وسام م. جبران

ثقافة النِّسيان

دراساتٌ في فلسفة الموسيقى عند العرب

وســـام م. جبران

ثقافة النّسيان

دراسات في فلسفة الموسيقى عند العرب

Wisam Gibran

The Culture of Forgetting

Studies in the Philosophy of Music among the Arabs

الطبعة الأولى 2022
الطبعة الثانية 2024
الطبعة الثالثة 2026

تصميم غرافي: دار جبران للنشر

دار جبران للنشر - الناصرة
Gibran Publishing – Nazareth
Publishing Literature and Music Online
https://gibran-litr.org
gibranacademy7@gmail.com
Mobile: +972 (0)547 40 70 16

وسام جبران

ثقافة النّسيان

دراسات في فلسفة الموسيقى عند العرب

The Culture of Forgetting

Studies in the Philosophy of Music among the Arabs

الطبعة الثالثة، 2026

Third Edition, 2026

الإهداء

إلى مُعلِّمي الموسيقيِّ الأوَّل،
إلى والدي منير ج. جبران

المحتويات

الباب الأوّل 2

..... 2

الموسيقى عند العرب وثقافة النِّسيان 2

مدخل 3

إشكاليَّات تعريف الموسيقى العربيَّة 3

سؤال "الصّوت/ الصّمت" 10

تاريخ موسيقيّ صامت 12

تعدُّديّة "الوحي" بين النّسخ والنّسيان 17

من الصّلصلة إلى الوعي 23

المقالة الأولى 35

إتيمولوجيا، والوجه الميزوبوتاميّ الغائب 35

المقالة الثانية 51

التّدوين الموسيقي: الاستملاك، التّنائي، والاغتراب 51

موسيقى بضمير المتكلّم 61

موسيقى بضمير المُخاطَب 64

موسيقى بضمير الغائب 66

الزمن: الاستملاك، التنائي والاغتراب 72

أُنشوطة التّثاقف بين الإغريق والعرب... 76

المقالة الثالثة 84

الموسيقى في كتاب "السياسة" لأرسطو 84
نبذة 85
الهم التربوي والأخلاقي 87
الفصل السادس من كتاب السّياسة 92
أثر العامّة في الموسيقيين 94
الموسيقى أحاديّة الخطّ (monophonic) 96
فاعليّة الأثر اللحني وقابليّة الطبع النفسيّ لدى الأفراد 98
نواقص في الكتاب 102

المقالة الرابعة 104

نقد "فن الشِّعر" لأرسطو: مدخل إلى قراءة موسيقية 104
نبذة 105
"المحاكاة": التحوّل والسؤال المفتوح 106
الموسيقى في مقاربات أرسطو 109
الموسيقى وتمثيلاتها عند أرسطو 113
بين أرسطو وأدونيس 118
كموميّة المحاكاة 121
معضلة الزمن 128
الوسيط، الموضوع والأسلوب 134

..... 138

مدخل إلى طبائع الموسيقى عند العرب 138

الباب الثاني 138

المقالة الخامسة 139

الارتجال الموسيقي عند العرب 139
نبذة 140

الارتجال الموسيقي أو التدوين: 142
جدليّةُ توافُقِ الفكرة والشكل 142
الارتجال: أو انتشارُ النفس في الزمن 148
الروابط الخفيّة في فنّ الارتجال 153
فن الارتجال و"ثقافة الإلهام" 157
الارتجال: أو انتشارُ النفس في الزمن 168

المقالة السادسة 173

الطّرب عند العرب 173
نبذة 174
مقدمة 175
المعنى المعجمي للطّرب 177
المصطلح خارج الفضاء الثقافي العربي 180
الدلالات القصدية والوظيفيّة للطرب عند العرب 183
الطرب: وهم التكامل، الأسلوب، والاستجابة 192
الطّرب: من التّعبئة الانفعاليّة إلى التّفريغ التّفاعليّ 195

المقالة السابعة 202

الموسيقى الشعبيّة والموسيقى الجادّة: 202

بين الحدث الموسيقيّ والأثر الاجتماعي 202
مقدمة 203
الموسيقى الجادّة والشعبيّة 205
من منظور علم الاجتماع الموسيقيّ 205
من الهالة إلى وحشيّة الموسيقى 210
المُعايرة القالبيّة 213
المُعايرة وصناعة الغناء في الموسيقى الشّعبيّة 216

النّسق المقاميّ (التّونالیّة): الذّهنیّة الدائریّة والإقفال 220
الموسیقى الشّعبیّة والموسیقى الجادّة: 225
التّدوین أو المُشافَهَة 225
التّنویع المُتقلّف أو اللّحن المُکتمل: 239
عائق التّطویر الجدلیّ 239
التّراخي المُسْهِب والأثر الاجتماعي: 243
من أسفل إلى أعلى 243
خاتمة 249
بین بُنى الاستماع وبُنى المجتمع 249

..... 253

الباب الثالث 253

..... 253

دراسات بینیّة 253

في فلسفة المشهد الموسیقي العربي الراهن 253

المقالة الثامنة 254

تعدُّد الأصوات وتواریها: 254

مقاربات موسیقیّة لشِعر أدونیس 254

المقالة التاسعة 269

البنیویة السوناتیّة 269

دراسة في العلاقة بین الشکل والبلاغة والمُعاش 269

مقدمة 270

التونالیّة کنظام موسیقي 274
العلاقة البنیویة بین البلاغة والحبکة 281
سوناتا "الجانب الآخر من القمر" 285
""خرابٌ"، "للزّمن الضائع""، وجدلیّة التملّص 297
موقع الذاتیّة، الزمن والانتشار 301

المقالة العاشرة 308

حضور الهجین: 308

استنبات الکونشرتو العربي وسؤال استدعاء الآخر 308
الکونشیرتو غائبًا عن الاستشراق الأوربي 312
الحبکُ الکونشیرتيّ والفضاءُ الاجتماعيّ 318
الفردانیة، والتصوّر الصّوتي الطبیعيّ 329
حول الملامح السوناتیّة للکونشیرتو 333
مارسیل خلیفة و"کونشیرتو العرب": 338
الاستدعاء، التمثیل والغرائبیة 338
سؤال الهُویّة في مرآة التّنکر والتمویه 351
التنکّر، التّمویه، الآخر، والأنا: هُتاف خوري نموذجًا 356
عبد الله المصري: الارتحال الأنیق إلى الحیّز الثالث 363
المصادر والمراجع 369

الباب الأوَّل

الموسيقى عند العرب وثقافة النِّسيان

مدخل
إشكاليّات تعريف الموسيقى العربيّة

عند استخدام عبارة "الموسيقى العربيّة"، يجب علينا ألا نشعر بالاطمئنان التّام، والأجدر أن نبدأ في تفكيك هذا المصطلح بعيدًا عن ألفة الاستخدام، وبمنأى عن التكرار الآليّ، لنعيد بذلك فهمه فهمًا نقديًّا وعلميًّا، يؤسّس لثقافةٍ موسيقيّة واعية، قادرة على فهم التاريخ ومواكبة تطورات الزمن، مما يتيح لنا النظر إلى الموسيقى ومستقبلها عند العرب بوصفهما تحوُّلًا مستمرًّا لا يستقرّ، ولا ينغلق داخل توصيف محدد.

نتساءل أولًا عن معنى كلمة "الموسيقى"؟ فهل من تعريفٍ بُنيويّ واضح لها في اللغة العربيّة، يُمكن الاستعانة به لاختزال الفوارق الكبيرة القائمة بين لغة الموسيقى في عمل سيمفوني "عربي" حديث، وبين أغنية شعبية ريفية مثلًا، أو بين لغة مؤلَّفٍ موسيقي "عربي" إلكتروني يعتمد على محض خوارزمياتٍ محوْسَبة، وبين لغة موسيقى ارتجالية، محض حسّية، مُسترسلة مع اللحظة وفي الشعور؟ أو هل هناك من تعريف يوفّق بين "تلحين" كلام (شِعر) قائمٍ، يفرض معانيه وأوزانه وشكله ومنطوقه على اللّحن (الواحد)، وبين مؤلَّف موسيقي لا ينطق إلّا بلغة الموسيقى، ولا يفكّر إلّا بمكوّناتها الصّرف، خارج "الكلام" وخارج "المعنى"؟ هل يُمكن لأيِّ تعريفٍ مُعجميٍّ للموسيقى أن يجمع ويختزل كلّ هذه الفوارق وغيرها في حدود مصطلحٍ واحد هو "الموسيقى"، أم أن "الموسيقى" هي اتحاد قواسم مشتركة محدودة، تشكّل مجموعةَ مجموعاتٍ لا نهائيّة من الصّفات غير المشتركة؟

من هنا نقول إننا لو حاولنا إخضاع جميع العناصر التي تشكل كل الأنواع الموسيقيّة المنتشرة في الفضاءات "العربية"، وأخضعناها لعمليّة تجريد (Abstraction)، أي تجاهل الخصائص غير المشتركة والإبقاء على تلك المشتركة وحدها، فإننا سنحصل على مجموعة خصائص قد تتعدى الموسيقى العربية بمقدار. ومن هنا يأتي السؤال التالي: ما هي، إذن، الخصائص التي تجعل من هذه المجموعات المتنوعة "مجموعة عربية" تختلف عن غيرها من المجموعات، ويجعلنا نُطلق عليها اسم "الموسيقى العربيّة" بثقة تامّة؟

ندخل هنا في مفارقة هي أشبه بمفارقة راسل[1] في الرياضيات. فهل هناك "موسيقى عربيّة" واحدة، يتّسق تعريفها مع مجمل الفضاءات الموسيقيّة العربية[2] المتنوّعة، في "عالمٍ عربيّ" يتشارك فهم العربية الفصحى، على سبيل المثال، لكنه ينطق بلهجاتٍ متعددةٍ غير محدودة، وغير مفهومة لبعضها البعض في كثير من الأحيان؟ أليست الأنواع والأشكال الموسيقية العربية، بوصفها شعبية وغنائية بالدرجة الأولى، هي أشبه باللهجات المتعدّدة في عالمنا العربي منها إلى اللغة الفُصحى المُوحَّدة؟

---

[1] طبقًا لنظرية المجموعات المبسطة في الرياضيات، فإن أي مجموعة معرّفة هي مجموعة. فعلى فرض أن (ر) هي مجموعة لكل المجموعات التي لا تكوّن مجموعة بنفسها. وإذا كانت (ر) مؤهلة لتكون مجموعة بنفسها، فإن ذلك يتعارض مع تعريفها الخاص كمجموعة تحتوي على كل المجموعات ولا تكون مجموعة بنفسها. ومن ناحية أخرى، إذا كانت المجموعة لا تكوّن مجموعة بنفسها، فإنها تصير مؤهلة لتكوين مجموعة بنفسها طبقًا لنفس التعريف. هذا التناقض هو ما يُسمى "مفارقة راسل" (Russell's paradox)، نسبة إلى عالم الرياضيات برتراند راسيل (Bertrand Russell).

[2] أُفضّل، في كثير من المواقع، استخدام عبارة "الفضاءات العربية" وليس "العالم العربي"، للتمييز بين العالم العربي الجغرافي، وبين الفضاء العربي الثقافي الذي يتجاوز الجغرافيا ويجد لنفسه كثيرًا من المتنفّسات في المنافي والمغتربات.

هذا من الجانب النوعي (أو الجانري)[3] للموسيقى، والذي يُمكن التعامل معه كتصنيفاتٍ متعددة لموضوعٍ واحد جامعٍ هو "الموسيقى"، لكن ثمّة جانب آخر للتعامل مع هذا المُسمى وهو الجانب التاريخي. وهنا نتساءل من جديد: عن أي موسيقى تحديدًا نتكلم عندما نستخدم عبارة "الموسيقى العربية" في شقَّيها، الموسيقي والعروبي؟ وأين هو تاريخ هذه "الموسيقى" التي لا نجدها خارج الكتب التاريخية الإخباريّة، أو النصوص الأدبية التي تشير إليها بالوصف الكلامي؛ (وهذا لا يعني بالضرورة أنها غير موجودة)، لكنها غير موجودة كوثيقة ماديّة أو كمدوّناتٍ موسيقيّة؟

إذنْ، ما الحدود التي يمكن فيها الاعتماد على الإخبار الكلامي والوصف اللّفظي، والتاريخ الشّفاهي (المكتوب)، للحديث عن موسيقى عربية؟ وهل غياب التدوين الموسيقي عبر التاريخ الموسيقي العربي هو دليلٌ على غياب الموسيقى وتاريخانيّتها، أم أننا نقف هنا أمام تحدٍّ من نوع آخر، ألخّصه في نقطتَين:

الأولى- لا تتعلق بإقرار غياب ما اعتدنا على تسميته "الموسيقى العربيّة" وافتقاده لأي معنى حقيقي، ولا تتعلق بنقد المُسمى نفْسه، أو التساؤل حول معناه بشقَّيه: الموسيقي والعروبي، بل تتعلق بالإشارة إلى النقص الهائل في التعامل النظري العلمي المنهجي عبر قرون مع هذه التسمية، مما أفقدها محتواها الذي يُفترض أن يتضمن كل الطبقات التحتيّة لهذا المُسمّى، ليبقى موجودًا ومُستخدمًا بوصفه مظلَّة لفظية رمزيّة جامعة وحسب، لنسيجٍ معقد متنوع من المفاهيم التحتيّة، وهو ما

[3] Music genre.

يُكسب التَّسمية معانيها ومضامينها وغِناها، ويفتح الأبواب أمام التفكير الحيّ المتجدِّد في هذه المسألة.

لكن، هل يُمكن فعل ذلك موضوعيًّا وعمليًّا مع غياب المدوَّنات والمراجع والوثائق اللازمة، في حدِّها الأدنى لأي مجهود بحثي جاد؟ أم أن بحثًا كهذا يظل أسير النِّسيان، أو الاجتهادات الفلسفية التنظيرية، واستنباط الماضي التاريخي والجمالي والتِّقني من خلال "ما تبقى" و"ما وصلَ" من هذا التاريخ؟

هذه الأسئلة، هي بمثابة الصّوى في طريق البحث. وهي، وإن كانت تشير إلى وجود إشكاليات في التعامل مع المصطلح، إلا أنها تضعنا، في الوقت نفْسه، أمام تحدياتٍ تاريخية وفلسفية وجماليّة ومفاهيمية مثيرة، يُمكن أن تشكِّل مدخلًا ما، يؤسس إلى علم موسيقيٍّ "عربي" حديث، إن صح التعبير.

من هذه الأسئلة تتفرع أسئلة ومتطلّبات كثيرة، سوف نتطرق إليها تباعًا في دراساتنا، بحيث تساهم، من وجهة نظرنا، في استدراك بعض النقص في دراسة هذا الموضوع على أوجهه المتعدّدة، التاريخية منها، والاجتماعيّة، والفلسفية، والتقنيّة، وسواها. ولا ندّعي أنّنا قادرون وحدنا على سدّ الثّغرات المعرفيّة والبحثيّة التي قصّرت بها العرب لحِقبٍ من الزمن، بل يتطلب ذلك جهودًا متضافرة ومتراكمة ومُستدامة.

والحقيقة أننا هنا أشبه بمَن يقارب حقلًا معرفيًّا لم يُطرق على نحوٍ جادٍّ إلا فيما ندر من بحوثٍ حديثة العهد، بعد انقطاعها لقرونٍ طويلة من الزمن. كما أننا نسعى في زمن عربيٍّ هو، ربما، الأكثر انحطاطًا في تاريخ العرب السياسي، مما يُضفي على مشروعنا نفَسًا مُقاومًا وحالمًا.

إن الخوض في هذه الأسئلة يشكّل نوعًا من المحاولات العنيدة لتأسيس مدخلٍ نظريّ نقديّ "عربيّ" جديد يقوم على بعض المكوّنات الموسيقيّة التي تميّز الفضاءات الموسيقيّة المتنوّعة عن سواها، والتي نجد فيها خصوصيّاتٍ ما، قد لا تتوفر عند شعوبٍ كثيرة أخرى. وهذا الخوض لا يقتصر على سبر أغوار "المادّة" الموسيقيّة ذاتها وحسب، وفهم طبائعها الموضوعيّة والفيزيائية الصّرف، بل هو يتطرق إلى العلاقات المتشعّبة بين المُنتَجِ الموسيقيّ والمتلقّي، مما يقودنا إلى مُقارباتٍ تستدعي تقاطعاتٍ مع الأبعاد الاجتماعيّة للموسيقى على نحو ما، وفي غياب علم اجتماع موسيقي "عربي" نرتكز إليه، لا يبقى لنا هنا سوى أن نفتح قوسًا للراغبين في تأسيس وتطوير البحث في هذا الميدان.

ثمّة قواسم مشتركة كثيرة في خصائص الأنواع والأشكال الموسيقيّة المنتشرة في العالم العربي، قد تغري بعضهم -تحت مِظلّة قواسم مشتركة أخرى كثيرة خارجة عن الموسيقى (كاللّغة والدين والعادات... إلخ)- بأن يرى إلى "الموسيقى العربية" بوصفها شيئًا واحدًا جامعًا. وفي الحقيقة، فإن هذه القواسم الموسيقية المشتركة تتجاوز الفضاء العربي الذي أخذ كثيرًا عن غيره من الثقافات والصناعات الموسيقيّة، وهي ليست بالضّرورة خواصَّ عربيّة وصناعة عربية بالمعنى "النقي" للكلمة، بل هي كذلك، إلى جانب الإبداعات "العربيّة"، وليدة هجاناتٍ واستنباتاتٍ وهجراتٍ عديدة ومتواصلة عبر تاريخٍ طويلٍ، قبل-عربي وبعد-عربي. وأبرز مثال على ذلك هو المقامات الموسيقيّة التي استخدمها العرب منذ قرون، ولا تحمل، في غالبيّتها الساحقة، أسماءَ عربيّة؛ هذه المسألة، وإن بدت للبعض، في بادئ الأمر، انتقاصًا من أصالة الدور العربي، إلا أنها على العكس ربما، وبنظرةٍ متأنية، تؤكّد قدرة العرب على استيعاب الثقافات المجاورة المتداخلة مع

فضاءاتها، ثم مساهمات العرب في تطوير أمزجة وأساليب وتقنياتٍ جديدة تفاعلت وتضافرت مع هذا الموروث الإنساني المتعدّد، ثم صهرته في ثقافةٍ عربيّة هجينة.

هي، إذنْ، مؤشّر على انفتاح العرب على الآخر، واستيعابه، والأخذ منه، والارتقاء به.

لكن، إلى جانب ما نتتبّعه من قواسم مشتركة، بغضِّ النظر عن الهجرات الثقافيّة والهَجانة، فإننا لو نظرنا إلى الفروقات القائمة في الأنواع والأشكال الموسيقيّة المنتشرة في مدائن وأرياف العالم العربيّ، فإننا نجدها أغنى بكثير، وهي تظل، برأينا، الضّامن الأول لثراء النسيج الموسيقي العربي المتنوع والعريق، والبوابة الأعمق لأي دراسة موسيقية إثنيّة أو أنثروبولوجيّة جادّة. فمن خيوط هذه الخصوصيّات والفوارق يتواشج هذا النّسيج المتنوّع والمركّب والذي يجعلنا ننظر إلى قيمة هذا "المشهد" الموسيقيّ بوصفه واحدًا بصيغة الجمع؛ أي بوصفه تعدّديًّا، لا أحاديًّا.

على ضوء هذا التّمهيد الموجز، من الضروريّ إذنْ أن نوضّح محاور اهتماماتنا، في مستوياتها الرئيسة:

الأول، يعنى بأسئلة البدايات والنّشوء، وفهم طبائع الموسيقى في مهدها، وعلى المستوى الأتيمولوجيّ[4] لنشوء وتطور مُفردة "الموسيقى"، والتحولات التاريخية الفارقة، وصولًا إلى زمننا الراهن.

يعنى **الثاني** بفلسفة المفاهيم الموسيقيّة، وموقعها الثقافي داخل الفضاءات الموسيقية العربية وممارساتها، كالارتجال، والطرب، والتأليف

[4] علم أصول الكلمات وتاريخها Etymology.

وغيرها من المفاهيم التي نتقاسمها من دون أن نفقد معها خصوصيات المكان والزمان والتجربة الفردية أو الجماعية.

أما **الثالث** فيُعنى بالعلاقة بين علم الاجتماع وصناعة الموسيقى. أي دراسة تلك العلاقات والقوى الفاعلة اجتماعيًّا ومعيشيًّا وظرفيًّا في تقاطعاتها مع الممارسات الموسيقيّة والغنائية على وجه التحديد، وفهم التأثيرات ومفاعيل القوى المتبادلة فيما بينها والتي تؤثر في هجانة الثقافة وبينيّتها، بوصفها حقل تجاذب وتفاعل بين قِوى متعددة نَشِطة، غير متكافئة في الغالب، وذات أبعاد "خارج- موسيقيّة"، سياسية، اقتصادية، كولونيالية، آيديولوجية، تِقنيّة وغيرها.

أما المستوى **الرابع**، فيُعنى بصناعة الموسيقى ذاتها، بوصفها علمًا مُستقلًّا يتعاطى مع مادّة "الصّوت/ الصّمت" والسيرورات الصّوتيّة/ الصّامتة، اللحنيّة وغير اللّحنيّة المترتّبة عنها، بوصفها مادة الموسيقى الأولى، بصرف النظر عن الأبعاد غير الموسيقيّة التي تشكل "خطاب" الموسيقى في سياقه الأوسع.

نعتقد أن هذه الأسئلة تؤرّق الموسيقيَّ (المؤلِّف والمؤدِّي) الذي يعيش ويُبدع داخل الفضاءات العربيّة في عصرنا، وهو ما يدفعنا إلى التعامل مع هذه الأسئلة بوصفها أسئلة ضروريّة لفهم "ذواتنا" الموسيقيّة، جماعاتٍ وأفرادًا، وبوصفها، كذلك، أسئلة تتجدّد، وتتجدّد معها وبها الحلول والإبداعات الموسيقية، وتتنوّع مع تنوّع التجارب التي تتراكم وتتواشج، على اختلافاتها، تقريبًا منذ بدايات القرن العشرين، ومع تطور تكنولوجيات التوثيق والانفتاح على ثقافة التدوين.

سؤال "الصّوت/ الصّمت"

من الصَّعب بمكانٍ الحديثُ عن مادة الموسيقى الأولى، أي "الصّوت"، بمعزل عن "الصّمت"، لا فيزيائيًّا وحسب، بل فلسفيًّا كذلك. وبالتالي فالأجدى أن نتعامل مع المكوّن (الفيزيائي) الأول للموسيقى بوصفه متلازمة مركَّبة تجمع في جوهرها بين طبائع الصَّوت والصَّمت في آنٍ معًا، وفي هذا التعاطي المركب، منذ البداية، مع المُكوّن الأساسي للموسيقى، يكون ممكنًا التعامل مع الموسيقى لا بوصفها "منطوقًا" فيزيائيًّا وحسب، بل بوصفها نظامًا رمزيًّا (لُغويًّا)، في مستواها الفلسفي الأنطولوجي، لا "يُفصح عن" إلا بمقدار ما "يصمت عن". وبمعنى آخر، فإننا، منذ البداية، نعطي للموسيقى تعريفًا جدليًّا متحرّكًا ذا مجالَين حيويَّين فاعلَين، هما شرط توليد أيّ زخمٍ[5] ممكن ينتج عنهما.

نتساءل، إذنْ، كيف نتعاطى وكيف نستفيد من مُركّبِ "الصّوت/ الصّمت"، موسيقيًّا، في السياق الموسيقي "العربي"، وما دلالاته؟ هل نسعى، في بحوثنا، إلى اقتصار فهم هذا الزخم في مستواه الأنطولوجي فقط، أم أننا نطمح، كذلك، إلى إحالة استنتاجاتنا إلى المساحات التي يتشابك فيها علم التأليف الموسيقى أو الارتجال الصوتي (الآلي أو الغنائي) مع علوم أخرى كعلم الاجتماع، والفلسفة، والفيزياء، وعلم الدماغ... إلخ؟ أم نكتفي بفهم العلاقات "الرياضيّة" المجرّدة، أو الخصائص الفيزيائية التراكبية المعقدة الممكنة لكلٍّ من الصوت والصمت، أو العلاقة بينهما، في سياق المحدود من علوم الموسيقى النظرية والتطبيقية وحسب؟ كيف

---

[5] بمعنى momentum، أي الطاقة الحركية الكامنة.

يُشكّل مكوّن الصّوت/ الصّمت خصائصَه الاجتماعيّة عبر التوظيف الموسيقي الاجتماعي؟ كيف يتأثر بالتحولات والمفاعيل الاجتماعية، وكيف يؤثر فيها ويحركها؟ أو بكلمات أخرى، كيف لنا أن نسبر أغوار المساحة التي تلتقي فيها الممارسة الموسيقيّة، بوصفها ممارسة صائتة، مع صانعها الإنسان، بوصفه كائنًا اجتماعيًّا؟

للوهلة الأولى يبدو، لكثير منا، أن الموسيقى هي لغة الصوت وهندسته عبر محورَي التردد الصوتي والزمن. لكن، كيف يمكننا فهم مكوّن الصّمت وطبائعه وطرق اشتغاله موسيقيًّا وفلسفيًّا وشعوريًّا بوصفه عنصر بناء أساسيًّا في الموسيقى لا يمكن تجاهله، تمامًا كما يستحيل تجاهل مفهوم الفراغ في الهندسة المعمارية؟ فبين "فواصل الصّمت" الحاضرة بقوة وفاعليّة في التّجويد القرآنيّ، إلى إبراقة جون كيدج الصّامتة "بالمُطلق"، والمعروفة باسم "4:33"[6]، مرورًا بالسّكتات الوسطيّة الخفيّة في مؤلّفات بيتهوفن الموسيقيّة[7]، (راجع: 2013, Richards,)[8] وغيرها من الأمثلة، الكثير ليُقال ويُدرس حول مفهوم الصّمت.

---

[6] مؤلَّف موسيقي شهير للبيانو، للمؤلّف الموسيقي الأمريكي جون كيدج (John Milton Cage 1912-1992)، والمكون من ثلاثة أقسام لا يعزف عازف البيانو فيها ولا يُصدر صوتًا.

[7] في مقالته "بتهوفن والسكتات الوسيطة الخفية: دراسة في تحولات الأسلوب"، يُسهب مارك ريتشاردز في الحديث عن أهمية وفاعلية الفواصل الصامتة في تحولات موسيقى بيتهوفن، ويُسلط ضوءًا جديدًا على فهم دور الصمت في تشكيل أسلوبية الموسيقى والتأثير في تحولاتها. وبرأينا الشخصي، لا يمكن فهم أسلوب بتهوفن الأخير، وفهم معنى التشظّي فيه دون فهم فاعلية الصمت.

[8] Richards, M. (2013). Beethoven and the Obscured Medial Caesura: A Study in the Transformation of Style. Music Theory Spectrum, 2(35), 166-193.

اخترنا أن ننطلق من أسئلة بدايةٍ وضعناها لأنفسنا كافتراضٍ جدليّ يستدعي الموسيقى بوصفها صوتًا وصمتًا في آنٍ معًا، وفي حين أن التاريخ، تاريخ الموسيقى عند العرب، لا يمْثُل أمامنا بوصفه تاريخًا مُدوَّنًا، فلا تكشف موروثاتُه النادرة والشّحيحة التي وصلتنا من عصور ما قبل التوثيق الصّوتي (بدايات القرن العشرين)، ومع استمرار غياب فعل التّدوين وثقافة التّدوين، لا تكشف الموروثات عن مسالكها، كما لا يكشف التاريخ عن المسارات التي مرّ بها وصولًا إلى ما نعرفه عنه اليوم.

إذنْ، فإننا نقف أمام أسئلة بدايةٍ كثيرة، منها: ما معنى أن ننطلق من تاريخٍ موسيقيٍّ "صامت"؟ كيف نوظّف هذا "الغياب"، وكيف نكتبُ الحاضرَ والمُستقبل بدءًا من هذا الموروث "المُناور" باستمرار؟ **هل نحن أمام ثقافة نسيان لا تعرف التّدوين ولا توثّق، أم نحن أمام ثقافة ذاكرة، للسبب نفْسه، وهو أنها لا تُدوّن ولا توثّق، بل تعتمد على الذاكرة الجمعية وحدها وحسب؟**

من هنا، حين نروم الحديث عن "موسيقى عربيّة"، بوصفها الفضاء الأوسع لما تنتمي إليه القوميات والإثنيات المتنوعة التي عاشت وتعيش تحت المظلة الثقافية العربية، فإنه لا يكفينا النظر إلى تاريخ الموسيقى عند العرب، الذي لم يصلنا منه سوى القصص والحكايات والأخبار، كما نقرأ في كتب المسعوديّ والأصفهانيّ وسواهما، ولا من خلال المُحاولاتِ التنظيريّة اليتيمة على شاكلة "كتاب الموسيقى الكبير" للفارابيّ، و "الخُبْرُ في صناعة التأليف" للكِنديّ وغيرهما، والتي ظلّت لعصورٍ صوتًا يصرخ في

برّيَّةٍ (لا يُعبّر عما هو موجود في الثقافة العربيّة على قدر ما ظلّ يُعبّر عن طموحٍ ومحاولات تأسيسٍ لما هو "غير موجود")، بل ينبغي النظر إلى التاريخ الموسيقيّ من زاوية النَّصّ الحَقّ والمُدَوَّنَةِ الأصليّةِ، والفكرة الموسيقيّة التي تُفصحُ عن ذاتِها بلغتها الصّرف.

لكن، هل ينبغي علينا أن نُعلن إفلاسنا هنا أمام مَوْروثٍ غير مُوثّقٍ، أم نرى إلى هذا "الغياب" بوصفه خاصيّة تضعنا أمام تحدّي فهم الطبيعة الشّفاهيّة اللا-تدوينيّة لهذه الثقافة، وفهم جماليتها انطلاقًا من هذه الخاصيّة تحديدًا؟

كذلك، ينبغي الفصل التام بين مُصطلح "الموسيقى" بوصف الموسيقى لغةً حيويّةً بذاتها ولذاتها، وبين "الموسيقى" بوصفها أداةً ترتبط بالنصوص الكلاميّة، تلاصِقُها، تكسوها، تزيّنها، تنطلق وتنتهي عندها، والتي أطلق عليها الأصفهاني، (أو ابن خلدون أو الحمويّ)[9] مُسمّى آخر، بحق، وهو "الأغاني".

نحن إذنْ أمام تاريخ شعرٍ وكلامٍ مُغَنّى لا أمام تاريخ موسيقي يُفصح بلغة الموسيقى وحدها، يصمتُ عن الكلام في جوهر اشْتغالِهِ وطبيعةِ مُنطلقاته الصّوتيّة. ومن هنا فإن هذا المُكوّن يضعنا أمام سؤالٍ هام، يجعلنا نشكّك مجدّدًا في مُسَمّى "الموسيقى العربيّة"، وهو مُثقَلٌ بعبء المُكَوّناتِ غير الموسيقيّة أو ما قبل الموسيقيّة، يتقزَّمُ في حضرتها ويتحدّدُ دوره التابع لها، وتنحصر هذه المُكوّنات في حدود اللّغة الكلاميّة، والشِّعر منها تحديدًا؛ فحتى لو وجد الشِّعرُ سببًا شِعريًّا لقول الشِّعر بواسطة

---

[9] انظر كتاب الأغاني للأصفهاني، أو فصل الغناء في مقدمة ابن خلدون، أو كتاب "تجريد الأغاني" لابن واصل الحمويّ.

اللّغة، إلَّا أن الموسيقى (الموسيقى الصّرف) لا تنتهي إلَّا إلى الصّمت الذي هو منبع "قَولِها" الأصيل ومآله.

هذا الفضاء الكلاميّ "اللِّجاميّ"، الذي تمتدُّ سُيورُه لتُمسِكَ بزمام اللغة الموسيقيّة إلى حدود تجعل من الموسيقى رداءً لجسد الشِّعر وبُحوره على نحوٍ أو آخر، يتركُ للُّغَةِ الموسيقيّة الصّرفِ، والفكرة التي منبعُها ومُبتغاها الموسيقى، يترك لها هوامِشَ الصَّمت؛ لا صمت الموسيقى، بل صَمْتهُ هو: صَمت اللُّغة الكلاميّة لحظةَ تستردّ أنفاسَها لتستأنِفَ النُّطْقَ. لكن يبقى هذا "الإفصاح الصّامت" للموسيقى خجولًا وهزيلًا، يدور في فلك تنهُّدات اللّغة الشِّعرية نفْسها، دون أن ينزاح إلى سرديّةٍ موسيقيّة؛ محض موسيقيّة.

هُنا، لا نجد أيَّ حضورٍ للفكرة الموسيقيّة إلَّا بمقدار ما تسمح به طبائع الشِّعر وبحوره وإيقاعاته؛ اللُّغةُ الشِّعريّة هنا هي التي تستنطق الموسيقيّ فينا وتُفكّرُ عنها وباسمها؛ الموسيقى هنا فِعْلُ اسْتِلابٍ وظيفيٍّ يتبع لفعلٍ شِعريّ آخر، لا فعل حضورٍ مُستقلٍّ مبادرٍ ومُبْدع بذاته ولذاته.

وهناك خاصيّة ثانية تطبّعت فيها الموسيقى عند العرب، في تبعيّتها للشِّعر العربي، وهي خطيّة الشِّعر، مما يحدد توجّه الموسيقى باتجاه أن تكون لغةً نسيجية قادرة على التحدث بأكثر من فَمٍ في آنٍ معًا؛ إنها سُلطة الكلمة على اللحن، بمعنى أن يبقى اللحن حاملًا وفيًّا للكلمة.

الموسيقى كذلك، حين تكون محضَ لُغةٍ، وهي ليست كذلك في تاريخ "الموسيقى العربية"، تستَعيدُ هامشَ "غير المُفكّر فيه" و "غير المُفصَحُ عنهُ" في لُجَّةِ اللُّغةِ الكلاميّة؛ الموسيقى، حين تكتفي بذاتها، تكونُ هناكَ، حيث تصمتُ اللّغةُ الكلاميّة لنتمكّن من التّحدّث مع أنفُسِنا، بعيدًا عن قوالب اللّغة وسطوةِ طبائعها وقواعدها وما شُحِنَتْ به من مخزوناتِ

الأفكار القديمة والمُكرَّرة ومقولاتِ السّياسة ومُلصقاتِ العقائد وغير ذلك كثير.

هذا الهامشُ الذي تتيحه لنا الموسيقى، بعيدًا عن كُلِّ المُكوِّناتِ غير الموسيقيّة، ينفلتُ من الخطاب اللُّغوي بوصفه خطابًا سُلطويًّا استلابيًّا. ومن هنا، فإنَّ الموسيقى، وهذا، لا نجده في تاريخ الموسيقى عند العرب، تدفعُ بالفكر إلى الطّرف الأقصى حيث عليه أن يكشفَ عن كنوزه الأولى، لا بوصفها تواصُلًا وظيفيًّا وبراغماتيًّا، بل كشفًا، وبلا وسيطٍ، عن حركة الوجود الإنسانيّ وتجلّياته داخل لُعبة هائلةٍ من "مَرايا التأويلات" و "بلُّورات الشُّعور"، حيث تتفجّرُ إمكاناتُ التّعبير التي تضعنا دائمًا على عتبات "الصّمت" الذي لم يُفصح عن ذاته بعد.

في ظلّ تاريخ الموسيقى عند العرب، والذي نعرف كثيرًا عن مكوّناتِه غير الموسيقيّة، كالشِّعر والأخبار، وقليلًا عن مكوناته الموسيقيّة التي وصلتنا عبر الإخبار والتوصيف، وفي ظلّ غياب "المُدَوَّنَةِ الموسيقيّة الأصليّة" (Urtext) وانعدام التّدوين (Notation) من جهة، مُقابل هَرج وُسطاءِ الأخبار وناقلي الروايات ومرجِ قَصَصهم من جهةٍ ثانية، كيف للباحث في تاريخ الموسيقى عند العرب أن يُحسنَ الإنصات إلى لُغة الموسيقى في سبيل التعرف على ملامح التجربة المحض موسيقيّة من خارج عباءة الوسيط الذي لا يفعل سوى الكلام والكتابة عن الموسيقى والإخبار عنها؟ وكيف له التأكد من صحّة معلومات المصادر ومرجعيّاتها؟ حيث لا تحمل لنا الحكايات عن الغَواني والجواري والمغنّين والصّادحين أيَّ نصٍّ موسيقيّ صريح يتحدّث عن نفسه بلسان الموسيقى ذاتها؟ من أين لنا أن نجزم بأن هناك شيئًا حقيقيًّا في التاريخ العربي اسمه "موسيقى عربيّة" عبر الأوصاف التي تُقارب التجسيد، في أحيانٍ كثيرة، من كثرة الأوصاف

والإمعان في الدّقائق والإسراف في التفاصيل؟ فهي تُبقي باب الاحتمالاتِ مفتوحًا على النتيجة النّهائيّة، لا من حيث النصّ الموسيقيّ العينيّ وحسب، بل حول الأساليب المتعلّقة بشيفرات الأداء وقواعد التّذوّق وقوانين الجمال ودروب الاستساغة، وهي غير منصوص عليها إلا في استثناءاتٍ لا تشفي غليل الباحثين.

كيف نتعاطى مع "الموسيقى العربية" باعتبارها تجليًّا لفكر عقلانيّ منهجي في سياق ثقافة سائدة تعزو الموسيقى إلى "الغيْبِ" وتنسبها إلى "الوحي" و "الإلهام"، أي إلى "عقلٍ" أكبر من الإنسان الفرد المتلقّي، وخارجه؟ وعن أيّ ماهيّة عقلية وفكرية نتحدث حين نؤسّس لـ"علم تأليف موسيقيّ عربي"، (إن صحّ التعبير)؟ وكيف يتم إعمال "الصّوت/ الصّمت"، من حيث هما مادّة الموسيقى المحسوسة، بشكلٍ واعٍ داخل الحدث الموسيقي بوصفه حدثًا اجتماعيًّا؟

ولكن، ثمّة أسئلة أخرى، "مُخالفة"، يمكن أن نسألها بالمقابل، وبحق. مثلًا: كيف نفهم عزو الممارسات الموسيقيّة (تأليفًا وأداءً) إلى "الوحي" و"الإلهام"، بعيدًا عن أي نظام أو خطاب منهجي مركزي، بوصفه (أي هذا العزو) عامل قوة، لا عامل ضعف؟ ولماذا يكون تشكيلُ خطابٍ منهجيٍّ مركزيّ فضيلةً في فضاءٍ عربيّ ينعم بالتعدّديةِ اللّا-نَسَقيّة واللّا-مركزيّة؟

هذا من جهة، ومن جهةٍ ثانية، فإن غياب المنهجيّة بوصفها مجاورة لفعل التّدوين، لا يعني بالضرورة الإقرار بغياب "منهجية" أو أكثر، في تصوّر من يُمارس الموسيقى وفي ذاكرته. أليس كذلك؟ كما أن غياب "المدرسة"/ "المؤسّسة"، لا يعني غياب اللغة وقواعدها وأعرافها. فحين نقرأ، مثلًا، أن الكندي هو صاحب أول مدرسة للموسيقى في الإسلام، فهذا لا يُفضي بالضرورة إلى نفي وجود سيرورات سابقة مهّدت لنشوء لحظة التأسيس هذه، والتعامل مع زخم اللحظة، بوصفها لحظة خلقٍ

منزوعةٍ عن تاريخها ومفاعيل القوة التي ساهمت في إنتاجها وتوفير الظروف لمنشئها واستمرارها.

من الصعب بمكان تتبع الثقافة الموسيقيّة العربية، قبل الدعوة وبعدها، وصولًا إلى عصر التدوين (القرن الثاني الهجري)، من خلال علم التاريخ الشفاهي الذي يرى إلى الذاكرة وإلى التمثيلات الثقافيّة، بما فيها الرغبات الدّفينة، وطبائع الذات الناطقة (المُعبِّرة)، وأشكال الوساطة بين الصوت والعالم بوصفها، وبحق، مفاتيح مهمة لفهم الحضارات واستنطاق المعارف في المجتمعات البشرية. وإن النصوص القليلة الإخباريّة المتناقلة التي تُعبّر عن التاريخ الشفاهي للموسيقى عند العرب على نحوٍ يصعب الوثوق به دائمًا، قد لا تشفي غليل الباحث الجاد. لكن في الوقت ذاته، فإن شُحَّها ليس دليلًا على غياب الثقافة الموسيقية عند العرب.

قبل الدعوة وبعدها، ظلت الموسيقى العربية (على ما يبدو) شفويّة، تعدديّة، لا مركزية، بحكم تعدد الفضاءات التي تمثلت بتعدد القبائل وتفرقها أحيانًا، أو بأقاليم جغرافية تتمتع بقدر أكبر من التواصل والتثاقف والقواسم المشتركة، لكن، ولا بحال من الأحوال يمكن الحديث عن الفضاءات العربية الموسيقية بلسانٍ واحدٍ، أو بوصفها تنتمي جميعها إلى خطاب مركزي واحد، ولم تتشكل عبر التاريخ العربي لغة موسيقية "فُصحى" جامعة كما هو الحال مع اللغة العربية، بل ظلت الموسيقى تعددية كما هو حال اللهجات إلى يومنا هذا.

هنا، علينا التفريق، برأيي، بين منهجيّة تُحيل المعرفة عند عرب ما بعد الدعوة إلى فضاء "الوحي" الذي يحجب إعمال العقل والفكر والنظر، بل يؤخر مفهوم التأليف الموسيقي نفسه بوصفه صناعة بشريّة ذهنيّة

لصالح مفاهيم أخرى كالارتجال الاسترساليّ الشّاطح، أو عبر هضم التجربة، استذكارها، ثم نقلها: "هكذا نرى أن بُنية المعرفة في الإسلام، بحسب الطبري، هي بُنية نبويّة "نقليّة"، وليست بُنية بحث وتساؤل عقليين. ونرى، تبعًا لذلك أن المعرفة، خارج النقل، إنما هي ابتداع وضلال"[10]. وبين منهجيّة، تسلّط الضوء على إن إعمال العقل واستخدام الحُجج المنطقية عند العرب، سابقان للدعوة ومتضمّنان فيها، حتى داخل النص القرآني نفسه، بوصفه نصّ وحيٍ (بحسب الرواية الإسلامية الرسمية):

"إن المنطق، القياس وغير القياس، معمول به في القرآن. ولهذا، لا يبقى سوى تحليل مثال من الأقيسة الحمليّة predicative syllogisms[11] لنستنتج أنه ليس من شيء في المنطق غير معمول به في تنزيله تعالى لمخاطبة العقل للإيمان به واحدًا. ويكون مفهومًا أكثر، بالتالي، نشوء علم الكلام وانشغال العرب به في فترة مبكرة من حركة تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، قبل عصر الترجمات بكثير.
(ضاهر، 2021، صفحة 81، 82).

---

[10] أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب - الجزء الأول، 2002، ص 16.

[11] ليس من خلاف حول القياس الحملي، ولا اختلاف في تعريفه عند المناطقة؛ هو عند ابن سينا، كأنما نقله حرفيًا عن أرسطو، "قول إذا وضعت فيه أشياء أكثر من واحد، لزم من تلك الأشياء بذاتها لا بالعرض شيء آخر غيرها من الاضطرار"، (ابن سينا، الشفاء، الجزء الثاني، مصدر سابق الذكر، 54) وكذلك هو عند الفارابي، تماما: "القياس قول توضع فيه أشياء أكثر من واحد إذا ألفت لزم عنها بذاتها لا بالعرض شيء آخر غيرها، اضطرارا واللازم عن القياس يسمى النتيجة ويسمى الردف". (الفارابي، كتاب القياس، تحقيق رفيق العجم، بيروت: دار المشرق، 2014، 19. انظر أيضا صفحة 75)، وكذلك هو أيضا عند الغزالي: "القياس عبارة عن أقاويل ألفت تألفا يلزم من تسليمها بالذات قول آخر اضطرارا". (الغزالي، مقاصد الفلاسفة، تحقيق محمود بيجو، دمشق: مطبعة الصباح، 2000، 29) وكذلك هو عند غيرهم. (ضاهر، 2021)

إذنْ، علينا التفريق بين المنهجَين، اللذَين لا يكذب أحدهما الآخر برأيي، بل يكشفان عن حقيقتَين متجاورتَين ومتخاصمتَين داخل الحضارة العربية الإسلامية في آنٍ معًا. فالمنهجية الأولى، منهجيّة أدونيس، تُسلّط الضوء على خطابٍ تأويليٍّ سائدٍ في الحضارة العربية الإسلامية، مرجعيّته الأولى والأخيرة هي النصوص الدينية، يرى إلى مهمة "العقل" بأنها قد انتهت لحظة التنزيل، وعليها أن تتوقف وتقتصر على الحفظ والنقل من بعدها. بينما، تركز المنهجيّة الثانية على أن الطبيعة العقلانيّة والمنطقيّة موجودة ضمنًا في النص القرآني، بوصفه نصًّا مرجعيًّا، وبالتالي، فهو وليد ونِتاج الهم المعرفي الفلسفي السابق له في المجتمعات العربية، وهو أحد تجليات هذا الجدل الفكري والمعرفي التاريخي.

والسؤال هنا، يتعلق بمصير الثقافة الموسيقيّة عند العرب، ضمن هذا الصّراع التأويلي المستمر حتى يومنا هذا، وإلى أي خطابٍ خضعت، إن صحّ السؤال؟

إلى جانب البعد النقليّ، في الثقافة الشفويّة، هناك البعد الخطي: أو الاقتصار على "التّلحين" الخطّي المرتبط غالبًا بالنصوص الشِّعريّة الكلامية العاموديّة، بدلًا من التأليف بوصفه تشابكًا طِباقيًّا وتواشُجًا نسيجيًّا صرفًا، خارج البُنية الخطيّة للكلام. والسؤال هنا إن كانت الثقافة الموسيقيّة الشفويّة هي أحاديّة الصّوت فعلًا، ولا تقبل التعدّديّة، أم أن هذه النظرة غير دقيقة؟

لنسأل السؤال بشكلٍ آخر، ومن خلال النموذج القرآني، بوصفه، بالدرجة الأولى، ظاهرة صوتيّة في بداياته ونشأته ومراحل "نزوله": **هل كان القرآن (كلام الله الواحد) أحاديّ الصّوت؟** والجواب البسيط والصريح

هو لا، بل تعدّدي، ولو تخيّلنا للحظة أننا نستمع، في الوقت ذاته، إلى أكثر من قارئ، لنفْس السورة وفي نفْس الوقت، لاستمعنا إلى قراءاتٍ متعدّدة، لا صوتيًّا وإيقاعيًّا ونغميًّا وحسب، بل على مستوى الألفاظ والمعاني كذلك. الشيء الوحيد غير المتزامن في هذه التعدّدية هو المكان فقط، مما يجعل من "الجوقة" القرآنيّة متعدّدة الأصوات جوقةً مبعثرة في المكان إلى أن تمّ "توحيد" النصّ بعد حين، وبفعل فاعل أو أكثر.

كما أن النص القرآني قد خضع إلى الشرط التاريخي والشرط الاجتماعي البشري، كذلك هو حال الشِّعر الموسيقى والغناء؟

يهمنا النموذج القرآني هنا لأكثر من سبب:

الأول، أن التاريخ المكتوب المتعلق بالنص القرآني ونشأة الإسلام، رغم كل إشكالاته وتناقضاته واختلاط التاريخي بالخرافي فيه، إلاّ أنه الأوسع والأغنى من الناحية الإخباريّة، حيث توفر لنا هذه النصوص، ومجمل الأدبيات المرتبطة بها، الكثير من المعلومات والأخبار التي تقرّبنا من تكوين صورةٍ ما عن واقع تلك المجتمعات وذهنيّتها وثقافتها.

الثاني، أن النموذج القرآني وتاريخ "نزوله" وتداعيات نصوصه، تشكّل جزءًا هامًّا، في كثير من طبقاتها، من اللا وعي الجمعي الإسلامي والعربي، وبعض شيفراته الثقافيّة التي تنعكس على جميع ميادين الفكر والفنون والأفعال الاجتماعية على اختلافها، ومن بينها ميدان الموسيقى.

الثالث، هو أن نقارب فهمنا لطبيعة النموذج الموسيقي العربي من داخل الثقافة العربية الإسلاميّة، لا من خارجها فقط، دون أن نتبنى المنهجيات الغربية الكلاسيكية والحديثة بالضرورة لفهم طبيعة التاريخ الموسيقي للعرب وتقييمه.

من الأسئلة التي تواجهنا مباشرةً في بحثنا، هو شكل وطبيعة سؤال البداية في الموسيقى وعلومها. فإن كان سؤال البداية في العلوم يستدعي "الإلغاء" على شكل قطائع، وفي الفلسفة يستدعي إنتاج المفاهيم، فما الذي تستدعيه أسئلة البداية في ميادين الفن عمومًا، و"الموسيقى العربيّة" تحديدًا؟ أي هل من المحتّم الذهاب خلف النموذج الأوربي الكلاسيكي (العقلاني) كليًّا، والقطيعة التامة مع ثقافة "الوحي"؟ ألم تنزاح المدارس السوريالية الغربية في القرن العشرين عن النموذج "العقلاني" الغربي هي ذاتها، ومن داخل الثقافة الغربيّة ذاتها، لتتخاصر، على نحو كبير، مع الفكر الصوفي الإسلامي، وتتقاطع معه في محاور شتى، رُغم الفوارق الكبيرة؟ أليس الأمر كما يصفه أدونيس في مقدمة كتابه "الصوفيّة والسوريالية": "الله، صوفيًّا، ليس الواحدَ إلا لأنه الكثير"؟[12]

أليس حريًّا بنا هنا أن نردّد هنا خلف دريدا بأن الحقيقة تكمن في الفارق بين الحقائق؟

[12] أدونيس، الصوفية والسريالية، 2010، ص 10.

برأينا، من غير الممكن فصل الثقافة الموسيقيّة العربية عن أحد أهم مكوّنات الثقافة العربية عمومًا، وهو مُكوِّن "الوحي".

في التأليف الموسيقي ثمّة ما يمكن تسميته "لحظة المَوْسَقة"، تشبه في حضورها "المُصَلْصل" "لحظة النُّبُوّة"، كما جاء على لسان محمد في البخاري[13] وهو يصف "لحظة الوحي": "أحيانًا يأتيني مثل صلصلة الجرس وهو أشدّه عليّ فيُفصَم عني[14] وقد وعيتُ عنه ما قال، وأحيانًا يتمثّل لي المَلَكُ رجلًا فيكلمني فأعي ما يقول"[15]. (البخاري، 1987، صفحة 59، ج1).

ليس صُدفةً، إذنْ، أن ترتبط الموسيقى منذ فجر التاريخ بعالم الغيب والآلهة و"الميوزات"، أو إلى عوالم خارج قدرة البشر (حينها) على إرجاعها إلى العقل، كما في الثقافة الإغريقية القديمة وثقافات الرافدين. (وسوف نأتي على ذلك بتفصيل أكبر في مقالتنا التالية).

هذه "اللحظة" هي بنت الثقافة الشفويّة بامتياز، حيث تدور الألحان، كما هو حال الشِّعر والقصص وغيرهما، بين الناس وتتناقلها

---

[13] لسنا معنيين هنا بمدى مصداقيّة إرث البُخاري، ولا بالجدالات المتنوعة حول صحة ما جاء على لسانه أو كذبه. لكنه يهمنا بمقدار حضوره في الثقافة الإسلامية والذاكرة الجمعية الشعبية، وأثره في تشكيلها، وبقدر انعكاس الثقافة وارتداداتها المُفصحة والمحتجبة في أقواله وسرده.

[14] أي ينقطع عني.

[15] بعيدًا عن موثوقيّة "صحيح البخاري" وما جاء فيه من أحاديث وأخبار يصعب تأكيدها أو أخذها مأخذ الجدّ في كثير من الأحيان، لا من منطق الدين الإسلامي فقط، بل من منطقٍ علميٍّ تاريخي، بعيدًا عن ذلك، فإننا نعود إلى نصوصه المتعلقة بموضوعنا من باب انتشارها ورسوخها وتأثيرها، عبر التاريخ، على شريحة واسعة من الناس في العالم الإسلامي، ودورها في تشكيل ملامح كثيرة من الذاكرة الشعبية الإسلامية والوعي الجمعي.

الأجيال بالتّذكّر، أو تكون عُرضةً للنسيان. لكن، وقبل أن يحدث فعل التناقل الجماعيّ المحكوم بعدم التّطابق والثّبات، والمُعرَّض للتحوير والتّبديل والنسيان، فإن "لحظة الوحي"، حين تأتي إلى ذهن الموسيقيّ، تكون عُرضةً للنسيان كذلك.

هذه الطبيعة الشفويّة، اللا-تدوينيّة للثقافة، معروفة لا على مستوى الوحي الموسيقي عند أرباب الموسيقى وحسب، بل هي في صُلب الثقافة العربية والإسلاميّة، بدءًا من لحظة "الوحي" النبويّة، التي كانت تتعرّض إلى النَّسخ أو النسيان عند نبيّ العرب نفسه، والذي تُشير إليه الآية: {مَا نَنسَخْ مِنْ آيَةٍ أَوْ نُنسِهَا نَأْتِ بِخَيْرٍ مِّنْهَا أَوْ مِثْلِهَا أَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ}[16].

في الغناء العربي، ناهيك عن الارتجالات الموسيقيّة، هناك ما يتجاوز النسيان عند الوقوف على أسباب تعدديّة الصّياغات وعدم تطابقها. فإضافة إلى عنصر النسيان، هناك عنصر الرغبة في التّنويع أو الخروج عن الأصل الذي قد يكون هو ذاته نسخيًّا، إبطاليًّا، متعدّدًا.

يعود هذا، برأينا، إلى أننا نتحدث عن ثقافة شفويّة بامتياز؛ بمعنى أن "المؤلّف البشري" غائب، وهو بمثابة المتلقّي من "الغيب" والناقل إلى الآذان. وبذلك، فمن الطبيعي -مع التكرار الشفويّ، وتحت تأثير العامل الاجتماعي المُرافق للحدث الموسيقي، حيث إن شرط "التّخاطب"، أو وجود جمهور، هو ضروري في الثقافة الشفويّة السّمعيّة- من الطبيعي أن ينزاح "الخطاب" والأداء إلى تنويعاتٍ وتلويناتٍ، بل وتعديلاتٍ أحيانًا، فلا

---

[16] القرآن، سورة البقرة، 106. (إنَّ النسخ، بحسب القرطبي، يعني الإبطال والإزالة وإقامة أمرٍ آخر في مقام أمر).

يستنسخ الموسيقيّ (المتلقّي الأول) نفْسه تمامًا مع كلّ أداء، بسبب النسيان أو الرغبة في التنويع والتطوير والتغيير، أو بفعل التفاعلات المتنوعة مع طبائع وردود الجمهور المتلقي.

يُعيدنا النظر في شفويّة الثقافة الموسيقية وتعدّدية اللا-تطابق إلى المشاكل المعروفة التي نتجت عن "شفويّة" القرآن (التي ترافقت مع تعدديّة التدوين وتشظيه في البدايات الأولى) بوصفه أحد أهم تجليّات الثقافة عند العرب. وكما سبق وقلنا، فإن دراسة هذا النموذج، من هذا الباب، يفتح أمامنا كثيرًا من الأقفال المُغلقة في دهاليز الثقافة الموسيقيّة العربية الإسلامية، ويُساعدنا على فهم الطبيعة التعدّديّة بوصفها نتيجة طبيعيّة لغياب التّدوين والتوثيق الموسيقي (أو غياب مركزيّته، وتشظيه) عبر قرونٍ من الزمن.

في كتابه "نُبوّة محمد"، يقول محمد محمود: "ونتيجة لمشاكل "شفويّة" القرآن نشأ في فترة محمد وما تلاها، إلى أن جُمع القرآن، وضعٌ "تعدّدي" كان لا بدّ للمسلمين الأوائل من التعايش معه، بمعنى أنه لم تكن هناك قراءة واحدة للقرآن وإنما قراءات عديدة". (محمود، 2017، صفحة 406).

وفي تراث الأحاديث (النبويّة) جرى اتهام "جبريل" (ناقل الوحي) بمسألة تعدّد القراءات القرآنيّة، لإبعاد تهمة النّسيان عن شخص محمد: "... قال أقرأني جبريل على حرفٍ فلم أزل أستزيده حتى انتهى إلى سبعة أحرف". (البخاري، 1987، صفحة 555).

هنا، ثمّة مسألتان يجب الانتباه إليهما في التقابل بين نموذج "النقل النبويّ" ونموذج "النقل الموسيقي" في الذهنية العربية والإسلامية السائدة. الأولى تتعلق بطبيعة "الوحي"، مصدره، وسائل نقله، طبيعة

المتلقي، والشرط الاجتماعي. وإن أردنا هنا أن نكون أكثر علميين في طرحنا، فما علينا إلا أن نعكس ترتيب هذه المكونات، حيث يصير الشرط الاجتماعي هو ما يحدد طبائع بقية حلقات السلسلة. أما المسألة الثانية فتتعلق بتعقيدات عملية النقل الشّفوي ما بعد "اللحظة النبويّة".

لنبدأ من المسألة الأولى:

لا نجد في تاريخ الموسيقى عند العرب نموذجًا يُشبه نموذج المؤلّف الموسيقي، كما يُفهم في السياق الأوربي الكلاسيكي؛ بمعنى أن هناك عقلًا بشريًّا فردانيًّا هو مصدر الفكرة، وهو صانعها، وهو أصلها ومُنتهاها، فيؤلّف ويُخطط ويرتجل ويُعاني ويُكابد إلى أن تصل الفكرة الموسيقيّة إلى مرحلة التدوين والتوثيق النهائي، بلغة واضحة لا لُبس فيها، تتناقلها الأجيال دون تحويرٍ أو تعديلٍ، باستثناء هوامش ضئيلة للتأويل الأدائي الذي لا يُغيّر في النصّ شيئًا، إلا إذا شاء المؤلّف وأوصى بذلك ضمن شروط كتابيّة محددة تطورت في القرن العشرين وما بعده (مثل الموسيقى الأليوريّة Aleatoric music).

إذنْ، فمثل هذا النموذج لا ينتمي إلى ثقافة العرب والإسلام، بل هناك نموذج آخر قويّ الحضور، هو نموذج المُلَحِّن المتلقّي، أو العازف (المغني) المُلهم، النّاقل غير المعني بالتطابق (أو غير قادر على التطابق) مع الأصل الذي هو، في طبيعته ونشأته، متعدّد.

من الجدير ها هنا العودة إلى الفارابي لنستزيد منه في فهم هذه المسألة. فإن الفارابي في مقدمة "كتاب الموسيقى الكبير"، يفصل بوضوح، ولو من باب التساؤل، بين أصل الفكرة "المُتخيّلَة" أو "المَعْقُولة" وبين

المُتحقّق المحسوس من "الألحان"، مُشكّكًا في مدى تطابق ما يُتَخيَّل أو يُعقَل مع ما يُحسّ:

"والألحانُ وما يُنسبُ إليها من الأشياء التي تُحَسُّ وتُتخيَّل وتُعقل، وأما الفحصُ عنها – هل ما يُحسُّ منها هو الذي يُتخيَّل بعينه أو يُعقل، أو الذي يُحسُّ منها غير الذي يُتَخيَّل أو يُعقَل، أو أن ما يُحسّ وهو بحال، يُتخيَّل ويُعقل وهو بحالٍ أخرى؟". (الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، الصفحات 48-49).

من المهم أن نشير إلى أن الفارابي هنا لا يُرجع عدم التطابق بين ما هو مُتعَقّل أو مُتخيّل وبين ما يُحسُّ (بالسّماع) إلى عالم الغيب، بل هو يستخدم تعبير "المُتَعَقَّل" بوضوح، مُرجعًا بذلك المصدر إلى العقل البشري. فالفارابي حين يتحدّث عن صِناعة الموسيقى، فهو يضعها من بين الصّناعات التي تتطلّب الفطرة دون إغفال الدور الهام للعقل البشري: "والصّناعاتُ كلّها هيئاتٌ ومَلَكاتٌ واستعدادات، وليست هي خُلُوًّا من نُطْقٍ، وأعني بالنُّطقِ العقلَ الخاصّ بالإنسان". (الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، صفحة 50).

لكي نفهم هذا النموذج وإشكالياته في المخيال الشعبي العربي والإسلامي قبل أن يسعى الفارابي إلى صبغه بصبغة العقل بعد تأثره من كتابات فيثاغوروس وأرسطو وغيرهم من عقلانيّي الإغريق؛ هذا السّعي الذي ظلّ محض تنظيرٍ نُخبويٍّ يُنادي في بريّة الثقافة الشفاهيّة النّقليّة السائدة حتى أيامنا هذه على نحوٍ كبير؛ لكي نفهم هذا يمكننا الاستفادة من استعراض نموذج النبيّ "الناقل" في تاريخ العرب والإسلام، وهو أحد

أبرز النماذج العالقة في اللا وعي الجمعي عند الشعوب التي نشأت على ثقافة الإسلام، متماهيّةً مع رمزه النبويّ، وفكرة الوحي.

القرآن هو النصّ والخطاب الأكثر مركزيّةً في تاريخ العرب والإسلام، وهو حاضرٌ في هذا التاريخ بوصفه خطابَ وحيٍ ليس النبيّ صانعه، بل هو ناقله، وهو، كما جاء على لسان محمد: "أحيانًا يأتيني مثل صلصلة الجرس وهو أشدّه عليّ فيُفصَم عني[17] وقد وعيت عنه ما قال، وأحيانًا يتمثّل لي المَلَكُ رجلًا فيكلمني فأعي ما يقول". (البخاري، 1987، صفحة 59، ج1).

وبعيدًا عن التعقيدات المترافقة بمدى مصداقيّة ما نقله البخاري من نصوص وأخبار، إلّا أن أهميّة ما نستند عليه من أقواله تكمن في أنها، ومهما تعذر إثبات صحّتها، بنت تلك الثقافة، تعبّر عنها وتنبثق منها وتعكس جانبًا هامًّا منها. لكن المسألة لا تنتهي هنا في تعقيدها، بل إن جدلًا طويلًا عرفته العرب، تناول أسئلة شائكة حول طبيعة النصّ الموحى به وطبيعة من أوحى به، مصدره، وطرق نقله. فالقرآن شكلٌ ومحتوى، والقرآن لفظٌ ومعنى. فهل اللّفظ والمعنى كلاهما من عند "الله"، أم أن المعنى وحده من عند "الله" أما اللّفظُ فمن عند الوسيط، أي "جبريل"، أم هو من عند محمد؟ وهنا أقتبس عن محمد محمود من كتابه "نبوة محمد":

> "وفي الإجابة عن هذا السؤال المحوري برزت ثلاث اتجاهات، يلخّصها السيوطي قائلًا: "... في المُنزل على النبي... ثلاثة أقوال. أحدها: أنه اللّفظ والمعنى، وأن جبريل حفظ القرآن من اللوح المحفوظ ونزل به... والثاني أن جبريل إنما نزل بالمعاني خاصّة، وأنه [محمد] علم تلك المعاني وعبر عنها بلغة العرب <...> والثالث أن جبريل ألقي إليه المعنى، وأنه عبر بهذه الألفاظ بلغة

[17] أي ينقطع عني.

العرب وأن أهل السماء يقرؤونه بالعربية، ثم إنه نزل به كذلك بعد ذلك"[18]. (محمود، 2017، صفحة 401).

تساعدنا هذه التفصيلات على فهم طبيعة الثقافة وطبيعة همومها الفلسفية والفقهية، بمعزل عن التداعيات الفقهيّة لهذا التفصيلات، والتي لا تعنينا في هذا التّقابل. لكن ما يستوقفنا هنا، هو أن القرآن تعدّديّ عند مصدر تلقّيه البشريّ الأول، أي عند محمد نفسه الذي نقل القرآن بأشكالٍ مختلفة وألقاه متعدّدًا على أسماع مَنْ حوله، وفي حديثٍ أخرجه البُخاريّ ويرويه المِسور بن مَخْرَمة وعبد الرحمن بن عبد القاري اللّذان سمعا عمر بن الخطاب يقول:

"سمعت هشام بن حكيم يقرأ سورة الفرقان... فاستمعت لقراءته فإذا هو يقرأ على حروف كثيرة لم يقرئنيها رسول الله... فكدت أساوره في الصلاة فتصبّرتُ حتى سلّم فلبّبته بردائه فقلت من أقرأك هذه السّورة التي سمعتك تقرأ قال أقرأنيها رسول الله... فقلت كذبت فإن رسول الله... قد أقرأنيها على غير ما قرأتَ فانطلقت به أقوده إلى رسول الله... فقلت إني سمعت هذا يقرأ بسورة الفرقان على حروف لم تقرأنيها فقال رسول الله... أرسِلْهُ. اقرأ يا هشام فقرأ عليه القراءة التي سمعته يقرأ فقال رسول الله... كذلك أنزلت ثم قال اقرأ يا عمر فقرأت القراءة التي أقرأني فقال رسول الله كذلك أُنزلت إن هذا القرآن أُنزل على سبعة أحرف فاقرأوا ما تيسّر منه". (البخاري، 1987، الصفحات 583-584، ج6).

إن هذا اللا-تطابق قد جعل من قراءات النصّ الواحد قراءاتٍ تعدّديّة منذ "اللحظة النبويّة" الأولى التي كان فيها محمد يقرأ قرآنه على

[18] السيوطي، جلال الدين. "الإتقان في علوم القرآن"، الجزء الأول، ص 96 (المصدر كما جاء في كتاب "نبوة محمد").

مسامع الناس من حوله. "ولقد ارتبط هذا الوضع بظاهرة طبيعية وهي ظاهرة النّسيان؛ إذ إن محمدًا كان ينسى. ومن الآيات التي تؤكد ظاهرة نسيان محمد آية سورة البقرة التي تقول:" مَا نَنسَخْ مِنْ آيَةٍ أَوْ نُنسِهَا نَأْتِ بِخَيْرٍ مِّنْهَا أَوْ مِثْلِهَا أَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ". (محمود، 2017، الصفحات 405-406).

كما سبق وقلنا، فإن "لحظة المَوْسَقة" التي تتجلّى فيها الفكرة الموسيقيّة وتنكشف لصاحبها كأنها "وحي" يأتي من خارج العقل البشريّ، هي أشبه، في الثقافة العربية، من "لحظة النُّبوة"، حيث من غير الوارد، في هذه البيئة الثقافية أن تُعزى الفكرة الموسيقيّة إلى عقل الإنسان المُبدع، بل إلى جهة خارجيّة، فوق بشريّة، قد يكون وسيطها في الشِّعر هو "الجنّ" بدلًا من ميكائيل أو جبريل، وقد يكون موطنها "وادي عبقر" بدلًا من "اللوح المحفوظ"، وتتعدد المُسمّيات مع تنوّع الثقافات والحضارات والأزمنة، لكنها لا تعزيها إلى العقل (البشريّ) كما فعل الفارابي لاحقًا.

الأهم في هذه الثقافة ليس إزاحة الفاعل الحقيقي عن الفعل الحقيقي وحسب، بل في أنها "ثقافة اللحظة"؛ بمعنى أن فعل "الوحي" هو ابن لحظةٍ، وليس فعلًا تراكميًّا متطوّرًا ومُكابدًا. وفي هذا التوصيف كنهٌ هامٌّ لطبيعة هذه الثقافة، ومن هنا، فهي لا تكون عُرضةً للتنويع وحسب، بل وللنسيان أيضًا.

في الحقيقة، وللوهلة الأولى، ليس هناك من فرق بين الثقافة الشفويّة والثقافة التدوينيّة إلا من حيث إن "مُسوّدات" الفكرة الموسيقيّة في الثقافة الشفويّة مُعلنة ومتكشّفة للسّماع منذ اللحظة الأولى، بينما تتراكم "مُسوّدات" ثقافة التدوين على الورق بمنأى عن المتلقّي، فلا يطال

السّماع إلا الصيغة النهائية فقط. لكن، لهذا الفارق تداعياتٌ كثيرة، تُحدث فروقًا واسعة بين الثقافتَين.

ثمّة قيمة جمالية لا بد أن ننتبه إليها هنا، وقد يكون لها أبعاد أخلاقية واجتماعية كذلك، وهي أن ثمّة نتيجة نهائية في ثقافة التدوين يُقررها الفرد الواحد حين يرسم خطًّا مُضاعَفًا في نهاية المُدوّنة، بينما، في الثقافة الشّفويّة، ليس هناك نتيجة نهائيّة بالضرورة، وفعل التحوير والتعديل والتنويع يظل منفتحًا على الأفق ما شاءت الذاكرة والخيال؛ الذاكرة هنا جمعيّة، وكذلك هو الخيال.

إذنْ، في هذه الثقافة يعلو شأن الذاكرة، ولهذا السبب تحديدًا، كان من المهم، على ما يبدو، ظهور بعض "الأحاديث" التي تربط ظاهرة تعدّد القراءات بنشاط جبريل لا بضعف ذاكرة محمد، كما سبق وذكرنا، وما يؤكده الحديث: "رسول الله ... قال أقرأني جبريل على حرفٍ فلم أزل أستزيده حتى انتهى إلى سبعة أحرف". (البخاري، 1987، صفحة 555).

ومن هنا، فإن فعل "المُكابدة" لا يتركز في هذه الثقافة على البحث والاجتهاد والتخطيط والصياغة وإعمال العقل التأليفيّ، بل يتركّز على قراءة واستذكار ما أوحي به، وهو مجهودٌ نجد له ما يعبر عنه في سورة الأعلى: {سَنُقْرِئُكَ فَلا تَنْسَى إِلَّا مَا شَاءَ اللَّهُ ۚ إِنَّهُ يَعْلَمُ الْجَهْرَ وَمَا يَخْفَىٰ}[19].

"التّدوين" هنا يحدث في الذاكرة لا على الورق، مما يترك السّؤال حول الطبيعة الموضوعيّة، أو الذاتيّة، للعلاقة بين الإنسان/ الذاكرة والفكرة/ النصّ مفتوحًا.

---

[19] القرآن، سورة الأعلى، الآيتان 6، 7.

لكن، وكما حدث في النّموذج القرآنيّ النبويّ الذي ظلّ خاضعًا لجدليّة الذّاكرة والنّسيان، كذلك هو الأمر مع المادّة الموسيقية والغنائيّة، حيث تأتي بعد لحظة الوحي، مرحلة النقل، التّعدّدي كذلك، لكن الجماعي هذه المرة. وتُخبرنا الكتب أن محمدًا قد لجأ لأصحابه لإعانته على حفظ القرآن، فتتحوّل المهمّة من فردٍ إلى جماعة عبر ذاكرةٍ تعدّديّة للجماعة، لا ذاكرة الفرد الموثّقة على الورق. هذا ينقلنا إلى المسألة الثانية.

تتعلق المسألة الثانية، إذنْ، بمرحلة ما بعد "اللّحظة النّبويّة"، هذه المرحلة التي يصير فيها "المتلقي الأول" (النبي/ الشاعر/ الموسيقي) متلقّيًا ثانيًا، ومتلقيًّا متأثّرًا، لا مؤثّرًا. فكما يروي عبد الله بن مسعود:

"قال لي النبي -صلى الله عليه وسلم-: «اقرأ عليَّ القرآنَ»، فقلت: يا رسول الله، أقرأ عليك، وعليك أُنزل؟! قال: «إني أحب أن أسمعه من غيري» فقرأتُ عليه سورةَ النساءِ، حتى جِئْتُ إلى هذه الآية: "فَكَيْفَ إِذَا جِئْنَا مِنْ كُلِّ أُمَّةٍ بِشَهِيدٍ وَجِئْنَا بِكَ عَلَى هَؤُلاَءِ شَهِيدًا" قال: «حَسْبُكَ الآنَ» فالتفتُّ إليه، فإذا عَيْنَاهُ تَذْرِفَانِ". (البخاري، 1987، صفحة 600، ج6).

إن مرحلة ما بعد "اللّحظة النبويّة" تبدأ منها وتتطوّر مع الجيل الأول المتلقّي، ثم الأجيال اللّاحقة وصولًا إلى الحاجة لجمع النّصوص وتدوينها ورقيًّا مَنعًا لهذه التعدُّديّة.

تحدثنا عن الجزء المتعلق بتعدديّة الكلام النبوي؛ أي تعدُّديّة الأصل ذاته وعدم ثباته، لا على مستوى النبي وحسب، بل على مستوى قَبْليّ أعاده البعض إلى الوسيط جبريل نفسه، كما سبق وأشرنا.

هذا اللا-ثَبات في قراءات محمد للقرآن فتح الباب للشكّ عند الجيل المتلقّي الأول، كما حدث لعمر بن الخطاب وأبيّ بنُ كعب، قال:

" ما حاكَ في صدري منذُ أسلمتُ إلاَّ أنّي قرأتُ آيةً وقرأَها آخرُ غيرَ قراءتي فقلتُ: أقرأنيها رسولُ اللَّهِ صلى الله عليه وسلم وقالَ الآخرُ: أقرأنيها رسولُ اللَّهِ صلى الله عليه وسلم. فأتيتُ النَّبيَّ صلى الله عليه وسلم فقلتُ: يا نبيَّ اللَّهِ أقرأتني آيةَ كذا وَكذا قالَ: نعم. وقالَ الآخرُ: ألم تقرئني آيةَ كذا وَكذا. قالَ: نعم إنَّ جبريلَ وميكائيلَ عليْهما السَّلامُ أتياني فقعدَ جبريلُ عن يميني وميكائيلُ عن يساري فقالَ جبريلُ عليْهِ السَّلامُ: اقرأ القرآنَ على حرفٍ. قالَ ميكائيلُ: استزِدْهُ استزِدْهُ حتَّى بلغَ سبعةَ أحرفٍ فَكلُّ حرفٍ شافٍ كافٍ". (النسائي، 2001، صفحة 156).

إن شكّ شخصٍ بمنزلة أبيّ بن كعب يشير إلى أن "واقع التّعدد القرآني لم يكن متوقّعًا أو مقبولًا لديه، على الأقل إلى تلك اللحظة التي اصطدم فيها بالقارئ الآخر وسمع فيها شرح محمد". (محمود، 2017، صفحة 407). وأن واقع القرآن التعدّدي لم يكن مألوفًا ومفهومًا في البداية، إلى أن "فرض نفسه تدريجيًّا بحكم الطبيعة الشفويّة للقرآن". (محمود، 2017، صفحة 407).

في واقعٍ تخلفت فيه أدوات الكتابة وشحّ فيه التدوين، تعالت فيه قيمة الذاكرة الفرديّة وقيمة الذاكرة الجمعيّة، وما كان لأيّ نصٍّ أو فكرةٍ أن تتناقل إلاّ تحت شروط هذه الثقافة الشفويّة كما فصلناها.

يوضح هذا المدخل واحدة من إشكاليات دراسة الموسيقى العربية بوصفها ثقافة "نَسْخٍ" ونسيان. وإن كانت النصوص القرآنيّة، أو ما وصلنا منها، قد "حظيت" بالجمع والتدوين لأسبابٍ سياسيّةٍ وعقائديّةٍ وغيرها،

فإن النصوص الموسيقية لم تحظَ بالتدوين يومًا، وظلّت رهن التناقل الجمعي التحويري، أو النسيان.

المقالة الأولى

إتيمولوجيا، والوجه الميزوبوتاميّ الغائب

الموسيقى كلمة إغريقيّة في أصلها[20]، وتعني "فن آلهات الإلهام"[21]. وقد أُطلق هذا الاسم على كل فنّ ترأسته "الميوزات"، خاصّةً الشِّعر والغناء والموسيقى.[22] وفي هذه التسمية، من مصدرها الأول، يُمكن استشراف السياق والدلالة وطبيعة الخطاب الذي نشأت فيه ومنه ولأجله، وقبل أن ينتقل عبر الترجمات إلى ثقافاتٍ أخرى، فتنزاح الدّلالات، والسّياقات، والطّبائع، عن الأصل بمقدارٍ قليل أو كثير. لكن، ما يلفت النّظر هنا يتلخّص في مسألتَين: الأولى هي اندماج الموسيقى باللّغة والكلمة والشِّعر ضمن حقلٍ واحدٍ. والثانية هي ارتباط الموسيقى بعالم الماورائيات. و"الموسيقى" هي الكلمة التي نستخدمها حتى يومنا هذا في اللّغة العربيّة.

ثمّة أسماء أخرى للموسيقى عرفتها حضارات بلاد الرافدَين منذ أوغاريت، وكما تبيّنُ لنا مُستكشَفات تل رأس شمرا (الشواف، 1999)، مثل "ني نَوَى"، حيث تعني "ني" النّاي (ناي القصب)، وتعني "نوى" النّغمة صول أو ما أصبح مقام النّوى يُسمّى به لاحقًا[23].

المُلفت للانتباه أنّ ارتباط اسم "الموسيقى" أو "نينوى"، أو أيًّا كانت التّسمية، بعالم الآلهة والطقوس الدينيّة كان ارتباطًا عضويًّا ملازمًا. فإن

---

[20] μουσική.

[21] art of the Muses.

[22] Henry George Liddell, Robert Scott, A Greek-English Lexicon. http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3D%2368891&redirect=true

[23] من الصّعب بمكان الجزم بالدّلالات القصديّة من مصطلح "نوى" واستخداماته، وإن كان قد تطور إلى نسقٍ مقاميّ في ذلك الوقت، وذلك لعدم توفّر الأدلّة، وقد يكون ما يُعرف بالثّقافة الفارسية والعربية بمقام "بيات النوى" أي السُّلَّم الموسيقي الذي يتمتع بأبعاد البيات ويرتكز إلى النغمة صُولْ منسوبٌ إلى هذه التّسمية.

الرّقائم البابليّة والسومريّة والأكاديّة والأوغاريتيّة، (والأخيرة هي الأقدم زمنيًّا حتى الآن)، تُشير كلّها وبوضوح وتكرارٍ إلى هذا الرّباط الوثيق بين عالَمَي الموسيقى والألوهة:

"تجلسُ [... تر] فعُ
الهضابَ مثل [...] بيدها
مثل أوتار كنارةٍ (ترفعها) أصابعُها". (الشواف، 1999، صفحة 123).
(والحديث هنا عن الإلهة عنات).

وفي نصٍّ آخر:
"مُوتْ[24] المُخرّب يجلسُ على العرش
...
وليُردّد ذلك سبع مرّاتٍ على العود
وليُكرّر مُقيمو الطّقوس:
الحقلُ (هُو) حقلُ الآلهة
حقلُ عشترت والرحم عناة". (الشواف، 1999، الصفحات 123-124).

لكن نتساءلُ هنا: هل ارتباط "الموسيقى" و"الإنشاد" بالطقوس الدينيّة والآلهة، في نصوص الرقائم القديمة في بلاد الرافدين، ناجمٌ عن انحسار استخدام الموسيقى في هذا المجال وولادة الموسيقى منه أو بداخله ليُلبّي احتياجاته أو يُوظَّف لأجلها كأداةٍ مؤثّرة، أم أنّ "الخطاب المُدوّن" الوحيد الذي وصلنا من تلك الحِقبات كان خطاب مَن يملك القُدرة على الكتابةِ والتّدوين، وتكنولوجيا الرّقائم، والجداريّات، وسواها؟ وهل من ممارسات موسيقيّة مورست خارج هذا الحيّز الوظيفي الاجتماعي في تلك

[24] إله الموت والجفاف.

المجتمعات، لكنّها بقيت خارج الخطاب المدوّن، لأنها لم تملك أدواته، أو لأسباب أخرى؟

على الرغم من شُحّ الأدلّة الماديّة وانعدامها في بعض اللغات القديمة، لكننا نجد ما يؤكّد شكوكنا ويُبرّر سؤالنا في المدوّنات الإغريقيّة وأدبيات الفلاسفة القدامى من اليونان، حيث تظهر الموسيقى، وعلى الرغم من ارتباط الاسم بالآلهة والوحي، على أنها أوسع استخدامًا من المجال الدّيني الطّقوسي، دون أن يُلغي ذلك أو يُقلل من ارتباط "كينونتها" بعالم الوحي والآلهة في ذهنيّة تلك المُجتمعات.

"تُشير الأساطير اليونانيّة إلى الأثر الرائع للموسيقى. تقليديًّا، في اليونان القديمة، فقد أُدرِجَتْ الموسيقى في الثّقافة والتعليم، وكانت جزءًا من الاحتفالات الدينيّة والمدنيّة، وجزءًا لا يتجزّأ من حياة الرّجال الذين تقبّلوها عن طيب خاطرٍ". (Schoen-Nazzaro, 1978, p. 261).

لا نعتقد بمركزيّة الفكر الأوربيّ الذي يمتدّ من الأصول اليونانيّة للفلسفة والعلوم والموسيقى، لكن من المهم بمكان فهم هذه السّرديّة تحديدًا، لأن العرب، كفضاءٍ ثقافيّ، وفي أوج تألّقهم الحضاريّ، اعتمدوا على العلوم الإغريقيّة ونهلوا منها وأسّسوا عليها في كثير من الميادين المعرفيّة، ليس أقلها اللغة والفلسفة والرياضيات والهندسة وطبعًا الموسيقى. ولكن، لا يمكننا أن نمرّ مرور الكرام على ما جاء في مقدمة "كتاب الموسيقى الكبير" للفارابي، بقلم د. محمود أحمد الحفني في هذا الخصوص، حين يقول في مقدمة الكتاب:

"والقدماء من اليونانيين هم أيضًا أول مَن وضعوا قواعد العلم والمعرفة بهذه الصناعة <الموسيقى>، ... وأما العرب فقد أخذوا الموسيقى عن الفرس وعن

المؤلفات اليونانيّة التي نقلوها في أواخر القرن الثاني للهجرة...". (الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، صفحة 15،16).

كما يمكننا التوقف عند افتراض بعضهم من أمثال الباحث بيجي كاتون الذي يقول إنّ: "الفارابي قد أسّس معظم نظريّاته الفلسفيّة، ومنها الموسيقيّة، على الفلاسفة الإغريق من أمثال أرسطو وفيثاغورس وأرسطوكسينوس وأفلاطون". (Caton, Winter, 1973, p. 1) وهو ادّعاءٌ لا خطأ فيه، لكنه يختزل مصادر الفارابي في هذه المصادر وحدها، كما يُغفل العلاقة الجدليّة بين الفارابي ومصادره.

إن هذا الطرح يحتاج إلى مساءلة وتفكيك عميقَيْن سنأتي على تفصيل بخصوصه فيما بعد. وهذه الأفكار الإشكاليّة، برأينا، لا تقتصر على معاصرينا وحسب، بل تمتدُّ إلى عصورٍ سابقة، كما جاء على لسان المسعوديّ في القرن العاشر ميلاديّ، والذي افترض أن أهم الآلات الموسيقيّة التي يبني عليها العرب نظريّاتهم ويعزفون عليها ألحانهم هي صناعة إغريقيّة:

"والعود عند أكثر الأمم وجُلِّ الحكماء يونانيّ، أصحابُ الهندسة على هيئة طبائع الإنسان...". (المسعوديّ، مروج الذهب ومعادن الجوهر، 1964، صفحة 224).

من هنا، فقد اعتمدنا في منهجنا العودة إلى تلك الأصول لفهم الدلالات ثم فهم الانزياحات التي حدثت بعد ذلك بفعل النقل والاستعارة و"البناء على" أو "المُراكمة فوق".

من الأصح القول إن حاجة العرب إلى منهجة ومأسسة العلوم الموسيقيّة قد زادت ونضجت مع زيادة الحاجة إلى الكتابة والتدوين، ومع نموّ حركة الترجمة، بدءًا من القرن الثاني الهجري، ومن هنا جاء هذا

التواكب بين نمو المعرفة بالعلوم والفلسفة الإغريقية وغيرها، وبين الحاجة إلى مأسسة ومنهجة الثقافة والممارسات الموسيقيّة السائدة والمتداولة في المجتمعات الإسلاميّة بدءًا من مشروع الكندي الذي يشكّل مشروعًا تأسيسيًّا مفصليًّا في تاريخ الموسيقى العربية.

إذنْ، فإنّ المُقاربات الموسيقيّة النظريّة المنهجيّة عند العرب، لم تأتِ بحكم النقل عن الإغريق، بل بحكم التّثاقف الذي ينطلق من حاجة الثقافة المعنيّة بالترجمة، والتي تنهل من المعارف ما يُفيدها، وتغيّر وتعدّل بما يُفيدها، ثم تطوّر فيها وتُشكّل خصوصيّتها على نحو تراكميّ.

إن الاهتمام بماهيّة الموسيقى ووضع نظريّة عربيّةٍ لها عند العرب والمسلمين من أمثال الكنديّ والفارابي وابن سينا وغيرهم، قد تواكب مع حركة الترجمة، حيث تظهر آثار الأفكار الإغريقيّة والفارسيّة وغيرها على أفكار ومعجم هذه الأدبيات في كثير من المناحي، كما أنها قد تأثرت على نحوٍ جليٍّ بالآفاق الفلسفيّة والميتافيزيقيّة التي تسأل عن معنى الأشياء وتمثيلاتها في الطبيعة وما وراء الطبيعة، وتُعنى بالسؤال عن الجوهر وعن الحقيقة وغير ذلك.

يمثّل الفارابي نموذج هجانةِ تلك الحقبة التي تثاقفت فيها حضاراتٌ متنوّعة، فجاء الفارابي من الثقافة التركيّة، ثم انخرط في الثقافة العربية ونهل من الترجمات الأجنبيّة على تنوّعها. وفوق جبلٍ متراكمٍ من الثقافات المكانيّة والمرتحلة صاغ الفارابي مُصطلحاته ومفاهيمه الخاصّة، غير المُتّفقة بالضّرورة مع ثقافة القُدماء من اليونان، ومنها ما يتعلّق بالموسيقى، حيث اشتغل في فهم طبيعة الموسيقى والتّمييز بين ما أسماه "أنَّ الشّيء"، أي الوقوف على الألحان في طورها الذّاتي دون أن تكون "ملكَةَ عِلْمٍ"، أي "لِمَ الشّيء". (الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، صفحة 55)؛

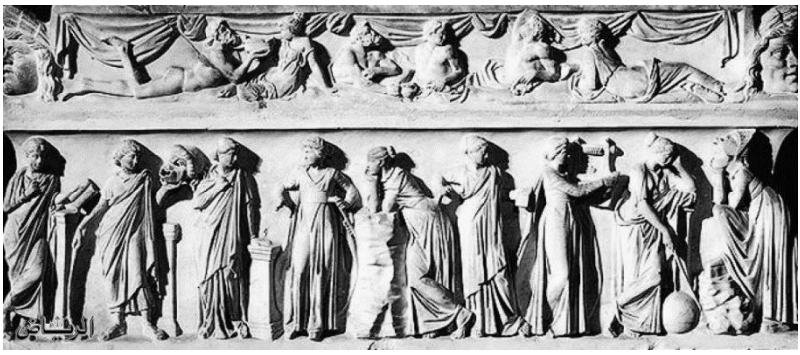
بمعنى "أن تقف على أسبابٍ لها غير ذاتية، وعلى أسبابٍ ذاتيّةٍ يسيرةٍ، أو قريبةٍ لأشياءَ منها يسرة، بمقدارِ ما لا تصير الهيئةُ هيئةً تُنسب إلى أنها مَلَكَةُ عِلْمٍ". (الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، صفحة 59).

إن طرح سؤال كسؤال: "ما الموسيقى؟"، ليس هدفه تشكيل نسقٍ معرفيّ جديدٍ يدور حول مركزه الخاصّ، وكذلك ليس إحالته إلى مصدر إغريقيّ يعني بالضّرورة أنه سؤال تاريخيٌّ لا همّ له سوى تتبع منابعه ورصد تطوره، دون مساءلته. كذلك، هو شأننا مع ما طرحته ثقافة القدماء من "العرب"، والتي تنافرت في بعض أوجهها مع ثقافة القدماء من اليونان، كما نرى عند الفارابي الذي يكتب أن "ما يقولُه كثيرٌ من آل "فيثاغورس"، وقومٌ من الطّبيعيّين في أسباب هذه الأشياء فأكثره باطلٌ والحقُّ فيه نَزْرٌ". (الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، صفحة 64). إذنْ، فإننا ورثة أكثر من ثقافةٍ، وأكثر من رأيٍ، وينبغي، بعد هذه المسافة الزمنية والانقطاع النقديّ الطويل، أن نُعيد السؤال على أنفسنا، ونبحث عن "حُكمِنا" الخاص في هذه المسألة وغيرها، من وجهة نظر زمننا وحاجاتنا.

في عودةٍ إلى تفكيك البُعد الإتيمولوجيّ لكلمة "الموسيقى" في فضائها الإغريقيّ، نتساءل أولًا عن طبيعة العلاقة بين الموسيقى بوصفها "لُغةً" يُمارسها الإنسان الاجتماعيّ وبين ربط الكلمة بعالم الإلهاتِ المُلهِماتِ التِّسعِ اللواتي يَقْبَعْنَ فيما وراء الفضاء الإنسانيّ الاجتماعيّ ولو في الظاهر اللُّغويّ وحده. فهل ثمّة ازدواجيّة في فهم طبيعة الموسيقى وطباعِها، أم هناك تفسيرات أخرى يجدر الانتباه إليها؟ والسؤال الثاني، وهو سؤال قد يرتبط ويؤثر في السؤال الأول، هو سؤال الأسبقيّة، بمعنى: هل الممارسات الموسيقيّة سابقة، ثم تمّ ربطها بحيثيّات الثقافة المُدوّنة التي وصلتنا من هناك دون غيرها؟ أم أن مُفردة "موسيقى" وُلدت هناك من رحم هذه

العلاقة، وهي ممهورةٌ منذ البداية بتوقيع الإلهات التِّسْعِ (الميوزات/ Μοῦσαι)، اللواتي كُنّ تتبعن في البدايات، وقبل ظهور التخصُّصات، إلى الإله الأول؟[25] أو بعدد الإلهات الذي بدأ من ثلاث، ثم خمس، ثم سبع ثم بات تسعةً تحت سطوة أدب هوميروس وهزيود؟

25 بحسب ديودر الصقلّي Diodorus Siculus، والذي يبحث في أصل الآلهات البيوتيّ (نسبةً إلى مقاطعة بيوتيا Boeotia في اليونان القديمة) أو الأصل التراقيّ (نسبة إلى Thracians، أي رومانيا وبلغاريا اليوم)



الميوزات التسع فوق ناووسٍ رومانيّ (القرن الثاني ق.م.)، اللوفر، باريس.

ثمّة ملاحظتان هامّتان في خضمّ هذه السّرديّات التي تتراوح بين الأدب الأسطوري والتاريخ: الأولى، بأنّ الإلهة المُختصّة بالموسيقى في الأصل الثلاثي للميوزات، هي الإلهة أويدي Aoide التي كانت تُعبدُ في بيوتيا، وكانت مُلهمةَ الصّوت والغناء. في هذه الملاحظة ما يُشير إلى ارتباط الموسيقى بالشِّعر منذ فجر التّعريف بالموسيقى وظهور المُصطلح، وأنّ الموسيقى ارتبطت في ذهن أولئك الأوائل بالغناء تحديدًا، ثم نجد في إشارةٍ أخرى، الموسيقى التقليديّة بوصفها ارتجاليّة بالدّرجة الأولى، بما فيها الغناء نفسه، وليس واضحًا ما إذا كان الحديث عن الموسيقى التقليديّة ينفصل عن الغناء ويستقلّ عنه، بل الأرجح أنه يقتصر على الارتجال والأنواع الموسيقيّة الآليّة التي ارتبطت بالغناء على نحو أو آخر، كما عرفناه في الموسيقى التقليدية العربية فيما بعد. ويتّضح هذا التّرابُط العُضويّ بين الموسيقى والشِّعر عبر الغناء في شخصيّة "يوتِربي" Euterpe وهي إحدى الإلهات التّسع التي ارتبط اسمها بالموسيقى والشِّعر والغناء معًا. أما

الملاحظة الثانية، وهي إيحائيّة بامتياز، وقد تحدث العالم الروماني فارّو[26] عن ذلك بإسهاب، والأمر يتعلّق بنَسَبِ إلهة الغناء هذه، وهي ابنة سيّد الآلهة زيوس وابنة إلهة الذّاكرة Mnemosyne، وفي هذا الترابط بين الأصل "الإلهي" للموسيقى من جهة نسبتها إلى الأب زيوس، وفي كونها ابنة "الذّاكرة" لا ابنة "التّدوين" في نسبتها لإلهة الذاكرة الأم، ما يترك مساحةً للإيحاء والدّلالات وتشابك المفاهيم في أصول المصطلح وبيئته الثقافية والاجتماعية الأقدم. فعندما نعود إلى بوسانياس Pausanias[27]، نجد القوائم الثلاث التي ترتكز عليها الفنون عمومًا والموسيقى على وجه التّحديد، وذلك في معنى أسماء الإلهات الثلاث: أويدي Aoide، ويعني اسمها (أغنية) أو (نغمة/ لحن)، والإلهة ميليتي Melete، وتعني (الممارسة) أو (الحَدَث/ المُناسبة)، والإلهة مْنيمي Mneme، وتعني (الذّاكرة).

[26] Marcus Terentius Varro (116–27 BC).

[27] عاش بين 110– 180م.

عندما نعود إلى الاسم Mnemosyne، المنحدر من اللّفظات الهندو-

الشاعر هزيود يستلهم من رقصة الميوزات فوق جبل هليكون
Bertel Thorvaldsen(1807)

أوربيّة (لفظة mania) بمعنى "الهوس/ مسّ الجنون"، أو من السنسكريتيّة (لفظة mantra) والتي تعني تعويذة صوتية أو تعويذة من كلمة أو من جملة تساعد في إحداثِ تحول نفْسيّ. ويذكّرنا نَسْبُ "التّفوق في الفنّ" إلى "مَلَكةِ الميوزات"، بتعبير الشّاعر الغنائيّ اليونانيّ الفذّ بندار Pindar[28]، بنسْبَةِ "موهبة الشِّعر" عند قُدماء العرب إلى "وادي عبقر" ودلالات هذه العلاقة. لكن في طيّات هذه الألفاظ ما يُشير إلى أصول لفظة Mind باللّغة الإنجليزيّة كذلك، والتي تعني "العقل" بما هو مجموعة من القوى الإدراكية التي تتضمّن الوعي، المعرفة، التّفكير، الحُكم، اللُّغة والذّاكرة. وهو ما يُعرف بملكة الشّخص الفكرية والإدراكيّة.

[28] عاش بين 438 - 518 ق.م.

إن إرجاع الثقافة الموسيقيّة إلى حيّز الفطرة وحدها، بعيدًا عن التحصيل العلمي والتدريب والمكابدة المعرفيّة والذهنيّة، فكرةٌ تبدو وكأنها وليدة غياب التّدوين (التدوين الموسيقيّ تحديدًا) وغياب المنهجيّات والمأسسة التي تخضع لنظام ثقافي تعليمي مركزي، وهذه مسألة لا يمكن قَبولها ببساطة ودون بحثٍ عميقٍ متأنٍّ، حتى لو دعَمت بعض الأدبيّات المتبقيّة هذه الفكرة في ظاهرها.

فلو عدنا إلى بندار[29] الإغريقيّ، الذي كان يُعتبر موسيقيًّا محترفًا، وقد "احتقر دورات التّدريب المهنيّة في الموسيقى والأدب"، وتنظيره عن "الحكمة الطبيعيّة" لم يلقَ رفضًا من قبل البايديا[30]، معتبرًا أن "المواطنين الحكماء" يكتسبون توازنهم من خلال سَماع الفورمينكس[31]، وقد صوّرهم بندار، لا بوصفهم يستمعون إلى آلة موسيقيّة مستقلّة عن الغناء، بل بوصفهم يستمعون إلى غناءٍ يُمجّد الأبطال ويُرافَق بعازف القيثارة (Kitharode).[32] (Anderson , 1966, p. 34).

هذا يقودنا إلى سؤالٍ آخر هو: ما الذي جعلهم يفضّلون الغناءَ على الموسيقى الآليّة في تلك الأزمنة، وما مدى دقّة هذا الادّعاء؟

---

[29] Pindar (518– 438 ق.م.). بندار أو بِنداروس هو شاعر غنائي يوناني، ويعتبر من أعظم الشعراء الذين عرفتهم اليونان. وبين الشعراء الغنائيون التسعة المشهورين في اليونان القديمة.

[30] بايديا (Paideia): مصطلح من أصل يوناني يُستخدم للإشارة إلى نموذج مثالي للتعليم والتكوين العالمي للإنسان، وفقًا للنماذج الموروثة من العصور القديمة الكلاسيكية. وتعني بشكل عام التعليم الذي يشمل المعارف كلها.

[31] (phorminx): واحدة من أقدم الآلات الموسيقية اليونانية القديمة ذات الأوتار، في قبيلة العود، وهي وسيطة بين القيثارة والليرة. كانت تتكون من وترَين إلى سبعة، وأذرع مزينة بشكل غني وصندوق صوت على شكل هلالي. على الأرجح نشأت من بلاد ما بين النهرَين.

[32] كان citharode أوcitharist، فنان يوناني تقليدي محترف منcithara، باعتباره الشخص الذي استخدم cithara لمرافقة غنائهم.

لو قفزنا من بندار إلى أرسطو، فسوف نفهم سر "تفضيل" الغناء على العزف الآلي في تلك الثقافات القديمة، إذ يُميّز أرسطو بين الصّوت (Sound) وبين الصوت الإنسانيّ (الغنائيّ) (Voice)، ويوضح الفارق بأن الصوت الإنساني (الغنائيّ) فيه "روح"، وهذا غير متوفر في بقية الأصوات، حتى بعضها الذي يصدر عن الحيوانات. وبالتالي فإن الروح وحدها ما يستنطق الصّوت الغنائيّ الإنسانيّ. فالصوت الغنائي (Voice) هو صوتٌ (Sound) ذو معنى. (انظر: Anderson , 1966, p. 111) وفي ظل هذه الأفكار، يُمكن تخمين سطوة الغناء في الموسيقى.

هنا، يُمكنني أن أقترح سببًا آخر قد ساهم في تفضيل الغناء (عبر الصّوت والأداء البشريّ)، وهو قلّة تطوّر صناعة الآلات، وبالتالي عدم ظهور عازفين بارعين بالمعنى الذي بتنا نعرفه مع تطوّر الآلات في أوربا بعد عصر النهضة وصولًا إلى القرن العشرين، حيث تنامت ثقافة تبجيل البراعة (Virtuosity) لا ازدراؤها (Bose, 2005)، مع الإشارة إلى أن تطوّر صناعة الآلات الموسيقيّة ليس سببًا في تطور الموسيقى الآليّة وتقنيّات عزف جديدة، إلا بمقدار ما هو نتيجة متواكبة مع تطور الموسيقى والفكر الموسيقي الذي يستدعي تطوير أدواتٍ جديدة للتعبير عنه؛ أي أن التطوير الصناعي والتقني، ثم الأدائي، هو تعبير عن نهوض فكري بالضرورة، مما يجعلنا نفكّر مليًّا، ومن منظور هذه العلاقة المتبادلة بين الفكر والصّناعة، فلماذا حاول شخصٌ مثل الفارابيّ تطوير آلة العود صناعيًّا، على سبيل المثال؟

لكن، ومع الأسف، فإن كثيرًا من الافتراضات تنطلق من مركزيّة الثقافة الإغريقيّة وتأثيرها المنهجيّ المباشر على تطوّر الأدبيات الموسيقيّة عند العرب، لكن ثمّة إشاراتٍ تأتينا من حضارات الرافدين القديمة تجعلنا نتحفّظ، ولو قليلًا، على هذا الطرح المتمركز في الناحية الغربية من الحضارة، مُهملًا السيرورات والمُراكمات الرافديّة، متعدّدة الثقافات، التي هيّأت الأرض، وعلى نحوٍ ارتحاليٍّ هجينٍ، لحضاراتٍ مجاورة لاحقة.

وقبل الدخول في الأمثلة والتفاصيل، من المهم بمكان التنويه إلى أن هذا الطّرح ليس معنيًّا بعزو الأسبقيّة لحضارةٍ بعينها، أو نزعها عن حضارةٍ بعينها، بل هو معنيٌّ بالتأكيد على الطبيعة التّثاقفيّة، الهجينة، الارتحاليّة، التي تُشكّل جوهر التطور الحضاري وتكون شرطَه الحيويّ.

هذا من جهة، ومن جهةٍ ثانية علينا مراجعة مدى دقّة النظرة إلى الثقافة الموسيقيّة في العصور التي سبقت "التدوين الموسيقي" بوصفها ثقافة لا تقوم على المنهجيّة والسّيرورات التعليميّة، وأنّها ثقافة مرهونةٌ للفطرة، مقترنة بعالم الغيب والآلهة والشّعور وما إلى ذلك، بعيدًا عن أيّ نظامٍ للتعليم والتحصيل.

في مقالةٍ لكريستوفر لوكاس، يستعرض فيها تطور الخطوط وارتباطها بنظام التربية والتعليم في بلاد الرافدَين منذ الألفيّة الثالثة قبل الميلاد، يذكر في معرضها المواضيع التي كان الطالب يُمتحن بها كي يرتقي إلى مقام الكاتب، الذي كان يتمتّع بسلطةٍ ومكانةٍ كبيرة في مجتمع الكهنة والمجتمع السياسيّ، ومن بين هذه المواضيع والأسئلة: الموسيقى.

> "أسئلة أخرى تتعرّض إلى فئات الأغاني ومشكلات المعالجات الجَوْقيّة [choral]، فأحيانًا يطلب المعلّمُ من المُمتَحَن أن يشرح تفاصيلَ التقنيّات الألسنيّة، (*eme = lišānu*)، لفئات المسؤولين الكهنوتيين المتعدّدة [...] وفي

النهاية، ثمّة استفسار عن استخدامات وتقنيات العزف على الآلات الموسيقية" (Lucas, 1979).

وفي مقالة للباحثة شيماء ماجد الحبوبي حول نظام التّعليم في العراق القديم، تقول في سياق تقييم الموسيقيّ في ذلك الزّمن: إن من "لم يمتلك أداة [أي آلة موسيقيّة] ... فهو لن يستطيع تعلّم فنَّ الغناء ذلك أنّه أشدّ زملائه تأخّرًا". (البلداوي، 2017، صفحة 217)، ولكننا نلحظ هنا أن الرابط التّبعيّ بين الآلة والغناء لا يزال في مقدّمة الاهتمام بالعزف، دون تأكيدٍ على استقلاليّة العزف عن الغناء.

المقالة الثانية

التّدوين الموسيقي: الاستملاك، التّنائي، والاغتراب

"فالعالمُ حروفٌ مخطوطةٌ مرقومةٌ في رِقِّ الوجودِ المنشورِ، ولا تزال الكتابةُ فيه دائمةً أبدًا لا تنتهي".

ابن عربي.

بين ثقافة التّدوين الموسيقي الورقيّ وثقافة التّلقين والتّناقل السَّمْعيّ، فوارقُ تُلقي بظلالها على جميع أضلاع المثلث الموسيقي، الذي يتمتّع بطبائع مختلفة في كلٍّ من الثّقافتَين، حيث يتشكّل مثلّث ثقافةِ التّدوين (ذاكرة الورق)، من مؤلِّف (مُبدِع)، مُؤَدٍّ (مُؤوّل)، ومُتلقٍّ (مجتمع أو أفراد)، بينما يتشكّل مثلّث ثقافةِ التّلقين (ذاكرة السّمع)، من مُؤلَّف (المؤلِّف غير معروف غالبًا: غائب/ مُغيَّب)، ومؤدٍّ (ناقلٍ/ مُسَوّغ/ مُنوّع)، ومتلقٍّ (جمهور).

وحين نتحدّث عن التدوين الموسيقي فإننا نتحدّث، تحديدًا، عن التدوين الورقي الحديث نسبيًّا، وليس عن النّقوش (Inscriptions)، وهذا فارقٌ مهمٌّ لفهم مدى قدرتنا اليوم، على تلقّي الأفعال التّمريريّة، أو الإخطاريّة[33] حين ننظر إلى النّقوش الموسيقيّة الأوغاريتيّة، أو ننظر إلى مدوّنات موسيقيّة من العصر الكلاسيكي الأوربي مثلًا. في كلتا الحالتَين ثمّة فعل "استملاكيّ" يُريد للمدوّنة/ النقش أن تصبح أيقونيّة[34]، بمعنى أن تتطابق الرّموز الكتابيّة مع المعنى، لكن ثمّة تناءٍ زمني يؤثّر في قدرتنا على استنطاق النصوص من جديد، وثمّة اغتراب، زمني وموضوعي، عن ذات المؤلِّف وعن السياق المُنتِج للفكرة أو النصّ.

نتساءل هنا: ما الذي يجعلنا قادرين على "فهم" و"استرجاع" رموز مدوّنة كلاسيكيّة أوربيّة، صوتيًّا وموسيقيًّا، بدقّةٍ عالية، بينما يتعذّر ذلك في النّقش الأوغاريتي، ويظل كلّ مسعى لأداء هذه الرموز أسير تخميناتٍ لا يمكن التحقّق من صحّتها، ولا قياس ابتعادنا عن معناها وخواصها

---

[33] Indicative.

[34] Iconicity.

الصّوتيّة العينيّة أو دلالاتها، المُطابقة[35] أو الإيحائيّة[36] منها؟ قد يكمن السبب في طبيعة هذه الرموز ومدى "تطابقها" مع المعاني والدلالات، وربما هناك عوامل أخرى تؤثر في ذلك. لكن، ليس من السّهل اختزال الأسباب أو حصرها في التنائي والاغتراب الزمني ومدى تطور القدرة التعبيريّة للكتابة. فهل من نظريّة تأويليّة للنصوص الموسيقيّة يُمكنها أن تعمل دون الاشتباك مع مشكلة الكتابة وخصائصها، محدوديّاتها، إقفالاتها، فوائضها، نزعاتها النّفسيّة، أو مخاضات عبورها من السّمْعيّ إلى المكتوب، مما يعني اغتراب "الموضوع"/ "النص المُدوّن" عن الذات (المؤلِّف)؟

ثمّة طرق، إذنْ، للمدوّنة الموسيقيّة "الصّامتة"، وهي حبر على ورق، أن تُمرّر "تخريجاتها القصديّة"[37] عبر الأداء الصّوتي الذي يؤوّل النصّ مُتنائيًا عن الأصل، لا بمعنى عدم الالتزام الحرفي بالرموز المكتوبة، كما كان يفعل مغني الأوبرا، خارجًا على النصوص، قبل أن يضع روسّيني[38] حدًّا لـ "سطوة المغنّي" في كتاباته الأوبراليّة لصالح "سطوة المؤلِّف"، لا بهذا المعنى وحسب، بل بالانحراف عن دلالات النصّ، على الرغم من الالتزام بقراءة الرموز حرفيًّا، ما يجعلنا نتساءل، مع أفلاطون، إن كان التّدوين هو فعل اغتراب[39]، بمجرد نزع العنصر الزمني[40] ونزع السمات النفسيّة[41] عن النص المكتوب.

---

[35] Denotation.

[36] Connotation.

[37] Intentional exteriorizations.

[38] Gioachino Antonio Rossini (1792-1868): مؤلف موسيقي إيطالي.

[39] Alienation.

[40] Dechronologizing.

[41] Depsychologizing.

ثمّة فارق جوهريّ يُحدثه فعل التّدوين في الفكرة الموسيقيّة وكيفيّة معالجتها وتطويرها، حيث لا يُختزل فعل التّدوين بمجرّد "نَسخ" الفكرة الموسيقيّة نسخًا آليًّا باردًا على الورق، بل يتعدّاه إلى فعلٍ سيروريّ تراكُميٍّ، يُحيل الفكرة الموسيقيّة "بنت اللّحظة والارتجال" إلى مَوْضَعَتِها فوق الورق وإخضاعها لعامل الزمن والمُعاينة؛ إنّ الفكرة، تصير مُتاحةً للإزاحات المنظوريّة والنّقد والتّمحيص والتّنقيح والتطوير، كذلك الحذف. من هنا، فإنّ فعل التّدوين ليس مجرّد فعل إجرائيّ، بل هو فعلٌ نوعيّ تكامليّ بامتياز، يأخذ الموسيقى من حيّز الانبلاج اللحظيّ "المُكتمل" و"المُغلَق"، إلى حيّز السّيرورات والتراكمات، أي أنه لا ينقل الفكرة نقلًا سلبيًّا خاملًا ومحايدًا، بل نقلًا فاعلًا مُتدخِّلًا ومؤثّرًا في الفكرة ذاتها. فالفكرة في "وضعيّتها الفائقة"[42] قبل الكتابة، هي ليست ذاتها بعد الكتابة، بعد انهيار وضعيّتها الفائقة بفعل الكتابة، بوصف الكتابة فعلَ رصدٍ وإزاحة وتخريج. إذنْ، فالكتابةُ علمٌ، كما يُشدّد أدونيس:

"وكونُ الكتابةِ علمًا، ينقلها من الانفعال والجزئيّة، إلى الفعل والإحاطة. فلا يكفي، لكي تكتب، أن يُعذّبك الألم، أو يهزُّك الفرح، أو يُثيرك الحنين. والبداهةُ والارتجال والفطرة لا تعني، بحدّ ذاتها شيئًا، فلكي تكتب، يجب أن تعلم كلّ شيء- أن تحسّ به وتدركه، وأن تحيط به. وفي هذا يكمن جانبٌ من جوانب المعنى الحديث للكتابة". (أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب - الجزء الرابع، 2002، صفحة 25).

إذا ما تحدثنا عن البُعد التوثيقيّ للتدوين بوصفه "مُثبِّتًا" للأفكار و"حافظًا" للنُّسَخ الأصليّة (Urtexts)، بل وحتى المُسَوَّدات أحيانًا (أي

---

[42] Superposition.

سيرورة العمل ذاتها)، فهذا يسمح بعلاقةٍ مباشرة بين النصّ (المدوّنة) والمؤدّي؛ أي علاقة مباشرة بين "المؤلف في زمنه"، وبين المؤدّين في أزمانهم (ربما اللاحقة والبعيدة)، ما يجعل من هذه العلاقة علاقة حَرَكيّة تأويليّة مُباشرة مع نصٍّ أصلي موثَّق، لا عبر وسطاء، كما يجعل من هذه العلاقة الحركيّة أساسًا لمُراكمة الخبرات التأويليّة، ووضعها في متناول الأجيال عبر الزمن وتداعياته الثقافية العامة والفردانية على حدٍّ سواء، لكن عبر علاقة مركزيّة مع "الأصل" وليس بالتّلقين الشّفوي والتناقل والعَنْعَنة[43]؛ فينظر العازف إلى "العلامات السوداء" الراسخة على الورق، ولو بهتت، ويُعيد إحياءها من جديد عبر تأويلاته الخاصّة للمتعارضات الطِّباقيّة[44] المُشتبكة، بين ما هو صائت وما هو صامت، بتكرارٍ قد يتنوّع وينمو، بفعل حضور النصّ الأصليّ المُدوَّن ذاته أوّلًا، وبفعل خواص المؤدّي نفسه وعلاقته بالنصوص وتطور قدراته التأويليّة.

هنا، يقفز السؤال عن مدى استقلاليّة دلالات النصّ الأصليّ، محكومًا بجدليّات علاقته مع "لحظات" ولادته الأولى ومعناها، مع العلم بأن لحظة الانفعال الأولى؛ لحظة الخلق في طورها "الذّاتيّ"، هي التجلّي "الكامل" لخطابٍ "موضوعيّ"، لا يبق على حاله عندما يمرّ في مراحل التدوين و "التّموضع" على الورق.

في الثقافات الموسيقيّة التي لا تُعنى بالتدوين، وتقوم على السّمع والتعبير الصّوتي "هنا-الآن"، حيث الفكرة الموسيقيّة هي من استلال الذاكرة، والفعل الموسيقي هو وليد اللحظة ودفينها في آنٍ معًا؛ فما سُمع

---

[43] أي رواية فلان عن فلان بالعنعنة، ولفظ (عن) لا يقتضي الاتصال ولا يقتضي الانقطاع بذاته.

[44] Counterpoint.

"الآن" قد تلاشى "الآن"، وهو ما يجعلنا نتساءل مع جاك دريدا إذا ما كان لفعل التدوين جذر آخر يتميّز عن "الكلام" الصّائت، (وفي الموسيقى هو الأداء الصّائت). (دريدا، 2005). وقد يكون "الجذر الآخر" هذا هو "الرؤيا"، حيث، وهنا أستعير من حديث أدونيس عن الشِّعر العربي، والذي يقول إن الكتابةَ، بوصفها صناعةً "روحيّةً"، أي تجسّد الصورَ الباطنة بالحروف، هي، بهذا المعنى رؤيا، أولًا:

"... وفي ذلك ما يُناقض المثال الشِّعريّ العربي السائد آنذاك [أي بوصفه يندرج في ثقافة السّماع]، من أن الشِّعر احتذاء مثالٍ سابقٍ. الشاعر لا يرى، وإنما يُنوّع في رؤيا المثال السابق [كما يفعل العازف أو المغني المُرتجل في الموسيقى]. فهو محكومٌ بالتكرار، لأنه محكومٌ بالتقليد. بينما الكتابة لا تكون إلا برؤيا شخصيّة متميّزة". (أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب - الجزء الرابع، 2002، صفحة 25).

بالنسبة للمُستمع، أيّ مستمع، يُفترض أنّ التّدوين يُمكِّنُ من الانخراط في تجربة الإصغاء الأقرب إلى النصّ الموسيقيّ الأصلي، هذا من جهة، ومن جهةٍ ثانية، يُمكِّنُ من الاستمتاع بتأويلاتٍ عديدةٍ للنصّ ذاته، بعيدًا عن التسويغ أو التنويع أو التدليس. هذا التعدّد والتنوّع- الذي يحدّده مدى انفتاح النصّ على التأويل، إضافةً إلى التّنائي الممعن في الزمن، والذي يُفترض أن يُكسِبَ النصَّ الأصليّ جماليّاتٍ ثريّة الأبعاد، بعد "تحريره" من مؤلّفه ومُجمل مكوّنات لحظة انبلاجه الأولى- يُعيد إحياء النصّ مراتٍ ومراتٍ عبر تنوّع القراءات والتأويلات وانكشاف النصّ الأصلي على ظروف أداء وقنوات اتّصالٍ مختلفة ومتجدّدة عبر الأماكن والأزمنة.

إنه إنجازٌ حضاريٌّ هائل بلا ريب، أن تُحمّل فكرةً موسيقيّةً صوتيّةً على حاملٍ خارجي، سواء كان ذلك ورقًا أم أيّ مادّةٍ أخرى؛ أن تفصلها عن

مؤلِّفِها، أو مُبدعها الأول، بحيث يُصير المؤلّف، بكلّ ما تتضمّنه لحظة الإبداع الأولى من انفعالات وتعابير وإيماءات، غائبًا عن النصّ المكتوب. أي أن ثمّة واقعًا بشريًّا ذاتيًّا قد احتجب وتوارى، بعد أن استُبدِلَ بعلاماتٍ تدوينيّةٍ (نوتات) أو إشاراتٍ تعبيريّة[45]. ويظلّ السؤال: ما الذي يتذكّرُه الورقُ أو يستذكره، وما الذي ينساه أو يتناساه؟

في الحقيقة، ما يتمّ تدوينه موسيقيًّا هو أحد احتمالات "الصّمت" الممكنة، حين تُفصح عن نفسها (أو تتحقّق) في حالة انهيار دالة الصّمت (Silence function collapse)[46] بعد أن كان متعدّد (أو لا نهائيّ) الاحتمالات في وضعيته الفائقة لصالح إفصاح محدّدٍ بعينه. وهنا، لا يكون "الانهيار"، الذي يسكت عن بقية الاحتمالات الممكنة غير المتحقّقة، انهيارًا صوتيًّا، على مستوى الفكرة الموسيقية الصرف وحسب، بل كذلك على مستوى مجمل الخطاب العام، الاجتماعي والنفسي والسياسي... إلخ، الذي يُحيط بظروف هذا التجلّي الذي "يسكت عن" بقدر ما "يُفصح عن".

يُمكننا هنا أن نُقارب مفهوم "الإفصاح" بمصطلح النوئيما (noema) الذي استخدمه إدموند هوسّرل للتعبير عما هو "فكر" أو "مضمون" أو "مُدرَك حسّي"؛ بمعنى أن النوئيما هي نوع من التعقّل المضمونيّ الخالص لفعل الإفصاح الصّائت (الكلاميّ، عند هوسّرل)، والذي لا يعبّر عما حدث، بل يُعبر عن معنى ما حدث كلاميًّا[47]، مع الأخذ بعين الاعتبار بأن "التعقّل المضمونيّ الخالص" في لغة الموسيقى الصّرف

---

[45] Articulation.

[46] أستعير هذا الاصطلاح من حقل الفيزياء الكمومية، وأتصرف به بما يخدم موضوعنا. انظر: (انهيار الدالة الموجية– Wave function collapse).

[47] يُميّز هوسّرل بلغته الألمانية بين Sagen بمعنى "قَوْل"، وبين Aus-sagen بمعنى التَّبْيان.

ينشغل بالمضامين الحسّية والرياضيّة وغيرها من المضامين التي تسمح بها لغة الموسيقى؛ بمعنى أن "التعقّل المضمونيّ الخالص" لا يحدث، موسيقيًّا، إلا بما يجعل من كتابة "الجملة الموسيقيّة"[48] بوصفها مقولةً وفكرة واحدة متماسكة أمرًا مُمكنًا، وذلك يكون ممكنًا حين تتمكن الرموز الموسيقيّة من التعبير، بحيث تُمرّر "تخريجاتها القصديّة"[49] بكل ما يحمله المومنتوم (الزّخم) الموسيقيّ من تراتبيّات صوتيّة/زمنيّة (إذا كانت الفكريّة خطيّة أحادية)، وتشابكات بين هذه التراتبيات (إذا كانت الفكرة نسيجيّة تعدّدية)، وبأكبر قدرٍ من الاختزال وتجنُّب الفوائض، بحيث لا تتحوّل علامات التعبير (articulation) إلى أدوات تفسير، كما نرى في المثال التالي للمؤلِّف الموسيقي الهنجاري جورج كورتاخ[50]، حيث تُضيف العلامات التعبيريّة أبعادًا جديدة للنوتات المُختزلة والموزعة بتقشّفٍ مُحكم على المدرّجين الخماسيّيْن، بدءًا من إضافة الدعّاسة اليُمنى للبيانو (.con ped) في بداية الجملة، ونثر علامات المكوث (Fermata) بأشكالٍ متنوّعة، فوق رؤوس الرموز الصّائتة أو بين رؤوسها، في المساحات "الصّامتة"، ناهيك عن الاستثارات النفسية التي تتشكّل بفعل علاقات المسافات الصوتيّة والأطوال الزمنيّة بين الرموز المختلفة، كذلك، تشتيت العلاقة التتابعيّة (تنازليًّا) بين النوتات السوداء القصيرة (صول، فا، مي، ري، دو) لونيًّا عبر

---

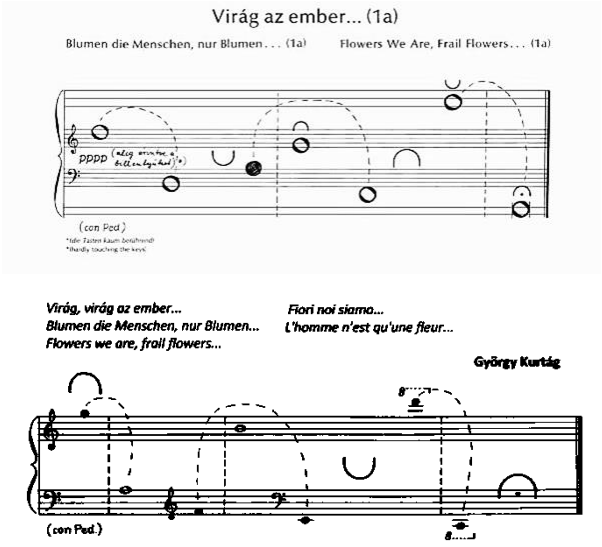
[48] في الموسيقى الحديثة، قد لا نجد أحيانًا "جملًا موسيقيّة" بمفهومها الكلاسيكي، فثمّة أبجديات جديدة في عدد من المدارس والتجارب الموسيقيّة الحديثة لا يستقيم معها مفهوم "الجملة"، لكن، وبدلًا عن ذلك، لا بدّ، دائمًا، من توفّر بُنية صغيرة تُشكّل مقولةً أو مومنتوم موسيقي ذا دلالة.

[49] Intentional exteriorizations.

[50] György Kurtág (1926): مؤلّف موسيقي هنجاري.

تفريقها في المساحات الصوتيّة المتباعدة، وعبر قطع التواصل بينها بواسطة النوتات البيضاء الطويلة المتتالية (تصاعديًّا) (لا، سي) والمتفرّقة.

Flowers we are...



أما ما تقوله العبارة الموسيقيّة وتستبينه فهو لا يُحيلنا بالضّرورة إلى عبارة: "زُهُورٌ نحنُ البَشَرُ، زُهورٌ هشّةٌ..." تحديدًا، لكنها تحيلنا إلى الانفتاح في المعنى، وعدم الإقفال، في العبارة الشِّعرية المُقتضبة، كما في الشّذرة الموسيقيّة. فما تقوله الموسيقى هنا يُبقي لعازف البيانو البابَ مفتوحًا على مصراعيه للتأويلات، وقول ما لم تُفصح عنه الرموز المكتوبة في تخريجاتها القصديّة والمُعلنة. فكيف يتعامل العازف، مثلًا، مع مسألة "إغفال" العلامات الزمنيّة المحدِّدة، وبالتالي العلاقات الزمنيّة التي يُمكن قياسها بين النّغمات الصّوتيّة المتناثرة؟

بكلماتٍ أخرى، هامشُ التأويل هنا مُشرعٌ للعازف (الأداء الصّائت) لا بقدر ما تقوله الرموز، لكن بقدر ما لم تُفصح عنه، أو بقدر ما لا تتسلّط عليه. ومن السؤال "ما الذي سكتت عنه الرموز الكتابية هنا؟" أو، "ما الذي أفسحت له؟"، يبدأ مشوار التأويل؛ كما يُمكن أن نسأل: "ما الذي لم تقله عبارة "زُهُورٌ نحنُ البَشَرُ، زُهورٌ هشّةٌ..."؟

هنا، نكتشف أن الكتابة "إنشاءٌ"، "أي أنها اختراعٌ على غير مثال"، كما يقول أدونيس، والذي ينطلق من هذا التوصيف ليؤكّد على أن الكتابة هي وليدة ثقافة "النُّقصان" لا "الكمال"، وأن الكتابة بوصفها إنشاء، تُلغي مفهوم الكمال الذي يحتذي الماضي ومُثُلَه، وبالتالي، فإن الكتابة تأتي من المُستقبل، من الصّامت الذي لم يُفصِح ولم (ولا) يكتمل[51]

[51] انظر: (أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب - الجزء الرابع، 2002، صفحة 27).

لا يمكن التعامل مع "الموسيقى العربيّة"، تاريخيًّا، إلا بوصفها ثقافة سمْعِيّة، لا تدْوينيّة، (قبل القرن العشرين)، وبذلك، يُصير ضبط إيقاع ذاكرتها ورصده أمرًا مستحيلًا، في نشوئه وتطوره، كما يصعب متابعة آليّات تناقلها ومصداقيّة ناقليها وقابليّتها للدّحض[52] عبر الزمن والجغرافيا. لكن، ما هو مؤكّدٌ في هذا النوع من الموسيقى، بوصفها ثقافة سَماع، هو أنها تخضع لشروط السّماع وظروفه الاجتماعيّة، فتُهَذَّبُ بالاستساغة وفقًا لتمحيص الجمهور المتلقّي، وتولدُ وتُصقَلُ بحسب ما يُمليه ابْتِلاءُ هذا "الجمهور" واختبارُه. وبكلماتٍ أخرى، يصعب هنا أن نُشير إلى هذه الموسيقى خارج وجودها الاجتماعي، المكاني، والزمانيّ، وخارج ظروف إنتاجها وتداولها؛ هي، إذنْ، بنت الحدث الموسيقيّ المُعاش في اللحظة الحاضرة، لا بنت الوثيقة المُدوّنة العابرة للزمن. معنى ذلك، أن إحالة "الخطاب"[53] إلى "ذاتٍ متكلّمة" (مغنٍّ، عازف... إلخ)، تحمل سِمة البداهة بقدر ما تنتمي هذه "الذات المتكلّمة"، (وهي، بلغة هايدجر "الدازاين Da-sein) إلى سياق الفعل الموسيقي بوصفه فعلًا تفاعُليًّا مع "الذات المتلقّية" (الجمهور). وهذا يؤدّي إلى تداخل الشُّحنات الدّلاليّة

---

[52] كان الفيلسوف كارل بوبر أول مَن قدّم مفهوم "قابليّة الدّحض Falsifiability، إذ اعتقد بأن هذه القابلية تشكّل الجزء المنطقي وحجر الأساس لنظرية المعرفة العلمية، وأنها ترسم حدود البحث العلمي، فاقترح أن الافتراضات والنظريات غير القابلة للتّكذيب أو الدّحض تعتبر لا علمية، وإن اعتُبرت عكس ذلك فهي إذنْ علم زائف.

[53] ونقصد هنا بالخطاب، أي مُجمل المكوّنات التي تُشكّل الحدث الموسيقي، وهي لا تقتصر على "النصّ الموسيقي" وحده، بل تتجاوزه إلى المركب الاجتماعي، ظروف الحدث الموسيقي، لغة الجسد... إلخ.

والتعبيريّة في "الخطاب الموسيقي" مع الدلالات القصديّة للذات المتكلّمة، بحيث تتضاءل المسافة بين "الفكرة الموسيقيّة" ومن يؤدّيها، أو تتلاشى. هذا لا يحدث مع النصّ الموسيقي المُدوّن، حيث يتناءى معنى النصّ الموسيقي عن قصد المؤلّف مع مرور الزمن، خاصّةً إذا فقدنا "الوثائق" (تاريخ، صور، يوميات، سِيَر... إلخ) التي تُكمل صورة السّياق الأوسع للخطاب الذي أنتج هذا النصّ أو ذاك. ففي ثقافة التدوين، ثمّة سُلطة للمؤلّف على النصّ لا يتمتّع بها مؤدّي هذا النصّ؛ هذه السُّلطة التي تسمح لمؤلّف موسيقي مثل غوستاف مالر[54] أن يُغيّر ويُعدّل ويَشْطُب في نصوصه، على مرأى ومسمع الأوركسترا حين كان يقود أعمالَه بنفسه، بينما لا يجوز ذلك لغيره. وإن كان جينادي روجدستفنسكي[55] قد "تدخّل" في بعض نصوص ألفرد شنيتكي[56]، فهذا لم يحدث دون موافقة (أو مباركة) المؤلّف نفْسه.

إذنْ، وبينما التّنائي، بل والانقطاع أحيانًا، بين الدلالات الرمزيّة (النوتات وعلامات التعبير) للنصّ الموسيقي وبين القصد الذهني للمؤلّف، يلقي بظلاله القويّة على ثقافة التدوين، بعيدًا عن مجرّد "التوثيق الإخباري" لـ"خطاب شفويّ حيّ" سابق، وبينما يمنح ذلك نوعًا من الاستقلاليّة المعنويّة للنصّ بعيدًا عن "ذات المؤلّف" ومقاصده الذهنيّة والنفْسيّة، بحيث يصير ممكنًا للنصّ أن يُفلت من "سطوة" السّياق الذي أنتجه، فيأخذ معانيه من مساحاتِ عيشٍ أوسع من حدود الرحم الأول، فإن الحال في ثقافة اللا-تدوين (ثقافة السَّماع) مختلف كلّ الاختلاف،

---

[54] Gustav Mahler(1860- 1911): مؤلف موسيقي وقائد أوركسترالي نمساوي.

[55] .Gennady Nikolayevich Rozhdestvensky (1931- 2018): قائد أوركسترا روسي.

[56] Alfred Schnittke (1934- 1998): مؤلف موسيقي روسي، وأحد أساتذتي في التأليف الموسيقي.

بسبب افتقاده، أولًا، للاستقلال الدّلاليّ للنصّ الموسيقي، وبالتالي، انعكاس ذلك على معنى "التأويل" وأهميّته عند أداء وتلقّي النص الموسيقي في كلتا الثقافتَين.

من هنا، فإن الاستقلال الدلاليّ للنصّ الموسيقي المدوّن يجعل العلاقة بين لحظة الولادة والانفعال الأولى، بكل ما تحمله من شحنات اجتماعيّة وذاتيّة، وبين المُدوّنات، وفعل التدوين السّيروريّ ذاته، أكثر تعقيدًا وأكثر جدليّةً، بدءًا من السؤال حول مدى قدرة النصّ على استنطاق الضمير المتكلّم للمؤلّف، وصولًا إلى السؤال حول ما إذا كان "ضمير المتكلّم" (أو المؤلّف) هو النظير الجدليّ للرموز الموسيقيّة المدوّنة على الورق. هذان السؤالان، وما بينهما من أسئلةٍ ممكنة، تطرح مسألة التأويل كمشكلةٍ موازية لمشكلة الاستقلال الدلاليّ للنصّ الموسيقي.

هنا، لا بدّ أن نشير بأن النصّ الموسيقي "الخالي" من إشارات التعبير، هو أقرب إلى التجريد وأوسع بابًا للتأويل وأكثر استقلالًا عن مؤلّفه، وربما نجد في مدوّنات ج. س. باخ ما يؤكّد كلامنا، لولا الكم الهائل من المعرفة التي وصلتنا عن عصره وشيفراته الجمالية، ومع ذلك فإن مساحات التأويل لم تبدأ مع أداء جلين غولد[57] لباخ، ولم تتوقف عنده كذلك، بسبب هذا "التقشّف" التعبيري ذاته، وبسبب الصّمت الخفيّ الراكد في لجة الأصوات المتعدّدة الضّاجّة، والذي لا يُفصح عن نفسه إلا لمؤوّلٍ ملحاح ومُبدع.

فهل يُمكن أن نطرح فكرة التأويل كولادةٍ ثانية متجدّدة للنصّ؟

---

[57] Glenn Herbert Gould (1932-1982): عازف بيانو كندي اشتُهر بتأويلاته الفريدة لمؤلفات جوهان سبستيان باخ.

الجمهور المُخاطب في ثقافة السّماع ليس جمهورًا متخيّلًا، وليس جمهورًا قارئًا (للموسيقى) بالضّرورة؛ هو ليس جمهورًا متلقيًّا بصمت، بل جمهورًا متفاعلًا ومُتدخّلًا ومؤثّرًا، يبقى مع ذلك مخاطبًا.

مَن هو المُخاطَبُ في المُدوّناتِ الموسيقيّة؟

تظلّ الرموز الموسيقيّة "ميّتة" وصامتة إلى أن يتمّ أداؤها صوتيًّا، لتنتقل إلى مسامع الجمهور المتلقّي عبر الصّوت، لا عبر الكتابة المرئيّة الصّامتة. ويقتصر "سَماع"، أو بالأحرى، تخيّل النتيجة الصّوتيّة من خلال القراءة الصّامتة للمدوّنة (Score) على المختصين والمُتدرّبين فقط. ما معناه أن قراءة المدوّنة الموسيقيّة من قِبَل جمهور عادي دون وسيط أدائيّ هو أمر غير ممكن في العلاقة بين النصّ والمُستمع في الموسيقى. ولا مجال لمُستمعٍ اعتياديّ أن ينعم بعلاقة شخصيّةٍ مباشرة مع النصّ الموسيقي المُدوّن، وتأويله ذاتيًّا من دون وسيط.

لا يُمكن للمغني أو العازف اليوم أن يُقيم علاقة مع "نصّ أصلي" لأغنية من تلحين الشيخ أبو العلا محمد[58]، مثلًا، سمعناها وعرفناه من خلال أداء أم كلثوم[59]؛ لا يتوفّر لدينا أيّ نصّ أصليّ يشير مباشرة إلى مؤلِّفه ويقرّبنا من الفكرة الموسيقيّة قبل الأداء الكلثوميّ وتأويلاته الغنائيّة، بحيث نُقيم علاقةً مُستقلّةً مع نصٍّ أصليّ مُستقلّ، لا عن الأداء وحسب، بل عن المؤلِّف ذاته، في حين يُمكن لأيّ عازف بيانو، مثلًا، أن

[58] ملحن غنائي مصري (1884-1927).

[59] هي المغنية المصرية فاطمة بنت الشيخ المؤذن إبراهيم السيد البلتاجي وتعرف أيضاً بكُنيتها المشهورة أُم كَلثوم، (1889-1975).

يتجرّد من أيّ أداءٍ لأيّ مؤلَّفٍ للبيانو، ويدرسه "من الصّفر" عبر قراءة مباشرة للنص الأصلي (Urtext) المكتوب، فيؤوّله من دون وسيط.

في الثقافة الموسيقيّة السّماعيّة، (كما عند العرب)، لا وجود لنصٍّ موسيقيّ "يعيش" مُستقلًّا عن التلاقي الفعلي مع ضلعَي المُثلّث الآخرين: المؤلّف والمؤدّي (المؤوِّل interpreter)، بينما يتّجه النصّ المُدوّن (وليس المؤلّف الشخص) في ثقافة التّدوين الموسيقي نحو مُخاطَبٍ قارئٍ أولًا، ثم مجهول ثانيًا؛ المؤدّي هنا، حتى في أثناء حياة المؤلّف، "يستلم" المُدوّنة ويدرسها باستقلالٍ عن المؤلّف، مبدئيًّا، بينما يقوم المؤلّف، في ثقافة السّماع، بـ"تحفيظ" المؤدّي سماعًا وتلقينه، دون وجود مُدوَّنة مُلزِمة، مما يترك لـ"سُلطة" الأداء (خاصّة المغني) المساحة الواسعة للتأويل والتّنويع، بل والتغيير أحيانًا، منذ لحظة التّلقين الأولى، وبحضور المؤلّف شخصيًّا؛ بل هذا ما يتوخّاه الملحّن الغنائي العربي من المغني ويستحسنه.

النصّ الموسيقي، حين يصير إلى مُدوّنة، يتحرّر من محدوديّة المُشافهة وجهًا لوجه، وشروط الذاكرة السَّمْعِيّة. كما أنه، باستقلاله الدّلالي، ينفتح أمام جمهورٍ غير ضمنيّ، بل يخلق لنفْسه جمهوره الخاص؛ بدءًا من الموسيقيين القادرين على قراءة النصّ ثم أدائه، وصولًا إلى الجمهور الأوسع، الذي يتلقى الموسيقى سماعًا، عبر تأويلات وتسويغات وتنويعات الأداء الموسيقي للنصّ، لا بالقراءة المباشرة له.

هنا نتساءل: إلى أيّ مدى يكون فعل التأليف، حين يتمّ عبر سيرورة التّدوين، فعل استملاكٍ في الوقت نفْسه؟

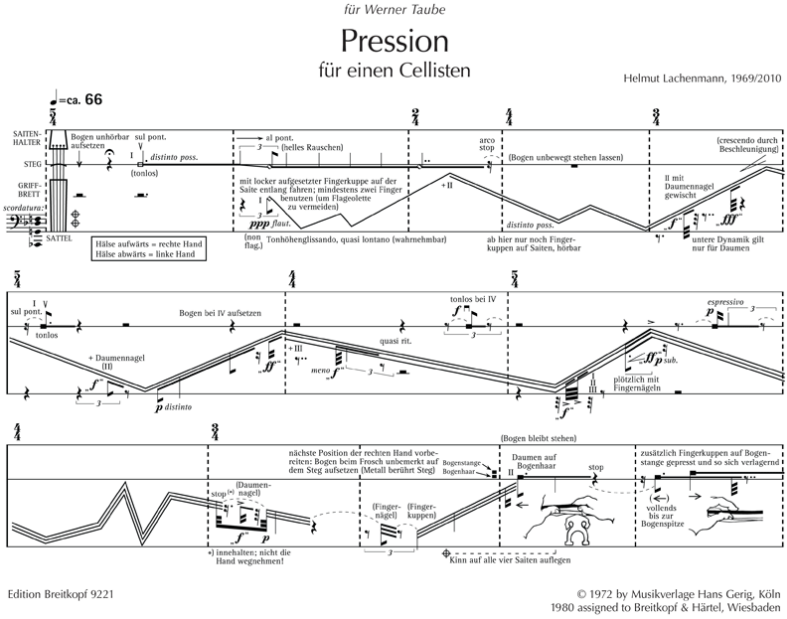
فعل التأليف الموسيقي التدوينيّ لا يقوم خارج النوع الموسيقي (الجانر)، وفي حال حدوث ذلك، يكون مقصودًا. ولذلك، فحين نريد أن نغوص في فهم الأنماط الخطابية والتعبيريّة والجماليّة، فعلينا، ربما، أن نفهم الوظيفة التي تقوم بها الأنواع الموسيقيّة (فوجا، برليود، سوناتا، كونشيرتو، سمفونيّة، أوبرا... إلخ) في عمليّة إنتاج الخطاب الموسيقي بمفهومه الواسع، أو المُدوّنة الموسيقيّة في حدود كونها سندًا ماديًّا لا يُخاطب جمهورًا حاضرًا متفاعلًا وحسب، بل يُخاطب، كذلك، جمهورًا غائبًا، لم يولد بعد.

لا يُمكن صياغة جملة موسيقيّة خارج النوع؛ فالجملة الموسيقيّة السوناتيّة لا تشبه أو تناسب الجملة الموسيقيّة لمازوركا أو فالس أو فوجا أو متتالية[60]. وبالتالي، فإن ثمّة نظامًا معقدًا ومتكاملًا من الـ"شفرات" الثقافيّة واللغويّة، في صُلب لغة الموسيقى، تحكم الخطاب الموسيقي في وحداته الأصغر. والسؤال هنا، إذا ما كانت الأنواع ذاتها تُشكّل نظامًا شَفريًّا أصيلًا للتدوين الموسيقي، على نحوٍ مباشر أو غير مباشر، وما حدود الانضباط أو الانفلات من نظام الشفرات هذا؟

في التدوين الموسيقي الحديث، لم تعد اللغة الكتابيّة التقليديّة قادرة على إيصال الأفكار الجديدة المتسارعة، فصرت تجد قاموسًا من الإشارات. والتعريفات، والترميزات، مُلحقًا بالمُدوّنة الموسيقيّة، يشرحها

[60] Mazurka, Waltz, fuege, Suite.

للمؤدّي. فلو نظرنا، مثلًا، إلى مؤلّف هلموت لاخنمان[61] بعنوان "Pression" للتشيلو منفردًا، فإن الإنسان العادي، بل وحتى الموسيقي غير المطلع على أدبيات الموسيقى الحديثة، لن يحزر أن ما يراه هو مُدوّنة موسيقيّة قابلة للعزف.



مدوَّنة موسيقية لهلموت لاخنمان بعنوان "ضغط"، لعازف تشيلّو منفرد.

من هنا، فإن الأنواع الموسيقيّة لا يُمكن اختزالها بالرموز الموسيقيّة المدوّنة والمنقولة على الورق، فهي تعرض ظروفًا وسياقات أوسع من قُدرة

[61] Helmut Friedrich Lachenmann (1935): مؤلف موسيقي ألماني.

التدوين الموسيقي على وصفها وإجمالها، كما يُمكن وصف بعضها بعيدًا عن لغة التدوين الموسيقي نفسها. ومنبع ذلك أن التّدوين الموسيقي هو ابن الحياة قبل أن يُصير ابن الورق المصفوف في المكتبات. ولكن، ما يهمّنا هنا، بعيدًا عن التفصيلات التاريخيّة المعروفة للمعنيين، هو أن الأنواع الموسيقيّة تُتيح للكتابة الموسيقيّة أن تتخطّى الجملة الموسيقيّة الواحدة إلى بُنياتٍ عضويّة وسرديّاتٍ أطول أو أقصر، أكثر تعقيدًا وغير قابلة للاختزال، لا مجرّد إضافاتٍ واصطفافاتٍ كميّة. كما أن الأنواع، بوصفها بُنيات (Structures)، وضمن جدليّتها مع سيرورة التدوين ذاتها، تحكم الاسترسال وتضبط الشّطح وتنزع إلى البُنيويّة الصّارمة التي تصبح معيارًا من معايير التأليف الموسيقي الجاد.

ثمّة علاقة جدليّة تبادليّة بين الرمز الموسيقي المكتوب (الصّامت)، والفكرة، أو الرمز المنطوق (الصّائت). فالتّدوين، بما هو تعبير صامت عن مخيّلة المؤلّف الموسيقيّة، قد يتجاوز حدود القدرات الأدائيّة والصّناعيّة، فيُجبر المؤدّي (المغني أو العازف) على تطوير مهاراته التي ألِفَها واعتادَها، كما يُجبر الصّانعين على تطوير الآلات الموسيقيّة بما يتلاءم مع تطور الأفكار. لكن، وكما قلنا، فإن العلاقة هنا جدليّة وتبادليّة، بحيث يُمكن للممارسات الموسيقيّة الارتجالية أو التجريبيّة أن تتجاوز المساحات المألوفة لتدفع "التدوين" على تطوير لغته ورموزه بالمقابل، أو الاستعانة بالشروحات اللغويّة، كما رأينا عند لاخنمان. هذه الجدليّة، لا نجدها في ثقافة السّماع، حيث لا وجود للمُدوّنة كمرجعٍ أو سندٍ ماديّ مُلزِم.

هنا لا بدّ من إشارةٍ هامّة، وهي أن التدوين الموسيقي، إذ يأخذ بالحسبان ظروف الأداء، عبر اختياره المُسبق والمحدَّد للآلة أو الصوت الذي يؤلّف الموسيقى من أجله، ويأخذ بعين الاعتبار محدوديّة وطبائع

وخصوصيّات وجماليّات وتقنيّات هذه الآلة أو تلك، فإن الموسيقى اللا-تدوينيّة لا تأخذ بعين الاعتبار، أبدًا، كيف سيكون حال الموسيقى إذا ما تمّ تدوينها.

ما معنى ذلك؟

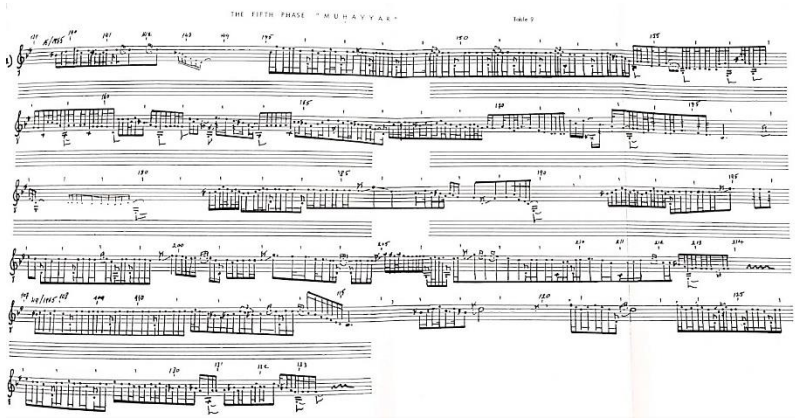
قبل أن نشرح معنى هذه العلاقات، لنأخذ مثالًا واحدًا من كلّ ثقافة.

حين يكتب مؤلّفٌ موسيقيّ كونشيرتو للكمان والأوركسترا مثلًا، فهو يعرف تمامًا كلّ ما يُمكن للكمان أن تقوم به، وكلّ ما لا يمكنها القيام به؛ يعرف تاريخها وريبرتوارها[62]، والأهمّ، لماذا اختار الكمان تحديدًا لمحاورة الأوركسترا، وماذا يريد أن يقول من خلال الكمان ولا يمكن قوله من خلال آلةٍ أخرى. هذا ينطبق كذلك على الكتابة الأوركسترالية في جدليّتها مع الكمان بما في ذلك من تعقيداتٍ يعرفها كلّ مؤلّفٍ موسيقيٍّ جادّ. وبالتالي، فعند الكتابة تؤخذ كلّ هذه الاعتبارات بعين الاعتبار بحيث لا يحتاج العازفون إلى المؤلّف بتاتًا، ويُمكنهم العيش مع المُدوّنه واستنطاقها باستمرار بوصفها قادرةً على استنطاقهم دون زلّاتٍ أو أخطاء.

من الجهة الثانية، دعونا نتخيّل عازفًا شرقيًّا يرتجل على آلة العود، وأننا قمنا بتسجيله صوتيًّا، ثم تدوين ما عزفه ارتجالًا. كيف سيبدو شكل المُدوّنة؟

[62] Repertoire.

ببساطة، سيبدو (للعازف) أصعب بكثير مما سمحت له ذاكرته الموسيقيّة الاسترجاعيّة في أثناء الارتجال، حتى أنه قد لا يتمكّن من استعادة عزفه السابق من خلال قراءة ما تمّ تدوينه، على الأقل، ليس بنفْس البساطة والتلقائيّة التي تمتّع بها قبل أن يُشاهد صوته مُدوَّنًا على الورق.



مدوّنة تقريبيّة لارتجال على مقام بياتي بخط د. حبيب توما

(Touma, Maqam Bayati in the arabian Taqsim, a study in the Phenomenology of the Maqam, 1980)

ما الذي نستنتجه من هذَين المثالَين؟

الإجابة البسيطة هي أن الدماغ البشريّ لا يعمل في كلتا الحالتين/ الثقافتين على النحو ذاته. ذاكرة السّمع لا تتطابق مع ذاكرة الورق، وإن الموسيقى التي "تنطق" فور استلالها من الذاكرة السّمعية للإنسان، لا تشبه، في علاقتها مع الزمن، الموسيقى التي "توضع" على الورق وتمرّ بسيروراتٍ تدوينيّةٍ قد تمتدّ على مسافاتٍ متقطّعةٍ من الزمن قبل أن تُستجمع وتُستنطق في شكلها النهائي.

المؤلّف الموسيقيّ حين يُدوّن لا يبقى "هو الحاضرُ الناطق" بالعمل، بل "هو صانعه الغائب"، وفي كلتا الحالتَين يحضر المؤلّف في ضمير الـ"هو" الغائب.

من هنا، فإن التّدوين قادرٌ على القيام بما لا تقدر عليه ثقافة السّماع، حيث إن عمليّة الكتابة، كما يقول بول ريكور: "بتحريرها نفسها، ليس فقط من مؤلّفها، ومن جمهورها الأصليّ، بل من ضيق السياق الحواري، ما يكشف صيرورة الخطاب مشروعًا في العالم"[63]. (ريكور، نظريّة التأويل، الخطاب وفائض المعنى، 2006، صفحة 72)، فهي تنقل الذّات المُبدعة من حيّز الذات، بوصفها رَحمًا ولّادًا ينزع إلى الضّبط والاستملاك، إلى حيّز الموضوع بوصفه مَوْلودًا مُرتحِلًا يجنح إلى التّنائي والاغتراب.

[63] أي معالم طرُقٍ جديدة للوجود في العالم..

في الموسيقى التدوينيّة، ثمّة ثُنائيّة يصعب اختزالها، كانت وستظل ثنائيّة، هي "التدوين والأداء"؛ التّدوين بوصفه رغبة في استملاك اللحظة و"حبسها" في الزمن، أو "حَبْس" الزمن (سياق اللحظة الراهنة) فيها، والأداء بوصفه تأويلًا عابرًا للزمن، متنائيًا عن لحظة الكتابة نفْسها، وعن ظروف إنتاجها.

التدوين، في هذه المُزاوجة، يلعبُ دورًا هامًّا في توثيق ورصد وتقنين أصناف "الممارسة" الموسيقيّة، بل في مَوْضَعة العلاقة بين التفكير الموسيقي الصّرف وبين التعبير الكتابي. إنّ العلاقة بين التدوين والأداء: الاستملاك والتنائي، هي علاقة أنشوطيّة (حلقة مُغلقة - Loop). بمعنى أنّ الصّوت (النّاتج الموسيقي) لا يتحقّق إلا بقيام "الأداء" بتأويلٍ للمادّة المكتوبة لكي يُعطيها حياة ووجود فعلي- اجتماعي، مسموع ومحسوس وحاضر في المكان والزمان المتعيّنين، ولكن، حين تنتقل المُدَوَّنَة من حيّز صمتها إلى حيّز الصوت والفعل الأدائي، وتتحول من تجربة فكرية ذاتية إلى تجربة عملية جماعية، أي من حيّز الغياب إلى حيّز الحضور الاجتماعي، فإنها تعود لتستدعي الكتابة من جديد لتمنحها حياة ووجودًا خارج لحظة الفعل الحاضرة؛ بمعنى أن المُدوّنة الصّامتة تتطلّع أبدًا إلى جمهور مُستقبلي، "وهميّ" وغائب، بينما يتطلع التأويل الصّائت إلى جمهور حاضر "متفاعل".

لا يتوقف الأمر عند هذا الحدّ، فتداعيات هذه المسألة تُلقي بظلالها على طبائع الثقافتَين، حيث أن ثقافة السّماع، بوصفها رفيقةَ الأذن وبنت الحدث الاجتماعيّ، وبنت اللحظة الحاضرة، وبنت التفاعل

(وعادةً لا يكون صامتًا)، هي ثقافة تُخاطب الجَمْعَ والحسَّ الجمعيّ، بينما ثقافة التدوين، بوصفها رفيقة العين والبصر وبنت العُزلة والاختلاء بالحبر والورق، وبنت الزمن المتنائي الغائب، فهي تخاطب الذات الفرديّة وعوالمها الداخليّة أكثر مما تتجه نحو الجماعة؛ بمعنى أن ثقافة السماع تنزع إلى الجمع والتوفيق، بينما تذهب ثقافة التدوين إلى "التفريق" ومخاطبة الفرد.

هذا التوصيف يأتي كي يُقارب كلًّا من الثقافتَين من حيث تفترقان، لكنه، ولا بحالٍ من الأحوال، توصيفٌ يُمكن اختزاله بالأسود والأبيض؛ فيُمكن لارتجالٍ مسموعٍ أن يُحدث تأثيراتٍ مختلفةٍ في النفوس السامعة، فلا تجتمع عليه، لا في المعنى ولا في الذائقة بالضرورة، كما يُمكن لمُدوّنةٍ أن تُعنى بالحماسة الجماهيريّة وتتجنّد لاستثارتها. هذا صحيح، ولكن، لكي تساعدنا المقاربة على الفهم، فلنأخذ الشِّعر العربي بتاريخه السماعيّ الطويل مثالًا، حيث ظلّ الشاعر، لقرونٍ من الزمن، "يقول" الشِّعر، حتى لو كتبه، وكانت القيمة السماعيّة والصّوتيّة والإيقاعيّة للشِّعر في صُلب اهتمام الشاعر الذي كان يطرح القصيدة بلسانه في آذان جمهوره، ولم يكن ممكنًا للقصيدة، غير المُدوّنة، أن تُقيم علاقة فرديّة مع قارئٍ مجهول وغائب دون وساطة الشاعر أو الصّوت المُخاطِب غالبًا. وحين تطوّرت القصيدة البصريّة، وقلّ الاهتمام بالقيمة السّمعيّة للقصيدة ووقعها على الآذان، بل صار الاهتمام بكيفيّة وقعها على الأبصار أكثر تداولًا، في بعض التجارب الشّكلانيّة، صارت القصيدة أقل "جماهيريّةً" وأقل مُخاطبةً للحسّ الجمعي، وأكثر استقلالًا وانفصالًا عن الحدث الشِّعري الاجتماعيّ ودوافعه أو تداعياته.

هذا الفارق الذي نميّز فيه بأن ثقافة السّماع هي ابنة اللحظة والبداهة والفطرة والارتجال، بينما ثقافة التدوين هي ابنة الزمن الممتدّ والجهد والمُراكمة والتخطيط والتمحيص، يُحيلنا إلى فهم فارق الجهد والمُكابدة بين الثقافتَين. وقد أوضح ذلك أدونيس تمامًا في فصله المُعنون "من الخطابة إلى الكتابة"، حيث يقول: "فالخطابة (الشِّعر) فطرية تقوم على البداهة والارتجال (العفويّة في الاصطلاح المحدث)، أما الكتابة فكسبيّة تقوم على المعاناة والمكابدة...". (أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب - الجزء الرابع، 2002، صفحة 21) .

لكن، ثمّة فرقٌ آخر هام هنا، يكمن في أن ثقافة السّماع تظلّ أقل قدرةً على "التحدُّث" بأكثر من صوت في آنٍ معًا، بينما تواكبت ثقافة التدوين مع الحاجة إلى تعدّد الأصوات داخل النصّ الواحد. هذا فارقٌ نوعيٌّ يُشكّل مفترق طرقٍ، ربما الأهم، بين طبائع الثقافتَين.

من هنا، فإن ثقافة التدوين، حين تُخاطب "الغائب"، فهي تقوم على التّذكّر (الورقيّ) وعلى المُراكَمة، (وقد يحدث هذا أحيانًا في التأليف غير التدوينيّ حين تتوفر للمؤلِّف ذاكرة استثنائيّة تحلّ محلّ الورق، فيَلُوك الفكرةَ مُطوّلًا ويُعيد صياغتها مرارًا، وعلى مستوى الأداء، فقد يتم تخزين النصّ، بدلًا من الورق، في استعاداتٍ طقوسيّةٍ وشعائريّةٍ متكررة، لكن، ما يتداعى عن ذلك، هو أن هذه الخاصيّة تتطلّب، بل وتخلق، جمهورًا يختلف عن جمهورٍ يتلقّى سريعًا ويبتلع سريعًا ويهضم سريعًا ضمن اللحظة العابرة؛ جمهورًا يجتهد: يقرأ ويسمع على نحوٍ تراكُميٍّ كذلك، وعلى امتداد الزمن، ليكتشف طبقات النص وخفاياه وتعدّد أصواته ومقولاته شيئًا فشيئًا.

إن "الموسيقى العربيّة"، وعلى الرغم من اعتمادها على ذاكرة البشر أوّلًا وأخيرًا، لا تعتمد على ذاكرة الورق (أو التسجيلات الصوتيّة، كما هو الحال منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى يومنا)، هي "ثقافةُ نِسْيانٍ وَرَقيّ"، في الوقت الذي يُجسِّدُ فيه التّدوين الموسيقي ثقافةً "تُقاوم" النِّسيان، أي "ثقافة ذاكرةٍ ورقيّة". ولكن، هذا "النسيان" الورقيّ، يُشير إلى أن "التذكّر" "الشّفويّ/ السّمعيّ"، غير المضبوط أو الموثوق، والمنحرف باستمرار عن الأصل، هو، على نحوٍ واضحٍ، ابن "الخطّيّة اللّحنيّة" التي تُسهّل التذكّر السّمْعيّ. ولو كانت الموسيقى العربيّة، أو بالأحرى الغناء العربي، لو كان متعدّد الأصوات ومُعقّد البناء، لما تكيّفت الذاكرة الشفويّة مع هذا التّعقيد، الذي كان سببًا، كما يبدو، في تطور التدوين الموسيقي في الثقافات الموسيقية الأوربيّة والغربية في طورها المتأخر.

أنشوطة التّثاقف بين الإغريق والعرب...[64]

[64] نقترح هنا كلمة "أنشوطة" بمعنى (loop)، أي العَود على بدء باستمرار، لكن على نحوٍ يُنشّط المسار ولا يكرره.

عندما ننظر إلى مادّة الموسيقى الأولى نجدها في "الصّوت" وفي "الزمن"، وحين نقول الصّوت فكأنّنا نقول "الصّوت/ الصّمت"، وحين نقول الزمن، فكأن بنا نقول "الزمن/ اللا-زمن" في آنٍ معًا. إذنْ، وبدون هذَين المُكوّنَيْن المركَّبَيْن يصعب الشروع في صناعة الموسيقى أو حتى الحديث عنها. وبما أنّ الموسيقى لن تجد إلى ذاتها سبيلًا خارج السؤال: **ما الصّوت/ الصّمت؟ وما الزمن/ اللازمن؟** وبما أننا لا نختزل السؤالَين في مُستواهما الفيزيائيّ الطبيعيّ، بل في مسعاهما نحو صياغةٍ موسيقيّة، فإننا لا نريد لأسئلة البداية أن تتحوّل إلى أقفالٍ تبحث عن مفاتيحها، بل تحويل الأسئلة إلى منطلقٍ ضروريّ لتعريف ما نريده من الموسيقى؛ بمعنى، فتح الأسئلة على التّحوّلات، بما يجعل من إعادة الأسئلة، لا إعادة الأجوبة، ضرورة تنبع من طبيعة التحوّلات ومُمكناتها التي لم تتحقّق بعد؛ في هذا النّهج وحده ضمانةٌ لعدم الانغلاق المعرفيّ، وتحويل الأسئلة المتحوّلة إلى مجرّد أقفالٍ تبحث عن إجاباتٍ/ مفاتيح، تفتح بقدر ما تُقفل.

الموسيقى خطابٌ أو ممارسة يتمّ عبرها تنظيم معماريّاتٍ لا متناهية من مركّب "الصّوت/ الصّمت: الزّمن/ اللازمن". ولو تساءلنا خلف ميشيل فوكو، حيث يقول بأن الفرع المعرفي هو مبدأ لمراقبة عملية إنتاج الخطاب/ الممارسة، أليست الموسيقى، إذنْ، فرعًا معرفيًّا يُنتجُ أنماطًا من أشكال التفكير المعرفي والخطاب المنظَّم؟ والخطاب، بحسب تعريف "لالاند"، هو عملية فكرية تجري من خلال سلسلة عمليات أولية جزئية أو متتابعة، وهو منجز خاص، وتعبير عن الفكر وتطوير له. وبذلك فإنّ الاشتغال بالموسيقيّ يشكّل خطابًا يتضمن ما يبثه الفنان من أفكار تنتظم داخل المجال الصوتيّ/ الزمانيّ، ليصير هذا الخطاب بمثابة معماريّةٍ متناسقة لمجموع الأفكار التي يبثها الموسيقيّ. وعليه، فإن لغة التواصل بين

الموسيقيّ والمتلقي تتم عبر النص الموسيقي/ الخطاب، وما يحمله من معنى كامن خلف الشكل الظاهر (المُمَثَّل)، ليصير المعنى الكامن خليطًا مما يرغب الموسيقيّ "قوله" وما يتلقّفه المتلقّي منه ويؤوّله.

وهنا، يجدر الفصل بين الحديث عن الموسيقى قبل عصور التّدوين والموسيقى بعد عصور التّدوين، كما يجدر التعامل مع الفارق الزمني بين عصر التدوين الموسيقي في أوربا وبين التدوين عند العرب. وفي هذا الفصل، كأننا نحاول فهم التحوّل في الخطاب الموسيقي من "ثقافة الميوزات" أو "ثقافة الوحي" أو "ثقافة الذاكرة" أو الثقافة "اللاخوارزميّة" بالضرورة، إلى ثقافة التّدوين وما بعدها، وأثرها في التغيّرات التي حصلت في مفهوم الموسيقى ذاته وأشكال الممارسة والخطاب.

وفي عودةٍ إلى محاولة سبر أغوار مفهوم الموسيقى وتوصيفه عند الإغريق القدامى، ينبغي أن نستفيد من منهج أرسطو أولًا ثم طروحاته التي ساقها في عددٍ من كتبه تحت مُسمّى الـ Aesthesis أو مُسمّى المُحاكاة Imitation.

أما بالنسبة إلى المنهج، فإننا نستعير في سؤالنا "ما الصّوت؟" أسلوبَ أرسطو الذي يجعل من موضوع بحثه سؤالًا مفتوحًا، ولو ضمن حدود "المحرك الذي لا يتحرك"، وهذا موضوع يحتاج إلى تفصيل سنتعرض له في مقالاتٍ أكثر تخصّصًا بهذا الموضوع.

ففي الفلسفة، التي لم تبدأ بأرسطو ومعه، ولا من الإغريق ومعهم، بل قبل ذلك بكثير، حين كانت كلمة "مُفكِّر" ولم تكن كلمة "فيلسوف" بعد هي ما وُصف به أمثال برمنيدس وهراقليطس، هذا إن بقينا في إطار الحضارة الإغريقية القديمة، وقد قال أرسطو عبارته الهامّة في هذا الشأن:

"... هذا هو ما تسعى إليه الفلسفة منذ زمنٍ بعيد، وستظلّ تسعى إليه كذلك، هو الذي لم تجد له منفذًا بعد، وسيظلّ موضع سؤالٍ دائم: ما **الموجود**؟".

وفي الموسيقى، يبقى السؤال عن "الموجود الموسيقي" في أدنى حدوده: الموجود المادّي، أي "الصّوت/ الصمت" من جهة، و "السكون/ الحركة"، بوصفهما يحدّدان شعورَنا بالزمن أو اللازمن، من جهة ثانية موازية.

في هذا السؤال الفلسفي المبدئي: "ما الموجود؟"، يجري إعادة تعريف الموسيقى، ممارساتها وخطابها الشّامل، من جديدٍ مع كلّ ممارسة أو تأليفٍ إبداعيّ.

قبل أن نخوض في مقالتَي: [الموسيقى في كتاب "السياسة" لأرسطو] و[أرسطو و "فن الشِّعر"، مدخل إلى قراءة موسيقية]، وهما مقالتان تفرضان نفسَيهما كمداخل ضرورية لبحوثنا، من أجل فهمٍ فلسفيٍّ وموسيقيّ أعمق من الناحية التاريخية، وما يتعلق بالأدوار المتبادلة بين الثقافات والحضارات في التأثر والتأثير وتشكيل بنيان الحضارة الإنسانية بمجمله وشموليته. وهنا، نحن معنيون بالتبادل الذي حصل في صياغة المصطلحات والتأسيس لثقافة موسيقيّة نظرية مكتوبة، بين ثقافة المتكلمين باليونانية القديمة وثقافة المتكلمين بالعربية، ثم ثقافة أوربا، بوصفها الوريث الجغرا-ثقافي للإغريق، التي نهلت من العرب الذين ترجموا بدورهم الإغريق وحاوروهم وأضافوا إليهم، ثم "العرب" الذين عاودوا الأخذ عن أوربا والغرب في العصور الحديثة.

هنا، وفي هذا السياق، يبرز، لا دور الفرد الفاعل وحده وحسب، بل دور المؤسسة أو السُّلطة أو الجهات الراعية والداعمة والممولة، وهذا

جانبٌ له أهميته في تاريخ الموسيقى والثقافات عمومًا، وهو جدير بالدراسة العميقة.

وفي لمحةٍ سريعةٍ، لإثراء المشهد التّثاقفي وتأكيده، نشير هنا إلى عدد من الخلفاء العباسيين ممن اهتموا بالموسيقى وانفتحوا على ثقافة الآخر، ومنهم من بلغ فيها علمًا وأتقنها غناءً وعزفًا، وعلى سبيل المثال، فالغناء الإغريقي اليوناني، تحديدًا، كان يروق للخليفة المأمون على نحوٍ خاصٍّ، وهو من أسس بيت الحكمة في بغداد، وأمر بترجمة الأصول النظرية للموسيقى إلى العربية، فشكل بذلك أساس العلوم الموسيقية النظرية. وأنفق هارون الرشيد الثروات على المنح والجوائز التي خصّ المغنّين والملحنين بها، وبحسب شهادة المؤرخ حماد بن إسحق الموصلي، فإن الخليفة الواثق بالله كان أعلم الخلفاء بهذا الفن، وأنه كان مغنيًا بارعًا وعازفًا ماهرًا على العود. وقد لقي الفن من التشجيع والدعم في بلاطه ما يجعل المرء يخال أنه تحول إلى معهد للموسيقى. وقد اهتم المؤسّسون "العرب" الأوائل للعلوم النظرية الموسيقيّة من أمثال الكندي والسّرخسيّ والفارابيّ وإخوان الصفا وابن سينا والأرمويّ وبنُ كرّ البغداديّ وصَفِيِّ الدينِ الحِلّي، اهتموا جميعهم بقراءة المخطوطات الإغريقيّة ووضع ملخصاتٍ وترجماتٍ لها، ومنها كثير مما يختصّ أو يُعنى بالموسيقى وعلومها، في محاولةٍ من بعضهم للاستفادة منها والتأسيس لعلوم موسيقية عربية جديدة، وخطاب موسيقي مركزي واحد، يتماهى، ربما، مع المركزيّة السياسية الآخذة في النموّ والتبلور، والذي لا نعرف مدى "تأغرُقه" وابتعاده عن الموروث السابق الذي نفترض جدلًا أنه كان موروثًا تعدّديًّا لا-مركزيًّا.

كما اهتم آخرون كالأصفهانيّ بالتوثيق، والسرد، والإخبار، والتوصيف، والشهادة. والحقيقة أنني لم أجد على مستوى الأسئلة والهموم العلمية والمعرفية الأساسية أي اختلافٍ أو تجديدٍ جديّ يُذكر فيما كتبه العرب ونقلوه عن الإغريق في هذا الميدان المعرفي، ولكن هذا "اللا-تجديد" لا يُقلل من أهمية الجهود التي بُذلت في الترجمات والتأويلات وإنتاج النصوص الخاصة بالموسيقى العربية ودورها الطامح في تأسيس علم موسيقيّ عربي يليق بحضارة الدولة العباسيّة ويضع الموسيقى في مرتبة هامةٍ من الاهتمام الثقافي والمعرفي، وفنون الغناء التي "تدرّجت حتى كَمُلت أيام بني العباس"، بحسب ابن خلدون، وقد جرى ذلك كله في حقباتٍ تاريخية لم يُكتب لها الاستمرار طويلًا. فهؤلاء جميعًا (وهم لا ينتمون إلى العصر الذهبيّ للدولة العباسيّة)، عاشوا فيما يُسمى بالعصر العباسي الثاني تقريبًا، ومع طلائع الانهيار والانحطاط (847م- 862م) وما بعده، ثم انقطعت هذه الجهود لعدد من القرون عن زمننا (العربيّ) الراهن، بينما اتخذت العلوم والممارسات الموسيقية منحى متطورًا باستمرار في ثقافاتٍ هي خارج الفضاءات العربية المتنوعة.

إذنْ، هل يمكننا اليوم، وبعد تطوراتٍ كبيرةٍ حدثت في الثقافة الموسيقيّة الإنسانيّة في أوربا وغيرها، هل يمكننا التغافل عن كل هذا والتأسيس لنظريّة موسيقية عربية حديثة انطلاقًا من تلك النقطة البعيدة المتزمّنة[65]، حيث توقف العرب عن الترجمة والبحث والإبداع؟

قبل الخوض في الإجابة على هذا السؤال الصّعب، لنعد قليلًا إلى الأصول الإغريقيّة التي اعتمد علماء العرب عليها سابقًا، لنحاول فهم

---

[65] أي تلك التي تجاوزها الزمن= Dating itself.

خطوطها الأساسيّة التي تُفيدنا في فهم الأدبيات الموسيقيّة العربية اللاحقة، واستقراء ما يُمكن أن يكون مفيدًا في أي محاولة انطلاقٍ معاصرة.

المقالة الثالثة

الموسيقى في كتاب "السياسة" لأرسطو

نبذة

كيف فَهِم أرسطو الموسيقى في عصره؟ وما الذي أراده حين تناول موضوعها في نصوصه؟

ينحصر اهتمامنا هنا في مسألتين أساسيتين: الأولى محاولة فهم أثره في أدبيّات الموسيقى اللاحقة عند العرب بعد ترجمة نصوصه إلى العربية، وفحص تداعيات ذلك في الثقافة الموسيقية العربية عبر قراءة معمّقة. أما الثانية فهي البناء على هذا الفهم، واستخلاص ما يمكن أن يفيدنا اليوم من الربط بين ما تأسس في الماضي الإغريقي والعربي، وبين ما يمكن أن نؤسس له راهنًا، بعد انقطاع طويل دام قرونًا.

غير أن محاولة ضبط مفاتيح "عقل" أرسطو كما وصلنا أمر عسير، نظرًا لهذه الفجوة الزمنية الهائلة وما تخللها من تراكمات حضارية وتشويهات وتحويلات وانزياحات. لذلك لا يبقى أمامنا إلا اللجوء إلى التأويل والاستلهام، بما يخدم إدراكنا لمسار ما، قد لا يرقى إلى نظرية مكتملة، لكنه يساعدنا على إضاءة بعض العتمة التي ولّدها الإهمال الطويل.

ولعل ما قاله عبد الرحمن بدوي يختصر هذا الموقف: "إن الشعوب والأفراد لا يهمّها أن تعرف أرسطو كما كان في واقع التاريخ بقدر ما يعنيها أن تدركه كما تريد لها حاسّتُها التاريخية المنبثقة من روح الحضارة التي تنتسب هي إليها". (بدوي، 1978، ص. 7). وهذا بالضبط ما فعله العلماء العرب قبلنا؛ لا لأنهم لم يهتموا بمعرفة أرسطو كما كان، بل لأن ذلك لم يكن ممكنًا موضوعيًا وعمليًا.

من هنا، سنركّز في هذه المقالة على أحد أهم نصوص أرسطو حول الموسيقى، وهو ما ورد في الفصل الأخير من كتابه السياسة، مع التأكيد على أن علاقتنا بهذا النص تبدأ من لحظة ترجمته إلى العربية.

لا نعرف أي موسيقيّ كان أرسطو، أو إذا كان يُمارس الموسيقى بشكلٍ من الأشكال، ويَخبر حرفتَها أساسًا. ولا نعرف لماذا لم تكن الموسيقى من ضمن المواضيع التي اهتم بها تلاميذه الأوائل، وعلى رأسهم وريث مدرسته الأول المشائي ثيوفرَسْتُس Θεόφραστος، ثم وريثه التالي أرسطاطون اللميساكيّ Στράτων ὁ Λαμψακηνός، فانقطع معهم حبل اهتماماته التي أبداها في الموسيقى. لكنّ أرسطو كما يبدو، قد خصّ الموسيقى ببضعة نصوصٍ، في الباب الثامن والأخير من كتابه "السياسة"[66]. لكن فيما تجلّى همّه الأكبر؟ ولماذا اهتم بالموسيقى؟

في نصوص أرسطو يتجلّى الهمّ التربوي والأخلاقي فوق كلّ همٍّ آخر. ومنذ البداية، انصبَّ اهتمامه في السّؤال عن غاية الموسيقى، وعما إذا كانت الموسيقى موجودة لأجل الخير أم لا. وهو سؤال أخلاقيّ ووظيفيّ في آنٍ معًا. ثم يتابع ويتساءل إذا ما كان الناس يلجؤون إليها في مسعى للّهْوِ والتّرويح عن النفس كما يلجؤون إلى السّبات وشرب الخمر (أرسطو، 1957، صفحة 430)، أم "هل يجب بالأحرى أن يعتبر المرء أن الموسيقى تحمل بعض الشيء على الفضيلة، كأنما تستطيع أن تكيّف الأخلاق بصفةٍ من الصّفات، إذ تُعوّد على التمكن من الانصراف إلى السرور انصرافًا قويمًا". (أرسطو، 1957، صفحة 430). وفي سعيه للإجابة، يؤكّد أرسطو

66 Politics (Greek: Πολιτικά, Politiká).

على أهميّة الجهد الذي يبذله الصّغار في تعلّم الموسيقى، وهل غاية اللهو تكفي لتبرر كل هذا العناء؟ (أرسطو، 1957، صفحة 431).

إذنْ، ومنذ بداية معالجته للموضوع، يتبيّن أمامنا أن علاقة الموسيقى بالأخلاق المجتمعيّة السائدة كانت علاقة إشكاليّة، وتلقي بظلالها على مكانة الموسيقي ذاتها في المجتمع: "إن [...] الإله زيوس[67] نفسه، في عرف الشّعراء، لا يُغنّي ولا يلعب بالقيثار، بل إننا نستصغر قدر المغنين والعازفين، ونعتقد أن المرء لا يعمد إلى الغناء والعزف إلا لاعبًا أو ثملًا". (أرسطو، 1957، صفحة 431).

من هذه الأسئلة ينتقل أرسطو إلى السؤال حول ما إذا كان للموسيقى من محلٍّ في الثقافة، وهو ما يتحدث عنه في مقالته التالية.

في هذه المقالة يُضيف أرسطو بُعدًا جديدًا في مقاربته لمفهوم الموسيقى وهو البعد التّرويحيّ، وذلك لأنها تقوم على "اللياقة" و"اللذّة" في آنٍ معًا، مع التّنويه إلى أنه ينفي صفة "الابتذال" عن اللّذة الناجمة عن الفعل الموسيقيّ. (أرسطو، 1957، صفحة 432).

وفيما يؤكد أرسطو على أن فنَّ الموسيقى يُحصَّلُ تحصيلًا، وهو لا يكون في المرء من دون جهدٍ ومثابرةٍ، يميز بين لذّة اللهو والترويح:

"وأما ما يتعلق بفن الموسيقى، فيجب تحصيله لا لأجل لذة اللهو فقط، بل لأن الموسيقى صالحة للترويح عن النفْس أيضًا، على ما يبدو". (أرسطو، 1957، صفحة 433).

ومن هذه النقطة يتساءل أرسطو إن كان هذا يحدث عرضًا أم أنه يعود إلى "أن للموسيقى لذّةً طبيعية، ولذا تستطيب استخدامها جدًّا كل

---

[67] الإله الإغريقي زيوس، باليونانية القديمة Ζεύς، وباليونانية الحديثةΔίας، ويُلقَّب عند الإغريق بـ"أبي الآلهة والبشر".

الأعمار وكل الأمزجة والأخلاق". (أرسطو، 1957، صفحة 433). وهنا، مربط الفرس في هذه التساؤلات عند أرسطو: **أثر الموسيقى على الأخلاق والطّباع الشخصيّة للإنسان**.

هنا ينتقل إلى سؤاله التالي حول العلاقة بين الموسيقى وبين قدرتها على "تحسين" الأخلاق، وهل نكتسب بالموسيقى بعض المزايا الخُلقيّة؟

ولكن، كيف فهم أرسطو القيمة الأخلاقيّة للموسيقى؟ وعن أيّ موسيقى كان يتحدّث فيما يطرح سؤال الأخلاق؟

في مقالة بعنوان "أرسطو والموسيقى بوصفها تمثيلًا" (Sörbom, 1994, pp. 37-46)، يتعرض جوران سوربوم إلى مسألة تأثير الموسيقى على الشخصيّة (character) أو المزاج (disposition) ثم يستخدم تعبير (روح الشعب) (ethos)، ويستعرض التعابير المختلفة التي تساعد على تبيان هذا الأثر في الأدبيات الإغريقيّة القديمة، ذاكرًا منها على سبيل المثال: "الاهتياج"، "الرّصانة"، "الاعتدال"، "القوة" و"الشّهوانيّة".

في هذه المرحلة بالتحديد، وفيما يتفحّص أرسطو الأثر الأخلاقي الممكن للموسيقى على الإنسان والمجتمع، تتكشّف لنا أهم صفة تميّز نوع الموسيقى التي يتحدّث عنها، وأهم العناصر المكونة لها، التي قد تؤثّر على الطِّباع والأخلاق، ومفهوم هذا التأثر. ففي هذا التوصيف بالذات **تتراجع "الموسيقى" أمام النصّ الشِّعري الكلامي**، وتتصدر "الأغنية" الاهتمام على حساب الموسيقى الصّرف بمكونها الإيقاعيّ (الزمن) ومكوّنها اللحني (الصوت) دون إمكانية الفصل بينهما. وفي هذا التوضيح شأنٌ يهمّنا في فهم الدلالة القصدية من استخدام مصطلح الموسيقى في هذه الثقافة، ثم في الثقافة العربية لاحقًا، وذلك على مستوى الأنواع الموسيقية (الجانرات)،

وهي هنا تنحصر في مُعظمها في **الأنواع الغنائيّة** تحديدًا، وعلى مستوى الأثر الأخلاقي/ النّفسي، حيث مشاعر **"الاهتياج" و"الطرب" و"الحماس"** هي المعنى بها على المستوى النفسي الخلقي، لا غير. هذا، ويتكشّف هنا أمرٌ غاية في الأهميّة كذلك، وهو التأكيد على التأثير النّفسي الخُلقي للموسيقى على الجموع، لا على الفرد بوصفه وجودًا فردانيًّا. بمعنى أن النصّ يُفهم منه أنّنا لا نزال بصدد **موسيقى تخاطب الجماعة لا الأفراد**، وهذه ميزة لا غنى لنا عنها لفهم أحد أهم محدّدات تلك الثقافة، وبالتالي وظائفها:

"... ولكن لا مراء أننا نكتسب بالموسيقى بعض المزايا الخُلقيّة. وتُظهر لنا ذلك أناشيدُ كثيرة، ولا سيّما أناشيدُ أولمبُس. فتلك الأغاني تُهيّجُ في النّفوس نشوة الطّرب والحماسة. وتلك النشوة هي انفعال الأخلاق النفسيّة. وإن الجميع فضلًا عن ذلك يتأثرون لمجرّد سماعهم أقوالًا تُحاكي طبعهم، بصرف النظر عن الأوزان نفسها أو الغناء." (أرسطو، 1957، صفحة 434).

لكن أرسطو، في مساره هذا، يتوصّل إلى أهم استنتاج عنده، وهو أن **الموسيقى فعل مُحاكاة**. وحين يتحدّث عن الموسيقى في هذا السياق، نجده يستخدم تعبيرَيْ: **الغناء والإيقاع** تحديدًا، من حيث هُما، أولًا وأخيرًا مُحاكاةٌ للطبيعة (الطبيعة الإنسانيّة)، فمشاعر الغضب والشّجاعة والوداعة والعفّة ونقائضها من الحالات النفسيّة والصّفات الأخلاقيّة هي "محاكاةٌ تُداني الطبيعة أقرب مداناة" (أرسطو، 1957، صفحة 434). وهو لا يجد هذه المحاكاة إلا في الغناء، أو المحسوس السمعيّ، ولا يجده في المحسوسات الأخرى كالملموسات والمتذوقات، "أما في المرئيات فللأخلاق محاكاة ضئيلة" (أرسطو، 1957، صفحة 434)، وهي بالتالي ليست محاكاة للأخلاق، بل إشاراتٌ لها وحسب. "أما الأغاني ففيها

محاكاةٌ للأخلاق". (أرسطو، 1957، صفحة 435). وفي هذه المرحلة يتطرّق أرسطو (كما فعل الفارابي والكندي وإخوان الصفا وابن سينا وغيرهم لاحقًا) إلى الأثر النفسي المُتَضَمَّن في النّغمات (ويقصد المقامات) ويُسمّي بعضَها مثل "الدّوري" الذي يُشعرنا بالاعتدال، و"اللّيدي" الذي يُشعرنا بالأسى والانقباض وغيرهما، لكنه لا يتحدث عن المقامات إلا بوصفها مكوّنًا ونسقًا نغميًّا داخل الأغاني وليس بوصفها أنواعًا موسيقيّة مستقلّة تعيش خارج الشِّعر والكلام. وحين يتحدث عرضًا عن موسيقى لا غنائيّة، فإنّه يستخدم تعبيرًا واحدًا محدّدًا هو "الأنغام المُسترسلة" (ويُقصد بها الارتجالات الشّطحيّة التي لا تخضع إلى بُنى هندسية وأشكال محددة) وهو نوعٌ موسيقيٌّ عرفته الثقافة والممارسة الموسيقية داخل الفضاء العربي فيما بعد وحتى يومنا هذا.

يُحيلنا حديث أرسطو عن المُحاكاة إلى التّمثيل (representation) مباشرةً، وهو تمثيلٌ مُضاعفٌ للصُّور والمُحاكَياتِ؛ فهناك الصورة التي تُمثّل القطعة الموسيقيّة في الذّهن من حيث هي نظامٌ من الأنغام والأوزان وكلّ ما تتكون منه الموسيقى، وهناك الصّورة التي ليست هي القطعة الموسيقيّة بعينها، بل ما تُمثّله أو تُثيره في النّفس. (Sörbom, 1994, p. 41)

الفصل السادس من كتاب السّياسة

في الفصل السادس يتحدث أرسطو عن "آلات الطرب وتعلّم الموسيقى"، فهو يؤكد من جديد على البعد التربوي الأخلاقي للموسيقى، وأهميّة تعلّمها والاشتراك فيها كي "يُصبح المرء حكَمًا صالحًا"، ويؤكد على ضرورة تعلم العزف على الآلات وعدم الاكتفاء بالغناء وحده في سبيل تهذيب المهارات الموسيقيّة، دون الحاجة بالضرورة إلى الاحتراف.

"بما أن المساهمة في الأعمال [الموسيقيّة] غايتها إبداء الرأي، [فهي تُفرض]، من ثم يتعلم الأولاد استخدام آلات الطرب أحداثًا، على أن يعتزلوا استخدامها كبارًا؛ لأنهم يمسون إذ ذاك قادرين على إبداء رأيهم فيما جَمُلَ من العزف، متمكنين من الابتهاج به ابتهاجًا سديدًا، بسبب ما يكونون قد اقتنوا من العلم في حداثة سنّهم". (أرسطو، 1957، صفحة 439).

يتّضح بجلاء أن الموسيقيّ لم يكن يحظى باحترام خاص من قبل المجتمع آنذاك، وإن "تجنّب ملامة" المُجتمع للموسيقيّ يعتمد، بحسب أرسطو، على كيفيّة اختيار الأغاني والإيقاعات وآلات الطرب التي يستخدمها الموسيقيّ. "لأنه لا شيء يمنع بعض المذاهب الموسيقية عن إتيان [المفعول السيئ] المُشار إليه". (أرسطو، 1957، صفحة 439). لم يكن لفعل الموسيقي احترام وأولويّة في اهتمام المجتمع كما كان لأعمال الحرب والسياسة، وهذا ما يجعل أرسطو يركز، في تناوله للموسيقى، على البُعد التربوي وحسب:

"فجليٌّ إذن أنه ينبغي ألا يعوّق تعلّمُ الموسيقى الأعمالَ في المستقبل؛ وألا يجعل ذلك التعلم الجسمَ رخوًا وغير صالح للتمارين الحربية

والشؤون السياسية [...] وفي المستقبل لاقتناء العلوم". (أرسطو، 1957، صفحة 439).

وفي هذا الفصل يخوض أرسطو في تفاصيل تتعلق بمعايير استحسان أو نبذ بعض الآلات وأثرها على النَّفْس، ولكن ما يلفت نظرنا هو الإشارة إلى نبذ المزمار تحديدًا لسبب يعود إلى التأكيد على أهميّة الكلمة في الموسيقى وتفضيل الغناء على الأنواع الأخرى:

"... يقع للمزمار أمرٌ يناقض التربية،[68] وهو أن العزف به يحول دون استخدام الكلام [...] ولكن التجربة نفْسها قضت فيما بعد على العزف بالمزمار...". (أرسطو، 1957، صفحة 440).

كذلك، يربط أرسطو العزف على آلاتٍ بعينها (كالمزمار) بأنه ابتعادٌ عن الحُكم الصّحيح والفضيلة.

[68] أبقيت الاقتباس كما جاء في المصدر، وحبذا لو كانت الترجمة: "يقع في العزف على المزمار أمر يناقض التربية".

أثر العامّة في الموسيقيين

في الباب السابع والأخير، يتحدث أرسطو عن "الألحان والأوزان الموسيقيّة (rhythms and modes) الصالحة للتربية، ولكنه قبل ذلك (في نهاية الباب السادس) يطرح ملاحظةً هامّةً؛ إنه يتحدّث عن أثر العامّة (الجمهور العريض) على الموسيقيين. وهنا يكتب أرسطو، بما لا يدع مجالًا للشرح:

"ومن ثَم، فإننا نرفض الآلات الموسيقيّة الحِرَفيّة، وكذلك نرذل النّسق الحِرَفيّ للتعليم الموسيقيّ (ونعني بالحرفيّ ما تم تبنيه عبر التنافس)، لأن المؤدي هنا لا يُمارس الفنّ من أجل تطوير ذاته، ولكن سعيًا لإرضاء سامعيه، وعلى نحوٍ مُبتذل. لهذا السبب، فإن هذا النوع من الأداء الموسيقيّ لا يعبّر عن الموسيقيّ الحرّ، بل عن حِرَفيٍّ مدفوع الأجر. وهذا يؤدّي بالضّرورة إلى انحطاط الموسيقيّين، حيث ينزع انحطاط المُستمعين إلى الحطّ من طبع الموسيقى، وبالتالي إتلاف طِباعِ الموسيقيّين أنفسهم؛ إنهم ينظرون إليهم؛ إنهم يجعلونهم على شاكلتهم، وينعكس هذا التأثير حتى على اللّباس وحركة الأجساد التي يتوقع الجمهور من الموسيقيين أن يُظهروها" (Jowett, 1885, pp. 256,257).

ثم، في الباب السابع، يستطرد مُقسِّمًا جمهور المستمعين قسمين: "الأول حرٌّ ومتعلم، والآخر حشود مبتذلة تتكون من الميكانيكيين والعمال وما شابه ذلك". (Jowett, 1885, p. 259). من هنا، فإنه لا يُمانع في أن تُقام من أجل "غير المتذوّقين" مُسابقات موسيقيّة ثانويّة، تتوافق مع عقولهم، بهدف التّرفيه والاسترخاء. فهو يعتبر أن لهؤلاء عقولًا لا ترتقي إلى "العقول

الطبيعيّة"، وهو ما يبرر الألحان المُبتذلة والمنحرفة على نحو غير طبيعيّ، كما يرد في الباب السابع والأخير من كتاب "السياسة".

"يستمتع المرء بما هو طبيعي بالنسبة له، وبالتالي قد يُسمح للموسيقيين الحرفيّين بممارسة هذا النوع من الموسيقى الرديئة أمام جمهور من النوع الرديء. (Jowett, 1885, p. 259).

أما الموسيقى التي تُستخدم لأغراض التعليم والتّثقيف، فيُميّزها عن تلك، باستخدام الأساليب والألحان الأخلاقية. وحين يتحدّث أرسطو عن البُعد الأخلاقيّ فإن في ذهنه الألحان بمعنى الأغاني، أي أن كلام الأغاني هو عنصرٌ مُحدّدٌ في القيمة الأخلاقيّة وموضوعات هذه الألحان، لكن، وفي سياق آخر، نجد أن في ذهنه ما هو أبعد من عنصر الكلام، فلا يقتصر معنى الأخلاق عليه ولا يتحدد به فقط، بل يعزو ذلك أيضًا إلى الاستخدام "المقاميّ" (السلالم الموسيقيّة)، حيث يتبادر في ذهنه ترابطٌ ما بين الأخلاقيّ والسُلّم الموسيقيّ الدّوريّ (Dorian) تحديدًا.

في هذا النوع من التوصيفات، نفهم أن أرسطو، ما زال هنا يتحدث عن موسيقى تندرج، في قاموس ثيودور أدورنو، تحت مُسمّى "الموسيقى الشّعبيّة"، وأن ما أسماه أدورنو "الموسيقى الرّفيعة" في القرن العشرين، كان لا يزال في عصر أرسطو في طور الهامش أو الطموح ربما، وكما يبدو ذلك في أدبيات الفارابي في مرحلة الانحطاط من العصر العباسي. وسوف نفصّل بشأن أدورنو ومقارناته بين الموسيقى الشعبيّة والموسيقى الرّفيعة، كما سنفصّل في مخطوطات الفارابي وغيره من العرب في مقالةٍ أخرى تفي الموضوعَ حقّه.

الموسيقى أحاديّة الخطّ (monophonic)

يؤكد لنا أرسطو على نحوٍ لا لُبسَ فيه أن حديثه حول الموسيقى ينحصر في نوع من الموسيقى يتشكّل عبر اللحن والإيقاع فقط، أي موسيقى تتشكّل من خطٍّ واحدٍ أساسيّ فقط، لا طِباق فيها ولا أنسجة متواشجة معقّدة: "... هنا نلاحظ أن الموسيقى تتشكّل من اللحن والإيقاع...". (Jowett, 1885, p. 258). وهذا يضعنا أمام تصوّرٍ يسهل معه فهم طبيعة الموسيقى التي سادت في عصره من حيث المكوّنات الأساسيّة التي تعبّر بالضّرورة عن "المجال الجانريّ" لهذه الموسيقى، والتي تندرج تحت مُسمى "الموسيقى الشعبيّة" حصريًّا، وبمفاهيم عصرنا نحن.

هذا، ويبدو جليًّا أن حديث أرسطو يندرج في سياقٍ استمراريّ لمن سبقه من فلاسفة (لم يُسمّهم) شرعوا في الاهتمام بهذه المسائل من قبل.

فما الجديد الذي جاءنا به أرسطو إذنْ؟

في تتمة حديثه، يظهر لنا مجال اهتمام أرسطو الحصري بهذه المكوّنات؛ فهو اهتمامٌ لا يخوض في الأسئلة الموسيقيّة الصّرف وهموم اللغة الموسيقيّة بوصفها تأليفًا ولغةً وصناعةً بذاتها ولذاتها، بل يتلخّص طرحه الأساسي في مسألتين: الأولى "في واجب معرفة كيفيّة تأثير [هذين المُكوّنَيْن] تباعًا على التربية والتعليم"، (Jowett, 1885, p. 258) وثانيًا "... ما إذا كان علينا تفضيل امتياز اللحن على امتياز الإيقاع". (Jowett, 1885, p. 258) وهو يستمر هنا في طروحاتٍ سبقته، كما يتّضح من حديثه في هذا الباب.

فما معنى هذا؟ أي ما الذي يشغل اهتمام أرسطو في هذه المسألة، وما الذي يُغفله، أو ببساطة، ما الجديد الذي أضافه، وما الذي لم يكن في دائرة اهتمامه أو ضمن اشتغاله؟

يصف لنا أرسطو تصنيفات أسلافه من الفلاسفة للألحان، ويصنفونها إلى "ألحان أخلاقية" و"ألحان العمل" و"الألحان العاطفية أو الملهمة"، وأن لكلٍّ منها، كما يقولون، أسلوبًا ما يُناسبها ويتّفق معها. وهنا، يلوم أرسطو أولئك الفلاسفة على كونهم يحصرون تعليم الموسيقى في هدفٍ واحد فقط، ويقول في هذا الشأن:

"لكننا نؤكد على أنه ينبغي دراسة الموسيقى، لا من أجل فائدةٍ واحدةٍ حصريّةٍ، بل من أجل فوائد كثيرة أخرى. مما يستدعي إلقاء نظرة على فائدة "التربية والتعليم" أولًا، وفائدة "التّطهير" ثانيًا، ثم ثالثًا فائدة التّلذُّذ والاسترخاء والاستجمام بعد الجهد". (Jowett, 1885, p. 258).

كما فعل الفارابي (المعلم الثاني) فيما بعد، فقد أسّس أرسطو (المعلم الأول) ترابطًا وثيقًا بين طباع الموسيقى الكامنة في خواصها ولبنيتها اللّحنيّة (العلاقات الناجمة عن الترددات الصّوتيّة المتفاوتة) وفي مكوناتها الإيقاعية (العلاقات الزمنيّة التي تتحدد بالحركة) مع طباع الناس وبُنيات عقولهم ونفوسهم وقابليّتهم الفطريّة للتلقّي والتفاعل الحسّي مع الموسيقى بأنواعها. وقد تبدو لنا هذه العلاقات من البديهيّات، لكن أرسطو أراد من ذلك توضيح مدخله لفهم الأسباب التي تجعل أناسًا بعينهم يميلون إلى نوعٍ موسيقيّ وآخر يميل إلى نوع آخر، أو فهم العلل من وراء قدرة نسقٍ موسيقيّ بعينه أن يؤثّر في بشرٍ دون سواهم، وفي هذا تأسيسٌ ضاربٌ في القدم، لما يبذله علم الدماغ اليوم من اكتشافه وسبر أغوار في كثير من ميادين بحثه. هنا، نحن أمام جدليّة **الفاعليّة والقابليّة**؛ فاعليّة الأثر الموسيقي، وقابليّة النفس البشريّة.

"من الواضح إذنْ، أنه يجب استخدام جميع الوسائط من قِبَلِنا، ولكن ليس جميعها بالطريقة نفسها. ففي التعليم، يجب تفضيل أكثر الأساليب أخلاقية، لكن عند الاستماع إلى أداء الآخرين، قد نعترف بأنماط تتميّز بالعُنفوان والمشاعر الجيّاشة أيضًا. بينما، لمشاعر مثل الشفقة والخوف والحماس، فهي موجودة بقوة في بعض النفوس، ولها تأثير أكثر أو أقل على الجميع. إلّا أننا نجد بعض الأشخاص يقعون في الهوس الديني، وذلك نتيجة للألحان الدينيّة المقدسة، فهؤلاء ممن يستخدمون الألحان التي تُهيّج النفوس بالهوس الدينيّ، فيتعاملون معها كما لو أنهم وجدوا فيها شفاءً وتطهيرًا. أما أولئك الذين يتأثرون بالشفقة أو الخوف وغيرها من الطبائع العاطفية، فلا بدّ وأنهم قد مرّوا بتجارب مماثلة..." (Jowett, 1885, p. 259).

من هنا، يمكننا الاستنتاج بأن حال التعاطي مع "المقامات" الموسيقيّة في تقاليد الفضاء الثقافي الإغريقي (أرسطو مثالًا)، لم يختلف عن حاله في عُرف الفضاء الثقافي العربي (الفارابي مثالًا)، وذلك من حيث إنّ فهمهم للمقام الموسيقيّ لم يكن بوصفه نظامًا فيزيائيًّا نغميًّا وحسب، بل يتعدّى ذلك إلى كونه "نظامًا" حِسّيًّا، مِزاجيًّا، وأسلوبيًّا يتداعى في طبيعته وطبائعه نحو التأثير على التربية والأخلاق. وهذا ما يحذو بأرسطو لأن يخوض في أسئلة العلاقة بين "المقام" الموسيقيّ الذي يخضع لنظامٍ بوصفه مركّبًا حسيًّا، وبين الأنواع الشِّعريّة، وبالتالي إسقاطاتها على التربية والأخلاق.

"... لقد أخطأ الأسلوب الجدليّ السُّقراطيّ في "الجمهورية"[69] إذ ربط السلّم الموسيقي الفريجي Phrygian على نحو دائمٍ مع السُّلم الدوري Dorian. وينبع ذلك من رفضه للمزمار. إن مكانة السلّم الفريجي بين المقامات الموسيقيّة كمكانة المزمار بين الآلات الموسيقيّة، فكلاهما يتمتّع بخاصيّتَي العاطفة والحنين؛ هذا ما يدلّ عليه الشِّعرُ ويُثبته، فها هي عاطفة الجنون الباخوسيّ bakkhikós (الديونيسيّ) وما شابهها من عواطف يُعبَّر عنها على نحو مناسب عبر المزمار الذي يتم ضبطه (دوزنته) على السُلّم الفريجي، وهو السُلّم الأكثر ملاءمةً للمزمار. (Jowett, 1885, p. 259). أما الدِّيْرَمْفُسْ (dithyramb)[70]

---

[69] الجمهورية (باليونانية Πολιτεία) هو كتابٌ ألّفه أفلاطون بأسلوب الحوار السُّقراطي عام 380 ق.م.

[70] الدِّيْرَمْفُسْ (διθύραμβος, dithyrambos) تعني الكورس الترتيلي، وهي فرق إنشادية ترتّل قصيدة أو مرثية أو صلاة إنشادية، وهي تمثل جزءًا من المسرح الإغريقي، تشمل ترتيلة نظمية دينية تصحبها رقصات غنائية. ويُعدُّ الدِّيْرَمْفُسْ رابع أنواع المسرح، وهو أحد أنواع المسرح الإغريقي الذي نشأ عن طريق طقوس الإله ديونيسوس (باخوس) الإغريقي، وهو ابن الإله زيوس رب أرباب الأوليمبوس، وهو كذلك الإله الذي كان يتجسد على هيئة ثور أسود اللون، وكان

فهو أصل التراجيديا الإغريقيّة، كما يشرح لنا أرسطو ذلك في كتابه "فن الشِّعر".[71] (Butcher, The Aristotle`s Poetics, 1902)

وحول "مقام" الدُّوري "فالجميع يعترفون أنه أكثر الأنغام اتّئادًا" (أرسطو، 1957، صفحة 446). وطبعه موسومٌ بالرّجولة والاعتدال، وبالتالي "فإن **الغناء** الدّوريّ هو الأنسب **لتهذيب** الأحداث". (أرسطو، 1957، صفحة 446).

وهنا أشدد على أهمية الغناء والتهذيب؛ فالحديث عن الموسيقى يقصد به أساسًا الموسيقى الغنائية، إذ بدون النصّ الشعري لا يمكن الحديث عن الموسيقى وتأثيرها على النفوس، أما الحديث عن "الأنغام" أو "المقامات" أو الآلات الموسيقيّة، فهو بقدر ما يخدم أو لا يخدم هذه المعاني المُتضمّنة في الشِّعر أولًا، ثمّ في حلّتها النّغمية اللّحنيّة. **فالموسيقى هنا هي رداءٌ لجسدٍ اسمه الشِّعر.**

أما ما يتعلّق بالتّهذيب، فمن هنا يُشتقّ مدى التّهذيب من عدمه؛ من طبيعة وطبع الأنغام، وهو يستشهد بملامة الموسيقيين لسقراط على هذه الأسس بعينها:

يتم ربطه والقيام بطقوس خاصّةٍ حوله. وفي نهاية الطقوس، يعتقدون أن الإله قد تجسّد في هذا الثور، فيهجمون عليه هجمه رجل واحد ويلتهمونه حيًّا. وعلى هذا الأساس يصبح الإله جزءًا منهم بعد أكله بحسب المعتقد. ومن هذه الطقوس ظهر هذا النوع من المسرح. وقد كان أفراد الجوقة يرتلون هذه الأناشيد بعد أن يرتدوا جلود العنز tragos. ومن هنا فإن التراجيديا قد نشأت من الشعائر التي تجسد فيها طقس الصراع الذي كان قائمًا بين النظام والعدم؛ ذلك أن كلمة تراجيديا tragoedia تعني أغنية الماعز، لأن الحيوان كان يجسد الإله.

71 وفي إشارة من أفلاطون في "الجمهوريّة"، فإن الذِّيْرَمْفُسْ هو المثال الأوضح على الشِّعر حيث يكون الشاعر هو المتحدّث الوحيد. وفي جدلية "القوانين"، حيث ناقش عددًا من المسائل الموسيقيّة، فقد تحدّث عن الذِّيْرَمْفُسْ وعلاقته بولادة ديونيسيوس.

"... ولهذا السبب يلوم الموسيقيون سقراط، وعلى وجه حقٍّ، وذلك لرفضهم أنماط الاسترخاء، من وجهة نظرٍ تعليميّةٍ وتربويّةٍ، وفي ظل الفكرة بأنهم يسكرون، ليس بالمعنى العادي للسُّكر (لأن النبيذ يميل إلى إثارة الرجال)، ولكن لأنهم بهذا يفتقدون إلى القوّة والعزم". (Jowett, 1885, p. 259).

يمكننا القول إن أرسطو يحرر الفنونَ من الأحكام الأخلاقية الراديكالية والتّعاليم، أو بتعبير آخر، فهو يُحرّره من صرامة الأفلاطونيّة الراديكالية، بينما يتوقّع منها أن تتطابق مع فهم أخلاقيٍّ ما للواقع والوجود. هذا هو نهج أرسطو مع "التدريس". أما كيف ينظر إلى الموضوع من بوابة "المتعة"، فهو لا يرى إليها بوصفها مجرّد رضًى لذّيّ (هيدونيّ)[72]، بل هي نتيجة لنشاط أو تجربة فكرية جوهريّة. فلا يتورّط أرسطو بسَوْقِ تأكيدات دامغةٍ وثابتة في هذا الشأن، لكن هناك شيء واحد واضح بالنسبة إليه، هو أن الأدب والفنون (الرّفيعة) نشاطٌ عقلانيٌّ ذو فوائد، وليست نشاطًا غير منطقي وخطير، كما كانت بالنسبة لأفلاطون.

[72] الهيدونيّة Hedonism: هي مذهب في المُتعة ومدرسة فكرية بدأت مع أريستيبوس القوريناني (تلميذ سقراط)، وترى أن السعي وراء المتعة والخير الحقيقيّ في صُلب الأهداف الأساسية والأكثر أهمية للحياة البشرية.

ما الذي لم يفعله أرسطو في هذا الفصل من كتابه "السياسة"؟

أولًا، ثمّة وعد في كتاب السياسة بأن يقوم (أرسطو) بتوضيح مبدأ "التّطهير" وإسقاطه على الموسيقى في كتابه "فن الشِّعر"، لكن، بحسب النسخ المتوفّرة والمتبقيّة، لا وجود لنصّ يفي بهذا الوعد؛ فظلت فكرة "التطهير"، وهي فكرة وظيفيّة، غائبة عن الشرح.

ثانيًا، لم يفعل أرسطو مع الموسيقى ما فعله مع العلوم الطبيعيّة مثلًا، حين قام بتأسيس نظامٍ معقول. فهو لم يخُض في أسئلة الموسيقى بوصفها مجالًا معرفيًّا أو علمًا مُستقلًّا قائمًا بذاته، فينشغل بأسئلته ويُناقش مفاهيمه ويُرسي قواعده ويستنبط منه نظريّة ما، وهذا لا ينتقص من مساهمته وجهده، لكنه يُسمي الأشياء بأسمائها في سبيل التأسيس لفهمٍ ما وفتح أقواس النصّ على البحث والتقصّي.

ثالثًا، وفي كتابه "فن الشِّعر" نراه يخوض في أسئلة هي في صميم الصّنعة الشِّعريّة ومعناها وأهدافها ودوافعها وجمالياتها وتقنيّاتها وأنواعها وغير ذلك مما يؤسّس إلى معرفةٍ نظريّة منظّمةٍ، ربما لم يسبقها مثيل في تاريخ التنظير الشِّعري قبل أرسطو، (أرسطو، فن الشِّعر ، صفحة 7) ومرّت قرون طويلة قبل أن "يتحرر" الشعراء من أفكار أرسطو بمقدارٍ أو آخر. وهذا لم يفعله أرسطو (المعلم الأول) مع الموسيقى، وفعله المُعلّم الثاني (الفارابي) على نحوٍ أكثر تخصّصًا، وربما يعود ذلك إلى أن الفارابي كان موسيقيًّا محترفًا إلى جانب كونه مفكرًا وفيلسوفًا، ولكن مع ذلك، لا يمكننا القول بأن الفارابي قد أسس لنظريّةٍ ما في الموسيقى، واكتفى

بالموسيقى بوصفها صَنعةً، وبهمومها الحرفية فقط، وهذا موضوع بحث آخر.

المقالة الرابعة

نقد "فن الشّعر" لأرسطو: مدخل إلى قراءة موسيقية

نبذة

في مقالة سابقة لنا، تطرقنا إلى الفصل الثامن من كتاب أرسطو "السياسة"، والذي خصصه للحديث عن الموسيقى. ونسعى في هذه المقالة إلى تسليط المزيد من الضوء على "العقل الموسيقيّ الإغريقيّ"، إن جاز التعبير. وعند محاولتنا فهم مكوّنات الرؤية الفنيّة التي انفرد بها أرسطو، مستفيدًا ممن سبقوه، وجدنا أن الخوض في بعض المفاهيم الهامة المفتاحيّة مثل: "المحاكاة"[73]، الوسيط، الموضوع، الأسلوب، وغيرها، تُشكّل مركزًا اصطلاحيًّا هامًّا ومدخلًا مفيدًا للموضوع، إضافةً للمحاور والمداخل التي سبق وكشفنا النقاب عنها في مقالتنا بعنوان "الموسيقى في كتاب السياسة لأرسطو".

في هذه المقالة، وعبر المقارنة بين التنظير الشِّعري عند أرسطو والتنظير الشِّعري عند أدونيس، واللذَين ينتميان إلى أزمانٍ وآفاقٍ معرفية متباعدة، مرورًا بالفارابي وابن سينا والشيرازي، ومرورًا بهايدجر، إضافةً إلى تقاطعاتٍ فكريّةٍ وفلسفيّةٍ هامّةٍ مع المعارف الطبيعيّة كأفكار روجر بينروز في الفيزياء حول مفهوم اللانهاية ودوائريّة الكون وتوالده من "عدم"، عبر هذا المسار الطويل والمتشابك والمتنوع في المعارف والمجادلات، نسعى إلى تأسيس مدماكٍ آخر في بُنيان التنظير الموسيقي العربي، بعد انقطاعه لقرونٍ من الزمن، بينما تطورت الموسيقى في حضاراتٍ أخرى، وتجاوزت كثيرًا من المفاهيم القديمة التي قامت عليها الموسيقى العربية بوصفها موسيقى غنائية بالدرجة الأولى.

---

[73] Imitation or Mimesis / απομίμηση.

"المحاكاة": التحوّل والسؤال المفتوح

المحاكاة مصطلح نقدي استخدمه أفلاطون ومن قبله سقراط. وفي الفصل العاشر من كتابه "الجمهورية"، يوضح أفلاطون مفهومه للمحاكاة عبر مثال "السّرير" الشهير، حيث النجار يُحاكي بسريره الواقعي فكرة السرير (الإلهيّة) المثاليّة، ثم يُحاكي الرسام سرير النجار برسمه دون أن يخبر كيفية صنعه بالضرورة، وهو ما يجعل الفنان بعيدًا عن الحقيقة بدرجتَين. أما أرسطو الذي قام بدراسة مئات الأعمال الفنية، ووضع المحاكاة على مسافة درجةٍ واحدة من الحقيقة من حيث هي موجودة أولًا في الطبيعة لا في المُثل غير المرئية. من هنا، فإن وظيفة الفنان، مع أرسطو، لم تعد في محاكاة الحدث العيني أو الشخصية المحددة، بل في محاكاة أوجه الحياة في عالميتها وشموليتها، فالفن هو فعل خلق يُحاكي الانطباعات الذهنية وليس نَسْخًا للحياة، بل تمثيلًا ذاتيًّا لها. هنا تكمن نقلة أرسطو النوعية في مسألة المحاكاة، بعد أن كانت تتأتى من موقفٍ (ترنسندنتيّ transedent) عابر للطبيعة عند سابقيه.

ولكي نلقي مزيدًا من الضوء حول هذه النزعة عند أرسطو، فربما من الضروري أن نلفت نظر القارئ إلى أن العلوم عند أرسطو قد انقسمت ثلاثة أقسام: نظرية (الرياضيّات، الطبيعة وما وراء الطبيعة)، وهي علوم مستقلة عن إرادة الإنسان وخياراته، تُعنى بحقيقة "الأشياء" بذاتها ولذاتها. علوم عمليّة (السياسة والأخلاق)، تهدف إلى تطبيق المعرفة لإصلاح غاياتٍ بعينها. وعلومٌ إنتاجيّة تتقاطع مع العلوم العمليّة في مُداخلة العامل البشريّ لها، وفي افتقارها للحقائق النهائية المتحقِّقة في العلوم النظرية. لكن العلوم العملية والإنتاجية تفترق في أن المعرفة في العلوم

العملية تمكّن من استخدام المادة لتحقيق سلوكٍ مؤثّر، بينما المعرفة في العلوم الإنتاجية تخدم في صناعة الأشياء الجميلة والنافعة. من هنا فإن العلوم العمليّة والإنتاجية هي علوم "ما يمكن أن يكون غير ذاته"، وهدفها هو الفعل. بينما العلوم النظرية هي علوم "ما لا يمكن أن يكون غير ذاته"، وهدفه هو الحقيقة بذاتها ولذاتها. المهم، بعد ذلك، أن أرسطو يُدرج فن الشِّعر والخطابة في العلوم الإنتاجية جنبًا إلى جنب مع صناعة البيوت والحصون والملابس والزجاج وغير ذلك.

من المهم أن ننوه بأن حديث أرسطو عن المحاكاة جاء في سياق حديثه عن الشِّعر أولًا، وفي كتابه "فن الشِّعر" تحديدًا، وعلى الرغم من الطروحات التي تشير إلى إمكانيّة تطبيق هذه الأفكار على أنواع أخرى من الفنون الجميلة والموسيقى، (حمادة، كتاب أرسطو فن الشعر). لكنه لم يخُض في هذه القضايا من بوابة الموسيقى ولا بحال من الأحوال، على الرغم من مُقارباته الموسيقيّة الهامّة.

إن إدراج أرسطو للفنون ضمن العلوم الإنتاجية يؤكد أنه لم يكن مهتمًّا بالفن من باب معرفة الفن لذاته وبذاته، ولا بوصفه حيّزًا يوفّر الحقائق الكونية الثابتة عن الأشياء، كما هو الحال في العلوم النظرية، بل هي تهدف، ومن خلال استنباط القوانين ووضعها، إلى صناعة شاعرٍ (فنَّانٍ) أفضل، وهذه القوانين، برأيه، لا تدّعي لنفْسها صفة الجزم النهائي، بل هي متغيرة، ومرجعيّتها هي الطبيعة والإنسان، لا الميتافيزيقا. (حمادة، كتاب أرسطو فن الشعر، صفحة 59).

وهنا، يجدر بنا أن نفهم نظريّة أرسطو في الأدب بوصفها جزءًا من نظريّةٍ عامّةٍ للواقع، كما هو الحال عند أفلاطون، على الرغم من الاختلافات الكثيرة في تفاصيل أخرى أهمها "أن جوهر الأشياء عند أرسطو

ليس في عالم الأفكار الترنسندنتيّ، بل هو في الأشياء، وأن التحوّلات لا تعني الزّيف، بل إن للأشياءِ طبيعة، ولوحدتها مبدأ حيويّ يتشكّل عبر التّحولات، وسيرورة تنطلق من الإمكان إلى حيّز الفعل. فيرى أرسطو إلى التّحوّل بوصفه أساسًا جوهريًّا للطبيعة وقوّة خلاّقة تنبع من ذاتها وتُحدّد وُجهتَها". (Landa, 2004, pp. I,2)

نستفيد من طروحات أرسطو التي جاء بها في معرض حديثه عن الشِّعر، لأسبابٍ عدة، أولها يكمن في أن الشِّعر والموسيقى يندرجان عنده تحت مُصنَّفٍ علميّ واحدٍ. وثانيًا، لأن أرسطو استفاض في الحديث عن الشِّعر ولم يوفر لنا استفاضة موازية في الموسيقى، وفهم إسقاطات هذه الأفكار الفلسفية الهامة على مكونات الموسيقى وموادها الأولى: **الصمت والصوت والزمن**. وثالثًا لأن الموسيقى التي تحدّث عنها أرسطو في زمنه هي موسيقى غنائية بالدرجة الأولى وليست موسيقى بالمعنى الصّرف، أي أن الكلام (وهنا هو الشِّعر بالدرجة الأولى) وما يفرضه من مرجعية وإملاءاتٍ موسيقيّة قائمة في صميم الشِّعر ذاته، هو ما يشكل المنطلق الأول في المُنتَج الموسيقي وليس الموسيقى ذاتها بوصفها لغةً مُستقلّةً عن الشِّعر والكلام.

لكن، من المهم بمكان أن ننوه، أن أرسطو لم يجعل من المركبات الموسيقيّة داخل الشِّعر عنصرًا هامًّا يرتكز إليه في تقييم الشِّعر وتحديد رؤيته لتعريف ما هو الشِّعر أو لتمييز الشِّعر الجيد عن الشِّعر الرديء، معتبرًا أن المركّب الموسيقي في الشِّعر هو في صميم التقنية والشكل، لا في صميم القيمة والرؤية. من هنا، فإن أرسطو لم يركن إلى الشكل والأوزان لتعريف الشِّعر، وفي معرض مقارنته بين هوميروس (Homer)[74]

74. Ὅμηρος: شاعرٌ ملحمي إغريقي أسطوري يُعتقد أنه مؤلف الملحمتَين الإغريقيتَين الإلياذة والأوديسة.

وأمبادوقليس (Empedocles) [75] يوضّح موقفه حين أطلق على الأول اسم الشّاعر، وأطلق على الثاني اسم الفيزيائي، وأن شيئًا لا يجمع نصوصهما غير الأوزان (Landa, 2004). وكذلك نفى الاستعراض التّقنيّ كمكوّنٍ يُعرّفُ به الشِّعرُ الجيّد: "... وإن والفَ كاتبٌ في محاكاته الشِّعرية بين عدّة أوزانٍ في آنٍ معًا، كما فعل كيريمان[76] (Chaeremon) في قصيدته الملحميّة السّنطور".[77] (Landa, 2004, pp. I, 9-10).

في الباب الأول، يُحدّد أرسطو المُكوّنات التي تُشكّل في نظره **وسائط المحاكاة** وهي: **الإيقاع، الصّوت/ النغم والأوزان (الزمن).** وفي الباب الثاني، يشرح فَهمه الخاص للمُكَوِّن الثاني، والذي حدّده بـ **المواضيع**. وهنا، نجده يؤكّد على **البُعد الأخلاقي والخُلُقيّ** الذي يُعبّر عنه بمُفردات "الخير" و "الشّر"، والصّنف الأسمى من البشر والصّنف الأدنى، وكل هذا لأنّ الفاعل في موضوع المحاكاة هو الإنسان، "فمنذ كانت مواضيع المُحاكاة عبارة عن رجالٍ (بشر) فاعلين (Landa, 2004, pp. I, 13). وهو يأتي بأمثلة

---

75 Ἐμπεδοκλής: الذي عاش بين 490 - 430 ق.م. وهو فيلسوفٌ يونانيّ، عاش في المدينة الصقليّة آغريغنتوم. كانت فلسفة أمبادوقليس منشأً لنظرية العناصر الأربعة، كما أنه اقترح وجود قوى أطلق عليها الحب والبغض، ووضعها في علّة لتمازج العناصر أو انفصالها عن بعضها. ونتيجة لتأثره بالفلسفة الفيثاغورثية، فقد آمن بتناسخ الأرواح. ويُعتبر آخر فيلسوف إغريقي يدوّن أفكاره وفلسفته على شكل أبيات شِعرية. أما حادثة موته، حيث ألقى نفْسه في فوهة بركان، فقد وفّرت مادة ثرية للأساطير والمعالجات الأدبية.

76 Χαιρήμων، كاتب دراما أثينيّ من القرن الرابع ق.م.

77 Κένταυροι، (بالانجليزيّة = hippocentaur). مخلوق أسطوري في الميثولوجيا الإغريقية له جسد حصان وجذع ورأس إنسان، وهو عنوان قصيد ملحميّ من تأليف كيريمان.

توضّح فكرته، حيث "لوحات بوليگنوتوس [78] تجعل من الرجال أكثر نُبلًا مما هم عليه في واقع الحال".(Landa, 2004, pp. I, 11) وكذلك الحال مع نصوص هوميروس، ويجعلهم ديونيسيوس Dionysius أكثر صدقًا في الحياة، ويُصوّرهم كليوفون[79] كما هم في الواقع، وهيجيمون الثاسيّ[80] يسخر منهم، ويعرضهم نيكوكاريس[81] على نحو أسوأ مما هم. وهكذا يستعرض أرسطو، عبر أمثلته، الإسقاطات الخُلقيّة الممكنة على المُنتَج الفنيّ على اختلافاتها، ويُميّز من خلالها الفارق الأساسيّ بين النوع التراجيدي الذي يعتمد على بناء شخصيّاتٍ مثاليّةٍ رفيعة الأخلاق، وبين النوع الكوميديّ الذي يستند إلى الهزء من الشخصيات وتسفيههم وإبراز عللهم ومساوئهم والحطّ من أخلاقهم. بعد هذا العرض، يُسقط أرسطو هذه الاختلافات على الرقص والعزف على المزمار والليرة (الموسيقى الآليّة)، كما يُسقِطها على الأنواع الأدبيّة، النثريّة والشِّعريّة، سواء أكانت مصحوبة بالموسيقى أم غير مصحوبة بها، وفي هذا إشارةٌ لما يراه مُشتركًا بين الأنواع؛ المُشترك الذي لا تؤثّر فيه اللغة الكلاميّة ومقولاتها. (Landa, 2004, pp. I, 11).

وفي الباب الثالث، يتعرض أرسطو إلى المُكوّن الثالث، والذي يُعنى **بالأساليب** التي تتم من خلالها مُحاكاة هذه الموضوعات التي سبق ذكرها.

---

78 Πολύγνωτος، رسام إغريقي ولد في ثاسوس في منتصف القرن الخامس ق.م.، عمل في أثينا واكتسب مواطنتها. اشتُهر مشهور بأعمال مثل سقوط طروادة على جدران ستوا بويكيلي Stoa Poikile (ἡ ποικίλη στοά) في أثينا وقد رسمها في زمن كيمون Kimōn، وأخرى عن زواج بنات ليوكيبوس في الأناكيوم. كما عُرف بواقعيته وأخلاقه.

79 Kleophōn، (Κλεοφῶν): سياسيّ وديماغوغ أثينيّ متوفّى عام 405 ق.م.

80 Hegemon of Thasos (Ἡγήμων ὁ Θάσιος): كاتب إغريقي كوميديّ كلاسيكيّ.

81 Nicochares، (Νικοχάρης): المتوفى عام 345 ق.م. وهوشاعر يوناني.

وهنا، بحسب أرسطو، فإن سؤال الأسلوب يُجيب عن السؤال: **"مَن يتكلّم؟"**، فإما عبر انتحال شخصيّة ما (كما يفعل هوميروس) أو عبر التحدث بشخصه الحقيقيّ ولسان حاله، أو عبر شخصياتٍ متعددةٍ تؤدي الأدوار المنوطة بها على مرأى ومسمع الجمهور. وفي هذا الباب، يغيب ذكر الموسيقى كموازٍ موضوعيّ، كما حدث في الأبواب السابقة.

ادّعى أرسطو أن الفنون عمومًا، ومن ضمنها الموسيقى الآليّة تحديدًا، هي صيغٌ من المُحاكاة (modes of imitation)[82]، وأن المقطوعات الموسيقيّة ما هي إلاّ تمثيلاتٌ لحالاتٍ مزاجيّة أو نفْسيّة. والمحاكاة الأرسطيّة اتّخذت معنى جديدًا عن تلك السُّقراطيّة، وهي على كلّ حال ليست نَسْخًا حرفيًّا أو تقليدًا، بل "هي رؤية إبداعيّة يُمكن للشاعر [أو الموسيقيّ] بمقتضاها أن يخلق عملًا جديدًا من مادّة الحياة والواقع، إمّا طبقًا لما كان، أو لما هو كائن، أو لما يُمكن أن يكون، أو كما يُتصوّر أنّه كان. وبهذا، تكون دلالة المحاكاة، ليست إلاّ "**إعادةَ خلق.** (حمادة، كتاب أرسطو فن الشعر، صفحة 25). وفي هذا يتشارك في مع نظرة أستاذه أفلاطون: "نحن نؤكّد، ألسنا كذلك، أن الموسيقى تمثيليّة (eikastiken) وإيمائيّة (mimetiken)؟"[83] لكنه يفترق مع أفلاطون في رؤيته العامة ومنهجه، فالأول صوفيّ غائيّ والثاني علميّ تجريبيّ، وهو ما سمح للفن عند أرسطو بأن يبقى متحررًا من قيود الفلسفة وبعيدًا عن نظريّة المُثل الأفلاطونيّة. ولو أردنا أن نضع إصبعنا على نظرة أفلاطون للموسيقى، التي يعتبرها في "فيدروس" (Phaedrus)[84] الشكل الأسمى للفلسفة: "يا سُقراط، اصنع

---

[82] موضوع المحاكاة في الفن تناوله كلٌّ من سقراط وأفلاطون من قبل أرسطو، وما فعله أرسطو هو الاستفادة والبناء على ما سبقه.

[83] Republic, 401 B-403 C; Laws 655 D and 668 A: "We assert, do we not, that all music is representative (eikastiken) and imitative (mimetiken)?" The Laws, trans. R. G. Bury (London: Loeb Classical Library, 1952).

[84] فيدروس (Phaedrus): هو حوارٌ من ضمن حوارات المرحلة الأخيرة عند أفلاطون (365– 368 ق.م.)، وقد كتبه بعد حوار الجمهوريّة وارتبط مع موضوعات حوار الندوة (Symposium).

الموسيقى وأنتِج فيها [...] لذلك كان الحلم يُشجعني على فعل ما كنت أفعله، وهو الاشتغال بالموسيقى، ذلك أن الفلسفة هي أعلى أنواع الموسيقى مرتبةً، وهذا ما كنتُ أمارسه فعلًا. لكن الآن، بعد المحاكمة، وبعد أن أُجِّل إعدامي بسبب مهرجان الإله، فكرتُ، في حال كان الحلم المتكرر قد تقصّد إخباري فعلًا بأن أمارس ما اعتدنا أن نسميه موسيقى، فمن الواجب عليَّ ألَّا أعصيه، لأنه من الأوثق ألا أمضي قبل أن أفعل ما توجّب عليّ فعله بطاعة الحلم ونظم القصائد، لذا فقد ألفتُ نشيدًا لمهرجان الإله الحاليّ". (Lamb, 1966).

هنا، نرى بوضوح أن أفلاطون تحدّث، كما فعل أرسطو من بعده، عن الموسيقى بوصفها غناءً، وليس الموسيقى بمعزل عن النص الكلامي الشِّعري، لكنه، وبحسب تأويله لسقراط في حوار فيدروس (Phaedrus) هذا، فإنه يرى إلى صنعة الموسيقى في عمقها على أنها فعل تفلسفٍ، بمعنى أن التحليل والمعالجات الموسيقية ترقى إلى التحليل الفلسفي وأسئلة الفلسفة ذاتها.(Plato, 2005, p. 1) غير أنّه افترق مع أرسطو في مسألة المحاكاة ومرجعيّتها. فإن الشِّعر، في نظر أرسطو، محاكاة للطبيعة. غير أنّ الطبيعة ذاتها ليست محاكاة لعالم عقلي، والشاعر أو الموسيقيّ أو الرّاقص إنما يحاكون ما يمكن أن يكون بالضرورة أو بالاحتمال، لا ما هو كائن؛ أي إلى التفريق بين الدّلالة والماهيّة.

في بداية كتابه، يستعرض أرسطو، أنواع الشِّعر التي تندرج في مفهومها العام تحت ما يُشكِّل صيغةً من صيغ المُحاكاة، وإلى جانب هذه الأنواع (التراجيديّ، الكوميديّ والذيثرامبيّ Dithyrambic) يُدرج الموسيقى الآليّة، التي تُقارب التفكير المجرّد، دون سواها، ولهذا دلالة خاصّة. يقول:

"... الشِّعر وموسيقى المزمار والليرة (Lyre) في معظم صيغها، هي جميعًا في التصوّر العام أنساقٌ من المحاكاة" (Landa, 2004, pp. I,7).

وربما ينطلق هذا الدّمج من تعريف أرسطو لما هو الفنّ، كما ورد في كتابه "الأخلاق"، حيث إنّ الشِّعر ليس ما يقولُه، وليس سؤال الشِّعر هو فيما يريد قوله، بل ما هو عليه الشِّعر في ذاته؛ أي أن الشِّعرَ موجودٌ في السؤال: ما الشِّعر؟ وقيمة الشِّعر لا تنتهي عند كتابة القصيدة، بل عند قيمة النّقد من حيث هو قادرٌ أن يكون عِلمًا، لا مجرّد توهُّمٍ للمعاني ورجمٍ في الغَيْب.

حداثة الشِّعر العربي تصطدم بـ "ثقافة الوحي" السائدة. فمن "متحوّل" أرسطو لا يسهل القفز إلى "متحوّل" أدونيس الشِّعري مثلًا، فبينما يصل "متحوّل" أرسطو إلى جدار "المُحرّك الذي لا يتحرّك" (والذي تم تأويله لاحقًا، في الفكر الإسلامي، على أنه المعادل الإلهي)، فإن أدونيس يعرّف متحوّله (في صدامٍ، هنا، مع التأويل الإسلامي السائد) بأنه:

"إما الفكر الذي ينهض، هو أيضًا، على النصّ، لكن بتأويلٍ يجعل النصَّ قابلًا للتكيّف مع الواقع وتجدّده، وإما أنه الفكر الذي لا يرى في النصّ أية مرجعيّة، ويعتمد أساسًا على العقل لا على النقل (أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب - الجزء الأول، 2002، صفحة 13).

بهذا، فإن العلاقة بين "المحاكاة" و"التحوّل" تُقيم في فعل التأويل، وفي إعمال العقل، وليس في اتخاذ ثبات النصّ حُجّةً لثبات المُنتَج الفنّي ذاته، الأمر الذي يزيح النّقل عن "المحاكاة" ويُحرّرها من أي نزعةٍ ترانسندنتيّة أو غيبيّة، فيؤرضنُ المحاكاةَ ويؤنسنها ويُحيلها إلى منطق السيرورات، خارج أيّ سلطةٍ معرفيّةٍ جاهزة.

هنا نتساءل: متى يكون الفنّ، بحسب أرسطو، سؤالًا متحرّكًا؟ وما حدود هذه الحركيّة؟ ومتى تصطدم بجدار "المتحرّك الذي لا يتحرّك" الذي ينتظر جميع تحوّلاته في نهاية السلسلة عنده؟ برأينا، فإن سؤال الفن والموسيقى تحديدًا، بما هي لغة في ذاتها، عند أرسطو هو سؤال يظلُّ خاضعًا لأفق مفاهيم ذلك العصر ومحدوديات معارفه؛ هو، بالتالي، أفق المعنى والدلالة، لا ظلال المعنى أو الماهيّة في ذاتها، وربما هو أفق الفارق الدّقيق والمُلتبس في النظر إلى العلاقة المعقّدة بين فكر أرسطو وفكر أستاذه من قبله (أي أفلاطون) من جهة نظريّة الوجود، والتي تتجاوز التبسيط الذي يرسم أفلاطون بخطوط "أصدقاء الصّور" (في السّفسطائيّ) من جهة، ويرسم أرسطو بوصفه نقيضًا له وصديقًا للأرض. هذا الاختزال الذي يتلخّص في نهاية المطاف بالتقابل بين فلسفة "الماهيّات" وفلسفة "الجوهريّات"، مع التأكيد على أن مركز الثقل في الفلسفة الأرسطية للجوهر (الـ أوسيا، Ousia) هو للجوهر المحسوس والمتحرك، والذي هو عبارة عن المؤشّر الأنطولوجي للوجود عنده، بحيث تكون، وفقًا لذلك، "موجوديّة" "الموجود" هي صورته ("الأيدوس eidos)، والتي تُترجَم، على نحوٍ مُلتبس، إلى "المثال" عند أفلاطون، وإلى "الصورة" عند أرسطو، في آنٍ معًا، غير أنّ الافتراق الخفيّ يكمن في هذا التّقاطع عينه بين الاثنَين. ولفهم هذا التعقيد والالتباس ينبغي البحث عن مفاتيح أقفال "الماهَويّة" (essentialism) الأفلاطونية، ومفاتيح أقفال "الجوهريّة" (substantivism) الأرسطيّة.

وعند العودة إلى مسألة الشِّعر، ومادّته اللّغة، فإن التّفكّر باللغة قد أفضى بأفلاطون إلى أنطولوجيا المُثُل بوصفها وجودًا (متعدّدًا) أو مَوْجوداتٍ. وهي التي تفجّر السؤال: ما هو، أو كيف يتعيّن هذا الوجود؛

وجود المُثل التي هي موجودة؟ هذا الوجود الذي استحال إشكالًا في "البرمانيدس"، وصار إلى جدلٍ في "السفسطائيّ"، كما هو حال نقيضه "الغير". هنا، فإن أرسطو لم يتخذ من واقعيّة المعاني مبتدأهُ، ولم يتوقف عند الطور الأوسط "للوجود الحقّ"، بل اتجه مباشرةً إلى فلسفة في الوجود من حيث هو وجود، ولكن، نتساءل هنا: ألا يجعل إغفال أرسطو لفرديّة الأشخاص منه فيلسوف "المعقوليّة" لا فيلسوف الوجود (existence)؟ هذا السؤال سيحيلنا إلى سؤال سوف يهمنا في بحثنا لاحقًا، وهو إن كانت الأنطولوجيا الخاصّة بـ"الإلهيّ" أو "الثيولوجيّ"، والتي نجد لها جذور عند فلاسفة سابقين، كمفهوم "الأبيرون"، مثلًا، عند أناكسيماندر[85]، وهو اللامتناهي أو الشيء اللامتعيّن، أو "الخليط من كلّ شيء" عند تلميذه أنكسيمنس[86]، هي عينها إنجازٌ للأنطولوجيا العامة "للوجود من حيث هو موجود"؟

[85] Anaximander (610- 546 ق.م.).

[86] Anaximenes (588- 524 ق.م.).

لقد أشار الشاعر أدونيس إلى أن محاكاة أرسطو هي في "أن الشِّعرَ يُمثّل، أي "يبتكر" شيئًا يُمثّل الشيء الذي يُحاكيه، بديلًا له، "يعكسه". وهو، إذنْ، يُصوّر، ويرسم، ويُجسّد، ويُشخّص، ويَعرض، ويُبيّن، ويشرح، ويُبرز... إلخ". (أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، الهُوية، الكتابة، العنف، 2002، صفحة 34). وبالتالي فإن النصّ هنا عالمٌ عينيّ، أكثر مما هو عالمٌ تخيُّليّ، والطبيعة هنا منفصلة عن الفنان أو الشاعر". (أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، الهُوية، الكتابة، العنف، 2002، صفحة 34). بينما، يميل أدونيس، مثلًا، إلى أن ينطوي التّصوير (التمثيل) في الشِّعر على رؤية العين الخفيّة، حيث يبدو النصّ الشِّعري كأنه تفتُّحٌ لكُمونٍ، أكثر مما هو رصدٌ لظاهرٍ". (أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، الهُوية، الكتابة، العنف، 2002، صفحة 35). وأن الشاعر هو ذاك الباحث عن علاقاتٍ جديدةٍ بين اللغة والواقع". (أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، الهُوية، الكتابة، العنف، 2002، صفحة 38). وهنا، من المهم بمكان الإشارة إلى أن استخدام أدونيس لمفهوم "اللغة" ليس بالمعنى "البلاغي"، فهي "لا تقدّم الشيء بوصفه يقينًا، بل بوصفه احتمالًا". (أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، الهُوية، الكتابة، العنف، 2002، صفحة 38)، هو يتقاطع هنا مع الفهم الفيزيائي الحديث للوجود؛ الفهم الهايزنبرغي (مبدأ اللايقين) في فيزياء الكم، هذا من جهة، ومن جهةٍ ثانية، فإن نظرة أدونيس إلى الشِّعر لا بوصفه "سؤالًا مطروحًا على الخارج وحسب، وإنما هو سؤال مطروح على الداخل، وعلى الشِّعر نفْسه. إنه بحثٌ عن الضوء حيث كان...". (أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، الهُوية، الكتابة، العنف، 2002،

صفحة 39). تتقاطع، أي هذه النظرة، مع أفكار هايدجر الذي ينظر في كتابه "أصل العمل الفني" (هايدجر، 2003) إلى أن الفنَّ هو طريق الفنّ: "الفنان والعمل الفني هما دائمًا في ذاتهما وفي علاقتهما المتبادلة موجودان عن طريقٍ ثالث، هو الأول، أي ذلك الذي اتّخذ منه الفنان والعمل الفني اسمَيهما، وهو طريق الفن (هايدجر، 2003، صفحة 58)، كما ويُجادل، بأن العمل الفني ليس موضوعًا، بل هو ينتصب في ذاته، وبانتصابه في ذاته فإنه لا ينتمي إلى عالمه فقط، وإنما عالمُه حاضرٌ فيه، حيث يكشف العمل الفنيُّ عالمَه الخاص به، وهو عالمٌ مُنحل. (غادامير، 2007). وهذه النظرة، تؤكدها وتتقاطع معها بعض الأفكار الحديثة جدًّا في علوم الفيزياء، وخاصة نظرة بينروز[87] حول مفهومه "للانهاية"[88] حيث الولادة (ولادة الكون/ نقطة "الصفر") هي ذاتها نقطة الانحلال (نقطة الاتساع والتسارع الأكبر/ نقطة اللانهاية) (Penrose, Cycles of Time: An Extraordinary New View of the Universe, 2010 (UK), 2011 (US)). وهذه النظرة، تتعارض مع فكرة "المحرك الذي لا يتحرك" عند أرسطو، والتي تم تأويلها، في الثقافة الإسلامية، على أنها هي المقابل الفكري لفكرة "الله"، مع إغفال مسألتَين أساسيّتَين برأيي الشخصيّ: الأولى في تغليب مبدأ "الهيراركيّة (أو

---

[87] هو روجير بينروز (Sir Roger Penrose): الفيزيائي الإنجليزي الحاصل على نوبل لعام 2020.

[88] انظر كتاب "دوائر الزمن، نظرة استثنائية حديثة إلى الكون"

(Penrose, Roger; 2010 (UK), 2011 (US) ("This period from Big Bang to infinite expansion Penrose defines as an Aeon. The smooth "hairless" infinite oblivion of the previous Aeon becomes the low-entropy Big Bang state of the next aeon cycle. Conformal geometry preserves the angles but not the distances of the previous Aeon, allowing the new aeon universe to appear quite small at its inception as its phase space starts anew".

التّراتبيّة التصاعديّة)" عند أرسطو على مفهوم "التّناسُج" (أو الوجود المتعدّد) الذي يُفسّر إمكان الوجود في عالم الطبيعة وعالم الفن في آنٍ معًا عن أرسطو. والثانية في تغليب صفة "الثّبات" على صفة "الحركة" في جوهر مبدأ "المحرّك الذي لا يتحرّك".

من المهم بمكان، الإشارة إلى أن فكر أرسطو، (بوصفه منظرًا للشِّعر في عصره)، قد أسس لكثيرٍ من خصائص الشِّعر "الغربي"، بينما ينطلق أدونيس، (بوصفه أهم منظّرٍ للشِّعر في عصرنا)، في كل تنظيراته الشِّعرية من خصوصيّة الشِّعر العربي وتاريخه الطويل.

ثمّة منطق كموميّ فيزيائيّ في استخدام أرسطو لمفهوم المحاكاة، إذا صحّ التعبير. حيث تكون العلاقة بين العمل الفني والطبيعة، عبر المحاكاة، فعلًا تكامليًّا أشبه بمعادلات فريدهولم وفولتيرا[89] التكامليّة، التي تكون فيها النهايات تكامليّة متغيّرة، أو "تحويلات فوريه" (Fourier Transform)[90] التي تُستخدَم لتحويل "دالّة" ذات متغيّر حقيقي إلى "دالة" أخرى من الطراز ذاته؛ والأمرُ شبيهٌ بتدوين تآلُفاتٍ موسيقيّةٍ عبر تحليل وتفكيك النغمات التي تتكون منها تلك التآلُفات، فإنّ التحويل يقوم بتحليل الدالّة الأصل إلى مركّباتها من **الدوال التو افقية** المركّبة. إننا هنا إزاء عملية يكون الناتج فيها شكلًا من أشكال "التّمثيل" ضمن إطار حركيّة المثال الأصل، الذي هو ليس مثالًا ثابتًا، بل متحولًا في ذاته.

وفي تقابلٍ مع مثالنا المُستوحى من علم الرياضيات، لو نظرنا إلى مارتن هايدجر و"أصل العمل الفني" تحديدًا، فإن "الطبيعة ليست بالنسبة إلى المثالية مجرد موضوع للعلم المُغرض في العصر الحديث، وإنما هو هيمنة قوة عالمية خلاقة عظيمة، تتم في العقل الواعي لذاته، كذلك فإن العمل الفني في عينيّ هذا المفكر المتأمل هو إسقاطُ الفكر _ ليس مفهومه الكامل عن نفسه، وإنما ظهوره في الطريقة، التي ينظر بها إلى العالم. الفن نظرة إلى الحياة Welt-Anschauung بأتمّ معنى للكلمة". (هايدجر، 2003، صفحة 40).

---

[89] نسبةً إلى عالم الرياضيات السويدي إريك إيفار فريدهولم Erik Ivar Fredholm (1866- 1927)، وعالم الرياضيات فيتو فولتيرا Vito Volterra (1860- 1940).

[90] نسبة إلى عالم الرياضيات شارل فوريه.

في هذا المثال التطابقيّ، نضيف إلى بُعد التحليل والتفكيك والإزاحة الحادث في تحويلات فورييه ومعادلات فريدهولم وفولتيرا التكامليّة، نضيف عامل **الوعي والإسقاط الفكري** عند هايدجر لنعمق فهمنا تجاه أحد أهم المفاهيم التي يستخدمها أرسطو في جدالاته حول الشِّعر والفن والموسيقى، وهو "التمثيل" أو "المحاكاة".

إن الربط بين البُعد الرياضي الكامن في معاني "المحاكاة" أو "التمثيل"، وبين أبعاد الإسقاطات الفكرية وظلال الوعي، هو ليس إشارة إلى ضرورة الحبك بين البُعدَين وحسب، بل هو مؤشّر لقصور كلّ بُعدٍ عن "تمثيل" حقيقة "المحاكاة" وحده دون الآخر. كما أن الحقائق المؤكّدة هي صعبة المنال، وهي لا تتعادل بالضرورة مع إمكانية برهانها رياضيًّا، كما يقول فيلسوف العلوم الطبيعية والاجتماعية ميشيل ريدهيد، الذي يؤكد أن عقول البشر قادرة على فعل ما لا تستطيع أجهزة الحواسيب الرقمية فعله (Redhead, 2004).

لقد تناول سالم العيادي هذه المسألة حيث يرى الفارابي إلى علم الكَمّ بوصفه علمَ علاقاتٍ وعلمَ نِسَبٍ، هذا من جهة، لكن، جهة ثانية مُكمّلة فهو يُشير إلى أن "الموجود الموسيقي "معقولٌ" ما دام مُستعدًّا للنسبة العدديّة التي بها يكون التفسير وبها يتم إدراك القوة التي بها تفعل النغم والألحان فعلها الخاص، والموجود الموسيقي "ينطق" إذا أمكن تقديره بجزءٍ منه" (العيّادي، 2001، صفحة 131). وإلى جانب ذلك، يتابع حول نظرة الفارابي إلى الموسيقى بوصفها تأليفًا وائتلافًا؛ بمعنى أن الشيء المركب يقتضي وجود أجزاء يتألف منها ووجود علاقة تأليفيّة (نِسَب ما) يتألّف منها. "فصورة الائتلاف موجودةٌ في الألحان بالفعل وهي منطبعة فيها كصورةٍ وجوديّة، وبها يكون فعل الألحان، ولكنّها غير محسوسة في ذاتها

[بوصفها علاقات محض كميّة] ولا يصح وجودها عندنا إلا بالقياس. إن صورة الائتلاف إذنْ صورة معقولة، وهي من جهة ما هي كذلك موجودة في الألحان بالقوة والاستعداد حتى إذا أخرجها الإدراك العقلي صارت معقولة بالفعل". (العيّادي، 2001، صفحة 130).

لقد سبق لهيجل وتحدث عن أن الأعداد النقيّة لا يمكنها أن تمثل العلاقات الملموسة التي تدخل فيها الأفكار بكل ما فيها من ثراء. علاوة على ذلك، فإن المنطق، وليس الرياضيات، هو الذي يوفر التبرير والمعنى والقيمة للأشكال الرياضية المختلفة التي تقترب من التعبير عن السِّعة اللامتناهية بشكل صحيح. (Hegel & Miller, 1969, p. 37). ومع ذلك، لا يزال هناك متسع للرياضيات بقدر ما تتلاقى التعيينات الكمّية مع التّعيينات النوعيّة في بعض المفاهيم، أي عندما يكون هناك معنى أو دلالة تنشأ، وجهًا إلى وجه، في العلاقة القائمة بين العناصر. ينقلنا هذا إلى فهم الطرق المعقدة والمتميزة لـ"تمثيل" اللانهائي، لنصل بذلك إلى فهم أهمية العلاقة النسبية (ratio). إذ نجد في المتسلسلة اللانهائية نوعًا زائفًا ومموهًا من اللانهاية، من حيث إن التعبير يظلّ مثقلًا بعبء يصعب تبسيطه، لأنه لا يمكن لأي قيمة كميّة أن تمثّل القيمة النوعيّة على نحو كامل. بحسب هيجل، فإن العلاقة النسبية (ratio)) [y=k/x]، (حيث "k" هو ثابت)، تمثل اللانهاية، لكن على نحوٍ يجري فيه احتواء ما وراء اللانهاية داخل التعبير بشكل أكثر ملاءمة؛ أي أن كل لحظة (moment) من اللحظات تحتوي على اللحظات الأخرى، لأن قيمة اللحظات الأخرى تشكل عاملًا لا غنى عنه في قيمة كلِّ واحدةٍ منها، وبالتالي فهي لا تنفصل عنها (Hegel & Miller, 1969, p. 319).

استطرادًا، توفر لنا معارفنا المعاصرة نظرياتٍ واجتهاداتٍ علميّة ومُقارباتٍ تضع رأي أرسطو حول "المحرك الذي لا يتحرك"، والذي ينعكس بشكلٍ كبير على مفهومه للتمثيل والمحاكاة، تضعه أمام مرآة النقد، أو ربما إعادة التأويل. ولأعطي مثالًا، كي لا نستفيض في أمثلةٍ كثيرة، من أفكار عالم الفيزياء روجر بينروز الذي يُشير إلى أن صورة الكون التي نمتلكها حتى الآن وفقًا لعلم الكون الدوريّ المُطابق (CCC)، تمثّل دهرًا (aeon) واحدًا (أو فترة لا نهائيّة واحدة) فقط من تعاقُبٍ تسلسلي من الدهور المُتّسِعة التي يحمل كلٌّ منها "نقطة" بدئه (انفجاره العظيم الخاص به) التي تشكل تطابقًا استمراريًّا (conformal continuation) للاتساع المتباعد للدهر السابق. (Penrose, 2018). هذه المُقاربة الفيزيائية/ الرياضيّة تلقي بظلالها على مفهوم الزمن بقوة كذلك، حيث لا يمكننا تصور معنى التمثيل أو المحاكاة عند أرسطو، بوصفهما حركة وإحالات تسلسلية لانهائية، مع إغفال عامل الزمن ومفهومه، الذي سنعرض إليه لاحقًا بوصفه مُعضلة.

يحتاج هذا الموضوع إلى تفصيل أوسع لفهم الطبيعة اللانهائية "للمحرك الذي يتحرك" بوصفه محركًا يُعيد إنتاج ذاته باستمرار دون أن يكرّر ذاتَه في التفصيلات الدقيقة بالضرورة، لكن بمعنى أن جميع التفصيلات التي يُنتجها ويُعيد إنتاجها إنما تخضع لقانون إعادة إنتاج الذات، أو قانون اللانهاية على شاكلة الرمز (∞) الذي ابتدعه عالم الرياضيات الإنجليزي جون واليس (John Wallis) عام 1655. لكن الانشغال بهذا الهم قد بدأ قبل أرسطو (ربما، إغريقيًّا، منذ زينون

الإيلي[91])، ولا يزال يشغل كبار علماء الرياضيات والفيزياء والفلاسفة في عصرنا الراهن. وقد نُفرد لهذا الموضوع وتقاطعاته أو انعكاساته في الموسيقى بحثًا خاصًّا مُستقلًّا.

لكن، ما يهمنا هنا، هو السؤال: ما الذي يحصل داخل هذه الحركة قبل أن تصطدم بجدار "اللاحركة" عند أرسطو، إن صحّ تقديره؟

ما يحصل في حركية سيرورة "التمثيل أو المحاكاة"، هو أن "الفن/ الفنان" ينظر إلى موضوعه، وبينما هو ينظر إلى موضوعه، فهو يُغيّره، يرصده، يتدخّل ويؤثّر فيه، فلا يعود الموضوعُ هو ذاته كما كان قبل أن ينظر الفنُّ إليه في البدء؛ إذنْ، فالمحاكاة هنا ليست فعلًا محايدًا، بل هي سيرورة تكاملية نستعيدُ من خلالها إنتاج الموضوع (في الحِرَف)/ الطبيعة (في الفنون التشكيليّة البصريّة)/ الصمت (في الموسيقى)... إلخ. والمحاكاة فعلٌ مكانُه في وعي الفنان. وبلغة الفيزياء الكمومية، فإن الموضوع الذي يُحاكيه الفن، يتحوّل، بفعل هذا "الرّصد/ التدخّل/ الإسقاط"، من وضعية فائقة (superposition) ذات طابع احتماليّ لا يقينيّ، إلى انهيارٍ (collaps) يتمظهر عبره الموضوعُ بوصفه احتمالًا واحدًا متكشّفًا ومتحقّقًا لا غير.

لكن، في هذا التّمظهر تحديدًا، ثمّة انكشافٌ لطبائع ما "سكت" عنه هذا الكشف وأخفاه. وبمقدار وكيفيّة تكتّم المُفصِح عن صمته الفائق، ذي الطبيعة غير اليقينيّة، يتجلّى قانون الجمال.

---

91 Zeno of Elea 490 – 430 BC.

هنا أعطي مثالًا تبسيطيًّا لتقريب الموضوع إلى القارئ، على الرغم من أن هذا المثال، هو ذاته يمكن أن يخضع لتعقيدات الموضوع، أو لنقل، إلى لانهائية احتمالات تحقّقه، لكننا سنبسّط الأمر للتوضيح. فلو أخذنا صخرةً من الرّخام الخام، فإن احتمالات ما يُمكن استخراجه منها من منحوتاتٍ هو رقمٌ "لا نهائيّ" (أو ضخم جدًّا)، يخضع لمخيالات الفنانين الذين سيعالجون هذه القطعة الرخامية، لكن عندما يُباشر أحدهم في نحتها، فإن احتمالًا واحدًا من بين لانهائية الاحتمالات هو الذي سيظهر وحده في النهاية، وعندما يكون الفنان قد أظهر موضوعَهُ على نحوٍ "نقيٍّ" مباشرٍ، فلا يُبقي أيّ "شائبةٍ"، ويعرضه في مكانٍ منفصلٍ عن فتاته وغباره (في احتجاب سيرورة العمل)، ستكون قراءة ما سكت عنه (أخفاه) المنحوت أقل حظًّا مما لو أبقى الفنان، هنا وهناك، بعض "الشّوائب" (وهي من بصمات السيرورة) من الصّخرة الخام، دون مسّها أو دون استكمال نحتها، فإن حظّ قراءة ما سكت عنه المنحوت يكون أكبر. ليس الأمر بهذه البساطة والمُباشرة، كما سبق وألمحت، لكنه مثالٌ لتقريب الفكرة. لكن، أسئلة كثيرة تترافق وتتلازم مع هذا المثال وأي مثالٍ قد نأتي به؛ أسئلة لا تنتهي إلا بفتح الأقواس نحو أسئلةٍ جديدة، ذلك لأن سيرورات إنتاج العمل الفني وسياقات عرضه هي كثيرة التعقيد.

إن إسقاطات هذه النظرة اللايقينيّة الهايزنبرغيّة[92]، التي لا تؤسّس لأيّة مرجعيّةٍ يقينيّةٍ، كثيرة ومثيرة في الممارسات الفنيّة ومركباتها. وهي، إذا تعيننا على فهم أرسطو فهمًا أعمق وأكثر حداثةً، فهي كذلك تشير إلى

---

[92] نسبة إلى الفيزيائي الألمانيّ فيرنر هايزنبرغ (1901- 1976): صاحب مبدأ اللايقين في الفيزياء الحديثة.

الجدران التي اصطدمت بها أفكار أرسطو، بحسب فهمنا، وهنا نشير إلى أمرَين:

الأول- هو انعدام العشوائية في "حركة" أرسطو واعتمادها مبدأ الانجذاب إلى أن تصطدم هذه الحركة بجدار "المحرك الذي لا يتحرك".

ثانيًا- تحميل أرسطو الحركةَ صفة "الإرجاع إلى..." (أي أن كل موضوع يحاكي مرجعًا ما سابقًا له، عبر سلسلة مرجعيّة خطيّة متتالية، وصولًا إلى منتهى لا يُمكن إرجاعه إلى سابقٍ له.

لكن، تتقاطع النظرات الحديثة للمحاكاة والتمثيل مع أرسطو عند وجوب الحركة بوصفها سيرورة، ولو اختلفت معه في طبيعة هذه السيرورات وكيفيّة فهمها وحدود مساراتها. لكن، في الحديث عن المحاكاة بوصفها سيرورة، ينبثق بالضرورة سؤال الزمن بوصفه مُعضلة.

في حديثنا عن الموسيقى، ربما يكون مكوّن الزّمن هو المكوّن الأكثر إثارة، لكن ليس في الموسيقى وحدها بوصفها لغة الزمن، بل في الرواية والشِّعر وغيرها من أنواع الفنون.

فكيف يمكن فهم التمثيل الأرسطي بوصفه حركة تصطدم في "لحظةٍ" ما بجدار اللا-حركة والتوقف الأبدي، أو الانتهاء الكليّ؟ وكيف نرى إلى هذه الحركيّة في علاقتها مع محورها الزمني؟ فهل هو يتوقف كذلك أو ينتهي؟ هل يصطدم بجدار "اللا-زمن" في طورٍ ما؟

بالنسبة إلى عالم الإغريق، المعلم الأول، فإن عملية التمثيل في الفن تنتهي بالضرورة وتتوقف عن الحركة في طورها الأخير. بينما نجد لدى عالم الفيزياء، ابن زماننا روجر بينروز، مقاربة أخرى، لا نجزم بأنها تتناقض مع منطق أرسطو، وهذا ممكن، بل راجح للوهلة الأولى، لكن، بنظرةٍ أكثر إبداعية، يمكن أن تشكّل مُقاربة (أو نظرية) بينروز فرصةً لتأويلٍ جديدٍ لفكرة أرسطو وحدسه القديم.

في كتابه "دوائر الزمن: نظرة استثنائية جديدة للكون"، يتفحص بينروز الآثار المترتبة على قانون الديناميكا الحرارية الثاني (Thermodynamics) في سيرورته الحتمية نحو حالة الأنتروبيا القصوى في الكون؛ متعاملًا مع مفهوم الأنتروبيا من حيث حالة معلومات فضاء الطور (phase space)[93]، حيث ينتهي المطاف، عبر الزمن، بالجسيمات بأن تتحرّك عبر حُبيباتٍ أكثر اتّساعًا من فضاء الطور، بدءًا من حبيباتٍ

93 هو كمية الحالات الممكنة التي يحتويها نظام حركي. وتوصف "الحالة " بواسطة مجموعة المتغيرات للنظام عند نقطة زمنية معينة.

أصغر بسبب الحركة العشوائية. وهذا يتنافى مع ما يُسمى بالمسار الخلفي (back-track) للفيزيائي ستيفن هوكينج، الذي يتناول المعلومات التي قد دُمّرت عند دخول المادة إلى ثقبٍ أسود، حيث يقلل هذا الفَقد من الأنتروبيا[94] الكلية في الكون، فتذبل الثقوب السوداء بسبب إشعاع هوكينغ، وهو ما يؤدي إلى فقدان في درجات حرية فضاء الطور. وهنا يأتي الجزء الذي يعنينا، حيث يذهب بينروز في كتابه ليقول إنه على مدى المقاييس الزمنية الهائلة (أكثر من 10^{100}من السنين)، تفقد المسافات مغزاها، حيث تنقسم الكتلة بكاملها إلى طاقة فوتونية شديدة الانزياح باللون الأحمر، وعندها لا يكون للوقت أي تأثير، ويستمر الكون في التوسّع بدون حدث ($\infty\longrightarrow$). ويعرف بينروز هذه الفترة الممتدة بين الانفجار العظيم والتوسع اللامتناهي بأنها دهر (aeon). هنا، يصبح "النسيان" الأملس واللامتناهي للدهر السابق هو حالة الانفجار العظيم ذات الأنتروبيا المنخفضة لدورة الدهر التالية؛ بمعنى أن الهندسة المطابقة (conformal geometry) تحافظ على الزوايا، ولكن ليس على أبعاد (مسافات) الدّهر السابق، وهو ما يسمح لكون الدهر الجديد بالظهور على نحوٍ صغيرٍ جدًّا عند انبلاجه، حيث يولد فضاء طوره من جديد (Penrose, Cycles of Time: An Extraordinary New View of the Universe, 2010 (UK), 2011 (US)).

على ضوء هذه المُقاربة، التي تتحدث عن طورٍ في دائريّة الزمان والمكان، ودائريّة الكون وتوالداته اللامتناهية، حيث يفقد الكون صفة الوجود الديناميكي مع فقدان المكان والزمان مغزاهما، فيصير الكون

---

[94] entropy.

"مملًّا" "راكدًا" "خاملًا"، في انتظار حدوث "خطأ" ما يُعيد له الحياة الحركيّة من جديد؛ ألا يمكن هنا، جدلًا، أن يكون هذا "الكون الممل" عند بينروز هو ذاته "المحرك الذي لا يتحرك" الذي سبق وحدسَه المعلم الأول؟

لكن، ثمّة مداخل مختلفة لتعالقات الفنون المتنوعة مع مفهوم الزمن. فعندما يتصادف نشوء الرواية في الغرب، مثلًا، مع ولادة البرجوازية في القرن السابع عشر، من الطبيعي أن تكون، في قرنها الأول، "معنيّة بالولادة، وإمكان اليُتم، واكتشاف الجذور وخلق عالم جديد ومهنة جديدة ومجتمع جديد." (سعيد، أفكار حول الأسلوب الأخير، 2004، صفحة 35). بينما تتجلى "جدليّات التجسّد" (بلغة فرنسوا جاكوب)[95] في أعمال بيتهوفن الأخيرة عبر **تشظّي الزمن**. وفي مدخل آخر لأدونيس، في ثابته ومتحوّله، ومن خلال مثال "جميل وبُثينة"،[96] يعرض التّنافر الزمني بدلاً من التوافق[97]، حيث لا يُوفّر المَرْبَعُ الواحدُ [قريبان مرْبَعُنا واحدٌ] شرطًا زمنيًّا واحدًا [للقريبَين]، فواحدهما يكبر (يتقدم به الزمن)، وآخر لا يكبر (يتوقف/يتباطأ به الزمن): [فكيف كبرْتُ ولم تكبُري؟]، فيقول أدونيس: "زمن جميل [بثينة] هو الزّمن القاهر المفروض من خارج، والذي يُفتّت ويغيّر. وهو زمنٌ يتساوق مع الآلام [...]، إنه الزمن العبء. إنه الماضي. أمّا زمن بُثينة فلم يأتِ بعد [لم يتحقق أو يتمظهر بعد] كأنه يتحرّك متّجهًا إليها من نقطةٍ بعيدةٍ في المُستقبل"[98]. موسيقيًّا، تتعدّى

---

[95] يمكن مراجعة كتاب "منطق الحي، تاريخ الوراثة" (1970) لعالم البيولوجيا الفرنسي والحائز على نوبل في الطب، فرنسوا جاكوب.

[96] من قصيدة جميل بُثينة.

[97] التنافر والتوافق، هي مصطلحات موسيقيّة بامتياز، يقوم عليها علم التناغم الموسيقي (الهارمونيا Harmony)، وعلم التقابل الموسيقي (الكونترابوينت counterpoint)

[98] أدونيس. الثابت والمتحول، الجزء الأول. ص 288. (مصدر سابق).

هذه الفكرةُ فكرةَ تعدُّد الأزمنة (molto tempo) إلى فكرة انتفاء الزمن بوصفه معيارًا موضوعيًّا خارجيًّا؛ إننا هنا أمام "تكاملاتٍ مُعتلّة" (بلغة الرياضيّات)، حيث القسمة تكون على زمن لا وجود له في الواقعي، أي على صِفْر، فلا يبقى للزمن من وجود إلا في العقل الإنساني منضبطًا وفق إيقاع الوعي وشروطه النّفسيّة، وهذا ما ينقلنا إلى فكرة "انتشار الروح" (distention animi)، حيث إن الانتشار (أو التبدّد) (distentio)، بالمعنى الأغسطينيّ، يتعارض مع القصد أو الابتغاء (intentio). هذه الفكرة تتّفق مع أفلاطون في تفريقه بين مفهومَي المكان والزمان من جهة، وفي اعتباره المكان قائمًا بذاته يشكّل إطارًا للأشياء داخل نظام معيّن، أما الزمان فهو "صفة" لهذا النظام. وبالتالي فإن الزمن هو مظهر التغيير الذي يربط بين الكون الحقيقي والنموذج الظاهر. وهنا لا ينفكّ الرابط بين الزمان والكون عند أفلاطون. وهذا يختلف عن نظرة أرسطو الذي رفض فكرة تطابق الزمن مع الحركة والتغيير، وجعل الحركة والتغيير يُعرّفان عن طريق الزمن، دون إمكان تعريف الزمن بنفسه. لكن أرسطو أكد الاعتبار هنا لمسألة تدخّل "الوعي"؛ وعي الحالة "قبل" التغيير و"بعد" التغيير، هو شرط وعينا للزمن. وهنا يصبح الزمن مجرد "ترقيم (numbering) لظاهرة الحركة والتغيير عند أرسطو. الحركة والزمن يُقاسان بعضهما البعض عند أرسطو، ولا وجود لأحدهما دون الآخر في وعينا. فالزمن يُرقّم الحركة، والحركة ترقّم الزمن[99]. ما الذي يعنيه هذا، خاصّة عندما نحتاج إلى فحصه وتجريبه موسيقيًّا؟ قد تتوقف الحركة، أما الزمن فلا يتوقف. لا حركة العازفين وحدهم، ولا أصابع المايسترو، بل توقّف الصّوت ذاته،

[99] راجع كتاب الفيزياء لأرسطو.

بعد لحظة تلاشي الاهتزازات الأخيرة (smorzando). في وعينا، عندما "تتوقف" الموسيقى مُستقرّةً على نغمةٍ واحدة، فإننا نفقد إحساسنا بالزمن، لأننا، بحسب أرسطو، نفقد وعي "القبل" و"البعد"، لكن الزمن لا يتوقف. هنا تميّز الموسيقى بين الزمن المُرقم الإيقاعي الخاضع لوعي القبل والبعد، وبين الزمن الانتشاري (الأوغسطيني) الذي هو حضورٌ نفسيٌّ يقوم على نفي الشعور بالماقبل والمابعد، وهو التعبير الذي أستعيره من علوم الرياضيات: **الزمن التكامليّ المُعتل.**

كما في الموسيقى كذلك عند أرسطو، فالصَّمت الذي يسبق العمل الموسيقي (وهو نقطة البدء لكل عمل فني) ليس هو ذاته السكون (توقف الصوت) داخل حركة الموسيقى. فقد ركز أرسطو على "الحالة الساكنة أكثر من تركيزه على الحركة، فكان المكان عنده مفهومًا أساسيًّا أكثر من الزمن. في الموسيقى "السكون" هو جزء لا يتجزأ من حركة الموسيقى وبُنيتها السّرديّة. أما الصّمت السابق لكل بدء عينيّ، فهو خزائن الاحتمالات الممكنة قبل تحقّقها في احتمالاتٍ بعينها وانهيار الصّمت بوصفه "وضعيّة فائقة" لا يقينيّة.

الأعمال الفنية إذن هي تعيينات للكون/الوعي (الكون ضمن شروط الوعي) تهدم الكون بوصفه "وضعًا فائقًا" بينما تكتشفه وتُعرّيه، فتُغيّره. الكون/ الوعي بعد كل عملٍ فنيٍّ أصيل، ليس كما كان قبله.

إذنْ، كيف نفهم الفن بوصفه محاكاة على ضوء الفهم الكمومي، إن صح التعبير؟

هنا، نستخلص مسألة هامّة من بين مسائل كثيرة تفصيلية، وهي أن المحاكاة، على ضوء الفهم الكمومي، تأخذ منحى أبعد من مجرد تجاوز التقليد إلى التأويل والكشف، وهو منحى التغيير. **فالفن فيما هو يُحاكي**

"الطبيعة" إنما يغيّرها، يؤثّر فيها. بهذه الطريقة فقط تتعالق المحاكاة مع مفهوم الحَبْك، وهذا ما حاول بول ريكور توضيحه، على نحو متواضع برأيي، مفتقرًا لأدوات الفهم الكمومي الذي استعنّا به. لذلك، فإن مقاربة بول ريكور لم تتجاوز طاقة التأويل لتمر إلى طاقة التغيير، كما جاء في فصله الثاني من الجزء الأول، حيث تتعالق المحاكاة مع مفهوم الحَبْكِ عند أرسطو وأوغسطين، كما فهمها بول ريكور.[100]

إذن، النصّ يُغيّرُ، ويتغيّر، حين يُقرأ.

[100] بول ريكور: الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي. ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم. راجعه عن الفرنسية: د. جورج زيناتي. دار الكتاب الجديد المتحدة، 2006.

قبل أن نتعرّض إلى الموسيقى وتمثيلاتها عند أرسطو، دعونا نستعرض ما جاء في الأجزاء الأولى من كتاب أرسطو "فنّ الشِّعر" أو "في الشِّعر"،[101] لنقف على الخصائص الأولى التي يؤسّس أرسطو عليها نظريّته في المُحاكاة والتّمثيل[102].

في الباب الأول، وكما أسلفنا، فإن مدخل أرسطو إلى نظريّة المحاكاة هو الشِّعر أولًا:

"إنني عازمٌ أن أتعامل مع الشِّعر في ذاته ومع أنواعه المختلفة، ناظرًا إلى طبيعة جوهر كل نوع ونوع، سابرًا غور بُنياتِ الحبكات الضّروريّة لأحدّد ما هو الشِّعر الجيّد، وذلك عبر عدد وطبيعة الأجزاء التي يتألّفُ منها القصيد الشِّعريّ..."[103].

من هنا يبدأ أرسطو؛ من التّرتيبات العدديّة والجوهريّة التي تُشكّل القصيدةَ شكلًا وطبعًا. فما المبادئ الأولى التي يضعها لفهم الأنواع الشِّعريّة؟

في البداية، يحدد أرسطو الأنواع الفنيّة التي تُفيده في البحث، وهي كما أسلفنا: (التراجيديّ، الكوميديّ، والدِّيْرَمْفُسْ Dithyrambic) ومعها يُدرِج الموسيقى الآليّة (موسيقى المزمار والليرة حصرًا)، ثم يُعيّن ثلاثة أبعادٍ من الاختلافاتِ التي تُساعد على التمييز فيما بينها، وهي: **الوسائط**،

---

101 تختلف مُسمّيات الكتاب بحسب الترجمات، وهو Poetics كما ورد بالإنجليزيّة، أما باللغة باليونانية فهو Περὶ ποιητικῆς.

102 mimesis and Representation.

103 "The Aristotle`s Poetics". I, P.7.

والمواضيع والأساليب (أو صِيَغ المُحاكاة).[104] هو يعتبر أن البشر يقومون بفعل المُحاكاة، بوعيٍ منهم أو بحكم التَّعوُّد، من خلال تمثيل المواضيع المُختلفة عبر وسائط التّجليّات الظاهريّة (كالألوان مثلًا) والبُنى الشّكليّة، أو عبر الصّوت. ومن هنا "فإنّ الفنون المذكورة أعلاه، بمُجملها، تقوم بالمُحاكاة عبر الإيقاع واللغةِ والتّآلفات النّغميّة؛ إما فُرادى وإما مُجتمعة". (Landa, José Angel García ;, 2004, pp. I, 7) وهو يقصد بذلك أن الموسيقى الآليّة تستخدم هذه المكوّنات ما عدا اللّغة، وأن الرقص يستخدم الإيقاع وحده، وهكذا تتمايز فيما بينها، مُستخدمةً هذه المكوّنات لكي تُحاكي المواضيعَ والمَشاعرَ والأمزجةَ والأفعالَ.

يخوض أرسطو في تفصيلاتٍ كثيفةٍ وثريّةٍ حول المسائل الشِّعرية في عصره، وليس هذا مجال بحثنا، لكننا، في كتابه هذا عن الشِّعر، والذي لا يستثني منه الموسيقى، نجد فائدةً كبيرة، لا نجدها في بقيّة كتبه، لفهمٍ أكثر عُمقًا عن تصوّرات ذلك العصر وتلك الثقافة عن الموسيقى، ثم بفهمٍ أكثر حول موقف أرسطو شخصيًّا من الموسيقى وفهمه هو لها، ولو عبر الشِّعر والفنون الأخرى"، أو عبر ذكر الموضوعات الموسيقيّة عرضًا في سياق الحديث عن الشِّعر ونظريّة المحاكاة التي يؤسس عليها فهمه وقانونه الجمالي.

يُفيدنا هذا الفهم في فهم ما قام به العلماء (العرب) لاحقًا في القرن الهجري الثاني والثالث، بدءًا من الكندي، وكيفيّة تأثير ترجمة أرسطو وأساتذته أو تلاميذه على أدبيات العرب الموسيقيّة، وانعكاس هذا

---

[104] "The medium, the objects, the manner or mode of imitation".

الانقسام، بين النزعة الصوفيّة الغائيّة والنزعة العلميّة التجريبيّة، على منهجيات العلماء (العرب) في محاولاتهم لتأسيس نظرية موسيقيّة عربية.

ففي رسالته "فصوص الحكم"، يُشير الفارابي، مستعينًا بسورة "فصلت" الآية 53:

"لك أن تلحظ عالم الخلق فترى فيه إمارات الصنعة، ولك أن تعرض عنه وتلحظ الوجود المحض، وتعلم أنه لا بد من وجودٍ بالذات، وتعلم كيف ينبغي أن يكون عليه الموجود بالذات. فإن اعتبرت عالم الخلق فأنت صاعد، وإن اعتبرت عالم الوجود فأنت نازل تعرف بالنزول أن ليس هذا ذلك، وتعرف بالصعود أن هذا هذا".

وهو يُشير هنا إلى طريق النظر العقلي في عالم الخلق حيث يتوسط المخلوق للدلالة على الخالق، كما يفعل فلاسفة الطبيعة في الاستدلال بوجود الحركة على وجود محرك، وباستحالة اتصال المحركات إلى ما لانهاية، على وجود محرك أول لا يتحرك كما هو الحال عند أرسطو.

كما يُشير الفارابي إلى طريق الحكمة الحقّة (الحكمة الإلهية بمنظوره الدينيّ)، التي لا يُستدلُّ فيها على الخالق بالمخلوق، بل بالنظر في الوجود ذاته، وهو تأمل يرى إلى الوجود بوصفه متماهيًا مع ذاته، من حيث هو واجب وممكن؛ واجبٌ في ذاته ولذاته، وما عداه يكون ممكنًا في ذاته.[105]

ويذهب ابن سينا في كتاب "اللّام" إلى إنكار المسلك الأرسطيّ، بأن تكون الحركة هي السبيل إلى إثبات الحق الذي هو مبدأ كلّ وجود. وابن سينا يميل إلى طريق النزول من الحق إلى الخلق بدلًا من ازدواجية الطريق عند الفارابي. أما الشيرازي فهو يقفز فوق دليل "الإمكان والوجوب" (كما هو

---

[105] انظر كتاب "برهان الإمكان والوجوب بين ابن سينا وصدر الدين الشيرازي"، عادل محمود بدر. دار الحوار للنشر. سوريا، 2006.

عند الفارابي وابن سينا) من الوجود بوصفه مفهومًا إلى الوجود في حقيقته؛ هذه الحقيقة التي تشير إلى نقص في الكمال في برهان الفارابي وابن سينا، وعلى الرغم من انتفاء دور المخلوق كوسيط، لكنه يظل شبيهًا لبرهان الحركة عند فلاسفة الطبيعة. وهو يعزو ذلك إلى بقاء الوسيط في الدلالة على الحق في صورة "الإمكان" الذي هو من خواص الماهية، حيث حلّ "الإمكان"، هنا، مكان المخلوق. وهذه الحقيقة، عنده، ترتبط، في جوهرها، بالبداهة، ومتحققة تحقُّقًا أصيلًا في الوجود، ولا وجود للماهية إلا بالعرَض والمجاز[106].

[106] انظر المصدر السابق، "برهان الإمكان والوجوب...".

الباب الثاني

مدخل إلى طبائع الموسيقى عند العرب

المقالة الخامسة

الارتجال الموسيقي عند العرب

نبذة

في التأليف الموسيقي، كأننا أمام صراعٍ سرمديّ بين إرادتَين: إرادة مُعايشة "الصّوت" داخل لحظة الانفعال الموسيقي، وإرادة التدوين، أو تحويل هذه "المُعايَشة" إلى نصٍّ موسيقيّ مكتوب، خارج اللحظة.

المفارقة الأولى تنبع من الفارق التراجيديّ بين "إرادة التدوين" وبين محدوديّة الإمكانيّات الواقعيّة لفعل التّدوين؛ هذا الفارق الناتج عن شعور الموسيقيّ بأن التدوين لا يستطيع أن يعبّر عن حقيقة مُعايشته الحقيقيّة المحسوسة للفعل الموسيقي في لحظةٍ بعيْنها، ولا يُشبع رغبة الصّوت اللانهائية لإحاطة الصّمت بوصفه كُلًّا وحقيقةً واحدة لا يجوز مطّها في الزمن الجافّ وتأمّلاته لذاته الموضوعيّة؛ النصّ المدوَّن هو النصُّ المكتوب على الورق، والفكرة الموسيقيّة هي الفكرة التي نفكّر بها، والتماهي الكلّي بين الشيئَين غير ممكن إلَّا مُصَحَّفًا، أو مُؤوَّلًا، بدءًا من مفاعيل نقل الفكرة إلى الورق، ثم عبر تأويلات العازفين وطرق التلقّي لدى المُستمعين.

في مقاربته الجمالية، يصف هيجل الفن الشرقي بأنه فنٌّ رمزيّ ناقصٌ، ينعدم فيه التوافق بين الفكرة والشكل، وبالمقابل، يصف الفن اليوناني بأنه فن التوافق بين الفكرة وتجلياتها الخارجية، فإننا نضع هذه الأفكار موضع المساءلة في مقالتنا. كما، وحين يلخص هيجل تراجيديا الفلسفة في "فينومينولوجيا الروح" قائلًا إن الكلّ هو وحده الحقيقيّ، فإننا نتساءل إن كانت "الحقيقة" بمعناها الكلّي المطلق، إن أمكن إحاطتها في عقولنا، هل هي ما يعبر عن الزخم (المومنتوم) الموسيقي عند الارتجال في الموسيقى العربية؟ والسؤال الآخر المتعلق هو: كيف تنعكس هذه الرغبة بالإحاطة (الإحاطة بالحقيقة الكليّة) والإمساك بها، عبر فعل

المُعايشة الموسيقيّة، عند الموسيقيّ العربي؟ وإن صحّ الادّعاء، فكيف تنعكس على طبيعة وطبع الموسيقى العربيّة؟

لكن، ربما يبقى السؤال الأهم في هذا البحث، هو كيفيّة ملاءمة ومُطابقة هذا النُّزوع إلى جوهر الصّمت، والقبض على كليّته في لحظة تجلٍّ لا تُقاس بحسابات الزمن التقليديّة، مع الحاجة إلى التفكير به ومقاربته معرفيًّا وذهنيًّا؛ فما معنى انتشار النفْس في الزمن، موسيقيًّا، وفلسفيًّا؟

الارتجال الموسيقي أو التدوين:
جدليّةُ توافُق الفكرة والشكل

من الصعب فهم أي ممارسة موسيقية خارج مفهوم المُحاكاة[107]. فالتدوين الموسيقيّ محاكاةٌ: حيث تُحاكي الكتابة الفكرةَ الموسيقيّة، فتستنطقها على الورق. لكن، ما الذي تُحاكيه الكتابة في الفكرة تحديدًا؟ ما حدود قدرة لغة التدوين الموسيقي على محاكاة ماهيّة الفكرة؟ ثمّة عناصر فيزيائيّة، محض فيزيائية، في مكوّن كلّ فكرةٍ موسيقية، تتضمن الدرجات النغمية، والأزمنة، والطبائع (الألوان) الصوتية، وحتى بعض الطبائع التعبيرية، كالتوصيل والتقطيع، والقوة، والضعف، والتباطؤ، والتسارع، و"استراق الزمن" (rubato)، وكثير من العناصر التي يمكن ترجمتها ضمن المستوى الفيزيائي الحركي للموسيقى، كالزخرفات النغمية على أنواعها. لكن، كيف تتحكم هذه المكوّنات بالأثر النفسي عند مَن يُمارس الموسيقى أو يستمع لها؟ وهل تتوقف ماهيّة الفكرة الموسيقيّة عند هذه الحدود؟ والسؤال التالي هو إن كانت الفكرة تعي ذاتها لحظة الانفعال الأولى، خارج فعل التدوين، كما تعيها على مدى سيرورة التدوين وتموضعها التراكمي على الورق، خارج الذات المُفكّرة؟ وأخيرًا، ما الذي لا يُمكن تدوينه في الأفكار الموسيقيّة التي تراود موسيقيًّا، عربيًّا على سبيل المثال، لم ينشأ

---

[107] المحاكاة هي ترجمة لأحد معاني كلمة Mimesis بالإنجليزية، والتي تتضمن، كذلك، معنى التنكّر (Disguise). يُفيدنا هذا التّضمين في التعبير عن فكرتنا حول المحاكاة بوصفها تنكّرًا، لا بوصفها تقليدًا، كما سنفصل في مقالتنا.

على ثقافة التدوين أو القراءة، بل ثقافة السّماع والارتجال؟ (جبران، 2022، الصفحات 49-70).

اللا-تدوين في الموسيقى هو كذلك محاكاة، حيث يُحاكي المؤدّي (المغني أو العازف) موروثًا موسيقيًّا وثقافيًّا مُكتسبًا، فيعزف ما حفظته الذاكرة، أو يرتجل في اللحظة العينية.

"هل الفن محاكاة؟"، هو سؤالٌ ارتبط عند كلٍّ من أفلاطون وأرسطو بسياقٍ سابق يتعلق بمسألة تَمَظْهُرِ الفنّ، وإن كان هذا التّمظهر يعبّر عن ماهيّةٍ، أو عن "واقعٍ حقيقيّ"، أو إيهام يعبر عن "عالمٍ حسّيّ". إن مثال الكهف الأفلاطونيّ المعروف، يفسّر لنا منطق أفلاطون الذي يعتبر الفنَّ مجرد خداعٍ وإيهام، تمظهرٌ لا يعكس الواقع الحقيقيّ، في حين أن أرسطو قد انزاح في أفكاره عن هذه المقاربة مُحدِّدًا مهمّة الفن في المحاكاة. (بدوي، 1996، الصفحات 22-27).

تنطلق مقاربات أفلاطون وأرسطو من التنظير إلى الفنون الجميلة البصرية تحديدًا، حيث تحاكي هذه الفنون الموجودات في الطبيعة، أي تحاكي الواقع المنظور بالعين. لكن، كيف لنا أن نطبق هذه الأفكار على فن الموسيقى الذي لا يخضع للمنظور، فلا يُحاكي إلا ما يجول في خاطر الإنسان الموسيقيّ من مسموعاتٍ، وإن كانت تحاكي شيئًا، فهي تحاكي موروثًا إنسانيًّا. وحين نتحدث عن الارتجال، أي تأليف الموسيقى في اللحظة، فإننا نتحدث عن فيضٍ من الأفكار التي تتمظهر، لا بوصفها محاكاة لمثالٍ عينيّ تكشّف مسبقًا، بل بوصفها محاكاةً لمثالٍ فائقٍ يعبر عن منظومةٍ موسيقيّةٍ بأكملها، بكلّ ما فيها من احتمالاتٍ قابلةٍ للتمظهر بحسب قوانين جمالية تم اكتسابها واستبطانها، ثم إعادة إنتاجها من جديد في لحظة بعينها، دون تخطيطٍ محدّدٍ مكتمل مسبقًا.

تستنطق "الموسيقى العربيّة" صَمتَها الخاص خارج أيّ عمليّة تدوينيّة تراكميّة، مُستبدلةً آليّة التّنصيص (أو التّدوين) بآلية الذاكرة الفردية ضمن علاقتها بالذاكرة الجمعيّة المكتسَبة. وكأنّ "الموسيقى العربيّة" في غير حاجةٍ إلى "وثيقة"، أو "مُدوّنة" تشكّل "المكان" الذي يمكن للتجربة الموسيقيّة المُعاشة، في لحظة بعينها، أن تتأمّل ذاتها من خلاله، وتُعيد تموضعها وتشكيل ذاتها داخل سيرورة هذه التأملات غير الخاضعة إلى طبائع الذاكرة والنسيان، بل إلى طبائع الكتابة والمحو؛ الذاكرة الأقوى هي الأقرب إلى المُدوَّنة، وهي الأقدر على الرجوع إلى ذاتها مرارًا عبر مسافاتٍ زمنيّة تُفسح المجال لصاحب الذاكرة أن ينظر إلى نِتاجه من زوايا نظر متعددة. فكيف نفهم إذن العلاقة بين الذاكرة الجمعيّة غير المدوّنة، وذاكرة الفرد المُدوَّنة؟ أين تلتقي الآليّتان وأين تفترقان؟ هذا كلّه على مستوى التجربة الفرديّة، ولكن كيف تؤثّر هذه الفوارق على التجارب الجمعيّة ومراكمتها عبر الزمن؟ واشتقاقًا، ما دلالة "النِّسيان"؟ وما دوره في تشتّت الروابط البنيوية الواضحة داخل الارتجال الموسيقى العربيّ، عزفًا وغناءً؟ ما الروابط الخفيّة التي تشكّل "مادة لاصقة" للجُمل الموسيقية المتتابعة في فن الارتجال؟

لا بدّ هنا من إدراك حقيقة هامّة تكمن في أن النسيان، وهو العدوّ الظاهري للذاكرة، هو ليس كذلك في حقيقة الارتجال الموسيقي عند العرب، بل هو، بالمعنى الأكسيمورونيّ[108] (أبو جابر-برانسي، 2013) يصير

[108] التناقض الظاهري (Oxymoron) أو الإرداف الخلفي؛ أو التّناقض اللّفظيّ هو صورة بيانية تجمع لفظتَين متناقضتَين ظاهريًّا وهو ما يمنحهما معنى جديدًا. وللتوسع في مفهوم الإرداف الخلفيّ (الأوكسيمورون)، راجع: ريما أبو جابر-برانسي، الإرداف الخلفيّ (الأوكسيمورون) في الشِّعر العربيّ ومساهمته في بناء المعنى. (حيفا: مكتبة كلّ شيء، 2013).

إلى نسيانٍ يتذكّر؛ بمعنى أنه حفرٌ في ذاكرة البشر خارج ذاكرة الورق، كما يشكّل المحو جزءًا بنيويًّا في عملية التدوين.

من هنا، فإن الموسيقى العربية التقليديّة المدونة (الأغاني، السّماعيّات، اللونغات، والمعزوفات الآلية المختلفة)، هي تدوينٌ بينيٌّ، بين الارتجال الحرّ وليد اللحظة المُعاشة، وبين التدوين الدقيق الموجِب. بمعنى آخر، هو استطرادٌ للارتجال، لكن غير الحر، المُقيّد بلحنٍ بعينه، تاركًا هامش الارتجال إلى هوامش زُخرُفيّة وآدائيّة تأتي من الذاكرة الثقافية المُكتسبة، لا من النصّ المُدوَّن ذاته. وبهذا المعنى، فإن نصوص الموسيقى العربية التقليديّة هي نصوص لا تنضب (inexhaustibility)[109]؛ حمّالة لتأويل، وتحمل في طيّاتها عناصر التضادّ لما هو سائد ومتعارف، وتصبح صفة التضادّ للنصّ الموسيقي عنصرًا لعدم الاستقرار، على حدّ قول روس. (Ross, 1982).

هذا النصّ، الذي لا ينضب ولا يستقر، يتيح للعازف (أو المغني) التعامل معه على أساس الندّ، ويمكّنه من إعادة تشكيله من جديد وفق تحليل الإجراءات الأسلوبيّة للعناصر غير المتداولة.

من المسائل الهامة التي لا يُمكن إغفالها في بحث كهذا، هي الفرق بين زمن اللحظة الموسيقيّة الارتجاليّة "الذاتيّة"، العفويّة، "المُسْتَغْفِلَة[110]"، والعابرة"، وبين زمن التّدوين بوصفه سيرورة "موضوعيّة" تراكُمِيّة.

في مقارنة سريعة بين الثقافات الموسيقيّة التي تعتمد على المُؤلَّفِ الموسيقيّ المُدوَّن وبين الثقافات الموسيقيّة التي ترتكز إلى الارتجال

---

[109] يشير مصطلح عدم الاستنفاد أو النضوب إلى ماهية أو حالة لا تنضب ولا يمكن استنفادها أو استهلاكها تمامًا. إنها خاصية مورد أو مادة أو مفهوم يحتوي على إمدادات أو إمكانات لا نهاية لها.

[110] أي التي تتناسى وتُهمل وتُهمّش.

الموسيقي الذي لا يُعايش إلَّا لحظة ولادته ذاتها، في مقارنة سريعة كهذه، يبقى الانطباع وكأن الموسيقى العربيّة، بوصفها موسيقى الارتجال الفردي والاسترسال الذاتيّ بالدّرجة الأولى والأخيرة، وكأنّها مكتفية بذاتها في الـ"هُنا- الآن"، وفي غير حاجةٍ إلى إفصاحٍ مُضافٍ يُبيّن دلالاتها أو يبحث عن مشروعيّة سلوكها الصّوتي خارج هذا الـ"هنا- الآن".

ما يُستشَفُّ، للوهلة الأولى، في مناجاة موسيقيٍّ عربيّ هو ذلك القلق الطالع من سفرٍ شاطحٍ داخل صَمته النفسيّ نحو بحثٍ أنطولوجيّ يقتضيه الحوار الصّوتيّ مع الصّمت؛ إنه "يبحث" في صمته عن تلك اللحظة الأنطولوجيّة المنفلتة من الصّوت المقيّد بإكراهات القوانين والقواعد الموسيقيّة المُسبّقة الكامنة في ذهنيّة العازف وسياقها الثقافي الأعم.

في السياق التقليدي يبدو الموسيقي العربيّ، بوصفه عازفًا مُناجيًا، متماهيًا مع الصّمت من حيث هو خزان للذاكرة الموسيقيّة، يستخرج منها ما حفظ وما استساغ، آتيًا من الماضي، منوَّعًا على الأنماط والأنساق الموسيقيّة الموروثة والجاهزة، فلا يتقيّد بالقواعد والقوانين والتركيبات والجُمَل والتحويلات المقاميّة والزّخرفات والتّلوين، إلَّا لكي يبتعد عن استنساخ الآخرين، والسقوط في تكرارٍ قد ينتقص من تميُّزه وبراعته، باحثًا في مساراتِ ارتجالاته عن لحظة استخراج الـ"آهات" من حناجر المُستمعين وأفئدتهم؛ هنا تكون الذّروات وصولًا إلى القفلات الميلودراميّة (Melodramatic) المُستَثيرة للانفعالات الحادة.

في السياق غير التقليدي، يبدو الموسيقي العربيّ، بوصفه عازفًا مرتَجلًا، لا مؤَلِّفًا بُنيويًّا ومهندسًا، متماهيًا مع الصّمت من حيث هو "الكلّ" (أو ما سوف نسميه لاحقًا "الوضعيّة الفائقة"). فلا يتقيّد بالقواعد

والقوانين والتركيبات (أو الجُمَل) الموسيقيّة الموروثة والجاهزة إلّا لكي ينفلت منها، جامعًا شتات الاختلاف، مُلَملِمًا منافي سَفره داخل الصَّمت "الفائق" الذي لم يُفْصِح عن ذاته بعد، ولم تُستكشف خزائنه الممكنة عند لحظةٍ بعينها؛ إنه يأتي من المستقبل، من مكانٍ لم تطأه أقدام التجربة التقليديّة المُعاشة موسيقيًّا، بعيدًا عن سطوة القواعد وقوالبها؛ إنه يبحث عما يُمكن أن يُفاجئه داخل هذا القلق المُسافر، وكأنه غير مَعْنِيٍّ بالمسار، وغير معنيّ بالمبنى الهندسي وبالتخطيط البنيوي بعيد المدى... إنه يُسافر في الصّمت بحثًا عن لحظة واحدة، هي كلّ ما يعنيه: لحظة الاختلاف. لحظة استنطاقٍ جديدة للصّمت الفائق.

إن شرط الإبداع والإفصاح الأصيل في لحظة الارتجال الموسيقيّ، بوصفها اللحظة التي يتزامن فيها الفكر مع الفعل، هي لحظة الإصغاء إلى الصّمت، خارج "العقل المُقيّد"، بامتياز. هذا الإصغاء لا يكتفي بفعل الاستقبال، بل هو قذفٌ للنفس إلى دائرةٍ يُمكن فيها للعقل البشريّ أن ينفعل بالصّمت ويستنشق أنفاسَه؛ الموسيقى هنا، صَوتيًّا أو تدوينًا، وانفعاليًّا أو تخطيطيًّا، هي سَعيُ الصّوت إلى استنطاق الصّمت حيث لم يُفصح بعد، وحين يفلتُ "اللّا-إفصاح" ينقطع الصّوت.

الارتجال في وجودهِ مُهَدَّدٌ بالزوال. فهو "وليدُ اللّحظة" وابن الذاكرة والنسيان في آنٍ معًا. هل الارتجال بوصفه فعل خَلْقٍ موسيقيّ موجودٌ حقًّا، أم أنه سلسلة من الأساليب التأمليّة الموروثة، ونِتاجٌ لتنويعاتٍ لا نهائيّة وإعادة تأويل تَفرِضُهُ الذاكرةُ بوصفها الوجه الآخر للنّسيان؟

إذا كانت لحظة الارتجال أو التوليف اللّحظي (التوليف[111] لا التأليف) هي لحظة فكرٍ وتفكُّر، فما هو موقع الذات وأين تكون في هذا الكوجيتو[112]؟ فإن لحظة الارتجال هذه هي استرسالٌ ما يستخلصُ سيرورةً لم تبدأ من الـ(هُنا-الآن) بالضّرورة، ولا هي انتهاءٌ وجوديّ، بل انفتاحٌ، لا على الماضي السيروري الذي تأتي منه وحسب، بل انفتاحٌ على سلسلة مستمرة في المُستقبل الراهن داخل فعل الارتجال عينه.

نعم، إننا كما لو **كنَّا في لحظةٍ حاضرةٍ، ماضيها مُستمرٌّ، ومُستقبلُها راهنٌ فيها** يُوجّهها ويسبق تحقّقها. فأيُّ كوجيتو يصلح هنا لتوصيف الحالة التي ندرسُها؟ هل هو الكوجيتو الديكارتيّ (أنا أفكر إذنْ أنا موجود) أم هو الكوجيتو السّقراطي (اعتن بروحِكَ)، أم الأوغسطينيّ (الإنسانُ داخلي)؟ وهل الذاتُ هنا تتقاطع مع (الأنا أفكر) الكانطيّة التي

---

[111] التّوليف هنا بمعنى جمع الأشياء على نحو متناسق ومنسجم كما يحدث في عملية المونتاج، أما التأليف فلا يقتصر على عملية التنسيق بين المواد، بل ابتداعها.

[112] الكوجيتو (Cogito) هو مبدأ في الفلسفة وضعه الفيلسوف ديكارت للتدليل على أن "التفكير" هو شرط الوجود: "أنا أفكر، إذنْ أنا موجود". (Cogito, ergo sum).

ينبغي أن تُصاحبَ كلَّ تمثيلاتها، أو "الأنا" الفِيشتيّة[113] التأمليّة؟ كيف إذنْ، تكون العلاقة هنا بين ذاتٍ "فاعلة"، حيث الذات تنتشر في الزمن (distentio animi)، وبين وجودٍ موسيقي يضع الذاكرةَ أمام تحدٍّ تأمُّليٍّ لكي تحافظ على تطابقٍ ما مع ذاتها وبُنيَتِها أمام "هجمات" النسيان في الزمن المُتواري، فتصير الذاكرةُ بذلك، لا ضدًّا للنسيان، بل وجهه الآخر الذي يستند عليه في مناوراتٍ، هي ما يُحدّد شكلَ الارتجال وناتجه الموسيقي في نهاية المطاف. (ريكور، 2006، الصفحات 23-35).

هنا، ولكي نُحدّد شكل الذاكرة، لا بدّ أن ننظر إلى نوعَيْن من النّسيان، إن جاز التعبير، ينحتان في الذاكرة ويُشكّلان ملامحها: النسيانُ النفْسيّ، والنسيانُ البُنيويّ. وحصيلة اشتغال هذَين النَّوعَين من النسيان في نحت ذاكرة الارتجال الموسيقي، هو ما يُضيء الجانب السيميولوجيّ الذي يُنتج "المعاني" أو "الأفكار" الموسيقيّة في نهاية المطاف، ويُشكّك بإبقاء التفكير في الذات الفاعلة منحصرًا حول هذه الذات، وبإبقاء الذات الفاعلة قائمةً بنفسِها إزاء فعلٍ موسيقيٍّ أصليٍّ سابق، أساسيّ ومؤسّس.

البُعد النفْسي للنسيان هام من حيث فهم مدى تقدّم الفعل الواعي أو تراجعه داخل الفعل الموسيقي الارتجالي (عزفًا آليًّا كان أم غناءً)، فإن البُعد النفْسيّ يحملُ النّسيانَ على نقطةٍ محدّدةٍ داخل السيرورة المُسترسلة دون خطّةٍ مُحكمةٍ مُسبَقَة؛ إننا أمام تداعٍ للذاكرة يؤثّر فيه النّسيان النّفسيّ عند مُفترقاتٍ لَحظيّةٍ بعيْنِها، لكنّها تؤثر في البنية العامّة. فإن الروابط اللحظيّة أو المفترقات الزمنيّة هي ما يحدّد سرديّة البُنيان

---

[113] "الفيشتيّة": نسبةً إلى الفيلسوف الألماني يوهان غوتليب فيشْتِه (1762-1814). والأنا، بحسب فيشته، "كما تطرح ذاتَها، هكذا تكون، وكما تكون تطرح ذاتَها"، فالأنا عنده هي ذاتٌ مُطلقة. (راجع الموسوعة البريطانية، فيشته).

الموسيقي المُتداعية بأكملها. فإلى أيّ مدى تتفوّق الذاكرة البُنيوية على النّسيان البُنيوي، وإلى أيّ مدى يختلّ التوازن بين مِزاجيّة اللحظة النّفسيّة وبين الذاكرة الحسّية؟ وإلى أيّ مدى يظلّ فعلُ الوعي الموسيقي الرّصديّ لانبعاثاتِ الموسيقى على سطح الممارسة، مُكرّرًا ناسِخًا مُنوّعًا، أو يحفر عميقًا تحت وهج الانبعاثات الظاهريّة للصوت، الزخم (المومنتوم) الموسيقي والعبارات الموسيقيّة المُركّبة؟

عودًا على بدءٍ، وانطلاقًا من تعريفنا للمكون الموسيقي الأول بوصفه صوتًا وصمتًا في آنٍ معًا، فإن الأفكار الموسيقيّة التي تُفصِحُ عن نفْسِها هي ليست، في نهاية المطاف، سوى انهيارٍ للوضعيّة الفائقة (superposition) التي تكون عليها مُجمل الأفكار الموسيقيّة الممكنة قبل تحقّقها، ونتيجة هذا الانهيار الحاصل، بسبب تدخّل الوعي (الرّصد الفكري الواعي والانتقائي)، تنهار الوضعيةُ الفائقة (حيث جميع الأفكار مُتاحة في مكانٍ وزمانٍ واحدٍ هو "الصّمت" الفائق) لصالح تحقّق فكرةٍ واحدة ووحيدة من بين مجموع الاحتمالات الممكنة، صوتيًّا. فيكون الإفصاح عن الترابط، البناء، التشتّت، الشّطح، الانضباط في المواد أو في الزمن، التسلسل وغير ذلك من مكونات الزخم الموسيقي، يكون الإفصاحُ عن كلّ هذا بقدر تدخّل الوعي أو تنحّيه، ويكون بحسب الشكل الذي يتدخل فيه أو يتنحى عنه.

"النّسيان" هنا، هو شكل من أشكال "الاعتراض" على أولويّة الوعي في ممارسة هذا النوع من الفن الموسيقي الارتجاليّ. وهو اعتراضٌ، في لحظاتٍ بعينها، وليس اعتراضًا كُليًّا؛ بمعنى أنه اعتراضٌ مَوضِعِيٌّ يقضي بوجود حقلٍ بَيْنيّ، مكانٍ "برزخيٍّ" ما، أو بالأحرى سلسلة من الأماكن حيث يغفل النظر عن الإدراك الداخليّ للذات الفاعلة.

هذه "الأماكن "البرزخيّة"، التي تتضمن في طبيعتها وتكوينها ومعناها ما هو "عائقٌ obstacle" أو "حائلٌ دون hindrance" أو "منفصل separation"، ليست هي ما يُحدد اللاوعي، بل ما هو قبل الوعي، أي قبل كلّ ما هو توصيفيّ وظاهراتيّ[114]، يتحدد بوصفه أنساقًا أو مجموعاتٍ من التّمثيلات التي تشكّل قوانينها الخاصّة وتدخل في علاقاتٍ متبادلةٍ لا تختزل أي مُكوّنٍ نوعيٍّ ظاهرٍ من مكوّنات الوعي، أو أيّ تعيينٍ للانسياب الموسيقي في وجوده اللحظيّ المُعاش ارتجاليًّا.

من هنا فإن بُنية الموسيقى الارتجالية تبدأ من نقطة تعليقها العام لخواص الوعي، مما يجعل منها "بُنيَةً مُضادّةً" للظاهراتيّة التي لا تشترط الهبوط إلى الوعي، بل تخفيض مستوى الوعي، أو تدخّله وتأثيره بوصفه ذلك الرّاصد المسؤول عن انهيار دالّة الوضعيّة الفائقة للاحتمالات الموسيقيّة الممكنة غير المتحقّقة بعد، وهي لا تتحقّق إلا بانهيار هذه الوضعية لصالح تحقّقِ أحد الاحتمالات الممكنة، ما يعني انكفاء بقيّة الاحتمالات بالضرورة.

هذا التخلّي المُسبق للوعي البُنيوي هو ما يجعلنا نتحدّث عن "نِسيانٍ بُنيويّ" مُشتقّ ومُكمّل لحضور الذاكرة البُنيويّة، وهو ما يُحقّق شرطًا لتباين الحقل الواحد، وهذا ما يجعله برزخيًّا بالضّرورة.

من الصّعب بمكان، أن نفصل، في فن الارتجال الموسيقي، بين أثر الفكرة أو الزخم الموسيقي (المومنتوم) وبين معقوليّة هذا الزخم أو الفكرة. إن الوعي المُباشر هو ما يمنح لأثر الفكرة الموسيقيّة معقوليّته، وهذا

---

[114] الظاهراتية أو الظواهرية أو الظاهرية Phenomenalism هي وجهة نظر فلسفية تقول بأن الأجسام الفيزيائية لا يمكن بشكل قابل للتبرير القول بأنها موجودة بذاتها (أو بجوهرها)، ولكن فقط كظاهرة مدركة أو كمحفزات محسوسة.

يختلف عن الأثر نفْسه في ذاته وعمّا "يُفصح" عنه في وجوده الخالص، خارج الوعي الرصديّ المباشر الذي يؤثر فيه ولا يتركه على حاله في وضعيّته الفائقة. لكن، إلى أيّ مدى تكون هذه المعقوليّة مُتاحةً للوعي الذي تفصله عن مستويات تأسيس "المعنى" أو "الدّلالة" الموسيقيّة موانع وحواجز كثيرة تقع في المسافة بين الذاكرة والنسيان؟ هذه الموانع التي تشبه إلى حدٍّ كبيرٍ في وظيفتها وطبيعتها الكبت الذي نتعثّر به في الطريق بين الوعي واللاوعي ذهابًا وإيابًا. وهذا تحديدًا ما يُفسّر طبيعة "بنية" النّسق الارتجالي بوصفه لا بُنيويًّا، حيث سلسلة الذاكرة التي هي ذاتها سلسلة من النسيان، تقطع الوعي عن معناه، وتُفقده سيطرته الكاملة على المسارات، دون أن تفقده تمامًا. هنا يتجلّى مفتاح النموذج المَواضعيّ، حيث تضع حركيّةُ الموانع نَسَق اللاوعي خارج إمكانيّة إدراكه، فتُبقيه في مساحة هي عُرضة للتأويل، تتماشى مع الاعوجاجات والانزياحات التي تُشكّل منطق الانسياب الارتجاليّ بعيدًا عن المنطق الذي يسهل ضبطه بالأدوات الواعية الواقعية، وكأن به حلمًا لا يخضع لقانون التيقُّظ. يتقاطع هذا مع ما أسميْناه سابقًا بالنصّ اللا-نفاديّ (inexhaustibility). الذي لا ينضُب.

إن غيابَ التأليف الموسيقيّ (أي ذلك الذي لا يستدخل أي عناصر غير موسيقية ويقتصر على اللغة الموسيقية وحدها) في الثّقافة الموسيقيّة العربيّة عبر تاريخها، باستثناء التاريخ الحديث (القرن العشرين والحادي والعشرين)، غيّبَ كذلك مفهوم العازف بوصفه وظيفةً قائمةً بذاتها. وكي لا نقع في ارتباكٍ مفهوميّ في ظلّ غياب التّعريفات، يجدر بنا أن نحدّد بعض المفاهيم التي نستخدمها وفقًا للسياق الذي نريد شرحه.

حين نستخدم مصطلح التأليف الموسيقيّ، فذلك كي لا نحصر الحديث في "التّلحين" وحده وصناعة الألحان التي لا تشكّل إلا أحد عناصر المُرَكَّب الموسيقيّ الأكثر تنوّعًا وتعقيدًا عبر الحضارات والأزمنة. وحين نستخدم مصطلح العازف، فإننا نميّزه عن "العازف المُرافق" (للغناء عادةً)، ونقصد العازف بوصفه مُؤوِّلًا مُبدعًا للنصّ الموسيقي المُدوّن. وحين نتحدث عن المُرتَجِل، فنعني بذلك العازف المُبدع، لا على الطريقة التقليدية، حيث يُعيد المُرتجِل إنتاج مخزونه المحفوظ على نحو أو آخر، أو حتى استنساخه عبر المُحاكاة والتّقليد، أو عبر قائمةٍ جاهزةٍ من التّنويعات التي يسهل توقُّعها مُسبقًا، بل على نحوٍ مُغاير قادرٍ على الإصغاء إلى اللحظة بوصفها طاقة إنتاج وإدهاش.

الآن، فإننا في هذه الجزئيّة من بحثنا، والتي نسبح فيها تحت عنوان "الروابط الخفيّة في فنّ الارتجال"، إنما نسعى إلى تأسيس فهمٍ جديدٍ لفنّ الارتجال/ فنّ الإبداع اللّحظي.

نبدأ من السؤال الذي يهتم بمعرفة إن كان ثمّة نسق موسيقيٍّ بُنيويّ يتحقّق، وما منابعه ومركّباته وآليات عمله؟ فهل هناك نصٌّ مرجعيٌّ

أو أكثر في الذاكرة الجمعيّة للعازفين ينهلون منه موادَهم الموسيقيّة؟ وهل هناك آليّاتٌ محدّدة وطرقٌ توجّه مسارات الارتجال وجمله اللّحنيّة وتطوّراته المقاميّة، وخوارزميّاته الصّوتيّة، والزمنية، والأدائيّة؟ وبعبارة أخرى، نتساءل: هل ثمّة مِعماريّة متناسقة يسعى المُرتَجِلُ إلى إنشائِها؟ وإن وُجدت هذه المِعماريّة، فأين وكيف تتحقّق وتتمظهر في أنظمة الصّوت والصمت؟

سنحاول أن نضع أصابعنا على بعض المحطّات المِفصليّة التي تُوجّه أفكار المُرتَجِل التّقليدي حين يشرع في العزف الارتجاليّ، في محاولةٍ لفهم بعض المكوّنات التي تشكّل قاسمًا مُشتركًا بين الارتجالات التي نسمعها، والتي تخضع في كثيرٍ من أبعادها إلى البُعد الاجتماعيّ بما يتضمّنه من مفاهيم تحدّد شكل الذّائقة العامة المُشتركة وطرق التّفاعل مع الجمهور المُتخيَّل، أو الجمهور الواقعي.

في البداية، يجدر القول بأننا لا نعرف في تاريخ "الموسيقى العربيّة" (وهو تاريخٌ غنائيٌّ بامتياز) شكلًا موسيقيًّا تأليفيًّا محدّدًا، بمعنى أن يقوم مُؤلّفٌ موسيقيٌّ عربيٌّ بتأليف نوعٍ موسيقيّ محدَّدٍ مُنضبطٍ في قوانين، يصدُر عن الفكرة الموسيقيّة وحدها بمعزل عن الشِّعر والنُّصوص الكلاميّة. ويكاد يكون "فنّ الارتجال الآليّ" هو النوع، أو الجانر (genre) الموسيقي الوحيد الصّرف الذي تعرفه الموسيقى العربيّة. أما كلّ ما عرفناه من أنواعٍ أخرى ذات صيغة بُنيويّة مُنضَبِطة فهو صادرٌ عن ثقافاتٍ غير عربيّة، أثّرت على نحو أو آخر في الموسيقيين العرب وأخذوا عنها. ونستثني في هذا الحديث القرن العشرين، لما يحمله من صفاتٍ طَفْريّة لا تعكس مُجمل التاريخ الموسيقي السابق عند العرب.

إذنْ، قُلنا على نحوٍ غير مُباشر إن فنَّ الارتجال هو فنٌّ ليس منضبطًا بالضّرورة تحت إطارٍ بُنيويٍّ وأنساقٍ ثابتة. لكن، من العبث كذلك أن نجعل من فن الارتجال فنًّا شطحيًّا غير بُنيويّ على نحو مُطلق. أليس كذلك؟

إذنْ ما القواسم المُشتركة التي تحدّثنا عنها سابقًا، وتشكّل روابط ما تُمكّن هذا الفنّ، وتوجّه أفكار من يُمارسه من الموسيقيين؟

لن نخوض في تفصيلاتٍ مُضنيّة، ونكتفي بما نحتاج إليه من استنتاجاتٍ يمكن التأسيس عليها من أجل تحقيق فهمٍ مُستقبليٍّ جديدٍ ينهض بهذا النوع من الفن الموسيقي الصرف الفريد في ثقافتنا الموسيقيّة، ونستفيد منه.

عباراتٌ موسيقيّةٌ ورموزٌ وخوارزميّاتٌ وموتيفات (motives) وتقنيّات وأساليب آدائيّةٍ وتنقّلاتٍ مقاميّة وتركيباتٍ زمنيّةٍ، بل وأمزجةٍ وعلاقاتٍ خفيّةٍ كثيرةٍ بين المواد الموسيقيّة، واستخداماتٍ وظيفيّةٍ محدّدةٍ للصّمتِ والسّكتات والتّمهُّلاتِ والإسراعِ والركون إلى المناجاة أو إظهار البراعة وغيرها من الأزخام "المومنتومات الموسيقيّة" (musical momenta) التي يستلّها كل عازف وموسيقيٍّ ارتجاليّ من الذاكرة الجمعيّة لهذا الفنّ، بما يستجيبُ للمُيول، تاركةً كثيرًا من المؤشّرات المطبوعة بالأسرار والألغاز التي لم تجد تفسيرًا منهجيًّا مُعرّفًا وواضحًا في قاموس المعنيين بهذا الفن. "وهل من حاجةٍ إلى ذلك؟" (يتساءل عددٌ من الموسيقيين الذين يُمارسون الارتجال التقليديّ حين قابلتهم وتحدّثت إليهم).

لا يدفع هذا النّوع من الأسئلة نحو النّفاذ إلى معماريّة الموسيقى الارتجالية، لتترك اهتمام هذا النوع من الموسيقيين العرب، وهو النوع

السائد، مقتصرًا على شذراتٍ من هذه المعماريّة، والدّوران في مداراتٍ محدّدةٍ من مادّتها ليكرّروا وحسب، مهما بلغوا من التّنويع الذي يظل مَوضِعيًّا مُنغلقًا على ذاته لا يخرج منها، بل ويكون سببًا، أحيانًا، في إساءة الفهم والإخلال فيما يمكن أن يُشكّل عَصَبًا قويًّا لتماسك هذه المعماريّة، حتى على مستوى الذّائقة العامّة التقليديّة. لا مهرب إذنْ من الحديث عن "المعماريين" عند الحديث عن المِعماريّة. فما الذي يجمع بينهم؟ كيف يتوافقون على الذّائقة؟ ما الذي يؤسّسون له ويحفظونه في نشاطهم هذا، حتى لو بدا في كثير من الأحيان تكراريًّا ممجوجًا؟ وأخيرًا، أين يُمكن النّظر قُدمًا في هذا النّوع من الفنّ؟ وهل يُمكننا مُقاربة هذا الفن عبر فهم المساحة البرزخيّة التي تتراوح بين فعل الذاكرة وفعل النسيان على أنواعه، حيث تتمظهر الموسيقى وتأخذ شكلها الأول والأخير في هذا النوع من الموسيقى العابر في الزمن؟

إننا أمام فنٍّ يمحو ذاته فيما يكتبُها؛ ينساها فيما يتذكّرها؛ يحجبها فيما يُفصح عنها.

فن الارتجال و"ثقافة الإلهام"

تحت مظلّة الثقافة العربية الإسلاميّة، وفي خلفيّة "فنّ الارتجال الموسيقي" وغيره من الفنون، ثقافةٌ تُلقي ظلالها على نمط الممارسات الفنيّة وأساليب تداولها ومُعالجاتها، هي ثقافة "الإلهام"؛ "فالله يُملي على القُلوبِ بالإلهام جميع ما يسطره العالمُ في الوجود، فإنّ العالَم كتاب مسطورٍ إلهيّ". (ابن عربي، الجزء 2، الباب 88، "في معرفة أسرار أصول أحكام الشّرع"، صفحة 160). هي ثقافة تستند إلى "جهلنا" بما ينبغي بنا فعله، حيث تركنا "ترتيبات" الله، فلا رأي لنا نُسديه، ولا عقل نُعمله. "... وإنّ جهلنا نحن صورة ما ينبغي في ذلك فالله تعالى رتّب على يدنا هذا التّرتيب فتركناه ولم ندخل فيه برأينا ولا بعقولنا" (ابن عربي، صفحة 160).

هل علينا أن نستنتج من ظلال "ثقافة الإلهام" هذه أن ليس هناك ما يقبل التّفسير أو الفهم البُنيويّ لفنّ الارتجال الموسيقيّ عند العرب؟

هل نحن أمام نموذجٍ من العازفين والموسيقيّين الذي يرون أنفسهم أنَواتٍ خالصةً ومتلقّية كونيّةً لا حيلةَ لها في الاختيار والبناء والسّرد الموسيقيّ وِفقًا لشروطٍ عينيّةٍ وسيكولوجيّاتٍ مُحدّدةٍ، بل تتّبع الشَّرطَ الإنسانيّ بوصفه شرطًا أنطولوجيًّا يسمو على الظروف؟ أو، وبلغةٍ تنهل من الأدبيّاتِ الأقرب عهدًا، التي تتحدّث عن "موت المؤلّف" بحسب رولان بارت مثلًا، وكذلك كما جاء في "مناقشة سؤال ما هو المؤلِّف" لميشيل فوكو (Michel Foucault)، نتساءل إن كنّا أمام نماذج من الموسيقيّين أفرغوا أنفسَهم من كلّ معرفةٍ مُسْبَقَةٍ في توجُّهٍ مُنعتقٍ نحو إصغاءٍ إلى "الأصوات"

الآتية من خزائن الصّمت الكونيّة التي لا يستوعبها عقلٌ في تقييداته وأنساقه؟

للوهلة الأولى، يبدو أننا أمام ممارسةٍ لا-قصديّة تتّجه، لا نحو الرابط المنطقيّ التالي في سرديّة محبوكةٍ، بل تتّجه نحو الأصل الصّامت المحتَجب. لكننا، وفي تأمُّلٍ أكثر عُمقًا للظاهرة، نزعم أن غيابَ المؤلِّفِ أو تواري الشّكّ المنهجيّ لا يعني بالضّرورة غياب الروابط التي "تُنظّم" ما يُؤلّفه الموسيقيّ المُرتجلُ. ففي حين يبدو هذا النّوعُ من "التأليف" الارتجاليّ غير خاضعٍ لمقولاتِ العقل القَصْديّة ومنطقه، بل يخضع لما يستطيع "أهل الكَشفِ" التقاطه بالفطرة والبداهةِ والحَدْسِ، ما يجعله مُكتَنَفًا بسحريّةٍ مُرهِبة (Uncanny) وسحريّة غُيُوبيّة (Occult)، فإننا، وبحُكم مراقبتنا وممارستنا الذاتيّة لهذا النوع من الفنّ، نفضّل الحديث عن شيءٍ سنُطلقُ عليه اسم **"التوليف المُرتَحل"**.[115]

نعم، لا نبحث، في "التوليف (الارتجاليّ) المُرتحل" سوى عن انتهاكاتٍ لقواعد هذا الفنّ؛ القواعد التي تعوّد عليها "العقل وفي هذا الانتهاك خروجٌ عن الدوائر المُغلقة التي لا تُفضي أبوابها إلا إلى ذواتها في حركةٍ اتّباعيّةٍ أفضل ما تُنتجه هو بعض التّنويعات أو لحظات ذات زخمٍ (momentum) إبداعيّ صُدَفِيٍّ، لا تعي ذاتَها ولا تُصغي إليها، فتمرُّ مُرورًا عابرًا كالسَّهْوِ. وفي هذا الانتهاك "توليفٌ" يرتحل بين أفكارٍ موسيقيّةٍ، ونبراتٍ مُعْرِبَةٍ (Inflections) قد لا تربط بينها علاقاتٍ منطقيّةٍ متسلسلةٍ مُحكَمة، لكن ثمّة بينها نِسَبٌ وخُيوطٌ خفيّةٌ على السّمَعِ، قد تبدو مُشتَّتَةً داخل النسيج الزمنيّ السّرديّ الخطّيّ المُفترض، فتضيع الرَّوابط وتخفَى العَلاقاتُ دون

[115] الارتحال هنا بمعنى Migration، وهو مصطلح أستعيره من أدبيات هومي بابا.

أن نشعر باختلالٍ، كأن قد وقع في "القلبِ" الصّائِتِ ما "سُطِّرَ" في الوجود الصّامت. وفي هذا الانتهاك تخلّي عن عاداتٍ ألفناها في نسجِ خُيوط الارتجال لحسابِ علاقاتٍ جديدة، واكتشافاتٍ تُفضي إلى رُتُجٍ مُغلقةٍ لم تُفتح من قبل أمام سَمَعنا.

ما يُساهم في إساءة، أو صعوبة، فهم ما يحكم العلاقات النغميّة والزمنيّة داخل "التوليف المُرتحل" هو هذا التوليف المتناسق والمُحكم للمومنتومات (الأفكار الموسيقيّة الموضعيّة اللحظيّة) من جهة، لكنَّه المُرتحل دومًا، غير مُستَوْقَفٍ من فكرةٍ بعينها أو بُنية بذاتها، فلا "تتطور" مواده ضمن خوارزمياتٍ يُمكن ضبطها خلال الاستماع، ولا يتوخّى صورةً شكلانيّة مُسبقة متكاملة ومُحكمة، أو خُطّةً مِعماريّة ذات طابعٍ هندسيّ قابل للضبط والفهم العقليّ.

في القرن العشرين، يُمكن أن نجد نماذج من المؤلَّفات الموسيقيّة المُدوّنة التي تستفيد من جمالية الارتجال بهذا المعنى، كما فعل المؤلِّف الموسيقي اللبناني عبد الله المصري في ثلاثيّته للكمان والتشيللو والبيانو بعنوان "مرثيّة" (موسكو 1989)[116]، حيث تتواشج الخطوط اللحنية بين الآلات الثلاث على نحوٍ يُحاكي الارتجال، لكنه مكتوبٌ ومضبوطٌ وقابلٌ للاستعادة الدقيقة. (يُمكن أن نجد مثل هذا الاستخدام في مؤلَّفه الغنائي الأوركستراليّ "مطر"[117] كذلك، على نحوٍ جليّ). مثل هذه النماذج تساعدنا على فهم أحد أشكال توظيف جماليات التّوليف الموسيقي الارتجالي في عمليّة التأليف الموسيقي.

---

116 يمكن الاستماع عبر الرابط المرفق في المرجع: (El Masri, ÉLÉGIE, 1998).

117 يمكن الاستماع عبر الرابط المرفق في المرجع: (El Masri, Matar , 2010).

يُمكننا القول بأن بوصلةَ العازفين والموسيقيين التقليديين الذين يشكّلون في عمومهم متن هذه الظاهرة الموروثة، تقوم على بضع مُرتكزاتٍ من الناحية السّرديّة العامة:

أولًا: البدايات. حيث تحوم الجُملُ الموسيقيّةُ حول درجة الارتكاز والرّكون الأولى في السُّلّم الموسيقي المعنى به في الارتجال (التقاسيم).

ثانيًا: التسلسُلات المقاميّة المألوفة والمُتناقلة التي تستسيغُها الأذن التقليديّة في كل مكان ومكان داخل العالم العربي، حيث هناك فوارق بسيطة في أولويّة الاختيارات وسُبلها بين الأقطار المختلفة بدءًا من العراق وصولًا إلى المغرب العربيّ.

ثالثًا: القَفَلات التي تمكن العازف/ الموسيقيّ من إغلاق دائرةٍ، عبورًا إلى دائرةٍ أخرى وصولًا إلى القفلة الأخيرة التي عادةً ما ترمي إلى قطف ثمار المسار التطريبيّ الطويل عبر الإدهاش التقني وإثارة الحماس وإظهار البراعة في انتظار التصفيق والإطراء.

رابعًا: الأسلوب الذي يتراوح بين عنصرَين أساسيَّين هما: التّطريب اللّحني المقاميّ الذي يستدعي الأمزجةَ والمشاعر، والإدهاش التقنيّ الذي يعبّر عن نفسه من خلال بعض المهارات التّقنيّة وإظهار البراعة المتعلّقة بالعناصر التي تُشير إلى القُدرة على العزف (أو تلك التي تشير إلى براعة الغناء في الارتجالات الغنائيّة).

ولننظر الآن في مكامن النقص المُمكنة لفهم مكوّنات المعماريّة الموسيقيّة الأمثل التي نبحث عنها. فلا قوانين ثابتة تمّ ضبطها مُسبقًا والسير على منوالها، لكننا، وفي استشعارنا لمكامن الخلل التي نحدس بها بالفطرة أو بالخبرة، يُمكننا الاهتداءُ إلى بعض خيوط هذه القوانين.

فيما يتعلّق بالبدايات، حيث ينسج الموسيقيُّ أفكاره وجُمَلَهُ اللّحنيّةَ مُحَوِّمًا حول درجة الرّكون/ الارتكاز الأولى في السُّلّم الموسيقيّ عادةً، نجد أن مُعظم الإشكالات المتعلّقة في هذه الجُزئيّة تعود إلى أمرَين اثنَين أساسيَّين، الأول يكمن في كيفيّة الخُروج عن درجة الرّكون الأولى والعودة إليها مُجدّدًا، والثاني، وهو تداعٍ منطقيّ للخلل الأول، وهو في التّناسق الزمني بين الجُمل الموسيقيّة ونِسَبها إلى بعضها البعض، بحيث يقع الموسيقيّ في تلكُّؤاتٍ واتباع طرقٍ التفافيّة نافلةٍ، وإطالاتٍ تُفقد البُنيَة الموسيقيّة من متانتها وتوازنها. فالهيكلُ الزّمنيّ لأيّ مُؤلَّفٍ موسيقيٍّ هو بمثابة هيكل القُوّة الحديديّ في العمارة.

وفيما يرتبط بالجزئيّة الثانية، فإن التشوّش في اختيار المسارات المُثلى للانتقال من درجة ارتكازٍ إلى أخرى لبلوغ التحويرات المقاميّة (Modulations) والنبرات المُعربة التي هي في صُلب التصوّر الجماليّ لفن الارتجال الموسيقيّ العربي، قد يُحدِث، هذا التشوّش، اضطراباتٍ في الخط السرديّ اللحنيّ كما تستسيغه الأذن القويمة بحكم العادة والفطرة والخبرة، وقد يؤدّي إلى مساراتِ بحثٍ ملتويةٍ عن مخرج مناسب يُعيد الموسيقيّ إلى المسار المُرتجى في كلّ محطّةٍ ومحطّة في سرديّة المؤلَّف الارتجالي.

من الجدير التأكيد، في هذه الجزئيّة، على وظيفة هامّة تؤدّيها هذه التحويرات المقاميّة في بُنية المِعماريّة الموسيقيّة على امتدادها. فإن أمكننا الحديث عن "تطوّر" ممكن في المواد الموسيقيّة، أو في "الحُبكة السرديّة" أو في "التصعيدات الدراميّة" أو المسارات الشّعوريّة والمزاجية على طول الارتجال، فلا يكون هذا الحديث ممكنًا خارج توظيفات المقامات وتحوّلاتها التي تشكّل عصب الخط السردي الموسيقيّ. فلكلّ مقامٍ وظيفته

الشّعوريّة "المُعتادة"، واستخداماته المزاجيّة المألوفة، وحين نتحدّث عن "المومنتوم" (momentum) بوصفه زخمًا حركيًّا، وطاقةً مُوجّهة في المسارات الموسيقيّة، فلا يكون استخدام مقامٍ بعينيه أو التحوّل نحو آخر خارج فهم تداعيات هذه الطاقة وكيفيّة استخدامها وتوظيفها لإحداث "تطوّرٍ ما" أو "تصعيد ما" يُساهم في بناء مشهدٍ بعينه داخل مجمل المعماريّة. وحينُ يُساء هذا الاستخدام أو يفتقد لفاعليّته المرجوّة منه، يحدث خللٌ موضعيٍّ في البناء العام، أو هشاشة تُضعفُ من التصميم ووحدته الهندسيّة وتماسكه البُنيويّ.

تؤثّر القفلات المتوالية للجمل أو سلاسل الجمل الموسيقيّة على بُنية الارتجالات وتشكيلاتها الزمنيّة على نحو واضحٍ وقاطع. فإن الخاصيّة الأهم في هذه القفلات تكمن في كونها تمثّلُ "حُلولًا" للجمل الموسيقيّة التي خرجت عن مكامن الاطمئنان والركون إلى الدرجة النغميّة الأولى في المقام الأساسيّ المُفترض للارتجال، أو عودة ما إلى المقام الأول بعد تحوُّلٍ، أو سلسلة تحولات مقاميّة، بحيث تشكل هذه العودة خواتم مُقنعة ومُرضية للأذن المُرتحلة[118] مع الالتواءات اللحنية والمقامية المتنوّعة. هذه المرافئ الآمنة في نهاية كلّ مطاف، تأتي قاطعةً حاسمة، لتَتْبَعَها لحظاتٌ من الصّمت والتّأهب نحو مطافٍ جديد.

ما معنى هذه القفلات من الناحية البُنيويّة؟ كيف تفعل وتؤثّر في صورة السرديّات الارتجالية المُرتحلة؟ وكيف نرى إليها من الناحية الجماليّة والفلسفيّة؟

---

[118] والقصد هنا، الأذن، أو طريقة السّماع المُرتحلة بين الثقافات، وغير المنغلقة في طريقة سماع محددة. وهنا، نستعير هذا المُصطلح للتعبير عن الارتحال المقامي، والتنقل بين عوالم المقامات والالتواءات اللحنيّة المختلفة.

لنتوقّف قليلًا عند هذه الجزئيّة ونبحث عن مُقارباتٍ تُجيب عن هذه الأسئلة الهامة لأيّ محاولة فهم وتحديثٍ مُستقبليّة، وتفتح الباب أمام تطوير معالجاتٍ جديدة على أساسها.

إن أول تأثيرٍ هامٍّ لطبيعة هذه القَفَلات يأتي من "الحاجة" إلى إقفال الجمل الموسيقيّة إقفالًا مُريحًا للأذن التقليديّة، لا يترك الجملة الموسيقيّة في حالةِ سؤالٍ مفتوح ومُعلّق. هذه ما يُبقي هذه القَفَلات ضمن دوائر المُتوقّع في السيرورات اللحنيّة. هذا العَوْدُ الدائم إلى المرتكزات النّغميّة المُطَمْئِنَة يُعيقُ، للوهلة الأولى، تطوير سيروراتٍ لحنيّة مُركّبة ومُتصاعدة ومتواترة كالتي نعرفها في موسيقى ريتشارد فاجنر مثلًا، حيث لا تنتهي عبارةٌ إلا وتُجدَلُ في عبارةٍ تليها عبر سلسلةٍ مفتوحةٍ من الجمل الموسيقيّة التي لا تركن إلى حلٍّ نهائيّ وارتكازٍ مُطمئنٍّ إلّا بعد مطافٍ طويل. وهذه القفلات التي تُلحّ على الموسيقي العربيّ في ارتجالاته بعد كلّ عبارة و"مومنتوم" تقف، على نحو أو آخر، عائقًا أمام تشكيلاتٍ لحنيّةٍ تترك المُستمع حائرًا أو متسائلًا أو متشوّقًا ولو إلى حين. بل، ما يُوجّه التأليف الارتجاليّ عند هؤلاء الموسيقيين هو أولًا وأخيرًا "التّطريب" و"التّجاوب الاسترضائيّ" مع توقّعات المُستمعين وإبقائهم عند شاطئ الأمان بهذا المعنى الحصريّ.

لا من توثيقٍ أو دليل تاريخيّ يُشير إلى تأثير التّلاوة القرآنيّة على فن الارتجال الموسيقيّ أو العكس، ولا نعرف على وجه الدقّة أيّ من الفنَّين سابق للآخر، لكن، في تأمّل انطباعيٍّ عام، نجد تقاطعاتٍ لا يُستهان بها بين الممارستَين على الرُّغم مما يفصل بينهما في الذهنيّة الفقهيّة والثقافية السائدة عمومًا. وفي باب القَفلات، وبسبب غياب البُنية السرديّة

المتسلسلة منطقيًّا داخل السُّور القرآنيّة، واستقلالية آياتها وموضوعاتها المتنوعة عن بعضها داخل السّورة الواحدة، فإن البنيةَ النصّيّةَ قد استدعت، على ما يبدو، معالجاتٍ موسيقيّةٍ محكومةٍ بنظام السُّوَر والآيات بما فيها من تشتُّتٍ موضوعيّ، وقفزاتٍ لا تسلسليّة في التتابع الزمني للآيات، وإغلاقٍ متكررٍ مقطوعٍ في المعنى والشّكل. أليس هذا ما يُفسّر، في أحد أبعاده، وُجوبَ الصّمت الفاصل بين الآيات والجمل، ويمنح للسَّكتاتِ وظيفةً يُحتّمها غياب آليات التطوير اللحنيّ الجَدْليّ المتسلسل؟ ولكن، هل ثمّة نظام ثاوٍ خلف تجاورِ الجُمل الموسيقيّة، أم أن هناك غيابًا لأيّ وحدةٍ نسقيّة في ظلّ عدم التقيُّد بنظامٍ دقيقٍ وتداعي الأفكار الموسيقيّة بحريّةٍ تفتقد فيه إلى الترابطات الجليّة والعلاقات التّواشجيّة البُنيويّة؟ هل نحن أمام فنٍّ له طابعٌ عرفانيّ شَطحيّ لا يُعنى بالأنساق الهندسيّة، بل ربما لا ينبغي تقييمه على هذا الأساس، ولا يُعنى بتطوير خطّيٍّ سرديٍّ يَعي أفكاره الموسيقيّة ويرى أبعادها وتداعياتها الممكنة وطرق معالجتها وتوظيفها في مِعماريّةٍ متماسكةٍ مُدرِكَةٍ لصورتها الكاملة منذ لحظة ولادتها الأولى على نحوٍ أو آخر؟ ألا تُفسّر جدليّة الذاكرة والنسيان هذه المسألة في بعضٍ أو كثيرٍ من جوانبها؟

ثم، ولا نزال في الجزئيّة الثالثة، تأتي القفلةُ الأخيرةُ التي نحبُّ أن نُسمّيها "قفلةُ التَّصفيق".

هنا ما يُذكّرنا بالخاتمات العُنفوانيّة الصّارخة والبطوليّة التي نعهدها في المؤلّفات الموسيقيّة الملحميّة في الموسيقى الكلاسيكيّة الأوربيّة، حيث تتكاتف الأوركسترا وتُثير حماسة الجمهور المتلقي بعددٍ من الضّربات التي تستعرض فيها قُوّتها وبراعتها، مع فارقٍ هام أساسيّ، هو غياب علاقة الحُبكة البُنيويّة بين هذه القفلات وما سبقها من ارتجالاتٍ، لتأتي

مُنفصلةً، للوهلة الأولى، عن جسدها الكامل، كأنها تؤدّي وظيفةً محدّدةً لم تأتِ إلَّا من أجلها، هي "الخاتمة" الحماسيّة البارعة.

هذه يقودنا إلى الجزئيّة الأخيرة المتعلقة بالأسلوب الذي يتراوح بين التّطريب اللحني المقاميّ وبين الإدهاش التّقنيّ.

تبدو بعض الارتجالات النموذجيّة أقرب إلى دغلٍ من الأدغال الكثيفةِ والمتراصّةِ لكثرةِ ما تحتويه من الموضوعات الموسيقيّة وابتذال البراعة في الأسلوب وتشتّت الصُور والأُخَيْلاتِ وازدحام التحوّلاتِ المقاميّة وتراكض الزّمن الذي يُثقل على أنفاس المستمِع المأسورِ بدهشةِ اللّحظة لا غير. نعم، لا نتحدّث عن فنٍّ تدوينيٍّ، لكن، ومنذ أن توفّرت لنا إمكانيّة التوثيق والاستماع مرّةً ثانية إلى ارتجالاتٍ اعتادت أن تتبخّر داخل لحظة الولادة عينها، فقد بات الأمر، خارج اللّحظةِ عينها، مفضوحًا غير قابلٍ للحياة خارج لحظة الولادة عينها.

أفلا يستدعي تطورٌ تكنولوجيٌّ كهذا استدراكًا موضوعيًّا وأسلوبيًّا لهذا النوع من الفنّ؟ ألا يضعه موضع تساؤلاتٍ وإعادة نظر تُحتّمها ضرورات الاستماع الثاني والثالث لهذه "المؤلّفات"؟ أم أنها تظلّ في مرتبة "الوثيقة" بكلّ عذريّتها وعفويّتها وأخطائها وتفكّكها وزلّاتها، فلا ترقى إلى موضع "المؤلَّف" الذي يطمح إلى حدٍّ معقولٍ من الاتّساق والنُّضج؟

وعلينا أن ننوّه هنا بأنه ليس من الصّعب، وبعد تحليلٍ موسيقيٍّ للكثير من الارتجالات المُوثّقة، أن نتأكّد من أن هذا النّهج المُفكّكُ والمُبعثَرُ ليس فنًّا يقوم عن سابق عَمْدٍ وتصميم، بل يُمارَسُ تحت الإملاء لا الاختيار، كما يحب أن يعبّر بعض المُتصوّفه. وإن لهذه الملاحظة أهميّة بمكان، لما تُشير إليه من تأثير في العُمق على مُجمل مكوّنات هذا النوع من الفنّ، حيث لا مانع في نظرنا، ومن حيث المبدأ، أن نُقيم مِعماريّةً لا تخضع

لنسقٍ هندسيٍّ صارمٍ ومعهودٍ وخاضعٍ للمنطق العقليّ القابل للضّبط والحساب، لكن ثمّة فارق جوهريّ بين "التشتُّت" و"التّفكّك" و"الشّطح التأمُّلي" بوصفها قرارات، وبين أن يحصل هذا كلّه خارج الوعي والمعالجات الفنيّة القَصْديّة.

لا نتغافل عن التناسُبات الخفيّة المُمكنة في أجزاء كبيرة من الارتجالات القَيِّمَة المُوثّقة، بل هناك ما يُثير انتباهنا ويحثّنا على سبر أغوار هذه المحجوباتِ واستكشاف خيوطها المُستترة إن وُجدت. وإن كان العلاّمة شودكيفيتش (Chodkiewicz) قد سخّر حياته في تتبُّعِ مثل هذه الروابط الخفيّة في فكر ابن عربيّ ومنهجه الفكريّ، فإن فن الارتجال الموسيقي العربي لا يقلُّ استحقاقًا لجهدٍ يغوص في خزائنه ويُسائِل ما بان منه وظهر لاستشراف ما لم يُفصح عنه بعد من احتمالاتِ الصّمت المُمكنة.

هنا، يجب أن نتوقف قليلًا عند الفواصل الصّامتة التي تشكّل، جزءًا بنيويًّا عضويًّا في معمارية الموسيقى، كما في معمارية التجويد القرآني، فيصير الصّمت واصلًا تأمليًّا، وزمنًا فاعلًا، وجماليّة تشويقيّة ومزاجيّة ضرورية في البناء السّرديّ المتأنّي. وليس من مثالٍ أفضل من ارتجالات عازف العود العراقي المؤسّس **منير بشير**، كما عرفناها في "تقاسيم النهاوند"[119]، أو في "تقاسيم فرح فزا"،[120] على سبيل المثال لا الحصر.

---

[119] يمكن الاستماع عبر الرابط المرفق في المرجع: (بشير، تقاسيم نهاوند، 2019).

[120] يمكن الاستماع للإسطوانة المرفق تفاصيلها في المرجع: (بشير، موسيقى من العراق، 1982).

إن قوّة تأثير هذا الفن على مُتلقّيه ومُمارسيه، على حدٍّ سواء، تدفعُنا إلى إقرارٍ أوّليٍّ بضرورة الكشف عن خبايا هذا التّناسُق الخفيّ بين شتات العبارات الموسيقيّة ومساراتها غير المترابطة والسّابحة "دون انضباطٍ" إيقاعيّ داخل نسيج الزمن. كما يدفعنا ذلك إلى التساؤل عن وجود ميزانٍ منطقيّ ما نقيس عليه أحكامنا ونستخلص منه استنتاجاتنا، أم علينا استنباط نظرية ارتحالية تنطلق وتتطور من تربة موضوعنا ذاته بوصفه ارتجالًا وتوليفًا ارتحاليًّا؟

الارتجال في وجودهِ مُهَدَّدٌ بالزوال. فهو "وليدُ اللّحظة" وابن الذاكرة والنسيان في آنٍ معًا. هل الارتجال بوصفه فعل خَلْقٍ موسيقيّ موجودٌ حقًّا، أم أنه سلسلة من الأساليب التأمليّة الموروثة، ونِتاجٌ لتنويعاتٍ لا نهائيّة وإعادة تأويل تَفرِضُهُ الذاكرةُ بوصفها الوجه الآخر للنّسيان؟

إذا كانت لحظة الارتجال أو التوليف اللّحظي (التوليف لا التأليف) هي لحظة فكرٍ وتفكُّر، فما موقع الذات؟ وأين تكون في هذا الكوجيتو؟ فإن لحظة الارتجال هذه هي استرسالٌ ما يستخلصُ سيرورةً لم تبدأ من الـ(هُنا-الآن) بالضّرورة، ولا هي انتهاءٌ وجوديّ، بل انفتاحٌ، لا على الماضي السيروري الذي تأتي منه وحسب، بل انفتاحٌ على سلسلة مستمرة في المُستقبل الراهن داخل فعل الارتجال عينه.

نعم، إننا كما لو **كنا في لحظةٍ حاضرةٍ، ماضيها مُستمرٌّ، ومُستقبلُها راهنٌ فيها** يُوجّهها ويسبق تحقّقها. فأيُّ كوجيتو يصلح هنا لتوصيف الحالة التي ندرسُها؟ هل هو الكوجيتو الديكارتيّ (أنا أفكر إذنْ أنا موجود)، أم هو الكوجيتو السّقراطي (اعتن بروحِكَ)، أم الأوغسطينيّ (الإنسانُ داخلي)؟ وهل الذاتُ هنا تتقاطع مع (الأنا أفكر) الكانطيّة التي ينبغي أن تُصاحبَ كلَّ تمثيلاتها، أو "الأنا" الفِيشتيّة[121] التأمليّة؟ كيف إذنْ، تكون العلاقة هنا بين ذاتٍ "فاعلة"، حيث الذات تنتشر في الزمن (distentio animi)، وبين وجودٍ موسيقي يضع الذاكرةَ أمام تحدٍّ تأمُّليٍّ لكي

---

[121] "الفِختِيّة"، نسبةً إلى الفيلسوف الألماني يوهان غوتليب فيشْتِه (1762-1814). والأنا، بحسب فيشته، "كما تطرح ذاتَها، هكذا تكون، وكما تكون تطرح ذاتَها"، فالأنا عنده هي ذاتٌ مُطلقة. (راجع الموسوعة البريطانية، فيشته).

تحافظ على تطابقٍ ما مع ذاتها وبنيَتِها أمام "هجمات" النسيان في الزمن المُتواري، فتصير الذاكرةُ بذلك، لا ضدًّا للنسيان، بل وجهه الآخر الذي يستند عليه في مناوراتٍ، هي ما يُحدّد شكلَ الارتجال وناتجه الموسيقي في نهاية المطاف. (ريكور، 2006، الصفحات 23-35).

هنا، ولكي نُحدّد شكل الذاكرة، لا بدّ أن ننظر إلى نوعَيْن من النّسيان، إن جاز التعبير، ينحتان في الذاكرة ويُشكّلان ملامحها: النسيانُ النفسيّ، والنسيانُ البُنيويّ. وحصيلة اشتغال هذَين النوعَين من النسيان في نحت ذاكرة الارتجال الموسيقي، هو ما يُضيء الجانب السيميولوجيّ الذي يُنتج "المعاني" أو "الأفكار" الموسيقيّة في نهاية المطاف، ويُشكّك بإبقاء التفكير في الذات الفاعلة منحصرًا حول هذه الذات، وبإبقاء الذات الفاعلة قائمةً بنفسِها إزاء فعلٍ موسيقيٍّ أصليٍّ سابق، أساسيّ ومؤسّس.

البُعد النفْسي للنسيان هام من حيث فهم مدى تقدّم الفعل الواعي أو تراجعه داخل الفعل الموسيقي الارتجالي (عزفًا آليًّا كان أم غناءً)، فإن البُعد النفْسيّ يحملُ النّسيانَ على نقطةٍ محدّدةٍ داخل السيرورة المُسترسلة دون خطّةٍ مُحكمةٍ مُسبَقَة؛ إننا أمام تداعٍ للذاكرة يؤثّر فيه النّسيان النّفسيّ عند مُفترقاتٍ لَحظيّةٍ بعيْنِها، لكنّها تؤثر في البُنية العامّة. فإن الروابط اللحظيّة أو المفترقات الزمنيّة هي ما يحدّد سرديّة البُنيان الموسيقي المُتداعية بأكملها. فإلى أيّ مدى تتفوّق الذاكرة البنيوية على النّسيان البُنيوي، وإلى أيّ مدى يختلّ التوازن بين مِزاجيّة اللحظة النّفْسيّة وبين الذاكرة الحسّية؟ وإلى أيّ مدى يظلّ فعلُ الوعي الموسيقي الرّصديّ لانبعاثاتِ الموسيقى على سطح الممارسة، مُكرّرًا ناسِخًا مُنوّعًا، أو يحفر عميقًا تحت وهج الانبعاثات الظاهريّة للصوت، الزخم (المومنتوم) الموسيقي والعبارات الموسيقيّة المُركّبة؟

عودًا على بدء، وانطلاقًا من تعريفنا للمكون الموسيقي الأول بوصفه صوتًا وصمتًا في آنٍ معًا، فإن الأفكار الموسيقيّة التي تُفصِحُ عن نفسِها هي ليست، في نهاية المطاف، سوى انهيارٍ للوضعيّة الفائقة (superposition) التي تكون عليها مُجمل الأفكار الموسيقيّة الممكنة قبل تحقّقها، ونتيجة هذا الانهيار الحاصل، بسبب تدخّل الوعي (الرّصد الفكري الواعي والانتقائي)، تنهار الوضعيةُ الفائقة (حيث جميع الأفكار مُتاحة في مكانٍ وزمانٍ واحدٍ هو "الصّمت" الفائق) لصالح تحقّق فكرةٍ واحدة ووحيدة من بين مجموع الاحتمالات الممكنة، صوتيًّا. فيكون الإفصاح عن الترابط، البناء، التشتّت، الشّطح، الانضباط في المواد أو في الزمن، التسلسل وغير ذلك من مكونات الزخم الموسيقي، يكون الإفصاحُ عن كلّ هذا بقدر تدخّل الوعي أو تنحّيه، ويكون بحسب الشكل الذي يتدخل فيه أو يتنحى عنه.

"النّسيان" هنا، هو شكل من أشكال "الاعتراض" على أولويّة الوعي في ممارسة هذا النوع من الفن الموسيقي الارتجاليّ. وهو اعتراضٌ، في لحظاتٍ بعينها، وليس اعتراضًا كُليًّا؛ بمعنى أنه اعتراضٌ مَواضِعِيٌّ يقضي بوجود حقلٍ بَيْنيّ، مكانٍ "برزخيٍّ" ما، أو بالأحرى سلسلة من الأماكن حيث يغفل النظر عن الإدراك الداخليّ للذات الفاعلة.

هذه "الأماكن "البرزخيّة"، التي تتضمن في طبيعتها وتكوينها ومعناها ما هو "عائقٌ obstacle" أو "حائلٌ دون hindrance" أو "منفصل separation"، ليست هي ما يُحدد اللاوعي، بل ما هو قبل الوعي، أي قبل كلّ ما هو توصيفيّ وظاهراتيّ، يتحدد بوصفه أنساقًا أو مجموعاتٍ من التّمثيلات التي تشكّل قوانينها الخاصّة وتدخل في علاقاتٍ متبادلةٍ لا تختزل أي مُكوّنٍ

نوعيٍّ ظاهرٍ من مكوّنات الوعي، أو أيّ تعيينٍ للانسياب الموسيقي في وجوده اللحظيّ المُعاش ارتجاليًّا.

من هنا، فإن بُنية الموسيقى الارتجالية تبدأ من نقطة تعليقها العام لخواص الوعي، وهو ما يجعل منها "بُنيَةً مُضادّةً" للظاهراتيّة التي لا تشترط الهبوط إلى الوعي، بل تخفيض مستوى الوعي، أو تدخّله وتأثيره بوصفه ذلك الرّاصد المسؤول عن انهيار دالّة الوضعيّة الفائقة للاحتمالات الموسيقيّة الممكنة غير المتحقّقة بعد، وهي لا تتحقّق إلا بانهيار هذه الوضعية لصالح تحقّقِ أحد الاحتمالات الممكنة، ما يعني انكفاء بقيّة الاحتمالات بالضرورة.

هذا التخلّي المُسبق للوعي البُنيوي هو ما يجعلنا نتحدّث عن "نِسيانٍ بُنيويّ" مُشتقّ ومُكمّل لحضور الذاكرة البُنيويّة، وهو ما يُحقّق شرطًا لتباين الحقل الواحد، وهذا ما يجعله برزخيًّا بالضّرورة.

من الصّعب بمكان، أن نفصل، في فن الارتجال الموسيقي، بين أثر الفكرة أو الزخم الموسيقي (المومنتوم) وبين معقوليّة هذا الزخم أو الفكرة. إن الوعي المُباشر هو ما يمنح لأثر الفكرة الموسيقيّة معقوليّته، وهذا يختلف عن الأثر نفْسه في ذاته وعمّا "يُفصح" عنه في وجوده الخالص، خارج الوعي الرصديّ المباشر الذي يؤثر فيه ولا يتركه على حاله في وضعيّته الفائقة. لكن، إلى أيّ مدى تكون هذه المعقوليّة مُتاحةً للوعي الذي تفصله عن مستويات تأسيس "المعنى" أو "الدّلالة" الموسيقيّة موانع وحواجز كثيرة تقع في المسافة بين الذاكرة والنسيان؟ هذه الموانع التي تشبه إلى حدٍّ كبيرٍ في وظيفتها وطبيعتها الكبت الذي نتعثّر به في الطريق بين الوعي واللاوعي ذهابًا وإيابًا. وهذا تحديدًا ما يُفسّر طبيعة "بُنية" النّسق الارتجالي بوصفه لا بُنيويًّا، حيث سلسلة الذاكرة التي هي ذاتها سلسلة من النسيان، تقطع

الوعي عن معناه، وتُفقده سيطرته الكاملة على المسارات، دون أن تفقده تمامًا. هنا يتجلّى مفتاح النموذج المَواضعيّ، حيث تضع حركيّةُ الموانع نَسَق اللاوعي خارج إمكانيّة إدراكه، فتُبقيه في مساحة هي عُرضة للتأويل، تتماشى مع الاعوجاجات والانزياحات التي تُشكّل منطق الانسياب الارتجاليّ بعيدًا عن المنطق الذي يسهل ضبطه بالأدوات الواعية الواقعية، كأن به حلمًا لا يخضع لقانون التيقُّظ. يتقاطع هذا مع ما أسميْناه سابقًا بالنصّ اللا-نفاديّ (inexhaustibility). الذي لا ينضُب.

المقالة السادسة

الطّرب عند العرب

نبذة

ما معنى الطّرب عند العرب؟ هل هو مصطلحٌ نظريٌّ علميّ في نشوئه أم ظرفيّ وظيفيّ؟ ما العلاقة بين الدلالة المُعجميّة للمصطلح والدلالة القصديّة الوظيفيّة عند استخدامها في حقل الموسيقى والغناء؟ هل ينحصر استخدام المصطلح في الفضاء الثقافي العربي أم أنه يتجاوز ذلك إلى فضاءاتٍ ثقافيّة غير عربيّة؟ كيف ننظر إلى مصطلح "الطّرب" من الناحية الفيلولوجيّة، وكيف نتتبع أثر نشوء المصطلح وارتحالاته في الشِّعر وفي الغناء عند العرب، وكيفيّة تطوّره وانزياحاته المعنويّة؟ كيف ننظر إلى الطّرب في الأدبيّات العربية الإخباريّة والموسيقية النظريّة تحديدًا؟ ما هي آثاره واستخداماته في تاريخنا الموسيقيّ المعاصر، وما هي شروط حدوثه داخل النصّ الموسيقي الموضوعيّ، وفي أساليب الممارسة الموسيقيّة وانفعالاتها، وفي الحدث الموسيقي الاجتماعي التفاعليّ؟ هل هو "لُعبةُ" الأداء أم لُعبةُ التأليف الموسيقي أم لعبة الاستماع؟ ما طبيعة المتلقّي؛ ما دوره وكيف يؤثّر داخل هذه اللعبة؟ أسئلةٌ كثيرة، وأخرى غيرها، سنحاول التطرق إليها ومعالجتها في مقالتنا هذه.

مقدمة

كي نفهم ما الذي تعنيه العرب عند استخدام مصطلح الطرب في الموسيقى، نبدأ أولًا بالرجوع إلى المعنى المعجمي للكلمة وضبطه داخل مركباته اللُّغوية، قبل أن نبحث في المعنى الدّلالي الذي تشكّل للمصطلح عبر الزمن وخارج المعنى المُعجمي وداخل السياقات المختلفة التي يتسنى لنا معرفة استخدامها في حقل الموسيقى تحديدًا، ثم النظر إلى شكل العلاقة بين الدلالة المعجمية والدلالة القصدية المتداولة في الحقل ذاته. ففي اللغة العربية، ليس بالضرورة أن تتطابق الدلالة المُعجميّة مع الدلالة القصدية عند استخدام المصطلح في الميادين المعرفية وفي السياقات التواصليّة الاجتماعية على اختلافها، وقد ترتحل المقاصد وتنزاح الدلالات هنا وهناك لسبب أو آخر. وهذه مسألة لا ينبغي إغفالها. ولنعطِ أمثلة على ذلك في السياق الموسيقي العام، لا في سياق "الطرب" حصريًّا؛ فحين يستخدم الفارابي، في "كتاب الموسيقى الكبير" تعبير "الشُّحاج"، في مَعرِضِ حديثه عن أوائل الألحان [الأغاني] واستهلالاتها: "وأما مبادئُ [بدايات]الألحان، فإنها تكون بأشياءَ كثيرةٍ، [...] وبعضُ مباني اللحنِ بشُحاجاتِها، وذلك بالذي بالخمسةِ أو بالذي بالأربعةِ، أو بغير ذلك" (الفارابي أ.، الصفحات 1160-1161)، فإنه لا يستخدم الكلمةَ بحسب معناها المُعجمي المتعارف عليه: "الشَّحِيجُ والشُّحاج، بالضّم: صَوْت البغل وبعض أَصوات الحمار" (لسان العرب)، بل يقصد بشُحاجات اللّحن نظائره في الطبقات الأثقل، ثم يعدّدها تباعًا. وفي مثالٍ آخر، فإننا نرى الفارابي مُستخدمًا مُفردة "اللحن" بمعنى الأغنية، بينما يُعرّف ابن سينا اللّحن بأنه فرضٌ تامٌّ أو ناقصٌ لمجموعةٍ من النغمات، "محدودة التّمديد،

يُرتّبُ فيها الجنسُ أو الأجناس التي تحتمله [...] ثم يفرض انتقالًا معلومًا، وليجعل للانتقال إيقاعًا معلومًا من هزجٍ موصّل أو إيقاع مفصّل ..." (خشبة، 2004، صفحة 225). أو في مثالٍ ثالثٍ نجد الكنديّ يستخدم مفردة "التأليف" بدلًا من الموسيقى أو الألحان (بمعنى الأغاني)، (شوقي، 1996). بينما يفصل ابن سينا بين التأليف الذي ينظر في حال الأنغام، اتفاقها أو تنافرها، وبين العنصر الإيقاعي في الموسيقى الذي ينظر في حال الأوزان والأزمنة. (خشبة، 2004، صفحة 257).

وهذه أمثلة سريعة عن الافتراق أو الانزياح الممكن بين المعنى المُعجمي والمعنى المُتداول من جهة، وبين المعاني الموجبة في استخداماتٍ وتوظيفاتٍ متعددة من جهةٍ ثانية.

المعنى المعجمي للطّرب

نجد في المعنى المعجمي أنّ الطّرب هو الفرحُ والحزن. و"الطَّرَب خفة تَعْتَري عند شدَّة الفَرَح أَو الحُزن والهمّ". والطرب هو "خفّةٌ تعتري المرء من حزنٍ أو سرور" (الجعدي، 1998، صفحة 119). والخَفَّةُ والخِفّةُ: ضِدُّ الثِّقَلِ والرُّجُوحِ. والرّاجحُ هو الوازنُ. (ابن منظور، 2010، صفحة حرف الخاء). "وهو راجحُ الوَزْن، إذا نسَبُوه إلى رَجَاحة الرّأْي وشِدَّة العقْل" (مقاييس اللغة). و"قيل: حلول الفَرَح وذهابُ الحُزن؛ قال النابغة الجعديّ في الهمّ:

سَأَلَتْني جارتي عن أمتي/ وإذا ما عَيَّ ذو اللُّبِّ سَأَلْ
سَأَلَتْني عن أُناسٍ هَلَكوا/ شَرِبَ الدَّهْرُ عليهم وأَكلْ
[...]
وأَراني طَرِبًا، في إِثْرِهِمْ/ طَرَبَ الوالِهِ أَو كالمُخْتَبَلْ"
(الجعدي، 1998، الصفحات 118,119).

واسْتَطْرَب: طلب الطَّرب واللَّهْوَ. (ابن منظور، 2010، صفحة حرف الطاء).

كما يأتي الطرب بمعنى: الحركة، والشوق، والترجيع، والصياح، ومد الصوت وتحسينه وغير ذلك (ابن منظور، 2010).

من الصّعب بمكان الأخذ بالمعاني المُعجمية لكلمة "الطَرَب" كتعريفاتٍ تدل على حقيقة المقصد من استخدام هذا المُصطلح في الحقل الموسيقي. فقد يكون للكلمة جذورٌ في اللغة، وهذا طبيعيّ، إلا أن معناها الدلالي قد يُفيد ويلتقي مع المقصد بقدر ما يَحُدّ من المقصد، بل وقد يفترق معه في جوانب كثيرة، وهنا يجدر بنا توضيح مكامن هذا التقاطع والافتراق، كمدخل سريع للموضوع، وفحص دلالات هذا الاصطلاح، لا في

المعجم فقط، بل في استخداماته الفعلية في تاريخ الأدبيات الموسيقيّة العربية، وفي الممارسات العملية، أي في لغة التواصل بين الموسيقيين والسامعين، أو ما نسميه في بُعده الواسع علم الاجتماع الموسيقي.

لنحاول إذا فهم تركيبة الدلالة المعجمية بما يخدم موضوعنا، وبعد أن نخوض في الدلالات القصدية المُستخدمة في ميدان الموسيقى، نعود من جديد ونُشبّك استنتاجاتنا مع الدلالات المعجمية، بقدر ما تتقاطع مع هذه الاستنتاجات.

ينقسم التعريف المُعجمي إلى شقَّين أساسيَّين: صفة "الخفّة" من جهة، ثم ربطها مباشرة بشدّة الشّعور من جهةٍ ثانية، فـ"تَعْتَري عند شدَّة الفَرَح أَو الحُزن والهمّ"، كما جاء في لسان العرب. وينقسم الشقّ الثاني من التعريف إلى مكوّنَين اثنَين، فمن ناحية، التأكيد على الشّعور في ذاته لا في نوعه إن كان فرحًا أو نقيضه من الحزن أو الهمّ، ثم التأكيد على شِدّة الشّعور من ناحية ثانية؛ أي الشّعور حين يكون في حالةٍ من التأجُّج والانفعال الشديد، لا في هدوئه وكمونه. يفيدنا تفكيك بُنية التعريف المعجمي في البحث عن معنى الطرب في جانبٍ من جوانبه، وهذه من المسائل التي ينبغي فحصها وتقليبها.

كما أوضحنا إذنْ، ففي الجهة الأولى هناك الخفّةُ، وهي مُعجميًّا نقيضُ الثِّقَلِ أو الرّجوح (في العربية نقول برجوح العقل ورجوح الرأي... إلخ.. وهو الثّقل والوزن والرُّجحان، أي المَيْل إلى جهة دون أخرى...). ولكن، في الجهة الثانية، فإن المعجم لا يترك هذه "الخفّة" طليقة المعنى وخارج أي سياق، بل هي تحديدًا ما يُصيبنا لحظة انكشافِ (تعرية) الشّعور، وإفصاح النفْس عنه، إن كان ذلك فرحًا أو حزنًا أو همًّا.

فما معنى الخفّة موسيقيًّا إذنْ؟ هل هي خفّة العقل أم خفّة التركيب الموسيقيّ والشِّعري وموادهما، أم خِفّة الأداء، أم ماذا؟ وبأي معنى يكون "العقل" خفيفًا في الموسيقى، أو اللحن، أو الكلام، أو الأداء؟ ولماذا يكون حصر المعنى في الشعور (داخل النفس أو العقل) وانكشافه، وليس في الانكشاف على ما هو عقلانيّ (على الرغم من تحفّظنا على الفصل التام بين ما هو شعوري وعقلانيّ)؟ وهل مكمن التناقض أو الافتراق بين الشّعوريّ والعقلاني/ بين الخفّة والرُجحان؟

بعد هذا المدخل المُعجمي الذي يُثير تساؤلاتٍ أكثر مما يُجيب عن حاجتنا، لنذهب إلى معاني الطرب وذكره خارج المعاجم اللغوية، لنضيء عليه من جهاتٍ أخرى وظيفيّة.

المصطلح خارج الفضاء الثقافي العربي

من الصّعب بمكان تتبع هذا المُصطلح خارج فضاء اللغة العربيّة، وغياب رديف مدلوليّ للكلمة في لغاتٍ أخرى يُفسّر إلى حدٍّ كبير خصوصيّة هذا المُكوّن في الثقافة الموسيقيّة العربية. لكن، بحكم اتّساع رقعة الدولة العربية عبر قرونٍ من الزمان، وبسبب التبادلات التجارية وعملية التّثاقف الطبيعيّة عند نقاط التّماس والاختلاط الحضاري بين الشعوب والجماعات البشرية، فإننا نجد الطّرب مُصطلحًا (بالعربيّة) وممارسةً قد تسرّب إلى ثقافاتٍ مجاورة. "إنّ العنصر العربي حاضرٌ في منطقة شرق إفريقيا منذ 1000 عام، وخلال هذا الوقت أصبحت ملامح أسلوب الحياة العربية، بما في ذلك الإسلام، واللغة العربية متداخلة مع الخصائص المحلية لدرجة أنه لم يعد من الممكن فصلها". (Fargion, 1993, p. 110). وفي مقالتها عن دور المرأة في الطّرب في زنجبار، تصف لنا الباحثة جانيت فارجيون الاستخدام الظرفيّ والوظيفيّ للمصطلح:

"الطّرب [Taarab] هو نمط من الموسيقى يُعزف بهدف الترفيه في حفلات الزفاف والمناسبات الاحتفالية الأخرى على طول الساحل السواحلي [Swahili coast] (منطقة شاسعة تمتد على طول الساحل الشرقي لإفريقيا من شمال موزمبيق إلى جنوب الصومال، بما في ذلك الجزر المجاورة من Pemba وZanzibar وMafia وأرخبيل لامو وكومورو). يحتوي الطّرب على جميع ميزات موسيقى "المحيط الهندي" النموذجية، التي تجمع بين التأثيرات الآتية من مصر وشبه الجزيرة العربية والهند والغرب مع الممارسات الموسيقية المحلية. تلعب هذه الموسيقى دورًا مهمًّا

في حياة جميع الزنجباريين لدرجة أنها أصبحت جزءًا من توصيف الجزيرة نفسها" (Fargion, 1993, p. 109).

من المهم بمكان الانتباه إلى أن الحديث هنا يدور حول الطّرب بوصفه "جانرًا" (أي نوعًا/ صنفًا) موسيقيًّا بعينه، لا يتطابق مع المفهوم المتداول عند العرب. وها هي تذكر مصدر الطرب في الساحل والجزر المحاذية، والانزياح الجغرا-ثقافي الحاصل، تقول: "على الرغم من أن موسيقى الطرب كانت استيرادًا مباشرًا للموسيقى المصرية من قبل الطبقة العليا العربية، إلا أنها أصبحت إفريقية". (Fargion, 1993, p. 109).

ما يُفيدنا في مقالة فارجيون هو تأكيدها على طبيعة انزياح هذا المُصطلح، وكيفيّة تمكّنه من الارتحال، لا بوصفه نوعًا موسيقيًّا، بل في بُعده النفْسيّ أولًا، وفي كونه صِفةً مُلازمةً للموسيقى الغنائية والترفيهيّة ثانيًا، مما يُشير إلى بُعده الاجتماعيّ بدرجةٍ كبيرة، إذ لا وجود لموسيقى غنائية أو ترفيهيّة متعالية Transcendental (بذاتها ولذاتها) في هذه البيئات، بمعزل عن الظرف الاجتماعيّ الوظيفيّ: "لا يشير مصطلح الطرب إلى نمط معين من الموسيقى، بل هو مزاج أو عاطفة ناتجة عن الموسيقى وخاصة الموسيقى الغنائيّة والترفيهية". (Fargion, 1993, p. 111). وبالتالي فإننا أمام شرطَيْن اثنَين هامَّين، ينبغي أن يتوفرا في الثقافة الموسيقية المُستقبلة والمتأثّرة كي يتمكن مُكوّنُ الطرب من التسرب إليها والتأثير فيها، وهما: الشّرط النفسي (وسوف نأتي على تفصيل شروطه ومكوّناته)، ثم الشرط الاجتماعي التفاعلي عبر الغناء أسلوبًا، بالدرجة الأولى والغالبة، وعبر الترفيه وظيفيًّا وظرفيًّا: "[...] يمكن تطبيق كلمة الطّرب في زنجبار على نحوٍ فضفاض، ومع ذلك، يمكن القول إنه يشير إلى اتجاهٍ معين، أو على

الأقل إلى فئة من الموسيقى التي يمكن تمييزها عن الموسيقى الأخرى في المنطقة، وهي نغوما وموزيكي ودينيسي ngoma, muziki & densi".
(Fargion, 1993, p. 111)

يتكشّف لنا مصطلح الطّرب في أدبيات الشِّعر والموسيقى عند العرب، لا بوصفه مصطلحًا علميًّا، بل ظرفيًّا ووظيفيًّا مُرتبطًا بالتوصيفات التي تتراوح في مضمونها بين الاجتماعي والشّعوري وحسب. ونجد أن استخدام العرب لكلمة الطّرب في الشِّعر سابقٌ لاستخدامه في الموسيقى (على الأقل فيما وصلنا من مُدوّنات). فنرى الشاعر حندج بن حُجر بن الحارث الكندي (الشهير بامْرئ القَيْس)، القرن السادس ميلادي، يستخدم الطّربَ في سياق يرتبط بحالة السُّكر تحديدًا، مما يتقاطع مع التعبير المعجمي "اللهو": "يُغرّدُ بالأسحارِ في كلِّ سُدفَةٍ/ تَغَرُّدَ مَيّاحِ النّدامى المُطَرَّبِ". (القيس، 1984) فهذا الحمار الوحشي في شِعر امرؤ القيس يصوت ويصيح في ظلمة الليل لشدة فرحه بخصب المرعى، وليس من شدة السكر، فحاله حال الميّاح المغني في حفل الندامى.

وكما ورد في كتاب "مسالك الأبصار في ممالك الأمصار" لابن فضل الله شهاب الدين العمري: "فجعل يهزّه الطرب والارتياح، فيميل مثل النّشوان مالت به الرّاح". (العمري، 2010).

وفي مثال آخر من شِعر عمر بن أبي ربيعة، والذي يرد في كتاب الأغاني، مُقترنًا باللّذاذة والإحسان:

> "ما اللهو بعد عبيد حين يخبره من كان يلهو به منه بمطّلب
> لله قبر عبيد ما تضمن من لذاذة العيش والإحسان والطرب"
> (الإصفهاني، 1994، الصفحات I,127).

في معرض حديث الفارابي عن تأثير الموسيقى بالنفس لا نجده يستخدم مفردة الطّرب بتاتًا، كما لا نجدها عند سلفه يعقوب بن إسحاق الكنديّ، وبرأيي، يعود هذا بالدرجة الأولى إلى ارتكاز لغة المنظرين الأوائل للموسيقى إلى الأدبيات الإغريقيّة. بكلماتٍ أخرى، يتأسّس التنظير الموسيقى عند الفارابي على رغبته في تكوين "نظرية موسيقية عربية" انطلاقًا من الطبيعة الجماليّة والفلسفيّة للموسيقى عند سابقيه من المنظرين أو النقاد الإغريق من أمثال أرسطوطاليس، الذين تُطلّ مصادرهم في مخطوطاته، ولا ينطلق، (أي تنظير الفارابي)، من منهجٍ موسيقيٍّ عربيّ جاهزٍ، لكن عدم وجود نظريّة موسيقيّة عربيّة بعد، لا يعني بالضرورة غياب الممارسات الموسيقيّة، أو الثقافة الشفاهيّة، وإن الحاجة إلى مأسسة الموسيقى هو خير دليل على حضورها القوي في الحياة الاجتماعية على أنواعها.

نجد في لغة الفارابي أربع مفرداتٍ بديلةٍ عن الطّرب، تُقسّم الألحان إلى الأنواع التي تُشير إلى ناحية الشّعور، وهي "اللّذاذة" التي يصلها بـ"أنقِ المسموع"، و"ما يوقعُ في النّفسِ تخيُّلاتِ أشياءٍ"، و"ما يُكسِبُ الإنسانَ انفعالاتِ النّفسِ، مثل الرّضا والسُّخط والرّحمة والقساوة والخوف والحزن والأسفِ وما جانس ذلك"، و"ما يُكسب الإنسان جودة الفهم لما تدلُّ عليه الأقاويل التي قُرنت حروفُها بنغم الألحان" (الفارابي أ.، صفحة 1179). إذنْ، وكما نقرأ، فهو لا يفصل، كما يفعل دائمًا، بين اللحن من حيث هو موسيقى والأقاويل (أي النص الكلامي/ الشِّعري)، لأن العرب حين تحدّثوا عن الموسيقى عنوا بذلك الأغاني تحديدًا. والحقيقة أننا لا نجد في أدبيات القرون الهجرية الأربعة الأولى استخداماتٍ منهجيّةٍ لمفهوم الطرب في الموسيقى كما لا نجده في مضمار الشِّعر إلا من باب الوصف

(كما جاء في وصف الأعشى البكري في العصر السابق للإسلام مثلًا)، بل ولا نجد له ذكرًا بوصفه مكوّنًا ذا أهميّة في الموسيقى، وأحيانًا لا نجد له ذكرًا بالمُطلق، لكنه كان موجودًا ومتداولًا في الشِّعر والموسيقى دون أن يُعيره المُنظّرون الأوائل (بدءًا من الكنديّ) اهتمامًا نظريًّا. "وأصبح هذا المُصطلح بمرور الوقت مُرادفًا لمصطلح الموسيقى، وما يُشتقّ منه كالمُطرب (الموسيقيّ) وآلات الطّرب. (شيلواح، 2001، صفحة 32). ففي كتب الأخبار نجد كثيرًا من هذه الاستخدامات العامّة لمفردة الطّرب، والتي لا تتعدّى وظيفتها الدلاليّة ما هو أبعد من التوصيف العام اللصيق لكل ما ينضوي تحت سقف الممارسات الموسيقيّة، كوصف الآلات الموسيقيّة أو العازفين والمغنّين أو الأنواع الموسيقيّة، وهي غنائية في الغالب. فعند ابن بطوطة مثلًا، وهو إخباريّ غير متخصّص في الموسيقى، يتحدث بلسان العامة، نجد الطّرب يتلازم مع وصف أهله، حيث نراه يتحدث عن شمس الدين التبريزيّ بوصفه "أمير المُطربين"، "ومعه الرجال المغنون والنساء المغنيّات والرواقص" (ابن بطوطة، 2014) "، ونكاد لا نصادف مفردة الطّرب عنده إلا ويسبقها "أهله". إلا أننا نجد المصطلح متداولًا بكثرة في كتبٍ إخباريّةٍ أكثر تخصّصًا في وصف الحياة الموسيقية، مثل كتاب "مواهب الأرب المبرئة من الجرب في السماع وآلات الطرب" (الكتاني الحسني، 2013)، ومن قبله كتاب الأغاني (الإصفهاني، 1994)، وهنا، لا يسعنا سوى استشراف المعاني والمقاصد من خلف استخدامات المصطلح، لأننا أمام كتبٍ إخباريّة ترتكز إلى التناقل الشّفاهي بالدرجة الأولى.

نكتفي بعرض بعض الأمثلة النموذجيّة من كتاب الأغاني للأصفهانيّ لفهم بعض السياقات الأساسيّة التي تكرر فيها تداول المصطلح، حيث في المثال الأول، يستخفُّ الطربُ صاحبَه، وقد جاء في سياق الحديث عن جنس بحر "الخفيف" من الشعر المُغنّى:

"... قال: يا سيدي فإذا كان ابن سريج يذهب إلى الخفيف من الغناء وأذهب أنا إلى الكامل التامّ، فأغرّب أنا ويشرّق هو، فمتى نلتقي؟ قال: أفتقدر أن تحكي رقيق بن سريج؟ قال نعم، فصنع من وقته لحنا من الخفيف في: ألا للّه قوم ولدت أخت بني سهم... فغنّاه، فصاح يزيد: أحسنت واللّه يا مولاي! أعد فداك أبي وأمّي، فأعاد، فردّ عليه مثل قوله الأوّل، فأعاد. ثم قال: أعد فداك أبي وأمّي، فأعاد فاستخفّه الطّرب حتى وثب وقال لجواريه: افعلن كما أفعل، وجعل يدور في الدار ويدرن معه...". (الإصفهاني، 1994، الصفحات I,82).

وفي مثال آخر على الطّرب الذي يستخفّ صاحبَه، لكن الغناء هنا من جنس "ثقيل أول"، ما يُشير إلى أن مساحة الأوزان الشِّعريّة مُتّسعة للطّرب:

"قال: ومرّ بهارون بن أحمد فصيل ينادى عليه، فاشتراه بأربعة دنانير، ووجّه به إلى مخارق، وقال: يكون ما تطعمنا من هذا الفصيل، فاجتمعنا وطبخ مخارق بيده جزوريّة، وعمل من سنامه وكبده ولحمه غضائر شويت في التّنّور، وعمل من لحمه لونا يشبه الهريسة بشعير مقشّر في نهاية الطّيب، فأكلنا وجلسنا نشرب، فإذا نحن بامرأة تصيح من الشّطّ:/ يا أبا المهنّأ، اللّه اللّه فيّ، حلف زوجي عليّ بالطّلاق أن يسمع غناءك و يشرب عليه، فقال: اذهبي وجيئي به، فجاء فجلس، فقال له: ما حملك على ما صنعت، فقال له: يا سيّدي، كنت سمعت صوتًا من صنعتك فطربت عليه حتى استخفّني الطّرب، فحلفت أن أسمعه منك ثقة بإيجابك حقّ زوجتي، وكانت زوجته داية هارون بن مخارق. فقال: وما هو الصوت؟ فقال: بكرت عليّ فهيّجت وجدا/

هوج الرّياح وأذكرت نجدا/ أتحنّ من شوق إذا ذكرت/ نجد وأنت تركتها عمدا... الشعر لحسين بن مطير، والغناء لمخارق ثقيل أول، وفيه لإسحاق ثقيل أول آخر، فغنّاه إياه وسقاه رطلا، وأمره بالانصراف، ونهاه أن يعاود، وخرج. فما لبثنا أن عادت المرأة تصرخ: اللّه اللّه فيّ يا أبا المهنّأ، قد أعاد زوجي المشئوم اليمين أنك تغنّيه صوتا آخر، فقال لها: أحضريه، فأحضرته أيضا، فقال له: ويلك، ما لي ولك! أيّ شيء قصّتك! فقال له: يا سيّدي أنا رجل طروب، وكنت قد سمعت صوتا لك آخر فاستفزّني الطّرب إلى أن حلفت بالطلاق ثلاثا أنّي أسمعه منك...". (الإصفهاني، 1994، الصفحات XVIII,489,490).

وتتكرّر القصّة، وفي كلّ مرةٍ يكون الغناء مختلفًا في بحره وجنسه.

في مثال آخر، يُتعبُ الطّربُ صاحبَه وينصِبَهُ، وقد ورد النصُّ في سياق الحديث عن جنس "الخفيف الثقيل" من الشِّعر المُغنّى:

"... كان عمر بن أبي ربيعة يهوى امرأة يقال لها "أسماء"، فكان الرسول يختلف بينهما زمانا وهو لا يقدر عليها. ثم وعدته أن تزوره، فتأهّب لذلك وانتظرها، فأبطأت عنه حتى غلبته عينه فنام، وكانت عنده جارية له تخدمه، فلم تلبث أن جاءت ومعها جارية لها، فوقفت حجرة وأمرت الجارية أن تضرب الباب، فضربته فلم يستيقظ. فقالت لها: تطلّعي فانظري ما الخبر؟ فقالت لها: هو مضطجع وإلى جنبه امرأة، فحلفت لا تزوره حولا، فقال في ذلك: طال ليلي وتعنّاني الطّرب". (الإصفهاني، 1994، الصفحات I,127).

وفي سياقٍ آخر، يرد ذكر الطّرب في سياق غلبَتِهِ على العقول:

"... أخبرني ابن عمّار قال حدّثني يعقوب بن نعيم قال حدّثني إسحاق بن محمد عن أبيه قال: سمعت أحمد بن أبي دواد يقول: كنت أعيب الغناء وأطعن على أهله، فخرج المعتصم يوما إلى الشّمّاسيّة في حرّاقة يشرب، ووجّه في طلبي فصرت إليه؛ فلما قربت منه سمعت غناء حيّرني وشغلني عن كلّ

شيء، فسقط سوطي من يدي؛ فالتفتّ إلى زنقطة غلامي أطلب منه سوطه، فقال لي: قد والله سقط سوطي. فقلت له: فأيّ شيء كان سبب سقوطه؟ قال: صوت سمعته شغلني عن كلّ شيء فسقط سوطي من يدي؛ فإذا قصّته قصّتي. قال: وكنت أنكر أمر الطّرب على الغناء وما يستفزّ الناس منه ويغلب على عقولهم، وأناظر المعتصم فيه. فلما دخلت عليه يومئذ أخبرته بالخبر؛ فضحك وقال: هذا عمّي كان يغنّيني: إنّ هذا الطويل من آل حفص/ نشر المجد بعد ما كان ماتا... فإن تبت ممّا كنت تناظرنا عليه في ذمّ الغناء سألته أن يعيده. ففعلت وفعل، وبلغ بي الطّرب أكثر ممّا يبلغني عن غيري فأنكره؛ ورجعت عن رأيي منذ ذلك اليوم". (الإصفهاني، 1994، الصفحات X,316).

في الأدبيات الموسيقيّة الحديثة، ثمّة اختلافات في تناول مصطلح الطرب، ويُستخدم غالبًا بمعنى "التشْنيف" أو "الأسر" أو "الإتحاف". وفي سعينا لترتيب شتات هذا المُصطلح في انزياحاته المتعدّدة عبر التاريخ والثقافات، يتبيّن لنا أن تعريفه يرتبط عضويًّا بالجانب الأدائي في المقام الأول، دون إغفال المكوّنات الموسيقيّة، الغنائية، الشِّعرية التي تُشكّل مادة الأداء وفكرته وإطاره. فالطّرب لا يكتمل في الفكرة الموسيقية المجرّدة وحدها، بل يظلّ ناقصًا إلى أن ينضج داخل الحدث الموسيقي الاجتماعي، حيث الأداء والتلقي حاضران بقوة إلى جانب الفكرة الموسيقيّة.

"لا يجد المفهوم الجمالي للطرب ترجمة جاهزة من العربية. وفي التعريف الضيق، فهو يشير إلى العاطفة الموسيقية، والمصادر الموسيقية الشِّعرية التقليدية الخاصّة بإنتاجها، وخاصة الغناء التعبيري الانفراديّ في الشِّعر المثير للمشاعر، بأسلوب ارتجالي، يستخدم النّسق التقليدي للمقام (النظام اللحنيّ). تقليديًّا، المغني يرافقه مجموعة أدوات صغيرة ومرنة وغير متجانسة (التخت). النصوص الوجدانية الدقيقة التجويد والمنطَق، التفصيلات الدقيقة المُتقنة للمقام، الارتجال السّليقيّ، التحوّلات المقاميّة ذات الذوق

الرّفيع، والقفلات الموسيقيّة المُحكمة، هي عوامل حاسمة لتحقيق شرط الطرب في الأداء"[122]. (Zuhur, 2001 , p. 233)

لكن، ما يظلّ ناقصًا في هذه الاجتهادات، هو التفصيل في تعريف التّوصيفات من مثل "... ذات الذوق الرفيع"، أو تفكيك اللحظات الموسيقيّة التي تستثير شعور الطّرب وعدم الاكتفاء بالتوصيفات العامة من مثل "الارتجال السّليقيّ" الذي قد يستدعي الطرب، وقد لا يستدعيه، ما يُثير السؤال حول ما هو الذي يستحضر حالة الطّرب في "الارتجال السّليقيّ" تحديدًا!

في الأدبيات الموسيقيّة الحديثة، ثمّة اجتهادات كثيرة لتعريف مصطلح الطرب، وهو المصطلح الذي لا نجد له موازي دقيق في اللغات الأخرى، مما يستدعي ضبطه من خلال تتبعه الظرفي والوظيفي ضمن الفضاء التاريخي الثقافي العربي، وداخل الأدبيات والممارسات الموسيقية تحديدًا. وفي الاجتهادات الساعية لترتيب شتات هذا المُصطلح، يتبيّن لنا أن تعريفه يرتبط بالمكوّن الموسيقي، أو الموسيقي/ الكلامي، وبالمكوّن الأدائيّ، إلا أن كلًّا من هذِين المكوّنَين يظلُّ ناقصًا إلى أن يتفاعلا مع المتلقّي داخل الحدث الموسيقي الاجتماعي، هنا تكتمل أضلاع المثلث (النصّ، الأداء والتلقّي).

في مقالته بعنوان "ألوان السّحر"، تفصّل شريفة زهور في العوامل التي تحقّق شرط الطّرب في الأداء، مُغفلةً الشّرط الاجتماعيّ التفاعليّ، تقول:

"لا يجد المفهوم الجمالي للطرب ترجمة جاهزة من العربية. وفي التعريف الضيق، فهو يشير إلى العاطفة الموسيقية والمصادر الموسيقية الشِّعرية التقليدية الخاصّة بإنتاجها، وخاصة الغناء التعبيري الانفراديّ في الشِّعر المثير للمشاعر، بأسلوب ارتجالي، يستخدم النّسق التقليدي للمقام (النظام

---

[122] انظرْ كذلك: (Racy, Musical Aesthetics in Present-Day Cairo, Sep., 1982)

اللحنيّ). تقليديًّا، المغني يرافقه مجموعة أدوات صغيرة ومرنة وغير متجانسة (التخت). النصوص الوجدانية الدقيقة التجويد والمنطَق، التفصيلات الدقيقة المُتقنة للمقام، الارتجال السّليقيّ، التحوّلات المقاميّة ذات الذوق الرّفيع، والقفلات الموسيقيّة المُحكمة، هي عوامل حاسمة لتحقيق شرط الطرب في الأداء"[123]. (Zuhur, 2001 , p. 233).

يكرّر حبيب توما هذه التوصيفات العامة في معرض حديثه عن النهضة الثقافية والتحرّر من التُّرك في القرن التاسع عشر، يقول: "[...] كذلك بالنسبة للعرب في القرن التاسع عشر، فإن الموسيقى تعني الغناء، في المقام الأول، مرتبطًا بالطّرب، وهو ذلك الشّعور بالفرح والابتهاج الذي نشعر به عند استماعنا للموسيقى". (Touma, The Music of the Arab, 1996, p. 13)

وهو يفصل، وبحق، بين الموسيقى وبين الغناء، فيضع الطّرب في خانة الغناء لا الموسيقى:

"[...]يُستخدم مصطلح الموسيقى عند العرب في الطروحات والأبحاث النظرية حول الموسيقى، وفي معرض الحديث عن الأنساق النغميّة والآلات الموسيقيّة وقوانين الجمال الموسيقيّة ومواضيع أخرى مشابهة. بينما يستخدم الغناء والطرب في مجال التعريف عن الحياة والممارسة الموسيقيّة عند العرب [...]" (Touma, The Music of the Arab, 1996, p. 149).

وفي معرض حديثه عن "الموسيقي والمؤلّف وإشكالية الهُويّة الثقافيّة"، يتابع توما:

"إن التجربة الموسيقيّة الممنوحة للمستمعين من قبل مؤدّين من أمثال أم كلثوم وفرقتها الموسيقيّة تسمّى بالطّرب. وإن ثِقَل الطّرب وقوته مرتبطة بالمقام الأول بالصّوت والأسلوب الأدائيّ للمغني، كما هو الحال عند أم كلثوم.

---

[123] انظر كذلك: (Racy, Musical Aesthetics in Present-Day Cairo, Sep., 1982)

حيث إنها عادةً ما تتّبع في أدائها الغنائيّ، على نحوٍ تقريبيّ، النظامَ الإيقاعيّ الزمنيّ المحدّد للّحن. لكنها طالما تقوم بتجريد بعض المقاطع اللحنيّة من صرامة إيقاعها في سبيل التكرار، التنويع، وإعادة صياغة جُمَلٍ لحنيّةٍ بعينها على نحوٍ ارتجاليّ، أو الانتقال بالمادّة الموسيقيّة إلى مزيدٍ من الانفعال الدراميّ في إطار المبادئ الشكليّة التقليدية. وبهذا، فإن حضورها يتراوح بين كونها تؤدّي وكونها تتصرّف من نفسِها. إن هذا التضادّ الموسيقي بين ما هو مألوف ومحدّد من جهة، وبين ما هو جديد ومُتصَرّف بحريّة، على الرغم من ارتباطه بشخصٍ آخر في العموم، هو ما يولد التوتّر الصاعد والهابط الذي يثير الطّربَ لدى السّامعين." (Touma, The Music of the Arab, 1996, p. 149)

لكن، علينا أن ننتبه إلى الطّرب بوصفه حالةً موسيقيّة نفسية يمكن أن تتحقّق داخل عقل ووجدان الفرد الواحد بوصفه هو ذاته المؤدّي (أو المُرتجل) والمُستمع، (وربما الملحّن أيضًا، لكن ليس بالضّرورة).

من الصعب بمكان حصر معنى الطرب، موسيقيًّا، في مكوّنٍ واحدٍ، وربما هنا تحديدًا تكمن جماليّته. فالطرب هو استنطاق لزخمٍ شعوريٍّ كامنٍ، غير مفصحٍ على نحوٍ مباشر، لا داخل فكرة لحنيّةٍ مجرّدة وحسب، بل داخل الحدثِ الموسيقيّ بوصفه حدثًا اجتماعيًّا تفاعليًّا كذلك. لكن، كيف نفكك هذا الزّخم الشّعوريّ إلى مكوّناته؟

نقطةُ البدء إذنْ هي المادّة اللحنيّة/ الكلاميّة في الغالب، (نقول في الغالب، لأننا نتحدث عن موسيقى العرب بوصفها موسيقى غنائيّة بالدرجة الأولى)، قبل أن تصل هذه المادّة إلى مرحلة الأداء فالتلقي. ولكن، متى يكبر هذا الزّخم، ومتى ينقص؟ ما العوامل التي يخضع لها؟ وكيف يحدث هذا الاستنطاق ضمن مثلّث تقوم أضلاعه على التأليف الشِّعري والتلحين، وعلى الأداء (المتحرّر)، وعلى التلقّي. حيث يقدم لنا ضلعُ التأليف وهمًا بالوحدة والتكامل، ثم يأتي الأسلوب الأدائي (الضلع الثاني) الذي يُشكّل زخمًا تنويعيًّا أو تأويليًّا، بل خلقًا وإعادة خلق يتعدد بتعدّد الأداء لذات المؤلَّف، وأخيرًا تأتي استجابة المتلقّي (الضلع الثالث) التي لا يكتمل وَهْمُ الوحدة والتكامل إلا بها ومعها، فتأتي الاستجابة من قبل المتلقي "بحماسٍ، أو نسيانٍ، أو شرودٍ، أو ملل، أو ذكرياتٍ أخرى". (Bové, 2000, p. 103).

إذنْ، هناك اللحن (الميلودي)، وهو المُركّب الأساسيّ في "التّفكير الموسيقي"، الذي لا يُمكن فهم "الغناء العربي" دون فهمه، وهو "أكثر المُصنّفات الموسيقيّة الأساسيّة مراوغةً". (Bové, 2000, p. 104). فإضافة إلى أنه، من الناحية التاريخيّة، لم يفصل العرب بينه وبين الأغنية، فكان

الفارابيّ، مثلًا، يُطلق هذا الاسم على الأغنية، بينما يُسمّي اللحن (الذي نقصد به اليوم الجملة النغميّة: الميلودي) بالنّغم: "وأما مبادئ الألحانِ، فإنها تكون بأشياء كثيرة، منها، بالتّرنُّم، أو بنغمٍ آخرَ يتقدّم اللحنَ فقط...". (الفارابي أ.، صفحة 1160)، إضافة إلى الانزياحات التي تعترضنا من الناحية الفيلولوجيّة للمصطلح، فثمّة انزياحات موسيقيّة صرفة في "المعنى" الموسيقي لمُكوِّن اللحن، فهو لا يعبر عن مجرد اجتماع للنغمات، بل يعبّر عن نظام ونسق شديد التعقيد في تاريخ الموسيقى، وفي تاريخ الغناء العربي كذلك. فعلى الرغم من أن "اللحن" العربي ظلّ عبر تاريخه وفيًّا للسرديات الخطيّة، ولم يتّسع للتّعدُّديّة الصّوتيّة المُستترة في تركيباتٍ داخليّة ضمن مكوّناته "الخطيّة" المتتابعة (كما هو الحال في موسيقى باخ أحادية الصوت، تمثيلًا لا حصرًا)، لكنّه تعقّد وبرع في مكوّناتٍ أخرى، نذكر منها: الانزياحات النّغمية التي تتمثّل في التّنوعات المقامية أو في التلوينات المُناورة حول الخط اللحني الهيكلي على مستوى المكوّن النغمي، أما على مستوى المكوِّن الإيقاعيّ الزّمني، فقد ظلّ مقرونًا بالأقاويل، بحسب تعبير الفارابي، أي بالشِّعر والنص الكلامي وإملاءاته، فـ"تُصحّحُ أمكنة تثقيل إيقاع اللحن وتخفيفه، وبها تُصحَّح في كلّ لحنٍ أمكنةُ الحثِّ والخبَبِ، والإدراج والتخفيف". (الفارابي أ.، صفحة 1177)، أو في التّنويعات على ألوان الصّوت "التي بها تصير الألحان [الأغاني] ألذَّ وآنقَ مسموعًا، فمنها أن تكون نغمًا صافيةً، [...] وأن تُجعل النغم الطويلةُ منها مهزوزةً مُكسَّرةً، وأن تُجعلَ ذواتِ غُنَّةٍ، القصيرة منها والطويلة، وأن يُخبّب بعضُ النّغم التي في الأوساط أو في الأواخر، وأن تُجعلَ بعضُها مُرجَّحةً بتوسيع مجرى الهواء، وأن تُفَخَّمَ أحيانًا بالصّدرِ...". (الفارابي أ.، صفحة 1172)، لكن خصوصيّة اللحن (أو الأغنية)، بكلّ مكوّناته التي

استعرضناها، لا تكتمل خارج التجربة الاجتماعية بضلعَيْها الآخرَيْن: الأداء والمستمعين: "ويُعرِّف [أي إدوارد سعيد] الميلودي على أنها "اسمٌ لكلٍّ من اللحن (أنساق الأنغام) الواقعي، وأيضًا اسم لكلّ عنصر موسيقي يعمل في سطور عملٍ موسيقيٍّ ما أو أسفل السطور، كي يربط attach -وهذه كلمة أساسيّة- تلك الموسيقى بخصوصيّة تجربة المُستمع والعازف أو المؤلّف". (Bové, 2000, p. 104)

في الغناء العربي مركزيّةٌ للمؤدّي (عادة المغني/ة)، حيث تتجلّى اللّذةُ (بتعبير الفارابي) أو الطّرب، بلغة مقالتنا، في مسألتَين أساسيّتَين: براعة التّحكّم الأدائي باللحن الهيكلي، إتقانه، وبناء الألفة بينه وبين المُستمعين من جهة، وكيفيّة خروج الأداء عن اللحن الهيكلي، انتهاكه، تلوينه، التلاعب معه في أبعاده النغميّة والزمنيّة الإيقاعيّة واللونيّة الصّوتيّة، وبكلماتٍ أخرى، فإن الطّربَ هو، على نحوٍ ما، تلك المراوحة بين "التحكم وإضافة التفاصيل أو التلوين...". (Bové, 2000, p. 114). ثمّة مقاربة اجتماعية في هذا الانتهاك الذي يتجاوبُ ويُصغي، لا يُشاكس ويُنفّر: "إن العنصر الانتهاكيّ في الموسيقى يتمثّل في مقدرتها التَّرحاليّة، فهي تُلحق نفْسَها بأية تكويناتٍ اجتماعيّة وتُصبح جزءًا منها". (Bové, 2000, p. 108)، وفي معرض حديث إدوارد سعيد عن أهميّة "الانتباه إلى التّفاعل [الاجتماعي]" داخل المُكوّن الموسيقيّ بدلًا، نعم بدلًا، من الموضوع، فإنه بذلك "يُثير إمكانيّة (توجّهاتٍ) فِتِشيّة Fetishism جديدةٍ وأعمق". (Bové, 2000, p. 105). وهذا تحديدًا ما يُساهم في تعميق المُكوّن النفْسي للطّرب المرتبط عضويًّا بتلك الصورة الفتشيّة (أي الصنميّة، أو الخارقة) التي تتشكّل داخلنا تجاه "المُطرب"، ولا يمكن فصل المُكوّن الطّربي عن هذه الهالة.

الطّرب: من التّعبئة الانفعاليّة إلى التّفريغ التّفاعليّ

في سبيل التوضيح، والمضي عموديًّا في معنى الطّرب، سنأخذ مثالًا نموذجيًّا حيًّا على ذلك، ونحاول من خلاله الإضاءة على بعض المفترقات الهامة. لنأخذ أغنية "أهل الهوى يا ليل" (أهل الهوى يا ليل، 1958): حيث مُباشرةً، وبعد الاستعراض الأول للحن (أهل الهوى يا ليل فاتوا مضاجعهم واتجمعوا يا ليل صحبه وأنا معهم" تفاعل الجمهور على نحوٍ حماسيّ. فكيف نفسّر ذلك، ونحن لا نزال في البداية، حيث لا إظهار للبراعة بعد، ولا ارتجال ولا تنويع أو زخرفة أو تلاعب في طبيعة الصوت وغير ذلك؟ إننا لا نزال في طور (الاستعراض Exposition) والتّعرف على اللحن. ثمّة إذنْ، سبب خارج عن الموسيقى هنا؛ سبب نفْسيّ، محض نفْسيّ، حيث الذاكرة التي يأتي بها المستمعون معهم إلى الحفل الغنائي؛ الذاكرة الموسيقيّة المرتبطة بتجاربهم السابقة مع أغاني المغني/ة، والتي تولّد لديهم استعدادًا مُسبّقًا للشّعور بالطّرب بما سوف يأتي، والانتشاء بتجربة الاستماع إلى هذا الصّوت/ الأداء في حدّ ذاته، بغض النظر عما سيخرج عن الصّوت من غناء وأداء. ومن هنا، فإن "فنّ الطرب" يُفرز جمهوره الخاص، فرزًا مورفولوجيًّا، من بين مُجمل ما يُصطلَح على تسميته "الجمهور" بصفته العامة الفضفاضة، حيث يشترط "فن الطرب" نوعًا من الاستعداد والتهيئة المعرفية والجمالية لتحقيق هذه الشرط الاجتماعي التفاعلي الهام: "يُتيح اعتماد عامل الأصل الاجتماعي إيضاحَ تأثير هذا الأصل، في حين أن "حب الفن" كان تقليديًّا ويجهل ذلك التأثير أو تجاهله، يُنسبُ إلى الاستعدادات الشخصيّة. وجَّه [بييار] بورديو نقدًا صارمًا إلى الاعتقاد بفطرية "الميول الثقافيّة" وأوضح الدور الأساسي للتلقين العائلي، وهو ما

يسميه بورديو "الهابيتوس" أو التنشئة الاجتماعية للفرد، حيث إن "وهم الميل المحض والمجرد" لا يعود إلّا إلى ذاتيّة هدفها الوحيد البهجة، فإن ما يفضحه ويكشف عنه القناع هي علاقة ارتباط الممارسات والعادات الجمالية بالانتماء الاجتماعي و"الاستخدامات الاجتماعية للذوق" و"التميُّز" بامتلاك "المهارات الرمزيّة" (التعليم، الكفاءة اللغوية أو الجمالية)". (إينيك، 2011، الصفحات 93-94). وكم هذا ينسجم مع قول الفنان مارسيل دوشان "المشاهدون هم الذين يصنعون اللوحات الفنيّة"، والمعنى هنا مجازيٌّ ينطبق على أنواع الفنون كلّها.

قد يستدعي الجانب المتعلق بثقافة التلقي وأثرها على إنتاج الفن وأدائه إلى دراساتٍ خاصّةٍ للعادات الاجتماعيّة الثقافيّة، ودراسات اجتماعيّة للذّائقة، وليس هذا مجال بحثنا هنا.

لكن، استطرادًا، كيف يحدث ردّ الفعل الطّربيّ عند المتلقّي؟ وهل يتحقّق هذا التفاعل بمجانيّةٍ مُطلقة وبمجرّد توفّر هذا الاستعداد النفسيّ وحده؟ ألا ينبغي أن تتوفَّر شروط، في حدّها الأدنى، داخل مركّب اللحن/ الكلمة لكي يتولّد هذا الأثر/ الشّعور الذي نسمّيه الطّرب؟

كي نقرّب الموضوع للقارئ، فسوف نتناول أغنية الشيخ زكريا أحمد/ بيرم التونسيّ "أهل الهوى يا ليل" مثالًا نموذجيًّا، وحيث اللحن والكلمة يعملان ويؤثّران جنبًا إلى جنب، كي ننظر إلى المُكوّن الموضوعي: الموسيقي والشِّعري، ونستخلص ما الذي يحدث في هذا المثال، وعلى ضوء ما تقدّم سابقًا.

في مثالنا، تبدأ الفرقة الموسيقيّة بعزف لحن بسيط [00:14-02:20] زوجيّ التركيب، متماثل البناء ورشيق المزاج، يجتذب المتلقّين ويحشد تركيزهم وإصغاءهم ببساطته وسهولة تلقّفه، مُشكّلًا في سُرعته الحيويّة حالةً زمنيّةً/ نفسيّةً، وعلى الرُّغم من أنّها تُقاطَع بالتّصفيق والحماس، إلَّا أنها

تستأنف حضورها، وتمهّدُ على نحو مُخاتلٍ لدخول الغناء [02:21] الذي، وبدخوله، يتراجع الإيقاع على نحوٍ مُفاجئ، من الرَّشاقةِ والخِفّةِ إلى التأنّي والوَقار، في نقلةٍ كأنها تستوقفُ الزّمن، مُحدِثةً أثرًا جليلًا في النفْس، ينقلها من حالة المرح، إلى ثِقلٍ رصينٍ متأمّلٍ ومترقّبٍ. (أهل الهوى يا ليل، 1958). يمكن القول، على نحوٍ حذرٍ، إن في هذا التحوّل "صدمةٌ" أو "استدارةٌ"؛ إنه اللَّا-مُتوقَّع على شكل إعلانِ قُوّةٍ وتثبيتِ حضورٍ، حيث يُسيطر "الغناء" على زمن الموسيقى وينقله من مرتبةٍ إلى أخرى؛ وكأن للأداء (أم كلثوم في هذه الحالة)، كُلّيّ الحضورِ، زمنٌ آخر غير زمن المُلحّن/ الشاعر الغائبَيْن عن الأنظار، وهو ما يخلقُ زخَمًا بالغ الأثر في النفوس. ولو أن الغناء تعجّل ما يلي من كلام ولحن، لفقد هذا الزَّخم (المومنتوم) قيمته وأثره على السّامعين. لكن، ما حصل هو تكرار الجملة اللحنية/ الكلاميّة على الإيقاع الرّصين الجديد على نحوٍ يجعل من اللحن الابتدائيّ مُقيمًا في الزمن، واثقًا غير مُتعجّلٍ، وهو ما يعزّز الاستقرار النفْسيّ والمكوث المُستأنس داخل الزّمن الموسيقي المُنتشر في اللحظة الراهنة وحدها؛ إنه نوعٌ من استئصال "الحاضر" ونزعه عن ماضيه ومستقبله: إنه بمثابة "الدازاين"[124] (الوجود) فقط، مُعاشًا حتى النُّخاع، ما يُساهم في تكوين حالةٍ من الطّمأنينة والاستكانة والألفة مع اللحن البدئيّ (الجديد) دون إسراع، وبرويّةٍ تُحقّق شرطًا مهمًّا، وهو إصغاء اللَّحن إلى المُستمع، ضمن علاقةٍ تبادليّةٍ من الإصغاء الضروريّ لإنتاج اللّذة والألفة التي لا فكاك منها في سيرورة التمهيد إلى اللحظة التي سينفجر فيها شعور الطّرب المتراكم، وهو تفاعليّ بالعادة؛ ظاهريٌّ، لا باطنيّ فقط، وجماعيّ، لا فردانيّ فقط،

124 مصطلح الدازاين (Dasein): مفهوم أساسي في الفلسفة الوجودية لمارتن هايدجر يعني "الوجود" أو "الوجود هناك".

وتشارُكيّ صارخٌ مُتبرّج ومُنفلت، لا شخصيّ خاصّ، صامت ومحتشم بالضّرورة.

لا يزال في مثالنا، حيث هناك مكوّن آخر قاد هذه البداية إلى مسارٍ تطوّر فيه اللحن أولًا، من درجة الارتكاز الأولى المطمئنّة والرّخيمة في مقام النهوند (وهو مقامٌ شَجِنٌ بطبيعة تكوينه) إلى درجاتٍ سُلّميّةٍ تصاعديّة ولّدت حالةً من التّشويق وانتظارٍ مطلوبٍ لقفلةٍ موسيقيّة تُعيد الرّاحة إلى النَّفْس، فتُفرّغ فيها ما تراكم من شحناتِ التوتر والتشوّق من قبل. وثانيًا ثمّة معنى في الكلام الشِّعري، يُجاري اللحن، لم يكتمل بعد (أهل الهوى يا ليل) ... ثم (فاتوا مضاجعهم) ... ثم (واتجمّعوا... يا ليل...)، وهنا ذروة التشوق والغواية، في الكلام واللحن معًا، وصولًا إلى الجملة الشِّعرية الأخيرة التي يكتمل معها المعنى الشِّعري والموسيقي في قفلة مُحكمةٍ بالغةِ الإرضاء [03:14-03:09] (صُحْبَة وأنا معهم). (أهل الهوى يا ليل، 1958).

إنَّ تحقيق "مسار الغواية"؛ هذا المسار التفاعليّ/ الانفعاليّ على نحوٍ مثاليّ في تصميمه اللحنيّ والزمنيّ جنبًا إلى جنب مع الكلام، يؤدّي بالضرورة، بجانب العامل النفْسي الأول، إلى نهاية مومنتوم الطّرب؛ إلى مبتغى السَّامعين وفوزهم بالإرضاء، حيث تكون "ذروة التّفاعل" في "تفريغ الانفعال".

إن ما يتبع ذلك من ارتجالاتٍ وتنويعاتٍ استطراديّة واسترساليّةٍ على المادة الكلامية أو اللحنيّة التي قد تعرّفت إليها الأسماع وألفتها، والتي تتفاعل بدورها وتستلهم من هذا التفاعل، التفريغ والمُقاطعات الحماسيّة، فيُشترط فيها، إلى جانب تحقيق هذه العناصر التي تولّدُ الترقّب والتصعيد المُصغي الذي يُحيك سرديات التشويق بعناية، أن تفي بشروط الأداء الموسيقيّ الذي يُتقنُ التّحويم حول اللحن ويتلاعب مع مكوّناته النغميّة

والزمنيّة وحتى الكلاميّة عبر التنويع في ألوان الصّوت ومخارجه. ما يحدث هنا هو نوعٌ من الاسْتسقاء اللحنيّ الذي يستنفذ بعض أو كلّ ما في اللحن من طاقةٍ كامنةٍ ممكنة لم يُفصح عنها احتشام اللحن في صيغته الهيكليّة الأولى، وهو ما يؤدّي إلى تضخيم أو تطويل المادّة اللحنيّة (والأغنية عمومًا) ويُحدث فيها اختلاجاتٍ واختلالاتٍ تستحيل معها الفكرةُ الموسيقيّة والشِّعريّة مجرّد أداةٍ بيد المغنّي: الحاضرُ المُتحكّمُ الأبرز في براعة هذا المشهد الصّوتيّ.

إذنْ، يدور هذا كلّه في فلك الأداء والأسلوب الغنائيّ وتَمَرْكُز المؤدّي أمام المادّة اللحنيّة الكلامية التي تُصير إطارًا وأداةً للمُطرب والإطراب، لا موضوعَه. "عندما [يُغنّي] المُطربُ وحده، يُمكن لحالة النّشوة أن تُستحثُّ ذاتيًّا، وسيرورة التفاعل [الفعل ورد الفعل] تُستبطنُ في ذات المُطرب بوصفه الفاعل المُبادئ للطّرب والسّمّيع في آنٍ معًا"[125]. (Racy, Improvisation, Ecstasy, and Performance dynamics in Arabic Music, 1998, p. 110)، لكنّ الشّرط الاجتماعي، إن توفّر، فيُمكنه، كما أسلفنا، أن يُحرّك المشهدَ بأكمله، بدءًا من طاقة الإصغاء الصَّامتة المُلهمة، وصولًا إلى المُقاطعات الحماسيّة الصَّارخة.

باكتمال هذه العناصر وانغلاق أضلاع المثلث بالتلاقي والتقاطع والتَّماهي، تتشكَّل لعبةٌ حذِقَةٌ ومُعقّدةٌ من الغواية والارضاء، غواية المُستمع تارةً ثم إرضاؤه تارةً أخرى؛ لعبةٌ بأضلاعها الثلاثة: الأغنية (اللحن

---

[125] Racy, Ali Jihad. 1998. "Improvisation, Ecstasy, and Performance dynamics in Arabic Music". In M. R. edited by Bruno Nettl, Melinda Russell, In the course of performance: Studies in the World of Musical Improvisation. (110). Chicago and London: The university of Chicago press.

الهيكلي/ الكلام، وحيث الملحّن والشاعر غائبان عن الحدث المُعاش)، الأداء/ الأسلوب (المتمثّل بالمغنّي/ة)، المتلقّي (المتمثّل بالجماعة السّامعة). وقد تجتمع هذه الأضلاع الثلاثةِ في أقلّ من ثلاثة أشخاصٍ، حيث يمكن للمؤلّف، مثلًا، أن يكون كذلك مؤدّيًا وسامعًا في آنٍ معًا.

لكلّ ضلعٍ من الأضلاع الثلاثة مساهمته الفعالة (أو المُعيقة) في توليد زخم (مومنتوم) الطّرب. ففي الضلع الأول، ثمّة شروط في التكوين الكلامي واللحني ينبغي أن تتوفّر كي تُساعد على بناء زخم الطّرب وزيادة أثره في النفْس، من حيث هو مُركَّب نفْسيّ موسيقيّ بامتياز. وبما أن الطّرب لا يتحقّق بوجود هذا المضلّع وحده، وهو "الزمكان الأول" الذي تولد فيه الأغنية قبل حدوثها في الزمكان الاجتماعي، فثمّة شروط ينبغي أن تتوفر في بقيّة الأضلاع كي يتكامل المُثلث وينغلق على مُبتغاه.

وكي لا نُسهب في البديهيّات، فنختصر ونذكر بعضًا من الشروط التي ينبغي أن تتوفر في كل ضلع من الأضلاع الثلاثة بحيث تُغذي بعضها بعضًا وتُلهم. ففي الجزئيّة المتعلقة بالكلام، يحتاج اللحن والمؤدي إلى بساطةٍ في تلقّي المعاني وإلى استمراء وسائغيّةِ الملافظ وطائعيّةِ الحروف وتضييق وقور للبؤر اللحنية (magisterial narrowing of melodic focus)، وأكثر من ذلك، الإبقاء على "نُقصانٍ" ما، و"لا اكتمالٍ" ما في اللحن، ما يُسهّل على الملحّن عدم الابتذال من جهة، والاعتدال في الجملة اللحنية، نغمًا وزمنًا، دون طُغيانٍ أو ترهّل وشطحٍ زائدٍ، تاركًا فيها طاقةً لحنيّةٍ فيها من الاتّساق والحِياد العاطفي ما لا يطغى على حرية التنويع وتقليص احتمالاته من جهة، وتاركًا، من جهةٍ ثانية، مُتّسعًا من حريّة التنويع والتلاعب والمناورة والاتساق المتراخي (consistency) الجميل في الاسترسال في التفاصيل والتلوين، ما يُسهّل بالتالي على المؤدّي في أدائه،

حيث "تقشُّر التنويعات" (Exfoliating variation)[126] هي السِّمة الأكثر تجلّيًا، وحيث متعة الموسيقى تكمن في الأسلوب الأدائيّ المتجدّد، لا الذي يُثري اللحن وحسب، بل ويملأ فجواته كذلك. وأخيرًا، يُسهّل على المستمع في استئناسه وألفته من جهة، وفي اندهاشه وترقّبه من جهةٍ ثانية، وبالتالي في تفاعله المُلهم. ففي الحدث الغنائي الطّربي عند العرب، ومنذ اللحظة الأولى السابقة للغناء، يشعر المؤدّي، فتكون براعة أدائه، وسِعة عطائه على مقدار الطاقة التي يستشعرها في الجهوزيّة الموسيقيّة لجمهوره، وفي مدى استعداده وتشوقّه للإصغاء والتفاعل والانسجام.

[126] التقشّر (Exfoliating): هو استعارة من عملية إزالة خلايا الجلد الميتة من سطح الجلد في سيرورة تجدّده، والمقصود هنا بتقشّر التنويعات (كما وردت في مقالة إدوارد سعيد مثلًا، بعنوان "حول الأسلوب الأخير – On late style")، هو تجدّد التنويعات الموسيقيّة عبر الأداء.

المقالة السابعة

الموسيقى الشعبيّة والموسيقى الجادّة:
بين الحدث الموسيقيّ والأثر الاجتماعي[127]

[127] نشرت هذه المقالة في مجلة البحث الموسيقي المُحكّمة، الوارد ذكرها في المصدر: (جبران و.، 2021)

مقدمة

في نظرةٍ تقابُليّة (بوليفونيّة) بين طبائع الموسيقى الشّعبية وطبائع الموسيقى الجادّة[128]، يتبادر السّؤال عما إذا كان مؤدّى هذَين النّوعَين من الموسيقى ومنشأهما الاجتماعيّ هو واحد، وعما يحيط، كذلك، بدوافع "الحدث الموسيقيّ"، في كل مجال من المجالَين، من حيث كون الحدث الموسيقي هو كذلك حدث اجتماعيٌّ يوظِّفُ الأنساقَ الموسيقيّة وِفقًا لمُقتضياته؛ يعكس ويوجّه العلاقات بين البُنى الموسيقيّة وسلوكيّاتها وبين البُنى الاجتماعية. فكيف نرى إلى الموسيقى داخل المركّب الاجتماعي والثّقافي دون الفصل بين الموسيقى الشعبيّة والموسيقى الجادّة منهجيًّا؟ وأين تكمن دواعي هذا الفصل عند من دعوا إليه ونظّروا له من بين علماء الاجتماع الموسيقي في الغرب الأوربي؟ وهل يمكن حصر الفوارق داخل الأثر الاجتماعيّ عند حدود الفصل بين المجالَين، أم يجدر الحفر في طبقات المسألة نحو عُمق أركويولوجي آخر، وهو ما يتطلّب منّا اجتراح تعريفات أو توصيفات جديدة للعلاقة بين الحدث الموسيقي والأثر الاجتماعيّ؟ وما تداعيات هذه الأسئلة في الفضاءات الموسيقيّة الاجتماعيّة العربية تحديدًا؟

تدخل المقالة في مقارناتٍ وقراءاتٍ طِباقيّةٍ (أو تقابليّة) بين أدبيّات علماء الاجتماع الموسيقي الغربيين (ث. أدورنو، م. فيبر، ن. إلياس، أ. شوتس وغيرهم)[129]، هذا من جهة، وبين أدبيّات علوم صناعة الموسيقى

128 Or, in keeping with Theodor Adorno's classification, Volksmusik and Kunstmusik.

129 Theodor W. Adorno, Max Weber, Alfred Schutz, Norbert Elias.

عند العرب (الفارابي، الكندي، الأرموي... إلخ)[130] من جهة ثانية، في محاولةٍ لتأسيس فهمٍ أكثر عمقًا لمستقبل التأليف الموسيقيّ في الفضاءات الثقافيّة العربية. وتخوض في مقاربات جديدة لفهم العلاقة بين خصوصيّات الموسيقى الجادّة والموسيقى الشّعبيّة في ثقافة الغرب وثقافة العرب على حد سواء.

130 أبو نصر محمد الفارابي، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكنديّ، صفيّ الدّين الأرمويّ البغداديّ. Abū Naṣr Muḥammad al-Fārābī, Abū Yūsuf Yaʿqūb ibn Isḥāq al-Kindī, and Ṣafī al-Dīn al-Armawī al-Baghdādī.

الموسيقى الجادّة والشعبيّة
من منظور علم الاجتماع الموسيقيّ

ثيودور أدورنو هو أحد أبرز الذين يقولون بهذا الفصل بين الموسيقى الشعبيّة والموسيقى الجادّة ويؤكدون على ضرورته. وهو يتّبع منهجيّة مقارنة عند معرض بحثه في خواص الموسيقى الشّعبيّة، من خلال رصد الفوارق المُميّزة بينها وبين ما أسماه بالموسيقى الجادّة، متعاملًا معهما، منذ البداية، بوصفهما مجالَيْن موسيقيَّين مختلفَين[131]. هذه الفوارق، تؤخذ في العادة، باعتقاده، كأمر مفروغ منه ومجرد اختلاف في المستوى النّوعي، كما ويتم التعامل مع هذه الفوارق/ المميّزات بانفصالٍ، يجعل كلًّا من هذَين المجالَين الموسيقيَّين مُستقلَين أحدهما عن الآخر، هكذا هو الأمر كذلك في الوعي الشعبي للمسألة. ومن هنا، يرى أدورنو إلى ضرورة التعامل بعمق أكبر مع المسألة وبحثها وتوصيفها بمصطلحاتٍ أكثر دقّة، وفحص هذَين المجالَين الموسيقيَّين من زاوية نظر اجتماعية للموسيقى. (Adorno & Simpson, On popular music, pp. 17-48)

كذلك، فقد انطلق أدورنو، في فصله لهذَين النوعَين من الموسيقى، من منطلقٍ سياسيٍّ آيديولوجيٍّ مُعادٍ للرأسماليّة (كما عاصرَها)، ورأى في الموسيقى الشعبيّة وموسيقى الجاز أدواتٍ لتجميل النظام الرأسماليّ، وجزءًا من صِناعَةِ ثقافته الخاصّة التي تُروّج له ولقِيَمِهِ، ووسائل لجعله أكثر مقبولًا "agreeable".

---

131 يستخدم أدورنو تعبير "two spheres of music" لتوصيف التمايز بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الجادّة.

هناك مَن يرى في أدبيات أدورنو على أنها أدبيات تخوض في جدليّاتٍ بعيدة عن الحيادِ والاستقلال العِلميّ، كما أنّها تركن إلى التوظيف الآيديولوجي الذي يستخدمه لإضفاء مزيد من السلطة والهالة الثقافية لمصلحة نوع محدّد من التقليد الموسيقي الكلاسيكي الحداثيّ، في قوسٍ يمتدّ من المدرسة الفِيَنيّة الأولى[132] في القرن التاسع عشر متمثّلةً ببتهوفن[133]، إلى المدرسة الفينيّة الثانية[134] في القرن العشرين متمثّلةً بشوينبرغ[135]، وفي الوقت ذاته، للتخفيض من قيمة أنواع أخرى من الموسيقى على الرغم ممَّا تتمتع به من تناسج مع الحقل الاجتماعي. (Martin, 2004, p. preface viii).

مع وضوح هذه النزعة عند أدورنو، يظلّ استعراضُ آرائه ونظريّاته الجماليّة ضروريًّا، لما فيها من سعة ثقافة وعمق معرفيّ وإثارة للجدل على مدى القرن العشرين وحتى يومنا هذا، فنستضيء بأدبيّاته ونناقشها من دون إغفال للآراء والنقاشات التي تناولت إنجازاته في علم الاجتماع الموسيقي بالسّلب أو بالإيجاب، ودون التّغاضي عن المفكّرين الذين أكَّدوا على ضرورة الفصل بين الحكم القِيَمي الجماليّ وبين البحث الموسيقيّ الاجتماعيّ التّقييميّ، كما فعل ماكس فيبر[136] في تبصّراته داخل سياسات الأشكال الثّقافية ورؤيته للموسيقى الكلاسيكيّة الغربيّة على أنها مظهر من مظاهر العقلانيّة، (Schluchter, The rise of western rationalism,

---

[132] First Viennese School.

[133] Ludwig van Beethoven (17 December 1770 - 26 March 1827).

[134] Second Viennese School.

[135] Arnold Schönberg (13 September 1874 – 13 July 1951).

[136] Max Weber.

/(Feher, 1987) /Max Weber`s developmental History, 1985) (Weber & Riedel, 2009)، أو كما جاء في نقاش نوربرت إلياس حول موتسارت من موقع مَوْضَعتِهِ في سياق "السيرورة الحضارية"، (Elias, 1994)[137]، أو ألفرد شوتس في مَعرِضِ محاججته لإثبات قدرة الموسيقى الكلاسيكية على كشف السّيرورات الأساسيّة للتّواصل الإنساني. (Schutz, 1970, p. 210). أو حين يميّز باول هونجشايم الموسيقى الكلاسيكية الأوربيّة عن سواها في الثّقافات الأخرى من موقع "قلّة تركيزها على البعد الإيقاعيّ وتقديم شأن الأبعاد التركيبيّة الأخرى"، (Honigsheim, 1989, p. 219)، كما وأنه ينتزع من الموسيقى الشّعبية وجود قيمة في ذاتها ولذاتها لكونها لا تنشأ عن إبداع فردي أو مجموعاتيّ ممهور بالأسماء المعروفة باختصاصها المهني، وتُعرض أو تُقدّم دون تمييز نوعي واضح للفاصل الوظيفيّ بين الموسيقيين والجمهور. (Honigsheim, 1989, p. 219). وفي سياق آخر يُثني هو نفْسه، مُستخدمًا ذات المصطلحات القِيَميّة، قائلًا:

> "في الوقت الذي لا تنتمي فيه الموسيقى الشعبية (folk music) إلى الموسيقى الرّفيعة (grand music)، فهي لا تمهر بطابعها الحقبات المتكاملة لثقافة بعينها، بل تتأثر من الأفكار المهيمنة أو الأشكال المدركة والمحسوسة للموسيقى <الرّفيعة>". (Honigsheim, 1989, p. 26).

ويكرّر أدورنو فكرة أن أهميّة "السّيرورة الموسيقيّة" تتأتّى من مدى قُدرة المؤلّف الموسيقي على معالجة المُمكِنات والمحدوديّات في "المواد الموسيقيّة"

---

[137] للتوسع في مفهوم "السيرورة الحضارية" عند إلياس، خاصّة فيما يتعلّق بالفارق في استخدام المصطلح "Civilization" بين شعوب أوربا المختلفة، والفارق بين استخدام مصطلح "Zivilisation" بالألمانيّة ومصطلح "Kultur"، يُنظر:

Norbert Elias: The Civilizing Process. Blackwell publishing. 1994.

على نحو بنّاء. وأن المصداقيّة الموضوعيّة للعمل الموسيقي تنبع، لا من عبقريّة الموسيقيّ، ولا من معايير ثابتة قائمة وسابقة لوجود موسيقى بعينها (كما هو رائجٌ في ثقافة الموسيقى الشّعبية)، بل تنبع من مدى التّماسك الذي يتجلّى في جدليّات المواد الموسيقيّة وتواشُجاتها.

بحسب أدورنو، فإن التّجربة الحسّية، بوصفها الدّعامة الأهم لسبر أغوار الموسيقى، لا تكون من غير إعادة الصّياغة التّمثيليّة (mimetischer Nachvollzug)، عبر السّمع، العَرْض والأداء، إضافةً إلى التفكير المفاهيميّ. "فالانعكاس الجمالي يظلُّ فارغًا من غير إعادة الصِياغة التّمثيليّة، (mimetischen Nachvollzug)، والتجربة الجماليّة تبقى صَمّاء من دون إعادة الصّياغة المفاهيميّة (begrifflichen Nachvollzug)". (Kreis, 2011, p. 74). هذا في الوقت الذي كان فيه إرنست بلوخ[138] يؤكد على استقلاليّة الموسيقى (الكلاسيكية الأوربية) من العوامل خارج الموسيقيّة معلنًا: "ها هو بتهوفن يتطوّر بتجرّد من داخل نفْسه". (Bloch و Palmer، 1985).

هذه التوجهات الأكثر بروزًا لدى القلائل ممن اهتموا بعلم الاجتماع الموسيقي، تشير إلى نزوع ما لتمييز الموسيقى الجادة عن الموسيقى الشعبيّة والفولكلوريّة، و"هيمنة عموديّة"، كما يسميها بيتر مارتن، للموسيقى الكلاسيكيّة الجادّة على أبحاث هذا الحقل المعرفي بشكل "غير مُرضٍ". (Martin, 2004, p. preface X). ولكن ما يهمنا من هذا الاستعراض السّريع في هذه الورقة، هو الاستفادة من هذه الاجتهادات

[138] Ernst Bloch.

وتوفير بعض الإضاءات التي تمكّن من الخوض في أسئلة تخصّ الموسيقى في المجتمعات العربية عمومًا على اختلافاتها.

يسعى أدورنو، كما فعل آخرون من أمثال فالتر بنجامين[139] في النقاش معه، (Moore, 2012) إلى تحويل الانتباه نحو الشّعور داخل العمل الفني، بعد فجوة من البحث في الجماليات دامت عدة قرون من الزمن من قبل من كانوا يُسمّون "الفلاسفة التحليليّين". وفي سياقنا، يستخلص أدورنو موافقًا مع بنجامين في نقاشهما، أن "الهالة" (Aura) التي تحيط بالفنون قد تم تقويضها في عصر الإنتاجات التقنيّة، بل ويرى إلى أبعد من ذلك، بأن هذا التقويض لا يكمن في الاستنساخية التقنيّة فقط، بل وفي استيفاء الفنون لقوانينها الداخلية الخاصة واستنفاذها (Adorno, Brecht, & Luckacs, 2002, pp. 122,123), Bloch, Benjamin وفي خضم تحليله، يرى أدورنو إلى أن شطب "الهالة" جوهريًّا من طبائع وملامح الفنون في العصور الحديثة (بدايات القرن العشرين)، هو بمثابة ردة فعل على قبوع الوعي الاجتماعي خلف الفن ذاته، وفي عملية إلغاء هذه "الهالة"، إنما هناك تضمين للحالة النقيضة، ألا وهي حالة الضّد فن (Anti-Art). فأرنولد شونبرغ تنكّر للنظام التونالي اللحني في الموسيقى، والكتّاب الروائيون الجدد ثاروا ضدّ الأنماط المعرفية الروائية التقليديّة السائدة، وظهرت حركات فنية تشكيلية متمردة كثيرة، وتغلبت وحشية الفن على طبائع العصر الرومنتيكي المتأخر شيئًا فشيئًا.

هنا، من الجدير ذكره أن مسألة "الهالة" عند أدورنو بقيت ميزة مرتبطة بالثقافة الموسيقيّة الشعبيّة. (Johnson, 1984, p. 123).

---

[139] Walter Benjamin.

في بُعدها السّياسي، يحدثنا جاك رانشيريه عن هذه العلاقة التي تجعل من وجود الفن فعلَ مُقاومةٍ، لا يكون الفنّ معه إلاّ آخرَ مُبهمًا:

"إن الطابع "السّياسي" للتّجربة الجماليّة، كما كان، يتم عكسه وتغليفه في تاريخ التّمثال. التّمثال هو شكل حيّ. لكن معنى الصلة بين الفنّ والحياة قد تغيّر. التّمثال، من وجهة نظر هيجل، ليس فنًّا لكونه يعبّر عن حرية جماعيّة، بل لأنه يعكس المسافة بين تلك الحياة الجماعيّة والطريقة التي يمكن بها التّعبير عن نفْسه. التّمثال اليونانيّ، حسب قوله، هو عملُ فنانٍ يعبر عن فكرةٍ يعرفها ويجهلها في آنٍ معًا. يريد أن يجسِّد فكرةَ الألوهة في شكل حجر. لكن ما يمكنه التعبير عنه هو فقط فكرة الألوهة التي يمكن أن يشعر بها والتي يمكن للحجر أن يعبّر عنها. يجسد الشكلُ المستقلّ للتّمثال الألوهةَ، حيث أمكن للإغريق، في أحسن الأحوال، تصوّرها - أي حرمانها من الدّاخل. لا يهمّ ما إذا كنّا نوافق على هذا الحكم أم لا. المهم هو أنّ حدَّ الفنّان وفكرته وشعبه [جمهوره]، في هذا السيناريو، هو شرط نجاح العمل الفنّي. يعيش الفنّ طالما أنه يعبر عن فكرة غير واضحة لنفْسه في مسألة تقاومه. إنه يعيش بقدر ما هو شيء آخر غير الفنّ، أي الإيمان وطريقة الحياة. (Ranciere, 2010, p. 123).

يستبعد أدورنو، في دراساته، المنهجَ التاريخيَّ تقفّيًا لأثر الظاهرة، ظاهرة الموسيقى الشعبية وأصول نشأتها وظروفها، ويفضّل التعامل مع ملامح الظاهرة في صيغتها الحاضرة كما هي الآن (في الحقبة المبكّرة والوسطيّة للقرن العشرين)، ومعالجتها ضمن محطّ وجودها العينيّ، وسبر وظيفيّتها في سياق مكانتها الرّاهنة. لكنه ينوّه إلى أسبقيّة نشوء الموسيقى الشّعبية في أوربا مقارنةً مع القارة الأمريكيّة، ويشير إلى أنّ الفصل بين المجالَين الموسيقيَّين الشّعبي والجادّ، هو مُعطى مُسبق في

الثقافة الأمريكيّة، بخلاف ما هو الأمر عليه في الثقافات الأوربيّة. (Aesthetics and Politics, 2002).

المُعايرة القالبيّة

يقول أدورنو إنّ الحكم بوضوح بشأن العلاقة بين الموسيقى الشعبيّة والموسيقى الجادّة لا يمكن إلا من خلال تمحيص دقيق للمميّزات التشخيصيّة الأساسيّة للموسيقى الشعبية، وقد أطلق على ذلك تعبير "المُعايرة" Standardization. ويُثني مُوضّحًا، إن البنية الكاملة للموسيقى الشعبيّة قد تمّ تحديد معاييرها، حتى في تلك الحالات التي خضعت لمحاولات تحايل على المُعايرة. وتشمل المُعايرة، بحسب تحليله، السّمات الأكثر عموميّة كما تشمل أكثرها دقّة وتفصيلًا. ومن السّمات الأكثر شهرةً ما يتعلّق باللازمة (chorus) المكوّنة من اثنَين وثلاثين خانةً، والمحدّدة بمساحة صوتيّة لا تتجاوز الدّيوان الواحد (octave)، كما تجري مُعايرة الأوزان الإيقاعيّة، لا ضمن الأجناس الراقصة والأنماط النّسقيّة الصّارمة وحسب، بل كذلك في ما أسماه "المُميّزات" <الموضوعيّة>، أو "الطّبائع" (charakteren)، مثل الأغاني المخصّصة للأُم والوطن أو كذلك الأغاني "التحديثيّة" (novelty songs)، وقصائد الحب المبتذلة، ومراثي الفتيات الضائعات... إلخ، والأهم من كل هذه المركبات هو حجر الزاوية الهارموني لكل ضربة في بداية ونهاية الأجزاء ضمن مسار المخطط المعياري؛ هذا المخطط الذي يؤكد أكثر الحقائق الهارمونيّة بدائيّةً بغض النظر عن مدى التناسق الناجم. أما التعقيدات فلا تترتب عليها آثار أو تداعيات، فيضمن هذا النظام الصارم ضبط الانحرافات عن المسار المُعدّ سلفًا وقولبتها مُعيدًا إيّاها إلى المواقع المألوفة من جديد، فلا يمكن بذلك تحقيق أي تجديد أو تحديث حقيقيّ. هذا في حين نرى، على سبيل المثال لا الحصر،

في الرباعية الوترية الأولى لشونبرغ[140] كما في سمفونيته الحُجريّة (chamber symphony) الأولى، نرى الموسيقى تتصرّف وتتطور كأنها تسعى إلى الانفصال عن ذاتها الأولى نحو مجهول ما، طيلة الوقت، دون هاجس العودة إلى رحم البداية. (Palmer، 1985، صفحة 230).

خضعت الصيغة البنيويّة في الموسيقي الشعبية لمعايير صارمة لا تقل عن تلك التي خضت لها التفاصيل التي سبق ذكرها. وتم اجتراح مجموعة من المصطلحات الخاصة التي تخدم هذا النظام، من مثل "الوقفة" (break)، والمُتوافقات الزرقاء (blue chords)، والنغمات الناشزة (dirty notes) وغيرها. ومع ذلك فإن المُعايرة في سياق الحديث عن الصيغة البنيويّة هو مُغاير عما يخص المكوّنات الأخرى في الإطار العام. فهي غير مُعلنة، بل تتخفّى خلف "الأثر الفردانيّ" بصور مُخاتلة، ويتم التعامل معها على أنها وصفات ضمن ما يسمّى "أسرار مهنة"، على الرغم من أن جميع الموسيقيين يتناولون بالحديث هذه "الأسرار"! هذه التناقضات في الطبائع والتي تشكّل جوهر وماهيّة المُعايرة، هي ما يوفّر المادّة الخام والإعدادات الأوليّة للتأثير على المستمعين في هذا النوع من الموسيقى.

هذه التوصيفة لا تبتعد من حيث المبدأ مع طبيعة ومكونات الموسيقى الشَّعبية العربية. فالذّهنية التركيبيّة هي ذات الذهنيّة القالبيّة التي تسيطر على سيرورة عمل الموسيقيين في أثناء ممارستهم للتلحين الفردي أو الجماعي (ولو كانوا مجهولي الهُوية)، فإضافة إلى اللازمة والأبيات، ماذا هناك غير البداية والقفلة النهائية؟ وهذا كله مُعطى سلفًا

---

[140] Arnold Schoenberg.

ولا يستوجب ذهنيّة استخطاطيّة، أو وعيًا بالهيكليّة الكلّية في أثناء إنشاء الجزئيات الدقيقة داخل هندسة الزمن الموسيقي ومضامينه الناجمة عن جدليات الصوت والصمت.

عند تناول الموسيقى الشعبية العربية بالحديث، فإننا نُعنى بالدرجة الأولى بالموسيقى الغنائية التي تحتل المتن في المساحة الكلية لهذه الثقافة. وهنا من جديد، تخضع عملية التّلحين إلى عوامل خارج الذّهنية المحض موسيقيّة، والمستمدّة من بحور الشِّعر أو نبريّة الكلام المنثور بالدرجة الأولى، وفي مرتبةٍ نفترض فيها توفّر "تفكير موسيقي بنيويّ محض"، فإن سيرورة العمل لم تخرج عما أسماه أدورنو "المُعايرة"، ولو اختلفت التّفاصيل والمواد المُركّبة للموسيقى؛ فنحن قادرون على التعرف على طبائع هذه المعياريّة وإمكانيّة ضبط قوانينها وسلوكياتها من خلال "الألحان" والنظريات التأليفيّة أو التّوصيفات المعياريّة لأنواع وإمكانات التّلحين الموسيقيّ كما هي في أدبيّات الأرمويّ، والتي تحدّد الثّوابت المقاميّة للّغة الموسيقيّة العربيّة، (الأرمويّ، 1984)كما تحدّد في أدبيات الكِندي، وخاصّة في "رسالة في خُبْرِ صناعة التّأليف"، حيث وضع تعريفًا (أو توصيفًا) مُقيّدًا للبناء اللحنيّ، (الكندي، 1969، صفحة 178). وتحديد البناء النّغمي في ستة أنماط يتميّز كل نمط فيها بمسار نظريّ للنغم (الكندي، 1969، الصفحات 178-187)، وتمتد تقاليد هذا الخضوع للمعايرة بأشكالها وأنماطها الثابتة إلى أزمنة الصناعة الغنائية القديمة في التاريخ العربي والإسلامي. فالتقابل أو المفاعمة[141] التي تتمّ في صور اتفاقيّة بين الغناء والشِّعر، أو على وجه الدقّة، بين إيقاعيهما، حيث "عاد الملحّنون إلى بحور الشِّعر وجعلوا منها أساسًا لألحانهم" (داغر، 1998،

[141] = Informing each other.

صفحة 119) حكمت أنماط التلحين والتأليف. ولسنا هنا أمام محاولة تقييم نوعي قِيَمي، بل أمام محاولة لتوصيف اللّغة الموسيقية العربية منذ مناشئها المدوّنة (نسبيًّا) ومحاولة فهم طبائعها وسلوكها وما ألقته من ظلال على الموسيقى العربية الغنائية الأكثر قربًا من زماننا والحديثة منها. ولتقفّي هذه المسألة وفهم أصولها ومنابعها التاريخيّة بما توفّر من مصادر، بحكم أن "الموسيقى" (أو بالأحرى الغناء) عند العرب لم تُدوّن[142] ولم يكن التّفكير الموسيقي المجرّد في متن هذه الثقافة يومًا، فإننا نجد هذه المصادر تصف العلاقة بين الشِّعر والموسيقى بالكلام، مع غياب "المدوّنة الموسيقيّة" كوثيقة دامغة، بصورةٍ يمكن من خلالها استقراء ما خفي بين السّطور من متانة العلاقة بين غياب "التفكير الموسيقي المجرّد" وغياب "التّدوين الموسيقي"، دون الخوض هنا في البحث عن علاقةٍ سببيّة بينهما. لكن من الواضح أنّنا في حديثنا عن الموسيقى الشعبيّة في السّياق العربي، نبقى عاجزين عن تعريف ما للموسيقى بوصفها مجالًا حيويًّا بذاته ولذاته خارج منظومة الكلام والغناء. فحتى الآلة الموسيقية الأكثر شيوعًا واستعمالًا وتعبيرًا عن الثقافة الموسيقيّة العربيّة هي ليست من صُنع العرب: "والعود عند أكثر الأمم وجُلِّ الحكماء يونانيّ، أصحابُ الهندسة على هيئة طبائع الإنسان...". (المسعوديّ، مروج الذهب ومعادن الجوهر، 1964، صفحة 224). ويؤيد الفارابي هذا الكلام موضحًا دور اليونانيين في التأسيس العلمي لصناعة الموسيقى: "والقدماء من اليونانيين هم أيضًا

---

[142] باستثناء بعض المدونات الضئيلة التي لم تُكتب بالنوتة الحديثة، بل بالحروف والرموز كالتي تركها لنا صفي الدين الأرموي على سبيل المثال، ويصعب ترجمتها بدقة متناهية بلغة النوتة الموسيقيّة الحديثة أو عزفها على الآلات المعاصرة التي ما عادت تشبه تلك التي تداولت الألحان في زمن الأرموي أو قبله.

أول مَن وضعوا قواعد العلم والمعرفة بهذه الصناعة <الموسيقى>، ... وأما العرب فقد أخذوا الموسيقى عن الفرس وعن المؤلفات اليونانيّة التي نقلوها في أواخر القرن الثاني للهجرة...". (الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، صفحة 15). لقد كان هذا بداية لتكوّن أجيال من الموسيقيين عند العرب، وظهور النوابغ من بينهم على حد شهادة الفارابي نفْسه. وكانت ثقافة العود قد دخلت إلى عرب قريش من العراق وبلاد الفرس من قبل النضر بن الحارث بن كلدة بن علقمة بن عبد مناف بن عبد الدار بن قصي، والذي كان وافدًا على كسرى بالحيرة. (المسعوديّ، مروج الذهب ومعادن الجوهر، 1964، صفحة 222). حينها لم تكن قريش تعرف من الغناء سوى جنس واحد هو النّصب. (المسعوديّ، مروج الذهب ومعادن الجوهر، 1964، صفحة 222). والغناء عند العرب مُشتقٌّ من الحُدَاءِ، الذي كان استوْساقُ الإبل وطيبُ السّير لها به معيارًا لاتّخاذه من قبل العرب برجز الشِّعر، بعد حادثة كسر يد مضر بن نزار بن معد. (المسعوديّ، مروج الذهب ومعادن الجوهر، 1964، صفحة 221). "وكان الحُداءُ أول السماع والتّرجيع في العرب، ثم اشتُقّ الغناءُ من الحُداء، ونحْنَ نساءُ العرب على موتاها، ولم تكن أمة من الأمم بعد فارس والروم أولعَ بالملاهي والطرب من العرب، وكان غناؤهم النصب ثلاثةَ أجناس: الرّكباني، والسناد الثقيل، والهزج الخفيف". (المسعوديّ، مروج الذهب ومعادن الجوهر، 1964، صفحة 222).

بحسب أدورنو، يتجلّى الأثر الأساسي بين الهيكل (framework) والتّفاصيل في الموسيقى الشّعبية، في جعل المستمع عُرضةً لردود فعل أعنف تجاه التّفاصيل والجزئيّات منها نحو الهيكليّة الكاملة. هذا النّوع من الموسيقى، بطبيعة تكوينه وطابعه، لا يُطالب المستمعين له بأن يكونوا

مُلمّين بالكُلّيّ، واعين به أو منتبهين له، والمعايشة الحسّية للموسيقى لا تستدعي هذا النّوع من ثقافة الإصغاء: الإصغاء إلى الكُلّيّ أو الإصغاء الاستخطاطيّ. فالهيكل الكامل أو الإطار العام هنا، هو مُعطى سلفًا وخاضع لمنطِقِ المُقْفَلِ، حتى قبل الشُّروع بالتّجربة الموسيقيّة العينيّة ذاتها، لذلك فإن هذه التّجربة لا تبدو مرشّحة للتأثير، بصورة فاعلة وحقيقيّة، على مُجريات التّفاصيل ووحدات البناء الصّغيرة، اللهمّ إلّا فيما يتعلق بالإفساح لبعض التّنويعات في النّبرات ودرجاتها.

فالذّهنيّة المُقفِلة التي تتمعْير بها الموسيقى الشعبيّة بالحصر عند أدورنو، تمتدّ برأيي لتميّز بعض الأنواع والحقبات في حقل الموسيقى الكلاسيكية الجادّة في أوربا والغرب، على الرُّغم من الفوارق النّوعية الأخرى التي أتّفق مع أدورنو على وجودها وتفريقها الصّارخ بين المجالَين كما عرفهما. لكن، ينسحب هذا الكلام عن "الذّهنيّة المُقفِلَة" إلى مسار الموسيقى العربية كذلك. فهي تُموضع ذاتها داخل قوانين جامدة تقود نحو اتّجاه واحدٍ من المعايير الجماليّة دون سواه، والمشكلة برأيي ليست في وجود قوانين ما لنوع موسيقيّ ما في فترة ما وحيز جغرافي ما، بل في عدم خروج الموسيقى العربية (الكلاسيكية) من هذه الأطر على الرغم من تقدُّم العصور، وبقيت "التطوّرات" في إطار محدود يخضع لتثاقفات تفاضليّة (لا تفاوضيّة) مع تصوراتٍ موسيقيّة من نفْس الفصيل في حضاراتٍ أخرى في فترات وأمكنة الاحتكاك، أو في إطار التّنويعات داخل النوع (الجانر) الغنائيّ الواحد. وربما أن أحد أهم المميّزات التي جمعت الموسيقى العربية بغيرها، ضمن تفاعلات التّثاقف والمُفاعمة، هي الميزة ذاتها التي قيّدت خروج الموسيقى العربية من دائرتها التاريخية، وهي الميزة المقاميّة.

النّسق المقاميّ (التّونالّية): الذّهنيّة الدائريّة والإقفال

لا بُدَّ هنا من وقفة قصيرة لفهم أبعاد هذا الانحسار داخل المنظومة المقاميّة والمعاني الفكرية والثقافيّة والنفسيّة لبُنيويّة النّسق المقاميّ أو (التّونالّية)[143].

تعكس المنظومة المقامية الدياتونيّة التي ميّزت مدارات الموسيقى المدوّنة ما قبل الحديثة في أوربا، والموسيقى العربية كما نعرفها واليوم ومنذ نشأة المدوّنات التي تشرحها نظريًّا، تعكس "ذهنيّة دائريّة" تُحاكي "ثقافة الحلّ أو الجواب أو الانسجام" لا "ثقافة التّشكيك أو المساءلة أو المُنافَرة". فالمقام أو السلم الموسيقي الدّياتوني (ومهما اختلفت قياساته بين الحضارات والحقبات التّكنولوجية) فهو ينتهي دائمًا من حيث بدأ، بالمنطق التردّدي الدّوري فيزيائيًّا (الأوكتاف الدوري) وما له من آثار "مُطَمئِنَة" على المبنى الفزيولوجي والنّفْسي عند الإنسان، في أقل تقدير، من بين الأحياء:

"الذي بالكلّ:[144] <...> هو من الأبعاد المتّفقة توافقًا -أي اتّفاقًا- تامًّا، إذ يحقّق الاستماع إلى هذا البعد أكبر قدر من الراحة النفْسيّة، ويُعطي شعورًا بالاستقرار الحسّي الكامل". (الكندي، 1969، صفحة 52).

---

[143] Tonality.

[144] هو ما نعرفه اليوم بمسافة الأوكتاف.

وعلى الرَّغم من أننا قد لا نتّفق في أيامنا هذه مع هذا الكلام[145] بالضرورة، إلَّا أنه يُفيدنا بقدر ما يُشير إلى ذهنيّة أصحابه في جانبٍ، هو ما يهمنا في هذا السياق المتعلق ببنيويّة السلّم الدياتونيّ ذي الطابع الإقفاليّ: "وجدير بالذكر أن العرب لم يعرفوا في غنائهم وعزفهم العربي الأصيل أبعادًا غير البُعد الطّنيني ونصف الطنينيّ أو بُعد الفضلة، وذلك في عصر إسحق الموصلي والكندي...". (الكندي، 1969، صفحة 158).

هذه التّحديدات الأوّليّة هي غاية في الأهميّة للتّدليل على وجود ثقافة موسيقيّة تسعى لكي تتعرّف إلى ذاتها من خلال القوانين التي تتحدّد بموجبها المعايير الجماليّة والأحكام القيْميّة في الممارسة الحِرفيّة. لكن، من جانبٍ آخر، فهي تحدّد المسارات النَّفْسيّة والذّهنيّة التي تميل، بحكم ما تشير إليه هذه المحدِّدات، إلى الميل للطُّمأنينة والنُّزوع نحو النّهاية (القَفْلة) التي تحمل حلًّا وتوفّر إجابةً، والارتكاز الدائم على نغمة البيت (درجة المقام الأولى) التي تحدّدت في بداية المشهد الموسيقيّ العينيّ. وتنسحب هذه الذهنيّة من بُنية المقام إلى ما هو أبعد من ذلك؛ إلى أنماط العلاقات وأنساق الانتقالات وطبيعة المسارات بين المقامات: "ولا يتم الانتقال من مقام إلى مقام آخر إلا إذا انتهى العمل في أحد المقامين لحنيًّا بالارتكاز على أساس ذلك المقام، ويكون الانتقال من أساس المقام إلى أساس المقام الآخر". (الكندي، 1969، صفحة 177).

---

[145] من الطريف أنني حين تركتُ نسختي من المصدر السابق، وتفحصتُ نسخة قديمة ورثتها عن د. حبيب توما، وجدت ملاحظةً بخط يده إلى جانب الاقتباس تشير إليه وتقول: "مَن قال وادّعى هذا!"، وربما يقوي هذا الشعور بعدم بديهيّة هذه التقوّلات.

الارتكاز، أو الدرجة الأولى من السلّم الموسيقي (المقام) شَرطيٌّ في بداية السّرد اللّحني لموضعة الشّعور بالمكان/ البيت، وهو شَرطيٌّ كذلك في مرحلة الإقفال واستكمال الشّعور بإغلاق الدائرة وبلوغ النهاية، ومن غير ذلك يبقى اللّحن عاجزًا وتائهًا ضمن معياريّة الجمال ومقاييس الاكتمال النَّفْسي. والارتكاز على نغمة الابتداء هو، فوق ذلك كلّه، شَرطيٌّ في مسارات التحوّل بين المقامات بعد تحديد هويّتها بشكل مُطمئن وأكيد، ومن غير ذلك، أي في حال التحوّل من مقام إلى آخر عبر درجاتٍ نغميّة وسطيّة، يبقى التحوّل هُلاميٌّ في هُويّته أو مشوّه في سلاسة تناغمه مع ما قبله أو بعده، وهو ما يثير شعورًا من التّناشز أو الضياع.

من الصّعب عزل هذه الصّفات عن طبيعة "الحدث الموسيقي" في الموسيقى الشّعبية، أو كما هو الحال في الموسيقى العربيّة الغنائيّة بما هي موسيقى تحدث داخل الجماعة وبها ومن أجلها؛ إنّه الحدث الذي يُساهم في تشكيل الهُويّة الجماعيّة وترسيخ ذاكرتها الجمعيّة، وما لذلك ليحدث خارج حاجة الجماعة إلى الشعور بالأمان والوحدة والإشباع والاكتمال الذي يقع في صميم بنيويّة المقام الدياتوني الذي يتحدد بالمسافة التي سمّاها الكندي "الذي بالكُلّ".

في الموسيقى العربيّة الغنائيّة، كما ورد وصفها في جميع الأدبيات التاريخيّة الإسلامية، يصعب تحديد الفاصل، بشكلٍ قاطع، بين وظيفة المغنّي ووظيفة العازف من جهة، وبين وظيفة الموسيقيّين ووظيفة الجمهور المشارك من جهة ثانية. فكما أشرنا، الجمهور هنا ليس مُصغِيًا أو مُنفصلًا في الآداء والوظيفة، بل مُشاركًا مؤثرًا وفاعلًا داخل الحدث الموسيقي؛ بإمكانه توجيه طبقة الغناء، سرعته، تعقيديّة لحنه ونوعيّة كلماته ومواضيعه، كما ويتدخّل في تأويج الحالة النفسيّة أو تكرار المقاطع تحت

وطأة الانخطاف باللحن والتماهي الشعوري معه، أو تحت وطأة الحاجة لإثارة الحماسة أو العاطفة، بل قد يغيّر الجمهور المشارك في اللحن منوّعًا أو مُسترسِلًا في بعض الأحيان.

الإنسان داخل الحدث الموسيقي في هذا النوع الثقافي هو داخل الحدث، بل هو ذاته الحدث، وبالتالي فما يُسمّيه أدورنو "الإصغاء للكلّي" والوعي أو الإدراك الهيكليّ للعمل الموسيقي، ليس واردًا في ثقافةٍ معنيّةٍ باللحظة الحادثة الحاضرة وليس في النسيج الزمني المتراكم والمنبثق عن ذهنيّة استخطاطيّة ترى إلى اللحظيّ في الكُلّيّ وإلى الكليّ في اللّحظيّ.

إن غياب العلاقة بين التّفاصيل (micro) والبناء الهيكليّ العام (macro)، والشّطحيّة التي تُعوِمُ التّجربة الموسيقيّة، وتُغيّبُ الاستخطاطيّة وهندسيّة البناء المتينة، أو ما أسميناه "إدراك الكلّي" في الزمن، هو إذنْ من صفات المُطوّلات الموسيقيّة الغنائية العربية، والتي نتساءلُ إن كانت تستدعي مدخلًا نقديًّا مختلفًا لفهمها في سياقها الذّائقيّ الاجتماعيّ! فالمقدمات الموسيقيّة في كثيرٍ من مخزون أغاني أم كلثوم وغيرها من المطوّلات الغنائية، من حيث بنيويّتها وموادها اللّحنية والإيقاعيّة وسرعتها ونبضها ومكوّناتها الحسيّة وطاقتها الشّعورية، لا تمت بصلة لصُلب الأغنية ذاتها، وكما هو الحال في المقدمات الموسيقيّة كذلك في التلحينات النصيّة؛ التّشتت والشّطح واللابناء والمعايشة اللّحظية الآنيّة والاعتبارات النفسيّة والشّيفرة الاجتماعيّة، جميعها تشكّل خطوطًا مميّزة لهذا النّوع من الفن. وفي الحالات التي نجد فيها بناءً متناسقًا في عدد كبير من الأغاني العربية، نجد أن هذا لا يعود إلى ذهنيّة هندسيّة لدى الملحّن بقدر ما أن هذه البُنى، وكما أسلفنا، هي مُعطى مُسبق قائم بمعزلٍ

عن التّفاصيل التي لا تؤثر فيه كما لا يؤثر فيها بالعُمق التأليفي الاستخطاطي.

في الموسيقى الجادّة، لا تُترك هذه العلاقة، بين التّفاصيل البنائية الصّغيرة والهيكلة الكليّة، علاقةً ظرفيّةً طارئة، بل هي في صُلب التفكير الاستخطاطيّ للمؤلّفات الموسيقيّة على تفاوتها.

الموسيقى الشّعبيّة والموسيقى الجادّة:
التّدوين أو المُشافَهَة

من حيث المبدأ، تبدو المقارنة بين الموسيقى الشّعبية والموسيقى الجادة غير بعيدة عن مقارنة ذهنيّة الارتجال مع ذهنيّة الاستخطاط. فإن المسافة بين الارتجال الموسيقي المعتمد على مُعايشة اللّحظة، دون أن تسير فيها وِفْقًا لمخطّطٍ مُعَدٍّ سلفًا، وبين عمليّة التأليف الموسيقي بوصفها تعمير هندسيّ استخطاطيّ تراكميٍّ ومتدرّج؛ المسافة بين الارتجال الموسيقي بوصفه ممارسة مُشافهيَّة لا تدوينيّة، وبين التأليف الموسيقي الجادّ بوصفه عمليّة تدوينيّة بامتياز، هي مسافة استخطاطيّة من حيث نوع التّفكير، طبائعه وحتى مضامينه. المؤلف الموسيقي هو مُرتجل بالضّرورة، لكن عملية التأليف الموسيقي لا تخضع حصريًّا للارتجال وإطلاق العنان وحدهما. وإن جاز التّشبيه، ففي الموسيقى الجادّة (أو في سيرورة التأليف الموسيقي التّدوينيّ)، إطلاق العنان للخيال هو بمثابة الأجنحة التي تُقلّ الجسدَ إلى أفق التّحليق الواسع والبعيد عن منطلق الجسد الأول ذاته، أما في الموسيقى الارتجالية اللاتدوينية/ اللّحظيّة، فالأجنحة هي الجسد وهي الأفق مُسبقًا.

في الموسيقى الشعبية العربية، الارتجال والتّلحين هما، عمومًا، خضوعٌ للذهنيّة الاستسلافيّة atavistic، وكثير من المحاولات لنقض هذه الذهنيّة بقيت أسيرة مدارها بحكم كونها "نقضًا" لا "خروجًا" أو "قطعًا"، وهذا يعود إلى أسباب كثيرة أهمها ثقافة الموسيقيين الشّعبيين أنفسهم التي لا تسمح لهم بوعي الفارق بين "النقض" بوصفه جزءًا عضويًّا من ذهنيّة "المنقوض" ذاته، ولا يدلّ إلّا عليه، وبين "القطع" انطلاقًا من ثقافة

تختلف في طبيعة إنشائها ومكوناتها وذهنية تأليفها ووظيفيّتها وسياقها الموسيقي البحت أو الاجتماعيّ. هذا من جانب، لكن من جانب آخر، قد يحدث ذلك تحت مسمّى التّطوير، الذي لا يتعدَّى كونه أكثر من استنساخاتٍ، مع تصرّف، عن ثقافات أخرى وتطبيقات لقوانين وأنساق جماليّة تعود إلى حُقَبٍ تاريخيّةٍ سابقة في أوربا، تخاطب في بعض مزاياها، ومن حيث الشّكل، موقعَ الثّقافة الموسيقيّة الشّعبية العربيّة اليوم. وعندما نقول ذهنية استسلافيّة فإننا لسنا أمام حالة إبداعيّة حقيقيّة من النّاحية الموسيقيّة المحضة، بل ربما أمام شكل من أشكال التّنويع على الحاضر من خلال أكثر الاستخطاطات شُيوعًا، ألا وهي استثارة الماضي، أو الماضي المستمرّ:

"إن استثارة الماضي هي من بين أكثر الاستخطاطيات شيوعًا في تأويلات الحاضر. وما ينفح مثل هذه الاستخطاطيات بالحياة ليس الخلافُ على ما حدث في الماضي وما كان عليه الماضي وحسب، بل هو أيضًا اللايقين مما إذا كان الماضي ماضيًا فعلًا، منتهيًا ومُختتمًا، أم كان لا يزال مستمرًّا لكن في أشكال قد تكون مختلفة...". (سعيد، الثقافة والإمبريالية، 1997، صفحة 75).

إن المسافة بين الارتجال الآلي أو الصّوتي الكلاميّ وبين التّلحين الغنائيّ في الموسيقى الشعبيّة تتقلّص بحكم غياب البعد الموضوعيّ الناجم عن استبعاد عمليّة التّدوين. في الحالتَين، كذلك بحكم استلال المواضيع اللّحنية من مقتضيات اللحظيّ والآني من جهة، ومن مُلزِمات البُنى الجاهزة من ناحية ثانية موازية، بعيدًا عن الاشتغال الحفريّ المتأني واستخطاطيّات التفكير البنائي والتفكيكي بعيد المدى، وحتى بعيدًا عن وجود تجربة قوميّة عامة تؤسّس لقوالب وأنواع موسيقيّة جاهزة على

شاكلة السّماعي واللونجة والبشرف وغير ذلك من القوالب المتسلّلة إلى جغرافيا الثّقافة العربية.
لكن، هناك فوارق جديّة وهامّة بين مجالي الموسيقى الجادّة والموسيقى الشعبيّة، لا بد من التطرّق إليها وتوضيحها قبل الخوض في السؤال عربيًّا.

يشير أدورنو إلى مسألة هامّة يعرفها كل مؤلّف موسيقيّ، فحواها أن "جميع التّفاصيل الصّغيرة في المؤلَّف الموسيقي الجادّ تستمدّ معانيها من فكرة التّماسك الكلّي للمؤلَّف (Adorno & Simpson, On popular music)، وبالتالي فإن هذا ما يشكّل العلاقات الحيويّة داخل العمل الموسيقي وليس مجرّد وجود مخطّط مُسبق؛ إن العلاقة بين الوحدات الصغيرة وطبائعها وسلوكيّاتها في تطوّراتها على مدى سيرورة العمل الموسيقي وبين تشكيل المخطّط الهيكليّ العام والكلّي، هي علاقة تبادليّة تُغزَل وتُحاكُ بتأنٍّ عبر سيرورة تشكيل المؤلَّف الموسيقي، ويؤثر البناء الجزئيّ والعلاقات الداخلية الحيّة بين الأجزاء على شكل العمل بأكمله.
هذا الوعي، وعي ارتباط سيرورة التطوّر داخل العمل الموسيقي بطبيعة تكوين المواد الأوليّة والتفاصيل الصغيرة، هو وعي يقوم في أساس عمليّة التأليف في الموسيقى الجادّة.
هنا يسوق أدورنو مثالًا على اشتقاق المادة الموسيقية لمعناها من خلال تأليف السّياق ونسجه، فيستشهد بمقدمة الحركة الأولى من السّمفونية السّابعة لبيتهوفن (بسلم دو كبير)، التي لا تأخذ طابعها الغنائي التعبيريّ إلا من خلال ما يضفيه عليها السياق العام للحركة الأولى من السمفونية بوصفه مراكمة نقائضيّة لما يسمى في الموسيقى cantus firmus. ولو تمّ

استئصال الثيمة الثانية داخل الحركة والاستماع إليها بمعزل عن الثيمة الأولى لفقدت معناها وقيمتها.

ثمة مثال آخر يسوقه أدورنو من سوناتا البيانو رقم 23 (بسلم فا صغير) لبيتهوفن، والشهيرة باسم Appassionata، وتحديدًا من بداية الجزء الخُلاصيّ (recapitulation)، فوق نقطة الدوّاسة الأولى في الحركة الأولى (allegro assai). وفي هذا المثال، ومن خلال متابعة الفَوْرة السّابقة فقط، أمكن لبيتهوفن بلوغ أكثر اللّحظات زخمًا من الناحية الدراماتيكيّة في السوناتا. يُثني أدورنو قائلًا: "لو استهلّ بيتهوفن جزءَ الإعادة مُهمِلًا الجزءَ الاستعراضيّ exposition البدئيّ والجزء الوسطيّ الاحتداميّ development لفقدت السوناتا معناها بالكامل".

في الحقيقة، لم يكن أدورنو في حاجة إلى سوْق الأمثلة على العلاقة الوطيدة والعضويّة بين مركّبات الأعمال الموسيقيّة الجادّة الصغيرة التّفصيلية والمركبات ذات الصِّيَغِة الهيكليّة البنيويّة، لأن الموسيقى الجادّة كلّها هي مثال واحد على ذلك، بل لنقل إن هذه العلاقة هي في صُلب الصّنعة الموسيقيّة في الموسيقى الجادّة، وإن تفاوتت المستويات الإبداعيّة بطبيعة الحال. فلو أخذنا مثالًا عامًّا جانريًّا من مثل السوناتا الكلاسيكيّة أو الرومنتيكية، فمنذ بيتهوفن وسوناتته الأولى المكرّسة إلى أستاذه جوزيف هايدن[146]، فإن بيتهوفن يبني ثيمته الأولى على أساس المنطق الدرامي الاحتدامي الجدليّ الذي يميز السوناتا كجانر موسيقي، فيؤسس للبناء الهيكلي العام للسوناتا بدءًا من طبيعة تكوين المادة الإنشائيّة الأولى في

[146] Ludwig van Beethoven: Piano Sonata in F minor, op. 2, no. 1, 1795.

ثيمة البداية المكوّنة من موتيفَين مختلفَين، تقوم جدليّة السوناتا عليهما في الحركة الأولى.

في مثال آخر من أعماله المتأخرة، هو لا يُقيم أسس الجدل العام للسوناتا منذ تأسيس المواد الإنشائية الأولى فيها وحسب، بل ويقيم علاقة جدليّة مع تاريخ السوناتا برمّته. فعلى سبيل المثال لا الحصر، وفي السوناتا رقم 23 بسلم "فا صغير"[147]، يستهل السوناتا بالدرجة الأولى من السلم ثم يحاورها بالدرجة الثانية من السلّم، بعكس جميع الأعراف المعروفة حتى ذلك الوقت في تأليف فن السوناتا.

الدرجة الثانية من السلّم هي من أكثر الدّرجات بعدًا ونشوزًا عن الأولى، الأمر الذي يطرح سؤالًا وجوديًا وتشكيكيًّا فيما كان حتى الآن من مُطلقيّة واطمئنان المعنى في الثّيمة الأولى من السوناتا بوصفها ثيمة الدّرجة الأولى؛ درجة الارتكاز والحلّ والعَوْد النهائي.

---

[147] Ludwig van Beethoven: Piano Sonata No. 23 in F minor, opus 57, colloquially known as the Appassionata.

لسنا هنا أمام مقولة تقنيّة شكليّة جديدة وحسب، بل أمام انزياحٍ تاريخيٍّ حادٍّ لمعنى السوناتا وخروجٍ دراماتيكيّ من سياق تبعيّتها الذهنيّة للمنطق الميثولوجي الكَنَسي أو الميتافيزيقي الذي كان سائدًا، إلى تماهٍ جديد مع منطق فلاسفة عصر التنوير وإحلال "الإله" في الطبيعة المحسوسة وإخضاعه للمساءلة؛ هذا التّطور عند مؤلّفِ الموسيقى الذي نشأ في مدينة **بون**[148]، هو تعبير عن وعي اجتماعيّ سياسيّ إلى جانب القدرة التعبيريّة الجماليّة التقنيّة الموسيقيّة، واليوم نعلم يقينًا أن هذا الوعي كان فاتحة من فواتح العصر الرومنتيكي الذي امتدّ على طول القرن التاسع عشر، في أوربا تحديدًا.

[148] مدينة "بون" كانت مدينة تنويريّة بامتياز في ذلك الوقت.

الجدليّة البنيويّة هنا ليست جدليّة مواد السّوناتا وحسب، بل جدليّة تاريخيّة فكريّة ومعنويّة من الدرجة الأولى؛ جدليّة لا تزال تلقي ظلالها حتى يومنا هذا على عبقريّة الخروج والخلخلة والإخلال، وعلى العلامة الفارقة في المعنى الجوهريّ لمفهوم الحداثة وما بعدها.

لا شيء يعادل ذلك يمكن أن يحدث في الموسيقى الشّعبيّة، ولن يتأثر البناء العام المعطى في الموسيقى الشّعبية إذا ما انتُقص عنصر تفصيليّ ما من داخل مواده. (Waters, 2000).

كما في الهندسة المعمارية كذلك في التّأليف الموسيقيّ الجادّ، فإضافة إلى التّفاعل الضروريّ بين مُرَكِّب الإنسان (المستخدِم للعمارة) وبين تقنيّات وجماليّات الهندسة المعماريّة، ثمّة أسئلة تقنيّة وجماليّة يخوضها المختصّ بغضّ النّظر عن حقل هذا التّفاعل بين العمارة والإنسان، وما يتداعى عن ذلك في الجانب الوظيفيّ والاجتماعيّ والخدماتيّ والطقوسيّ وغير ذلك، بل هي أسئلة غير معنيّة إلّا بذاتها تقنيًّا وجماليًّا وبُنيويًّا. والحديث هنا ليس معنيًّا بالتّفاعلات الضروريّة داخل الحدث الموسيقي بين مركّبات الموسيقى ومركّبات العمارة والمكان (Beranek, May, 1992) / (Acoust, March 2005) ، بل بالعلاقة البنيويّة ما بين ذهنيّة التأليف الموسيقي وذهنية التّخطيط الهندسي.

لتوضيح هذه المسألة دعونا نتأمل قليلًا في تجربة الكتابة السّمفونيّة عند بيوتر إيليتش تشايكوفسكي، وخاصّة فيما يتعلّق بـ"المشكلة" التي أرّقت حياة هذا المؤلّف الموسيقي والمتعلّقة بكتابة الحركة الأولى من السمفونيّة، الحركة التي التزمت، كلاسيكيًّا، بصيغة السوناتا ومركّباتها وفلسفتها. وتعيّنت المشكلة، بالتّحديد، في الجزئيّة المتعلّقة بالفاصل العُبوري

(medial caesura)[149]، داخل الجزء الافتتاحي الاستعراضيّ (Exposition) من السوناتا، والواصل بين الموضوع الأول first subject والموضوع الثاني second subject. (Hepokoski & Darcy, 2006, p. 23). وتكمن "ضرورة" هذا الجزء في مبنى السّوناتا للعبور من الدّرجات السُّلّميّة المحدّدة للموضوع الأول نحو الدّرجات السلميّة الممكنة تقليديًّا في الموضوع الثاني. (Hepokoski & Darcy, 2006)

بما أن الموسيقى الكلاسيكيّة أو الرومنتيكيّة قد تميّزت بالعبور السّلس بين المواضيع وليس بشكل فجائي أو مباغت أو ناشز، بأي شكلٍ من الأشكال، عن التقاليد الجماليّة لتلك العصور، فكان هذا الجزء الذي خلا من المعنى المستقلّ لوجوده العينيّ، وما كان ليُكتب لولا تلك الحاجة النابعة من لياقة العبور السّلس، كان يُثقل على خارطة تشايكوفسكي الهندسيّة في الكتابة السمفونيّة، وعلى ذوقه الموسيقيّ، وعمل جاهدًا من أجل الوصول إلى صيغة تُعفيه من ضرورة استخدام هذا الجزء "النّافل".

الدافع من وراء ذلك، يكمن في رغبة تشايكوفسكي بتبديد الحواجز الصارمة بين أجزاء السوناتا الشّديدة الاختلاف، والتي تستدعي تطوّرًا يعتمد فلسفيًّا وموسيقيًّا على توظيف هذه الاختلافات في بناء حبكة دراميّة وجزء احتدامي جدليّ يُبرز هذه التّناقضات ويؤكّد عليها. ومع فرانس ليسْتْ Franz Liszt وبداية فضّ صرامة المبنى السّوناتي، وخاصّة في الجانر السّمفوني، وتحوّل النّوع السّمفونيّ من الصّيغة الكلاسيكيّة الجامدة والبنيويّة الهيكليّة ذات القوانين المحدَّدة، إلى ما بات يُسمى "القصيد السّمفونيّ" (Symphonic poem)؛ هذا التّحول وفّر فرصةً

---

[149] يسمّى هذا الجزء باللغة الروسية Связующая партия، أي الجزء الرابط أو الموصل.

لتشايكوفسكي ورعيله بأن يخطوا خطوةً إضافيّة نحو تطوير هذا الجانر نحو ما بات يُسمى "السمفونية الهجينة" (Symphonic hybrid).

لكن، من العبث تصوير هذا الجزء (الفاصل العبوري medial caesura) على أنه خارج التأثير البُنيويّ على طبائع الموضوع الأوّل والموضوع الثاني؛ فالموضوع الأول لم يكن أبدًا مستقلًّا في نشوئه وتكوّنه داخل عقل المؤلّف عن وعيه بحتميّة قدوم هذا الجزء، فصارت الحاجة للتحضير له ولقدومه أو حدوثه جزءًا من المركّبات الموسيقيّة البلاغيّة والنّفْسيّة للموضوع الأول، فيكون بمثابة استمرار طبيعي له لا يبلغ الموضوع الأول ذروتَه إلا به ومعه. (Hepokoski & Darcy, 2006, p. 23)

تبدو محاولة تشايكوفسكي للتخلص من هذا الجزء الرابط، والتي لم يُكتب لها النجاح التام في الحركة الأولى من سمفونيّته الرابعة، واضحة المعالم، على الرَّغم من أن مبنى هذه السّمفونيّة هو من أعظم ما كُتب في التاريخ السّمفوني الرّوسيّ. وقد نوّه هانس كيللّر بشكل واضح إلى هذا الإنجاز الهام في تاريخ العمل السمفوني حين قال عنه بأنه: "واحد من أعظم الهياكل السّمفونيّة في الأدب السمفوني قاطبةً" .Keller, 1966, p) (345، وللمفارقة كانت هذه "العظَمة"، خاصّةً ما تعلّق بـ "برنامجيّة السّمفونيّة" عائقًا أمام تقبّل كثير من النقاد لها ليس أقلهم ألفرد آينشتاين. (Keller, 1966, p. 346). وقد أخفق تشايكوفسكي تمامًا في مهمّته هذه في السّمفونيّة الخامسة. لكنّه أنجزها أخيرًا وبألمعيّة في سمفونيّته السّادسة والأخيرة، التي عُزفت للمرّة الأولى في 28 تشرين أول 1893، حيث توفي تشايكوفسكي بعد تسعة أيام من هذا التاريخ.

في الفترة التي ألّف فيها سمفونيته الرابعة، وتحديدًا عام 1878، كتب تشايكوفسكي يقول:

"كيف يمكنني أن أصف ذلك الشّعور الذي يراود مؤلفًا موسيقيًّا في أثناء خوْضه تجربة الكتابة لمؤلَّفٍ موسيقيٍّ آليّ لا يتحدّث عن موضوع بعينه؟ هذه سيرورة محض شِعريّة. إنها اعتراف الرّوح التي تمرّغت بالتّجربة وتعبّر عن مكنوناتها بالأصوات كما يعبّر الشّاعر عن دواخله بالقصيدة. إلا أن الفارق يكمن في قدرة الموسيقى على امتلاك أدوات، بما لا يُقارن مع غيرها، أكثر دقّة في اجتراح المعاني والتّعبير عن آلاف الظّلال للمشاعر." (The Tchaikovsky commemorative museum, 1979, p. 85)

في معرض حديثه عن الرابط بين "الحدث الموسيقيّ" (بدءًا من المُسوَّدات وصولًا إلى المتلقّي عبر الأداء) والأثر الاجتماعيّ، يقول تشايكوفسكي عام 1877:

"حظيت هذا الشتاء ببضعة حواراتٍ مثيرة مع الكاتب ليف تولستوي. فتحت هذه الأحاديث عينيّ ووضّحت لي كثيرًا من الأمور. لقد أقنعني بأن الفنان الذي لا يعمل من خلال وجدانه الباطنيّ، بل عبر حساباتٍ دقيقة للمؤثرات، إنما هو بذلك يقمع موهبته من أجل نيل إعجاب الجمهور واستجداء استحسانهم. وبالتالي فهو ليس بفنان حقيقي؛ تذهب جهوده عبثًا وتزول سريعًا. لقد تبنيت كليًّا هذه النظرة للحقيقة". (The Tchaikovsky commemorative museum, 1979, p. 76)

تشكّل السمفونيّة السادسة لتشايكوفسكي بوابةً هامّة لفهم العلاقة، في أوج تفاعلها، بين الشعور الشّخصي بالدّمار واقتراب ساعة الموت، وبين الممارسة الإبداعيّة الموسيقيّة بوصفها فعلًا إخلاليًّا تدميريًّا واعيًا؛ في هذا النّوع من المؤلَّفات نقف أمام نُضج المؤلِّف الموسيقيّ في أرقى تجليّاته. يقول أدورنو، في معرض حديثه عن الأسلوب الأخير عند بيتهوفن: إنّ الحديث عن النُّضج في الأعمال الأخيرة عند الفنّانين المرموقين لا يشبه الحديث عن النُّضج الفواكهيّ. فهي <الأعمال الأخيرة> لا تكون، في غالبيّتها، دائريّة،

وإنما مُثلّمة، بل وربّما مُتشظِّية. (سعيد، عن الأسلوب المتأخر، موسيقى وأدب وعكس التيار، 2015، صفحة 48).

هنا، في نقطة النهاية، نجح تشايكوفسكي في تجاوز مرحلة الجمود التي رفضتها نفْسُه وطبيعته، هذه المرحلة التي شملت مختلف مناحي الحياة الثّقافية الرّوسية، وأفرزت عند أمثال تشايكوفسكي كثيرًا من التحدّيات، فبحسب براون، فإنّ "... الجمود عيبٌ يلازم الطابع الروسيّ. وهو عيبٌ بات يكتنف جميع مناحي الحياة القوميّة ويؤرّق خصوصيّةَ تاريخها الذي كان يميل نحو الرّكود على مدى فتراتٍ زمنيّة طويلة، تليها أحيانًا، ولحينٍ عابرٍ، فتراتٌ عاصفة من النّشاط، تتواكب مع انخراط الدّولة في التّقدم والنّهوض. (Brown, 1991, p. 421)

هذا التحدّي لم يشغل بال تشايكوفسكي وحده من رعيل مؤلِّفي العصر القومي الرومانتيكي الذين قاوموا بجهد مبنى السوناتا الغربي الكلاسيكي الصارم، (Newman، 1963) ولم يكونوا سمفونيّين "طبيعيّين" (بالمعنى الكلاسيكي الخالص)، ربما بحكم عوامل لا تنحصر في خروج الشُّغل السّمفونيّ عندهم من إطاره البنيويّ التقليديّ الصّلب، الذي يتحاشى التّصميمات الشّعوريّة ذات الطابع الشّخصي، نحو نزوعه إلى شكل من أشكال كتابة السّيرة الذّاتية موسيقيًّا، بما يتضمّنه ذلك من رفع شأو المعالجات الشّخصانيّة للشّعور والعاطفة والانفعالات والوجدانيّة، لكن، حتى هنا، فقد تميّز تشايكوفسكي عن أبناء جيله من الروّاد الألمان وغيرهم بأنه نزع نحو الدقّة العينيّة والتّكثيف. (Cooper, 1946, p. 24 & following). ففي حين كافح جاهدًا في سمفونياته الثلاث الأولى للحفاظ على صرامة الهيكل الكلاسيكي للكتابة السمفونيّة، فإن التغيّرات الدراماتيكية في حياته الشخصية والزوجية حالت دون استمرار الاهتمام

والحفاظ على هذه الهيكليّة والذهاب في السمفونية الرابعة إلى أبعد من حدود الوفاء للتقليد. ومع الشروع في كتابة السّمفونية الرابعة تحول العمل إلى "وثيقة سِيَريّة شخصيّة وإنسانيّة دراماتيكيّة" من الدرجة الأولى. (Brown, 1991, p. 441 & following). وتَحْتَ إلحاح التّجربة العاطفيّة الحادّة، سُنحَ لتشايكوفسكي، على ما يبدو، بأن يُطوّر موهبة "العذوبة الموسيقيّة" (tunefulness)، بحريّة لم يعهدها من قبل. وقد تحوّلت هذه الميزة، وبشكل لا يخلو من مفارقة، إلى رغبة قويّة في اللا- إلتزام بالهيكليّة التقليديّة واللا- وفاء للصّيغة الصارمة للسوناتا الغربيّة، نحو سمفونيّة تشكّل وحدةً عاطفيّة لحنيّة متكاملة: "... كما في <السّمفونيّة> الخامسة، وجد تشايكوفسكي مع تراخي <أو فضفاضيّة> القصيد السّمفوني الذي شقّ دربه مع فرانس ليسْتْ، بات ممكنًا التَّوفيق بين الكتابة الواسعة للأوركسترا والمفعمة بالعواطف، وبين الألوان الآليّة التي تعبر عما ينجذب إليه بطبيعته." (Cooper, 1946, pp. 24,25)

وجد تشايكوفسكي في التخلّي عن الفاصل العابر، لا وسيلة تقنيّة لتجاوز المركّبات المغلقة لمبنى السوناتا وحسب، ولا "هدم" الجزء "العبوريّ" بقدر ما يرمز، بل يمثّل "الفصل" ذاته، ولكن، وجد في هذا "التخلّي" رمزًا للتّعبير عن سُيولة المواد المتدفقّة في الشّكل السّمفونيّ الجديد الذي تواكب مع تغيّرات هامّة في الأجواء الثّقافية الاجتماعيّة والسياسيّة في تلك الفترة في روسيا. هذه السُّيولة لم تكن تاجًا على رأس سيرورة العمل في السّمفونيّة السّادسة، بل سيرورة العمل، هذه المرة، هي ما توَّج مصداقيّة هذه السّيولة، وبكلماتٍ أدق يمكننا القول إن السّيولة وسيرورة التأليف باتا يُشكّلان معًا وجودًا واحدًا. ويستطيع أي مؤلّف موسيقيّ محترف أن يفهم ذلك من قراءة ملاحظةٍ صغيرة ذيّل بها

تشايكوفسكي مُسَوّدةَ الحركة الأولى من السّمفونيّة السّادسة (Tchaikovsky, 2017): "بدأتُ الخميس، الرابع من فبراير، وانتهيتُ الثلاثاء، التاسع من فبراير 1893". (The Tchaikovsky commemorative museum, 1979)

بعد أكثر من نصف قرن، وتحديدًا عام 1947، كتب آرنولد شوينبرغ ملاحظة شبيهة على مخطوطة من أعماله الأخيرة بعنوان "الناجي من وارسو" (A surviver from Warsaw): "من 11 آب إلى 23 آب 1947" (Schönberg, 1947) (Strasser , 1995)، لكن المسألة لم تعد مسألة سيولة، لكن تعلّق الأمر هذه المرّة بالتواتر السريع لتوثيق الجرح اليهودي بعد الحرب العالمية الثانية والتأسيس لخطاب ثقافي موسيقي يهودي لا يزال مستمرًّا وفاعلًا حتى يومنا هذا. وهذا الخطاب الثّقافي لم يتأسّس بفعل المحرقة، لكنه تفجّر بحكم وجوده السّابق وترسّخه في الذهنيّة الشعبيّة والمؤسّساتيّة اليهوديّة، فلو نظرنا نظرةً سريعة إلى ما كان يُسمّى "بروتوكولات المجتمع الموسيقي الشعبي اليهوديّ"[150]، فإننا سنفهم بسهولة حجم الوعي بأهميّة التّأسيس للتّربية والثّقافة الموسيقيّة الشعبيّة، والوعي بالعلاقة الضّروريّة للشّعب اليهوديّ بين الموسيقى الشّعبيّة والموسيقى الجادّة، فمثلًا، من الجدير قراءة البنود التي وردت تحت البند "أهداف وحقوق المجتمع"، والتي تتطرّق إلى أهميّة التّوثيق والتّعليم ونشر الثّقافة الموسيقيّة اليهوديّة وتمكينها من التّأثير على المبدعين لينهلوا منها ويؤسّسوا عليها... إلخ". (Moricz, 2008, p. 52 & following).

---

[150] protocoles of the society for jewish folk music ، تأسس "المجتمع الموسيقي الشعبي اليهوديّ" في مدينة سانت بيترسبورغ الروسية بين الأعوام 1908- 1922.

هذه السيولة التي لم تأتِ إلَّا بعد مخاضاتٍ كثيرة يمكن استشعارها عبر تطوّر أعمال تشايكوفسكي، كما في كثيرٍ من رسائله إلى الأصدقاء، ولن نخوض في التّفاصيل أكثر مما تحتمل هذه المقالة، لكن لا يزال من المفيد التطرّق إلى جانب قد يُفيدنا في إغناء فهمنا لأحد أهم مكوّنات الموسيقى العربيّة: اللّحن.

التّنويع المُتقلّف أو اللّحن المُكتمل:
عائق التّطوير الجدليّ

يعبر "اللّحن" عن "مقولة اكتماليّة" بطبيعة تعريفه، وفي هذه "الاكتماليّة" طبعٌ طاغٍ قد يُخلّ، برأي تشايكوفسكي، بالتّوازن التّناسبي الذي اعتبره المؤلّفون الموسيقيّون الغربيّون (الأوربيّون غالبًا) نموذجًا لجماليّة السّوناتا، وذلك من خلال إعلاء أهميّة اللّحن الأول (الموضوع أو الثّيم الأوّل) في السّوناتا على حساب المواضيع الأخرى التي يجب ألّا تخضع لمنطق المناقضة الضدّيّة كناتج طبيعي عن "اكتمالية" اللّحن الأول، بل يجب أن تخضع لعلاقات تفاعليّة أكثر توازنًا ونديّةً. (Warrack، 1974).

اللحن الاكتمالي (completeness)، أو كما أسماه مارتين كوبر "اللّحن المشحون بقوّة" (supercharged melody)، شكّل عائقًا عند تشايكوفسكي في سيرورة التّطور البنيويّ للسوناتا، وبالتالي للعمل السِّمفونيّ؛ فالإزهار النّهائي الكلّي (full bloom) للّحن حال دون تطويره أو تطوير التّفاعلات مع المواد الأخرى داخل العمل الموسيقي[151].

منذ شكّل التطوّر الموسيقي داخل البناء الهيكليّ للسّوناتا شكلًا من أشكال الكشف الإبداعيّ عن مكنونات الإيقاع واللّحن والتّناغمات الهارمونيّة لمجمل الموضوعات المتعارضة داخل العمل الموسيقي الواحد، فإن الإفصاح المباشر والكامل داخل اللّحن المكتمل والمتفجّر بالعاطفة،

---

151 من الضروري بمكان أن نسوق هذه الأمثلة وفهمها بعمق، لفحص بعض طبائع "الموسيقى العربية الشرقية" على ضوئها فيما بعد. فمن طبائع هذه الموسيقى، للتمثيل وليس الحصر، غياب أو تعوّق مفهوم "التطوير" أو "تفاعل المواد" أو "الهيكليّة المتنامية" أو "البنيويّة التفكيكيّة"... إلخ. وغابت كذلك الأبحاث التي تعنى بفحص معنى أو أسباب هذا "التعوّق".

لم يكن ليسمح بمزيد من هذا الكشف وما كان ليُفسح لأي سيرورةٍ تفاعليّة احتداميّة متوازنة أن تحدث. والسّبيل الوحيد الذي بقي مُشرَعًا أمام الموسيقيّ في هذه الحالة هو الاعتماد الكبير على الأجزاء الرّابطة، وسبيل التكرار أو، بتعبير إدوارد سعيد، "التّنويع المتقلّف" (Exfoliating variation)، كما هو الحال في آداء أم كلثوم للكثير من أغانيها. (Waters, Summer, 1998, p. 105).

هذا النّوع من التّنويع الذي يأتي "حلًّا" لمشكلة انحسار إمكانيات التّطوير داخل العمل الموسيقي في العَوْد على بدْءٍ، تكرارًا ومرارًا، وما أسْميتُه هنا "مُشكلة انحسار إمكانيّات التّطوير داخل العمل الموسيقيّ"، هو ليس مُشكلة بالمعنى الذي يجعل منها جزءًا من صُلب الهمّ الإبداعي والمعالجة الفنيّة في الموسيقى العربية، بل على العكس تمامًا، فمن العبث توصيف هذا المعطى (الطّبيعي) وغير المُفكّر به على أنه مُشكلة أصلًا، وهو ما يتطلّب أدوات توصيف ونقد جديدة تعوّض عدم صلاحيّة أدوات النّقد الغربيّة لهذا المضمار.

وعلى سبيل المثال، فإن "اللّحن" في الموسيقى العربيّة غير معرّفٍ بتجرُّدٍ مطلق من عنصر اللّغة التخاطبيّة، بل، وكما فعل الفارابي، فإن تعريف الألحان يتكوّن داخل الوعي بصنفَين، يقع الثاني بينهما داخل أفق اللغة التخاطبيّة. إذنْ، فالأمر هنا ليس كما هو الحال في تعريفات اللّحن في الثقافات الموسيقية الغربية، حيث هناك فصل كامل بين تعريف اللّحن وبين إمكانية استخدامه مقرونًا بحضور النصّ التخاطبي، وفي هذا كثير من الدّلالات الثّقافية والاجتماعيّة، كما أن صناعة الموسيقى نفْسها غير مُعرّفة خارج أفق الألحان، وبالتالي فلا تعريف للموسيقى، عربيًّا، بمعزلٍ تام عن مدار التخاطب الكلامي: ... فلفظُ الموسيقى معناه الألحان، واسمُ

اللحن قد يقع على جماعة نغمٍ مختلفةٍ رُتّبتْ ترتيبًا محدودًا، وقد يقع أيضًا على جماعة نغمٍ أُلِّفت تأليفًا محدودًا وقُرنت بها الحروف التي تركَّب منها الألفاظُ الدّالّةُ المنظومةُ على مجرى العادة في الدّلالة بها على المعاني، وقد يقع أيضًا على معانٍ أُخرَى غيرِ هذه... (الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، صفحة 47).

وفي سياق التعريف المكوّن من صنفَين، يتوضّح مزيدًا المعنى من وراء "الألفاظ الدّالة المنظومة" في التّعريف المقترن بالصّنف الثاني: "... وهذه هي الأصواتُ الإنسانيّةُ التي تُستعمل في الدّلالة على المعاني المعقولة وبها تقع التّخاطبات.". (الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، صفحة 47). والصّنف الثاني: "... يتقدّمُ <الصّنفَ> الأوّلَ بحسب تقدُّم الغاياتِ للتّوطئات". (الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، صفحة 48). ومن الناحية الوظيفيّة، اجتماعيًّا ونفْسيًّا، فقد حصر الفارابي أصناف الألحان في ثلاثة: الألحانُ المِلذَّةُ والألحانُ الانفعاليّةُ والألحانُ المخيّلةُ. (الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، صفحة 66). لكن، ظلّت جميع محاولاته لفهم صنعة الألحان في ظلال حضور الصّنعة الشِّعريّة أو "الأقاويل الشِّعريّة" وتبعيّتها لها. (الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، صفحة 1183). وفي حين يميل ثيودور أدورنو إلى تقييم الحدث الموسيقي عبر منهجيّة نقديّة تفصل الموسيقى إلى ما هو شعبيّ من جهة، وما هو جادّ من جهة ثانية، فإنه لم يبتعد كثيرًا عن رؤية الفارابي كما نقرأها في باب "غاياتُ الألحان ومدخلها في الإنسانيّة" في "كتاب الموسيقى الكبير"، حين يُتبِع "أفعال الهيئة الموسيقيّة" إلى "أفعال الهيئة الشِّعريّة" التي تحوي مواضيعُها "جميع الموجودات الممكنة أن يقع بها علم إنسان". (الفارابي، كتاب الموسيقى

الكبير، صفحة 1183). ومنها "ما ليس إلينا فعلها" ومنها ما إلينا فعلها وتُسمّى "الأشياء الإراديّة". وهذه الأشياء منها:

هيئاتٌ وأخلاقٌ وعاداتٌ، ومنها أفعالٌ وانفعالاتٌ، ومنها الهيئات النفسانيّة <...> ومنها أحوال الأبدان <...>، وبالجملة فإنها هي التي يُقالُ إنها خيراتٌ أو شُرورٌ، في الإنسان أو له <...> فالألحانُ إذنْ، إنما تُقرن أكثر ذلك بالأقاويل التي يُنحى بها نحو هذه الأشياء، وهي المخصوصةُ عندنا باسم الأقاويل الشِّعريّة، وإن كان كثيرٌ من الناس يُسمِّي بهذا الاسم جميعَ الأقاويل الموزونة. والأقاويل الشِّعريّة، منها ما يُستعملُ في الأمور التي هي جِدٌّ، ومنها ما شأنها أن تُستعمَل في أصناف اللَّعِب. (الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، صفحة 1184،1183).

جنح الفارابي، كما أدورنو، وكما ربما من قبلهما أرسطوطاليس الذي يذكره الفارابي في كتابه في هذا السياق، إلى نقد حكميّ تقييميّ، وضع الموسيقى في مكانتَيْن: جادّة أو خيّرة من جهة، وشعبيّة أو هزليّة "تخسّ عند من مقصده التّخييل" من جهة ثانية. (الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، صفحة 1187،1186).

التّراخي المُسْهب والأثر الاجتماعي:
من أسفل إلى أعلى

إن امتلاك المغرفة في الثّقافتَين الموسيقيّتَين الغربيّة (الأوربيّة) والشرقيّة (العربيّة)، يسهّل على الباحث الدّخول والخروج من منظورٍ ضيّقٍ بعينه، ويُساعد على فهم أكثر انفتاحًا على حقائق الأمور كما هي في سياق تشكّلها التاريخي والاجتماعيّ والإبداعيّ الفرديّ، لا كما يُراد لها أن تكون داخل منظار آيديولوجيّ أو نقديّ متزمّت ومنغلق.

الموسيقيّون الغربيون أنفسهم خاضوا أسئلةً صعبة في صلب تجربتهم مع موروثهم الثقافيّ، وربما ليس من باب المفارقة، أن بعض "الحلول" جاءت متقاطعةً ومتواشجةً مع ما في صُلب طبائع الموسيقى الشرقية العربيّة وخواصها المَمَيّزة. فالابتعاد عن الصِّيغ البنيويّة الصّلبة واجتراح أنواع جديدة، مثل السوناتا ذات السّمات المسرحيّة البالاديّة،[152] كما في بعض سوناتات البيانو عند سيرجي بروكوفييف، وصعود البالادا نفْسها أو الفانتازيا وبروزهما كجانرَيْن موسيقيَّين هامَّين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كما في أعمال فرانس ليسْتْ، والإكثار الزُّخرفي كما في معظم أعمال البيانو لفردريك شوبان، والقصيد السّمفوني، مرورًا بكثير من التّجارب، وصولًا إلى القرن العشرين والمَنْح المباشر من الموسيقى الشرقيّة كما فعل بيللا بارتوك[153] بعد زيارته إلى مصر ومشاركته في مؤتمر

---

[152] نسبة إلى الصيغة الشِّعرية ذات الطابع السردي المُموسق: Ballad.

[153] شكل أفق التمازج بين الغرب والشرق هاجسًا عند عدد من الموسيقيين، وقد ذهب بارتوك إلى تسمية مرحلة من مراحل أسلوبه التأليفي بين الأعوام 1926 و1945 بـ "Synthesis of East and West".

الموسيقى العربية في القاهرة عام 1932 بمبادرة الملك فاروق، فسجّل الموسيقى الشعبيّة في الصّعيد المصري، وألَّف موسيقى تمتح موادها منها. (Madian).

إذنْ، هذا التّراجع للموروث النّمساوي الألمانيّ من جهة، بما فيه من علامات حياة، لحساب أساليب قابلة للمقاربات مع الموسيقى العربيّة الغنائيّة الكلاسيكيّة، يمكن أن يشكّل إضاءات ما على بحثنا. فها هو ليندساي ووترز ينقل عن إدوارد سعيد محللًا:

.. ويجد سعيد أن ثمّة موتًا موسيقيًّا في الموروث النمساوي/ الجرمانيّ، وأيضًا دلالات حيويّة في (التّضييق الوقور للبؤر) <magisterial narrowing of focus> و(التأمل الذاتي الباطني البطيء المهيب) لأوليفييه ميسيان Olivier Messaien، وريتشارد شتراوس <Richard Strauss>. فما يميّز هذه الموسيقى هو تماسكها <consistency> والتراخي الجميل[154] <elaborative "letting go"> في زيادة التّفاصيل أو التّلوين الجذريّ، الذي يرى أنه يميّز مقطوعة شتراوس "التحوّل- Metamorphosen"[155]. وهذه الموسيقى ليست نموذجيّة بسبب تحكم المؤلِّف المطلق، بل بسبب استعداد المؤلِّف لأن يضيف التفاصيل أو يلوّن بأسلوب يمكن أن يقارن بموسيقى الأغنية العربيّة الكلاسيكية، أي أغاني أم كلثوم. ويريد سعيد أن نعتقد أن مثل هذا العمل، أي التّنويع وإضافة التّفاصيل، هو جزء من العمل، جزء من إقامة مجتمع مدنيّ من القاعدة وإلى أعلى، وليس من القمّة وإلى أسفل... (Waters, In Responses Begins Responsibility: Music and Emotion, Summer, 1998, p. 105)

(سعيد، الحق يخاطب القوة، 2000، صفحة 142،143).

---

[154] أقترح ترجمة أخرى للتعبير، هي "التراخي المُسْهِب" بدلًا من "التراخي الجميل"، وللقارئ أن يختار.

[155] Metamorphosen: هي كلمة في صيغة الجمع باللغة الألمانية (لغة شتراوس) ، وبالتالي وجب تصحيح الترجمة إلى "تحوّلات" بدلًا من "تحوّل".

وإن كنّا نوافق إدوارد سعيد على هذه المقاربة من حيث المبدأ، وعلى ما يمكن أن تعرض لنا من إضاءات، إلَّا أن المسألة من وجهة نظرنا تحتاج إلى مزيد من الفحص. فالادّعاء بأن بنية الموسيقى العربية الغنائيّة هي محاكاة ما لبنية اجتماعيّة تنهض من أسفل إلى أعلى تستحقّ الفحص والتأنّي، وإن كانت الشّيفرة الموسيقيّة في هذا السياق تُغري بتأويلات من هذا القبيل، فهل الميكانيكيّة الذهنيّة التي تقف خلف صناعة هذه الموسيقى هي حقًّا بهذا الوارد، وتعي هذه العلاقة وعيًا بنيويًّا فاعلًا؟ وإن كان رأي سعيد صائبًا، فإن في سيرورة هذه الثّقافة الموسيقيّة ما يثير الشّكوك بذلك، من الوهلة الأولى على الأقل، أو ربما يجدر فحص الأسباب التي أودت بهذا الثقافة الغنائية إلى مناحٍ غريبة عن هذا التّأويل واستقراءاته، عبر متابعة فاحصة لهذه الظاهرة، وتتبّع جذورها وتداعياتها، لا موسيقيًّا فحسب، بل اجتماعيًّا كذلك. ففي حين يرى "سالمِن" إلى الموسيقى الشعبيّة بوصفها "راسبًا" (Sediment) داخل الفنون الجادة في القرن التاسع عشر والعشرين، (Salmen) فإن سعيد، وعلى خلافٍ تام معه، يرى أن عنصر إضافة التّفاصيل والتّلوينات الخاص بالموسيقى العربيّة الشعبيّة هو تعبير ما عن "المتعة" أو "البهجة" و"آلام الموسيقى" التي تؤدّي بالعمل الموسيقي لأن يكون "مُعدِيًا، وينتشر في أنحاء المجتمع"، ويرى في هذه الصّورة على أنها "صورة واعدة". (Waters, In Responses Begins Responsibility: Music and Emotion, Summer, 1998, p. 106)

في معرض حديثه عن "الأسلوب الأخير عند بيتهوفن" وهي مقالة كتبها عام 1937، ونُشرت في "لحظات موسيقيّة" (Essays on Music) عام 1964، يرى أدورنو بعكس سعيد، أن إهمال بيتهوفن التّواصل مع النّظام

الاجتماعي الرّاسخ، والذي هو جزء منه، وإقامته لعلاقات متناقضة، غريبة وانعزاليّة، وتحوّل أعماله الأخيرة إلى شكل من أشكال المنفى، هو بالذات ما يجعلها ظاهرة بالغة الأهميّة وأعمالًا ذات قيمة جماليّة عالية:

... الحديث عن النُّضج في الأعمال الأخيرة عند الفنانين المرموقين لا يشبه النُّضج الذي نألفه في الفواكه. فهي <الأعمال الأخيرة> لا تكون، في غالبيتها، دائريّة، وإنما مثلّمة، بل وربما مدمَّرة وتَلِفَة. فهي مُرّة وشائكة، وتخلو من الحلاوة، غير مُستسلمة للبهجة المجرّدة. إنها تنتقص من التناغميّة التي تتطلّبها الجمالية الكلاسيكيّة من الأعمال الفنيّة عادةً، وتظهر تتبُّعًا للتاريخ <بوصفه عمليّةً> وليس تطورًا. بنظرة عادية يمكن شرح ذلك بحجّة أن هذه الأعمال هي وليدةُ ذاتيّةٍ مُنفلتةٍ العقال، أو بتعبير أفضل، "شخصانيّة" تتفجّر عبر غلاف النّسَق والهيكل نحو سبلٍ أفضل للتعبير عن الذات وإعادة تشكيل التناغم عبر نُشوز المعاناة الشخصيّة وازدراء السحر الشعوريّ موسومًا بالثقة بتحرير الروح. (Adorno T. W., Essays on Music, 2002, p. 564).

ولكن سعيد، وفي سياق مقالته بعنوان "أفكار حول الأسلوب الأخير" يرد على هذا الطرح بقوله:

"... يستخدم أدورنو في شيخوخته وهو يرى الموت يتقدم نحوه وسنوات البداية الواعدة أصبحت خلفه، نموذج بيتهوفن الأخير ليحل مشكلته مع النهاية. لكن النهاية هي شيء متحقّق بذاته، وليست تحذيرًا أو هاجسًا داخليًّا أو محوًا وإلغاءً لشيء آخر. إن اقتراب المرء من المرحلة الأخيرة يعني الوصول إلى النهاية وهو واعٍ تمامًا، محتشد بالذكريات، ومدرك تمام الإدراك للحاضر (حتى ولو تم ذلك بصورة خارقة للطبيعة). مثله مثل بيتهوفن يصبح أدورنو

مشخصًا لحالة الوصول إلى النهاية، معلقًا مبكرًا وفضائحيًا، وحتى كارثيًا، على الحاضر". (سعيد، أفكار حول الأسلوب الأخير، 2004، صفحة 39).

هذا الشكل من الإسقاط الآيديولوجيّ في التّحليلات ذات الطابع الاجتماعيّ للعلوم الموسيقيّة نجدها كذلك في "فهم التغيُّرات الموسيقيّة" عند عالم الاجتماع الموسيقي النمساوي (Kurt Blaukopf).

في نظر بلاوكوبف فإن مؤرّخي الموسيقى قد أهملوا دراسة تأثير القوى الاجتماعية الفاعلة على تاريخ الموسيقى؛ هذه القوى التي، برأيه، قد تدخّلت دائمًا في التركيبة العلائقيّة الجدليّة بين مضامين الأعمال الإبداعيّة الفنيّة وأشكالها الهيكليّة البنيويّة، ففي حين تتبع الهيكليات البنيويّة قوانين جوهريّة، فإن المضامين تستند إلى هيكليّة السّيرورات الاجتماعيّة، هكذا برأيه، ويُثني قائلًا: إن التّركيز المفرط على دراسة القيود البنيويّة قد عمّت أبصار كثيرٍ من الباحثين الموسيقيّين عن دراسة الاعتبارات المناسبة للقوى الاجتماعيّة الفاعلة التي تختار القيود الهيكليّة للمواد الموسيقية وتستخدمها. (Honigsheim, 1989, p. 16)

باعتقاد بلاوكوبف أنه من العسير فهم التّغيرات في الأساليب الموسيقيّة بمعزل عن سياقات تاريخها الاجتماعيّ. كذلك فيما يتعلّق بالمواقف الجماليّة التي تتشكّل ضمنيًّا داخل الأبعاد الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة. "... إن مُساهمة علم الاجتماع للعلوم الموسيقيّة تبدأ من تفكيك هذه العلاقات <...> علم الاجتماع الموسيقي يشرع في إعادة موقعة الشروط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، لا بوصفها تؤثر في لون الممارسات الموسيقيّة وطبائعها من الخارج وحسب، لكن في كونها تحدد أكثر مكوناتها الداخلية جوهرية. (Blaukopf & Gallen, 1950, p. 14)

وهو يرى، بناءً على ذلك، أن دور علم الاجتماع يكمن هنا في قدرته على إزالة العوائق الاجتماعيّة التي من شأنها وقف مسار التطوّر الموسيقي.

يُلمح باول هونجشايم إلى غياب الشّواهد التّجريبيّة في ادّعاءات بلاوكوبف وتأكيداته المتكرّرة على أهميّة العوامل الاجتماعيّة في تحديد مسارات التغيّرات الموسيقيّة، وبالنّتيجة فإن هذه التّأكيدات لا تقوم على إنجازات منهجيّة لتحليلاتٍ علم اجتماعيّة، بل تستند إلى التزاماتٍ آيديولوجيّة في النّقد الاجتماعيّ. (Blaukopf & Gallen, 1950, p. 17).

يقف بلاوكوبف موقف المعارض إزاء المؤرّخين الذين يرون "علاقة تراسليّة" بين التطوّر الفنّي البحت من جهة، وبين العوالم الاجتماعيّة السياسيّة من جهة ثانية، مُعتقدين أنّ "العلاقة بين الحقائق الجماليّة والحقائق الجماليّة السياسيّة الاجتماعيّة لا حضور عينَيَّ لها في غمار العمل الفنّي، لكنّها دومًا تجد لنفسها ملجأ داخل التّصورات التي تشكّل في الأعمال الفنيّة "روح العصر" Zeitgeist.

خاتمة

بين بُنى الاستماع وبُنى المجتمع

تقترح هذه الدراسة أن أي محاولة لفهم الموسيقى العربية—بوصفها ممارسةً صوتيةً غنائيةً شعبية في جوهرها، واجتماعية في موقع تحققها—لا يمكن أن تكتفي باستعارة الأدوات الجاهزة من علم الاجتماع الموسيقي الغربي أو من جماليّات التقليد الكلاسيكي الأوروبي. فالفصل الحاد الذي أقامه أدورنو ومَن جاء بعده بين "الموسيقى الشعبيّة" و"الموسيقى الجادّة"، والذي جعله محورًا في نقده الاجتماعي–الموسيقي، هو فصل تاريخي–ثقافي مشروط بسياقه، ولا يمكن إسقاطه مباشرةً على الحالة العربية. فهنا، ينهار الأساس المفاهيمي لتقسيم "الشعبي/الجادّ" تحت وطأة ثقافة موسيقية تتمحور حول الغناء، وتتوسّطها اللغة، ويتحقق معناها ضمن حدث جماعي تفاعلي لا ضمن "عملٍ موسيقيّ" مستقلّ بالمعنى الأوروبي.

من هذا المنظور، فإن الدرس الأهم الذي يمكن استخلاصه من أعمال أدورنو وبلوكوبف وويبر وإلياس وشوتس، ليس تصنيفاتهم أو أحكامهم القيمية، بل إصرارهم على أن الشكل الموسيقي لا ينفصل عن الشكل الاجتماعي. لكن ما يجب مقاومته هو تحويل هذا الترابط إلى آيديولوجيا جامدة as seen in parts of Adorno's project and more—overtly in Blaukopf—فتقرأ التاريخ الموسيقي كمرآة مباشرة للبنية الاجتماعية أو العكس. فالتجربة العربية تُظهر أن الأمور أكثر تعقيدًا: الذهنيّة الإقفالية للنظام المقامي الدياتوني، والدوائر اللّحنيّة المغلقة التي

تعود دائمًا إلى نقطة البدء، والتوكيد على درجة الارتكاز والقَفْلة، والسردية الخطّية غير المتعدّدة الأصوات—كلّها تستجيب لحاجاتٍ نفسية–جَمعيّة عميقة إلى الاستقرار والطمأنينة، لكنها لا تختزل مباشرةً في نماذج "من أعلى إلى أسفل" أو "من أسفل إلى أعلى."

في الوقت ذاته، تُجادل الدراسة بأن الموسيقى العربية لا يمكن النظر إليها كـ"فنّ جادّ" مستقلّ قائم بذاته، منفصل عن الحياة اليومية. فالأشكال الغنائية الشعبية ليست طبقة دنيا تتطوّر عنها لاحقًا موسيقى "رفيعة" كما تفترض بعض السرديات الأوروبية؛ بل هي الوسط الحيوي الذي تشكّلت فيه "الفكرة الموسيقية" ذاتها :المقام، اللّحن، النصّ الشعري، الصوت، واستجابة الجمهور؛ هذه ليست عناصر مرافقة، بل هي العناصر المنشئة للموسيقى العربية. لهذا لم يستطع الفارابي تعريف الموسيقى إلا من خلال "اللحن"، ولا تعريف اللحن إلا عبر اقترانه بـ"الأقاويل الشعرية". ولهذا أيضًا ظلّت ذروة التجربة الموسيقية العربية—حتى القرن العشرين—متمثلةً في الأداء الغنائي الطويل، كما في حفلات أم كلثوم، حيث يتداخل اللحن والكلمة والتلقي في كيان واحد نابض حيّ.

من هنا تأتي أهمية المقارنة مع تشايكوفسكي وبيتهوفن وتحوّلات السوناتا الغربية not—لأن الموسيقى العربية "يجب" أن تشبه هذه النماذج، بل لأن أزماتها تكشف ما هو غائب في المسار العربي، وما قد يكون ممكنًا. ففي التقليد السيمفوني الغربي، كانت العلاقة الجدلية بين البنية الدقيقة والبنية الكليّة، بين الثيمة والتشكيل المعماري الكبير، هي الموقع الذي تشكّلت فيه الحداثة: السوناتا انقلبت على نفسها، قواعدها الهارمونية خضعت للمساءلة، وتلاشى مقصدها التلاؤمي. أما في معظم

الأغاني العربية الكلاسيكية، فاللحن يبلغ "اكتماله" مبكرًا، ويأتي التطوير، إن أتى، على هيئة "تنويعات مُتقشِّرة"، تكرار، تمديد، تلوين صوتي، ارتجال—تُكثّف الانفعال دون أن تُعيد تشكيل البنية من الداخل.

هذا لا يجعل الموسيقى العربية "ناقصة" أو "بدائية"، بل مختلفة. لكنه يشير إلى أن الانتقال من ثقافة غنائية شعبية خالصة إلى **تقليد عربيّ جادّ في التأليف** يحتاج ما هو أعمق من استعارة الأشكال الغربية أو تطعيم المقام بأنماط حداثية مستوردة. إنه يتطلب إعادة تفكير واعية في العلاقة بين اللحن والشكل، بين المقام والتحوير، بين المشاركة الجمعية والاستقلال البنائي. ويتطلب أيضًا منهجيات نقدية جديدة—قادرة على إدراك عمق الترسّب الاجتماعي في الثقافة الموسيقية العربية، دون أن تُقفل الباب أمام تخييل بنى جديدة: بنى لا تعود دائمًا إلى الدرجة الأولى، وتسمح بالغموض والتوتّر واللاتمام.

تخلص الدراسة إلى أن "الموسيقى العربية الجادّة"، كما بدأت تتشكّل في القرن العشرين، لن تنضج إلا إذا فكّرت في ذاتها مع جذورها الشعبية وضدّها في الوقت نفسه: معها لأنها تعترف بأن اللحن والكلمة والإنصات الجمعي هي تربتها الأصلية؛ وضدّها لأنها تتجرأ على مساءلة قوالب الدائرية المقامية، والإقفال المبكر للحن، ومركزية الطرب بوصفه ذروة انفعالية لا بوصفه طاقة بنائية.

ليس الهدف هو التخلي عن الطرب أو الارتجال أو الفعل التشاركي، بل **إعادة توطينها داخل منطق بنائي جديد**، يسمح بالتطوير، والتناقض، واللااكتمال، دون أن يمسّ لذة السماع أو حرارة الأداء.

بهذا المعنى، يمكن النظر إلى التيار المتنامي من الموسيقى العربية الجادّة بوصفه **طورًا جديدًا من وعي الثقافة الموسيقية العربية بذاتها**؛ طورًا تُصبح فيه الأسئلة التي صاغتها هذه المقالة **أسئلة تأليفٍ** أيضًا: كيف يمكن للحنٍ قائم على المقام أن يحمل في داخله إمكانية تحوّله؟ كيف يمكن للطرب أن يكون مولّدًا للشكل لا مجرّد لحظة نشوة؟ وكيف يمكن للملحن العربي أن يكتب عملًا يستقي مادته من لغته ومقامه وطقوس سمعه، بينما يدخل في حوار مع الأسئلة الكبرى حول علاقة الموسيقى بالتاريخ والمجتمع والذات؟

إنها أسئلة لا تختتم النقاش، بل تفتحه، وهي العلامة الأولى على أن "الموسيقى العربية الجادّة" ليست صنفًا جاهزًا، بل مشروعًا قيد التكوّن، يحتاج إلى نظريات جديدة، وإلى خيال متجدّد... وإلى جرأة نافذة.

الباب الثالث

دراسات بينيّة

في فلسفة المشهد الموسيقي العربي الراهن

المقالة الثامنة

تعدُّد الأصوات وتواريها:
مقاربات موسيقيّة لشِعر أدونيس

نقرأ "الكتاب" لأدونيس، بأجزائه الثلاثة الملحميّة الضخمة، كما لو كنّا نستمع إلى قُدّاس هايدن[156] المُناهض للحرب.

مائتا عام تقريبًا تفصل بين قُدّاس هايدن العاشر "القدّاس في زمن الحرب" (Missa in tempore belli) الذي ألّفه عام 1796، وبين "الكتاب" لأدونيس. في هذه القراءة، كما في قُدّاس هايدن، لا مكان لخطٍّ واحدٍ داخل مشهدٍ نسيجيٍّ مُركّبٍ، لا يُقرأ إلّا طباقيًّا[157]، يحتفي بالموت، الذي يراه أدونيس عنوانًا ملازمًا للواقع العربي، عبر تاريخه؛ موت يترصّد إنسانه أينما كان، مُحاصرًا أفكاره وأحلامه ووجوده.

في السّرديّات الكُبرى[158]، تتعدّد المشاهد وتتشابك الخيوط، وتتخذ الخيارات الفنيّة الجماليّة مواقعها على مستوى الشّكل الهندسي وعلى مستوى المُفردات والمعاني؛ أي على مُستوى المنطوق وعلى مستوى الصّامت المتواري في الشّكل وفي المعنى معًا.

في حين يخلو قُدّاسُ هايدن من أيّ تعبير صريح عن مناهضة الحرب (التي أعقبت الثورة الفرنسية)، ليختار مساراتٍ مُوارِبة، وأدوات تعبيرٍ تنطلق، لا من المنطوق الكلامي أو الموسيقي الصّريح والمُباشر، بل من طبيعة اللّغة الموسيقيّة القلقة والباحثة وغير المُستقرّة، فإن أدونيس، إضافة إلى مَتْنِ "الكتاب" الشِّعريّ ولغته المُخلخِلة، قد اختار فنيًّا (بصريًّا وهندسيًّا)، أن يحشد في هوامش تاريخ القتل والوحشيّة في التاريخ العربي الإسلامي، وعلى نحوٍ صريحٍ، لا بوصفه ماضيًا منتهيًا، بل بوصفه حاضرًا موغلًا في الماضي والمُستقبل في آنٍ معًا.

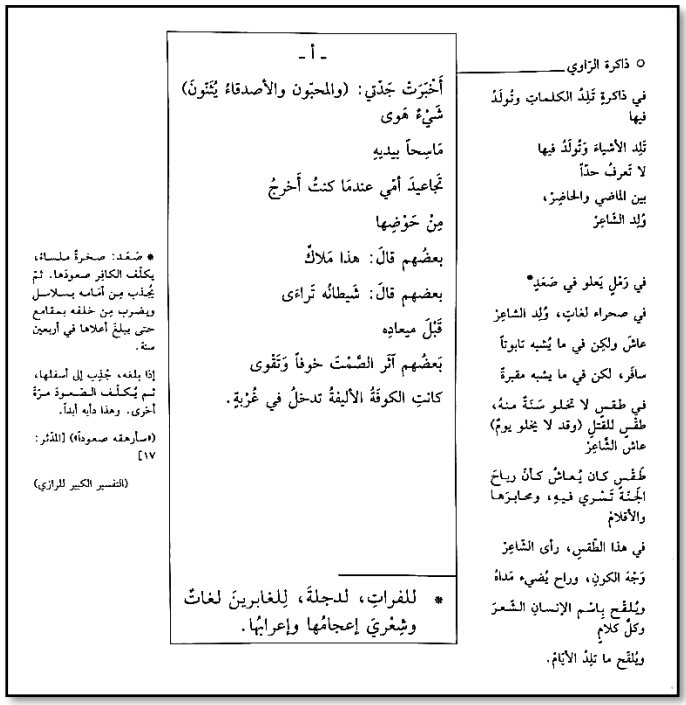
---

[156] Franz Joseph Haydn (1732 – 1809).

[157] Contrapuntial.

[158] Grand narratives.

تعدّد الأصوات عند أدونيس في "الكتاب" يبدو ظاهرًا للعيان أو السّماع أحيانًا، كما هو دارجٌ في الموسيقى المتعدّدة الأصوات والطّبقات، حيث تتجاور الأزمنة وتنتشر متداخلةً في طبقات الذاكرة، والضّمير، والحلم. لكنّها كذلك تتوارى أحيانًا كما في الموسيقى، والتعارضات الخفيّة بين الصّائت والصّامت.



○ ذاكرة الرّاوي

في ذاكرةِ تَلِدُ الكلماتِ وتُولَدُ فيها
تَلِد الأشياءَ وَتُولَدُ فيها
لا تَعرفُ حدّاً
بين الماضي والحاضِرْ،
وُلِد الشّاعِرْ

في رَمْلٍ يَعلو في صَعَدٍ*
في صحراء لغاتٍ، وُلِد الشاعِرْ
عاشَ ولكِن في ما يُشبه تابوتاً
سافِر، لكن في ما يشبه مقبرة
في طقسٍ لا تَخلو سَنَةٌ منهُ، طقْسِ للقَتلِ (وقد لا يخلو يومٌ) عاشَ الشّاعِرْ
طَقْسٍ كان يُماشُ كأنّ رياحَ الجَنّةِ تَسْري فيهِ، ومحابرَها والأقلامْ
في هذا الطّقسِ، رأى الشّاعِرْ
وَجْهَ الكونِ، وراح يُضيء مَداهُ
ويُلفِّح بِاسْمِ الإنسانِ الشّعرَ وكلَّ كلامْ
ويُلقّح ما تَلِدُ الأيّامْ.

- أ -

أَخْبَرَتْ جَدّتي: (والمحبّون والأصدقاءُ يُثَنّونَ شَيْءٌ هَوى
مَاسِحاً بيديهِ
تَجاعيدَ أُمّي عندمَا كنتُ أَخرجُ
مِنْ حَوْضِها
بعضُهم قالَ: هذا مَلاكٌ
بعضهم قالَ: شَيطانُه تَراءى
قَبْلَ ميعادِهِ
بَعضُهم آثَر الصّمْتَ خوفاً وَتَقْوى
كانتِ الكوفَةُ الأليفةُ تدخلُ في غُرْبَةٍ.

* للفراتِ، لدجلةَ، لِلغابرينَ لغاتٌ وشِعْريّتي إعجامُها وإعرابُها.

* صَعَد: صخرةٌ ملساءُ، يكلّف الكافرُ صعودَها. ثمّ يُجذب من أمامه بسلاسل ويضرب من خلفه بمقامع حتى يبلغ أعلاها في أربعين سنة.

إذا بلغه، جُذِب إلى أسفلها، ثم يُكلّف الصّعودَ مرّةً أخرى. وهذا دأبه أبداً.

(«سأرهقه صعوداً») [المدّثر: ١٧]

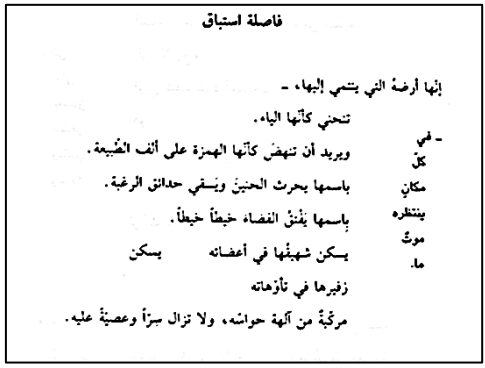
(التفسير الكبير للرازي)

أدونيس. "الكتاب. أمس. المكان الآن" ا، 1995. ص 9

كما يفعل جوهان سبستيان باخ في فوجاته متعدّدة الأصوات، حيث يستهلّها بثيمة استباقيّة، كأنها، للوهلة الأولى، تُقدّم لموضوعه، فتجدها هي ذاتها موضوعَه والنواة القاسية للفكرة وما يدور حولها من معالجاتٍ وتنويعاتٍ وبحثٍ. (ريتشركر Ricercar)[159].

لا يتوقّف العمل على مضمون الفاصلة الاستباقيّة (أو الموضوع البدئيّ) وحده، بل كذلك على الشّكل، بصريًّا وسمعيًّا. حيث للتعرّجات اللحنيّة، والعلاقات البَيْنِيّة بين الجُمل والمُفردات، بل وحتى الصُّواتيّات (الفونيمات)، تحدّد مُجمل مسارات العمل، بنيويًّا وهندسيًّا وموضوعيًّا، فيما بعد.

[159] مصطلح إيطالي مُستخدم في كتابة الفوجا، ومعناه: "أن تبحث".



فاصلة استباق

إنها أرضُ التي يتسمي إليها: -
تنحني كأنها الياء.
- في ويريد أن تنهضَ كأنها الهمزة على أنف الطّبيعة.
كلّ باسمها يحرث الحنينَ ويَسقي حدائق الرغبة.
مكانٍ باسمها يُغنّي الفضاء خبطاً خبطاً.
ينتظره يسكن شهيقُها في أعضائه يسكن
موتٌ زفيرها في تأوّهاته
ما. مركّبةٌ من آلهة حواسّه، ولا تزال سِرّاً وعصيّةً عليه.

أدونيس، "الكتاب، أمس المكان الآن"، III، ص 7

فوجا من 3 أصوات و6 أجزاء
ريتشركر. بخط ج. سبستيان باخ

تحت عنوان "فاصلة استباق"[160]، يكتب أدونيس مقولته الأولى في "الكتاب" الثالث، والتي يبني عليها مجمل كتابه، بوصفها فكرةً أساسيّة يقف عليها النصّ، تمامًا كما يفعل باخ حين يبني مُجمل فوجاته (Fugues) على مادّة الموضوع الاستباقي البدئيّ، كأنه مادة العمل الوراثيّة التي تحمل، منذ البداية، صفاتِه التي تتكشّف شيئًا فشيئًا عبر المؤلَّف الكامل. وكما فعل بتهوفن في سمفونيّته الخامسة التي يستهلّها بموتيف (motif) صغير، لكنه يُشكّل الفكرة المركزية التي تقوم عليها السّمفونيّة بأكملها والتي وصفها هوفمان بكلماتٍ مؤثّرة:

[160] حرف الألف (أ) هو الحرف الأول في الأبجدية العربية، والحرف (ي) هو آخر حرف فيه. لا يستخدم الشاعر هنا أسماء الحروف فحسب، بل يلمّح أيضًا إلى شكلها - فالألف منتصبة كخط عاموديّ تعلوه "همزة" (ء) تحوله من نداء إلى حرف ساكن. في المقابل، فإن الحرف "ي" منحني ومعوج (انظر إلى صورة قصيدة "فاصلة استباق التي يأخذ نصّها شكل حرف الياء، وعن يمينه تنتصب الكلمات كحرف ألف).

"حُزمٌ من الأشعّة المتألّقة تنبثق من عمق فضاءات الليل، فنتيقّظ إلى الظلال العملاقة التي تتأرجح من حولنا مدمِّرةً كلَّ شيءٍ فينا باستثناء ألم الحنين اللانهائيّ؛ حنين، كلُّ لذّةٍ تعلو مع ابتهاج نغماته، إنما تغور وتستسلم. وعبر الألم وحده، الذي يُتلِفُ دون أن يُدمّر الحبَّ والأملَ والمُتعة، يسعى إلى إشعال قلوبنا بالمتناغماتِ الصّائتة للشّغف والشّهوات التي نحيا بها ونفتتن بقدرتها على أسر نفوسِنا"[161]. (Hoffmann, pp. 40-43).

بتهوفن. بداية السمفونية الخامسة بسلم دو صغير، تصنيف 67 (1804-1808)

لا تنفكّ التطوّرات والاحتدامات المتلاحقة بصخَبٍ داخل الحركة الأولى من السمفونيّة عن همّها الأكبر الذي يدلّ عليه موتيفه الاستباقيّ باقتضابٍ مكثّفٍ لا يتعدّى ثلاث نغماتٍ، تستوقف رابعتها الزّمنَ بعلامة المكوث والانتظار الموسيقيّة (fermata). كذلك، في "فاصلة استباق" أدونيس، "في كلِّ مكانٍ/ ينتظره/ موتٌ ما"، تتلخّصُ فكرة "الكتاب" ويتكثّف همّ الشّاعر الأكبر، الذي جعل من "الكتاب" بأجزائه الثلاثة، مرثيّةً ملحميّة للموت العربي المستمر.

---

[161] ت رجمتي الخاصة إلى العربية.

لا تتعدّد الأصوات، ولا يأخذ الصّائتُ منها أو المتواري أيّ معنى خارج البناء الكليّ المُحكم والمتراكم. وعند أدونيس، لا تُشكّل البُنية البصريّة للقصيدة، في تعدد "نصوصها" وخطوطها وهندسيّتها وفراغاتها أيّ معنى، ولا تستمدّ كذلك أيّ معنى، خارج تواشجها وتشابكها مع الأفكار والمضامين والإيحاءات الشِّعريّة الكثيفة.

تعدّد الأصوات في شِعر أدونيس يستمدّ قوّته، مفهومه وشِعريّته من طبائع لغة الموسيقى؛ اللُّغة التي تتفوّق على أيّ لغةٍ في تكوينها التعدّدي، وفي قدرتها على التعبير التّناسجي، لا الخطّي، وعلى استنطاق الصّمت، الذي يحضر في اللغة كما لو أنه معجمٌ متكاملٌ ومعقّدٌ من المعاني والدّلالات والإيحاءات.

تتعدّد الأصوات، الصّائتة والصّامتة عند أدونيس بوصفها أصواتًا مُستقلّةً في وجودها، قادرةً على التعبير في حضورها الانفراديّ، كأيّ خطٍّ لحنيّ في مؤلَّفٍ موسيقيّ بوليفونيّ باروكيّ (نسبةً إلى عصر الباروك) صارمٍ ومُحكم التصميم، لكنها تتألّق في نُقصانها؛ هذا النُّقصان أو اللا-اكتمال، الذي يمنحها القدرة على التّناسج والانفتاح على الخطوط الأخرى والتّكامل بها ومعها، إلى أن تُشكّل الأصواتُ "الأفقيّة" نسيجًا عاموديًّا/ زمانيًّا باحثًا عن اكتماله عبر تشكيلاتٍ متواترة من المعاني، التي تتشكّل عبر سيرها وسيرورتها، داخل محور الزمن، لا خارجه: لا قَبْليًّا ولا بَعدِيًّا، بل هنا، في كلِّ لحظةٍ تُستَنْطَقُ فيها الخطوط الصّوتية بكل مكوّناتها الصّغيرة والكبيرة، وفي كلِّ لحظةٍ تتشابك فيها الخطوط فيما تقوله وفيما تصمت عنه.

هذه التشكّلات اللحظية هي ولادات متتالية، لا تكتمل معانيها داخل اللحظة ذاتها بقدر ما تمتح من النّسيج العام الأكبر وتتداعى فيه، وهو ما

يفتح النصّ التّناسُجيّ على قراءاتٍ متعدّدة، تُضيف إلى الكتابة المتعدّدة تعدّدًا في النّبر وفي النّظر وفي التّأويل.

في كُلّ مكانٍ ينتظره موتٌ ما" (أدونيس، الكتاب، III، أمس المكان الآن 2002، صفحة 7). هذا ما نقرؤه في أحد الأصوات الجانبية، في هندسةٍ عموديّة على شكل "ألفٍ"؛ ألف البدايات، كما في الأبجديّة، كذلك في "النّهوض" المنوط بالإرادة. وعلى رأس هذه "الألف" صوتٌ آخر يقول: "إنها أرضهُ التي ينتمي إليها، -"، ثم يستمر الصّوت موازيًا مُعارضًا، مُحاذيًا مُفترِقًا، ومُظلّلًا مُضيئًا، في آنٍ معًا، كما في المكان/ الفراغ، كأننا نستمع إلى "فوغا" (fugue) لجوهان سيباستيان باخ، فيتراكم المعنى وينبَني رويدًا رويدا:

"... تنحني كأنها الياء.
ويريد أن تنهضَ كأنّها الهمزة على ألف الطبيعة".
(أدونيس، الكتاب، III، صفحة 7).

بينما "الموت [الذي ليس من فعل الطبيعة] ينتظره في كل مكان" في الصّوت الأول، فإن "الانتماء"، في الصوت الثاني، ينحني كالنهايات، في وقتٍ تكون فيه الولاداتُ فعلَ إرادة، وابنة الطبيعة.

في ثباتِ الانتماء موتٌ يضعُ الانتماءَ أمام مساءلات التّحوّل. هذا الموت، الذي يُخيّم على المشهد العربيّ بأكمله، هو موتيف صوت البداية الذي لا يكتمل أو ينغلق عند ظهوره الأول، بل يتنامى ويتدحرج في النصوص ككُرة ثلجٍ، مُتشكّلًا داخل سيروراته "يسيرُ، ويجهلُ/ من أين يأتي إلى أين يمضي". (أدونيس، الكتاب، III، صفحة 40). "في كلّ مكانٍ ينتظره موتٌ ما". (أدونيس، الكتاب، III، صفحة 7)، هكذا يبدو صوتُ الموت المِلحاح (الذي ينتظر في كلّ مكان) في ظهوره الأول، ثم يعود ويتضافر مع النصّ في ظهورٍ

آخر، يُلصِقُ قطعةً من الفسيفساء المتناثر إلى سابقتها: "حَرْبَةٌ تَقْتَفيه". (أدونيس، الكتاب، III، صفحة 40)، فيُضيف إلى المعنى بُعدًا جديدًا وتتّسع الصّورة الناقصة، لا لتكتمل بقدر ما تُمعن في نُقصانها. فإن العيش داخل هذا الانتماء/ الوفاء المُميت، هو أشبه بمَن يعيش داخل وهم ضَوءٍ لا يُفضي إلَّا إلى عتمةٍ: "وأنا أحيا/ في ضوءِ وفاءٍ يُوشكُ أن يرْميني/ في ظُلمةِ جُبٍّ". (أدونيس، الكتاب، III، صفحة 43). وفي هذا الانتماء النائم في سرير الطُّمأنينة مقتَلٌ، كما نتعثر، في شذرةٍ أخرى، بأدونيس متسائلًا: "هل أقول: سريري/ قاتلي وأميري؟". (أدونيس، الكتاب، III، صفحة 110). وهكذا، يُمكن رسم مسارٍ أو أكثر لخطٍّ بعينه، يظلُّ مسخًا خارج النّسيج متعدّد الخيوط.

تعدُّديّة الأصوات، ليست مسألة شكلٍ في شِعر أدونيس وحسب، بل هي، كما في لغة الموسيقى، في صلب الفكرة والمقولة، في أنْوِية المؤلَّف، في عالمه الصُّغَريّ (micro) وتفاصيله الأولى، كما تنعكس على عالمه الكُبَريّ (macro) وفي التَّداعياتِ والمسارات العاموديّة المترابطة. ففي داخل الخطّ/ الصّوت الواحد تعدّديّةُ "في كلّ مكان" تُحاصرُ، وتعدّديّة "ينتظره"، حيث الانتظار تأجيلٌ للإجابات والنهايات، تفتح النصَّ على احتمالاتٍ متعدّدة، ويُحيل الزّمنَ من الانغلاق والاكتمال داخل الإجابة، إلى الانفتاح على أسئلةٍ لا تُفضي إلَّا إلى مزيدٍ من الأسئلة، ومزيدٍ من النُّقصان واللا-اكتمال. والتّعدُّديّة في كلمة "ما" التي تجعل من الموت أنواعًا وأشكالًا، لا واحدًا ضمنيًّا متوقّعًا.

يسير الخطّ الواحد بخُطى المتعدِّد جنبًا إلى جنبٍ مع "همزة" الانتماء إلى الأرض التي تنحني "كأنّها الياء"، وبين إرادة نهوضٍ "كأنّها الهمزة على ألف الطبيعة". هكذا، في الخطّ/ الصّوت الثاني، تتعدّد "الأرض" في

معانيها. فمن جهةٍ، ها هو الانتماءُ بوصفه انحناءً وانتهاءً، يجعل من الأرضِ وطنًا نافيًا، ومن جهةٍ ثانية ها هي الإرادة بوصفها نهوضًا لا مُنتميًا، أشبه بالهمزة المنفصلة عن ألفها المُنتصبة، مُحلّقةً فوقها على أرضٍ هي الطبيعة، ولكن، من جهةٍ ثالثة، فليست الأرض سوى الذّات عينها بوصفها آخرَ، مُرَكَّبًا من "آلهة الحواسِ".

في بوليفوني باخ (أي في أصواته المتعدّدة المتقابلة)، كما في شِعر أدونيس، لا مكان للنهايات والخواتم والحلول؛ كلُّ تداخلٍ جديدٍ يولّد من المتنافرات بقدر ما يُولّد من المتناغمات، وفي كلّ التقاءٍ وتقاطعٍ بين الأصوات ثمّة افتراق وتباعد. إنّها سيرورةٌ لاهثة باحثة، لا راحة فيها لشهيقٍ أو زفيرٍ، عصيّة مثل سرٍّ لا فكاكَ له في الفضاء، ولا يُرتَق إلّا بفَتْق نسيجه خيطًا خيطًا. وإنها سيرورةٌ سَهْمِيَّةٌ لا تسمح بالعَوْدِ إلى الوراء، إلى البدايات، إلا في سبيل "حَرْثِها" وإعادة استذكارها فتغييرها وقلبها وإحيائها بسائل الحياة الذي لا اسم له غير الرّغبة التي تقود وتدفع وتُولّد باستمرار حثيث. الحنينُ هنا، هو حنينٌ إلى المُستقبل عبر الرَّغبة.

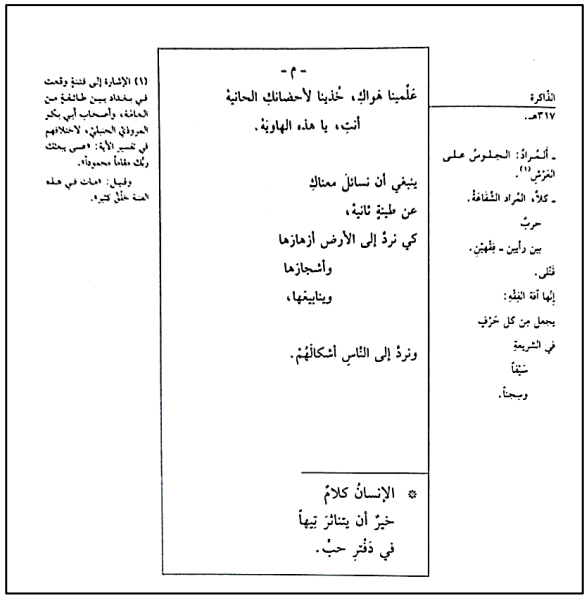
يتعدَّد الصّوتُ بتعدّد طاقته التأويليّة، ويتعدّد الصّوتُ، كذلك، بتفكيك معناه وبُنيته المطمئنّة السّاكنة، خلخلتها، وفتحها على آفاقٍ جديدة للمعنى أو اللا معنى.

الجملُ الموسيقيّة البدئيّة في موسيقى باخ متعدّدة الأصوات، تتوخى الإفصاح عن "انتماءٍ" ما، نألفُهُ ونطمئنُّ إليه؛ انتماء تونالي[162] بُنيويّ بامتياز، تمامًا مثل عبارة: "إنها أرضُه التي ينتمي إليها". لكن، باخ، لا يبني

---

[162] التونالية في الموسيقى" هي نظام نغمي مُغلق له درجة ارتكاز يقينيّة محدّدة سلفًا، يبدأ اللحن منها (عادةً)، وينتهي إليها (غالبًا).

إلَّا لكي يهدم، يُفكّك، يصدُم، ويُفجّر المعنى بحيث يُفصح عما لم يُفصِح عنه من قبل. هنا تأتي تتمّة البداية البنيويّة بوصفها تتمّةً تفكيكيّة مُخلخلة: "تنحني كأنها الياء". هذا التّناشُز (dissonance) هو بمثابة سؤال بدون علامة؛ الأرضُ بوصفها انتماءً هي انحناء لنهايات، وهي "موت ما"، خارج إرادة النّهوض وسِقاية الرّغبة.



- ٩ -

عَلّمينا هَواكِ، خُذينا لأحضانكِ الحانيهْ
أنتِ، يا هذه الهاويهْ.

ينبغي أن نسائلَ معناكِ
عن طريقةٍ ثانيهْ،
كي نردّ إلى الأرض أزهارَها
وأشجارَها
وبنابيعَها،

ونردّ إلى النّاسِ أشكالَهُمْ.

* الإنسانُ كلامٌ
خيرٌ أن يتنازَ تيهاً
في دَفْترِ حبْ.

الذاكرة
٣١٧هـ.

- أنشرادُ: الجلوسُ على العَرْش[٢].
- كلأٌ، النّراد الشّفافُ.
حربٌ
بين رأيين - بَلْهين.
قُتِلَ.
إلهاً آلهة الهَيْه:
يجعل من كل حَرْبٍ
في الشريعةْ
سَبْتاً
وسجناً.

(١) الإشارة إلى فتنةٍ وقعت في بغداد بين طائفةٍ من العامّة، وأصحاب أبي بكر المروذي الحنبلي، لاختلافهم في تفسير الآية: «عسى يبعثك ربُّك مقاماً محموداً».
وقيل: «مات في هذه الفتنة خلقٌ كثير».

أدونيس، "الكتاب، أمس المكان الآن"، III، ص 155

Luigi Nono – Il canto sospeso

هذا التّناشز هو ما يُزيحُ اللّغةَ إلى حيّز السّؤال والتّشكيك في طُمأنينة المعنى الرّاكد في "الأغنية المُعلّقة"[163] للمؤلّف الموسيقي لويجي نونو[164]، وهو العنوان المأخوذ من قصيدة إثيل روزنبرغ (الطبعة الإيطالية) بعنوان "إذ نموت"، يضع نونو نصَّه الموسيقيّ الأوركستراليّ، جنبًا إلى جنب، مع مختاراتٍ من نصوصٍ لجوليو إينودي مثل "Lettere di condannati a morte della Resistenza europea"، نشرها عام 1954، وهي مجموعة من رسائل الوداع التي كُتبت إلى الأحبّاء من قبل مقاتلي المقاومة الأوربية الأسرى قبل وقت قصير من إعدامهم من قِبَل النازيين. هنا، الوثيقةُ تصير إلى عملٍ فنيٍّ بصوت المؤلّف/ الشّخص الفردانيّ، وتصيرُ الموسيقى وثيقةً تؤرّخ للموت والوحشيّة.

بالمقابل، في "الكتاب" (بأجزائه الثلاثة)، يضعنا أدونيس أمام نصٍّ "مُعلَّقٍ"، "عائمٍ" ومتقطع"، بين ما هو شخصيّ (محض أدونيسيّ) وآخر معرفيّ إحاليّ وثائقيّ. لكننا في مؤلَّفِ نونو كما في نصِّ أدونيس، لا نعود نفصل بين القراءتَيْن إلَّا في الشّكل المنظور/ المسموع، دون أن نتمكّن من تحرير النصّ الشخصيّ الإبداعيّ الشِّعريّ/ الموسيقيّ، من ظلال الوثيقة، كما نعجز عن فهم الوثيقة خارج تأويلات النصّ الفنيّ وإيحاءاته.

هامش "الذّاكرة" في نصوص أدونيس (أدونيس، الكتاب، III، صفحة 155) يُحيلنا إلى هامشٍ آخر على يسار الصفحاتِ. ثمّة مادةٍ توثيقيّة معرفيّة تاريخيّة، لكن استعادتها في الذاكرة يجعلها بنت اللحظة؛

---

[163] canto sospeso II (1955 - 1956)، وتعني الأغنية المعلقة أو العائمة floating، أو المتقطّعة interrupted.

[164] هو المؤلّف الموسيقي الإيطاليّ Luigi Nono (1924- 1990).

لحظة الاستعادة نفْسِها، ظروفها، أسباب وشروط استدعائها. هنا، يصير الزمن مُستعادًا بالمعنى الأخلاقيّ فقط، وعبر الذاكرة، ليولد من جديدٍ ليحقّق شرطه الإبداعيّ داخل النصّ الحاضر؛ لا الحاضر في وجوده كنصٍّ جديد وحسب، بل مع كلّ قراءةٍ جديدة له.

في المتن المؤطّر نصّان، تحت عنوانٍ يقتصر على صُواتيّة أبجديّة مجرّدة، هما صوت الشاعر المتعدّد في تقابل بوليفونيّ وتعارضٍ (كونترابونتيّ)، لا بين نصوصٍ متعدّدة في شكلها وهندستها وحسب، بل بين ما هو شِعريّ وما هو سياسيّ؛ إنه تواشجٌ يتعدّى مكوّنات النصّ واللّغة في ذاتها إلى تعالقٍ مع نصوصٍ تحتيّة وحقولٍ معرفيّة خارج الشِّعر وخارج الموسيقى.

كما هو الحال في "الأغنية المعلّقة" للويجي نونو، التي تُقيم مرثيّةً (epitaph) لجموعٍ مجهولةٍ عبر استذكار أفرادٍ بعينهم، فإن نصوص أدونيس في "الكتاب" تشكّل كذلك "تُحفةً تسلسليّة" (serial masterpiece) تقيم المراثي لكُثُرٍ عبر أسماء بعينها. لكن التّسلسل هنا لا يعني التتابع، فمعنى التسلسل (serialism) في الموسيقى هو استخدام سلسلة من النغمات (الأصوات) والأزمان (الأوزان) والدّيناميكيّات (قوة النبرة والمزاج أو ضعفه) والألوان (طرق التعبير)، خارج النظام التونالي التقليدي المألوف للأذن العاديّة غير المُدرّبة على الاستماع إلى لغة موسيقيّة معقّدة ومعنيّة بطرح ومعالجة موضوعاتٍ غير مسبوقة كالخوض في وحشيّة القتل النازي في القرن العشرين عند نونو، ووحشيّة القتل والإقصاء في التاريخ الإسلامي عند أدونيس. في هذا الخروج عن اللغة المألوفة والشكل التقليدي عند الاثنين (نونو وأدونيس) حاجة جماليّة تُتيح للعمل الفنّي أن يرثي التاريخ والحاضر، وأن "يُحاكمهما" عبر النّسق

البوليفوني التّعارضي والتّقابلي للنّصوص وما تحتها من سياسي، أو جرائميّ، أو دينيّ، أو آيديولوجيّ.. إلخ، إنه الصّوت الذي يُضيء، فلا يكشف الجزئيّ ويستنطقه إلا كي يُلمّح ويُشير إلى أصواتٍ أخرى متوارية حاضرة بصمتها الكُليّ.

إن النظام التسلسُليّ (serialism) في الموسيقى، كما في شِعر أدونيس، يُلغي نقطة الارتكاز اللحنيّ التي تُشكّل نقطة بداية ونهاية ثابتتَيْن وآمنتَيْن، يبدأ اللحن منها بالضّرورة، وينتهي إليها بما يتّسق مع كلّ التوقعات. في هذا الإلغاء تعبيرٌ صارخ عن حالة التّناشز التي تُعالجها النصوص، ومقاومة صريحة للتعبير الإقفاليّ اليقينيّ في سبيل التعبير عن وحشيّة التاريخ والعصر، وبشاعة السلوك الإنساني، ومُساءلة مُلحّة للمعنى بحثًا "عن طينةٍ ثانية"، بعد أن فقدت الأرض تناغمها، وأضاع النّاسُ أشكالَهم، بحسب أدونيس.

إن الرسائل التي تركها مُقاومو النظام النازي عبر أوربا، في فترة الرّايخ الثالث وفي أثناء الحرب العالمية الثانية، والتي استخدمها لويجي نونو في مؤلّفه "كانتو سوسبيسّو 2"، لا تختلف عن الشّهادات التي يحشدها أدونيس لمئاتٍ من مقاومي المؤسّسة السّلطويّة الدينيّة والدنيويّة عبر تاريخ الإسلام، وكأنّي بهما يريدان، بها، أن يتغلّبوا على الموت نفْسه عبر الموسيقى وعبر الشِّعر.

تتعدّد الأصواتُ، كما تتعدّد التّفجيات والمسافاتُ الفاصلة بين النّصوص المرئيّة/ المسموعة. في هذه المسافات "الفارغة" مساحةٌ لربط خيوط النّسيج المتشعّب والمتراكم والمتشتّت في تيهه الكبير؛ مساحةٌ متروكة للقارئ ليُعيد تشكيلَ النصّ فيها وخلقه عبر القراءات. فما الذي

يقوله الفراغ بين: "في كلِّ مكانٍ ينتظره موتٌ ما"، وبين: "الإنسانُ كلامٌ/ خيرٌ أن يتناثرَ تيهًا/ في دفتر حبٍّ؟". (أدونيس، الكتاب، III، الصفحات 7, 155).

في الموسيقى يحكمنا الزمن. التّسلسل الزّمني هو القُماشة التي تتشكّل فوقَها الصّورة الكاملة. وفي "كتاب" أدونيس، ثمّة سرديّة زمنيّة تسلسليّة ترسم خطًّا رابطًا للنصوص. لكن النّسيج الموسيقيّ، أو الشِّعريّ، حين يتحرّر من "الواحديّة"، ليتشكّل عبر خيوطٍ صوتيّة متعدّدة، يمنح أحدها معنى للآخر، يصير بالإمكان الدّخول والخروج من "زمانيّة" النصّ النسيجي عبر أيّ نقطةٍ نختارها، حيث يُصير "تشتّت" النصّ المتعدّد شرطَ ترابطه المتغيّر مع القراءات، ويصير تيهُ اللّغةِ هو عينه خارطتها، ولا يكون اكتمال المعنى داخل النسيج المعقّد، إلا بقدر نُقصانه في الخطوط منفردةً، ولا يرتفع النصُّ، جماليًّا، إلا بمقدار "سقوطه".

أفلا يقول أدونيس:

"علّمينا هَواكِ، خذينا لأحضانك الحانيهْ/ أنتِ، يا هذه الهاوية؟".
(أدونيس، الكتاب، III، صفحة 155).

المقالة التاسعة

البنيوية السوناتيّة

دراسة في العلاقة بين الشكل والبلاغة والمُعاش

مقدمة

"لا يُمكن للمرء أن يُفصح عن فكرةٍ دون أن يفكّر بها".
(لويس غابرييل أمبرواز، دو بونالد).

لنأخذ "السوناتا" مثالًا على الصّرامة البنيويّة في التأليف الموسيقي الكلاسيكي، وهو المثال الأفضل، لوقوعه على تقاطع التأليف الموسيقي مع الفلسفة والفكر.

من الصّعب فهم الخروج عن أيّ نظامٍ بنيويّ في الموسيقى دون إدراك معنى البنيويّة فيها، سواء في أنواعها أو تاريخها أو تقاليدها، الجادّة منها والشعبية.

في الموسيقى، البنيويّةُ علمٌ (Musical Forms). فما من مؤلّفٍ موسيقيٍّ جادٍّ إلا ويدرس قوانين ونُظم البُنيات الموسيقية والصّيغ والأنواع بكثير من الجهد والمكابدة. ولأن البنيويّة علمٌ، فإننا نجدها منتشرة في كلّ مستويات المؤلَّف الموسيقي وطبقاته، الصّائتة منها والصّامتة. وهي معنيّة ليس بالمواد (المضامين) فحسب، بل بالأشكال التي تتخذها هذه المواد، والتي تُشكّل الثيمات ومفاصل العمل الموسيقي عمومًا. وبذلك، فإن الغاية من البُنيويّة هو بلوغ لغةٍ موسيقيّةٍ سرديّةٍ، تعرف كيف تستهلّ وتستعرض موادها الأولى (Exposition)، وكيف تتطور وتُفاعل هذه المواد والثيمات معًا ضمن احتداماتٍ منضبطة (Development)، تروي، تُفصّلُ، تُمفصلُ، توحّد، تُناسج، تنزاح، تعود أدراجها إلى مستقرّاتٍ تونالية بعينها... إلخ. وهي تفعل ذلك كي تُحيك سرديّتها الخاصة ضمن سردية بنيوية جانرية عامة تدور حول مركزٍ واحدٍ اسمه "روح العصر" (Zeitgeist). ومن هنا، فإن البنيويّة تظلّ منشغلة بالتصنيفات، والقوانين

اللحنيّة (التونالية)، والنُّظم التي تشكّل الجمل اللحنية وتواشجاتها التضاديّة (الكونترابونتيّة) أو تناغماتها الهارمونيّة، والعلاقة بين الأجزاء التي تشكل البدايات، ثم الاحتدامات والحبكات، وصولًا إلى النهاية (أو العَوْد على بدء- Recapitulation).

من هنا، لهذه القوانين والنُّظم الشائكة، التي طالما شكلت تحديًا للمؤلفين الموسيقيين في الالتزام بها من جهة، والسعي لإبراز خصوصيتهم من جهة أخرى، أصلٌ لا يُمكن تجاهله، وهو البلاغة الموسيقيّة، التي من دونها لا يمكن تحليل أشكال الموضوعات (الثيمات الموسيقيّة) والجمل والموتيفات (المُفردات الصغيرة)، كما لا يمكن أن تكون الموسيقى "مفهومة"، أي قادرة على التعبير والتواصل، من دونها. إذنْ، وبقدر ما تتجاوز هذه الموتيفات الصغيرة (وحدات البناء الأصغر في لغة الموسيقى) ذاتها، من حيث هي مجرّد تتابعات نغمية وزمنيّة عالقة في حرفيّتها وذاتها الصوتية- الفيزيائية، إلى حيّز أوسع من المعنى والتعبير والمُثاقفة، فإنها تكون قادرة على أن تشكّل طاقةً تعبيريّة دافعة لمجمل تطورات الحبكة السردية داخل العمل الموسيقي الواحد.

لكي نفهم هذه المسألة على نحو عمليّ، دعونا نرجع إلى السوناتا بوصفها صيغةً بنيويّة سرديّة، هي الأشبه بالصيغ السردية القصصية أو الروائية في الأدب الكلاسيكي، حيث هناك الأجزاء الثلاثة الأساسيّة: البداية (استعراض المواد- Exposition)، الحبكة أو الاحتدام الدراميّ (Development)، والنهاية- الحلّ (أو العَوْد على بدء في الموسيقى- Recapitulation)، وقد يُضاف إليها أحيانًا تذييل (Coda). والسؤال هنا، كيف تتأثر البلاغة بالصّيغة (Form)، وكيف تتأثر الصّيغة بها؟ وبتعبير آخر: ما العلاقة البنيويّة بين البلاغة والصيغة (الشكل البنيوي)؟

ببساطة شديدة، لا يُمكن بناء الحُبكة، وتفعيل الاحتدامات الدراميّة إذا لم تتوفر لدينا، منذ البداية، وفي الطبيعة البنيويّة والبلاغيّة للمواد والثيمات، عناصر تملك من طاقة الاحتدام ما يوفر الشروط لحبكةٍ جيدة.

لنأخذ بعض الأمثلة من سوناتات بيتهوفن الـ32 للبيانو، والتي توفر لنا مادّة دسمة لعدة أسباب: أولًا- لأنها كُتبت على مدار ما يُقارب ثلاثة عقود من الزمن (بين 1795-1822)، وهي الفترة التي كابدت فيها الموسيقى الكلاسيكية الأوربية مخاضات عصر التنوير (ثقافيًّا وفلسفيًّا)، فتبلور فيها العصر الكلاسيكي وبلغ ذروته التي شكلت البدايات الأولى الناضجة لمعالم العصر الرومنتيكي اللاحق. إذنْ هي حقبة مفصلية في تاريخ الموسيقى الكلاسيكية الأوربية. وثانيًا- لأنها توثّق، على نحو أو آخر، مراحل تطور مشروع بيتهوفن السوناتي على مدار حياته الإبداعية في مراحلها الثلاث المعروفة لدى المؤرخين والنقاد، بدءًا من تأثره بأساتذته (هايدن وموتسارت) وصولًا إلى سيروراته التي تتنصّل من كلّ ما هو محدود ومألوف في "الصّوت" (sonority) الكلاسيكي، وهو مسار شاقٌّ كان قد واكب مراحل مفصليّة مهمة في تاريخ أوربا السياسي والفكري. ثالثًا- ولأن مشروع بيتهوفن السوناتي قد تفاعل على نحوٍ عميق مع الحياة الثقافية في بون التنويريّة آنذاك، ومع فيينا، وأوربا عمومًا، كذلك مع تداعيات الثورة الفرنسية وآثارها المتصاعدة، على الأرض وفي الأدبيات، وهو ما زاد من "ضرورة" الاحتدام الدرامي ووتيرة تطور السوناتا على نحو مذهل، بالتداعي مع تطورات العصر المتسارعة والدراماتيكية، ولأن مشروع بتهوفن السوناتي هو كذلك، فهو يشكل لنا أرضًا خصبة لفهم العلاقة البنيوية بين الشكل والبلاغة والحياة الاجتماعية والسياسية المُعاشة على المستوى

الإنساني الواسع، بما يُفيدنا في فهم تجربة التأليف السّوناتيّ عند المؤلفين العرب المعاصرين، وفهم بلاغتهم الموسيقيّة في علاقتها البنيوية مع الشكل، من حيث هم مبدعون ينتمون في مشروعهم الموسيقي إلى الإنسانية وهمومها المشتركة أولًا، والتي لا تنفي عنهم خصوصيتهم الثقافية والشخصية.

هنا، علينا أن نوضح لماذا اخترنا بيتهوفن لنقفز منه إلى المؤلفين العرب المعاصرين، وإلى القرن العشرين والحادي والعشرين، ولم نختر مؤلِّفًا موسيقيًّا، أو أكثر، من المعاصرين الأوربيين؟ والإجابة البسيطة على هذا السؤال هي أن المؤلِّف الموسيقي العربي المعاصر لا يملك رصيدًا من الموسيقى كالذي يملكه مؤلف موسيقي أوربي آخر معاصر، وبالتالي، فإن واقع الحال في فضاءاتنا العربية التي نعمل ونُنتج فيها لا تزال تُصارع النظام التونالي الكلاسيكي، ولم تمر بالمراحل التاريخية الطبيعية التي مر بها المؤلف الموسيقي الغربي (والجمهور كذلك) إلى أن وصل إلى ما وصل إليه من مدارس شتى متحررة من نظام التونالية، كما هو الحال في العصر الحديث.

في هذه المقالة، نتاول بالبحث مؤلِّفَيْن موسيقيَّين عربيَّين كنماذج دراسية للمقولة السوناتية العربية الحديثة، إن صح التعبير، وهما عبد الله المصري، وهتاف خوري.

في تعريفه لمعنى التونالّية، يقول أدورنو: "هي تلك المحاولة المُوجِبة لموضعة الموسيقى داخل نوع من النظام الاستطراديّ (Discursive logic). ويترتب على ذلك أن العلاقات [الممكنة] بين التناغمات المتماثلة (Identical chords) تحمل المعاني ذاتها بالنسبة إلى هذه التناغمات على الدوام. إنه، إذنْ، نظامٌ من التعابير العرَضيّة". (Adorno T. , 2005, p. 50).

انطلاقًا من هذا التعريف، غير المدرسيّ، للتونالّية، نفهم، وبحسب أدورنو كذلك، أن "مجمل تاريخ الموسيقى الحديث هو ليس إلا محاولة لـ"تحقيق" هذا النظام الموسيقي من النِّسَب الرياضية، بينما يمثل بتهوفن السّعي نحو موسيقى تشتقّ معانيها من [صميم] ذاتها، وتطور مجمل المعاني الموسيقية من التونالية". (Adorno T. , 2005, p. 50).

إن التعريف الذي يقدمه أدورنو للنظام التونالي كنظام بنيوي متكامل هو ما يجعله يرى في الموسيقى الاثني عشرية (Twelve-tone music) بديلاً للتونالية، بوصفه فكرة فاترة، وعمليّة تفريغٍ دؤوبة للبعد الكونيّ، والطاقة الاستيعابية الكامنة في العلاقات التونالية، التي تنعكس في طاقاتها البُنيوية والبلاغيّة على الشكل البُنيوي الكامل؛ في وحداته الأصغر بناءً وفي وحداته الأكبر وصولًا إلى البناء الكامل. (Adorno T. , 2005, p. 50).

إن التأويل الأكثر إثارة للعلاقة البنيوية بين الشكل والبلاغة والوجود المُعاش يكمن في التآلفات بين الرَّسّامات الاستخطاطية قبل البدئية والأفكار الشكلية المنهجية (formal ideas) لكل مؤلَّف.

للشكل منابعه في التقاليد الموسيقية، الجادّة منها والشعبية على حدٍّ سواء. لكن الأشكال ليست وليدة الاصطناع أو التّعسّف، بل وليدة مراكماتٍ تنبع من الحاجة والاستساغة. إلا أن الحاجة تحيل عادةً إلى شروط الوجود المُعاش وإملاءاته الثقافية والاجتماعية والسياسية والنّفسيّة، العامة والشخصية، بينما تحيلنا الاستساغةُ إلى "قوانين" علم الجمال، لكن في سياقاتها الوجوديّة المُعاشة تحديدًا. أما البلاغة، فهي، موسيقيًّا، الاهتمام باللغة ذاتها، إلا أن هذا لا يكون ممكنًا بمعزل عن التأثُّر والتأثير بالأشكال وفيها، كما تتأثر وتؤثر بالسياقات الوجوديّة المُعاشة.

نحن هنا، إذنْ، أمام مجموعة علاقاتٍ يصعب تفريقها أو الفصل بينها، ولا يمكن دراستها أو فهمها بمعزل عن بعضها، إلَّا لأغراضٍ مدرسيّة وتقنيّة بعينها، ذلك أن فعل التأليف سيرورة يقوم بها المؤلِّف، ليس بلا تخطيط مُسبّق، لكن دون إغفال لمفاعيل التأليف بوصفه سيرورة، لا موسيقية نصِّيَّة وحسب، بل سيرور وجودٍ إنسانيٍّ فاعلٍ بكل ما في الكلمة من تفصيل. في هذا السياق، يقول أدورنو عن هذه العلاقات: "إنها علاقاتٌ حقيقية. فالمخطوط الموسيقيّ ليس مجرد إطار تجريديّ ضمنيّ يتحقق عبر تصور شكليّ محدّد، بل هو مخطّط ينبثق من التصادم بين فعل

التأليف [السّيروري]، وبين التخطيط المُسبق". (Adorno T. , 2005, p. 60)، وغالبًا ما يشكّل طرسًا (Palimpsest) وكتابة فوق محوٍ.

إذنْ، وعلى النقيض من موتسارت الذي، ومن منظور تاريخي فلسفي، نجح في إيجاد موقع قدم لموسيقاه ذات الطابع الاحتفاليّ اللّبق والمُطلقي (absolutist)، دون الخروج عن الذائقة البرجوازية السائدة، فإن بيتهوفن كان جدليًّا بامتياز، وسعى دومًا للإفلات من سطوة الصّيغ التقليدية، وهذا غير ممكن دون الخروج عن النظام التونالي الصّارم. فها نحن نراه في الـ"Appassionata" (سوناتا رقم 23، تصنيف 57، بسلم فا صغير، 1805)، حيث يحيد عن البدء الواضح والصريح بدرجة الارتكاز الأولى من السلّم (Tonica)، فيحوم حولها في جملته الأولى، ثم، وبعد تأمل صامتٍ وتفكّرٍ قصير، يكرّر العبارةَ على نحو فلسفيٍّ مُدهشٍ لا سابق له في تاريخ السوناتا الكلاسيكية، حيث يتموضع "تونالِيًّا" في الدرجة الثانية (الناشزة) من السُّلم، في خطوةٍ تكرّس اللايقين وفلسفة الشكّ، موسيقيًّا، ثم يتابع تطوير الجزء الثيماتي الأول من خلال أسلوبه المعهود، عبر التكرار، والاجتزاء، والتبئير، والاختلاف.

لم يكتفِ بيتهوفن، في هذا المثال، بالجدلية التي تأسست في بنية الثيمة الأولى ونظامها التونالي المتشكّك، بل قام في هذه السوناتا بكتابة موضوعتَيْن مختلفتَين ضمن الجزء الاستعراضي، الذي اعتاد، كلاسيكيًّا على موضوعةٍ واحدة، ليزيد بذلك من زخم الاختلاف والتضادّ، مما يوفر له مادة دسمة لحبكةٍ أكثر دراماتيكيّة وتعقيدًا.

لن نستفيض في الشرح، فالشروحات المدرسية لهذه السوناتا كثيرة، لكن من الجدير الانتباه إلى أن المخطوط العام الجديد في هذه السوناتا قد تولّد من هذه الموضوعاتيّة (الثيماتيّة) الثنائية (bi-thematic) ذاتها، وبإملاء شديد الإصغاء إلى مكونات هذا الاستهلال

المركّب، على مستوى النظام التونالي، والشكل، والبلاغة التي تتضمن مجمل تفاصيل اللغة الموسيقية المكوّنة بما فيها اختيار طبقة الصوت التي تحيل إلى طبيعة الصوت (sonority) (الرّخيم، في هذه الحالة) والذي يتسق مع شخصية الحكيم المُتشكك، الذي يُفكّر بصوته النهائي، لا في مُسوّداته فقط، وهو ما يجعل من "السيرورة الإبداعية" من حيث هي فعل مكابدة وتفكّر، موضوعًا للعمل الفني، وفي متنه، كمن يبدأ من الوسط (in medias res)، ودون ديباجات.

من الجزء الاستعراضي (Exposition) من سوناتا بيتهوفن للبيانو، رقم 23، تصنيف 57.

لا يمكن فصل الشكل والبلاغة الموسيقيَّين عن السياق الوجودي الشخصي والعام في تجربة بيتهوفن، ومن العبث "قتل المؤلّف"، وتناول النص خارج تفاعلاته الضمنية مع الأحداث الهامة والتقلبات السياسة

التي اجتاحت فيينا وأوربا مع الثورة الفرنسية، ثم حملات نابليون في ذلك الوقت، والتغيرات الجذرية التي طرأت على البنية الاجتماعية والطبقية حيث عاش بيتهوفن وتفاعل مع الأحداث والشخصيات والحركات الأدبية (كالعاصفة والاندفاع مثلًا)[165]، ومع صدور كتبٍ فلسفية مفصلية في تاريخ الفكر، ككتاب هيجل "ظواهرية الروح" (Phänomenologie des Geistes)، عام 1807 (أي في نفْس الفترة الزمنية والمناخ الثقافي الذي ألَّف فيه بيتهوفن أعماله التي تُصنَّف من المرحلة الوسطى من حياته، والتي بدأ فيها ما أسماه "الطريق الجديد" New Path، أي بدءًا من السوناتات 16،17،18، تصنيف 31) ومن قبل هيجل صدور ثلاثية كانط تباعًا ("نقد العقل المجرد" عام 1781، و"نقد العقل العملي" عام 1788، و"نقد ملكة الحكم" عام 1790)، والكتاب الأخير، هو من أهم الكتب التي ناقشت أسئلة هامة في علم الجمال و"حكم الذائقة"، كما أسست لمقولة العقل الذي يرتكز إلى الحريّة، وهي أفكارٌ، لو أردنا الدخول في عمقها (ونترك ذلك لسياق أوسع) لوجدنا كثيرًا منها يوجه بوصلة الشكل والبلاغة واللغة الموسيقية عند بتهوفن. وثمّة إشاراتٍ لتأثر بيتهوفن بالفلسفة الأخلاقية الكانطيّة على الرغم من رفضه حضور سلسلة محاضرات عن كانط في بون (قبيل رحيله الأول إلى فيينا) بدعوة من صديقه فيجلر (Wegeler). (Forbes, 1967, p. 167).

---

[165] حركة أدبية ألمانية رومنتيكية عرفت باسم "Sturm und Drang " في أواخر القرن الثامن عشر (1770-1790) كرد فعل على عقلانيّة عصر التنوير. ومن روادها: الشاعران يوهان ف. غوته ويوهان ك. فون شيلر، إضافة إلى ج.غ. فون هيردر.

واستطرادًا، كيف نفهم "الأسلوب الأخير" عند بيتهوفن خارج العلاقة الاندماجية الوثيقة بين البنية الشكلية والبلاغية، والتجربة الوجودية المُعاشة؟

وكي لا ندخل في ترّهات هذا الموضوع الذي أسهب فيه كل من ثيودور أدورنو، (Adorno T. , 2005, pp. 123-137) وإدوارد سعيد، (سعيد، أفكار حول الأسلوب الأخير، 2004) كلٌّ على طريقته، نكتفي بالتذكير بفكرة التشظّي، وهي صفةٌ غالبة على أعمال بيتهوفن الأخيرة، والتي لا يمكن فهمها بمعزل عن التجربة المعاشة للمؤلِّف، أزماته العائلية والعاطفية، تفاعلاته مع الحدث السياسي والمجتمعي، أمراضه، فقدانه للسمع... إلخ).

سوف نختار للقارئ بعض الأمثلة المفصليّة التي تعين على فهم هذه العلاقة دون الإسراف في الشرح. وهنا نعود إلى السؤال الذي طرحناه سابقًا في المقدمة: ما العلاقة البنيويّة بين البلاغة والصيغة (الشكل البنيوي)؟

تحوّلت "الحبكة" في سوناتات بيتهوفن، شيئًا فشيئًا، إلى متن السوناتا، حجمًا ووظيفةً. فمع تحوّل السوناتا إلى صيغة جدلية فلسفية، صارت الحاجة إلى حبكة دراماتيكية أكبر من ذي قبل، كما عهدناها عند هايدن أو موتسارت مثلًا. وعليه، فقد اتخذت مواد الجزء الاستعراضي (Exposition) وضعيّةً أكثر جدليّة مما عرفته سابقًا من تناغم وتقارب في المواد والتزام بالقواعد التونالية المألوفة، نحو تنافراتٍ وتناقضاتٍ بين وحدات البناء الأصغر التي تركّب موضوعات السوناتا الأولى، وصولًا إلى الوحدات التعبيريّة والشكلية الأكبر، كما أنها قد نحت منحى الخروج عن المألوف التونالي، بل وعن البنية السوناتيّة التقليدية برمتها أحيانًا.

بيتهوفن، سوناتا البيانو رقم 1، تصنيف 2، بسلم فا صغير.

في السوناتا الأولى للبيانو، (تصنيف 2، رقم 1، بسلم فا صغير)، يزرع بيتهوفن بذور مخططه الكامل في جدليّة الموضوعة الأولى التي تقوم على زخم الاختلاف أولًا، ثم على التكرار والاختلاف، مع التّبئير والاجتزاء، ثانيًا. وبذلك يتسع المجال لبيتهوفن بأن يوظف هذه الاختلافات ويُفعّلها في جدليّات تخلق حبكةً دراماتيكيّة غنيّة، تؤثر على البنية العامة للسوناتا. ومن الجدير بالذكر، أن بيتهوفن، فيما نجح بإحداث تغييرات جذرية على البنية السوناتية في سوناتات البيانو، لم ينجح في فعل ذلك مع البنيات السمفونية، كما نوّه إلى ذلك ريتشارد فاجنر: "لم يغير بيتهوفن شيئًا في بنية الحركة السمفونية، حيث وجدها قد تبلورت عند هايدن. ولم ينجح في ذلك للسبب نفسه الذي يجعل المعماريَّ عاجزًا عن إزاحة أعمدة العمارة من وضعيتها العموديّة إلى وضعيّةٍ أفقيّة [...] ومن الملاحظ بوضوح أن إبداع بيتهوفن قد تجلى هنا في الإعدادات الإيقاعية أكثر منه في التحولات الهارمونية". (Wagner, 1888, p. 177f).

لا شكَّ أن صيغة السوناتا قد تطورت وتبدّلت مع العصور، وصولًا إلى القرن الحادي والعشرين، وبات السؤال حول ما تبقى من "السوناتا"، معنويًّا وشكليًّا ووظيفيًّا وجماليًّا، ضروريًّا لفهم الأسباب المعاصرة التي تجعلنا نستمر في استخدام هذا المسمّى الكلاسيكي. فما الذي يجمع بين سوناتا للبيانو لسكارلاتي أو هايدن أو موتسارت أو بيتهوفن أو بروكوفييف أو بوليز؟ ولماذا لا نزال نطلق هذا الاسم ذاته على أعمالٍ موسيقيّة آخذة في الافتراق عن بعضها، بكل المقاييس؟ وأخيرًا، ما الذي يدفع مؤلفًا موسيقيًّا "عربيًّا" لكتابة سوناتا للبيانو في القرن الحادي والعشرين، كما سنُظهر مع عبد الله المصري في سوناتا البيانو: "الوجه الآخر للقمر"، ومع

هتاف خوري في سوناتا البيانو رقم 3 بعنوان "لحظات ضائعة"، وسوناتا البيانو رقم 4 بعنوان "خراب".

من سوناتا البيانو "الوجه الآخر للقمر"، عبد الله المصري، 2020.

في الحوار الذي أجريتُهُ مع المؤلّف الموسيقي عبد الله المصري يقول، في ردٍّ على سؤالٍ يتعلق بكتابة "السوناتا":

إنَّ " [...] التسمية "سوناتا" تشير إلى انتماء هذا النوع من التأليف إلى تقليد قديم في الكتابة للبيانو وغيره، لكن، وتحت سقف هذا الانتماء، أقدم خصوصيّتي، بل وخروجي عن التقليد السّوناتيّ المألوف كلاسيكيًّا؛ منذ زمن، توقف المؤلّفون عن الانصياع للسوناتا بوصفها قالبًا، والإبقاء على الاسم بتجرّدٍ من الشكل، وبما يُشير تحديدًا إلى فلسفة السوناتا بوصفها جدليّة موسيقيّة، هذا ما بقي لي من السوناتا التقليدية، وهو الجانب الذي يمنحني مساحةً حرّةً دون قيد قالبيّ. وعلى الرغم من أن "السوناتا" اسمٌ يحرّر المؤلّف من التسميات "العاطفية" الأخرى، إلَّا أنني منحتُ هذه السوناتا اسمًا "أدبيًّا"؛ ربما أردتُ بذلك أن أعبر عن شغفٍ ما بداخلي يدفعني إلى هدفٍ بعيد مُضيء، لكنه، بقدر ما يُضيء، فهو يحجب". (جبران و.، موسيقى عربية صامتة، حوارات مع مؤلفين موسيقيين عرب، 2022).

ثمّة خطٌّ رفيعٌ يمكن تتبعه في النسيج التاريخي للسوناتيّة (Sonatism)؛ إنه الطاقة الجدليّة الكامنة في الزخم الموضوعاتيّ (Thematic momentum). فما الذي تبقى منه في سوناتا عبد الله المصري "الجانب الآخر للقمر"؟

ما فعله المصريّ، حين استبدل البنية الجدليّة الكلاسيكيّة لموضوعات السوناتا، ببُنية أخرى مشهديّة[166]، ليس أمرًا شكليًّا، بل هو ضرورة تستدعيها المقولة، التي لا يمكن فكّها عن السياق العام الذي سبق

[166] بالمعنى الذي يشير إلى بناء إطار مشهديّ Setting.

"انفجار بيروت"[167] بأشهر قليلة فقط، وإن كان استدعاء هذا الحدث الجلل إلى النصّ هو من باب الترميز لا أكثر. وكأن بمؤلفنا يقول جدليّته الخاصة وينطق بقلقه الوجوديّ الذي بات وجوديًّا بامتياز، وبالمعنى المُعاش فعلًا، وعلى نحوٍ مُكثّفٍ وخانقٍ بحيث لا يترك متّسعًا لأية رفاهيّة فلسفيّة، أو جماليّةٍ، أو لحنيّةٍ متعاليةٍ على الواقع.

من هنا، يمكننا فهم مدى صعوبة التعبير عن الذات الإنسانيّة، أو العربية، أو اللبنانية، أو الفكريّة الخاصة، وهي جميعها ضمن ذات المؤلف الواحد، في ظلّ واقعٍ يتحدّث عن ذاته بقوّة وكثافةٍ لا تترك متّسعًا للتعبير الفني، ولو للوهلة الأولى، تحت وقع الصّدمات.

لم يعد المؤلِّف الموسيقي العربي (أو اللبناني) يعيش، في القرن الحادي والعشرين، تحت تأثير الآيديولوجيات، وسطوة الأفكار الشموليّة الكبيرة، هذا زمن قد تهاوى. فعبد الله المصري، الذي عايش الحرب اللبنانية الأهلية وتداعياتها، وصولًا إلى لحظة "بيروتُشيما" وما بعدها من خيباتٍ، لا يمكنه أن يركن إلى التماسك الموضوعاتيّ داخل السوناتا بوصفها جدليّته الخاصّة المُعاشة موسيقيًّا، ليذهب إلى أبعد من هذا كلّه، نحو تشظّي الفكرة اللحنية، وإرجاعها إلى نفَسِها الأول في لهاث التأليف الذي يبدأ بالـ"مُعاش"، بوصفه الحياة ذاتها التي نعيشها، قبل أن تمنحها الحياة فُسحةً للتعبير الفني، فنستمع إلى تلك اللحظات الهارمونيّة، المُعتمة المتقطّعة والمتباعدة والهامسة كما نستمع إلى أنفاسنا في فكرةٍ عميقةٍ لم تتبلور بعد، لتطلّ منها بارقة رغبةٍ في الحياة، عبر موتيف يرغب

---

[167] انفجار بيروت 2020 أو انفجار مرفأ بيروت 2020 أو انفجار 4 آب وأُطلِق عليه مصطلح بيروتشيما تشبيهًا بما جرى لمدينة هيروشيما جراء الانفجار النووي، هو انفجار ضخم حدث على مرحلتَين في العنبر رقم 12 في مرفأ بيروت عصر يوم الثلاثاء 4 أغسطس 2020. (ويكيبيديا).

بأن يكون "طربيًّا"، متلاعبًا على النغم، كما يدندن أي إنسانٍ شرقيٍّ لحنًا عذبًا (Dolce) في سريرته دون أن يتقصد إتمامه أو إتقانه، أو حتى إسماعه (خانة 9، والتي لا نسمعها مجددًا إلا بعد مرور 60 خانة)، لتبقى هذه اللحظة، لحظة الرغبة، يتيمة داخل المشهد الموسيقي الوجوديّ، لكنها لحظة واعدة؛ واعدة، ومخيِّبة، تمامًا كما هو الواقع ذاته الذي يعيشه المؤلف، لكنها، مع ذلك، تظلّ لحظةً واعدة، هي ربما تقاطع اللحظة الحاضرة، حيث يتشظّى الزمن، مع الزمن الكليّ الانتشاري والأبديّ. لحظة الرّغبة، إذنْ، هي لحظة الرغبة بالاتحاد والتماهي مع الزمن الانتشاري، ومن هنا تحديدًا تكتسب تراجيديّتها، بوصفها رغبة صعبة المنال، وموسيقيًّا، هي لحظة غير مكتملة، تمنحك الشعور بالأمل، لكنها لا تحقق لك الرضى الكامل أبدًا.

وبالتالي، فإن ديناميكيّة وحركيّة الكتابة السوناتيّة تأخذ زخمها حين يحدث ذلك ضمن إيقاع زمنيّ يبدو، في حضوره العينيّ، وكأنه يتقاطع مع مشهد لا-زمنيّ في حضوره الكليّ المنتشر، لكنه إيقاع لا يكتمل، ولا يستنفد ذاته، كما عرفناه عند بيتهوفن مثلًا.

لا يجهد المصريّ نفْسه في تأليف جسرٍ موسيقيّ يعبر به من المشهد المتشظّي الأول إلى المشهد الثاني المتسارع باهتياج، كما هو معهود في البنية السوناتية التقليدية (transition)؛ فإن الواقع الذي يعيشه، لم يعد وفيًّا للبنيوية التسلسليّة الخاضعة لقوانين الجمال الكلاسيكية، من حيث العلاقات التناسبية للزمن، أو من خلال الارتكازات الهارمونية المعهودة، بل يُفاجئنا المصريّ بقفزة تسارعية (accelerando) تنبثق من تقاطع مع 4 نغماتٍ تم استنباتها على نحوٍ مموّه من حقل المشهد الأول في حقل المشهد

الثاني العاصف دون سابق إنذار، لتجد نفسك، كمستمع، أمام واقع مُعاشٍ لا يُشبه الواقع الذي عشته في المشهد الأول إلا في قدرته على صدمك واستلابك من صميم الحياة المُعاشة الراكدة ذاتها. بالتالي، فكأن بمؤلّفنا يضع ذات "المؤلِّف/ النص" في مواجهةٍ مع ذات "آخر/ مجهول"، ولا-شخصي، ما يفتأ أن يصير جزءًا مكونًا لهذه الذات التي تتعرف إلى نفْسها عبر الصّدمات والتشظّي، وليس عبر الزمن التسلسليّ المُنساب.

من حبكة سوناتا البيانو "الوجه الآخر للقمر"، عبد الله المصري، 2020.

في المشهد التطويريّ (Development)، يختار المصريّ أن يبدأ حُبكته بالعَوْد المُكثّف إلى اللحظة المُهملة؛ لحظة الرّغبة الضّائعة وغير المتحقِّقة، ليُشكّل بها ومعها (بدءًا من الخانة 76) مخاضًا جديدًا، قد يبدو "تفاؤليًّا" للوهلة الأولى، من حيث هو عودٌ على بدء، إلى الذات ومعها، في تأملٍ شخصيّ، محض شخصيّ، خجولٍ، تطهيريٍّ، بعيدًا عن "التّظاهر"، لكن هل هو فعلًا كذلك، في عمقه غير الظاهر؟

في الجانب المتعلّق بالتسمية "الأدبية"، اختار المصري أن يُطلق على هذه السوناتا اسمًا (ظلاميًّا/ ضوئيًّا) في آنٍ معًا: "الجانب الآخر من القمر". لكنه الجانب الذي يخفى علينا، وينتظر منا أن نستكشفه، أو أن نظلّ

قلقين، متشوّقين، منتظرين، كمَن يقول إن الموسيقى هي الحياة ذاتها: أفقٌ مُشرَعٌ على الأبد، وسؤال يستدعي الأسئلة.

نحن إذنْ، أمام سوناتا للبيانو، معنيّةٌ بمستقبلنا، ومهمومةٌ بما خفي عنا، لا بما تكشّف لنا؛ سوناتا مشغولة بالصّمت الذي لم يُفصح عن ذاته بعد؛ إنها ليست سؤال اللحظة الراهنة، سؤال البقاء، بل سؤال الآتي، سؤال الازدهار والنماء والتطلّع.

ليس هذا هو المكان لخوض تحليلاتٍ موسيقية مستفيضة، لكن، من المهم التنويه إلى أن عبد الله المصري لم يلتزم بالسوناتا كصيغةٍ وشكل، بالمعنى المدرسيّ للكلمة، وهذا أمرٌ بات طبيعيًّا منذ نهايات القرن التاسع عشر ومع نمو تيار الموسيقيين المعروف باسم ما بعد الرومنطيقية (post romanticism)، لكنه "التزم" بالطاقة الجدليّة الكامنة في طبائع السوناتا، وذلك منذ اللحظات الأولى التي كتب فيها مقدمة السوناتا الكورالية (الجَوْقيّة) المُعتمة والتّناشزيّة، التي يبزغ منها فجأةً موتيف "شرقي" لَعُوب، كما لو كان شعاعًا من الضوء أفلت من هذا العتم المُطبق، ودون أن يُعالجه أو يستعيده أو يُطوره؛ شعاعٌ خارج اللغة، وتفاؤلٌ حذرٌ ينتزع نفسَه عن واقعٍ موغلٍ في الوحشيّة.

لا يمكن فصل الكتابة "السوناتيّة" عند المصري والمؤلفين العرب المعاصرين عمومًا عن المُعاش. فثمّة قلق مرافق، أو كما يسميه المصري نفسه "الضياع"، أو "اللا-ثبات"، وهو من الجيل الذي عايش الحرب اللبنانية الطويلة، الممتدة منذ سبعينيات القرن العشرين، وكل تداعياتها اللاحقة، وصولًا إلى بيروتُشيما وما بعده.

في حواري معه حول سوناتا الكمان والبيانو، يقول المصري:

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

يحدث هذا كلّه مع كثيرٍ من التّقشُّف في المادّة الموسيقيّة، بعيدًا عن الاستعراض والبهرجة؛ ثمّة خطّ واضح يُمسك البناء الكامل لهذه الحركة في السوناتا، وفكرة "الضّياع" أو "اللا-ثبات" لا تمرّ في هذه الموسيقى دون ثباتٍ ووضوح رؤية في المبنى الموسيقي وسرديّة المؤلَّف، في تفاصيله الصّغيرة وخطّته العامة في آنٍ معًا". (جبران و.، موسيقى عربية صامتة، حوارات مع مؤلفين موسيقيين عرب، 2022).

يزداد هذا "الضّياع" حدّةً، ونُضجًا كذلك، في سوناتا البيانو، فبين سوناتا الكمان وسوناتا البيانو مسافة زمنيّة وإمعان في التراجيديا اللبنانية والعربية، لكننا نتحدّث عن كارثة (Disaster) تتموضع داخل ذات "المؤلِّف/ النص"، وتنعكس فيه وعليه، وتصير جزءًا من جدليّاته وجمالياته وفنيّته، لا كارثة توقف الفعل الإبداعي وتعطله.

في هذه الجزئيّة المترابطة من دراستنا، يصعب البحث في البعد المُعاش، وعلاقته بسيرورة التأليف السوناتي "العربي" المعاصر، انطلاقًا من "موت المؤلِّف"، والتعاطي مع النصّ بوصفه مكتفيًا ومُشبَعًا بذاته. وهذا لا يعود إلى النماذج الدراسيّة التي اخترناها وحسب، بل إلى تاريخ السوناتيّة، لا بوصفه تاريخًا منبثقًا من "عَدَمٍ ما"، بل بوصفه تاريخًا سيروريًّا غير مكتفٍ بذاته. بل، وأكثر من ذلك، بوصفه تاريخًا ممكنًا، فقط، وفقط من حيث هو يمثّل كل ما هو متمرّد في سياق وجوده؛ إننا هنا أمام عمليّة تأليف هي بمثابة وجودٍ مبنيٍّ للمجهول (impersonal

existence)، لو أردنا أن نردد خلف غيريّة لفيناس[168]. إذنْ، فإن معنى "الوجود المبني للمجهول" هنا، يأخذ صبغةً غيريّة، بمعنى "غير شخصيّ"؛ أي أن ما يستدعي الكتابة السوناتيّة الجدليّة هو رفض حصر التأليف الموسيقي في دائرة "الموضوع/ الشّكل"، بحيث تذهب ذاتُ المؤلّف إلى معالجة ذاتها، موسيقيًّا، من موقع "الذاتُ لأجل الغير"، أو "الذاتُ بالنسبة إلى الغير". ولا بأس إن استعنّا هنا بأخلاقيّات لفيناس، التي تعيننا على فهم هذه الرّغبة في التأليف السوناتيّ في خضم الشعور الجارف بالضّياع والعزلة والتّزعزُع.

يمكننا، إذنْ، فهم الأسباب العميقة التي تدفع المؤلف العربي المعاصر إلى الفكاك من سطوة التونالّية اللحنية البُنيوية، لصالح بنية مشهديّة دراماتورجية، من شأنها أن تطيح بالسوناتية في هندسيّتها الشكلية الصارمة، وليس بتفاعلها العابر للزمن، من حيث هي مقولة جدليّة تنفعل داخل التحولات الفكريّة والحياتيّة المتقلبة، وتوفر للمؤلّفِ أرضًا صلبةً للمناورة في علاقته بالبنية الشكليّة، وبلاغة اللغة الموسيقية وقوانينها الجمالية، والواقع المُعاش، في آنٍ معًا.

إننا أمام "تملُّصٍ" يتّجه إلى **الآخر**، وليس تملُّصًا من **الآخر**. ومن هنا، يتحول الشعور بالضّياع، والرغبة في العزلة، إلى وضعيّةٍ للتفاعل الإبداعيّ مع الواقع المُعاش. وقد تحتاج هذه المقاربة إلى مزيد من البحث في التأويل الدراماتيكي اللفيناسيّ (Levinasian rendition) للّقاء المُرعب مع السؤال الأخلاقيّ في الفن، ومع مفهوم الـ "il y a" الخاص بلفيناس كذلك، والذي يعني بالفرنسية "ثمّة هنا" أو "يوجد" (There is/are)، والذي يعبر عن

---

[168] Emmanuel Levinas.

سلطة الوجود، ويُشير إلى الوجود اللا-شخصي (المبني للمجهول)، مقابل الآخر الشخصيّ[169].

من هنا، فإن "الوجه الآخر للقمر"، ليست سوناتا منشغلة بالشكل الهندسي المتحابك مع التاريخ البنيويّ للسوناتا، وبالتالي، فهي غير معنيّة كذلك بالثيماتيزم (الجمل اللحنيّة) ذات التركيبات الجدليّة المناسبة للسوناتيّة التقليديّة، كما أنها، أمام هذا الواقع المُضجّ والمتفجر، والذي يتحدّث عن نفْسه بقوة وصلت إلى "بلاغة" بيروتُشيما (انفجار بيروت)، وهذا ما يُفسر الطابع الهامس (pianissimo) الطاغي على المشهد الافتتاحي المُعتم، لا بوصفه عويصًا إسراريًّا[170]، بل، وببساطة، لأنه لم يعد هناك متّسع لتمثيل هذا الواقع (الآخر اللا-الشخصيّ)، الذي يتحدّث عن ذاته بقوة هادرة، إلا بالهمس.

أمام هذا "الحدث المُعاش"، تتوقف الذات عن أن تكون سيدة الحدث، كما هو حالها في السوناتا الكلاسيكية، التي تنطق، منذ اللحظة الأولى، بيقينيّة درجة الارتكاز الأولى (Tonica) من السلم الموسيقيّ، وبلحنٍ متماثلٍ مكتمل الأركان، لا يشوبه القلق.

في "الوجه الآخر للقمر" مجازٌ، لا في التسميّة الأدبية وحسب، بل في المعنى العميق للنصّ الموسيقي الذي يمثّل لقاء المؤلّف بالواقع المُعاش، بوصفه لقاءً مع الألم، ومع الموت، حيث الألم، في مضمونه وجوهره، يختلط مع استحالة الانفصال عن الألم، والتملّص منه والخروج عليه؛ أي أن الألم هنا، يعني استحالة العدم.

---

[169] Personal Other.

[170] Esoteric.

إن فكرة "من الظلام إلى النور" التي تواكب سوناتيّة بيتهوفن، تسقط تمامًا أمام المُعاش (اللبناني أو العربي الراهن)، ومفهوم الألم لا ينحصر هنا في فعل التألم ذاته، بل يذهب، موسيقيًّا، وأخلاقيًّا، وفلسفيًّا إلى أبعد من ذلك، إلى بناء علاقةٍ جدليّةٍ مع سرٍّ خفيٍّ قلق.

في كتابه "الزمن والآخر، يقول إيمانويل ليفناس:

"[...] كأن شيئًا أكثر تشظّيًا من الألم قد يحدث، وعلى الرغم من الغياب الكامل لمسافة الانكفاء التي تصنع الألم. وثمّة فضاء حر لحدثٍ ما، كما لو أنه ينبغي القلق من أمر ما، تمامًا كما لو كنا على أعتاب حدوث ما هو أبعد مما تكشّف في الألم حتى النهاية. فبنية الألم التي ترتكز إلى التحامها بالألم نفْسه، تمتد كذلك إلى مجهولٍ يستحال فهمه بمصطلحات النور". (Levinas, 1987).

المهم هنا، في فهم العلاقة البنيوية والبلاغية مع المُعاش، هو أننا أمام حدثٍ تكفُّ فيه الذات إزاءه أن تكون ذاتًا. وهنا، في هذه السوناتا، يصير من المفيد التمييز بين الألم الذي يكبّل الذات ويضعها أمام حدود الممكن، وبين الموت، بالمعنى الهايدجريّ، والذي هو حدثٌ للحريّة.

بهذا، فليس العدم هو ما يكتنف "الظلام" (الوجه الآخر للقمر)، والموت، بل "المجهول" الذي لا نعرف عنه شيئًا (الوجه الآخر) واللا-مرئيّ هو ما ينبغي أن يسترعي انتباهنا. هذا الظلام/ الموت/ الوجه الآخر/ اللا-مرئي... هو ما هو غريبٌ على كلّ تجلٍّ، وكلّ "نور".

بهذا المعنى، يصير "الموت" هو الانشغال بالآتي، وهو اللا-مُفصَح عنه في النص الموسيقي، وليس الحاضر والمكوث فيه، بل التملّص منه والخروج عليه.

لا يمكن فهم الزمن الموسيقي، والموسيقى لغة الزمن، لهذه السوناتا خارج هذه المقاربة التي تلغي تماثل "الموت" أو "الوجه الآخر للقمر" مع الحاضر الآن. وربما من الجدير دراسة الذات التراجيدية من خلال هذه العلاقة مع "الموت الذي يقترب".

لا تشكّل سوناتا "الوجه الآخر للقمر" قطيعةً تامّةً مع تاريخ السوناتيّة الجدليّ، لكنها معنيّةً بجدليّةٍ جديدة، تمثّل الازدواجية التي تضعنا أمام تجاور تضاديّ[171] بين ذاتٍ قلقة وانعزالية صامتة، لكنها مِشكاليّة (Kaleidoscopic) متعدّدة الألوان والانبثاقات، كما يُسمع ذلك في البُقع الهارمونية الهامسة والغنيّة بالترجيعات الرّنينيّة[172] في المشهد الأول، وبين آخر متوهّج مُستعر[173] ومستثير للانفعالات الحادّة في المشهد الثاني[174]، والذي يبدو في قفزه نحو الما ورا-تاريخي[175] للسوناتية الكلاسيكية، وما بات مهجورًا[176] في التأليف السوناتي الكلاسيكي من بوليفونيّة (باروكيّة) الهوى، لكن بنفَسٍ جديد متفاعمٍ[177]، لكنه مغاير. كما تفرض الجدليّة الجديدة على الذات الإبداعيّة التمّلصَ والرَّوْغَ نحو خارج غيريّ، ونحو آخر لا-شخصيّ، ونحو الـ "ثمّة هنا أو هناك" (il y a)،

---

171 Juxtaposition.

172 Resonance.

173 Flamboyant.

174 Melodramatic.

175 meta-historical.

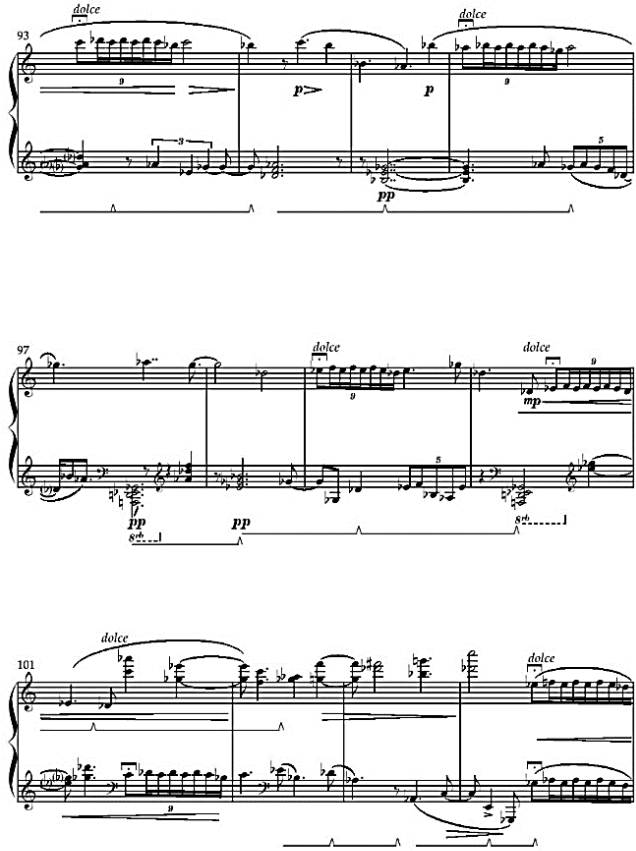
176 Archaic.

177 Inform each other.

بقدر عدم اكتفاء هذه الذات بنفْسها، وتوقها إلى التلاحم مع وجودها بوصفه وجودًا شخصيًّا ناقصًا وتوّاقًا[178].

إن "المؤلِّف/ النص" هو ما تملّص، أي نجا ووجد الخلاص، حين طُرِح من سيادة الوجود (il y a). لكن "الخلاص" أو "الإفلات" من هذا الوجود غير ممكن إلا بالخروج عليه، لا منه، وذلك لن يكون ممكنًا خارج العلاقة مع الغير (**الآخر**)، والتي تحتّم على "المؤلِّف/ النصّ" أن يرى إلى ذاته ضمن وضعيته الاجتماعية المُعاشة، لا خارجها.

[178] Impersonal.



من حبكة سوناتا البيانو "الوجه الآخر للقمر"، عبد الله المصري، 2020.

""خرابٌ"، "للزّمن الضائع""، وجدليّة التملّص[179]

ليس مألوفًا، في تاريخ التأليف الموسيقي السوناتيّ، أن تستهلّ سوناتا للبيانو بعازفَي دَفِيَّة (Timpani)، وليس مألوفًا، في أدبيّات التأليف السوناتي، أن تجعل من "الخراب" و"الأسى" و"العُزلة" عنوانًا، حيث اختار المؤلف الموسيقي هتاف خوري كلمة (Desolation) بالإنجليزيّة، والتي تجمع كلّ هذه المعاني المذكورة معًا، عنوانًا مركزيًّا لسوناتا البيانو رقم 4، والتي تحمل حركتُها الأولى عنوانًا فرعيًّا هو (Morass)، يجمع كذلك عددًا من المعاني: "المستنقع"، "الوحل" أو "التشوّش والارتباك".

في هذه السوناتا، التي تبدأ من المساحة الخفيضة والمُعتمة في البيانو، وكأنَّنا نستمع إلى عازفَي دفيّة، لا إلى بيانو نموذجي، تأخذنا، منذ اللحظات الأولى، إلى مشهديّة، هي أشبه بالاستشراف الدراماتورجي.

لا يمكن المرور على هذا الخيار/ القرار التأليفيّ مرور الكرام. ولو أردنا أن نفككه قليلًا من الناحية الموسيقيّة، نجد أنفسنا أمام خطَّين صائتَيْن[180] غير مستقلَّيْن؛ بمعنى أن الخط الصائت الثاني الهامس جدًّا (pp)، هو ليس إلا صدى ذاتيّ (بمعنى أنه لا ينسخ ذاته بدقة فيزيائية) للخط الصائت الأول الصّارخ بنبرةٍ توكيديّة. (انظر في المدوّنة إلى العلامات "f/sf" أي بقوة، وبقوة مفاجئة، وعلامات ">" التي تطالب العازف بنبرة توكيديّة حادّة).

---

[179] Evasion, Escape.

[180] أفضل عدم إطلاق اسم "اللحن" على هذه البنية النغميّة غير المكتملة واللا-مكتفية بذاتها، لتميزها عن مفهوم اللحن الكلاسيكي وبُنيته التقليدية المكتملة والمكتفية بذاتها.

كيف نستمع إلى هذا المشهد الموسيقي الاستشرافيّ الذي يستهل سوناتا هتاف خوري رقم 4؟

على ضوء المُقاربة الفلسفية الجمالية التي اقترحناها في قراءة سوناتا البيانو السابقة لعبد الله المصري، يمكننا اقتراح مقاربة استكماليّة لفهم العلاقة بين البنية المشهدية الموسيقيّة مع البلاغة والوجود المُعاش عند هتاف خوري.

يُشكلّ الخطُّ الصّائت الثاني صورةً رنينيّة ترجيعيّة[181] غير قادرة أن تحلّ مكان صورة "الموجود"، لأنها غير قادرة على الاكتفاء بذاتها والانغلاق داخل ركنها الساكن المطمئن. إلا أن هذا "الموجود"، لا يُشير بالضرورة إلى واقعيّة خارجيّة، مهما تناقضت ومهما تعادت، بحيث يظل من الممكن للرنين الترجيعيّ بوصفه ذاتًا من ذوات المؤلّف، والمؤلَّف، أن يجد ملاذًا داخليًّا يحتمي فيه من هذا "الموجود"، متملّصًا خارج أي فكر صافٍ يوهم بالاستقلالية؛ إننا نستمع هنا إلى "ذاتٍ ترجيعيّة" في لقائها مع فظاعة وجودها وحضورها المُستعصي على الإرجاع للذات.

هذا ما يُفسِّر صفة "اللا-اكتفاء" التي تميّز هذه الخطوط الصائتة عن أي "لحن" تقليديّ مكتمل آخر؛ إننا هنا أمام موضوعة (Theme)، لا كفاية أو هُويّة أو إشباع فيها، ردءًا للانغلاق والانحباس. هذه الخاصيّة هي ما يمكّن هذه الموضوعات من الانفتاح على حبكةٍ مشهدية قابلة للتطور والتفاعل، غير عالقة في ذاتها. بهذا المعنى، هي كذلك شكل من أشكال "التملّص"[182] **نحو الآخر**.

---

[181] Resonancable.

[182] اختيار تعبير "التملّص" يخدم الفكرة، لكونه يجمع في داخله معانيَ كثيرة: الإفلات، الإنكار، التبرّؤ، التخلّص، التنصّل، النجاة، الرَّوْغ.

من الجزء الاستعراضي (Exposition) لسوناتا البيانو "خراب"، هتاف خوري، 2016.

هكذا، تبدو الكتابة السوناتيّة عند نخبة من المؤلفين الموسيقيين العرب المعاصرين (عبد الله المصري وهتاف خوري مثالًا لا حصرًا) فعل

مقاومة، يقدم للمشهد الموسيقي الجادّ مقاربةً جديدة للعلاقة بين الإنسان (المؤلِّف) والواقع المُعاش، ترفض أن تتعامل مع الفكر بوصفه سابقًا للوجود، كما ترفض موضعة الإنسان داخل الواقع المُعاش بوصفه واقعًا يقينيًّا متناهيًا، يعزل فيه الإنسان نفْسه مستسلمًا للعجز. هنا، تتفاقم الجدليّة حول كيفيّة التعاطي مع هذا الواقع الراهن (اللبناني أو العربي، أو حتى العالمي)، وبالتالي، تأكيد وجوده فنيًّا بوصفه واقعًا يقينيًّا، وإن كان، أو على الرغم من كونه، كارثيًّا، مع الحفاظ على موقع "الذاتيّة"؟

في سوناتا رقم 3 بعنوان "للزمن الضائع" لهتاف خوري، يمكننا تتبع ملامح الإجابة على السؤال السابق.

في سوناتا "للزمن الضائع"، يتكشّف "الحضور الكليّ/ الانتشار" للواقع المُعاش، لا فيما "يقوله" هو، من خارج ذات المؤلّف/ النصّ"[183]، بل من خلال تداعياته كما يُعايشها هذا المؤلّفُ/ النصّ بوصفه ذاتًا، عبر "تمرينات" الوعي التي تخوضها مع نفْسها.

لا يمكن فهم بلاغة الموضوعة[184] الأولى في سوناتا "للزمن الضائع" خارج هذا التحليل. فهي، في بُنيتها، كما في بلاغتها، تعكس حوارًا بين الذات وذاتها، عبر المسارات التلوينية المُواربة[185] والحائرة، بعيدًا عن بلاغة الافتتان (باللحن)، وبلاغة مخاطبة الآخر. هنا، تتجلى المثالية الذاتية، كما نفهمها عند لويس لافيل[186]، بقدر ما تتلاشى، بمعنى أن ذات المؤلّف/ النص تراوح بين وجودها "السابق" للواقع المُعاش (الموجود هنا والآن)، وبين التحاقها بهذا "الموجود" نحو الانتشار؛ إنها تنفي الزمن وتؤكّده في آنٍ معًا، معلنةً ذاتيّة الزمن بوصفها مخاضًا، لا يقينًا، في أقله بالنسبة إلى الوعي - الوعي الذي لا يمكنه إلا أن يكون ناقصًا. هنا، لا يمكن فهم سعي الذات (ذات المؤلف/ النص) للتنصّل من ذاتيّتها، إلا بقدر ما نُعايش عجزها، داخل النص، عن الخروج من ذاتها. اللا-اكتفاء، أو اللا-اكتمال،

---

[183] المؤلّف/ النصّ، لحظة يصير المؤلّفُ نصًّا، ولحظة يتماهى النصّ مع المؤلّف، فلا أفصل، ولا أتحدث عن نصٍّ "مات" مؤلفه، ولا عن مؤلّفٍ بمعزل عن نصّه، أو خارجه.

[184] Theme.

[185] Circuitous chromaticism.

[186] Louis Lavelle (1883-1951).

وحده ما يمنح الموضوعة الأولى في هذه السوناتا فرصة التعرف على ذاتها بوصفها حالةَ نُقصان تستدعي الخروج و"الخلاص"، والانتشار في الزمن.

SONATA N.3
Pour un Instant perdu...

1- Hasard

HOUTAF M. KHOURY

من الجزء الاستعراضي (Exposition) لسوناتا البيانو "للزّمن الضائع"، هتاف خوري.

لمقاربة فهم هذه المسألة الهامة التي تحيلنا إلى فهم علاقة المؤلِّف/ النصّ بالزمن، فلسفيًّا وموسيقيًّا، علينا أن ننظر إلى هذه العلاقة، لا بوصفها تقدّم "الوعي/ (سيرورة التأليف الموسيقي)" على "الذات الواعية" (كما يبدو ذلك، من زاوية نظر معينة، في الكوجيتو الديكارتيّ)، ولا بوصف "الوعي/ التأليف" عصيًّا في موقع الذات المتحدثة (أو الواعية = I am)[187]، بل بوصف هذه العلاقة بين "الوعي/ التأليف" والذات الواعية/ I am" علاقة مخاضيّة[188].

هنا يصير الزمن مفتاح هذه العلاقة التي لا يمكن فهمها خارج الحركة التي تشكّل علاقة الذات "الواعية/ الصّائتة" والمتناهية، في النصّ الموسيقي، مع فكرها الخالص، اللا-متناهي، المنتشر في الزمن.

بهذا المعنى، لا يمكن للمؤلِّف/ النصّ أن يتحقق بوصفه حالة فردانيّة خارج عامل الزمن؛ إنه الشرط الأساسي، موسيقيًّا، الذي يحتاجه النصّ الموسيقي لبلورة ذاته وتشكيل بنيته، وبلاغته ضمن علاقته مع السياق الواقعي المُعاش.

إن فكرة "الموضوعة الناقصة"[189] التي أخذت شكل "الإطار المشهدي" (Setting) عند عبد الله المصري، و"التلوينية المُوارِبة" و"اللا-اكتمال"، عند هتاف خوري، لم تنبثق من لا شيء، بل هي وليدة أهم الحلول الفلسفيّة التي تطيح بالمثالية الكلاسيكية التي عرفتها التأليف السوناتيّ الغربي، عبر عصور من الزمن، إلى بدء تفكيك هذه النزعة التي

---

[187] "I think, therefore **I am.**".

[188] A relationship in throes or a relationship in labour.

[189] uncompleted theme.

تتأسس على التأويل المثالي للديكارتية، مع أعمال بيتهوفن في الحقبة الأخيرة من حياته.

بحسب مقاربة لويس لافل، فإن المؤلّف/ النصّ هو ليس فكرةً كليّة الانتشار في الزمن، بل هو تلك "اللحظة" التي يتحقق فيها المؤلّف/ النصّ بوصفه وجودًا مُمكنًا قد تحقق، وهو وجودٌ غير مكتمل أفصح عنه الوجود الانتشاريّ (الكليّ) بفعل الوعي الذي هو رهان السيرورة المستمرة في فعل التأليف الموسيقي السوناتيّ عند المؤلّف الموسيقي "العربي" المعاصر، وهو مفتاح لفهم طبيعة مكوِّن "التطور- Development" في بنية السوناتا.

هنا، يبدو الفكر الخالص، اللا-متناهي، والانتشاريّ (في الزمن)، على أنه شكل من أشكال نفي الزمن، إذا لم يتعاطَ مع الزمن بوصفه مفتاحًا للعلاقة المخاضيّة المُكابِدة في السيرورة الإبداعية العينيّة، والتي تعكس ذاتها على السيرورة البنيوية للسوناتا وبلاغتها الموسيقيّة غير المنفصلة عن المكوّن الزمنيّ، الإيقاعيّ والنّفسي.

وبالتالي، يُصير الحاضر نسقًا وجوديًّا، لا مجرد لحظة انتقالية في الزمن التسلسليّ داخل التأليف السوناتيّ، ولا حدًّا فاصلًا بين ماضٍ تحقق وآتٍ لم يُفصح عن نفْسه بعد، بل يصير الحاضرُ فعلًا يؤشّر إلى الحريّة الفردانيّة، و"مؤلِّفًا/ نصًّا" غير متكوّن، لكنه في طور التكوّن، بوصفه سيرورةً دائمة تتقاطع فيها البنية مع البلاغة مع الوجود المُعاش. هكذا يُنظر إلى الحاضر من حيث هو حاضرٌ متحرّكٌ أبديّ لا-متناهي، منتشر في الزمن، (أو لا-زمانيّ)، يتقاطع مع الأبديّة.

قد لا يتحقق هذا الاتصال، أو التقاطع بين "المؤلّف/ النصّ" العَيْنيّ والمتناهي مع الديناميكية اللا-زمانية/ الانتشاريّة، لكنّه يظلّ حاضرًا في السيرورة السوناتيّة بوصفه توقًا.

يمكن أن نرى ملامح هذا التوق، وهذا الحاضر "الإيقاعيّ" المتحرّك والمُكابد في "المُنافق/ Sham" (الحركة الثالثة من السوناتا رقم 4 لهتاف خوري)، وفي الجزء الاحتدامي (Development) من سوناتا عبد الله المصري "الجانب الآخر من القمر"، كأمثلة غير حصريّة.

من الجزء الثالث (المنافق/ Sham)، من سوناتارقم 4، هتاف خوري

من سوناتا البيانو "الوجه الآخر للقمر"، عبد الله المصري.

في عودٍ إلى بيتهوفن، نشير، بالتقاطع مع ما سبق من تحليل، إلى ما قاله ريتشارد فاجنر عن سمفونيات بيتهوفن حول أن إبداع بيتهوفن قد تجلى في الإعدادات الإيقاعية أكثر منه في التحولات الهارمونية، وقد أشرنا

إلى ذلك في مُستهل المقالة، وهي ملاحظة يصعب فهمها خارج هذا التحليل، وخارج فهم معنى الزمن في علاقته مع البنية والبلاغة والمُعاش.

ليس المقصود إذنْ، إفناء حركيّة الزمن في لحظة حاضرٍ انتشارية (لا-زمانيّة)، ولا تفضيل اللا-زمانية غير المتحركة على حركيّة الزمن والإيقاع الفاعل، بل على العكس تمامًا، فالزمن هنا ليس أسير انتشار زمنيّ لا نهائيٍّ أشبه بالعدم، الذي يملك، كذلك، خاصيّة وجوديّة.

المقالة العاشرة

حضور الهجين:

استنبات الكونشرتو العربي وسؤال استدعاء الآخر

أجيالٌ متتابعة من المؤلفين الموسيقيين الذين ينتمون إلى فضاءات عربية، بمقدار أو آخر، ومنهم "العرب" و"الأرمن" و"الأمازيغ" و"الأكراد" وغيرهم، شرعوا بدراسة التأليف الموسيقي الكلاسيكي الأوربي، إلى جانب معرفتهم بالموسيقى التراثيّة الشرقيّة في بيئاتهم، منذ بدايات القرن العشرين، وألَّفوا عددًا من المؤلّفات الموسيقيّة للأوركسترا (الكلاسيكية الأوربية) وموسيقى الحجرة وغيرها، لكن كتابة الكونشيرتو ظلت كتابة نادرة، حتى تحولت تدريجيًّا إلى ظاهرة، منذ منتصف القرن العشرين وحتى مطلع القرن الحادي والعشرين.

ما معنى كتابة "كونشيرتو عربي"، وما الذي دفع بهذا النوع من التأليف ليصير ظاهرة متنامية في العقود الأخيرة؟ وما آفاق هذه الظاهرة، موسيقيًّا وثقافيًّا واجتماعيًّا؟ وما مستقبل هذا النوع من التأليف الموسيقي "العربي" في القرن الحادي والعشرين؟

في هذه المقالة، نرصد الظاهرة من موقعها الموسيقي- التأليفيّ، ومن موقعها الثقافي في آنٍ معًا، متتبّعين مآلات هذه الظاهرة الجديدة في زمن "الما بعد"، ما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية، عبر دراسة استنبات الكونشيرتو، على ضوء حضور الهجين[190] وسؤال التفاوض واستدعاء الآخر الغرائبيّ.

---

[190] يحتلّ مفهوم الهُجنة (Hybridity) مكانًا مركزيًا في خطاب ما بعد الكولونياليّة. يتم الاحتفاء به كنوع من أنواع التّفوّق الثّقافيّ بسبب ميزة "البَيْنِيَّة" (in-betweeness)، وهي حالة التّداخل بين ثقافتين (مُسَيْطرَة ومُسَيْطَر عَلَيْهَا). تُؤَدِّي هذه المثاقفة على اختلاف أشكالها، إلى هجرة المفاهيم/ النظريات/ القوانين من مكانٍ إلى آخرَ، وبالتّالي تتحوّل إلى شيء مغاير تمامًا لا تتطابق مع الأصل. تواجه الفكرة المُستنبتة في موضع جديد عدّة ردود فعل: فهي إمّا أن تُقَاوَمَ وتُرْفَضَ، وإمّا أن تُقبَل جُزْئِيًّا أو بشكل شبه كامل، لكنّها تتعرّض إلى نوعٍ من التّحوير جرّاء استخداماتها الجديدة. من هنا، يُعتبر الحيّز الثالث منطقة بَيْنِيَّةً ذات سمات خاصّة تجمع بين الثّقافتين، نافيةً بذلك سِمَةَ النقاء

كما أننا سنفحص، كيف يُمكن "للحيّز الثّالث" (Third Space) أن يُساهم في بروز مواقع أخرى جديدة، بعيدًا عن اللحظات النقيّة والأصيلة (Essential) التي نبع منها.

من الناحية الجانريّة (النوع الموسيقي) سنركز الحديث في نوع موسيقيٍّ واحدٍ أساسيّ هو الكونشيرتو، بوصفه نوعًا، لا يستدعي المكوّنات الموسيقيّة وحسب، بل، أحيانًا، يستحضر كذلك الأشخاص عينهم، بوصفهم عازفين منفردين يمثّلون ما هو "غرائبيّ" (exotic) وأقلّويّ وهامشيّ ضمن العلاقة مع خطاب الأوركسترا المركزيّ. وسوف نفحص تفاعلات هذه المؤلّفات الكونشرتيّة، من خلال هذه الأمثلة، عبر مَنْفَذَيْن: **الأول**، هو فحص المسألة من بوابة "التفاوض"، بوصفه تأثرًا ونقدًا وإعادة تأهيل، حيث يُشترط فيه أن يُنتجَ الفاعلُ نصَّه الموسيقيّ على أرضه وبأساليبه هو، وأن يقوم بتعديل ما فُرِضَ عليه، لأنه مُرغمٌ على التعامل

والأصالة (Essentialism) عن جميع أشكال الثّقافة. يناقض مفهوم الحيّز الثالث المفاهيم السّائدة حول الثّبات في الهويّة الثّقافيّة انطلاقًا من مفهوم الخطاب ما بعد الاستعماريّ الذي ينصّ على أنّ نقاء أي ثقافة أو هويّة هما محلّ نزاع وليسا أمرًا مفهومًا ضمنًا.

يطرح بابا مفهوم الهُجْنَةِ جرّاء أشكال الاستعمار المختلفة، حيث عادةً ما يؤدي وجود الاستعمار إلى تبادل وتنافر ثقافيَّين في نفْس الوقت. عندما تفشل السّلطة الاستعماريّة في خلق ثقافة مستَعمَرة مطابقةٍ لثقافتها، في محاولةٍ منها لتأكيد السّلطة الاستعماريّة، فإنّ ما ينتج عمليًا هو هويّة هَجْنِيّة جديدة دامجة لعناصر مشتركة بين الثّقافة المهيمنة والثّقافة الخاضعة. تتموضعُ هذه الهويّة الجديدة في مكان مختلف اصطلح على تسميته بـ"الحيّز الثّالث" (Third Space). يُعتبر الحيّز الثالث منطقة بَيْنِيَّةً ذات سمات خاصّة تجمع بين الثّقافتين نافيةً بذلك سِمَةَ النقاء والأصالة (Essentialism) عن جميع أشكال الثّقافة. بالنسبة لبابا، "لا تكمن أهميّة الهجنة في قدرتها على تتبّع أثر لحظتين أصليّتين نَبَعَت منهما، وإنّما الهجنة بالنّسبة له هي "الحيّز الثّالث" الذي يُمَكِّنُ من بروز مواقع أخرى".

مع البُنى القائمة، ضمن شروط القوة التي تنعكس حتمًا على الحقل الثقافي الموسيقي. وكذلك، بوصفه انتهاجًا لأكثر من منهجٍ في سبيل البحث عن حقيقة النصّ الموسيقي الذي تشكّله مجموعة الممارسات الموسيقيّة التي تعنينا في هذه المقالة، وفحص طبيعة القواعد التي تتأسس عليها وتشكل القواسم المشتركة لها، والتي تشير إلى عدد من المنطوقات أو الصّائتات (في الوقت الذي تتمظهر فيه بوصفها منطوقًا موسيقيًّا صرفًا)، مع العلم أن النص الموسيقي لا يقوم بالضرورة على المنطوق الكلامي (أو المُحاكي الغنائيّ)، ولا على المسائل المنطقيّة، ولا ينبثق بالضرورة كذلك عن ذاتٍ واعية، بل النصّ الموسيقي بوصفه تمفصُلًا للمعرفة والسُّلطة في آنٍ معًا. **والثاني**، هو فحص المسألة بالتّشابك مع مفاهيم مثل "التنكّر/ التمويه"، "الآخر"، "الذات"، "الدالّ"، "الهجانة" و "التّرحيل". وذلك في ضوء أدبيات التحليل النفسي الهامة التي قدمها لنا جاك لاكانْ، وأفكار إدوارد سعيد التي تساعدنا في فهم الحدود والتّمفصل داخل الاختلاف الثقافي، كما سنستفيد من الطروحات التي قدمها لنا سعيد في "الثقافة والإمبريالية"، وهومي بابا في "موقع الثقافة"، ودراسات التابع بحسب راناجيت جحا (Guha Ranajit)، وغاياتري شاكرافورتي سبيفاك (Spivak Chakravorty Gayatri) ودراسات رالف لوك (Ralph locke) حول الغرائبية (Exoticism) وما بعد الغرائبية، وجماليات الاستشراق عند كوجين كاراتاني (Kojin Karatani) وغيرهم.

الكونشيرتو غائبًا عن الاستشراق الأوربي

تكثر الأمثلة الاستشراقيّة في ربرتوار[191] الموسيقى الكلاسيكيّة الأوربيّة، ومع ذلك، فهي لا تشتمل على أيّ كونشيرتو، بل تقتصر على الأنواع الموسيقيّة الخفيفة والراقصة والترفيهيّة، أو نجدها في بعض الأوبرات، نظرًا لاستشراقيّة نصوصها الأدبيّة، هذا من جهة، كما أنها لا تميّز بين الفضاءات المتنوعة التي لا يُمكن جمعها تحت مُسمّى واحد بأيّ شكلٍ من الأشكال، بل هي قائمة، في المخيال الأوربي، بوصفها كلّ ما هو غير أوربيّ، شرقًا أو جنوبًا. إذنْ، فإن علاقة الموسيقيين الغربيين الأوربيين مع "الشرق" الذي يتخيّلوه، لا يقوم على معرفة شَرقٍ بعينه، ولا ثقافةٍ بعينها، بل يقوم، بعكس ذلك، على جهلٍ شبه مُطلق بالفضاءات الثقافيّة والموسيقيّة المتعدّدة والمتنوّعة في الفضاءات غير الأوربية. وحين نتناول عيّنة من قائمةٍ طويلة، للتمثيل لا الحصر، سنلاحظ الخلط الهائل الذي لا يُميّز، ضمن الخطاب الاستشراقي، بين ما هو عربي، أو مغوليّ، أو صينيّ، أو ياباني أو إفريقيّ، كما أنها تعكس الاهتمامات الموسيقيّة بحسب التشابكات الاستعماريّة، عبر الانتماءات العرقية للمؤلفين أو بحسب النصوص المتناولة في الأوبرات وغيرها، أو بحسب الثقافة الدارجة والسائدة في زمن بعينه تواكب مع تأليف كل من هذه الأعمال التي سنأتي على ذكر بعضها؛ وبالحديث عن الفضاءات العربية حصريًّا، وهذا ينطبق على كلّ الفضاءات غير الأوربية، فحين يتم اختيار مصر أو الجزائر أو غيرها من الفضاءات العربية المُقسّمة، لا يكون ذلك الاختيار قائمًا على

---

[191] المخزون الموسيقي Répertoire.

معرفةٍ حقيقيّة بالمادّة الموسيقيّة، لا بالمعنى الموسيقى البحت، ولا على مستوى الجماليات والشيفرات الثقافيّة المكانيّة، ولا بالمنظار الاثني، أو الأنتروبولوجي، (كما فعل بيللا بارتوك لاحقًا في مصر مجتهدًا)، بل يأتي الاختيار بموجب الروابط الاستعماريّة والموضات الثقافيّة وحسب. أما البُعد الآخر لهذه المؤلفات، فهو متعلّق بطبيعة المضامين، التي تقتصر بغالبيّتها على "الشرق" بوصفه أسطورة أو فضاءً للقَصص الديني التوراتي، أو إحالة الشرق إلى الطبيعة بوصفها نقيضًا للحضارة، مما يعكس علاقة اختزاليّة تسطيحية للتصوّر الأوربيّ عن الشرق.

لنأخذ بعض الأمثلة، والتي تضعنا أمام هذا المشهد على نحوٍ واضح، فنفهم مركّباته وطبائعه، وهو ما يشكّل لنا مدخلًا لفهم أسباب غياب الكونشيرتو عن هذا المشهد الموسيقي الأوربي الاستشراقي.

لو بدأنا من فرنسا، مع المؤلف الموسيقي كامي سان صانز[192] وأوبرا "شمشون ودليلة"[193]، والتي تقوم على قصّة توراتيّة. وحين نستمع مثلًا إلى الجزء الذي يحمل اسم "Bacchanale" تحديدًا، والذي يصوّر رقصةً طقوسيّة إيقاعيّة لمشهد تدمير شمشون للمعبد "الفلسطينيّ" في الفصل الثالث من الأوبرا، حيث يرتكز تصوّر الشرق هنا، موسيقيًّا، على الثيمة الشهيرة بمقام الحجاز الذي يركن إلى صورة نمطيّة فجّة للشرق عند وقوعه في الأذن الأوربيّة.

---

[192] هو Charles-Camille Saint-Saëns (1835-1921): مؤلف موسيقي فرنسي.

[193] هي أوبرا "Samson et Dalila "، تصنيف 47. ألفها سان صانز في الأعوام بين (1866-1877)، عُزفت للمرة الأولى في 2 ديسمبر 1877. وكتب الليبرتّو فرديناند ليمير Ferdinand Lemaire.

في الجزء المعنون "Rhapsodie Mauresque" ضمن المتتالية الجزائريّة (Suite Algerienne)[194]، والتي تأتي كأنها ترسم صورة "بطاقة بريدية" نموذجيّة للاستعمار الفرنسي في الشمال الإفريقي، من خلال اختيار شكلٍ موسيقيٍّ رابسوديٍّ، غير مُقيّد بأية بنية تقليدية مُحكَمة، يقوم على المقاطع المتتالية ضمن وحدة بناءٍ حرّ، وعلى إيقاعات غير مألوفة للموسيقى الأوربيّة، توحي أنها آتية من الجزائر، لا لسببٍ سوى أنها غير أوربيّة أو غير نموذجية أو دارجة للأُذن الأوربية.

في أوبرا لاكمي[195] للمؤلف الفرنسي ليو دليباس[196]، قام المؤلف بنقل الأحداث إلى الهند لينسج قصة حب بين ابنة أحد كهنة البراهمة وضابط إنجليزي خلال حقبة الاستعمار الإنجليزي للهند. وقد استخدم الاسم "لاكمي" (اسم الأوبرا) عبر تحريف اسم الإلهة التي تقود الإنسان نحو أهدافه، واسمها في الأصل السنسكريتي هو "لاكشمي" (लक्ष्मी - lakṣhmī). وتتجلى الأبعاد الاستشراقيّة في هذه الأوبرا من خلال ما كان شائعًا آنذاك من: مواقع غرائبيّة على غرار تلك التي استخدمها ماسينيه[197]

---

[194] المتتالية الجزائرية، تصنيف 60، ألفها سان صانز عام 1880.

[195] أوبرا لاكمي (Lakmé) التي عُرضت للمرة الأولى في 14 نيسان 1883 في باريس، وكتب الليبرتو كل من (Edmond Gondinet) و (Philippe Emile François Gille)، وهي مقتبسة عن رواية لبيير لوتى (Pierre Loti)، والتي استلهمها من قصة حبه الحقيقية لإحدى فتيات جزيرة تاهيتي في أثناء إقامته فيها.

[196] مؤلف باليه وأبرا فرنسي (Clément Philibert Léo Delibes)، (1836-1891).

[197] هو المؤلف الموسيقي الأوبراليّ الفرنسي جول ماسينيه (Jules Émile Frédéric Massenet)، (1842-1912).

في (Le roi de Lahore)[198]، وطقوس هندوسيّة غامضة، في مقابل حداثة المستعمِرين الإنجليز.

بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين، ينزاح الشرق من حيّز الغرائبية والغموض إلى حيّز "الطبيعة"، كما يتجلّى ذلك في "أرابيسكان" دبيوسي للبيانو[199]، حيث يتجسّد تصوّره عن "الشرق" هنا بوصفه حركة الطبيعة المنحنية المتلوّية. ثمّة شرق "أنثويّ" يتمظهر فجأةً عند دبيوسي، لم نجده من قبل عند أسلافه من المؤلفين الفرنسيين، ولا يمكن فهم هذا التجلّي الأنثوي إلا في سياق تقابل حضاري، ينظر فيه "الفرنسي" داخل دبيوسي إلى ذاته بوصفه "الحضارة" التي يتسارع ابتعادها عن "الطبيعة" نحو مزيد من التصنيع ومزيد من العقلنة، والمزيد من التّوحّش. بينما يقبع الشرق هناك، بعيدًا عن هذا التطور الحضاري، لصيقًا بالطبيعة وحركتها القوسيّة أو المنحنية أو المتعرّجة.

في متتالية (Estampes)[200]، يذهب دبيوسي إلى مساحةٍ أبعد من الطبيعة، هي المساحة الروحانيّة المتمثّلة في "الباغودا" (الجزء الأول)، أو المعابد الإندونيسيّة، مُستخدمًا لغة السُّلَّم الموسيقي الخماسي (البنتاتونيّ)، ثم يذهب، في الجزء الثاني، إلى محاكاة أسلوب العزف على القيثار، غائرًا في مِخيال تاريخيٍّ غرناطيّ، مُستخدمًا المقام الموسيقي

---

[198] "ملك لاهور" هي أوبرا لماسينيه، كتب الليبرتو لويس جاليه (Louis Gallet)، وعرضت للمرة الأولى في 27 نيسان 1877 في باريس.

[199] "أرابسكان" (Deux arabesques)، هو مؤلَّف للبيانو كتب بين الأعوام (1888-1891) من قبل المؤلّف الموسيقي الفرنسي كلود دبيوسي (Claude Debussy) (1862-1918).

[200] "مطبوعات" أو (Estampes)، هي متتالية انطباعيّة للبيانو، مكونة من 3 أجزاء، من تأليف دبيوسي: الجزء الأول باسم (Pagodes)، والثاني باسم "مساء في غرناطة" (La soirée dans Grenade)، والثالث باسم "حدائق تحت المطر" Jardins sous la pluie.

"العربيّ"، دون أي استعارة لأية جملةٍ موسيقيّة فلكلوريّة إسبانيّة، ودون أية تجربة تُذكر لدبيوسي مع الموسيقى العربية أو الثقافة الإسبانية. ثم يقفز، في الجزء الثالث إلى وصف حديقة في مدينة نورماندية في أثناء عاصفة ماطرة. هذه النماذج الثلاث المتباعدة جغرافيًّا وثقافيًّا، والمجتمعة في عملٍ موسيقيٍّ واحد، بلغة البيانو الانطباعي الفرنسي الخاص بدبيوسي، تدلّ على أن الهمّ الأول لدبيوسي هنا، ليس تمثيل الثقافات، أو استحضارها بوصفها حالات أصلانيّة، بل هو همٌّ يتركّب من عنصرَين: إما البحث عما بات يفتقده في الثقافة الموسيقية الكلاسيكية الغربيّة التي بدأت تستنفد أدواتها وقدراتها التعبيريّة وتصطدم مع عجلة التطور الصناعي والتكنولوجي المتعاظم في أوربا في بدايات القرن العشرين، وإما، وبالتوازي، البحث عن صور ومشاهد تتناسب مع الأسلوب الانطباعي الفرنسي الجديد الذي بدأ يتبلور في مجمل أنواع الفنون.

إن ذهبنا إلى بريطانيا، نجد بذور ملامح هذا الاستشراق في أعمال موسيقية مثل أوبريت "ميكادو"[201] للمؤلف الموسيقي السير آرثر سوليفان[202]، والتي تُظهر افتتانًا في كلّ ما هو يابانيّ، كما كان شائعًا في إنجلترا في ثمانينيات القرن التاسع عشر، إلَّا أنها، وبكلّ ما تحمله من تأثير يابانيّ "Japonism"، فهي لا تحكي عن اليابان بقدر ما تتناول إخفاقات الحكومة البريطانيّة. إذنْ، فاليابانيّة هنا حاضرة في الشكل البصريّ (الديكورات والأزياء... إلخ) لكن الأوبريت تخاطب، في طرائفها ونِكاتها، وفي

---

[201] "ميكادو" (The Mikado) هي أوبريت كوميدية من تأليف آرثر سوليفان وليبيريتو السير ويليام جلبرت (Sir William Schwenck Gilbert)، عُرضت للمرة الأولى عام 1885 في لندن.

[202] هو المؤلف الموسيقي البريطاني Sir Arthur Sullivan (1842-1900)، (من أصل آيرلندي إيطالي). درس الموسيقى في لايبتزغ. (للتوسع: Encyclopaedia Britannica).

لغتها الكلامية وموضوعاتها وموسيقاها، تخاطب الشعب الإنجليزي وحسب، بعيدًا عن مفاهيم وذائقة الشعب الياباني المُغيَّب.

كي لا نستطرد كثيرًا في شرح الأمثلة، نذكر سريعًا عددًا من الأمثلة النموذجية الأكثر شعبيّةً، مثل سمفونيّة "عنتر" أو "شهرزاد"[203] لريمسكي كورساكوف[204]، أو "Ballabili" من أوبرا عُطَيْل[205]، أو "عايدة"[206] لفيردي[207]، أو "المارش المصري" لجوهان شتراوس[208]، أو "إيطاليّة في الجزائر" لروسّيني[209]، أو المارش التركي لموتسارت، وغيرها من الأمثلة الكثيرة التي تعزز مركّبات المشهد الذي رصدناه سابقًا.

يبقى السؤال هنا: لماذا لا نجد كونشيرتو واحد بين هذه الأمثلة؟

---

[203] شهرزاد" هي متتالية سمفونيّة من تأليف ريمسكي-كورساكوف (1888). و"عنتر" هي عمل سمفوني رقم 2، المكون من 4 حركات، للمؤلف ذاته. ألفه عام 1868، ثم أعاد صياغته مرتين: عام 1975 ثم عام 1891.

[204] نيكولاي ريمسكي-كورساكوف (1844-1908) مؤلف موسيقي روسي.

[205] أوبرا (Othello) للمؤلف الموسيقي جوزيبي فيردي، التي ألفها بين الأعوام 1884-1886، وعُرضت للمرة الأولى في 5 فبراير 1887، وكتب الليبرتّو Arrigo Boito عن مسرحية شكسبير.

[206] أوبرا "عايدة" (Aida)، عام (1870-1871). عُرضت للمرة الأولى في 24 ديسمبر 1871.

[207] هو Giuseppe Verdi، المؤلف الموسيقي الإيطالي (1813-1901).

[208] هو المارش المصري (Egyptian March) تصنيف 335، الذي ألفه جوهان شتراوس Johann Strauss (1825-1899)، عام 1869.

[209] "إيطاليّة في الجزائر" (L'italiana in Algeri)، هي دراما أوبراليّة مرحة (operatic dramma giocoso) من تأليف المؤلف الموسيقي الإيطالي Gioachino Antonio Rossini (1792-1868).

قبل الخوض في السؤال الختامي السابق، سنبدأ من سؤال آخر أوسع، وهو كيف جرى تثبيت مركزيّة الخطاب الموسيقي الأوربيّ وتدعيمه من قبل الثقافة التي أنتجته، ثم قنّعته، إلى حدٍّ ما، وتحوّلت كذلك بتأثيره؟

من البديهيّ أن يجتمع الخطاب الثقافي الغربي والنظام الرمزي الموسيقي الأوربيّ في ذهن من يتمتع بخلفيّة موسيقيّة كلاسيكية أوربيّة. وبالتالي فسوف تستميله، هذه التوليفة، لا من باب التأليف الموسيقي أو الأداء وحسب، بل من باب نقد الثقافة الموسيقية الأوربيّة كذلك. ولذلك، فإن الباحث الموسيقيّ الكلاسيكيّ غير الأوربيّ يُنصِتُ إلى الأمثلة التي سُقناها في الجزء السابق بإلحاحٍ نقديّ يختلف عن طريقة الباحث الأوربيّ (أو الغربيّ)، وقد "يستغرب" من المخيال "الاستشراقيّ" الذي يعرُمُ في هذه المؤلَّفات، والذي لا يلقى أيّ حرجٍ في أذن السّامع الأوربيّ أو الغربيّ عمومًا. هذه الأمثلة التي لا نجد لها مكانًا في الكتابة الكونشرتيّة، وكأن بها، (الكتابة الكونشرتيّة تحديدًا)، غير معنيّة بالشرق، متّجهة نحو مُتلقٍّ أوربيّ/ غربيّ حصريًّا، وهو ما يدلّ على جانبٍ من خواص وطبائع هذا النوع من التأليف، وهو جانب لا يُمكن إغفاله حين نتعرّض إلى كتابة الكونشيرتو داخل الفضاءات العربية غير الأوربيّة؛ فهل ثمّة "استشراق كونشيرتيّ" في تاريخ كتابة الكونشيرتو في أوربا؟ الجواب البسيط هو لا. والجواب الأعقد يكمن في دراسة مجمل الظروف والعوامل التي أنتجت الكونشيرتو وطوّرته عبر تاريخه، وهي ظروف وعوامل محض أوربيّة في مجمل سياقاتها التقنيّة والجماليّة، كما في سياقاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية

والفكريّة المتشابكة (embroiled)، بل والمُشتبكة أحيانًا؛ هذه السياقات غير المعنيّة بالشّرق، تثير التساؤل حول طبيعتها التي لم تجد في "الشرق" مادّةً مفيدةً لها، تستقيم مع الطبيعة الدراماتيكيّة، والنزعة الفردانيّة، واللغة السوناتيّة الجدليّة، والإحكام البنيوي العقلاني للكونشيرتو، من جهة، ومن عجز "الغرب" عن رؤية الشرق بوصفه فضاءً يتّسع للدراماتيكيّة والفردانيّة والجدليّة والبُنيويّة والعقلانيّة، بل نظرت إليه، موسيقيًّا على الأقل، من خلال ما وصل من انطباعاتٍ أوليّة عن شرقٍ بصيغة الجمع، تقتصر موسيقاه على التوظيفات ذات البعد الاجتماعي والطقوسي وحسب.

يعيدنا ذلك إلى طرح السؤال الختامي السابق حول السبب الذي لم يجعل من ساحة الكونشيرتو مكانًا مناسبًا ومُغريًا للاشتباك الثقافي والجمالي مع ما هو خارج أوربي عبر تاريخ الكونشيرتو، فإن ذلك يجعلنا، كذلك، نتساءل عن الأسباب التي جعلت من هذه الساحة "ذاتها" مُغرية للاشتباك مع الخطاب الموسيقي الأوربي عند المؤلفين الموسيقيين "العرب" الذين ألفوا الكونشرتات في التاريخ الموسيقى الحديث المستمر منذ منتصف القرن العشرين، ولماذا ينزاحون في "حلولهم" الموسيقيّة إلى الخطاب الموسيقي الكونشيرتيّ الأوربيّ بوصفه الخطاب الموسيقي المركزيّ؟

إذنْ، كيف يمكننا تصميم العلاقة بين الثقافة ومركزيّة الخطاب الموسيقي الأوربيّ، خارج اليقينيّات والتّأكيدات المُغلِّطة للشهادات الشّخصيّة؟ إن ما منح صبغة المركزيّة للخطاب الموسيقي الأوروبيّ وأعطاه هُويّةً ملموسةً هو بروز رُعاة للخطاب الأوربيّ الغربيّ يؤوّلون للسرديّات

الموسيقيّة والثقافية بوصفها "عظيمة"، وكان ماكس فيبر[210] واحدًا من أهم علماء الاجتماع الموسيقي الذين اعترضوا بشدّة على هذا النهج، وكان ذلك في مرحلةٍ سبقت الحرب العالمية الأولى التي كانت مهدًا لازدهار علم الموسيقى المقارن وعلم إثنولوجيا الموسيقى، بسبب توفر تسجيلاتٍ لموسيقى الشعوب في أيدي الأوربيين للمرة الأولى، وذلك بالتوازي مع تنامي السؤال حول نشوء الطبقة البورجوازيّة الحديثة في أوربا وتجليّات هذا التغيّر الاجتماعي في ميادين الثقافة، ومنها الموسيقى، ونمو الفكر "العقلاني" الذي رأى في الموسيقى الكلاسيكية الأوربيّة قيمةً تعلو شأنًا على موسيقى الشعوب الأخرى، (فيبر، 2004، صفحة 41)، بل والثقافة الموسيقية الألمانية تحديدًا "هي المسيطرة في عالم الثقافة، وأن لا شيء يمكن مقارنته مع هذه الموسيقى الألمانية...". (فيبر، 2004، صفحة 43).
هذه الهُويّة، ما لم يتمّ إعمال الفكر فيها، تظلّ ناتئة وقاحمة. إذنْ، كيف يُمكن لهذا النّمط من التأويل، ما بعد الكولونيالي، المركون في هوامش النقد، أن يتفاعل مع الهموم النظريّة الرّاهنة للفضاءات غير الأوربيّة؟

إن معاينة الثقافة الغربيّة الأوربيّة من منظور "المُقاوَمةِ المُناوئة للخطاب المركزيّ الغربيّ" (موسيقيًّا وثقافيًّا)، جنبًا إلى جنب مع المُنافحات والتبريرات الموالية لمركزيّة هذا الخطاب عينه، هو ما يجعل من الهموم النظريّة المتعلّقة بمركزيّة الخطاب الموسيقي الأوربيّ هامّةً ومؤسِّسةً بالنسبة لثقافة الغرب الحديث. فهل من دلالة لذلك؟

[210] ماكس فيبر (Maximilian Karl Emil Weber)، عالم اجتماع ومؤرخ ألماني (1864-1920).

أولًا، قد يُشير ذلك إلى أن الجمهور المُتخيَّل الذي في ذهن المؤلّفين الموسيقيين، عمومًا، هو جمهور غربيّ حصريًّا. الخطاب الموسيقي موجّهٌ هنا إلى الإنسان "الأوربي"[211] الأبيض، يُشكّله ويتشكّلُ به، ثقافيًّا ومخياليًّا. فهل عرف ريمسكي كورساكوف السّكان الأصليين في البيئة التي أنتجت "عنتر" و"شهرزاد"؟ وهل خَبرَ "سان صانز" العلاقة الجدليّة "التوراتيّة/ الرمزيّة" على أرض الواقع السياسيّ المحتدمة بين "اليهوديّ" التوراتيّ، و"الفلسطينيّ" التوراتيّ، حين صاغ (موسيقيًّا) "شمشونه ودليلته"[212] في أوبراه الشهيرة؟ وهل انخرط فيردي في التفاصيل السياسيّة التي أفرزت أوبراه "عايدة"، بكل ما فيها من "المشرق من حيث هو مكانُ وعدٍ وقوة"؟ (سعيد، الثقافة والإمبريالية، 1997، صفحة 176). وثانيًا، فإننا أمام "ممارسات" موسيقيّة لا تعي بالضّرورة الظروف الاجتماعيّة والسياسيّة والثقافيّة التي تُشكّل الخطاب الأوسع المحيط بظروف إنتاج هذه الأعمال، وهذا لا ينحصر في علاقة المؤلّف الموسيقي الأوربيّ (أو الغربيّ) مع الشرق وحسب، بل هي كذلك داخل الفضاءات الأوربيّة والغربيّة ذاتها؛ فهل كان موتسارت، مثلًا، مطّلعًا على العلاقة بين أوبرا "La clemenza di Tito"، التي كتبها في عامه الأخير خلال 18 يومًا، وبين الظروف السياسيّة المحتدمة في بوهيميا والتي شكّلت خلفيّةً لطلب تأليف هذه الأوبرا وعرضها في حفل تتويج الإمبراطور الروماني المقدّس ليوبولد الثاني، في خطوة لتعزيز

---

[211] نتحفّظ هنا لأننا لا نستخدم وصف "الأوربي" بوصفه مُحدِّدًا جغرافيًّا، بل بوصفه فضاءً ثقافيًّا، يشمل، في كثير من الحالات، وعلى الرغم من الاختلافات، الفضاء الموسيقي الكلاسيكي الروسيّ، وهو خارج الجغرافيا الأوربيّة.

[212] هي أوبرا من ثلاثة فصول وأربعة مشاهد من تأليف، نُفّذت للمرة الأولى في فايمار (Weimar) على مسرح غراند دوكال في 28 كانون أول 1877 بترجمة ألمانية.

الرجعيّة أمام المدّ الثوري الفرنسي؟ وبعيدًا عن رأي زوجة الإمبراطور المُتوّج الإسبانية ماريا لويزا، التي لم تعجبها الأوبرا ووصفتها بأنها "خداع (أو فوضى) ألمانيّة" (una porcheria tedesca)، (Meissner & Alfred , August 5, 2019, pp. 173-174)، فإننا نعرف بأن الشعوب غير الأوربيّة لم تتقبّل، "كذلك"، بلا مُبالاةٍ "سُلطة" النصّ أو المخيال الموسيقي الذي يُلقى على مسامعها من موقع متعالٍ، بوصفه نصًّا أو مخيالًا يُمثّلها أو يُشكّل جزءًا حقيقيًّا من تراثها، بل ظلّت تتعامل معه، رغم الإعجاب، من مسافةٍ، ولو كانت صامتة.

من هنا، يتوجّب علينا أن نتعامل مع هذه الأعمال، وهي عظيمة، من الناحية الموسيقية، بلا شك، عبر استخلاص ما هو صامت فيها، أو ما هو مسكوتٌ عنه في هوامش الثقافة المحيطة التي نشأت هذه الأعمال في سياقاتها، ثم الإفصاح عنه ليتواجه مع ضجيج المتن الذي يُشكّل الخطاب الموسيقي الأوربيّ، ويجعله مركزيًّا.

يتطلب ذلك قراءة تعارضيّة كونترابونتيّة، تمامًا كما يحصل في لغة الموسيقى ذاتها، حيث لا يُفهم النصُّ إلا من خلال تشابُكاته ذاتها؛ بمعنى أن النصّ، من حيث هو تعدّدي، لا يمكن أن نميّزه إلا عبر التّعارض الأساسيّ المُضاعف بين ما فيه من صائتٍ وصامت، أي بين ما يُفصَح عنه وما يُسْكَت عنه. ففي القراءة الثقافيّة التاريخيّة، أي قراءة مُجمل الخطاب المتعلق بموضوع أو مؤلّفٍ ما، كما هي قراءة الموسيقى ذاتها، لا وجود لأي صوت إطلاقًا من افتراض [وجود] الصّمت. هناك صمتٌ فقط حيث توحي إلى احتمال وجود الصّوت حيث لا وجود له. إننا هنا أمام خطابٍ هو "حاضرٌ بفعل الغياب" و"صوتٌ يصنعه الصّمت"، فكلّ صوتٍ هو دلالة

على "صمتٍ ما"، لكن هذا لا يكفي، بل إن الدّلالات لا تتشكّل إلا بمقدار ما تتعارض مع دلالاتٍ أخرى.

هذا التضمين المتبادل بين الصّوت والصّمت، في الموسيقى، هو ما يُمكّن "الصّامت" من أن يُفصح عن نفْسه بوصفه وجودًا فاعلًا متساويًا مع "الصّائت".

ينطبق ذلك على القراءات السياقيّة التاريخية الواسعة، كما ينطبق على القراءات الموسيقيّة، حيث يصير "اللاشيء" (le rine) بتعبير جاك لاكان، هو عينه ذاتٌ.

النصُّ الهجين يحتاج، كذلك، إلى قراءة هجينة. يستدعي ذلك قراءةً تحليليّةً نقديّة، عادةً ما تخلص إلى حيّز ثالث قد لا يشبه مكوّناته الأولى، بمنطقٍ "كيميائيّ" خلّاق. يتطلّب هذا، برأينا، الاعتراف أولًا بالتّميُّز الخاص لكلّ نصٍّ وكلّ إقليمٍ جغرافيّ، حيث تتشكّل "اللّكنات" في تقاطعات التجارب ومفترقاتها؛ في تجاذباتها ومستشزراتها، إضافةً إلى التمييز. ثانيًا، بين الخصوصيّة والسّيادة (أو النخبويّة الحصريّة المتعالية). معنى ذلك أن القراءات التعميميّة كفيلة بإلغاء الهُويّة: هُويّة النصّ أو هُويّة المؤلّف. لكن، وبالمنطق ذاته، يُفترض أن نقبل بأن نصًّا ما، بقي لزمنٍ ضمن حالة الاتّفاق العام عليه، يُمكن أن ينزاح مع الوقت ليصيرَ نصًّا مختلَفًا عليه. ينطبق ذلك على السياق الأوسع الذي أنتج ويُنتج النصوص والممارسات الموسيقيّة أيضًا.

استطرادًا، ينبغي الربط بين بُنيات السّرد الموسيقي، الثيمات، الأنسجة أو أي نوع من المومنتات الموسيقيّة التي تُشكّل الحُبكات والسرديّات، مع عالم الأفكار، والتصوّرات والتجارب التي تُشكّل السياق الأوسع لأيّ مؤلَّفٍ

موسيقيّ. إن عازفي مارسيل خليفة[213] الشّرقيين (العرب)، في "الكونشيرتو العربي"، (Khalife , Arabian Concerto, 2010) مثلًا[214]، أو عازف العود في كونشيرتو العود (El Masri, 2020) لعبد الله المصري[215]، هم جميعًا نتاج مخزونٍ ضخمٍ من المعرفة الموسيقيّة الشرقيّة، بما تتضمنه هذه المعرفة من مكتسبات البيئة المكانيّة، أمزجتها، ولكناتها، كما هو حال خليفة نفسه، بوصفه المؤلِّفَ الموسيقيّ المُحمّل بتجربته الموسيقية والجمالية الشخصيّة الخاصّة. فهل يُمكن وضع الإصبع على تجربة مُباشرة تعكس عالم هؤلاء جميعًا في لغة النصّ الأوركستراليّ؟ من الصّعب القطع في هذه المسألة بثقة عمياء، لكن، ثمّة انطباعات عن لغة الأوركسترا وطبائع الكونشيرتو، تُلقي بظلالها على المواد الشرقية المُستَنْبَتة داخل الإطار الكونشيرتي بوصفه إطارًا كلاسيكيًّا غربيًّا؛ فما يقدّمة خليفة في "الكونشيرتو العربي"، مثلًا، هو حصيلة انطباعاته الخاصّة وهضمه لهذه الثقافة واللغة، متفاعلًا معها على نحوٍ خلّاق، دون الانسلاخ عن تاريخه الشخصي وتجربته التأليفيّة السابقة، الآليّة والغنائيّة منها، ودون الالتزام بالخاصيّة السوناتيّة الجدليّة التقليديّة للكونشيرتو، مُفضّلًا اعتماد أسلوب المتتالية الكونشيرتية (Concerto Suite)، وهذا خياره الذي ينبثق عن طبيعة مواده الموسيقية التي تشربها من بيئته، والذي

---

[213] مؤلف موسيقي لبناني وعازف عود، وُلد في بلدة عمشيت عام 1950.

[214] عازفو الأداء الأول (premiere) في مسرح ألبرت هول الملكي في لندن 2010 بقيادة لورين مازيل: محمد عثمان (بزق)، كنان أدناوي (عود)، فراس شارستان (قانون)، مسلم رحال (ناي)، بشار خليفة (رق).

[215] هو العازف سمير نصر الدين، الذي كتب الكونشيرتو له وسجله في إسطوانة خاصة صدرت عام 2020، وفيها شاركت أوركسترا موسكو السمفونيّة "راديو أورفي"، بقيادة عبد الله المصري.

يُنتج، على نحوٍ متميّز وجديرٍ بالدراسة، مساحةً ثالثة (Third space) هجينة.

بينما يذهب المصري إلى خيار آخر في كتابة كونشيرتو العود، حيث يقرّر الحفاظ على فلسفة الكونشيرتو من حيث هو "سوناتيّ" وجدليّ في طبعه الذي تطوّر في العصرَين الكلاسيكي والرومنتيكي كتداعٍ لعصر التنوير وأفكاره وانعكاساته على الموسيقى، لكن دون الحفاظ على صرامة الشكل الكلاسيكي، ودون التمسّك بالتفاصيل البنيويّة والوظائف الهارمونيّة المُرتبطة بالشكل وهندسته كما عرفناها في الثقافة الموسيقيّة الكلاسيكيّة الأوربيّة؛ ومعنى ذلك أن المصري انطلق في مواده الموسيقيّة من ثيماتٍ "سوناتيّة" الطابع، من الناحية الفلسفيّة، فهي لا تمت بصلة إلى المرجعيات الفلكلوريّة أو الشعبية ولا تنطلق منها أو تستعيرها أو تستنبتها، لكنه في المقابل، انطلق من "فلسفة" طرق السّماع عند العرب، فانطلق من مزاجيّة المقامات (مقام الكُرد مثلًا) والنّفَس الطويل الاسترساليّ الذي يُميّز فنّ الارتجال عند العرب، كما استخدم آلة العود تحديدًا، بوصفها مقولةً ثقافيّة، وبوصفها صوتًا لفضاءاتٍ حضاريّة بعينها. وبهذا، يكون قد ارتكز إلى قدمَين متباعدَين، ما كان من الممكن جمعهما في مؤلّفٍ واحدٍ ومقولةٍ واحدةٍ دون إيجاد "حلٍّ" موسيقي، إن جاز التعبير، أو مُعالجات تؤدّي بالضرورة إلى مساحةٍ هجينةٍ ثالثة، لا تُشبه شيئًا مما عرفته العرب من تراث العود التقليديّ، ولا تُشبه شيئًا مما عرفه الغرب من كونشرتات كلاسيكيّة نموذجية.

من العبث الادعاء بأن "الكونشيرتو العربي" لمارسيل خليفة، أو كونشيرتو العود لعبد الله المصري يعكس الثقافة الموسيقيّة الكلاسيكيّة

الغربية، أو أنه بات جزءًا من الخطاب الموسيقي الأوربي، كما أنه من التضليل اعتباره يعكس الثقافة الموسيقية العربيّة الشرقيّة التقليديّة. إننا هنا أمام عملٍ يستحوذ بقوّةٍ على المساحة المُؤبرطَة (imperialized) التي هي حصيلة الهجانة والتفاعلات المُعقّدة بين ثقافتَين. وهذا ما يجعل من "الكونشيرتو العربي" أكثر من مجرّد عمل موسيقيّ، بمعنى أنه يذهب إلى أبعد من ذلك في تشابكاته وتعالقاته ومزاحماته؛ أي إنه خيار الإتيان إلى الشرق من شماله الغربيّ من جهة، وإعادة تفكيك خطاب الأوركسترا المركزي ضمن اشتباكه، لا مع المقولة والموروث وحسب، بل مع العازفين البشر بصفاتهم الشخصيّة وشحنتهم الثقافية والاجتماعية، من جهةٍ ثانية.

في كونشيرتو الأندلس، يتحاشى مارسيل خليفة الثيماتيزم السّوناتيّ الجدليّ، بمعناه التقليديّ المباشر، نازعًا إلى ثيماتيزم يليق بالكونشيرتو المتتالي (Concerto Suite)، كما فعل في "الكونشيرتو العربي"، مُفتتحًا الكونشيرتو بلغةِ الأوركسترا وزخمها الآلي، قبل أن يدخل "العود" الشرقيّ إلى الصورة على طريقته الخاصة، كاسرًا "الأجواء" السابقة، قاذفًا بالمُستمع إلى عالم آخر بسحر المفاجأة والاختلاف، وبتمرُّدٍ أنيقٍ على الأوركسترا، فارضًا حضورَه الخاص "الشرقيّ"، و"العربي"، دون مشاكسة أو مُزاحمة؛ للعود هنا مقولة حاسمة كأن بها تقول: لا هَجانة ولا إبداع دون آخر يملك صوته الخاص، وأفكاره المتميّزة، وجمالياته الصاعدة من خارج الخطاب الموسيقي الأوركسترالي الغربي؛ أي لا لمركزيّة هذا الخطاب في عصر الهجانة والتفاعل النديّ بين المقولات واللغات والثقافات.

في كونشيرتو الأندلس، يتعامل خليفة مع الأوركسترا بوصفها سؤالًا، وكأنه يردد مع كانط سؤاله: إلى أي مدى تذهب بنا معرفةُ الشّكل

نحو معرفةِ مادّة المعرفة؟ حيث الشّكل يوفّر المبدأ العام، بينما المادّة تعطي البديهيّات والمُحتوى، ولا تعبر عن شكل الفكر.

هنا يكمن سرّ جدليّة موسيقى مارسيل، حين يمنح مادّته الفلكلوريّة، أو إرثه اللحني الغنائي الخاص، فرصة التشابك مع الشكل الأوركستراليّ، ليُنتج بذلك مساحةً جديدة من الذّوق والفكر الموسيقي؛ هي مساحة تفاعل وانفتاح وجدلٍ وتساؤلاتٍ، لا مساحة "طربٍ" أو ركونٍ إلى المألوف السّاكن.

من الصّعب أن نفهم عمق هذه الهجانة (Hybridity) خارج فهم حالة الاغتراب التي تنزاح فيها الانتماءات من حيّز الثبات والانغلاق، إلى حيّز التحوّل والانفتاح.

بهذا المعنى، فإن "كونشيرتو الأندلس" هو تأسيسٌ جديدٌ لثقافةٍ موسيقيّة عربيّة تُعلي من قيمة الفرد، والفردانيّة، في علاقتهما مع خطاب الأوركسترا الغربيّ، فتقوّض، هذه الفردانيّة المتميّزة، من مركزيّة الخطاب الموسيقي الغربيّ، وتقاوم استلابه للشرق، حيث دأب على معاملة الشرق بوصفه حالة جمعيّة، لا مكان فيها للفرد أو الفردانية.

إن مؤلّفًا على هذه الدرجة من "التلوّث" الثقافي، و"الخروج" عن المكان الأصلانيّ، والهجانة والتّعقيد، يحتاج إلى تأويلٍ ينطلق من موقع هذه الهجانة، لا بوصفها مرحلة مكتملة عثرت على ذاتها، بل بوصفها تحوّلًا مُستمرًّا بنقصه، متعثّرًا بذاته وآخره في آنٍ معًا.

لا يُمكن إغفال العلاقة السياقيّة بين "خطاب" الكونشيرتو ضمن مركزيّة الخطاب الموسيقي الكلاسيكي الغربي بوصفه جزءًا من سياق الخطاب الإمبريالي الأوسع، وهو ما يستدعي البحث عن مدى سيطرة وسطوة هذا الخطاب على ثقافات "أقاليم الأطراف" (أقاليم "التّابع"، بحسب تعبير

غرامشي)[216] الواقعة تحت هذه السيطرة. ومن هنا، فإما أن تكون الكتابة الكونشيرتيّة فعل تمحيصٍ وتغيير ومقاومة، أو قبول وانصهار. وكما يقول إدوارد سَعيد: "فإن النظر إلى الروابط بين النصوص الثقافية والإمبريالية يعنيان اتخاذ موقفٍ هو في حقيقة الأمر مُتّخذ: إما أن ندرس الصلة من أجل نقدها والتفكير ببدائل لها... وإما أنْ لا ندرسها من أجل أن نتركها ماثلة، غير مُمحَّصة، ودونما تغيير...". (سعيد، الثقافة والإمبريالية، 1997، صفحة 137).

[216] استخدم أنطونيو غرامشي هذا المصطلح "التابع"، في كتابه "دفاتر السجن" Prison Notebooks.

الفردانية، والتصوّر الصّوتي الطبيعيّ

لا يمكن فصل مفهوم الفردانيّة عن مفهوم التفوّق والبراعة (Virtuosity) عند الحديث عن الكونشيرتو في طور تشكّله النازع إلى الدراماتيكيّة التي تواكبت مع تأسيس الباروك (منذ القرن السادس عشر) في الفن التشكيلي، مع رسامين من أمثال تينتوريتو (Tintoretto)[217] وكارافادجيو (Caravaggio)[218] والإسقاطات المتماسكة للتصميمات غير المتوازنة عبر التبئيرات الضوئية. وقد تجلّت "مُشكلة" اللا-توازن الأهم، موسيقيًّا، في سؤال التناسب الصوتي بين الآلة المنفردة وبين الزخم الأوركسترالي المعقد. فكما انشغل أمثال كارافادجيو وريمبراندت (Rembrandt)[219] (في طوره المُبكر) بأسئلة التركيز (أو التوزيع) الضوئي اللامتكافئ في أحد مكوّنات اللوحة أو شخوصها، وهو ما يؤدي إلى نزوع نحو الدراماتيكيّة، دون الإخلال في وحدة اللوحة المرسومة، كذلك هو الحال في الموسيقى، حيث بات سؤال التكافؤ الصوتي بين ما تقوله الآلة بمفردها وبين مجموع الأوركسترا سؤالًا ماثلًا في صلب جدليّة الكونشيرتو بين الفرد والجماعة. (Veinus, 2012). فما الذي يحدّد ما هو ممكن وما هو غير ممكن ضمن هذه الجدليّة بحيث لا يُخلّ بالتصميم الواحد للمؤلَّف الموسيقى بمجمله؟ ما الآلات التي ستبقى؟ وما تلك التي ستنقرض ضمن جدليّة الكونشيرتو؟ وكيف سيجري التعامل مع الآلات القادرة على البقاء ضمن هذه الجدليّات؟

---

[217] هو الرسام الإيطالي Jacopo Robusti (1518-1594).

[218] هو الرسام الإيطالي Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610).

[219] هو الرسام الهولندي Harmenszoon van Rijn Rembrandt (1606-1669).

كي لا نستطرد في الشروحات التاريخية، دعونا نقفز إلى مثال نموذجي من القرن العشرين، فيه ما فيه من تعبير صارخٍ عن هذا السؤال، بأسلوبٍ لا يخلو من السُّخرية المُبطّنة. فحين ألف ألفرد شنيتكي (Alfred Schnittke) كونشيرتو الفيولا والأوركسترا[220] عام 1985، سحب كلّ الكمانات منه ليُبقي عازف الفيولا (Viola) المنفرد في أعلى عائلة الوتريات (من حيث الرُّتبة الصوتيّة). وحين سألته ذات مرة إن كان في الأمر سُخرية مُبطّنة تشير إلى محدوديّو قُدرة الفيولا على لعب دور "البطل" المتفرّد، أجابني: "لا أعرف كيف يمكنني كتابة كونشيرتو لعازفٍ دون أن أُشعره بالتّفوق"[221].

يقف مفهوم الفردانيّة في مقدمة المقولات التي أنتجت وطوّرت الكونشيرتو الكلاسيكي والرومنطيقي بوصفه نوعًا (جانرًا) موسيقيًّا مركزيًّا مستقلًّا. ومفهوم "الفردانيّة"، بمعناه التّنويري الكانطيّ، يرسّخ "اليقين الذاتيّ للإنسان بوصفه كائنًا واثقًا بذاته، وحامل قيم، وواضع أحكامٍ قيميّة"، أي إن "العقل لم يعد مصطلحًا ماديًّا، بل صار تعبيرًا وظيفيًّا". (كاسيرر، 2018، صفحة 13).

هنا، لا يُمكن إغفال علم الأوركسترا بوصفه علم التصوّرات الصوتية الطبيعيّة بامتياز. هذا لأن العلاقة الجدليّة بين ما هو فرديّ وفردانيّ وبين ما هو جماعيّ إنما يقوم على العلاقات الجدليّة بين الطبيعة الصوتية لكلا الطرفَين، وهذا ما يُفسّر إغفال الثقافة الكونشرتيّة الغربية الكلاسيكية لعدد كبير من الآلات الشعبية والأوركسترالية واستبعادها

---

[220] Concerto for Viola and Orchestra, Alfred Schnittke, 1985.

[221] من محادثة جرت بيني وبين أستاذي ألفرد شنيتكي في أثناء أحد الدروس الخاصة في التأليف، ألمانيا، هامبورج 1996.

كليًّا أو تجنّبها غالبًا من موقع الفرد (solist) عند تأليف الكونشرتات. هنا لا يجد بعض المؤلفين من أمثال المصري أو خليفة حرجًا من استخدام التكنولوجيات الحديثة لرأب "الخلل" في التوازن الصّوتي الطبيعي بين آلة ضعيفة الصوت كالعود مثلًا، وبين الأوركسترا[222]. وفي هذا الخيار "خروج" وانزياح صارخ عن القوانين التي كان لا بدّ من أخذها بعين الاعتبار عند كتابة الكونشيرتو قبل ظهور هذه التكنولوجيا. لكن، ومع ذلك، فثمّة توظيف فلسفي لهذا "الخلل" في التوازن الصّوتي بين جموع الأوركسترا الصارخة وخفوت صوت الفرد، على الرغم من استخدام مُكبّر الصوت، فيترك مارسيل خليفة العود (في كونشيرتو العود الثاني) يُعيد عزف اللحن الذي يتميز بطابع إتيوديٍّ سريعٍ وبارع عبر سلاسل لحنية مُكابدة مع الأوركسترا التي تُضاعف هذا اللحن، بعد أن عزفه العود وحده بشفافيّة، وكان من الممكن ترك الأوركسترا تُعيد عزفه دون العود في المرة الثانية. هذا القرار يأتي من عِنادٍ وإصرارٍ يطبع العازف المنفرد بطابعه ويُبقيه مُقاومًا ضجيج الجموع وصخبها وطُغيانها، على الرغم من معرفة العازف (في الظاهر الذي باطنه عقل المؤلِّف) أن صوتَه لن يعلو على صوت الأوركسترا، وأنه لن يُسمع منه سوى مُكابداته وصراعاته التي يجري إخراسُها.

إن تغييب عدد كبير من الآلات الشعبية عن الأوركسترا لا يعود فقط إلى الطبيعة الصّوتيّة وخلل التوازن في فوارق القوّة بين عدد من هذه الآلات والآلات الأوركستراليّة، بل إن المسألة تتعلق بالثقافة التي تمثّلها

---

[222] في كونشيرتو العود والأوركسترا لعبد الله المصري، مثلًا، نجده قد كتب "كونشيرتو للعود مع ميكروفون".

المنظومة الأوركستراليّة كمنظومة أرستقراطية ثم برجوازية مُكلفة ومعقدة، مقابل ثقافة شعبية سائدة:

" لو عدنا إلى تاريخ الآلات الموسيقية، فهي في كل العالم بدأت بآلات قديمة غير مثالية؛ ففي أوربا كانت هناك فرق موسيقية تعزف في الشوارع على آلاتٍ متنوعة. وكان الأورغن حاضرًا في الكنيسة، وكانت الآلات القديمة من الوتريات كال"فيولا دا غامبا" أو "الكلافسين" أو "اللوت" منتشرةً في الحفلات الموسيقية البيتية وغيرها، وكل هذه الآلات لا نجدها ضمن آلات الأوركسترا الكلاسيكية، ناهيك عن تنوع الآلات الشعبية القومية، فالماندولين في إيطاليا والجيتار في إسبانيا والبلالايكا في روسيا... إلخ؛ هل هذه الآلات القومية أتت لتترجم أعمال المدارس القومية الكلاسيكية الأوربية؟ طبعًا لا، لم يستخدم باخ المندولين أو آلات موسيقية ألمانية شعبية، ولا تشايكوفسكي قام بفرض البلالايكا على الأوركسترا وكذلك هو حال الإسبان... إلخ. (جبران و.، موسيقى عربية صامتة، حوارات مع مؤلفين موسيقيين عرب، 2022).

إذنْ، فإن التصوّر الصوتي الطبيعي، أو المُستند إلى تكنولوجيات حديثة، يظل محط جدلٍ تقنيّ وفلسفي وذائقيّ، لا يُمكن حسمه إلا بقدر ما تملك خيارات المؤلّف الموسيقي من قدرةٍ على الإقناع والتأثير. وهي، إذنْ، تظلّ سؤالًا مفتوحًا أمام خياراتٍ جديدة تنشأ مع استمرار الإبداع الموسيقي أو التقني على حدٍّ سواء.

حول الملامح السوناتيّة للكونشيرتو

لا يمكن الفصل بين السّوناتا، بوصفها صيغةً (form) ونوعًا موسيقيًّا (Genre) في آن، عن الكونشيرتو. وكي لا ندخل في حديث مدرسيّ وسرد تاريخي لهذين النّوعَيْن الموسيقيَّيْن، نكتفي بالقول بأننا أمام نوعَين فريدَيْن قد وجدا لنفسَيهما طريقًا يسلكانه معًا، من عصور ما قبل التنوير إلى عصر التنوير وتداعياته على العصر الرومانتيكي الموسيقي وما بعده، وصولًا إلى أيامنا هذه. فما هو سرّ بقاء وتطور هذَين النوعَيْن المترابطَيْن، حيث إن السوناتا هي ما يُشكّل، شكلًا ومضمونًا/ بُنيةً وفلسفةً، الحركات الأولى، على الأقل، لكونشرتات عصور ما بعد التّنوير؟

ثمّة عنصران هامَّان جعلا من الكونشيرتو منسجمًا مع روح العصر الجديد: عصر التنوير. الأول يكمن في الزّخم الجدليّ الممكن في بُنية السوناتا، حيث إن مكوّناتها الأولى التي تُستعرَض في بداية العرض السّرديّ (Exposition)، هي ما يحدّد طبيعة "التّصعيد الدرامي" و"الاحتدام السّرديّ" (Development)، الذي بات يحتلّ مساحةً وزخمًا أكبر في العصر الكلاسيكي المتأخر (مع أسلوب بيتهوفن الأخير) وما بعده، بتأثير أفكار وأدبيّات عصر التنوير، وإعلاء فكرة الشكّ والجدل على ثقافة اليقين التي أشاعتها الكنيسة في أوربا ما قبل التنوير. والعنصر الثاني الهام، هو إعلاء شأن الفرد، وتعميق مفهوم الفردانيّة الذي يشكّل عصب الكونشيرتو شكلًا ومضمونًا. وإلى جانب هذا وذاك، ثمّة تطورات ساهمت، كذلك، في تعزيز مسار الكونشيرتو، ليس أقلها التطور التكنولوجي لصناعة الآلات، وبروز نموذج جديد بات يُعرف بالعازف البارع (Virtuoso).

إذنْ، بين التقنيّة والفكر، وبهما معًا نهض الكونشيرتو عبر عصورٍ تتالت وتشابكت وتطوّرت.
فما معنى أن نؤلّف الكونشيرتو في عصرنا هذا؟ وما معنى أن نؤلّف "الكونشيرتو العربي" تحديدًا، على ضوء ما سبق؟

بينما ينطلق المسار الثاني، كما بات واضحًا، من فعل التأليف الموسيقي (أي "المؤلِّف والمؤلَّف") بوصفه استمرارًا للموسيقى الكلاسيكية الأوربية أو شكلًا من أشكال التفاعل معها، دون إغفال البحث، داخل البيئة الثقافية المحليّة، عن مكوّناتٍ تمنح مؤلّفاتهم الخصوصيّة والتميّز. إلاّ أن النصّ الموسيقي هنا، في هذا المسار، بوصفه خطابًا ولغةً وجماليّاتٍ وتحليلًا نفسيًّا سيميائيًّا للصوت والصّمت، يتصدّر المشهد ويعلو على الوقائع الاجتماعيّة والسياسية والاقتصادية والظرفيّة دون أن يُقصيها تمامًا.
نتتبع، في هذا البحث، مآلات هذَين المسارَيْن في زمن الـ "ما بعد" (ما بعد حداثة وما بعد كولونيالية وما بعد إنترنت)، عبر دراسة استنبات الكونشيرتو، على ضوء حضور الهجين وسؤال التفاوض واستدعاء الآخر الغرائبيّ.

من الناحية الجانريّة (النوع الموسيقي) سنركز الحديث في نوع موسيقيٍ واحدٍ أساسيّ هو الكونشيرتو، بوصفه نوعًا، لا يستدعي المكونات الموسيقيّة فقط، بل يستحضر كذلك الأشخاص عينهم، بوصفهم عازفين منفردين يمثّلون ما هو "غرائبيّ" (exotic) وأقلّويّ وهامشيّ، ضمن العلاقة مع خطاب الأوركسترا المركزيّ. ونأخذ كونشرتات العود تحديدًا، كنموذجٍ حصريّ في بحثنا. وسوف نفحص تفاعلات هذه المؤلّفات، عبر مَنْفَذَيْن: الأول- هو فحص المسألة من بوابة "التفاوض"، بوصفه تأثرًا ونقدًا وإعادة تأهيل، حيث يُشترط فيه أن يُنتِجَ الفاعلُ نصَّه الموسيقيّ على أرضه وبأساليبه هو، وأن يقوم بتعديل ما فُرِضَ عليه، لأنه مُرغمٌ على التعامل مع البنى القائمة، ضمن شروط القوة التي تنعكس حتمًا على الحقل الثقافي الموسيقي. وكذلك، بوصفه انتهاجًا لأكثر من منهجٍ في سبيل البحث عن حقيقة النصّ الموسيقي الذي تشكّله مجموعة الممارسات الموسيقيّة التي تعنينا في هذا البحث، وفحص طبيعة القواعد التي تتأسس عليها وتشكل القواسم المشتركة لها والتي تدلّ على عدد معين من المنطوقات أو الصّائتات (حالما تتجلى بوصفها منطوقًا موسيقيًّا صرفًا) وتشير إليها، مع العلم أن النص الموسيقي لا يقوم بالضرورة على المنطوق الكلامي (أو المُحاكي الغنائيّ) ولا على المسائل المنطقيّة ولا ينبثق بالضرورة كذلك عن ذاتٍ واعية، بل النصّ الموسيقي بوصفه تمفصلًا للمعرفة والسُّلطة في آنٍ معًا. والثاني- هو فحص المسألة بالتّشابك مع مفاهيم مثل "التنكّر/ التمويه" و"الآخر" و"الذات" و"الدالّ" و"الهجانة" و"الترحيل"، في ضوء أدبيات التحليل النفسي الهامة التي قدمها لنا جاك لاكان، وأفكار إدوارد سعيد التي تساعدنا في فهم الحدود والتمفصل داخل الاختلاف الثقافي، كما سنستفيد من الطروحات التي قدمها لنا "موقع الثقافة" لهومي بابا،

ودراسات التابع بحسب راناجيت جحا (Guha Ranajit)، وغاياتري شاكرافورتي سبيفاك (Spivak Chakravorty Gayatri) ودراسات رالف لوك (Ralph locke) حول الغرائبية (Exoticism) وما بعد الغرائبية، وجماليات الاستشراق عند كوجين كاراتاني (Kojin Karatani) وغيرهم.

عند النظر إلى "كونشيرتو العرب" لمارسيل خليفة، من المفيد لنا، نقديًّا، أن نستعير منهجنا من الموسيقى ذاتها، كما فعل إدوارد سعيد من قبل وفي سياقات أخرى، حيث توفر لنا آلية التقابل (Contrerpoint)، والتي تشكّل مرتكزًا أساسيًّا في اللغة الموسيقية الكلاسيكية الأوربيّة، منهجًا مفيدًا. وفي استخدامنا لهذه الآلية كآلية نقديّة (Contrapuntal Criticism)، إنما نضع ثيماتنا وموضوعاتنا في معرض التّضادّ، مع منح تمييز مشروط ومؤقت لكل موضوع يقابل آخر. هذا، بحيث لا يولد من ذلك تضادٌّ عدوانيّ إقصائيّ واستقطابيّ، بل تقابل مُثرٍ، يفتح المعنى، ويركز على نسبيّته داخل النسيج الكلّي للموضوعات المتقابلة. كما أن هذه المتقابلات لا تقتصر على موضوعات النسيج الموسيقي بمعزل عن التناسج مع العناصر غير الموسيقيّة والنصوص التحتية المتضمّنة والموازية للنص الموسيقي الصّائت. وإذا أردنا الاستفادة من ميشيل فوكو، فيمكننا الانزياح إلى مزيد من الرهافة داخل التعارضات والتضادّات لفهم وتمييز العلاقات اللا-خطيّة في الموسيقى وفي النقد، عبر استخدام مصطلحات قام فوكو بتطويرها، مثل (المُتاخمة أو المُجاورة adjacency)، و(التّتامّ أو التكامل complementarity)، و(التعالق أو الترابط correlation). (Arac, Summer, 1998)

تتشابك "النِّتاجات/ النصوص الصّرفة" للأعمال الفنيّة عمومًا، والموسيقية منها، مع النصوص التحتية بأبعادها الاجتماعيّة والسياسية

والآيديولوجيّة، بشرط ألا يؤدّي هذا التشابك إلى اختزال النصّ إلى ظروف إنتاجه. وربما من الأفضل، نقديًّا، أن نقتفي أثر الطرق التي تندمج فيها الشروط الظرفيّة للنص الموسيقي، بوصفه حدثًا حسّيًا محكوم بالشّرط الزمني والتاريخيّ، على نحوٍ عضويٍ يمَكّن هذه الشروط من نقل المعنى وإنتاجه. وهنا، لا يكفي إدماج النصوص التحتيّة للنص الموسيقي الصّرف دون طرح أسئلةٍ حول درجة وكيفيّة وعمق هذا الإدماج، ناهيك عن أن سؤال التشابك هذا، الذي يتّصف عادةً بالمُباشرة، وبالتّمثيلات والمحاكاة (بالمعنى الأرسطيّ للمفهومَيْن)[223]. (Aristotle on Music as Representation, 1994)، يُصبح أكثر إشكاليّة عند تطبيقه في الموسيقى الصّرفة من أيّ فنٍّ آخر أقلّ تجريدًا وبُكمًا.

"فقد ظلّت العلاقة بين الموسيقى (خاصة موسيقى الفن الغربي) والتمثيلات، لفترة طويلة، غير مباشرة في الأحيان التي لا تكون فيها خلافية بشكل صريح، وحقًّا، فقد لا يكون ثمّة سؤال في كل تاريخ جماليات الموسيقى، أكثر مركزية أو مصدرًا للإرباك من العلاقة بين الموسيقى والمعاني والدلالات غير الموسيقية التي تجسدها/ تعكسها/ تمثلها (أو تدعي أنها تجسدها... إلخ)". (بوفيه، 2001، صفحة 335).

[223] Representation & Imitation (mimesis).

مارسيل خليفة و"كونشيرتو العرب":
الاستدعاء، التمثيل والغرائبية[224]

ثمّة زخمٌ في مشروع خليفة الموسيقي، يتمثل في البعد الموسيقي الغنائي وتأثيره على مسار الأغنية اللبنانية والعربية وتطورها، كما في البعد الاجتماعي الوظيفي وتأثيره في تشكيل الذائقة العامة، وتماهي أغنياته مع الروح الجمعية العامة و"تأجيجها" في القضايا السياسية على نحو خاص. كذلك في بُعده التطوّري الذي انعكس في موازاة لغة الموسيقي للغة الكلام أو تقديمها على لغة الكلام؛ أي النزوع شبه الكليّ إلى لغة الصّمت، حيث الموسيقى تُفصح خارج تقوّلات الشِّعر والكلام. لكن، هذا الانتقال المثابر والثّريّ بتفاصيله وجمالياته، لا يخلو من أسئلة تنبثق من صُلب مشروعه الموسيقي الشائك، وتنفتح أمام مسائل ونقاشاتٍ فلسفيّة وثقافية هامة، فمنها ما ينطوي تحت سقف النقد المُقارَن (Comparative Criticism) (التّقابُليّ) المعني بالنصوص التحتيّة للنص الموسيقي؛ أي ما يتعلق بسؤال "الهُويّة" المرتبط بتشابك المكوّنات متعدّدة الحضارات داخل الموسيقى ومساءلة علاقاتها، أكانت تفاضليّة أم تفاوضيّة، تمازُجيّة أم تنافريّة، وذلك على ضوء السؤال الهام، وهو سؤال "الزمن" المتعلق بطريقة استيعاب الموسيقى في مرورها الفينتوئيليّ (Vinteuil passage)[225] من جهة، وضمن السياق ما بعد الحداثويّ وما بعد الكولونيالي (أو الأقلّويّ/ المهاجر) من جهةٍ ثانية. ومنها ما ينطوي تحت سقف النقد التّعارضيّ غير

---

[224] Evocation, Representation & Exoticism.

[225] نسبةً الى "السوناتا الفنتوئيليّة" (Vinteuil Sonata) المتخيّلة، التي تم وصفها في "البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست.

المعني بالنصوص التحتية؛ أي سؤال "التونالیّة (tonality)" مثلًا، بوصفها عصب النظام الرمزي الموسيقي عند خليفة، وكذلك، سؤال "الفنيّة" أو سؤال "الكيف" أو سؤال "الجمال"، وهو، في صيغه المختلفة، السؤال الذي يُعنى بطبائع ومكوّنات اللغة الموسيقيّة في ذاتها، من منظورها الموسيقيّ الصّرف.

هنا يأتي سؤال التّسمية في شقَّيْهِ: ينضوي الأول على اختيار النوع الموسيقي، أي الكونشرتو، الذي لا يمكن إغفال تداعياته الثقافية والموسيقية والتاريخية عند تناوله كنوعٍ موسيقيّ له جذوره العميقة في تاريخ الموسيقى الكلاسيكيّة الأوربيّة (الغربيّة)، في زمن ما بعد الحداثة وبعد الكولونيالية. ويكمن الثاني في الانحياز العرقيّ والتأطير النمطيّ في كلمة "العربيّ" التي تُحيل إلى مفهوم العرق، والذي "غالبًا ما يمنح مفهوم العرق السّجنَ علّةَ وجوده، وهو ينبثق في كلّ مكانٍ تقريبًا من ثقافة المقاومة". (سعيد، الثقافة والإمبريالية، 1997، صفحة 273).

يقول أدورنو إنّ الحكم بوضوح بشأن العلاقة بين الموسيقى الشعبيّة والموسيقى الجادّة لا يمكن إلا من خلال تمحيص دقيق وصارم للمميّزات التشخيصيّة الأساسيّة للموسيقى الشعبية، وقد أطلق على ذلك تعبير "المُعايرة" Standardization. ويُثني مُوضّحًا، إن البُنية الكاملة للموسيقى الشعبيّة قد تمّ تحديد معاييرها، حتى في تلك الحالات التي خضعت لمحاولات تحايل على المُعايرة. وتشمل المُعايرة، بحسب تحليله، السّمات الأكثر عموميّة كما تشمل أكثرها دقّة وتفصيلًا. ومن السّمات الأكثر شهرةً ما يتعلّق باللازمة (chorus) المكوّنة من اثنتَين وثلاثين خانة، والمحددة بمساحة صوتيّة لا تتجاوز الدّيوان الواحد (octave)، كما تجري مُعايرة الأوزان الإيقاعيّة، لا ضمن الأجناس الراقصة والأنماط النسقيّة

الواضحة والصارمة وحسب، بل كذلك فيما أسماه "المُميّزات" <الموضوعيّة>، أو "الطّبائع" (charakteren)، مثل الأغاني المخصّصة للأم والوطن أو كذلك الأغاني "التحديثيّة" (novelty songs)، وقصائد الحب، ومراثي الفتيات الضائعات... إلخ. والأهم من كل هذه المركبات هو حجر الزاوية الهارموني لكل ضربة في بداية ونهاية الأجزاء ضمن مسار المخطط المعياري؛ هذا المخطط الذي يؤكد أكثر الحقائق الهارمونيّة بدائيّةً بغض النظر عن مدى التناسق الناجم. أما التعقيدات فلا تترتب عليها آثار أو تداعيات، فيضمن هذا النظام الصارم ضبط الانحرافات عن المسار المُعدّ سلفًا وقولبتها مُعيدًا إيّاها إلى المواقع المألوفة من جديد، فلا يمكن بذلك وحده تحقيق أي تجديد أو تحديث حقيقيّ. هذا في حين نرى، على سبيل المثال لا الحصر، في الرباعية الوترية الأولى لشونبرغ كما في سمفونيته الحُجريّة (chamber symphony) الأولى، نرى الموسيقى تتصرّف وتتطور وكأنها تسعى إلى الانفصال عن ذاتها الأولى نحو مجهول ما، طيلة الوقت، دون هاجس العودة إلى رحم البداية.[226]

مارسيل خليفة، في مؤلّفاته اللآلية يخرج عن نمط "المُعايرة" الشعبية الذي ساقه أدورنو، من خلال الاستدعاء الآلي للموروث الشعبي، وهو موروثٌ غنائي بالدرجة الأولى. ومن هنا، فهو يسعى إلى الخروج من سطوة "اللغة" إلى الموسيقى "الصّامتة" (أي الصّامتة عن اللغة). وفي هذا الاستدعاء الآلي، الآتي من الماضي الموروث، كاستدعاء آلة العود مثلًا (أو التخت الشرقي)، ثمّة عنصر هام يتمثّل في الرغبة بمنح الآلة قيمةً افتقدتها في رصيدها الموروث، ونقلها من حيّز التّرافق الآلي للغناء واللحن

[226] E. Bloch, P. Palmer: Essays on the philosophy of music. p. 230.

المُغنّى، إلى حيّز التعبير الانفرادي المُستقل، بحثًا عن إثارة الشّعور وصقل الخيال، هذا النقل الذي لا يخلو من مغامرة، لأنه لا يركن إلى المألوف الشعبي، وفي هذا الصدد يقول مارسيل خليفة: "لقد غامرت بالعُود منذ البداية وصولًا إلى "جدل" ومن ثم المتتالية [الأندلس]، وما أعدّه اليوم من مداعبة للعود مع الرّباعيّ [عودان، رقّ، وكونترباص]. أحب أن أعترف للعود بقيمته. أحب أن أثير حساسيّة المستمع وأنقش خياله" (الموسيقا العربية، أسئلة الأصالة والتجديد، 2004، الصفحات 13-14). في هذا الاستدعاء، إذنْ، يتماهى المؤلّف/ العازف مع العود بوصفه صوتُه الشخصيّ هو، لا الصّوت الذي يردّد خلف نداء الموروث: "أحببت أن أكون ذلك الصوت، وليس صدى للتوليفة الموسيقية للموروث"، يُتابع خليفة. (الموسيقا العربية، أسئلة الأصالة والتجديد، 2004، صفحة 14).

في هذا التماهي الصوتي مع الآلة الموسيقية الموروثة فعل تمثيلٍ واضح، لكنه تمثيلٌ ينزاح من موقعٍ يُمثّل الموروثَ الجماعيّ مجهولَ المؤلّف، إلى موقع تمثيل المؤلّف الفرد الذي يحمل اسمه ومقولتَه، واغترابه في آنٍ معًا. ففي هذا التمثيل لا يتوقّف الإفصاح بالذهاب نحو الموسيقى (الصامتة)، التي تعبر عن ذاتها بأدواتها محض الموسيقية، بل هي اللغة التي من خلالها يصير التعبير عما لم يُفصح عنه بعد ممكنًا، وعما بدا ساذجًا بسيطًا في الموروث بطريقةٍ أكثر تعقيدًا. يقول خليفة: "أذهب إلى الموسيقا، لأن الموسيقا هي البديل المُتاح لي للتعبير عن كلّ شيء لم يتحقق بعد. أرى ورقة النوتة البيضاء تاريخًا ممتدًّا ملطّخة بشظايا وأنقاض وانبعاث في آن. أتساءل هل في بياض الورقة صدر يتسع لذلك الموروث؟ لإعادة كتابتها موسيقيًّا أوركستراليًّا، **تحويل البسيط إلى مركب**؟ ..." (الموسيقا العربية، أسئلة الأصالة والتجديد، 2004، صفحة 15).

في هذا التحوّل، من الغنائيّ المرتبط بالكلام إلى الموسيقيّ الآلي المُستقل عن الكلام، ما يُفسّر انتقال خليفة، بخياره هذا، نحو نخبويّة أكثر وجماهيريّة أقل، بحكم طبيعة الموسيقى الآليّة (الصّامتة عن الكلام) ذاتها الأقلّ قدرةً على التّمثيل بين الفنون. يقول لوك في هذا الصدد: "الموسيقى هي الفنُّ الأقلّ تمثيليةً، على نحو صريح، بين الفنون. أو قد يزعم البعض أنها ليست تمثيلية على الإطلاق. الطريقة الوحيدة الواضحة المتاحة للمنتجات الفنية أو الأدبية لاستدعاء مكان بعيد، هي من خلال إعادة إنتاج بعض ميزاته السطحية التي توحي بأنها تتضمّن، أو، في نهاية المطاف، تُلمّحُ بوضوح إلى معطيات تجريبيّة [empirical] جليّة لأيّ مستمع، لا تتواجد في الموسيقى عادةً. كيف يمكن للموسيقى، بدون مساعدة لفظية أو بصرية، أن تشير حتى إلى المستمع ذاته، ناهيك عن تمثيلها بدرجةٍ واضحة، مشاهد مرئية [...]؟". (Locke, 2008).

في حديثٍ لخليفة يؤكّد هذه العلاقة المتباعدة بين المتلقّي العربي والموسيقى التي لا تقول إلا ذاتها، كأنما هي من عالم آخر يزيدها اغترابًا:

"... ظلّت العلاقة بين المتلقي والموسيقا في الوطن العربي، موسومة بالتباعد، حيث ينظر المتلقي إلى الموسيقا وكأنه يمارس عملًا يعتبر من الأسرار التي تعتمد على الهبة الطبيعية والموهبة الفطرية...".

مع ذلك، فمن الصّعب أن نتحدث عن مؤلّفات خليفة الآليّة بوصفها تجريدًا لا يسعى إلى مُحاكاة الحياة وتمثيلها بشكلٍ أو بآخر، منفصلةً عن تجربته الخاصّة المُعاشة، خاصّة في الواقع اللبناني والعربي الذي لم يترك لخيار التجرّد المطلق، موسيقيًّا، فُسحةً واسعة. وهنا يقول خليفة:

"إن التحولات الحياتية التي تجابه الإنسان العربي مع عصرنا الحاضر تحتم علينا أن نحدد موقفنا تجاه الموسيقا العربية وكيفية جعلها في جملة الموسيقا ذات اللغة العصرية والمميزة في آن، لتجسد طموح أجيالنا الحاضرة

والمستقبلية [...] والمثل العليا التي دعتني إلى التأليف الموسيقي لم تكن مُثلًا جماليّة خالصة أو رغبة الموسيقى في التعبير عن ذاتها فحسب، وإنما كانت قبل ذلك كله ملاحظة الحياة المحيطة بي ومحاكاتها. لقد حاولت أن أصور الشرق بطريقةٍ أصيلة. وحتى تمازج الأصوات [...] كان له أثره في الاقتراب من طريقة ناس بلادنا في الإيقاع، في النغم، في المقام. لم يكن ذلك فقط في محاكاة الموسيقا الشعبية عندنا، وإنما درست بدقة هيكل الموسيقا الشرقية الشائعة وطريقة أدائها وبكل ما فيها من تطريب ومن صيحات ومن مواويل وآهات". (الموسيقا العربية، أسئلة الأصالة والتجديد، 2004، صفحة 17).

لكن، مهما بدا قول خليفة سهلًا، فعند التطبيق الموسيقي لن يكون بهذه السهولة، وهذا يعود إلى طبيعة الموسيقى ذاتها أولًا، من حيث إنها فيما تُمثّل الأشياء وتُحاكي الأحداث إنما تكون أقرب إلى طبيعتها هي من طبيعة وحقيقة الأشياء التي تمثّلها، كما أن هناك عنصر الغرائبيّة الذي يجعل من استدعاء ثقافة الهامش إلى حلبة خطاب المركز المُسيطِر بعيد المنال في مقاصده عن فهم المتلقي الذي لا ينتمي إلى هذه الأقلويات المتمثّلة في الموسيقى. يقول لوك في هذا الصدد، إن:

"إعادة إنتاج أصوات العالم الواقعي، أو التلميح إليها وإلى الأحداث والأساليب الموسيقية، مُتاحٌ لكن لا يمكن الاعتماد عليه: فحتى الآلات الموسيقية البسيطة والمألوفة مثل النّفير [أو البَوْجَلُ، آلة موسيقية نحاسية] لا "تدلّ [signify]" على نحوٍ لا لبس فيه. وبذلك، تصير العملية أكثر تعقيدًا عند تطبيقها على منطقة جغرافية ثقافية غير مألوفة وغرائبية. أسباب ذلك متفاوتة تمامًا في الطبيعة، اعتمادًا على ما إذا كان المرء يتحدث عن الأصوات غير الموسيقية أو الموسيقية". (Locke, 2008)

في الاستدعاء الموسيقي الآليّ، وفي التمثيل الذاتي الفرداني، وفي الاغتراب فعل مُقاومة، لا يركن إلى الثابت التراثويّ، بل يسعى عبر التحوّل نحو إعادة صياغةٍ للحياة، موسيقيًّا. يُتابع خليفة: "... نلتجئ إلى الموسيقا برؤيتنا لهذه الحرية وهذا الحب، ولنُفسد على الحياة استسلامها، ولنعِد صياغتها". (الموسيقا العربية، أسئلة الأصالة والتجديد، 2004، صفحة 15).

لكن، ثمّة عنصر آخر يبدو جليًّا إلى جانب مثلث الاستدعاء والتمثيل والاغتراب، وهو عنصر الغرائبيّة الذي يستدعي ثقافة الهامش وصوت الأقليّة.

تظل الموسيقى وسيطًا إشكاليًّا، بخلاف الفنون الأخرى، في قدرتها على تمثيل واستدعاء المكوّنات الغرائبيّة (exotic) للثقافات. ورغم عدم قدرة الموسيقى على تمثيل واستدعاء طرحة عروسٍ فلسطينيّة (كما تمثلها وتستدعيها لوحاتُ تيسير بركات[227]) أو نبتة صبّار (كما هي متمثّلة في لوحة لعاصم أبو شقرا)،[228] تمثيلًا لا حصرًا، إلا أن الغرائبيّة (exoticisim) موجودة في الموسيقى من خلال مَمَرَّيْن: "(الأول) ترجيع الصّدى، موسيقيًّا، أو محاكاة وتمثيل جوانب معينة (حقيقية أو متخيلة) من موسيقى الثقافة الغريبة؛ (الثاني) إدماج الموسيقى مع الكلمة والصورة المرئية والحركة المسرحية وغيرها من العناصر غير الموسيقية الأخرى". (Locke, 2008 , p. 334).

---

[227] فنان تشكيلي فلسطيني، مواليد مخيم جباليا، قطاع غزة عام 1959.

[228] فنان تشكيلي فلسطيني، من مدينة أم الفحم. (1961-1990).

في كونشيرتو العرب، يختار مارسيل خليفة نوعًا موسيقيًّا كلاسيكيًّا غربيًّا أوربيًّا هو "الكونشيرتو"، ولو من باب التّسمية الأدبيّة المجازية غير المُتقيّدة، ويختار أن يقوم من خلاله بعملية استدعاء (evocation) لعديد من مكوّنات الموروث الموسيقي "الشرقيّ" (غير الأوروبي). إنها تلك الذّخيرة التي يرتكز إليها خليفة ويعتبرها جزءًا من مكوّنه الثقافي الموسيقي الموروث، فاشتمل هذا الاستدعاء على الآلات الموسيقيّة "الشّرقيّة"، في حضورها التمثيليّ المباشر، أولًا، وعلى ذخيرة من المضامين اللحنيّة والإيقاعيّة التي تنهل من هذا الموروث نفسه، ثانيًا.

يُحيلنا هذا الاستدعاء إلى مسألتَين هامتَين أساسيّتَين، تكمن مشكلتهما في طبيعة التعريف ونزوعه إلى نقاء الهُويّة وتمييزها عن الآخر. فمن جهةٍ، ثمّة تأطير هُويّاتي انتمائيّ في العلاقة مع هذه المكوّنات الموروثة التي يتم استدعاؤها على نحوٍ تمثيليّ تقابليّ، ترى إلى المعرفة الموسيقيّة وأدواتها، لا بوصفها سيرورة من التّصانع والتّثاقف، بل بوصفها إعادة إنتاج للغرائبيّة الموسيقيّة التي استُنفذت في تاريخ الموسيقى الغربيّة:

"إن الغرائبيّة الموسيقيّة إشكالية، من حيث هي تمثيلٌ (أو استدعاء) في الموسيقى، أو بواسطتها، لثقافة **الآخر**[229]، التي هي عبارة عن شعبٍ أو وسط اجتماعي ما، غير ما ننتمي إليه..." (Locke, 2008 , p. 334)

"...لكنه يختلف اختلافًا عميقًا عن الشّعب أو الثقافة "الأم" في المواقف والعادات والأخلاقيات [...] وهذا التعريف، بالطبع غير مكتمل [...] فهو لا يحسم، أو حتى يُثير، السؤال حول كيفيّة تفاعل الموسيقى مع عناصر غير موسيقية في عملٍ ما، كي تستدعي ما تستدعيه [...] كما أنه يتلافى سؤال الدرجة التي يكون فيها على الموسيقى الناتجة أن تتشابه مع موسيقى المنطقة أو الثقافة المعينة...". (بوفيه، 2001، الصفحات 343-344).

---

[229] التشديد من عندي، وهو بديل عن استهلال اللفظة الإنجليزية بحرفٍ كبير: Other.

هنا نضيف إلى أسئلة بوفيه السؤالَ الذي يستدعيه اختيار "الكونشرتو" (غربي المنشأ والصُّنع والتاريخ) كنوعٍ (جانر) موسيقيّ يُؤلَّفُ تحت عنوانه ومظلته، كشكلٍ موسيقيّ ونوع، مؤلَّفٌ موسيقيٌّ "عربيّ"؛ فكيف نفهم اختيار مارسيل خليفة هذا؟ هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى، فإن تجريد الموسيقى، والثقافة عمومًا، من طبيعتها الهجينة، والعَوْدُ إلى التعريفات الكلاسيكيّة القديمة للموسيقى في أدبيّات الإغريق، ثم العرب الذين أخذوا عنهم، حيث من الصّعب الحديث عن موسيقى عربيّة، في "كونشيرتو العرب" أو في غيره، بالمعنى النقيّ للكلمة، دون وضع المفهوم تحت وطأة النقد والمساءلة والمُعاينة العلميّة. فمتى أسس العرب لمعرفةٍ أو علمٍ موسيقيّ؟ بينما "القدماء من اليونانيين هم أول مَن وضعوا قواعد العلم والمعرفة بهذه الصناعة <الموسيقى>، ... وأما العرب فقد أخذوا الموسيقى عن الفرس وعن المؤلفات اليونانيّة التي نقلوها في أواخر القرن الثاني للهجرة...". (الفارابي أ.، الصفحات 15-16). "وأولئك أخذوا من آخرين جايلوهم أو سبقوهم، وهكذا. ثم متى كان العرب هم أصحاب فكرة العود وصناعته؟ بينما "العود عند أكثر الأمم وجُلِّ الحكماء يونانيّ، أصحابُ الهندسة على هيئة طبائع الإنسان...". (المسعوديّ، مروج الذهب ومعادن الجوهر ، 1964، صفحة 224).

إن في هذا العَوْدِ الاسترجاعيّ والإرجاعيّ (retrospectively & anachronistic) من جهة، والاستسلافيّ (atavistic) من جهة ثانية، إلى التعريفات الكلاسيكيّة القديمة للموسيقى في أدبيّات الإغريق ثم العرب (القرن الثاني إلى الرابع هجري) ، إعادة استدعاءٍ لمبدأ التمثيل (Representation) بمفهومه الأرسطيّ، والذي تبناه الفارابيّ فيما بعد: "ولما كانت أسباب المعرفة والعلم بالموسيقى، إنما تؤخذ مبادئها من أصل

الأمر الطبيعيّ الحاصل في الألحان الإنسانيّة الكاملة وما يلحقها، فبديهيٌّ أن انتقالات النغم وترتيباتها على طورٍ آخرَ لا يُعدُّ طبيعيًّا بوجه ما، هو أصنافٌ في ضروب الصّناعة النغميّة التي تُسمع من الآلات إطلاقًا في تراكيبَ تصوُّريّةٍ يُقصدُ بها نحو الألحان الكاملة فتقصر عنها، أو يُقصد بها نحو تمثيل الأشياء الحقيقيّة في صورٍ صوتيّةٍ فتقصر عنها كذلك...". (الفارابي أ.، صفحة 21).

بعكس التصوّر الأرسطي/ الفارابيّ للموسيقى من حيث هي فنُّ محاكاةٍ وتمثيل، (جبران و.، فن الشعر لأرسطو: قراءة موسيقيّة للمحاكاة والتمثيل، 2020)، فإن "الموسيقى ليست فنًّا تمثيليًّا في المقام الأول مقارنةً بالأوصاف اللفظيّة والصور البصريّة" (بوفيه، 2001، صفحة 342)، حيث تتفق الأدبيات الما بعد حداثويّة وما بعد كولونياليّة أن في هذا التمثيل استدعاءٌ للاختلاف، الذي يثير أسئلةً جديدة إلى موضوعنا. ففي كتابهما "الموسيقى الغربية وأغيارها: الاختلاف، التمثيل والمقاربة في الموسيقى"، يطرح كلٌّ من بورن وهيزموندهالغ أسئلة في غاية الأهمية، نذكر بعضها: "كيف نتصور الاختلاف في الموسيقى؟ وهل يتم استدعاء الاختلاف موسيقيًّا حين تُوظَّفُ الموسيقى، وهي وسيط لا تمثيليّ في جوهرها، (على نحوٍ مُفارقٍ paradoxically) لكي تمثّلَ، عبر صيغ [أشكال] موسيقيّةٍ، ثقافةً أخرى، وآخرَ ما؟ ما الذي تتضمّنه باستدعائها حدودَ الخطابات الجمالية-الموسيقيّة المتأصّلة في مهرفة التمثيل، أو مقاربة موسيقى أو ثقافةٍ أخرى داخل الموسيقى؟ أو هل تنطوي على أن مفهوم المبنى الموسيقي الخاص بهُويّةٍ بعينها قد يستبعد أو يتنصّل من موسيقى أخرى؟". (Born & Hesmondhalgh, 2000, p. 1).

إذا كان الاستدعاءُ (evocation) هو مفتاح المُشكلة، والذي بواسطته شاركت الموسيقى في تمثيل "الآخر" عن طريق ربط نفسها بالمكوّن اللفظي تارةً أو عناصر موسيقيّة استعاريّة أو غير موسيقيّة بصريّة وسواها تارةً أخرى، فكيف نظر الغرب (صانع الكونشرتو) إلى الغرائبيّة ومعالجاتها؟

في كتابه "الغرائبية في الموسيقى الغربية" يتحدث جوناثان بيلمان بإسهاب حول هذه المسألة الشائكة، وهو يُعرّف الغرائبيّة في الموسيقى من حيث يتم استخدام موادَ موسيقيّة لاستدعاء أماكن نائية أو أطر ومرجعيات لا غربيّة، فيتم استعارة مواد وإيماءاتٍ موسيقيّة ذات طابع تمثيليّ يسهل التعرّف عليها، ثم تتم معالجتها بالأدوات الموسيقيّة الغربية بأساليب مألوفة للسّمع الغربي، بعد أن أُضفيت عليها الألوان والإيحاءات الغرائبيّة. (bellman, 1998).

في "كونشيرتو العرب" استدعاء مباشر وحَرْفيّ لذخيرة الشرق، الذي "يتعارض" مع الغرب، بمكوناته الآلية (آلات التخت الشرقي، وهي ليست جزءًا من التركيبة الأوركسترالية) والإيقاعيّة (الإيقاعات الصّائتة المرافقة للألحان، وهي ليست ضمنيّة في لغة الأوركسترا، حيث "الإيقاع" يسري مُستبطَنًا داخل الآلات غير الإيقاعية عمومًا، وبوصفه نبض الموسيقى الداخلي لا وقع أقدامها) واللحنية الموروثة أو الاستعاريّة (وهي وإن وُجدت في النتاج الموسيقي الغربي، وخاصة في الحقبات القوميّة، فهي ليست في متن اللغة الموسيقية الكلاسيكية الإبداعيّة والفردانية). إذنْ، ففي هذا الاستدعاء المباشر للمكونات الشرقية إحالةٌ إلى مفهوم التمثيل من جهة، وإحالة إلى الآخر أو استدعاء للغرائبي.

إننا هنا أمام عمليّة تؤسّس لإعادة تنميط الشرق من بوابة الشرق ذاته، بعد أن تم تنميطه عبر تاريخ الاستشراق وخطابه وأدواته. وحين استشهد إدوارد سعيد بأنور عبد الملك، فقد أوضح مسألتَين هامتَين: الأولى هي مسألة الآخريّة واستدعائها بوصفها فعلًا استشراقيًّا، حيث يَعتبرُ الاستشراق "الشّرقَ والشرقيينَ "موضوعًا للدراسة" موسومًا بآخريّةٍ، بوصفه كل ما هو مختلف، سواء أكان ذلك "فاعلًا" أو "موضوعًا للفعل"، غير أنها آخريّة مُكوّنة، ذات طبيعة جوهرانيّة خالصة. و "موضوع" الدراسة هذا سيكون، كما هي العادة، سلبيًّا، لا مُشاركًا، مَوْهُويًا ذاتيّةً "تاريخيّةً"، وفوق كلِّ شيء، غير فاعل، غير مستقل الوجود، غير ذي سيادة بالنسبة لنفسه: والشرق الوحيد، أو الشرقي الوحيد أو "الفاعل" الوحيد الذي يُمكن أن يُعتَرَف به هو، في الحدّ الأقصى، الكائن المُغرَّب المُسْتلَب فلسفيًّا، أي شيء آخر غير ذاته بالنسبة لذاته، مُموضَع، مفهوم، مُحدَّد –ومفعول– من قِبَل الآخرين". (سعيد، الاستشراق: المعرفة، السلطة، الإنشاء، 1995، صفحة 121). والمسألة الثانية هي مسألة الغرائبيّة، لا بوصفها إحالةً إلى الغريب فقط، بل إحالة إلى ما هو "ما ورائيّ" و "لا تطوّريّ" كذلك، ما يؤسّس إلى خطاب تنميطيّ عنصري، حيث يتبنى المستشرق تصورًا جوهرانيًّا للآخر (بلد، أمة، ثقافة...) "يُعبّر عن نفسه عبر علم أنماط عرقي مميّز... ينتقل إلى العنصريّة [...] موصوفًا بوضوح بلغةٍ ما ورائيّة (ميتافيزيقيّة) – وهو جوهر يُشكّل الأساس المشترك، غير القابل للتحوّل، [...] وهو، في آنٍ واحدٍ، "تاريخيّ" برجوعه إلى فجر التاريخ، وجوهريًّا كيْ تاريخيّ، لأنه يجمد الكائن "الموضوع" داخل خصوصيته اللا تطوريّة...". (سعيد، الاستشراق: المعرفة، السلطة، الإنشاء، 1995، صفحة 121). لكن ثمّة مسألة ثالثة هنا، وهي مسألة لا

يتطرق لها في كتابه الاستشراق، كما لا يُمكن إغفالها في البُعد الإنتاجيّ لكونشيرتو ضخم يُعزف في مسرح Royal Albert Hall، وبقيادة المايسترو لورين مازل، يستدركها إدوارد سعيد في "الثقافة والإمبريالية" لاحقًا، عندما يتحدث عن السياق الاستهلاكي للثقافة، في عالمٍ تتعدّد فيه جنسياتُ رأس المال حيث تتمثّل الملامح المركزيّة لوصفة ثقافة الاستهلاك:

"في علاقة جديدة مع الماضي مبنيّة على المُمازجة pastiche والحنين، وفي اعتباطيّة جديدة انتقائيّة في المُنتَج الثّقافي، وفي إعادة تنظيم الفضاء...".
(سعيد، الثقافة والإمبريالية، 1997، الصفحات 379-380).

هل نضع "كونشرتو العرب" في موقع اللا-غرب بوصفه "آخرَ" للغرب، أم في مكانٍ يُعرّف تكوينَه وهُويّته داخل تشكيلات الحداثة التي صاغها الغرب نفسُه خارج مصادر هُويّته "النقيّة" في قوميّتها ودينيّتها، أو في مكان تتشكّل فيه الهُويّة انطلاقًا من أشكال انبلاجها عن قلقها الحداثيّ وكدرها الوجوديّ؛ في ذلك المكان الهجين الذي تنفلت منه الثنائيات الفجّة التي يجري تداولها تحت مسمّيات الشرق والغرب، الذات والآخر، السيّد والعبد وغيرها؟

كيف نرى إلى استدعاء الموروث الفلكلوري، البيئي، عبر الأداة أو اللغة أو الاستعارات، إلى الكيان الأوركستراليّ الغربيّ على نحوٍ مباشر كما هو في "كونشيرتو الباندونين" لبياتسولا (Piazzolla, 1990) أو في "كونشرتو العرب" لخليفة (Khalife, Arabian concerto, n.d.)، عندما نلقي بنظرةٍ على الاستدعاء الفلكلوري في تاريخ الموسيقى الكلاسيكيّة؟

في عام 1913، سافر المؤلف الموسيقي الهنجاري بيلا بارتوك (Béla Bartók) إلى الجزائر للبحث عن الموسيقى الشعبية العربية، وسجل الفلاحين العرب فيما يؤدون موسيقاهم. لا يكشف تحليله للتوثيق الذي أجراه، ثم التأليف الحر الذي أعقبه بإلهام من هذه الموسيقى الشعبية العربية، معالجته للعناصر الموسيقية التقليدية -اللحن والإيقاع والانسجام- وحسب، ولكن أيضًا في الإدماج الجديد للجِرس الغرائبي، المُصوّتيّة (sonority) والمقامات وأنماط الإيقاع، الولولات والزغاريد والتعاويذ. (Parker, Sep., 2008).

هنا، وتحت شرط التشابك الثقافي، يفترق المساران/ الخطابان في فهمهما للاختلاف، الذي يكون منطلقًا أو هدفًا أو كلاهما معًا عند المؤلفين الموسيقيين العرب. فالمسار الأول، وهو ينطلق من الموروث الثقافي الموسيقي بوصفه هُويّة مميّزة، يجري قراءة هذا الاختلاف بوصفه تمثيلًا، ثم قراءة تمثيل الاختلاف على أنه محاكاة وانعكاس لخصائص اثنيّة أو ثقافيّة متعيّنة مُسبقًا، راسخة في "لوح التراث المحفوظ". هنا، يُصبح استخدام الأوركسترا استخدامًا تكنولوجيًّا وحسب، في خدمة "الحنين إلى الماضي". إننا أمام لحظة تحول تاريخي، تبزغ فيها أنواع من الهجنة الثقافيّة كنتيجة لعملية تفاوضٍ معقدة، تختلف بين مشروع وآخر، وبين مؤلّفٍ موسيقيٍّ وآخر، لكنها تتشارك في كثير من الخواص.

تلجأ بعض التجارب إلى التراث بحثًا عن هامش القوة والامتياز. لكن القوة والامتياز، وبالتالي ما يُسمّى "الهُويّة" التي تسعى هذه التجارب إلى تحقيقها من خلالهما، لا تستند إلى هذا التراث وقدرته على الاستمرار بقدر ما تلوذ به، لا كما هو، بل كما يُعاشُ في تجربة الأقليات وثقافات الهامش، وفي التجربة الذاتية للمؤلِف، داخل الشروط التي تكتنف ممارساتها وخطاباتها، بكل ما فيها من تناقضات. فإن الزخم الحاضر في "التراث" هو جزءٌ من أشكال تعيين الهُويّة، من حيث هو استدعاءٌ للماضي ليلقى تمثيلاته في الحاضر، وهو ما يدفع بالتراث إلى ابتداع زمنيّاتٍ ثقافية مُغايرة. (Bhabha, 2004).

يُظهر النظامُ التمثيلي، الذي يقدمه الآخر الغرائبيّ بوساطة التنكر والتمويه، مجموعةً من الدّوالّ التي يعبر بها الآخر عن ذاته من خلال الخطاب المسيطر الكولونيالي ولغته؛ فمفهوم "الحضور" بحسب جاك

لاكان، هو الهيمنةُ على الواقع من خلال خطاب السلطة المسيطر على المجال الثقافي والاجتماعي، والذي يحاول الآخر (الغياب)، بوصفه مفهومًا كذلك، أن يظهر فيه من خلال التنكر والتمويه والتلاعب والتحايل عبر استدعاءاتٍ مباشرةٍ أو رمزيّةٍ أو استعاريّةٍ، أو من خلال توظيف مقولات وثيماتٍ شعبية تفرز ما لم يُفصَح عنه مما يتسلل من نصوص الغياب (الآخر) التحتيّة، عبر فراغات وثغرات في خطاب الحضور ذاته، الذي يَعمل الخطاب الكولونيالي (بحسب بابا) على تغييبه وإحلال الذات الكولونيالية في تمثيله له.

في تناولنا "للدّال" (sign)، فإننا، إنما نفحص إمكانيّة وجود علاقة تفاوُضيّة بين الأوركسترا، بوصفها طرفًا يمثّل خطابًا سُلطويًّا مَهيبًا مُحمّلًا بذخيرةٍ (Repertoire) هائلة، من جهة، وبين التّخت الشرقيّ (قليل العدد) الذي يمثّل ذلك الجسم الدّخيل (الذي تمّ إدخاله) على الأوركسترا الغربية، حيث يُقدّم هذا "التّخت" عرضًا جديدًا، هو أشبه بـ"الإنجيل النباتي" (كما جاء في المثال الشهير في "موقع الثقافة" لبابا) الذي يُطالب "آكلي اللحوم" بقراءةٍ جديدة لهذا "التّخت/ النصّ" الغرائبيّ الآخرويّ، منطلقًا من أن ما يدخل إلى جوف هذا "الكائن" الشرقيّ من خارجه لا يمكن أن يتسبب في تلويث هُويّته (النقيّة/ الثابتة)، فهو كمن يستدخل (Internalizes) الأوركسترا إلى جوفه، بوصفها "لُقمةً" تدخل لتُشبِعَ فراغَ الحضور "الناقص"، فتكون أداةً لا تقول بقدر ما تُضفي على القول ظلالًا وألوانًا، ثم تخرج من جديد بعد أن يبدو القولُ الآمنُ والقارُّ في تمثيله الهُويّاتيّ (العربيّ) كمن أخذ معنى جديدًا، فأُعيدت ترجمته عبر نُطقٍ أوركستراليٍّ "كولونياليّ"، ليعود ويكشف عن موقعٍ تفاوُضيٍّ جديدٍ مع

خطاب الأوركسترا السُّلطويّ ويُقاومها رمزيًّا أو اجتماعيًّا. (Bhabha, 2004).[230]

"إن كلًّا من الهجنة، والتّجاذب، والانشطار، والاختلاف الثقافي (وليس التعدديّة الثقافية)، هو ما يشقُّ الهُويّة ويجعلها ضربًا معقّدًا من التقاطع والتفاوض بين فضاءاتٍ مكانيّةٍ وزمانيّاتٍ تاريخيّةٍ ومواقع للذات متعدّدة." (Bhabha, 2004). هنا تكون الهُجنةُ منطقةَ قلقٍ، لا تنفصل عن اللا-إنسياح السيروري والخلافي لـ "ما بعد (beyond)" (حداثوي، كولونيالي)، حيث الحاضر القلق الذي تُقيم فيه الموسيقى ليس موجودًا لا في "هنا" ولا في "هناك"، ولا في الحضور الثقيل للماضي المُكتمل والمنتهي على أرض الثقافة المنشغلة بتمييز ذاتها، ولا في الإصرار المُلح للمستقبل المهاجر في المُخيّلة، ولا بينهما، بل بوصف كلٍّ منهما آخره، بل وآخريّة آخره كذلك؛ في الموسيقى حيث الصّمت، ذلك "المُستقبَل" الذي لم يُفصح بعد، بل هو آخره الصّائت، لكن هذا الآخر/ الصّوت (المُفصِح)، هو ليس شيئًا سوى آخره الصّامت. وبين هناك وهنا (هنا-ك-هنا)[231] تصير الكاف مرآة لـ **هنا** بوصفه آخر هناك، عبر سيرورة انعكاسات لانهائية. ولكن، عندما يكون الإصرار واضحًا، في الكونشرتات العربيّة، على عدم الاكتفاء بنصّ موسيقي مجرّد من مؤلّفه بوصفه كائنًا اجتماعيًّا فإن الحديث هنا عن "صمت النصّ الموسيقي"، اجتماعيًّا، لا يعني الفناء (annihilation) (أي موت المؤلّف)، وبالتالي، فإن "صائتيّة النصّ الموسيقي"، اجتماعيًّا كذلك، لا تعني التجلّي (epiphany) (أي ولادة الذات).

---

[230] غالبًا ما أعتمد ترجمة ثائر ديب لكتاب هومي بابا "موقع الثقافة" إلى العربية.

[231] يمكن استخدام لعبة اللغة هذه بالإنجليزية كذلك، للدلالة: here-t-here.

ما هذه الـ "ك " إذًا؟ وكيف تعمل في واقع الثقافة؟

حيث توجد الهُجنة، لا يعود مهمًا "ما ينطوي عليه كلّ قولٍ بالهُويّة، بل المضيّ بالتفكير أبعد من سرديّات الذات الأصليّة والبدئيّة والتركيز على تلك اللحظات والسّيرورات التي يُنتجها الإفصاح عن الاختلافات الثقافيّة. (Bhabha, 2004, p. 42)، هذا من جهة، ولكن، من جهةٍ ثانية، فإن التأكيد هنا هو على السيرورات لا بوصفها مُنتَجَ هذا الإفصاح، كما يقول (بابا)، بل من حيث هي، كذلك، مُنتِجة باستمرار للاختلافات التي تُعرّف، وتُعيد تعريف، الذات الفاعلة طالما هي فاعلة. "إن هذه السّطوح البينيّة أو الفُرجات الخلاليّة البازغة –من تداخل ميادين الاختلاف وانزياحها– هي المكان الذي تخضع فيه للتفاوض". (Bhabha, 2004, p. 43).

في زمن الـ "ما بعد"، يمضي الموسيقي العربي إلى ماضيه الامتيازيّ، إلى مساحات الاختلاف التي يفرزها الحاضر، ليُحقّق ما يراه مستقبلًا لهُويّةٍ موسيقيّة لا تؤكّد ذاتَها إلا لكي تنفيها.

ثمّة نماذج، في كتابة الكونشيرتو، عند المؤلفين "العرب"، تنزع إلى تمويه الحضور المباشر للمكوّنات التراثيّة والبيئيّة والثقافية المباشرة؛ بمعنى أن تستحضر الذات العربيّة (إن صحّ التعبير) لا بوصفها حالة غرائبيّة أو إثنيّة، بل بوصفها ذاتًا إنسانيّة أكثر اتّساعًا وتجرّدًا من وجودها "الفلكلوري" الظاهر.

يمكن القول إن هذا الخيار هو الأكثر مَيْلًا إلى البحث عن قواسم مشتركة بين الثقافتين، أو أكثر ميلًا إلى حضورٍ غير صارخ يؤثّر على الخطاب الموسيقي الأوركسترالي الغربي، بمركزيّته وهيمنته، دون أن يؤثر ذلك على ظهوره هو في الميدان الذي يرتكز عليه هذا الخطاب المُسيطِر، لكن عبر تمثيلٍ مُمَوَّهٍ ومتنكّرٍ في ملعب الفاعل الأوربي (الغربي). هنا، يصير فعل التّمويه أو التنكّر كنايةَ حضورٍ، لكنه، بهذا الحضور المتنكّر، يُساهم في إقرار التّمثيلات الغربيّة المُهيمنة، التي يرى إليها بوصفها أداةً و"شكلًا" و"إطارًا" متطوّرًا يمكن من خلاله، ومن خلاله فقط، تمثيل الذات العربية في أبعادها الوجوديّة العميقة، وضمن "فضائها الجغرافيّ"، (كما يقول خوري) على نحوٍ لا يُمكن فعله بالأدوات التقليديّة (التخت الشرقيّ مثلًا). وحين سألته عما يقصده بـ "الفضاء الجغرافي"، ومفهومه لتوظيف الأوركسترا في هذا السياق، قال:

> "ربما ما أقصده ببساطة، هو منح المُستمع، عبر أسلوبي الخاص، ذلك المُتّسع من الاستمتاع والشعور بالارتياح، لكن، في الوقت نفسه، أمنحه مُتّسعًا للتفكير في اللحظة الموسيقيّة العينيّة وما يحدث فيها. فالأوركسترا الغربية هي، بالنسبة لي، إذنْ، الشكل وليس المضمون أو "الرّوح". وهذا لا يعني بالضرورة أن تستخدم المكوّنات الشرقية المباشرة، مثل نظام المقام أو

الإيقاع الصّوتي، لكي نعبر، أو نستحضر، موروثنا في الموسيقى. وأعتقد أنني، بهذا الأسلوب، كنت أكثر إقناعًا، للغرب نفْسِه، بلغتي الموسيقيّة من مؤلفين موسيقيين أوربيين كبار حاولوا استحضار الشرق في أعمالهم على نحوٍ "استشراقيّ" أو آخر.
التّقنيّة لا تُترجم الإحساس بالضرورة. وثمّة فارقٌ بين أن تمتلك "حسًّا ما" غير قابل للترجمة، وبين أن تمتلك التّقنيّة وحسب." (جبران و.، موسيقى عربية صامتة، حوارات مع مؤلفين موسيقيين عرب، 2022).

إن التنكر في منظور هومي بابا، هو "إعادة كشف عن تمثيل لمجموعة من العلاقات التي تدل على هوية ما أو معنى ما، دون استحضارها على نحو مباشر ومُفصِح. فهو تمويه قد يؤدي إلى الوقوع في حقل التشابه دون أن يكون لهذا التشابه الناتج عن التمويه أي جوهر مشترك مع الخلفية التي يريد أن يتقارب معها، ولكنه في الوقت نفسه يهدف إلى إظهار شيء أو البوح بشيء يدل على الهُوية، أو المعنى الذي يسعى إلى تأكيده". (الساعدي، 2018).

تكمن قيمة ما يفعله المؤلف الموسيقي هتاف خوري في "كونشيرتو الفيولا والأوركسترا" مثلًا، وعلى نحوٍ نموذجيّ، حيث يصنع أشكالًا ويُقيمُ وضعيّاتٍ ومومنتومات (زخم) موسيقيّة تجسّد نوعًا من الانفتاح ذي علاقة وثيقة بالسيولة، أي تلك الحركة التي لا تسير باتجاه واحد، بل ذهابًا وإيابًا، بعيدًا عن استدعاء (evocating) أي طريقةٍ تزعم خصوصيّةً أو جوهريّةً ما للوجود العربي الأصلانيّ. فالهُويّة التي تُطلّ أحيانًا من "آذانِ مسجدٍ" متخفيّ خلف أنسجة الأوركسترا المتنافرة بشفافيّة، أو تعلق رائحتها في موتيفٍ كاليجرافيّ (calligraphic) شرقيّ أنيقٍ، خجولٍ، وغير متكلّفٍ، لا يُحاكي موروثًا ولا يُمثّل شُعورًا جمعيًّا يطغى على متعة وحكم

الذائقة الفردانيّة، فيعزز الاختلاف الثقافي (لا التعدد الثقافي) ويُبرز هُويّته وبصمته الشخصيّة الأقلويّة بوصفها انشطارًا وتنافرًا لا يحنّ إلاّ إلى وجوده المتشكّل داخل أنسجة الموسيقى التائهة ذاتها، بحثًا عن وجودها الشخصيّ، في عمليّة اغترابٍ عن الذات الأصلانيّة بوصفها إرثًا جامدًا مكتملًا. من هنا، فإن الفيولا، ذات الصّوت الرّماديّ الهجينيّ، هي صوت الفرد الهجينيّ، داخل الجماعة، الذي لا يُفصح عن ذاته في تماهٍ كاملٍ مع الأوركسترا، بل يُعيد إنتاج صوته وذاته عبر خروجه الأنيق من هذه الذات، لا عبر تقوقعه فيها والسعي إلى إثباتها؛ فالإثبات هنا هو الوجه الآخر للعزلة. لكن المؤلف الموسيقي هتاف خوري، "يُجبر" الأوركسترا على الإصغاء إلى الفرد الهجينيّ المتحدث بلغةٍ لا تستدعي هُويّتها بوصفها اكتمالًا تصادميًّا لا مُتّسع فيه للآخر، ولا بوصفها تلك الغرائبيّة (Exoticisim) التي تُرجّع الصّدى وتحاكي أو تمثل جوانب معينة (حقيقية أو متخيلة) من موسيقى الثقافة الغريبة.

يميل خوري إلى استخدام مصطلح "الفضاء الجغرافي" للتعبير عن التميّز الذي تحظى به الذات المُبدعة، وفي هذا "الفضاء" تتحدّد ملامح الزمن؛ الزمن الموسيقيّ والزمن الوجدانيّ في آنٍ معًا.

وفي معرض سؤالي له إن كان يُشير هنا، ضمنًا، إلى أن "إيقاع"، أو "زمن"، أو إحساس "الإنسان الشرقي" بالفضاء الجغرافي، مختلف عنه عند "الإنسان الأوربي أو الغربي" عمومًا، كان جوابه:

> "إن الزمن في الموسيقى هو مكوّنٌ عضويٌّ موجودٌ في صُلب اللغة الموسيقيّة. أعتقد أن الإحساس بالزمن هو مسألة تتعلق بعلاقة الإنسان بالنظام؛ أن تتحرّك في حياتك وفق نظامٍ وتتنقل وفق نظامٍ دقيقٍ من المواعيد، وتنظم أوقاتك ومهامك وحجم إنتاجك... إلخ أو أن تتفلّت من النظام وتتحرّك "بحريّةٍ" دون قيدٍ صارم، ودون مواعيد دقيقة... إلخ– هنا، ثمّة فارق، في

العموم، بين الإنسان "الغربيّ" والإنسان "الشرقيّ"، إن صح التعبير. بهذا المعنى، يصير الزمن، بوصفه نظامًا شعوريًّا، وثقافةً، يصير محكومًا بما أسميناه "الفضاء الجغرافي". إذنْ، من حيث لا تدري، في لا وعيك، ربما، تنعكس علاقتك الحسيّة بالزمن في مرايا الموسيقى التي تنبثق منك، وترتدّ على المتلقّي على نحوٍ أو آخر. (جبران و.، بلاغة القلق، حوارات مع مؤلفين موسيقيين عرب، 2022).

حين سألته عن أسباب عدم استحضار الآلة الشرقية في أعماله الموسيقيّة، في سياق الحديث عن طبيعة التمثيلات الثقافية داخل المؤلَّف الموسيقي، أجاب:

"صحيح أنني كتبت الكثير للأوركسترا الكلاسيكية الغربية. وأنا لم أكتب أبدًا موسيقى للتخت الشرقي. ولم أكتب أعمالًا تتضمن آلاتٍ شرقية. ليس هذا تعبيرًا عن موقفٍ ما، وليس هو بقصد. وأعزو ذلك، ربما، إلى أنني لم ألتقِ في حياتي بعازفٍ شرقيّ أشعر معه بنديّة العلاقة المطلوبة بين المؤلف والعازف ." (جبران و.، بلاغة القلق، حوارات مع مؤلفين موسيقيين عرب، 2022).

نحن هنا أمام نموذجٍ مركّبٍ لما يُسمّى بالنظام التمثيلي الذي يقدمه **الآخر**(الشرقيّ) عن طريق التّنكر والتّمويه ، تنبثق من خلالها مجموعةٌ من التعابير والعلامات الموسيقيّة الفارقة التي يعبر بها هذا **الآخر** عن ذاته، وعن "فضائه الجغرافيّ"، من خلال الخطاب الموسيقي الكلاسيكي الغربيّ المسيطر، والذي يهيمن على الواقع من خلال خطاب سُلطوي مركزي مسيطِر على الأطر الثقافية والاجتماعية، التي يحاول **الآخر** (الشرقيّ) المُغَيَّب أن يتمحضر فيها من خلال التنكر والتمويه أو التلاعب والتحايل مع صورٍ تعبيريّةٍ وعلاقات غير صريحة، أو من خلال وسائل تعبير عديدة لا حصر لها، أو (كما عند آخرين)، من خلال توظيف المقولات الشعبية

والنمطيّة، التي تفرز المقاصد الخفية مما يتيح يتسلل للمُغيّب، أو **الآخر**، **أن يتسلّل** عبر ثغراتٍ في خطاب الحضور المركزي.

من هنا، يركز خوري على أن أداة هذا الخطاب (أي الأوركسترا) هي الشكل والأداة وحسب، فيقول:

"حين أكتب للأوركسترا، فهي تمثل، بالنسبة لي، الشّكل الأداة، وليس المضمون، وهذا ما يُبعدني عن "الخطاب الغربي"، مُبقيًّا على مسافةٍ (جغرافيّة/ معنويّة) بيني وبين هذا الخطاب. ثمّة حوارٌ فيما أكتبه؛ لكنه ليس حوارًا بين شرقٍ وغرب، بل هو بيني (كمؤلّف موسيقي) وبين المتلقي، عبر الأوركسترا بوصفها وسيطًا بيننا. وهنا، أود أن أؤكد أنني، حين أكتب الموسيقى، فأنا لا أفعل ذلك لكي أعلن صارخًا: "اسمعوا ما لديّ لأقوله لكم!"، لكنني أكتب بهمسٍ، من أجل المتعة وإثارة الأسئلة والمحاورة". (جبران و.، موسيقى عربية صامتة، حوارات مع مؤلفين موسيقيين عرب، 2022).

في كونشرتاته، لم يستحضر هتاف خوري أي آلةٍ موسيقيّةٍ شرقيّة على نحوٍ صريحٍ ومباشر، كما فعل آخرون، كلٌّ على طريقته، مما جعله مؤلّفًا بعيدًا عن خيار الاستنبات (plantation). وهنا يتطرق خوري إلى قالب الكونشيرتو يقول، في حواري الذي أجريته معه:

"قالب الكونشيرتو، بالنسبة لي، يتمتع بأهميّةٍ خاصّة. لكنني لم أستخدمه يومًا كقالبٍ غربيّ صرف ومُقَيِّد، بل استخدمته بما هو يخدمني؛ فلم أكتب مثلًا كونشيرتو من ثلاثة أجزاء، كما هو مألوف كلاسيكيًّا، بل كنت أكتفي بحركةٍ واحدة أُقيم من خلالها ذلك الحوار، الذي هو في صُلب فكرة الكونشيرتو، بين الآلة الانفرادية (أو أكثر) وبين المجموع الأوركسترالي؛ إنه، أي الكونشيرتو، مُعادلٌ ما للتخت الشرقي، لكن بسعةٍ أكبر ولغة أكثر تعقيدًا. وعبر الآلة الانفرادية في كلّ كونشيرتو أكتبه، إنما أعبّر عن نفسي وأسرد

قصّتي الشخصيّة، بقدر ما يتّسع لهذه الآلات من إمكاناتٍ لتمثيلي وتمثيل ما يختلج في أعماق نفسي.

لماذا لم أكتب لعازفٍ أو آلةٍ شرقيّة ضمن الكونشرتات؟ هذا عائدٌ إلى سببين: الأول، إنني لست واثقًا من جهوزيّة وجرأة العازفين الشرقيين على عزف ما أكتبه، وهذا "يُفزعني" ويجعلني مكبّلًا بإمكانيات عازفٍ بعينه أو بمزاجه الموسيقيّ الخاص به، فلا يمكّنني ذلك من الكتابة بحريّة. أعرف أن هناك نماذج في التأليف الموسيقي عند زملاء كثر من العرب تخالف ما أقول، وربما أكون مخطئًا أو مُقصّرًا في البحث عن عازفين من ذوي الكفاءات، لكن، ربما يكون هذا التقصير مزدوجًا؛ بمعنى أن أحدًا من العازفين لم يطلب مني ويحفزني على كتابة مؤلَّفٍ يخصُّ آلته (الشرقية) التي يعزف عليها!". (جبران و.، موسيقى عربية صامتة، حوارات مع مؤلفين موسيقيين عرب، 2022).

للوهلة الأولى، يبدو "الصراع" الجدليّ الأساسيّ والظاهريّ في الكونشيرتو، كما لو أنه بين الفرد (solist) "البطل" من جهة، والجماعة (orchestra) من جهةٍ ثانية. لكن لدى هتاف خوري مُقاربة تنزاح عن هذا التوصيف الكلاسيكي انطلاقًا من واقعه هو الذي عاشه ويعيشه؛ واقع الحرب اللبنانية المستمرة بوجوهٍ متعددة، والتي تُعاش كحالةٍ جماعيّة من جهة، لكنها تُعاشُ ذاتيًّا، على المُستوى الفردي، كذلك، وعلى نحوٍ خاصٍّ قد يتقاطع مع مُعايشة الجماعة، وقد يفترق عنها. هنا، لا نجد أنفسنا أمام صراعٍ بين طرفَين تقليديَّين، بل طريقتَين مختلفتَين لمصارعة واقعٍ جدليّ متأزم، تراجيديّ ودراماتيكي بامتياز:

"البعد الدراماتيكي التراجيدي حاضرٌ بقوة في أعمالي. [...] إنني أنتمي إلى جيل الحرب [لبنان]، ومن قبلها عايشت نكسة 1967، وواقع الصراع هو الواقع الغالب المستمر في حياتنا على أوجهٍ متنوعة. من هنا، فإن عدم استبطان هذا الواقع في الموسيقى يكون نوعًا من الكذب؛ فكيف تكون فنانًا حقيقيًّا إذا

لم تحمل همًّا عامًّا؟ لكن هذا الهمّ العام، هو، في الوقت نفسه، قصتي الشخصيّة. فأنا لست منفصلًا عن هذا الواقع". (جبران و.، موسيقى عربية صامتة، حوارات مع مؤلفين موسيقيين عرب، 2022).

عبد الله المصري: الارتحال الأنيق إلى الحيّز الثالث

كونشيرتو العود والأوركسترا للمؤلف الموسيقي عبد الله المصري، (El Masri, 2020) لا يستدعي تراث العود بوصفه أداة أو فعل تمثيل (representation) داخل مركّبٍ غربي كلاسيكي (كونشيرتو/ أوركسترا)، ولا يستخدم الأوركسترا استخدامًا تكنولوجيًّا تقنيًّا مجرّدًا في خدمة "الحنين إلى الماضي" وصناعة "الهُويّة النقيّة". كما أن خطاب الأوركسترا هنا لا يبدو خطابًا مركزيًّا يُقابل خطاب الهامش (العود) بوصفه خطابًا غرائبيًّا يأتي من الشرق العجائبيّ، بل هو ارتحالٌ هجين، يُنتج أصالته بذاته عبر حضورٍ للعود يخلقُ لغتَهُ داخل منفاه الجديد، في تحابكٍ مع النسيج الصغير (مع الآلات الرفيقة كالهارب والفيبرافون والكسيلوفون) من جهة، وفي تواشجٍ مع النسيج الأوركسترالي الكبير من جهةٍ ثانية، على شكل تشابكٍ ثقافيّ معقّد، في لحظة تحول تاريخي، تبزغ فيها أنواع من الهجنة الثقافيّة كنتيجة لعملية تفاوضٍ معقدة. مفهوم الذائقة هنا، لا يستمد معناه من الثوابت الملازمة في "تعيين الهُوية" (identification) المُعطاة سلفًا، بل يستمده من الاعتراف الضمني بنقصان هذا الموروث، عبر توسيع مساحة اللغة (لغة العود في سياقها الأوركستراليّ) وعبر مخيال المتلقي الذي يستكمل هذا النقصان في "قراءاته" الخاصة على تنوعها.

"كونشرتو العود حمل تحدٍّ من نوعٍ آخر، فهو يستحضر هذه الآلة ليُزيحها من مجال مُصَوَّتِيَّتِها (sonority) وأدائها التقليدي، لتصير إلى آلةٍ أساسيّة ومركزيّة داخل عمل أوركسترالي تراجيدي بامتياز. التحديات التقنية تتمثل في شقين: الأول تأليفي محض؛ كيفية توظيف الآلة تقنيًا، استنزافها بكل قدراتها السابقة وطَرْق آفاق جديدة فيها، دون تغليب الاستعراض التّقني على الفكرة الموسيقية، ودون استسهال لغة الأوركسترا (وتاريخ الكونشيرتو)

والاكتفاء بتسلسلات لحنيّة تُرافقها "توزيعات" أوركسترالية (تحت حجّة مُقاربة أسلوب "الوصلة الغنائية" المألوف عند العرب)، بل إلى تأليف موسيقي متين البناء، مع رسم مُحكَمٍ لاستراتيجية معقّدة كما يليق بالكونشرتو وتاريخه ومعناه. طبعًا، هذا يشكّل تحدّيًا للعازف أيضًا، والذي تقع عليه مهمّة تنفيذ وتأويل النص المعقد، بحيث يبدو سهلًا، كما هو الحال عند أداء "فوجات" جوهان سبستيان باخ. وهنا، يجدر القول إن الحظ قد حالفني بتقديم العمل مع الصديق الأستاذ شربل روحانا الذي قدمه في موسكو وقطر، ثم مؤخرًا تم تسجيله مع العازف سمير نصر الدين، الذي قدم العمل بأداء ساحر، ومهارة مدهشة." (جبران و.، موسيقى عربية صامتة، حوارات مع مؤلفين موسيقيين عرب، 2022).

يستطرد المصري عن كونشيرتو العود في سياقٍ آخر من حواري معه:

كونشيرتو العود هو أطول أعمالي زمنًا وأصعبها أداءً، خاصّة بالنسبة للعود تحديدًا. وهو أشبه بقصيدٍ سيمفوني منيعٌ على الاستعراض المبتذل واستهلاك المشاعر؛ إنه يتحدث بلغةٍ إنسانيةٍ حميميّة، بل وبكائيّة في بعض الأحيان. وهو، من منظورٍ تقليدي محافظ، قد يبدو مستفزًّا من حيث الاستخدام غير المألوف لآلة العود." (جبران و.، موسيقى عربية صامتة، حوارات مع مؤلفين موسيقيين عرب، 2022).

في مثالٍ آخر، لدينا ثلاثيّة "العود وقيثارتين" (El Masri, 2020)، وهي معماريّة موسيقيّة متينة في بُنيانها، تتسم بلغة موسيقية شفافة مُصغية. ويُشكّل الثلاثيّ تحدٍّ صعب في اختياره لهذا النوع من التآلف الآلي الذي يفرض إصغاءً مرهفًا فائقًا بين العازفين، بسبب تقارب اللون النغمي

داخل التركيبة الآلية المتحاذية في المصوّتيّة (sonority)[232] الناتجة من تآلف مصوّتيّة العود ومصوتية القيثارة، فلا يشعر السامع باعتباطية وجود العود أو تعسفيّة إدراجه إلى الثلاثي وتوليفه غير التقليديّ مع القيثار الكلاسيكي، بل يجده متناغمًا ضمن حضورٍ لغويّ موضوعي رصينٍ وطبيعي، بعيدٍ عن أيّ تهريج عضليّ أو أيديولوجيّ، وبمنأى عن أيّ ابتذال، كذلك، وهذا الأهم، فإن في هذا الاختيار المُتحاذي والمتقارب، ابتعاد عن الضِّديّة المتطرفة عند تناول ثقافتين مختلفتين، مما يزيد من صعوبة التّحدّي الموسيقي والمعالجات الصوتيّة، ومما يضعنا، كذلك، أمام مقاربة "لا صراعيّة" بالضرورة، وصناعة ماهرة لحيّزٍ ثالثٍ لا يُشبع عالم العود التقليدي ولا يُشبه عالم القيثارة التقليدي كذلك ، لكنه إفرازٌ ثالثٌ أنيق ودقيق لعالم صوتيّ جديد، وذائقة سمعيّة جديدة، دون "خدش" الذائقتين التقليديّتين لكلا الطرفين من المستمعين.

من هنا، يتمتع الثلاثي بتنوع هائل في الأفكار وثراء في الخيال التأليفي التّناسجي. صفاء هتروفوني وبوليفوني وهارموني حتى في اللحظات المتوترة ومومنتومات التحولات "المقامية" الحادة. لغة أصيلة تنبع من صميم هذا اللقاء بين الآلات لا تتوسل الكليشيهات أو الاستعارات الممجوجة والإحالات الفلكلورية المباشرة. الشرق هنا حاضر بوصفه حالة أنطولوجية صميمية إبداعية بامتياز؛ الشرقي هنا كما الغربي، حاضرٌ فلسفيًّا حيث تكون لغة الموسيقى في أرقى تجلياتها التي لا تشبه مشاربها، لا الشرقية ولا الغربية، بل هي، كما قلنا، تعبير ثالثٌ مستقلّ عن منابعه الأولى.

---

[232] اجتهدت بترجمة كلمة sonority إلى "مُصَوَّتِيَّة" باللغة العربيّة، لتمييز المعنى عن "الصّوت"، والمُصوّتيّة تُشير إلى طبيعة الصّوت وصفاته.

يرى المصري إلى الأوركسترا بوصفها أداةً للتعبير، لا ينبغي أن ينحصر توظيفها في التعبير عن الخطاب الأوروبي أو الغربي، بل هي نتاج إنساني يمكن أن يُوظّف للتعبير عن ثقافات غير أوروبية:

"لا أعتقد أن الكتابة للأوركسترا مرتبطة بالنشأة الشرقية أو العربية. فالأوركسترا هي الورقة التي ندون فيها أفكارنا وننظمها بما نجده أفضل وأقوى. الزمن يتقدم إلى الأمام، واستخدام الوسائل العالمية للتعبير هو حتمية طبيعية، كاستخدامنا لكل التقنيات التي تحيطنا" (جبران و.، موسيقى عربية صامتة، حوارات مع مؤلفين موسيقيين عرب، 2022)

أكثر من ذلك، فإنه يرى في استخدام الأوركسترا شكلًا من أشكال الصراع مع الغرب بوصفه قُوة استعماريّة تتملّك أدواتها (الأوركسترا) لتفرض خطابها المركزي على الآخر غير الأوروبيّ من خلالها. وفي انتزاع هذه الأداة من محتكرها موقفٌ صداميّ مع الغرب، من جهة، وإصرارٌ على تفوّق هذه الأداة على غيرها من جهةٍ ثانية:

"الغرب الحديث، لا يريد لنا، نحن المؤلفين الموسيقيين، أن "نتطاول" على الأوركسترا الكلاسيكية. (هي جهاز للتعبير، تمامًا مثل الحاسوب). أما ما يسمى بالأوركسترا الشرقية المكونة من آلات شرقية قديمة فقد تفي بغرض تقديم الموسيقى الشرقية التقليدية على مستوى الشكل، لكن دون كشف طبقات في العمق..." (جبران و.، موسيقى عربية صامتة، حوارات مع مؤلفين موسيقيين عرب، 2022)

أما على مستوى المضمون، أو المقولات الموسيقية واللغة، فيقف المصري في منطقةٍ رماديّةٍ مركّبة تجمع بين الاستخدام المباشر للعناصر الموسيقية المحليّة، مُستعينًا بالتكنولوجيات الحديثة لرأب كل الثغرات التقنيّة

الممكنة (مثل تكبير صوت العود اصطناعيًّا أثناء عزفه مع الأوركسترا، متغلبًا بهذه الطريقة على عدم الاتساق الصوتي بينه وبين الأوركسترا)، وبين الاستخدام المموَّه للعناصر الأكثر عمقًا وأقل شكلانيّة في ثقافته الموسيقي الشرقية:

"من هنا فإنني أستخدم اللغةَ المقاميّة المنبثقة من مكنونات المقامات الشرقية، واللكنات الموسيقية المناطقية المحلية، أما السّرد القوالبي، فقد أتى تمثيلًا للارتجالات والسرد القصصي الاسترساليّ (طويل النّفس)، كما وقد استبدلت البناء الموتيفي بالكثير من العناصر التي تشكّل ذاكرتنا الفلكلورية الشعبية." (جبران و.، موسيقى عربية صامتة، حوارات مع مؤلفين موسيقيين عرب، 2022)

استنادًا إلى ما وضحناه سابقًا من تاريخٍ للكونشيرتو ومن معالم هامّة جعلته يستمر ويرتقي بعد عصر التنوير، يظل سؤالنا حول الأسباب والدوافع التي تجعل من الكونشيرتو نوعًا مرغوبًا للمؤلف الموسيقي العربي. في هذا الصدد يقول المصري:

"السبب الأول، هو أن الكونشيرتو يُتيح لي إجراء حوار ندّي جادّ، على مستوى المقولة الموسيقيّة وعلى مستوى التقنيّة وبراعة الأداء، بين الفرد والجماعة؛ بين "ذاتي" الفردانيّة وبين المجتمع الكبير. والسبب الثاني يعود إلى الزّخم الفكري الذي يحمله الكونشيرتو بوصفه شكلًا هندسيًّا متينًا مُحكَمًا وصارمًا، وهذا التّماسك "المعماري" ضروريٌّ ومُهَذّبٌ لأيّ مؤلَّفٍ موسيقيّ يطمح أن يولد سليمًا معافى. أما السبب الثالث، فيعود إلى البعد الدراماتيكي الجدليّ الذي يقبع في صُلب "السوناتا" بوصفها فكرًا وقالبًا وأسلوبًا في آنٍ معًا." (جبران و.، موسيقى عربية صامتة، حوارات مع مؤلفين موسيقيين عرب، 2022)

يسعى المصري إلى صناعة نموذجٍ جادٍّ في المشهد الموسيقي العربي، مُستخدمًا أدوات "الغرب" المتطوّرة، كالأوركسترا، من منطلق أن مؤلفين موسيقيين من شعوبٍ وقوميّاتٍ متعدّدة قد استخدمت هذا "الجهاز" للتعبير عن مقولاتها وأفكارها، فلماذا لا يكون للمؤلّف العربي الحقّ ذاته في استخدام مُنجزات البشريّة؟ بل ويذهب المصريّ إلى أبعد من ذلك في آرائه، حيث يعتقد بأن استخدام أدوات الغرب المتطورة لا ينصب في "الوقوع في فخّ الاستشراق"، لأن هذه المسألة تتعلق بوعي وأسلوب المؤلّف، بعيدًا عن مجرّد استخدام الأداة، بل وإن الغرب، برأيه، هو أكثر من "يُحارب" الاستخدام الناضج والجادّ لأدواته من قبل ثقافات الهامش:

"تتميز أعمالي الأوركسترالية بفرادة البناء، بكل عناصره، وهذا يدركه الباحث والعالم الحقيقي بالموسيقى الذي يرى إلى مؤلفاتي بوصفها ثقافةً غربيةً دخيلةً على مجتمعاتنا وتقاليدنا الأصيلة. وبهذا الصدد لا بد من استحضار المدارس الكلاسيكية القومية العالمية من الفرنسية والألمانية والأمريكية وحتى اليابانية والروسية؛ جميعهم تكلموا بلغة الأوركسترا، بتكوينها الكلاسيكي الصارم، ولكنهم عبروا بلغتهم وأسلوبهم القومي المتميز. وبالمناسبة فإنني أجد، برأيي، أن الغرب هو أكثر من يحارب تجاربنا الموسيقية الجادة، إنهم يريدوننا قشورًا استعراضية بثياب فولكلورية وحسب." (جبران و.، موسيقى عربية صامتة، حوارات مع مؤلفين موسيقيين عرب، 2022)

المصادر والمراجع

1. The Philosophy of Music (Winter, Vol. 52, No. 1). Retrieved from http://www.jstor.org/stable/431583, (1994).
2. Adorno, T. (2005). Beethoven, The Philosophy of Music. Cambridge, UK: Polity Press.
3. Adorno, T. W. (2002). Essays on Music. University of California press Ltd.
4. Adorno, T. W., & Simpson, G. (n.d.). On popular music. The musical material (9), 17-48.
5. Adorno, T., Benjamin, W., Bloch, E., Brecht, B., & Luckacs, G. (2002). Aesthetics and Politics (6 ed.). (F. Jamson, Ed.) Printed in the UK by CPI Bookmarque, Croydon, CRO 4TD.
6. Anderson, W. D. (1966). ETHOS AND EDUCATION IN GREEK MUSIC THE EVIDENCE OF POETRY AND PHILOSOPHY. HARVARD UNIVERSITY PRESS.
7. Arac, J. (Summer, 1998). Criticism between Opposition and Counterpoint. boundary 2(Vol. 25, No. 2, Edward W. Said), 55-69.
8. bellman, j. (1998). The Exotic in Western Music. UPNE.
9. Beranek, L. L. (May 1992). Music, Acoustics, and Architecture. (45-8), 25-46.
10. Bhabha, H. K. (2004). The Location of Culture. (ديب .ث, Trans.) Routledge.
11. Blaukopf, K., & Gallen, S. (1950). Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe unter besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme. Verlag Zollikofer.
12. Born, D., & Hesmondhalgh, G. (2000). Western music and its others: Difference, representation, and appropriation in music. University of California Press.
13. Bose, S. (2005). On Vituosity, A mastery of technique ought to be exalted, not disdained. The American Scholar (74), 113-116.

14. Bové, P. A. (2000). In Responses Begins Responsibility: Music and Emotion. In Paul A. Bové, Edward Said and the Work of the Critic: Speaking Truth to Power. Duke University Press.
15. Brown, D. (1991). Tchaikovsky: The Final Years, 1885-1893. New York: W.W. Norton & Company.
16. Bruno, N., & Russell, M. (Eds.). (1998). In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation. Chicago: University of Chicago Press.
17. Butcher, S. H. (Ed.). (1902). The Aristotle`s Poetics (3 ed.). London: Macmillan and co., limited.
18. Caton, P. (Winter, 1973). The music theory of Al-Farabi. Comparative Music Theory, 1-16.
19. Cooper, M. (1946). Music of Tchaikovsky. (G. Abraham, Ed.) New York: W.W. Norton & Company.
20. El Masri, A. (2020). Oud concerto. Moscow.
21. Elias, N. (1994). Mozart, Portrait of a Genius. Edited by: Michael Schröter. Ghana, Frankfurt and Bielefeld.: Late of Universities of Leicester.
22. Elliot Forbes .(1967) .(المحرر) Thater`s life of Beethoven المجلد) Volume 1 .(Princeton, New Jersy. Princeton university press.
23. Ernst Bloch و ، Peter Palmer .(1985) .Essays on the philosophy of music . Cambridge university press.
24. Fargion, J. T. (1993). The Role of Women in taarab in Zanzibar: An Historical Examination of a Process of. The World of Music, THE POLITICS AND AESTHETICS OF "WORLD MUSIC"(Vol. 35, No. 2), pp. 109-125.
25. Feher, F. (1987). Weber and the rationalization of music. The international journal of politics, culture, and society. 1, 147-162.
26. Harold North Fowler Plato .(2005) .Euthyphro. Apology. Crito. Phaedo. Phaedrus. Loeb Classical Library.
27. Hegel, G., & Miller, V. (1969). Hegel's Science of Logic (2 ed.). New York: HumanitiesInternational.

28. Hepokoski, J., & Darcy, W. (2006). Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth Century Sonata. Oxford University Press.
29. Hoffmann, E. T. (1810, July 11). Allegemeine musikalische Zeitung, 12, nos. (4), cols. 630-42 & 652-59. Citation in col. 633.
30. Honigsheim, P. (1989). Sociologists and Music, An introduction to the study of music and society (2 ed.). (P. K. Etzkorn, Ed.) New Jersey: New Brunswick.
31. I. EISENBERG, A. I. (2013). Islam, sound, and space: acoustemology and Muslim citizenship on the Kenyan coast. (G. BORN, Ed.) Cambridge university press.
32. J H Warrack .(1974) .Tchaikovsky symphonies and concertos .British Broadcasting Corporation.
33. J. Acoust) .March 2005 .(Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture.988-987 ،(117) .
34. Johnson, P. (1984). Marxist Aesthetics: The foundations within everyday life for an emancipated consciousness. Routledge.
35. Jowett, B. M. (1885). The Politics of Aristotle (Vol. Vol.1). oxford at the clarendon press.
36. Karatani, K., & Kohso, S. (Summer, 1998). Uses of Aesthetics: After Orientalism. boundary, 2(Vol. 25, No. 2, Edward W. Said), 145-160.
37. Keller, H. (1966). Peter Ilyich Tchaikovsky (Vol. 1). (R. Simpson, Ed.)
38. Khalife, M. (2010). Arabian Concerto. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=mz-lzccj4xA.
39. Khalife, M. (n.d.). Arabian concerto. Retrieved from Lorin Maazel Conducts the Qatar Philharmonic Orchestra at Royal Albert Hall: https://www.youtube.com/watch?v=wGW88GVbQes&feature=youtu.be.
40. Kreis, G. (2011). Die philosophische Kritik der musikalischen Werke. In: Richard Klein, Johann Kreuzer, Stefan Müller-Doohm (Hrsg.): Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.

41. Lamb, W. (Ed.). (1966). Plato. Phaedo 60e – 61b. (Vol. 1). (H. N. Fowler, Trans.) London: Cambridge, MA, Harvard University Press; William Heinemann Ltd.
42. Landa, J. A. (2004, January). "Aristotle's Poetics". SSRN Electronic Journal.
43. Levinas, E. (1987). Time and the Other. (R. Cohen, Trans.) Duquesne University Press.
44. Ligeti, G. (1962/1965). Nouvelles Aventures, for 3 singers and 7 instruments. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=EhLV68whca0&t=29s.
45. Locke, R. P. (2008). Doing the impossible: on the musically exotic. Journal of Musicological Research, 334-358.
46. Lucas, C. J. (1979, Autumn). The Scribal Tablet-House in Ancient Mesopotamia. Cambridge University Press (Vol. 19, No. 3), 305-332.
47. Madian, A. (26-28 June). Innovation and Sustainable Development. Alexandria, Egypt: Bibliotheca Alexandrina. UNCTAD/ ICTSD/ BA Regional Arab Dialogue. Intellectual Property Rights (IPRs).
48. Martin, P. J. (2004). Sounds and Society, Themes in the sociology of music. Manchester & New York: Manchester university press, Oxford Road, UK. preface viii. 2004.
49. Meissner, & Alfred. (August 5, 2019). Rococo-Bilder: Nach Aufzeichnungen meines grossvaters. Hardpress Publishing.
50. Moore, R. (2012). Digital Reproducibility and the Culture Industry: Popular Music and the AdornoBenjamin Debate. Fast Capitalism (9 Issue 1).
51. Moricz, K. (2008). Jewish Identities: nationalism, racism, and utopianism in twentieth-century music. Univ. of California press.
52. Parker, S. B. (Sep. 2008). Béla Bartók's Arab Music Research and Composition. Studia Musicologica(Vol. 49, No. 3/4), 407-458. Retrieved from https://www.jstor.org/stable/25598331.
53. Penrose, R. (2010 (UK), 2011 (US)). Cycles of Time: An Extraordinary New View of the Universe. Bodley Head (UK), Knopf (US).

54. Penrose, R. (2018, OCT). The Big Bang and its Dark-Matter Content: Whence, Whither, and Wherefore. FOUNDATIONS OF PHYSICS (Volume: 48 Issue: 10), 1177-1190.
55. Peter Palmer .(1985) .Essays on the philosophy of music .Cambridge University Press.
56. Piazzolla, A. (1990). Concierto para-Bandoneon / Tres Tangos [Recorded by O. o. Luke's]. Elektra Nonesuch. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=hgEkGs71OIE.
57. Racy, A. J. (1998). Improvisation, Ecstasy, and Performance dynamics in Arabic Music. In M. R. edited by Bruno Nettl, In the course of performance: Studies in the World of Musical Improvisation. Chicago and London: The university of Chicago press.
58. Racy, A. J. (Sep. 1982). Musical Aesthetics in Present-Day Cairo. Ethnomusicology (Vol. 26, No. 3), pp. 391-406.
59. Ranciere, J. (2010). DISSENSUS, On Politics and Aesthetics. (S. Corcoran, Ed., & S. Corcoran, Trans.) London, New York: Jacques Ranciere and Steven Corcoran.
60. Redhead, M. (2004, December). Mathematics and the Mind. The British Journal for the Philosophy of Science (Volume 55, Issue 4).
61. richard Wagner .(1888) .Gesammelte Schriften und Dichtungen ،2 الإصدار) .(10 المجلدLeipzig.
62. Richards, M. (2013). Beethoven and the Obscured Medial Caesura: A Study in the Transformation of Style. Music Theory Spectrum, 2(35), 166-193.
63. Ross, S. D. (1982). A Theory of Art: Inexhaustibility by Contrast. New York: Suny Press.
64. Salmen, W. (n.d.). Volksmusik als Sediment in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. In Verflechtungen im 20. Jahrhundert, Komponisten im Spannungsfeld elitär – popular aus der Reihe (Vol. 10). (W. Salmen , G. Schubert, & Schott Music, Eds.) Frankfurter Studien.

65. Schluchter, W. (n.d.). The rise of western rationalism, Max Weber`s developmental History. Max Weber`s developmental history. (G. Roth, Trans.) Berkely. Los Angeles> London: University of California press 1985.
66. Schluchter, W. (1985). The rise of western rationalism, Max Weber`s developmental History. (G. Roth, Trans.) Berkeley. Los Angeles. London: University of California press 1985.
67. Schoen-Nazzaro, M. B. (1978). Plato and Aristotle on the Ends of Music. Érudit, Revues, Laval théologique et philosophique, Volume 34(numéro 3).
68. Schönberg, A. (1947). Survivor from Warsaw, Op. 46 is a work for narrator, men's chorus, and orchestra. Retrieved from Arnold Schönberg - A Survivor from Warsaw, Op 46 [With Score]: https://www.youtube.com/watch?v=LBNz76YFmEQ
69. Schutz, A. (1970). On Phenomenology and Social relations. (H. R. Wagner, Ed.) The university of Chicago press.
70. Sörbom, G. (1994). Aristotle on Music as Representation. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, The Philosophy of Music (Winter, Vol. 52, No. 1).
71. Strasser, M. (1995, Feb). A Survivor from Warsaw' as Personal Parable. Music & Letters (Vol. 76, No. 1), 52-63.
72. Tchaikovsky, P. I. (2017). Symphony No. 6 in B minor, Pathétique, Op. 74. The final symphony, 1893, The first movement, Adagio - Allegro non troppo in B minor. (S. M. Entertainment, Producer) Retrieved from Symphony No. 6 in B Minor, Op. 74 "Pathétique": I. Adagio - Allegro non troppo: https://www.youtube.com/watch?v=bPjQXMcoa6s
73. The Aristotle`s Poetics (3rd edition ed.). (1902). (S. H. Butcher, Trans.) London: Macmillan and co. limited.
74. The Tchaikovsky commemorative museum. (1979). Альбом "Дом-музей Чайковского в Клину, М. Советская Россия. Klin. Muzyka publishing house.
75. Touma, H. H. (1980). Maqam Bayati in the arabian Taqsim, a study in the Phenomenology of the Maqam. Berlin: Das Arabsche Buch.
76. Touma, H. H. (1996). The Music of the Arab. U.S.A.: Amadeus Press.

77. Veinus, A. (2012). The Concerto, from its origins to the modern era. Mineola, New York: Dover publications, INC.
78. Waters, L. (Summer, 1998). In Responses Begins Responsibility: Music and Emotion. boundary 2, Vol. 25, No. 2, Edward W. Said, pp. 95-115.
79. Waters, L. (2000). In responses begins responsibility: music & emotion, In "Edward Said and the work of the critic: speaking truth to power. (P. A. Bove, Ed.) Duke University press.
80. Weber, M., & Riedel, J. (2009). The Rational and Social Foundations of Music. (D. Martindale, G. Neuwirth, Eds., & D. Martindale, Trans.) Martino Pub. 2009.
81. Williams S. Newman .(1963) .The sonata in the classic era .University of North Carolina Press.
82. Zuhur, S. (2001). Colors of Enchantment: Theater, Dance, Music, and the Visual Arts of the Middle East. American Univ in Cairo Press.
83. إبراهيم حمادة. (بلا تاريخ). كتاب أرسطو فن الشعر. (مكتبة الأنجلو المصرية، المحرر، ومكتبة الأنجلو المصرية، المترجمون) القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
84. ابن عربي. (الجزء 2، الباب 88، "في معرفة أسرار أصول أحكام الشّرع"). الفتوحاتِ المكيّة (الإصدار 1، المجلد 2). بيروت – لبنان: دار إحياء التراث العربي.
85. أبو الفرج الأصبهاني. (1970). الأغاني. بيروت: صلاح يوسف خليل/ دار الفكر للجميع.
86. أبو الفرج الأصفهاني. (1994). الأغاني. بيروت: دار إحياء التراث العربي.
87. أبو عبد الله ابن بطوطة. (2014). رحلة ابن بطوطة، تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار. بيروت: دار إحياء العلوم.
88. أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي. (بلا تاريخ). كتاب الموسيقى الكبير. (تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: دكتور محمود أحمد الحفني، المحرر) القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.
89. أبي المواهب جعفر بن إدريس الكتاني الحسني. (2013). مواهب الأرب المبرئة من الجرب في السماع وآلات الطرب. (هشام بن محمد حيجر، المحرر) جار الكتب العلمية.
90. أحمد بن شُعيب النسائي. (2001). سنن النسائي الكبرى. (حسن عبد المنعم شلبي، المحرر) مؤسسة الرسالة.
91. إدوارد سعيد. (1997). الثقافة والإمبريالية. (كمال أبو ديب، المترجمون) بيروت: دار الآداب.

92. إدوارد سعيد. (خريف, 2004). أفكار حول الأسلوب الأخير. مجلة الكرمل (81).
93. إدوارد سعيد. (1995). الاستشراق: المعرفة، السلطة، الإنشاء (الإصدار 4). (كمال أبو ديب، المترجمون) مؤسسة الأبحاث العربية.
94. إدوارد سعيد. (1997). الثقافة والإمبريالية (الإصدار 1). (كمال أبو ديب، المترجمون) بيروت: دار الآداب.
95. إدوارد سعيد. (2000). الحق يخاطب القوة. (فاطمة نصر، المترجمون) إصدارات سطور.
96. إدوارد سعيد. (2015). عن الأسلوب المتأخر، موسيقى وأدب وعكس التيار (الإصدار 1). (فواز طرابلسي، المترجمون) بيروت: دار الآداب.
97. أدونيس. (2002). الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب - الجزء الأول (الإصدار 8، المجلد 1). لندن: دار الساقي.
98. أدونيس. (2002). الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب - الجزء الرابع (المجلد 4). بيروت، لبنان: دار الساقي.
99. أدونيس. (2002). موسيقى الحوت الأزرق، الهُوية، الكتابة، العنف (الإصدار 1). بيروت: دار الآداب.
100. أدونيس. (2010). الصوفية والسريالية. دار الساقي.
101. أدونيس. (أمس المكان الآن 2002). الكتاب، III (المجلد 3). دار الساقي.
102. أرسطو، فن الشعر. (بلا تاريخ). (إبراهيم حمادة، المترجمون) مكتبة الأنجلو المصريّة.
103. إرنست كاسيرر. (2018). فلسفة التنوير. (إبراهيم أبو هشهش، المترجمون) بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.
104. الفارابي. (بلا تاريخ). كتاب الموسيقى الكبير. القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.
105. الفارابي. (بلا تاريخ). كتاب الموسيقى الكبير. القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.
106. الفارابي. (بلا تاريخ). كتاب الموسيقى الكبير. (تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: دكتور محمود أحمد الحفني، المحرر) القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.
107. الكندي. (1969). رسالة الكندي في خُبر صناعة التأليف. (يوسف شوقي، المحرر) القاهرة: مطبعة دار الكتب.
108. المسعوديّ. (1964). مروج الذهب ومعادن الجوهر (المجلد 4). (محمد محيي الدين عبد الحميد، المحرر) القاهرة: مطبعة السعادة.

109. المسعوديّ. (1964). مروج الذهب ومعادن الجوهر (المجلد 4). (محمد محيي الدين عبد الحميد، المحرر) القاهرة: مطبعة السعادة.
110. الموسيقا العربية، أسئلة الأصالة والتجديد (الإصدار 1، المجلد سلسلة كتب المستقبل العربي 37). (2004). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
111. النابغة الجعدي. (1998). ديوان النابغة الجعديّ. (واضح الصمد، المحرر) بيروت، لبنان: دار صادر.
112. الوزير أبو بكر عاصم بن أيوب البطليوسيّ. (1971). شرح ديوان رئيس الشّعراء أبي الحارث الشهير بامرؤ القيس بن حجر الكنديّ. (محمد السيد عثمان، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.
113. امرؤ القيس. (1984). ديوان امرؤ القيس (الإصدار 4، المجلد 1). (محمد أبو الفضل إبراهيم، المحرر) القاهرة، مصر: دار المعارف.
114. أمنون شيلواح. (2001). الموسيقى في عالم الإسلام. القدس: مركز دراسات المجتمع العربي في إسرائيل/ مركز الارشاد للمكتبات في إسرائيل.
115. أهل الهوى يا ليل. (1958). القاهرة، الأزبكية. تم الاسترداد من https://www.youtube.com/watch?v=bEibje7gpxk
116. بول بوفيه. (2001). الحق يخاطب القوة، إدوارد سعيد وعمل الناقد (الإصدار 1). (فاطمة نصر، المترجمون) إصدارات سطور.
117. بول ريكور. (2006). الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي (المجلد 1). (سعيد الغانمي، وفلاح رحيم، المترجمون) بيروت، لبنان: دار الكتاب الجديد المتحدة.
118. بول ريكور. (2006). نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى. (سعيد الغانمي، المترجمون) الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.
119. بول ريكور. (2006). نظريّة التأويل، الخطاب وفائض المعنى. (سعيد الغانمي، المترجمون) الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.
120. جاك دريدا. (2005). الصوت والظاهرة، مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسّرل. (فتحي إنقزو، المترجمون) الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.
121. جمال ضاهر. (2021). من الحضارة العربية إلى الحضارة العربية الإسلامية. بيروت، لبنان: الفارابي.
122. ريما أبو جابر-برانسي. (2013). الإرداف الخلفيّ (الأوكسيمورون) في الشعر العربيّ ومساهمته في بناء المعنى. حيفا: مكتبة كل شيء.
123. سالم العيّادي. (2001). الموسيقى ومنزلتها في فلسفة الفارابي. الوسيطي.

124. شربل داغر. (1998). مذاهب الحسن، قراءة معجمية – تاريخية للفنون في العربية (الإصدار 1). المملكة الأردنية الهاشمية: المركز الثقافي العربي، الجمعية الملكية للفنون الجميلة.
125. شهاب الدين ابن فضل الله العمري. (2010). مسالك الأبصار في ممالك الأمصار (الإصدار 1، المجلد 10). (تحقيق: كامل سلمان الجبوري - مهدي النجم، المحرر) بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
126. صفي الدين الأرمويّ. (1984). كتاب الأدوار والرسالة الشرفيّة في النسب التأليفيّة (المجلد 6). الجمهورية الألمانية الاتحادية: معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية في إطار جامعة فرانكفورت. سلسلة ج. عيون التراث.
127. طاليس أرسطو. (1957). السياسة (المجلد الكتاب الثامن، الفصل الرابع). (الأب أوغسطينس بربارة البولسي، المترجمون) بيروت: اللجنة الدولية لترجمة الروائع الإنسانية (اليونسكو).
128. عبد الرحمن بدوي. (1978). أرسطو عند العرب (الإصدار الطبعة الثانية). الكويت: وكالة المطبوعات.
129. عصام شيماء البلداوي. (2017). الموسيقى والطرب في العراق القديم. مجلة مركز دراسات الكوفة (46).
130. عطية شرارة. (بلا تاريخ). كونشيرتو العود. تم الاسترداد من
131. https://www.youtube.com/watch?v=A38v5ApmkkI
132. علي أبو الفضل جمال الدين الأنصاري الروي ابن منظور. (2010). لسان العرب. بيروت.
133. غطاس عبد الملك خشبة (المحرر). (2004). شرح الموسيقى من كتابيّ (الشِّفاء والنّجاة) لأبي الحسين علي بن عبد الله بن سينا. المجلس الأعلى للثقافة.
134. قاسم الشواف. (1999). أخبار أوغاريتيّة وموسيقى من أوغاريت (الإصدار 1). دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر.
135. لحن: زكريا أحمد، كلمات: بيرم التونسي. (حزيران, 1958). أهل الهوى يا ليل. (أم كلثوم، المؤدي) الأزبكية، القاهرة.
136. مارتن هايدجر. (2003). أصل العمل الفني (الإصدار 1). (هانس جيورج غادامار، المحرر، وأبو العيدو دودو، المترجمون) ألمانيا: منشورات الجمل.
137. ماكس فيبر. (2004). الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى. (فضل الله العميري، المحرر، وحسن صقر، المترجمون) بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

138. محمد بن إسماعيل البخاري. (1987). صحيح البخاري. (قاسم الشماعي الرفاعي، المحرر) بيرت: دار القلم.
139. محمد كريم الساعدي. (3 نيسان, 2018). هومي بابا والقراءة النفسية بين الأنا والآخر. تم الاسترداد من الحوار المتمدن:
140. https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=594402
141. محمد محمود. (2017). نبوة محمد، التاريخ والصناعة، مدخل لقراءة نقدية. بيروت: منشورات الجمل.
142. نتالي إينيك. (2011). سوسيولوجيا الفن (الإصدار الطبعة الأولى). (حسين جواد قبيسي، (ترجمة)، فواز الحسامي، و (مراجعة)، المحررون) بيروت، لبنان: المنظمة العربية للترجمة.
143. هانز جورج غادامير. (2007). طرق هايدجر. (حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المترجمون) دار الكتاب الجديد المتحدة.
144. وسام جبران. (28 نوفمبر (تشرين ثاني) , 2020). حوار مع المؤلّف الموسيقي (اللّبناني) هُتاف خوري (ج2). تم الاسترداد من الأوان، من أجل ثقافة علمانية عقلانية: https://www.alawan.org/2020/11/28/%d8%ad%d9%88%d8%a7%d8%b1-%d9%85%d8%b9-%d8%a7%d9%84%d9%85%d8%a4%d9%84%d9%91%d9%81-%d8%a7%d9%84%d9%85%d9%88%d8%b3%d9%8a%d9%82%d9%8a-%d8%a7%d9%84%d9%84%d9%91%d8%a8%d9%86%d8%a7%d9%86%/d9%8a-%d9%87%d9%8f
145. وسام جبران. (22 ديسمبر (كانون أول) , 2020). حوار مع المؤلّف الموسيقي أمين ناصر. تم الاسترداد من الأوان، من أجل ثقافة علمانية عقلانية: https://www.alawan.org/2020/12/22/%d8%ad%d9%88%d8%a7%d8%b1-%d9%85%d8%b9-%d8%a7%d9%84%d9%85%d8%a4%d9%84%d9%91%d9%81-%d8%a7%d9%84%d9%85%d9%88%d8%b3%d9%8a%d9%82%d9%8a-/%d8%a3%d9%85%d9%8a%d9%86-%d9%86%d8%a7%d8%b5%d8%b1
146. وسام جبران. (2022). بلاغة القلق، حوارات مع مؤلفين موسيقيين عرب. تم الاسترداد من دار راية للنشر.
147. وسام جبران. (2022). ثقافة النسيان، دراسات في فلسفة الموسيقى العربية. دار جاما للنشر.

148. وسام م. جبران. (حزيران, 2020). فن الشعر لأرسطو: قراءة موسيقيّة للمحاكاة والتمثيل. تم الاسترداد من جمعية الأوان.
149. وسام م. جبران. (2022). موسيقى عربية صامتة، حوارات مع مؤلفين موسيقيين عرب. القدس: دار جاما للنشر. تم الاسترداد من دار راية للنشر.
150. وسام منير جبران. (2021). الموسيقى الشعبيّة والموسيقى الجادّة: بين الحدث الموسيقيّ والأثر الاجتماعيّ. البحث الموسيقي (19)، 75-108.
151. يوسف شوقي. (1996). رسالة الكنديّ في خُبر صناعة التأليف. القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، بالتعاون مع المجلس الأعلى للثقافة.