رؤى

من أَجلِ الحاجةِ إلى تربيّة مُوسيقيّة

جواد الرامي

جرت العادة أن يدلي كل واحد منا بدلوه بخصوص تقييم وضعي الفن الغنائي والموسيقى وقيمتهما، والحكم على مردوديتهما. وفي الغالب الأعم، يتم الاحتكام بشكل قبلي إلى الذوق الشخصي دون الاستناد إلى معايير معرفية تبسط الأدلة، وتبين مكامن الإجادة في العمل ومكامن الإخفاق والفشل، ودون أدنى استناد إلى المكونات الفنية التي تطبع العمل الفني بقيمة جمالية تبعث على لفت الاهتمام وجلب المتعة واللذة.

ولا شك أن أغلب هذه الأحكام الذوقية التي تعتمد حكم القيمة تسقط في كمين الانطباعية والأنانية المفرطة، وإطلاق شرارة الكلام على عواهنه، فتحيد بذلك عن الجوهر الموضوعي للغناء والموسيقى. إذ من السهل جداً، وباستطاعة أي أحد أن يقول عن هذا العمل إنه عمل فني ممتاز، ويقول عن الآخر إنه عمل دون المستوى، أو أن هذا الإنجاز الفني يمتاز بخاصية محددة لا توجد في عمل آخر. ولكن في الغالب الأعم تظل الحجج المقنعة التي تبرر مدى نسقية العمل الغنائي وحسن صناعته، وبعده التأثيري ناقصة، فيطغى على سطح حقلنا الفني من جراء ذلك الخلط اللامسؤول في الأحكام النقدية. ويندر أن نجد من يدرس الخصوصيات النوعية للأغاني والموسيقى التي تميزها عن بعضها البعض، أو حتى داخل العمل الواحد، علماً أن ثمة ترابطاً حميمياً بين مجموعة من العناصر التي تؤلف وحدة منسجمة تندمج فيها الكلمة واللحن والإيقاع والأداء، أي كل ما يجعل من هذا العمل الفني وحدة متكاملة وعملاً موسيقياً بمعنى الكلمة.

حقيقة أن الأذواق تختلف، وأن نغمات الموسيقى تختلف في نفوس المستمعين باختلاف أنواعها، ويصعب أن نصيغ معياراً شاملاً ومحدداً نستطيع من خلاله اكتشاف ما هو جميل، وما هو غير جميل، ولكن لا بد من وجود أدوات إدراكية ومؤهلات تكوينية تسمح لنا بالتوغل في صميم هذه المعطيات الفنية، وفيما يمكن أن تثيره فينا من مشاعر، وهو ما عبر عنه الفيلسوف الألماني هيجل قائلاً «أن يكون عند المرء ذوق، فهذا معناه أن يكون عنده شعور بالجمال، حس الجمال، وهو ضرب من الإدراك لا يتجاوز حالة الشعور، وبالتكوين والتدريب يغدو قادراً على التقاط الجمال حالاً ومباشرة، أينما كان وكيفما كان».[1]

بناءً على هذا المعنى، يظل الذوق بمفرده ودون إعمال الفكر بصدد العمل الموسيقي مجرد انطباع يتأمل المظهر الخارجي للعمل، ولا يتوقف عند التفاصيل، ولا ينفذ في عمق العمل: كتوقفه عند الجانب التقني المرتبط بانسجام العزف وانضباط الإيقاع وتماسك اللحن، وعمق مضمون الكلمات وشحنتها الشعرية. لهذا الاعتبار، يبقى الذوق «كوسيلة إدراك وتقييم مباشرين لا يغني غناء كبيراً، ويعجز عن تعميق أي شيء. إن المسألة تتطلب تقييماً في العمق، ولا يستطيع الذوق والشعور إلا أن يبقيا على السطح ويكتفيا بتأملات مجردة.

لهذا، يتشبث الذوق بالتفاصيل حتى يكون بينها وبين الشعور توافق». [2]

هكذا تختلف الأذواق من فرد إلى آخر، ومن مكان إلى آخر. فقد يستحسن ذوق هذا ما يستهجنه ذوق ذاك. وقد يتذوق أحدنا الموسيقى الغربية أو الموسيقى الشرقية أو أنواعاً أخرى من الأصناف الموسيقية، بل قد نجد جانباً من الجمهور يتجاوب تجاوباً تلقائياً مع أنواع موسيقية هجينة، ومرد ذلك يرتبط أساساً بالمرجعية التربوية التي ولّدت لدى كل فرد ألفة بينه وبين الصنف الفني الذي يعشقه، أي مجموعة من القيم الجمالية التي جبل الطبع عليها، وتعود الذوق على سماعها والتجاوب معها إلى حد الذوبان، بفعل ما اكتسبه الفرد تلقائياً من بعض هذه المعالم الموسيقية، وملامحها المحددة، وأسسها المنظمة، وأساليبها المعينة، وكلماتها الموزونة، وترتيبها اللحني والإيقاعي. وبانعدام هذه القدرة التفكيكية، والاقتصار على صدى العواطف والأهواء تتسم أغلب أحكام القيمة بالذاتية، ولا تتعدى حدود التجاوب الوجداني السطحي: الطرب، الفرح، الشوق . . . الخ.

وقد تنبه إخوان الصفا إلى هذا الاختلاف في الأذواق، قائلين: «اعلم يا أخي . . . بأن تأثيرات نغمات الموسيقار في نفوس المستمعين مختلفة الأنواع، ولذة النفوس منها وسرورها بها متفننة متباينة. كل ذلك بحسب مراتبها في المعارف، وبحسب معشوقاتها المألوفة من المحاسن. فكل نفس إذا سمعت من الأوصاف ما يشاكل معشوقاتها ومن النغمات ما يلازم محبوبها، فرحت وسرت والتذت بحسب ما تصورت من رسوم معشوقها، واعتقدت في محبوبها، حتى ربما وقع النكير من الآخرين إذا لم يعرفوا مذهبه، ولا ما قصده نحوه». [3] لا مراء أن اختلاف نغمات الموسيقى في النفوس سيؤدي إلى تباين درجات اللذة من فرد إلى آخر. فمن الموسيقى أو الغناء ما يخاطب الوجدان الروحي، حيث تتحلى هذه الأعمال بالنغمات اللينة الهادئة، أو تعبر عن الحزن أو الخوف أو تحض على رباطه الجأش، فتجعل القلوب أشد فرحاً وتجاوباً مع هذا المعطى الفني. ومن الغناء ما يعبر بكلمات مائعة أو خالية من الشعرية وبموسيقى صاخبة كتلك التي تعمل في جلسات الشرب واللهو، أو التي تعزف في محلات الخفة والطيش، إما لتزجية الوقت وإما للانقياد وفق أدراج الهوى. ولكل نمط من هذه الأنماط جمهوره الخاص، أي وجود فئة محددة تشترك في الذوق الموسيقي وفي تمثلها لمجموعة من القيم الجمالية واتفاقها على بعض المقاييس التي تشبع رغباتهم وتوقعاتهم.

والأساس هنا هو أن المستمع الخبير يوظف أدواته الإدراكية وقوته الذهنية وحسه الفني في تقييم هذه الأعمال، معتمداً الأسلوب الموضوعي التحليلي، أما المستمع الآخر الذي يفتقر إلى الأهلية فقد يقتصر على إحساسه الوجداني وانفعاله المباشر فحسب، لإشباع رغباته الذوقية دون إدراك المعنى التركيبي العميق. إن جوهر هذه الأحكام النقدية ينبع من صميم التجاوب مع هذه القطع الموسيقية أو الغناء التي صادفت هوى في فؤاد المستمع، فنالت إعجابه، فأزجى مدحه عليها، فيكون التفاضل في هذا الأمر لقرب هذه الأعمال وبعدها من النفوس وبحسب المعرفة الإدراكية لكل واحد.

حقيقة قد يحصل أحياناً الاتفاق والتجاوب في تقييم هذه الأعمال ذوقياً، فتحصل اللذة لهذا، وتحصل لذلك، لكن الإدراك المعرفي كما يقول ابن رشد: «يكون لذيذاً بالجملة، فإن الذي يدرك ما هو في جوهره أفضل وأقرب إلى الحقيقة وأولى بالدوام، فله، بالضرورة أفضل اللذات». [4]

وحول إدراك الفرق بين هذين الصنفين من المستمعين أجرى الباحث ماكس شون (Max Shons) عملاً ميدانياً درس من خلاله مختلف عينات الجمهور، نشره في كتاب **تأثيرات الموسيقى**، وقد قدم في هذه التجارب، كما يقول فؤاد زكريا: «قطعاً موسيقية مختلفة لجمهور فيه الموسيقيون، وفيه من يحب الموسيقى سماعاً، ومن لا يتذوقها على الإطلاق، ولوحظ أن ذوي الذوق الفني الرفيع، الذين لا يحترفون

طلاب في مدرسة غزة للموسيقى يتدربون على الآلات الموسيقية.

الموسيقى ولا يعرفون أصولها، يلجأون دائماً إلى التشبيهات في فهمهم للموسيقى، وإلى إيراد الارتباطات التي تذكرهم بها. أما محترف الموسيقى، أو ذلك الذي اكتسب دراية بأصولها، فلا يفكر في أثناء الاستماع إلا في الموسيقى من حيث هي موسيقى، ويتمتع بها تمتعاً جمالياً يخلو من أي صورة تخييلية أو تشبيهية». [5]

إنه لمن الخطل الاعتقاد بأن الحكم الذوقي كاف في التعامل مع الموسيقى والغناء، والحق أنه يمثل محطة أولية في تلقي الرسالة الفنية، لتعقبه بعد ذلك عملية تمثل الخاصيات الأساسية المميزة للعمل والتركيز على الموضوع الذي يشكل مجال الاهتمام وعلى الأخص الجانب الجمالي منه، وفي هذه المحطة الثانية تستطيع الذات أن تثبت أدلتها المقنعة بعيداً عن النوازع والعواطف الذاتية، حيث لا تنشد غير تحقيق جانب من الموضوعية –ولو بشكل نسبي– و التفاعل إبداعياً مع هذه الجوانب التعبيرية من الموسيقى والغناء.

وما دام الناقد في هذه الحالة السامية مبدعاً من الدرجة الثانية، فهو يجلو الوظائف البنائية للعيان، ويكشف الكيفية التي استطاع من خلالها العمل أن يتواصل معنا كمستمعين. وهو ما يمكن تسميته بإدراك مستويات اللغة الموسيقية الثلاث: الصوتية، البنائية، الدلالية.

وبتأمل الكيفية التي تنتظم من خلالها هذه الضوابط التي تمارس فعاليتها دون إخلال بالانسجام الكامل للعمل، تتعدد الأسئلة العصية عن الإجابة لدى الباحث، من جملتها على سبيل التمثيل: ما المصدر الذي حفّز انفعالنا؟ أهي المعاني أم التعابير؟ أم اشتراكنا في امتلاك المرجعيات الممثلة في العاطفة التي تنتقل عبر النوتات والألحان من المؤلف إلى المؤدي إلى المستمع؟

ويمكن بإيجاز اختزال هذه الأسئلة في طبيعة التفاعل الذي يتحقق بيننا وبين العمل الفني. وللبرهنة على ذلك تبقى هذه الخاصية مقرونة بمستويات التأويل الذي يعتمده المستمع في دفاعه عن خصوبة العمل وثرائه ومحاسنه الخفية والجلية، ومن ثم تكون المتعة ملازمة لإشباع فضوله المعرفي والوجداني.

يبقى علينا أن نضيف القول إن أحكام القيمة تجد مرتعها الخصب عندما يبتعد الذوق الفني العام كثيراً عن عنوان الغناء والموسيقى لأسباب متعددة نذكر منها:

1. هيمنة الفن التجاري، واختلاط الغث بالسمين في مشهدنا الثقافي لأسباب لا يسمح المقام للخوض فيها.
2. هيمنة الجانب الأخلاقي على أحكامنا في الموسيقى والغناء، فلأدنى سبب ترمى بعض الأغاني بشهاب من التجريح والشتم، أو تتعرض للإقصاء والنفي؛ سواء من منطلق ديني أو من منطلق انعكاسات التصور الأفلاطوني للمدينة الفاضلة، أو وفقاً لمرجعيات عرقية وإثنية، أو أيديولوجية. بهذا يكون الموقف الجمالي منسياً، والقيمة الفنية مهملة، فتسود بعض الأحكام مثل القول: إن بعض المقامات تؤثر على العفة والحياء، أو أن لبعض الآلات الموسيقية قدرة خاصة على الغواية، أو القول: إن بعض المقامات الموسيقية يجب استبعادها لما فيها من الميوعة والخنث اللذين يبعثان على الانحلال الخلقي، إلى غير ذلك من التقويم الأخلاقي للشكل الفني.
3. ارتباط الذوق بنموذج محدد، واعتباره النموذج المثالي، وكل انزياح عنه، يجعل من لم يألف هذا النمط الموسيقي ولم يستأنس بحسن جواره يشن الحرب عليه، أو يغض الطرف عنه بشكل صارم، لا لشيء سوى لكون هذا العمل قد خرج عن النظام المعياري الذي تعودت الأذن على سماعه، والذي غدا يتحكم لمدة طويلة في صناعة الفن الموسيقي، ويوجه فهم المستمع. إزاء هذا التغيير، لا بد أن تتولد مجموعة من ردود فعل المستمعين، ومجموعة من الأحكام النقدية المتباينة. بين هؤلاء الذين يجدون عنتاً كبيراً في دخول هذا العالم الفني الجديد، فلا يرون فيه إلا الأغراب والابتعاد عن المألوف، وبين من يدافع عن هذه التجربة الجديدة التي يرون أنها شكلت إضافة نوعية لمسار الفن الغنائي والموسيقي وخلقت مسافة جمالية رشحتها إلى اعتلاء مكان الصدارة ونيل إعجاب المستمعين والدارسين.

فما أحوجنا إذن إلى وقفة تأملية لرسم الحالة الراهنة لفننا الموسيقي والغنائي بكل موضوعية كماً وكيفاً، من خلال نظرة تحليلية ونقدية بعيداً عن كل المزايدات وأحكام القيمة، ويبقى أن نقول أخيراً ما أكثر المغنين والموسيقيين، فهم يعدون بالمئات إن لم نقل بالآلاف، ولكن الدهر لا يحتفظ إلا بالنزر اليسير منهم. فإن أحصينا عدد المغنين في مصر مثلاً في مرحلة معينة، فسنجد أن نسبهم كبيرة، وكذلك الشأن في باقي البلدان العربية، ولكن ماذا عن أخبارهم بعد مضي فترة وجيزة من ضجتهم الإعلامية. أو ليست الأغاني الخالدة هي التي تصمد في وجه الزمان، والدليل على ذلك هو الانتشار الواسع لأغاني أم كلثوم، ومحمد عبد الوهاب، وسيد درويش، وفئة قليلة، أما الأسماء الأخرى التي عاصرت هؤلاء فهي الآن في طي النسيان، «أما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض».

جواد الرامي
مكناس – المملكة المغربية

الهوامش

[1] هيجل. **المدخل إلى علم الجمال**. ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، ص: 74-73.
[2] المرجع السابق، ص: 7.
[3] إخوان الصفا وخلان الوفا (2004). **الرسائل**. ج 1، ص: 240.
[4] ابن رشد. **الضروري في السياسة، مختصر السياسة لأفلاطون**، ترجمة: أحمد شحلان، القاهرة: مركز دراسات الوحدة العربية، ص: 206.
[5] فؤاد زكريا (1980). **التعبير الموسيقي**. ط2، القاهرة: مكتبة مصر، ص: 38-37.