

الأساس العقلي للموسيقى الحديثة

بقلم

فؤاد زكريا

ليست الموسيقى ، ولا يمكن أن تكون ، نظاماً صورياً تتوارثه الأجيال بلا تغيير ولا تبديل ، بل هي تعبير عن ميل يتجدد بلا انقطاع ، وإرادة تتطور دوماً . وهي في هذا التطور تسير الروح البشرية في تقلباتها ، وتتمشى مع الاتجاه العام الذي تسير فيه الحضارة . فالتطابق بين الموسيقى الكلاسيكية والروح العقلية الأوروبية واضح كل الوضوح ، وكذلك كان الاتجاه الرومانتيكي في الموسيقى صورة جزئية من روح رومانتيكية شاملة كانت تعبر عن ميل أساسي طغى على العقل الأوربي في كل مظاهره ، خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر .

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

والحق أن عنصر التجديد أساسى فى تذوقنا الفنى للموسيقى : فن التجارب التى ألفناها جميعاً ، أن القطعة الواضحة التى تُعجب بها منذ الوهلة الأولى ، ونذكر 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 المؤلف 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 بالستينا إلى فاجنر ، ومعهم المدارس الروسية والأسبانية والفرنسية المختلفة ، لم يكن فى متناول أيديهم جميعاً ، فى اللحن وفى الهارموني ، فى الآلات المنفردة والفرقة الكاملة ، فى الأغاني 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 مثلاً .

ففى كل هذه الأصوات التى تبلغ عدداً هائلاً ، 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 الزنجرية ، والموسيقى اليونانية القديمة ، سلالها 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 أسمائه 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 » مثلاً ، وتنتهى بنفس السلم ضرورة . وإذا حادت عنه فى الوسط فإنما تنتقل إلى سلم معين تربطها بالسلم الأصيل صلة قربى . أما الموسيقى الحديثة ، فلم يعد لديها ذلك التجانس النغمى القديم ، ولم تعد تطبق 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 لانهاية ، ويسهل التجديد فى هذه اللعبة المسلية الخطرة إلى غير حد .

والحال 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 تنتمي إلى سلم مختلفة ، بل حدث ما هو أغرب من ذلك ، إذ أصبح الانسجام يقوم بين أعمدة مختلفة من الهارموني ، كل عمود منها ينتهى إلى سلم معين : كأن يوضع عمود من سلم « صول » الكبير تحت آخر من سلم « دو » الكبير مثلاً ، وتستمر هذه العملية بين أكثر السالم اختلافاً ، وعلى الأذن يعد هذا أن تحتل .

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 الهارموني . 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 الهارموني ، واستنفاد كل ما بينها من إمكانيات ، مهما كان الصوت النهائى غريباً غير مألوف للأذان . 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 الهارموني ، 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 كاملاً ، 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 الهارموني بسلمه الجديد ، لم تظهر لديه الرغبة فى تجديد « صورة » الموسيقى : فلا زال لمقطوعاته نفس الإطار القديم ، وعدد الحركات وترتيبها كما عرفتة الموسيقى الكلاسيكية — فنظريته الجديدة لم تخلق التركيب الموسيقى الملائم لها . أما الموسيقى الذى أتى بأكبر انقلاب فى ميدان الصورة ، بجانب ما استحدثته من كشوف فى مادة الموسيقى ، فهو « سترافنسكى

« Stravynski » فقد تأمل النظام القديم الذى كان يسير عليه اللحن ، وهو أن يستمر فى جمل وأنصاف جمل 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 حينما يشاء مزاج كاتبه . كذلك لم ير داعياً لالتزام ذلك النظام المطرد فى الإيقاع ، أو التقيد بنفس عدد الضربات داخل الحاجز الموسيقى الواحد (measure) بل يمكننا بتنويع نظام الضربات أن ندفع الملل عن نفس السامعين ، ونقدم إليهم إيقاعاً يتجدد دوماً . ومن هنا تنوعت الإشارات الدالة على الزمن داخل الحواجز المختلفة فى كثير من مؤلفات ديوبسى Debussy وسترافنسكى ، 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 السلم الشرقية . وليس فى هذا التقسيم الجديد أى خطر : إذ أن الأذن تستطيع أن تميز « ربع » الصوت بسهولة ، وهكذا تصبح إمكانيات اللحن والهارموني لامتناهية فى هذا النظام الجديد ، ولكن ينقص هذا الانقلاب بناء نظام موسيقى كامل ، وخاصة فى ميدان الهارموني ، 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 تعديلاً أساسياً ، وتختلف طريقة العزف عليها اختلافاً تاماً ، ويبدأ الفنانون فى كشف طرق جديدة تناسب النظام الذى ابتكروه وليس كل هذا مستحيلاً 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 أصرت 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 في ذلك الانقلاب الحديث خير ما يكفل لك هذه المتعة الجمالية الخالصة .

فالموسيقى الخالصة مقتصرة على ذاتها ، بعيدة عن الإهابة بأي موضوع خارجي معين وهي — 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 في العصر الرومانتيكى . فقد أخذ كل فن يتجه إلى أن يصبح « خالصاً » ، أى مقتصراً على ذاته ، منفصلاً عن غيره من الفنون ، لا يهيب منها بشيء . فأنت ترى اليوم شعراً خالصاً ، ورسمًا خالصاً ، وموسيقى خالصة (ومما له دلالة هنا أن سترافنسكى وبيكاسو قد أصبحا صديقين حميمين في النهاية ، وأنهما تعاونا سوياً في تأليف باليه راقصة هي ” پولتشينيللو “ 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 في ذهنك معانى شعرية ، أو صوراً مادية — ومن هنا كان عصر فاجنر وديبوسى يعد عتيقاً بالنسبة إلى الفنانين المتطرفين في نزعتهم المحدثه ، 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 شيء .

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

فن مستلزمات الفن إذن ، تلك الحرية والتلقائية التي تؤدي إلى التجديد . غير أن التجديد الذي لا يقصد منه شيء سوى الاختلاف عن كل ما عرف من قبل ، ليس إلا شذوذاً عقيماً . 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 في فنهم ، إذ هي موجز لتجارب ذلك الفن الماضية — ولكنهم لا يدرسونها ليتقيدوا بها تقيداً حرفياً ، وإنما لكي تتوافر لديهم القدرة على استعمالها استعمالاً حراً مجدداً . ومن هنا قيل إن المرء لا يدرس القواعد القديمة في 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 في تاريخ تلك الصور عن ميل نحو وجهة جديدة يحاول هو تحقيقها وإبرازها إلى حيز الوجود . فدراسة الماضي إذن ضرورية ، لأنها تكشف للمرء عن علاقات جديدة توحى لنا بالطريق الذي يجب أن نسير عليه في إعادة بناء تلك القواعد من جديد .

ولكن ما حدث في التطور الأخير للموسيقى هو أن يبحث بعض المؤلفين عن التجديد لذاته ، وذلك في مذاهب مختلفة يعبرون عنها باسم « المدرسة المعجدة modernisme » أو « المستقبلية futurisme » . فهنا يبعد الفنانون عن كل سابقة تاريخية في الفن ، ظانين أن المثل الأعلى للفن هو التجديد بغير حدود . والواقع أنه إذا كان صحيحاً أن كل عمل فني 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 ، في عمل لا شرط له إلا أن يكون مختلفاً كل الاختلاف عما وجد من قبل ، يؤدي بنا إلى إنتاج فني عقيم لا جدوى منه . فعلينا إذن ألا نثق بالانقلابات الفنية التي تزعم أنها تنكر الماضي كله دفعة واحدة إذ أن تجديدها ستكون عرضية زائلة ، سرعان ما ينتهي عهدها بعد أن يتضح عجزها عن الاندماج في التطور التاريخي 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

« المحربين » فحسب . فأعمالهم الفنية « تجارب » في عالم الموسيقى ، يهدف كل منها إلى كشف عنصر صوتي لم يكشف من قبل . وهنا تتبدى لنا صفة أساسية في هذا النوع من التأليف الموسيقي ، هو أنه يبدأ « بنظرية » . وأياً ما كانت فكرة المرء عن خلق العمل الفني ، فسيسلم حتماً بأن نقطة البداية في الإنتاج الفني هي عاطفة أو إحساس معين ، لا نظرية عقلية — وهذه العاطفة تؤدي في كثير من الأحيان إلى التعبير عنها بقواعد تستخلص منها نظرية جديدة — أى أن النظرية نتيجة وليست سبباً . فنقطة بداية الفنان « المستقبل » إذن باطلة : إذ يبدأ بأن يقصد ابتداع أسلوب جديد ، ولا يكون له من هدف سوى الجدة في الأسلوب فيكون الدافع له في إنتاجه دافعاً نظرياً خالصاً ، وتختفي من عمله كل آثار الحساسية الفنية الشعورية . والواقع أن بدء الفنان بوضع منهج تجديدي 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 الفني مقدماً ، أى أن تسبق القيم الفنية عمل الفنان ذاته وتفرض عليه مقدماً ، بينما الواقع أن العمل الفني ذاته هو الذى يخلق تلك القيم خلال عملية الإبداع . فعلم الجمال لا يتحكم في مصير العمل الفني ولا يحدد اتجاهاته ، بل هو لاحق لعملية الخلق مستمد منها . ولا شك في أن كل نظرية توضع مقدماً ، ويكون مكانها خارج تجربة الفعل الإبداعي ذاته ، تعوق المسار الحر للفنان ، ولا تمكنه من بلوغ القيم الأصلية التي تكمن فيه ، والتي يتجه إليها تلقائياً . حقاً إن علم الجمال علم معياري ، ولكنه ليس معيارياً بمعنى أنه يفرض قيم الجمال على الفنان ويوجهه مقدماً ، وإنما تحليله وتقنيته لتلك القيم فحسب .

والواقع أن اتخاذ الفنان نقطة بدايته من نظرية معينة ، يعنى أن إعجابنا به عقلي محض . فعن طريق التحليل العقلي وحده نصل إلى تقدير من يأتي لنا بنظرية جديدة أو بكشف مبتكر في ميدان الموسيقى . ولكن الحقيقة أن هذا التقدير العقلي إنما يكون الأساس الخلقى للعمل الفني ، لأن النظرية تمهيد للخلق الفني وليست أساساً لإعجابنا به . ولقد شبه أحد الكتاب الموسيقيين ذلك الاهتمام بالأساس العقلي للموسيقى بأنه أقرب ما يكون إلى اهتمام المرء — عند تأمله منظراً مسرحياً بديعاً — بالأساس المادى الذى يجرى وراء المسرح ، بحيث يظل يفكر طوال الوقت في الأسلاك والأجهزة الكهربائية والحبال والأصوات المختلفة التي 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 . وأياً 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 نلسمها ، 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 . فليؤلفون 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 كشفها 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 يضمن « 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 يؤدي 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 - ففي تلك الموسيقى تحول دائم لا يعوقه العقل في شيء . غير أنه إذا كانت هذه الصيرورة المستمرة جائزة في ميدان التفكير الفلسفي ، فهي في ميدان الموسيقى تغيير خطير للعناصر الأساسية في لغتها ، وإبدال حروف جديدة بحروفها المألوفة ، وإن كنا لا نعلم يقيناً ما إذا كان التأثير الصوقي لمجموعات هذه الحروف الجديدة يؤدي إلى جمل موسيقية أعمق في معناها من الجمل القديمة أم لا . وعلى أي حال فالموسيقى الحديثة - باعتراف مبدعيها - لا تعبيرية . فإن ظل المرء يسعى إلى أنغام ذات محتوى نفسي معين ، فلن يجد في تلك الموسيقى شيئاً . وإنما عليه أن يحصر إعجابه الفني بها في نطاق لحن خالص لا تشوبه أية شائبة نفسية . والنتيجة المباشرة لهذا أن تصبح الموسيقى ضجة مسلية ، فيها توثب وحياة ، ولكنها لا تعبر عن شيء . وهذا هو حقاً ما تشعر به وأنت تسمع كثيراً من قطع سترافنسكي مثلاً : فهي أشبه بالطبيعة في سذاجتها السعيدة ، وفي عدم اكتراثها بكل معنى ومدلول يضيفه عليها عقل الإنسان - ومن هنا سميت قطعة مثل « طقوس الربيع » ، « مزامير الأرض » وليس في هذا ضير على تقديرنا لمثل هذه الموسيقى ، غير أن ما يهمننا هنا هو أن دلالة الفن الموسيقي قد اختلفت ، وأصبح التعبير عنصراً غريباً عنه ، لتحل محله كشف تنتمي - قبل كل شيء - إلى مجال الصوت الخالص .

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

شئ ، حديث إنسان لإنسان .

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

* * *

ولهذا البحث هدف لا بد من إيضاحه بعد عرض مظاهر الانقلاب الموسيقي ، هو عدم إمكان الحكم على ذلك الانقلاب على نحو نهائي ثابت . ففي التجديدات الموسيقية الجزئية السابقة ، كنا نعت من يتمسك بالقديم وينكر الكشف الجديدة بالتحجر والحمود ، لعجزه عن مسايرة التطور . أما في هذا الانقلاب الحديث الشامل ، فليس لنا أن نصف بالعجز من لم يتابعه . إذ أن من صفات الانقلابات التي يمكن متابعتها ، أن تتدرج على نحو معقول . وليست الثورة الفنية كالثورة السياسية تشتعل فجأة (وإن كان لهذه الأخيرة ذاتها مقدماتها البعيدة في كل الأحوال) ، بل تتغير القواعد تدريجاً كلما تهيأت لها الأذهان . وقد تصف الانقلاب الموسيقي الحديث بأنه مفاجيء 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 في 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 هي أن تقوم بعملية أغفلها ذلك الانقلاب عامداً ، وهي إدماج الكشف الجديدة في التراث القديم فقد اكتفينا بما اكتشفناه ، وأصبح علينا أن نجنى ثمار هذه الكشف بقدر

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

فؤاد زكريا

الاشتراكات في مجلة علم النفس ابتداء من عدد يونيو ١٩٥٢
(السنة الثامنة) ترسل مباشرة إلى دار المعارف ٥ شارع مسبيرو - مصر
الاشتراك السنوى في 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 فادية - مدينة الأوقاف -
منطقة ه - العجوزة مصر