الأساس العقلى للموسيقى الحديثة

بقلم
فؤاد زكريا

ليست الموسيقى ، ولا يمكن أن تكون ، نظاماً صورياً تتوارثه الأجيال بلا تغيير ولا تبديل ، بل هى تعبير عن ميل يتجدد بلا انقطاع ، وإرادة تتطور دواماً . وهى فى هذا التطور تساير الروح البشرية فى تقلباتها ، وتتمشى مع الاتجاه العام الذى تسير فيه الحضارة . فالتطابق بين الموسيقى الكلاسيكية والروح العقلية الأوربية واضح كل الوضوح ، وكذلك كان الاتجاه الرومانتيكى فى الموسيقى صورة جزئية من روح رومانتيكية شاملة كانت تعبر عن ميل أساسى طغى على العقل الأوربى فى كل مظاهره ، خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر .

فالتجديد إذن كامن فى ماهية الموسيقى ، والفنان الناجح هو الذى يتجاوب مع عصره ويأتى فى إنتاجه بما يعبر عن روح ذلك العصر . ولقد كانت الأسماء الكبرى فى تاريخ الموسيقى ، مثل باخ وبيتهوفن وڤاجنر ، مرتبطة على الدوام بتجديدات معينة أتت بها ، وبأساليب لم يألفها الفن من قبلهم ، وبثورة ساخطة على القواعد الجامدة التى تسود فى عهدهم . وإذا كنا اليوم نعد كلا من هؤلاء العباقرة « كلاسيكياً » فليس ذلك إلا لأن فنه قاوم فعل الزمان مدة طويلة ، أما بالنسبة إلى عصورهم فقد كانوا جميعاً من المجددين ، بل كان الكثيرون منهم يعدون من الشواذ الذين لا يُفهمون . فلكم اتهم بيتهوفن فى عصره بالغموض والتعقيد ، وخاصة منذ أتى بسيمفونيته الثالثة . ولكم لقى ڤاجنر من السخرية ؛ ففى فضيحة « تانهويزر » فى باريس عام ١٨٦٠ ما يشهد بمدى سوء الفهم الذى يلقاه فنان كبير وسط جمهور قد يكون مثقفاً ومهذباً .

والحق أن عنصر التجديد أساسى فى تذوقنا الفنى للموسيقى : فمن التجارب التى ألفناها جميعاً ، أن القطعة الواضحة التى نُعجب بها منذ الوهلة الأولى ، وندرك كل جوانبها دفعة واحدة ، كثيراً ما تفقد هذا الجمال بعد أن يتكرر سماعها ، وتصبح مملة ممجوجة . أما القطعة التى نجد فى بعض عناصرها غموضاً غير مألوف لدينا ، فالغالب أنها تزداد جمالا بتكرار سماعها ، وترتفع قيمتها فى أعيننا كلما ازدادت عناصرها الغامضة اتضاحاً . وهنا يكون فى التجديد الذى يخرج — إلى حد ما — عن المألوف ما يعلو بالقيمة الفنية للإنتاج الموسيقى .

ولقد غدت الحاجة إلى الخروج عن القواعد الموسيقية المألوفة ماسة فى أواخر القرن التاسع عشر . فقد اكتشف الفنانون فى نهاية الأمر أن النظام الموسيقى الغربى ، الذى يقتصر على اثنتى عشر درجة ، ضيق إلى حد يبعث على الاختناق . فلو تذكرنا أن كبار الموسيقيين ، من بالسترينا إلى فاجنر ، ومعهم المدارس الروسية والأسبانية والفرنسية المختلفة ، لم يكن فى متناول أيديهم جميعاً ، فى اللحن وفى الهارمونى ، فى الآلات المنفردة والفرقة الكاملة ، فى الأغانى والتراتيل ، فى الأوبرات والدرامات الغنائية — فى كل هذا لم يكن فى متناول أيديهم سوى اثنتى عشرة درجة موسيقية — عندئذ يتبين لنا أن من الصعب أن نكتب لحناً جديداً كل الجدة ، وأن إمكانيات التوافق اللحنى تضيق على الدوام — خاصة وأن هذه الدرجات الاثنتى عشر لا تقف كلها على قدم المساواة ، بل تُفضل على الدوام سبع درجات منها ، وتظل للباقيات أهمية ثانوية بالنسبة إليها .

هكذا كانت مشكلة الموسيقى فى أواخر القرن التاسع عشر : لغة تشكو من قلة حروفها ، صيغت بها كل المعانى التى يمكن أن تنطوى عليها تلك اللغة . وفنانون مخلصون لا يودون أن يكونوا من الأتباع المقلدين لهذا الفنان أو ذاك ، بل يريدون البحث عن جديد ، شأن كل فنان صادق . فكان المخرج الوحيد من هذه المشكلة هو التخلص من الفقر الشحيح الذى تتصف به مادة الموسيقى ، وتوسيع نطاق تلك اللغة الضيقة النطاق ، والقيام بانقلاب حاسم فى القواعد والنظم الموسيقية .

* * *

ولقد وجد هؤلاء الفنانون الثائرون فى أبحاث علم الأصوات l'acoustique

ما يبرر دعوتهم إلى التجديد ، فقد أثبت ذلك العلم بطريقة قاطعة أن النظام الحالى الذى تسير عليه الموسيقى ليس نظاماً ثابتاً تسير عليه الروح البشرية ضرورة ، بل هو نظام عارض يتباين تبعاً للبيئات والعصور . وهكذا يخرج عن قيود الأزلية ميدان جديد من ميادين الروح البشرية ، وهو الموسيقى .

فلكل نظام موسيقى سلم معين . وهذا السلم هو عبارة عن الأصوات التى تثبت عندها الأذن بين مختلف الدرجات التى تتراوح بين نغمة معينة ، ونفس النغمة فى طبقة أعلى منها : أى الصوت كما يغنيه رجل وكما تغنيه امرأة مثلا . ففى كل هذه الأصوات التى تبلغ عدداً هائلا ، تقف الأذن عند أصوات معينة لتستطيع تمييزها مما يسبقها وما يليها ، وتلك هى التى تكون السلم الموسيقى . ولذلك السلم فى الموسيقى الغربية درجات سبعة محدودة ، وله فى غير الموسيقى الغربية نظم أخرى متباينة كل التباين . فلكل من الموسيقى الشرقية والموسيقى الزنجية ، والموسيقى اليونانية القديمة ، سلالمها الخاصة . وإذن فالسلم الغربى الشائع ليس مبنياً على قوانين طبيعية ثابتة ، وليس تعبيراً عن ميل غريزى ، بل هو نتيجة مبادئ جمالية خاصة اتخذها نظام موسيقى معين .

ولقد اعتادت الموسيقى الكلاسيكية أن تسير على نظام خاص لا تحيد عنه : فالسلم العام ذو السبع درجات ، تختلف أسماؤه تبعاً لأسماء الدرجات التى يبدأ منها وينتهى عندها ، وإن كان هذا الاختلاف فى الأسماء لا يؤثر بطبيعة الحال على المسافات بين الدرجات ، والقطعة الموسيقية كانت تبدأ من سلم معين ، لنسمه سلم « دو » مثلا ، وتنتهى بنفس السلم ضرورة . وإذا حادت عنه فى الوسط فإنما تنتقل إلى سلالم معينة تربطها بالسلم الأصلى صلة قربى . أما الموسيقى الحديثة ، فلم يعد لديها ذلك التجانس النغمى القديم ، ولم تعد تطيق البقاء فى سلم ذى إشارة واحدة ، أو تنتقل إلى غيره بانتظام وتبعاً لقواعد خاصة ، بل أصبح « الابتكار » هو أن يتغير السلم تغيراً متخبطاً . ففى كل فترة قصيرة ، بل فى كل زمن وكل نغمة ، تتغير إشارة السلم . وبهذا يفتح الطريق لإمكانيات جديدة لانهائية ، ويسهل التجديد فى هذه اللعبة المسلية الخطرة إلى غير حد .

والحـــال كذلك فى الهارمونى بين الأصوات الموسيقية المختلفة . فبينما كان الانسجام النغمى يسرى قديماً بين أصوات تنتمى إلى سلم ذى إشارة واحدة ، أصبح

الانسجام — إن كان لنا أن نظل نستخدم هذه الكلمة — يقوم بين أصوات تنتمى إلى سلالم مختلفة ، بل حدث ما هو أغرب من ذلك ، إذ أصبح الانسجام يقوم بين أعمدة مختلفة من الهارمونى ، كل عمود منها ينتهى إلى سلم معين : كأن يوضع عمود من سلم « صول » الكبير تحت آخر من سلم « دو » الكبير مثلا ، وتستمر هذه العملية بين أكثر السلالم اختلافاً ، وعلى الأذن يعد هذا أن تحتمل .

وعلى حين كان الانسجام بين الأصوات فى النظام الكلاسيكى يقوم بين أبعاد معينة من هذه الأصوات ، بحيث يكفل التناغم بينهما ، أصبح على الموسيقى الحديثة أن تسعى إلى كشف مسافات جديدة بين أصوات الهارمونى . فأصبح من المألوف أن يقوم الانسجام بين صوت والصوت التالى له مباشرة ، بل بين أنصاف الأصوات بلا تحفظ . وحجة الموسيقيين المحدثين فى ذلك أنه لما كان نظام الموسيقى بأسره مبنياً على الاثنى عشر نصفاً من الأصوات ، فلا بد من استغراق كل هذه الأنصاف ، أفقياً فى اللون ورأسياً فى الهارمونى ، واستنفاد كل ما بينها من إمكانيات ، مهما كان الصوت النهائى غريباً غير مالوف للاذان . وبينما كان كل نشاز يُحل إلى انسجام فى الموسيقى التقليدية ، أصبحت الموسيقى الحديثة لا ترى ضيراً فى بقاء هذا النشاز على ما هو ، دون التخلص مما ينطوى عليه من تنافر .

وأساس هذا الانقلاب فى اللحن وفى الهارمونى ، هو التحديد الجديد لمسافات الأصوات الموسيقية ، كما ظهر بوجه خاص عند « شونبرج Schonberg » . فالمسافة بين النغمة الأساسية ومثيلتها فى الطبقة التى تعلو عنها اثنا عشر نصفاً من الأصوات ، ويقوم السلم المألوف بضغط هذه الأصوات إلى سبعة ، بحيث تكون المسافة بين خمسة منها صوتاً كاملا ، وبين اثنين منها نصف صوت . أما عند شونبرج ، فالأصوات كلها تتساوى أهمية ، وليس هناك داع لتخطى بعضها وإعطاء بعضها الآخر أهمية خاصة . ومن هنا كان سلمه مكوناً من اثنتى عشرة درجة كلها من أنصاف الأصوات (أو التونات tones) .

وبينما كان شونبرج يقوم بأكبر انقلاب فى ميدان الهارمونى بسلمه الجديد ، لم تظهر لديه الرغبة فى تجديد « صورة » الموسيقى : فلا زال لمقطوعاته نفس الإطار القديم ، وعدد الحركات وترتيبها كما عرفته الموسيقى الكلاسيكية — فنظريته الجديدة لم تخلق التركيب الموسيقى الملائم لها . أما الموسيقى الذى أتى بأكبر انقلاب فى ميدان الصورة ، بجانب ما استحدثه من كشوف فى مادة الموسيقى ، فهو « ستراڤنسكى

Stravynski » فقد تأمل النظام القديم الذى كان يسير عليه اللحن ، وهو أن يستمر فى جمل وأنصاف جُمل موسيقية منتظمة ، وينتهى بسكون كما تنتهى الكتابة إلى نقطة — وأدرك أن هذا التوقف النهائى والتوقف الجزئى المتوسط لا داعى له على الإطلاق ، فليس هناك ما يدعو إلى أن يتخذ ختام اللحن شكل النقطة النهائية ، لأن اللحن ليس جملة ، بل هو خط ممتد لا يتطلب قاعدة معينة ينتهى على أساسها ، وإنما يتوقف حيثما يشاء مزاج كاتبه . كذلك لم ير داعياً لالتزام ذلك النظام المطرد فى الإيقاع ، أو التقيد بنفس عدد الضربات داخل الحاجز الموسيقى الواحد (mesure) بل يمكننا بتنويع نظام الضربات أن ندفع الملل عن نفس السامعين ، ونقدم إليهم إيقاعاً يتجدد دواماً . ومن هنا تنوعت الإشارات الدالة على الزمن داخل الحواجز المختلفة فى كثير من مؤلفات ديبوسى Debusay وستراڤنسكى ، بل لم تعد بالموسيقى الحديثة إلى التقسيم على أساس الحواجز حاجة .

ولقد حاول بعض الموسيقيين أن يستحدثوا انقلاباً أوسع نطاقاً ، بتقسيم السلم إلى أربعة وعشرين درجة ، كما هو الحال فى كثير من السلالم الشرقية . وليس فى هذا التقسيم الجديد أى خطر : إذ أن الأذن تستطيع أن تميز « ربع » الصوت بسهولة ، وهكذا تصبح إمكانيات اللحن والهارمونى لامتناهية فى هذا النظام الجديد ، ولكن ينقص هذا الانقلاب بناء نظام موسيقى كامل ، وخاصة فى ميدان الهارمونى ، يتناسب مع ذلك الميدان الجديد للموسيقى . ومن العقبات التى تعترضه كذلك ضرورة تعديل كثير من آلات الأوركسترا الغربية : فالبيانو والآلات الهوائية سيعدل تركيبها على هذا الأساس تعديلا أساسياً ، وتختلف طريقة العزف عليها اختلافاً تاماً ، ويبدأ الفنانون فى كشف طرق جديدة تناسب النظام الذى ابتكروه وليس كل هذا مستحيلا أو غير معقول ، ولكنه سابق لأوانه إلى حد ما ، إذ أن سلم شونبرج ذا الدرجات الاثنى عشرة المتساوية ، ما زال منطوياً على إمكانيات عديدة لم نحقق منها بعد شيئاً .

والنتيجة لهذا كله أن تنتج مادة صوتية خام قد لا يجد فيها كثير من المستمعين إلا صخباً وجلبة ، غير أن الفنان المتحمس لها يرى فيها ارتياداً لمناطق مجهولة فى ميدان الأصوات الموسيقية لم يكشفها أحد من قبل . فإذا أصررت على أن تستمع إلى الموسيقى من خلال علم النفس ، أى من حيث هى معبرة عن مشاعر معينة ، فلن تجد لتلك الموسيقى أى معنى . أما إذا شئت أن تستمع إلى موسيقى خالصة

لا تهدف إلا إلى ذاتها ، فستجد فى ذلك الانقلاب الحديث خير ما يكفل لك هذه المتعة الجمالية الخالصة .

فالموسيقى الخالصة مقتصرة على ذاتها ، بعيدة عن الإهابة بأى موضوع خارجى معين وهى — إن شئنا أن نطلق عليها اسماً فلسفياً — « موضوعية » تنظر إلى المعنى المادى أو العاطفى الذى يمكن أن تشير إليه الألحان نظرة محايدة . والواقع أن هذا الانقلاب إنما هو مثل من أمثلة ثورة الروح الحديثة على الخلط بين الفنون كما شاع فى العصر الرومانتيكى . فقد أخذ كل فن يتجه إلى أن يصبح « خالصاً » ، أى مقتصراً على ذاته ، منفصلا عن غيره من الفنون ، لا يهيب منها بشىء . فأنت ترى اليوم شعراً خالصاً ، ورسماً خالصاً ، وموسيقى خالصة (ومما له دلالته هنا أن ستراڤنسكى وبيكاسو قد أصبحا صديقين حميمين فى النهاية ، وأنهما تعاونا سوياً فى تأليف باليه راقصة هى " پولتشينللو Pulcinello ") فكل فن من هؤلاء يسعى إلى الاستقلال عن غيره ، وإلى أن يتخذ له من ذاته وحدها غاية أى أن الموسيقى لم تعد تسعى إلى أن تثير فى ذهنك معانى شعرية ، أو صوراً مادية — ومن هنا كان عصر ڤاجنر وديبوسى يعد عتيقاً بالنسبة إلى الفنانين المتطرفين فى نزعتهم المحدثة ، واستبعد تماماً عنصر التعبير وإثارة المشاعر — وبعد أن كانت النغمة رمزاً ، وعلامة ، وطريقة للتعبير مشحونة بمحتوى وصفى ، أصبحت « نغمة » فحسب ، أى مادة خالصة ، ووجوداً يكتفى بذاته ولا يشير إلى شىء .

* * *

فإذا انتقلنا إلى الجانب النقدى من هذا البحث ، فلنؤكد أولا أن التجديد الموسيقى أمر لا مفر منه ، إذ أن تقلب القواعد الموسيقية وتطورها فى القرون الماضية خير شاهد على ذلك . والواقع أن مؤلفى الموسيقى فى الفترة الأخيرة قد أحسوا بضيق نطاق قواعدهم القديمة إلى حد كان كفيلا بأن يبعث فيهم الجمود . والواقع أيضاً أن كبار الموسيقيين كانوا دائماً يخرجون عن القواعد المألوفة كلما واجهتهم مشكلة تعبيرية تعجز عن حلها تلك القواعد : ففى الحركة الثانية من سيمفونية بيتهوفن الثالثة ، وفى الحركة الرابعة لسيمفونية تشايكفسكى السادسة ، وفى مقدمات عديدة لڤاجنر ، مثل مقدمة « الهولندى الطائر » — فى كل هذا كانت المعانى التى يعبر عنها المؤلف أوسع مما تحتمله القواعد الشائعة ، ولهذا تجاوزوا تلك القواعد وتعدوها على نحو كان يبدو غريباً فى أعين معاصريهم .

فمن مستلزمات الفن إذن ، تلك الحرية والتلقائية التى تؤدى إلى التجديد . غير أن التجديد الذى لا يقصد منه شئ سوى الاختلاف عن كل ماعرف من قبل ، ليس إلا شذوذاً عقيما . ولو وجد فنان تبلغ أصالته وابتكاره حد الانفصال تماماً عن التفاهم مع كل من يعيشون معه ، لما استحق منا أى تقدير . ومن هنا رأينا كبار الفنانين يبدأون بدراسة القواعد الموروثة فى فنهم ، إذ هى موجز لتجارب ذلك الفن الماضية — ولكنهم لا يدرسونها ليتقيدوا بها تقيداً حرفياً ، وإنما لكى تتوافر لديهم القدرة على استعمالها استعمالا حراً مجدداً . ومن هنا قيل إن المرء لا يدرس القواعد القديمة فى الفن إلا ليتعلم كيف يخرج عنها . ولقد أكد شونبرج ، وهو صاحب انقلاب من أكبر الانقلابات الموسيقية الحديثة ، ضرورة مرور دارس الموسيقى بالتجارب الماضية ، بحيث لا يتخلى عنها إلا تحت ضغط ينبع من باطن نفسه . فالحاجة إلى التجديد يجب أن تنشأ عن الشعور بعدم كفاية الصور القديمة ، وعن كشف المرء فى تاريخ تلك الصور عن ميل نحو وجهة جديدة يحاول هو تحقيقها وإبرازها إلى حيز الوجود . فدراسة الماضى إذن ضرورية ، لأنها تكشف للمرء عن علاقات جديدة توحى لنا بالطريق الذى يجب أن نسير عليه فى إعادة بناء تلك القواعد من جديد .

ولكن ما حدث فى التطور الأخير للموسيقى هو أن يبحث بعض المؤلفين عن التجديد لذاته ، وذلك فى مذاهب مختلفة يعبرون عنها باسم « المدرسة المجددة modernisme » أو « المستقبلية futurisme » . فهنا يبعد الفنانون عن كل سابقة تاريخية فى الفن ، ظانين أن المثل الأعلى للفن هو التجديد بغير حدود . والواقع أنه إذا كان صحيحاً أن كل عمل فنى جميل يجب أن يتضمن شيئاً من التجديد ، فإن عكس هذه القضية ، وهو أن كل جديد جميل ، ليس صحيحاً على الإطلاق . إذ أن السعى إلى الجدة لذاتها ، فى عمل لا شرط له إلا أن يكون مختلفاً كل الاختلاف عما وجد من قبل ، يؤدى بنا إلى إنتاج فنى عقيم لا جدوى منه . فعلينا إذن ألا نثق بالانقلابات الفنية التى تزعم أنها تنكر الماضى كله دفعة واحدة إذ أن تجديداتها ستكون عرضية زائلة ، سرعان ما ينتهى عهدها بعد أن يتضح عجزها عن الاندماج فى التطور التاريخى للموسيقى .

ومن ذلك النقد السابق يتفرع نقد آخر على جانب كبير من الأهمية : إذ أن سعى هؤلاء المحدثين إلى التجديد لذاته قد جعلهم ينحدرون إلى مستوى

« المجربين » فحسب . فأعمالهم الفنية « تجارب » فى عالم الموسيقى ، يهدف كل منها إلى كشف عنصر صوتى لم يكشف من قبل . وهنا تتبدى لنا صفة أساسية فى هذا النوع من التأليف الموسيقى ، هو أنه يبدأ « بنظرية » . وأيا ما كانت فكرة المرء عن خلق العمل الفنى ، فسيسلم حتما بأن نقطة البداية فى الإنتاج الفنى هى عاطفة أو إحساس معين ، لا نظرية عقلية — وهذه العاطفة تؤدى فى كثير من الأحيان إلى التعبير عنها بقواعد تستخلص منها نظرية جديدة — أى أن النظرية نتيجة وليست سبباً . فنقطة بداية الفنان « المستقبلى » إذن باطلة : إذ يبدأ بأن يقصد ابتداع أسلوب جديد ، ولا يكون له من هدف سوى الجدة فى الأسلوب فيكون الدافع له فى إنتاجه دافعاً نظرياً خالصاً ، وتختفى من عمله كل آثار الحساسية الفنية الشعورية . والواقع أن بدء الفنان بوضع منهج تجديدى معين ، يعنى سبق القواعد على الإلهام ، ويعنى — فوق ذلك — فهماً سيئاً لمهمة علم الجمال. فهنا يظن الفنان أن هدف ذلك العلم هو أن يرشد الخلق الفنى مقدماً ، أى أن تسبق القيم الفنية عمل الفنان ذاته وتفرض عليه مقدماً ، بينما الواقع أن العمل الفنى ذاته هو الذى يخلق تلك القيم خلال عملية الإبداع . فعلم الجمال لا يتحكم فى مصير العمل الفنى ولا يحدد اتجاهاته ، بل هو لاحق لعملية الخلق مستمد منها . ولا شك فى أن كل نظرية توضع مقدماً ، ويكون مكانها خارج تجربة الفعل الإبداعى ذاته ، تعوق المسار الحر للفنان ، ولا تمكنه من بلوغ القيم الأصلية التى تكمن فيه ، والتى يتجه إليها تلقائياً . حقاً إن علم الجمال علم معيارى ، ولكنه ليس معيارياً بمعنى أنه يفرض قيم الجمال على الفنان ويوجهه مقدماً ، وإنما تحليله وتقنينه لتلك القيم فحسب .

والواقع أن اتخاذ الفنان نقطة بدايته من نظرية معينة ، يعنى أن إعجابنا به عقلى محض . فعن طريق التحليل العقلى وحده نصل إلى تقدير من يأتى لنا بنظرية جديدة أو بكشف مبتكر فى ميدان الموسيقى . ولكن الحقيقة أن هذا التقدير العقلى إنما يكون الأساس الخلقى للعمل الفنى ، لأن النظرية تمهيد للخلق الفنى وليست أساساً لإعجابنا به. ولقد شبه أحد الكتاب الموسيقيين ذلك الاهتمام بالأساس العقلى للموسيقى بأنه أقرب ما يكون إلى اهتمام المرء — عند تأمله منظراً مسرحياً بديعاً — بالأساس المادى الذى يجرى وراء المسرح ، بحيث يظل يفكر طوال الوقت فى الأسلاك والأجهزة الكهربائية والحبال والأصوات المختلفة التى تدور خلف

المسرح ، وينتج عن تأثيرها هذا المنظر الذى يشاهده . فإعجابنا العقلى لا يجب أن يطغى بأى حال على تقديرنا النهائى للإنتاج الفنى فى صورته التامة ، أى كما ينتقل إلى آذاننا على أكتاف النظرية العقلية الممهدة له .

ونتيجة ذلك أن أصبح كثير من موسيقيينا اليوم يفتقرون إلى العنصر الأساسى لكل إنتاج فنى ، وهو الإلهام . وأيا ما كانت نظريتك فى تفسير الإبداع الفنى فستعترف ولا شك بأهمية هذا العنصر الغامض الذى لا نملك عنه إلا تعبيرات شعرية غير دقيقة . هذا العنصر كان دائماً القوة الأولى الدافعة لكبار الموسيقيين : فعلى الرغم مما كان يجده فنان مثل بيتهوفن من عناء فى الخروج بألحانه إلى الصورة التى نلمسها ، وعلى الرغم من طول الوقت الذى كان يستغرقه تأليف سيمفونية عند برامز — على الرغم من ذلك فإن هذا العناء كان ، فى أغلب الأحيان ، راجعاً إلى صقل القطعة وتهذيبها ، وإلى إخراجها على الصورة النهائية التى تصل بها إلى آذاننا — أما التيار الأصلى لها ، والاتجاهات الأولى للحن ، فغالباً ما كانت تصدر مستقلة عن كل نظرية سابقة عن طريق مفاجئ هو الذى اصطلحنا على تسميته بالإلهام .

وتكاد هذه الطريقة فى التأليف الموسيقى تقرب من الاختفاء اليوم . فالمؤلفون الموسيقيون يقصرون همهم على الوسائل ، لا على الغايات — وهدف كل منهم هو أن يبحث عن مادة صوتية موسيقية جديدة ، دون أن يفكر فى كيفية الاستفادة من المواد الهائلة التى توافرت للموسيقى الحديثة بعد كشوفها الأخيرة .

ولقد أدى هذا الاهتمام المفرط بالوسائل إلى أن غابت عن أذهاننا فكرة المعنى النهائى للإنتاج الموسيقى . ففى إزالة شونبرج لكل حاجز بين أنصاف الأصوات ، اختفى العنصر الذى يضفى « النور » على القطعة الموسيقية . فحين تصبح درجات السلم كلها متساوية الأهمية ، تكتسى كل أصواتها لوناً باهتاً غامضاً لا يميز بين الواحدة منها والأخرى. فأساس التنوع فى ألوان الموسيقى السائدة فى القرن التاسع عشر ، هو اتباعها نظام سلم تتفاوت درجاته أهمية ، مما يؤدى إلى أن تتخذ حركة كل قطعة معنى معيناً يمكن تغييره كما يشاء خيال الفنان . والواقع أن مساواة شونبرج بين الأصوات الكروماتيكية كلها ، يذكرنا بعالم اشتراكى يطالب فيه كل فرد بالمساواة ، أو بفكر مثل فكر برجسون ، إذ يرفض الموسيقى تقييد حركة التحول الموسيقية الحرة فى مقولات أو صور أولية سابقة ، تفرض على التدرج النغمى

وتتحكم فيه — ففى تلك الموسيقى تحول دائم لا يعوقه العقل فى شىء . غير أنه إذا كانت هذه الصيرورة المستمرة جائزة فى ميدان التفكير الفلسفى ، فهى فى ميدان الموسيقى تغيير خطير للعناصر الأساسية فى لغتها ، وإبدال حروف جديدة بحروفها المألوفة ، وإن كنا لا نعلم يقيناً ما إذا كان التأثير الصوتى لمجموعات هذه الحروف الجديدة يؤدى إلى جُمل موسيقية أعمق فى معناها من الجمل القديمة أم لا . وعلى أى حال فالموسيقى الحديثة — باعتراف مبدعيها — لا تعبيرية . فإن ظل المرء يسعى إلى أنغام ذات محتوى نفسى معين ، فلن يجد فى تلك الموسيقى شيئاً . وإنما عليه أن يحصر إعجابه الفنى بها فى نطاق لحنى خالص لا تشوبه أية شائبة نفسية . والنتيجة المباشرة لهذا أن تصبح الموسيقى ضجة مسلية ، فيها توثب وحياة ، ولكنها لا تعبر عن شىء . وهذا هو حقاً ما تشعر به وأنت تسمع كثيراً من قطع ستراڤنسكى مثلا : فهى أشبه بالطبيعة فى سذاجتها السعيدة ، وفى عدم اكتراثها بكل معنى ومدلول يضفيه عليها عقل الإنسان — ومن هنا سميت قطعة مثل «طقوس الربيع» ، « مزامير الأرض » وليس فى هذا ضير على تقديرنا لمثل هذه الموسيقى ، غير أن ما يهمنا هنا هو أن دلالة الفن الموسيقى قد اختلفت ، وأصبح التعبير عنصراً غريباً عنه ، لتحل محله كشوف تنتمى — قبل كل شىء — إلى مجال الصوت الخالص .

ولسنا نود أن نطيل فى وصف مظاهر استغلال هذا الانقلاب الموسيقى استغلالا سيئاً ، وإنما يكفينا أن نشير إلى ما شاع فى الموسيقى الحديثة من العودة إلى إيقاعات الزنوج وإلى سيادة آلات الدق والطبول على حساب بقية الآلات ، إلى ما عمد إليه الأمريكيون من الإفراط فى الغرابة والشذوذ ، كأن يؤلفوا « كنشرتو » للآلة الكاتبة مع الأوركسترا ، وقطعاً موسيقية تطلق فى وسطها طلقات نارية ، أو تأليف قطع راقصة آلية ، تؤديها الآلات الحالية عن طريق الكهرباء لا عن طريق العزف الإنسانى عليها . ونحن هنا لا نرمى إلى الحط من قدر الموسيقى الزنجية لذاتها بل نكتفى بالإشارة إلى أنها وضعت فى مجتمع معين لأجل ذلك المجتمع ذاته ، وإلى أن إنكار التقدم الفنى خلال عشرات القرون والعودة إلى حالة بدائية أمر لا مبرر له على الإطلاق بعد تطور الذوق الموسيقى كل هذا التطور . أما العزف الآلى فتجربة ثبت إخفاقها ، إذ أن كل ما وصلت إليه الآلة هو أن تحفظ فن الإنسان وتسجله ، كما فى الأسطوانات الموسيقية — أما أن تحل محل الإنسان فى العزف ، فهذا ما يؤدى بالفعل إلى تدهور لا إلى تقدم . فالموسيقى ، قبل كل

شيء ، حديث إنسان لإنسان .

كذلك أود أن أشير من بعيد إلى ما أدت إليه الموسيقى الحديثة من تعقيد متكلف . ففى بعض موسيقيي اليوم نزعة إلى التعقيد لذاته ، يخفون بها عجزهم عن الابتداع والابتكار ، ويغرقون السامع فى خضم من التركيبات العويصة ، حتى لا يكشف افتقارهم إلى الهدف الصحيح . ففى هذا الغموض المتعمد يعجز المرء عن الحكم على العمل الفنى حكماً صادقاً وسط تعقيد الأداء ، وما على المؤلف إلا أن يضيف إلى تيارات الموسيقى طبقات أخرى عديدة ، ويأتى بما يخرج عن المألوف فى الهارمونى ، ليشغل السامع بغموض القواعد عن تقدير قيمة عمله الفنى كاملا .

* * *

ولهذا البحث هدف لا بد من إيضاحه بعد عرض مظاهر الانقلاب الموسيقى ، هو عدم إمكان الحكم على ذلك الانقلاب على نحو نهائى ثابت . ففى التجديدات الموسيقية الجزئية السابقة ، كنا ننعت من يتمسك بالقديم وينكر الكشوف الجديدة بالتحجر والجمود ، لعجزه عن مسايرة التطور . أما فى هذا الانقلاب الحديث الشامل ، فليس لنا أن نصف بالعجز من لم يتابعه . إذ أن من صفات الانقلابات التى يمكن متابعتها ، أن تتدرج على نحو معقول . وليست الثورة الفنية كالثورة السياسية تشتعل فجأة (وإن كان لهذه الأخيرة ذاتها مقدماتها البعيدة فى كل الأحوال) ، بل تتغير القواعد تدريجاً كلما تهيأت لها الأذهان . وقد تصف الانقلاب الموسيقى الحديث بأنه مفاجىء وعنيف ، وبأن المقدمات السابقة عليه لم تمهد له تمهيداً كافياً . فإذا شئنا أن نتجاوز عن هذا القدر من المفاجأة ، ونحاول مسايرة ذلك الانقلاب ، فليس لنا ، مع هذا ، أن نلوم من لم يتابعه بنفس سرعته . وتلك صفة يتميز بها التطور الأخير وحده للموسيقى ، أما التطورات السابقة فكانت ، كما قلنا ، متدرجة لا عذر لمن لم يسايرها .

وأخيراً ، فقد يلمس المرء هنا قدراً من عدم الرضا عن بعض الاتجاهات المتطرفة فى الموسيقى الحديثة ، ويتساءل : ما الحل إذن ؟ الواقع أن فترة الانقلاب العنيف يجب أن تنتهى ، فقد فتحت أمامنا الآفاق الجديدة ، ولم يستغل الموسيقيون بعد كل إمكانياتها حتى يحاولوا تجاوزها . ومهمة الموسيقى الآن هى أن تقوم بعملية أغفلها ذلك الانقلاب عامداً ، وهى إدماج الكشوف الجديدة فى التراث القديم فقد اكتفينا بما اكتشفناه ، وأصبح علينا أن نجنى ثمار هذه الكشوف بقدر

طاقتنا ، ونقوم بعملية تمثيل تهضم تلك المادة الجديدة وتدمجها بكياننا الموسيقى الكامل . وهنا نرى أنفسنا نسير فى اتجاه مماثل لذلك الاتجاه المجيد الذى سار فيه من قبل أقطاب الموسيقى الكلاسيكية ، ولكن مع سعة فى المادة التى أصبحت فى متناول أيدينا . وهنا أيضاً نجد أسماء وضاءة لامعة تنير لنا الطريق الذى يجب أن نسير فيه : أسماء ديبوسى ورخمانينوف وسيبيليوس ، الذين عرفوا كيف يمزجون كشوفهم بالتقاليد النافعة الماضية ، ويقدموا إلى العالم فناً مبتكراً لا ينفصل عن التطور الموسيقى الغابر .

فؤاد زكريا

الاشتراكات فى مجلة علم النفس ابتداء من عدد يونيو ١٩٥٢ (السنة الثامنة) ترسل مباشرة إلى دار المعارف ٥ شارع مسبيرو — مصر

الاشتراك السنوى فى مصر والسودان ٥٠ قرشاً وفى الخارج ٧٠ قرشاً أو ١٤ شلن .

أما فيما يختص بالمقالات فترسل إلى إدارة تحرير المجلة : الدكتور يوسف مراد ، شارع الأميرة فاديه — مدينة الأوقاف — منطقة هـ — العجوزة مصر