

عنصر الإيقاع واللحن في الموسيقى والغناء تحليلاً ونقداً

م. ميسم هرمز

اهمية البحث والحاجة إليه

يعد عنصر الإيقاع واللحن من أهم عناصر الموسيقى والغناء، التي ظهرت في الطبيعة بشكل واضح حيث استفاد منها الإنسان في صياغة فنه الموسيقي واعتمد ترتيبها بأشكال مختلفة لينتج من خلالها أنواعاً فنية مختلفة في مجال الموسيقى والغناء. وبرغم أن بعض النظريات في تفسير نشأة الموسيقى لا ترضى بذلك حيث يظهر في كتاب تراث الموسيقى العالمية ما يأتي^١: تخطى النظريات التي قامت على أسس علمية متفاوتة الدقة، في تفسير نشأة الموسيقى كالنظرية القائلة بأن الإنسان الأول توصل إلى الموسيقى بمحاكاة تغريد الطيور، أو النظرية القائلة بأنه غنى ليدخل السرور على قلب الجنس الآخر، أو أنه اشتق الغناء من صيحات ممدودة للتنبيه أو النداء أو توصل إلى الموسيقى عن طريق العمل الجماعي الذي ينظمه الإيقاع... وعند إمعان النظر في تلك النظريات نرى ورود مصطلح الموسيقى من دون دلالة واضحة لمكونات الموسيقى، فهو يدل على اللحن تارةً ويدل على الإيقاع تارةً أخرى، أو يدل على كليهما بشكله المجرد (موسيقى فقط) أو بشكله الغنائي حيث ينظر للموسيقى البدائية على أنها تقليد لما يغنى فلا فرق بين أدائها عبر آلة موسيقية أو عبر الحنجرة الصوتية وكما هو الحال في الغناء الريفي في الوقت الحاضر.

ومن مراجعة آراء الفلاسفة وتحليلهم للموسيقى نرى أن الغالبية منهم اعتمدوا عنصراً الإيقاع واللحن كأساس مهم لبناء الفن الموسيقي أو الغنائي وكذلك اعتبارهما من العناصر التي استلهمت من الطبيعة برغم اختلاف مبدأ الفلسفة ونوعيتها من زمن إلى آخر، لذلك ظهر مضمون فلسفة الفن الموسيقي باعتباره إيقاعاً ولحناً لدى جميع المفكرين والباحثين في هذا المجال، ومن ثم تطور هذا الفن ليشمل مفاهيم جديدة تمثلت

(١) كورت زاكس، تراث الموسيقى العالمية، ص ٩

بالأداء والانسجام بعد تطوره وبعد إرساء قواعد وأسس لبناء لغة منهجية موسيقية عرفت بالموسيقى العالمية أو ما يصطلح عليها بالموسيقى الكلاسيكية. إن هذا التطور جعل لعنصر الإيقاع والّلحن في الموسيقى والغناء صفات اتسمت بالعلمية تتمثل في صياغة الأشكال والقوالب المنهجية الرصينة، حيث تميزت بالثبوت النسبي تقريباً في التطبيق، وذلك لأنها صيغت وفق تطورات فكرية وعقلية أدت إلى بنائها بالشكل المطلوب لدراستها وفق مناهج خاصة.

وكذلك اتسمت بالعضوية والفطرية حيث تميز هذا الجانب كذلك بدراستها من الناحية الشعبية وفق مناهج خصت بها لتعرف بالموسيقى والغناء الشعبي وليس العالمي، والذي انقسم بدوره إلى التراث المنهجي (المقنن) وإلى تراث فطري (فولكلور).

نظم العالم تلك السمات والخصائص لدراسة الإيقاع والّلحن بشكليهما المنهجي العالمي والتراثي الشعبي، وأظهر من خلال عملية تحليل ونقد المؤلفات المنهجية والصيغ الشعبية أنواعاً متعددة من طرق التحليل والنقد وفق جماليات وفلسفات نابعة من روح ومضمون المدرسة الفلسفية لكل نوع من أنواع المدارس الفنية في العالم.

وبسبب عدم تعمق الموسيقيين في البلد وقتهم بصورة عامة في هذا المجال وخبرة النقد وفق مفهوم التحليل الجمالي الفني والذوقي للموسيقى والغناء أو وفق مهمة النقد، لذا بات النقد يمثل حالة من الذاتية والذوقية للقياس عبر ما هو جميل وغير جميل لدى الناقد وليس عبر دراسة وفهم لواقع النقد الفني القديم، أو المعاصر واعتماد القواعد والأسس المنهجية في التطبيق... فما كان النقد مدحاً أو ذماً وليس مهمة الناقد أن يقف من الأثر الفني موقف تصنيفه إلى حسن أو رديء وإنما الناقد هو الذي يستوعب الخلق الفني سواء في الموسيقى أو غيرها من الفنون ويقول لنا لماذا هو حسن وأين هو موضع الحسن فيه ولماذا هو قبيح وأين يكمن القبح فيه، على أنه يجب أن لا يبني حكمه هذا على ذوقه الشخصي وإنما وفق قواعد وأصول تحددها عملية التحليل المسبق للنقد والغرض منه ٢.

ومن هذا المنطلق قدم الباحث مبرراته في تفصيل مجال تحليل ونقد عنصري الإيقاع والّلحن في الموسيقى والغناء المنهجي والشعبي حيث تعتمد عليهما في بنائها وتكوينها بشكل أساس.

وتبرز أهمية هذا البحث من حيث تسليطه الضوء على جانب فني مهم جداً وهو النقد

(٢) وليام هازلت، مهمة الناقد، ص ٤.

الموسيقى بالشكل العلمي، والذي يفتقر إليه البلد بشكل عام في الوقت الحاضر أو في الوقت السابق، وكذلك يوجه البحث الحركة الموسيقية للبلد نحو تطلعات جديدة والاستفادة من مضمونه لتطوير الفن الموسيقي بشكل علمي رصين وبناء القواعد التي تخدم وتساعد على إرساء أسس معرفية تخص التحليل والنقد للأشكال الغنائية والآلية للاستفادة منها لاحقاً في البحوث المقارنة، وكذلك البحوث والدراسات الجمالية والذوقية التي تكشف عن خصائص بناء الغناء والموسيقى بأشكاله وقوالبه المتنوعة من جميع النواحي التحليلية مما يساعد على تطويرها والعمل على الابتكار من تجديد وخلق مستقبلاً. وكذلك يخدم البحث في بناء الذائقة والتذوق بشكل عام في مجاله.

هدف البحث

يهدف البحث إلى الكشف عن خصائص وجماليات عنصر الإيقاع والحن في الموسيقى والغناء بشكليهما المنهجي والشعبي بما يخدم الموسيقى والغناء العراقي تحليلاً ونقداً.

أدبيات البحث

الموسيقى فن سمعي

تعد الموسيقى من الفنون السمعية التي تؤثر مباشرة في المتلقي عن طريق السماع لتجعله من ثم تحت تأثير جمالياتها عن طريق رسم صور لأحداث وانفعالات وتخيلات ذاتية تنعكس من المتلقي نحو ما قدمت الموسيقى له من تعابير مجردة عن طريق الألحان والإيقاعات والأداء وغيرها من مكونات العمل الموسيقي أو الغنائي، وهذا الأخير (الغنائي) يكون أكثر وضوحاً في المضمون وذلك لاستخدام الكلمة التي توضح فكرة العمل ومضمونه أكثر من الموسيقى المجردة... حيث يشعر الكثير من نقاد الموسيقى والعديد من المستمعين النقاد انهم مدفوعون لأن يعزوا إلى بعض الأعمال الموسيقية المعينة مضموناً، وكذلك يفسروا هذا المضمون في مصطلحات عاطفية، أو في الأقل مصطلحات فكرية، وان الموسيقى فن تجريدي ليس له طاقات سردية أو وصفية، وليست هناك طريقة تشير فيها إلى شيء مستقل في ذاته أو شيء تعرضه أمام تأملاتنا^٢. إننا جميعاً نستمتع عادةً إلى الموسيقى كل بحسب كفايته، ولكن عندما يراد تحليل عملية الاستماع ذاتها فيمكن ردها بوجه عام إلى العناصر التي تتألف منها، وعندئذ نجد أننا

٢ روجر سكروتون، معنى الموسيقى، ص ١٩٢.

نستمع وفق ثلاثة مستويات نصطلح على تسميتها بما يأتي:

١- المستوى الحسي: وهو من أبسط طرق الاستماع ولمجرد التمتع بالأصوات الموسيقية ذاتها حيث نستسلم فيه إلى الاستماع من دون تفكير أو تقدير للموسيقى أو الغناء بأية طريقة من الطرق، وهو المرحلة الخاصة بالشعور غير المفكر الجذاب والذي ينشأ عن التمتع بالصوت الموسيقي والاستسلام لعالم الخيال الذي تحملهم إليه الموسيقى... وفيه نجد الموسيقى والغناء لا ينطويان على شيء سوى مدركاتنا للطبيعة الموسيقية والإمتاع الذي تقدمه هذه المدركات، وإن تحليلاً لهذه المدركات لا يستطاع القيام به إلا على أساس نظرية الجمالية الموسيقية وليس هناك من نظرية وافية لهذا المضمار.

٢- المستوى التعبيري: وهو المستوى الثاني للاستماع حيث يعمل على توضيح معنى الموسيقى والغناء عن طريق ما أراد المؤلف التعبير عنه، من خلال مؤلفاته... ويعد هذا المستوى من المستويات الصعبة في الفهم، وذلك لصعوبة تحديد معنى خاص عن طريق فن سماعي مجرد التعبير لذلك تساق عملية الاتفاق على المعنى العام الذي يظهر عن طريق الانفعالات الأدائية من تعبير ديناميكي وتكنيكي يطفئ على الألحان والإيقاع لإبراز انفعالات مختلفة لتشكل موضوعاً يفهم بشكل عام من قبل المتلقي دون تحديد صورة واحدة للحدث المعبر عنه، وإنما يعبر عن الكلية فنقول هنا حزن وهنا سعادة وهنا غضب أو توتر... وغيرها من السلوكيات الانفعالية التي تصلنا من خلال التعبير في أداء القطع والغناء.

٣- مستوى الدقيق أو الصرف: وهو المستوى الأكثر صعوبة ويتميز به متذوقو الموسيقى ذوو الكفاية العالية، وليس المستمع العادي حيث لا يشعر بهذا المستوى الذي يتطلب المعرفة بمبادئ البناء الموسيقي من انتقالات واستخدام البنى النغمية من متتالية الابعاد arpeggio وأنواع الأبعاد وغيرها، لذلك يتطلب الفهم في عملية التحليل الموسيقي والخبرة لمعرفته.

يعد المستوى الأول (الحسي) هو الأكثر شيوعاً وانتشاراً لدى المتلقي العربي بصورة عامة وذلك بسبب الثقافة العامة للمجتمع من الجانب الموسيقي وعملية تذوقه، والمشكلة الحقيقية في بلدنا أن هناك من يقدم عملية النقد الموسيقي والغنائي ضمن هذا المستوى والذي لا يعد من المستويات العلمية التي من الواجب أن تتوفر فيها شروط النقد، لذلك

٤ جي. دبليو، بتهوفن، ص ٣٥.

٥ آرون كوبلاند، كيف تذوق الموسيقى، ص ١٧.

يقوم الناقد بإطلاق مصطلحات وتعابير يعدها بنفسه لتأطير عملية النقد لديه، والتي هي مبنية على ركائز غير علمية، وإنما على الذوق الذاتي في إطلاق تعابير الجميل وغير الجميل والواجب وغير الواجب عمله، على مستوى متدن من السماع لا يمتلك قابلية التحليل وإصدار الأحكام. لذلك يعبر هذا المستوى عن سمات وصفات ظاهرية لا يمكن اعتمادها نقداً أو تحليلاً ضمن المجال والخبرة العلمية المطلوبة لأساس النقد الفني.

أما المستوى الثاني التعبيري فله في الموسيقى صعوبة مختلفة تماماً عن باقي الفنون وخاصة في مجال جماليات الموسيقى ونقدها كفلسفة تعبير... فقد برهنت جماليات الموسيقى على أنه يتعذر عليها كلياً تعليل ميزة الإدراك السمعي أو تفسير أبسط ما في المقولات الموسيقية من لحن وإيقاع وانسجام. إن ذرة من الإحساس الفلسفي (الفلسفة النابعة من الروح) سيوحي، على سبيل المثال، أن ليس ثمة نظرية في التعبير الموسيقي سوف تقوم بالتفسير ما لم يرافق تلك النظرية تفسير لتلك الأشياء الأساسية... ولذلك وصفت الموسيقى بكونها فناً تجريدياً لا مبرر له. وكذلك استبدلت فكرة المحاكاة الموسيقية للطبيعة بكلمة التعبير حيث سادت منذ القرن الثامن عشر فكرة هي أن الموسيقى تتطوي على مضمون، وأن هذا المضمون يفهم بواسطة المستمع السريع التلقي، وعلى هذا الأساس تشابك مفهوم التجريد في الموسيقى مع مشكلة التعبير الموسيقي على نحو لا يمكن فصله^٦.

إلا أن بعض النظريات لم تقبل بالصورة التجريدية الكاملة للموسيقى، والتي قادت من ثم إلى ظهور أنواع من الموسيقى تفسر تلك النظريات، مثل الموسيقى التصويرية التي جعلت نقيضاً للموسيقى المجردة بمحاولتها تصوير الأشياء والأحداث وأكثر من ذلك، فإن تلك الموسيقى تزعم أنها تستقي منطقتها من تلك المحاولة وأنها لا تقوم فقط بتقليد ومحاكاة الأشياء التي تتسم بالواقعية المستقلة وإنما يتقرر تطويرها بواسطة تطور مضمونها، فالموسيقى تتحرك في الوقت المناسب وفقاً إلى منطوق موضوعها وليس إلى المبادئ الذاتية الخاصة بها.

وعلى الرغم من ذلك يبقى مستوى التعبير مستوياً عالي التذوق لدى المتلقي المثقف من الناحية الفنية بصورة عامة والناحية الموسيقية بصورة خاصة، حيث أن التعبير مفهوم ذو دلالة مهمة وهو الإسفار الخارجي عن المشاعر الداخلية مع مراعاة هذا الإسفار اعتماده واحترامه للعالم الخارجي (بيئته) من عادات وتقاليد حيث يكيف

٦ روجر سكترون، معنى الموسيقى، ص ١٦٧.

أسلوب التعبير طبقاً له^٧... ولذلك يمكن استخدام عملية تحليل عناصر بناء الموسيقى والغناء من لحن وإيقاع (وغيرها من المركبات الداخلية لبناء العمل) وتطبيق عملية النقد الفني الموسيقي عليها ضمن هذا المستوى، وذلك لسعة ثقافة التعبير أعلى من المستوى الحسي واعتمادها على معايير ثابتة لكل نوع من أنواع الفلسفة الجمالية، وبرغم التجريد في الموسيقى يمكن وفق تلك المعايير الخاصة بكل نوع من الفلسفة أن ينقد العمل بطرق مختلفة باختلاف أهداف النقد المعدة لأجله (كنقد مقارن، أو نقد تحليلي، أو نقد جمالي وغيرها) وهنا تسبق عملية النقد تحليل العمل إلى عناصره الأساسية أولاً (إيقاع، لحن، أداء، انسجام) ومن ثم تحليل كل عنصر على حد سواء، وأخيراً ارتباط العناصر بعضها ببعض داخل العمل الواحد ليكون الناتج عملاً ذا تعبير معين.

أما المستوى الثالث الدقيق أو البحت فينفرد بثقافة عالية جداً من السمع والتذوق والتحليل، حيث يطبق على ذوي الاختصاص وليس للمستمع العام. لأن هذا المستوى يتطلب الفهم والدراية الكافية بالفن الموسيقي، أو الغنائي حيث يتعامل مع أجزاء العمل بطريقة تفكيك وتجزئة محتواه إلى أسس ومعايير بناء كل عنصر فيه وطريقة التعامل مع ربط وتنظيم النسق الداخلي لمضمونه وارتباط تلك المتغيرات من تنوع الألحان والإيقاعات، واستخدام الأداءات بمختلف أشكالها مع فلسفة بنائه والقيمة التعبيرية منه، ولذا لا يعد هذا المستوى للمتعمق بالاستماع، وإنما لخدمة المجال العلمي الموسيقي من تحليل ونقد وبناء عن طريق السماع، وضمن هذا المستوى يجب أن يكون بناء الناقد الموسيقي حيث قدرته في المعرفة الموسيقية وعناصر بنائها وطريقة اختيار ألحانها وصفات اللحن وطريقة بنائه والتعامل مع مساراته وخصوصيته ومميزاته وكذلك الحال بالنسبة للإيقاع والأداء وغيرها من عناصر بناء العمل، حيث لا يكفي الناقد في هذا المستوى بالتفسير والعرض وإنما قد يبدي الرأي للاستفادة منه في البناء والإنتاج الفني الموسيقي عن طريق تطويع اللحن والإيقاع لعمليات خلق وإبداع تقدمها فلسفة الجمال وفلسفة النقد قليلاً للفنان... واختصاراً يمكن القول: علينا رؤية الشكل الموسيقي المتكامل من الداخل والخارج عند محاولة إدراكه وفق هذا المستوى، فلا يكفي القول بأن اللحن جميل أو غير جميل فقط بل نسعى لمعرفة سبب ذلك ولا نقول أنه يعبر عن حالة معينة (فرح، ألم، انتصار وغيرها) بل يتعدى إلى ماهو سبب هذا الإحساس

٧ هربرت ريد، معنى الفن، ص ٢٤٣.

أو ذاك، وهل هو سبب التكوين النغمي للحن من حيث ارتفاع طبقاته وانخفاضها أو بسبب التحليات والزخارف التي تتداخل بين ثانياً انسيابية المسار النغمي الأساسي، أم بسبب البناء الإيقاعي والتنوع الحاصل في أوزانه وسرعة جريانه، وبهذا نرى أن للموسيقى معناها البحث والمرتبطة بمكونات عناصرها والتي هي بحاجة إلى نوع من الدراسة المتخصصة الناتجة عن طريق التحليل والنقد الفني الموسيقي^٨.

عنصر الإيقاع في الموسيقى والغناء

يصنف الإيقاع واللحن على أنهما العنصران الأساسيان لبداية ونشأة الفن الموسيقي في التاريخ حيث سبق ظهور اللحن الإيقاع أولاً في تكوين الموسيقى.

فالموسيقى تنحصر في عنصرين أساسيين هما الصوت (لحن) والزمن (إيقاع)^٩. وعند مراجعة المراحل القديمة للمدنية نرى أن الإيقاع يرتبط بأصلين لكل منهما طبيعة مناقضة للآخر، فهو من جهة مرتبط بالشعائر والطقوس الدينية بكونه جزءاً لا يتجزأ من مظاهر العبادة أو من الطقوس السحرية التي تحل محلها، ومن جهة أخرى يرتبط بأداء العمل الجسمي اليومي والحركات الجسمانية التي يؤديها الناس في أثناء قيامهم بمختلف الأعمال المادية، وهكذا يتضافر الأصل الروحي مع الأصل المادي في تحديد منشأ الإيقاع منذ أقدم العصور.

ولو تأملنا المجموعات الرئيسية التي تنقسم إليها البشرية، لوجدنا أن نظرتها إلى الإيقاع ومكانة الإيقاع بين فنونها تختلف إلى حد كبير؛ إذ يحتل الإيقاع المكانة الأولى بين عناصر الموسيقى جميعاً لدى الشعوب الزنجية، وفي الشعوب الشرقية تظل للإيقاع مكانة كبرى برغم أن اللحن يحتل مكانة مساوية له، أما عند الشعوب الغربية فإن أهمية الإيقاع تتضاءل إلى حد ما، وتبرز أهمية اللحن وكذلك يضاف عنصر جديد وهو التألف الصوتي (الهارموني).

...اشتقت كلمة الإيقاع *rhythm* في اللغات الأوروبية من لفظ *rhuthmos* اليوناني وهو بدوره مشتق من الفعل *rheein* بمعنى ينساب أو يتدفق، وفي اللغة

٨ طارق حسون فريد، مدخل لتذوق الفنون الموسيقية، ص ٢٧.

٩ محمد محمود سامي حافظ، قواعد الموسيقى الغربية وتذوقها، ص ١٩٦.

العربية يرجح أن لفظ الإيقاع مشتق من (التوقيع) وهو نوع من المشية السريعة ١٠ . والإيقاع بشكل عام :هو عبارة عن تنظيم معين لقيم زمنية محددة ، وبشكل آخر: هو عبارة عن شكل معين لقيم زمنية متكررة وفق ترتيب محدد ١١ . ويعرفه فاخروميف ١٢ :- بأنه التابع المنتظم للأنغام ذات القيمة الزمنية المتساوية أو المختلفة...وبذلك يختلف مفهوم هذا التعريف عن التعريفين السابقين لكونهما يدعيان أن الإيقاع هو نموذج (ضرب) ذو شكل معين للدورة الإيقاعية، الواحد تطلق عليه تسمية خاصة لتحديد دلالاته ومعرفة صيغته فنقول إيقاع المارش أو فالس أو جورجينة وغيرها من المسميات الكثيرة والمتنوعة بتنوع النماذج التي تبنت عبر تكرارها إلى تلك الأسماء التي تدل على صيغتها المحددة. أما التعريف الأخير لفاخروميف فهو مختلف قليلاً عن التعريفات السابقة بكون الإيقاع في أساسه، ثابت النبرات أو الضغوط مثل قولنا إيقاع فالس ثلاثي النبرات بالشكل (قوي، متوسط، ضعيف) ،وبرغم ذلك يمكن أن تكون القيمة الزمنية متناوبة بأشكال غير ثابتة للتعبير داخل النموذج الإيقاعي نفسه وذلك بسبب اختلاف أشكال القيم الزمنية وتنوع ترتيبها داخل البار الواحد (المازورة) والتي تعد النظام القياسي للنموذج الإيقاعي...فيقول فاخروميف : تتناوب في القطعة الموسيقية القيم الزمنية بتناوب الأنغام ذاتها، محدثة فيما بينها مختلف أنواع النسب التي إذا ما حددت في مجموعات معينة تكونت لدينا الصورة الإيقاعية الواضحة لتلك القطعة الموسيقية ١٣ ...ومعنى ذلك أن الشكل الإيقاعي في الموسيقى أو الغناء لا يعتمد فقط على نموذج ذي دورة إيقاعية واحدة، وإنما قد يكون شكلاً متكوناً من عدة دورات إيقاعية (مازورات) معتمداً بذلك على تقسيم القيم النغمية للنبرات لتظهر واضحة المعالم ويمكن تمييزها بسهولة عند الاستماع والتحليل.

وهنا يظهر أن هناك تصوّرين لبناء الشكل الإيقاعي في الموسيقى، أولهما هو بناء النموذج أو ما يسمى بالضرب والذي يطلق عليه تسمية ثابتة متعارف عليها لدى الفنان والمجتمع في الموسيقى والغناء، والشكل الثاني هو نموذج أوسع من الأول (عدة دورات إيقاعية) تتكرر وفق نموذج إيقاعي معين، لكن باختلاف القيم الزمنية للنموذج داخل

١٠ فؤاد زكريا ،مع الموسيقى ذكريات ودراسات ،ص٥٧،ص٨٦.

١١ ميسم هرمز ، علم التحليل والنقد ،ص١.

١٢ ف.أ.فاخروميف ،مبادئ الموسيقى النظرية، ص٤٢.

١٣ المصدر السابق

كل بار حيث يتكرر هذا الشكل بأكمله بصياغة إيقاعية معينة للقيم الزمنية داخل القطعة الموسيقية أو الغنائية، وتعدّ صياغتها أكثر حاجة للعلمية، لتصور بنائها ولاسيما في الموسيقى المنهجية... حيث يتمتع عنصر الإيقاع جمالياً بخاصية مزدوجة، فهو يحدد لنا الإطار الخارجي للعمل الموسيقي وذلك في شكل الميزان (ثنائي، ثلاثي، رباعي) وهو من جهة أخرى، يكشف لنا عن طبيعة إيقاع القيم داخل المازورة وعلاقة بعضها ببعض، فإذا استعنا بمثال يفسر ذلك نقول ان الميزان الرباعي مثلاً يعني وجود أربع قيم من نوع النوار داخل المازورة الواحدة، وهو شكل نمطي معتاد، أمّا إذا كانت كل مازورة تختلف تقسيماتها الداخلية للقيم بأشكال مختلفة ومتنوعة فذلك يعني تغيير مواقع الضغوط للإيقاع وعدم انتظامها، عندئذ يمكننا القول أننا أمام عمل موسيقي مختلف التعبير حسب فكرة المؤلف التي وضعها عن طريق تغيير الشكل الإيقاعي ١٤.

أما في الموسيقى الشعبية فقد يظهر هذا الشكل وفق تصور وبناء الملحن، أو يظهر بشكل عام عن طريق المصادفة أو التكرار في صياغة الألحان، ولاسيما الألحان العربية والعراقية التي تتميز بصفة التكرار، أو ما يطلق عليه بمصطلح (sequence) ويقصد به التعاقب الإيقاعي أو اللحني وفق تكرار معين.

وهذا الشكل الأخير يستدل عليه حسياً عند الاستماع أو تحليلاً، ولا تطلق عليه تسمية معينة بسبب كثرة تنوعات صياغته من قبل المؤلف الموسيقي أو حتى الملحن، لذلك يعدّ من الإبداعات الفردية في الترتيب والصياغة أو كذلك في الابتكار، وحسب قابلية ومهارة وثقافة المؤلف أو الملحن علمياً وموسيقياً وذوقياً.

وبرغم ذلك يمكن اعتبار بعض المؤلفات العالمية ذا صياغة ومسمى وفق هذا الشكل، مثل قطع البوليررو وغيرها ممن تعتمد أساساً على بناء ذي شكل إيقاعي ثابت ومحدد ليس لدورة إيقاعية واحدة وإنما لعدد من الدورات الإيقاعية حيث تحدد الشكل الإيقاعي وفق بناء ثابت لها.

وكذلك في الموسيقى الشعبية نرى أن هنالك أشكالاً من الإيقاعات بُنيت وفق هذه الطريقة برغم أن أكثرها ليس قيد الاستخدام في الوقت الحاضر... كما في إيقاع السماح العراقي الذي يحوي على ست وثلاثين ضربة من نوع العلامة الربعية في البار الواحد ١٥... وبرغم ان هذا النوع يقصد به نموذجاً إيقاعي (أي نموذج لبار واحد) وليس شكلاً،

١٤ سيد شحاتة، علم الجمال الموسيقي، ص ٢٨٤.

١٥ حبيب ظاهر العباس، نظريات الموسيقى العربية، ص ١٢١.

يمكن بسبب كثرة علاماته (٣٦ نوار) اعتباره شكلاً إيقاعياً إلى حد ما، وليس نموذجاً كما هو متعارف عليه في النماذج الصغيرة التكوين لبناء النغمات الداخلية في قياس الدورة الإيقاعية الواحدة.

تقوم الموسيقى اليوم كلها تقريباً على الإيقاع وحده، والذي يبلغ من التعقيد في معظم الأحيان، ما يثير الدهشة... وفي بداية تدوين الإيقاع لم يكن قد أُجري تقسيمه إلى وحدات الأوزان كما هي معروفة اليوم إذ لم يتحقق هذا إلا منذ ١١٥٠م، عندما بدأ هذا الأسلوب من التدوين يشق طريقه في بقاء إلى الحضارة الغربية حيث سميت موسيقاه بالموسيقى المقيسة. فأحدثت هذه الطريقة تغيرات انقلابية في جانبيين متعارضين فقد أدت إلى إطلاق الموسيقى من قيودها، كما أنها كبرت انطلاقاً، في الجانب الثاني.

وأكثر الموسيقى التي بقيت لنا إلى ذلك العهد تمثلت بموسيقى غنائية وضعت لتصاحب كلمات منثورة أو منظومة، ومن عهد الإغريق حتى عصر ازدهار الغناء الجريجوري ظل الإيقاع طبيعياً لا يتقيد إلا بأوزان الكلام المنثور أو المنظوم، ولم يكن من المستطاع تدوين هذا النوع من الإيقاع في شيء من الصحة ١٦. وكانت أنواع الإيقاع، التي أمكن تدوينها بنجاح في بادئ الأمر بهذه الطريقة، أكثر انتظاماً ومن ثم أصبح لهذه الخطة الجديدة آثار عديدة بعيدة المدى، فبفضلها تحررت الموسيقى وخرجت من دائرة اعتمادها المطلق على الكلمات وأصبح لها بناؤها الإيقاعي المستقل كما أمكن عن طريقها أيضاً استعادة أوزان الإيقاع التي قام بوضعها المؤلفون وانتقالها من جيل إلى آخر في المنهج الغربي. إلا أن موسيقانا الشرقية العربية لا تزال غير مستقلة لكونها مرتبطة إلى الوقت الحاضر بالغناء، برغم وجود التلحين الحر من السماعيات والقطع وغيرها والتي ما زالت تلحن للآلة الموسيقية لكن بطابع غنائي. ولذلك لا تزال الصورة الغنائية مرافقة لموسيقانا كسمة واضحة وظاهرة بارزة.

ومن دراسة معنى الموسيقى وطبيعتها الجمالية نرى أن مفهوم المعنى الموسيقي قد أصبح مزدوج الدلالة في التحليل والتفكير والنقد الجمالي الحديث... فمن جهة نجد أن الموسيقى التي تؤلف ضمن النطاق المنهجي النابع من العالم الغربي تُقوم ويحكم عليها من خلال قيم شكلية، حيث لا يهدف العمل الموسيقي، ضرورة، إلى وضوح المعنى، وإنما يقتصر على نقل حالة نفسية معينة. ومن جهة أخرى نجد أن الموسيقى يعمل بها من خلال سلامة اتجاهها، حيث يستهدف العمل الموسيقي الوضوح والبساطة، وليس للشكل

١٦ آرون كوبلاند، كيف تتذوق الموسيقى، ص ٤٨.

فعالية إلا إذا كان يزيد من تأثير العرض الواقعي للمضمون. وبذلك فإن الموسيقى في العالم الغربي محدودة في معناها، ذاتية في تقويمها نظراً إلى أهمية المعالجة الشكلية التي يقوم بها المؤلف الموسيقي لأفكاره الموسيقية أو المضمون، معتمداً على عناصر الموسيقى من إيقاع وحن وانسجام وغيرها في إظهار ذلك. أما في الجانب الشرقي للموسيقى فاعتمد أن تكون واضحة المعنى حتى تكون مفهومة ومستساغة للجميع^{١٧}.

ولذلك ازداد الإيقاع خفاءً وغموضاً في الموسيقى المنهجية العالمية، واندماج عنصر الإيقاع اندماجاً وثيقاً بالكل (أي بالعناصر الأخرى للحن، الأداء، الانسجام) ومن هنا جاء اصطباغه بطابع عقلاني يبعد به عن الحسية. أما في جانبها الشعبي فإن موسيقى الغرب حاولوا، أيضاً، أن يزيدوا من حيوية موسيقاهم باقتباس الإيقاعات المتنوعة ولاسيما في مجال الحركة والمرتبطة بالعمل والرقص... وظل الإيقاع واضحاً في الموسيقى الشعبية ولاسيما في الشرق والوطن العربي حيث يظهر بخط واضح يسير إلى جانب الحن ويوازيه دون غموض أو اندماج ظاهر^{١٨}.

ان اعتماد فلسفة بناء التأليف الموسيقي والتوزيع الأوركسترا لي ضمن الموسيقى المنهجية العالمية قد حُدَّ من كمية وطريقة استخدام الآلات الإيقاعية حيث اخضع الإيقاع لفلسفة التأليف والتي تعمل على إذابة جميع العناصر الموسيقية في بودقة واحدة ليكون الناتج شكلاً ذا محتوى فني جمالي مبني وفق متطلبات التعبير وتطور الفكرة، من عرض وصراع (انفعال) إلى الحل والختام، لذلك اندمج عنصر الإيقاع في التأليف مع العناصر الباقية حيث لا يظهر بالشكل المنظم والقيادي لقياس ووزن العمل فقط، بل إن دور الإيقاع اختلف ليكون عنصراً تبادلياً، فتارةً يحل محل الحن عن طريق التركيز عليه وإظهاره من قبل الآلات اللحنية في الأوركسترا وتارةً يظهر بدور الأداء وخاصة في تصعيد الانفعالات وصولاً إلى ذروة الانفعال من شدة أو خفوت وحسب ما هو مطلوب من تعبير المؤلف وهذا ما عمل على اعتماد آلة التيمباني كأداة أساسية للإيقاع داخل الأوركسترا حيث تقي بالغرض المطلوب في فلسفة البناء والتأليف الموسيقي تسندها في ذلك الآلات الأخرى من الهوائيات أو الوترية والتي تتحول في مواقع معينة من المؤلف إلى آلات تعبر عن الإيقاع أو الشكل الإيقاعي الموضوع من قبل المؤلف.

١٧ جوليوس بورتنوي، الفيلسوف وفن الموسيقى، ص ٢٢٢.

١٨ ميسم هرمز، علم التحليل والنقد، ص ٢.

ان هذه الدقة والتعقيد في الاستخدام الإيقاعي للموسيقى المنهجية جعلته بصورة أساسية أكثر أهمية وذا قيمة أعلى مما هو عليه في الموسيقى الشعبية، وذلك لاعتماد الإيقاع هنا كمصدر ذوقي وجمالي يعمل على التعبير والتأثير وغيرها من الإمكانيات التأليفية. وهذا ما فرقه عن دوره في الموسيقى الشعبية رغم أهمية مكانته في هذه الموسيقى أيضاً حيث يُعدّ المنظم الرئيس للألحان والقائد الأساسي في المحافظة على الوزن خلال العزف أو الغناء، ويظهر الإيقاع واضحاً في هذا المجال التلحيني الشعبي حيث يمكن تمييزه بسهولة فهو يجري بخط واضح وموازي إلى الحنن بنموذج معين متكرر بشكل تطغى عليه صفة الزخارف الإيقاعية لكي لا يكون مملاً لدى المتلقي وكذلك ليكون أكثر تأثيراً في العمل، ويركز في فلسفة أدائه على العازف نفسه وقابليته ومهارته في أداء العزف على آلاته المتنوعة والمتعددة الأشكال والأحجام والأصناف، حسب كل مجتمع وكل جماعة. ولذلك يرتبط الإيقاع في المفهوم الشعبي بروح الشعب ومجتمعه إذ يُعدّ الركن الأساسي لتوحيد الجماعة من خلاله في الرقص أو العمل الجماعي وبذلك يقوم بدوره في خدمة عدة جوانب اجتماعية متمثلة في التلاحم والاندفاع والاستثارة نحو شيء معين، إضافة إلى دوره في ضبط وتنظيم الميزان... والوزن هو أساس الإيقاع في الموسيقى العربية وأساس بحوثهم وأرائهم في النظريات العربية القديمة التي عنيت بتقسيمه وتحديدته إلى نماذج إيقاعية أكثر من اعتنائها بفلسفة جماليته وخدمتها للموسيقى... فيُعرف الفارابي: إن الإيقاع أو الوزن هما عبارة عن سلسلة أزمنة يوضحها النقر على آلة مجوفة كالطبل أو الدف، وقال الأرموي: إن الوزن هو عبارة عن جملة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مقسومة، والنقرة هي مدة زمنية يتخللها إما صوت صادر عن الحنجرة البشرية أو عن آلة موسيقية. ١٩

ومن تلك التعريفات للعلماء العرب نستدل على أنها كانت تبحث في مجال تحديد الإيقاع وفق ضابط لوزن الموسيقى والغناء، وكذلك الحال لجميع مفاهيم الموسيقى الشعبية سواء أكانت عربية أم أجنبية، أما جمالياته فقد ارتبطت بشكل مباشر في فكرة بناء الموسيقى المنهجية العالمية فهو يفسر بشكل مختلف... ويعدّ مُنّاخ العمل الموسيقي الذي يساهم في تعضيد طابع الفرح والحزن والقوة والغضب وغيرها، وحينما يتعدد استخدامه ويتنوع نجده يخلق حالة من القلق والتوتر وغيرها محطماً نمطية الاستقرار

١٩ باسم يوسف يعقوب، الإيقاع في الموسيقى العربية، ج ١، ص ١١.

والرتابة والانتظام في العمل الفني. ٢٠
وبصورة عامة وانطلاقاً من أن العنصر الإيقاعي هو أحد مكونات النسيج الموسيقي الأساسي نجده يظهر بأشكال يمكن تلخيصها كالآتي في الموسيقى والغناء الشعبي والتأليف المنهجي:

- ١- العنصر الإيقاعي القائم بذاته في النسيج الموسيقي:- وهو ما يطلق عليه بالنموذج الإيقاعي...والذي وضعه الباحث سابقاً.
- ٢- العنصر الإيقاعي من اللحن في النسيج الموسيقي:- ويسمى بإيقاع اللحن وهو ينتج من اختلاف أطوال نغمات المسار اللحني الآلي أو الغنائي (وضحه الباحث قبلاً بالشكل الإيقاعي)، وقد يتشابه إيقاع اللحن هذا مع النموذج الإيقاعي أو قد يختلف عنه نتيجة لاختلاف القيم وتقسيماتها داخل البارات المتعددة للنموذج الإيقاعي وكما وضع قبلاً.
- ٣- العنصر الإيقاعي المنطلق من التعبير الحركي الإيمائي والراقص أو من مختلف حركات العمل والفعل الإنتاجي: ويسمى بإيقاع الحركة والمرتبط بالرقص وأغاني العمل. ٢١.

عنصر اللحن في الموسيقى والغناء

يُعدّ اللحن أو ما يطلق عليه بالميلودية حسب تصنيف بعض النقاد هو العنصر الثاني من عناصر بناء الموسيقى والغناء، ويذكر آرون كوبلاند أنه إذا كان الإيقاع متصلاً في ذهننا بالحركة الطبيعية، فإن تصور اللحن عادةً تصاحبه في الذهن، فكرة تتصل بالشعور. وتأثير هذين العنصرين (الإيقاع واللحن) فينا خفي وكبير حيث عجزت عن تفسيره كل أساليب التحليل، ولا نستطيع ان نعرف على وجه التأكيد مم تتكون الألحان الجميلة، فرغم أن البعض يزعم بأنه يعرف اللحن الجميل عند سماعه لأول وهلة، إذن فلا بد أنهم يطبقون نوعاً من المعايير لمعرفته حتى ولو كان مثل هذا التطبيق يجري بطريقة لاشعورية. وإذا كنا لانستطيع تعريف اللحن الجميل فإننا من دون شك، يمكننا أن نقيم نوعاً من التعميم بشأن ما سبق أن سمعناه من الألحان، حيث قد يفيدنا هذا التعميم في توضيح الصفات الخاصة التي تقوم عليها كتابة الألحان الجميلة. ففي كتابة

٢٠ سيد شحاتة، علم جمال الموسيقى، ص ٢١٢.

٢١ طارق حسون فريد، مدخل لتذوق الفنون الموسيقية، ص ١٩٠.

الموسيقى نجد أن المؤلف، دائماً، يقبل أو يستبعد بفطرته ما يرد على خاطره من ألحان ولا يعتمد على فطرته في أي فرع من فروع التأليف الموسيقي الأخرى، ويعدّ الفطرة مرشداً أكثر ممّا في نفسه، في اختيار اللحن. ونجده أيضاً، عندما يكتب الألحان يتبع نفس المقومات التي نستعملها في أحكامنا على الألحان الجميلة، حيث يستند إلى قاعدة أن الألحان الجميلة، شأنها شأن القطعة الموسيقية الكاملة، يجب أن تكون نسبها مرضية، وأن يكون معناها كاملاً بذاته لامناس منه، ولتحقيق هذا الشرط لابد أن يكون مسارها بوجه عام طويلاً ومتدفقاً بحيث يشتمل على مواضع منخفضة ومواقع مرتفعة (لحركة مساراتها) ويجب عليها كذلك أن تتحلّى بالمواقع الديناميكية من قوة وخفوت، وأن تبلغ الذروة قرب النهاية (أي أن تكون حسنة التكوين في صياغتها وتهيئتها للنهاية والختام). وطبيعي أن مثل هذه الألحان تعتمد في مسيرها على نغمات متنوعة مع تجنب التكرار غير الضروري، ولابد أيضاً، أن يكون في بنائها ميلٌ نحو تدفق الإيقاع إذ طالما تقوم الألحان الجميلة على تغيير بسيط في الإيقاع... ومن تحليل الميلودية يتضح لنا أن شأنها شأن الجمل الكلامية، فهي غالباً ما تشتمل على وقفات في سياق الكلام، من وقفات قصيرة وطويلة تساعد على أن يكون سير خط اللحن معقولاً بتقسيمه إلى أجزاء يسهل عندها فهمه ٢٢... ففي اللحن تنعم الموسيقى بقدر من الحرية مساوٍ للقدر الذي ينعم به الشعر أو حتى أكثر من الشعر نفسه. ٢٣

إن مفهوم الجميل وغير الجميل من المفاهيم المعقدة في النقد حيث لا يعتمد عليها وذلك لأنها من المفاهيم النسبية... فالجميل من الألحان بمفهوم النقد هو كل ما يظهر من نغمات مرتبة لتشكل مسارات لحنية قريبة من بيئة المتلقي والمستمع، على أن تكون بصياغتها تحمل صفات الحان مجتمعها ولاسيما في المجال الشعبي والتي تسمو بعفوية إنتاجها من قبل ملحنين غير أكاديميين، أو من أناس عفويين لهم موهبة ترتب النغمات بشكل ألحان معتمدين بذلك على خزينهم الفكري اللحني وحسب ما توارثوه وتناقلوه شفاهاً. ٢٤

والمستمع لا يقنع عادةً بالنغم وحده، فهو يطرب موسيقياً متى استمع لتعاقب من الأنغام المنتظمة وفق طريقة ترتاح لها الأذن، ويرتاح لها الذهن حيث تثير المشاعر وتستجيب

٢٢ آرون كوبلاند، كيف تتذوق الموسيقى، ص ٦٩.

٢٣ هيفل، فن الموسيقى، ص ٤٧.

٢٤ ميسم هرمز، الألحان، مقالة منشورة على موقع عينكاوة.

لها الأنفس. وهذا ما يطلق عليه بالجميل لدى المستمع، وإن طربنا من الاستماع إلى مثل هذا الجميل يحدث دائماً بطريقة خفية وإننا لنجد المتعة في التعرف إليه مرة أخرى وفي غنائه أو استعادته بشكل يولد لنا شعوراً بالارتياح. ٢٥

ولذلك عرفته الشكوفاً: - بأنه منحّن تنغمي قائم بذاته، له معنى عاطفي (أي بإمكانه إثارة العواطف). ٢٦.

كان من الشائع وقتاً ما أن تقسم الموسيقى إلى فئتين، فئة للعامة وفئة للخاصة، حيث تمثل الموسيقى العامة بالألحان الخفيفة والراقصة في الغالب والتي تستطيع الجماهير الغفيرة من الناس تذوقها وترديدها من دون عناء، وتجد فيها لذة تخفف عنها عناء العمل اليومي الشاق.

أما الخاصة فإن النفس لا تدرك ما فيها من انسجام وتوافق إلا بعد أن تكون قد تدربت على بذل نوع من الجهد الذهني يتيح لها أن تتبع المسارات المختلفة للحن والمسارات غير المتوقعة للإيقاع، وتجمع ذلك كله في وحدة متألفة، فهي إذن موسيقى تعتمد على قدر من التركيز الذهني لا يتوفر إلا لقلّة من البشر من الذين تسمح لهم ظروف حياتهم بأن ينعموا بهذا الترف تماماً كما كان التفكير الفلسفي وقتاً ما ترفاً لا يملك الاستمتاع به إلا القليلون. كان ذلك تقسيماً شائعاً في وقت من الأوقات، ومن الطبيعي أن يرتبط هذا التقسيم بنوع من التمييز الطبقي، قد يكون أحياناً قائماً على أساس اجتماعي واقتصادي، ولكنه في أغلب الأحيان قائم على أساس ثقافي. ٢٧.

لذلك ظلت الفئة العامة متأثرة بأنواع من ألحان الفئة الخاصة، وبطبقتها وبمستواها الثقافي، وكذلك ظهرت الخاصة متأثرة بأنواع من الألحان للعامة، ولاسيما بالتي انتشرت شعبياً وتداولت بين أفراد المجتمع بكثرة. وبمرور الزمن تغير الوضع عن طريق تغير فلسفة المجتمعات المختلفة عبر التاريخ، مما أدى إلى إلغاء العام والخاص في الفن إلى حد ما، حيث استفاد الخاص من ألحان العام وإيقاعاتها الشعبية لتسخر بشكل جديد لعرض العمل الموسيقي أو الغنائي بحيث الناتج كان عملاً ذا قواعد منهجية للبناء ومضمون يتحلّى بروح الشعب وثقافته العامة. وكذلك استفاد العام من الخاص، حيث سخر النسيج اللحني للخاص واستخدمه في خدمة فنه من هارمونية وديناميكية لتنتشر

٢٥ ماكس بنشار، تمهيد للفن الموسيقي، ص ١٤.

٢٦ طارق حسون فريد، مدخل لتذوق الفنون الموسيقية، ص ٢٣٤.

٢٧ فؤاد زكريا، مع الموسيقى، ص ١٠٨.

على ألحانه العامة.

وبذلك تمازجت وتزاوجت الموسيقى وعناصرها ما بين الخاص والعام وبالقدر الممكن لتنتج أعمالاً موسيقية ومنهجية تحمل في ثناياها ثقافة الشعب، وتعبّر عنه بشكل رصين ومنهجي. وكذلك لتجدد وتطور الفن الشعبي المتوارث لدى تلك المجتمعات إلى شكل أرقص وأكثر قابلية للتجدد، وهذا ما أطلق عليه بالحركة القومية أو الفن القومي والذي ظهر بشكل واسع وواضح في روسيا.

يصاغ اللحن وترتب نغماته أو يبتكر بأشكال مختلفة منها:

١- اللحن كمادة مبتكرة عضوياً: يمثل هذا الابتكار المراحل الأولى من عملية الخلق الفني في المجتمعات الإنسانية وذلك عندما كان الإنسان ضمن جماعته يعيش في مرحلة القطف والقنص التي سبقت مرحلة استقراره وعيشه على الزراعة... واستمر الابتكار اللحني العضوي ملازماً للإنسان وجماعته حتى في مراحل مسيرة تطوره الاجتماعي والثقافي حينما أخذ يبتكر اللحن لحاجة ذهنية وبدافع ترفيهي جمالي، يهدف من خلاله، إلى إسعاد الآخرين أو إثارتهم أو الترويح عنهم أو التعبير عن أحاسيسه الذاتية وعواطفه وأفكاره.

ويتمثل هذا المصطلح عضوياً، في أيامنا هذه بالعازف الموسيقي، حين يستطرد على آله بالعزف لما يسمى بالتقاسيم الموسيقية، وكذلك للمغني عند استطراده في بعض أنماط الغناء. وفي الحالتين يظهر الابتكار العضوي دائماً مقيداً بمقامية اللحن الرئيس وكذلك بالتقاليد الغنائية المتوارثة... ويتناسب عكسياً مع ارتفاع التربية الموسيقية وثقافتها لدى المجتمع والعكس صحيح.

٢- الابتكار اللحني الجماعي والفردى: لا يختلف هذا الابتكار عن سابقه كثيراً سوى في أنه جماعي الطابع بشكل عام. ظهر هذا الابتكار منذ وجدت الأقوام البشرية الأولى للحضارات القديمة أو ما قبلها... ونرى هناك طريقتين للوصول إلى نظام أكثر رقياً داخل حدود التكرار لمسار لحنى غنائى معين، حيث عرفت الطريقة الأولى باسم الأداء التبادلي وفيه تتبادل مجموعتان غناء اللحن تباعاً، في حين عرفت الطريقة الثانية بالغناء التجاوبي وفيه تجيب المجموعة بالغناء على غناء احد أفرادها. ٢٨ ولا تزال هذه الطرق شائعة ومستخدمة في الغناء العربي أو العراقي ولاسيما في المجال الديني الكنسي وبشكل كبير للألحان القديمة والمتوارثة شفاهاً.

٢٨ طارق حسون فريد، مدخل لتذوق الفنون الموسيقية، ص ٢٤٢.

٣- اللحن كمادة مبتكرة ذهنياً (منهجياً)

قدم هيغل فكرته عن اللحن بأنه العنصر الحر في مضمير الموسيقى... والحق أن اللحن هو الأولى منا بالكلام من حيث انه يشكل الجانب الشعري والأسمى من الموسيقى، الجانب الذي يطلق فيه الابتكار الفني العنان لنفسه بأكبر قدر من الحرية... ولذا لا بد أن يكون هو العنصر المستقل الذي لا يسهو عن نفسه ولا يضيع في غنى تعبيره، ومن هذا المنظور ينطوي اللحن على إمكانيات لامتناهية من حيث تدرج النغمات، لكن لا بد من استخدام هذه الإمكانيات على نحو يجعلنا، على الدوام، في حضرة مجموع كامل مكتمل. صحيح أن هذا المجموع يشتمل على تنوع تكون له، من ثمّ بداية ونهاية، ويجب أن تسيّر حركته نحو هدف محدد، لتعود من ثم إلى نقطة انطلاقها ٢٩.

وبذلك يكون اللحن المنهجي قائماً ضمن الفكرة... يقول بهوفن إنني أحمل أفكارتي معي قبل تدوينها، حيث تحتفظ ذاكرتي بالفكرة اللحنية لفترة طويلة بشكل يجعلني لا أنساها... وكذلك يرى هيغل وشوبنهاور أن اللحن وحده مصدر الإبداع الموسيقي (بجميع أشكال نسيجه الميلودي أو الهارموني)... ورغم ذلك يرى الكثير أن اللحن وحده ليس له قيمة فنية بدون باقي العناصر الأخرى التي ينهض عليها فن الموسيقى، فمثلاً الكلمة وحدها في اللغة لا قيمة لها ٣٠×، لكنها تكتسب وجودها وأهميتها بل جمالها بقدر إبداع وتوظيف الفنان في استخدامها وتطويعها في علاقة مع ما قبلها وما بعدها.

والواقع أن عناصر فن الموسيقى على تنوعها وأهميتها هي وسيلة المؤلف التي ينقل بها فكرته الفنية إلى المتلقي، ولذلك لا يمكن للحن وحده أن يكون المصدر الوحيد للإبداع الموسيقي بدون العناصر الأخرى المكتملة له... ومع ذلك فاللحن هو الشكل الخارجي أو الواجهة الجمالية للعمل الموسيقي، لذلك يبدأ به المؤلف عادة، وينتشر بشكل متغير في العمل الموسيقي وفي أوجه مختلفة من بناء وتركيب، وكذلك من تعبير عن طريق

٢٩ هيغل، فن الموسيقى، ص ٦١، ص ٦٥.

٣٠* حسب مفهوم هيغل ينظر الى الحرف الموسيقي (النغمة)، بانها تعادل الحرف في اللغة، والكلمة تعادل لحن بسيط متكون من عدة احرف موسيقية (عدة نغمات)، ويتفق معه فيليب هيلايي، راجع كتاب مبادئ الموسيقى ونظرياتها، فيليب هيلايي، ص ٢، ضمن سلسلة دراسات موسيقية، بغداد، ٢٠٠٠. وكذلك يُعرف حسام الدين زكريا النغمات، بأنها أحرف لغوية ناتجة اصلاً عن استخدام الحروف اللاتينية في التدوين الموسيقي، ويطلق عليها تسمية letter، (راجع كتابه: المعجم الشامل للموسيقى العالمية، ج ١، سلسلة الألف كتاب الثاني، مصر ٢٠٠٤، ص ٢٤٨).

استخدام الديناميكيات المختلفة. ٣١

وفي الواقع يصعب تحديد بدايات مرحلة الابتكار الذهني للألحان في مسيرة حضارتنا الإنسانية، لكن ما يمكن قوله هو أن الابتكار اللّحني الذهني قد تغير بتغير الأساليب الفنية في صياغة النسيج الموسيقي وطرائق الأداء والتعبير وفلسفة الموسيقى عبر العصور المختلفة.

٣١ سيد شحاتة، علم جمال الموسيقى^٤ ص٢٤٩، ص٣٠٨، ص٣١٢.

التحليل

تحليل الإيقاع

تسبق عملية النقد التحليل دائماً، والناقد يبنى نقده وفق ما يقدمه من عرض تحليلي للمادة المراد نقدها وفق استعراض المحتوى والمضمون الداخلي وكذلك الشكل والظاهر الخارجي ومقدار ترابط الداخل مع الظاهر وفق جوانب متعددة يتعلق بعضها بالثقافة والدراية، وكذلك بالبيئة والمجتمع، وكذلك بالتذوق والجمال والدراسة العلمية التي تعدّ من أهم الجوانب التي يستنتج منها الأساس العلمي الدقيق. فينظر إلى الإيقاع في الموسيقى والغناء المنهجي العالمي على أنه وحدة تعبيرية ذات تأثير انفعالي يتفاعل بدوره في بناء العمل مع العناصر التكوينية الأخرى ليكون من ثمّ جانباً من جوانب بناء الفكرة وتطورها ونموها داخل العمل، حيث يستفاد منه في صياغة تلوين وتنويع جماليات التعبير التي يقدمها من خلال ألبنى التي يضعها المؤلف بنفسه لشكل عمله أو من خلال اقتباسه من موسيقى أدنى مستوى وتطويعه للشكل المنهجي العالمي الأعلى مستوى . لذا يُعتمد في صياغته على التخطيط القبلي لإظهار انفعال ما أو لقيادة العمل وفكرته إلى شكل التعبير والتأثير المراد إظهاره، فيظهر تحليله اعتماداً على الخصائص التي استند في إظهارها إلى كل جملة أو مقطع، موسيقياً كان أو غنائياً، حيث يفك العمل عند التحليل إلى أجزاء تدرس كل منها على حدى ومن ثم تربط تلك الأجزاء، بعضها مع بعض ليكون النقد شاملاً لكلية العمل والتعبير الذي قصد منه. وهنا يتطلب من التحليل إظهار نوع الآلات التي استخدمت في إظهار الشكل الإيقاعي داخل الأوركسترا لكل جزء من العمل وكذلك إظهار النموذج الإيقاعي والشكل الإيقاعي الذي اعتمده المؤلف، وطريقة صياغته، والبراعة في تنظيمه، وكيفية إظهاره حيث يكون دائماً غامضاً وذائباً ومتفاعلاً مع العناصر الأخرى.

أما الإيقاع في الموسيقى الشعبية فينظر إليه بشكل ثان، حيث يحدد مساره وشكله والذي يكون دائماً بشكل نموذج إيقاعي متكرر واضحاً وظاهراً بشكل يمكن تمييزه بسهولة وإدراكه من قبل المستمع ولاسيما أنه يظهر ويبدأ دائماً قبل اللحن باعتباره المنظم الرئيس لحركة تلك الألحان والضابط الأساسي لمقدار سرعة الميزان، ومع ذلك يمكن تحديد خصائص النموذج الإيقاعي لمثل هذه الأعمال الشعبية، والتي تتميز بالثراء الأدائي على النموذج من خلال استخدام التنويعات والزخارف المختلفة على التكرارات المتعددة لبنائه، وهذا ما يتطلب أيضاً ظهور التعدد في الآلات الإيقاعية، وتنوعها وكثرتها

في العمل الواحد لأنها تعمل على إبراز التنوعات الأدائية من خلال طابعها الصوتي وكذلك من خلال التنوع والثراء الأدائي عند العزف عليها، فتظهر المهارة في استخدامها من قبل العازف عليها ليس على وفق منهجية ما، وإنما وفق الخبرة وإمكانات كل عازف في التفنن على إنتاج ما هو جديد ومتنوع من زخارف وحليات صوتية تظهر أنيا وبشكل غير مخطط له وإنما بشكل انفعالي ذاتي عند العرض مباشرة، لذلك نرى أن الأساس واضح للنموذج الإيقاعي أما الأداء فهو متغير من عازف إلى آخر.

إن هذا التعدد الواسع لاستخدام الآلات الإيقاعية في الموسيقى الشعبية يظهر دائماً مرتبطاً، بشكل مباشر، مع بيئة ومجتمع ذلك العمل، فبعض المجتمعات أو الجماعات تعتمد في غنائها على المرافقة الإيقاعية بشكل مباشر من دون الحاجة إلى الآلات اللحنية، لذا تظهر الأعمال الشعبية النقية دائماً بأنها تمتلك صفات ومميزات جماعاتها من خلال العلاقة المباشرة بين ما تعكسه صورة عناصر فنها الغنائي أو الموسيقي، والصورة الطبيعية لبيئة وثقافة مجتمعها. ولذلك يظهر في تحليل الإيقاعات الشعبية لأغاني المدينة تطوراً أكبر منها في أغاني القرى والأرياف، حيث تظهر أغنية المدينة بأنها تمتلك صفات مختلفة في استخدام عناصرها الموسيقية والغنائية ناتجة عن تطور الفكر لمجتمع المدينة، فنرى أن البعض منها يعتمد في بنائه على تعدد النماذج الإيقاعية داخل الأغنية الواحدة ليشمل أكثر من نموذج، وذلك بسبب تطور الناحية الثقافية والذوقية وتعدد أسباب تعدد الجماعات واختلاف أجناسها داخل المدينة الواحدة، أما الريف أو القرية فينظر إلى فنّه بشكل نابع من روح مجتمعه والمتمثل بأصل واحد، وثقافة وفكر مشترك بين ناسه. فنرى أن الإيقاع يظهر في عملهم الغنائي أو الموسيقي بشكل نموذج واحد لكل أغنية لا يتغير دائماً، ولا سيما أنه يخدم الحركة دائماً (الرقص أو العمل) أكثر من خدمة المعنى والتعبير أو التذوق.

وكذلك الآلات المستخدمة في أدائه تظهر بشكل مرتبط بالبيئة الخاصة بذلك المجتمع، وبانتقال البعض من تلك الجماعات إلى المدينة تنتقل معها فنونها وآلاتها لتظهر بشكل أكثر تعددية داخل المدينة، حيث يختلط بعضها مع البعض الآخر للمكونات المختلفة، وتندمج لتؤدي وظيفة واحدة لنوع مختلف من الموسيقى والغناء ناتج عن التمازج والتبادل الثقافي والفكري لتلك الجماعات داخل المدينة الواحدة.

ولذلك تعدّ عملية النقد سلبية عند عرض الناقد لآرائه في الموسيقى والغناء الشعبي من حيث تحديد الجميل واللاجميل، في استخدام الإيقاع لتلك الصيغ، في المدينة خاصةً

لأن كل صيغة تعود وتنسب لجماعة معينة تجذب نحوها وتستهوئها عن غيرها، وهنا تظهر عملية النقد في تحديد الخصائص الإيجابية والسلبية حسب استخدام الإيقاع ضمن الأعمال الغنائية والموسيقية، ومدى ارتباط الإيقاع باللحن وكيفية ظهوره وفق المبدأ الشعبي وطريقة أدائه وارتباطه وتأثره أو تأثيره بالكلمة (الشعر) المرافق للغناء، من حيث التنظيم، لإظهاره بهذا الشكل، أو من حيث ظهوره بالشكل العضوي التلقائي، ومقدار أهمية العمل وخصائصه التي تفرقه عن باقي الأعمال، فهذا هو عمل النقد والناقد حيث يعمل من أجل إرساء قواعد تجمع المتغيرات إلى أسس ثابتة يمكن اعتمادها مستقبلاً لتكون سمات ومميزات الغناء الشعبي، ودور الإيقاع فيه لكل منطقة، ومن ثم معرفة سبب تذوقه وإطلاق الجميل واللاجميل عليه من قبل المتلقي.

تحليل اللحن

ينظر إلى عنصر اللحن بمفاهيم مختلفة في النقد وأنواعه ويتميز هذا العنصر بالتنوع والثراء الناتج عن التنوع في ترتيب نغماته بأشكال مختلفة ينتج عنها مسارات تتحرك ضمن تراكيب ثبتت عبر الزمن بمسميات مختلفة كدلالة لأنواعها مثل قولنا الجنس اللحني أو العقد اللحني أو سلم اللحن أو ما يسمى بالمقام.

إن دراسة اللحن وتنظيمه إلى شكل مقنن يتدخل العقل فيه والفكر من أجل إنتاج شيء جديد ظهرت منذ أكثر من ١٥٠٠ سنة إذ بدأت الحركة في أوروبا لإنتاج مواصفات لحنية خاصة تحمل بداية إرساء القواعد لتكوين اللحن المنهجي العالمي، لذلك وعن طريق تطوير اللحن لقرون متعددة كان الاتفاق لإنتاج السلم المعدل من قبل الفنان باخ في عصر الباروك. حيث عمل هذا السلم على إنتاج ألحان وفق إطاره المعدل، خاضعة لقواعد يلزمها وفق إمكانيات هذا السلم مما تطلب الأمر الابتعاد عن المقامات اللحنية وأنواعها المتعددة ضمن الإطار المنهجي، وتخصيصها للإطار الشعبي، والتي بدورها بدأت تضمحل تدريجاً لتنتهي في الوقت الحاضر، حيث تظهر الموسيقى الأوروبية الشعبية خالية تقريباً من استخدام تلك الأنواع المتعددة للألحان، والتي كانت تحمل في طياتها كذلك النغمات غير المعدلة مثل ثلاثة أرباع النغمة، والتي لا تزال تستخدم في الوطن العربي والعراق إلى الوقت الحاضر في موسيقاه الشعبية الفولكلورية أو الشعبية المنهجية. إن هذا التطور الأوروبي في دراسة اللحن وصياغته وابتكار مواصفات لمفهوم اللحن الجديد، قد ساهم بعد ذلك في بناء النسيج اللحني الخاص بغناء اللحنين

بعضهما مع البعض، حيث كانت بدايته في غناء (ألباص) المتصل، ومن ثم، إلى تعدد الألحان بالطريقة البوليوفونية، التي تضمنت غناء وعزف ألعديد من الألحان في آن واحد، والتي إختص بقواعدها فيما بعد، علم الطباق (الكونترابونت) لنظم حركة مساراتها، ومن ثم الإنتقال إلى النسيج العمودي وتطورات علم الهارموني.

ولذلك عند نقد عنصر اللحن في بناء الموسيقى المنهجية العالمية لآبد من تحليل يسبقه حيث يقدم نوع النسيج اللحني المستخدم والشروط المتوفرة فيه وفق قواعد بنائه ضمن مسيرة الموسيقى والغناء في العالم. وهذا ما يسهل عملية نقده وفق قواعده ومواصفاته وإظهار ماهو الجديد والمختلف فيه عن سابقاته.

وكذلك يعتمد في نقد اللحن المنهجي إظهار المعنى والتعبير من خلال دراسة فلسفة بنائه التركيبي، ومقدار ارتباطه بالعناصر الأخرى التي تكون العمل بأكمله، حيث يحمل اللحن الدور المهم لهذا النوع من الموسيقى والغناء باعتباره مبنياً وفق فلسفة التأليف وقواعده، لذا يخص النقد فيه البحث عن فكرة صياغته التركيبية والتعبيرية والمتعلقة بمكونات أدائه من ديناميكيات وتلوينات صوتية.

أما عنصر اللحن بمفهومه الشعبي سواء أكان فولكلورياً أم منهجياً شعبياً (تراثي منهجي)، في البلدان العربية خاصة، فيفضل دراسة نقده ضمن بيئته ومجتمعه، وذلك لأنه متغير من جماعة إلى أخرى، حيث ينبع دائماً من بيئة مجتمعه حاملاً ومعبراً عن أفكارهم وتقاليدهم وأعرافهم.

لذلك تتميز هذه الألحان بصورة عامة بالعضوية والتلقائية التي تظهر كنتاج لأداء غرض معين، إذ تستنتج وترتب من قبل الفنان اعتماداً على موهبته وفطرتة في ذلك، إضافة إلى خزينه وخبرته في أداء الحان جماعته أو قد تكون جماعية الإنتاج وخاصة الفولكلورية منها. لذا يستوجب على الناقد ان يكون معتمداً لأصل العمل ومحيطه لإنتاج النقد السليم عليه.

أما الشعبية ضمن إطار التراث المنهجي الشعبي فهي بالتأكيد أكثر تطوراً عن الفولكلورية وذلك لأنها تحمل سمة فكرية في الإنتاج اعتماداً على ملحن ذي دراية وخبرة إلى مستوى معين في الموسيقى والغناء من الناحية العلمية. فتظهر تلك الأعمال أكثر منظمة ومرتبة من حيث استخدام عناصرها، ومن ضمنها عنصر اللحن حيث مداه أوسع وتغيراته النغمية أكثر، وكذلك طريقة أدائه من ديناميكيات وإمكانات زخرفية تعتمد على التفكير القبلي لاستخراجها في اللحن، وبذلك تدخل عليه كصيغة أدائية لتجميل المسار اللحني

وتنوع تكراراته المتعددة والتي تعدّ سمة من سمات الغناء أو العزف الشعبي. ان عملية تذوق الألحان بصورة عامة، تبدأ من السماع ليكون الجميل واللاجميل لدى المستمع، حيث يبدأ العقل بتقريب المعلومات المتسلّمة عن طريق حاسة السمع إلى ما هو موجود من خزين معلوماتي سابق (ذاكرة)، فإن حصل وظهرت معلومات مشابهة أو مقارنة إلى حد ما، أصبح بإمكان العقل إستقبالها وتنظيمها مع المحتوى المخزون فيشعر المستمع بالارتياح والهدوء والاستمتاع، ويعدّه لحناً جميلاً ضمن مفهومه الذاتي. وهذا النوع من الألحان يوجد دائماً ضمن نطاق البيئة الواحدة للمجتمع، أما إذا كان اللحن المستقبل من قبل المتلقي غريباً وبعيداً عن خزينه اللحني، آنذاك، فإنه يشعر بعدم الارتياح وتوتر يؤدي إلى عدم تقبله واعتباره لحناً سيئاً أو غير جميل. ولهذا يقوم التحليل النقدي بتحديد تلك المفاهيم وتعريفها للناقد حيث يعتمدها في إظهار نقده والذي يخدم المجتمع بشكل مباشر في المجال الفني الموسيقي والغنائي ويجعل منه أساساً لتطوير فنون المجتمع في هذا المجال.

نتائج البحث

مما تقدم ذكره في مجال الإيقاع والّلحن توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية :

١- يُعدّ النقد عملية علمية تقويمية للمادة الفنية الموسيقية الغنائية بشكلها المنهجي العالمي والمنهجي الشعبي، حيث يستفاد منه في تخصيص السمات والميزات العامة والخاصة لنتاج الشعوب الفني الموسيقي والغنائي، وكذلك يخدم التطور والتجديد لهذا الفن. لذا يجب ان يعمل به استناداً إلى قواعد وأسس محددة توضع بموضوعية وخبرة لمهارة أداء الفن الموسيقي والغنائي ارتباطاً بفلسفة جماله وتذوقه، وأن لا يكون النقد مستنداً إلى آراء شخصية ذاتية للناقد، والتي من خلالها لا يمكن اعتمادها كعلم ذي أساس، وإنما ذاتية فردية نتائجها سلبية ولاسيما إن كانت خالية من الخبرة العلمية والاطلاع الوافي.

٢- يقوم النقد، أساساً، على تحليل العمل الفني إلى عناصره الأساسية والمتمثلة بالإيقاع والّلحن والأداء والانسجام والشعر (في الغناء)، مع مراعاة نوع الفن، هل هو منهجي متمثل بالعناصر السابقة، أو هو شعبي مقتصر على عنصر واحد أو أكثر من هذه العناصر.

٣- يتطلب تحديد موضوع النقد من عمله (لماذا ننقد) أي الغرض من تقديم النقد هل هو استعراضي أو قياسي أو مقارن وغيرها من النقود، فالهدف من النقد يجب ان يكون واضحاً ومحدداً لدى الناقد.

٤- تعدّ الموسيقى فناً سمعياً حيث تميز عن طريق حاسة السمع لذا يجب على الناقد أن يكون ذا مستوى ثقافي متمكن في هذا المجال والذي حدد في ثلاثة مستويات رئيسة تتمثل بالآتي:

• المستوى الحسي:- وهو أدنى مستويات الاستماع حيث لايعتمد النقد فيه كأداة علمية.

• المستوى التعبيري:- والذي يرى أن للموسيقى معنى وغرضاً، ولذلك يمكن تقديم عملية النقد في هذا المستوى المتوسط، حيث يمكن أن يكون الناقد متذوقاً موسيقياً جيداً قبل أن يكون موسيقياً محترفاً ومختصاً بالشكل الدقيق.

• المستوى الدقيق (الصرفي):- وهو أعلى مستويات السمع، ورُغم انه يعدّ من مستويات التذوق فلا يمكن تحقيقه إلا من قبل ذوي الاختصاص، إذ تظهر عملية النقد فيه بمستوى عالٍ من التقنية في تحليل العمل وعناصره إلى مركبات وأجزاء موسيقية

وغنائية تتطلب من الناقد أن يكون ذا خبرة وافية وعلمية، تتمثل بعلوم الموسيقى وتاريخها وجمالياتها.

٥- يبدأ النقد دائماً من خلال عنصر الإيقاع والذي يعدّ العنصر الأول لتكوين الفن الموسيقي، ويحلل هذا العنصر بدوره إلى أجزائه الأساسية وتراكيبه المتمثلة بما يأتي:

- النموذج الإيقاعي:- والمقصود به الشكل الإيقاعي داخل الدورة الإيقاعية الواحد والمتكرر بشكل منتظم خلال العمل وتطلق عليه تسمية كدلالة ثابتة لصيغته المحددة.
- نموذج شكل الإيقاع لقيم النغمات:- والمقصود به الشكل الإيقاعي الناتج عن الشكل اللحني حيث يمتد إلى دورات إيقاعية متعددة بشكل صياغة ثابتة للقيم الزمنية داخل الدورات الإيقاعية، ويتكرر بطريقة التتابع بشكله الكلي وحسب البناء الداخلي للعمل.
- الميزان:- وهو المكون التعبيري لعنصر الإيقاع حيث تحدد من خلاله المفاهيم المختلفة من غضب وفرح وحزن وقوة وقلق وغيرها من التعبيرات، التي تظهر من خلال تحديدات طبيعية لمواقع القوة والضعف للنبرات داخل الدورة الإيقاعية الواحدة، أو من خلال التلاعب بتلك المواقع وتغييرها من قبل المؤلف ليصل إلى تعبيرات مختلفة حسب نظرته في فكرة العمل الخاص به.

- مقدار الإيقاع (السرعة):- وهي المكون الحركي لعنصر الإيقاع، إذ من خلالها، يحدد مقدار حركة النبرات ومن ثمّ، سرعة جريان اللحن وبذلك تحدد طبيعة الأداء وحركته. وكذلك للسرعة التأثير المباشر في العملية التعبيرية للعمل من حيث البطء والتمهل أو من حيث الإسراع والتعجل.

٦- يختلف مفهوم نقد عنصر الإيقاع في الموسيقى المنهجية العالمية إذ يعدّ عنصراً ذاتياً وغامضاً داخل العناصر الأخرى المكونة للعمل الموسيقي أو الغنائي باعتباره قوة تعبيرية وانفعالية تصعد من العمل نحو ذروة انفعاله، وبذلك يكون عمله تعبيرياً أكثر منه تنظيمياً، وآلاته متمثلة بالآلات الأوركسترا سواء أكانت هوائية أم وترية أم إيقاعية. أما في الموسيقى الشعبية فيظهر الإيقاع بشكل واضح وبراق وبخط مواز لعنصر اللحن، حيث عمله ضبط وتنظيم الوزن أكبر من التعبير والانفعال، ولذلك تظهر آلاته (الآلات الإيقاعية) بشكل متنوع ومتعدد.

٧- ينظر إلى الإيقاع في الموسيقى العالمية على أنه وليد الفكرة وفلسفة التأليف لذلك يظهر بتنوعات ناجمة عن تنوع فلسفة بنائه من قبل المؤلف ومدرسته.

أما الإيقاع الشعبي فينظر إليه بأنه تكوين ناتج عن بيئة مجتمعه تظهر فيه خصائص

تلاحم المجتمع من حركة وغيرها ولذلك تكون نماذجه ثابتة ومحددة لكل جماعة ومجتمع.

٨- يعدّ الحن ثاني عناصر تكوين الموسيقى بصورة عامة، ويرتبط للحن والإيقاع بشكل مباشر، بعضهما مع بعض في الفن الموسيقي، وقد عرفهما بعض الباحثين بأنهما من العناصر المستلهمة من الطبيعة. ويحلل الحن بوصفه أحادي المسار (ميلودي) والمتكون من نغمات تسير بشكل خطوات أو قفزات وترتب وفق نظام نغمي أو سلميّ معين، أو بوصفه نسيجاً متكوناً من عدة ألحان متألّفة فيما بينها وفق شروط وقواعد التوافق الصوتي في مجال ما يعرف بالبوليفونية (نسيج مبني وفق تعدد الأصوات) أو الهمفوني (النسيج الخاص بالبناء الأكوردي والذي ينتج لحناً عن محصلة ذلك البناء).

٩- ينظر إلى نقد الحن في الموسيقى العالمية المنهجية بأنه بناء ناتج عن فكرة تحتاج إلى تخطيط في كيفية صياغة الحن وبناء نغماته من تعاقب وارتكاز وطريقة حركة مساراتها وانتقالها بين تنويعات نغمية على الأجناس المختلفة للسلاّم، لإظهار تعبيرات مختلفة من انقباض وسرور وحزن وفرح وغيرها، فتكون الألحان مسخرة لخدمة المعنى التعبيري الذي تحويه المؤلفات الموسيقية. وبذلك تشتق الأنغام من البنية السلمية المعدلة للموسيقى الأوروبية، أو من بنية يعتمدها المؤلف وفق لاسلمية لكن ضمن قاعدة تصويرية يقوم ببنائها وفق فلسفة مدرسته الفنية التي يعتمدها في التأليف لخدمة غرض فكرته الرئيسية للعمل الفني، من حيث الاستغلال التام للبناء الدياتونيكي والكروماتيكي للسلاّم وفق المنهج العالمي المعدل.

أما في الموسيقى الشعبية فيقل دور التخطيط للصياغة والبناء، ويعتمد مبدأ الاقتباس والتوارث والتعارف إلى أنواع الألحان المشابهة لمجتمع ذلك العمل الفني، وكذلك تطرح الألحان بشكلها العضوي وفق البناء النغمي المعروف لدى المجتمعات المختلفة أكثر من بناء السلاّم ولاسيما المعدلة منها. وتظهر بشكل انفعال ذاتي أي لا يخدم معنى وتعبيراً وإنما يخدم الموقف والشعور الذي يمر به الملحن أو المؤدي وفق الغرض المعدة لأجله.

١٠- يستنتج الحن من مركبات متعددة الأصوات معقدة الصياغة في الموسيقى العالمية والتي مرت بفترة طويلة لتطور النسيج اللحني، من أحادي إلى متعدد الأصوات، حيث يتذوّق الحن الأساسي والذي يكون ظاهراً وبارزاً في التأليف ضمناً مع الألحان الأخرى المرافقة له.

في حين يظهر الحن في الموسيقى الشعبية براقاً وواضحاً غير محاط بأصوات أخرى

ولاسيما في الموسيقى والغناء العربي الذي لا يزال احادي الطابع (مونودي) رغم ظهور استخدام الأكواردات مع الغناء بشكل ذوقي وليس علمياً إلا أن المكانة الأولى لا يزال يحتلها اللحن الميلودي.

١١- يتعامل المؤلف في صياغة الألحان العالمية من دون تقيد بمقدار صعوبة بنائها، وذلك لوجود من هم قادرين على أدائها من المختصين في دراسة الغناء وفق أصعب مهاراته التكنيكية والتعبيرية.

أما في الموسيقى والغناء الشعبي فنرى أن الملحن دائماً يضع في الحسبان تلك النقاط والتي من ثمَّ تحدُّ من عمله في تحديد وبناء التراكيب والمسارات اللحنية ولاسيما في الغناء الشعبي المقنن (التراثي) أما في الغناء الفولكلوري فلا وجود أصلاً لمثل هذه المفاهيم حيث ما ينتج من الألحان هو عفوي وفطري وسهل الصياغة بصورة عامة.

١٢- يعتمد عنصر اللحن التعبير من خلال إضفاء الديناميكيات والسرعات المختلفة والزخارف الأدائية عليه، لتحقيق فكرة العمل في الموسيقى العالمية. ويعتمد مبدأ الانتقالات اللحنية والنغمية المتعددة والمتنوعة في الموسيقى الشعبية بصورة عامة من أجل جعله مؤثراً في المتلقي أو المستمع وذلك لغياب الفكرة في بنائه دائماً.

المصادر والمراجع

- ١- بنشار، ماكس، تمهيد للفن الموسيقي، ترجمة: محمد رشاد بدران، فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٣.
- ٢- بورنتوي، جوليو، الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.
- ٣- جي، دبليو، بيتهوفن، ترجمة: نجيب المناع، وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥.
- ٤- حافظ، محمد محمود سامي، قواعد الموسيقى الغربية وتذوقها، كتاب منهجي، القاهرة.
- ٥- ريد، هربت، معنى الفن، ترجمة: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧.
- ٦- زاكس، كورت، تراث الموسيقى العالمية، ترجمة: سمحة الخولي، القاهرة، ١٩٦٤.
- ٧- زكريا، فؤاد، مع الموسيقى ذكريات ودراسات، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.
- ٨- سكروتون، روجر، معنى الموسيقى، ترجمة: سعيد احمد الحكيم.
- ٩- شحاتة، سيد، علم الجمال الموسيقي، مطابع الأهرام، مصر، القاهرة ٢٠٠٦.
- ١٠- العباس، حبيب ظاهر، نظريات الموسيقى العربية، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الفنون الموسيقية، بغداد، ١٩٨٦.
- ١١- ف.أ. فاخروميف، مبادئ الموسيقى النظرية، ترجمة: رؤوف موسى الكاظمي، وزارة الاعلام، السلسلة الفنية ٢١، بغداد، ١٩٧٢.
- ١٢- فريد، طارق حسون، مدخل لتذوق الفنون الموسيقية، دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، ٢٠٠٠.
- ١٣- كويلاند، آرون، كيف تتذوق الموسيقى، ترجمة: محمد رشاد بدران، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٦١.
- ١٤- هازلت، وليام، مهمة الناقد، ترجمة: نظمي خليل، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر.
- ١٥- هيغل، فن الموسيقى، ترجمة: جورج طرايبشي، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠.
- ١٦- يعقوب، باسم يوسف، الإيقاع في الموسيقى العربية، ج١، وزارة الثقافة، دائرة الفنون الموسيقية، بغداد، ٢٠٠٤.

الدوريات

- ١- الجزائروي، ميسم هرمز، الألحان، مقالة منشورة على موقع www.ankawa.com في مارس ٢٠٠٧.
- ٢- الجزائروي، ميسم هرمز، علم التحليل والنقد، ملزمة دراسية غير منشورة لطلبة الصف الثالث في قسم الفنون الموسيقية كلية الفنون الجميلة.