السلسلة الموسيقية

التعبير بالموسيقى

سعيد محمد اللحام

منشورات

دار مكتبة الحياة مؤسسة الخليل التجارية

سلسلة الموسيقية

التعبير بالموسيقى

سعيد محمد اللحام

مشورات

دار مكتبة الحياة مؤسسة الخليل التجارية

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الاولى
١٩٩٦

دار مكتبة الحياة
ومؤسسة الخليل التجارية
طباعة - نشر - توزيع - علاقات عامة تجارية
استيراد - تصدير

المؤسس ورئيس مجلس الادارة

يحيى حسن الخليل

مقدمة

في فجر التاريخ وقف الإنسان أمام مظاهر الطبيعة من شمس وقمر وأودية وجبال وبراكين وأنهار وقفة المتعجب الخائف من أعمال هذه الأشياء التي يراها.

كانت حركة البراكين هي الموت المباشر، فاعتبر البراكين آلهة، وكان فيضان الأنهار خيراً أو دماراً فاعتبر الأنهار آلهة، وكانت حركة الجبال في أثناء الزلازل أيضاً مدمرة فاعتبرها كذلك آلهة، واعتبر أيضاً الصواعق والرعد والبرق آلهة، كما اعتبر الأرض التي تعطيه رزقه ورزق حيواناته آلهة..

ونظر إلى الأمطار في السماء فاعتبرها أيضاً آلهة.

وأراد أن يتقرب الى هذه الآلهة، فكيف السبيل الى ذلك؟ ركع أمامها، خضع لها، أحنى رأسه وجبينه إلى الأرض، لكن ذلك غير كافٍ، إذ أراد أن يتقرب إليها بشيء أكثر محسوسية، أكثر مباشرة، فحاول محاكاة

أصواتها: خرير جداولها، زقزقة عصافيرها، عزيف ريحها، هزيم رعودها وقصف صواعقها، فكانت الموسيقى..

وكانت هذه الموسيقى بأشكالها البدائية هي أول أسلوب حاول به الإنسان أن يتقرب إلى هذه الآلهة، فأدّى على صوت هذه الموسيقى رقصات سمّاها دينية، فكان الرقص والموسيقى معاً أقدم وأهم شكل من أشكال العبادة في معابد القدماء، به يتقربون إلى الآلهة، وبه يبدأون صلواتهم، وبه يقدمون ذبائحهم، وبه يتقربون ويرجون عطف هذه الآلهة التي عبدوها، ويرجون حبّها وغفرانها ولكن أي موسيقى هي؟.

لقد كان الإيقاع هو الموسيقى الأولى، وهو تقليد لتكسر الأشجار ووقوعها أثناء العواصف والأعاصير، فاستعمل الإنسان الأشجار المجوّفة والعصيّ كوسيلة لغوية لنقل الأخبار، وكأصوات متوازنة موسيقية يرقص على إيقاعها ويؤدي بها عباداته، فكانت هذه الأشجار المجوّفة وهذه الجذوع المغطاة بجلود الماعز وسواها أول آلات موسيقية إيقاعية، فكانت الأم الحقيقية والأصيلة لكل الآلات الموسيقية الإيقاعية التي تطورت إلى الأشكال المعروفة في هذه الأيام.

ونفخ في قرن الثور فأصدر أصواتاً فكان هذا نوعاً

جديداً من الموسيقى طوّره أيضاً، فكان الأب لكل الآلات النافخة، أو ما يسمى النفخ، من نحاسية وغير نحاسية، واستخدم هذه الموسيقى أيضاً لغةً رمزيةً للتحذير من هجوم العدو، أو للإنذار باقترابه، كذلك للتبشير بقدوم رجاله من رحلاتهم أو حروبهم، أو للإعلان عن عودة المراكب إلى المراسي، وغير ذلك من الأغراض التي كانت مواضيع أيامه.

الموسيقى إذن ذات علاقة وثيقة وعميقة بنفس الإنسان والذات البشرية، لأنها ابتدأت صغيرةً من نفخة وضربة يد، فهي إذا كانت في آلة نفخ فهي تخرج من الأنفاس المختلجة في صدره، وإذا كانت إيقاعية فهي تنقل ارتجافات واهتزازات وانفعالات أعصابه، إذن هي تنقل شيئاً من داخله وتؤديه ليصبح مادة مستقلّة عنه، ولكنها ما زالت تحتوي جزءاً من روحه، جزءاً من كيانه، جزءاً من ذاته، لذا كانت الموسيقى تعبيراً نفسياً روحياً عن ذات الإنسان، وعن ذات الفنان الذي تحول إلى واحد من كهنة الآلهة يؤدي عمله في معابدها.

وقد تركت الموسيقى بصماتها الواضحة على السلالة البشرية كلها وما زالت ترتقي وتستمر منذ تلك العصور السحيقة، منذ البدايات الأولى للإنسانية، حتى وصلت إلى أعلى مراحل تطورها في عصورنا

الحديثة، وأصبحت شيئاً مستقلاً، لا يحتاج إلى أن يرافقه غناء، ولا يحتاج إلى أن يرافقه رقص، وأصبحت القطعة الموسيقية من كونشرتو وسمفونية وعزف منفرد، هي المظاهر والأساليب الجديدة للتعبير بالموسيقى.

طبيعة الفن الموسيقي

لقد وصلت الموسيقى في عصرنا الراهن الى مكانة رفيعة، ولكن هذه المكانة ليست وليدة الأمس ولا وليدة التطورات الأخيرة التي اجتازها هذا الفن فقط، بل هي إمتداد لما عرفه أجدادنا القدماء عن تأثير الموسيقي في النفس البشرية، هذا التأثير الذي يتجاوز ويزيد كثيراً عن تأثير الفنون الأخرى.

والدليل على ذلك تلك القصص والأساطير التي منحت الموسيقى قوى غير عادية تؤثر على الطبيعة، هذه الطبيعة التي كان يعتبرها الأقدمون، كما سبق وذكرنا في المقدمة، آلهة تحن وتغفر، تسامح، وتعاقب، تساعد وتحارب بتأثير الموسيقى، وكانوا يعتبرون أن بإمكان الموسيقى أن تحرك الجبال، وتوقف انفجار البراكين الثائرة، وتجعل النهر يفيض ويسقي الزرع.

وكما تؤثر الموسيقى في الكائن البشري فتجعله

يفرح ويحزن ويتحمس ويندفع ويرقص، تجعله أيضا يجيب على نداءات عرائس البحر التي تجره إلى الأعماق، وهو يعرف أن في انجرافه هذا موته.

في العقائد الوثنية، كانَ للموسيقى الأهمية الكبرى والأولى، فهي إن كانت جميلة كانت نتائجها إيجابية، أما إذا كانت نشازاً فإن نتائجها ستكون سلبية.

لذا استعانت هذه العقائد الوثنية بالموسيقى لنشر وتعميق الإيمان بعقائدها. وقد امتد هذا التأثير الى العصور الوسطى. ففي أوروبا، كانت الموسيقى مرتبطة بالكنيسة ارتباطًا رئيسيًا وما زالت إلى أيامنا هذه ذات تأثير، فلا تخلو كنيسة من آلة موسيقية تساعد على أداء الترانيم الدينية فنرى في الكنائس الأرغن أو البيانو.

فإذا حاولنا النظر أيضا في الديانة الإسلامية فإننا نجد لهذه الموسيقى أيضاً دوراً ما، وإن اختلفت الآلات المستعملة، فنحن نرى ها هنا، الرق والمزهر والناي، وحتى الصنوج النحاسية في المدائح النبوية، كما في حلقات الذكر الصوفية، فلقد رأينا هؤلاء المتصوفة أو أتباع المذاهب الصوفية يؤدون نوعًا معينًا من الموسيقى أثناء أدائهم لرقصهم، إذا صح هذا التعبير، الصوفي[1].

(١) ونرى في هذا الجانب جماعة الملوية والنقشبندية وسواهما من المدارس الصوفية.

ولكن هذين الطرفين أيضا كانا يعتبران أن الموسيقى خارج هذا النطاق، حرام أو ما يشبه الحرام[١]. وهذا إعتراف أيضا بتأثير الموسيقى على النفس البشرية.

ولقد حفظت لنا جمهورية أفلاطون هذا التراث البدائي[٢] وطورته ونقلته وأوضحت مشكلة التأثير الأخلاقي والاجتماعي لكل الفنون ولكنها خصت الموسيقى بالذكر.

لقد أوصى أفلاطون في جمهوريته[٣] بالعناية بالتعليم الموسيقي واعتبره عنصرًا أساسيًا في تعليم النشىء الجديد لهذه الجمهورية.

فهل تغير موقفنا نحن في مدنيتنا الحديثة والمعاصرة من الموسيقى؟

إذا اعتبرنا أننا تخلصنا من آثار الوثنية والسحر والخرافة على الموسيقى، فإن مكانة الموسيقى كفن هام من الفنون السبع لم يصبه أي تغيير، أو هو الفن الأول الذي به تستعين سائر الفنون، بينما لا يحتاج هو إلى سواه مساعداً له،فهو يؤثر في الذات البشرية مستقلاً عن الفنون الأخرى.

---

(١) TABOU.

(٢) المقصود هنا هو تقديس الموسيقى وإعطاء بُعد ديني لها.

(٣) جمهورية أفلاطون كتاب يتكلم عن بناء المدينة الفاضلة وشروط قيامها والقائمين عليها وبرامج عملها إلخ...

- في الرسم نتحدث عن «تناغم» الألوان والخطوط والظلال وهذه إستعارة واضحة من مصطلحات الموسيقى.
- في النحت نتحدث عن هارمونية الحركة وتناغم الأشكال وهذه محاولة واضحة أيضاً لتقليد التناسق الذي تمتلكه الموسيقى.
- الرقص يحتاج إلى الموسيقى نفسها وحتى لو كان أداء من غير موسيقى فإن توازن وتصاعد حركاته في ارتفاعها وانخفاضها، هدوئها وصخبها، مشتق أيضاً من إتساق الموسيقى.
- المسرح أيضاً يستعمل توازن الموسيقى أساساً لتوازن الحركة فيه، كما يحتاج إلى الموسيقى نفسها كخلفية تساعده على التأثير، ومن هنا رأينا في المسرح أنواعاً ترتكز على الموسيقى، فالمسرح الغنائي، والمسرح الراقص، والأوبريت، والأوبرا إلخ.
- السينما، ومنذ وجدت سارت جنباً إلى جنب مع الموسيقى، ليس فقط في الأفلام الموسيقية أو الغنائية وحسب، بل كمؤثرات صوتية وموسيقى تصويرية.
- الشعر موسيقى كلامية تستعمل الأحرف بدل الأنغام، إذن ليس ثمة فن لم يتأثر بالموسيقى أو يرتكز إليها.

هذا بالإضافة إلى أن الرسم يحتاج إلى عناصر تكمل بعضها بعضاً، والنحت كذلك، امّا المسرح والسينما فأكثر تعقيداً بكثير.

في الموسيقى يكفي أن تعزف بنفسك أو تستمع لعزف دون أن ترى العازف بالضرورة، لكي تتحرك في داخلنا مشاعر الفرح والسعادة أو تنتشر أحاسيس الحزن والتعاسة، وتعود من أعماق ذاكرتنا ذكريات لا تعد ولا تحصى، والموسيقى لا تصور شيئاً محسوساً ملموساً ولا تقلد شيئاً مرئياً ذا أبعاد مكانية.

للرسم بعدان ظاهران، هما الألوان والخطوط، الضوء والظل.

وللنحت أبعاد ثلاثة ومواد مادية يتكون منها وهي الكتلة التي كانت أصل المنحوتة.

والكتابة من شعر ونثر تحتاج الى اللغة، أي رموز صوتية أساساً، إن لم تكن تجيدها فلن تفهمها، وحتى لو ترجمتها إلى لغتك فهي تفقد الكثير من رونقها، كما أنها تفترض فيك معرفة القراءة والكتابة.

أما الموسيقى فهي لغة عالمية لا تحتاج إلى ترجمة، وبإمكان كل شخص أن يفهمها ويتحسّسها، صغيراً أم كبيراً، عالماً أم جاهلاً، فهي لا تطلب منك أن تدرس

إتجاهات المدارس الفنية لتفهم ما تسمع، أو تدرك أبعادها، كمدارس الرسم والنحت الحديثة. الموسيقى تدخل في النفس مباشرة وتدخل إلى كهوف الذات فتُخرج ما بها إلى الضوء، حزناً وفرحاً، ذكريات ومطامح، حتى أنها تشحَذ طاقة الإنسان للحرب، كما في الموسيقى العسكرية. وتثير في المواطن حب الوطن كما في الموسيقى الفولكلورية والمعزوفات الوطنية، وتشد البعض إلى الرقص، إلى الحركة، إلى الجنون نفسه على حلبة الرقص، كما تثير حتى شهوات الإنسان في الوقت الذي ليس أسهل عليها من أن تثير شعور الاسترخاء والراحة والخلود إلى السكينة.

إن المدارس القديمة أو الكلاسيكية الاتباعية في الفن تجعل من الرسم والنحت نقلاً مباشراً ومحاكاة للطبيعة.

والفنون التمثيلية تحاول أيضاً أن تنقل قصصاً من الحياة.

ولكن حتى المدارس الحديثة التي ابتعدت عن هذا الاتجاه، فإنها لم تستطع أن تتخلص منها إطلاقاً ولن تتخلّص منها.

هل بإمكان الرسم مهما بلغت غرابته أن يتخلى عن الألوان؟

هل بإمكان النحت أن يتخلى عن الكتلة، صخرية أم خشبية، معدنية أم صناعية؟

فهذه الفنون وإن حاولت الابتعاد عن التقليد والمحاكاة للطبيعة، واكتفت بالايحاء ببعض المعاني كما في بعض المدارس الحديثة، فإنها تقرّب المسافة بينها وبين الموسيقى.

أما في الموسيقى فإن النغم طبيعة أصيلة فيها. وإذا حاول بعضهم أن يتهم الموسيقى بمحاولة تقليد أصوات الطبيعة لخرج باستحالة ذلك. لأن أصوات الطبيعية ليست موسيقية أساساً، فهي غير منتظمة الذبذبات والنغمات، لذا فمن المحال على الموسيقى وهي منتظمة الذبذبات والنغمات والأوزان أن تقلدها وإن استُحدثت منها.

قد تكون هناك بعض المحاولات لمحاكاة الأصوات الطبيعية محاكاة، كما في الحركة الثانية من السمفونية السادسة لبيتهوفن، إذ حاول، ها هنا، محاكاة أصوات بعض الطيور على سبيل التزيين والزخرفة الموسيقية، لا أكثر، فلم تكن لديه رغبة في التقليد من أجل التقليد نفسه.

مصادر الأنغام:

قلنا أن الموسيقى منتظمة الذبذبات، بينما أصوات الطبيعة لا تمتلك هذه الخاصية، فذبذباتها غير منتظمة، فهي بالتالي لا يمكن أن تكون، أو تصبح، أصواتاً موسيقية، لأنها غير موسيقية.

لذلك كان على الموسيقى كي تنتج هذه الذبذبات المنتظمة في تركيباتها البسيطة والمعقدة، مع عدم إمكانية اعتمادها على الطبيعة كما ذكرنا، أن تسعى إلى وسائل مصنوعة باليد البشرية، هذه الوسائل هي الآلات الموسيقية التي تصدر الأصوات المنتظمة الذبذبات.

وكذا في الغناء، فهو يختلف اختلافاً أساسياً عن الكلام العادي، كما أن الأداء الأوبرالي يبتعد عن الصياح والصراخ المعروف وإلا لما كان للمغنين المكانة التي لهم اليوم.

هذا دون أن ننسى أن الآلات الموسيقية هذه التي تصدر الذبذبات والأنغام المنتظمة، لا يمكنها أن تماثل اللون ولا الشكل ولا الحديث البشري العادي الذي هو مصدر الرسم والنحت والأدب وأساسها.

استقلال الموسيقى:

أذن بعد أن تأكدنا أن الموسيقى لا تستخلص مادتها إلا من الوسائل المعدة لذلك، أي الآلات الموسيقية والغناء المدرب اللذين أعدا من أجل التعبير في هذا الفن، رأينا ان الموسيقى مستقلة إستقلالاً كاملاً مما يعطيها كياناً يقوم بذاته، ويتطور بذاته، ولا يمكن أن يفهم إلاّ كما هو.

الشعر يمكن أن يفهم إذا ترجم من لغة إلى أخرى وهو يشتق من الموسيقى تناغمها والترجمة تفقده فقط هذه الموسيقى لأنها، أي الموسيقى، تستحيل على الترجمة.

اللوحة التي تمثل المنظر الجميل يمكن الاستغناء عنها بالرجوع إلى المنظر الجميل نفسه.

تمثال المرأة الجميلة مهما بلغ من الجمال والتوازن والتناغم، فإن مرأى المرأة الجميلة يغنينا عنه ويثير فينا أحاسيس لا يثيرها الحجر الجامد.

كما أننا قد نكتفي بمشاهدة صور للوحة أو لتمثال إن لم نرهما بذاتهما.

أما الموسيقى فلا يمكن ترجمتها ولا تصويرها ولا تذوقها بالحديث عنها.

إن الموسيقى تجربة لا نظير لها ولا يتمّ تحسسها إلا

من خلال سياقها الداخلي نفسه، والانفعال الذي تثيره لا يمكن أن يعبر عنه إلا بها، فلا وسيلة للتعبير يمكنها أن تترجم الموسيقى وتجعلنا نتأثر بها عدا الإستماع إليها.

لذا كانت الموسيقى لغة تكتفي بذاتها ولا تحتاج إلى سواها ليساعدها على القيام بدورها، فهي مستقلة عن كل ما هو خارجها.

هذا الاستقلال أعطى للموسيقى صفات تميزها عن سائر الفنون. وأهم هذه الصفات:

١ ـ العمومية:

وقد بينا فيما سبق أن الموسيقى مستقلة بذاتها مكتفية بنفسها، فقد نتج عن هذا أن اللغة الموسيقية لا رباط مباشر بينها وبين موضوعاتها كما أنها لا تستمد عناصرها من مظاهر الطبيعة بل تقوم بإبداعها في مجالها الخاص.

لذلك لم يكن بإمكان الموسيقى أن تقوم بالوصف المباشر لأي موضوع من الموضوعات، لأنها تصور الإنفعالات والمشاعر العامة.

وحتى لو سميت القطع الموسيقية بأسماء زعم مؤلفوها أنها تتحدث عن مواضيعها، فلا شيء بإمكانه أن يثبت ارتباط هذه القطع بهذه المواضيع.

فعندما يسمي الموسيقي قطعته بالربيع لا يكون بإمكانه

سوى أن يوحي في قطعته هذه بالجو العام للربيع، متطرقاً لبعض الجوانب الجزئية في هذا الموضوع.

أما اللوحة فإنها ترسم الربيع كما هو، كما أن بإمكان القصيدة أن تصف الربيع وصفاً مباشراً.

والأعمال الفنية الأخرى، غير الموسيقى، صحيح أنها تنتقل من الخاص إلى العام في موضوعاتها، ولكن هذا يحتاج إلى متذوق للفن ذي خبرة ليدرك هذا الانتقال وهذه العلاقة ما بين الخاص والعام.

أما الموسيقى فتأثيرها في إثارة المشاعر العامة مباشر، فالموسيقى الحزينة أو المثيرة للحزن لا تعبر عن حزن شخص معين، فلا يمكننا أن نقول أن هذه القطعة تتحدث عن حزن فلان بسبب الموضوع الفلاني في اللحظة الفلانية، إنما تثير فينا شعوراً عاماً بالحزن.

٢ ـ الذاتية:

إن الفنون ترتبط بالمكان ارتباطاً وثيقاً.
لأنها تخلق فيه وتمتد.
الرسم يخلق في بعدين.
النحت في ثلاثة أبعاد.
المسرح على الخشبة.
الشعر في الكتابة الخ...

أما الموسيقى فتمتد في الزمان لأن أداءها يتم عبر تعاقب زماني لأنغامها وألحانها.

اللوحة ندركها عند رؤيتها والمنحوتة نراها أيضاً كقطعة كاملة، أي نرى هذين العملين الفنيين دفعة واحدة في اللحظة الواحدة، أما العمل الموسيقي فإن علينا أن نستمع إليه طيلة زمن يطول أو يقصر كي نحس بجماليته، والموسيقى تعتمد على الأذن في إدراكها، والأذن وحدها، وهي حاسة تعتمد على التعاقب الزماني، أما الفنون الأخرى من تصويرية وتشكيلية فتنقل بالعين وهي حاسة مكانية.

وما ندركه بالعين هو موضوع خارج عن ذاتنا مستقل في المكان.

أما ما نسمعه بالأذن فهو مرتبط بالزمن وبالتالي يعتمد على إدراكنا الداخلي، فلا وجود مادي بحت له، وهو بالتالي يعتمد على الذات التي تتلقاها اعتماداً كلياً، وتبعث فينا شعوراً بأنها صادرة عن أعماقنا الباطنة، والدليل على ذلك أن التفكير نفسه عملية باطنية تتخذ قالباً زمانياً يظهر في تعاقب الأفكار واحدة بعد الأخرى، في تتابع زمني، ويستحيل عليها أن تتخذ بعداً مكانياً، لذا كانت الموسيقى أقرب الفنون إلى أعماق النفس الإنسانية.

ومن أجل هذه الصفات المميزة للموسيقى، اعتبر

الفلاسفة أن للموسيقى مكانة خاصة، حتى أن بعضهم اعتبرها أحد عناصر فهم الكون بكامله.

والرأي الفلسفي الذي يمثل هذا الموقف من الموسيقى خير تمثيل، هو رأي فلسفي قديم في التاريخ رآه الفيثاغوريون (أتباع الفيلسوف فيثاغورس اليوناني) فقد فسر هؤلاء الفيثاغوريون الكون بأنه عدد ونغم.

وهذه العبارة المجازية تقصد أن للكون بعدين: بعد مكاني كمي عبروا عنه بالعدد، وبعد كيفي زماني عبروا عنه بالنغم لتناسقه وإتساق ذبذباته وانتظامها، إن الكون لو لم يكن متسقاً منتظماً لدمر بعضه بعضاً عبر اختلال توازنه وجاذبيته. واستعمال النغم هنا كرمز له دلالة عميقة، لأن الموسيقى لا تتصف فقط بما وصفنا بل تحوي أيضاً التنوع الكيفي والاختلافات الداخلية المنتظمة في نفس الوقت.

فإذا أردنا الانتقال من هذه العصور الى العصر الحديث، فإننا نرى شخصيات الفلاسفة المحدثين «شوبنهاور» الذي تحدث في الجزء الأول من كتابه «العالم بوصفه إرادة وتمثلاً» متحدثاً عن طبيعة الموسيقى قال: «إن كل النوازع والخلجات والسورات التي تنتاب الإرادة وكل ما يجري في باطن الإنسان، ويطلق عليه العقل اسماً سلبياً خالصاً هو «الشعور» كل ذلك يجد خير تعبير عنه في الألحان اللامتناهية الإمكانيات. ولكن التعبير في عموميته

أشبه بالصورة الخالصة التي تجردت عن المادة، فهو يعبر عن الشيء في ذاته، لا عن مجرد الظواهر. من هذه الصلة الوثيقة بين الموسيقى وبين الماهية الحقيقية لكل شيء يتضح لنا أنه إذا عبرت الموسيقى تعبيراً ملائماً عن منظر أو سلوك أو حادث أو مناخ، فإن كلا من هذا يتبدى لنا ويبين معناه الباطن أمامنا بوضوح. وبهذا تكون الموسيقى خير شارح ومفسر له، وكذلك يبدو لمن استجاب لتأثير سيمفونية أنه يرى كل أحداث الحياة والعالم في ذاتها، مع أنه لو فكر في الموضوع برروية لما وجد أي وجه للتشابه بين صوت الألحان وبين الأشياء التي تحيط به، ذلك لأن الموسيقى تختلف عن كل ما عداها من الفنون في أنها ليست صورة مقلدة للمظاهر، أو على الأصح للمظاهر الموضوعية للإرادة، وانما هي صورة مباشرة للإرادة ذاتها، تعرض المعنى الميتافزيقي لكل ما هو طبيعي في هذا العالم، وتوضح ما يكمن وراء كل ظاهرة، من الشيء ذاته، وعبر ذلك، فكما يمكن تسمية العالم: ارادة متجسدة، كذلك يمكن تسميته: «موسيقى متجسدة».

لقد تأثر «شوبنهاور» كما لم يتأثر سواه من الفلاسفة بالموسيقى، فقد رأى أن الكون كله ليس إلا مظاهر للإرادة تتجسد، ولم يهتد إلى أية إرادة من هذه الإرادات في

ذاتها، لكنه اهتدى الى الموسيقى لأنها لا تقلد موضوعات خارجية ولا تنقل الأحاسيس بشكل مباشر، بل تعبر عن وجوه هذه الإرادة تعبيراً لا يحتاج إلى وساطة، ولذا كانت الموسيقى حسب رأي «شوبنهاور» صالحة لفهم الطبيعة الباطنة للعالم في ذاته، لأنه عبارة عن تجسد للإرادة، أو بالتالي تجسد للموسيقى نفسها.

لكننا لن نستغرق في هذه النظرة الصوفية للموسيقى دون أن ننسى الإشارة إلى أن الطبيعة الخاصة للفن الموسيقي هي التي أوحت بهذا الفهم للموسيقى. وكذلك الانتباه إلى أن الموسيقى فن إنساني قبل أي شيء، فهي مرتبطة بالحياة الإنسانية الواقعية وصراع الإنسان مع الحياة وفيها. ونحن نحتاج لكي نفهم موسيقى أي عصر من العصور، أو مجتمع من المجتمعات، الى معرفة أسلوب حياة الناس في هذا العصر أو هذا المجتمع، وكيف كانت نظرتهم الى الحياة والكون والإنسان.

وهذا قد يظهر ما ذكرناه من استقلالية الموسيقى وعموميتها وذاتيتها، وكأن الموسيقى فن بعيد عن الواقع الحي للناس، وأنها قد تذهب في عموميتها إلى الحد الذي يبعدها عن أية نظرة خاصة إلى الحياة والمجتمع والإنسان، كما يُظَنُّ أن القوة الوحيدة الدافعة إلى خلقها هي المشاعر الذاتية والظروف الفردية التي يمر بها مؤلفوها

فحسب. لكن هـذا الفهم بعيد جـداً عما قصـدناه، فكـل هذه الصفات التي تحدثنا عنها إنما تتعلق بوسائـل الإبداع المـوسيقي، وليس القـوة الـدافعـة إلى هـذا الإبـداع أو الأهداف التي يسعى إليها الفنان.

ذلـك لأن حساسيـة الفنـان الحقيقي تجعله أكثـر المتأثرين بظروف الحياة المحيطة به، فتأتي موسيقاه تعبيراً عن هـذه الظروف، وإن كـانت وسـائله إلى الإبـداع الفني ذاتية.

ومع أن المعاني الموسيقية عامة فإنها تثير انفعالات تتلاءم مع الأفكار والأحاسيس المسيطرة على عقل الفنان، ورغم أن الموسيقى عاجزة عن التعبير عن فكرة محدودة أو شعور معين أو حادثة خاصة، فهي تعكس الجو الذي تأثـر به الفنان، كما تثير في نفس السـامع إحسـاساً يتمشى مـع إحساسه ساعة تأليفه لها.

أما استقلالية الموسيقى فلا تعني إطلاقاً إنعزالها عن الواقع المحيط بها، وإنما تعني اختـلاف صورتهـا النهائيـة عن صورة موضوعاتها، كما تعني أن الارتبـاط القائم بينهـا وبين المـوضوع ليس ربـاط محـاكـاة أو تقليـد أو تصـويـر مبـاشر، لكنهـا عـلاقـة إيحـاء تثيـره المـوسيقى في النفس فتحرك فيها شعوراً عاماً يتلاءم مـع طبيعة المـوضوع، دون تقليده بشكل مباشر.

ونحن هنا عندما نتحدث عن الموسيقى لا نطلق هذه الصفات على أية موسيقى وأية معزوفة، إنما نتحدث عن المثل الأعلى للموسيقى التي يجب ان تتوفر فيها هذه الصفات.

ولكن هناك بعض الأنواع الموسيقية التي قاربت هذا المثل الأعلى وحاولت تحقيقه بكل طاقتها.

لغة الموسيقى

لكل نوع من أنواع الفنون وجهان:

- وجه تركيبي يظهر في العمل الفني في صورته الكاملة النهائية وهو الذي نقف إزاءه محاولين تحديد قيمته الجمالية، عبر المقاييس الفنية والتذوقية المتفق عليها في هذا أو ذاك النوع من أنواع العمل الفني.
- وجه تحليلي تفصيلي، يحلل بالتفصيل المراحل العديدة التي يسير عبرها هذا العمل الفني، حتى يصل إلى مراحله الأخيرة، كي يتبدى بصورته النهائية التي نراه عليها.

بالإضافة إلى دراسة الأساليب المختلفة التي تؤثر وتتأثر فيه ومنه، وكذلك بالإضافة إلى الابتكارات الجديدة، التي يضيفها.

وكل فن يجب أن يحتوي على الوجهين معاً، ولكننا عندما نذكر العمل الفني فإن الصورة النهائية التركيبية هي

التي تـطرأ على الـذهن لأول وهلة، أمّـا الـوجـه الآخـر التحليلي فهو ما يعطينا الأسـاس العملي الذي يـرتكز إليـه الفن.

من الطبيعي ألا تكون كـل الأسس العلمية والقـواعد التحليليـة قد مـرّت في العقل الـواعي والشعـور المبـاشـر للفنـان، عندمـا قام بعـطائه، ولكنهـا رغم كل شيء تـظل ضرورة للأجيال القادمـة التي عليها أن تقيم حـرصها الفني الخـاص بها، إعتمـاداً على الاستيعاب العملي للتـطورات والمراحل السـابقة في كـل مجال من مجـالات الفن، كي يمكنها مواصلة الطريق والتقدم نحو الأفضل والأحسن على أسس سليمة.

أمـا فيما يخص آراء البعض، تلك التي تـركـز على الاستعـداد الفطري والمـوهبة الـطبيعيـة وحـدهـا، وتهمـل القـواعد العلميـة التحليلية، فهي آراء قـد تجاوزهـا الزمن وأصبحت من ذكريات الماضي البعيد.

عناصر لغة الموسيقى:

طالما للموسيقى لغة خاصة بها صار لـزاماً علينـا أن ندرس عناصر هذه اللغة التي تتفاعـل معاً وتتسـاعد وتلتقي لتشكل المؤلَّف الموسيقي.

وهذه العناصر هي:

١ ـ الإيقاع[١]

وهو الوجه الخاص بحركة الموسيقى وتعاقبها خلال الزمن وهذا يعني أن الإيقاع هو النظام الوزني للأنغام في حركتها المتتابعة.

وهو عنصر يغلب عليه التنسيق والإتساق (التنظيم المطرد). وذلك لأنه تكرار لضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منتظم بطريقة تجعل الأذن تتوقع سماعه كلما حان زمانه.

إذن الإيقاع ليس إضافة إلى اللحن لكنه تنظيم زمني لحركته بحيث يتناوب انتظاره مع حدوثه، انتظاره كعنصر تأكيد متوتر وانتظاره كإطلاق لهذا التوتر وتخفيفه.

ولقد توصل الباحثون إلى معرفة الصلة الشديدة بين الإيقاع الموسيقي وبين حركة الجسم وحركة الطبيعة، فحركات الجسم إيقاعية سريعة، الشهيق والزفير ونبضات القلب، وارتجافات العصب، أو هي حركات بطيئة كتعاقب الجوع والشبع، والري والعطش والنوم والاستيقاظ.

وفي الطبيعة إيقاعات عديدة رباعية تتابع فيها فصول

---

[١] الإيقاع: Rhytm.

السنة من ربيع إلى صيف فخريف فشتاء، وكذلك إيقاع ثنائي يتناوب فيه الليل والنهار، ولمّا كان الإيقاع الموسيقي متشابه أو متناظر مع حركات تحدث داخل الجسم البشري وفي الطبيعة الخارجية، فهذا قد يكون عنصراً مساعداً في تكوين ما يسمى الحاسة الإيقاعية لدى الإنسان، والدليل على ذلك استجابة الطفل للموسيقى، وكذا استجابة البدائي لها، لأن استجابتنا إيقاعية وتظهر في التمايل أو الرقص مع إيقاع النغم

٢ ـ اللحن[١]:

واللحن لا يكتفي بتنظيم الضربات الموسيقية شدة وخفوتاً، ولكنه يضيف أيضاً عنصراً آخر هو عنصر ارتفاع الأصوات وانخفاضها[٢].

واستعمال كلمتي ارتفاع وانخفاض هنا استعمال مجازي، فليس بين الأصوات علاقة مكانية ولكننا نقصد بذلك الصوت الرفيع الذي تزداد سرعة ذبذباته، والصوت المنخفض وهو العريض الذي يزداد بطء ذبذباته.

والموسيقى تتسم عموماً بانتظام ذبذباتها. وبين الصوت والصوت الذي يليه علواً أو انخفاضاً عدد كبير من

---

(١) اللحن Melody.

(٢) Pitch.

الـذبذبـات. ولذا لا تميـز الأذن وحدهـا تـدرج الأصـوات المـوسيقية وتـواليها ولكن تقف الأذن في مـراكز معينـة بين هذا العدد الكبير من الذبذبات. ومن مجموعة هذه المراكز يتشكل ما يسمى بالسلّم الموسيقي.

وهـذا السلم يختلف من نظام لحني إلى نـظام آخـر بين المـوسيقى الغربيـة والمـوسيقى الشـرقيـة والمـوسيقى البـدائية، ولـذا نرى أن الأذن إذا اعتـادت على سلم معين تستغـرب سمـاع آخـر، وتحتـاج الى فتـرة كي تعتـاد على سماعه وبالتالي تذوقه.

وللمؤلف في الـلحن حـريـة الـتنـقـل في الـسلم الموسيقي صعوداً وهبوطاً، ولكن هذه الحرية ليست نهائيـة ولا مـطلقة، إذ عليـه أن يعود في النهـايـة إلى قـرار السلم المـوسيقي، كي تحس الأذن أن اللحن انتهـى نهـايتـه الطبيعية.

٣ ـ التوافق الصوتي[١]:

إن هذا العنصر غيـر معروف في مـوسيقانـا الشرقيـة كعلم مستقـل بذاتـه ولكنه أخـذ يحتل أهميـة تتزايـد على الدوام.

ومن يتابع تيارات الموسيقى الغربية يـرى أنها كـانت

(١) التوافق الصوتي هو الهارموني Harmony

في القرن الثامن عشر ومطلع التاسع عشر توجه كبير اهتمام نحو اللحن، بينما هي اليوم تتجه نحو إعطاء أهمية أكبر فأكبر للتوافق الصوتي، إلاّ أن بعضهم، أي بعض الموسيقيين الغربيين، لم يهتموا بأن تكون القطع التي يؤلفونها تعطي لحناً معيناً قدر اهتمامهم بعنصر التوافق الصوتي فيها. كل ما كان يهم هؤلاء الموسيقيين في هذا التيار الجديد، هو هارمونية معزوفاتهم الجديدة. ومن هؤلاء كان ديبوسي (Debussy).

إن أساس التوافق الصوتي هو الإنسجام بين المجموعات النغمية من صوتين فما فوق، مع الإعتبار بالعلاقات بين هذه المجموعات، وتنظيم طرق الإنتقال بين مجموعة وأخرى، كي يتم بطريقة طبيعية، لا تجعل المستمع يحسّ بالانقطاع بل بالتواصل، كما تنهي المقطوعة مع إعطاء المستمع هذا توقعاً بالنهاية قبل حصولها، ثم إحساساً بالانتهاء عند نهاية القطعة الموسيقية، مع إثارة الإحساس بالراحة والكفاية.

ولكن أسس هذا التوافق ليست خالدة ولا أبدية، بل إن تطور الموسيقى يضيف إليها دائماً كل جديد.

كما أن هناك محاولات لهدم نظم التوافق القديمة من أساسها لخلق نظم جديدة.

٤ ـ الصورة أو القالب[١]:

إنها تنظم العلاقات بين الأجزاء والأقسام اللحنية في أيّ عمل فني طويل، وتضمن الوحدة بين أجزاء القطعة كلها، وهذه المشاكل لا تحتاج الموسيقى الشرقية الى المواجهة معها، فمشاكل القالب الموسيقي كثيرة التعقيد لن نتحدث عنها هنا بالتفصيل.

ولكننا سنكتفي بالقول أنه في المقطوعات الموسيقية الطويلة يمكننا أن نفرق بين موضوعات لحنية متعددة ورئيسية[٢]، والمؤلف الموسيقي يضع لهذه الموضوعات نسقاً معيناً ثم يضيف إليها تنوعات واستطرادات متعددة حسبما ترتاح اليها نفسه، وتجود بها موهبته.

وهو في هذه المعالجة للموضوع الأساسي يتبع ترتيباً ونظاماً جرى عليه العرف في الموسيقى.

ولكن بإمكان الموسيقيين رغم هذا العرف أن يجروا بعض التغييرات الجزئية التي لا تمس الجوهر وتحرفه عن مساره.

ودراسة الصورة أو القالب الموسيقي هو تحليل للسياق الذي سار عليه المؤلف في توليفه لموضوعه

---

(١) Form ـ وطرة أو قالب أو شكل.

(٢) Themes.

اللحني الـرئيسي والإستـطرادات الجـانبيـة، بحيث يؤمن لإبداعه الفني تنوعاً دون أن يتنازل عن الوحدة الشاملة.

ودراسـة عناصـر اللغة المـوسيقية ينقلنـا الى تحليـل الأسلوب الـذي يتم فيـه تـداول هـذه اللغـة، لأن طـريقـة التداول لها أهمية خاصة في الفن الموسيقي.

أما في الفنون الأخرى فينتقل العمـل الفني، رسماً أو نحتـاً أو شعـراً أو سـواه، من الفنـان المبـدع إلى الإنسـان المتلقي بصورة مباشرة ولا وساطة بينهما.

بينما في الموسيقى تكون العلاقة غير مباشرة، يقـوم في وسطها بين المؤلف والمستمع منفّذ العمل، سواء كـان عازفاً موسيقياً أو مغنيـاً، ولذا كـان علينا أن نقف عنـد دور كـل واحد من هـذه الأطراف الثـلاثـة على حـدة في نقـل العمل الموسيقي:

١ ـ المؤلف:

يبدع العمل الفني ويدونه بواسطة لغة خاصـة تعارف الناس على تسميتها «النـوتة»، وهي تعـطي إمكانيـة إعادة وتكـرار أداء العمـل الفني نفسـه في مـرات لامتنـاهيـة وبـأحاسيس عـازفين مختلفين في كـل مـرة، وأداء مختلف الروح في كل مرة.

والنوتة هذه تحفظ للعمل المـوسيقي إمكانيـة تكراره

دون تحريف أو تشويه.

ولقد تطورت لغة الموسيقى المكتوبة وأساليب تسجيلها حتى أصبح بإمكاننا إعادة عزفها في عدد لامتناه من المرات بنفس الصيغة، ودون الحاجة إلى إرشادات أو إشراف المؤلف نفسه، وبهذا صار بإمكاننا إعادة عزف السمفونيات والكونشرتات العظيمة، في كل بلد، بواسطة فرقته السمفونية الخاصة به، والتسجيل بواسطة هذه اللغة يعطي المؤلف إمكانية التصحيح والإعادة والتعمق في الموضوع، مع إضافة جوانب واستطرادات تزيده غنى وعمقاً، بينما اللوحة المرسومة أو القطعة المنحوتة لا مجال للتغيير والتصحيح فيها، لأنها تبدأ جديدة مع المبدع الأول نفسه، فإذا عدّلها شخص آخر فإنها لا تعود لا القطعة الأولى، ولا إبداع فنان واحد، وبالتالي تصير عملاً مختلفاً، وقد تكون له قيمة وقد لا تكون.

٢ ـ العازف:

يبدأ عمله بعد انتهاء عمل المؤلف وتدوينه للقطعة فهو وسيط بين المؤلف والمستمع، ولكن هناك شروطاً يجب أن لا يتناساها في أدائه ألا وهي الدقة والأمانة.

هذا الشرط يثير إشكالاً جديداً، فإذا التزم العازف هذه الدقة بصورة كاملة كان دوره سلبياً تماماً ويصير أشبه بالآلة التي يعزف عليها، فهناك من يدعو إلى إعطاء بعض

الحرية للعازف لكي يقوم بالأداء حسب تذوقه الشخصي للحن وفهمه له، هذا دون الإخلال بالنص الأصلي الذي ينقل هذا العزف عنه.

وكما ذكرنا سابقاً، فإن لكل فرقة موسيقية خاصة، بل لكل قائد أوركسترا شخصية تظهر في أدائه للقطع المختلفة.

فالمستمع يستمع إلى القطعة مؤداةً بأسلوب يخص هذا العازف وحده لا سواه.

وبعض ذواقة الموسيقى يمكنهم معرفة قائد الأوركسترا مهما تغيرت القطع التي يستمعون اليها مسجلةً، لأن لكل قائد أوركسترا أسلوباً وطابعاً خاصاً به في الأداء وفهم النص الموسيقي.

والأذن الخبيرة في السماع تستطيع تمييز عزف القطعة متفردة يعزفها كل مرة عازف مختلف، لأن العازف يعطيها من روحه وشخصيته وتفاعله معها، دون الاخلال بالأصل إطلاقاً.

كما يقوم المغنون بأداء نفس القطعة الغنائية بنفس اللحن، ولكننا قد لا نتجاوب مع هذا المغني ولا نتجاوب مع ذاك، وليست جمالية الصوت وحدها هي السبب هنا، بل روحية الأداء.

كما يمكن ملاحظة نفس الشيء عند مشاهدة الرقص الشرقي مثلاً، تقوم به راقصة ليست شرقية ولا عربية إطلاقاً، فنرى أنها قد تؤدي الحركات نفسها، وربما بتسلسل وتتابع وتوازن علمي مدروس أكثر، ولكننا نحسّها غريبة عما تقوم به، لأن الأساس هو الإحساس بالموسيقى التي ترقص على إيقاعها والتفاعل معها من الداخل وليس من العضلات والأطراف وحدها.

إن النص الموسيقي يدخل إلى أعماق نفس المؤدي ثم يعود إلينا صوتاً، عزفاً، حركة، ولكن بعد أن يحمل معه جزءاً من نفس العازف أو المؤدي وروحه، فإذا لم يكن ثمة تأثير متبادل بينهما، فإن العزف أو الأداء يدخل خواء، ويعود منه فارغ اليدين، فيصير اللحن مسطحاً لا أعماق له.

٣ ـ المستمع:

وهو الذي يتلقى تلك المعزوفات وما فيها من المعاني والأحاسيس التي سجلها المؤلف على الورق وجعلها المؤدي أصواتاً وأنغاماً.

والاستماع فن وذوق وخبرة وتدريب طويل، يعطي القدرة على التمييز والفهم، وللتدريب على السماع مراحل عديدة:

ففي المراحل الأولى لا يكون باستطاعة المرء أن يستوعب أكثر من الموسيقى الخفيفة ذات الإيقاع الواضح المحبب، فإذا توقف عند هذه المراحل فإننا نراه يستمع ويتحدث في مواضيع أخرى دون تركيز على ما يسمع.

وفي المراحل التالية يكتسب المزيد من الخبرة، فيصير بإمكان المستمع أن يتذوق مقطوعات أعمق ولكن دون أن يكون بامكانه استيعابها بكاملها أو إدراك تعقيداتها النغمية، فنرى بعض المستمعين يتضايقون من أجزاء معينة من الموسيقى التي يستمعون إليها، وقد يغادرون المكان دون أن يحاولوا الاستماع إلى ما يليها، ونرى هذه الملاحظة مثلاً في كونشرتو الكمان لباخ، وكذا في بعض معزوفات البيانو لغربة البيانو عن أسماعنا الشرقية، فلا نحس بألحانه إن لم نكن نمتلك العادة للإستماع له.

ولكن النفور الأكبر يكون مع الغناء الأوبرالي، لأن المستمع الشرقي لا يستطيع على الأرجح فهم الكلمات أو استيعاب الأداء، لأن أذاننا اعتادت على أساليب العزف الشرقية والغناء الشرقي، فنرى أن المستمع قد يسر ويتذوق مثلاً الألحان الهندية رغم عدم فهمه للكلمات ومعانيها، لأن الروح نفسها التي تغلف موسيقانا تغلف الموسيقى والغناء الهنديين، ولكن المستمع المجد والراغب يحاول أن يعطي لبعض الأنغام أوصافاً شعرية تعبر عن نوعية

إحساسه بها، محاولاً بذلك التغلب على الصعوبات التي متى تجاوزها صار بإمكانه التمتع بكل أصناف العزف والتأليف والأداء مهما اختلفت.

وأخيراً ينتقل إلى مرحلة التذوق الفني الكامل للموسيقى ويصير بإمكانه اختراق النغمة المنفردة والتركيبات المتتالية، ليصل الى الموضوعات الرئيسية للنص الموسيقي، ويتعرف إلى ما بها من تنويعات واستطرادات، ولا يبقى عند المسطح اللحني للعمل الموسيقي. ويدرك أيضاً الأبعاد الخفية لهذا العمل والوحدة القابعة خلف هذا السيل المعقد من الأصوات. وهنا يكون قد وصل إلى مرحلة الاستمتاع الكامل بالموسيقى والتركيز الكامل فيه.

والخبرة والاعتياد على السماع يجعلان هذا التركيز والانتباه الزائد أمراً غير صعب على المستمع مع الاحتفاظ بقدرته على التلذذ بجمالية النغم.

وهكذا نرى ان السماع لا يحتاج فقط إلى الحس الوجداني، بل يقتضي تدريب هذا الحس وتعميقه، ويتدخل العقل الواعي والثقافة إلى جانب هذا الحس برفده بالتفكير والتحليل والمقارنة، فهو بالتالي عمل ايجابي متكامل.

معاني الموسيقى

لقد ارتبط معنى الفن باللذة والسرور، لذا قيل ان هدف الفنون هو بعث الشعور باللذة أو الفرح في الإنسان.

وهذا التحديد لم يثر إشكالاً طالما أن المقصود هو التحديد فقط، لكن الإشكال يثار عندما نريد توضيح القصد من اللذة أو الفرح والسرور، فالبعض يفهم من اللذة معناها السلبي، أي حالة تقبل من الإنسان للمؤثرات الخارجية والانفعال المسترخي دون القيام بأي نشاط يذكر، عدا ما يلزم للإدراك البسيط.

وهذا المفهوم يقابل باعتراضات عديدة حسب كل نوع من أنواع الفن.

وهنا سنهتم بالاعتراضات المتعلقة بالموسيقى، فاللذة السلبية هنا تسمى عادة الطرب الذي إن نتج عن تأثير الموسيقى فإنه يبعث في الإنسان انفعالاً قد يكون مهدئاً لأعصاب المستمع، فينسى الإنسان متاعبه اليومية،

وقد يكون عنيفاً يبعد الإنسان عن مشاكل الواقع ويبعد اهتمامه عن الأمور الجدية في حياته، وهنا الكثير من الناس يعتقدون هذا الاعتقاد ويدينون بهذا المذهب في تحديد المهمة الأساسية للموسيقى إلا وهي المهمة الترفيهية فقط.

ولكن إذا كان هذا هو الهدف الأصيل للموسيقى لما كان علينا أن نتكلم حول أي معنى لهذا الفن. لكننا نعتبر أن مساحة المعاني الموسيقية أعلى وأوسع من الانفعالات السلبية التي لا توقَظُ في ملكات الإنسان الواعية إلا في أدنى صورها.

وهذا يعني بالتالي أن لا معنى للموسيقى.

إن الخطأ في فهم وظيفة الموسيقى إنما مرجعه إلى الإعتياد على أنواع وأشكال معينة من الموسيقى هي موسيقى الطرب السلبي.

أما من اتسعت تجربته الموسيقية فاستمتع بالأنواع الرفيعة منها فإنه يعي أن للموسيقى معنى بالفعل، معنى إيجابياً يتجاوز التطريب وإثارة الإنفعالات البسيطة، بل يرتفع إلى إيقاظ العقل عن طريق الحواس.

وهذه هي في الحقيقة مهمة الفن، أي عدم الإكتفاء بالتأثير السلبي بل الانتقال إلى التأثير الإيجابي وإكساب

الإنسان معرفة الحياة من كل جوانبها، دون أن ننسى أن لكل فن من الفنون طريقته، تلك التي لا يمكن أن تتطابق مع أسلوب التعليم المباشر.

وهكذا يجب أن نفهم الموسيقى.

وإذا كنّا قد بحثنا في عناصر اللغة الموسيقية فإننا سنبحث الآن في الطريقة التي يمتاز بها التعبير الموسيقي وكيفية وصول هذه الموسيقى إلى أذهاننا في الصورة النهائية، كذلك في التأثير الخاص الذي تتميّز به.

لقد اعتاد بعض الناس على فهم الموسيقى بصورة شاعرية، فاعطوا معاني أدبية وحسية لكل لحن استمعوا إليه.

وقد برر بعض المنظّرين هذه الظاهرة بأن قسموا الموسيقى إلى نوعين:

١ ـ نوع مجرد لا يوحي بأي صور وهو ليس إلاّ صوراً صوتية جميلة تسمع لذاتها، وللسمع فحسب، كقطع الرباعيات لدى بيتهوفن.

٢ ـ نوع ذو موضوع حسي، وإحساسنا بهذا الموضوع خلال استماعنا يزيد فهمنا الموسيقي، وأمثاله كثيرة، وإذا أردنا أن نتخذ أمثلة من سمفونياتنا العربية لقلنا كسمفونية القادسية أو المواكب لوليد غلمية، ورغم ذلك

فإن هذا التقسيم لا ينهي الإشكال، لأن هناك الكثير من المؤلفات الموسيقية التي ترمينا في حيرة تصنيفها في أحد النوعين، ونحتار في كون أي هذه من الموسيقى مجرد نماذج صوتية جمالية فقط أم أنها تحمل إلينا أحاسيس ومعاني، كالسمفونية التاسعة لبيتهوفن مثلاً.

وفي الحقيقة فإن للعديد من القطع الموسيقية إمكانية حمل أكثر من معنى وأكثر من تشبيه، وقد تتناقض هذه المعاني والتصورات التي نفترضها لها رغم انطباقها كلها على القطعة الموسيقية نفسها.

ولذا فإننا هنا نؤكد أن لا كبير فرق بين النوعين إلا في الدرجة. فكل موسيقى لها موضوع وهي في نفس الوقت إنتاج فني صادق مرتبط بالفنان المبدع وحياته وبيئته، ولا بد أنها تؤدي الى معانٍ إن لم نكتشفها فوراً فلا ريب أنا فاعلون أخيراً، لأن المعاني في الموسيقى كما سبق وذكرنا، عمومية وليست جزئية نستطيع أن نتفق حولها جميعاً.

إذن فهذا التقسيم ليس أساساً لتصنيف القطع الموسيقية ولكنه يصف وجهين لعملة واحدة هي التعبير بالموسيقى، رغم وجود قطع يمكن القول والجزم بأنها تقف في هذا الجانب أو ذاك.

الرباعيات تقف في الطرف الذي تصل فيه المعاني

إلى أوسع مدى في عموميتها، بينما تقف السمفونية السادسة في الطرف الآخر ذي الموضوع المحدد.

ولقد أجرى بعض الباحثين تجارب عديدة، كان منها التجربة التي نشرها «فاكس شون» في كتابه «تأثيرات الموسيقى»، إذ قدّمت قطع موسيقية مختلفة لجمهور فيه الموسيقيون المحترفون، وذوي الثقافة الفنية العالية، وفيه من يحب سماع الموسيقى وآخرون من الذين لا يتذوقونها على الإطلاق.

وقد لوحظ في هذه التجربة أن ذوي الذوق الفني المرتفع الذين لا يحترفون الموسيقى ولا يعرفون أصولها يتجهون إلى التشبيهات في فهم الموسيقى، وإلى إيراد الارتباطات التي تذكرهم بها.

أما محترف الموسيقىْ أو ذو الدراية بالأُصول الموسيقية فهو يستمتع بالموسيقى كموسيقى ، متعة جمالية تخلو من التخيل والتشبيه، وهذا يجعلنا ندرك أن الخبرة توصل الإنسان الى الفهم الصحيح للموسيقى دون تدخل الخيال الشعري.

وهنا يطرأ سؤال آخر، هل إمكانية إعطاء القطعة الموسيقية معان عديدة دليلٌ أن لا معنى لها، وأن المعاني التي نعطيها لها إنما تنبع من داخل الفرد نفسه، فكل واحد يفهمها كما يحب ويريد؟

إن للموسيقى معنى بالضرورة، غير أنه من طبيعتها أن يكون هذا المعنى عاماً بعيداً عن التفاصيل الجزئية التي يغرم بها شاعريو المزاج الذين لا خبرة لديهم كما إن الموسيقى توقظ في داخلنا جواً محدداً تدرك اتجاهه العام دون القدرة على تحديد التفصيلات الجزئية، التي هي في الحقيقة أيضاً غير ذات فائدة حتى ولو استطعنا ذلك.

إن هذه الأفكار عن وجود صلات للمعنى الموسيقى بالتشابيه الشعرية والتصويرية تقودنا إلى أهمية بحث العلاقة بين الموسيقى وعالم الكلمة الذي امتزج بالموسيقى في عالم الغناء، وهل يتوضح المعنى الموسيقي ويتحدد عبر الكلمات المرتبطة به في الأغنية أم لا؟

إن الغناء ليس بالأمر الجديد الطارىء على الموسيقى، لأن الموسيقى قد تطورت بالأساس مع تطور الإنشاد الإيقاعي المنغم وترابطا منذ البداية معاً، ولم تنفصل الموسيقى عن الغناء إلا في مراحل متأخرة، حيث أخذت تتفوق عليه حتى أصبحت موسيقى الآلات في الغرب هي الأساس، رغم استمرار ازدهار فن الغناء.

واستقلال الموسيقى عن الغناء يعني أنها كافية وحدها للتعبير دون أية مصاحبة لها، لا بل أن هذه الميزة أساسية للتعبير في الموسيقى، فهي تجعلها عامة، ومستقلة

عن كل وسيلة لتخصيص المعاني.

وحتى في الأوبرا، وهي أرفع الأعمال الغنائية، فإن الأصوات تعامل معاملة الآلات الموسيقية لأن المطلوب منها هو التأثير بأنغامها وليس بكلماتها والدور الذي تقوم به الكلمات في الأوبرا هو الدور الأقل أهمية، فالكلمات هنا واسطة لإظهار الصوت البشري.

ورواد الأوبرا لا يذهبون لمشاهدتها من أجل الكلمات، بل من أجل الموسيقى، موسيقى الآلات وموسيقى الأصوات.

وهذا برهان آخر على أن للموسيقى قدرة على التعبير وحدها ضمن كيانها الخاص المستقل الذي ينقل إلينا معانٍ عامة شمولية معاً، ولكن هذه العمومية في نفس الوقت هي التي تعطي للموسيقى روعتها.

ويجدر بنا في المجال أن نعرض رأي واحد من كبار الموسيقيين في هذا الموضوع الحساس، عنيتُ رأي ريتشارد فاجنر.

لقد رأى فاجنر أن التعبير الموسيقي عام ومعاينة لا تتحدد في نطاق واحد سهل الأدراك، بل الموسيقى غامضة مبهمة تسمح بالعديد من التفسيرات والتأويلات، فهي تتعلق بالعقل الباطن واللاشعور، ولا تقدم أية صورة

واضحة للعالم، بينما الشعر قد ابتعد عن هذا المجال الباطن واتجه نحو سرد الحوادث الخارجية التي لا تدخل إلى أعماق النفس، ويصف محاولة التقريب بين الشعر والأوبرا بالسطحية لأن الموسيقى تظل هي الطاغية في الأوبرا، ولقد دعا فاجنر إلى إيجاد «الدراما الموسيقية» التي تحاول الموسيقى فيها الاقتراب إلى أقرب درجة ممكنة من الشعر، كما يعمل الشعر فيها من جهته على تكملة الموسيقى، لأن الكلمات بما تحويه من معانٍ ذهنية تأخذ طريقها بصورة أسهل إلى النفس، ولهذا فإن بإمكانها تحديد المواضيع التي ترمي إليها.

فالموسيقى والشعر يكمل أحدهما الآخر في هذه الدراما التي يتحدث عنها فاجنر ويقصد أن الموسيقى تنفذ إلى أعماق النفس بصورة مباشرة، ولكن دون وجهة محدودة فيتولى الشعر هذه المهمة، فتوضح الكلمات الصورة المبهمة التي تقدمها الموسيقى.

الفصل الرابع

تطور الموسيقى

لقد سارت الموسيقى في طريق طويل من حيث قدرتها التعبيرية ووظيفتها الاجتماعية وأسلوبها، فتحولت خلال هذه المسيرة الطويلة من فن محدود النطاق تعبيراً وأسلوباً إلى فن ذي صبغة إنسانية شاملة.

هذا التطور الذي أعطى للموسيقى استقلالها كفنٍّ قائم بذاته، قد منحها في الوقت نفسه الصبغة الإنسانية العامة التي تتجاوز الحدود والفواصل التي اصطنعها البشر فيما بينهم، فصارت لغة عالمية.

لو أن الموسيقى بقيت على ارتباطها بالشعر والكلمة لظلت محلية الطابع، إقليمية التأثير، لأن اللغة التي يكتب بها الشعر تدمرها الترجمة وتقضي على جماليتها، وتحتاج من المرء كي يتذوقها أن يعرف وبشكل جيد جداً لغتها الأصلية، كأحد أبنائها، كي يستوعب جرسها وتورياتها وتشبيهاتها ومفاوزها، مع معرفة الأحداث والظروف التي

كانت سبباً في العطاء الشعري وموضوعاً له.

وفي الفنون جميعاً توجد هذه الإمكانية للإرتباط بالظروف والبيئة المحلية والتجارب الإقليمية والقومية، والموسيقى من حيث آلاتها وبعض تعبيراتها لها أيضاً حالات إقليمية وقومية، ولكن سرعة انتشارها وتفاعل الشعوب بين بعضها البعض قضى على الكثير من هذه الفواصل، وسوف نبحث هذا الموضوع بمزيد من التفصيل عند بحثنا في الموسيقى والطابع القومي.

وقد تطورت الموسيقى من حيث وظائفها في أداء مهام معينة دينية أو كنسية إلى فن إنساني يتسم بطابع الشمولية.

لقد كانت الموسيقى في العصور القديمة مرتبطة إرتباطاً وثيقاً بالسحر والعبادة الوثنية، وانتقلت في العصور الوسطى إلى الكنيسة، وأصبحت جزءاً أساسياً من أداثها الديني، وكان سبب تعلم العزف لدى أكثر الناس هو للعزف في الكنيسة، عزفاً مصاحباً للترانيم الدينية، ولكن على هامش هذه المهمة نما نوع آخر من الموسيقى وتطور حتى بلغ أعلى مستويات تطوره.

في الوقت الذي كانت فيه الموسيقى في الشرق تتجه لتكون مادة للترفيه، كادت تتحول في الوقت نفسه

إلى نوع آخر من أنواع الشعر، والدليل على ذلك اهتمام كبار الفلاسفة العرب بالحديث عن الموسيقى والتأليف فيها وحولها باعتبارها جزءاً من الثقافة الإنسانية، لأن العقائد السائدة كانت تحرِّم الرسم والنحت.

ومع انحطاط الامبراطورية العربية الإسلامية أصاب الانحطاط أيضاً الموسيقى فتابعت طريقها على طريقة مكانك راوح، فلم تتقدم إلى حيث كان عليها أن تتقدم.

أما في الغرب ومع بدء عصر النهضة في العصور الحديثة فقد أصاب التطور الموسيقى كما أصاب سواها من الفنون والعلوم، وإن لم تنطلق فوراً إلى المستوى الشمولي الإنساني.

لقد انتقلت الموسيقى في البداية من الكنائس التي كانت صاحبة السلطة الكبرى في العصور الوسطى إلى أصحاب السلطة الجديدة من أمراء وإقطاعيين وحكام محليين، وأصبح هدفها هو الترويح عنهم، وإشاعة روح المرح والفرح بينهم، ومن هنا راحت تتوسع دائرة انتشارها بين اتباعهم، وبالتالي بين مجموع الشعب، فزاد عدد المتذوقين قليلاً قليلاً.

ومع بداية إنتشار رياح الحرية الفكرية والسياسية التي رافقت ثورة البرجوازية على الإقطاع بدأت انطلاقة الموسيقى الجديدة الحرة من قيود الإقطاع.

وهنا لا يفوتنا أن نذكر أن آخر موسيقيّ تابع للإقطاع كان موزارت الذي مات سنة ١٧٩١ في أوج احتدام الثورة الفرنسية.

إن هذه الثورة التي قلبت الأوضاع الاجتماعية وكان من أهم مبادئها احترام الشخصية الإنسانية والحرية الفردية، وسعت وظيفة التعبير بالموسيقى كما وسعت التعبير بالوسائل الفنية الأخرى، فلم يعد هدف الرسم والنحت إنجاز قطع لتزيين الكنائس عبر القصص الدينية فقط، لذا لم يكن ظهور بتهوفن. وموسيقاه طفرة في الموسيقى، ولكنه كان نتاجاً لهذه المرحلة الطويلة من التطور في وظائف الموسيقى. ومنذ انتصار الثورة وانتشار مبادئها في الحرية والإخاء والمساواة، أصبحت الوظيفة الرئيسية للموسيقى التعبير عن المشاعر الإنسانية المستمدة من التجارب الواقعية للفرد والمجتمع.

لكن الفنان بعد أن تخلص من استغلال وتجني الإقطاع والأمراء، وقع في براثن جديدة هي براثن الناشرين والمنظمين، لكونه بحاجة لهم لكسب عيشه، ولو عدنا لقراءة صفحات حياة كبار الموسيقيين لوجدنا الأمثلة العديدة عن استغلال تجار الموسيقى هؤلاء لهم.

ومع توسع وانتشار الموسيقى في عصرنا تحول الناشر والمنظم إلى مؤسسات كبيرة لها امتداداتها على

مستوى الكرة الأرضية كلها، كما تضاعف عدد المستمعين إلى درجة لا يمكن معها حتى الإحصاء، لأن كل إنسان صار بإمكانه الاستماع والاستمتاع بالموسيقى، فتزايد عدد المسارح والأماكن التي تقدم الموسيقى على مختلف أنواعها، وتنوعت أساليب تقديمها من الإذاعات إلى التلفزيونات إلى الفيديو والكاسيت إلخ.

وفي نفس الوقت الذي تمّ فيه هذا التوسع ازداد أيضاً تحكم القائمين بتجارة الموسيقى بالفنان لحاجته لهم، وعدم إمكانية انتشاره بدونهم، فرأينا العقود الاحتكارية للفنانين، وبالتالي تحكم هؤلاء الناشرين الجدد بنوعية الموسيقى التي تقدم، لأن هدفهم الأساسي هو الربح، ولذا اهتموا بمعرفة متطلبات السوق وبالتالي إلزام الفنان بالعمل حسب هذه المتطلبات، مما حدّ من جديد من إمكانيات إبداعه كما يريده هو، عدا عن حالات قليلة استطاع الفنان، والفنان الكبير فقط، الذي مرّ عبر مراحل الشقاء كلها أن يجبر هؤلاء الناشرين على التعامل معه، والموافقة على احتفاظه بحريته فيما يعطي.

أما عدا ذلك فإن على الفنان نفسه أن يمتلك المال الكافي لينشر موسيقاه بنفسه إذا لم يتجاوب هؤلاء الناشرون مع انتاجه أو رأوا أنه لا يؤمن لهم الربح الكافي.

لقد أصبح المستمع مستهلكاً، فتحكم بالموسيقى

نوع جديد من الفكر هو الفكر الإستهلاكي، لأن الموسيقى صارت هنا سلعة كسواها من السلع فخضعت بالتالي للعرض والطلب.

وهكذا رأينا انتشار الأصناف السوقية والموسيقى الرخيصة الترفيهية البحتة تلك التي لا مضمون ولا مؤدى لها، وسيطر الإيقاع على ما عداه من أجزاء الموسيقى الكامنة. وتطورت آلات تسجيل ونقل الموسيقى أيضاً، مما أعطى في نفس الوقت لكبار الموسيقيين القدرة على العطاء الأفضل، كما تحسنت ووجدت آلات وأساليب جديدة ساعدت على التنويع، ولكن هذا جعل الموسيقى تقف على مفترق طرق، فصار عندنا نوع يتخلف ويصل إلى درجة الإسفاف والتأخر، ونوع آخر يرتفع ويتقدم ولكن ضمن أجواء محدّدة ومحدودة، ولكي يكون بالإمكان فتح المجال للتطور الحر للموسيقى وجب أن نمكن الموسيقيّ من التحرر الكامل من تحكم الاستغلال التجاري وتسلطه على نوعية الإنتاج، أو على الأقل نساعد الإنتاج الرفيع المستوى على الإنتشار بنفس قوة واندفاع النوع الآخر، لكي لا نمكن هذا النوع المسفّ من السيطرة والقضاء على الموسيقى.

لقد وصلت الموسيقى في عصرنا الحاضر الى مستوى التحدث بلسان الإنسانية جمعاء ومشاكلها الإنسانية

الكبرى، ولذا وجب أن نحافظ على هذا الارتباط وندافع عنه.

تطور الأساليب:

وكما ذكرنا فلقد أصاب التطور الأساليب كما طال الآلات، وكما كان تطوير الآلات يهدف إلى زيادة كفاءتها، فإن تطوير الأساليب قد هدف إلى زيادة القدرة التعبيرية للموسيقى وتوسيع مجال لغتها، حتى تفي بمستلزمات هذا الفن الإنساني.

ولقد كان هذا التطور يتابع طريقه في حلقات متصلة، فكل تجديد أتى به فنان اندمج في التراث الموسيقي، وأدّى هذا التسلسل والإندماج إلى تسهيل فهم الناس لكل تجديد ذي قيمة، وضمه إلى الخزينة الضخمة من الإكتشافات والتجديدات والتراث الموسيقي الكبير.

وكان التجاوب دائماً مع هذه التجديدات ما عدا في حالات نادرة تأخر فيها التجاوب قليلاً.

لكن تاريخ الموسيقى الذي سار هادئاً طيلة تطوره تعرض لهزة قوية في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، إذ برزت حركة كادت أن تقتلع الماضي من أعماق جذوره، لتحل محلّه تجديدات هي انقلاب في الأساليب الموسيقية.

ولقد اعترف المبتكرون الجدد أن أساليبهم الجديدة هذه قد تكون صعبة الفهم والهضم من قبل المستمع، لكن هذا برأيهم لا يُضير أساليبهم لأن هدفهم الأهم هو الخروج من دائرة الرتابة والاستمرارية.

من هذه الابتكارات ما قام به شونبرج من محاولة القضاء على السلم الموسيقي الغربي الكبير والصغير، وإزالة أهمية الفروق بين الأصوات. وذلك بإعطاء الأهمية نفسها لكل نصف صوت من الإثني عشر ونصفاً التي يتكون منها السلم، مما نتج عنه تغيير أساسي في توافق الأصوات. وأصبح التوافق بين الأصوات منفردة أو في مجموعات.

كما حدثت إبتكارات جديدة حاولت إحداث تغييرات موازية في صورة الموسيقى[1] على يد سترافنسكي فلم يعد الفنان مهتماً بالقالب التقليدي بل أصبح اللحن «حراً».

وتابعت بعدها سلسلة التجديدات طريقها، حتى أتى وقت ظن فيه الموسيقي أن القوالب القديمة قد اندثرت تماماً، ثم هدأت العاصفة وبدأت المحاكمة النقدية للتجديدات، فاستبعد منها ما استبعد ولم يبق إلا ما أضاف فعلاً لوناً جديداً على الألوان الموسيقية.

---

(١) Form.

ومن الأسماء التي لمعت، أسماء الفنانين الذين استطاعوا أن يستفيدوا من هذه الكشوف الجديدة استفادة نيِّرة دون أن يندفعوا إلى حد تحويل موسيقاهم إلى سلسلة من الأصوات لا رابط بينها ولا تستسيغها الأذن، فكان منهم سبيليوس ورخمانينوف، ورتشارد شتراوس، وخاتشو ريان وبروكفييف وشوستاكو فيتش.

أما الآخرون الذين جاؤوا بالغرائب الموسيقية فقد كانوا يمرون كالتماعة البرق، لأن الناس قد تحب الاستماع إلى الغريب ولكن على أن يظل غريباً فلا يصبح واقعاً يومياً مألوفاً، فلم يكتب الإستمرار لهذا التيار الغرائبي، بل انتهى ليصبح فقط مادة للدراسة لدى المختصين، واختفى في غياهب النسيان، ومن الغرائبيين هؤلاء في زمننا الحاضر يذكر الناس: «شتوكهاوزن» وموسيقاه المعدنية واعتمادها على الصوت والصدى.

مشكلة التعبير في الموسيقى العربية

اعتاد الناس على الحديث باسم الموسيقى الشرقية إذا أرادوا الحديث عن الموسيقى العربية وهذا ظلم وتعد للأسباب التالية:

أولاً: لأنهم رغم إدعائهم الحديث عن الموسيقى الشرقية فإنهم لا يقتربون من أي موسيقى عدا الموسيقى العربية، فلا يذكرون لا الموسيقى الهندية ولا الفارسية ولا التركية ولا اليابانية، مع أن هذه الأنواع كلها أنواع من الموسيقى الشرقية، وهي مدارس لها غناها وتراثها ونتاجها الذي نسمعه، وإن كنا لا نعرف الكثير عنه، لأن الإذاعات والوسائل الإعلامية الأخرى تعتمد في نقلها نماذج من هذه الموسيقى أو هذه الأغاني نقلاً سهلاً غير مكلف.

ثانياً: يعمدون إلى اتهام الموسيقى الشرقية، وهم كما ذكرنا يقصدون الموسيقى العربية، بالعجز والموت بل بعدم الوجود أصلاً، وهم إنما يتحدثون عن الموسيقى في

بلدهم أو في محيطهم الضيق، فإذا لم يوجد في بيئتهم الذاتية موسيقى سمفونية فهذا يعني بالنسبة إليهم أنه لا توجد موسيقى، وقد تخصص بعض الكتّاب العرب في هذا الاتهام للموسيقى العربية، ونحن نقول رداً على هذه الاتهامات: لا تؤاخذونا إذا قلنا لكم، إنكم جهلة لا تعرفون عن الموسيقى العربية شيئاً، بل عن الموسيقى عموماً، لأنكم قد أكدتم على اعتبار الموسيقى الغربية السمفونية وحدها هي الموسيقى وهذا ليس صحيحاً، وما بُني على مقدمات خاطئة جاء بنتائج بعيدة عن الصواب.

ثالثاً: يتخذون من الموسيقى الغربية ميزاناً يزنون به الإنتاج الموسيقي العربي، رغم الفرق الهائل بين المجتمع الذي أنتج هذه، والمجتمع الذي أنتج تلك.

فلا يمكن إذا كان شكل الإنتاج الغربي هو السمفونية، وكانت الأوبرا هي الشكل الأرفع في أوروبا، أن يكون بالضرورة هذان الشكلان هما الأرفع عندنا.

رابعاً: يبدو أيضاً أن بعضهم مصاب بعمى الألوان، فلا يرى الإنتاج الموسيقي خارج حدود بلده أو أقليمه الضيقة.

ونقول لهم إن الموسيقى العربية بخير ولها من الإنتاج الغزير ما يكفي ليضعها في مصاف الموسيقى

العالمية، ولكنها أيضاً وحتى ضمن المعايير الغربية التي اتخذتموها مقياساً، قد أنتجت الكثير وهي تتقدم كل يوم، رغم الزبد الذي ترونه وإن كثر وظننتم أنه هو الموسيقى العربية.

الموسيقى هي وسيلة من وسائل التعبير ولكل مجتمع طرائقه في التعبير ولذا له موسيقى من نوع خاص كما أن له لغة خاصة به، وإلا لوجب علينا إذا أردنا الأخذ برأيهم في اتخاذ الموسيقى الغربية أساساً، أن نعتبر أن علينا أن نعبر في الشعر والنثر والقصة وسواها بلغة أوروبية أيضاً، وفي هذا غلو كبير.

وفي الموسيقى العربية كانت هناك مدرستان رئيسيتان:

١ ـ مدرسة بيروت الموسيقية.
٢ ـ المدرسة المصرية.

ولا يمكننا أن نقبل بقول هؤلاء القائلين بأننا نعيش في تخلف موسيقي، ولكننا نقول إننا في مرحلة تحول واستبدال، وهذه المرحلة تتطلب عملاً دؤوباً زمنياً وقليلاً من الصبر، فهناك إنتاج موسيقي كبير، من مقطوعات موسيقية إلى موسيقى إيقاعية متنوعة، إلى أعمال آلاتية إلى أعمال سمفونية، والموسيقى العربية غنية بربع الصوت،

وهـذا مـا لم تعـرفـه المـوسيقى الغـربيـة. ولـو أن أعمـال الموسيقي اللبناني الكبير عبد الغني شعبـان قد نشـرت في البلاد العربية، لسمعنا أشياء جميلة جداً ولكن العادة جرت أن يمنـع الإنتاج الجيـد من الإنتشـار لكي يحـافـظوا على النزعة التشاؤمية، ولكي لا يظهروا خطأ تنظيراتهم.

ولقـد أنتج الأستـاذ عبـد الغني شعبـان العـديـد من الأعمال العظيمة وإن ظلت في دائرة مغلقـة ولم تنشر على نطاق واسع.

وكذلك لدينا الآن في لبنان مؤلف سمفوني آخر، هو الأستـاذ وليـد غلميـة، وقـد قــدم حتى الآن العـديــد من الأعمال السمفونية، كان منها سمفونية القادسية، سمفونيـة المتنبي، سمفونية اليـرموك، سمفـونية الشهيـد، سمفونيـة المـواكب، سمفونيـة عيـد الإنسـان، الملحمـة الغنـائيـة، القطار الأخضر إضافة لأعمال موسيقية مبرمجة كثيرة.

كمـا لدينـا العديـد من الموسيقيين الآخـرين الـذي قدموا ويقدمون أعمالاً موسيقية هامـة، وليس أغاني الحب والوجد والشكوى والحنين كما يظن المتشائمون.

هذا دون أن ننسى الرحابنة وما قدمـوه لفن الأوبريت من عطاء كثير وكبير يطول المجـال في ذكره، ويحتـاج إلى دراسـة خاصـة، لكنننا إذا غـادرنا مجـال مـدرسـة بيـروت

الموسيقية وتطلعنا حولنا فإننا سنجد أنه لديهم بعض الحق في إبداء الشكوى، إذ إن أكثر الموسيقى العربية يأتي مرافقاً للكلمات، أي موسيقى الأغاني التي لا تجد موضوعاً لها إلا الحب والوجد ولوعة الفراق وسعادة اللقاء ولحظات الحرمان، لأن الكبت كان وما زال السيد الحاكم في مجتمعاتنا.

وبما أننا لسنا هنا في مجال الحكم على الكلمات في أغانينا، إنما نتحدث عن الموسيقى، فلن نناقش هؤلاء المؤلفين الحساب على كلماتهم التي يتحفونا بها صبحاً ومساء، ولذا فسوف نسترشد في هذا التحليل عناصر اللغة الموسيقية التي ذكرناها من قبل، وهي اللحن والإيقاع والتوافق الصوتي والصورة أو القالب.

اللحن:

يتميز اللحن في الموسيقى العربية بطابع فريد، خاص به، وهو تعدد السلالم الموسيقية، وهذه ميزة خاصة به، والسلم هو الحروف التي تكتب بها الكلمات، ولكن المشكلة هي في الكاتب الذي يحسن صياغة الكلمات والجمل من هذه الحروف، أو يتركها متفرقة دون رابط فتظل دون معنى.

ومهمة الموسيقي هي تنظيم هذه الأصوات العديدة

في مجموعات متناسقة تضمن إخراج ألحان ذات قيمة فنية، فهل استفاد الموسيقيون العرب من هذا التعدد في السلالم، لصياغة موسيقى ذات قيمة عالمية؟

لقد أفقد الجهل والتخلف الموسيقي التعدد قيمته بتركيزه على عاملين:

١ ـ عامل التلاصق:

ويمكن تلخيصه بأن كل صوت في اللحن هو الصوت الذي يلي ما سبقه ارتفاعاً أو إنخفاضاً، فبهذا أصبحت الموسيقى سلسلة متصلة ترتفع وتنخفض محافظة على تلاصقها، وإن لم تكن هذه القاعدة شاملة عند كل الموسيقيين فإنها بقيت مسيطرة على الأكثرية.

أما الألحان القديمة فتسيطر عليها هذه القاعدة بشكل لا استثناء فيه، مما بسَّط التركيب الموسيقي وقضى على الجدة في الألحان، وطغى على الشعور والإحساس بالتشابه والتشاكل والتجانس بين الألحان وأعدم عنصر التنويع.

فلم يلجأ الموسيقي إلى القفز الجريء بين السلالم والدرجات الموسيقية ليعطينا العمل الفريد، وظل يدور في دائرة الرتابة.

وهذا التلاصق قد قضى أيضاً على التوافق الصوتي،

لأن الأصوات ليست حرة كي يخلق التوافق فيما بينها، فلا علاقة مثلاً بين القرار والأصوات العالية، أو بين الأصوات التي تفصل بينها درجتان أو أكثر، فالارتفاع تدريجي درجة درجة، والإنخفاض أيضاً، فلا جديد في العلاقة بين الأصوات لتلاصقها صعوداً وهبوطاً.

٢ ـ عامل التماثل أو التوازي [١]:

كأن يقول مثلاً:

«دو ري مي» «ري مي فا» «مي فا صول»فكل واحدة من هذه الثلاث لا تختلف عن الأخرى إلا بارتفاعها درجة واحدة، والملحن يلجأ إلى هذه الوسيلة لسهولتها، ولكنها لا تعطينا شيئاً ذا قيمة فنية، وهكذا نرى أن الموسيقى العربية، تعمل بأساليب لا تكسبها لا جدة ولا طرافة ولا قيمة فنية بل تبعث على الملل والضجر بتكرارها، ولهذا نرى أن الجيل الجديد يتجه حتى في ذوقه الفني الغنائي إلى الموسيقى والأغاني الغربية، لأنه يبحث عن الجدة والطرافة.

الإيقاع:

إن الإيقاع الشرقي صفة تميز الموسيقى العربية عن الموسيقى الغربية، لأن الإيقاع الشرقي ظاهر وصريح، أما

---

(١) Symetricité.

الثـاني أي الغـربي، فضمني بـاطني، والمقصـود هنـا بـالموسيقى الغـربية، المـوسيقى الرفيعـة المستـوى وليس الموسيقى الراقصـة، وخصوصـاً آخر صـرعاتهـا الإيقاعيـة الديسكو، وهذا أكثره مشتقّاً ومستلب من الموسيقى الأفريقية.

والإيقاع، كما قلنـا في الموسيقى الغـربية، منـدمج في اللحن والتوافق، وضربـات الإيقاع خـافتة إلى حـد أن الأذن لا يمكنها تمييزها بسهولة.

ولكن لماذا كان إدماج الإيقاع تطوراً وتقدماً وإظهاره نقصاً؟

ذلك لأننا لو حاولنـا أن نتبع تـاريخ تـطور الموسيقى منـذ العصور البـدائية إلى عصـرنـا الحـالي، لـوجـدنـا أن الموسيقى البدائية كانت عبارة عن إيقاع بحت، ثم تطورت عن طـريق إدمـاج الإيقـاع وخفـوت صـوتـه ضمن أجـزاء المـوسيقى الأخرى، لكننـا نرى في بـلادنـا أن المـوسيقى تعني بـالنسبة للكثيـرين ضربـات الطبلة والـرق ويعتبرونهـا كـافية، كمـا نرى أيضـاً في أجزاء من الـريف اللبنـاني أن المـوسيقى هي عبـارة عن الـطبـل والمجـوز، وشتـان بين صـوت الـطبـل المـدوي وصـوت المجـوز، ولكن تـطور الموسيقى اتجه إلى إدمـاج عنصر الإيقـاع، كما ذكـرنـا، ضمن العناصر المكـونة الأخـرى، لتصبح كـلاًّ متكامـلاً لا يبرز واحد منهـا على حساب الآخـر. إذن فسيطرة الإيقـاع

عنصر هام من عناصر تخلف الموسيقى الشرقية عموماً، لأن القائد الفعلي للتخت الموسيقي الشرقي هو ضابط الإيقاع.

التوافق الصوتي:

والعنصر الثالث من عناصر اللغة الموسيقية هو التوافق الصوتي وهو غريب عن الموسيقى العربية، وقد تحدثنا عن سبب هذه الغربة عندما تحدثنا عن اللحن في الموسيقى العربية واتصافه بالتلاصق والتماثل، الأمر الذي أوقعه في الرتابة، وبالتالي في السطحية، وذلك لأن التوافق هو مصدر العمق في الموسيقى الغربية، وبسببه تتخذ الموسيقى ألواناً متجددة على الدوام، وكلما تكرر الإستماع اليها، كلما ازداد فهم السامع لهذه الموسيقى وازدادت رغبته في تكرار السماع. أما في الموسيقى الشرقية فإن تكرار السماع يؤدي إلى الملل. ولهذا لم يكن لدينا قطع كلاسيكية شرقية حفظت على مر الزمان مستقلة عن الكلمات، فإذا تطلعنا الى تراثنا وجدناه تراثاً غنائياً، إذا حذفنا كلماته لم يعد من ضرورة لوجوده، على عكس عطاءات باخ وموزار وشتراوس وبيتهوفن وسواهم، تلك التي تزداد قيمتها مع مرور الزمن، وتحافظ على جدتها كلما أعيد عزفها، بينما ألحاننا الجديدة لا تدوم أكثر من موسم، بل أنها قد تنتهي قبل نهاية الموسم، لطغيان أغانٍ

جديدة بسبب شعور الملل الذي يثيره تكرار سماعها.

الصورة أو القالب:

والعنصر الأخير من عناصر اللغة الموسيقية هو الصورة أو القالب، والغناء العربي التقليدي كان منغلقاً على نفسه في قالب ثابت لا يحب التغيير، هو البدء بالليالي، ويليه الموال أو الأدوار، وقد يسبق ذلك تقاسيم، كمقدمة موسيقية من الآلات القليلة التي تشكل التخت الشرقي وتصاحب الكلام والمغنى.

وهذا ليس قالباً بالمعنى العلمي للقالب، لأنه شكل تقليدي اهترأ لكثرة استعماله، ولكن لو تطلعنا إلى الغناء اللبناني أو العربي المتوسطي لوجدنا أشكالاً عديدة من القوالب.

فنحن نجد ها هنا، إضافة إلى ما سبق ذكره:

الدلعونا

الميجانا والعتابا

المعنّى

الشروقي

القرادي

مخمس مردود

العتابا

أبو الزلف والموليّا

وسواها الكثير من القوالب.

وللموسيقى الشرقية التقليدية صفة تميّزها عن أي نوع آخر من أنواع الموسيقى، هو العودة إلى القرار في نهاية كل مقطع منها، وتسمى هذه العودة بالقفلة التي تعقبها الآه من المستمع، على عكس الموسيقى الغربية التي لا تعود إلى القرار إلا في نهاية القطعة الموسيقية، ولهذه الصفة سبب هام منشؤه المستمع الشرقي الذي يبحث عن النشوة العاجلة، وعن الطرب المستمر في اللحن على حساب الاستمتاع الفني الصحيح. فالمستمع الشرقي يأكل ويستمع، ويتحدث مع الذين بجانبه ويستمع، ولذا لم يكن لديه القدرة على الاستماع المنتبه لدقائق أطول الى كل تفاصيل العمل الفني الموسيقي، فإذا كانت الحفلة الموسيقية من النوع الطويل كحفلات أم كلثوم مثلاً فإنه يعيش حالة من النشوة والتشنج مع الصوت والكلمات يحمله بعيداً عن الموسيقى التي يستمع إليها، لأن نشوته تنبع من داخله وتأثره بالكلمات أكثر مما تنبع من تأثّره بالعمل الفني نفسه، وهذا ما يجعله بعيداً عن القدرة على المحاكمة الفنية الصحيحة للعمل الموسيقي الذي يستمع إليه، وإذا كان هذا الجو يصلح لحلقات الذكر وحفلات الزار، فإنه أبعد ما يكون عن مجال الموسيقى.

وهكذا يتبين لنا أن عناصر اللغة الموسيقية الأربعة تتبدى في الموسيقى العربية بأشكال هزيلة ومليئة بالعيوب.

قد يظن ظانٌ أننا قسونا كثيراً في أحكامنا على الموسيقى الشرقية والعربية، إلا أن قسوتنا نابعة من حبنا لهذه الموسيقى ورغبتنا في أن نراها تتقدم لتبلغ الذروة في عطائها.

ومحاكمة الأخطاء يقصد منها تحليل هذه الأخطاء كي يبحث الموسيقيون العرب في هذه النقائص ويتخلصوا منها، ويبنوا أسساً جديدة لعطاءاتهم فيها، تلك التي نأمل أن تكون على المستوى الإنساني العالمي.

آراء وأقوال في الموسيقى

الموسيقى علمٌ يُبحث فيه عن أحوال النغم من جهة تأليفه اللذيذ والنافر، وعن أحوال الأزمنة المتخللة بين النغمات من جهة الطول والقصر. فعُلِم أنه يتم بجزئين: الأول علم التأليف وهو اللحن. والثاني علم الإيقاع، وهو المسمّى أيضاً بالأصول.

فالنغمات، جمع نَغَمة بالتحريك، هي لغة الصوت الساذج الخالي من الحروف، واصطلاحاً الصوت المترنَّم به.

واللّحْنُ لغة صوت من الأصوات المصوغة، واصطلاحاً ما رُكِّب من نغمات بعضها يعلو أو يسفل عن بعض على نسب معلومة. والنغم للحن كالأحرف للكلمات ثم يركَّب تركيباً موزوناً، أي أنه يُصاغ على أحد الأوزان المعروفة بالتأليف الموسيقي، ويُقرن بشيء

من الشعر أو غيره من سائر الفنون السبعة التي هي: القريض، والدوبيت، والموالي، والموشح، والزجل، والقومة، وكان وكان.

وهذا التعريف جامع مانع حيث دخل فيه زيادة على الموشحات والأدوار البشراوات والقدود والشرقيات، إذ هي مقرونة بكلام موزون على لغةِ مَنْ وضعها.

والصوت هو ما يصدر عنه كل حركة اهتزازية لجسم رنّان تُحدِث في الهواء ارتجاجاً يسير فيه إلى بُعْدٍ ما. والأصول هي عبارة عن موازين للألحان لعدم اختلالها واختلال المغنين عندما يُنشدون معاً حتى لا يسبق أحدهم الآخر ولا يتأخر عنه، بل يكون مجموعهم كالواحد. وبما ذُكِر يكون الغناء.

وقد أجمعت الأمم من جميع الطبقات على حبّ الألحان، ولكن ذلك حسب عاداتهم واصطلاح بلادهم. لأنك تجد لكل أمّة من الناس ألحاناً ونغمات يستلذونها ويفرحون بها لا يستلذها غيرهم ولا يفرح بها سواهم، مثل غناء الغربيين والفرس والأتراك والعرب والأكراد والأرمن والبربر والزنج وغيرهم من الأمم المختلفة الألسن والطباع والأخلاق والعادات، إلا بالتعوُّد على

سماعها أو بمعرفة مواقع الطَّرَب في أي لحن كان.

ومن الدليل البيِّن أنَّ للموسيقى تأثيراً في النفوس كون الناس يستعملونها تارة عند الفرح واللَّذَّة والأعراس والولائم، وأخرى عند الحزن والغم والمصائب والمآتم؛ وطوراً في بيوت العبادات والأعياد، وآونة في الأسواق والمنازل وفي الأسفار، وعند الراحة والتعب، وفي مجالس الرؤساء ومنازل السوقة. ويستعملها الرجال والنساء والصبيان والمشايخ والعلماء والجهلاء والصنَّاع والتجار وجميع طبقات الناس.

وهي من الأدوية المفيدة في علاج بعض الأمراض العَصَبيَّة. قال الشيخ أبو المواهب في «رسالته»: حكي أنه كان رجل مقعد لا ينصب قامته فلما سمع آلات الطرب قام ونصب قامته وارتاحت مفاصله.

وتفيد أيضاً لترويض الفكر بعد تعبه في المسائل المعضلة، قال الراجز:

الفكر في المسائل الصعاب
يورث في القلوب داء رابي
دواؤه سماع صوت يحسن
وذاك في (المواق) حكم بين

وقال الشيخ عبد الرؤوف المناوي رحمه اللّه تعالى: ينبغي للطالب عند وقوف ذهنه ترويحه بنحو شعر أو (سماع) أو حكايات، فإن الفكر إذا أغلق ذهل عن تصور المعاني وذلك لا يسلم منه أحد ولا يقدر انسان على مكابدة ذهنه على الفهم وغلبة قلبه على التصور، لأن القلب مع الإكراه أشد قبولاً وأبعد نفوراً. وفي الأثر «إن القلب إذا أكره عمي». ولكن يعمل على دفع ما طرأ عليه بترويحه بشعر أو نحوه من الأدب فيستجيب له القلب مطيعاً. قال الشاعر:

ليس بمغن في المودة شافع
اذا لم يكن بين الضلوع شفيع

وقيل إن الملاذّ التي عليها مدار الوجود أربعة: المأكل لعدم قيام البدن بدونه ـ والسماع لتعلقه بالروح وهي أشرف أجزاء الجسم ـ والنكاح لتعلقه بالنسل ـ والملبس لستر البدن ـ ولا يزاد في كل منها عن اللزوم، فإن زيد فيها عن ذلك حصل الإعياء ما عدا السماع فالزيادة لازمة فيه لغذاء الروح وراحة البدن وشفائه من الأسقام.

قال افلاطون: من حزن فليستمع الأصوات الطيبة فإن النفس إذا حزنت خمد منها نورها فإذا سمعت ما

يطربها اشتعل منها ما خمد.

وكان اسكندر ذو القرنين إذا وجد في نفسه ما يزعج مزاجه من انقباض دعى تلميذه ليحضر له العود ويضرب عليه فيزول عنه ما كان يجده.

وقال أفلاطون: إن هذا العلم لم تضعه الحكماء للتسلية واللهو، بل للمنافع الذاتية ولذة الروح الروحانية وبسط النفس وترويق الدم. أما من ليس له دراية في ذلك فيعتقد انه ما وضع إلاّ للهو واللعب والترغيب في لذة شهوات الدنيا و الغرور بأمانيها.

قال أحد الحكماء: إن الغناء فضيلة تعذر على المنطق إظهارها ولم يتعذر على النفس إخراجها بالعبارة فأخرجتها النفس لحناً موزوناً. فلما سمعتها الطبيعة استلذتها وفرحت وسرَّت بها. فاسمعوا من النفس حديثها ومناجاتها ودعوا الطبيعة والتأمل لزينتها لئلا تغرنكم.

وقال آخر: إن أصوات آلات الطرب ونغماتها وإن كانت بسيطة ليس لها حروف معجم فإن النفوس إليها أشد ميلاً ولها أسرع قبولاً لمشاكلة ما بينهما؛ وذلك أن النفوس أيضاً جواهرُ بسيطة روحانية ونغمات آلات الطرب كذلك والأشكال إلى أشكالها أمْيَل.

وقال آخر: نعم وان كانت ليست بحيوان فهي ناطقة فصيحة تخبر عن أسرار النفوس وضمائر القلوب ولكن كلامها أعجمي يحتاج إلى الترجمان.

وقال آخر: احذروا عند سماع الموسيقى أن يثور بكم شهوات النفس البهيمية نحو زينة الطبيعة فتميل بكم عن سنن الهدى وتصدكم عن مناجاة النفس العليا.

وقال آخر: إن جوهر النفس لما كان مجانساً ومشاكلاً للأعداد التأليفية وكانت نغمات آلات الطرب موزونة وأزمان حركات نقراتها وسكونات ما بينها متناسبة استلذتها الطباع وفرحت بها الأرواح وسرّت بها النفوس لما بينهما من المشاكلة والتناسب والمجانسة. وهكذا حكمها في استحسان الوجوه وزينة الطبيعيات لأن محاسن الموجودات الطبيعية هي من أجل تناسب ألوانها وحسن تأليف أجزائها.

وقال العلامة ابن خلدون في سبب اللذة الناشئة عن الغناء: إن اللذة هي إدراك الملائم ـ والمحسوس إنما تدرك منه كيفية، فإذا كانت مناسبة للمدرك وملائمة كانت ملذة وإذا كانت منافية له منافرة كانت مؤلمة فالملائم من الطعوم ما ناسبت كيفيته حاسة الذوق في مزاجها وكذا الملائم من الملموسات. وفي الروائح ما

ناسب مزاج الروح القلبي البخاري لأنه المدرك وإليه تؤديه الحاسة ولهذا كانت الرياحين والأزهار والعطريات أحسن رائحة وأشد ملاءمة للروح لغلبة الحرارة فيها التي هي مزاج الروح القلبي.

وأما المرئيات والمسموعات فالملائم فيها تناسب الأوضاع في أشكالها وكيفياتها فهو أنسب عند النفس وأشد ملاءمة لها، فإذا كان المرئي متناسباً في أشكاله وتخاطيطه التي له بحسب مادته بحيث لا يخرج عما تقتضيه مادته الخاصة من كمال المناسبة والوضع، وهذا هو معنى الكمال والحسن في كل مدرك. كان ذلك حينئذ مناسباً للنفس المدُركة فتلتذ بإدراك ملائمها. ولهذا تجد العاشقين المستهترين في المحبة يعبرون عن غاية محبتهم وعشقهم بامتزاج أرواحهم بروح المحبوب وفي هذا سر تفهمه إن كنت من أهله، وهو اتحاد المبدأ، وأن كل ما سواك إذا نظرته وتأملته رأيت بينك وبينه اتحاد في البداية يشهد لك به اتحادكما في الكون ـ ومعناه من وجه آخر ان الوجود يشرك بين الموجودات كما تقوله الحكماء فتود أن تمتزج بما شاهدت فيه الكمال لتتحد به بل تروم النفس حينئذ الخروج عن الوهم إلى الحقيقة، التي هي اتحاد المبدأ والكون.

ولما كان أنسب الأشياء إلى الانسان وأقربها إلى أن يدرك الكمال في تناسب موضوعها هو شكله الانساني فكان إدراكه للجمال والحسن في أشكاله وأصواته من المدارك التي هي أقرب إلى فطرته فيلهج كل أنسان بالحُسن من المَرْئيّ أو المسموع بمقتضى الفطرة. والحسن في المسموع أن تكون الأصوات متناسبة لا متنافرة، وذلك أن الأصوات لها كيفيات من الهمس و الجهر والرخاوة والشدة والقلقلة والضغط وغير ذلك والتناسب فيها هو الذي يوجب لها الحسن. فأولاً أن لا يخرج من الصوت إلى حدِّه دفعة بل بتدريج ثم يرجع كذلك وهكذا إلى المثل. بل لا بد من توسط المغاير بين الصوتين. وتأمّل هذا من افتتاح أهل اللسان التراكيب من الحروف المتنافرة أو المتقاربة المخارج فإنه من بابه. وثانياً تناسبها في الأجزاء فيخرج من الصوت إلى نصفه أو إلى ثلثه أو جزء من كذا منه على حسب ما يكون التنقل مناسباً على ما حصره أهل الصناعة، فإذا كانت الأصوات على تناسب في الكيفيات كما ذكره أهل تلك الصناعة كانت ملائمة ملذة. ومن هذا التناسب ما يكون بسيطاً ويكون الكثير من الناس مطبوعاً عليه لا يحتاجون فيه إلى تعليم ولا صناعة كما نجد المطبوعين على الموازين الشعرية وتوقيع الرقص

وأمثال ذلك ـ وتسمّي العامة هذه القابلية بالمضمار وكثير من القراء بهذه المثابة يقرأون القرآن فيجدون في تلاحين أصواتهم كأنها المزامير فيطربون بحسن مساقهم وتناسب نغماتهم ـ ومن هذا التناسب ما يحدث بالتركيب وليس كل الناس يستوي في معرفته ولا كل الطباع توافق صاحبها في العمل به إذا علم، وهذا هو التلحين الذي الذي يتكفل به علم الموسيقى.

وإن حسن الصوت مما أنعم الله به على صاحبه فقال عز وجل ﴿يزيد في الخلق ما يشاء﴾ جاء في التفسير: من ذلك الصوت الحسن. وذم اللّه سبحانه الصوت الفظيع فقال ﴿إن أنكر الأصوات لصوت الحمير﴾ يدل مفهومه على مدح الصوت الحسن النقي.

وقد ورد في الحديث الشريف: «حسِّنوا القرآن بأصواتكم فإن الصوت الحسن يزيد القرآن حسنا».

وعن أنس بن مالك رضي الله عنه قال: قال رسول الله ﷺ: «لكل شيء حلية وحلية القرآن الصوت الحسن».

وقد أنكر مالك رحمه الله تعالى القراءة بالتلحين. وأجازها الشافعي رضي الله تعالى عنه. وليس المراد بالتلحين تلحين الموسيقى الصناعي فإنه لا ينبغي أن

يُختلف في حظره إذ صناعة الغناء مباينة للقرآن بكل وجه، لأن القراءة والأداء تحتاج إلى مقدار من الصوت لتعيين أداء الحروف لا من حيث اتباع الحركات في موضعها ومقدار المد عند من يطلقه أو يقصره وأمثال ذلك. والتلحين أيضاً يتعين له مقدار من الصوت لا يتم إلاّ به من أجل التناسب الذي قلناه في حقيقة التلحين واعتبار أحدهما قد يخلّ بالآخر إذا تعارضا. وتقديم الرواية متعين من تغيير الرواية المنقولة في القرآن فلا يمكن اجتماع التلحين والأداء المعتبر في القرآن بوجه وإنما مرادهم التلحين البسيط الذي يهتدي إليه صاحب المضمار بطبعه كما قدمناه فيردد أصواته ترديداً على نسب يدركها العالِم بالغناء وغيره؛ ولا ينبغي ذلك بوجه كما قاله مالك، هذا هو محل الخلاف[1].. والظاهر تنزيه القرآن عن هذا كله كما ذهب إليه الامام رحمه الله تعالى لأن القرآن محل خشوع بذكر الموت وما بعده وليس مقام التلذذ بإدراك الحَسَن من الأصوات ـ وهكذا كانت قراءة الصحابة رضي الله عنهم كما في أخبارهم ـ وأما قوله ﷺ: «لقد أوتي مزماراً من مزامير آل داود» فليس

---

(١) راجع الإحياء للغزالي ـ وكتاب إيضاح الدلالات في سماع الآلات للنابلسي.

المراد به الترديد والتلحين إنما معناه حسن الصوت وأداء القراءة والإبانة في مخارج الحروف والنطق بها.

وقال ابن غانم المقدسي رحمه الله في كتابه «حل الرموز»: إن كثيراً من المتعمقين والمتقشفين كرهوا السماع وأنكروه أصلاً وفرعاً وحقيقة وشرعاً، وهذا غلط منهم لأن ذلك يفضي إلى تخطئة كثير من أولياء الله تعالى وتفسيق كثير من العلماء إذ لا خلاف أنهم سمعوا الغناء وتواجدو وأفضى بهم ذلك الى الصراخ والغشية والصعق، فكيف ينسب إليهم نقص وهم سالكون أتمّ الأحوال؟ وإنما يحتاج ذلك إلى تفصيل ونظر في أهل السماع واختلاف طبقاتهم ـ فمن صح فهمه وحسن قصده وصقلت الرياضة مرآة قلبه وجلت نسمات العزيمة فضاء سره فصفا من تصاعد الأكدار طبعه، ونجا من بشريته وخيالات وساوسه وعرى عن حظوظ الشهوات وتطهر من دنس الشهبات فلا نقول إن سماعه حرام وفعله خطأ.

(محاورة فلسفية) اجتمع جماعة من الحكماء والفلاسفة في مجلس ملك من الملوك، ففضل أثناء المحاورة أحدهم البصر على السمع بقوله: لا أنكر أن السمع والبصر هما من أفضل الحواس الخمس وأشرفها

التي وهبها الباري جل ثناؤه للحيوان ـ ولكن أرى أن البصر أفضل لأن البصر كالنهار والسمع كالليل.

فقال أحدهم: لا بل السمع أفضل من البصر لأن البصر يذهب في طلب محسوساته ويخدمها حتى يدركها مثل العبيد ـ والسمع يحمل إليه محسوساته حتى تخدمه مثل الملوك.

وقال آخر: البصر لا يدرك محسوساته إلاّ على خط مستقيم، والسمع يدركها من محيط الدائرة.

وقال آخر: محسوسات البصر أكثرها جسمانية، ومحسوسات السمع كلها روحانية.

وقال آخر: النفس بطريق السمع تنال خبر من هو غائب عنها بالمكان والزمان، وبطريق البصر لا تنال إلاّ ما كان حاضراً في الوقت.

وقال آخر: السمع أدق تمييزاً من البصر إذا كان يعرف بجودة الذوق الكلام الموزون والنغمات المتناسبة والفرق بين الصحيح والمنزحف والخروج من استواء اللحن. والبصر يخطىء في أكثر مدركاته فانه ربما يرى الكبير صغيراً والصغير كبيراً والقريب بعيداً والبعيد قريباً والمتحرك ساكناً والساكن متحركاً والمستوي معوجاً والمعوج مستوياً.

وقيل إن بعض الحكماء كان جالساً عند بعض الملوك فقال الملك: إن الانسان يألف السماع إذا تعود مجالس الطرب. فقال له الحكيم: يألفه إن كان في طبعه استعداد. يعني من أصل الخلقة. فأنكر عليه الملك وقال: هل لك دليل على ذلك؟ فقال: نعم. فأمر الحكيم باحضار مائة طفل من بني الناس من أولاد الأمراء والوزراء والعلماء والكتاب والزرّاع والسوقة والعبيد وغيرهم، وكانت أعمارهم لا تزيد على عشرة أشهر وأحضروا في يوم معلوم من أول النهار وقد هيأ لهم محلاً في بستان وأمر الحكيم أمهاتهم أن يحجبن أنفسهن عنهم نصف يوم حتى أقلقهم الجوع الشديد ثم أمر بردهم إلى أمهاتهم مرة واحدة ليرضعنهم ـ وبينما هم مشغولون بالتغذي إذ أمر الحكيم بضرب الآت الطرب دفعة واحدة فمنهم من ترك التغذي شاخصاً نحو الصوت محركاً أعضاءه وهو يضحك، ومنهم من ترك التغذي ساكناً لا يتحرك، ومنهم من جعل يلتفت مرة ويتغذى أخرى، ومنهم من جعل يحرك رجليه ويديه ولم يترك التغذي، ومنهم من بذل همته في التغذي ولم يلتفت. فعند ذلك ظهر للملك صحة ما قاله الحكيم. ولله في خلقه ما يشاء.

وأما تأثير السماع على الحيوان غير الناطق فما

ورد من أن الطيور كانت تلقي بنفسها وتصغي لقراءة داود عليه السلام مزاميره لصوته الحسن حتى أن بعضها يموت من شدة الطرب. (وكانت أصوات الأنبياء كلها حسنة)قال الراجز:

والطير قد يسوقه للموت إصغاؤه إلى حنين الصوت

وكذلك الإبل نراها تمد أعناقها صاغية لغناء الحادي لها فتهيم وتسرع في سيرها حتى تزعزع أحمالها وربما أتلفت نفسها من سرعة السير مع ثقل أحمالها وهي لا تشعر بذلك بسبب نشاطها.

وقد نقل في الإحياء أن أبا بكر محمد بن داود الدينوري رضي الله تعالى عنه قال: كنت بالبادية فوافيت قبيلة من قبائل العرب فأضافني رجل منهم وأدخلني خباءه فرأيت فيه عبداً أسود مقيداً بقيود ورأيت قباله إبلاً وجمالاً قد ماتت وبقي منها جمل ناحل ذابل كأنه ينزع روحه، فقال لي الغلام: أنت ضيف ولك أن تشفع إليّ إلى مولاي فإنه مكرم لضيفه ولا يرد شفاعتك في هذا القدر. قال: فلما أحضر الطعام قلت لا آكل ما لم أشفع لهذا العبد. فقال: إن هذا العبد أفقرني وأهلك جميع مالي. فقلت: ماذا فعل؟ فقال: إن له صوتاً طيباً واني كنت أتعيش من ظهور هذه الجمال فحمَّلها أحمالاً

ثقالاً وكان يحدو لها حتى قطعت مسيرة ثلاثة أيام في ليلة واحدة من طيب نغمته، فلما حطَّت أحمالها ماتت كلها إلا هذا الجمل. ولكن أنت ضيفي فلكرامتك قد وهبته لك. فأحببت أن أسمع صوته فلما أصبحنا أمره أن يحدو على جمل قوي ليستقي الماء من بئر هناك، فلما رفع صوته هام ذلك الجمل وقطع حباله فوقعت على وجهي فما أظن أني سمعت قط صوتاً أحسن منه.

ومن قبيله ما يستعمله رعاة النغم والبقر والخيل والحمير عند ورودها للماء من الصفير ترغيباً لها في شربه.

وقيل إن صيادي الغزلان والدراج والقطا وغيرها لهم غناء يغنون به في وقت صيدها في ظلام الليل حتى يوقعوها ويأخذوها بيدهم.

والصيادون يصيدون الفيل والغزال بالسماع وآلات الطرب والملاهي تلهيها عن رعيها فتسهو عن الرعي والهرب حتى تؤخذ وتصاد.

وكذلك السماكون بالنواحي يصطادون السمك بأصوات شجية.

وكذلك يصيدون كثيراً من الطيور لما في الغناء من الجذبة السارية الشاغلة.

وجملة القول انه يستلذها جميع الحيوانات التي لها حاسة السمع.

واختلف في الواضع فقيل فيثاغورس، وكان قد رأى جمعاً من الحدادين يضربون بالمطارق على التناسب فتأمل ثم رجع وقصد أنواع المناسبات من الأصوات ولما حصل له ما قصده بتفكّر كثير وفيض إلهامي جمع آلة وشد عليها وتراً وأنشد شعراً في التوحيد وترغيب الخلق في أمور الآخرة فأعرض بذلك كثير من الخلائق عن الدنيا وصارت تلك الآلة معززة بين الحكماء ثم وضع بعدها قواعد هذا الفن. وأضاف بعدها العلماء مخترعاتهم إلى أن انتهت النوبة إلى أرسطو فتفكر ثم وضع الأرغنون وهي آلة قديمة لليونانيين تعمل من ثلاثة زقاق كبار من جلود الجواميس تضم بعضها إلى بعض ويركب على رأس الزقّ زقّ آخر ثم يركب على هذه الزقاق أنابيب لها ثقب على حسب استعمال المستعمل.

(وذكر في الاصحاح الرابع من سفر التكوين) وعرف قايين امرأته فحبلت وولدت حنوك. وكان يبني مدينة. فدعى اسم المدينة كاسم ابنه حنوك. وولد لحنوك عيراد. وعيراد ولد محيويائيل. ومحيويائيل ولد متوشائيل. ومتوشائيل ولد لامك. واتخذ لامك لنفسه

امرأتين. اسم الأولى عادة. واسم الأخرى صلة. فولدت عادة يابال. الذي كان أباً لساكني الخيام ورعاة المواشي. واسم أخيه يوبال. الذي كان أباً لكل ضارب بالعود والمزمار. وصلة أيضاً ولدت توبال قايين الضارب كل آلة من نحاس وحديد.

قال إبن الأثير في تاريخه: وقيل إن أول من وضعه نوح عليه السلام واخترع العود المعروف واستخرج منه النغمات وانعدم ذلك العود عند الطوفان ـ ثم في عهد داود استخرج وهذب وضرب عليه.

وقد ذُكر في تصحيح الغلطات أن أول من وضعه لامك من أولاد نوح عليه السلام واخترع العود المعهود، وبعد فتنة بختنصر فقدت تلك الآلة. وفي زمن اسكندر ذو القرنين أوجد الحكماء الكاملون بقوة الرياضة علم الموسيقى. وقد ثبت أن أرسطو وبقراط وسقراط وجالينوس وأفلاطون قد استعملوا الموسيقى.

وقيل إن الحكماء استخرجت الصنائع بحكمتها وعلمتها للناس ومن جملتها فن الموسيقى واستعمل كسائر الصنائع.

وقيل إن أول من وضعه جمشيد، وهو ملك من

ملوك الفرس[١] كان بمدينة اصطخر التي صارت الآن قرية صغيرة بقرب شيراز.

وكان في سلطان العجم قبل الملة الاسلامية منها بحر زاخر في أمصارهم ومدنهم وكان ملوكهم يتخذون ذلك ويولعون به حتى لقد كان لهم اهتمام بأهل هذه الصناعة ولهم مكان في دولتهم، وكانوا يحضرون مشاهدهم ومجامعهم ويغنون فيها ـ وهذا شأن العجم لهذا العهد في كل أفق من آفاقهم ومملكة من ممالكهم.

وأما العرب فكان لهم أولاً فن الشعر يؤلفون فيه الكلام أجزاء متساوية على تناسب بينها في عدة حروفها المتحركة والساكنة ويفصلون الكلام في تلك الأجزاء تفصيلاً يكون كل جزء منها مستقلاً بالافادة لا ينعطف على الآخر ويسمونه البيت. فتلائم الطبع بالتجزئه أولاً ثم بتناسب الأجزاء في المقاطع والمبادي ثم بتأدية المعنى المقصود وتطبيق الكلام عليها فلهجوا به فامتاز من بين كلامهم بحظ من الشرف ليس لغيره لأجل اختصاصه بهذا التناسب وجعلوه ديواناً لأخبارهم وحكمهم وشرفهم، ومحكّاً لقرائحهم في إصابة المعاني وإجادة الأساليب. وما من أمة لها قوة على التصرُّف في

---

(١) بدليل أن اكثر أسماء النغمات فارسية.

المعاني إلاّ وفيها شعراً بلسانهم إلاّ أن فضل الأشعار العربية مشهور كما لا يخفى. واستمروا على ذلك وهذا التناسب الذي من أجل الأجزاء والمتحرك والساكن من الحروف قطرة من بحر تناسب الأصوات والألحان إلاّ أنهم لم يشعروا بما سواه لأنهم حينئذ لم ينتحلوا علماً ولا عرفوا صناعة وكانت البداوة أغلب نحلهم؛ ثم تغنى الحداة منهم في حداء إبلهم والفتيان في فضاء خلواتهم فرجّعوا الأصوات وترنّموا وكانوا يسمّون الترنُّم إذا كان بالشعر غناء واذا كان بالتهليل أو نوعُ القراءة تغبيراً بالغين المعجمة والباء الموحدة. وعللها أبو إسحاق الزجاج بأنها تذكر بالغابر وهو الباقي أي بأحوال الآخرة. وربما ناسبو في غنائهم بين النغمات مناسبة بسيطة كما ذكره ابن رشيق في آخر كتاب «العمدة» وغيره. وكانوا يسمونه السناد وكان أكثر ما يكون منهم في الخفيف الذي يُرقص عليه ويُمشي بالدف والمزمار فيطرب ويستخف الحلوم. وكانوا يسمون هذا الهزج وهذا البسيط، كله من التلاحين هو من أوائلها ولا يبعد أن تتفطن له الطباع من غير تعليم شأن البسائط كلها من الصنائع ولم يزل هذا شأن العرب في بدواتهم وجاهليتهم.

فلما جاء الاسلام واستولى على ممالك الدنيا وحاز سلطان العجم وغلبهم عليه وكان أهله من البداوة

والغضاضة على الحال التي عرفت لهم مع غضارة الدين وشدته قي ترك أحوال الفراغ وما ليس بنافع في دين ولا معاش فهجروا ذلك شيئاً ما، ولم يكن الملذوذ عندهم إلاَّ ترجيع القراءة والترنُّم بالشعر الذي هو دَيْدَنهم ومذهبهم. فلما جاءهم الترف وغلب عليهم الرفه بما حصل لهم من غنائم الأمم صاروا إلى نضارة العيش ورقة الحاشية واستحلاء الفراغ وافترق المغنون من الفرس والروم فوقعوا إلى الحجاز وصاروا موالي للعرب وغنوا جميعاً بالعيدان و الطنابير والمعازف والمزامير؛ وسمع العرب تلحينهم للأصوات فلحنوا عليها أشعارهم وظهر بالمدينة نشيط الفارسي وطويس وسائب خاثر مولى عبد الله بن جعفر فسمعوا شعر العرب ولحنوه وأجادوا فيه وطار لهم ذكر. ثم أخذ عنهم معبد وطبقته وابن سريج وأشباهه. وما زالت صناعة الغناء تتدرج إلى أن كملت في أيام بني العباس عند إبراهيم بن المهدي وابراهيم الموصلي وابنه اسحاق وابنه حماد. وكان من ذلك في دولتهم ببغداد ما تبعه الحديث بعده به وبمجالسه لهذا العهد. وأمنعوا في اللهو واللعب، واتخذت آلات الرقص في الملبس والقضبان والأشعار التي يترنم بها عليه وجعل صنفاً وحده، واتخذت آلات أخرى للرقص تسمى بالكرج وهي تماثيل خيل مسرجة

من الخشب معلقة بأطراف أقبية يلبسها القيان ويحاكين بها امتطاء الخيل فَيَكْررن ويفررن، وأمثال ذلك من اللعب المعد للولائم والأعراس وأيام الأعياد ومجالس الفراغ واللهو ـ وكثر ذلك ببغداد وأمصار العراق وانتشر منها إلى غيرها.

وقيل إن الفارابي صنعه لما مات والده وجعله على طبائع الانسان وقال هذا أبي ليتسلى به. وعمل له لوالب تربط فيه الأوتار وتعرك إلى أن يضبط الساز إن شاء حاذقاً وإن شاء رخيماً. ولكنه لم يجوف له بطناً ولم يثقب وجهه بل جعله مسدوداً فلما ضرب عليه ولم يظهر له طنين بل خرس فتركه وصار يقول إن أبي أخرس. ثم أنه تفقده في بعض الأيام وضرب عليه فظهر له صوت عال فنظر إليه فإذا الفار قد نقره، فعلم أن صوته من نقر الفار فقال: هذا ليس بأبي بل الفار أبي. قالوا: ومن أجل ذلك لقبوه به، أي بالفارابي.

وأقول هذا ليس بشيء لأنها نسبة إلى فاراب وهي ناحية وراء نهر سيحون أو اسم لمدينة أترار كما في القاموس.

والفارابي لم يبدع العود قط بعد أن علمت أنه من مخترعات الأمم السابقة ولكنه زاد فيه أنغاماً وأتقنه.

وأيضاً ذكر صاحب الصحاح إن العود اسم آلة من آلات المعازف ـ والصحاح لم يذكر إلاّ لغة العرب أي ما نطقت به ـ والفارابي ما ظهر إلاّ بعد انقراض من يعتد بلغته من العرب ـ وهو أيضاً ليس منهم بل عجمي مستعرب.

وفي «أوائل» السيوطي إن أول من وضع الآلة المعروفة للغناء المسماة (بالقانون) ورتبها أبو نصر الفارابي أستاذ ابن سينا.

وقيل إن أول من صنع العود بعض حكماء الفرس وإنه سماه البربط وتفسيره (باب النجاة). والمعنى أنه مأخوذ من صرير باب الجنة. وقد جعل أوتاره أربعة بإزاء الطبائع الأربع: فالزير[١] بإزاء الصفراء ـ والمثنى[٢] بإزاء الدم ـ والمثلث[٣] بإزاء البلغم ـ والبم[٤] بإزاء السوداء. فإذا اعتدلت أوتاره ورتبت على ما يجب جانست الطبائع وانتجت الطرب وهو رجع النفس إلى الحالة الطبيعية دفعة واحدة. ثم ما زالت عدة أوتاره

---

(١) النوا.
(٢) الدوكاه.
(٣) العشيران.
(٤) مختلف فيه بين انه اليكاه أو (قرار البوسلك).

أربعة إلى أن ظهر زرياب وتعلم ضرب العود من اسحاق الموصلي ومهرَ فيه حتى برع وفاق أستاذه وصبغ الأوتار الأربع بألوان ما هو بإزائها من الطبائع ـ فجعل ما بإزاء السوداء أسود ـ وما بإزاء الدم أحمر ـ وما بإزاء البلغم أبيض ـ وما بإزاء الصفراء أصفر. وزاد وتراً خامساً سماه النفس لعدم قيام الطبائع الأربع بدونه.

ولما علم اسحاق أستاذه بهذا الأمر قال: إن العراق لا يسعني ويسعك فاخرج منه. فخرج ولحق بالحَكَم بن هشام بن عبد الرحمن الداخل أمير الأندلس فبالغ في إكرامه وركب للقائه وأسنى له الجوائز والاقطاعات والجرايات وأحله من دولته وندمائه بمكان ـ وهو الذي اخترع بالأندلس مضراب العود من قوادم النسر عوضاً عن مضراب الخشب ـ فأبدع في ذلك للطف الريشة وخفتها على الأصابع وطول سلامة الوتر على كثرة ملازمتها إياه ـ فأورث بالأندلس صناعة الغناء ما تناقلوه إلى أزمان الطوائف وطما منها بإشبيلية بحر زاخر وتناقل منها بعد ذهاب غضارتها إلى بلاد العدوة بافريقية والمغرب وانقسم على أمصارها وبها الآن منها صبابة على تراجع عمرانها وتناقص دولها.

وقيل إن أول من غنى على العود من العرب

بألحان الفرس النضر بن الحارث. وذلك أنه وفد على كسرى فتعلم ضرب العود والغناء وقدم مكة فعلَّم أهلها.

وقيل إن أول من غنى في الاسلام بألحان الفرس طويس. وذلك ان عبد الله بن الزبير لما بنى الكعبة ورفعها كان في بنائها صناع من الفرس يغنون بألحانهم فوقع طويس عليها الغناء العربي ثم دخل الشام فأخذ من ألحان الروم ثم رحل إلى فارس فأخذ الغناء وضرب بالعود وأتبعه من بعده.

وفي «أوائل» السيوطي إن أول صوت غُنِّيَ به في الإسلام كان يغني به طويس.

قد براني الشوق حتى كدت من وجدي أذوب

وقال السيوطي: إن أول من ضرب بالدف عند ظهور الاسلام بالمدينة المنورة الجواري من بني النجار استقبلن رسول الله ﷺ بالدفوف يتغنين ويضربن بها وهن يرتجزن:

(نَحْنُ جَوَارٍ مِنْ بني النَّجَّار يا حبَّذا مُحَمَّدٌ مِنْ جارِ)

وأول غناء تغنى به النساء والصبيان في المدينة عند قدوم رسول الله ﷺ بعد عودته من غزوة تبوك بشعر لطيف وهو:

طلع البدر علينا من ... من ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا ... مادعا لله داع
ايها المبعوث فينا ... جئت بالأمر المطاع

وأول من أفسد الغناء القديم وجعل للناس طريقاً جديداً رقيقاً بالأصوات الحزينة هو إبراهيم بن المهدي.

وأول من تغنَّى من العرب الحجازية خزيمة بن سعد ويلقب بالمصطلق لحسن صوته في غنائه.

وأول من أحدث الحداء غلام من مُضَر. روي عن ابن عباس رضي الله عنهما: كان رسول الله ﷺ في مُضَر فسمع صوت حاد يحدو فقال: ميلوا بنا إليه. فقال: ممن القوم؟ قالوا: من مُضَر. فقال: أتدرون متى كان الحداء؟ قالوا لا، بأبينا وأمِّنا. فقال: إن أباكم مُضَر خرج في مال له فوجد غلامه قد تفرقت عليه إبله فضربه على يده بالعصا فعدا الغلام في الوادي وهو يصيح وايداه وايداه فسمعت الابل صوته واجتمعت. فقال مُضَر: لو اشتق من هذا الكلام مثل هذا لكان كلاماً يجتمع عليه الإبل. فاشتق الحداء من ذلك.

وكان سلاّم الحادي من العرب في الدولة العباسية يضرب المثل بحدائه. فقال يوما للمنصور: يا أمير المؤمنين مر الجمالين بأن يظمئوا الإبل ثم يوردوها الماء

فإني آخذ في الحداء فترفع رؤسها وتترك الشرب. ففعلوا ما قال فأجرى ما التزم وارتجز.

ألا يـا بـانـة الحـادي بشـاطـىء نهـر بغـداد
شجـانـي فيـك صيـاح طــروب فــوق ميــاد
وإن جــادت بنغمتهــا فمـن أنجشـة الحـادي

والحقيقة ان الموسيقى لم يعرف لها واضِع، وكل من حدد واضعاً لها فقد أخطأه الجد وخدعه الباطل ولم يدرك حقيقة العمران وأطوار بني الانسان. فإن الإنسان في أي طور ظهر وأرض انتشر فالغناء حليفه والشعر أليفه. أوما تراك ترى الأمم الهمجية والقبائل الوحشية لها ألحان وأنغام تلائم طبعها وتناسب حالها؟ نعم انها تختلف في الأمم اختلافاً هائلاً وتتباين تبايناً عظيماً ومنشأ هذا تفاوتهم في المدنية ودرجاتهم في العلم والحضارة فالذي ينظر مثلاً إلى الزنجي في أفريقيا، والأديب في أوروبا ويضع كل واحد منها في كفة ميزان، يرى أن الأول كأنه بالنسبة إلى الآخر ليس من نوع الانسان بل هو من نوع آخر يشبهه في اعتدال القامة وتقاطيع العضلات. وكما أن الفرق الذي تراه في شكلهما وعلمهما تراه بين لحنهما وغنائهما.

وقصارى القول في الموسيقى ان النفس عند سماع

النغم والأصوات يدركها الفرح والطرب بلا شك فيصاب مزاج الروح نشوة يستسهل بها الصعب ويستميت في ذلك الوجه الذي هو فيه. وهذا موجود حتى في الحيونات العجم بانفعال الإبل بالحداء والخيل والحمير بالصفير كما علمت. ويزيد ذلك تأثيراً إذا كانت الأصوات متناسبة كما في الغناء، وأنت تعلم ما يحدث لسماعه من مثل هذا المعنى. ولأجل ذلك تتخذ العجم في مواطن حروبهم (الآلات الموسيقية) لا طبلاً ولا بوقاً فيحدق المغنون بالسلطان في موكبه بآلاتهم ويغنون فيحركون نفوس الشجعان بضربهم إلى الاستماتة. ولقد سمعنا أيضاً إن في حروب العرب الأقدمين من كان يتغنى أمام الموكب بالشعر ويطرب فتجيش همم الأبطال بما فيها ويسارعون إلى مجال الحرب وينبعث كل قرن إلى قرنه. وكذلك زناتة من أمم المغرب يتقدم الشاعر عندهم أمام الصفوف ويتغنى فيحرك بغنائه الجبال الرواسي ويبعث على الاستماتة من لا يظن بها، ويسمون ذلك الغناء (ناصوكايت) ـ وأصله كله فرح يحدث في النفس فتبعث عنه الشجاعة كما تنبعث نشوة الخمر بما يحدث عنها من الفرح.

وهذا الفن آخر ما يحصل في العمران من الفنون

لانه كمالي في غير وظيفة من الوظائف إلا وظيفة الفراغ والفرح. وهو أيضاً أول ما ينقطع من العمران عند اختلاله وتراجعه.

وفي لفظه لغتان: إحداهما موسيقي بمثناتين تحتيّتين بينهما قاف مكسورة. والأخرى موسيقى بحذف الياء الأولى. وعلى كل من اللغتين هو بضم الميم وسكون الواو وكسر السين المهملة كلمة يونانية معناها علم النغمات والألحان، وكان هذا هو الأصل فيه، ثم صار علماً على هذا العلم في سائر اللغات. ويسمون المغني المطرب الملحن المجيد (موسيقار) والآلة التي يصور بها كالعود وغيره (موسيقيري) حسبما يظهر من تتبع كلامهم حيث قالوا كل صناعة متعلقة باليد فموضوعها الجسم الطبيعي الا الموسيقى فموضوعها الصوت المشتمل على الألحان المخصوصة. ولا يخفى عليك ان تعلق الصناعة باليد إنما يجري في الآلة فقط. وبعضهم يسمي المغني (بالموسيقان) وآلة الغناء (بالموسيقات).

نظرة تاريخية

إن من يستعرض الكتب التي تبحث مجمل التاريخ الحضاري لعصر من العصور، أو لبلد من البلدان، أو للمدنية الغربية عامة، يجد أنها تبين العلاقة ـ وفي الغالب بصورة بارعة ـ بين التاريخ الاجتماعي والفنون، ولكنها إما أن تترك الموسيقى كلها جانباً، أو إنها تخصها ببعض الفقرات التي تعالجها معالجة مقتضبة. ويرجع السبب في هذا الموقف غير الودي، من الموسيقى إلى الطبيعة الفذة التي يتصف بها وجود هذا الفن. فروائع الأدب والفنون الجميلة سهلة المنال، وهي ملقاة هناك لكل من يروم مشاهدتها أو قراءتها، ولا سيما في عصرنا هذا، عصر الطبعات الفخمة. غير أن كتب النوتات الموسيقية (Scores) تقبع صامتة خرساء، ولا يعي السواد الأعظم من الناس شيئاً منها. انها تحتاج إلى مترجم يترجم بكل ما تعنيه الكلمة من

الحرفية، الرموز الموسيقية إلى نغم، ولا تتحول الموسيقى إلى تجربة فنية، إلا بعد أن تمر خلال المرحلة الثانية هذه. فلهذا تبقى الموسيقى دائماً بعيدة عن متناول الناس المباشر بخطوة واحدة. وهي بهذا ـ بخلاف اللوحة الزيتية او الرواية ـ «لا تستطيع التحدث عن نفسها».

إن مَثَل الموسيقى بالنسبة لبقية الفنون، كمَثَل جون أولدن، من أوائل المستوطنين، وهذا الاتكال على مترجم لها، يورثها مصاعب غريبة خاصة. فنحن حين نقوم بأداء قطعة من روائع موسيقى عصر النهضة، نفعل ذلك بما أورثنا إياه القرن العشرون من العادات الموسيقية اللاواعية، والآلات والحناجر، ولا نملك إلا أن نضيف شيئاً لا وجود له في الأصل. وما هو الأصل حقاً إذا كان الأثر الموسيقي يحتاج إلى ترجمة، وهذه الترجمة تغير شخصيته الأصلية؟

تتكون القطعة الموسيقية من عنصرين: قديم وحديث، ومهما توخينا الأمانة بالنسبة للأصل، يظل ذلك الخطر يتهددنا، خطر أن يقوم العازف بتشويه الصورة، كما لو كنا ننظر إلى لوحة زيتية، خلال نظارات ملونة، تمحو ألواناً معينة محواً تاماً.

فالموسيقى إذن بطبيعتها الخاصة، لا تدع مجالاً للمقارنة بينها وبين بقية الفنون، مقارنة مباشرة. إنها فن زمني، يجب أن يعاد خلقه دائماً في الزمن. إلا أن الحاجة إلى إعادة الخلق، إن هي إلاّ سبب واحد فقط من الأسباب التي وضعت الموسيقى، في هذا الموضع الفريد، هناك سبب أهم من ذلك وهو ما يدعى «بالتخلُّف الحضاري» بين الموسيقى والفنون الأخرى. خذ مثلاً روائع الفن المعماري في القرون الوسطى. لقد أصبحت الكاتدرائيات من أهم ما يجتذب الرحّالة، وهو يشعر بالزهو إذ يتعلم خلال ترحاله أن يميز بين الأسلوبين الروماني والقوطي. ولنفرض الآن أن هذا السائح، وهو في وقفته يتطلع إلى أحد الأعمدة السامقة في فناء الكنيسة، يجد نفسه وجهاً لوجه أمام موسيقى ذلك العصر، فلا شك أنه سيشيح بوجهه متبرماً مرتبكاً.

إن الموسيقى الغنائية التي كانت تنشد في القرون الوسطى في كنيسة نوتردام باريس ـ مثلاً ـ أو في «الدومو» في فلورنسا لا زالت محفوظة فعلاً، وهي بطريقتها الخاصة لا تقل عن الفن المعماري شموخاً وأهمية إلا أن المستمع العادي لا يقرّ بذلك حقاً بعد سماعه إياها للمرة الأولى. فهو لا يدرك أو «يرى»

مواطن الجمال في هذه الموسيقى بالسرعة التي يدرك بها جمال فن البناء، فهو لهذا يخلص إلى إحدى النتيجتين: إما أنه سيظل إلى الأبد خارج حلقة تلك الطبقة المختارة لأنه يفتقر إلى «الحسّ الموسيقي» اللازم، أو أنه يقول في نفسه: «أنا لا أعرف عن الموسيقى شيئاً، ولكني أعرف ماذا أحب». وينتهي به الأمر إلى أن يُقصي موضوع الموسيقى عن ذهنه غير مكترث لها.

هذان الموقفان يلخصان إلى حد بعيد الشعور السائد لدى عامة الناس تجاه الموسيقى، إلا أنهما بالرغم من شيوعهما مضللان. إن الفكرة القائلة بأن على الشخص أن يكون حائزاً على تلك الموهبة الغامضة التي تدعى «الحسّ الموسيقي» لكي ينفذ إلى ما في الموسيقى من سِحر لهي مبالغة لحقيقة معروفة. فنكراننا مع ذلك لمقدرة المستمع العادي على تعود الإصغاء الواعي، حتى دون أن يحتاج في ذلك إلى موهبة فطرية عالية، إنما يشبه قولنا إنه لا حاجة به أن يتعلم القراءة لأنه لا يقرض الشعر. فكما أن القراءة هي من الأشياء التي يمكن أن يتعلمها من ليس بأديب، فكذلك الموسيقى، يمكن أن يتعلمها من ليس بموسيقي. إن الثقافة هي في الحالتين الشرط اللازم لتفهم الأعمال الفنية العظيمة.

ومن الجدير بنا أن نتذكر أن كلمة «قوطي» كانت إلى ما قبل حقب قليلة تستعمل للحط من قدر الأعمال الفنية. والواقع، أننا لم نكتسب الفهم اللازم للفن القوطي في الفنون المرئية إلا من زمن قصير. أما في الموسيقى فلم نبلغ هذه المرحلة بعد، ما تزال الموسيقى تتعثر في المؤخرة وتسبب هذا التخلُّف الحضاري بينها وبين الفنون الأخرى. أما الموقف الثاني، موقف «أنا أعرف ما أحب» فإنه يقنع بأن هذا التخلُّف شيء أزلي محتوم ويرفض داخل نفسه فكرة التهذيب الموسيقي. إن الموقف القنوع الإنهزامي هذا يهبط بالموسيقى إلى مستوى التسلية الضحلة. والنتيجة الطبيعية لذلك أن نظرة الناس إلى الأشخاص الذين اتخذوا من الموسيقى مهنة لهم هي أنهم في الأساس مطربون. ويحدث أن يكون بعضهم أكثر اندفاعاً من الآخر، إلا أنهم مع ذلك مطربون بأجمعهم.

فنحن، باختصار، إذا بلغنا مرحلة من الوعي في الأدب والفنون الجميلة الأخرى، فإننا ما نزال لم نستكمل النضج بالنسبة إلى الموسيقى، وهذا ما حال بينها وبين أن تحتل مركزها الثابت بين دراسات النشطات الإنسانية (Humanities). وعلى الرغم من أن الآراء متفقة

نظرياً على اعتبار الموسيقى عضواً في هذه العائلة، ولكن واقع الأمر يضعها في منزلة القريب المعدم. ولقد أخذ بعضهم يشك بصورة جدية أن بوسع الموسيقى، بسبب طبيعتها الخاصة، أن تصبح موضوعاً مناسباً في الدراسات الإنسانية. غير أن هنالك مفهوماً أوسع وأكثر استنارة أخذت بوادره تظهر الآن، وقد ظهر لينقذ الموسيقى من محنة «سندريللا». وهذا «الأميرالساحر» الذي خفّ لانقاذها يسمى علم الموسيقى (Musicology).

إن علم الموسيقى، أو الاختصاص في البحوث الموسيقية، حديث الانضمام إلى صفوف الدراسات الانسانية. إنه يتناول دراسة الموسيقة دراسة جدية يعدّها جزءاً من الفنون الحرة، ويدرسها في إطارها الحضاري بطريقة تسهم في فهم أشمل للموسيقى ولمحيطها الحضاري. وقد ظهرت في الماضي بحوث مستفيضة عن المؤلفين الموسيقيين، بيد أن الاهتمام أخذ ينتقل الآن إلى الموسيقى ذاتها. كل أثر فني يفترض أموراً يقبلها أهل عصره بلا جدال، بينما صارت لا تستهوي أهل هذا العصر؛ والسبب الذي يدفع الباحث إلى التخصص في شكسبير أو مايكل أنجلو أو الفن البيزنطي هو بالضبط إن تقدير الفن الواعي ليس مجرد استجابة

تلقائية وإنما نتيجة المجهود الموجَّه. لقد أدركنا ذلك بالنسبة للأدب والفنون الجميلة، وقد بدأنا ندركه بالنسبة للموسيقى أيضاً، فهي لا تعدم مختصين لا في المشاهير الموسيقيين فحسب وإنما في أمثال مونتيفردي (Monteverdi) وجوسكان (Josquin) وماشو (Machaut) وبيروتان اوف نوتردام (Perotin Of Notre Dame).

أما فكرة «أعرف ماذا أريد» التي تعتمد على الذوق الحَدْسي الصرف في الموسيقى فهي التي أحدثت هذه الشقة التي اتسعت بشكل صارخ بين دائرة الخاصة ممن يحترفون الموسيقى وممن هم على «علم بخفاياها»، وبين الجمهور العام. ويجد المرء أن هذا «الحَدْس» الذي يدعو إليه أنصار هذا الموقف من الموسيقى لا يعدو أن يكون اسماً يسبغ الفخر والمباهاة على المفاهيم والأهواء التي ورثناها عن أجدادنا، ومن موسيقى العام الماضي التي ألفناها بالعادة. وقد أدى اتباع هذه المفاهيم إلى أن ينعزل كيانان موسيقيان هائلان انعزالاً خطيراً، ولا يجدا سبيلهما إلى البرامج الموسيقية اليومية: وهما الموسيقى التي سبقت باخ (Buch) والموسيقى الحديثة. فإذا كانت الموسيقى القوطية لا تلاقي رواجاً عاماً في الوقت الحاضر، فليس السبب هو

افتقارها إلى محتوى موسيقي داخلي، بل لأن السامع الذي تعوزه الدربة يصغي إليها بتحيُّز لا واع لها، فهو يتوقع النغم المألوف وإذا به يرتد خائباً دون أن يتحقق توقعه. كما أنه لا يعرف ما ينبغي عليه أن يبحث عنه في العمل الموسيقي فيقصر اهتمامه على ما هو ثانوي وتفوته الأنغام الأساسية. وليس مرد ذلك إلى التفاصيل الدقيقة التي تتضمنها هذه الموسيقى. المسألة هي مسألة مبادىء عامة. فالموسيقى القوطية تعتمد على اسس تختلف عن الأسس التي تعتمد عليها الموسيقى الكلاسكية اختلاف فن البناء القوطي عن البناء في القرن الثامن عشر. وانه لمن أروع مهام علم الموسيقى أنه يدرس ويصف المبادىء الأساسية التي تتميز بها الموسيقى في العصور المختلفة.

لقد علَّمنا علم الموسيقى هذا كيف «نسمع» تماماً كما تعلمنا كيف «ننظر» في خفايا الأساليب غير المألوفة، ولقد أصبحت الموسيقى تجربة جمالية أشد تركيزاً بفضل تفهمنا لها، ذلك التفهم الذي لا ينتهي عند الاستجابة العاطفية المستعذبة، وإنما يتغلغل في العقل. الموسيقى فن يستجيب له العقل بالإضافة إلى الحواس، وبعبارة أصح، ينفذ من خلال الحواس إلى العقل.

والسبيلان اللذان يؤديان إلى رحاب الإحاطة الشاملة بالموسيقى هما: التركيب والأسلوب، وهما أمران يرتبط أحدهما بالآخر ارتباطاً وثيقاً. فأولئك الذين يعتقدون أن المؤلف الموسيقي يظهر إلى الوجود لأن هناك غريزة غامضة تدفع بالموسيقار إلى أن يسكب قلبه المفعم على الورق المسطر، لا يعلمون أن التأليف الموسيقي هو وليد «عقل» الموسيقار، وأنه يضم بين جوانحه موقفاً محدداً تجاه الجمال المعبَّر عنه بالصوت، موقفاً مميزاً لعصره، وأن له بناء داخلياً يجب تفهمه كأي شكل من أشكال التعبير الفني. فلو أصغى أحدهم إلى «تنويعات في لحن لهايدن» (haydn Variations) من وضع الموسيقار برامس (Brams) من غير أن يعلم إن القطعة بكليتها هي مجموعة من «التنويعات» يتغير فيها اللحن على خطوات متتابعة لضاع عليه أهم جانب من جوانب هذا التأليف، ولخسر المتعة المنبعثة من مقارنة هذا اللحن الأساسي بتنويعه، ولفقد عنصر المفاجأة الذي يولده سرود الخيال عن اللحن الأساسي، ولفقد أيضاً الأفكار الموحدة التي تشد كل أجزاء القطعة الموسيقية إليها، باختصار لفاته التركيب. من الجائز ألاّ تفقد كل واحدة من التنويعات معناها تماماً ـ فيمكن أن يصغي المرء إلى هذا التأليف على أنه سلسلة من الألحان

المنفصلة عن ظاهرها والتي تولد إحساساً لذيذاً ـ لكنها تصبح تجربة موسيقية باهتة كأن يحضر أحدهم تمثيلية تؤدى بلغة لا يفهمها، فهو يستطيع أن يستمتع بما يفقهه من عقد التمثيلية أو يستمتع بالتنظيم والتمثيل المسرحي، غير أن ذلك تعويض تافه بالنسبة للشيء الحقيقي وهو الدراما. بل إن التركيب بالنسبة للموسيقى أهم من ذلك كثيراً، اذ انه ليست هنالك بطبيعة الحال كلمات تنقل إلى المسامع ما يدور في التأليف. وفي ميسور الآذان الخبيرة أن تستشف عناصر التركيب بسهولة. وفي الوقت الذي يستطيع فيه محترفو الموسيقى أن يوغلوا ما شاءوا في الاصغاء التحليلي، لا يحتاج المستمع العادي المتميز الذكاء إلى أكثر من المبادىء الموسقية الأولية، وهي ما لا يمكن الاستغناء عنه. إن الوقوف على أسس التركيب الموسيقي لا يتعلق بالذوق بل بالثقافة الموسيقية التي هي شرط لتكوين الذوق.

أما السبيل الثاني، أي الأسلوب الموسيقي، فهو الذي يضع الموسيقى في إطارها التاريخي. فمبادىء الجمال الموسيقي تتغير بتغير العصر، وهذه التغيرات تعكس التغير الذي يقع على ذهنية العصر. خذ مثلاً القداديس التي خلفها موسيقيو القرون الوسطى أمثال

جوسكان دي بري «Josquin Des Prez» أو بالسترينا «Palestrina» أو خذ مثلاً قداس «بي مينور B-minor» لباخ «Bach» أو «ميسا سولمنس» لبتهوڤن «Missa Slemnis» أو «القديس» لسترافنسكي «Stravinsky» نرى في كل من هذه القداديس أن الكلمات أو الغرض الكنسي المبتغى هي هي لم تتبدل، إلا أن موسيقاها تختلف الواحدة منها عن الأخرى اختلاف الليل عن النهار. كل عصر يعالج الكلمات نفسها بأسس مختلفة: باخ يجمل فيها فكرة عصر الباروك[1] «Baroque» بالوضوح نفسه الذي يلخص بتهوڤن في مثيلتها فكرة بداية القرن التاسع عشر. وتتبدى هذه الاختلافات في التغييرات التي تحدث في التركيب والتي يحتضنها الأسلوب الموسيقي. فالأسلوب هو امتداد «التركيب» في الأبعاد التاريخية.

ليست كل الوسائل الموسيقية ممكنة في كل الأوقات وكل العصور. لقد درس علم الموسيقى التطور الداخلي للأساليب الموسيقية في الفترات التاريخية ودلّنا على أن الأسلوب الذي يؤكد على التوافق «harmony»

---

(١) أسلوب في فن البناء، يغلب عليه طابع الزخرفة المعقدة، سائداً في القرن الثامن عشر الميلادي.

مثلاً لا بد له أن يهمل أشكالاً معينة من الإيقاع «Rythm»، والعكس بالعكس. والأسلوب الموسيقي هو تناسق جميع عناصر التركيب الموسيقي المتوفرة في عصر من العصور، تلك العناصر التي تولد في الموسيقى تلك الوحدة الداخلية وذلك التماسك الداخلي. فإذا ما فهمنا الأسلوب أدركنا أسس الموسيقى، ولن تبقى الموسيقى القوطية فجّة بدائية إذا ما عرفنا انسجام أجزائها المميز لها. ذلك الانسجام الذي لا يقل تطوراً بل لا يقل تعقيداً عن أسلوب الفن المعماري في تلك الفترة. وما يصدق على تلك الفترة إنما يصدق على عصر النهضة وعصر الباروك والعصور الأخرى.

إن دراسة الأساليب الموسيقية، هي المحور الذي يدور عليه علم الموسيقى، تلك الدراسة التي تنفذ إلى صميم المادة الموسيقية، وتعمل داخل النطاق التاريخي الصرف، لأن التغيرات التي وقعت في الأساليب الموسيقية سايرت التغيرات الحضارية في تاريخ الانسان. وبهذا يجد المتخصص بالمآثر البشرية وسطاً جديداً تتمثل فيه عصور المدنية الانسانية، هو الأساليب التي تميز كل فترة في تاريخ الموسيقى. ومثال ذلك، إن فكرة التطور، ذلك الشعار السحري الذي رفعه القرن

التاسع عشر، تجد في الموسيقى أوائل المعبرين عنها. فهي تبرز بالتجديد الذي جاء به بتهوڤن الشغوف بأن يجعل السامع يلحظ ميلاد أفكاره الموسيقية فيدعها تتطور من فكرة لحنية بسيطة جداً، كما هو الحال في بداية السيمفونية التاسعة. وهكذا ينتمي بتهوڤن إلى «عصر التطور» برغم انه لم يكن يعلم شيئاً عن داروين. ولدينا العديد من الأمثلة التي تشير إلى أن تاريخ الأساليب الموسيقية إنما هو، في المحصلة النهائية، تاريخ الأفكار.

إن أفضل ما أسهم به علم الموسيقى في مجال الدراسات الانسانية لم يكن في اكتشاف شيء معين في حقل من حقول الموسيقى ـ برغم ان اكتشافاته في هذا الباب كثيرة وتستحق الاهتمام ـ وإنما فيما جاء به من نظرة جديدة إلى الموسيقى تجعل منها جزءاً من الدراسات الانسانية وتاريخ الأفكار حقاً. فدراسة الموسيقى دراسة مدرسية جعلت منها موضوعاً لائقاً «لدراسة الإنسان الدراسة اللائقة».

إن هذا التغير الأساسي في مفهوم الموسيقى يزودنا بمقدمة عامة للمساهمات الأخرى التي قدمها علم الموسيقى للحياة الموسيقية. فالمتخصص بعلم

الموسيقى يهمه أمر الموسيقى بكل أنواعها وفي كل عصورها لكونها تمثل مظاهر العقل البشري. وان كمية هائلة من المعلومات الموسيقية التي تم جمعها حديثاً تقبل التسخير المباشر للأغراض العملية، حتى ولو لم تكن الغاية النفعية هي الدافع الذي يحرك المتخصص في علم الموسيقى. إن الغايات العملية من الدراسات الموسيقية تتغير بتغير العصور، وما يبدو قاصياً يهم الخاصة فقط في عصر ما قد يصبح شائعاً مألوفاً في وقت آخر. فحينما نشرت مؤلفات باخ في طبعة كاملة أول مرة خلال القرن التاسع عشر، لم يدر بخلد أحد من الناشرين أن هذه المجلدات المبهمة ستحدث إنقلاباً في السلوك الموسيقي. فقد كان الغرض من إصدار هذه الطبعة هو تخليد ذكراه، ولم تكن لتنفع عملياً أكثر من نفع تمثال لباخ، ولكنها مع هذا، وضعت أسس إحياء موسيقى باخ وشهرته الحاضرة. وهنالك في علم الموسيقى كما هو الأمر في علم الفيزياء النظرية بعض الفعاليات التي يعتقد أنها لا تتصل بالتطبيق العملي، وإذا بها فجأة تعطي ثمارها العملية.

يستطيع المرء أن يدرك الدور الذي يقوم به علم الموسيقى في توسيع آفاق التجربة الموسيقية بانتشار

الاسطوانات ذات المدى الطويل «Long Playing» إلى درجة لم تكن تتوقعها صناعة الاسطوانات. هنالك اعمال موسيقية، لمؤلفين كانوا مغمورين بالنسبة لعامة الناس وحتى للموسقيين أنفسهم، كانت إلى وقت قريب لا تحلم بأقل حظ في ولوج أبواب استديوهات التسجيل، ونجدها اليوم تباع مسجلة في أسطوانات، بحيث أن العرض صار غير قادر على مواجهة الطلب الملح عليها. من ذلك مثلاً تسجيل الأعمال الطويلة لمؤلفين مثل برليوز «Berlioz» التي يندر أن تعزفها الفرق الموسقية كاملة، وأوبرات فردي «Verdi» وموزارت «Mozart» الأولى، وبعض مؤلفات الموسقيين من الطبقة الثانية التي كانت معروفة في زمانهم وغابت الآن تحت غبار النسيان. وبالإضافة إلى هذا، فلدينا الآن مسجلات كاملة لأوبرات عصر الباروك من تآليف لولّي «Lully» ورامو «Rameau» وسكارلاتي «Scarlatti» ومونتيفردي «Monteverdi» ـ وكلهم موسيقيون من الطبقة الأولى ـ ، وبعض القداديس العظيمة من عصر النهضة ونماذج جيدة لموسيقى العصور الوسطى. ان قيام شركات تسجيل الاسطوانات بالتنقيب في مطبوعات علم البحوث الموسيقية للتفتيش عن مادة موسيقية بغية تسجيلها، لهو، في الواقع موقف جديد غير مألوف.

لقد كان لتقدم علم الموسيقى تأثيره في موقفنا من الموسيقى الحديثة ايضاً. ويرجع السبب في الوضع الشاذ الذي تتخذه الموسيقى في حياتنا الموسيقية إلى قواعد الأسلوب التي ما يزال فهمها غامضاً بالنسبة لنا ـ فهي موسيقى عصرنا ولكنها لم تحصل بعد على موطىء قدم لها في قاعات الموسيقى. إن الموسيقى الحديثة لا تختلف في هذه الناحية عن موسيقى العصور الوسطى أو، إذا تطرَّفنا في التشبيه، عن الموسيقى الشرقية. إن من جوانب علم الموسيقى العملية جداً هي أنه يعمل على توضيح قواعد النحو والصرف الموسيقي لكل أسلوب ويبين كيف أن لطرق التأليف انسجامها ونظامها. والنقد الذي يوجه غالباً إلى الموسيقى الحديثة ـ ذلك أن استعمالها «للنشاز» يبدو مفتعلاً وقسرياً ـ يمكن أن يوجه لحد ما إلى موسيقى القرون الوسطى. وقد عادت إلى الظهور في الموسيقى الحديثة بعض الأساليب التي كانت متبعة في موسيقى القرون الوسطى مما جعل دراسة أحد هذين العصرين تعيننا على تفهم أساليب العصر الآخر. ولهذا السبب، لم يكن من قبيل الصدفة الخارقة أن يوجه موسيقي كبول هندمث «Paul Hindemith» اهتمامه إلى موسيقى غيوم دي ماشو «Guillaume De Machaut» أعظم موسيقيي فرنسا في القرن الرابع عشر الميلادي.

إن علم الموسيقى كبقية الدراسات الانسانية، هو ابن عصره، أيضاً، وليس من اليسير أن نجزم أنتيجة للتطورات الجديدة في الموسيقى الحديثة كان هذا الاهتمام الشديد الذي أخذنا نوليه اليوم لموسيقى القرون الوسطى أم سبباً لها؟ الأرجح أنه كان السبب والنتيجة معاً. وخلال عملية التأثير المتبادل الدقيقة هذه أصبح «النشاز» من أهم مشكلات الساعة في حقلي البحث الموسيقي والتأليف الموسيقي. ونجرؤ على القول برغم ما يبدو في ذلك من تناقض ظاهري، إن علم الموسيقى، بمتابعته لدراسة موسيقى العصور الوسطى ، قام في الوقت نفسه بخدمة لمتطلبات هذا العصر.

ويواكب توسع علم الموسيقى وتأثيره في الحياة الموسيقية اتساع مرموق في الأسس التي يقوم عليها، وتطور في طرق الاستفادة من مادته الموسيقية. فباهتمامه الجاد بالأساليب الموسيقية القديمة لا بد أن يثير السؤال عن كيفية أداء هذه الموسيقى، ونوع الآلات التي كانت تعزف عليها. ولم يكن أحد يظن، قبل جيل أو جيلين، أن موسيقى باخ وسكارلاتي تكون أجمل لو عزفت على أرغن أو هاربسيكورد (من عصر الباروك). كانت هاتان الآلتان تعدان باطلتي الطراز ـ ويراد بهذه

الكلمة مرادف يلطف من كلمة «حقيرة» ـ أما اليوم فقد وجدنا ان هاتين الآلتين لا تفتقران إلى الكمال الفني، وإنما هما مختلفان فحسب، وهما أكثر ملاءمة لموسيقى عصر الباروك منهما للموسيقى الحديثة بفضل ما تخرجانه من الأصوات النقية الرقراقة. إن أداء قطعة لشوبان على الهاربسيكورد لا يقل سخفاً عن عزف قطعة لسكارلاتي على البيانو. وهنا أيضاً نجد أن ظهور تسجيلات كثيرة على أسطوانات المدى الطويل لمعزوفات موسيقية على الأرغن والهاربسيكورد الباروكي يعد اعترافاً بتقدمها من الناحية الفنية.

هناك مشكلات دقيقة لم تزل تنتظر الحلول، منها أسلوب الغناء المتبع وكيفية الجمع بين الآلات والمغنين. وتجري الآن دراسة لوحات صور ذلك العصر لما قد توضحه عن الفرق الموسيقية. فحيث تقود النوتات الموسيقية إلى الالتباس، قد تنفع الصور في تسوية المشكلة. وعليه، ففي إمكان الفنون الجميلة أن تزود تاريخ الموسيقى بالوثائق الثمينة. بالطريقة نفسها تحوي الأعمال الأدبية لكل العصور إشارات لا تحصى إلى الموسيقى، منها ما هو غامض، ومنها ما هو في غاية الدقة ذاكراً القطع الموسيقية وعازفيها، كما عليه

مثلاً في مؤلفات رابليه «Rabelais». وهي غالباً ما تخبرنا عن مكانة الموسيقى في المجتمع أكثر من أي بحث علمي مكتوب في تلك الفترة. إلا أن البحوث التي تعالج نواحي خاصة من الموسيقى لها أيضاً قيمتها العلمية بالنسبة لما وراء الموضوع الذي تعالجه. فالكتاب الذي يعالج الكاونتربوينت «Caunterpoint» أو الهارموني «Harmony» مثلاً، يجب أن يُقرأ لا لمجرد ما يقوله في هذه الموضوعات، وإنما لما يضمره أيضاً بين السطور، مما يفترضه الكاتب ضمنياً، وتأكيده على نواح معينة وسكوته عن أخرى، كلها تفسح لنا المجال لأن نستخلص المبادىء العامة التي كان ذلك العصر مسلِّماً بها. وتقودنا نتائج هذا التفسير لما بين السطور، إذ ما أحيط بالحذر اللازم، إلى أعماق جديدة ذات قيمة في الموسيقى. ولا يمكن نبذ هذه الطريقة المنحرفة في قراءة الكتب الموسيقية على أنها «ذاتية». إنها صائبة كما لو كنا نفحص اللوحات الزيتية للعصور الماضية لنتعرف على ما تعبر عنه من الأفكار الدينية السائدة في ذلك الزمن.

هذا المثال الذي أوردناه هو واحد فقط من الأمثلة الكثيرة التي تبين ارتباط علم البحث الموسيقي

بالدراسات الانسانية الأخرى. والواقع، إن مراقبة نمو هذه الدراسات المتشابكة وظهور حلّ واسع موحَّد يضم نتائج هذه الدراسات هما من أعنف التجارب المثيرة التي يمر بها المتخصص بالدراسات الانسانية، ولا يحاكيها في ذلك إلا السعادة التي يحس بها الفنان في أثناء عملية الخلق. ومن النادر أن يوجد جانب علم البحث الموسيقي لا يمت بصلةٍ ما للأمور غير الموسيقية. فالموسيقى واللغة هما وَسَطان مختلفان تمام الاختلاف ولا يجب أن يختلط مفهومنا لهما، ولكنه في الامكان الجمع بينهما في قالب فني وبطريقة ممتعة، كما هو الحال في الأوبرا، ولا سيما في الغناء. ومتى ما وجدا معاً، كما هو الأمر في جميع أنحاء العالم. فإنهما يصبحان موضوعاً لعلم الموسيقى بالاضافة للأدب. وفي الماضي كانت الدراسات التي من هذا النوع تجري دون الالتفات إلى إخصاب فن بفن آخر. ولكننا صرنا ندرك أكثر فأكثر أن هذه الأشكال الفنية لا يمكن معالجتها بالبصيرة اللازمة من زاوية الموسيقى وحدها أو الأدب وحده.

إن اهتمام المؤرخ بالموسيقى ينحصر في أنها جزء من التاريخ العام، وهنالك إلى جانب الاهتمام العام

مؤلفات موسيقية خاصة بالمناسبات السياسية منذ القرون الوسطى إلى يومنا هذا كأناشيد الاحتجاج والتقريع، وموسيقى الدعاية، إلى آخر ما هنالك مما يتصل اتصالاً مباشرة بالتاريخ السياسي. فتاريخ الكنيسة وتاريخ الطقوس الكنسية مرتبطان ارتباطاً وثيقاً بالموسيقى. وعلم الهندسة الصوتية وفيزيولوجيا السمع وعلم النفس الموسيقي هي الجسر الذي يصل بين الموسيقى والعلوم الطبيعية.

وثمة فرع آخر من فروع علم الموسيقى، وهو دراسة الموسيقى الشرقية، وبعبارة أخرى، دراسة جميع أصناف الموسيقى التي تقع خارج حدود المدنية الغربية. ولقد أظهرت الدراسات الانسانية التقليدية مؤخراً قصوراً بارزاً مقصوداً بالنسبة للحضارة الأوروبية منذ العصور القديمة حتى الآن. فحضارات الشرق العظمى والحضارات الثانوية والبدائية في بقية أنحاء العالم لم تتخذ بعد موضعها من الإطار العام لنظرة الانسان للعالم. إن ما حدث في كثير من الأحايين هو أن دراسة الانسان اللائقة لم تعن بالانسان بصورة عامة وإنما عنيت بالانسان الغربي. وقد برز هذا القصور بشكل واضح جداً حينما تحول الاهتمام إلى المشكلات السائدة في

القارة الآسيوية. فنظرة الدراسات الانسانية الحديثة أخذت تسمو على هذا الاهتمام الاناني بالمدنية الغربية لتحتضن جميع الثقافات، رفيعها ووضيعها، وذلك بغية الوصول إلى فهم السلوك البشري.

ولأن علم الموسيقى هو علم حديث العهد فإن نصيبه من هذا القصور التقليدي جاء بدرجة أقل. فهنالك بعض الباحثين في الموسيقى ممن أظهروا ولعاً بالموسيقى اللاغربية منذ البداية. وقد أبرزت الحرب العالمية الثانية والأحداث السياسية في المحيط الهاديء بصورة مفاجئة الأهمية العلمية العظمى للدراسات الموسيقية. وقد حاولت الاذاعات الغربية أن تسمع أصواتها إلى شعوب الشرق في محاولتها لتنمية الفهم المتبادل خلال تداخل الثقافات. إلا أنه وجد أن برامج الموسيقى الكلاسيكية لا تستهوي السامعين من الفلاحين الصينيين مثلاً، وأن الموسيقى الغربية الخفيفة، من الناحية الثانية، تعمل على إبادة الموسيقى المحلية. وقد سارع بعض الدعاة القساة إلى شجب ذلك. لكن الأمر ليس كذلك، وإنما هو مجرد إثبات لحقيقة بشعة وهي أن «قانون جريشام»[1] ينطبق على السلع الثقافية أيضاً.

---

(١) وهي نظرية في الاقتصاد قائمة على أن العملة المحلية الرديئة تعمل =

تواجه دراسة الموسيقى اللاغربية مشكلات تشبه إلى حد كبير تلك التي يواجهها علم الانسان (الانثروبولوجيا)[١] فهنا نعالج معالجة رئيسية حضارات حية تفتقر أكثرها إلى الوثائق التارخية. والمشكلة الكبرى بالنسبة للموسيقى اللاغربية هي أنها لا تخضع للأصول التقليدية في كتابة الموسيقى (Notation) في الغرب، والتي لا تلائم إلا الموسيقى الغربية. إن حروفنا الموسيقية لا تستطيع أن تسجل بدقة ظلال الإيقاع والانعطافات الصوتية وتلُّون الأصوات وطريقة الأداء ـ الأمور التي هي حقاً أهم ما يميز الموسيقى اللاغربية. والسبيل الوحيد إلى تسجيل هذه الموسيقى على أسطوانات هو بنقلها كما هي على أشرطة التسجيل. وهذه التسجيلات هي الأدلة الأولية، ولكنها ليست «وثائق» بالمعنى التقليدي. ولو كان في استطاعتنا أن نكتب هذه الموسيقى بطريقة كتابة الموسيقي الغربية لحصلنا على «وثيقة» تاريخية، لكنها في الحقيقة، تخلو من أهم دلائلها.

على إزاحة العملة الجديدة.

الانثروبولوجيا، هي دراسة الشعوب المسماة بدا ـ، أو التي ليس لها تاريخ مُدَوَّن.

على الباحث الموسيقي، الذي يعالج الموسيقى اللاغربية، أن يوجد وسائل البحث، التي تستطيع أن تتغلب على مشكلة «الدليل من دون الوثيقة»، و «الوثيقة من دون الدليل». وهنالك صعوبة أخرى، هي أن المبادىء التي تستند إليها الموسيقى الشرقية، لا تشاركها فيها الموسيقى الغربية على الاطلاق تقريباً. ونتيجة لذلك، لا يستطيع الغربيون أن يفهموا الموسيقى الشرقية مباشرة، والعكس بالعكس. وأول خطوة في هذا الاتجاه، هي القيام بجمع الموسيقى العالمية، وستؤدي مقارنة مفاهيم الموسيقى اللاغربية آخر الأمر إلى إعطاء الموسيقى منظوراً عالمياً.

لا تكفي معرفة حضارة الانسان المادية فقط، لو أردنا أن نفهم عقله، وعواطفه، وإن البحث في الموسيقى بحثاً مدرسياً، يسهم في هذا الفهم، الذي هو الهدف الأسمى لجميع الدراسات الانسانية. إلا أن بلوغ هذا الهدف، لا يحدَّد بزمن، وإنما يصل إليه كل عصر، بطريقة مختلفة. ولقد هيأت طرق البحث الموسيقي الجديدة ـ ولا سيما وسائل تحليل الأسلوب ـ المجال، لملاحظة التغيرات التاريخية أيضاً في الموسيقى ذاتها وهكذا أضافت دراسة الموسيقى بُعْداً آخر، إلى أبعاد العقل البشري.

الفهرس

مقدّمة	٥
الفصل الأول: طبيعة الفن الموسيقي	٩
مصادر الأنغام	١٦
استقلال الموسيقى	١٧
الفصل الثاني: لغة الموسيقى	٢٧
عناصر لغة الموسيقى	٢٨
الإيقـاع	٢٩
اللحـن	٣٠
التوافق الصوتي	٣١
الصـورة	٣٣
المـؤلف	٣٤
العـازف	٣٥
المستـمع	٣٧
الفصل الثالث: معاني الموسيقى	٤١
الفصل الرابع: تطور الموسيقى	٤٩
تطور الأساليب	٥٥

الفصل الخامس: مشكلة التعبير في الموسيقى العربية ٥٩
اللـحن ٦٣
عامل التلاصق ٦٤
عامل التماثل ٦٥
التوافق الصوتي ٦٧
الصـورة ٦٨
الفصل السادس: آراء وأقوال في الموسيقى ٧١
الفصل السابع: نظرة تاريخية ٩٩

هذا الكتاب

أي فن يستولي على مشاعرنا وأحاسيسنا ويجذب حواسنا مثل الموسيقى فنشعر بالسعادة والراحة؟

لقد قيل إن الموسيقى تنمّي الذوق الحسن وتهذب الأخلاق، فهي تؤثر على النفس تأثيرها على الجهاز الحسّي والعصبي. والواقع أن تأثير الموسيقى أقوى وأعم من ذلك. فهي تؤثر على نمو النبات والزهور أيضاً.

لكن بعد كل هذا ما هو معنى الموسيقى؟ وما دورها في تاريخ البشرية وفي المجتمعات؟

في هذا الكتاب نجول في عالم الموسيقى الواسع فنتعرف على طبيعة هذا الفن وماهيته ودوره وسط الفنون الأخرى دون أن نغفل بالطبع لغة الموسيقى المميزة وعناصرها، من إيقاع ولحن وتوافق صوتي!

لقد أشار الموسيقار «ڤاغنر» إلى أن للموسيقى معانٍ غامضة كثيرة إذ أنها تضم عبر لغتها الغنية الكثير من المفاهيم والقضايا التي يمكن أن تدور في خلد الإنسان، حتى أنها ليست فقط لسان حال الفرد إنما أيضاً تعبر عن المجتمعات بمميزاتها وخصائصها ومكوناتها المتعددة، وأخيراً، أوليست الموسيقى «أمّ الفنون»؟.

OR4515