الباب الثالث

الأوبرا في مجال التنفيذ

* قائد الأوركسترا.
* المخرج.
* فنان المناظر المسرحية.
* الجمهور.
* المسرح.
* النقد.

قائد الأوركسترا أو المايسترو:

المايسترو كلمة إيطالية معناها الأستاذ أو المعلم، ثم أصبحت لقبًا لقائد الأوركسترا نظرًا لما يقوم به من شرح وتعليم العازفين حتى يصل إلى التفسير الصحيح للنص الموسيقي المكلف بقيادته وحتى يكون هذا التفسير مطابقًا لما أراده المؤلف عند كتابة العمل سواء كان سيمفونية أو أوبرا أو باليه أو أي نوع آخر.

وإذا تناولنا شخصية قائد الأوركسترا بالتحليل أو نظرنا إلى المسئوليات الملقاة على عاتقه لأدركنا خطورة وأهمية الدور الذي يقوم به وخاصة في قيادة الأوبرا، ولاتضح لنا أنه ليس شخصًا عاديًا يمسك بعصا صغيرة ويلوح بها في جميع الاتجاهات بل ولا يستطيع ذلك مؤلف الموسيقى أحيانًا، ولكي يصل أي موسيقى إلى هذا المنصب يجب أن تجتمع فيه عدة مهارات يكتسبها بدراسات مطولة تبدأ بإجادة العزف على البيانو أساسًا وآلة أخرى على الأقل هذا إلى جوار الإلمام إلمامًا تامًا بخصائص وإمكانات كل آلة موسيقية في الأوركسترا، تشتمل دراسته أيضًا على العلوم الموسيقية فيتدرج فيها من النظريات إلى علم الكتابة للآلات الموسيقية ثم ينتهي بالتأليف ثم التخصص في قيادة لأوركسترا وهو تخصص تستمر دراسته سنتين في المعاهد العالمية، وللقيادة أيضًا مناهج واتجاهات ومدارس تختلف باختلاف البلاد والأساتذة كتبت عنها مجلدات عديدة بمختلف اللغات الأوروبية.

ومن أهم الخصائص التي يجب أن تتوفر في قائد الأوركسترا هي: أولًا حاسة سمع مرهفة لا تخطئ، وثانيًا شخصية قيادية قوية يستطيع بها أن يسيطر على من يعملون تحت قيادته، علاوة على ثقافة واسعة ودماثة أخلاق غير عادية وفهم سيكولوجي عميق لكل فرد من العازفين في الأوركسترا، وإذا كان المطلوب من العازف الإجادة فإن واجب القائد هو إحياء روح المؤلف وإعادة الحياة إلى الموسيقى التي كتبها وترديدها بنفس الأسلوب الذي كان سائدًا في العصر الذي كتبت فيه ذلك لأن طريقة أداء مؤلفات العصر الكلاسيكي تختلف عن طريقة العصر الرومانتيكي أو الحديث.

وثالث الخصائص التي يجب أن تتوفر عند القائد هي الذاكرة التي تمكنه من حفظ العمل الذي يقوده عن ظهر قلب فلا يضطر إلى تركيز انتباهه ونظره على النوتة الموضوعة أمامه بل يتفرغ لعزفها على الآلة البشرية التي تسمى أوركسترا بحيث يضمن قيام كل آلة بدورها في اللحظة المحددة ويحدد نوع التأثير المطلوب في مختلف أجزاء العمل ويوضح تركيب الأفكار والجمل الموسيقية وباختصار يقوم بتفسير النص تفسيرًا جيدًا.

ولما كان قائد الأوركسترا يتعامل مع أشخاص من مختلف الأعمار تتفاوت عند كل منهم درجة الخبرة أو الإحساس فهم يحتاجون إلى من يحمسهم ويحرك مشاعرهم لذلك على القائد أن يندمج مع المجموعة بروحه وأن يوحي إليهم بإشاراته وتعبيرات وجهه وجسمه بما يريد منهم، ولهذا السبب يقف القائد في مواجهة العازفين ويدير ظهره للمستمعين، وغني عن

الذكر أن إتقان عزف أي عمل موسيقي بالأوركسترا يتطلب الكثير من جلسات التدريب قبل مواجهة الجمهور.

والقائد هو عقل وروح الأوركسترا فهو مسئول عن كل صوت يصدر من أية آلة، ولذلك لا بُد أن يقوم بدراسة مُسبقة للعمل المطلوب أداؤه حتى يتفهم روح المُؤلف ويشعر بِمشاعره وبهذه الدراسة فقط يستطيع تفسير النص المُوسيقي للعازفين وإرشاد كل منهم إلى الأسلوب المُناسب لأداء الجزء الخاص به حتى يكون مُطابقًا لأفكار المؤلف وأسلوب عصره.

وتشمل هذه الدراسة المُسبقة معرفة النصوص المُوسيقية الموضوعة أمام كل عازف بحيث يعطي إشارات الدخول لكل منهم عندما يأتي دوره بعد فترة سكون فقد يسرح العازف بأفكاره بعيدًا وكذلك يضمن اشتراك المجموعات في العزف في الوقت المحدد.

وفي قيادة الأوبرا تصبح مسئولية القائد مزدوجة فهو يقود الأوركسترا الجالس في حفرة أسفل خشبة المسرح ويقود المغنين والكورال فوق خشية المسرح، ويتطلب منه ذلك ليس فقط معرفة الرواية فحسب بل ومعرفة الألحان التي يؤديها كل مغن منفرد وكذلك غناء الكورال حتى يستطيع ربط مصالحة الغناء التي تصدر من الحفرة مع ما يدور على خشبة المسرح من غناء وحركة.

ويرجع تاريخ وظيفة قائد الأوركسترا إلى بداية القرن الخامس عشر عندما بدأ العزف الجماعي ينتشر، كان عدد العازفين في البداية من القلة

بحيث لا يحتاج إلى قائد بل كانت إيماءة برأس عازف الهاربسيكورد تكفي للإشارة بالبدء وكلما زاد عدد العازفين وتنوعت آلاتهم وأدوارهم زاد الشعور بالحاجة إلى قائد يوحد بينهم.

ولما انتقلت الموسيقى من الحجرة أو القاعات الكبيرة بالقصور إلى المسرح أصبح وجود القائد أمرًا ضروريًا وخاصة في فترة ازدهار الأوبرا الإيطالية في مختلف أنحاء أوروبا، واستمرت مهمة القائد في اكتساب أهميتها سواء في الموسيقى السيمفونية أو في الأوبرا حتى أصبح النجم الذي يسخر الجماهير بقدراته الفنية.

ولكل قائد سحره الخاص الذي ينبثق من بصمات روحه وإيقاع شخصيته، ولذلك فإن صوت الأوركسترا الواحد في أداء عمل موسيقي معين يختلف باختلاف القائد وهذا سر يصعب تفسيره إلا من خلال الموازنة والمقارنة بين بصمات إنسان وآخر أو التمييز بين وقع خطوات قادم وآخر أو التفاوت بين نبض إنسان وآخر.

وقبل ختام الحديث عن قائد الأوركسترا يجدر بنا أن نذكر أن عازف الأوركسترا يختلف كلية عن العازف المنفرد الذي يؤدي كونشيرتو على آية آلة بمصاحبة الأوركسترا ليس فقط من حيث البراعة في العزف فحسب بل لأن العازف المنفرد يؤدي العمل بإحساسه الشخصي وفهمه للعمل، أما عازف الأوركسترا الذي يشترك مع مائة آخرين في تقديم العمل لا يمكن أن يقوم بالانطلاق في أداء شخصي لأنه عضو في جماعة تتبع وتحترم قائدها

الذي تقع على عاتقه مسئولية القيادة وتفسير النص وبعث الحياة في الرموز الموسيقية حتى تصل إلى آذان السامع أنغامًا تنبض بالمشاعر والأحاسيس بما في ذلك من تحديد السرعات والدرجة المطلوبة من الشحنة العاطفية أو الحماسية والتحكم في درجات قوة الصوت أو ضعفه.

المخرج:

عنصر لا يمكن الاستغناء عنه في الأوبرا أو المسرح بصفة عامة، عمل المخرج يتطابق إلى حد بعيد مع عمل قائد الأوركسترا السيمفوني، ومن المسلم به أن قائد العزف يعتبر ضروريًا فمهما كان الموسيقيون بارعين في العزف كأفراد فإنه لا يتسنى لهم كمجموعة أن يعزفوا السيمفونية بأنفسهم أي بلا قائد، كما أنه ليس من الضروري أن يكون المؤلف حاضرًا لأنه قد دون في كراسة قائد الأوركسترا كل الملحوظات والتوجيهات اللازمة لحسن الأداء.

وكذلك ليس من الضروري أن يكون المخرج قد ألف شيئًا على الإطلاق ولكنه خير من يعرف نوع الأداء المطلوب لمختلف أنواع الروايات وهو خير من يعرف المقصود من الرواية ويستطيع أن ينقل المعنى للممثلين وأن يظفر منهم بالتفسير والتعبير المطلوب.

١- يبدأ عمل المخرج بقراءة الرواية ويكون عندئذ وفي نفس الوقت ناقدًا ومشاهدًا لعمل فني مازال حبرًا على ورق ولكنه يشعر بكل ما

في العمل من أحاسيس ومواقف وعندما يقدم العمل يرتفع دوره إلى مستوى المساهمة في خلق ذلك العمل.

٢- يلي ذلك دراسة شخصيات الرواية لمعرفة مدى إمكان الإفادة من العناصر البشرية المتاحة أي التي يستطيع الاعتماد عليها لتمثيل الشخصيات – ويعتبر توزيع الأدوار من أهم أعمال المخرج (في حالة الأوبرا يقوم مؤلف الموسيقى باختيار الأصوات الصالحة لأداء ألحانه) ولا تختلف دراسة المخرج لتوزيع الأدوار عن دراسة المؤلف عند رسم الشخصيات في روايته.

٣- يتناول المخرج بعد ذلك إعداد المناظر فهناك عدد كبير من التفاصيل في المناظر تهمه مثل تحديد الأبعاد وتعيين المداخل إلى الحيز الذي سوف يرسم التحركات التي تدور بداخله – وكذلك إعداد قائمة الأمتعة التي يجب أن تتواجد في المنظر.

٤- ينتقل اهتمام المخرج بعد ذلك إلى ملابس الممثلين من حيث الأزياء والألوان والعدد.

٥- وعندما يفرغ المخرج من هذه المهام يدعو جميع الممثلين المشتركين في الرواية إلى جلسة حول منضدة لقراءة نص الرواية حتى يشرح لهم الحركات والتعبيرات، فلكل عبارة معنى مقصود يجب إبرازه ولكل موقف أهميته في الرواية.

٦- وبعد أن يكون الممثلون قد حفظوا أدوارهم تبدأ مرحلة التدريبات على خشبة المسرح فيحدد المخرج التحركات ويصحح ما يراه غير مناسب ويضبط توقيت إلقاء بعض المقاطع ويعطي تعليماته فيما يختص بتعبيرات الوجه وحركات اليدين ويقوم مساعدوه بتدوين كل ملحوظة للعمل بها في كل تدريب، ومما لا شك فيه أن إخراج الأوبرا أصعب بكثير من المسرحية؛ فالغناء والمصاحبة الأوركسترالية هما جوهر الأوبرا وقائد الأوركسترا هو الذي يعتبر المسئول عن أدق تفاصيلهما.

ولابد للمخرج أن يكون ذا خبرة في التمثيل، وليس معنى ذلك أن يقوم هو بالتمثيل أو تعليم التمثيل ولكن دوره هنا يتلخص في إثارة موهبة التمثيل عند الممثل، كذلك خلق التوازن الدقيق بين ما تراه العين وما تسمعه الأذن.

وبعد فترة من التدريب قد تطول وتقصر يبدأ شكل الأوبرا في الظهور نتيجة للتعاون التام بين مؤلف الموسيقى وقائد الأوركسترا والمخرج والممثلين وقد استطاعوا أداء ما يتطلبه دور كل منهم من تعبيرات وحركات وتمكنوا من إعطاء كل نبضة من نبضات العاطفة التي يمثلونها اللمسة الطبيعية بلا افتعال أو تصنع.

وعندما تستقر في أذهان جميع الممثلين صورة عامة للأوبرا وعندما يندمج الممثلون مما يكون التمثيل قد أصبح طبيعيًا وسليمًا يثير الإعجاب.

وهكذا يتضح أن دور المخرج لا يقتصر على تفسير النص فحسب بل وإعادة الحياة لأحداث رواية متكاملة مراعيًا أدق التفاصيل وفق الصورة التي تكونت في ذهنه عن الرواية والبيئة التي تعيش فيها الشخصيات، هكذا يصبح المخرج صاحب رؤية درامية لأن الدراما لا تتكون من الكلمات أو الألحان وحسب بل ومن الأفعال كما سبق تعريفها ويصبح المخرج أحد الذين يساهمون بفنهم في الإبداع المسرحي.

وهناك ناحية أخرى مهمة، وهي الإضاءة لأنها من المؤثرات البصرية الأساسية بل وكثيرًا ما يكون نجاح الصورة السيكولوجية للمنظر أو فشلها يرجع إلى الإضاءة ووسائلها – ولقد أصبحت إضاءة المسرح من أهم العوامل في بعث الحياة في المناظر – والإضاءة الصحيحة جزء يجب مراعاته عند تصميم المناظر – فن الإضاءة وسيلة يستخدمها المخرج في تحقيق أهدافه إذا كان خبيرًا في هذه الناحية.

وأخيرًا فالمخرج هو الجندي المجهول الذي يؤدي عمله في صمت بعيدًا عن الأضواء.

فنان المناظر المسرحية:

يعتمد تصميم المناظر لأي رواية على فنية التعبير بالمنظر؛ فالمصمم هنا مهندس وفنان ينبغي عليه أن يدرس الرواية ويعد رسومه طبقًا لإرشادات المخرج كما يتم تنفيذها تحت إشرافهما معًا.

ولتصميم المناظر المسرحية مدارس ومذاهب ومع أن المنظر يخضع للفعل الدرامي فقد يكون طابعه رمزيًا يعتمد على الإيحاء فمثلًا نافذة لها ستائر رقيقة قد توحي بغرفة نوم أو قد يكون المنظر محاكاة للواقع.. أما تكوين المناظر معماريًا فهو جوهر التصميم المسرحي، وسحر المنظر وفتنته تكمن في إتقان صناعته.

والمناظر المسرحية الجميلة تزيد من تجاوب المشاهد مع أحداث الدراما بما فيها من تأثير المنظور والمستويات المختلفة والمهارة في استخدام الألوان وحسن توزيعها بذوق سليم مع أخذ تأثير الإضاءة في الاعتبار.

وفنان المناظر يرسم لوحة ولكنها تختلف عن اللوحة التي تعلق على الحائط لأن هذا عمل كامل بذاته مستقل عن غيره.. أما المنظر المسرحي فله خاصية نسبية أي يراعى في تصميمه ومنظوره نسبة حجم الممثلين الذين يتحركون في داخله وكذلك تناسب ألوان المناظر مع الملابس التي يرتديها الممثلون، وعلى سبيل المثال فإن المنظر في مسرح العرائس يماثل المنظر في مسرح الممثلين الحقيقيين، ولكن بصر المشاهد يتلاءم مع نسبة المنظر وحجم العرائس.

الجمهور:

الجمهور عبارة عن تجمعات تتكون من أفراد وأذواق متباينة تمامًا يمثلون شعب مدينة ما أو الأمة بأكملها بدون تمييز بين أفرادها، وتختفي

بينها الفروق الطبقية، هي تجمعات تذهب إلى المسرح أو الأوبرا لتشاهد أشياء جميلة وبعيدة عن المألوف.

ولما كانت الدراما تعكس مشاهد من الحياة فالجمهور في المسرح ليس مجرد مشاهد سلبي بل هو كيان حي استمد منه المؤلف المسرحي روايته ولذلك يصبح الجمهور عنصرًا إيجابيًا خلاقًا في الدراما، وليس المقصود هنا مجموعة المشاهدين الذي تضمهم جدران المسرح، وإنما الكيان الكامل للمجتمع، وجماهير الشعب التي لا تعرف شيئًا عن الفن أو الأدب والمسرح بل تسير في حياتها اليومية التي تؤلف نسيج التاريخ الاجتماعي لشعب ما هي التي يأتي منها جمهور المسرح.

يتكون هذا الكيان المسمى جمهور من أفراد من الطبقة العادية من أميين أو قليلي التعليم الذي يتذوقون مشاهد الهزل أو العنف أو الابتذال وأفراد آخرين أكثر علمًا أو ثقافة الذين يزدرون هذه المشاهد من الدراما ولكنهم جميعًا يبحثون إما عن التسلية أو عن المتعة الثقافية.

وهناك جمهور من المتأنقين من رجال وسيدات الطبقة الراقية يذهبون إلى دار الأوبرا لا ليشاهدوا التمثيل ويستمتعوا بالغناء، وإنما لكي يشاهدهم الآخرون في زهو وخيلاء، بملابسهم الأنيقة الغالية الثمن.

ويقال مثلًا: «مسرحية فوق مستوى الجمهور» وأخرى «يرغب فيها الجمهور» إنه جمهور وهمي ذلك الذي يقال عنه يرغب أو لا يرغب موجود فقط في ذهن الساعين وراء الكسب المادي والموجود فعلًا هو عمل جيد

أو عمل غير جيد والأول هو ما يبحث عنه الجمهور على اختلاف أذواق أفراده.

وظاهرة التصفيق الذي تزيد أو تنقص حدته وفق أمزجة وأهواء غريبة وحالات من الحماس أو الفتور سريعة التقلب يشعر بها الممثل والمغني من الوهلة الأولى لظهوره على خشبة المسرح، إنه لغز ومتناقضات يقف أمامها الممثل والكاتب وقد استولت عليهما الحيرة فلا أحد يدري مسبقًا ماذا يريد الجمهور، وقد يستحيل اكتشاف سيكولوجية ذلك الجمهور الذي تجعله كلمة أو همسة ينفجر ضاحكًا ولكن هل يشعر بالبهجة والسعادة أم أن هذا الضحك نتيجة لانطباعات ضحلة لا تصل إلى الأعماق، وإذا بكى الجمهور فهل تهتز مشاعره في صدق أم هي استجابة أو رد الفعل بلا تأثير حقيقي؟ قد يكون الجمهور يومًا سريع التأثر وفي يوم آخر متبلد الحس فما هو إلا تجمعات من أفراد تتغير كل ليلة لا تعرف بعضها البعض الآخر ولا معيار لأذواقها وميولها جماهير أتت تبحث عن العمل الجيد. ولا يستطيع أحد أن يحدد كم من أفراد الجمهور دفعه للحضور حبه للمسرح أو إعجابه بممثل أو مغنٍ معين وكم استجاب للإعلانات وفنون الدعاية ولا يوجد قانون يحكم ظاهرة إقبال الجمهور من عدمه.

وعندما يواجه مغني الأوبرا الجمهور يتحتم عليه أن بدع نبرات صوته تهتز بانفعال عاطفي عميق وحقيقي حتى ينفعل معه الجمهور تأثيرًا واستمتاعًا، ولا يتأثر الجمهور تأثيرًا حقيقيًا إلا عندما يلمس الصدق في العمل الذي يشاهده وهو لا ينشد الصدق من الكاتب المسرحي وحده

بل يطلبه من الممثلين أيضًا بل وجميع القائمين على تقديم الأوبرا. ومن ناحية أخرى تعتبر أسعار التذاكر عاملًا أساسيًا في جذب الجمهور إلى المسرح فقد يعوق السعر المرتفع النمو الكبير في جمهور الأوبرا أو المسرح عامة.

هل لي أن أسأل المستمع:

ماذا تبحث في الأوبرا أو السيمفونية؟

أو لماذا جئت إلى دار الأوبرا أو قاعة الكونسير؟

ما أكثر أنواع الإجابة على هذين السؤالين، فمن أتى لإرضاء فضوله وقد تكون هي المرة الأولى التي يقدم فيها على هذه التجربة، ومن أتى مع صديق أو مجموعة من الهواة، ومن أتى رغبة في التثقيف، ومن أتى بدافع حبه للموسيقى من أي نوع كانت.

وإلى المستمع أقول: ليكن احساسك هو مرشدك الوحيد، علمًا بأن هناك عملًا مؤثرًا به شحنات عاطفية وعبارات مبتكرة يخاطب الوجدان والعقل، وهناك أيضًا أعمال بلا إحساس تتركنا دون أن ننفعل أو نفهم المضمون.

وإذا كنت انفعلت مع العمل انفعالًا صادقًا كان ذلك دليلًا على أن انفعال المؤلف قد وصلك ولكن، وعلى كل حال فهذا التماثل بين تجربة

المتلقي والانفعال الذي يعبر عنه المؤلف ليس أمرًا حتميًا وحدوثه دليل على براعة المؤلف في التعبير.

وأقول أيضًا: من أهم أسباب الاستمتاع بالموسيقى هو الاستعداد النفسي لتقبل تلك المادة سواء كانت أوبرا أو سيمفونية، والتفتح الذهني لاستقبال المشاعر والانفعالات، التركيز والإصغاء لإدراك المضمون والابتعاد تمامًا عن تركيز الاهتمام على السطح الحسي.

وعلاوة على ذلك فإني أنصح مشاهد الأوبرا أن يلم بموضوع الرواية وتقسيم فصولها خاصة إذا كانت بلغة أجنبية لا يعرفها وأن يعلم جيدًا أن المتعة الحقيقية لا تأتي فقط من عذوبة الألحان وتأثير الموسيقى بل من العمل ككل أي المناظر والملابس والألوان والتمثيل والغناء المتقن وبراعة الإخراج.

يقول البعض: إني أحب ما أحب من الموسيقى ولا أبالي بمعرفة السبب، إن هذا القول دليل على الاستجابة للموسيقى ولكنه يخلو من التقدير الذهني، وهي استجابة للذة النفسية التي تتيحها الموسيقى وهو قول فيه نكران ذلك المستمع لقدراته العقلية التي تستطيع التأمل والتفكير في سبب تلك المحبة.

وقد يقول مستمع آخر بطريقة رومانسية: إن الإحساس الغامض بالمتعة التي تتيحها الموسيقى يأتي من تأثيرها على الوجدان ولا دخل للعقل فيها، ولو حاول هذا المتلقي أن يعرف السبب في إحساسه بالنشوة

والانفعالات التي توحي بها الموسيقى لازدادت تلك المشاعر عمقًا ولفتحت هذه المحاولة أمامه آفاقًا واسعة لزيادة نطاق معارفه ولما اقتصر تذوقه للموسيقى على المستوى الحسي فقط.

وكلما سعى المتلقي إلى تنمية قدراته الذهنية على اكتشاف أسباب محبته للموسيقى أو إعجابه ببعض الأعمال زادت قدرته على الاستمتاع بما يسمع وقدر اعتماده على آراء النقاد، هذا إذا كان هناك ناقد يصدر أحكامه على أسس دراسة أكاديمية وليس على أساس المزاج الشخصي.

وهنا أيضًا تلعب النسبية دورًا كبيرًا في جمل أنواع المستمع بلا حصر، فما يعتبره شخص ما جميلًا قد لا يكون كذلك في نظر غيره، والناس العاديون يخشون دائمًا الجديد ليس لأنه جيد أو رديء ولكن لأنه ما لم يعتادوا عليه هذا علاوة على تفشي الأمية الموسيقية، ولهؤلاء أقول لا يبقى المألوف مألوفًا إلى آخر الزمن ولكنه يتغير مع تغير المجتمع.

وبصفة عامة فالمستمع والناقد لا يستطيعان إصدار أحكام مطلقة نهائية على الأعمال الموسيقية لأن القيم الجمالية فيها، وأساليب كتابتها ليست أبدية وإنما تتجدد وتتبدل على مر العصور.

وإذا كنا في مصر نفتقر إلى الجمهور العريض الذي يتذوق الأوبرا والموسيقى الرفيعة فالسبب الأساسي يرجع إلى العملية التعليمية في مختلف مراحلها لأن المناهج تخلو من تعليم الموسيقى للطفل والشاب بمناهج أكاديمية إلى جوار المعارف الأخرى، والسبب الثاني هو عدم قيام أجهزة

الإعلام بمد جسور الاتصال بين المتلقي والفنون الرفيعة، إنها عملية تربية ذوق ووجدان المواطن حتى يصبح إنسانًا واعيًا يرفض القبيح والغث في جميع أشكاله وصوره – ولعلي لا أخطئ إن قلت أن غياب الوعي بالثقافة الفنية عند بعض المسئولين عن برامج أجهزة الإعلام يؤدي إما إلى انعدام الإحساس بالجمال في شتى صوره أو إلى اعتماد المواطن المصري المثقف علي الفنون المستوردة أي النماذج الغربية بما فيها من غرابة وعدم الانتماء إلى هويتنا، هذا علاوة على إحساس ذلك المواطن بأن فنوننا قليلة القيمة وأنها في منزلة أدنى من مثيلتها المستوردة.

عشمي ألا يكون اليوم بعيدا الذي تختفي فيه من الوجود تلك المنتجات الموسيقية الركيكة التي ينتجها أنصاف المتعلمين لأن ضررها كبير على الأطفال والشباب.

وتذوق الأعمال الموسيقية الرفيعة قدرة مكتسبة وكلما زاد الاستماع إليها واختزان المعلومات عنها زاد الاستمتاع بها – والقدرة على التذوق تكتسب من الإصغاء والتركيز حتى نصل إلى الإدراك ثم الاستجابة بالعقل والمشاعر. إن كل لحظة من لحظات سريان العمل الموسيقي مرتبطة بما يليها ارتباطا لا ينفصم وأجزاؤه ليست مفككة بل محكمة التركيب وإن العمل الجيد به بداية ووسط ونهاية يستدل عليها المستمع بالتحليل والتأمل في الجمل والعبارات.

ومن أهم العوامل التي تساعد علي اكتساب القدرة علي التذوق هو الاعتياد على الاستماع للأعمال الرفيعة، فهذا الاعتياد واستمراره ينمي

الذوق ويصبح المستمع قادرا على تقدير أنواع من الموسيقى غير المألوفة له بحيث يرى فيها قيما وجماليات لم يكن يلحظها من قبل.

فن الأوبرا يقدم إلى جماهير الشعب، هو فن لكل الناس بلا تمييز – ولا حاجة لمستمع الأوبرا إلى ثقافة خاصة أو درجة علمية عالية فحسبه أن يكون له عينان وأذنان وقلب. ولست أدري لماذا يسود بيننا الاعتقاد بأن الأوبرا مسرح للطبقة الراقية أو الصفوة من أهل الفكر والفن. هذا اعتقاد لا أساس له فالأوبرا تنتعش وتزدهر إذا تأصلت جذورها في الروح الجماعية العامة ولا يعني ذلك أنها يجب أن تستهدف الشعبية الرخيصة أو أن تعكس رغبات أو تيارات فكر رجل الشارع، ولا يبلغ أي عمل فني الكمال والبقاء إلا إذا تجاوب مع القاعدة العريضة.

المسرح:

قال الحكماء: " المسرح مدرسة الأجيال". وقال فانجر: الموسيقى ديانة والمسرح معبدها.

والمسرح عالم له ثلاثة جدران يمكن أن يشيد الفنان في إطارها قصرا أو منزلا متواضعا أو يتحول إلى غابة أو غرفة نوم أو مغادرة أو صحراء أو معبد فرعوني الخ.. إنه عالم تقاليده متفق عليها افتراضا (CONVENTION) بمعني أنه يحدث أحيانا على المسرح قيام اثنين من الممثلين بالتعبير عن وجهة نظرهما في آن واحد، والمفروض أن كلا منهما لا

يسمع الآخر ويتقبل المشاهد هذا الوضع لأنه تقليد متفق عليه. إنه عالم يقدم مجموعة من الصور والمواقف هي خلاصة وتجسيد مرئي للدراما أو التراجيديا أو الكوميديا.

والمسرح بطبيعته لا يسمح للمشاعر بالتحليق طويلا في سماء الأحلام والأوهام أو الخطابة لأن جمهور النظارة لا يكتفي بها خاصة إذا كانت لا علاقة لها بالواقع الذي يرغب المشاهد في متابعة أحداثه، لذلك فالشاعر الذي يكتب للمسرح يقدم صورا ومواقف محسوسة مستقاة من واقع الحياة لكي يثير اهتمام المشاهدين ويحتفظ بانتباههم.

والمسرح عالم تتصارع فيه النزعات والنزوات والعواطف والسياسات، عالم فيه البطولة والجبن والخيانة والإخلاص، عالم له قيم إيجابية رغم ما فيه من مأساة أو ضحك، عالم يكون أحيانا حتميا ليس للإرادة فيه مجال كبير – إنه مدرسة الأجيال، ومناهجها: ظروف وحياة الناس.

وفي المسرح عناصر أخرى غير الرواية والممثلين، عناصر تساعد على تعميق التأثير، إنها العناصر الشكلية من مناظر وملابس وألوان، وللإضاءة والإظلام فيه لغة وتكنيك يعاون على إخفاء أو توضيح وتجميل الأشياء وتعميق تأثير المواقف.

كم في المسرح من إمكانات ميكانيكية وإلكترونية وكهربائية يستفيد منها المخرج العبقري لتوصيل فكر المؤلف أو الشاعر أو مؤلف الموسيقى إلى المشاهد على مستوى فني رفيع.

والمسرح هو المنبر الذي يطرح منه المؤلف رسالته الخاصة ممثلة في ألحانه واتجاهاته الموسيقية وأفكاره على جمهور لا يمكن التنبؤ بما يعجبه بشكل قطعي.

الأوبرا والمسرح عنصران في حركة النمو الثقافي وفي مناقشة قضايا الفكر إلى جوار الصحافة والإعلام ودور النشر وعلى ذلك لا يكون دور الأوبرا فنيا فحسب بل اجتماعيا وثقافيا في نفس الوقت.

ولكي يؤدي المسرح دوره يجب أن يتحرر من جميع القيود الاقتصادية فهو ليس مجالا للاستغلال التجاري، إنه يندرج تحت قائمة الخدمات بلا عائد كالتعليم تماما، والمسرح الغنائي أي الأوبرا هو مسرح الشعب يؤثر فيه تأثيرا عظيما.

النقد:

النقد هو تحليل العمل الفني وليس تمزيقه، وتحليل العمل الفني يجب أن يعطي مداخل واضحة تكشف عناصر العمل وتساعد على تحديد قيمته وبالتالي إصدار أحكام بدون تجاهل أيه سمات مهمة في العمل أو الإقلال من شأنها.

ولابد للناقد من تقديم مبررات لأحكامه فوجهات النظر الشخصية لا يمكن اعتبارها مقياسا خاصة إذا خلا النقد من التحليل الأكاديمي، كما أن الانفعالات الشخصية ليست معيارا للقيمة.

والمقصود بالتحليل الأكاديمي هو البحث في الشكل والصيغة والمضمون والمادة اللحنية بهدف الإشارة إلى ما فيها من قيم فنية وتعبيرية وجمالية، والنقد النزيه لا يتلمس المآخذ في العمل الفني وإنما يبحث عما فيه من قوة أو عذوبة أو شاعرية.

إن العمل الفني شيء والكلام عنه شيء آخر فهناك النقد التقديري والنقد التفسيري، ومهمة الناقد تبدأ بتفسير العمل من حيث بنائه الشكلي ودلالاته التعبيرية ليبدد الغموض لدى المتلقي أما التقدير فيأتي في المرتبة الثانية كنتيجة للتفسير.

والنقد نوافذ يطل منها المتلقي على دنيا الموسيقى فتتسع آفاق فهمه ويزداد استمتاعه لأنه تنبه إلى خصائص كانت تغيب عنه ثم أدركها بفضل إشارة الناقد اليها. لذلك يتعين على من يتصدى لنقد الموسيقى، وخاصة الرفيعة منها، أن يكون قد درس هذا الفن وعلومه ومارسه عزفا أو غناءً مع معرفة، ولو قليلة، بأساليب العصور المختلفة. والناقد الدارس هو فنان تنقصه موهبة الابتكار، وإلا لما احترف النقد وفضله على سواه من المهن الموسيقية، غير أن بعض الناس قد نصبوا أنفسهم متحدثين باسم الموسيقى التي لا يعرفون منها إلا القشور وابتدعوا عبارات مثل الهابط والرائع أو جمل مثل لقاء القمم وغيرها من الكليشيهات المتكررة بلا تحليل أو تفسير مما يضلل المستمع ويجعله يرتبط بآرائهم دون أسباب مقنعة، هؤلاء ليسوا نقادا بل أصحاب مساحات في جريدة أو مجلة.

والنقد الذي يتناول شخصية الفنان أو وقائع حياته الخاصة أو ظروف مجتمعه دون أن يربط بينها وبين العمل الفني موضوع النقد ودون أن يبين بطريقة مقنعة تأثير هذا الواقع في العمل هو سرد تاريخي وليس نقدا. إن سيرة الفنان المبدع والظروف الاجتماعية للعصر الذي كان يعيش فيه لا تمثل قيمة فنية ولا تزيدنا فهما لعناصره. وكما سبق القول فالنقد ليس استكشاف النواقص في العمل الفني أو إصدار الأحكام عليه، فماذا تعني صفات مثل "جميل" أو "عظيم" في الفن؟ وما هي معايير القيمة التي توصل الناقد على أساسها إلى حكمة؟ ها هي معايير القديم من الفن التقليدي أو التراث؟

والجماليات ليست علما دلائل واستنتاجات أي مقومات العلم، ولذلك لا يمكن تطبيق المناهج الوضعية عند تقدير عمل موسيقي. وليس النقد علما بل هو فن من الفنون يهدف إلى تقييم وتقدير الأعمال الفنية بعد استيعابها وتحليلها وتسجيل الانطباع الصادق عنها الذي يولد من الحضور الشخصي في أداء العمل الفني سواء كانت أوبرا أو مسرحية أو حفل سيمفوني.

ولا يجب أن يعتبر الناقد نفسه موجها للرأي العام أو وكيلا عنه بل يكتب نقده بصفته معبرا عن رأيه العلمي في الأفكار المطروحة والانفعالات المحسوسة ويعطي شيئا أكثر من رأيه الشخصي أيضا مراعيا، في الوقت نفسه، الاستجابة التي تنبعث من جمهور الحاضرين معه.