطور : إنها شيءٌ أبدي، ذلك أن ما يُسمَّى بالتجديد لا أهمية له . إن الموسيقى الجديدة التي يبتكرها الإنسان لا قيمة لها، لأنها لا مكان لها في العالم الروحي . .

لا شك أنني لا أستطيع أن أهضم كلاماً كهذا، لكنني أستطيع أن أفهم أبعاد كلامه في التوكيد على أهمية الفن التقليدي، عندما أصغي مثلاً إلى موسيقى المقام (العراقي)، والموسيقى الكلاسيكية الهندية . إن إعجابي بالموسيقى الشرقية يتأتى من انجذابه الصوفي لإيقاعيتها الميتافيزيقية النابعة من القلب، ومن زهداها . وقد أثر فيه جلال الدين الرومي أكثر من أي شخص آخر . واكتشف في الموسيقى الصوفية الإسلامية عالماً من البراءة لا حد له : موسيقى بسيطة وجميلة عندما تعزف على الناي (الفارسي)، على حد قوله . ومع أنه، كأبي موسيقى غربي معاصر، بدأ معجباً بالمفردات الموسيقية الواسعة أو الهائلة، إلا أنه انتهى بميله إلى البساطة المطلقة تقريباً . ففي رأيه، مثلاً، أن أعظم ما في الأميركتين من موسيقى يأتي من الهنود (الحمراء) . فمع أن مفردات الهنود الحمراء الموسيقية محدودة جداً، بيد أنها تنطوي - في رأيه - على إشعاع مقدس . وأن تكون فقيرة في بعدها الروحي «خير من أن تكون غنية في مفرداتها . من هنا، أيضاً، إعجابي بـ «جامعة الصحراء»، منبع الموسيقى المسيحية الشرقية، من قبطية، وسورية، وبيزنطية . قلت إنني أجدني مشدوداً إليه عندما يتحدث عن الجانب الروحي في الموسيقى، وفي إعجابي واهتمامي المطلقين بالموسيقى الدينية (رغم كل علمائيتي) : «إن الموسيقى الوحيدة التي تحمل بعداً دينياً حقيقياً هي الموسيقى التي تعزف على الناي (الشرقي)، أو الموسيقى البيزنطية، أو في واقع الحال كل الموسيقى التقليدية الشرقية بعامه» .

هذا البعد الروحي في الموسيقى الشرقية، تعجز عن بلوغه الموسيقى الغربية، حتى الدينية الخالصة منها، كما يؤكد جون تافنر . وربما يتفق معه في ذلك بيير بوليز إلى حد ما، مع أن بوليز يمثل ذروة النزعة الطليعية في الموسيقى الحديثة . فبوليز يرى أيضاً، أن الموسيقى الغربية بوسعها أن تتعلم من الحس بالتكامل الروحي أو الأخلاقي في الثقافات الأخرى، لكنه في الوقت نفسه يعيب على الموسيقى الشرقية «تقليديتها» الجامدة، أو الميتة، التي تكرر نفسها وكأن الحياة ساكنة لا تتحرك : «لقد صعقت كثيراً بجمال موسيقى الشرق الأقصى والموسيقى

الإفريقية، ذلك الجمال الذي يختلف كثيراً عن ثقافتنا والذي أراه قريباً إلى مزاجي، لكنني صعدت بالمقدار نفسه بالفكرة الضيقة لنظرتهم الفنية. فهم لا يعرفون مفهوم القطعة الممتازة (masterpiece)، ولا الدائرة المغلقة، ولا التأمل الإنفعالي، ولا المتعة الإستيطيقية المجردة». ويقول أيضاً: «إن موسيقى آسيا والهند يمكن أن تستعذب لأنها بلغت حداً من الكمال، وأن هذا الكمال هو الذي يثير اهتمامي. وعدا ذلك فالموسيقى ممتة... إن الفن الموسيقي في الشرق الذي بلغ حد الكمال بات الآن جامداً، وإن عدم وجود موسيقى شرقية حديثة سببه أن هؤلاء الناس فقدوا جذوتهم...».

ومن يعرف بوليز، المفرط في طليعته الغربية، سابقاً، وربما المعتدل حالياً، لن يستغرب منه حتى قوله «إنني أرى أن لدى الناس فكرة عاطفية جداً عن الموسيقى الشرقية. إنهم يذوبون وجداً فيها كالسيّاح المولعين بمشاهدة منظر طبيعي، ريفي في طريقه إلى الزوال. ذلك أنهم يعلمون جيداً أن هذه الحضارات الموسيقية على شفاً الإنقراض... إن ثمة حماقة كبيرة لدى الغربي الذي يذهب إلى الهند، وأنا أمقت هذه الفكرة القائلة (بالفردوس المفقود)...»، ويعترف بوليز بأن تأثير الشرق عليه هو بالذات كان في الجانب الروحي وليس في الجانب الاستيطيقي. وهنا يعود ويحدد معالم الفن الشرقي في النقاط التالية: البنية الزمنية، حيث أن مفهوم الزمن [عند الشرقيين] يختلف؛ والغفلية (أو المجهولية) The idea of anonimity؛ والفكرة القائمة على أن العمل الفني لا يتم الإعجاب به كقطعة ممتازة masterpiece بل كجزء من الحياة الروحية. كما أن الجوانب التقنية التي تعتبر في النص الغربي عنصراً مهماً يقتضي مزيداً من الدراسة، تشغل موقعا ثانوياً جداً في الموسيقى الشرقية. لكنه يعترف بأن آسيا أولت أهمية كبيرة لتنظيم المسافات الصوتية وبحساسية عالية، وكذلك دقة البنى الإيقاعية، لا سيما في موسيقى الهند وموسيقى البالي (في اندونيسيا). كما أن بعض الإستطرادات الإرتجالية، لا سيما في فن الـ Gagaku الياباني مذهلة. وفي هذه الأعمال تلمس شيئاً من القطع الممتازة؛ بل تحس كأنك تعيش في داخل الموسيقى، وتنتمي إليها.

لكن ما يعيبه بوليز على الموسيقى الشرقية يأتي مصداقاً على روعتها عند جون تافتنر. فعند هذا الأخير أن الموسيقى الشرقية متماهية مع الميتافيزيقا. وهذا يتجسد في الإيقاع كما في اللحن. «إن في موسيقى الشرق الأدنى والشرق لغة إيقاعية أغنى مما في الغرب. على سبيل المثال أن إيقاعات الموسيقى الصوفية، تمثل كلها حالات روحانية مختلفة». وهو لا يؤمن بالإيقاع المصطنع، كما هو الحال في إيقاعات (شعائر الربيع) لستراونسكي. وعنده أن اللحن والإيقاع جذرٌ واحدٌ. وهو جذر ميتافيزيقي. ثم إن إيمانه بمدرسة الصحراء، التي يتخرج منها الموسيقي المتماهي مع القديس يجعله يستعذب ديمومة أو دندنة نغمة واحدة على مدى ساعتين مثلاً أو أكثر. إنها ذنبه الأبدية... الموسيقى الكونية... الصمت الموسيقي (والدندنة هي التجسيد الصوتي للصمت)... بعيداً عن صالات العزف ودور الأوبرا. ويفكر في الحفلات الموسيقية في الهند، حيث يدخل الناس ويخرجون، بينما تستمر الموسيقى... وحيث يُمنع

النقاد من الحضور، إلا إذا قرروا أن ينسوا العالم ويمارسوا حالة من التأمل .

ربما كان جون تافنر النقيض المقابل لكارلهاينز شتوكهاوزن الذي يطمح هو الآخر إلى تحقيق اليوتوبيا عن طريق الموسيقى، لكن من خلال الإصرار على تبني التقنية الحدائرية الطليعية . ولعلي أعود إلى هذا الأخير في مناسبة أخرى ، عند الحديث عن اللغة الموسيقية الحدائرية . لكن جون تافنر شدني إليه الآن أكثر ، لأنه يعد بأن يقدم للمستمع جمالاً فوق الجمال ، وتسامياً فوق التسامي ، وسعادة فوق السعادة . فحسني هذا على أن أقنتني كل موسيقاه المتيسرة . لكنني لم أعثر حتى الآن سوى على بعض مؤلفاته ، مثل : ١- أغنية الملائكة ، وهي مقطوعة قصيرة ، لكنها شيء أثيري بحق . ٢- دموع الملائكة ، وهذه أطول من سابقتها ، وأكثر أثيرية بدموعها الملائكية التي تنقطر لحنا شديد العذوبة من أقواس العزف على آلة كمان ميمزها ، هنا ، على بقية الآلات التي تعمّد أن يضعف صوتها ، ليرز الدور الملائكي عن طريق صوت الكمان الأثيري الساحر . ولا بد من الإشارة إلى أن الخلفية التي ترسمها أو تؤدّيها الآلات الأخرى تلعب دوراً كبيراً أيضاً في إضفاء الجو الملائكي على المقطوعة . ٣- رباعية ديوديا Diodia التي ألفها في ١٩٩٥ ، ووصفها بأنها «ميتافيزيقا سائلة» . وقال إنها مقطرة من عمل موسيقي غنائي ، آخر ، له ، يدعى (منازل النواقيس) ، لكنها أكثر عصمتاً من المنازل . وفي الضربات الخشبية على آلة الشيولا عبر بلغة صوفية إسلامية ، على حدّ تعبيره ، عن ضربات القلب . أما نهايتها فكانت تتمتص صلاة حاملة على وقع هذه الضربات الصوقية . وأعترف أنا بأنها تركت عندي إحساساً بأن موسيقاها حسية ؛ ولعل هذا هو سر سبولة ميتافيزيقيتها ! ٤- الستار الواقي ، وهي مقطوعة للأوركسترا والتشيلو . اختار عنوانها من إسم أحد أعياد الكنيسة الأورثودوكسية قيل إن مريم العذراء ظهرت فيه في سماء القسطنطينية تحمل ستاراً واقياً لسكانها من حصار المسلمين . هنا موسيقي أقرب إلى الذائقة الشرقية بمونوديتها (صوتها الأحادي ، الخالي من الهرمنة) . أراد المؤلف أن يجعل هذا العمل أشبه بصلاة موسيقية ، لا سيما في المقاطع التي تؤدّي على آلة التشيلو المنفردة ، وقد أفلح . ٥- ماري المصرية (التي أحبت أن تكون مومساً لتسعد أكبر عدد من الرجال ، بلا أجور ، ثم أمضت بعد ذلك أربعين عاماً في الصحراء لتكفر عن زلتها) . إنها أكثر مؤلفاته أنثوية ، في صوتها ، صوت النايات (الشرقية) ، وفي موضوعها ، الأنثوي إلى أبعد حد . أراد جون تافنر في هذا العمل أن يتعرّف على لاهوتية الصحراء بكل ما تنطوي عليه من حنان لافح ، على حدّ قوله ، لكن من خلال نص طفولي إلى حدّ ما ، لا يختلف عن الأيقونات القبطية القديمة وكنت أودّ أن أتحّدث عن عمل موسيقي مهم آخر له عنوانه «السقوط والبعث» إقترح موضوعه عليه الأمير تشارلس (ولي عهد بريطانيا) ، يصور فيه وضعاً يبدأ قبل الزمن وينتهي ببعث المسيح أو صعوده إلى السماء ، لكنني أخشى أن أبتعد كثيراً عن جوهر موضوع هذه الحلقة . على أنني قبل أن أودع هذا الموسيقي المذهل في موسيقاه ومواقفه الفنية ، أودّ الإشارة إلى أنني عثرت بين سرد لعناوين مؤلفاته الموسيقية على عنوان أثار اهتمامي كثيراً ، هو Six Abbassid Songs ؛ فهل يقصد بذلك «ست أغنيات عباسية»؟ ومن أسف أنني

لم أجدها بين أعماله الموسيقية المسجّلة .
أعترف بأن من بين أسباب اهتمامي بهذا الموسيقيّ، هو إيمانه بأن للموسيقى رسالةً روحيةً ومعنويةً تسمو بحياة الناس . وهذا يأتي إنطلاقاً من الإيمان بالأبعاد الأيديولوجية للموسيقى ، في وقت كانت استيعاباً للفن لا تزال خاضعةً لسطوة النزعات التجريدية ، أو اللاتعبيرية بكلمة أدق ، على نحو ما كان يؤكد عليه سترافنسكي .

ومن اللافت للنظر أننا نشهد اليوم في العالم الغربي (بعد أن خلّت الساحة من المنافس الأيديولوجي الآخر) ، ربما أكثر من أيّ وقت مضى ، من يرد الإعتبار لهذه النزعة الأيديولوجية في الفن . وغالباً ما تصدر مثل هذه الآراء عن باحثين ما بعد حداثيين ، طبعاً إلى جانب الماركسيين . فقد جرت العادة سابقاً - ولاحقاً ، عندنا الآن أيضاً بعد أن ظهر الحق - الرأسمالي وزهق الباطل « الإشتراكي - أن تلتصق الأيديولوجيا بالآخر ، أو الآخرين (المنبوذين ، أو المغايرين) ؛ أمّا الأسوياء « فليسوا - أيديولوجيين ، لأنهم أسوياء » . وهذا يذكرني بالتعريف الآتي ، الظريف ، الذي جاء على لسان سيّدة ألمانية : « الحياة دائرة ؛ أمّا الأيديولوجيا فمضلع » . وهو يضرب على الوتر إياه ، إذا تصوّرنا السيدة تقصد العجلة .

لكنني سأستعين بالباحث الموسيقي البريطاني نيكولاس كوك ، الذي ردّ الإعتبار للأيديولوجيا ، أو ، في واقع الحال ، وضع النقاط على الحروف ، في هتِك سرّ الخدعة الرأسمالية بشأن الأيديولوجيا : « في أثناء حكم تاتشر / ريغان ، كان من المسلم به أن الأيديولوجيا هي مبدأ الآخر . أمّا الديمقراطية الرأسمالية فلم تكن أيديولوجيا ، بل كانت واقع الحال ؛ كان الروس هم أصحاب الأيديولوجيا ، وانظروا ماذا حل بهم . . . بيد أن الأيديولوجيا ليست سوى نظام من المعتقدات ، يعكس نفسه أيضاً في واقع الحال » ، وفي هذا الإطار فإن المظهر الطبيعي الظاهري للديمقراطية الرأسمالية ينطق بوضعه الأيديولوجي » .

فإذا كانت الرأسمالية تنضح في أيديولوجيتها ، مثلما تلهج الإشتراكية بأيديولوجيتها ، فلا خوف عليّ من أن أتهمّ بأنني ممن لم يغادروا كهوف الأيديولوجيا ، إذا استعرت كلمات الصديق فيصل دراج . وإذا كان هناك عيبٌ في الإشتراكية ، فلأنها ما أفلحت في أن تجعل أيديولوجيتها واقع الحال » .

أخلص من هذا إلى أنني أرجو أن لا تتخدش مشاعر البعض من أصدقائي المثقفين الطيبين المؤمنين بتقادم عصر الأيديولوجيا ، إذا أصررتُ على إقحامها حتى في الموسيقى ، مع أنني لست صاحب هذه البدعة . فهذا الصدد يقول نيكولاس كوك نفسه : « الموسيقى لها إمكانات هائلة في بعدها الأيديولوجي . ونحن بحاجة إلى فهم تأثيرها ، وسحرها ، لنحمي أنفسنا منها ، و ، يا للمفارقة ، للإستمتاع بهما حتى الثمالة » .

لكن ، ماذا يقصد بحماية أنفسنا من تأثير الموسيقى وسحرها ؟ هل يخشى علينا من أن نجننا الموسيقى كما فعلت بريتشارد الثاني ، وبأبي عبيد المرزباني ؟ . . . أنا ، على سبيل المثال ، أستطيع أن أفهم الأضرار الجسيمة التي تتأتى عن بعض أنواع الموسيقى ، كموسيقى الروك وما

بعد الروك . أو لم تفسد هذه الموسيقى عقول العديد من الشباب ، وجعلت منهم قطعاً تمارس طقوس هذه الموسيقى بحركات لا تكاد تختلف عن حركات البهائم؟ وهذا دليل أيضاً على سحر الموسيقى ، الذي لا يدانيه سحرٌ آخر . وحتى في الموسيقى الرصينة نرى من يُشبهها بالطقوس الدينية عند القدامى . يقول الموسيقي ديلوس : «الموسيقى صرخة الروح . . . إن أداء عمل موسيقيٍّ رائع ، هو بالنسبة لنا أشبه بالطقوس والمهرجانات الدينية عند القدامى ، التي كانت مدخلاً إلى أسرار الروح» .

ولعل بيتهوفن كان أكثرَ الموسيقيين رغبةً في أن يضفي على مؤلفاته الموسيقية بعداً أيديولوجياً . ولقد قيل الكثير بهذا الصدد ، ولم يكن توماس مان أول من أكد على ذلك ، ولا آخرهم . فموسيقى بيتهوفن المؤلفة للبيانو تبدو أشبه بالكلام ، أو اللغة . هنا يتعامل بيتهوفن مع النغمة كأنها كلمة أو عبارة . النغمة تنظرُ إلينا ، كما يقول أوسكار بي Oscar Bie (١٨٦٤ - ١٩٣٨) . وكذلك الإيقاع : إنه نبض المطلق . . الوقفات ، الوثبات ، تأخير النبر ، المتوازيات المذهلة في البناء الموسيقي ، المفاجآت في قوّة الصوت ، ترك حازراً رقيقاً بين المحسوس واللامحسوس في الموسيقى . هناك بعض الحركات تبدو فيها موسيقى بيتهوفن كأنها تقف على عتبة الكلام . . . الكلمات تبدو كأنها ترتعش على الشفتين ، كما يقول أوسكار بي . لكن هذه الكلمات «الموسيقية تبقى فوق المعنى ، فوق اللغة . وهذا هو سرُّ تفوقها على اللغة . قال نيتشة في كتابه (هكذا تكلم زرادشت) : «بالمقارنة مع الموسيقى يمكن القول أن التواصل بالكلمات شيء مخز ؛ فالكلمات تشعشع وتنطوي على وحشية (. . .) الكلمات تحيل غير المبتذل إلى مبتذل» . وقال في (مولد التراجيديا) : «لا تستطيع اللغة التعبير عن الرمزية الكونية في الموسيقى . . .» .

لكنني أريد أن أتوقف عند القوة السحرية للموسيقى . ما هو سرُّها؟ وكيف كانت تجنن حتى الفقهاء ورجال الدين؟ هل يكمن السرُّ في الضرب على أوتار التوجع الكئيب عند الإنسان؟ وتر الحزن الدفين في أعماق الإنسان (الفاني) ، وتر الكآبة والمالنخوليا؟ لأن الموسيقى تحرك أوتار المالنخوليا في أعماق الإنسان؟ الموسيقى كمعادل للمالنخوليا؟ الموسيقى ومأساة الوجود؟ . . . لقد أتني فردريك نيتشة على فاغنر ، بصفته أعظم مالنخولي في الموسيقى . . . وسيد الأنغام المالنخولية والسعادة النشوى» (عن كتاب ديتريش فيشر - دسكاو ، بعنوان : فاغنر ونيتشة) . ويعتبر نيتشة ، فاغنر موسيقياً قادراً أكثر من غيره على استقراء الموسيقى في أعماق المعذبين ، والمظلومين ، والمقهورين .

بالمناسبة ، يذكرنا هارتموت بومه Bohme بأن الفلسفة كانت ولا تزال فكراً مالنخولياً في جوهره . هناك تقليدٌ قديم حول العلاقة بين الكآبة (المالنخوليا) والثقافة أو المثقف . أرسطو وضعها - أي المالنخوليا - في مصاف الأشياء البطولية التي تقترن بالعابرة ، لكن آباء الكنيسة كانوا يعتبرونها من بين أسوأ أعداء الروح . أما عن پترارك Petrarch (١٣٠٤ - ١٣٧٤) فالمالنخوليا كانت لها نكهة أخرى . كانت شيئاً يجمع بين الكآبة وءضرب من البهجة في

الأسى»^(١).

وأشار هايدغر أيضاً، إلى أن إعمال النظر الفلسفي تشوبه دوماً مسحاً بالمنخولية قائمة وتعتبره نزعةً سويداء غامرة. ولاحظ أن هذه النزعة تستبد أيضاً بكل المبدعين العباقره. ونبه إلى ضرورة تحييص النظر في هذا الإحساس الذي يرافق كل فعل إبداع وتفكر، وذلك بصفته إنفعالاً pathos عميقاً يرافق الإبداع الحقيقي لا ضرباً من البلايا التي نعدّها أمراضاً نفسية^(٢). ويشير هايدغر إلى نص مغمور لأرسطو ورد في رسالته عن الإنسان العبقري والمالنخوليا، يتحدث فيها عن المسحة الحزنية التي تتملك كبار الفلاسفة ومبدعي اليونان من رجال سياسة وشعراء وفنانين، مثل هيرقليطس وإمبدوقليس وسقراط وأفلاطون. (المصدر نفسه).

فإذا كانت الفلسفة فكراً مانخولياً، فمن باب أولى أن تكون الموسيقى كذلك. ولا بد أن يعني هذا أن الموسيقى الرفيعة، ربما كانت أكثر مانخولية... ولربما صح أن نقول أن الموسيقى قد لا تجترح الكتابة بقدر ما تجعل الكتابة مهضومة أو مستعذبة... وأريد أن أقول إن الموسيقى كلما كانت تنطوي على مسح مانخولية كانت، أو بدت أكثر ميتافيزيقية. طبعاً، أنا أحدث هنا، مرة أخرى، ودائماً، عن الموسيقى الرفيعة، أو ما يطلق عليه بالإنكليزية profound music. ولعل هذه المالنخوليا الموسيقية المستعذبة هي التي عبر عنها نيتشة في حديثه عن آلام السعادة الحقّة التي ينشدها في الموسيقى.

وإذا كانت الموسيقى الرفيعة أو العميقة المالنخولية في جوهرها، أو لا تخلو من مسح مانخولية، فلعل ذلك يعني أن الهموم والآلام سلّم إلى الكمال، كما يقول بيتهوفن. فعنده أن المرء لا يستطيع تفادي الهموم؛ وفي هذا الإطار ينبغي له أن يصمد أمام هذا الامتحان، أي أن يتحمّل ويعرف كيف يحقق الكمال. وكذلك يرى شوبرت أن الألم يشحذ الذكاء ويقوّي الذهن؛ في حين لا تفعل ذلك المسرّات (؟) وهذا يعيد إلى أذهاننا المقولة الأرسطية حول تطهير العواطف، أو السموبها، بواسطة الفن.

ومن بين أبرز الأمثلة على النماذج الموسيقية المالنخولية، الحركة البطيئة في السوناتا رقم (٣) من المجموعة (١٠) لبيتهوفن. هذه الحركة، البطيئة، المالنخولية، تضيف على هذه السوناتا ككل بعداً فنياً متميزاً. فحتى أولئك الذين يشكون في قدرة الموسيقى المجردة - أي التي تعزف على آلات - على التعبير عن مشاعر معينة يستطيعون أن يتلمسوا الطابع الحزين لها، وهذوء المركبات الصوتية العميق الذي يسحب الفكرة الموسيقية نحو الأرض، والجيشان العاطفي الحزين، والإحساس بفقدان آخر بصيص من أمل، كما يقول دنيس ماثيوس. وقد طلب بيتهوفن نفسه عزفها بحزن وسعة أفق. وبكلمات شندلر، سكرتير بيتهوفن في أيامه الأخيرة أن هذه السوناتا عوصف لحالة شخص مانخوي» كما قال له بيتهوفن. ويتوقف كارل دالهاوز في كتابه القيم عن بيتهوفن (سيشار إليه في البليوغرافيا) عند هذه السوناتا، وحركتها البطيئة بالذات: «السلم الصغير، العزف البطيء، التلوين في الموتيقات motives والبناء الموسيقي، التنافرات الحادة، حضور الآهات» الموسيقية، إن ذلك كله مشحون بالمحتوى التعبيري

للحركة (الثانية)». ويتحدث عن الإنسياب الهادئ في مستهل المقطع الأوسط وكيف ينطوي على نبرة كئيبة، لكنها مفعمة بالشاعرية. وكيف أن الإحساس بالمالتخوليا يتعاظم في هذا المقطع إلى حد فقدان الأمل. وتختلف الخلاصة والخاتمة عن العرض exposition لتؤكد على حالة من المزاج المرير». ويقول دالهاوز أن المحتوى والشكل متداخلان هنا في تحقيق هذه الغاية، مما جاء على مرام هيغل في تحويل الشكل إلى مضمون والمضمون إلى شكل». ويقول دالهاوز: «إذا حاولنا التوسع في التعريف الإيضاحي [الذي ينسب إلى بيتهوفن بشأن هذه السوناتا]، فعاجلاً أم آجلاً سيتعين علينا أن نلقي بثقل أكبر على لغة التأليف [الموسيقي] الوصفية وأقل على اللغة الاستطبيقية. إذا قلنا، على سبيل المثال، أن المالتخوليا تبلغ ذروتها في الإحساس بالكآبة الذهنية في المقطع الذي يمثل خلاصة recapitulation الحركة (حركة السوناتا، الثانية)، التي لا نجد لها في العرض exposition، فإن هذا يعني أن هناك تداخلاً بين التقنية وعمق التفكير، يعيد، أيضاً، إلى ذاكرتنا باخ. إن هذه الحقيقة حول العامل التقني (بجذوره التاريخية) وإدراكه بصورة لا واعية تصبح شرطاً من شروط فهم الطابع التعبيري». وهناك عمل آخر لبيتهوفن يقترن بالمالتخوليا بصورة مقصودة، هو إحدى رباعياته، وقد أطلق على إحدى حرركاتها اسم La malinconia. وفي المرحلة الثانية من إبداعه الفني، الذي كانت السمفونية الثالثة إيروكا Eroica من أعظم إنجازاتها، إقترن ما يُسمى بالأسلوب البطولي، الذي ينطوي أيضاً على إبداعات تقنية، بالحالة النفسية المالتخولية، أو كما أطلق عليها melancolia illa heroice (المالتخوليا البطولية)، التي عبرت عنها خير تعبير سمفونيته الثالثة، لا سيما في المارش الجنائزي». ولحسن الحظ أن بيتهوفن ترك - من بين ما ترك - مخططات لمراحل تطور تأليف هذا المارش. وقد لاحظ الموسيقولوجيون كيف توصل بعد محاولات تقنية بحثية إلى الصيغة الصحيحة أو المثلى للتعبير عن أشد حالات الحزن والكآبة. ويلاحظ في المارش الجنائزي هذا أن سرعة الأداء بطيئة على نحو يُذكر بالموت، وحجم الصوت أهدأ ما يكون، والإيقاع يجرجر نفسه لكن دون أن يتخلى عن نفسه البطولي. وقد اختار بيتهوفن مفتاح دو» من السلم الصغير لهذه الحركة البطيئة الحزينة ليعبر من خلاله عن موت بطله، وهو النغم التراجيدي» لمتسارت أيضاً، ونفس المفتاح الذي استعمله فاعتر فيما بعد في المارش الجنائزي لزيغفريد، وكثير من الموسيقيين الآخرين... وفي هذا الإطار المالتخولي يقول الموسيقي البريطاني سيريل سكوت عن شوبان أنه «استأثر بالمرض الموسيقي للقرن [التاسع عشر]... أنه الناطق الرئيسي بإسمه».

لكن بعض الباحثين في فلسفة الفن والموسيقى لا يستطيعون أن يفهموا كيف يستعذب المرء الأسى أو الحزن أو الألم في الموسيقى، لأنهم يرون ذلك مخالفاً لطبيعة الأشياء. كيف يستطيع مستمع إلى الموسيقى أن يسعد بالألم. فلقد أقر جيرولد ليفنسون بأن الإنطباع الحزين الذي تورثه الموسيقى فينا يأتي بمثابة تنفيس عن جزء من همومنا. يمكن أن يعجز المرء في أثناء إصغائه إلى الموسيقى، في حالات محددة في إطار تطهير العواطف بالفن. ويمكن القول أن

الإصغاء إلى الموسيقى الحزينة أمرٌ مرغوب فيه ، لأنه مريحٌ للذهن . أي أن الموسيقى الكئيبة يمكن أن تكون بمثابة علاج للشخص ؛ لكن تنبغي الإشارة إلى أن هذا التفسير المبني على نظرية تطهير العواطف (الأرسطية) ينطبق على المستمعين الذين يعانون من أوضاع نفسية غير صحية ، سواء على مستوى واع ، أو غير واع . ومع ذلك يبدو أن ردّ الفعل العاطفي السلبي يستجيب إليه المستمعون غير الذئين يعانون من أوضاع غير مريحة .^(٣)

ويستنكر كارول پرات هذه الظاهرة : إذا كان الإصغاء إلى الحزن الشديد في مقاطع الفيوغ Fugue في سمفونية ابرويكا [الثالثة لبيتهوفن] يستدر دموعاً حقيقية وإفرازات ادرنالية ، فإننا نشهد حالةً سايكولوجية غير طبيعية إن لم تكن غير ممكنة . إن ضربات المسافات الثانية المذهلة (في السلم الصغير) التي تشكل نهايةً غير كاملة للفيوغ ، نهاية رائعة لكن قصيرة - عدد من الفواصل الموسيقية المعبرة عن الألم المبرح - أصبحت مصدراً للمسرة الفائقة لدى عدد لا يُحصى من عشاق الموسيقى . ترى كيف يستطيع مستمع أن يسعد ويتألم؟^(٤)

ويتساءل جون هوسپرز : «ترى ما هو سرّ الإصغاء إلى . . . الموسيقى الحزينة؟ فنحن لا نحب أن نتعرض إلى مكروه ، كلفد أحد الأقارب ، أو ما إلى ذلك . مع ذلك ، إن الموسيقى الحزينة لا تترك فينا تأثيراً على هذا الغرار ؛ بل على العكس قد تريحنا ، وتسرننا ، وحتى تسعدنا . ضربٌ غريب من الحزن يجترح السرور!» .

ويقول پيتر كايفي Peter Kivy : «إن أكثر المشاعر غير المريحة [يقصد الهموم] يمكن التعبير عنها في الموسيقى ؛ إذا كان هذا يعني أننا نشعر بها كأحاسيس [غير مريحة] ، فسيكون من المتعذر تفسير لماذا يرغب أيُّ منا أن يستمع إلى مثل هذه الموسيقى . إن أوبرا (تريستان وايزولدة) مفعمة بالموسيقى المعبرة عن الألم المبرح . لا أستطيع أن أتصوّر أن أحداً ، غير المازوخيين ، يرغب في سماع مثل هذه الموسيقى إذا كانت تجرح الآلام حقاً» .^(٥)

لكن كندل والتون Kendall Walton يقدم تفسيراً لذلك : عندما نشعر بأننا نحزن «بواسطة الموسيقى ، فإننا لا نحزن في واقع الحال ، بل نشعر بأننا نحزن . ويميز جون هوسپرز بين الحزن الموسيقي والحزن الحقيقي : إن الإستجابة العاطفية للموسيقى الحزينة هي في الواقع ليست حزناً حقيقياً ، بل حزناً موسيقياً . ويقول : الحزن الذي يتمّ التعبير عنه في الموسيقى يختلف تماماً عن الحزن في الحياة . . . الحزن في الموسيقى يتخذ طابعاً لا شخصياً ؛ إن له بعداً تجريبياً» . وإذا كان الأمر كذلك ، وهو كذلك على ما يبدو ، فالموسيقى خيرُ عزاء للإنسان ، ما دام الإنسان يجد حتى في الحزن الموسيقي سعادته . ولئن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن الموسيقى يمكن أن تكون بديلاً عن اليوتوبيا . وفي هذا الصدد أتفق إلى حدّ بعيد مع نيكولاس كوك في قوله : «كان النقاد [الموسيقيون] في القرن التاسع عشر على وعي تام بما أفكر فيه ، بصورة حذرة نسبياً ، من أن الموسيقى أصبحت بعد تراجع الإيمان بالدين أمام تقدّم العلم ، بمثابة بديل للعزاء الروحي . وبالفعل كانوا يتحدثون أحياناً عن «الفن - الدين» أو «دين الفن» . وهناك من يتحدث عن «الفردوس في الموسيقى» ، إنطلاقاً من أن للموسيقى القدرة على أن

تسمو بالبشر فوق هموم الحياة اليومية. هذا هو شعور الموسيقيين أيضاً. فروبرت شومان (١٨١٠ - ١٨٥٦) يرى أن الموسيقى هي تلك اللغة التي يستطيع المرء أن يتحاور من خلالها مع العالم الآخر. ويرى أرنولد شونبرغ (١٨٧٤ - ١٩٥١) أن الموسيقى تحمل رسالة نبوية لها معانٍ أسمى من الحياة. أما غابرييل فوريه (١٨٤٥ - ١٩٢٤) فيذهب إلى أن الأحاسيس التي تتمخض عنها الأصوات، وليس المعتقدات الفلسفية، هي نقطة الإنطلاق. وعنده أيضاً، أن الموسيقى قادرة على أن تسمو بالمستمع فوق هموم الحياة اليومية. على سبيل المثال أن صوت النواقيس الليلية من بعيد يورث انطباعاً سحرياً لا مثيل له. ويتحدث بعض الموسيقيين عن صورة العالم الآخر، أو الفردوس، في الموسيقى. فيقول هندميث (١٨٩٥ - ١٩٦٣) يعتقد بأن الموسيقى، في أفضل حالاتها، تستطيع أن تُغيّر العالم، والبشر. فمن شأن قوانين الهارموني، واللحن، والإيقاع، إذا تم استعمالها على أكمل وجه في أعمال موسيقية رفيعة المستوى، أن تحوّل هموم العالم وأخطائه إلى ملاذ مثالي للبشر. كان نيتشة، مثل شوبنهاور، يعتبر الفنون على جانب كبير من الأهمية، لا سيما الموسيقى. ولم تكن الموسيقى عنده مجرد متعة عابرة، بل من الأشياء التي تجعل الحياة ممكنة. وربما كانت صالات العزف ومعارض الفنون التشكيلية بالنسبة له بديلاً عن الكنيسة، كما يمكن العثور فيها على «المقدس». وعلى الرغم من موقف نيتشة المزدوج من سقراط ومن ثم من أفلاطون، فقد شاطر الأخير رأيه في أن الموسيقى يمكن أن يكون لها تأثير كبير على البشر، إيجاباً وسلباً. وهو بهذا أقرب إلى وجهة النظر اليونانية القديمة (وطبعاً العربية أيضاً) منه إلى المعاصرة (المعاصرة بالمفهوم الحدائوي الطبيعي الذي كان ينكر الجانب التعبيري في الموسيقى).

إن إصرار نيتشة على التجربة الإستيطيقية باعتبارها الوسيلة الوحيدة لتبرير الوجود يستند إلى الجمع بين الذاتي والموضوعي؛ وعلى وجه الخصوص، الجمع بين العقل والجسد. وفي (إرادة القوة)، أكد على أن الفن له تأثير مباشر على النشاط الجسدي: «وهكذا فإنني أسأل نفسي: ما هو ذلك الذي يتوقعه جسدي كله من الموسيقى؟ أعتقد أنه راحته: لكأن الأعمال الحيوانية كلها يمكن أن تتسارع بإيقاعات سهلة، جريئة، مفعمة بالحيوية، واثقة؛ لكأن الحياة المقدودة من حديد ورماس يمكن أن تطلّى بالهارموني الذهبية الخالصة والريفة. إن كآبتي تنشد ملاذاً في أغوار ومتاهات الكمال: لأجل ذلك أجدني بحاجة إلى الموسيقى». (٦) لهذا كان من السهل على نيتشة أن يتخلى عن المسيحية ويعتق الموسيقى.

وقد فضل نيتشة في آخر المطاف موسيقى البحر المتوسط على الموسيقى الجرمانية (الشمالية)، وأصبح أكثر التصاقاً بالجانب الداينيسي (العاطفي) في الموسيقى من جانبها الأبولي (الذهني). ولعله هنا يقترب من الشرق أيضاً. لهذا السبب فضل نيتشة في أواخر حياته أوبرا كارمن لجورج بيزية على أوبرات فاغنر (مع أنني في هذا الإصطفاف لا أضم صوتي إليه). لكن حتى في الموسيقى المؤلفة للألات، نجد تأثيرها الهائل على البشر، حتى في أكثر نماذجها تجريدية وشكلانية. فرغم كل شكلانية وتقانية بيتهوفن، فإن موسيقاه تملك القدرة في التأثير

على المستمعين أكثر من أية وسيلة تعبيرية أخرى، بما في ذلك اللغة، كما مرّ بنا. فإذا كان باخ أعظم بوليفوني، فقد كان بيتهوفن أعظم نفساني في الموسيقى، كما يقول سيريل سكوت. هذا لأنه كان إنساناً معذباً، واستطاع أن يخلق من العذاب فناً عظيماً. إن روعة موسيقى بيتهوفن تنعكس في ظاهرتين : ١- إنها تورث إحساساً بالمشاركة الوجدانية على مستوى لم يعرف من قبل ؛ ٢- إنها مهّدت لظهور علم النفس التحليلي.^(٧)

يفسر سيريل سكوت الظاهرة الأولى، أي الإحساس بالمشاركة الوجدانية (أو التعاطف) قائلاً: إن تفوق الموسيقى على الأدب، والدراما، والرسم، والشعر، ناجمٌ عن لا قيديتها، وعن استجابتها المباشرة إلى البدئية أو اللاوعي. هذا لأن من أعظم مزايا الموسيقى هو أنها تستطيع التعبير عن أي شيء وكل شيء في شفرة يفهمها القلب دون تدخل من الذهن الواعي. ويؤكد سيريل سكوت على أن موسيقى بيتهوفن عبّرت عن هموم الناس : عن آلامهم، وحرماناتهم، وأوجاعهم، وآمالهم. ولعبت دوراً في أنسنة الإنسانية. وإذا كان مستمع موسيقى بيتهوفن يملكه نوعٌ من الحزن، فهو حزنٌ موسيقيٌّ، حزنٌ ينفس عن النفس.

يحدثنا سيريل سكوت عن تأثير موسيقى بيتهوفن على المجتمع البريطاني في العصر الفكتوري (وهذا ينسحب على كل مجتمع في أوروبا) : كان العصر الفكتوري، حيث الإلتزام بأداب المجتمع والرصانة، عصر الكبح والكبت؛ وكانت العواطف تقسر فتبقى حبيسة الصدور. وكان هذا ينعكس على نحو صارخ على النساء غير المتزوجات (العوانس) . . . هنا كانت موسيقى بيتهوفن بمثابة صمام أمان. فعندما تعزف النساء سوناتاته، المشحونة بشتّى العواطف الحياثة، كن يُنفسن عن مشاعرهن. وبذا لعبت الموسيقى - موسيقى بيتهوفن بالذات - دوراً في رفع مستوى الصحة العامة للمجتمع. ولعل بيتهوفن بالذات كان في مقدمة الموسيقيين الذين تعبّر موسيقاهم عن الأسرار الخفية لبواطن العقل البشري . . . إلى جانب ذلك يتحدث سيريل سكوت عن حسّ الدعابة في موسيقى بيتهوفن، لا سيّما في مرحلة معاناته من الصمم، وربما بحكم ذلك كانت دعابته الموسيقية من الصنف الذي يوصف بأنه دعابة إنسان محكوم بالموت؛ سخريّة من فقد كل شيء. وهذا ينعكس في الحركة الأخيرة من السمفونية السابقة، والحركة الأخيرة من السمفونية الثامنة، والحركة الثالثة من السمفونية التاسعة. إنها دعابة لا تثير الضحك، بل الحسّ بالمشاركة الوجدانية.^(٨)

إن الموسيقى، في لا دلاليّتها، وفي تعبيريتها العجماء، تتفوق على اللغة في ما توصله إلى المتلقّي. من هنا يمكن للموسيقى أن تتسامي أكثر من اللغة. ومنذ بدايات القرن التاسع عشر نظر إلى الفرق بين الموسيقى واللغة كمؤشر على أن ممارسة الموسيقى، أو بكلمة أدق، إبداع المؤلفات الموسيقية المتميّزة، هو وسيلة للتسامي. وفي البدء كان هذا الرأي صادراً عن النزعة إلى الاستعاضة الحرفيّة عن الدين بالموسيقى. وقد أشار إلى ذلك، الناقد الألماني اللامع كارل دهاوز في قوله : «لئن كانت الموسيقى، في إطارها الكنسي، قد شاركت الدين في إيمانه بـ «الكلمة»، فهي الآن، كموسيقى مستقلة بذاتها قادرة على التعبير عمّا لا يعبر عنه»، أصبحت

ديناً بحد ذاتها». لا شك أن هذه تبقى نظرة تبسيطية، أو في إطار نخبويٍّ محدود، لأن الدين لا يمكن أن تعوّض عنه الموسيقى .

لكن ينبغي أن لا ننسى دور الموسيقى في عبادات البشر، منذ معابد سومر و بابل ومصر (وفيما بعد في الكنيسة المسيحية)، كما دعا باحثا انثروپولوجيا مر موقا مثل جيمس فريزر إلى القول : «إن تأثير الموسيقى على تطوّر المعتقدات الدينية موضوع جدير بأن يخضع إلى دراسة جادة». وذهب سيريل سكوت أبعد من ذلك، في اعتقاده بأن للموسيقى تأثيرا على البشر أقوى من تأثير الدين؛ ولعله يبالغ هنا (بحكم كونه موسيقياً). وبكلماته : «... إن الموسيقى - مهما بدا هذا القول مرعباً بالنسبة للبعض - لها تأثير أقوى على الناس من المعتقدات الدينية، أو المبادئ أو الأخلاقيات الفلسفية». ويعتقد أيضاً، بأن الموسيقى تسهم في ترسيخ هذه المعتقدات. ولماذا نذهب بعيداً، وهذا أبو حامد الغزالي المعروف بزهده وتصوّفه، يحدثنا بلا حساسية أو وجل، عن تأثير الغناء والموسيقى على البشر، لأنهما «أشدّ تهيجاً للوجد» من أي شيء آخر، بما في ذلك الكلام الديني، ويذكر سبعة أوجه لهذا التأثير، لا نرى ضرورة لذكرها، خشية الإطالة (ينظر بهذا كتابه : إحياء علوم الدين). وما أحاديث فقهاء الإسلام حول تحريم الغناء وإباحته سوى اعتراف ضمني بقوة تأثيره على البشر .

ثم إن الطريقة (الطقوسية) التي تؤدى فيها الموسيقى - في العالم الغربي مثلاً - تؤكد على ما لها من مكانة في النفوس . فدخول صالة الكونسرت أو دار الأوبرا هو أشبه بدخول كاتدرائية أو محراب . فأنت تدخل هنا عالماً آخر يختلف في كل شيء عن الخارج، أو الحياة في الخارج . هنا، في دار الأوبرا ستجد نفسك في حرم، أو معتزل، أو معتكف، يخضع إلى تقاليد أو آداب خاصة : الإلتزام بالصمت، والسكون عندما يبدأ الأداء الموسيقي . ومراعاة الكف عن التصفيق بين الحركات . كما أن العازفين أو المغنين لهم طقوسهم أيضاً، في لباسهم (سترة العشاء للعازفين في الأوركسترا، وبنطلون أسود مع قميص ملبون للموسيقى القديمة، إلخ . وهناك التقليد السائد بين عازفي البيانو (وليس الأورغن)، والمغنين في الحفلات الموسيقية التي يُحييها فرد (وليس في الأوراتوريو، أي الموشحة الموسيقية الدينية)، بأن يكون الأداء من الذاكرة باستثناء المؤلفات الحديثة المعقدة . . . إن الأداء من الذاكرة يورث إحساساً بأن الموسيقى مرتجلة أو تلقائية وليس فناً مصطنعاً . . .

وهذا يقودنا إلى طريقة التعامل مع الموسيقى والإستماع إليها . فحين يُعزف موتسارت في المصانع، أو السوبرماركت، أو قاعات الإنتظار في المطارات، فهي نادراً ما تُسمع كموسيقى . ويرى بعض النقاد أن الموسيقى الكلاسيكية تفقد سحرها حين تُسمع كخلفية . وبالفعل، يشعر البعض بعدم الإرتياح حين تُعزف موسيقى موتسارت - ولا نقول بيتهوفن - في السوبرماركت، لأن في هذا خيانة أو إهانة لموتسارت . فمثل هذه الموسيقى - الكلاسيكية - تقتضي الإنباه والتفرغ لها وليس مجرد السماع . ذلك أن المحيط يقلل من قيمة الموسيقى، ويجعلها أشبه بالموسيقى الخفيفة .

لكن هذا يخضع إلى عوامل شتى : إثنية، وإجتماعية، وثقافية، وشخصية. فالمستمع في الغرب قد يُفضل موسيقى الروك (أو ما بعدها)، أو قد يكون ممولعا بفاغنر»، أو قد يفضل الجاز، أو الموسيقى الكلاسيكية الخفيفة. وعندنا لا يزال معظم مستمعينا يستخفهم الطرب بأغاني المدينة، وبعضهم بأغاني الريف، أو بأغاني المقام (في العراق مثلا) . . . وهذا كله يخضع إلى التنشئة الحضارية، والإجتماعية، وتعود الأذن على سلالم موسيقية معينة. (حاولت أن أحث شاعرة عراقية على أن تجرب الإصغاء إلى الموسيقى الكلاسيكية الغربية، فاعتذرت بإصرار، بدعوى أنها لا تجدها سائغة، ولا تستطيع احتمالها) . . . إذن، كل منا يستمع إلى موسيقاه».

لكن الموسيقى في كافة الأحوال تبقى شيئا لا غنى عنه - تقريبا - عند البشر. ولعل هذا يذكرنا بما قاله نيتشة من أن الحياة بلا موسيقى غلطة . . . على أن أعرب ما في الأمر أن هناك بعض المفارقات بشأن المهوبة الموسيقية والولع بالموسيقى. فقد لا يجتمع الولع بالموسيقى مع المهوبة. فالعديد ممن تعني الموسيقى كثيرا بالنسبة لهم، يحاولون أن يكونوا مؤلفين موسيقيين أو عازفين، لكن بغير طائل. في حين نجد بعض المهوبين موسيقيا، ليسوا مولعين جدا بالموسيقى. مع هذا، هل يوجد إنسان لا تهمة الموسيقى؟ قد لا يصدق أحد إذا قلنا نعم، وقد يبدو الأمر أشد غرابة إذا ذكرنا فرويد من بين من لا تهمة الموسيقى في شيء! فمع أن فرويد كان غزير الثقافة والمعرفة ومحبا للآداب والفنون التشكيلية (إعجابه بشكسبير، وغوته، ودوستوفسكي، ومايكل انجلو، ودافنشي، إلخ)، إلا أنه كان إنسانا لا موسيقيا. وشهادة ابن أخيه كان يمقت الموسيقى، ويعتبرها شيئا دخيلا! لهذا السبب كانت عائلة فرويد كلها لا موسيقية إلى حد كبير». بينما استأثرت الموسيقى باهتمام نيتشة منذ طفولته. فقد كان أحد لداته في المدرسة، غوستاف كروغ، إبناً لرجل من معارف الموسيقي مندلسون. كان نيتشة يزور منزل كروغ باستمرار. ومُنذ كان صبيا بدأ بتأليف بعض المقطوعات الموسيقية والشعرية. ثم أصبح عازفا جيدا على البيانو ومولفا للأغاني ومقطوعات تعزف على البيانو، ومؤلفات كورالية. وبقيت الموسيقى طوال حياة نيتشة أكثر من ولع. وعندما جُن في أواخر حياته وفقد القدرة على الكتابة، كان بوسعه أن يرتجل على البيانو. كانت الموسيقى إحدى اهتماماته الإبداعية الأولى، وبقيت آخرها. فهل يحصل الجنون في الفص الأيسر من الدماغ؟ لأن الإستجابة العاطفية للموسيقى تتركز بصورة أساسية في الفص الأيمن من الدماغ؛ في حين نجد أن القدرات التنفيذية والتحليل النقدي من إختصاص الفص الأيسر، وأن أجزاء الدماغ المختصة بالجوانب العاطفية من الموسيقى تختلف عن تلك التي لها علاقة بتذوق بنيتها.

ومن المعروف أن اللغة التي يستعملها الفلاسفة والعلماء حيادية وموضوعية، تتحاشى الشخصي، والخاص، والعاطفي، والذاتي. لذلك نراها متركزة في جزء من الدماغ منفصل عن الجزء المعني بالجوانب التعبيرية في الموسيقى. وأية محاولة لفهم طبيعة الموسيقى يجب أن تأخذ في الحسبان جوانبها التعبيرية . . . وهذا ما أكد عليه مؤرخ الفن Wilhem Worringer

بشائيتها المعروفة، التقمص والتجرد؛ المقولتين اللتين يمكن أن تنسجبا على الموسيقى كما الفنون التشكيلية التي كان هو مختصاً بها.

يري Worringer أن علم الجمال الحديث يتوقف على سلوك الشخص. فإذا أراد الشخص أن يتمتع بعمل فني، فهو يحاول أن يندمج أو يستغرق فيه، ويتوحد معه. بيد أن هذا التقمص في العمل ليس سوى وسيلة واحدة للوصول إليه. الوسيلة الأخرى هي عن طريق التجرد. كما أن التذوق الجمالي (الاستيطقي) عبارة عن اكتشاف الشكل والنظام، الذي يقتضي انفصلاً عن العمل. وهذان الموقفان (الإندماج والتجرد) مرتبطان بحالتي الإنبساط (إنصراف الإهتمام إلى كل ما هو خارج الذات) والإنكفاء على الذات. ويلاحظ أن أحد هذين الموقفين أو الآخر، يبدو طاغياً عند المتلقي. كما أن حالة التقمص في العمل الفني قد تجعل المستمع يتأثر به عاطفياً إلى درجة تصبح فيه المحاكمة العقلية متعذرة. وعلى النقيض من ذلك، قد يجعل الإنصراف العقلي المطلق تجاه العمل الموسيقي تذوق الجانبي العاطفي فيه متعذراً. ومع أن تذوق العمل الموسيقي ينبغي أن يجمع بين الإهتمام بالشكل والمحتوى التعبيري، فإن بالوسع الفصل بينهما. يحدتنا انتوني ستور في كتابه Music and The Mind كيف أنه أخضع نفسه للتجربة المختبرية على يد زميل له كان يفحص تأثير عقار المسكاليين (ضرب من الصبار المكسيكي المسكر)، فتناوله ثم استمع إلى الموسيقى. فكان تأثيره عليه أنه عزز عنده استجاباته العاطفية وألغى اهتماماته بالشكل. ويقول: «لقد جعل المسكاليين رباعية لوتسارت تبدو رومانسية كرباعية لتشايكوفسكي. كنت أعني خفقات وذبذبات الأصوات التي أسمعها؛ وضربات القوس على الوتر؛ وتأثير ذلك المباشر على مشاعري. وعلى العكس من ذلك، كان اهتمامي بالشكل متقلصاً إلى حد كبير. وكلما تكرر اللحن، كنت أشعر أنه يأتيني بصورة مفاجئة. وقد تظهر الألحان بصورة منفردة، لكن علاقتها مع بعضها الآخر اختفت. كل ما تبقى عبارة عن سلسلة من النغمات لا أصرة بينها: كانت تجربة ممتعة، لكنها مخيبة للأمل في الوقت نفسه».

وقد اقتنع انتوني ستور من تجربة المسكاليين بأن الجزء المسؤول عن الإستجابات العاطفية في الدماغ منفصل عن الجزء الذي يدرك البنية الموسيقية. ويخلص إلى أن تذوق الموسيقى يتطلب عمل الجزئين، مع أن أحدهما قد يكون طاغياً على الآخر في حالات معينة.

والحديث عن البعد الآخر، غير الموسيقي، في الموسيقى، يقودنا إلى موضوع الموسيقى التصويرية programatic music. هناك مؤلفات غير قليلة ألقت لتصوير انطباعات ومشاهد معينة، مثل: العاصفة، الرعد، المطر، خربير الماء، تغريد الطيور، المعارك، إلخ. أو ألقت كقراءة موسيقية لنص أدبي، أو للمسرح، أو السينما... لكن مثل هذه الموسيقى ليست أفضل نماذج الموسيقى. ولعل السمفونية السادسة لبيتهوفن (السمفونية الريفية) أكثر مؤلفاته قرباً إلى الأرض، بالمقارنة مع مؤلفاته الأخرى السماوية، إذا استعرنا لغة الناقد الموسيقي كاردوس. لكن التعالي على مثل هذه الموسيقى لا مبرر له أيضاً؛ وهناك مؤلفات تدرج في إطار الموسيقى التصويرية، وهي من الروائع في الوقت نفسه، مثل عدد من القصائد

السمفونية»، والسمفونية الفاناستيكية لبرليوز (١٨٠٣ - ١٨٦٩)، وسمفونيته الرائعة الأخرى «هرالد في إيطاليا».

عند أول إنطباع لشومان عن السمفونية الفاناستيكية كتب يقول : «في البدء أفسد البرنامج المقصود بذلك القصة التي تفسر أحداث السمفونية» [متعتي الخاصة، وحررتي في التخيل . حتى إذا تراجع أكثر فأكثر إلى الخلفية وبدأت مخيلتي تعمل، لم أجد أن ذلك كله موجودٌ هناك فحسب، بل أكثر من ذلك أنه كان متجسداً دائماً تقريباً في أصوات دافئة حيّة».

لكن هانزليك وأدورنو (من بين آخرين) أنكروا مراراً وتكراراً قيمة الموسيقى التصويرية، من منطلق شومان الذي أشار إليه من أن البرنامج [التوضيحي] يفسد على المستمع حريته في التخيل . وهذا صحيح، لأن البرنامج يحد من حرية المستمع . ودعا هذا النقاد الموسيقيين، وفي مقدمتهم هانزليك (أحد أبرز النقاد الموسيقيين في القرن التاسع عشر)، إلى الدفاع عن حرية المخيلة عند السامع، من خلال وضع حدٍّ فاصل بين الموسيقى واللاموسيقى (المقصود بذلك البرنامج التوضيحي) . فهانزليك يؤكد على أنه من أجل صالح المخيلة، مخيلة المستمع، وليس لعضو السمع بحد ذاته، أو الأذن الباطنة، أو طبلة الأذن، يؤلف بيتهوفن . وهذا يلقي بالمسؤولية الاستيطيقية على عاتق المستمع . وفي كتاب هانزليك «الجميل في الموسيقى» يتقد أكثر من أي شيء آخر طريقة السماع غير الصحيحة عند معظم الناس . ويقول إن معظم الناس المولعين بالموسيقى يستجيبون فقط إلى المزايا الحسية والإيحاءات العاطفية في الموسيقى . بالنسبة لمثل هؤلاء المستمعين، ليست الموسيقى سوى سلسلة من إنطباعات سايكولوجية . وهكذا فإن «سيغارا جيداً، ووجبة شهية، أو حماماً ساخناً، يحقق لهم نفس المتعة التي تحققها سمفونية، رغم أنهم قد لا يعون ذلك» . وهذه الطريقة غير الصحيحة في سماع الموسيقى لا علاقة لها بالجمال، لأنها لا تستند إلى الوعي التخيلي للمقطوعة الموسيقية كعمل فني . وعنده أن الجمال الإستيطيقي للعمل الموسيقي لا يتوقف على العواطف التي تحركها الموسيقى، بل على المزايا الموضوعية للمقطوعة نفسها . لهذا يؤكد هانزليك قائلاً : «إن الشرط الأساسي للمتعة الإستيطيقية الموسيقية هو الإصغاء إلى المقطوعة لأجل ذاتها . . . أما عندما تستعمل الموسيقى كوسيلة لاستنهاض حالات معينة في الذهن . . . فإنها تكف عن أن تكون فناً بالمعنى الموسيقي المجرد»^(٩).

كان هانزليك، إذن، من رعاة النظرية اللاتعبيرية في الموسيقى absalatism . لكنه تراجع في آخر المطاف نسبياً عن وجهة نظره في التفسير الشكلائي المجرد للموسيقى، الخالي من أي بُعد تعبيري . ووقف سترافنسكي موقفاً مماثلاً له، فهو يقول : «الموسيقى عاجزة عن التعبير عن أي شيء» . لكنه يعترف بأن «عمل الموسيقى هو تجسيد لمشاعره»، ثم يستدرك مؤكداً بأن «كل ما يعرفه ويهمه هو إدراك أبعاد الشكل، لأن الشكل هو كل شيء، وأنه لا يستطيع قول أي شيء قط عن المعنى» .

أما بول هندميث فلعله يقف موقفاً وسطاً : «إن الإنطباعات التي تثيرها الموسيقى ليست

مشاعر، بل هي ظلال، وأصداء مشاعر... الأحلام، والذكريات، والإنطباعات الموسيقية، كلها من نسيج واحد».

لكن كثيرا من المستمعين يتذوقون ويستعذبون الأشكال والبني الموسيقية دون أن تكون لديهم خبرة في امتلاك ناصية اللغة التقنية الموسيقية. وهذا ما يؤكد عليه نيكولاس كوك. ويقول انتوني ستور أيضاً: «أعتقد أننا بحاجة إلى ضرب جديد من اللغة في الحديث عن الموسيقى... بيد أنه لمناف للعقل أن نقصر كلامنا عن الموسيقى على اللغة التي تستبعد أن يكون العمل الموسيقي معبراً وينطوي على عناصر إثارة. إن ذلك لأشبه بالبنويين الذين يكتبون عن النص» وكان الأدب لا صلة له بالبشر، قرأه وكتابه على حد سواء».

حول المعنى «في الموسيقى يتساءل الموسيقي الأميركي آرون كوپلاند (١٩٠٠ - ١٩٩٠): «هل يوجد معنى في الموسيقى؟ - إجابتي عن هذا السؤال ستكون نعم». وهل تستطيع بما شئت من كلمات أن توضح ما هو هذا المعنى؟ - إجابتي عن هذا السؤال ستكون لا». وهنا تكمن الصعوبة».

لكننا نعتقد أننا لو طرحنا السؤال بالصيغة التالية: «هل للموسيقى محتوى؟» فإن الجواب لن يكون بمثل تلك الصعوبة، إذا دخل في حسابنا أن المحتوى مفهوم أكثر ترهلاً من المعنى».

لنأخذ، على سبيل المثال، قول الشاعر الإنكليزي درايدن: «آية إنفعالات لا تستطيع الموسيقى استنهاضها وتهديتها؟» أو لنصغ إلى كلمات موتسارت الآتية: «والآن، بصدد لحن بيلمونته من مقام (لا) الكبير، هل تعلم كيف تم التعبير عنه؟ حتى خفقان قلبه الولهان تم التعبير عنه، الكمانان بدرجة الجواب (octave)... حيث يمكن تلمس الرعشة - الذبذبة - وبوسع المرء أن يرى كيف يتنهَّد صدره المنتفخ - لقد تم التعبير عن ذلك عن طريق التصعيد [التعاضد في حجم الصوت] - وبوسع المرء أن يسمع الهمس والتأوه - الذي تم التعبير عنه بواسطة الكمانات الأولى [في الأوركسترا]، عندما أطمس صوتها، وعزف بنغمة متساوقة (in unison) على الفلوت».

يرى ديريك كوك في كتابه «لغة الموسيقى»، (الذي يتعين عليّ أن أعترف بأنني وجدته، في آخر المطاف، من بين أهم مصادر في هذه الكلمة) أن إنكار المحتوى في الموسيقى والإقرار بالجانب الشكلي فقط يُعتبر إقراراً لهذا الفن الغني في قدراته التعبيرية، ويحرمانا من إمكانية فهم تجربتنا الإنسانية من خلال الموسيقى. وإذا تعيّن على الإنسان أن يحقق الرسالة التي أخذ على عاتقه القيام بها مُدْبِئاً يتفلسف، على نحو ما أكد عليه الشاعر الإغريقي «إعرف نفسك»، فقد تأتي عليه أن يسبر غور نفسه اللاواعية؛ والموسيقى هي أفصح لغة للتعبير عن اللاوعي. وعندما قال غوستاف ماله (١٨٦٠ - ١٩١١): «إن ما هو أكثر أهمية في الموسيقى لا يكمن في النوطات»، فقد كان يعني، كما يقول ديريك كوك، النوطات في إطارها الصوتي الخالص فقط، كأفكار مجردة، أو كرموز تقنية. ولقد فسّرت عبارته «أكثر أهمية» على أنها

تشير إلى «المضمون». ويشبه ديريك كوك المضمون في الموسيقى بالتيار في السلك الكهربائي . أي أنه تيار المشاعر التي يصبها الموسيقى في عمله الموسيقي ، أو في النوبات التي تقوم هنا بدور المحوّل . فالمضمون هنا ليس شيئاً خارجياً ، خارج الشكل ، بل متداخل معه . وعلق الموسيقي فيلكس مندلسون على مسألة الغموض في الموسيقى ، في رسالة إلى Marc Souchay كتبها في ١٨٤٢ ، قائلاً :

«يشكو الناس بصورة عامة من أن الموسيقى شيء غامض ؛ أي أن الحيرة تملكهم بماذا يتعين عليهم أن يفكروا عندما يستمعون إليها ؛ في حين يفهم كل إنسان الكلمات . أما بالنسبة لي ، فالعكس هو الصحيح . ولا يتعلق الأمر بخطاب كامل فحسب ، بل بمفردات بعينها أيضاً ؛ فهذه الأخرى ، تبدو لي شيئاً غامضاً ، ومبهماً ، ويمكن إساءة فهمها بسهولة بالمقارنة مع الموسيقى الأصلية ، التي تُفعم الروح بألف شيء أفضل من الكلمات . إن الأفكار التي توصيها إليّ مقطوعة موسيقية أحبها ليست غامضة جداً بحيث تتطلب صيغها في كلمات ، بل على العكس من ذلك محدّدة جداً . لذا أجد ، في كل محاولة للتعبير عن هذه الأفكار ، أن هناك شيئاً صحيحاً ، لكن في الوقت نفسه هناك شيء غير كاف فيها جميعاً» .^(١٠)

هذا الإستدراك الذي أكد عليه مندلسون في الأخير ، له مغزاه . فالغموض في الموسيقى لا يعني فقط أن الموسيقى لا تسلس قيادها لجميع الناس ، بل إن القدرة على أدائها ، وإلى حدّ ما حتى درجة تذوقها لا يستوي فيها البشر جميعاً ، بل إن نسبة قليلة منهم يتمتعون بهذه القدرة أو الموهبة ، في حين يفهم جميع البشر اللغة . ولعل هذا يعني أن الإستجابة الموسيقية ليست مبرمجة في الدماغ جينياً كما هو الحال مع اللغة . ويعتقد بعض العلماء أن الفوارق الكبيرة في الإستجابة الموسيقية - إبداعاً وتلقياً - لا تدعو إلى الاعتقاد بأن القدرة الموسيقية هي حصيلة تكيّف تطوريّ أساسي ، بل لعلها حصيلة ثانوية للقدرة العقلية التي تطوّرت لأغراض أخرى . والدليل على ذلك أن أجدادنا كان بوسعهم أن يعيشوا بدون موسيقى ، لكن ليس بدون لغة . قال أحدهم تبدأ الموسيقى حيث تنتهي اللغة ، وقال Sir Jack Westrup ، أستاذ الموسيقى في جامعة أوكسفورد : «بالمعنى الدقيق للكلمة ، أنت لا تستطيع الكتابة عن الموسيقى ؛ فالموسيقى تعبّر عمّا تريد أن تقوله بمصطلحاتها ، وأنت لا تستطيع ترجمة ذلك إلى لغة أكثر من أنك تستطيع ترجمة لوحة . وبصدد هذا الإشكال أكد ألدوس هكسلي على أن الموسيقى تأتي أقرب إلى التعبير عمّا لا يمكن التعبير عنه - أي ، بعد الصمت . . . وعلى هذا الغرار أكد L. Newman (في ١٩١٩) على أننا لا نستطيع التعبير عن فكرة موسيقية بالكلمات ؛ ومع ذلك ، فإنها تبقى فكرة ، في واقع الحال ، تخاطبنا بلغتها الخاصة ، بقوة وبمنطق لا يختلفان عمّا تفعله الكلمات» .^(١١)

وسجّل امبرتي Imberty (١٩٧٠) إنطباعات شخصية عن مقطوعة لديبوسي ؛ فكانت ردود الأفعال مختلفة وحتى متناقضة . فاستنتج أن الموسيقى غامضة دلاليًا . ودرس امبرتي وزناتي تطوّر الإدراك الموسيقي عند الأطفال والطلاب الجامعيين ، فوجدا أن اللحن عنصر مهم عند

الأطفال؛ وإن تذوق البناء النغمي يكتسب بالتدريج مع تقدّم العمر. ودرس امبرتي (١٩٧٠) فيما إذا كان الهارموني (التألف) يُقرّر إجتماعياً أم بايولوجياً، وتوصل إلي أن تطوّر الإحساس بالتألف وتطوّر اللغة الموسيقية سيران في خطين متوازيين. إن فهم المركبات الصوتية كشيء متألف لا يتوقف على السّماع فقط، بل إن التعلم والإلفة لهما دورهما المؤثر على الأشخاص في الأعمار كافة. فالبالغون يفهمون مركبات صوتية معينة باعتبارها متألفة، لأنهم يميزونها كعناصر لها وظيفتها في لغة الموسيقى، بالإضافة إلى عملية السماع المباشرة. إن إدراك التألف الصوتي يتوقف على الأشخاص ويمكن أن تؤثر عليهم عوامل بايولوجية وثقافية^(١٢). ولطالما نبه الباحثون إلى أن المقارنة بين الموسيقى واللغة (أو الدعوى بأن الموسيقى هي ضرب من اللغة) لها علاقة بموضوع الدلالات seneantics. هل الموسيقى بناء من جمل يحمل إنطباعات أم معان؟ أم أنها لا تعبّر عن شيء سوى نفسها؟ أي أنها تتمتع أو تعجز عن إيصال شيء خارج نطاقها؟ يرى الموسيقي البريطاني المعاصر الكساندر غور Goehr أن هذا يتعلق بموضوع المسافات بين النوطات، والإيقاعات، والألحان، والمقامات، والتألفات، بحد ذاتها، وهل تحمل مشاعر تستحضر صوراً مكانية وزمانية. وحتى إذا كانت كذلك، كما يُعتقد على صعيد دارج، فإن هذا لا يعني أن ذلك من طبيعتها. إذا كان هناك تقليد ما بأن المسافة الصوتية تحرك إحساساً، فإن هذا الإحساس سيثار أوتوماتيكياً عند أداء تلك المسافة الصوتية.

ومع ذلك، فهناك من يصرّ على الإعراف بلغة ما في الموسيقى. فهذا أرنولد شونبرغ، مجتري الموسيقى اللامقامية، يؤكد - ربما لكونه موسيقياً ورسّاماً تعبيرياً - على أن الموسيقى هي اللغة التي تعبّر الموسيقي عن نفسه من خلالها. . . وفي يوم ما سيتعين على أبناء علماء النفس الحاليين أن يفكوا رموز اللغة الموسيقية. ويل، إذن، لمن يفتقر إلى جانب الحذر ويظن أن أعمق أسرارها محفوظ في حرز، وسيكتشف أن أناساً يعوزهم حسن التصرف سينتهكون حرمان أكثر ملكياته خصوصية بفضولهم الوقح. ويل، إذن، لبيتوفن، وبرامز، وشومان - أولئك الرجال الذين استعملوا حقهم في حرية التعبير لكي يخفوا أفكارهم الحقيقية - عندما يقعون في أيد كهذه! هل أن حق الإخلاق إلى الصمت كم يعد آمناً؟^(١٣)

ويُنهي ديريك كوك كتابه (لغة الموسيقى) بهذه الكلمات: «قد يتأتى على علم النفس أن يتعاون مع الفلسفة والميتافيزيقا قبل أن تميط اللغة الموسيقية اللثام عن أعماق أسرارها». وديريك كوك، هنا، ينتمي إلى المعسكر القائل بوجود لغة تعبيرية في الموسيقى، أو أن الموسيقى تنطوي على محتوى. وهذه النظرية تُدعى بالنظرية المرجعية referentialism، ونذهب إلى أن المعنى الحقيقي للموسيقى يوجد خارج الموسيقى. أي أنها لا توجد في نسيج أصواتها، ولا في العلاقات بين هذه الأصوات، بل في المشاعر، والأفكار، والأحداث التي تعبّر عنها. أي أن دور الموسيقى هو إحالتها إلى مرجع خارج الموسيقى؛ وأن قيمتها تكمن في مدى نجاحها في ذلك^(١٤). وهذا هو رأي ليو تولستوي، والماركسيين (كتاب سدني فنكلشتاين: كيف تعبّر الموسيقى عن أفكار). وقد يعزز هذا الرأي ما تورثه في الأذن أو الذهن بعض الإنطباعات

الناجمة عن أداء علاقات أو مركبات صوتية، كالمسافة الثانية الصغيرة التي تخلف إحساساً بالحزن؛ والمسافة الثالثة الكبيرة التي تورث إحساساً بالفرح؛ في حين تستحضر المسافة الثالثة الصغيرة أجواءً تراجيدية. (١٥)

أما النظرية الأخرى، المناقضة للسابقة تماماً، فهي القائلة بالمطلقية أو التجريدية absolutism. وهذه لا تؤمن بأي بعد تعبيري في الموسيقى، كما سبقت الإشارة إلى ذلك غير مرة. أي أن الموسيقى ليست تعبيراً عن أي شيء آخر، خارج إطارها، وأن تذوقها ينبغي أن يأتي عبر تجربة ذهنية رفيعة المستوى، قد لا تختلف عن لعبة الكريات الزجاجية لهيرمان هيسة، التي يحاول فيها مثقف نخوي اجتراح سمفونيات ذهنية تجمع بين أفكار موسيقية، ورياضية، وعقلية في لعبة تجريدية أشبه بلعبة شطرنج موسيقية معقدة. (١٦) ويقول جون بارو John Barrow: «إن التذوق الموسيقي الحقيقي هو الإستماع بالأشكال الإستيطيقية المجردة الكامنة في الموسيقى... لكن معظم المستمعين ليسوا قادرين على الإستجابة بهذه الصورة، بل يكتفون بالتمتع بالإلماعات المضمونية السطحية في الموسيقى، أي بكل ما يراه المرجعيون عزيزاً لديهم. وكلما نأت الموسيقى عن الحياة والتجربة البشرية، كانت جماليتها الشكلية أكبر». لكنه يخلص إلى أن كلا من هاتين الفلسفتين تبدو غير مقنعة، لأن كلا منهما ترفض رفضاً قاطعاً ما تطرحه الأخرى. ويرى في الفلسفة التي تتخذ موقفاً وسطاً بديلاً معقولاً أو مقبولاً. فهي ترى في الموسيقى بعداً إستيطيقياً وتعبيرياً.

يقودنا هذا أيضاً إلى موضوع تذوق الموسيقى أو طريقة السماع، والفرق بين التجربتين الموسيقية والموسيقولوجية في سماع الموسيقى، أي بين التذوق التلقائي والتذوق المبني على فهم النوطة وقراءتها. فأصحاب النزعة الاستيطيقية من أمثال هانزليك، وحتى شونبرغ وأدورنو، يشترطون القدرة على قراءة النوطة. فحسب رأي أدورنو: «إن أقبح المقاطع سوقية وأكثرها يسراً للتذكر - المقاطع، والإنطباعات، والإيحاءات الفظيعة في جمالها - هي التي تجد طريقها إلى ذائقة الجماهير». أما اللانخبويون فلا يرون أي شيء من هذا ضرورياً للسماع. يقول الفريد شوتز: «إن المستمع لا يستجيب إلى الموجات الصوتية، ولا يدرك الأصوات؛ إنه يستمع إلى الموسيقى ليس إلا».

وحاول عددٌ من الكتاب التوقف عند مفهوم الإصغاء الخالص. ففسره الكثير منهم على أنه إصغاء بلا أي جهد. يقول العالم السايكولوجي ليون كريكمور على سبيل المثال: «في لحظات الإستغراق العميق، يشعر السامع بالمتعة الموسيقية كضرب من الوعي الخالي من أي جهة، أي أنه أكثر سلبية منه إيجابية، وأن استجابته تلقائية لا تتطلب جهداً تفكيرياً أو تأملياً». أما أريك بلوم Eric Blom فقد استعمل مصطلح «ما فوق السماع» عند الإشارة إلى هذه الحالة من الإستغراق الموسيقي. ودعاها بـ«الإحساس اللذيذ بالإنهماك الخالي من أيما جهد». لكن هذا الموقف الإيجابي من العفوية والتلقائية في الإصغاء الخالص له معارضة. فكانت هينغل لم يكونا إلى جانب الطابع الإستحواذي للموسيقى. أما هانزليك فقد وصف كل

تجربة موسيقية لا يعتبرها المستمع حالةً تخيليةً تُمارَس من منطلق استيطقي بأنها «مَرَصِيَّة». ويقول إنَّ الموسِقي التي يُستجابُ إلى أصواتها بصورة فيزيولوجية وسايكولوجية مباشرة، تصبح أشبه بالمِخْدَر. ءإنها تُرْخي الأقدام أو القلب كالحمرة التي ترخي اللسان». وفي هذه الحالة إنها تحط من قدر المستمع. ويذهب هانزليكَ - وهو صَاحِب النزعة التجريدية المطلقة في الاستيطقا - أبعد من ذلك، فيقول إنَّ هذه الحالة ءقد تُحوّل دون تطوّر قوّة الإرادة والعقل عند الإنسان! وهذا يعود بنا إلى الفكرة القائلة بخطورة الموسِقي وسحرها المدمر. وهو ما حدّثنا عنه الأساطير (التي أشرنا إلى بعضها في مستهلّ كلمتنا هذه)، بما في ذلك رقصة التارانتيللا (الإيطالية) التي شاعت في أوروبا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر.

لكن الموسِقي الفرنسي ديوسي (1862 - 1918) كان أكثر تساهلاً، في قوله إنَّ الموسِقي ينبغي أن ءتحقق لنا المتعة المباشرة، وإمّا أن تفرض نفسها علينا أو تتسلل إلينا بصورة ما، دون أن نلجأ إلى بذل أيّ جهد لفهمها». لكن هذا لا يعني أن الخلفية التقنية لا أهمية لها، بل من شأنها أن تزيد المتعة، مع أننا لاحظنا أيضاً كيف أنها يمكن أن تُفسد عملية الإستمتاع بالموسِقي . . .

وهنا قد يكون من المناسب أن نتطرّق إلى موضوع الموسِقي الرفيعة، وهل له صلة بالتقنية الموسيقية. لكننا قبل ذلك، أو في البدء، نودّ الإشارة إلى أن هناك من يُشكك في مفهوم الموسِقي الرفيعة، وفي مقدمتهم بيتر كايفي peter kivy. فهو يرى أن بعض الأعمال الموسيقية المؤلفة للألات فقط تعتبر عميقة الغور»، مثل رباعيات بيتهوفن الأخيرة، ومقطوعات باخ على السلم المعدل well - tempered clavier. لكن هل يعني هذا الوصف شيئاً؟ ثم يقول: إذا قلت إنَّ (فاوست) غوته عملٌ فنيٌّ رفيع، في حين أنَّ (أهمية أن تكون جاداً) لأوسكار وايلد ليست كذلك، فالمعنى واضح: إنَّ الأوّل يتعامل مع أمور فلسفية وأخلاقية عميقة. أما الثاني، فعملٌ مسرحيٌّ بارعٌ وكوميدي، لكن بلا أبعاد عميقة. وهذا لا يعني أنَّ (أهمية أن تكون جاداً) مسرحية ضعيفة. لكنها مسرحية أدنى مستوى من (فاوست). . . وهذا يمكن أن يكون مفهوماً في الأدب. أما في الموسِقي، فهل يحقّ لنا أن نقول إنها يمكن أن تكون رفيعة إذا كانت تُعبّر عن مشاعر جادة» أو حزينة؟ ويقول: إنَّ معظم الناس يرون أنَّ الموسِقي الجادة أو الحزينة أكثر عمقاً من الموسِقي البهيجة أو المفرحة. وفي الأدب، تعالج المؤلفات الجادة» مواضيع مثل: الموت، الجريمة والعقاب، الشر، الهموم البشرية، الوضع البشري، الحرية، الضعف، القوة، إلخ. أما في الموسِقي فلا يرى كايفي لماذا تكون مقطوعة حزينة أو جادة مثلاً أكثر عمقاً من أخرى أميل إلى الفرح. ولا ننسى أنَّ كايفي هو صاحب نظرية وكتاب الموسِقي وحدها»، الذي يذهب فيه إلى أنَّ الموسِقي لا تعبّر إلا عن نفسها.

لكن مفهوم الموسِقي الرفيعة لا ينفصل عن فلسفة الموسِقي، بمعنى أنه مرتبطٌ بفهمنا لجوهر الموسِقي، هل هي فن مجرد أم ينطوي على أبعاد تعبيرية؟ ثم أيّة موسِقي نقصد؟ فإذا كان لكل إنسان موسيقاه الخاصة، أو المفضلة، فلكلّ موسيقاه الرفيعة» أيضاً. بمعنى أن مفهوم

الموسيقى الرفيعة ليس ثابتاً أو فرّماناً من باب عال . فقد يُفترَض وجود بُعدٍ ميتافيزيقي فيها ، أو تقني رفيع ، أو كليهما ، أو تعبيري . . . أنا ، على سبيل المثال ، لي معاًيري الخاصة بشأن الموسيقى الرفيعة ؛ فقد يكون بعضها تعبيرياً ، أو ميتافيزيقياً ، أو تقنياً ، كما هو الحال مثلاً مع منوعات بيتهوفن على لحن ديابللي . ومع أنني معجب جداً برباعيات بيتهوفن الأخيرة ، لميتافيزيقيتها ، دون أن أعني بعدها التقني الرفيع ، إلا أنني أجدني مشدوداً أكثر إلى سوناتاته الإثنتين والثلاثين ، كلها ، بلا استثناء ، دون أن يتملكني الملل منها . وهناك نماذج كثيرة أخرى يمكن أن أدرجها في خانة الموسيقى الرفيعة من منطلقي أنا ، مثل بعض أعمال باخ ، وبعض أعمال موتسارت ، وشوبرت ، وشوبان ، وبرامز ، وديبوسي ، إلخ .

وإذا كان مفهوم الموسيقى الرفيعة أو العميقة profound music ينطوي على بعد ميتافيزيقي عند شوبنهاور (في قوله «لدى فهم الموسيقى نفهم أعمق أعماق العالم ؛ أي أن الموسيقى يمكن أن تكون مصدراً للمعرفة الميتافيزيقية») ، فإن هذا المفهوم يأتي من منطلق تقني عند معظم الباحثين الموسيقيين . فبيتر كايفي ، مثلاً ، يرى أن الصنعة الموسيقية المتفوّقة - سواء كانت كترنبتية أو سواها - هي السمة العامة لكل الموسيقى الرفيعة . ويقول : «إذا بدا لنا اللحن شيئاً أساسياً في الموسيقى - اللحن ، على أية حال ، هو عمل موسيقي كامل - فإن الكترنبت ، الذي في جوهره مرتبط تماماً بجوهر اللحن ، هو قمة الفن الموسيقي ، لأنه يستنفد كل إمكانات اللحن ، من خلال إمكانات تركيبات اللحن الممكنة مع نفسه . فإذا كان اللحن بالنسبة لنا أبسط كيان قائم بذاته في عالم الموسيقى ، فإن الكترنبت ، وليس صانع اللحن ، هو قمة الملحن ، وبذلك يصبح بمثابة كولومبوس ونيوتن عالماً الموسيقي» (كتابُه Music Alone) .

وغالباً يُشار إلى الأعمال الموسيقية الآتية كنماذج للموسيقى الرفيعة : مقطوعات باخ على آلة مفاتيحية مُدوّنة وفق السلم المعدل ، وآلام القديس ماثيو لباخ أيضاً ؛ ورباعيات بيتهوفن الأخيرة ؛ والسمفونية الرابعة لبرامز ؛ واوبرا تريستان وايزولدة لفاغنر ؛ و divertimento موتسارت للآلات الهوائية . . . لكن معظم مستمعي الموسيقى لا يجدون في هذه النماذج أو معظمها ما يشدهم إليها كثيراً ، مع أنها قِمَمٌ موسيقية بالفعل . وهذا يطرح مسألة الفرق بين الإستجابة للعمل الفني وبين مستواه التقني . فبقدر ما يُعَلِي الإستيطيقيون من شأن الموسيقى البوليفونية (موسيقى الأصوات المتعددة في آن واحد) ، فإنها تبدو لدى معظم المستمعين ثقيلة لا حياة فيها . وهنا سنجد أنفسنا ، مرةً أخرى ، أمام مفترق طرق ، بين الموسيقى التعبيرية والموسيقى المجردة . فإذا كانت الموسيقى الكترنبتية (= البوليفونية) تنطوي على أبعاد تقنية عالية ، فإنها من جهة أخرى تلغي الإمكانيات التعبيرية في الموسيقى ، أو تحد منها .

صحيح أن الألوان تفقد هويتها عند دمجها ، والكلمات تفقد معناها عند نطقها ، في آن واحد . وأن النوطات الموسيقية تبقى محافظة على هويتها حتى إذا تم دمجها أو أداءها في آن واحد . وقد بدا هذا سراً غامضاً للمعنيين بالجانب الميتافيزيقي في الموسيقى . إلا أن تأخر ابتكار البوليفونية يدعو للإعتقاد بأن هناك نفوراً فطرياً أو طبيعياً أو حاجزاً فكرياً ضدها . ومن المعروف

أن اعتماد النظام البوليفوني كان مفترق الطرق بين الموسيقى الغربية وموسيقى الشعوب الأخرى . والظاهر أنه لم يكن بغير سبب عزوف معظم شعوب الدنيا عن استعمال البوليفونية ، ربما بعد تجربتها على ما هو مرجح . وفي واقع الحال إن المجلس الفلورنسي ومستشاريه الثقافيين (كان والد العالم الفلكي غاليليو من بين أعضائه) أصدر بياناً موسيقياً في حدود ١٦٠٠م ، أكد فيه على ضرورة تبني أسلوب غنائي مونودي (أحادي الصوت) بدلاً من بوليفونية القرن السادس عشر المعقدة ، لأن الأول محرّك للعواطف ، أما الثاني ، أي استعمال البوليفونية ، فلم يكن محرّكاً للمشاعر ، كالأمل ، والحب ، والخوف ، والغضب ، إلخ . لأن البوليفونية ذات الأصوات الأربعة أو الخمسة (في آن واحد) لا تستطيع أن تفعل ذلك ، أي أنها تقضي على القدرة التعبيرية في الموسيقى . وبهذا الصدد أيضاً يقول كورت زاكس :

«لقد حدثت ثورة راديكالية في الموسيقى في بداية القرن السابع عشر . لم يحدث قبل ذلك أن أكد الموسيقيون على التناقض مع الأسلوب القديم بمثل هذا الإصرار ، بل والغطرسة . . . كان عصر النهضة في نشدانه التوازن ، أعطى أهمية متساوية لكل جزء ، من السوبرانو إلى الباص . أما في حدود سنة ١٦٠٠ ، فقد فضل الموسيقيون هيمنة أحد الأجزاء . لقد حل الأسلوب المونودي محل الأسلوب البوليفوني ، لأن الأول كان أكثر قدرة في التعبير عن ذهن الإنسان ومشاعره . ولأن الأسلوب المونودي كان أقدر في التغييرات المفاجئة من البهجة إلى الحزن ، ومن الكآبة إلى الجزل والإنشراح .

«وعلى صعيد الآلات كانت أول خطوة هي إلغاء معظم الآلات التي تنتمي إلى فصيلة الأوبو ، لأنها تفتقر إلى التعبير» والتلاعب بقوة الصوت (dynamics) . وأبقى على الباسون وحده . . .

«وفي دنيا الألوان ، كان ذوق عصر النهضة في الرسم كما في الموسيقى ، يفضل الألوان المتناقضة . أما في القرن السابع عشر ، فكذلك في الرسم كما في الموسيقى تم تفضيل اللون المهيمن . وفي الموسيقى كانت الهيمنة للآلات التي تعزف بالقوس . . . كما أن آلة الكمان فضلت على القيول» .

وتوصف الوترية بأنها تورث تعبيراً عاطفياً حاراً ، والفلوت (الناي) والأوبو بأنهما رعيان ، والباسون بأنه يتسم بالتشكي ، والهزل ، والترومبيت بأنه بطولي ، أي يعطي إنطباعاً بالبطولة ، والترومبون بأنه وقورٌ . ويصلح الأورغن بأنغامه المعززة الجلييلة وبتماوج أصواته آلة لأماكن العبادة . أما الهارپسيكورد (آلة أقدم من البيانو) ، بأصواته المعدنية ، فعلى العكس من الأورغن ، يوحي بالخفة والمرح والدعابة . وتنسجم سايكولوجية القرن الثامن عشر المتسمة بروح الدعابة والسخرية الحادة التي كان فولتير خير معبر عنها ، مع موسيقى الهارپسيكورد تماماً . وإذا كانت الموسيقى البوليفونية تحاور الذهن وتحركه ، فإن غمز أوتار الهارپسيكورد (وأمثاله من الآلات المفاتيحية ذات الأوتار المعدنية) يخلق ، إلى جانب ذلك ، جواً انفعالياً ، ووامضاً ، وواخزاً ، والحصيلة : فطنة لأذعة ، أو دهاء وسخرية . وفي الواقع ، بعد اختفاء

الهاربسيكورد، بدأ هذا الضرب من الدهاء والسخرية بالإنحسار. وبظهور البيانو وأنغامه الأكثر عدوية، صرنا نسمع موسيقى أقل حدة في دعابتها. لقد فقدت «لسعتها»، مع أنها اكتسبت مزايا (تقنية) أخرى زادت قدراتها التعبيرية (ينظر بهذا سيريل سكوت) (وما تقدم يدخل في باب اللون النغمي).

وما دمنا تطرّقنا إلى حديث اللون النغمي، نقول، نقلاً عن ديريك كوك، إن هناك علاقة بين النسيج الثخين والتشديد على الجانب العاطفي (معظم فاغنر وريكارد شتراوس)، وبين النسيج الشفيف والإفعال الكتيم أو المكبوح (معظم ديوسي وسترافنسكي). وهناك أيضاً النسيج الشفيف للفراغ العاطفي؛ والنسيج الهلاسي لحالات الهذيان (كما في Erwartung لشونبرغ، وأوبرا Wozzeck ليرغ)؛ والنسيج المخملي للحسية والشهوانية (تريستان وايزولدة لفاغنر، وديوي في مقطوعته قيلولة الفون الخرافي)؛ والنسيج الجاف الواضح المعالم للسخرية والواقعية (كثير من ساتي وهندميث)؛ إلخ؛ إلخ.

لكن المهمة التي تواجهنا هي أن نكتشف بالضبط كيف تعمل الموسيقى كلغة، وأن نُحدّد مصطلحات مفرداتها. يقول بول هندميث إن الأعمال الموسيقية بُنى على أساس التوترات بين النوطات. وهذه التوترات يمكن أن تنشأ في إطار من ثلاثة أبعاد: طبقة الصوت، والزمن، والحجم الصوتي. وأن الربط بين هذه التوترات، وتلويها بواسطة العناصر المميزة للتلوين النغمي والنسيج الموسيقي، يشكل العدة الكاملة للتعبير الموسيقي. وهذا كله يبني في الأساس على النظام التونالي، أي المقامي، باستعمال السلمين الكبيرين major والصغير miner في الموسيقى الغربية (راجع الهامش ١٥). وهنا يمكن الحديث، مثلاً، عن التوتّر في الربط بين النوطتين الأولى والخامسة (وهي من بين أكثر العلاقات بين النوطات استعداباً في الأذن)، والسابعة والثالثة، والثامنة والرابعة، وهكذا. إن لكل حالة من هذه الحالات توترها، والإنطباع الذي تخلفه في أذن السامع.

ولا بد من الإشارة إلى أن البناء الموسيقي عمل أساسي في الموسيقى، لأن أية قطعة موسيقية تُصمّم وفق مخطط خاضع لشكل ما، بما في ذلك التنويعات على لحن ما، والفانتازيا (أي العمل الموسيقي المرتجل). فهل تحتفظ المقطوعة الموسيقية بمحتواها عند الالتزام بالشكل والبناء؟ يجب على ذلك ديريك كوك في قوله «ليست الموسيقى عاجزة عن أن تكون مدركة عاطفياً حتى لو كانت مقيدة بقوانين البناء الموسيقي أكثر من الشعر، حين يكون مقيداً بقوانينه النحوية واللغوية [والعروضية إذا كان موزوناً]». فالفنان الذي لديه شيء ما ويريد التعبير عنه بلغته - كلما كان ذلك أم موسيقى - يجب أن يكون سيّد تلك اللغة، وليس عبدها.

هنا يطرح سؤال آخر: ما هي التقنية، وهل تتعارض مع الحسّ التعبيري في الموسيقى؟ (إننا هنا نتحدّث من وجهة نظر الناقد الموسيقي المؤمن بالجانب التعبيري في الموسيقى). التقنية، ببساطة، هي المعرفة الضرورية لبناء الأشكال، أو بالأحرى، هي القدرة على استعمال تلك المعرفة. ولعل مخططات بيتهوفن التي تركها تعطينا فكرة واضحة عن توظيف التقنية المناسبة

في إنجاز عمل موسيقي ذي بعد تعبيرى» في الوقت نفسه. ويُفترض هنا أن المرحلة أو الخطوة الأولى - لحظة الإلهام - لا واعيّة بالكامل: أي أن هذه المرحلة هي المنطقة الخاصّة بالمخيّلة الإبداعية. لكننا يجب أن نُعيد إلى أذهاننا حالة بيتهوفن الخاصّة، إذ غالباً ما كان «الإلهام» عنده مسألة غير كافية وغير مقنّعة: أي أن مخيلته الإبداعية غالباً ما تعجز للوهلة الأولى عن أن تصيب مرماها في تحقيق التوترات اللحنية والإيقاعيّة التي تلبي الشكل المتوخّى لمشاعره التي يريد التعبير عنها؛ وهنا يجد نفسه ملزماً باستعمال تقنيته، ويحاول أن «يجرب» الإلهام عن طريق الوعي، بأشكال مختلفة (كمخطوط على الورقة الموسيقيّة) إلى أن يتوصل إلى الصيغة المطلوبة أو الصحيحة. وبالتالي سيكون بوسعنا القول أن التقنية (التنفيذ الواعي لقدرات الموسيقى) هي بصورة أساسية في خدمة المخيّلة الإبداعية (التنفيذ اللاواعي لقدرات الموسيقى).^(١٧)

لكن هذا في إطار الموسيقى المقاميّة. أمّا في الموسيقى الحديثة، التي أصبحت التقنية فيها غايةً بحدّ ذاتها وليست وسيلة، فلعل الأمر يختلف، لأن الجانب الذهني هنا سيطر على الجانب العاطفي، وتصبح الموسيقى عبارة عن علاقات رياضيّة أو شكلية بين الأصوات، أكثر منها فناً تستجيب له أذن المستمع التلقائيّة.

وحول موضوع التقنية وهاجسها يحدثنا الموسيقي المعاصر الكساندر غور A. Goehr في قوله: ذات يوم كنت أنا و John Carewe جالسين مع بوليز، وكنا نتحدّث عن مقطوعة Jeux لديوسى. كان بوليز يُقدّم ضرباً من التحليل للمقدّمة مع حوالي ٢٥ فاصلة موسيقيّة بعدها. وبعد هذه الفواصل بدت التقنية التي كان يلفت نظرنا إليها كأنها أخذت تختفي. قلنا له: «ماذا يحدث الآن؟» كان جالساً يحرك يديه أمام البيانو، وبدأ يعزف الموسيقى، ثم قال: «حسن، هذه التقنية لا تستمر، لكن الموسيقى رائعة، أليس كذلك؟» كان بوسع أيّ منا أن يقول: «ليست النقطة هنا». بل على العكس، إن ذلك هو المطلوب: ذلك أن التقنية هي ليست الموسيقى. التقنية تعطي الموسيقى شكلاً، لكنها ليست الموسيقى نفسها. لقد قال لي كورنيلوس كارديو ذات مرّة: «ينبغي أن لا يكون عندك هاجس تجاه التقنية». قال ذلك لأنني كنت مسكوناً بهذا الهاجس، ولأنني كنت أشعر أن بعض التقنيات تُسهّم في تعزيز البعد الموسيقي، وبعضها الآخر يلغي هذا البعد. إن أهمّ نقد يُوجّه إلى موسيقى الطليعة avant garde هو أن تقنياتها تلغي أحياناً البعد الموسيقي.^(١٨)

إن قطبي التعبير في الموسيقى الغربيّة (المقاميّة) هما السلم الكبير والسلم الصغير، المتوافقان بعضهما على البعض الآخر. ومن المتعارف عليه، في إطار عام، أن المشاعر الإيجابيّة (الفرح، الثقة، الحب، السكينة، النصر، إلخ) يُعبّر عنها بالسلم الكبير؛ أما المشاعر السلبيّة (الحزن، الخوف، الحقد، القلق، اليأس، إلخ) فيعبّر عنها بالسلم الصغير. أي أن السلم الكبير يقترن بالمرّة، في حين يقترن السلم الصغير بالألم. فهل الأمر كذلك في واقع الحال؟ وكيف؟

يلفت ديريك كوك (في كتابه لغة الموسيقى) الأنظار إلى أن هذه التقنيات (التعبيريّة) للسلمين

ليست مطلقة، ويذكر أمثلة مغايرة، يتبادل فيها السلمان المواقع، لا نرى ضرورة لذكرها. لكنه يؤكد في الوقت نفسه على أن الأمثلة التي يمكن ذكرها على أن السلم الصغير قد لا يكون حزينا، تأتي مُعززة للطابع الحزني لهذا السلم بصورة عامة، كما أننا نستطيع أن نلمس التغيير في طابع السلم الكبير - المرح عموماً - إذا بطأنا سرعة العزف tempo، مثلاً.

لكن هناك أسباباً أخرى، لعلها أهم مما سبقت الإشارة إليها، طرحت ضد معادلة السلم الكبير = المسرة، هي أن المسرة كان يتم التعبير عنها، في أنظمة موسيقية أخرى؛ بالسلم الصغير: في الموسيقى الشعبية الشرقية، والإفريقية، وحتى الإسبانية، والسلافية، والبلقانية. ومن أظرف ما يقال أن الحضارة الغربية تتميز «على بقية حضارات العالم في نظرتها إلى فكرة الإنسانية (?)»، وأنها تؤمن بحق الإنسان الفرد في التقدم وتحقيق السعادة الشخصية المادية، التي بدأت منذ عصر النهضة (الأوروبية)، وتمتد جذورها حتى إلى أقدم من ذلك. وأن الإصرار على الإحساس بالسعادة رافقه إصرار على استعمال المركب الصوتي الثلاثي الكبير (كأن يُشار مثلاً إلى ختام السمفونية الخامسة لبيتهوفن، التي ألفت في ذروة مرحلة الشعور بالثقة).

لهذا السبب كانت الكنيسة تفضل إبعاد هذه المركبات الصوتية عن الموسيقى الدينية. ذلك أن المركب الثلاثي الكبير والسلم الكبير ينتميان إلى الحياة الدنيوية الشعبية، التي تنشأ المتعة والسعادة؛ وكانت هذه تعارض مع النظرة الدينية المتواضعة للحياة، حيث تنبغي القناعة بما قسم الله في عوادي الدموع هذا. ومع تقدم علمنة الحياة، منذ عصر النهضة فما بعد، أخذت المقامات التي تفتقر إلى التوترات الحادة، تخلي السبيل شيئاً فشيئاً إلى التوترات القوية في السلمين الكبير والصغير. من ثم انتقل مركز الحياة الموسيقية - في الغرب - من الكنيسة إلى دار الأوبرا (في القرن السابع عشر) وصالة العزف (في القرن الثامن عشر)، وصار بوسع المجتمع الجديد أن يعبر عن أحاسيس البشر (من مسرات وآلام) بواسطة السلمين الكبير والصغير، والإيقاعات المنتظمة، والمقاطع ذوات الفواصل الموسيقية الأربع، إلى أن انقلبت الآية. فمنذ حوالي ١٨٥٠، منذ أن ساورت المثقفين الشكوك حول إمكانية تحقيق السعادة، كما يقول ديريك كوك، طرحت الكروماتية (في سلمها الملون، أي ذي النوبات الاثنتي عشرة) مزيداً من التوترات الموجهة في الموسيقى الغربية، وذلك ابتداءً بفاغنر، ومروراً بشونبرخ. إلخ. وبذلك ضيقت السبيل أمام السلم الكبير، بل والصغير أيضاً، أي بكل النظام الدياتوني (المقامي) الموسيقي، وهو ما كان إرهاباً للموسيقى (الغربية) الحديثة والمعاصرة.

أما أولئك الذين يؤمنون، أو ما زالوا كذلك، بفكرة السعادة، كما يقول ديريك كوك، فلا يزالون متمسكين بالمركب الصوتي الكبير. ومن الجدير بالذكر أن «تمزيق المقامية»، الذي كان صيحة العصر في القرن العشرين في أوروبا الغربية وأميركا، لم ينسحب على «موسيقى البوب» التي تتبناها جماهير غفيرة من الشبيبة الميالة إلى حياة المتعة، والتي لا تزال تتشبث بالمركب الصوتي الكبير. وكذلك هو شأن معظم رواد دور الموسيقى الجادة الذين لم يتخلوا عن تمسكهم بمرحلة (باخ - برامز). وهذا يشمل الموسيقى التي تبنتها الأنظمة الاشتراكية، التي يراد لها أن

تُشَرُّ بالتفاؤل من خلال الإستفادة من الموسيقى الفولكلورية، ومن إستثمار إمكانات الموسيقى المقامية بسلمها الكبير والصغير، والمركبات الصوتية المستقاة منها.

وماذا عن المركب الصوتي الثلاثي الصغير؟ لأن هذا المركب أوطأ من المركب الصوتي الكبير، فإن له صوتاً كثيباً، ولأنه لا يشكل جزءاً من السلسلة الهارمونية الأساسية، فإنه سيصبح بمثابة كآبة غير طبيعية لواقع الأشياء السعيدة بصورة طبيعية... لكن على مدى قرون كان لا بد أن تنتهي المقطوعات من السلم الصغير عن نهاية سعيدة، وذلك باستعمال مركب من السلم الكبير، أو مجرد استعمال النوطة الخامسة.⁽¹⁹⁾ لكن الحاجة، في آخر المطاف، للتعبير عن الحقيقة - حالات من التراجيديا المأزومة - دعت الموسيقيين إلى تبني عن نهاية غير سعيدة في السلم الصغير.

ويبدو أن سر استعذاب الألمان الكئيبة، أو التي تورث إحساساً باستعذاب الكآبة، يعود إلى غموض السلم الموسيقي الصغير، المعروف بطابعه الكئيب أو الحزين. وللأسف إن تفسير ذلك لن يتم إلا بمزيد من الإستعانة بالتقنية. فنحن إذ نحاول سبر غور عالم الغموض الموسيقي، الذي يكمن وراء حالات من الإستمتاع تنطوي على شيء من المفارقة (كالتلذذ بالألم على سبيل المثال)، نجد أن لا مندوحة من الإحتكام إلى التفاصيل التقنية الموسيقية. فالموسيقى بوسعها، مثلاً، أن يقوّض أو يضعف التأثير المبهج الذي يورثه السلم الكبير بتلاعبه ببعض توتراته النغمية، وذلك بالانتقال من النوطة الرابعة إلى الثالثة أو من الثامنة إلى السابعة، أو بإدخاله توترات من السلم الصغير.

وبذلك يعطي أبعاداً جديدة تتجاوز الحس بالفرح أو المسرة مما هو معهود في السلم الكبير. ثم إن درجة الإحساس العاطفي التي تكمن في نوطة ما تتوقف إلى حد غير قليل على حجم الصوت (عند العزف أو الأداء)، والزمن، والتوترات ما بين المسافات الصوتية. فإذا كان المركب الصوتي الثلاثي في السلم الصغير ينحو باتجاه أكثر الأشياء قتامة أو كآبة، فإنه يتخذ طابع التراجيديا، أو القبول بالأمر الواقع، أو التجهّم؛ أو بدرجة أخف، كحالة أقرب إلى الوقاء، أو الهدوء، أو الحدّ. لكن بالإمكان الإحساس بالآلام السعادة الحقة، على نحو ما عبّر عنه نيتشة. وهنا نلج عالم الغموض، الذي يتسم به السلم الصغير في بعض الأحيان... وفي القرون الوسطى، كان الموسيقيون حين يؤلفون مقاطع لتمجيد الرب، يلجأون في معظم الأحيان إلى إستعمال سرعة أداء (tempo) حيوية نسبياً، لكنهم يجدون أنفسهم ملزمين باستعمال السلم الصغير، مستعدين إلى أذهانهم أنهم ليسوا ملائكة أو أرواحاً مقدسة تتمتع بمسرات السماء، بل رجالاً يسبحون بحمد الرب من عوادي الدموع هذا.

ومن منظور فلسفي أيضاً، لا ينبغي أن تكون السعادة غير مقيدة أو غير محدودة. بل هي في واقع الحال محدودة. لذلك فإن الإنسان الجاد، يفقد الإحساس بالسعادة، فتكون الموسيقى بمثابة عزاء أو سلوان. وفي إطار الفكرة القائلة بأن السعادة الحقة كالعناء، لا وجود لها، يتخلّى السلم الكبير عن دوره لصالح السلم الصغير، لكن بإيقاع خفيف ودرجة معتدلة من

سرعة الأداء (tempo) . . . ونجد أحياناً في موسيقى هاندل، تعبيراً عن الحسّ بالسعادة القائمة نابعاً من الإطمئنان الديني، عندما يستعمل المقام الصغير مع سرعةٍ جزلة.

وقد عبّرت الموسيقى الرومانسيّة المتأخّرة، والموسيقى الحديثة، في بعض نماذجهما، عن حالات عصابيّة عن طريق التذبذب المفرط في الأصوات، والقفزات العريضة جداً (بين النوبات). وإذا عدنا إلى الوراء، وجدنا أن موسيقى القرون الوسطى وعصر النهضة كانت تميل إلى التحرك خطوة خطوة باستعمال أنغام متدرّجة طبيعياً، تتلاءم مع تواضع الإنسان وخضوعه للخالق؛ بيد أن الموسيقى الدراميّة التي ألفها مونتشييردي (١٥٦٧ - ١٦٤٣)، بدأت، مع الإحساس أكثر بقيمة الإنسان، بممارسة مزيد من الحرية في حركة النوبات للتعبير عن مشاعر الإنسان؛ حتى إذا حلت نهاية القرن التاسع عشر، صارت تستعمل ضربات عاطفيّة عنيفة تتجاوز حدود الأنغام الصوتيّة الممكنة. ولعلنا في مناسبة أخرى نتحدّث عن لغة الموسيقى الحديثة.

على أنني سأختتم هذه الحلقة بالحديث - بإيجاز شديد - عن رباعيّات بيتهوفن الوترية الأخيرة (المؤلفة لكرمان أولى، وكرمان ثانية، وثيولا، وتشيلو). وقد اخترت هذه الرباعيّات لأنها، بشهادة معظم النقاد الموسيقيين، وهواة الموسيقى الكلاسيكيّة، بمن فيهم مارسيل پروست ورومان رولان، ذروة الموسيقى الكلاسيكيّة. بل إن إيغور سترافنسكي قال في «الفيوغ الكبير»، وهو الحركة الختامية لإحدى رباعيّات بيتهوفن الأخيرة: «إنه قطعة موسيقية معاصرة بشكل مطلق، وستبقى معاصرة إلى الأبد. . . إنه موسيقى مجردة، هذا الفيوغ، وأنا أحبه أكثر من أي فيوغ آخر».

إن إصرار سترافنسكي على نزعة التجريدية جعله يغمض عينيه، أو يصمّ أذنيه (في واقع الحال) عن البعد الآخر لرباعيّات بيتهوفن، أعني به البعد التعبيري أو الميتافيزيقي، إلى جانب الاستيطيقي الذي أكد عليه. فلا يمكن إغفال الإحساس بالجانب الروحاني في الرباعيّات، الذي أثار انتباه كل من تحدّث عن رباعيّات بيتهوفن، لا سيّما الأخيرة. وربما يعود السبب في ذلك إلى أنها تكشف عن مساحات جديدة كاملة وغير متوقّعة من اللاوعي، كما يقول جوزيف كيرمان. يقول كيرمان أيضاً: «إن هذا النوع الموسيقي - أي الرباعيّات - أتاح لبيتهوفن مدى تعبيرياً بدأ أغنى وأوسع مما هو عليه في أي فرع من فروع التأليف الموسيقي. ولعل أكبر شاهد على هذا الغنى في التعبير هو مجموعة الرباعيّات المؤلفة على السلم الصغير. فلم تستثمر أو تكتشف الأبعاد العميقة للأحاسيس الكثيرة في السلم الصغير بمثل ما استخدمت هنا بهذا العمق والتنوع».

ولعل الرباعيّة هي البنية الموسيقية المثلى للجمع بين أقصى الإمكانات الاستيطيقيّة والتعبيرية، بفضل التحكم بهذا العدد المحدود من الآلات التي تملك كل منها نبرتها التعبيرية الخاصة، وجرسها الموسيقي النبيل، فضلاً عن إمكاناتها الفنية - التقنية - في التآلف والتقابل، حيث

تتحقق ذروة التألق الموسيقي على الصعيدين الاستيطيقي والميتافيزيقي . وإذا كان طابع الرباعيات الأخيرة لبيتوفن تقنياً، وذهنياً، ونخبوياً، رفيع المستوى، فإنه ينطوي على رسالة إنسانية شاملة تخاطب أكبر قدر ممكن من الجماهير البشرية . هذا، وكنت أودُّ أن أتطرق في هذه الحلقة إلى الموسيقى الشرقية، وبخاصة موسيقانا العربية، فأنا معجبٌ بموسيقى المقام العراقي، ولفت انتباهي أيضاً وجود بوليفونية (تعدد الخطوط اللحنية في آن واحد) في غناء الذكر الديني عندنا، وفي موسيقى الموالد النبوية . لكن جهلي بتقنيات المقام، وعدم متابعتي فنون الغناء العربي الجاد، كانا سبب إحجامي عن الحديث عنهما، وأعترف بأنه أحد عيوب هذه الكلمة .

ملحق (١):

من المعروف أن هناك سبع نوطات أساسية في السلم الموسيقي الغربي، هي: (دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي). ويؤكد علماء الموسيقى في الغرب على أن إرثهم الموسيقي، بما في ذلك عدد النوطات في السلم، إنحدر إليهم من اليونان . لكن القبائل اليونانية شبه الرعوية، التي جاءت إلى اليونان من موطن الأقاليم الهندية الأوروبية، ربما عن طريق شمال اليونان أو الأناضول، لم تكن لديها حضارة تذكر في بادئ أمرها . فاستعارت الكثير من حضارات شرقي البحر المتوسط، أي منطقة الهلال الخصيب ووادي النيل، بما في ذلك بعض الآلات الموسيقية، كالقيثارة، والآلات الهوائية، والنظرية الموسيقية . فقد كان السلم السباعي البابلي معروفاً في المنطقة، وكذلك العلاقات الهارمونية بين الأصوات، لا سيما العلاقات المتألّفة بين النوطة الأولى، والخامسة، والرابعة، والثامنة (أي الجواب octave) (ولعل جذور السلم السباعي البابلي تعود إلى أصول فلكية، وإلى الأسبوع البابلي، وهو نصف عدة أيام القمر عند اكتماله بدراً؛ فضلاً عن أن هذا العدد يساوي مجموع عدد الكواكب الخمسة المعروفة في أيام البابليين، وهي عطارد، والزهرة، والمريخ، والمشتري، وزحل، إلى جانب الشمس والقمر . أما الأرض فكانت المركز).

وإذا كان الشرق فضل تجزئة المسافات بين النوطات، وجعلها أصغر ممّا هي في الغرب (عندنا مثلاً ١٧ نوطة في السلم، في حين هناك ١٢ نوطة في السلم الغربي)، بمعنى أن موسيقانا نحت منحىً لحنياً (أفقياً) أكثر منه هارمونياً (عمودياً) كما في الموسيقى الغربية، فقد عرفنا التآلف أو الهارموني - أيضاً - في وقت ربما كان أسبق من الغرب، لكن دون أن نطوره . ففي رسالة للفيلسوف العربي يعقوب الكندي (ت حوالي ٨٤٧م) بعنوان عرسالة في . . . النغم . . . على طبائع الأشخاص «يصف نوعين من حركات الريشة والأصابع لدى العازف: أحدهما يتم بضرب نوطتين في وقت معاً بحركة واحدة»، والآخر بضرب ثلاث نوطات بصورة متعاقبة بثلاث حركات» .

وفي القرون الوسطى، تمسكت الكنيسة بالعلاقة الهارمونية بين النوطة الأولى، والرابعة،

والخامسة، واعتبرتها أساس التآلف الموسيقي، وتصوّرتها أو صورتها انعكاساً للثالوث المقدّس (في اللاهوت المسيحي). واستمر هذا التصنيف زمناً طويلاً إلى أن اعتبر Bartolome Ramos de Pareja في ١٤٨٢ المسافين الثالثة والسادسة (أي النوطتين) تآلفين خالصين. وقد جاء إعلاء شأن المسافة الثالثة على يد پاريخا سيوية مع الخط من شأن المسافة الرابعة واعتبارها تنافراً (لإبعادها، لأجل الحفاظ على النظام الثالوثي المقدّس، ليصبح الثالوث المتآلف : النوطة الأولى، والثالثة، والخامسة).

لا شك أن ذلك لم يتم بين ليلة وضحاها، بل تعرّض إلى صراع طويل تكلّل بالنجاح في عصر النهضة. ولم يكن ذلك بمعزل عن التغيرات المهمة التي حصلت في أوروبا، لا سيّما حلول نظام مركزية الشمس الذي جاء به كوبر نيكوس (١٤٧٣ - ١٥٤٣) بدلاً من مركزية الأرض، واختراع الطباعة. وكما يقول كورت بلاوكوميف : «لم تكن مقارنة اريش فون هورنبوستل الظهور التدريجي للبوليفونية الهارمونية بالثورة الكوبرنيكية مجازاً بالمرّة».

وبعد استعمال المركب الصوتي الثلاثي (النوطات : الأولى، والثالثة، والخامسة) في القرن الخامس عشر حصل تقدّم سريع في التقنية الموسيقية، بلغ ذروته في القرن السادس عشر، الذي يُعتبر أحد أهم المراحل في تاريخ الموسيقى الغربية، حيث تم استخدام السلمين الكبير والصغير بدلاً من نظام المقامات القديم. وكان ذلك في نهاية القرن السابع عشر. ومنذ ذلك التاريخ وحتى أواخر القرن التاسع عشر بدا أن النظام الموسيقي «التراتبى» هذا، أي المبني على العلاقات بين النوطات طبقاً لأهميتها التعبيرية والهارمونية (التآلفية) سيظل خالداً. وهنا كان المركب الصوتي الثلاثي حجر الزاوية في الموسيقى الغربية.

وترجع أهمية المركب الصوتي الثلاثي الكبير (أي في السلم الكبير) إلى أنه مركب موسيقي طبيعي. ذلك أن فوق أية نوطة أساسية، أو نغمة أساسية، بتعبير مرادف، هناك نغمات أخرى، تُدعى أنغاماً توافقية. أي أن أية نغمة عند ذبذبتها (بالعزف عليها)، فإن أجزاء معينة من هذه النغمة تُدعى أنغاماً توافقية تتذبذب معها في الوقت نفسه. والأنغام التوافقية الثلاثة أو الأربعة الأولى يمكن أن تسمعها الأذن الحساسة؛ وهذه هي نغمة الجواب، والخامسة، والجواب التالي، والثالثة التالية له. وهذه كلها تتردد عمودياً فوق النغمة الأساسية. وتقدّم لنا هذه الظاهرة أول دليل على وجود الهارموني (التآلف) في الطبيعة، كما يقول أوتو كاروي في كتابه (Introducing Music).

لكن، رغم أهمية المركب الصوتي الثلاثي الكبير، ورغم كونه مركباً طبيعياً، فقد ظل الموقف منه حساساً. واعتبر تنافراً، على مدى قرنين أو ثلاثة، لأسباب أيديولوجية - دينية - وليست موسيقية، كما أسلفنا. وهناك سبب آخر، هو أن السلم الكبير نفسه (وهو امتداد للسلم أو المقام الأيونى الإغريقي) ينتمي إلى الموسيقى الدنيوية. لهذا كان سائداً في أغاني التروبادور، لأنها في مجملها أغاني حب.

ملحق (٢)

في الموسيقى الغربية هناك اثنتا عشرة نوتة فقط في السلم؛ ومؤلف الموسيقى المقامية الذي يريد التعبير عن فكرة معينة، يجد أمامه عدداً أقل من هذه النوتات الملائمة لغرضه (سبع في واقع الحال). ولن يتيسر له عددٌ لا محدود من الصيغ يستطيع بواسطتها أن ينسج هذا العدد المحدود من النوتات التي تحت تصرفه. سوف يتحرك، على العموم، في إطار التأليف المقامي الذي يستند إلى نظام النغمة (= النوتة) الأساسية tonic، والنغمة المسيطرة doménant، وهي النوتة الخامسة بعد الأساسية، والمركب الصوتي الثلاثي triad (المؤلف من النوتة الأولى، والثالثة، والخامسة)، إلخ. هذه الأنساق المتيسرة لديه يمكن وصفها بالمحفزات لتأليف توترات مقامية معينة بطرق معينة. وقد أصبحت ذخيرة لا وافية في التراث الموسيقي الغربي. بعضها، مثل المسافة (٦ - ٥) في السلم الصغير، التي توصف بـ «النائحة»، والمسافة البريئة (١ - ٣ - ٥ - ٦ - ٥) في السلم الكبير ترقيان إلى مراحل ما قبل التاريخ. ثم أصبحت هذه الصيغ اللحنية تحمل طابع العبارات الأساسية في الذخيرة الموسيقية. لكن مثل هذه الألحان وغيرها ستخضع إلى عوامل كثيرة، إيقاعية، وهارمونية، وديناميكية، إلخ، فتظهر في صيغ مختلفة إلى هذا الحد أو ذلك، لا سيما إذا أخذنا بعين الاعتبار الطابع الشخصية لكل موسيقى.

وبلغة تقنية صرفة، تعتبر النوتة القرارية tonic (أي الأساسية، أو الأولى، أو مفتوح المقطوعة) نقطة القرار، التي ينطلق منها: المرء، ويعود إليها؛ وأن المسيطرة dominant (أي النوتة الخامسة، كما ذكرنا) هي النوتة الوسطية، التي ينطلق إليها المرء، ويعود منها؛ وأن المركب الثلاثي في السلم الكبير هو «النوتة» التي تنتظر إلى الجانب المشرق من الأشياء، نوتة البهجة، والسعادة. وأنه يمكن القول إن الصعود من النوتة القرارية إلى النوتة المسيطرة عبر المركب الصوتي الثلاثي الكبير كصعود لحني من النوتة الأولى إلى الثالثة فالخامسة (١ - ٣ - ٥) يُعبّر عن مشاعر إنسيابية، إيجابية، وثقة، تنم عن بهجة. وبالطبع يمكن التصرف والتوسع هنا على نحوٍ لثنائي. فكما أن كلمة «بهجة» مرادفة لكلمة «سعادة»، كما يقول ديريك كوك، فهناك حالات أخرى من التأليف بين نوتات السلم للتعبير عن مثل هذا الإحساس بالإرتياح.

أما الصعود نفسه في السلم الصغير فيسير باتجاه تصعيد الألم، والتوكيد على حالة الحزن، والشكوى من صروف الزمن.

إذا كان الهبوط بالنوتة إلى أخرى أدنى منها في السلم الموسيقي يعبر عن مشاعر منكشية، فإن النزول من النوتة المسيطرة (أي الخامسة) القصية إلى نقطة القرار (الأولى)، خلال المركب الصوتي الثلاثي (٥ - ٣ - ١) في السلم الكبير، ينطوي على إحساس سلبي بالبهجة، كما هو الحال مثلاً في تلقّي التهاني، أو التعازي، أو مشاعر التطمين، وما إلى ذلك، إلى جانب الإحساس بالعودة إلى البيت. أما المركب الصوتي الثلاثي النازل (٥ - ٣ - ١) في السلم الصغير، فيعبر عن حالة من حلول إحساس بالألم، في مضمون ختامي: إنطباع يقضي إلى الحزن؛ واليأس والكآبة؛ والمعاناة المحبطة؛ والجزع المقترن بالموت. وفي جميع هذه الحالات

هناك معينٌ لا ينضب من الأمثلة الموسيقية الغنائية، وحتى في الموسيقى المجردة. ويعدّ دبريك كوك حالات لا تكاد تُحصى من المركبات الصوتية في السلمين الكبير والصغير، ترافقها إنطباعات شتى من المشاعر. على سبيل المثال إن الحومان حول نقطة القرار (الأولى)، والانتقال إلى الثالثة فقط (في السلم الصغير)، ثم العودة حالاً، يرافقه إحساسٌ بالنظر إلى الجانب المعتم من الأشياء» بمضمون من اللاحرية، لا هو صاعدٌ إلى أعلى - من ذلك - ليعبر عن الرغبة في الاحتجاج، ولا هو هابط إلى الورا لتقبل الوضع. وغالبا ما يستعمل الموسيقيون مثل هذه المتواليات للتعبير عن الإكتئاب، أو المشاعر السوداوية، أو الجزع والخوف، أو المصير الذي لا مفر منه، لا سيما إذا أعيد مرارا وتكرارا. وهناك أمثلة عديدة على ذلك، بما في ذلك المارش الجنائزي لشوبان، وأغنية ديوسي على شعر فرلين الدموع تنثال على قلبي، مثل مطر هطال»، إلخ.

ويُتحدّثُ النقاد الغربيون عن الزمن في الموسيقى كظاهرة أوروبية حضارية أيضاً. ويذكروننا بالساعة الميكانيكية التي كانت بمثابة إرهاب للثورة الصناعية في أوروبا الغربية. ولعل الإحساس بأهمية الزمن في الموسيقى كان، أيضاً، كما يؤكدون، حصيلة مباشرة لاكتشاف التألف الصوتي (الهارموني): فعندما يغني عددٌ من الأصوات أدواراً مختلفة في آن واحد، يصبح من الضرورة قياس اللحظة المضبوطة التي ينتقل فيها كل مغنٍ إلى نغمته التالية، وإلا عمّت الفوضى. وبالطبع، وجد الإيقاع المحسوب منذ قديم الزمان، في الرقص على وجه الخصوص. لكن اقتحام مثل هذه الإيقاعات عالم الطقوس الموسيقية الدينية بصورة تدريجية كان إيذانا بنهاية النفوذ الكنسي، وبشيراً بحلول الحركة الإنسانية التي اتسمت بالتأكيد على الهموم الدنيوية. وليست الحركات الختامية في (آلام القديس ماثيو) و(آلام القديس يوحنا) لباخ سوى نماذج متسامية لرقصة السربنده الحسية التي استعارها الغرب من العرب عن طريق الأندلس، وهي في جوهرها دنيوية في تعبيرها بالمقارنة مع مونودية الـ plainsong (موسيقى لعدد من الأصوات). فهذه الأخيرة لا زمن لها، شأن الأبدية المسيحية؛ أما الموسيقى الدنيوية فمُثقلة بالزمن، مثل حياة البشر. وبالتالي فإن الزمن في الموسيقى يعبر عن سرعة وإيقاع الأحاسيس والأحداث، أو بالأحرى عن حالة النشاط الذهني، والعاطفي، والجسدي.

وفي الموسيقى، لعل أول تضاد في البعد الزمني هو ما كان بين الضربات الثنائية والثلاثية (الأولى ضربتان قوية وضعيفة، والثانية ثلاث ضربات: قوية وضعيفتان). ويمكن تلمس ذلك في التناقض بين الإيقاع الرجالي الجاد، المنتظم، سيراً أو ركضاً، والإيقاع النسائي الأكثر ارتخاءً واهتزازاً وخفة في الرقص.

ثم إن درجة سرعة الأداء (tempo) ومفعولها في التعبير الموسيقي واضح الأهمية. إن الشعور بالمسرة الذي يتم التعبير عنه بتعاقب التوترات النغمية قد يصبح عنيفاً (أو صاحباً) إذا كان سريعاً جداً؛ أو مريحاً إذا كان معتدلاً moderato؛ أو رائقاً إذا كان بطيئاً adagio. أما حالة القنوط فيعبر عنها بتعاقب آخر قد يبدو هستيرياً إذا كان سريعاً presto، أو استسلامياً إذا كان رائقاً lento.

وهناك عنصرٌ تعبيرِيٌّ قوِيٌّ آخرٌ في البعدِ الزمنيِّ ، هو التّضاد بين الحركة الإيقاعية المطرّدة (المطمئنة) والمتشنّجة . ولذلك علاقةٌ أيضاً بحركة الإنسان في سيره وعدّوه؛ وفي ترنّحه وقفزاته .

كما أنّ هناك عنصراً آخر في البعد الزمنيِّ ، لا علاقة له بالإيقاع ، بل بتقسيم العبارات الموسيقيّة عن طريق التعارض بين الأصوات المتقطعة staccato والمتسقة legato .
قد نخلص من هذا إلى أنّ السلمين الكبير - الصغير في الموسيقى الغربيّة يعادلان ، في الإطار العريض ، المسرّة - الألم ، وأنّ درجة السرعة في الأداء (tempo) تعبّر عن درجة الحيويّة ، وأنّ حجم الصّوت يُعبّر عن درجة التشديد العاطفيِّ ، وأنّ إعادة ترتيب السلم الكبير - السلم الصغير ، و«الأعلى - الأسفل» ، و«السريع - البطيء» ، و«العالي - المنخفض» يعطينا ستّة عشر ضرباً من المضامين الأساسيّة ، ويمكن التوسّع في ذلك أكثر إذا أخذنا بعين الاعتبار المشاعر الغامضة النّاجمة عن التّلاعب بالسلمين الكبير والصغير ، والتفنّن بالإيقاع وطريقة أداء العبارات الموسيقيّة (بصورة متقطعة staccato أو متسقة legato) .

الهوامش :

- (١) أنظر كتاب The Medieval world ، إعداد Jacques Le Goff ، ص ٢٠٥ ، الترجمة الإنكليزية ، سنة ١٩٩٧ ، إصدار Parkgate Books .
(٢) أنظر محمد الشيخ وياسر الطائري في كتاب (مقاربات في الحداثة وما بعد - الحداثة) ، ص ١١١ ، دار الطليعة - بيروت ، ١٩٩٦ .

- (3) Jerrold Levinson, Music, Art and Metaphysics, p.323, Cornell University press, 1990.
(4) Carroll c. pratt, Introduction to The Meaning of Music.
(5) Peter Kivy, The Corded Shell, p. 23, Princeton University Press, 1980.
(6) Anthony Storr, Music and The Mind, p. 162, Harper Collins Publishers, 1993.
(7) Cyris Scott, Music : Its Secret Influence Throughout The Ages, p.64.
(8) Ibid., p.69.
(9) Nicholas Cook, Music Imagination and Culture, p.15, Oxford University Press, 1992.
(10) Deryck Cooke, The Language of Music, p.12, Oxford University Press, 1982.
(11) Macdonald Critchley and R.A. Henson, Music and The Brain, p. 217, Williem

Heinemann Medical Books Ltd, London, 1977.

(12) Ibid., p.247.

(13) Deryck Cooke, p.273.

(14) John D. Barrow, The Artful Universe, p. 196, Penguin Books, 1997.

(١٥) في الموسيقى الغربية هناك سلم كبير، وسلم صغير. الأول يبدأ بنوطة ءدو» وينتهي بنفس النوطة بدرجة أعلى. وهذا السلم - الكبير - يشتمل على (النوطات) التالية :
نوطة كاملة، نوطة كاملة، نصف نوطة، نوطة كاملة، نوطة كاملة، نوطة كاملة، نصف نوطة. أما السلم الصغير فيبدأ من نوطة ءلا»، ويشتمل على (النوطات) التالية : نوطة كاملة، نصف نوطة، نوطة كاملة، نوطة كاملة، نصف نوطة، نوطة كاملة، نوطة كاملة. ويُفترض أن السلم الكبير أقرب إلى أن يكون مرحاً؛ أما السلم الصغير فأقرب إلى أن يكون رقيقاً وحزيناً.

(16) John D. Barrow.

(17) Deryck Cook, p.216.

(18) Alexander Goehr, Finding The Key, p.17, faber and faber, 1998.

(١٩) للوقوف على مزيد من المعلومات التقنية التي لها صلة بالموضوع، يمكن الرجوع إلى الملحقين الأول والثاني.

مصادر أخرى لم يرد ذكرها في الهوامش :

(1) John Tavener, The Music of Silenes, faber and faber, 1999.

(2) John Booth Davies, The Psychology of Music, Hutehinson of London, 1978.

(3) Jamie James, Music of The Sphyr, Abaeus, 1993.

(4) Jonathan Harvey, Music and Inspiration, faber and faber 1999.

(5) Lawrena Kramer, Classical Music and Postmodernism Knowledge, University of California Press, 1996.

(6) Adam Krims (ed.), Music / Ideology Resisting The Aesthetie, G+B ARTS, 1998.

(7) Nicholas Cook, Music, Avery Short Introduction, Oxford, 2000.

(8) Carl Dahlhaus, Ludvig Van Beethoven : Approaches to his Music, Translated by Mary Whittall, Clarendon Press, Oxford, 1993.