مشكلات التعبير في الموسيقى الحديثة

بحث فيزيولوجي تحليلي

بقلم مطاع صفدي

للموسيقى مشكلة مطلقة ١ ، ومشاكل نسبية تاريخية . فالمشكلة المطلقة تتعلق بالموسيقى من حيث هي وجود مستقل له تناقضاته الخاصة. والمشاكل النسبية الاخرى تصدر عن كون الموسيقي نوعاً من الفعالية الانسانية مرتبطاً كبقية الفعاليات ، بشروط حضارية وزمانية معينة ومحدودة ، كما انه متصل بغيره من اساليب التعبير عن الانسان خلال نشاطه المبدع في مجالات الحياة المختلفة .

ولهذا لا بد لبحثنا المستفيض هذا من ان يجمع بين المستويين ، المطلق والنسبي ، او بالاحرى ، الوجودي والتاريخي ، اذ ان التجربة الموسيقية تنبيء عن هذا التبادل الحي المتفاعل بين ذرى الحادثة فيها ، وبين الظل الذي تلقيه في مجال استشفاف المعنى ، بين واقعها وبين روحها ، بين حقائقها المتكثرة المتطورة الظاهرية ، وبين حقيقتها الواحدة العميقة التي تلتقي ، وغيرها من حقائق الابداع الانساني ، بينبوع الوجود الاصيل . فوضع الموسيقى في مكانها من الفكر ، بمعناه الواسع الشامل ، شرط اول تتطلبه مشروعية كل بحث جمالي . كما ان هذا الشرط لا يقوم الا اذا توفر شرط آخر جدلي غير مستقر ، وهو البعد الزماني المتمثل في العصر ، لا من حيث ان العصر اطار خارجي يجمع شتات التاريخ الحاضر دون ان يتبادل معه اي تأثير متناوب ملتحم ، بل من حيث ان العصر هو الواقع التاريخي ، منظورا اليه من زاوية انسانية ، اوسع مدى لها هو العالم ، واضيقه هو الانسان الفرد في وضع من اوضاعه المعينة .. اضيقه ولكنه اشد من الاول توتراً حياً واكثر خصباً وغنى .

والواقع ان الموسيقى ، مهما غلا في تعريتها التجريد ، هي في النهاية موسيقى فنان معين ، تعبر عن تجربته الحياتية ، وعن وجهة نظره في الكون ، او بالاحرى في الكون الفني عندما يتواتر في الاصوات . فالفنان هو البؤرة التي لا تجتمع عندها ، فحسب ، جميع العوامل الحضارية والعنصرية الداخلة في اختصاصه ، بل ان هذه البؤرة ستعرض ابعادها الخاصة على مشكلة الموسيقى بشكلها العام ، وتعطيها هيئة الفنان نفسه . ولا يمكن لمتذوق ، وهو يغرق في خضم لحن جبار ، الا ان يتذكر ، بل الا ان يشخص بروحه الى الجبابرة الذين خلقوه وهيمنوا على عالمه كبتهوفن وفاغنر وسيبليوس . ولعل مشكلة الموسيقى كلها هي مشكلة هؤلاء ، لا باعتبارهم افرادا من الناس ، لهم حياتهم اليومية الضيقة ،

مطاع صفدي

وحوادثهم الجزئية المبعثرة حسب قانون الصدفة والطرفة ، ولكن باعتبارهم اشبه بالمباديء التي تقام بموجبها ، او ابتداء منها ، كل موسيقى حقيقية .

فالحديث عن الموسيقى ، هو في نهاية كل نظرية ، حديث يتصدى للموسيقي ذاته ، للانسان اذ تصبح قضته على مستوى القضية ، على مستوى الاسئلة الكبرى ، التي تستقطب روحية الحضارة ، من جهة ، لتزيد في تعقيدها وغناها من جهة اخرى . فالابداع في الموسيقي يثير البحث ليس في الحدود الاستيتيكية فقط وانما يستدعي نوعاً من الاحاطة بمشكلة الفن عامة ، ليخلص الى تعيين قيمته ، باعتبار ان الموسيقى تكاد تتمثل فيها ذروة الرمزية في الفن ، هذه اللغة التي تقول كل شيء ولا تقول شيئاً على التحديد ، وهذا الانسياب الضائع في الزمان .

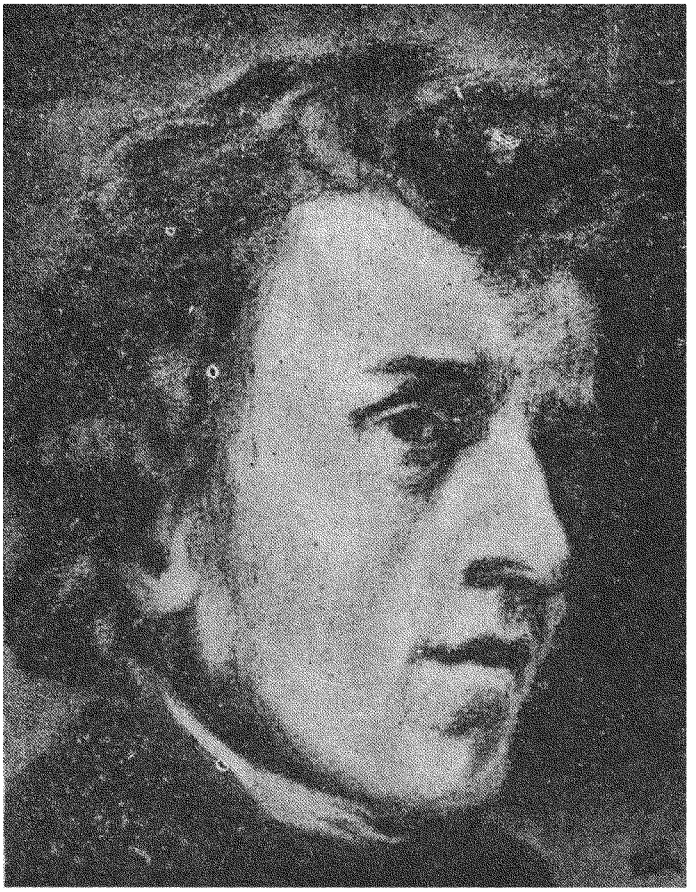
ان جميع الفنون محاولة للتعبير عما لا يعبر عنه في الانسان . ولعل كل فن يطمح باستمرار لان يعادل وجود الانسان. وليس وجود الانسان الا تيارا في الزمان . وهو أغمض ما يمكن بالنسبة للعقل الذي لا يستطيع الفهم والادراك الا اذا اتخذت موضوعاته شكل الشيئية . ووظيفته الاولى ، كما بين برغسون تماماً ، هو خلق التجانس في ما ليس هو بمتجانس ، وتجميد المتحرك ، وتأطير المنطلق . ولما كانت موضوعات الحياة والوجود – اعمق هذه الموضوعات – ابعد ما تكون عن التجسيد الشيئي والتجسيم المكاني او الرياضي الذي هو سبيل العقل للفهم ، كان للفن مهمة كبرى الى جانب العلم ، هي توفير نوع آخر من الوعي الحدسي ، الذي يخترق المناطق المظلة ، ساعيا الى اعطاء جو لمعنى الحالة ، وليس المعنى ذاته ، الذي هو في حد ذاته ليس معنى بالمفهوم العقلي ، وانما مشروع معان ، يبدأ ولا ينتهي . وليس اقدر على خلق مثل ذلك الجو ، على ابراز صميم الحالة دون تشويه ، على اثارة الظل دون ان يعدم الظل نفسه ، مثل الموسيقى بين الفنون جميعها .

وربما كا اوضح البراهين على هذا القول ، اتجاه بقية الفنون من شعر وقصة ورسم ونحت الى تبني الطريقة الموسيقية ، بالتقرب بقدر الامكان من الطبيعة الرنانة ، من الايقاع والتدرج الانفعالي (chromatique) أو اللوني ، ومن الترجيع والترخيم (bugue) والتلوين التعبيري (nuance) .

لقد مزج الشعر نسبية اللفظة وضوءها الواضح المطلق النغم وغيبوبة الايقاع . وعندما كانت الموسيقى تقوم على الانسجام الرياضي ، والتناظر

١ نقلت لوحات الفنانين في هذا المقال بريشة الرسام بديع العش .

١٩



فردريك شوبان

الكلاسيكي ، كان الشعر يلتزم قواعد القافية ، وعدد التفعيلات . ولعل النحت القديم لم يكن شيئاً آخر غير موسيقية الحركة الرشيقة ، فاتخذ له رمزاً البطل الرياضي والمرأة العذراء . ففي البطل تخلق القوة الرشاقة ، وفي العذراء تلتحم الطهارة والرشاقة بموسيقية الخط المنحني ، شبه المدور ، المنساب مع حركة الجسد النسائي النموذجي . وكان الرسم معادلة موزونة الالوان ، مقاسة التدرج والابعاد ، بين الظل والنور . وكذلك فالقصة كانت خرافة ، أسطورة ، تنفلت من حدود الواقع المرسوم بدقة على لوحة الطبقية المنضدة الثابتة في المجتمع الديني الاقطاعي ، وكأنها غنائية تود لو تقيم دعائم الاستقرار الخيالي في حلم السعادة واللذة والنهاية العذبة دائماً . وما المغامرة الا صدفة موقتة في قصص الف ليلة وليلة وقصص الفروسية الاوروبية ، تطمح الى نظام موهوم ، من القيم البطولية الجوفاء . وفوضى المغامرة مرحلة عابرة توصل الى الخاتمة السعيدة . وهكذا كان الفن الكلاسيكي توازناً حقيقياً تستقطبه دائماً النسبة الذهبية . وليس من شك ان فكرة التناظر والتناسب رفدت الفنون من الموسيقى ... هذا الفن الذي رأى فيه فيثا غورس ، الرياضيات وقد انقلبت الى اصوات ، تقيم الانسجام العظيم في الوجود والانسان . وليس كالحضارة اليونانية ، كما تبدت في فلسفتها وفنها وحياتها واساطيرها ، حضارة عاشت رياضية الموسيقى وموسيقى الرياضيات ، وجعلت الانسجام والتناظر الوهية الجمال : فالكون كرة كبرى مركزها الارض والنجوم تدور حولها وهي تصوت بموسيقى الانسجام . والارض تتدرج بالنظام العظيم من اولمب الآلهة الى ملكية الانسان اليوناني عبر الانسان البربري . والمجتمع اليوناني هو الذي اوحى الى فيلسوف الفن الانسجامي افلاطون ، بما فيه من طبيعة منضدة ، بكتابة «الجمهورية الافلاطونية» التي يطمح فيها الى اقامة عالم يتم من دولة التنضيد والنظام والتناظر الموسيقى في المجتمع اليوناني الراهن ، وان يقسم الانسان الى عقل وعاطفة وشهوة ، وان يصور معركة الوجود بحصانين ابيض واسود (العاطفة والشهوة) ، والعقل قائد لهما . وهو الذي يعيد الانسجام دائماً الى بنيان الانسان والوجود ، بما يقيمه من توازن وتناسب . والمسيحية لم تعمل شيئاً في القرون الوسطى ، سوى انها الهت مثل الحضارة اليونانية الموسيقية ، وان كانت ألقت بشكل خفي بذرة الاضطراب ، بما ابتدعته من فكرة الخطيئة ، والتناقض بين الالوهية والانسانية . تلك البذرة التي اينعت شجرتها في العصور الحديثة ، عصور الثورة والتناقض والانقلابات واليأس المفلسف .

وعندما حطمت الثورة الفرنسية صنم النظام الابدي ، ودخل الصراع في قلب الطمأنينة الدينية المخيمة على انسان الاستعباد ، استعباد الله والكاهن والنبيل والاقطاعي والملك ، وعندما برزت شخصية التمرد ، واخذ الانسان يحرب نظاماً بعد نظام ، وعقيدة بعد عقيدة ، ويدفع في سبيل ذلك حياته وبطولته وامكانياته ، وصارت الحرب والحقد والفوضى واليأس والحرارة لهجات طبيعية في سمفونية الحياة الحاضرة ، واستوت السماء والارض في نظرة الشزر التي يحدجهما بها رجل المعمل والشارع والجبهة والماخور ، وتحطمت مبادىء فوق كوم من مبادىء ، واخذت الحياة والتطور شكل الجدل بين السلب والايجاب ، الجدب والخصب ، الحقيقة والخطأ ، الوجود والعدم ، واجتمعت كل التناقضات لدى الانسان ، اي انسان ، ولحق به اليأس من العلم بعد اليأس من الدين ... بعد كل هذا لم يبق الا الفن ، وسيلة كبرى لعرض قصة الانسان عرضاً يموسق الآلام ، ويرتل العذابات والوان الشقاء ، ويفجر طاقات الثورة والتمرد والقلق ، ويدفع الى الاخلاص لكل هذا التراث الممزق من الحقيقة والوهم ، من العبودية والحرية ، من الخلود والفناء ، من الارض والسماء ، مجتمعة كلها في صرخة الفنان المعاصر .

وانسفحت الالوان على اللوحات ، وليكن ، كيفما يكون ، ظل ونور ، شكل ونسبة . وانطلقت الكلمات والقوافي وزوابع النقيات المحصورة ، وليكن الشعر .. هكذا كما هو الشاعر صدفة ، فوضى .. شيء غير مبرر على الاطلاق . ولتكن الموسيقى الهدير ، بل التنافر ، بل التمزق . وليخلق الهدير اوزانه ونسبه وايقاعه وتوافقاته وترخيمه ، دفعة واحدة بخلقه هو . والنحت يجب ان يتحرك ، ان يحطم النموذج ، ان يلتحم بتفاصيل وتفاصيل ، ونماذج عديدة لا حصر لها . عليه ان يقبض على وضع ، على حركة ، على موقف ، بل على صوت وصورة ، ويخرجها كما هي . فالشارع والمعمل والقبو والزقاق والمرقص هو الذي ينحت قبل كل شيء . والتراب هو الذي يقدم المعجونة .. والفنان ، من هو ما عمله ..! انه يلحن الحجر ، يعطيه الروح ، يبرز مشكلته ، يخطط مأساته ، ويقول له : عش من جديد ، ولكن على مستوى التعبير وإن كنت صامتاً متحجراً !

لقد استعار الفن اذن الموسيقى . وكلما تقرب الفن من الانسان دنا من الموسيقى . وعندما كان الانسان مفقوداً في فن الانسجام القديم ، في لوحات القديسين والنماذج الخيالية ، وتماثيلهم الواضحة الجامدة ، وفي اساطير علاء الدين وايفانهو والفرسان الثلاثة ، وفي اشعار الالم البسيط والحب العذري والشكوى المائعة والطبيعة غير المؤنسة ، لم يكن ثمة موسيقى الا شكلها الرياضي التناظري .

اعلن بيتهوفن ، اول انسان موسيقي ، منذ سمفونية البطولة وسمفونية

٢٠

(القدر يقرع الباب) ، قصة الصراع بين جميع القوى المتنافرة ، بين الماضي والحاضر ، بين ارادة الظروف والمجتمع ، بين الحقيقة والضلال ، بين الواقع والمثل الاعلى ، بين الانسان والله ، بين الوعي والمجهول بين الزمان والمطلق . وهكذا دب الانفعال ، وبرزت مقولات الحياة العنيفة لاول مرة . واعاد بيتهوفن خلق العالم كما يريده ويتصوره في السمفونية الفنائية ، التاسعة الاخيرة ، وختمه بانتصار ارادة الفرح والعبقرية

لقد وضع بيتهوفن اذن مشكلة الموسيقى ازاء مشكلة الانسان . وكل تعقيد وغنى بالتفاصيل والحالات الجديدة ، والأبعاد الحضارية المستحدثة يصيب الثانية فانه يصيب الاولى . وحفل القرن التاسع عشر بشوبرت وشومان وبرامز وتشايكوفسكي وفاغنر وبرليوز ، وكل يضم ذاته الى ذات الموسيقى ، ويعطيها شخصية جديدة وطلع القرن العشرين بجبابرة من نوع اخر : سترافنزكي ، شتراوس ، سيبليوس ، ماهلر ، اونيغر رافيل .. بيلا بارتوك شوينبورغ .. الخ .

واغتنت الموسيقى بهؤلاء كالم تغتن مطلقاً . واصبح العصر الحاضر جنة الموسيقى ، بما ابتدعه العلم من وسائل لنشر الموسيقى وادخالها الى كل بيت ، حتى غدت حاجة اساسية يتكشف فيها غذاء النفس بالنسبة لانسان الحضارة الجديدة ، الذي اغلقت دونه سبل الطمأنينة الروحية . وغدا يلقى في صخب الجوقات الضخمة ، وضربات العنف القاسية نوعاً من التشفي ، من الحقد ، من الغوض على آلامه وابرازها تلقاء ارادته ، التي لم يبق له سواها ، ليفوز بمصيره الفردي ، ضمن مصير الجماعة الآلية المتوحشة التي تهز كرة الارض تحت اقدامها المغلولة .

فلا بد من العودة قليلاً الى اصول الموسيقى الحديثة . وهذه العودة ليس غرضها المساعدة على فهم موسيقى قرننا العجيب ، اذ في الحقيقة لا شيء يثبت ان تاريخ الموسيقى ، ككل تاريخ آخر لفعاليات الانسان ، يخضع لمنطق محدد يمكن من فهم الحاضر على ضوء الماضي ، واستشفاف المستقبل من واقع الحاضر . وقد فشلت كل محاولة لتعقيل التاريخ ، منذ بدأها هيغل وتابعها ماركس واشبنجلر . وكان الواقع دائماً يحمل طابع المفاجأة . فلا يفيد فيه أي نوع من التنبؤ والتوعية . فالعقل بأطره التقليدية ، وسبله المحدودة للمعرفة والتنبؤ ، وبعلمه القانوني الضروري ، افقر بكثير من غنى الحياة ، واشد آلية من ليونة التاريخ ، واكثر ضرورة نظرية من جواز الواقع وصدفته وهروبه من كل قيد سابق عليه .

كما ان العودة الى ماضي الموسيقى لا تفيدنا الا لأن الماضي مبدأ حركة الحاضر ، وان التطور بأوسع مدى له ، انطلق من بعض الاصول . على ان يفهم هذا التطور ، فهماً شاملاً ، دون ان يقيد بمفهوم النمو او التناقض ، او الجدل المثمر . بل نحن نحب ، بناء على وقائع التاريخ نفسه ، ان نبقي على عفوية التطور ، وان لا نقره على التأطر ضمن اي نظام غريب عن حركته الاصيلة هو . وبهذا نحفظ قليلا مبدأ حرية الحركة في التاريخ لنحفظ من خلاله مبدأ الانسان نفسه . خاصة و نحن هنا ، نتصدى لملكة الحرية نفسها ، مملكة هؤلاء الذين نصفهم بالخالقين والمبدعين ... الثائرين دائما .

وفي الواقع كان للذين يتصدون لدراسة تاريخ الموسيقى موقفان ، كلاهما خاطيء بعض الخطأ ، صحيح بعض الشيء اولهما الموقف التاريخي المحض وثانيهما الموقف الاستيتيكي النظري . وقد اولع اصحاب الموقف الاول بدراسة حياة المؤلف دراسة تفصيلية ظاهرية ، تعنى بالحادثة المفردة والطرفة ، مع ميل للمبالغة لاضفاء شيء من الغموض والجلال حول وجود العبقري وقصصه الخارقة واذا تناولوا انتاج المؤلف قطعوه اوباً ، ليبرزوا آثار غيره من العباقرة في مؤلفاته وقد يقعون ضحية قانون العلية ، فلا يرون في انتاج احدهم الا سبباً لانتاج آخر منهم . او انهم يؤمنون بالصدفة العمياء فيتغافلون عن العلاقات المتبادلة بين اعمال المؤلفين ويقيمون الصدفة غير المعللة ، حيث العلة ظاهرة ، ويقيمون العلة حيث الاصالة واضحة جلية . والموقف الجمالي الثاني يرتكب خطأ مبدئياً ، منذ ان يأتي بأحكام سابقة ، يحاول ان يطبقها على تاريخ الموسيقى ، في سبيل تدعيم نظرية الوحدة والتكامل النامي في التاريخ . وهنا يقضى على بعض الحقائق لاجل الانسجام مع النظرية الكلية ، وتخترع بعض الاوهام ، الخطيرة احياناً ، لاثبات المذهب ، فحقائق التاريخ المعزولة من جهة ، والتعقيل النظري ، من جهة اخرى ، المحموم بفكرة الوحدة ، يفسدان الظاهرة الموسيقية ، ويغشيانها بالغموض والخرافة . فتاريخ الموسيقى ، بعيداً عن ان يخضع لحتمية العلية ، او لعماء الصدفة ، او لنظرية عقلية سابقة ، يجب ان يدرس من خلال الفرصة الابداعية التي يفسحها التاريخ للعبقري .

رينشارد فاغنر

ان المؤلف مدعو دائما لان يمتزج في التجربة الموسيقية خلال التاريخ ، هذا الامتزاج الذي يتيح له ان يعي مكانه منها ، مما تعرضه عليه من امكانيات جديدة ، يختار منها ما تدعوه لها اصالته الابداعية . وهذا الابداع مشروط في ابعد افق عن المؤلف ، بالوضع التاريخي الذي وصلت اليه الموسيقى من خلال حركتها الذاتية الخاصة ومشروط ، في اقرب مباشرة للمؤلف ، بارادة المؤلف نفسه ، اي بمحصلته الوجودية ،

٢١

وحدسه برسالته التي عليه تحقيقها .

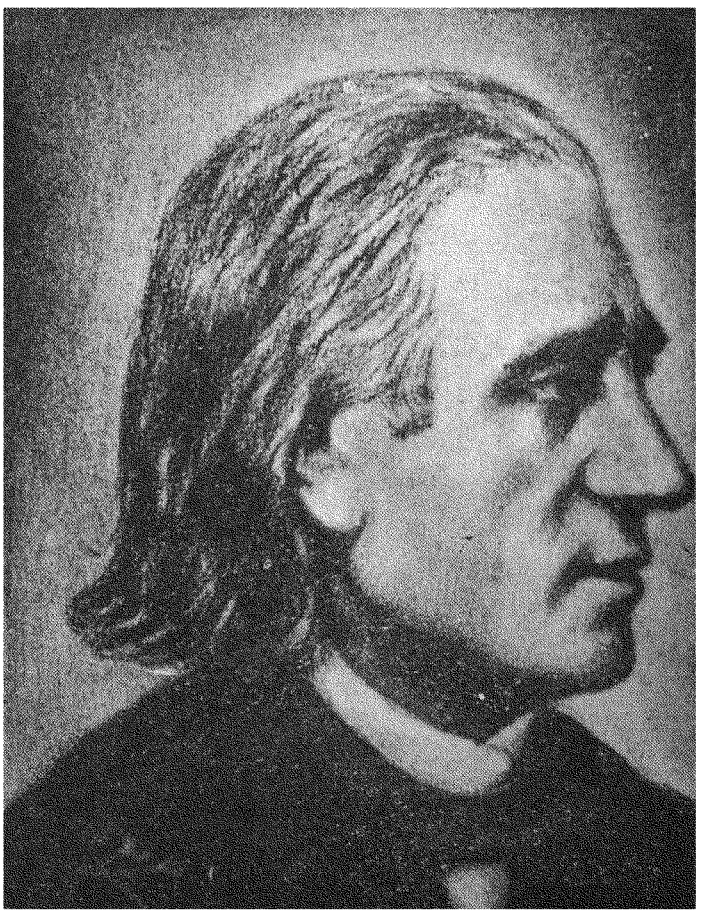
لقد اخرج باخ الموسيقى من رتابة القرون الوسطى ووضعها على مشارف المستقبل الفني الذي استطاع باخ ان يعطي خطوطه الكبرى ، وان يسيطر هو بفكره العلمي وتقنيته الفنية على مراحل تطور الموسيقى. ان حياته ، وموسيقاه ، كلتاهما تقف على ذروة تجمع بين تراث الماضي وتهيىء المستقبل . فهي اذن تركيب بين اتجاهين ، اولهما استنفد إمكانياته الخاصة ، والثاني كان على وشك الفيض ، منتظراً عبقرية كعبقرية باخ ، لتفجره من بذوره ومكامنه .

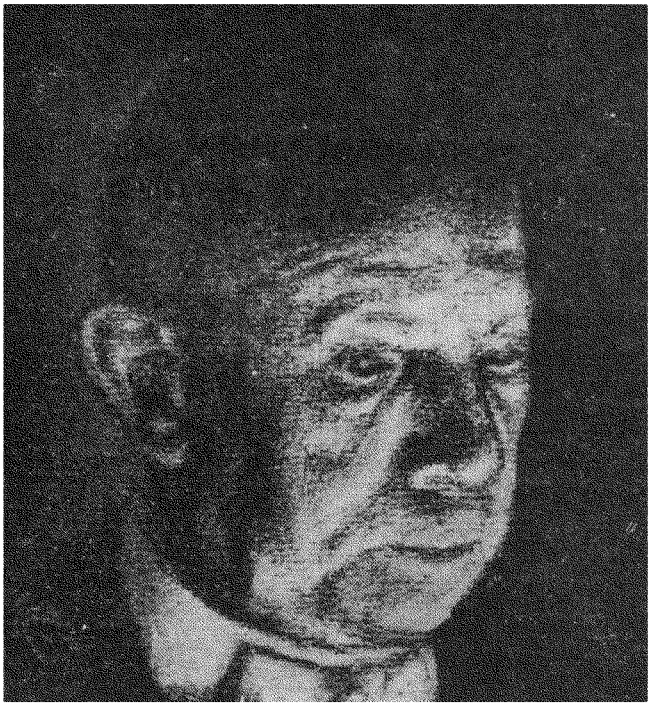
فحياته الهادئة المطمئنة وراء اورغون الكنائس جمعت بين نعمة الايمان الثابت المطلق ، وبين الشعور الانساني الذي يرى في الموسيقى اكثر من طقوس دينية ترتل شعائر الخوف الموروث والخضوع الممجد، والندم الابدي الناشئ منذ الخطيئة الاولى .

والحقيقة لقد اتقنت العصور المختلطة ، السابقة على العصور الكلاسيكية قواعد تقابل الالحان (Contrepoint) ، وذلك بعد ان استطاعت ان تخرج عن سديمية العرض المجتمع (Unisson) ، الذي ينفذ اللحن من قبل جميع الآلات بشكل واحد ، كما هي حال الموسيقى الشرقية . وصار بالامكان اجتماع عدة الحان تسير جنباً الى جنب ، حسب قواعد تكفل الانسجام بينها . ولعل معين العرض الجماعي القديم ، هو ان الموسيقى ما زالت في الدور السابق على بدء التكوين . وكان الانسان الذي عاصرها قد ضمر وجوده امام المطلق لدرجة أنه عاد الى بذرته ليستقر فيها طويلا قبل ان يجد له طريقاً جديدة للوجود ، وللكافحة والتعبير عن هذا الوجود .

ففي (تقابل الالحان) تخرج الموسيقى ، في حدود درجة واحدة ، من الوحدة الاولية البسيطة ، أو من الانسجام المتجانس ، تجانس المادة

فرانز ليست



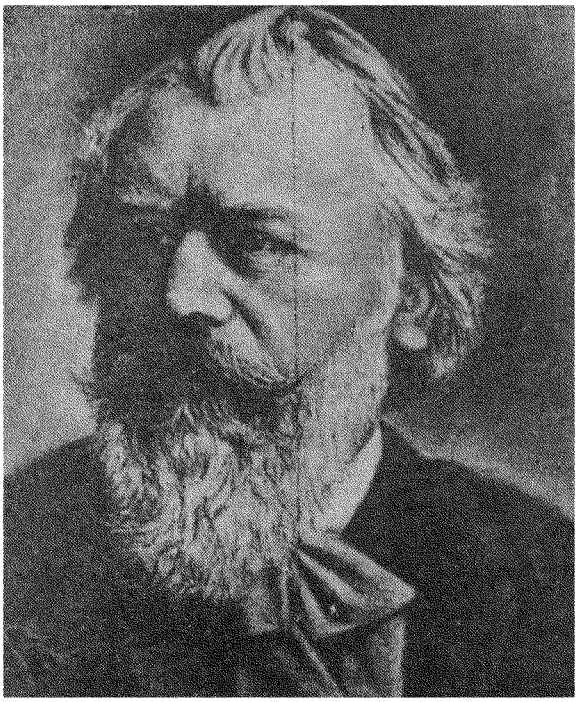


ريتشارد شتراوس

الخام ، الى الاختلاف المنسجم الذي ينتج عن الكثرة الحاصلة من تناضد الالحان (Superpositions) ، وانما يتأتى الإتفاق والتماسك من ان نفس العناصر هي التي توجد منضدة دائما . فاشكال التأليف التقابلي (Contrapunctique) الاساسية – الترجيع Fugne ،والترديد غير المحدود Canon – هي التي تؤلف ذلك، بما يسمى في المصطلح الموسيقي Grosso mode اي هذا التنضيد المستمر لمدخل جديد للموضوع فوق المدخل السابق .

بينما ينتج الاختلاف في التأليف الهارمونيكي من الكثرة في الترصيفات (Juxtapositions) والاتفاق يحصل هنا من مفهوم التغيير (Variation) فان أفكاراً جديدة ترصف دائماً جنباً الى جنب كاستمرار لافكار اخرى سبقتها (مقدمة – موضوعة اولى – وصلات – موضوعة ثانية الخ)ولكن هذا الترصيف يحصل على وحدته من كون ان كل فكرة جديدة تنبثق عن السابقة حسب قواعد (التغيير المنمي Variation développante) بحيث يبدو لنا الانتاج في الوهلة الاولى ، كأنه نمو طويل لخلية اولية . وبالتالي فان مفهوم وحدة التأليف التقابلي شاقولي ، بينما مفهوم وحدة التأليف الهارموني افقي او دوري .

وفي مؤلفات باخ اتحد هذان الاسلوبان . مع العلم ان باخ هو اول من قعّد علم الهارموني . ويجب ان يرد اليه فضل ايجاد الوحدة الافقية ! رغم انه قد اتفق او شاع ان اصحاب هذه الوحدة هم الكلاسيون التابعون لمدرسة فيينا التي نشأت بعد باخ بفترة طويلة (هايدن ،موتزارت) وقمت مؤلفات باخ ، وخاصة منها ما يتعلق بالعلم الجديد الهارموني ، خلالها في ظلمات النسيان . والمعنى الذي نستخلصه من هذا التركيب الرائع الذي تجلى في حياة باخ وموسيقاه التقابلية وإنسانه الضامر وبين العصر الكلاسي وموسيقاه الفنية الجامعة بين الاسلوب التقابلي والهارموني الذي مهد له باخ ، هو ان الموسيقى عرفت طريقها الطبيعي ، واخذت شكلا إنسانياً دنيوياً ، وإن كان هذا الشكل لن يمس الانسان الا من ناحية رفاهه ولذته وطربه ، وانسجامه الاستقراري .. هذه الصفات التي امتاز بها الابداع الكلاسيكي المقصور على فئة الارستقراطيين في قصورهم ، دون ان ينال



جوهان برامز

الشعب في أزقته واكواخه ، وكان احسن من عبر عن حيـــاة القصور هايدن وموتزارت .

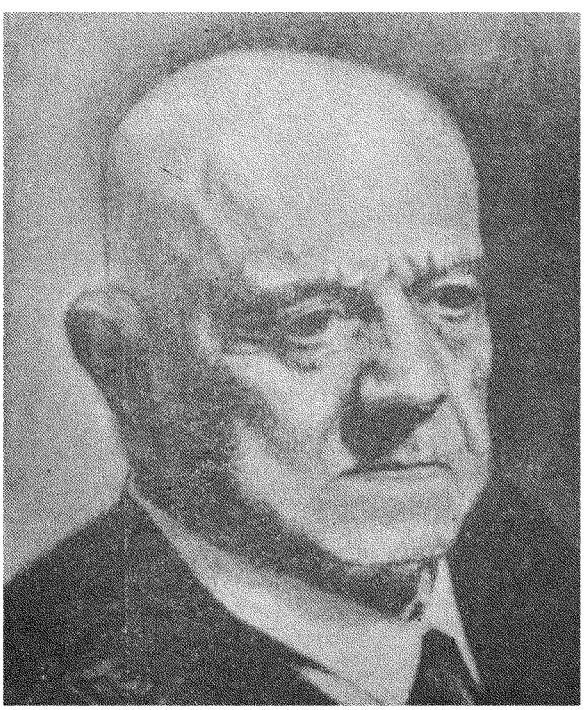
لقد اعتمد كلا العصرين ، المختلط (السابق على الكلاسي) والكلاسي، في فكرهما الابداعي على بني لحنيه (tonales) . ومن المعلوم ان اللحنية (tonalité) تتحدد خاصة في الهارموني ، وكل لحنية تتألف ، قبل كل شيء من سبع درجات من النغمة ، وكل درجة تتضمن هارمونيتهـــا التي تبرز امتداداً لحنياً خاصاً . ومن البدء تعمل القطعة الموسيقية اللحنية، القوى المتقابلة لامتداداتها المختلفة ، وينحل معنى القطعة الاساسي في تركيب هـذه القوى ، التركيب الذي يحقق انتصار الامتداد اللحني . ومن الواضح ان هذه المعركة القائمة بين مختلف الامتدادات التي تميز تطور القطعة يمكن ان تأخذ ، حسب الحالات ، مختلف درجات العنف والحدة . والعنف والحدة هنا يتعلقان بوسائل مستعملة ، اي بامتدادات تختلف قرباً او بعـــداً عن الامتداد اللحني . ومن الطبيعي ان كل قطعة لا تستعمل الا عدداً ضيقـــاً نسبياً من الدرجات ومن الامتـــدادات القريبة ستكون اقل تعقيداً من القطعة التي تستخدم عدداً كبيراً من الدرجات والتي تقوم بغزوات عـــلى الامتدادات البعيدة عن الامتداد اللحني . ولما كان كلا العصرين ، في حقيقة الامر ، يبتعدان دائماً عن الامتدادات التي تضعف او تنعدم فيها اللحنية ويسيطر عليها النشاز ، ويحاولان ان يبقيا قريبـــين من الذوق السمعي الكلاسي القائم على التناظر والانسجام ، فان شدة التعقيد والغنى واحدة في هذين العصرين تقريباً.غير ان التعقيد قد برز في التوحيد بين الاسلوبين، التقابلي والهارموني ، الذي يقوم عليهما العرض في الموسيقى الكلاسية . وهذا التركيب من الاسلوبين فتح آفاقـــاً جديدة في التعبير ، فكثرت الموضوعات الاساسية ، كما اخذت هذه الموضوعات شكل بنى مختلفة الشدة في التعبير . وهذا يبدو واضحاً من خلال العديد من التقابلات في البنى ، والعديد من اشكال الموضوعات التي نجدها في اعمال هايدن وموتزارت . وذلك ان هو الا نتيجة موقف ابداعي جديد تماماً واكثر تعقيداً في النفسية الموسيقية التي املته من موقف المؤلفين السابقين في العصر المختلط . مما دفع الى ابداع السونات والسمفوني ، واغناء الكونشرتو ، والتنويع في الايقاع والاوزان ، واشكال التأليف التي تصلح للتعبير عن كل مشاغل الشعور الكلاسي المنظم ، التابع لمثل مجردة موضوعية ، تسعى جهدها ان تبتعد عن الغوص بذاتية المبدع نفسه .

وكما ان العصر المختلط (baroque) قد بلغ ذروته عند باخ، وانطلقت منه تباشير الفجر الكلاسي ، كذلك فان بيتهوفن قد مثل كمال الكلاسية الموسيقية ، من جهة ، ومن جهة اخرى انبعثت من ذاتيته عاصفة العصر الرومانسي ، عصر العاطفة والقلق والثورة والوهم المثالي .

واذا كانت الرومانسية تؤلف نقيض الموضوع بالنسبة للكلاسية ، من حيث ان الاولى موضوعية تعقيدية مجردة ، وان الثانية ذاتية منطلقـــة عاطفية ، فان الرومانسية في حقيقتها لم تستطع لمس الانسان الا من خلال فعالية الوهم وتناقضاته الخاصة . ولعل بتهوفن لم يكن ليهب نفسه دفعة واحدة مثل شومـــان او شوبرت او شوبان ، ابطال الاسى المجنون ، للنموذج الرومانسي المنشود . فلم يكن قطعاً ضحية الضلال، ولا كان عاطفة حزن مهووس ، ولا هيجان حلم مقصوص الاجنحة . فليست رنة الآه هي التي تشجيه،ولا عالم الصدى المتفاني ليكون افقاً لتناوبات اصوات موسيقاه. وما هو بالذي يستسلم لسحر الناي (flûte) في السمفونية الريفية مثلاً ، الا ليبرهن موقتاً ان هذه اللهجة في التعبـــير يجب ان تقف ، يجب ان يكون وجودها معبراً لعاصفات الاوتار،لضربات الطبول، وصراخ الابواق.

لقد كانت معركة بيتهوفن حقيقية دائماً ، لانها لم تكن تجري مطلقاً في مجال التجريد العاطفي السحري ، كما حصل فيما بعد للرومانسيين اصحاب الصالونات والمغامرات الخرافية . كانت معركته تستنفد قوته الخاصة ، لا قوته المتخيلة في الاحلام ، وكانت ساحته، في حدود مصيره ، عندما ارتفع هذا المصير تدريجياً من بيتهوفن الفرد الى بيتهوفن الانسان البطل . وما حياته الا موسيقاه عندما يمكن ان تنفذ ، عندما تنقلب الى حقيقة واقعة . وليس لنا قط ان نقول العكس . فهو لم يبدأ مطلقاً من حياته ، اي من حوادثه ليبلغ موسيقاه . ان الالحان ، ذرى الالحان ، مشـــارف الصدى ، مجاهل الايقاع ، هي التي جذبته ، هي التي اعطته تجسيماً معيناً في الواقع ، سواء في هيئته الفيزيائية او شخصيته الروحية . وليس مـــن

جان سيبيليوس



ارثر اونيغر

موسيقي كان مخلوقاً من قبل موسيقاه كبيتهوفن . لقد كتبوا عنه ، فصّلوا ادق جزئيات حياته ، تابعوا جميع اهوائه وميوله وغرامياته واحزانه . وحللوا موسيقاه وظل بيتهوفن كما هو ، كاللغز ، كالوجود نفسه ، كالسر الاول الذي تنقب عنه الانسانية عبثاً .

وبالمقابل فان معنى بيتهوفن ليس اسطورياً قطعاً ، ولعله ابعد الحالمين عن ان يجعل من نفسه اسطورة . ومع ذلك فكل روائع الاسطورة تتكشف من خلاله .

لقداعتقد بعض الشراح ان بيتهوفن يناضل ضد قوة تسيطر على عبقريته. واعتقد آخرون ان بيتهوفن فقير بالالحان ، فلجأ الى تعقيد التأليف . وحسبوا موسيقاه تستوحي من غير الموسيقى .

وكل ذلك لان بيتهوفن لا يمكن مطلقاً ان نصنفه مرة واحدة مع الكلاسيين او الرومانسيين او غيرهم . ان بتهوفن هو الذي لم يخطر بباله ان يبتدع المذاهب ، بقدر ان يكون ما هو دون اي اصطناع . فليس في موسيقاه ، اذا ما تابعناها تاريخياً ، اي نوع من القلق . بل فيها تجاوز والحاح على التفوق على ما كان في سبيل ما سيكون .

ورغم ان الشراح قد حكموا على السمفونيات الثلاث الاولى بانها تكرار او تقليد للمعلمين الكلاسيين ، فان بذور الجدة تتلامح بين سطورها دائماً . ولكن بيتهوفن الحقيقي ، لم يولد الا مع السمفونية البطولية . وهو حينما مزق الاهداء الذي توج به سمفونيته لنابليون ، انما اعطى تأكيداً خارقاً بأن البطولة ليست صفة تطلق على الآخرين... انها في الذين يسمونها. وبيتهوفن وحده جسد البطولة .

ان بيتهوفن ظن انه لم يؤلف شيئاً حتى خلق السمفونية التاسعة الاخيرة. وفي هذه السمفونية لا توجد بداية او نهاية في الواقع . انها الحقيقة المطلقة وقد حصل عليها خالقها ، او بالاحرى اوجدها . وبتهوفن لا يتخيل هنا ، ولا يستوحي غير الموسيقى ، ولا يفرض على الآلات اكثر من طاقتها ، كما يعرفها مبدع وليس عالم او عامل ، وعمل بيتهوفن في السمفونية الغنائية ، انما هي محاولة موسقة الوجود . وتلك هي فرضية كبرى فنية ، لا يجرؤ عليها اي خيال مبدع فلو انيط بيتهوفن ان يعيد ايجاد العالم ، لم يكن يفعل اكثر مما فعل في السمفونية الكبرى. هذا الحشد الكبير من الاصوات واللهجات ، والاوزان والاساليب التكنيكية التي خلقت مع هذه السمفوني ، وهذا المعنى الكبير الذي ينطوي عليه اللحن الكبير في السمفونيه : ارادة الحرية والفرح الارادة التي يحققها الانسان المغني على طريقة الحركة الاخيرة في السمفونية .

والواقع ان الرومانسية الموسيقية ، بل الفنية كلها خلال القرن الماضي ، كانت محاوله لتقليد رومانسية بيتهوفن (ان حق لنا ان ننعت موسيقاه بهذه الصفة) . ولكن الخيال هو الذي حقق للرومانسيين هذا التقليد . ومن هنا كانت كل هذه التشكيلة السحرية من قصص الضلال والوهم الخرافي . وتضاءل الواقع ، وقد غدا العدو اللدود لبيرون وشومان ولامرتين وغيرهم من سحرة القرن الماضي . وبرز في فلسفة الابداع الاعتقاد الذي جعل من الفن نقيضاً للواقع بكل غناه وازماته وحقائقه . فتحول التعبير ، وقد فقد رصيده الواقعي ، الى تعبير عن قصص خيالية ، وقصائد شعرية اسيانة . فامتزجت الموسيقى بالخرافة والقصيدة والفكرة المجردة من جديد على ايدي ليزت وشوبان ودبوسي ...

وعندما استطاع شوبرت ان يخلص من تأثير موتزارت وهايدن الذي تغلب على طابع سمفونياته الخمس الاول ، الف سمفونيته المدعوة بالسمفونية غير الكاملة ؛ وهي التي تتبع النموذج البيتهوفني ، على مقياس شوبرت ... هذا الطفل الحزين الذي يلعب بطبل كبير . ومهما يكن حكم التاريخ عليه قاسياً بعض الشيء . فان شوبرت احسن منشد موسيقي تعبد بيتهوفن واستطاع ان يرتل له صلاته ، وان حشرجت موسيقاه في المقطع الاخير ، ولم تتمكن من التغلب على تناقضها العميق ، كما تتغلب دائماً موسيقى المعلم الكبير .

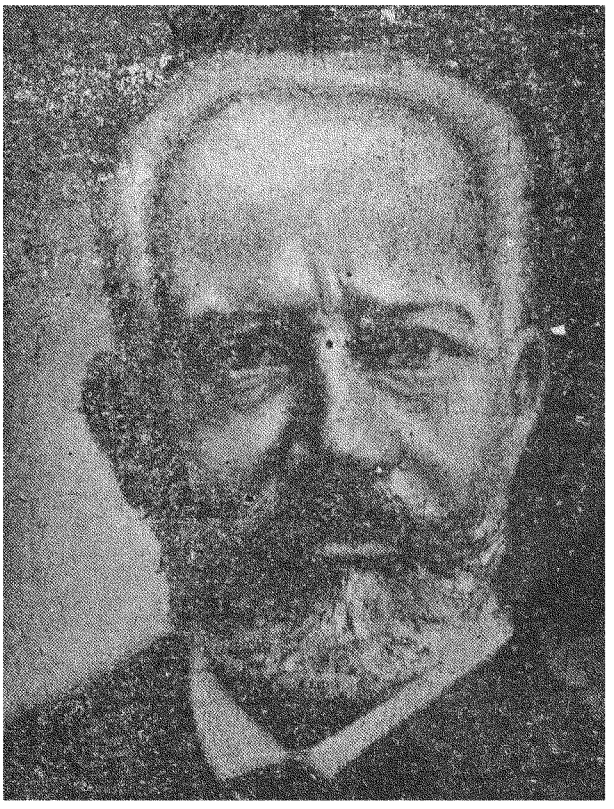
وامتاز اخيراً هذا الحشد الحافل من موسيقي القرن التاسع عشر ، بانهم يؤلفون دونما اي مشكلة ، انهم في الحقيقة خرافيون . فشوبان مثلاً حددت مواهبه على الشكل الآتي : فهو اول عازف بيانو كبير ، استطاع ان يكشف عن اسرار هذه الآلة وان يبدع طرقاً جديدة في مجال قدرتها التعبيرية حتى كادت ان تنقلب الى اوركسترا كاملة . ومن هنا عذر شوبان بانه قد استعاض عن التأليف للمجموعة الآلية بآلة واحدة ، ونجح كل النجاح . كما انه تجاوز الحدود التي رسمها للبيانو ابداع القدامى من بيتهوفن و (ويبر) وشوبرت . وباعتبار ان شوبان قد نشأ في الجو الرومانسي فقد كان له الفضل في ابتكار الاشكال الهارمونية واللحنية الملائمة لهذا المذهب (Chromastisme,accords altérés, dominantes intermédiaires) ومستعملاً الامتدادات اللحنية البعيدة عن المصوتة (tonique) ، وكل عناصر القاموس الموسيقي للربع الثاني من القرن التاسع عشر . استخدم بعضها وابتكر بعضها الآخر . واخضعها جميعاً لطرق تعبيرية جديدة.

ولكن كما يبرهن (René Leiboaitz) فان هذه الميزات يمكن ان تطلق بكل نصوصها على اكثر الموسيقيين التابعين لمذهبه ، وليس في هذا اي تخصص عجيب مدهش. وفي الواقع ليس شوبان الا احد هواة

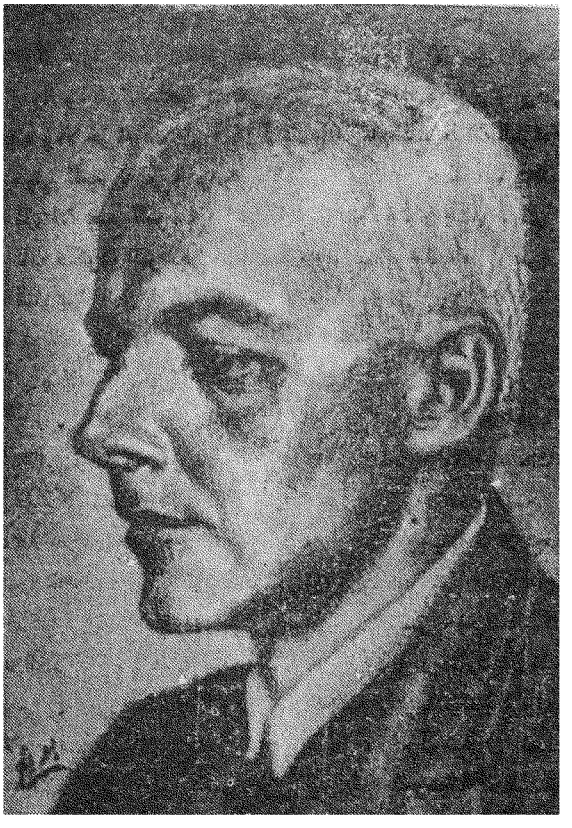
٢٤

الموسيقى ، ولكنه هاو عبقري حقاً . ولا يتطلب في موسيقاه اكثر من العذوبة والبساطة كالراعي القديم الذي تتحدث عنه اشعار فرجيل . فلم لا يكون اذن موسيقي النساء ، والحالمين من الشباب ؟ واذا كان هناك نوع جدي اصيل نسبياً في موسيقاه ، فهو القسم المسمى (بالبولونيات) وهنا يبدو شوبان اكثر من هاو ، واكثر من شاب يكتب رسائل غرام في موسيقاه ، واكثر من مغرور جميل ، يعمل على ان تنتشي به نساء الصالونات . انه يحاول ان يعبر عن قضية شعبه . ولكن لنفحص بدقة الطريقة التي تناول بها شوبان قضية امته : من الواضح ان هذا القسم من موسيقاه جاء متأخراً نوعاً ما في حياته ، ويمكن ان يدعى بالموسيقى القومية . ولكن المعالجة لهذا الموضوع الخطير ، اذا ما قارناها بمعالجة بيتهوفن له في السمفونية البطولية ، بدا هزال شوبان وقزميته . والسبب لا يكمن في ان لبيتهوفن طبيعة العنف التي ليس لشوبان الحالم الناعم ، الذي احتاج الى امومة وغرام جورج صاند مما اطول فترة من رجولته ، ليس له مثلها . بل السبب يكمن في ان التعبير لدى بيتهوفن اداة مغرية للواقع وسمو به ضمن حدود المثل البطولي الانساني الممكن دائماً . بينما التعبير في بيانو شوبان ينفصل عن المشكلة في الواقع ويتصورها مجرد تصور . ولقد كان لـ (ليزت) صديق شوبان وحارسه ، الباع الاول في توجيه الرومانسية نحو (فولكلور) الشعوب ، توجيها ناعما بسيطا اقرب الى جو الحلم المطلق ، رمز الرومانسية ، دون ان يتمكن من الكشف عن حياة الشعب في اصالتها وتعقدها .

لقد ثبت ان هناك بعض الموضوعات الاساسية في السمفونية التاسعة لبيتهوفن تقوم على بعض الالحان الشعبية . ولكن العظمة التي سرد فيها



تشايكوفسكي



بيلا بارتوك

هذه الالحان ، استطاعت ان تبرز نوع الوعي الوجودي العميق الذي يتصل بواسطته بيتهوفن بوجدان الشعب ، في غناء الرائع .

لقد غنى شوبان قضية امته بعاطفة مخلصة ، سهلة ، وبسذاجة وحب مطلقين . وكان له ان يألم لبلاده ، الالم الذي ينسجم مع الحلم الرومانسي ، وأن يثور وان يهب حياته ، وان يفجر دم رئتيه على اصابع البيانو في الجولة الدامية التي قام بها في العواصم الاوروبية ، ليجمع المال لابناء وطنه .. كل ذلك ببساطة المؤمن ، وعفوية الطفل الصادق .

وأما (ليزت) ، هذا الذي اعتبر بحق رائداً للموسيقى الرومانسية في مجالات ابتكاراتها العديدة ، فقد اولع بنوع من التشخيص الموسيقي الجديد ، فلم يتعلق كغيره من الموسيقيين بالشكل المطلق في التعبير ، وهي السمفونية ، بل كان يشعر بضرورة الاتحاد بين عظمة السمفونية ، كتعبير عن نموذج من الحياة بطولي ، وبين أهواء ومنازع فرد معين من الناس ، قد لا تصل به حوادثه الى مستوى البطل . ولهذا اختار بنفسه (القصيدة السمفونية) كشكل اساسي لانتاجه الاصيل . وقد تناول فيها معاني بعض الشخصيات الفاصلة في التاريخ الفني (هملت ، دانتي ، فاوست ،) وهي نماذج وافية للصراع من أجل الحقيقة . فالشك الحي القاسي عنوان لحياة كل من هؤلاء : هملت وهو الشك في المبدأ العاطفي للانسان الذي لم يستطع ان ينقلب الى مطلق . دانتي : الشك في الصيرورة الميتافيزيكية . فاوست ، الانسان ضد المجهول . وهذا هو رمز الحضارة الاوروبية الحديثة . واما الشك بالنسبة له ، فهو البذرة الضامرة ، بذرة عدم الثقة تحت الوان الغرور ، الضعف تحت الجبروت العاتي ، الحيرة تحت العقيدة الثابتة المؤمنة بالثورة .

إن ليزت كان حي الفلسفة ، واقعي النظرة . جميل لم تقاومه امرأة .

الآداب

من الادارة

- **انتهت سنة « الآداب »الثالثة بالعدد الماضي. فيرجى ممن يود الاشتراك او تجديده ابلاغ الادارة.**
- **قيمة الاشتراك السنوي :**

في سوريا ولبنان : ١٢ ليرة لبنانية او سورية

في الخارج : جنيهان استرلينيان او خمسة دولارات

في الولايات المتحدة : عشرة دولارات

في الارجنتين : مئة وخمسون ريالاً

- **الاشتراك يدفع سلفاً، ويبدأ من اي عدد يريده المشترك**
- **لدى الادارة عدد من مجموعات الاعوام الفائتة تباع كما يلي:**

مجموعة السنة الاولى ٢٥ ليرة لبنانية او ما يعادلها

« « الثانية ٢٠ « « « «

« « الثالثة ١٥ « « « «

ولدى الادارة ايضاً مجموعات مجلدة تجليداً متقناً ثمن كل منها يزيد خمس ليرات لبنانية او ما يعادلها .

عازف ماهر .. تفجرت أنغامه في كل صالون بأوروبا . مؤلف .. جمت موسيقاه دستور الرومانسية .. وكاتب ومتفلسف ، وإنسان اجتماعي ، صديق مخلص لكل موسيقي في زمانه .. ويكفيه انه كان الاب الروحي لفاغنر . اوحى له بأسس الموسيقى المنهجية ، وكان مموله ، وأول قائد اوركسترا عزف له قطعه الكبرى ، في الوقت الذي كان فيه فاغنر هارباً مختفياً لقيادته ثورة شعبية فاشلة ، عدل عن ايمانه بها فيما بعد و بمبادئها. ولسنا نحن هنا نؤرخ لحياة الموسيقيين ، غير ان الذي نريد قوله ان (ليزت) كان الرومانسية بكل تناقضاتها وميزاتها . والرومانسية هي التي هدته، لاول مرة بتاريخ الموسيقى تقريباً ، إلى إبراز الفن الشعبي لا كهوى عارض ، أو نزوة موقتة ، بل كمبدأ أساسي ، ستأخذ الموسيقى فيما بعد بمنهجه في شطر كبير منها .

وكان ابرز ما الفه في هذا الشأن مجموعة الـ (Rapsodies) . اراد لها ان تكون التعبير المباشر عن شخصية الشعب الهنغاري، بما فيها من اهواء عارمة ، وعنف غجري ، واسرار قومية ، تجذب ليزت اليها ، كأقوى ما يكون الجذب . وهنا نرى ليزت يحاذي ، عن صدق وعفويه معاً، وجدان شعبه ، ويحس ان فيه منبعاً اصيلا لكل القيم الفنية الجدية ، التي لا تعبث بها نزوات فرد عبقري ، بل هي التي تمنح عبقريته مضمونها الحقيقي .

وإذا كان بيتهوفن يعاني بعض التراتيم القومية ويبرزها في اكبر سمفونية له ، وإذا كان شوبان ينصب نفسه بطلا لشعبه ، فان ليزت في الواقع قبل التأثير القومي على موسيقاه ، واختار لها هذا الطابع ، ولكنه حصره ضمن نطاق تأليف من الدرجة الثانية او الثالثة . وكأن ليزت ليس على ثقة تماماً بأن الفولكلور (الموسيقى الشعبية العفوية) يمكنها ان تمنح كل شكل تعبيري في الموسيقى مداه العلمي والفني معاً .

كان على قرننا الجديد ، القرن العشرين ، عصر الشعب والقومية السوية وغير السوية ان يخلق العبقري ، الذي يمكنه حقاً ان يكتشف ينبوع السذاجة والاصالة في موسيقى الشعب التعبيرية ، وينظمها بعلمه ، ويرفعها الى درجة المطلق الموسيقي ، والعالمية الفنية .

إن (بيلا بارتوك Bela Bartok) هو الذي لم يبق فحسب ، في حدود التأثر اللاشعوري بفولكلور بلاده الهنغارية، بل تقصد، بارادته وبواسطة مبادىء جمالية معينة، أن يؤلف موسيقى مطلقة على موضوعات فولكلورية.

وعندما يدرك المؤلف غايته ، وغاية العصر الذي يعيش فيه ، ويهيء له كامل الاستعداد العلمي النظري ، والمصادر الايحائية المبدعة ، فانه لا بد ان يخرج للناس اعمالاً متماسكة تعلن انتصار الهدف الذي سعى اليه الكاتب الفني .

لقد انتهى الصراع بين الغناء الشعبي والشكل العلمي الى ان يتحد الطرفان في ينبوع واحد ، هو الخلق الاصيل. وهذا هو عمل بيلا بارتوك. فقد خضعت على يديه عفوية الغناء الشعبي الى قوانين التقنية المطورة، العلمية الى اقصى حد وانضمت وحشية الايقاع الى لطائف بناء من مستوى اسلوب بيتهوفن . ولكن لنتنبه الى ان مجرد تصنيف الالحان الشعبية ، وتعريتها ، وتغييرها وتوليدها ، ، لا يسمى ابداعاً موسيقياً مطلقاً . وعمل الموسيقار الشعبي ليس أبداً استعارة الالحان من الشعب ، ثم ردها اليه فاقدة لطبيعتها الاصلية ، ومزينة بقواعد التقنية العلمية . ان بيلا بارتوك أدرك هذا الخطر الذي قد يشوه كلا من الموسيقي الخالصة ، والموسيقى الشعبية ، فلم يعمد كما عمد (ليزت) و (برامز) الى التزيين والاخراج المنظم ، كما لم يخدع ، كما خدع هذان المؤلفان ، بأن الموسيقى الغجرية هي الموسيقى الهنغارية. فعمد بواسطة عبقريته المتأنية المبصرة الى ان يضع الموسيقى الخالصة في خدمة التعبير الشعبي . اي انه عمل على ان تكون الموسيقى الخالصة ، باساليبها وقواعدها وطرقها وتجربتها التاريخية الطويلة ، عنصر ابراز وتوضيح وانارة لمكامن الجمال والروعة في موسيقى الناس العاديين ، دون ان يخدش من طبيعتها ، ودون ان يفقدها اي طابع خاص بها . ان اسلوب بارتوك يسعى لان يحافظ دائما ، في اعماله الواسعة الامتداد في قواعد النمو والتوليد ، على الفصاحة المختصرة للفولكلور. فالتوليد عند بارتوك ليس رصف جمل متشابهة. فلا مجال للزيادة والحشو والتكرار . انه احسن من يقتصد بالتعبير عن الموضوع الاصلي دون مبالغة او اسراف بالمادة الموسيقية . فلا يمكن حذف او اضافة شيء على ما يكتب. ما من حرف موسيقي الا وله وظيفة في بناء الكل . انه انتصار للرمز والكناية ، حتى حدود التكثيف والتجريد العقلي . وهنا يصب التأثير الآتي عن مذهب (ريتشارد شترواس) و (دبوسي) ، من عنف في التعبير، مع شحنات فكرية مطلقة ، واحياناً تتابع الاوصاف بشكل ملح كأنها لا تريد ان تقول شيئاً في نهاية المطاف ، الا خلق الجو الذي تعيش فيه الجمل الموسيقية المنفذة . فموسيقى بارتوك ، لا تردد فيها ولا مراعاة ، وبالتالي فهي صورة الارادة

— البقية على الصفحة ١٠٩ —

٢٦

مشكلات التعبير في الموسيقى الحديثة

— تتمة المنشور على الصفحة ٢٦ —

ورمزها ككل موسيقى حقيقية . دون ان يخرجها هذا عما قد تتطلبه منها بعض الحالات من تعبير رقيق، لا تضيع فيه عظمة مهمتهـا الاولى . ودون ان يفرقها في فضاء التجريد ، الذي لا يمكـن ان تعيش فيه اي موسيقى شعبية .

وليس من موسيقي ، بلا شك ، لم يشعر ويدرك ،مثل بارتوك ، ان الهارموني السابقة على التكنيك العلمي ، انما تصل بين النغمة الشعبية واللغة الشعبية واللغة الموسيقية المعاصرة ، بين الفولكلور ومطالب الشعـور الموسيقي المعاصر . وان اي موسيقى لم توفق . كموسيقاه . الى تحقيق التركيب بين الفولكلور والمذهبة العصرية .

فالرومانسية كان ينبغي عليها ان تحطم طبيعة الغناء الفـردي الشعبي لتخضعه الى اللغة الموسيقية الاوروبية، لمفهوم اللحنية والايقاع الاجمالي المنتظم. ولكن اللغة المعاصرة ، وهي اكثر ليونة واستعداداً ، يمكنها ان تؤلف مع هذا الغناء الفردي وحدة حية . اليس الغوص في الفولكـلور، من جهة ثانية ، تعني بالنسبة للمؤلف العصري تحرير نفسه ؟ فالفولكـلور يطابق رغبته بالتجديد ، وسعيه نحو ايقاع وهارموني بدون عقبات . فما يتطلب الفولكلور منه ، يطلبه بارتوك سراً من نفسه .

وبينما كانت السلطات في بعض الدول تصدر اوامر للموسيقيين بـان ينهلوا من الشعب ، كان هؤلاء لا يجدون امامهم الا طريق تقليد موسيقى الشعب ، او الفرار الى وهم مادي ، لا يستنطق مطلقاً روح الشعـب . وان التناقض المؤسف الذي نجده في موسيقى خاشدوريان مثلاً ينبيء عن فشل الامر . اذ بينما يجد المؤلف الحر ، مثل بارتوك ، ان مجال التحرر المطلق يوفره له الخلق الشعبي فان الموسيقي المقسور يلقى كل هذا الغل في موسيقى الشعب ، التي لن يستلهمها كما هي .. بل كما يجب ان يكون عند شعب غير حر في وجدانه . ولكن الموسيقي انطلقت رغم كل القـيود الخارجية ، واستطاعت ان ترجع مشكلة الشعب . والموسيقى وحدها هـي التي تبرهن عن مدى ممارسة الشعب والفنان الذي يمثله لوجوده وقضيته . ففي سكوت الموسيقى رمز لنوع المصيبة التي حلت بشعبها ، وفي فصاحتها فصاحة الحياة التي يمارسها الشعب .

فنحن اذن بمتابعتنا لتطور الموسيقى اتضح لنا ان الموسيقى ، في انتقالها من الكنيسة ، الى قصور النبلاء ، الى شخصية بيتهوفن ، الى الواقـع الموهوم في الرومانسية ، الى الواقع الانساني المتمثل في الامة والقوميـة منظوراً اليهما من خلال زاوية خاصة هي الشعب ، قد اشارت الى تطور الفكرة الانسانية عبر اجيال العباقرة ، والشعوب التي اخذت ترى النور شيئاً فشيئاً .

***

ولكن كان هناك تيار آخر اخذ طريقه ، اعتباراً من ليزت ، الى الواقع الانساني المجسم بأسلوب يختلف عـن الاول . والذي كان ابرز شخصياته المعاصرة بيلا بارتوك .

هذا التيار انبثق عن اكبر عبقرية قريبة من عصرنا ، بعد عبقرية بيتهوفن ، (فاغنر) اله المأساة الجديدة .

ان ثقافة العصر ، ومشاكل العصر ، وآماله في المستقبل ، كلها قـد اجتمعت دفعـة واحدة عند فاغنر : الفلسفة والشعر والميثولوجيا والموسيقى . وهذه الاخيرة هي القمة العليا التي تصعد اليها هذه الفنون ، لتلتحم هناك ، وتأخذ ثانية شكل النهاية التي ضخمت وعمقت الينابيع الاولية الصادرة عنها ..

ان بيلا بارتوك قد اتخذ مادته الاولى من اغاني الشعب الحقيقية وأما فاغنر فان مادته غير موجودة اطلاقاً ، على طريقة وجود الاولى . انها النسيج الموجودي الاصيل الذي تقوم عليه قضية الامة ، الا وهي قوميتها الخاصة ، اي طريقة عيشها الانساني ، اي قيمة كل البشر الذين يولدون في كنفها ، والسؤال الذي يتصدى لجوهر الانسان يتصـدى لبذرته القومية ،لمكانه في معنى المصير ، مصير الوجود بكليته ، ومن هنا بدأ فاغنر.

ان الاسطورة القومية ، والشعر ، والموسيقى والعبقرية الفاغنرية ، هذه هي قصة المأساة المنبعثة من جديد على مسرح (معبد الفن الجرماني) في بيروت بألمانيا . المعبد الذي شيد بتصميم فاغنري ، واقيمت طقوسـه وتراتيله ، وخلق كهانه ، بارادة فاغنر . والشك ، والضلال ، والارادة المنتصرة دائماً ، والله الانساني .. والحب الذي ينقذ كل شيء .. هذه هي الموضوعات الاساسية للسفينة ، الشبح ، تانهوزر ، لوهانغـرين ، تريستان وايزولد . والفصول الاربعة الكبيرة لمأساة (خاتم نيبولينغ) واعظمها الاخيران ، سيغفريد وغروب الآلهة . واخيراً : فيستيفال .

كان اسلوب بيتهوفن في السمفونية التاسعة ، مبنياً على حشد الانغام ، بواسطة الطرق التي ابتدعها الفن عند بيتهوفن ، لكي يوضح كيف يخرج الانسان تدريجياً من المراحل السديمية الاولى للوجود المظلم الضائع ، ثم كيف يخرج من هذا الانسان ، الانسان البطل ذو الارادة الاولى في مصيره الحر .

واما فاغنر فقد اعد انقلاباً اساسياً لمفهوم الاوبرا ، التي يجب ان تأخذ شكل المأساة اليونانية الاولى ، مضافاً اليها محصول الحضارة الاوروبية كما هو متركز في العبقرية الجرمانية ، واعد انقلاباً لجميع السبل الهارمونيـة واللحنية الضيقة . وأدخل اسلوب (الخضم) في الاوركسترا . وكما تبرز على هذا الخضم العميق الرهيب الموجات الضخمـة ، فان ابطال المآسي الفاغنرية تظهر لكل منهم نغمته الخاصة وتطفو على هدير الاوركسترا . وهذا النظام في التعبير الشامل العارم ، المخيف ، هو ما سمي بطريقـة الـ (Zeitmotiv) فلكل موجه اصل في حركة الخضم كله ، كذلك لكل ممثل هذا الاصل في مطلق الاوركسترا . وكأن الانسان هنا يشد دائماً نحو ارومته في امته وانسانيته ، دون ان يفقد شخصيته الخاصة ، التي لا بد منها لابراز الاصول التي تحمل هي صورتها المنظورة ، والمنجلية في ارادة الحرية .

بيد ان الحرج الذي وقـع فيه فاغنر في اواخر انتاجه ، هو الذي خلق ما يسمى بمشكلة فاغنر — نيتشه ، في بدء الفكر المعاصر .

لقد رأى نيتشه في فاغنر ، الذي انتج اوائل ذرواته الرائعة ، نبيه زارادشت . وفي الحقيقة كانت كل طلائع الفن الفاغنري تبشر بالمذهب النيتشوي ، بل انها لتلتحم مع موضوعاته الاساسية ، في الالحاح عـلى قوة الانسان المتفوق،وعلى ايدلوجية الفرح الخلاق ، واللذة الدينوزوسية العارمة ، والقيمة الاولوية للانسان ولعالمه وارضه وآلامه وارادته .

ولكن خيبة كبرى المت بنيتشه ، حينما اخذ فاغنر يبتعد شيئاً فشيئاً عن ايجابية الانسان الاعلى الى صوفية الوهم الديني ، حتى انتهى به الامر الى

١٠٩

الخضوع – بافة نيتشه – الى خوفه ، وجبنه عن استنفاذ مصيره بقدرته الخاصة ، وعن اقتلاع فرحه بيده وحدها ، دون طلب اي مساعدة علوية لا يقرها نيتشه . ولقد صرخ اخيراً بوجهه : اجل انك عبقري العصر ، ولكن العصر ينهار ، فما انت إلا عبقري الانهيار .

ولم يدر نيتشه ان سيأتي موسيقي آخر له نفس النوعية المشابهة لنوعية العبقرية الفاغنرية ، تأخذ بتطوير مبادىء فاغنر نحو اهدافها الاصلية التي كان يجب ان تسير نحوها ، لو لم يقع فاغنر في نهايته ، ويسقط سقطته الشنيعة تلك . انه ريتشارد شتراوس ، صاحب (هكذا تكلم زارادشت) و(البعث والموت) مكبث ، دون جوان ، تيل المهزار ، دون كيشوت ، حياة بطل ، سمفونيا ويوستيكا ، سمفونية الالب ، واوبرا غونترام ، وسالوميه وغيرها .

تبنى اذن شتراوس الحقيقة النيتشوية ، في قصيدته السمفونية (هكذا تكلم زارادشت) . ففي هذا الانتاج – كما يبين رومان رولان صديقه المعجب به الى حد التأليه – التأليف حر ، غني بالعواطف الانسانية الخالصة . والمنهج الذي يتبعه شتراوس فيه لا يضيع نبرة في الزوائد او التفاصيل التافهة ، بل يخيم عليه نوع من ارادة التصميم الجبارة بدون هوادة . وفيه يؤكد شتراوس على حريته مجاهراً لنيتشه . فهو يريد ان يبرز مختلف مراحل التطور التي يجتازها فكر حر نحو مجده المنتصر . ونحن نرى في هذه القصيدة السمفونية ، مبدئياً ، ان الانسان مضطراً امام لغز الطبيعة ، ساعياً لايجاد ملجأ في الايمان ، ليس له الا ان يتمرد على افكاره الروحية الاعتقادية فيقذف بنفسه في جنون الى بحران الاهواء ، حيث يتنازعه الارتواء والتقيؤ ، حتى يستنفد آخر اهوائه الموت الجبار العاصف ، مجرباً تارة العلم ثم يرمي به ، وبالغاً حدود قلق المعرفة . ويجد اخيراً خلاصه في الضحك ، سيد العالم ، وفي الرقص السعيد ، في دائرة العالم كله حيث تدخل جميع العواطف الانسانية : اعتقادات دينية ، رغبات لا تروى ، اهواء ، كراهية وفرح . « ارفعوا قلوبكم ، يا اخوتي ، عاليا ، عاليا جداً ! ولا تنسوا ايضاً افخاذكم ! – لقد باركت الضحك . فيا ايها البشر المتفوقون تعلموا الضحك – نيتشه : زارادشت . ثم يتلاشى الرقص ، ويتبخر في الفضاء . ويختفي زارادشت وهو يرقص فوق العوالم. ولكنه لم يحل بالنسبة لبقية البشر لغز الكون . وتنتهي القصيدة عند هذه اللمعة المنيرة التي تميز زارادشت والتي تعاكس التساؤل الحزين الذي تختتم به القصيدة .

بعض سلاسل

لجنة التأليف المدرسي

بيروت

•

المروج : سلسلة كتب حديثة في القراءة

ستة اجزاء

الجديد في دروس الحساب : سلسلة كتب حديثة في الرياضيات

خمسة اجزاء

الجديد في قواعد اللغة العربية : سلسلة كتب حديثة في القواعد

اربعة اجزاء

ليس من عمل موسيقي يقدم مثل هذا الفن في التعبير الموسيقي الفلسفي معا . ويبدو ان شتراوس قد انتجه بسهولة ويسر كأنه يقول بديهية عن نوعية انسانيته .

ولقد اختار شتراوس ، كما رأينا من عناوين اعماله ، نماذج من البشر ، كل بطل في معناه الخاص. ولا يتسع المجال لتحليل هذه الاعمال ، ونكتفي بما اوردناه فيما يتعلق بالبطل الحقيقي الذي يمثله شتراوس نفسه ، باعتباره وريثاً للفكر النيتشوي والاسلوب الفاغنري . ولعل الغرب لا يجد اليوم من يرنو اليه رنوه الى معلم كبير ، مثل شتراوس الذي افتقده العالم حوالي منتصف القرن الحالي .

لم يكن لشتراوس ان يعلن هذه الازمة الجبارة ، التي تأخذ برقاب الفكر المعاصر . والتي تسمى بأزمة وجود . فهو ما كان بعد ليستشعر ضمير العصر ، عصر ما بعد الحرب ، وما كان ليدري الى اين يمكن ان يصل ضحك زارادشت من الذين ما استطاعوا ان يرفعوا بقلوبهم حقاً ، ومن الذين افتقدتهم الارض والسماء معاً ، من الذين اهلكتهم اسطورة زارادشت ، لانها لم تؤكد لهم الا عبث الفكرة ، العقيدة ، العمل ، المشروع ، والامل التائه .

كان (برليوز) قد اهتدى حقاً الى اسلوب (الخضم) ، اسلوب الوحدة الجبارة ، اسلوب الدوامة المخيفة . وقد طبق افكاره الفلسفية على موسيقاه ، فقلب علومها وقواعدها ، واحدث ثورة في موسيقى فرنسا كالتي احدثها فاغنر . بل لقد قام الصراع قوياً شرساً ، فيما بعد ، على تنازع الاولوية لهذا الكشف بين شراح الموسيقى ، مندفعين بميول قومية . حتى حمل احد اولوية هذا الصراع (رومان رولان) الاديب الموسيقي الكبير . وهذا يثبت ان كشف فاغنر ، او نيتشه ، كان التعبير المباشر عن معنى المرحلة الحضارية التي وصل اليها العصر .

ولكن الاختلاف كان قوياً في الموضوع الذي طبق فيه اسلوب الـ Zeitmotiv بين فاغنر وبرليوز. فبينما الاول استطاع ان يبرز الضمير القومي الالماني في اعظم مشاكله الانسانية – في بدء تأليفه اثناء المرحلة النيتشوية – اذ جنح برليوز منذ البدء الى استعجال محصلة هذا التيار ، الى بلوغ النتائج التشاؤمية قبل معرفة المقدمات الايجابية المتجبرة .

وقبل ان ينحرف فاغنر الى صوفية المطلق الديني ، اي قبل ان يفر من المصير النيتشوي ، انحرف برليوز الى صوفية السحر الحزين ، السحر الذي افتقد حتى بهلوانيته ، وقبع بين ادواته وخرافاته ، يجتر صمت الليل الابدي ، بدون نار ، بدون دفء ، بدون حتى امل بالصبح ، الصبح البهلواني الاسطوري . وتلك هي السمفونية الوهمية ، والسمفونية الجنائزية fantastique et funebre ، اعظم انتاج للبطولة الصريعة في شرخ شبابها لقد سمي بحق كلا من فاغنر وبرليوز ، الصديقان العدوان اللذان يتزعمان مستقبل الموسيقى .

في كتاب برليوز عن التوزيع الآلي ، كشف عن جوانب صوتية ايحائية جديدة . وعن اجواء مجهولة ، اشتقها من جوه الوجودي نفسه ، واطلقها على جو كل موسيقي من بعده . وصار هذا الكتاب عمدة التأليف العصري ، كأنه اللغة المشروعة الوحيدة للمشكلة الموسيقية واداتها التعبيري الحديث ، في سعيها لمحاذاة السوداوية الانسانية ، بل انها لتسبق اي فن آخر ، فتفضح في ظلالها السمراء الخفية ، بذور المأساة الجديدة في صميم الكيان الحضاري .

سبق اذن برليوز ، هذا التيار الفاغنري ، الذي بلغ ذروته عند

١١٠

شتراوس ، فلم يعترف الا بالفصل الاخير من زارا . وكأنه تنبأ بنوعية وجودنا اليوم .

وكان التركيب بين النقيضين فاغنر النيتشوي ، وبرليوز الشوبنهوري ينبثق مرة اخرى في موسيقي جديد هو (غوستاف مالر) :

إنه لجدل غريب ، داخل موسيقاه ، يوجد بين ذروات المتناقضات لمختلف الموضوعات والفن الرائع من وسائل اللحنية التي تصل هي نفسها إلى حد تهديم هذه اللحنية . وحتى ان نمو التأليف الهارموني يعود فيحيي التأليف التقابلي Coutrepoint. وداخل التنفيذ المجموعي للاوركسترا الكبيرة تبرز مجموعات آلية صغيرة . وانها لواجدة من فضائل عبقرية غوستاف مالر قدرته على ابراز امكانياته ، ليقارنها بغرور (برامز)، الموسيقي الذي اعتبر نفسه نهاية رسالة بيتهوفن .

في موسيقى مالر تمهد البساطة للعمق ، والوضوح للمعنى المطلق . ولعل من ابرز صفاته ، عنايته الكبرى بفردية كل آلة على حدة ، والجهد التنفيذي الابداعي الذي يطلبه من العازف في انجاز قسمه من التنفيذ الجماعي ، وكأنه عازف آحادي (Soliste) . مما اضفى على موسيقاه بشكل عام هذا الابراز والاحتفاء بالتفاصيل . والعناية بالتفاصيل اللونية ، بالايحاءات الصغيرة ، بالرموز الصوتية الحقيقية ، بالنبرات غير المباشرة . ساعد مالر على انتخاب موضوعات تجسيدية جديدة كانت مقصورة على الشعر او الرسم والنحت خاصة . فهو يعنى بالمكان ، وتلك مهمة خارقة بالنسبة للموسيقى ذات الوجود الزماني الخالص . والعناية بالمكان ، بابعاد الاشياء فيه ، بأشكالها ، بوصفاتها ، يوحي بالنظرة الواقعية الجميلة التي تريد الكشف عن خصب الحياة ، لا كما يتخيلها حلم رومانسي او فكر تجريدي ، بل كما يحياها فنان تمل بجمالات الوجود . ان (انشودة الارض) خصب لا حد له يريد ان يوازي خصب الارض حقاً ، عظمتها ، عواصفها ، برها وانسانها .. ومعناها المتناقض اخيراً . فالطبيعة من جهة تعبر عنها الجوقة ، والانسان محاور هذه الطبيعة الخالد ، ينشده مغنيان : امرأة وشاب ، امرأة ذات صوت مظلل عميق كأنها الحياة ، (Contralto) وشاب طفح به الحب والبشر حتى صار له صوت اقرب الى صوت (الاوبرا) ، صوت (Ténor) .

ان مالر يغلق طريق اليأس على الانسان ، الطريق الذي فتحه نيتشه ، فهو عوضاً عن ان يطلب البطولات الخارقة الوهمية يلفت نظر الانسان الى جسده ، وجزئيات احاسيسه ، الى ارضه وعظمة روائعها ، من توافهها الى بدائعها . هنا اشياء يجب ان تشغل الانسان عن الافكار الكبرى . هنا عالم لم يمش به الانسان مطلقاً .. ارضه واحاسيسه الفردية الصغيرة ، ولونيات حياته وعالمه .

والحق ان مثل هذا المجال الجديد من التمذهب بالحياة نفسها ، ألف مدرسة انبثقت مع القرن الجديد في الفن جميعه . من انطباعية جميلة شفافة باسمة ، وحيوية نضرة ممثلة عند غولو واندريه جيد . لقد انتهى زارادشت في مرحلة الضحك فقط ، ولم يتجاوزها الى النهاية الشاكة المتجهمة . وهنا وجد مالر مجاله الابداعي الخاص .

واما برامز ، الذي تجسم لديه الكمال الكلاسي ، فقد اصر على ان تكون موسيقاه خالصة للوحي الموسيقي وللتقاليد الموسيقية البحتة . انها المطلق الصافي ، والتناسق المستمر ، والحركة الموقعة المنتظمة أبداً . فلا تأثير للتفاصيل ولا للجزئيات ، ولا بالتالي للواقع غير المعقول .

والحقيقة ان تجربة برامز ، الفريدة في بحران العصر الرومانسي ، وجدت تعبيرها الاشكالي الرائع عند موسيقي معاصر هو (ايفور سترافنزكي)

سترافنزكي وحس الموسيقى في (عصفور النار ، وباتروشكا ، وتقديس الربيع) ينقلب منذ عام ١٩١٧ الى موسيقي منسجم خالص .

طلع هذا الموسيقي على العالم الفني منذ اواخر القرن الماضي ، بتآليف موسيقية لا عهد للموسيقى في تاريخها بمثلها على الاطلاق . فالايقاعات الواضحة القاسية ، والاجواء البدائية ، والمواطف العارية عن كل تشذيب حضاري . خوف مادي ، غضب حيواني ، قوة صارخة . واصوات الغاب ، ومفاجآت الطبيعة عند انسان فطري . والغريزة .. ارادة كل شيء ، والجنس الدامي .. كل ذلك بأساليب تخطت كل قواعد الانسجام والترخيم والتقابل والهارموني في التأليف . حتى بدا ان كل صوت لا يجمعه الى الصوت الذي يسبقه او يلحقه اي نظام . بل انه يتفجر هكذا بدون مبرر ، دون مقدمة ، ولاشيء بعده . ككل الاصوات الفطرية الخام .

ان هذه الفوضى ، او هذا العرض ككل شيء كما اتفق ، او هذا التشريد التصويري البدائي ، او هذا القذف باشياء الوجود ككوم مادية . هذه الموسيقى الفريدة كانت اصدق موسيقى عن النشوز وعدم النظام والالتباس والصراع بدون هدف ، والازقة المزقة التي امتازت بها حياة الحضارة المنهارة الاخيرة ، كما كشفها القرن الجديد .

لقد خاف سترافنزكي من موسيقاه في لحظة من لحظات التوتر المنخفض والامل الكاذب ، فارتد الى رجل تقليدي دفعة واحدة . واذا بموسيقى باخ تنبعث من جديد من مسارح الموسيقى في نيويورك .. المدينة المشكلة .. مشكلة تافهة ابداً ! حيث استقر سترافنزكي .

عزل سترافنزكي نفسه عن موسيقاه ، فعزل الموسيقى عن الانسان ،

في هذا الشهر تصدر الطبعة الثانية من:

المعذرة من الشمس

مجموعة قصص شعبية رائعة تصور آلامنا وشقاءنا ببيان ناصع واسلوب جميل

بقلم الاستاذ أحمد سويد

منشورات « دار الاحد »

وعاد بها الى فن القواعد ، وتناسى كل حياة واقعية ، على الموسيقى ان تحيلها الى اصواتها وايقاعاتها .

وفي الحق هذه الردة لا تفسر مطلقاً بانها رغبة بالنظام من جديد . ولكنها نهاية جودية لأعنف تجربة مرت في تلك الاثار الاولى الرائعة . ان ستراڤنزكي تجمّد ... هذا كل ما هنالك . او انه لشدة العزف انقطع وتره .

كان في الجهة الثانية من اوروبا ، في الشرق الثلجي ، يقوم نبي آخر للتصوف الانساني : تشايكوفسكي . ان هذا الموسيقي عاش في الحانه وكما انه لم يستطع ان يكون قدر حياته ، كذلك لم يمكنه ان يتغلب على نزعة موسيقاه الاصيلة نحو الغرق في مطلق العاطفة السادرة . ان تشايكوفسكي يملك شخصية بيتهوفن ، لو لم ينتصر بيتهوفن ، كما ان موسيقاه هي الحزن الاشكالي الذي يبقى على اشكاله دون حل .. الحل الذي كان يملكه دائماً بيتهوفن .

ستظل السمفونية السادسة (Potitique) النشيد الانساني ، للعذاب العبقري ، النشيد الذي ترنمه على نفسها طائفة كبرى من البشر المعاصرين . فلا بد من سمفونية لليأس ، للصراع الفاشل ، للموت الاحمر ، للحلم الفردي الاسيان ، للذاتية المريضة . لكل عصر . وتشايكوفسكي هو هذه السمفونية السادسة . التي ليس مثلها ما يروي الجوع الى الليل والاسى والصمت والتأمل النيرفاني .

ولكن سيبليوس تركزت لديه في الحقيقة كل اطراف المشكلة الحاضرة فكان ينبغي ان يوجد تركيب كبير للاتجاه الشعبي ، للقومية الانسانية ، للموسيقي المجردة ، للموسيقى الفلسفية المتشككة ، للموسيقى الخالصة ، والموسيقى الوحشية القاسية .

وهكذا صبت في تأليفه كل الموضوعات الجديدة ، التي تعهدت كل واحدة منها مدرسة كاملة .

واندفع هذا التركيب ، ولم يزل بعد فطرياً عاطفياً غير مستقر تماماً ، في السمفونية الاولى لسيبليوس . فالتحمت الالحان ضمن تراكيب كثيفة وهارموني اشماعية محمومة . وبرز الاسلوب الفاغنري ، اسلوب الخضم ، غير ان الخضم هنا قد اتخذ له اعمق نقطة في الوجود السمفوني ، في ارضية الغنائية ، وظل هناك قابعاً ، كالمجهول تطفو على وجهه بعض الانارات الصغيرة ثم تذبل فيه وتتلاشى . وجاءت السمفونية الثانية تركز عناصر الاولى ، وتجعلها اقرب الى المعقولية التأليفية . وتتابعت بعدها اعماله الرائعة . وقد برز اتجاهه الخصب العميق في قصائده السمفونية العديدة التي اشبعت ميله الى الاغراب والابداع المنطلق ، والتشخيص الممتاز ، بعيداً عن جو السمفوني المجرد .

***

الموسيقى اليوم ، قد وصلت الى مرحلة من التمرد والثورة على قواعدها يشابه الثورة في جميع الفنون الاخرى . وهذا ما لايسمح قط بانشاء المدارس ، ومذهبة الطرق . ففي كل يوم مفاجأة . ووراء كل وتر صدفة وطرفة ، لا تلبث ان تأخذ مكانها في هذا الاختلاط الجبار الاسود المتلاطم ... القرن العشرين . ان موسيقياً مثل (اونيغر) استفزته الانفجارات الصاخبة التي تحدثها موسيقى اللاتوافق ، فوجد لها موضوعات لم تخطر ببال موسيقي سابق . لقد صور افجع لعبة يتحلل فيها الانسان من كل قاعدة ، لينبت كل ما لديه من قوى مادية قاسية ... لعبة (الركبي Rugby) الشهيرة ، والتي تروي ظمأ الجمهور الى كل اشكال العنف والفوضى .

هذه القطعة رمز للموسيقى الطبيعية عندما تريد ان تعكس اصالة انسانية مجسمة .

ومدرسة اللاتوافق هذه تجد لها زعماء كثيرين قبل شوينبرغ مثلا . وهو معتدل اذا ما قيس الى بعض موسيقي الجاز مما صدرته اميركا مثل (غيرشوين Guershwin) في (كونشرتو البيانو) الشهير الذي حاول ان يجمع فيه كل صخب المدينة من خلال حلم زنجي بدائي .

لقد التحمت الموسيقى الغربية الراقية بموسيقى الجاز بامريكا . ولقحت الاولى بايقاعات والحان مختصرة وتراكيب صوتية جديدة ، وانواع من الايقاع .. عليه اللون الاسود والفطرية العاطفية والفكر المظلم ، يجد كل ظلاله وبقعه . ان مأساة الحضارة الاميركية تبرزها المشكلة الزنجية في موسيقى الجاز . حتى ليمكن ان يقال ان فن امريكا هو هذه الآلام السوداء السطحية .

وفي امريكا الجنوبية ابتداء من المكسيك ، قامت محاولات عديدة للمزج بين الروح الهندية والروح العربية والشكل الاوروبي . فأتت موسيقى غريبة ثارت على تقاليد جميع العناصر التي صبت فيها .

***

من هذا التخطيط الشامل يمكن ان نأخذ فكرة عن ازمة التعبير في الموسيقى . هذه الازمة التي شاركت فيها جميع الفنون ، واصبحت اكثر من حادثة فنية . بل انها حادث انساني وجودي يبرز مدى الصراع الداخلي في سبيل اهداف لا توجد ، ومعقولية نشدت حتى في اللامعقولية ، وانسجام طلب في غير الانسجام .

ان التمرد هو طابع عصرنا ، والموسيقى هي هذا التمرد ، فهل من العجيب ان تكون اقرب الفنون الى التعبير عن انسان عصرنا المجنون بمشكلته .. كالنسر الجريح الذي يأكل احشاءه ..

دمشق — مطاع صفدي

دائرة المعارف الجنسية — سلسلة ثقافية جنسية باشراف أطباء مختصين .

صدر حديثاً الكتاب الأول : على أبواب البلوغ وأخطار المراهقة

من مواضيعه : الغريزة الجنسية في الطفولة - الفتاة على أبواب البلوغ - العادة السرية - الإنحراف في الحب - حب الجنس الواحد .

الكتاب التالي : الحياة الجنسية عند الرجل والمرأة

من مواضيعه : شرح لوظائف وأعضاء المرأة والرجل التناسلية . العلاقات الجنسية - انقطاع الحيوية الجنسية - المرأة في سن اليأس .

منشورات : دار الشرق الجديد — توزيع : المكتب التجاري — ثمن الكتاب الواحد ١٠٠ قرش