مجلة أنساق للفنون والآداب والعلوم
الإنسانية
الإصدار السادس
المجلد (٣) العدد (١)
٢٠٢٢ (٢٩-٦٤)

مجلة أنساق

الموسيقى واللغة: المقاربة التماثلية والموسيقولوجيا الشاملة

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

المصطفى عبدون

*طالب باحث بمركز دراسات الدكتوراه، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة ابن طفيل، القنيطرة، **المغرب**.*

البريد الإلكتروني: abidoune62@yahoo.fr

نشر إلكترونياً بتاريخ: ٢٠٢٢/١/٢٤

الملخص

تتقاسم الموسيقى مع اللغة، المنطوقة وليست المكتوبة، عديداً من الأمور المشتركة، وبينهما كذلك العديد من الفوارق. يعود بنا ارتباط الموسيقى باللغة إلى قضية نشأة كل منهما. إن العلاقة بين اللغة والموسيقى تطلعنا على الطريقة التي تطور بها فن الموسيقى واستقل عن اللغة وعن كافة أشكال الفنون الأخرى، وأصبح فنًا مستقلًا بذاته للصوت. وتطلعنا المقاربة اللسانية للموسيقى على الجوانب الثلاثة الرئيسية في اللسانيات اليوم كما تتبدى في الموسيقى: الصوت الموسيقيّ، والتركيب الموسيقيّ، والدلالة الموسيقيّة. للموسيقى عناصر أربعة أساسية تتكون منها المؤلفة الموسيقية ويخلق منها الملحن موسيقاه: الصوت والإيقاع واللحن والهارموني. بالنسبة إلى المستمع العادي، فإنه قد لا يتمكن من تمييز كل عنصر على حدة عند الاستماع إلى المقطوعة الموسيقية كاملة، ولكنه يستمع إلى النسيج الصوتي النهائي الذي يتشكل من هذه العناصر مجتمعة. أما بالنسبة للموسيقي أو حتى المستمع المتذوق، فإن معرفة هذه العناصر والإلمام بها يعتبر أساسياً. نستعرض في هذا المقال نبذة مختصرة عن كل عنصر، كما سنتوقف على تناول الأسئلة التالية: هل يمكن اعتبار الموسيقى بمثابة لغة؟ هل من الممكن المضي قدمًا في وضع تصور للموسيقى خارج النموذج اللساني؟ انطلاق من المقاربة التماثلية بين اللغة والموسيقى هل يمكن الحديث عن كليات موسيقية وموسيقولوجيا شاملة؟

الكلمات المفتاحية: اللغة، الموسيقى، التماثل، الكليات الموسيقية، الموسيقولوجيا الشاملة.

Abstract

music and language share many commonalities, as well as many differences. The relationship between music and language brings us back to the question of their origins, this relationship tells us about how the art of music evolved independently of language and all other art forms, to eventually become a independent sound art. The linguistic approach to music teaches us about the three main aspects of music namely: musical sound, syntax and musical meaning. Music consists of four basic elements namely: sound, rhythm, melody and harmony. When listening to the whole piece of music, the ordinary listener cannot distinguish each of the elements independently, but only hears the final sound texture made up of those elements. For a musician or even a connoisseur listener, knowing and becoming familiar with these elements is essential. In this article, we go over a brief overview of each item and address the following questions: can music be considered as a language? Is it possible to proceed to a conception of music outside the linguistic paradigm? From the analogical approach between language and music, is it possible to speak of the universals of music and global musicology?

Keywords: language, music, analogy, universals of music, global musicology.

*** المقدمة**

من المسلم به أنه هو لا يمكننا الإجابة على السؤال كيف ومتى نشأت الموسيقى ومن المستحيل تحديد مقدار تطويرها بالتعلم من خلال التثاقف وذلك نظرًا لعدم وجود آثار أركيولوجية. ما يمكننا قوله هو أنها ظهرت بشكل عفوي في جميع المجتمعات البشرية. ([1])، لكن النتائج التي قدمتها الأبحاث النفسية والتي أجريت على مدار العقدين الماضيين تؤكد أن البشر قد ولدوا ومعهم قدرات موسيقية ولسانية ([2]) لذلك فمن المحتمل جدًا أن الموسيقى والتواصل اللفظي كانا دائمًا حاضرين في جميع أوقات التطور. يفترض "بيرتس" أن الأشكال الموسيقية مرتبطة بالوظائف الاجتماعية، بحيث اخترع الصيادون المعزوفات المنفردة، بينما يفضل الجامعون تشكيل الموسيقى المتكررة التي من شأنها تسهيل العمل

([1]) PERETZ, Isabelle. The nature of music from a biological perspective. University of Montréal, 2006. p. 2

([2]) MCDERMOTT, Josh, HAUSER, Marc D. *The origins of music.* p. 45

الجماعي. ([3]) لقد تغيرت الموسيقى بالتأكيد كثيرًا في سياق تطورها. ومع ذلك، يؤكد سكريطون Scruton أنه كان هناك دائمًا ثابت، هو التنظيم الإيقاعي واللحن والتناسق منذ العصور الوسطى إلى موسيقى الجاز الحديثة. ([4]) يتوقف هذا البحث على تناول الأسئلة التالية: ([5]) هل يمكن اعتبار الموسيقى بمثابة لغة؟ هل من الممكن المضي قدمًا في وضع تصور للموسيقى خارج النموذج اللساني؟ انطلاق من المقاربة التماثلية بين اللغة والموسيقى هي يمكن الحديث عن كليات موسيقية وموسيقولوجيا شاملة؟

تتقاسم الموسيقى مع اللغة، المنطوقة وليست المكتوبة، عديدًا من الأمور المشتركة، وبينهما كذلك العديد من الفوارق. يعود بنا ارتباط الموسيقى باللغة إلى قضية نشأة كل منهما. إن العلاقة بين اللغة والموسيقى تطلعنا على الطريقة التي تطور بها فن الموسيقى واستقل عن اللغة وعن كافة أشكال الفنون الأخرى، وأصبح فنًا مستقلًا بذاته للصوت. وتطلعنا المقاربة اللسانية للموسيقى على الجوانب الثلاثة الرئيسية في اللسانيات اليوم كما تتبدى في الموسيقى: الصوت الموسيقيّ، والتركيب الموسيقيّ، والدلالة الموسيقيّة. ([6])

للموسيقى عناصر أربعة أساسية تتكون منها المؤلفة الموسيقية ويخلق منها الملحن موسيقاه: الصوت والإيقاع واللحن والهارموني. بالنسبة إلى المستمع العادي فإنه قد لا يتمكن من تمييز كل عنصر على حدة عند الاستماع إلى المقطوعة الموسيقية كاملة، ولكنه يستمع إلى النسيج الصوتي النهائي الذي يتشكل من هذه العناصر مجتمعة. أما بالنسبة للموسيقي أو حتى المستمع المتذوق، فإن معرفة هذه العناصر والإلمام بها يعتبر أساسياً. نستعرض في هذه السلسلة نبذة مختصرة عن كل عنصر. ([7])

علاوة على ذلك، فإن فكرة الموسيقى كظاهرة تعبيرية منتجة للمعنى والدلالة لازالت تستأثر اهتمام علماء الموسيقى، وبشكل أكثر دقة الباحثين في السيميولوجيا

([3]) PERETZ, Isabelle. The nature of music from a biological perspective. p. 7

([4]) SCRUTON, Roger. Music and cognitive science. in CURRIE, Gregory., Matthew KIERAN, Aaron. MESKIN a Margaret. MOORE. Philosophical aesthetics and the sciences of art. Royal Institute of Philosophy supplement, 75. ISBN 9781107654587. p. 233

([5]) Wael Samoud, La méthode analogique musique-langage dans l'étude de l'expression musicale: enjeux et limites. Vers une transversalité sémiotique, CTUPM, المركز التونسي للنشر الموسيقولوجي http://ctupm.com/fr/the-analog-music-language-method-in-the-study-of-musical-expression

([6]) حنّا فادي، لغة الموسيقى: مقدمة في سيميائيات الموسيقى https://mana.net/archives/2746.

([7])https://izif.com

الموسيقية. يعتمد هؤلاء الباحثون باستمرار في أعمالهم على التصورات اللسانية وبروتوكولات التحليل التركيبي بهدف بناء سيميائية موسيقية يأملون أن تكون فعالة. عندما يطرح هذا السؤال الخاص بثنائية اللغة والموسيقي، يعيد طرح من جديد العديد من مشاكل علم الموسيقى والسيميولوجيا العامة (أي التركيب، والسردية الموسيقية la narrativité musicale، والكليات، وما إلى ذلك)، والتي تشجعنا معالجتها على إعادة النظر في التصور اللغوي. سيكون التحدي في هذه الحالة هو القدرة على التغلب على مشاكل الكفاية المفاهيمية بين النظريات اللسانية وتلك الخاصة بالموسيقى. على أي حال، فإن مسألة الاستعارة اللغوية للموسيقى وما تفترضه مسبقًا كعلاقات تماثلية مع اللغة اللفظية هي إشكالية بالنظر إلى عدم التناسب بين الإمكانات المثيرة للموسيقى والوضوح الأساسي لما هي تقول عليه. لكن إذا بدا هذا التقارب اللغوي الموسيقي ذو أهمية قصوى، فربما يكون ذلك بسبب عدم خضوع الفكر للغة اللفظية. ([8])

صحيح أن الاستعارات اللغوية هي بالفعل جزء من المفردات الموسيقية سواء في الماضي أو الحاضر. عند الحديث عن عمل موسيقي، نستخدم المصطلحات المستعارة أساسًا من علم اللغة كالتركيب الموسيقي أو اللغة المقامية أو اللامقامية أو النوع المقامي، أو أسلوب الكتابة أو التأليف، الجملة، الاقتباس، الحوار أو أشكال معينة من علامات الترقيم، إلخ.

على الرغم من أن تعبير اللغة الموسيقية يعتبر مجازيا، إلا أنه يشتمل أساسًا على أصداء بينسيميوتيكية intersémiotiques ويؤسس لتقاطع وتداخل شكلين من أشكال التعبير الذي من الضروري فك روابطه لاستكشاف التجاور وعلاقات التوتر قبل التحقق مما إذا كانت الموسيقى، في كشفها الخطي الضمني (أي بعدها المحايث)، تبعث المعنى بنفس الطريقة كاللغة المعتادة، وإذا كانت تعمل حقًا في التطابقات البديلة لخطابها من النوع الدلالي/الضمني، المحسوس/المفهومي، المحاكي/العقلاني. ومع ذلك، تبقى الحقيقة أن اعتماد منهج التماثل بين اللغة والموسيقى له مصداقية وشرعية معينة في سياق الدراسات الموسيقية. يتوقف في الواقع على الأسئلة الحقيقية التالية: ([9]) هل يمكن اعتبار الموسيقى بمثابة لغة؟ هل من الممكن المضي قدمًا في وضع تصور للموسيقى خارج النموذج اللساني؟ انطلاق من المقاربة التماثلية بين اللغة والموسيقى هي يمكن الحديث عن كليات موسيقية وموسيقولوجيا شاملة؟

أولا: الصوت الموسيقي في بعده الزماني

إذا ما عدنا للتساؤل الرئيسي المطروح على العلوم الموسيقية يتبيّن لنا أن الاهتمام بالصوت([10]) ، أي بالمادة

([8]) Samoud Wael, *Op.cit*.
([9]) Samoud Wael, *Ibid*.
(10) Emmanuel Bigand, « Contributions de la musique aux recherches sur la cognition auditive humaine », dans McAdams & alii, Penser les sons, Paris, PUF, 1994.

الموسيقية، تدوينا وتحليلا واستنتاجا، إنما يندرج في جوهره ضمن الاهتمام بالإنسان الصانع في صيغتي الفرد والجمع. إن مجمل السمات البنائية الصوتيّة المرتبطة بالمدوّنة المدروسة من درجات السلّم العام والصيغ اللحنية والإيقاعية ونوعية الأجراس المعتمدة وغير ذلك، تعكس في الجوهر البنى الذهنيّة التي وقفت وراء تشكل المادة الصوتية وإنشائها وتداولها، وارتأها سبيلا للتبليغ والتواصل والتعبير. ونحن من خلال الكشف عن خصوصيات المستوى الأول (الصوت)، إنما نمعن في تعميق المعرفة بإحدى جوانب المستوى الثاني (الإنسان فردا وجماعة). وانطلاقا من هذا التموقع، يصبح التحليل الموسيقولوجي مرحلة مهمّة من مراحل البحث في أنثروبولوجيا الموسيقى، وسيكتسب التحليل الموسيقولوجي حينئذ شرعية إنجازه، باعتباره إحدى مستويات البحث في عمق الإنسان. ([11])

أبسط تعريف للموسيقى هو أنها "فن تجميع النغم". ولكن مثل هذا التعريف لن يفيدنا كثيرا إذا حاولنا أن نفهم طبيعة الصوت أو النغم الموسيقي. فلنحاول أن نتعرف أولا على طبيعة الصوت الموسيقي في جزئياته. مادة الموسيقى هي الصوت الذي تنتجه آلات موسيقية وهي بمثابة الوسائط المادية للموسيقي. إن الصوت الموسيقي ليس هو الوسيط المادي للموسيقى وإنما هو أشبه بالمادة الخام للموسيقى التي تكتسب طابعا جماليا من خلال التشكيل الجمالي لهذا الصوت باعتباره لغة. وعندما نقول إن مادة الموسيقى هي الصوت الموسيقي فليس معنى ذلك أننا نستبعد إمكانية إدراج الصوت البشري (كما في الكورال مثلا) ضمن لغة الموسيقى، فالصوت الموسيقي هو المادة الأساسية واللغة الفريدة المميزة للموسيقى، مادامت الموسيقى يمكن أن تستغني عن الصوت البشري ورغم ذلك تظل موسيقى مكتملة البنيان. ([12])

إن ترابط الأصوات الموسيقية أو تشكيلها الجمالي يكون كافيا وحده لخلق مقطوعة موسيقية وإبداع التعبير الموسيقي. فمن حيث هو مادة للموسيقى، يتميز هو نفسه بطابع فريد، إذ لا يكون مستمدا من أي شيء في الطبيعة أو وقائع العالم الخارجي. وبهذا تنفرد الموسيقى عن سائر الفنون الأخرى بطابع استقلالي عن الطبيعة، ومع ذلك فإن كل هذه الحقائق لا تعني أن المؤلف الموسيقي يستمد أصواته الموسيقية من الصوت البشري لا من الأصوات الموسيقية: فمن المعلوم أن الآلات الموسيقية قد أصبحت الآن على درجة عالية من التعقيد بحيث تصدر عنها أصوات شديدة التباين والتركيب على نحو يتجاوز تماما إمكانيات صوت بشري. إن المصور أو النحات أو المعماري قد وجد في الطبيعة مواد يمكن أن يستخدمها في التعبير الجمالي، لم يجد الموسيقار شيئا يستعين

([11]) **المصمودي محمد**، إثنوموسيقولوجيا-أنثروبولوجيا الموسيقى: الموسيقى أوّلا أم الإنسان؟، المركز التونسي للنشر الموسيقولوجي.

([12]) توفيق سعيد، جماليات الصوت والتعبير الموسيقى، مجلة نزوى، https://www.nizwa.com.

به سوى حسه الموسيقي الأولي، وكان عليه أن يبتدع بنفسه أدواته التعبيرية الخاصة. ([13])

تنتظم الأصوات في الموسيقى لتكوّن تسلسلًا زمنيًّا معينًا، مثلما تنتظم الوحدات الصوتية الفونيمات([14]) وهي أصغر وحدات صوتية في اللغة المنطوقة، لتدخل في تركيب المقاطع اللفظية. هذه الأصوات المفردة ليس لها معنى في ذاتها، في حين أن الكلمة تكتسب معنى. أي أن الكلمات، وهي الوحدات ذات دلالة، تبنى من لبنات (عناصر صوتية) تخلو من الدلالة، وهذا ما يسمى بالمبدأ الفونيمي في اللسانيات البنيوية الكلاسيكية. بينما تنتظم الأصوات بطريقة معينة لتكوّن مقطعًا لفظيًا أو كلمة، والكلمات لتكوّن جملة، والجمل لتكوّن فقرة... إلخ، نحو مستويات أعلى من التركيب، نرى أن البناء الصوتي للموسيقى يختلف عن البناء الصوتيّ للغة. ففي الموسيقى تنتظم النغمات (النوتات) لتكوّن لحنًا، أو جملة لحنية، والجمل تكوّن قسم، والأقسام تكوّن حركة، والحركات (في الأشكال الموسيقية متعددة الحركات، كالسيمفونية أو الكونشرتو) تكوّن شكلًا موسيقيًّا.

في الصوت الموسيقيّ تتنوع المقامات حسب اختلاف الأنظمة التونالية. وبالتالي تتنوع الطرائق (السلالم الموسيقية) التي ترتبط بها هذه الأصوات بعضها ببعض لتكوّن الجملة الموسيقية أو اللحن. وهو فارق أساسي بين اللغة والموسيقى، إذ أن من البديهيّ أننا في حديثنا اليوميّ، لا نستعمل السلالم والمقامات الموسيقية. كما أن الموسيقى تخلو من الفونيمات، وهي بهذا المعنى خاصية صوتية تميز اللغة المنطوقة وحدها. ([15]) إن المقصود بالصوت الموسيقي من حيث هو سياق زماني، أنه صوت يتتابع في الزمان ليبلغ هدفا ما، فالصوت الموسيقي يتجه أو يتحرك في الزمان ليوحي بحدث أو فعل ما، كما هو الحال في ضربات الإيقاع المتوالية على آلة إيقاعية أو في نغمات اللحن المتتابعة. الموسيقى تصنع من صوت يتحرك في الزمان متجها نحو نقاط وصول معينة. وهذا التعريف إذن يقدم لنا الأساس الموضوعي اللازم لتحقق الموسيقى من حيث هي بنية زمانية. فهناك أولا: الصوت الموسيقي نفسه، وهو صوت له كيفياته أو خصائصه من قبيل: مستوى الصوت من حيث الارتفاع أو التوسط أو الانخفاض في الطبقات الموسيقية ومدى حدة الصوت، أي من حيث قوته أو نعومته. ولون الصوت ونوعيته من حيث إشراقته أو قتامته، خصوبته وامتلائه أو قلة كثافته، وهي خصائص لكل منها تأثيرها الوجداني والمزاجي الخاص. ([16])

([13]) توفيق سعيد، المرجع نفسه.

([14]) الفونيم هو أصغر وحدة صوتية في جهاز العلامات الصوتي للغة ما كمقاطع الحروف الهجائية لتكوّن اللفظ. عدد الفونيمات التي يقدر التركيب الفيسيولوجي للجهاز الصوتي على إصدارها عند الإنسان محدود. ولذلك فإن عددها واحد تقريبًا في جميع اللغات المنطوقة الممكنة.

([15]) حنّا فادي، لغة الموسيقى: مقدمة في سيميائيات الموسيقى https://mana.net/archives/2746.

([16]) توفيق سعيد، جماليات الصوت والتعبير الموسيقى، مجلة نزوى، https://www.nizwa.com.

والصوت الموسيقي يلزمه الحركة الموسيقية التي تتعلق بدرجة السرعة في النقلة الموسيقية بين النغمات: فالحركات الموسيقية قد تكون سريعة أو بطيئة، وقد تتراوح بين السرعة والبطء، ولكنها في كل الحالات تتميز بالانتظام والتواصل، ويلزم حركة الصوت الموسيقي أن تبلغ نقاط وصول معينة وهذه تشبه علامات الترقيم في اللغة، كالفاصلة والفاصلة المنقوطة والنقطة، فعندما نستمع الى الموسيقى، تماما مثلما نستمع إلى خطاب، فإننا نتوقع وقفة ما أو تأثيرا ما نتيجة الوصول لنقطة معينة عندما تكتمل جملة ما جزئيا أو كليا.

ان خاصيتي الحركة ونهايتها مرتبطتان ارتباطا وثيقا، تشكلان ماهية الصوت الموسيقي من حيث هو سياق زماني له تعبيره الجمالي الخاص. حقا إن الصوت الموسيقي بذاته له تعبيره أو طابعه الجمالي الخاص به، وهو يوحي منذ بدايته بالحالة الوجدانية أو المزاجية التي تسوده، ولكن هذا التعبير والإيحاء لا يفهم ويكتمل معناه إلا عندما يتأسس ويتداعى هذا الصوت في سياق حركي ليبلغ نهاية ما. ولذلك فإن نقاط الوصول يتم ترتيبها على نحو قصدي في السياق الزمني للصوت الموسيقي، "فالنغمة الأخيرة في اللحن هي ما يمنحنا إحساسا بنهائية الوصول، أما نقاط الوصول الوسطي، فإنها – باعتبارها تولد إحساسا جزئيا بالاكتمال – تساعدنا على أن نبقى متصلين بالحركة الموسيقية، وتؤسس توقعات للنقطة الأخيرة. فضلا عن ذلك فإن نقاط الوصول تختلف أيضا من حيث طابع الوضوح، ومن حيث تأكيد الوصول: فبعض نقاط الوصول قد يتسم أحيانا بالوضوح، ولكن في أحيان أخرى يتم تجنب الوضوح عن قصد، لأجل تأكيد التدفق المتواصل للحركة. أما تأكيد الوصول، فإنه يحدث على نحوين مختلفين لكل منه خاصيته التعبيرية، فبعض المقطوعات الموسيقية تبلغ نقطة الوصول بتأكيد قوي نتيجة توقع مستمر لبلوغ أهداف صعبة المنال، وبعض أخر يمس نقاط الوصول بخفة ورشاقة وبهجة متنقلا من نقطة الى أخرى.

ولا شك في أن "إيتيان سوريو E. Souriau" محق في دعواه بوجود ارتباطات بين الفنون، فضلا عن أن الفنون المركبة (كالسينما والمسرح والأوبرا) تقدم لنا أفضل رهان على تداخل المواد والوسائط المادية للفنون. ولولا هذا الارتباط والتداخل بين الفنون لما أمكن أن نتحدث عن مبادئ عامة تصدق على الفنون جميعا، أي على الفن من حيث هو فن أو على منطق الصورة الفنية والتعبير الفني. ولكن ما من مراء في أن الفنون تتمايز أيضا من حيث موادها ووسائطها المادية الأساسية التي تقوم عليها، وأسلوب تعاملها معها أو طريقة استخدامها. والذي يهمنا من هذه التحليلات هو أن ماهية الصوت الموسيقي تبقى في كونه سياقا زمنيا، ولا يغير شيئا من هذه الحقيقة ما يقوله "سوريو" عن إمكانية دخول العنصر المكاني في الموسيقى، لأن العمل الموسيقي حتى قبل عرضه، أعني حينما يكون مجرد نوطه موسيقية، يظل قائما على العلاقات الزمانية بين الأصوات الموسيقية.

يؤكد مونيل Monelle أن الموسيقى([17]) لا تتقدم في الزمن فحسب ولكن تمثل تقسيماً تركيبيا له، فهي

([17]) Karbanová Alice, Le langage et la musique – la création du sens dans l'œuvre de Darius Milhaud. Vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Kyloušek, Csc. Bratislava 2017. P49-65

تعني الزمن الذي يشكل أحد الخصائص الموسيقية الحاسمة. فالزمنية هي إحدى السمات الأساسية للموسيقى. الزمن بجميع أبعاده أساسي ليس فقط لتجربة الموسيقى التي يشعر بها المستمع، ولكن أيضًا لمعناها. الزمن الموسيقي ثقافي وملموس ومليء بالتجربة. لا يمكن قياسه أو فقدانه، يمكننا فقط أن نعيشه. هذا هو الاختلاف الأكبر بين وقت الساعة الذي هو موضوعي ومطلق وحقيقي والزمن الموسيقي. لا يمكن الشعور بالزمن بطريقة مباشرة، فالتجربة الزمنية تكون دائمًا مشروطة بالأحداث التي تحدث خلال لحظة معينة، مما يمنحها طابعًا نوعيًا. يمثل الزمن الموسيقي امتدادًا للحاضر. يضيف ريكور أن الزمن لا يُعطى بشكل مباشر وأن النصوص والروايات قادرة على إعطاء شكل للزمن حيث تلعب دور الوسيط. إن السرد يبني الزمن أيضًا، لكن بطريقة مختلفة عن الموسيقى، هدفه هو تحقيق عدم التجانس الزمني للتعاقب غير المنقطع للحظات في اتفاق، بحيث يمكن فهمه. ([18])

وهكذا نعود إلى الطابع الأنطولوجي للموسيقى. يؤكد "ماكومبي" McCombie، في الواقع إن تعالي الزمن يعادل الزمن الذي يحسه الإنسان. من أجل فهم العمل الموسيقي في مجمله كوحدة موحدة، يجب أن يتجاوز الفكر الإنساني الحدود المكانية والزمانية. على عكس القراءة التي يتقنها القارئ إلى حد ما، يُفرض الاستماع على المتلقي الذي لا يستطيع ممارسة أي قوة عليه. ([19]) يحذرنا كلايتون Clayton أيضًا من أن الموسيقى الغربية ليست أكثر أو أقل دورية من الأنواع الأخرى من الموسيقى وأن خلق هذه الأسطورة الغربية كان مشروطًا بدوافع سياسية ودوافع السلطة. ارتبطت الموسيقى التقليدية بشكل مصطنع بفكرة البدائية والسكون، والتأكيد على أن الموسيقى الغربية غائية وتدريجية. téléologique et progressive هناك سمة مشتركة للموسيقى والشعر وهي أن ترتيبها الشكلي الذي يعتمد على الفهم الإيقاعي للزمن وأن الاستمرارية الزمنية مقسمة بشكل دوري. كلاهما يحول الزمن إلى شكل يتكشف داخل تأثير الإطار الذي تحدده البدايات والنهايات، على مستوى الجمل وبنياتها، ولكن أيضًا على مستوى العمل الموسيقي بأكمله. ([20]) المتر الموسيقي يحول الزمن أكثر إلى مفاهيم مكانية. يمكن ملاحظة سلاسل لا حصر لها من العناصر ومعالجتها عن طريق العقل الذي يوحدهم في مفهوم. ([21]) هناك تشابه آخر بين اللغة والموسيقى، هو أن الزمن الذي أعيد بناؤه بواسطتهما مقيد بالقدرات المعرفية البشرية.

([18]) Ibidem p. 140

([19]) MCCOMBIE, Elizabeth. *Mallarme and Debussy: unheard music, unseen text.* New York. 2003. p. 7

([20]) MCCOMBIE, Elizabeth. *Mallarme and Debussy: unheard music, unseen text.* New York. 2003. p. 7

([21]) SPITZER, Michael. *Music as philosophy.* Bloomington, IN: Indiana University Press, c2006. p. 231

يدعي مونيل(Monelle[22]) أن طرق التأليف والتركيب الموسيقي تستخدم التلاعب بالزمن. تتكون الموسيقى أساسًا من البدايات، والإيقاعات الغنائية، والانتقالات، والإغلاق، والدورات، والتسارع، والتباطؤ حيث يتم تمييزهم بعلامات تركيبية. يتم تحديد فهم بعض هذه السمات من خلال المتطلبات الثقافية المسبقة التي تنقل المعنى الرمزي. هناك أيضًا العديد من التقنيات التي تستخدمها الموسيقى للتحكم في الزمن. لنأخذ على سبيل المثال تقنية تكوين الأوبرا التي تساعد المستمع على تنظيم الزمن. اخترعها ريتشارد فاغنر، وقد استخدمت على نطاق واسع من قبل ديبوسي، الذي كان له تأثير كبير على عمل ملهود Milhaud. إنه المقطع المكرر leitmotive، وهو قصير يُنسب إما إلى شخصية حاضرة في تاريخ الأوبرا، أو إلى حدث معين يتكرر. تظهر هذه الفكرة في كل مرة لتمييز حضور هذه الشخصية أو هذا الحدث. إنه نموذج تسجيل شامل، والذي يستخدمه الملحن ليتم تخزينه في ذاكرة المستمع الضمني. ([23])

بالإضافة إلى ذلك، هناك فرق مهم بين الزمن الذي هو مكون من مكونات الموسيقى وما يدل عليه. يمثل هذا الأخير لحظة نفقد فيها بالضبط مفهوم زمن الساعة. يمكن أن تضيع القراءة بالطريقة نفسها، ولكن في حالة الموسيقى، يتعزز الانطباع بالتجربة الجسدية، التي لا يمكن دحضها تقريبًا من الناحية الفسيولوجية. إن المتر الموسيقى فطري وخاصيته دورية مما يسمح لها بأن تصبح وسيلة لوقف الزمن عن طريق إجباره على الانعطاف بلا حدود على نفسه لتكرار نفسه. يشكل المتر معارضة للزمن الخطي الذي لا رجوع فيه. على عكس اللغة التي لا تسمح بتعاقب الوحدات المتزامنة، فإن الموسيقى لا تكون أبدًا خطية بالكامل. بالطبع، قد يبدو أن الأحادية تقتصر على مستوى واحد فقط من التنفيذ، لكن الهارموني يتم إبرازه دائمًا ليشكل إطارًا يتم فيه تضمين كل الموسيقى. ([24])

ثانيا: عناصر اللغة الموسيقية

هذا عن الصوت الموسيقي من حيث هو سياق زماني، ولكي يكتمل فهمنا لماهية الصوت الموسيقي، ينبغي أن نحلل الشق الثاني من التعريف الذي قدمناه من قبل حينما ذهبنا إلى القول بأن الصوت الموسيقي هو سياق زماني تتآلف عناصره في صورة كلية معبرة. فيبقى إذن أن نبين هذه العناصر وكيف تتآلف في صورة كلية معبرة، وهو ما سنحاول إظهاره. تصنف عناصر اللغة الأساسية للموسيقى عادة الى ثلاثة عناصر رئيسية هي: الإيقاع والميلودي (أو اللحن) والهارموني، ويمكن أن نشير بإيجاز الى هذه العناصر على النحو التالي:-

تشتق كلمة الإيقاع rhythm في اللغات الأوروبية من لفظ rhuthmos اليوناني، وهو بدوره مشتق

([22]) Alice Karbanová, *Ibid*, P49-65
([23]) TARASTI, Eero. *Signs as Acts and Events.* p. 59

([24]) NATTIEZ, Jean-Jacques. F*ondements d'une semiologie de la musique.* p. 195

من الفعلrheein، بمعنى ينساب أو يتدفّق. وفي اللغة العربية يُرجَّح أن لفظ الإيقاع مشتق من "التوقيع"، وهو نوع من المشية السريعة؛ إذ يُقال "وقع الرجل"؛ أي مشى سراعًا مع رفع يديه. ومن المعروف أن مشية الإنسان من أهم الأصول الحيوية التي يرجع إليها الإيقاع، ولكن الأهم من ذلك هو فكرة الحركة بوجه عام؛ إذ إنها تظهر في الأصلين اللغويين العربي واليوناني معًا؛ فالانسياب حركة، والمشي بدوره حركة، وفي ذلك دليل قاطع على الارتباط الوثيق بين الإيقاع والحركة كما تشهد به اللغة ذاتها.

كانت أقدمُ التعريفات التي قدَّمها إلينا فلاسفة اليونان للإيقاع تدور حول فكرة "الحركة" تمشيًا مع الأصل الاشتقاقي للفظ، فالإيقاعات قادرة على أن تعبِّر عن أحوال النفس البشرية لأنها في أصلها حركات، شأنها شأن مختلف الأفعال التي يقوم بها الإنسان. وقد تحدَّث أفلاطون عن الإيقاع على نحوٍ يوحي بأنه يعتمد أساسًا على الحركة، فقال: "إنك تستطيع أن تميِّز الإيقاع في تحليق الطيور، وفي نبض العروق، وخطوات الرقص، ومقاطع الكلام." وظل لهذا الرأي في الإيقاع تأثيره طويلًا، حتى تحدَّث القديس أوغسطين في أوائل العصور الوسطى عن الإيقاع فوصفه بأنه "فن الحركات الجيدة". كذلك فإن كثيرًا من علماء النفس في العصر الحديث أرجعوا الإيقاع إلى مصدرٍ حركي؛ فعالم النفس الألماني "فونت" يَرُدُّ الإيقاع إلى المشي، و"ريمان" Riemenn يرده إلى نبض القلب، وبوشر يُرْجعه إلى الحركات الجسمية، وكثيرون غيرهم يُجمعون على أن الإيقاع هو قانون الحركة الطبيعية. ([25])

يتفق معظم المؤرخين على أن نشأة الموسيقى، إن كانت قد بدأت في مكان ما، فقد بدأت بضربات إيقاع ما لهذا فالجميع يعتبر الإيقاع Rythme هو أكثر عناصر الموسيقى أولية، فالصوت الموسيقي بدأ كصوت إيقاعي، فهو العنصر الأول من عناصر الموسيقى الأربعة. والإيقاع هو النبض المنتظم الذي يقاس به الزمن، أي أنه كل ما يتعلق بالجانب الزمني للصوت الموسيقي. ويمكن القول إنه تنظيم الأصوات الموسيقية المكوِّنة لأي لحن إلى وحدات زمنية متساوية، تسمى المازورة، تحتوي على وحدات متساوية من النبض الإيقاعي المتكرر.([26]) وقد يتم تقسيم النبضات داخل كل مازورة بنسب متساوية أو مختلفة، على أن يكون عدد مجموع النبضات هو ذاته في كل مازورة. وهذا الاختلاف والتنويع هو ما يعطي كل إيقاع طعمه ولونه، فإذا كان لدينا جملة مكونة من عدة درجات صوتية ووضعنا لها صيغتين

[25]() زكريا فؤاد، مع الموسيقى ذكريات ودراسات، الأساس العقلي للموسيقى الحديثة، مؤسسة هنداوي، 2017، ص38.

([26]) Joseph Delaplace, *«L'invention par le rythme. Répétition, stratification et organisation de la vitesse comme fondements structurels chez quelques compositeurs du* XXe *siècle»*, dans *Rythme*, Observatoire musical français, 2005, p. 89-100.

إيقاعيتين مختلفتين أو أكثر، فسيختلف الطابع الموسيقي لتلك الجملة اختلافاً جذرياً. ([27])

الإيقاع لا يقوم بوظيفته الكاملة ويحقق ماهيته في الموسيقى كفن جمالي إلا حينما يدخل في منظومة موسيقية يصاحب فيها العناصر الموسيقية الأخرى، أو ليصاحب اللحن على الأقل. فالإيقاع هو تنظيم لحركة الصوت الموسيقي من حيث حركته ومنتهاه. على أن الإيقاع ليس مجرد قياس لحركة الصوت الموسيقي، وإنما هو في المقام الأول إحساس بحركة الجملة الموسيقية. فنحن نفهم الإيقاع الحقيقي، فقط عندما تؤكد النغمات تبعا للإحساس الموسيقي بالجملة.

يعتبر الزمان هو لب الإيقاع الموسيقي، بل إن الإيقاع الموسيقي ربما كان أقوى عناصر الفنون كلها تعبيرًا عن الزمان.([28]) والواقع أننا حين نعرِّف الإيقاع بأنه تنظيم للحركة خلال الزمان، إنما نعني بذلك أن الإيقاع يقوم بإدخال تنظيم معيَّن على ذلك السيل المتدفق من الحركة الزمانية، بحيث نشعر في الإيقاع بأننا نتحكم على نحوٍ ما في مجرى الزمان وننظمه، بدلًا من أن ننساب معه دون وعي.([29]) وتختلف الإيقاعات من حيث زمنها، أي من حيث تتابع الضربات الإيقاعية tempo فتتراوح الإيقاعات بذلك بين السريع جدا presto والسريع allegro والبطيء adagio والبطيء باعتدال andante والبطيء باستطالة Largo إلخ، كما تختلف الإيقاعات من حيث طولها وترتيبها الداخلي.([30])

والإيقاع هو العنصر الرياضي المباشِر في الموسيقى، وهو تعبير عن النسب الرياضية في حال التتابع والحركة. والتلاعب بالإيقاع يكاد يكُون فنًا مستقلاً بذاته؛ فيستطيع الموسيقار التلاعبَ بالإيقاع حتى على الميزان نفسه داخل العمل الواحد. "الإيقاع هو الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمان؛ أي إنه هو النظام الوزني للأنغام في حركتها المتتالية. ويغلب على الإيقاع عنصرُ التنسيق أو التنظيم المطَّرِد؛ ذلك لأن الإيقاع هو تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منتظِم، على نحو تتوقَّعها معه الأذن كلما آن أوانها، فالإيقاع إذن لا يُضيف إلى اللحن جديدًا، وإنما هو تنظيم زمني لحركة اللحن، بحيث يَتناوب خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر، وعنصر إطلاق هذا التوتر وتخفيفه. وهكذا، لقد أدرك الباحثون وثوق الصِّلة بين

([27]) توفيق سعيد، جماليات الصوت والتعبير الموسيقى، مجلة نزوى، https://www.nizwa.com.

([28]) Florenne Lisa , «Rythme (musique) : par Étienne Souriau (1892-1979)», dans Anne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris. PUF, coll. « Quadrige », 2010 (1re éd. 1990) (ISBN 9782130573692), p. 1334 ;

([29]) فؤاد زكريا، مع الموسيقى ذكريات ودراسات، الأساس العقلي للموسيقى الحديثة، مؤسسة هنداوي، 2017، ص38.

([30]) توفيق سعيد، جماليات الصوت والتعبير الموسيقى، مجلة نزوى، https://www.nizwa.com.

الإيقاع الموسيقي وبين النظام الذي تسير عليه حركة الجسم وحركة الطبيعة". ([31])

إن الموسيقى لا تقوم إلا بتوأمي اللحن والإيقاع، يتكرران ويتشكلان بطرق مختلفة خلال انسياب الموسيقى، وأن أحدهما لا يقل أهمية عن الآخر، فالإيقاع يعطي الموسيقى معنى خاصاً بتكوينها وحيويتها، واللحن يعطيها معنى خاصاً بأثرها العاطفي. أبسط تعريف للحن Mélodieأنه خط من نغمات (على سلم أو مقياس موسيقي) يقود الأصوات أو يوجهها أو لحظة ذروة معينة تكون عادة قرب نهاية المقطوعة الموسيقية، وهذه النغمات ترتفع وتهبط على درجات السلم الموسيقي، يتسع مداها أو يضيق، ولكنها في كل الحالات لابد أن تبلغ بالمقطوعة الموسيقية منتهاها، ولأن الميلودي أو اللحن هو أكثر عناصر الصوت الموسيقي قابلية للتذكر. اللحن هو مجموعة من الأصوات المتتالية التي يخضع تنظيمها إلى رغبة المؤلف ويتم الاستماع إليها كنسيج واحد، أي أنه تتابع معين للنغمات بشكل مناسب يرضي الأذن([32]) ، يعتمد على العلاقة بين الأصوات من حيث الحدة والغلظ، وفرق المسافة ما بين النغمة والتالية، إلى جانب طول امتداد كل نغمة، وكل هذه الفروقات هي ما يعطي اللحن طعمه ولونه.([33])

لا يَكتفي اللحن بأن يُنظِّم ضربات الموسيقى تبعًا لشِدتها أو خُفوتها، وإنما يضيف إلى الإيقاع عنصرًا جديدًا، هو عنصر ارتفاع الأصوات أو انخفاضها Pitch. ولا شك في أن استعمال كلمتَي الارتفاع والانخفاض هو استعمال مَجازي بحت؛ إذ ليست بين الأصوات علاقةٌ مكانية من هذا النوع، وإنما المقصود بالصوت الرفيع، هو ذلك الصوت الذي تزداد سرعة ذبذباته، أما الصوت المنخفض أو العريض، فهو الذي يزداد بطء ذبذباته. والصوت الموسيقيُّ عامة يتميز بانتظام ذبذباته وثباتها، ولكنْ بين الصوت الواحد والصوت الذي يليه — ارتفاعًا أو انخفاضًا — عددٌ كبير من الذبذبات، ومعنى ذلك أن الأصوات الموسيقية تتوالى بحيث تقف الأذن في مراكزَ معيَّنة بين عدد كبير من الذبذبات التي تتدرَّج ببطء لا تميزه الأذن من تلقاء ذاتها. ومن مجموع هذه المراكز المعيَّنة التي تقف عندها الأذن يتكوَّن ما يسمَّى بالسُّلَّم الموسيقي.

ومن الواضح أن السلم يختلف من نظام لحني إلى آخر، فهو في الموسيقى الغربية غيرُه في الشرقية، غيرُه في الموسيقى البدائية. وإذا بدا للناس أحيانًا أنهم لا يستسيغون من الألحان إلا ما صيغ في السلَّم المألوف لديهم، واعتقدوا بعدئذٍ أن ما عداها من الألحان غير مقبول للأذن البشرية بوجه عام فما ذلك إلا بتأثير التعود، الذي يكيف حساسيتهم الفنية تبعًا للنظام الصوتي الشائع لديهم. وفي اللحن تتوالى الأصوات ارتفاعًا وانخفاضًا، وتكون للمؤلف الموسيقيِّ حرية التنقل بها كما يشاء، غير أن هذه الحرية ليست مطلقة، بل تقيدها بضعة قيود، منها مثلًا أن الصوت الذي يمثل قاعدة السلم أو

---

[31]) (https://izif.com

([32]) https://www.lire-les-notes.com/definition-melodie.html.

([33]) http://www.cosmovisions.com/musiMelodie.htm

قراره Tonique هو أهم الأصوات، وهو الذي يرتد إليه اللحن في آخر الأمر، حتى تُحسَّ الأذن عندئذٍ بأن اللحن قد انتهى نهايته الطبيعية. ([34])

تبدأ الألحان وتنتهي من درجة معينة تحدد مقام اللحن، وتبقى هذه الدرجة هي النغمة السائدة التي تعطي للحن الهوية الخاصة به ينطلق من مركز لابد أن يعود اليه ويسمى بمقام الأساس. وفي الحركة اللحنية لأصوات متتابعة متآلفة يشعرنا اللحن بالاتجاه نحو غاية أو إشباع معين يبلغ ذروته عند العودة لمقام الأساس. ومن هنا أيضا يمكن أن نلاحظ أهم خاصية يتميز بها اللحن، وهي القدرة على التأثير الانفعالي والعاطفي، ولذلك يقال، إذا كانت فكرة الإيقاع مرتبطة في خيالنا بالحركة الفيزيقية، فإن فكرة اللحن مرتبطة بالانفعال الذهني.

ومن خصائص اللحن أنه ينشأ من "تيمة"، أي من فكرة موسيقية رئيسية تتنامى وتتشعب عبر مسار اللحن كله. وهذا القيمة التي تولد أحيانا في اندفاعة فريدة، تشبه – فيما يلاحظ الممارسون للإبداع الموسيقي داخلية لحنية توحي بمدلول معين، ثم تنمو وتتكاثر عضويا بفضل القوة الدافعة فيها"([35])، وبهذا المعنى يمكن القول بأن القيمة هي أصل وحدة اللحن، وهي أيضا أصل تنوعه بقدر ما فيها من خصوبة تسمح بهذا التنوع. ويبقى أن نشير هنا إلى أن اللحن يتم تأليفه بطرائق متعددة وفقا لقواعد موسيقية مختلفة، ومع ذلك فإن هناك بوجه عام نمطين أساسيين للبناء اللحني هما: اللحن ذو الصوت المتجانس homophoniqueوهو اللحن الذي يتمثل فكرة لحنية رئيسية واحدة مع مصاحبات لها من قبيل التراكيب الصوتية، واللحن ذو البناء متعدد الأصوات polyphoniqueأو متقابل الأصوات contrepointalحيث نجد خطين لحنيين هامين أو أكثر يسيران معا في تآلف في نفس الوقت. وهذا الطابع الأخير للبناء الموسيقي يقودنا إلى عنصر الهارموني. ([36])

وفي القرن العشرين ظهر خلاف بين الباحثين في تفسير تركيب اللحن الموسيقي، فقد صاغ الباحث "ثيودور ليبس" Lippis نظرية يفسر بها التركيب الكلي للحن الموسيقي، وفيها يري أن بناء اللحن الذي يتألف من عناصر نغمية مختلفة، لكي يكون لحناً، لابد أن توجد فيه نغمة واحدة تُسمي النغمة المركزية، ولابد لباقي العناصر في اللحن أن تنتظم حول هذه النغمة المحورية أو المقامية (Tonalité). أما العالِم الألماني م.ماير M.Meyer، فقد عارض هذه النظرية في مقال نُشر له عام 1904، فيرى أن اللحن وحدة في ذاته، ولا يتطلب بالضرورة وجود نغمة مسيطرة ونغمات تابعة، وفسر ذلك بأننا ندرك ببساطة العلاقة بين النغمات التي تؤلف اللحن. إذا كان اللحن هو العلاقة بين

[34]() زكريا فؤاد، التعبير في الموسيقى، مؤسسة هنداوي، 2017، 22-23.

[35]() الشوان عزيز، الموسيقى تعبير نغمي ومنطق (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986) ص 44.

([36]) توفيق سعيد، جماليات الصوت والتعبير الموسيقى، مجلة نزوى، https://www.nizwa.com.

النغمات المتتابعة، والتي تكوّن المسافات والفروقات ما بينها طعم ولون اللحن، فالهارموني هي العلاقة بين النغمات المتزامنة، أي النغمات التي تصل الأذن في ذات اللحظة، والتي تكوّن المسافات والفروقات ما بينها إما توافقاً عذباً أو تنافراً مقصوداً وما بينهما.

الهارموني أكثر عناصر الصوت تعقيدا، ففي حين أن الإيقاع واللحن قد انبثقا من الحس الجمالي الأولي لدى الإنسان بطريقة فطرية متصلة بالطبيعية أو تلقائية، فإن الهارموني من المبتكرات الحديثة إذا ما قورن بالعناصر الموسيقية الأخرى، كان نتاجا لتصورات عقلية خالصة، لا مصدر له إلا الموسيقى نفسها. فمن المسلَّم به تاريخياً أن الإيقاع هو أول نشأة الموسيقى، ويليها اللحن، لأنه إذا كان الإيقاع متصلاً في ذهننا بالحركة الطبيعية فإن اللحن يصاحبه بفكرة تتصل بالشعور.

أما الهارموني فقد نشأ تدريجياً أنجبه العقل البشري ابتكارا. تُعرف الهارموني بأنها علم توافق الأصوات، حيت يتم تركيب تكوينات رأسية، أي مكوّنة من نغمات متزامنة، بخلاف اللحن المكوّن من تكوينات أفقية، أي توافقات متتابعة، وهي تآلفات تتكون أبسطها من نغمتين إثنتين أو ثلاث أو أربع، وتزداد تعقيداً بازدياد عدد النغمات. والمتتبِّع لتيار الموسيقى الغربية، يجد أنه بينما كانت الموسيقى تُولي أكبر اهتمامها للَّحن في القرن الثامنَ عشر والنصفِ الأول من القرن التاسع عشر، فإن اهتمامها قد تَحول تدريجيًّا إلى التوافق الصوتي، حتى إن كثيرًا من مؤلفي أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، لم يَعبئوا بأن تكون موسيقاهم لحنيَّة، وكان العنصر الأساسي لديهم هو التوافقَ الصوتي، والمَثَل الواضح في هذا الصدد هو موسيقى ديبوسي Debussy.

وأساس التوافق الصوتي هو إيجاد الانسجام بين صوتين أو أكثرَ في وقت واحد، بينما اللحن أصواتٌ منسجِمة متعاقبة. ومع ذلك، فدراسة التوافق الصوتي لا تكتفي بالعلاقات بين مجموعة الأصوات التي تُعزَف في آن واحد فحَسْب، بل لا بد أن تُعنى بالعلاقات بين هذه المجموعات ذاتها بعضها وبعض، وتُنظِّم طرق الانتقال من الواحدة إلى الأخرى، حتى لا ينتهيَ اللحنُ مثلًا بتوافق صوتي يبعث إحساسًا بالتوقع والانتظار، وإنما يمهد مثلُ هذا التوافق السابق لتوافق آخر يبعث إحساسًا بالاكتفاء والراحة. ومع ذلك، فجميع القواعد التي تتحكم في التوافق قابلة للتغير، إذ يضيف إليها التطورُ الموسيقيُّ إضافاتٍ جديدةً على الدوام، بل يسعى في بعض الأحيان إلى هدم نُظم التوافق القديمة من أساسها.([37])

والهارموني هو العلم الموسيقي المختص بالقواعد التي بمقتضاها يتم تحقيق توافق صوتي بين صوتين مختلفين أو أكثر يسمعان في نفس الوقت، لكل منهما خصائصه الصوتية الخاصة. ومن هذه القواعد ما يتعلق بالتوافق والتنافر الصوتيconsonance et dissonance، ومنها ما يتعلق بالتراكيب الصوتية التي تؤكد الإيقاع وتضفي على

[37]() زكريا فؤاد، التعبير في الموسيقى، مؤسسة هنداوي، 2017، ص 23.

اللحن عمقا بحيث يبدو مجسما، ومنها ما يختص بأساس أساس المقام centre tonalوعملية تغيير مقام اللحنmodulation، حينما يحدث تغيير للمقام الأساسي الذي بدأ منه اللحن واتخاذ مقام جديد، ثم عودة مرة أخرى إلى المقام الأصلي. وقصارى القول إن علم الهارموني قد نشأ كضرورة موسيقية.

الهارموني الموسيقيّ في ماهيته الأصيلة، ائتلاف متزامِن حادث في سياق التتابع الزمني، لا يحدث إلا في الموسيقى، خصوصيته هو العنصر التزامني، وبالتالي هو إسهام ربما أكبر مِن إسهام الحركة في إنتاج المكان. والمعنيّ هنا بإنتاج المكان إنتاج خاصية (التزامن) Synchronie التي يختلف بها المكان عن الزمان؛ إذا كان ما يميز الزمان عن المكان هو (التتابع) Diachronie. الهارموني يجعل اللحن، الذي يحدث في زمان، يقع في مكان، ينبسط اللحن من اليسار إلى اليمين على المدونة الموسيقية أفقيًا وينقبض في توافق Accord مِن أعلى إلى أسفل على المدونة نفسها رأسيًا. وباختصار يمكن التعبير عن الهارموني بأنه لحن يحدث في لحظة واحدة، أو بالأحرى يقع في نقطة واحدة. وما يكمل معالم خصوصية الهارموني أنه يمكن اعتباره (عِلمًا للشعور)؛ فكل توافق يعبر عن نوع محدد تمامًا مِن المشاعر، وهو شعور قابل لإعادة الإنتاج، بمعنى أننا نستطيع فحص وتحليل الشعور البشري عن طريق عزف الهارموني على آلة هارمونية كالبيانو.

هذه العناصر الثلاثة للصوت الموسيقي هي إذن ما ينبغي أن يتم تشكيله في مركب واحد منسجم، حتى يكون للموسيقى تأثير جمالي. فكل نغمة ليست لها أي دلالة جمالية بمفردها، وإنما تستمد دلالتها من الوظيفة التي تؤديها داخل الكل، أي من وضعها داخل مجال إدراكي سمعي متصل. وهذا هو السبب في أن أي تغير يحدث في العلاقات الزمانية الكائنة بين النغمات (كأن يحدث تغيير في سرعة العزف، أو في تنفيذ الحركة الموسيقية) يكون كافيا لتغيير دلالة اللحن وتأثيره الجمالي. وهذا هو أيضا السبب في أن نفس الأصوات الموسيقية أو النغمات – حتى نغمات القيمة اللحنية البسيطة وحدها – يمكن استخدامها في تركيب وسياق زماني آخر لا يخلو فحسب من أي تأثير جمالي. ([38])

ثالثا: المقاربة التماثلية للغة الموسيقية

كان ينظر إلى العلاقة المفترضة التي تجمع الموسيقى باللغة على أنها ظاهرتان صوتيتان، فقد كانت العلاقات التي تربطهما موضوع العديد من التأملات الفلاسفة كما يرددها اليوم الباحثون. إن فكرة المقارنة أو حتى تقريب الموسيقى من اللغة ليست جديدة، نتحدث مثلا عن "التركيب الموسيقي" أو "الجملة الموسيقية" أو "الاقتباس" أو حتى "الحوار بين الآلات" ونتحدث عن لغة لتحديد أسلوب الكتابة للملحن. بشكل عام، يشكل الاستعمال الاستعاري للغة جزءًا من المفردات الموسيقية عندما نتحدث عن الأنظمة التوافقية وعن

([38]) توفيق سعيد، جماليات الصوت والتعبير الموسيقى، مجلة نزوى، https://www.nizwa.com.

اللغة المقامية أو اللامقامية أو المتعددة الأصوات أو الديوانية، لكن المقارنة لا تتوقف عند هذا الحد.

لقد تم بالفعل مناقشة العلاقة بين الموسيقى واللغة على نطاق واسع. ولكن بالنظر إلى الأهمية عذه القضية المتعلقة بالتصورات اللغوية ضمن التأملات الموسيقية، يبدو أنه من المثير للاهتمام إعادة طرح السؤال من جديد. وتجدر الإشارة، علاوة على ذلك، إلى أن مسألة هذه المقارنات غالبًا ما يتم تناولها قبل كل شيء من النموذج الضمني للموسيقى المقامية. ومع ذلك، لابد من توسيع نطاق التفكير مع الأخذ في الاعتبار أيضًا المشكلات التي تطرحها بشكل خاص مسألة الحداثة في الموسيقى، والتي غالبًا ما تنحرف عن هذا النموذج وكذلك التناول بشكل أوضح للمعاني المختلفة التي تغطيها هذه الروابط مع اللغة. إذا كان من السهل تقريب الموسيقى من اللغة، فليس بالضرورة أن يفهم الجميع نفس الشيء وراء هذه الصورة.

تم استخدام مفهوم اللغة لكي نأخذ بعين الاعتبار بعض الخصائص التعبيرية التي تنسب إلى الموسيقى نظرا لأن الموسيقى تحمل معاني، وهذا يوافق التصور اللغوي، فالملفوظ يبقى النموذج المرجعي الدلالي، الرجوع إليه يقربنا من الموسيقى، خاصة وأن تاريخ الروابط بين الاثنين قد رسخ إلى حد كبير هذا النوع من التقارب على المستوى الثقافي، نظرا لأن للموسيقى بعض التشابهات البنيوية مع اللغة. ولكن هل ما زالت الموسيقى تشتغل كلغة وهل يمكن التفكير خارج مرجعيات النموذج اللساني؟ وما هي أوجه التقارب والتشابه بين الاثنين؟ وما هي الاختلافات الجوهرية بينهما؟

التعريف الأساسي للغة الذي تبناه "تشومسكي" و"ميلر" هو أن اللغة هي مجموعة، محدودة أو غير محدودة، من جمل منتهية في الطول مبنية عن طريق التسلسل من مجموعة محدودة من العناصر. من ناحية أخرى، حاولت السيميولوجيا الموسيقية تطبيق نماذج لغوية في تحليل الموسيقى. وبالتالي، فإن عالم الموسيقى مدعو إلى تحديد العلاقات المماثلة بين الوحدات اللسانية والبنيات الموسيقية التي ستشكل لاحقًا العناصر الأساسية لتطوير نموذج معياري متبادل بصرامة. يتضمن هذا أولاً أخذ العبارة اللفظية على أنها تناظرية لـــمقطع موسيقي مكون من عدة وحدات أو أنماط. بعد ذلك، يعمل الباحث على توسيع مفهوم التسلسل ليشمل علاقات التزامن المرتبطة بالانسجام وعلاقات الطباق (contrapuntiques). ([39]) الحديث عن الموسيقى كلغة أي كنظام من علامات صوتيّة، يعني أن لها خصائص شكلية تركيبية كالنحو، وهذا يدفعنا إلى السؤال الأهم: هل اللغة والموسيقى يشتركان في عديد من الأمور، ولكن بينهما أيضًا عديد من الفوارق؟ هل المقاربة اللسانيّة للموسيقى تتيح لنا الكشف عن الجوانب الثلاثة الأساسية للسانيات في الموسيقى: الصوت Phonologieوالتركيب Syntaxe والدلالةSémantique؟

"تقدم الموسيقى تشابها مع اللغة. [...] ولكن لا يجب الخلط بينهما. تشابه الموسيقى مع اللغة يؤدي إلى قلب

([39])Wael Samoud, *Op.Cit.*

المشكلة ولكن أيضا إلى الغموض. أي شخص يأخذ الموسيقى حرفيا باعتبارها لغة سيضيع".([40]) بعيدا عن المقارنة الحرفية ([41])، يمكن أن يأخذ مصطلح "اللغة" في معنى أوسع، ويطبق بشكل استعاري على أنظمة أخرى غير لغوية، فحين تستخدم في سياق التفكير الموسيقي، ليس من الضروري تسليط الضوء على الترابط الفعال مع النموذج اللساني، ولكن استخدام مصطلح "اللغة" كاستعارة ليس سوى توضيح بعض الجوانب الموسيقية على وجه التحديد. هناك معاني مختلفة يغطيها مصطلح "اللغة"، حيث يؤدي استخدامه في بعض الأحيان إلى تقليص معناه في جانب معين، البعد الدلالي، أو الخطابي، أوالنحوي، أو الصوتي أو وظيفته التواصلية... هذا النوع من التقليص متكرر للغاية خاصة مع المكون الاتصالي، على الرغم من أن هناك دائمًا مشكلة في النظام اللساني، إلا أن هناك تحولًا ذهنيًا في علم الدلالات ركز على الجانب الاتصالي.

إذا تم استخدام الكلمة لتعيين شكل من أشكال الاتصال، فمن الممكن استخدامه لتعيين أنظمة اتصال أخرى غير اللغة اللفظية، ولذلك نرى توسعاً استعاريا لمعنى الكلمة، وعلى العكس من ذلك، في حالات أخرى، لا يجب الخلط بين المصطلح ومفهوم الاتصال. يفكر المرء على وجه الخصوص في أدورنو Adorno، الذي يدرك أن للموسيقى خاصية لغوية معينة، لكنه يرفض أي فكرة كتواصل. يتأرجح الباحثون في اللسانيات وسيمياء الموسيقى بين ثلاث فرضيات أساسية. تكون كل منها بمثابة نقطة انطلاق لتأسيس نظرية لسانية َموسيقية: تفيد الفرضية الأولى ([42]) أن المقاربة اللغويّة الموسيقيّة تتيح لنا الكشف عن الجوانب الثلاث الأساسية للسانيات في الموسيقى، وهي جوانب لغويّة بالأساس: الصوت Phonologie والتركيب Syntaxe والدلالة.Sémantique

تختص الفونولوجيا بالمستوى الصوتي، البناء الصوتيّ اللغويّ أو الموسيقيّ، ويقتصر مجالها على تحليل العناصر الصوتية لهذين النظامين. ويعنى التركيب Syntaxe بمستوى أعلى، فهو يعني في اللغة بالنحو الذي تتراكب وتنتظم فيه الكلمات المفردة (التي تتألف في المستوى الصوتي من فونيمات) بعضها ببعض لتكوّن جملًا، وفقرات، ووحدات أكبر. ويُفرِد التركيب تحليلاته لعناصر هذا المستوى، كمواقع الأسماء والصفات والأفعال من الجمل. وفي ظل هذا التعريف للتركيب يرى بعض اللسانيون استحالة فصل التركيب عن مبحث المعنى أو الدلالة.Sémantique يشير التركيب الموسيقيّ إلى العملية التي تنتظم بها الأصوات/النغمات الموسيقية المفردة لتكوّن لحنًا أو جملة، أي تسلسل زمنيّ معين.

([40]) ADORNO Theodor, W. (1982). «Fragment sur le rapport entre musique et langage». Dans *Quasi Una Fantasia.* Paris: Gallimard, P3.

([41]) Frédérick Duhautpas, Au-delà du modèle linguistique entant que paradigme structurel et expressif de la musique: *Perspectives esthétiques, historiques et socioculturelles.* https://www.musicologie.org/publirem/au_dela_du_modele_linguistique.html

هذه السمة الزمنية تخص الموسيقى أكثر مما تخص اللغة، ذلك أن في اللغة لا تكون "الوحدات الأكبر" التي هي نتاج تراكب عناصر كالكلمات، زمنية بالضرورة. فالكلمات على نقيض النغم، تعكس تصورات (وهذا من ملامح صلة التركيب بالدلالة)، ولا شاهد حتى الآن على زمنية الأخيرة. إن التركيب الموسيقيّ يشترك مع نظيره اللغويّ في وجود تراتبية رأسية لعناصره.

هذه المقدرة الإدراكية على التركيب والمعرفة الضمنية بمبادئه، أيّ "البناء التراتبي للأشياء" تتشاركها اللغة مع عديد من الأنشطة الإنسانية الأخرى التي تتضمن أفعال النَظم والتركيب والبناء، منها الموسيقى. لكن التركيب الموسيقيّ يختلف تمامًا عن التركيب اللغويّ وإن كانا يتشاركان نفس العمليات الإدراكية. إننا لا نجد في الموسيقى "أفعال" أو "حروف جر" أو "جملة إسمية" أو "جملة فعلية" موسيقية مثلًا، كما نجد في التركيب اللغويّ. وأن البحث عن المعادل لأي منها في اللغة الموسيقية أمر لا طائل منه. ([43]) كما أنه من الواضح أن النحو أو التركيب الموسيقي لا يتعامل مع وحدات أو مقاطع لفظية كما في اللغة، وهذه من الفوارق الأساسية، بل أن التركيب الموسيقي يبحث في مبادئ وطرق تركيب النغم وفقًا لقواعد التركيب الهارموني والتركيب الإيقاعي، واللحن كما أسلفنا هو الوحدات الأولية في الموسيقى. غالبًا ما يستخدم مصطلح "اللغة" فيما يتعلق بأنظمة الكتابة الموسيقية. تشكل هذه الأنظمة مجموعة من القواعد التي تحكم كتابة الموسيقى تشبه إلى حد كبير بنية اللغة. ومن خلال هذا القياس يتحقق هذا التقارب.

وتفيد المقاربة الثانية ([44]) أنه لا وجود لمثل هذه الجوانب تمامًا في الموسيقى، كما هي بمعناها اللسانيّ–اللغويّ، وأن ما نجده في الموسيقى أمر يختلف تمامًا، بحيث يمكن تعريفه في إطار جهاز مفاهيميّ آخر، ويمكن كذلك مقاربته بحذر، وعلى سبيل استعاري، مِع نظيره اللغوي. وفي ظل قيام هذه الفرضية، حتى مع ثبوت فرضية وجود سلف مشترك بين الموسيقى واللغة، تضحى اللغة والموسيقى، رغم ذلك، لكل منها نظامه النحويّ الخاص. ([45]) تهدف هذه المقاربة إلى أن تكون أكثر دقة وأكثر مرونة مقارنة بالنموذج اللساني، يعتبر هذا النهج أن الموسيقى وسيلة تعبير لها طريقتها الخاصة في التعبير عن نفسها و "لا يمكن مقارنة قواعدها وتركيبها بقواعد اللغة، على الرغم من جميع أوجه التشابه التي يمكن أن تقربها أحيانًا وتوضح بعض الظواهر التعبيرية.([46])

إن استخدام مصطلح "اللغة" لا يجعل موازاة صارمة للمعنى اللغوي للمصطلح. يعين هذا المصطلح قبل كل شيء بناء موسيقي أو بشكل أكثر دقة نظام كتابة مرتبطة بنظرية تركيبية. إن الحديث عن "اللغة الموسيقية" بهذا المعنى لا يعني بالضرورة أنها مفهومة من حيث الدلالات، وبالتالي يمكن استخدام استعارة اللغة بنفس السهولة من منظور شكلي بحت

([43]) حنّا فادي، المرجع نفسه.

([45]) المرجع نفسه.

([46]) Duhautpas Frédérick, *Ibid*

دون تضمين اعتبارات معبرة.([47]) إننا مع الدلالة نصل إلى مستوى أعلى وأكثر تعقيداً في موضوعه وإشكالاته من الصوت والتركيب. إن قضية الدلالة بصفة عامة، بما فيها دلالة العمل الموسيقي، قديمة قدم الفكر. وكانت الإشكالية الأساسية في هذا المضمار: هل في وسع العمل الموسيقيّ التعبير عن أي دلالة/مضمون؟ إذا كان الأمر كذلك، هل ينبغي للموسيقى التعبير عن معان محددة؟

إن معنى العمل الموسيقي عائم، يستحيل القبض عليه، تختلف نظريات المعنى في الموسيقى كما في اللغة. في سياق المقاربة اللسانية للموسيقى لا ينبغي أن نخلط بين السؤال عن معنى العمل الموسيقي والسؤال عن معنى جملة ما، فالدلالة الموسيقية تختلف تماماً عن الدلالة اللغوية، ولا يوجد في الموسيقى معنى أو إحالة بالقصد اللغوي والمنطقي لهذين المفهومين، وبذلك لا وجود لأحكام أو قضايا موسيقية، نفترض أن الموسيقى تقول شيئاً ولكنّا لا ندري ما هو بالضبط، ويصبح سؤال ماذا تعني الموسيقى لا معنى له، ذلك أن الدلالة الموسيقية la sémantique musicale تختلف جوهرياً عن الدلالة اللسانية la linguistique sémantique حتى ولو اتفقت الموسيقى مع اللغة، في عدد من الجوانب.

أما المقاربة الثالثة([48]) فهي أكثر جذرية، على الرغم من أنها لا تستبعد الاعتبارات التعبيرية للموسيقى، إلا أنها تميل إلى رفض المقارنة مع اللغة لصالح مفهوم تعمل فيه الموسيقى كرمز والتركيز على الاختلافات الجوهرية بين الموسيقى واللغة. أشار "بيريو" في هذا الصدد: الموسيقى ليست لغة. إذا فحصنا اللغة بمزيد من التفصيل، نجد أشياء كثيرة لا مثيل لها في الموسيقى، فاللغة لها عنصر منطقي دال يختلف عن وظيفته التمثيلية، أما في الموسيقى لا يمكنك التمييز بين مستواها العميق ومستواها السطحي، ولا يمكنك الفصل بيت الدال والمدلول، هذه مشكلة كبيرة عند محاولة مقارنة اللغة والموسيقى. رفض العديد من الملحنين المعاصرين التماثل بين اللغة والموسيقى ([49])، وهذا ما عبر عنه غزيناكيس Xenakis: الموسيقى ليست لغة وليست رسالة. [...] إذا فكرنا حقًا في ماهية الموسيقى، فهذا هو الأمر الذي يستعصي على تعريف اللغة وإذا أردنا تطبيق تقنيات اللسانيات، أعتقد أننا مخطئون، لن نجد شيئًا على الإطلاق، أو القليل جداً من الحشو.

الفارق الأساسي بين اللغة والموسيقى بما هي أصوات، أن اللغة عادةً ما تُستعمل عدة استعمالات، فهي وسيلة للتواصل، ومستودعٌ خبريٌ لكل ما يمكننا إصداره من تقريراتٍ بشأن الواقع. كما أن للغة جانب جماليّ أيضًا، أما

([47]) Duhautpas Frédérick, *Op.Cit.*

([48]) MUHLER Theo et BERIO Luciano. (1997). « Music is not a solitary Act. Conversation with Luciano Berio ». *Tempo, New Series, 199*, p. 16-20

([49]) LYON Raymond et XENAKIS Iannis. (1974). «Propos impromptu». *Courrier Musical de France* (48), p. 130-133.

الموسيقى تتمثل في الجانب الجمالي وحده. وإن كان هذا الجانب الجماليّ في الموسيقى مختلفًا عن نظيره الجماليّ اللغوي. في نهاية المطاف([50]) ، ليس من الخطأ أن نقول إن للموسيقى أوجه تشابه معينة وقرابة مع اللغة، صحيح أن للموسيقى غالبًا روابط وثيقة مع النموذج الشفهي بسبب الروابط التاريخية التي نسجتها معها، ولكن في سياق الموسيقى المقامية، على وجه الخصوص، غالبًا ما تسترشد بمفاهيم مختلفة للتعبير بالمفاهيم اللغوية والتواصلية، لذلك يبدو من الضروري مراعاة الاختلافات المحددة، خاصة عندما ننوي معالجة مشكلة غامضة مثل التعبير في الموسيقى. تعمل الموسيقى بشكل مختلف عن النموذج اللغوي، إذا كان باستطاعتنا التحدث عن اللغة والموسيقى، فهي فوق كل شيء بمعنى استعاري.

يقدم بارت تماثلا بين النص الأدبي والنوطة الموسيقية([51]). في الأول، يتوافق تقطيع المركب اللغوي مع تقطيع تدفق الصوت إلى موازين في المدونة. ([52]) تشبه الموسيقى اللغة لأن كلاهما في القاعدة عبارة عن تسلسلات زمنية للأصوات المفصلية التي ليست مع ذلك، مجرد أصوات بسيطة، لأنها تعبر عن شيء بشري عميق. يمكن أن يكون لتتابع هذه الأصوات طابع منطقي قد يكون صادقا أو كاذبا. تعطي اللغة والموسيقى ملامح ملموسة في اللحظة الحالية المعاشة. ([53]) يضيف سبيتزر Spitzer أنه إذا كانت المادة أي الصوت في حد ذاته، فهو لا يتضمن أكثر من صفات ذات طبيعة فيزيائية، فلا يمكن أن يكون له صفة جمالية. لكي يكون الصوت فنًا، يجب أن يأخذ وظيفة دلالية، ولا يكفي مجرد وجوده. ([54])

العلاقة السيمائية بين الموسيقى واللغة غير متكافئة، ذلك أن الدلالات التي تسببها الموسيقى غير محددة بالرغم من أن البنيات الاندماجية الداخلية لنقل المعنى ذات أهمية. من ناحية أخرى، يمكن للبنى اللسانية أن تعزز المعنى، لكنها لا تستطيع نقله إذا كان المحتوى الدلالي محذوفا. يتم تحديد المواضعات اللغوية، وكذلك تلك الخاصة بالموسيقى، من خلال الظروف التاريخية والاجتماعية والجغرافية. ([55]) من

([50])Duhautpas Frédérick*, Ibid*

([51]) Alice Karbanová Le langage et la musique – la création du sens dans l'œuvre de Darius Milhaud. Vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Kyloušek, Csc. Bratislava 2017. P49-65

([52]) MCCOMBIE, Elizabeth. *Mallarme and Debussy: unheard music, unseen text.* New York. 2003. p. 12

([53]) Ibidem p. 14

([54]) SPITZER, Michael. *Music as philosophy.* Bloomington, IN: Indiana University Press, c2006. p. 255

([55]) SPITZER, Michael. *Music as philosophy.* Bloomington, IN: Indiana University Press, c2006. p. 232

المفترض أن التقارب مع اللغة يحدث بسبب المظهر التواصلي للموسيقى ولأن البنيات كليها منظمة بطريقة منطقية. تميل العقلانية البشرية إلى إجراء هذا التماثل، إلا أن لغة الفنون هي في الغالب تعتمد مرجعية ذاتية.

قدم النصف الأول من القرن العشرين للفنانين بيئة مواتية للتقارب بين الموسيقى واللغة.([56]) حتى أن Milhaud "ملهود" كان مسروراً بتأليف أوبرا قصيرة للغاية مقارنة بعادات فاغنر في ذلك الوقت، والتي كانت تتناول في معظمها الموضوعات الخفيفة. لا يعتمد تأليف "ملهود" Milhaud الدرامي على القيمة المعزولة للكلمة ولكن على المعنى العام للنص. علاوة على ذلك، كانت الطريقة المفضلة لأتباعه: البحث عن التعبير الشعري لنص ما، لا يقتصر فقط على إعطاء موسيقى مرادفة لموسيقى هذا النص أو لوزن مقطع، فهو يتألف قبل كل شيء من إلقاء الضوء على معناه، وإعطاء امتداد صوتي ومادي لما يعبر عنه"([57]).

ثم لعبت الموسيقى دوراً حاسمًا في نقل معنى النص المكتوب. من ناحية أخرى، حاول "ملهود" Milhaud إبراز الكلمات في المنوطة الموسيقية التي استخدمها في أوبراه. علاوة على ذلك، ذهب "تراستي" Tarasti إلى حد القول إن الشكل الصوتي للغة الفرنسية تم إظهاره في الموسيقى، حيث يتكيف اللحن مع الصفات التعبيرية للغة. ([58]) أما بالنسبة للشعر، فكانت له علاقة قوية خاصة بالموسيقى، سواء كانت تراجيديا القديمة أو الأغنية الفرنسية في العصور الوسطى أو الشعر المهدب أو الرومانسي.

يشير "ماكومبي" MCCOMBIE إلى أن الموسيقى كانت تُعتبر في البداية أدنى من الأدب، ولكن بفضل الفلاسفة ارتفعت مكانتها بمرور الزمن خاصة مع المقالة الشهيرة عن "أصل اللغات" التي كتبها روسو والتي أعطى من خلالها قيمة عالية للموسيقى. ([59]) فقد مر الاثنان بمراحل من التنافس المتبادل، حيث كان أحدهما يطمح إلى التفوق على الآخر، بينما كان يحاول واحد تقليد أحدهما الآخر. تتجلى رغبة الشعر في الاقتراب من الموسيقى قبل كل شيء في القصائد حيث يبرز الشاعر إيقاع أشعاره. يبدو أن هذا النوع من الشعر مستثمر في الموسيقى. في الواقع، إذا كانت القيمة الدلالية للكلمات المضمنة في البيت الشعري تلعب دوراً أدنى مقارنةً بالإيقاع وجودة الصوت، فإن اللغة تتصرف بطريقة

([56]) Karbanová Alice Le langage et la musique. P49-65

([57]) FLAŠAROVÁ, Jolana. Jean Cocteau et le groupe des Six. Brno, 2012. p. 175

([58]) TARASTI, Eero. *Myth and music.* The Hague: Mouton, 1979. p. 286

([59]) MCCOMBIE, Elizabeth. *Mallarme and Debussy: unheard music, unseen text.* New York. 2003. p. 1

موسيقية أكثر من كونها لسانية. ([60]) تشترك الموسيقى أيضًا في سمة مميزة أخرى مع الشعر، إنها لا تدخل في فضاء القصدية ولا تقول بغموض ما يمكن أن تقوله كلمة أخرى صراحة.([61])

فيما يتعلق بترجمة الشعر، يجب أن يحترم ليس فقط المحتوى الدلالي ولكن وقبل كل شيء جانبه الموسيقي الذي يمثل وسيلة أساسية للتعبير الدقيق عن المعنى. ([62]) في بداية القرن العشرين، أصبح النص قريبًا أكثر فأكثر من الموسيقى. تظهر روابط معينة بين التركيب الأدبي والموسيقي ولوحظ غياب علامات الترقيم في شعر بعض الشعراء مثل أبولينير Apollinaire أو سوندرارس Cendrars، وحذف خطوط الموازين في بعض المدونات الموسيقية. إن تقنية تعدد النغمات، التي أحبها ملهود Milhaud كثيرًا، تشبه إلى حد كبير تزامن الشعر la simultanéité de la poésie.([63]) يضيف "بيتريلي" Petrilli تشابهًا آخر بين الموسيقى والشعر حيث يأخذ هذا الأخير في الاعتبار أيضًا الزمن الذي لا يتبع التطور الخطي. هذه العناصر لا ترتبط بالضرورة بطريقة تقليدية ومنطقية. ([64])

إن إعطاء معنى للقصيدة مقيد بحقيقة أن الكلمة لها معنى رمزي أدبي أساسي، في حين أن العمل الموسيقي قادر على قبول كل المعاني المنسوبة إليه، حيث لا يستطيع المرء أن يعطي للوحدات الموسيقية معنى حرفيًا. ([65]) نظرًا لأن المعنى الموسيقي غير متاح للعقل البشري، نحاول البحث في الموسيقى عن وضع تصويري يمكن العثور عليه في أنواع أخرى من الفن. وفقًا لإيجفليسي Ujfalussy، تمثل اللغة والموسيقى فرعين من الحياة الإنسانية للتواصل الصوتي حيث تتوافق اللغة مع التمثيل المفاهيمي للعالم الموضوعي. ([66]) مثل اللغة، الموسيقى هي جزء متأصل من وعي هوية مجتمع ما. ومع ذلك، كان دور الموسيقى دائمًا هو نفسه، الوصول إلى مناطق

([60]) Ibidem p. 3
([61]) Karbanová Alice Le langage et la musique – la création du sens dans l'œuvre de Darius Milhaud. Vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Kyloušek, Csc. Bratislava 2017. P49-65
([62]) https://plato.stanford.edu/entries/schleiermacher/
([63]) FLAŠAROVA, Jolana. *Jean Cocteau et le groupe des Six.* p. 202, 203
([64]) PETRILLI, Susan. To Say Music as a Way of Defending Oneself from Time, Music and Language in Jankélévitch. in ED. BY KRISTIAN BANKOV. Sing theories in use: EFSS 2003. Sofia: New Bulgarian University, 2004. ISBN 9545353783. p. 167
([65]) Ibidem p. 170
([66]) UJFALUSSY, J. *The Role of Music and Song in Human Communication.* p. 6

اللاوعي التي تجعله قويًا للغاية، على عكس اللغة التي يتمثل هدفها الأساسي في التواصل.

اللغة تجعل التعرف على العالم ممكنًا وتسمح لنا بالتفكير بعبارات مجردة، وبالتالي فهي تلعب دورًا مهمًا في تحرير الفكر. تمثل اللغة، وكذلك الموسيقى، سمات إنسانية فريدة، يعتمد الفكر البشري بشكل أساسي على اللغة ويتم تحديده بواسطتها، حتى أن "شلايرماخر" يؤكد أن الفكر مطابق للغة. يعتبر النظام النحوي للغة معينة أيضًا مسؤول جزئيًا عن طبيعة المفاهيم التي يعبر عنها. فهناك اختلافات لسانية ومفاهيمية هائلة بين الناس. ([67]) على عكس اللغة، لا يمكن استخدام الموسيقى لنقل معلومات محددة،([68]) الممارسة الموسيقية مقيدة بقيودها الخاصة ولا يمكنها أن ترمز بحرية إلى الأفكار الخارجية، ومع ذلك، فإن الطريقة التي نبني بها المعرفة في الموسيقى لا تختلف عن الطريقة التي نبنيها بها في المجالات الأخرى.([69])

إن قدرة الإنسان على إنتاج وفهم الموسيقى مشروطة بعنصرين معرفيين مرتبطين على وجه التحديد بالموسيقى. القدرة على تحديد الارتفاع الناتج عن تواتر الاهتزازات الصوتية وتقليد الانتظام المرتبط بالمتر. على عكس الظواهر العصبية الأخرى المتعلقة بإنتاج الموسيقى والتي يبدو أنها شائعة للموسيقى واللغة. ([70]) يضيف سكريتون Scruton أن الموسيقى تُفهم على المستوى الأعلى الذي يتكون من بنيات تكرر نفسها بدرجات زمنية وبنيوية مختلفة. يُفهم كل مستوى سلمي بنفس طريقة فهم كل المستويات الأخرى. ([71]) في حين أن فهم اللغة مشروط بمعرفتها المسبقة، يمكن لأي شخص الاستمتاع بالموسيقى دون معرفة بها. من يفهم اللغة قادر على إنتاج أقوال جديدة، إلا أن القدرة على تأليف الموسيقى نادرة للغاية. ([72]) تعد تقنيات التأليف نتيجة للتطور الموسيقي وجميع الاختيارات التي قام بها الملحنون الذين كانت تغييرات على مستوى المعيار. على الرغم من أن هذه التعديلات هي أفعال فردية، إلا أنها ليست وحيدة وغير متوقعة تمامًا. هناك دائمًا تغييرات دقيقة وصعبة التمييز تؤدي في النهاية

([67]) https://plato.stanford.edu/entries/schleiermacher/
([68]) SCRUTON, Roger. *The aesthetics of music*. p. 171
([69]) CLAYTON, Martin. *The time of music and the time of history.* p. 772, 3

([70]) PERETZ, Isabelle. The nature of music from a biological perspective. University of Montréal, 2006. p. 24
([71]) SCRUTON, Roger. *Music and cognitive science*. p. 237
([72]) Ibidem p. 239

إلى تغيير ثوري. وبالمثل، حتى الكاتب، بفعل فردي واحد، يمكنه تعديل اللغة وتمييزها ([73]).

تكمن إحدى النقاط المتباينة بين اللغة والموسيقى في الأبعاد المختلفة للإنجاز. ([74]) بينما يمثل الخطاب اللغوي سلسلة من العناصر مرتبة بطريقة منطقية ومتماسكة ومرتبة في اتجاه أفقي، فإن بُعد الموسيقى ليس أفقيًا فحسب، بل هو أيضًا عموديًا ويخلق الانسجام الصوتي أو الهارموني. اللغة لا تسمح بالتعبير المتزامن. يتجنب الخطاب الخطي التكرار، في حين أن الموسيقى تستخدمه بشكل كبير، ويمكننا أن نقول إن التكرار في الموسيقى يشكل إحدى أهم العمليات التأليفية الرئيسية. ومع ذلك، فإن ما يتكرر لا يكون هو نفسه أبدًا، لأن سيرورة الزمن تتغير بالضرورة طبيعة العبارة المكررة. تعتمد الموسيقى على الزمن ولا يمكن أن توجد بدونه. ([75]) وفقًا لكانط، يتضمن كل مقطع موسيقي مكونًا عمودي يحمل معنى محايث. في نفس الوقت، تعد الموسيقى خطية وأفقية في مظهرها التركيبي، إنها عملية ديناميكية. ([76]) فبدون رؤية إرجاعية للمسار الذي قطعه العمل الموسيقي، لن يلاحظ السمع الخالص خطاطة التأليف.

يشير "بيتريلي Petrilli" إلى أن الموسيقى لا تمثل نوعًا من اللغة المقننة وتستدعي الحكم المسبق الميتافيزيقي في علاقتها القوية مع اللغة، وهو مفهوم مستعار من جانكيليفيتش. ([77]). يستند الحكم المسبق على وجه التحديد إلى فكرة أن الموسيقى هي لغة محسوبة تكون علاماتها موسيقية هي أبجديتها، وهذا التماثل تمليه فقط عاداتنا اللسانية. يستحضر "بيتريلي Petrilli" أيضًا مفهوم جانكيليفيتش المتناقض "المتعذر وصفه" l'ineffable. بالنسبة له، الموسيقى لا تعني شيئًا لأنها معبرة وغير معبرة. الموسيقى ليست لغة، ما يهم في الموسيقى هو الفعل أكثر بكثير من القول. في الواقع، لا يمكننا قول أي شيء عن الموسيقى. يذهب جانكيليفيتش Jakelevitch إلى حد التأكيد على أنه من أجل الوصول إلى المعنى الموسيقي، يجب ألا يتغدى المعنى بالكلام، ذلك أن ما تجعله الموسيقى مسموعًا ليس من عمل ترتيب المفاهيم، فمن المستحيل جعل فكرة مسموعة في الموسيقى. لا يمكن للموسيقى إثبات أي شيء، لكنها واضحة جدًا لدرجة أنها لا تحتاج إلى ترجمة للتعبير عن معناها.

([73]) NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une semiologie de la musique*. Union generale d'editions, Paris.

([74]) Karbanová Alice, Le langage et la musique – la création du sens dans l'œuvre de Darius Milhaud. Vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Kyloušek, Csc. Bratislava 2017. P49-65

([75]) PETRILLI, Susan. *To Say Music as a Way of Defending Oneself from Time.* p. 167

([76]) TARASTI, Eero. *Do Semantic Aspects of Music Have a Notation?* p. 125

([77]) PETRILLI, Susan. *To Say Music as a Way of Defending Oneself from Time.* p. 166

للخروج من المجال النظري البحت لدراسة العلاقة بين الموسيقى واللغة، يقدم "أروياس" Arroyas جانبًا مثيرًا للاهتمام يتعلق بالممارسة. من ناحية، يشهد على أن الموسيقى تعمل كخيال للأدب، ومن ناحية أخرى يتساءل ليس كيف يمكن تمثيل الكلمة أو النص في الموسيقى، ولكن أيضًا كيف يمكن استشعار الموسيقى في النص الأدبي. يمكننا أن نرى نوعين رئيسيين من الحضور الموسيقي في النص، والتي تتعلق بالتقطيع الموضوعاتي/التيماتي أو الشكلاني. وهكذا تظهر الموسيقى إما بشكل ملموس على مستوى المحتوى –إنها تمثل موضوعًا للنص أو كتماثل بفضل استعارة تقنيات وأدوات الفن الموسيقي. في الواقع، يمكن للمرء أن يجد في بعض النصوص شكلاً موسيقيًا مشابهًا، على سبيل المثال من أغنية أو سوناتة.([78])

يعطي "ماكومبي" McCombie مثالًا مناسبًا بالنظر إلى الفترة التي نتعامل معها في هذا المبحث بالإشارة إلى تأثير تقنية "فاغنر" Wagner في التأليف التي تقوم على تقنية الموضوعة أو التيمة المكررة Leitmotiv التي تم نقلها إلى الأدب، ولا سيما مبدأ التأليف المستمر. في الوقت نفسه، يمكننا أن نجد عددا كبيرا من العناصر الموسيقية في الشعر. من بين أمور أخرى، الإيقاعات الموحية التي تضيف لونًا إلى معنى البيت الشعري والأنماط الإيقاعية التركيبية والمتر. يضيف "ماكومبي" McCombie أنه غالبًا لمعرفة حقيقة شاعرية غير مفسرة، يلجأ التحليل إلى الاستعارات الموسيقية. لذلك فإن الموسيقى نفسها تمثل استعارة ميتافيزيقية تضمن المرور الحر بين المادة والفكرة. ([79])

يستحضر "راي" Rey طريقة أخرى يمكن بواسطتها أن تدخل الخصائص الموسيقية إلى اللغة. يدعي أن اللغة تحاول أحيانًا سرقة جزء من مجال الموسيقى، خاصة ذلك المرتبط باللغز العميق والغامض. إنها تحاول زيادة قوتها وإرفاق رموزها الخاصة بمفاتيح قصد التأثير تحت غطاء المعنى وكذلك ملامسة الفكر. إن ربط هاتين القوتين الفرديتين سيحصل على قوى هائلة. في الحالات التي تكون فيها اللغة غير قادرة على تسمية ما تريد قوله، فهي تستخدم تعبيرات مأخوذة من المصطلحات الموسيقية. ([80]) تنقل اللغة معناها بطريقة خطية أحادية البعد. من ناحية أخرى، يفهم المستمع الموسيقى في جميع الأحوال على أنها حركة مجازية في فضاء استعاري. تشترك الموسيقى مع اللغة في وظائف معينة ولكنها تضيف إلى التجربة التي نمتلكها في التواصل بُعدًا جديدًا، وهو الحركة الجسدية. حتى أن "راي" Rey ذهب إلى حد القول بأن

([78]) ARROYAS, Frederique A. Y. *La lecture musico-litteraire.* Presses de l'Universite de Montreal, c2001. p. 39

([79])ARROYAS, Frederique, p. 8

([80]) REY, Alain, MORVAN, Daniele, ed. *Dictionnaire culturel en langue française.* Paris: Le Robert, 2005. p. 82

"القوة الجسدية والغامضة للموسيقى، التي تفلت من العقل، كانت دائمًا وسيلة عمل فعالة جدا". ([81])

القصيدة الجميلة لديها بالتأكيد القدرة على إيقاظ خيال القارئ وإيصال المعنى المقصود، لكن هذا غير قابل للمقارنة إذا ما وضعت نفس القصيدة في قالب موسيقي عبر تلحينها. بالإضافة لذلك ومن خلال تشغيل الجسد، تعمل الموسيقى على تكثيف السلطة القوية للقصيدة. يعتبر "ماكديرموت" McDermott أن الارتباطات العاطفية التي تثيرها الموسيقى أقوى بكثير من تلك التي تثيرها أشكال الفن الأخرى، لكن أسباب هذه الظاهرة ليست مفهومة بالكامل بعد، حيث أن الأبحاث العصبية في هذا المجال الموسيقى ليست كافية بعد. ([82])

رابعا: الكليات الموسيقية والموسيقولوجية الشاملة

بعد التذكير بالحجج التي طرحها بعض المؤلفين ضد شرعية البحث حول الكليات في الموسيقى، يؤكد "جون جاك ناتي" على أن أحد هذه المقاربات تعتبر أن الثقافات لا يمكن مقارنتها نظرا لأن لكل ثقافة خصائص محددة. وانطلاق من العملين المؤسسين للمقاربة الأنثروبولوجية للموسيقى، "انثروبولوجيا الموسيقى" من قبل "آلان ميريام" (1964) و"كيف أن الموسيقي إنسان"؟ بقلم جون بلاكينغ (1973)، يذكر "جون جاك ناتي" أنه تم تصور البنيات الموسيقية على أنها نتاج للثقافة، والنتيجة المنهجية هي أن الإتنموسيقولوجيا يجب أن تبدأ من خلال دراسة السياق الثقافي. كانت نتيجة هذا الموقف، المنتشر على نطاق واسع حتى وقت قريب، تؤكد على دراسة بيئة الموسيقى بدلاً من تحليل بنياتها. منذ فترة طويلة كان يعتبر البحث عن الكليات الموسيقية ضمن التمركز حول الإثنية ethnocentrique. فحص "جون جاك ناتي" كيفية تعامل "بلاكينغ "مع مسألة الارتباط بين الثقافة والبنى الموسيقية، ثم أعاد النظر في مواقفه فيما يتعلق بالكليات والأسس البيولوجية المحتملة للموسيقى. عمل "بلاكينغ" على إثبات أن مفاهيمه كانت أكثر تفضيلًا في اتجاه البحث الإثنوموسيقولوجي الذي تحول نحو الكليات الموسيقية وأن العديد من مقترحاته تأخذ بعين الاعتبار مقارنة المخاوف الحالية لعلم النفس العصبي الموسيقى. تنتهي مقاربته إلى المصالحة مع الإثنوموسيقولوجية الغد من وجهة نظر أنثروبولوجية، مع مراعاة المحددات الثقافية، والدراسة المقارنة للبنى الموسيقية والسعي نحو تحديد الكليات. ([83])

يعتبر "جون جاك ناتي" أن الطريق الذي سلكه كل من "آلان ميريام" (1964) و "جون بلاكينغ" (1973)، كل حسب ووسائله الخاصة، فتح مسار للتصور الحتمي نحو

([81]) REY, Alain, MORVAN, Daniele, ed. *Dictionnaire culturel en langue française*. p. 8288
([82]) MCDERMOTT, Josh, HAUSER, Marc D. *The origins of music.* p. 47

([83]) NATTIEZ Jean-Jacques, Anthropologie et Sociétés La recherche des universaux est-elle incompatible avec l'étude des spécificités culturelles? Réflexions sur l'ethnomusicologie selon John Blacking, Volume 38, num1, 2014

الإثنوموسيقولوجية. أعلن "ميريام" بقوة: "الموسيقى هي نتاج للإنسان ولها بنيتها، لكن هذه البنية لا يمكن أن توجد بمفردها، منفصلة عن السلوك الذي ينتجها. لفهم سبب وجود بنية موسيقية كما هي، نحتاج أيضًا إلى فهم كيف ولماذا هذا السلوك الذي ينتجها هو كما هو وكذلك وكيف ولماذا أن المفاهيم التي تكمن وراء هذا السلوك منظمة بطريقة لإنتاج الشكل المطلوب خاصة المتعلق بالتنظيم الصوتي".([84])

أكد "بلاكينغ"، بعد بضع سنوات، على أنه "إذا لم يبدأ التحليل الشكلي بتحليل للوضع الاجتماعي الذي أدى إلى الموسيقى، فلا معنى له". أصبح يُطلق على مواقف "ميريام" و"بلاكينغ" أحيانًا ب"الثقافيوون" Culturalistes، كما يبرر "بلاكينغ" "الموسيقى تؤكد ما هو موجود بالفعل في المجتمع والثقافة، ولا تضيف شيئًا جديدا إن لم يكن سوى البنيات صوتية، لذلك يكفي وصف البيئات الاجتماعية والثقافية لمجموعة موسيقية corpus لتكون قادرة على شرحها، دون القلق بشأن تنظيمها الموسيقي في حد ذاتها والذي سيكون حتمًا ازدواجية أو انعكاسًا لسياقاتها الخارجية. ليس من المستغرب إذن أن يكون أحد الآثار الضارة للتأثير الغالب لمثل هذه المفاهيم وهذا الاتجاه حتى الآن هو إهمال دراسة البنيات الموسيقية لصالح وصف البيئة الثقافية. يكفي فقط وصف السياق الذي يزدهر فيه الدليل الموسيقي Répertoire musical لأخذ بعين الاعتبار الجانب الشكلي.

إذا كانت دراسة الموسيقى ذات التقاليد الشفهية يجب أن تبدأ من الثقافة المحيطة بها وإذا كانت كافية لتفسير مجموعة موسيقية corpus ولفهم بيئتها الثقافية، هل يمكن أن نتعرف على أوصاف كافية للبنيات الموسيقية والسلوكيات المعرفية التي تكمن وراءها. بالإضافة لذلك تحديد ما إذا كانت توجد كليات موسيقية، أي أبعاد صوتية واستراتيجية، أو في مجمل نغمات ثقافات العالم أو على الأقل في عدد كبير منها، حتى يتسنى للموسيقي إثبات أن هذه الثقافات لم تحافظ على احتكاكاتها. هذا لا يخلو من عواقب لا لممارسة التحليل ولا للأنثروبولوجية، لأنه بدون هذا المنظور المقارن، لا يمكن الإجابة على السؤال الذي يطرحه العنوان "كيف أن الموسيقي إنسان"؟ ([85])

تكمن أهمية "بلاكينغ" فيما يتعلق بالكليات الموسيقية من كونها مستمدة من مساهمة الموسيقى في التماسك الاجتماعي لكي يتم التواصل بين البشر، ليس فقط داخل ثقافة، ولكن أيضًا بين الثقافات، لذلك لابد من وجود كليات موسيقية. إن الاعتقاد بأن الموسيقى يمكن أن تغير التجربة، وتوسع الوعي، وتسبب النشوة أو حتى تشفي من المرض ربما يكون مشتركًا عالميًا وقد خدم كمحفز لعروض موسيقية لا

([84]) Merriam A.P., 1964, *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press, P75

تعد ولا تحصى، لكن هل البحث عن الكليات الموسيقية لا يتوافق مع دراسة الخصائص الثقافية؟

إن قوة الموسيقى([86]) لا ترجع فقط إلى خصائصها الصوتية ولكن أيضًا إلى الخبرة الاجتماعية الناتجة عن أدائها، مما يخلق ارتباطًا وتمركزا للمجموعات البشرية بشكل شبه طقوسي في الزمان والمكان. إذا كان الناس ملتحمون إما عن طريق الموسيقى أو من خلال وضع اجتماعي، فإن هذا لا يكون ممكنًا إلا من خلال نوع من الوعي الجماعي التلقائي الذي لم يتم إثباته أو لا يمكن إثباته بسهولة. هذا الاحتمال لنوع خاص من الاحتكاكات شغّل إلى حد كبير الملحنين والمؤدين، وهو في الواقع الأساس الحقيقي الوحيد لنظرية صحيحة للكليات الموسيقية. إذا لم يستطع الناس مشاركة الإبداع الموسيقي، فإن اكتشاف الوقائع الموسيقية الكلية لن يوحي بالكثير عن طبيعة الموسيقى. يجب على الموسيقيين المدربين تجاوز مواضعات مجتمعهم الخاص للوصول إلى العمليات العقلية. كيف يمكن للملحن الشخصي أن يكون أكثر جاذبية عالميا: فهو يتواصل مع الآخرين على مستوى الفطري؛ فيبدأ بالتقاليد الثقافية، لكنه يتجاوزها بإعادة تنظيم البنيات الصوتية بطريقة شخصية وكونية، بشكل أساسي، بدلاً من إتباع القواعد الخاصة بثقافته الخاصة.([87])

يمكننا أن نلاحظ أنه في جميع الثقافات وجود ما أسماه "القدرة الموسيقية" في مقاله "نحو نظرية الكفاءة الموسيقية"، من إلهام تشومسكي، أي استعداد لممارسة "الكفاءة الموسيقية كمؤلف أو مؤدي، أو كليهما، ولكن بشكل خاص كمستمع"([88])، تعتمد هذه القدرة على مهارة موسيقية معينة ومهارة موسيقية كونية، من خلال ذلك يعني "القدرة الفطرية أو المتعلمة على سماع أو إنشاء أنماط صوتية يمكن اعتبارها موسيقى ويعني بالموسيقى أنماط الصوت المنظمة إنسانيا. وهذا يؤدي إلى التمييز، بين نوعين ممكنين من الكليات وهي ما يسميه "جان مولينو" بالاستراتيجية والنوع المعرفي، وعلى هذا يعتمد "بلاكينغ" بشكل أساسي لإعطاء شرعية البحث عن الكليات الجوهرية، أي السمات المنقوشة في المادة الصوتية للموسيقى والتي سنجدها من ثقافة إلى أخرى. تتيح لنا الإثنوموسيقولوجيّة بحسب جون بلاكينغ

([86]) Blacking J., « Can Musical Universals Be Heard? », *The World of Music*, 1977; trad. française anonyme, «Les universaux de la musique, peut-on les entendre? », P: 23-29.

([87])Blacking J, *Op.Cit.*

([88]) Blacking J,1971 a, «Towards a Theory of Musical Competence»: 19-34, *in* E.J. de Jager (dir.), *Man: Anthropological Essays in Honour of O.F. Raum*. Cape Town, Struik.

"معرفة المزيد عن الطبيعة العميقة لعقل الإنسان"([89]) في نصه الأخير، يلتزم بفكرة "الوحدة النفسية للبشرية"([90]). على مستوى معين من التحليل، يتم تنظيم جميع السلوك الموسيقي، سواء فيما يتعلق بالعمليات البيولوجية أو النفسية أو الاجتماعية أو الثقافية أو الموسيقية البحتة؛ ويقع على عاتق الإثنوموسيقولوجيّ تحديد جميع العمليات ذات الصلة لشرح الصوت الموسيقي.([91])

تحت تأثير التيار الثقافوي الذي يهيمن حاليًا على روح العصر، فإن البحث عن الكليات الموسيقية تعترضه عوائق. قام الباحث "جون جاك ناتي"([92]) بجرد للحجج السلبية الناقدة للبحث عن الكليات الموسيقية واقتراح بعض السّبل للتّفكير في الموسيقولوجيا كاختصاص موحّد، ما أطلق عليه تسمية "الموسيقولوجيا الشّاملة":-

١- ليس لدى معظم الثقافات كلمة تتوافق مع ما نعنيه بـــ ‘‘الموسيقى". في الواقع، ينطبق مفهوم "الموسيقى" على حقائق مختلفة تمامًا، بما في ذلك في ثقافتنا الخاصة، ومفهومنا عن الموسيقى "الخالصة" والذي غالبًا ما يكون أساس ما نعنيه اليوم بـــ ‘‘الموسيقى" ليست بالتأكيد، المعيار الذي يمكن من خلاله فحص التجليات الموسيقية في بقية العالم.

٢- نحن نجهل موسيقى العالم، ويستند هذا النقد إلى مفهوم خاطئ للعمل العلمي، فعلم الموسيقى، ليس أكثر من العلوم الأخرى، فهو يعمل عن طريق الاستقراء، يطور فرضيات من عينات محدودة بالضرورة.

٣- لا تتحقق كل الإمكانيات العالمية للموسيقى في كل من الثقافات، كما أظهر Brăiloiu بشكل خاص فيما يتعلق بالإيقاعات الطفولية. توصيف السمات العالمية في الموسيقى يجب أن يتم من خلال تصنيف الأنواع التي تجعل من الممكن رسم خريطة وجود أو غياب هذه السمة أو تلك في كل من الثقافات.

٤- إن البحث عن الكليات في الموسيقى لا يمكن أن يعلمنا شيئًا عن خصوصية الموسيقي، لأن عددًا معينًا من الكليات المقترحة بالفعل في الأدب الموسيقي لها مجال تطبيق أوسع بكثير. إذا اكتشفنا الكليات الموسيقية الموجودة في أشكال رمزية أخرى، فإن هذا سيسمح لنا بالتمييز بين الاستراتيجيات

([89]) Blacking J, 1980, *Le sens musical*. Paris, Éditions de Minuit, trad. française de *How Musical Is Man?* par Éric et Marika Blondel.

([90]) Blacking J, 1992, «The Biology of Music Making»: 301-314, *in* H. Meyers (dir.), *Ethnomusicology. An Introduction*. Londres, Macmillan, 301.

([91]) Blacking J, 1973, *How Musical Is Man?* Seattle, Londres, The University of Washington Press.

([92])NATTIEZ Jean-Jacques, Anthropologie et Sociétés La recherche des universaux est-elle incompatible avec l'étude des spécificités culturelles? Réflexions sur l'ethnomusicologie selon John Blacking, Volume 38, num1, 2014

البشرية العامة وما يمكن أن يكون محدداً بدون قصد، كما تسمح لنا قدرة الموسيقى، في الوقت نفسه، باكتشاف الظواهر الموسيقية في الحيوانات ومن تم تحديد ما هو خاص بالإنسان وما هو الذي يربط الموسيقى بكل الكائنات الحية.

٥- لا يمكن فصل الموسيقى عن السياق الاجتماعي والثقافي الذي تحدث فيه لأنها نتاجها. نعم، هناك روابط بين موسيقى معينة وثقافة معينة، روابط يجب أن تكون صريحة مع تجنب أي إغراء شمولي وحتموي واختزالي. لهذا، لا يزال من الضروري تحديد ذلك على مستوى معين وتعميم مبدأ "التصنيف" الذي عبر عمل ليونارد ماير، ولكن حتى لو سلطنا الضوء على بعض هذه الروابط، فإن هذا لا يعني أن تنظيم الصوت لا يمكن أن يكون موضوعاً للدراسات الجوهرية رغم أنه لا يستجيب إلى الأسباب الثقافية المحتملة، وإنما إلى مبادئ تم تأسيسها بيولوجياً وعصبياً نفسياً.

٦- كل ثقافة لها موسيقى، لذلك لا يمكن مقارنتها بالثقافات الأخرى، ومن المستحسن دراستها فقط منفردة. العالمية الموسيقية تنفي بشدة الطبيعة الراديكالية لهذا التأكيد. إن التوزيع العالمي لجميع الموسيقى هو دليل على أنه يمكننا فصل الإنتاج الصوتي عن سياقه ويمكن الاستماع إليه وتقديره بعيداً عن سياقه الأصلي، تظهر الموسيقى بجميع أشكالها اليوم أن الإنسان عالمي يتحقق في العمل الموسيقي.

لذلك هناك العديد من العوالم الموسيقية، ودراستهم لا تتوافق بأي حال من الأحوال مع الخصائص التاريخية والاجتماعية والثقافية، بتعبير أدق، ووفقًا للنموذج الذي اقترحه "جون جاك ناتي" يجب التمييز في العمل الموسيقي نفسه بين مستويات مختلفة من الملائمة الأسلوبية، فإن هذه الخصائص غير موجودة في نفس المستوى الهرمي بأي ظاهرة موسيقية. ما يطرحه، من وجهة نظر مؤسسية ومعرفية هو مشروع "علم الموسيقى الشاملة" الذي سيجعل من الممكن تجاوز الحدود التي غالبًا ما يميل كل فرع من فروع علم الموسيقى إلى نصبها.

*** خاتمة**

يؤكد ألفونسو باديلا([93]) إلى حقيقة أن الثقافة لديها أو ليس لديها مفهوم للموسيقى، لذلك لا يمكننا اقتراح تعريف عالمي للموسيقى، ولكن يمكننا البحث عن تعريف قائم على تحديد عوالمها. من خلال تحليل عدد من الدراسات التي أجراها الباحثون، يمكن تحديد الكليات الموسيقية فيما يلي:-

١- من وجهة نظر الطابع الاجتماعي العام للموسيقى، توجد في جميع المجتمعات كظاهرة وأشكال صوتية وليست بالضرورة مفاهيمية الغرض منها الاستماع ولها طبيعة بيولوجية وفطرية وراثية وأيضًا ثقافية (من المواضعات المكتسبة) وتنفذ شبكة معقدة من الوظائف وهي في عملية تغيير مستمرة.

٢- تتكون من عناصر صوتية أساسية: الطول والمدة والشدة والطابع الصوتي وتنظمها مبادئ ومواضعات (صريحة أم لا) تتعلق ببنية الموسيقى وقواعدها وصياغتها، ولكن ليست بقواعد عالمية.

([93]) http://www.ethnomusicologie.net/universaux.htm

٣- أما من وجهة نظر المبادئ البنيوية للموسيقى الأكثر عمومية، يقوم تنظيم الخطاب الموسيقي على مراحل الأطروحة والنقيض والتوليف ويقوم على تناقض مبادئ التكرار/ عدم التكرار وعلى مبادئ التوتر والاسترخاء. في جميع الثقافات الموسيقية المعروفة يتأسس العمل الموسيقي على أربعة مبادئ وظيفية أساسية: المقدمة، العرض، ومبدأ التطور والنهاية والتوليف بينهم. ويمكن أن يضيف خصائص البنية الشائعة في جميع موسيقى العالم المعروفة: الفاصل الثاني الرئيسي، الخط اللحني النازل والتكرار والتغيير ووجود بعض البنيات الإيقاعية والغناء في أوكتاف.

البحث عن السمات العالمية والعناصر الشكلية التي يمكن للمرء أن يجدها في جميع ثقافات العالم، هو من مسؤولية بعض علماء الإثنوموسيقولوجية الذين يكون تخصصهم مناسبًا تمامًا لهذا النوع من الدراسات، إلا أن البحث عن هذه السمات في الموسيقى ليس مسؤولية حصرية لعلماء الإثنوموسيقولوجية، حتى لو كان عملهم في جوهره يمكن أن يغذي هذا البحث بشكل كبير. أراد "جون جاك ناتي" البدء بطلبته من خلال تحديد واقتراح بعض السّبل للتّفكير في الموسيقولوجيا كاختصاص موحّد، ما أطلق عليه تسمية "الموسيقولوجيا الشّاملة"، أي اختصاص يهتمّ في الوقت نفسه بمواضيع كلّ الأنماط الموسيقيّة الممكنة، دون استثناء، وينمّي المفاهيم والمبادئ والطرق التي تطبّق على كلّ الأنواع الموسيقيّة ([94]).

ضمن الرؤية الجامعة للموسيقى ([95]) يطرح "جون جاك ناتي" مشروع "لمّ شمل" المنهاج الموسيقولوجي بعد أن تفتّت وتشظّى، فتعدّدت مشاربه بين الوجهات التاريخية والثقافية والتحليلية والمعرفيّة والاقتصادية وغيرها. وهو يقدّم المشروع في سياق المحاولة لمساعدة كل من أربكه الانشطار الحالي للموسيقولوجيا، بدءا رغبتنا في تعريف واقتراح بعض السبل لتصوّر الموسيقولوجيا كمنهاج موحّد نسمّيه هنا "الموسيقولوجيا الشاملة"([96]) ونعني بذلك منهاجا يتّخذ من كل الأنماط الموسيقيّة موضوعا له دون أي استبعاد، ويطوّر في الوقت نفسه، المفاهيم والقواعد والمناهج القابلة للتطبيق على جميع الأنماط الموسيقيّة.

*** المراجع**

أولاً- المراجع العربية

حنّا فادي، لغة الموسيقى: مقدمة في سيميائيات الموسيقى .https://mana.net/archives/2746

المصمودي محمد، إثنوموسيقولوجيا-أنثروبولوجيا الموسيقى: الموسيقى أوّلا أم الإنسان؟، المركز التونسي للنشر الموسيقولوجي.

([94]) ناتي، جون جاك، 2011: تمجيد الموسيقولوجيا، تر. سمير بشة، تونس، منشورات كارم الشريف، ص45.

([95]) **المصمودي محمد**، إثنوموسيقولوجيا-أنثروبولوجيا الموسيقى: الموسيقى أوّلا أم الإنسان؟، المركز التونسي للنشر الموسيقولوجي.

([96]) NATTIEZ Jean-Jacques. (1987). *Musicologie générale et sémiologie.* Paris: Christian Bourgeois.

توفيق سعيد، جماليات الصوت والتعبير الموسيقى، مجلة نزوى، https://www.nizwa.com.

الفونيم هو أصغر وحدة صوتية في جهاز العلامات الصوتي للغة ما كمقاطع الحروف الهجائية لتكوّن اللفظ. عدد الفونيمات التي يقدر التركيب الفيسيولوجي للجهاز الصوتي على إصدارها عند الإنسان محدود. ولذلك فإن عددها واحد تقريبًا في جميع اللغات المنطوقة الممكنة.

حنّا فادي، لغة الموسيقى: مقدمة في سيميائيات الموسيقى https://mana.net/archives/2746.

توفيق سعيد، جماليات الصوت والتعبير الموسيقى، مجلة نزوى، https://www.nizwa.com.

زكريا فؤاد، مع الموسيقى ذكريات ودراسات، الأساس العقلي للموسيقى الحديثة، مؤسسة هنداوي، 2017، ص38.

توفيق سعيد، جماليات الصوت والتعبير الموسيقى، مجلة نزوى، https://www.nizwa.com.

فؤاد زكريا، مع الموسيقى ذكريات ودراسات، الأساس العقلي للموسيقى الحديثة، مؤسسة هنداوي، 2017، ص38.

توفيق سعيد، جماليات الصوت والتعبير الموسيقى، مجلة نزوى، https://www.nizwa.com.

زكريا فؤاد، التعبير في الموسيقى، مؤسسة هنداوي، 2017، ص22-23.

الشوان عزيز، الموسيقى تعبير نغمي ومنطق (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986) ص 44.

توفيق سعيد، جماليات الصوت والتعبير الموسيقى، مجلة نزوى، https://www.nizwa.com.

زكريا فؤاد، التعبير في الموسيقى، مؤسسة هنداوي، 2017، ص 23.

توفيق سعيد، جماليات الصوت والتعبير الموسيقى، مجلة نزوى، https://www.nizwa.com.

ناتي، جون جاك، 2011: تمجيد الموسيقولوجيا، تر. سمير بشة، تونس، منشورات كارم الشريف، ص45.

المصمودي محمد، إثنوموسيقولوجيا-أنثروبولوجيا الموسيقى: الموسيقى أوّلا أم الإنسان؟، المركز التونسي للنشر الموسيقولوجي.

ثانياً– المراجع الأجنبية

PERETZ, Isabelle. The nature of music from a biological perspective. University of Montréal, 2006. p. 2

MCDERMOTT, Josh, HAUSER, Marc D. *The origins of music*. p. 45

PERETZ, Isabelle. The nature of music from a biological perspective. p. 7

SCRUTON, Roger. Music and cognitive science. in CURRIE, Gregory., Matthew KIERAN, Aaron. MESKIN a Margaret. MOORE. Philosophical aesthetics and the sciences of art. Royal Institute of Philosophy supplement, 75. ISBN 9781107654587. p. 233

Indiana University Press, c2006. p. 231

TARASTI, Eero. *Signs as Acts and Events.* p. 59

NATTIEZ, Jean-Jacques. F*ondements d'une semiologie de la musique.* p. 195

Joseph Delaplace, *«L'invention par le rythme. Répétition, stratification et organisation de la vitesse comme fondements structurels chez quelques compositeurs du* XX*e siècle»*, dans *Rythme*, Observatoire musical français, 2005, p. 89-100.

Florenne Lisa, « Rythme (musique) : par Étienne Souriau (1892-1979) », dans Anne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris. PUF, coll. « Quadrige », 2010 (1re éd. 1990) (ISBN 9782130 573692), p. 1334 ;

ADORNO Theodor, W. (1982). «Fragment sur le rapport entre musique et langage». Dans *Quasi Una Fantasia.* Paris: Gallimard, P3.

Frédérick Duhautpas, Au-delà du modèle linguistique entant que paradigme structurel et expressif de la musique: *Perspectives esthétiques, historiques et socioculturelles.*

Wael Samoud, La méthode analogique musique-langage dans l'étude de l'expression musicale: enjeux et limites. Vers une transversalité sémiotique, CTUPM, المركز التونسي للنشر الموسيقولوجي http://ctupm.com/fr/the-analog-music-language-method-in-the-study-of-musical-expression

Emmanuel Bigand, « Contributions de la musique aux recherches sur la cognition auditive humaine », dans McAdams & alii, Penser les sons, Paris, PUF, 1994.

Karbanová Alice, Le langage et la musique – la création du sens dans l'œuvre de Darius Milhaud. Vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Kyloušek, Csc. Bratislava 2017. P49-65

MCCOMBIE, Elizabeth. *Mallarme and Debussy: unheard music, unseen text.* New York. 2003. p. 7

MCCOMBIE, Elizabeth. *Mallarme and Debussy: unheard music, unseen text.* New York. 2003. p. 7

SPITZER, Michael. *Music as philosophy.* Bloomington, IN:

TARASTI, Eero. *Myth and music.* The Hague: Mouton, 1979. p. 286

MCCOMBIE, Elizabeth. *Mallarme and Debussy: unheard music, unseen text.* New York. 2003. p. 1

Karbanová Alice Le langage et la musique – la création du sens dans l'œuvre de Darius Milhaud. Vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Kyloušek, Csc. Bratislava 2017. P49-65

https://plato.stanford.edu/entries/schleiermacher/

FLAŠAROVA, Jolana. *Jean Cocteau et le groupe des Six.* p. 202, 203

PETRILLI, Susan. To Say Music as a Way of Defending Oneself from Time, Music and Language in Jankélévitch. in ED. BY KRISTIAN BANKOV. Sing theories in use: EFSS 2003. Sofia: New Bulgarian University, 2004. ISBN 9545353783. p. 167

UJFALUSSY, J. *The Role of Music and Song in Human Communication.* p. 6

https://plato.stanford.edu/entries/schleiermacher/

SCRUTON, Roger. *The aesthetics of music*. p. 171

https://www.musicologie.org/publirem/au_dela_du_modele_linguistique.html

MUHLER Theo et BERIO Luciano. (1997). « Music is not a solitary Act. Conversation with Luciano Berio ». *Tempo, New Series, 199*, p. 16-20

LYON Raymond et XENAKIS Iannis. (1974). «Propos impromptu». *Courrier Musical de France* (48), p. 130-133.

Alice Karbanová Le langage et la musique – la création du sens dans l'œuvre de Darius Milhaud. Vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Kyloušek, Csc. Bratislava 2017. P49-65

MCCOMBIE, Elizabeth. *Mallarme and Debussy: unheard music, unseen text.* New York. 2003. p. 12

SPITZER, Michael. *Music as philosophy.* Bloomington, IN: Indiana University Press, c2006. p. 255

SPITZER, Michael. *Music as philosophy.* Bloomington, IN: Indiana University Press, c2006. p. 232

Karbanová Alice Le langage et la musique. P49-65

FLAŠAROVÁ, Jolana. Jean Cocteau et le groupe des Six. Brno, 2012. p. 175

langue française. Paris: Le Robert, 2005. p. 82

REY, Alain, MORVAN, Daniele, ed. *Dictionnaire culturel en langue française*. p. 8288

MCDERMOTT, Josh, HAUSER, Marc D. *The origins of music.* p. 47

NATTIEZ Jean-Jacques, Anthropologie et Sociétés La recherche des universaux est-elle incompatible avec l'étude des spécificités culturelles? Réflexions sur l'ethnomusicologie selon John Blacking, Volume 38, num1, 2014

Merriam A.P., 1964, *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press, P75

Blacking J., « Can Musical Universals Be Heard? », *The World of Music*, 1977; trad. française anonyme, «Les universaux de la musique, peut-on les entendre? », P: 23-29.

Blacking J,1971 a, «Towards a Theory of Musical Competence»: 19-34, *in* E.J. de Jager (dir.), *Man: Anthropological Essays in Honour of O.F. Raum*. Cape Town, Struik.

Blacking J, 1980, *Le sens musical*. Paris, Éditions de Minuit, trad.

CLAYTON, Martin. *The time of music and the time of history.* p. 772, 3

PERETZ, Isabelle. The nature of music from a biological perspective. University of Montréal, 2006. p. 24

SCRUTON, Roger. *Music and cognitive science*. p. 237

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une semiologie de la musique*. Union generale d'editions, Paris.

Karbanová Alice, Le langage et la musique – la création du sens dans l'œuvre de Darius Milhaud. Vedoucí práce: Prof. PhDr. Petr Kyloušek, Csc. Bratislava 2017. P49-65

PETRILLI, Susan. *To Say Music as a Way of Defending Oneself from Time.* p. 167

TARASTI, Eero. *Do Semantic Aspects of Music Have a Notation?* p. 125

PETRILLI, Susan. *To Say Music as a Way of Defending Oneself from Time.* p. 166

ARROYAS, Frederique A. Y. *La lecture musico-litteraire.* Presses de l'Universite de Montreal, c2001. p. 39

REY, Alain, MORVAN, Daniele, ed. *Dictionnaire culturel en*

française de *How Musical Is Man?* par Éric et Marika Blondel.

Blacking J, 1992, «The Biology of Music Making»: 301-314, *in* H. Meyers (dir.), *Ethnomusicology. An Introduction*. Londres, Macmillan, 301.

Blacking J, 1973, *How Musical Is Man?* Seattle, Londres, The University of Washington Press.

NATTIEZ Jean-Jacques, Anthropologie et Sociétés La recherche des universaux est-elle incompatible avec l'étude des spécificités culturelles? Réflexions sur l'ethnomusicologie selon John Blacking, Volume 38, num1, 2014

http://www.ethnomusicologie.net/universaux.htm

NATTIEZ Jean-Jacques.

(1987). *Musicologie générale et sémiologie.* Paris: Christian Bourgeois