الباب الثاني

الشعر والموسيقى في الأوبرا

* الشاعر والأوبرا.

* الكلمة والنغمة – الشعر واللحن.

* ترجمة نصوص الأوبرا العالمية إلى اللغة العربية.

* مؤلف الموسيقى والأوبرا (دلالات التعبير الموسيقي – وظيفة الموسيقى في الأوبرا – ارتباط المؤلف بالفن الشعبي والتراث – الأفكار).

الشاعر والأوبرا:

وضع أفلاطون الشاعر في مصاف الرائي والنبي

الأوبرا مسرحية شعرية يكتبها شاعر فليسوف يستطيع سبر أغوار النفس البشرية فيُعبر عنها في إطار رواية تضم مواقف ذات مغزى، وإذا تحولت تلك الرواية إلى أوبرا تصبح عملًا ترتفع فيه الموسيقى إلى أبلغ صور التعبير والتعقيد.

وفي المسرحية الشعرية جو خيالي خاص بكل مسرحية تنبع منه شخصيات الرواية وتتحرك في عالم شعري بشكل طبيعي لا افتعال فيه وبشكل يُحقق الرجولة والحيوية والحماسة بعيدًا عن الميوعة والصخب العاطفي الأجوف.

والمسرحية الشعرية تُعالج مشكلة في مجتمع ما أو قضية إنسانية عامة وتعرضها في حوار شعري، وإبداع الحوار الشعري مهارة وذاتية، فالشاعر ينتقي الألفاظ ويضفي عليها من روحه حياة إنسانية وفكرية فتكتسب معان جديدة، صادقة، مرهفة الحساسية، كيف يحدث هذا وللكلمات مدلولات واضحة مباشرة؟ عندما يتناول الشاعر مشكلة أو موقف تتغير طبيعتها لاختلاطها بروحه فتفقد الصفات الحسية وتُعالج الأمور برؤية شاعرية، ولعلي أوضح ذلك إذا أخذت الشجرة مثلًا، فهي في الشعر غير الشجرة الكائنة في العالم الواقعي لأنها في نظر الشاعر كائن حي ونبات ينمو وليست جمادًا.

والشاعر الجيد يُحطم الأشكال والتراكيب العتيقة في اللغة كما يتداولها المجتمع ثم يصيغ تراكيب جديدة تنبع من ذاته ومن رؤيته للأمور وللأشياء وكأنه يبدع لغة جديدة لأن إحساسه يضع اللفظ في سياق غير متوقع، إنها البراعة اللفظية والفهم السيكولوجي.

والشاعر يرى الأمور بعين تستشف ما وراء الأحجبة التي وضعتها التقاليد الحاضرة والماضية أمام الشخص العادي ويرى الإنسان على سجيته بكل ما فيه من دوافع وفضائل، ولذلك يتخير الكلمات الرشيقة الجميلة ويصيغها في شعر يُؤكد الفكر الخلقي الحميد والمبادىء السامية فيسمو بالإنسان.

وقد تتطلب صياغة البيت الواحد أحيانًا عدة ساعات من التفكير والمُعاناة ومع ذلك يبدو في حوار المسرحية تعبيرًا طبيعيًا ليس فيه جهد ولا أثر للمعاناة.

وشاعر المسرح له القدرة على خلق شخصيات حية صادقة، وهذا ما فعله شكسبير مثلًا في مسرحياته فخلدت أعماله، والمشاهد يرى فيهم أُناسًا حقيقيين وليسوا من إبداع خيال كاتب ذلك لأن شاعر المسرح أحس بخلجات النفس في تلك الشخصيات بالحدس والخيال والمُشاركة الوجدانية، ثم حدد أبعادهم النفسية والاجتماعية.

ومن ناحية أخرى فالمسرحية الشعرية ليست إلا رواية يحتمل حدوث مواقفها وهي بطبيعتها الشعرية لا يُمكن أن تكون كالمسرحية النثرية التي

ترمي إلى تصوير الواقع في حدود الإطار المسرحي، والفرق بينهما كالفرق بين الفن والواقع، ففي الفن توجد الرموز وفي الواقع توجد الحقائق، وعلاوة على ذلك فلا شك أن الشعر أبلغ تعبيرًا من النثر، كما يضيف إلى أية مسرحية أبعادًا وأعماقًا ترفع من قيمتها الفنية.

الشعر الرائع هو الذي يطل فيه الشاعر من أعالي عالم الخيال على عالم الواقع ثم يحكي ما يراه، إنه يطل على الإنسانية من أعلى فيجمع بين العالمين الخيالي والواقعي، ولكنه يسمو بالواقع الذي يخلو من القبح ويرتفع به على أجنحة الخيال إلى مستويات أكثر جمالًا وأرق شعورًا، إن إطلاق العنان للخيال يجعل الشاعر يرى حقيقة الإنسان التي تحجبها طبيعة الحياة في المجتمع المُتمدن خلف قناع من الفلسفة أو الدين أو المظاهر أو العادات والتقاليد.

كثيرًا ما يجد شاعر المسرح أن في الأساطير موضوعات خصبة مُمتلئة بالإيحاءات الفنية فيعكف على تحويلها إلى مسرحية شعرية، غير أنه لا يستطيع أن يتحرر تمامًا من الواقع المُحيط به فتغلب عليه رؤية الحياة الحديثة من خلال الأسطورة القديمة، ويظهر ذلك في نماذج لشخصيات تنطبق مع الحاضر وليست شخصيات في مسرحية خيالية، أي إنه يعكس الماضي على الحاضر.

وكأن الشاعر يُريد أن يقول أن البشر لا تتغير طبيعته كثيرًا وما حدث في الماضي يُمكن أن يتكرر في الحاضر وكل ما يختلف هو الزمان والمكان.

هُناك فرق:

الشعر والأدب الرفيع عامة عبارة عن كلمات مُنمقة تحتوي على فكر وفن، والأدب المسموع أي الموسيقى الرفيعة هو تعبير بالأنغام عما يكمن في أعماق النفس فيه البلاغة والمنطق والجمال.

وإني لأرجو أن يتعرف القارىء على الفارق بين مُلحن ينغم الكلام ومؤلف يكتب الأوبرا والموسيقى السيمفونية، فالأول ينتج مادة نغمية قد تعيش بعض الوقت، أما الثاني فينتج أعمالًا ثقافية مُتكاملة تستوجب التأمل والإصغاء لها ما للأدب الرفيع والشعر من قيمة حضارية وقومية وتبقى جزءًا من تراث الشعوب.

الكلمة والنغمة الشعر واللحن:

ارتباط الشعر بالموسيقى له تاريخ قديم استمر اختلاف الآراء حوله سنوات وقرون، وتركز هذا الاختلاف على علاقة النغمة بالكلمة وأيهما أهم، كانت الموسيقى المُصاحبة للغناء ضرورية خاصة في الإنشاد الكنسي ولكن الكلمة وحدها هي التي يُراد توصيلها، ولذلك كانت آراء الكهنة

الذين يقدمون الكلمة طبعا، مُضافًا إليها آراء بعض الفلاسفة، عائقًا في سبيل تقدم وتطور فن الموسيقى لفترة طويلة من الزمان.

كان الاعتقاد السائد في العصور الوسطى أن موسيقى الآلات تُوحي بمشاعر غامضة أما الغناء أي الموسيقى المُلتحمة مع الكلمة فهي أفضل لأن الشعر فيه بلاغة والكلمة تُحدد المعنى بدقة لذلك اعتبر الشعر المُلحن هو أكمل صورة للتعبير.

وفي عصر النهضة حدد الفلاسفة للموسيقى غايتين: تحريك المشاعر وإثارة الانفعالات علاوة على تشنيف الآذان وكان الاهتمام بالكلمة ووضوحها أكثر من الاهتمام بغلافها اللحني.

غير أن مهمة الشاعر هي كتابة مسرحية أو سفر أو ملحمة، ومهمة مؤلف الموسيقى هي كتابة لوحات موسيقية توحي بتلك الملحمة أو توجد المناخ النفسي الذي يسود في المسرحية، ثم يأتي دور الناقد أو الفليسوف فهو الذي يبحث في الشعر وفي الموسيقى ليشرح ويُحلل ما أبتكره المبدعون بلا تحيز.

أتم إيمانويل كانط ١٧٢٤ – ١٨٠٤ كتابة "نقد ملكة الحكم" وكان هايدن وموتسارت في قمة نضجهما الموسيقي، قال كانط في كتابه سالف الذكر:

تتحدث الموسيقى بواسطة الإحساسات ولا تترك في أول الأمر مجالًا للتفكير كما يفعل الشعر لذلك فالشعر أقدر الفنون على الاتصال بالعقل لأن الكلمات هي الوسيلة الطبيعية للتعبير عن الأفكار والتصورات والشعر هو الذي يجمع بين التعبير الفني العقلي على أفضل وجه.

أما الموسيقى في رأيه فمجرد متعة عابرة وليست ثقافة ولذلك وضعها في أدنى مراتب مذهبه الجمالي، كما كان يصر على الإقلال من شأن موسيقى الآلات أي التي بدون شعر أو كلمات.

وفي مقابل هذه الآراء كانت هُناك آراء أخرى لمفكرين من قوميات مختلفة تقول أن الموسيقى تُؤثر في سامعها بقدر أقوى من تأثير أي نوع آخر من الفنون، سارت هذه الآراء مع انتشار أعمال المؤلفين العباقرة وبلغت شهرتهم جميع أنحاء العالم المُتحضر واضطر كانط للاعتراف بأن الموسيقى تستطيع أن تتغلغل إلى أعماق النفس.

وفي كل عصر كانت آراء الفلاسفة تتغير بالنسبة للشعر والموسيقى، ففي القرن التاسع عشر جاء شوبنهاور ونيتشه يؤكدان أن موسيقى الآلات لها قدرة تعبيرية كاملة، حدث هذا بعد أن بلغ مؤلفو الموسيقى القدرة على التعبير عن أفكارهم ومشاعرهم دون اللجوء إلى الكلمة، إنه التقدم الذي أحدثه عظماء الكلاسيكية مثل باخ وهيندل وهايدن وموتسارت والذي لم يتوقف تياره منذ ذلك الوقت.

أما كانط، وهو من أبرز العقول في الفلسفة النظرية فقد ظل يُدافع عن أولوية الشعر ويُهاجم موسيقى الآلات، إنه نوع من تمجيد العقل وعدم الاعتراف بقوة المشاعر وتأثير الانفعالات النفسية أو ربما لأن الكلمة مع النغمة كانت تتيح له إدراك اللحن ذهنيًا من خلال الكلمة.

وهكذا استمر وضع الموسيقى في خدمة الشعر إلى أن جاء موتسارت وقال: "يجب أن تكون الكلمة ابنا مُطيعًا للنغمة" حقيقة أن الكلمة بالنسبة لبعض الناس هي سبيلهم لإدراك معنى الانسجام اللحني وجمال تنوع الإيقاعات وبالتالي التأثر بالإيحاءات الموسيقية، إلا أن هُناك بعضًا آخر لا يرغب في أن تقود الكلمة بمدلولها المباشر تفكيره وخياله ولذلك يُفضل الاستمتاع بموسيقى الآلات وحدها.

قديم قدم الزمن ذلك الصراع بين الفكر والشعور، العقل والعاطفة، الفيلسوف والفنان المُبدع، إنه صراع دام إلى يومنا هذا، وهو أيضًا صراع لم يحدث إلا في ميدان الموسيقى وليس في الفنون الأخرى لأن الموسيقى وسيلة اتصال تفوق فاعليتها وقُدرتها على إثارة المشاعر وبلوغ أعماق النفس كل أشكال التعبير الأخرى التي ابتكرها الإنسان.

والشيء بالشيء يُذكر، فقد أدرك قدماء المصريين ما للنغمة من تأثير يفوق تأثير الكلمة فكانوا يُلحنون القوانين والقواعد ليُساعدوا الناس على حفظها، هذا بخلاف ألحان الطقوس الدينية التي نسبوها للإلهة إيزيس، واقتبس قدماء الأغريق هذه الوسيلة الفعالة ونفذوها في بلادهم.

وفي العصر الحديث تنسب الأوبرا إلى واضعي ألحانها وموسيقاها، ولا يأتي ذكر اسم الشاعر الذي كتب حوارها إلا في البرنامج المطبوع الذي يوزع قبل عروض الأوبرا، فمؤلف الموسيقى هو في الواقع أبو الأوبرا تُنسب إليه دون سواه من المشتركين في إعدادها وتقديمها فيُقال مثلًا "أوبرا عايدة" لفردي أو "مدام بترفلاي" لبوتشيني أو "دون جوان" لموتسارت... إلخ، لأنه مبدعها وباعث الحياة فيها بما ابتكر من ألحان وتعبيرات موسيقية، أما المغنيون وباقي المُشتركين في تقديمها فهم يُؤدون ما يُحقق رؤيته وتصوره ويطيعون إرادته.

ترجمة نصوص الأوبرات العالمية:

للشعوب لغات مختلفة، ولكل لغة لهجة، وكلاهما يُؤثر على شكل الألحان التي تتغنى بها تلك الشعوب، وكما تختلف اللغات يختلف الوجدان والتعبير عنه، فمثلًا مُناجاة الإيطالي لحبيبته تختلف قطعًا عن مُناجاة العربي أو الصيني، وعلى هذا الأساس فإني لا أعتقد أن ترجمة نصوص الأوبرات الإيطالية إلى اللغة العربية تفيد في تقريب تلك الأوبرات إلى المستمع العربي، أما إذا كان المقصود هو مُساعدة المُتلقي على فهم الموضوعات فما يُكتب من شرح في البرامج كفيل بذلك.

إن النص العربي الذي يركب فوق وجدان إيطالي أو فرنسي يحدث عند المُستمع نوعًا من تمزيق مشاعره، فشطر يستمع إلى ألحان تُعبر عن

وجدان أجنبي، والشطر الثاني يستمع إلى كلمات عربية اعتاد أن يسمعها مع تعبير لحني عربي وخاصة في المواقف العاطفية.

وفي الستينات من هذا القرن جرت في مصر تجربة فريدة وهي تقديم أوبريت "الأرملة الطروب" باللغة العربية دون المساس بألحانها وكانت التجربة الوحيدة ولم تعقبها محاولات أخرى، لماذا؟ علمًا بأن ترجمة نصوص الأوبرات إلى مُختلف اللغات ذات الأصل اللاتيني أو الأنجلو ساكسوني أمر شائع في أوروبا مُنذ زمن بعيد.

ولهذا الموضوع شقان:

(١) ترجمة الشعر.

(٢) اختلاف وجدانيات التعبير الغنائي والموسيقي عِنْدَ أصحاب اللغة العربية.

(١) لم تستطع أية ترجمة لمسرحيات شكسبير مثلًا إلى أي لغة كانت أن تعطي القارىء فكرة صحيحة كاملة عن الأصل وأن تُؤثر فيه التأثير الذي يولده في نفسه الأصل الإنجليزي، هذا إذا كان يعرف تلك اللغة معرفة جيدة وأن يحس بما فيها من بلاغة، فعملية ترجمة الشعر تفقده عبقرية اللغة وروحها وتقضي على القوى الإيحائية والتعبيرية في الألفاظ. هذا علاوة على أن ما في الشعر من موسيقى تنتج من التفعيلة والوزن وجرس الكلمات يضيع تمامًا.

(٢) اختلاف وجدان التعبير الأوروبى عن العربي لأنها شعوب مختلفة بحضارتها وثقافتها وتقاليدها خاصة فيما يتعلق بمشاعر الحب والتعبير عن العاطفة. وكما سبق القول تحدث الترجمة تمزيقا عند المشاهد لأنه قد يعجب بالموسيقى والألحان التي اكتسبت الشهرة بلغتها الأصلية ولكنه لا يستطيع تركيب اللغة العربية علي وجدان غربي.

هذا ما حدث عند تقديم أوبريت "الأرملة الطروب" في القاهرة باللغة العربية، ولذلك انعدمت المشاركة الجماعية وخرج الناس يتساءلون وعلى وجوههم علامات استفهام كثيرة.. وانقسمت الآراء بين أغلبية رافضة وأقلية قابلة. والعجيب بعد ذلك أن هناك من ينادون بترجمة أوبرا عايدة إلى اللغة العربية، ويُقال أن هناك من قام بترجمتها فعلًا..

هل سمعت أيها القارىء عن إيطالى أو أوربي يُناجي حبيبته بقصيدة مقام حجاز أو نهاوند مثلًا كما فعل سيد درويش في أوبريت العشرة الطيبة في لحن "علي قد الليل ما يطول". هذا هو اختلاف الوجدان والذوق الفني مع أن الحب شعور مُوحد عند جميع أجناس البشر.

دلالات التعبير الموسيقي:

لكي نصل، القارىء وأنا، إلى مفهوم صحيح للعبارات الموسيقية التي تتحلى بها الأوبرا، استأذن القارىء في أن أُبين له فيما يلي العناصر التي

تتكون منها الموسيقى – وحيث أن الموسيقى تُقدم فنًا وفكرا لذلك يجب أن يكون الفهم العقلي مقرونًا بالفهم الوجداني.

العناصر الأساسية التى يتكون منها التعبير الموسيقي هى:

(١) الخط اللحني.

(٢) التركيبات الصوتية.

(٣) الإيقاع واختلاف السرعات.

وبتحليل هذه العناصر يُمكن أن نستدل على الآتي:

(١) الخط اللحني كثير التعاريج والقفزات الواسعة بين الدرجات يُعبر عن الاضطراب أو الخوف أو الترقب، أما الخط اللحني الانسيابي، الطويل أي الذي يُكون جملة عريضة يُعبر عن الهدوء أو العاطفة ويثير الخيال.

(٢) التركيبات الصوتية (Harmony) ومنها المتآلفة التي تُعبر عن السعادة أو الاستقرار والهدوء، والمُتنافرة التي تُعبر عن الخطر أو المأساة أو الحزن.

(٣) الإيقاع السريع فيه حيوية وتوثب لا يعطي شعورًا بالراحة بل يثير الأعصاب إذا كان صاخبًا أما البطيء فمريح ويصلح للموضوعات الخيالية والعاطفية ويبعث على الاسترخاء، والعمل

السيمفوني المكتوب في القوالب الكبيرة لا يكون جيدًا إلا عندما يتضمن في بعض أجزائه فقرات سريعة وقوية لأنها تعطي دلالات نفسية.

وبخلاف هذه العناصر هُناك حجم الصوت أي صدوره من آلة واحدة أو مجموعة من الآلات وكذلك قوة الصوت وضعفه كلها وسائل تجعل إدراك التعبير مُيسرًا.

وتعتبر ألوان أصوات آلات الأوركسترا عاملًا مهمًا في توضيح ما يدل عليه التعبير بوضوح، فمثلًا أصوات الآلات النحاسية تُعبر عن العدوان أو البطولة أو الانتصار أو الحرب، لونها أحمر لامع براق – وأصوات آلات النفخ الخشبية ناعمة رقيقة تُعبر عن الشاعرية أو الريف أو الصحراء، ألوانها كألوان البستيل الدافىء هادئة مُنسجمة – أما الآلات الوترية فتشترك مع الآلات سالفة الذكر في أي تعبير ولكنها إذا انفردت كانت أحسن مُعبر عن العاطفة.

إن التأثير الذي تُسببه تلك العناصر يحدث عند أي متلق بغض النظر عن ثقافته الموسيقية لأنه تأثير حدسي سهل الوصول إلى أى إنسان.

وبناء على هذه السمات وعلى أساس ما تصدره الأصوات من ذبذبات وبمضاهاتها مع ما تصدره الألوان من ذبذبات استطاع المصورون في استوديوهات والت ديزني بكاليفورنيا إنتاج فيلم بالرسومات الهندسية

أي المكعبات من مربع ومستطيل ودائرة يترجم إحدى سيمفونيات بيتهوفن إلى صور وألوان، هو فيلم فانتازيا الذي عُرِضَ في القاهرة في الأربعينات.

وكما تتميز الأنغام بارتفاعها وانخفاضها تتميز الألوان أيضًا بدرجاتها اللونية من غامق أو فاتح، والخط اللحني له تعريجات يُقابلها في فن التصوير التكوين المُسطح والبارز، وعلى الرغم من هذا المقارنة فلا يوجد فن مثل الموسيقى له تنظيم دقيق مُحدد المعالم وتركيب شكلي له قوالب.

كثيرًا ما يقول المتلقي بعد الاستماع إلى عمل موسيقي: "لم أفهم دلالة هذا العمل" أو "لست أجد فيما سمعت معنى".

ترجع صعوبة إدراك المعنى التعبيري للموسيقى إلى ما يأتي:

أولًا – التعقيد الذي تُسببه كثافة النسيج النغمي أي تشابك الخطوط اللحنية االتي يُعبر بها المؤلف عن موضوعه. وعلى الرغم من أن هذا النسيج النغمي هو أحد سمات البلاغة في التعبير الموسيقي إلا أن إعطاء المُتلقي قدرًا أكبر مِما ينبغي من تلك البلاغة تجعله لا يستطيع استيعابها.

ثانيًا– المُستمع حساس سرعان ما يشعر إذا كان المؤلف يُخاطبه من قلبه أم يثرثر نغميا، في الحالة الأولى يندمج المُستمع مع الموسيقى ويفهمها، أما في الحالة الثانية ينصرف تفكيره إلى أمور أُخرى وتكون النتيجة عدم الفهم.

ثالثًا – الإطالة في السرد أو الاستطرادات المُتعاقبة، غالبًا ما تكون في الأعمال السيمفونية طويلة تتجاوز قدرة المتلقي على الإصغاء والتركيز، لذلك يجب تكرار الاستماع لنفس العمل عشرات المرات لاستيعاب أجزائه ثم تجميع أطرافه حتى يكتمل التصور والإدارك.

رابعًا – إذا كان العمل يفتقر إلى الإخلاص المهنى فهو فن مُزيف تنقصه حرارة الإقناع ولذلك لا يصل إلى المُتلقي.

خامسًا: زيادة حدة التوتر بشحنات كبيرة من الانفعالات أكبر مما يتحمل المتلقي العادي، وكذلك إذا شعر المُستمع أن المُؤلف يُحاول إثارة انفعالات لم يُمارسها هو أي مُفتعلة.

عندما يصور الفنان التشكيلي وجه إنسان فهو يبحث عن جوهر ذلك الإنسان ليبرزه وما جوهر الإنسان إلا عواطفه ومشاعره وعقله ورغباته وهذه هي المكونات التي يُخاطبها المؤلف بموسيقاه.

ولا يجب أن ينتظر المتلقي أن تقص له الموسيقى قصة أو تُحدد له موضعًا كما تقول الكلمات لأن التشكيلات النغمية والتركيبات الصوتية لا ترتبط بمعانٍ إلا في ذهن المؤلف، والمُتلقي الذي يُحاول أن يجد في المُؤلفات السيمفونية إفصاحًا عن الموضوع يكون قد هوى من القمم العالية للنشوى الجمالية إلى الاهتمامات الأقل قيمة، لأن هذه الأعمال تهدف إلى جعل المتُلقى ينتقل من الواقع المُحيط به إلى حلم يقظة يستسلم فيه لقدرة الفن التجريدي على مُخاطبة النفس والعقل والتأثير عليهما بالإيحاء وبما في العمل

مِنْ قُدرة تعبيرية، فإن لم تصل بالمُتلقي إلى إدراك الموضوع فهى تعطيه مُتعة نفسية لا نظير لها.

وليست فقرات السكوت القصيرة في الموسيقى بلا لزوم أو معنى، إنها من ضروريات التعبير كالنقطة والشولة والشرطة في النثر وهى أيضًا ضرورية لتتيح لحظات التنفس عند المُغني، أما بالنسبة للمُتلقي فهى من عوامل إثارة الترقب أو اللهفة على استمرار العزف، ولعلني لا أخطىء إذا شبهت تلك اللحظات السريعة برائحة عطرية عابرة.

إن تكرار بعض العبارات أو الجُمل أو الفقرات الموسيقية في عمل واحد هى تأكيد وتذكير، والأذن الواعية تلتقطها وتتابع حركتها وتترقب عودتها، ويُعتبر هذا التكرار رباطًا يشد أجزاء العمل إلى بعضها ويُعزز وحدته – على ألا يكون هذا التكرار رتيبًا وكثيرًا. ومِن أهم وسائل التذوق هو الاحتفاظ في الذاكرة بتلك العبارات التي تتكرر.

وبصفة عامة يُحكم على كل فن بمعايير جمالية وفنية خاصة به، أما الموسيقى فهى تعبير حر لفنان يكشف عن مكنون نفسه، ثم لا يصبح هذا التعبير شخصيًا بل يتصل بالناس ويصبح انعكاسًا لنفسيتهم يسعدهم ويخفف وطأة العمل المُتواصل والنظام الرتيب عن كواهلهم.

لقد أصبح الناس في هذا العصر يروحون ويأتون دون وعي في عالم ضيق من العمارات العالية حتى فقدوا الإحساس بالمناظر الجميلة التي تهديها الطبيعة للبشرية. إنها الحضارة الصناعية بما فيها من أشكال

وأصوات وما فيها من إثارة أو صخب أو طرافة فيمر اليوم بأكمله دون الاستمتاع بلحظة من التأمل أو القراءة أو الاستماع إلى الموسيقى الرفيعة – وهى عناصر تغذية الروح ورفع المعنويات – ومن أجل هذا رُفِعَ شعار "الفن للمجتمع" ليعلن أن الحياة يجب أن تكون أفضل لمجرد أننا نحيا، والحياة لا تكون جديرة بأن تُعاش ما لم يكن فيها أوقات بهجة ومُتعة ثقافية، إنه شعار يُنادي بِإعلاء الفنون والقيم الجمالية فوق كل شيء حتى المال وماديات الحياة.

لقد ظهر شعار "الفن للفن" في نصف القرن التاسع عشر ليعلن تحرر الفن من الغرض التُجاري وليرد على من يعتقدون بِأن الفن عديم الفائدة. فهل يكون الفن مرغوبًا فيه إذا كان بلا فائدة أو لا يخدم شيئًا على الإطلاق؟ إنى أعتقد أن هذا الشعار هو شعار حرية التعبير ورفعة الأهداف وتحويله إلى شِعار الفن للمجتمع لا يفقده هذه الميزات.

إذا استطاع العمل الموسيقي الذي ينتمي إلى هوية ومُجتمع غريب عن المتلقي أن يجعله يدركه ويحبه يكون بذلك قد تخطى الحدود المحلية الضيقة وخرج إلى ميدان العالمية الفسيح وأصبح تراثًا إنسانيًا. وللتدليل على ذلك أاقول أن موسيقى موتسارت مثلًا تعكس رشاقة المجتمع الأرستقراطي في عصره الذي تميز بالرقة والمرح اللذين تُعبر عنهما مُؤلفاته بصفة عامة ولكنها مُنتشرة ومحبوبة في جميع أنحاء العالم حتى في بلادنا العربية.

صحيح أن الموسيقى التي لم نألفها قد تبدو سائرة على غير هُدى، ولكننا إذا بذلنا بعض الجهد لتذكر ألحانها الأساسية وتابعنا تطورها ونماءها أمكننا فهم العمل، ولكي نستمتع بما يجربه المؤلف من تقليد وتنويع اشتقاق من فكرة موسيقية واحدة يجب أن نتذكر كيف سمعنا تلك الفكرة في المرة الأولى، ولذلك يصبح من الضروري تكرار الاستماع إلى نفس العمل عدة مرات خاصة إذا كان مكتوبًا بأسلوب يُخالف المألوف البسيط أو آتيا من حضارة أخرى.

إن تكرار الاستماع إلى عمل موسيقي يُولد الأُلفة والتعاطف معه، ويزيد من معرفة تفاصيله وبذلك يُصبح فهم العمل أعمق وتفسيره يوفيه حقه علاوة على أن هذا التكرار ينمي عادة الانتباه والتركيز، وهناك شرط مهم يجب أخذه في الاعتبار، فإذا كان طابع العمل حزينًا مثلًا وكان المتلقي في حالة الاستعداد النفسي لتقبل العمل والاستجابة له زاد مفعوله ومن ناحية أخرى إذا كان طابع العمل حزينًا وكان المتلقي في حالة فرح وسرور فهو بلا شك ليس على استعداد لتقبل الحزن.

وليست كل أنواع الموسيقى مشجعة على تكرار الاستماع إليها؛ فمنها ما كان رتيبًا ومملًا مثل موسيقى عصر الباروك بما فيها من تماثل، أو موسيقى العصر الحديث بما فيها من حدة التنافر، ولكن التسرع في رفض بعض أنواع الموسيقى لا يعطي الفرصة للتعرف على المذاهب الفنية السائدة في العصر الذي كتبت فيه، ويا ليت الراغب في المعرفة يلجأ إلى استشارة خبير يشرح له ما يجهله، وحتى بدون ذلك فإذا أبدى المتلقي

الصبر والتسامح لاستطاع أن يقترب من تلك الموسيقى عن طريق التعرف على البناء الشكلي للعمل وطريقة المؤلف في ربط أجزائه.

إن معرفة المتلقي لقالب العمل الذي يستمع إليه توصله إلى الإحساس بالتفاعل الدرامي لعناصره وبالتكرار والتعود يستطيع تذوق أسلوب المؤلف وابتكاراته وتتكشف له دلائل التعبير وبراعة الصنعة، وعلى ذلك فإن الاستمتاع الجمالي بالموسيقى الحضارية الرفيعة لا يتم دفعة واحدة وإنما ينمو تدريجيًا، وفي الواقع أن أعمالًا قليلة من نوع الموسيقى الخفيفة هي التي تستوعب دون جهد كبير لأن فهمها لا يتطلب الإصغاء العميق والتفكير فهي مهنة لا عمق فيها. ولا تنتهي عملية استكمال التعرف على العمل والاستمتاع به من خلال السمع فقط بل يتطلب ذلك معلومات ومعارف سيأتي ذكرها.

والإدراك أنواع توجد لدى الراغبين في التثقيف:

الإدراك الفيسيولوجي:

أي ما تثيره الموسيقى من رد فعل عضوي مثل: ضرب الأرض بالقدم مع الإيقاع أو إثارة النشاط أو الخمول، وهذا أبسط أنواع الإدراك.

الإدراك الموضوعي:

أي ما يكتبه المتلقي من تحليل العمل والتعرف على المقالب وتفاصيل تركيبه والموضوع وما يحتوي من جماليات وأسلوب المؤلف وهويته.

الإدراك الشخصي:

أي ما يشعر به المتلقي من أحاسيس سعيدة أو حزينة ومن الاندماج في المناخ النغمي الذي يخلقه العمل، وقد يصل الإدراك الشخصي إلى حد ابتعاد المتلقي عن الوعي بما حوله ليندمج أو يغرق نفسه في جماليات التعبير ويعيش المؤثرات التي توحي بها الموسيقى.

ولكي يزداد الانفعال النغمي والتأثر الذي يحدث عند المتلقي المتمعن ولكي تتضاعف المتعة بالجو الرزين والمناخ الذي يحيط بنا في قاعات الكونسير أو دور الأوبرا مثلًا فتبلغ أقصى درجات الاستمتاع يصبح من الضروري إدماج المعرفة مع الإصغاء، أقصد معرفة ما يأتي:

أ) معرفة حياة المؤلف والبيئة التي نشأ فيها والظروف التي مرت به.

ب) تاريخ المجتمع الذي عاش وسطه اجتماعيًا وسياسيًا.

ج) المناسبة التي كتب من أجلها العمل.

كل هذه المعلومات تساعد كثيرًا على فهم العمل على شرط ألا تقلل هذه المعرفة الاهتمام بالعمل نفسه.

وبهذه المعلومات أيضًا يتعلم المتلقي كيف يميز بين فن عصر وآخر تمامًا كما يميز عالم النبات فصائل الأزهار.

إنه من الخطأ تفسير العمل الموسيقى من خلال ما نعرفه عن حياة المؤلف، إن تفسير العمل الموسيقي يجب أن يكون له أسس ووجهات نظر أخرى وأبعاد؛ فمثلًا مسرحيات شكسبير يرى فيها بعض الناس مزاياها الشعرية والبعض الآخر يقدر ما فيها من إثارة ميلودرامية وفريق آخر يعجب بمعالجتها المجالات النفسية الدقيقة للإنسان.

إن التفرقة بين الإنسان المؤلف وأعماله شغلت عددًا كبيرًا من علماء النفس وعلى رأسهم سيجموند فرويد فهو يقول: "إن الرغبات التي لا يمكن إشباعها كلية لا تخمد أبدًا بل تطالب بنوع من الإشباع حتى ولو كان عن طريق التخيل ففيه يشعر الإنسان بتحرره من قيود المجتمع والعالم وذلك في أحلام اليقظة أو النوم حيث يتم الإشباع الخيالي".

إذا لم توح الموسيقى بدلالاتها الكاملة أو بعدة معان، حسب اختلاف المتلقي، تصبح نمطًا متأنقًا من الأصوات الخلابة ويتهيأ لنا أنها تسير على خير هدى أو وفق أنماط تنتمي لعصور سابقة لذلك عمد المؤلف الفرنسي كلود دي بوسي في مؤلفاته إلى ابتكارات جديدة للإفلات من سيطرة النمط الكلاسيكي أو الرومانتيكي.

وكلمة المألوف إذا ما وصف بها موضوع جمالي تعني أنه ليس مختلفًا عما سمعه المتلقي من قبل ويبقى على هامش الانتباه تمامًا كالألوان الباهتة التي لا تلفت الأنظار أما العمل الفني فتزداد قيمته بما فيه من ابتكار وتجديد.

قال الشاعر الألماني جوته: شخصية المبتكر هي كل شيء.. إنه يعرض أفكاره وانفعالاته مهما كانت مخالفة للمألوف وكلما توقدت عبقريته كشفت عن مزيد من الطاقة الفردية والبراعة وسمات شخصيته.

كثيرًا ما تكون أعمال الفنان مفسرة لشخصيته، فموتسارت مثلًا شخص مرح بطبيعته، وبيتهوفن قلق وعميق، وليست وقور، وشوبان شاعر يعاني من المرض، وعندما يتناول الناقد عملًا بالتحليل للبحث عن المميزات التي يتحلى بها العمل فالإشارة إلى شخصية المؤلف أو طباعه لا تضيف شيئًا إلى تلك الدراسة الأكاديمية لأن التركيز هنا على العمل نفسه وليس على شخصية المؤلف، هذا لا يمنع من الإعجاب بشخصيته فهو المنطلق الذي يبدأ منه الاستدلال على ما في العمل من أسلوب يتميز به.

لقد سبق القول بأن حالة الفنان النفسية أثناء الإبداع قد لا تنعكس بالمرة على العمل الذي يدونه، ولذلك لا بد من استقلال النص عن صاحبه وتركيز التقدير على ما فيه من قيم فنية وجمالية ودلائل انتسابه إلى مجتمع وشعب وعصر.

تدل أعمال تشايكوفسكي على أنه كان إنسانًا انفعالاته شديدة التأثير عليه وأنه كان يملك القدرة على التعبير عنها فيما يكتب، وليس معنى هذا أنه كان يكتب وهو في حالة الانفعال فقد يحدث ذلك الانفعال في الشارع أو في أي مكان آخر ولكنه يستعيد انفعالاته في هدوء وحدته ويخضع التعبير عنها لإمكانات وحدود الآلة الموسيقية أو الأوركسترا أو أي وسيط آخر يستعمله.

والوسيط هو مجرد وسيلة طوع يدي المؤلف كالبيانو أو الفيولينة مثلًا كما أن المادة الموسيقية ليست تعبيرًا جامدًا بل تعبيرًا ينبض بالحياة، وقد يسأل القارئ هل التعبير بالموسيقى عن أي انفعال ينتج فنا؟ وأستطيع أن أقول نعم من واقع خبرتي، على شرط أن يكون المؤلف قادرًا بما يملك من موهبة وتكنيك على توصيل انفعاله إلى المستمع أي إشراك الغير في ذلك الانفعال وما ينتج عنه من مشاعر، إنها لغة ورباط يشد الناس إلى وحدة شعورية.

وظيفة الموسيقى في الأوبرا

متعددة الجوانب أهمها:

١- خلق المناخ النغمي والنفسي المناسب للموضوع.

٢- تأكيد المواقف المهمة في الرواية سواء كانت درامية أم كوميدية.

٣- ابتكار ألحان عذبة تبرز جمال الأصوات البشرية وتناسب حدودها.

٤- إرضاء العقل والمنطق في إطار من الذوق السليم.

هذا التوازن هو ما يجب على المؤلف أن يسعى لإيجاده، ويتحقق ذلك بالمهارة في استعمال العناصر التي تتيحها الموسيقى وهي: اللحن – الإيقاع – الهارمونية – الصيغة.

اللحن:

في الغناء الأوبرالي يرتبط اللحن بالشعر ويعبر عن معانيه علاوة على النطق السليم للكلمات، وإذا كان المؤلف متأثرًا بأنماط من الموسيقى التقليدية عند قومه فمحاكاة الجمل اللحنية القديمة في الأوبرا ممكن بعد إعادة تكوين تلك العبارات في أسلوب معاصر جديد، قد يكون ذلك سببًا في تقريب ألحانه إلى نفوس المستمعين.

ومن هذه الجمل اللحنية المستوحاة من الموسيقى التقليدية والتي يعيد المؤلف صياغتها يكتسب عمله الأصالة والطابع القومي لأنه استطاع أن يطعم بها ألحانه كما أحسها هو وليس كما كانت في أصلها أي أنه اشتق منها أشكالًا لحنية جديدة أرفع وأروع من ذلك النمط القديم الذي استلهمه.

وتكرار بعض الألحان التي يتخيرها المؤلف في أماكن ومواقف مختلفة من الرواية يجعل الجمهور يستمتع بإعادتها وقد يحفظها، ومن ناحية أخرى

فهذا التكرار يكسب العمل الوحدة على شرط ألا يكون كثيرًا ومملًا بل من المستحسن أن يأتي كل مرة في ثوب أوركسترالي جديد وتنويع لم يسبق تقديمه.

الإيقاع:

إنه عصب الموسيقى والنبض الذي يبعث الحياة في الأشكال اللحنية ويقوى مفعولها، والموسيقى العربية غنية بأنواع متعددة من الضروبات لو استطاع المؤلف أن يوظفها في أعماله لاكتسبت قيمة فنية أكبر علاوة على أن الضروبات المركبة لها وقع غريب وشيق على أذن المجتمع.

الهارمونية:

هي تلك التركيبات الصوتية التي تصاحب الخط اللحني وهي بمثابة جذوره – يعتمد عليها المؤلف لتفجير ما في الكلمات من معان رقيقة أو عنيفة، بطولية أو ساخرة، ولكل مؤلف أسلوب في تكوين تلك التركيبات الصوتية المتعاقبة مصدره دراساته وفهمه لمفعول كل تركيبة على حدة وإحساسه بالمكان المناسب لها.

الصيغة:

هي الإطار الذي يحتوي تعبير المؤلف، ومنها الثنائية والثلاثية والمقفلة والمفتوحة ولا أعتقد أن قارئ هذا الكتاب يهمه معرفة تفاصيلها التكتيكية.

أنعم الله على الإنسان بخصائص انفرد بها دون سائر المخلوقات منها العقل والمنطق والموهبة، إنها مميزات الإنسان، علاوة على أنه المخلوق الوحيد الذي يعرف ما اصطلح الناس على تسميته الإلهام وقالوا أنه مصدر كل جديد في ميدان الفنون أو غيرها من الميادين. ولا يعرف الإلهام المبدع، من كان بلا موهبة أو لا يعمل في ميدان الفنون ولا تأتيه الأفكار الجديدة أو تلك الومضة التي تشبه البرق في سرعتها فتنير أمامه طريق الابتكار والإبداع.

والموهبة من أهم مقومات الفنان وتليها في الأهمية المدرسة التي تعقل الموهبة وتنميها، والموهبة وحدها تنتج فنًا ناقصًا والعلم وحده لا ينتج فنًا، إن عدد خريجي المعاهد الموسيقية في مختلف أنحاء العالم بعد بالآلاف سنويًا ولكن الموهوبين للتأليف منهم قلة.

ومن الموهبة ننتقل إلى العبقرية وهي في تقديري تتكون من الموهبة + الدراسة + قدرات تكتيكية مكتسبة، إذًا فالعبقرية مرتبطة بعناصر يظل الفنان يستزيد منها مدى حياته كالقراءة والإطلاع حتى ينعم بالقدرة الخلاقة ويصبح كالشمعة يغذي النار التي تستهلكه.

والمؤلف لا يبتكر بعقله بل بوجدانه أي أن العقل يسكت وتتكلم المشاعر في داخله فيصغي إليها وبدون ما توحي به تلك المشاعر من أنغام.

اختبر أيها القارئ هذه التجربة: اسأل أي مؤلف "لماذا تكتب الموسيقى؟" فإذا أجاب: "لدي أشياء أود أن أعبر عنها"، هذا المؤلف لن

يبلغ النبوغ، أما إذا أجاب: "إني أحب صحبة الأنغام والأصوات وأحب الإنصات إلى ما تقوله لي" هذا المؤلف قد يصل إلى العبقرية وتظل مؤلفاته حية إلى مدى طويل.

وفي مقابل تلك المنحة الإلهية "الموهبة" يتحتم على الفنان أن يدرك أن المادة الثقافية التي يبتكرها لها رد فعل يعود على قومه وأبناء عشيرته فتؤخر سير تيار الرقي أو تدفع بعجلة التحضر إلى الأمام أي أن أعماله تسهم في الارتقاء بالذوق العام وتكوين مواطنين قادرين على تذوق الفنون الرفيعة كالسيمفونية والأوبرا والباليه.

هذا هو أحد أوجه رسالة الفنان الحقيقي فما أكثر ما تصادف بيننا من أشخاص يجدون صعوبة في إدراك وتذوق تلك الفنون الرفيعة أو الإحساس بجمال الألوان والأشكال في اللوحات أو حلاوة النسيج النغمي والإيقاعات وما هم في الواقع إلا ضحايا الاعتياد على الإنتاج الفني الركيك وغير المكتمل علميًا.

إن مؤلف الأوبرا لا يهدف أن يجني المستمع من عمله الضرور أو التأثر أو الإعجاب فحسب بل يريده أن يخرج من العرض بروح معنوية مرتفعة وبنظرة جديدة للحياة، إنه لا يكتب بحثًا علميًا نتائجه مبنية على النظريات والاستنتاجات بل يكتب عملًا نتائجه إيحائية ومجازية، يقال عن مؤلفات العظماء أنها تعطي استبصارًا عميقًا في الحياة وحقائقها.

لقد كانت الموسيقى في الماضي تخدم بعض الأهداف كالشعائر الدينية أو الاتجاهات السياسية أو النشاط الإنساني في العمل أو الحرب إلخ.. ثم أصبحت مسخرة للاحتفال بالمناسبات الاجتماعية عند الملوك والنبلاء في القرنين الثامن والتاسع عشر، ثم أصبحت الموسيقى تؤلف بقصد تذوق جمالياتها وتأمل فلسفتها وتأبى أن تخدم غرضًا سوى أن تسمع وتنقل رسالتها الحضارية إلى المستمع، كما أصبح النشاط الإبداعي بصفة عامة منفصلًا عن الوظائف الاجتماعية.

وقد يخلو الفنان المبتكر أحيانًا الانعزال عن المجتمع في فترات قد تطول ولكن هذه العزلة لا تعني انفصاله عن مجتمعه بل هي تساعده على التحرر من كل ما يمكن أن يتحكم أو يؤثر في إنتاجه أو تحديد اتجاهاته وهكذا يصبح شخصية مستقلة ولا يخدم عقيدة أو مذهبًا ويصبح انتاجه خاضعًا لدوافعه الشخصية يحقق فيه ذاته.

ويحتاج الفنان المبتكر إلى العزلة والهدوء لكي تتفاعل في داخله انفعالاته التي قد يكون مصدرها وقائع حسية من خارجه أو تكون نابعة من داخله يثيرها التأمل والتفكير أو يكون منبعها المخزون في العقل الباطن لأنه أشبه بمخزن كبير تخرج منه أشياء جديدة لم يسبق تخزينها ولكن التأمل والتفكير يخرجان من ذلك المخزون الجديد المبتكر الذي يحمل معالم المخزون القديم.

ومن دواعي انعزال الفنان نفوره من المجتمع الصناعي أي الذي لا ترقى فيه الثقافة إلى القدر الذي ارتفعت به التكنولوجيا أو إحساسه بأن ما تستسيغه القاعدة العريضة لا يتناسب مع رفعة رسالته ويشقيه شعوره بأنه يعيش في مجتمع تعاني فيه الموسيقى من حالة هبوط تدعو على الرثاء كما هو الحال في مصر الآن، كل هذه الدواعي كفيلة بأن تخمد فيه الرغبة في إنتاج أعمال جديدة لا تصل إلى القاعدة العريضة وهي التي يكتب لها ويريد أن يسمو بها، هكذا يصبح ضحية المتجاهل وعدم التقدير فلا يزال نطاق جاذبية الموسيقى السيمفونية محدودًا جدًا رغم القلة من الواعين التي تجد فيها قيمة قومية وثقافية.

ومن هنا تأتي ضرورة زيادة الاهتمام بالنظرة الخالصة للفن ومزيد من فحص وتأمل الأعمال العظيمة للوصول إلى الاقتناع بأن عبارة (الفن للفن) لا يختلف معناها عن (الفن للمجتمع) لأن الفنان مرتبط بمجتمعه وبيئته امتص منه مقومات شخصيته وتحدد به انتماؤه.

وما من فنان لا يسعى إلى المجد والشهرة والثراء ولا وسيلة له لتحقيق هذه الطموحات إلا المزيد من الإنتاج والخضوع لتلك الرغبة الملحة القلقة في التعبير عن نفسه وعن مجتمعه فيكتب لنفسه ولمستمعيه ما يمكن وصفه بأنه مهرب من الواقع الخشن إلى عالم الخيال مستعينًا برنين نغمي وتركيبات صوتية تثير الراحة النفسية والرضى والسرور عندهم بينما يبقى هو بعيدًا عن التمتع بما يعطيه للغير وتكفيه لذة الإبداع والإنجاز.

إن غاية المؤلف هي التجربة نفسها وليس ما تدر عليه من موارد مادية فسعادته في التأليف وليس فيما يدره، وراحته النفسية تأتي من هروبه إلى عالم الخيال وفي جعبته مشاعر وأفكار، هناك حيث لا تربطه بالواقع أدنى رابطة لأنها تمثل بالنسبة له عبئًا ثقيلًا لا يستطيع أن يتحمله من عرف وعاش في عالم الخيال وهو عالم ليس له وجود إلا في ذات المؤلف.

إنه لا يكتب إلا إذا دفعت انفعالاته للتعبير عنها فيكدح يومًا بعد يوم، شهورًا وسنوات، لكي يتقن ما يفعل ويؤدي رسالته بإرضاء ضميره الفني، إنها المعاناة مع المادة والصنعة فليست الموسيقى فنًا مستمدًا من وحي إلهي.

إذا قال ناقد أن الأوبرا جيدة لأن ألحانها مبتكرة وطريقة معالجة ألحانه فيها خيال واسع فإنه لا يستطيع أن يشير إلى ما تخيله المؤلف أو كيف دخل التخيل في عملية الإبداع، وأستطيع أن أقول من واقع خبرتي أن تأليف الموسيقى عبارة عن خيال يتجسد في ألحان وأصوات وقالب، ومن ناحية أخرى فإن هذا الخيال قد يعطي المتلقي عددًا متباينًا من الانطباعات والتفسيرات ولا يمكن للمؤلف أن يتنبأ بما ستكون دلالات خياله عند المتلقي.

إن كون الفنان في حالة نفسية معينة وقت الابتكار لا يؤدي بالضرورة إلى انعكاس هذه الحالة على المتلقي، هناك فرق هائل بين الحالة

النفسية التي تشع في العمل الذي يكتبه المؤلف وحالته وقت إبداع هذا العمل.

***

والفنان نفسه لا يعلم مقدمًا الصورة النهائية المكتملة لعمله قبل أن يتمه لأن الشكل النهائي يتكشف تدريجيًا خلال التدوين والتنفيذ، وحتى إذا كان عند المؤلف تصور مبدئي لعمله فإن ما يتم تحقيقه في النهاية قد لا يتطابق مع تصوره الأول فقد يختلف أثناء العمل التصميم الأولي أو تطرأ عليه التعديلات والتصحيحات عندما يوضع العمل تحت منظار النقد الذاتي.

ولكل مؤلف منهج في عمله، فهناك من يكتب للأوركسترا مباشرة ومن يكتب للبيانو أولًا ثم يكتبه مرة أخرى للأوركسترا مسترشدًا بكراسة البيانو، وقد يقوم آخر بالكتابة للأوركسترا كما حدث في التعاون بين الخمسة الكبار في المدرسة القومية الروسية، أو كما فعل موريس رافل عندما كتب للأوركسترا (لوحات في معرض) من تأليف موسورجسكي وكذلك ليوبولد ستوكوفسكي الذي كتب للأوركسترا (توكاتا وفوجة) من أعمال يوهان سيباستيان باخ بعد وفاته بمئات السنين، وكانت أصلًا مكتوبة للأرغن وليس معنى هذا أن المؤلف الأصلي غير قادر على الكتابة للأوركسترا ولكن حالت دون ذلك أسباب خارجة عن إرادته، والأمر في مثل هذه الحالات هو إبداع جديد يزيد في قوة وقيمة العمل بفضل

إمكانات الأوركسترا وثراء ألوان آلاته، وكأن النسخة الأولى التي كتبها المؤلف للبيانو عبارة عن المسودة التي تنقصها الألوان.

وأحيانًا يتطلب كتابة عمل الغير للأوركسترا الكثير من التصحيح أو التعديل والتفكير في التكوين الأوركسترالي المناسب، وأحيانًا أخرى لا يسمح للفنان الذي يقوم بالصياغة الجديدة للأوركسترا التصرف بحرية في النص الأصلي الذي يتحتم الالتزام به كما حدث معي عندما تناولت أوبريت العشرة الطيبة لسيد درويش بغرض كتابتها للأوركسترا السيمفوني، وليس معنى هذا أن البيانو لا يفي بغرض المؤلف في التعبير فنظرة فاحصة إلى مؤلفات بيتهوفن وشوبان وليست للبيانو تعطينا فكرة طيبة عن إمكانات هذه الآلة المدهشة.

إن من لا يتأمل فيما وراء هذا العالم المادي ولم ينجح في رفع نفسه إلى ما وراء واقع الحياة حتى يصل إلى العالم الروحاني، ومن لم يتأمل بتركيز في أعماق نفسه باحثًا عن الروح لكي يتسع أفق إنسانيته، فلن يصبح فنانًا مبدعًا أو فليسوفًا قديرًا لأن الفن الرفيع هو تعبير يأتي من التأمل الوجداني علاوة على الاسترشاد بالعقل لتنظيم عناصره.

ومن أهم أهداف الموسيقى والتي يحرص على بلوغها المؤلف هي أحداث البهجة الجمالية في نفوس الناس وهي بهجة منزهة عن كل غاية أو منفعة، وما يشعر به المؤلف ينتقل إلى المتلقي كالعدوى فنفرح إذا فرح أو نرقص على أنغامه أو نحزن إذا حزن.

الأفكار:

يقول أستاذنا الجليل د. زكي نجيب محمود في تعريف الأفكار أنها كائنات عقلية حية وأنها ليست كالأشياء التي أقيمت من حجر أو خشب أو حديد، والفكرة الخصبة ولود والفكرة العظيمة ينبوع لا ينضب ولا تولد مكتملة العناصر، واضحة النتائج، بل تبدأ أقرب إلى مشروع قليل الخيوط بسيط التكوين وكلما انقضى على الفكرة عصر وجاء عصر تناولتها عقول قادرة لترى فيها من الجوانب ما لم يكن أسلافهم قد رأوه.

والأفكار الموسيقية مادتها الأنغام يكتبها المؤلف برموز يشتمل كل واحد منها على الدرجة الصوتية والزمن من أي طول مدته، والمهم هو ما تحمل هذه الرموز عندما تترجم إلى أنغام من تعبير عن مشاعر وحالات نفسية وفكر وفن، وبعد أن تتبلور الفكرة في ذهن المؤلف يأتي دور صنعة التأليف بهذه الرموز وتشكيلها في عبارات وجمل وفقرات تسرد موضوعًا وتحمل مضمونًا فيه سمات قومية المؤلف.

إنها لبنات ثقافية يضعها الفنان في صرح حضارته واعيًا بما قطعته الحضارات الأخرى في المسيرة نحو تقدم وارتقاء التعبير، هادئًا فيما يبتكر نحو جعل الإنسان متساميًا في فكره متفائلًا بعده، هذا ما يجب أن تفعله الموسيقى لكي ترتفع بالمستمع وتخلصه من ذاته ومن الصغائر الدنيوية وتأخذه معها إلى عالم الصفاء والجمال.

والفكرة الموسيقية الجيدة تظل تطن في ذهن المؤلف مسيطرة متسلطة كأنها شيء لا مفر منه يطلب النماء والصياغة لكي تخرج إلى الوجود في شكل عمل فني متكامل، إنه ليس إبداعًا بلا إرادة بل عملًا واعيًا يتحكم فيه الفنان.

والفكرة التي لا يتناولها الفنان بالمعالجة والنماء لا تضيع بل تبقى مخزونة في العقل الباطن أو مدونة هنا وهناك في أوراقه ثم تعود فجأة للظهور بعد أن تكون قد استوفت زمان حملها وتأتي ولادتها أي إخراجها في عمل متكامل، إنه عمل يقوم به المؤلف في حالة تركيز شديد لدرجة عدم إحساسه بما يحيط به من ماديات ليفرز الجمال والمنطق.

يبدأ أي نشاط تعبيري خلاق من فكرة معينة ثم تأتي المعاناة مع المادة التي يعبر بها الفنان مستعينًا بقدراته التخيلية ورصيده العلمي وموهبته وموروثاته البيئية حتى ينتج العمل الذي يبعث في المتلقي المتعة النفسية، ويتضاعف الافتتان بتلك الأعمال إذا عرف المتلقي تلك المشقة التي يتكبدها أي فنان يبتكر عملًا فنيًا فهي التي يستحق عليها التقدير والإعجاب.

ولا تكشف الموسيقى عن أية حقيقة كما تفعل أساليب المعرفة التقليدية لأنها من إفراز الحدس والمشاعر، أما الحقيقة العلمية فمن إفراز العقل والاستبصار، ومن الأفضل ألا نعقد المقارنة بين الحقيقتين الفنية والعلمية لأن وظائفهما تختلف فوظيفة الفن وهدفه هو أن يكسبنا قيمًا

تساوي في أهميتها قيمة الحقيقة العلمية ذلك على الرغم من أن الموسيقى لا تصدر تأكيدات بل إيحاءات ترتفع بمشاعرنا وخيالنا إلى آفاق أسمى من نطاق ما نستفيده من أساليب المعرفة الأخرى.

ومهما كان موضوع العمل الموسيقي سهل الاستشعار فلا نستطيع القول بأن الأصوات تفصح عن أي مدلول محدد أو تقرير أكيد ولكن هذا لا ينفي أن الفنان المبتكر والمتمسك بالمثل العليا يهتم بدلالة موضوعه وتأثيره على المتلقي وما يقوله المؤلف بالموسيقى يتبين من كون العمل الفني في مجموعة يشكل تعليقًا مقنعًا ومتماسكًا على طبيعة الموضوع الذي يتناوله، ولا يفيد في الاستدلال على تلك الموضوعات الرجوع إلى وقائع حياة الفنان بحثًا عن تفسير لها لأننا بذلك تدخل في تخمينات واسعة النطاق عن التركيب النفسي للفنان.

يلجأ الفنان إلى التلميح والإيحاء إلى ما يقصده بتعبير نغمي يثير فينا الإصغاء إليه انفعالًا حسيًا هو في الواقع انفعال إنساني، أحسسنا به أو لم نحسه من قبل ولا تفسير له إلا من خلال التخيل، إننا نحس بانفعال الآخرين من ظروف الحياة العادية وبالتالي نحس بالانفعال الذي يعبر عنه وندركه إذا كنا نحسن الإصغاء.

هذه هي الحقيقة الفنية التي تنتج من العوامل النفسية والتي لا بد أن يكون لها انعكاس على المتلقي.