

## عملية التفاعل بين المؤدي والمتلقي في العروض الموسيقية

..... م.م. ميسم هرمز توما

### ملخص البحث

اهتم البحث بموضوع العرض الموسيقي وتأثير المكان (الصالات والمسارح الموسيقية وغيرها). التي تؤثر في المؤدي والمتلقي بشكل مباشر عن طريق التصاميم وفن العمارة الخاصة بكل صالة أو مسرح، كذلك الفن التشكيلي المستخدم في البناء الداخلي لهذه الأماكن. حيث تؤثر هذه الفنون البصرية بشكل واضح على المستمع والعاظ لتنتج تخيل وإنفعال مختلف على التذوق والإستماع الى الموسيقى عند العرض. هذا الجانب الذي لم تعطى له أهمية من قبل البعض رغم الحاجة إليه، خصوصاً أن دول العالم المتقدمة قد أدركت مقدار أهميته واعتمدت تطبيقه بشكل واقعي منذ عصر الباروك (١٦٠٠-١٧٥٠). لذا خصصت الأبنية والصالات على وفق نوع وشكل الأعمال الموسيقية المقدمة.

يهدف البحث إلى الكشف عن التعبير الأدائي الفني في الأنفعال الموسيقي ما بين المؤدي والمتلقي ضمن المكان (قاعة العرض الموسيقي). لذا عمل الباحث على توضيح العلاقة بين فن الموسيقى والفنون البصرية الأخرى التي تشترك في إعداد وإقامة الأبنية الخاصة للعرض الموسيقي. كذلك مدى تأثير تلك الفنون على إظهار معاني مختلفة عند الإستماع للموسيقى في مختلف الأماكن.

### مببرات البحث

تتميز الموسيقى عن غيرها من الفنون بأنها فن زمني تظهر وتتلاشى عند تقديمها (عند العرض)، وتتغير الانفعالات فيها عند إعادة عروضها من شكل إلى آخر بسبب ارتباطها بمتغيرات عديدة منها الشخصية والنفسية والمزاجية، بوصفها فناً تجريدياً لا يمكن وصف صورة تعبيرية خاصة به بشكل واضح كما في الفنون الأخرى، وإنما يعتمد المعنى عبر رسم الصور الداخلية (المخيلة) والتي تظهر عن طريق المسبب والمتمثل هنا بـ (الصوت الموسيقي) الذي نستمتع إليه في بناء القطع والمؤلفات الموسيقية، لذلك تتغير الاستجابة عند الاستماع للموسيقى من فترة إلى أخرى سواء كانت فترات متباعدة أم متقاربة. ومن الملاحظ أن

## Abstract

Search cared subject of musical and the impact of the place (music halls, theaters, etc.). Affecting the leading receiver directly through designs and architecture of each hall or theater, as well as the art used in the interior construction of these places. Where these affect the visual arts are clearly on the listener and the musician to produce Imagine a different emotion on taste and listen to music at the show.

This aspect, which is not given importance by some despite the need for it, especially that of the developed world have realized the amount of importance and adopted realistically applied since the Baroque era (1600-1750). Therefore allocated buildings and halls according to the type and form of the music business provided. The research aims to detect per formative artistic expression in musical emotion between the performer and the receiver in place (music hall). So the work of the researcher to clarify the relationship between art music and other visual arts that participate in the preparation and establishment of special buildings musician. As well as the impact of these arts to show different meanings when listening to music in different places.

الاستماع للموسيقى كلما اقترن بمكونات مادية ملموسة (مثل المكان والديكور والأزياء....) ازدادت عملية بناء وتخيل الصورة السابقة نفسها لدى المتلقي عند تأثره في الاستماع لتقطع الموسيقية وبنسب معينة، أما عند اختلاف المكان لدى المتلقي وحتى إن كان يستمع للمؤلفة نفسها، آنذاك يظهر اختلاف واضح في عملية تصور الانفعالات لبناء المخيلة والشكل الأخير للصورة الداخلية لديه. ومن هذا الموقف انطلق الباحث لمبررات بحثه، معداً بناء الموسيقى وشكلها ثابت الصياغة في المؤلف الموسيقي ومتغيرة التخيل (الصورة) ضمن دائرة الانفعال المغلقة ما بين المؤدي والمتلقي عند العرض الموسيقي المباشر ضمن الوسط المختلف (المكان).

**هدف البحث:** الكشف عن التعبير الفني في الانفعال الموسيقي ما بين المؤدي والمتلقي ضمن الوسيط (المكان)

### حدود البحث:

المكانية: وتشمل جميع الأماكن المخصصة للعروض الموسيقية بشكل عام  
الزمنية: كون البحث يعتمد على منطلقات فكرية فلسفية مطلقة، لذلك لم يعتمد حدود زمنية معينة فيه.

### المصطلحات (الإجرائية)

التفاعل الموسيقي: هي جميع التأثيرات والمؤثرات التي تنتج عن طريق التعبير الموسيقي التي يدرکها المتلقي ويتفاعل معها بنسبية عامة.  
العرض الموسيقي: ويقصد به تكامل عناصر تكوين العرض الخاص بالمقطوعات والمؤلفات الموسيقية، من مؤدي ومتلقي ضمن المكان والزمان.  
سنستيزيا (Synesthesia): هو شرط غريب ناتج عن عمليات داخلية في المخ وله علاقة مباشرة بالحواس ومن خلاله يمكن مثلاً رؤية الألوان عند الاستماع الى الموسيقى مثلاً، أو يمكن ان تتذوق طعم الكلمات من المعنى.

### الجانب النظري (التأمل في الموسيقى)

يعدّ التأمل في الموسيقى شرطاً للإقبال عليها ووضعها وضعا حضوريا حدسيا محضاً... على الرغم من أن هوسرل قد حصر التناسب بين التأمل والعطاء المطلق في مرتبته الدنيا، أي في "ظاهرة" المعرفة أو الإدراك أو التصور وغير ذلك كما هي في عمومها وكما هي مقصودة بعامة. ثمة من جهة تعلق عام . بجملة هذه الأفعال إدراك أو تصور فعلي يقصد الموضوع ويراه كما هو مدرك أو متصور أو متخيل<sup>١</sup>.

والموسيقى عموماً فناً تجريدياً... ولا تشير عبارة "الموسيقى التجريدية" كثيراً إلى فكرة متفق عليها بوصفها مشكلة جمالية، فالتعبير ذو أصل ألماني ظهر لأول مرة في كتابات الفلاسفة والنقاد الرومنتيكيين، وتتميز هذه العبارة كذلك عبر المجادلات التي ظهرت في القرن التاسع عشر، وكذلك في الأعمال التجريدية للجماليات الموسيقية في القرن العشرين. حيث أنها تحدد النقاء الموسيقي، وهو الشيء التالي الذي منه تحدد الموسيقى من أجل الانتقال في أساليب مختلفة، على سبيل المثال

١ آدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، ص ٢٠

لخضوعها إلى كلمات (كما في الأغنية) وإلى الدراما (كما في الأوبرا) وإلى بعض المعنى التمثيلي كما في (الموسيقى التصويرية) أو حتى إلى المتطلبات الغامضة للتعبير العاطفي. والحقيقة هي أنه كان من المعتاد أن تعطي تفسيراً سلبياً أكثر مما هو إيجابي إلى التجريد في الموسيقى. وأفضل أسلوب للتحدث عن شيء يستحق أن يقال عنه أنه "تجريدي" هو أن نتحدث عما هو غير ذلك. فليس النسق اللفظي أو ترتيب الكلمات في جملة هو المعول عليه، فقد أنكرت الأغاني وموسيقى الطقوس الدينية والأوبرا جميعها وضع الموسيقى المجردة، لأنه في حالة الموسيقى الموضوعية لقصيدة يفكر في الموسيقى أنها تنتقل من المثالية النقية وذلك باستسلامها إلى أساليب التعبير المستقلة.

ينبغي أن تفهم الموسيقى في الأقل، وجزئياً في حدود إسهامها في الإحساس اللفظي، فهي تلتزم بالمنطق الذي يشير إلى أن الموسيقى المجردة يجب أن تكون في الأقل موسيقى آلية (والصوت البشري ربما يقوم في بعض الأحيان مقام الآلة الموسيقية)... لقد أصر ليست وفاكتر على أن غياب الكلمات من الموسيقى لا يستتبع كنتيجة لآبدها منها غياب المعنى، فقد كانت موسيقى (ليست) التصويرية وأعمال فاكنر الموسيقية الشاملة قد انبثقت كلها من فكرة أن الموسيقى كلها كانت في الأساس ذات هدف ومعنى، وليس ثمة أي موسيقى يمكن أن تعد مجردة أكثر من أي موسيقى أخرى، وهذا الرأي يساعد في ظهور تفسير سلبى آخر لكلمة (تجريدي) في الموسيقى :- إنها ليست لها مراجعة خارجية. وهكذا فإن تقليد الطبيعة في الموسيقى يعد انتقالاً من المثالية المجردة ومؤلف فيفالدي (الفصول الأربعة) هي أقل تجريد من فن التأليف الطباقى ٢.

إن القصيدة السيمفونية توصف كذلك بعدم النقاء، كما هي الحال مع كل شكل آخر من أشكال الموسيقى التصويرية .

لم تشبع الرغبة في معنى التجريد بعد، والنقاد بعد أن انتزعوا من مثالية الموسيقى القدرة على التمثيل، بحثوا كثيراً من أجل انتزاع التعبير عنها كذلك. ...لا يمكن أن تكون الموسيقى مجردة إذا كانت تسعى إلى أن تصبح مفهومة على وفق معنى مفعم بالموسيقى. فيما إذا كان المعنى يكمن فيما يشير إليه من أهداف خارجية أو من تعبير للفكر البشري. لقد أصبحت الموسيقى المجردة في الوقت الحاضر مستقلة بذاتها كلياً، وإن مبرر وجودها يكمن في أعماقها تماماً. يجب أن تفهم كبنية مجردة تحمل عرضاً تلك العلاقة الخاصة بحركة الروح البشرية. فقد ادعى ليست وفاكنر بتعذر وجود موسيقى مجردة بذلك المعنى، ومن المحتمل أن يكون حتى (هانسل) قد اتفق معهما.

وفي هذه الحالة يصبح مفهوم الموسيقى المجردة غير واضح، وهو بالتأكيد لم يعد ينسجم مع ما كان يفكر به ريختر وهوفمان، فكلا المؤلفين عدّ أن نقاء الموسيقى\_\_ ميزتها بوصفها فناً مجرداً يكمن في طبيعة قدراتها المعبرة وليس في غياب تلك القدرات الكلية.

فالموسيقى عند ريختر، كانت مجردة لكونها عبرت عن الشعور بالقدسية في الطبيعة، أما فيما يتعلق بموسيقى هوفمان فقد أصبحت مجردة من خلال محاولتها التعبير عن الأشياء المجردة بالصيغة الوحيدة التي تجعل تلك الأشياء مفهومة لدى الشعور البشري.

٢ ويقصد به فن تعدد الاصوات في الموسيقى (الكونترابونت) الذي ظهر في عصر الباروك (١٦٠٠\_\_١٧٥٠)

إن مفهوم التجريد في الموسيقى، على هذا الأساس قد تشابك على نحو لا يمكن فصله عن مشكلة التعبير الموسيقي، هل ان الموسيقى كلها تعبيرية أو بعضاً منها على الإطلاق والجواب عن هذا التساؤل سيقرر استخدام المصطلح (تجريدي) في النقد، كما أن تعريف المصطلح سلبياً يؤدي في الحال إلى مشكلة فلسفية عصية ولذلك ينبغي أن تفهم الموسيقى المجردة بأنها شكل نقي على وفق معاييرها الداخلية... التي ركزت محاولات المؤدين للتجريد فيها عن طريق فكرتين هما الموضوعية والبنوية<sup>٣</sup>.

وبالطبع لا يقصد بهذا الافتراض أن يكون المرء يفهم قبل كل شيء العناصر البنوية للعمل الموسيقي وشكله، إنما يتأثر بالانفعالات التي تقدمها الموسيقى لتكون في الخاتمة عبارة عن لوحة متكاملة من التصور في ذهن المتلقي، وعلى هذا الأساس تؤثر الموسيقى في مستمعها على الرغم من اختلاف طريقة عرض الانفعالات لكل ثقافة وطريقة التأثير والإدراك لكل مجتمع ضمن مستوى ثقافته.

### المسرح الموسيقي تصميماً

ارتبطت الموسيقى منذ القدم بمكان العرض الخاص بها، وينسب البعض ظهور المسرح الموسيقي إلى الشاعر اليوناني الضرير هوميروس الذي كان يقدم مسرحياته الغنائية الجواله عن طريق غنائها في فضاءات خارجية حيث كان يجلس دائماً على خشبة (جذوع أشجار) ليكون أكثر مرتباً وواضحا للجمهور وكان يتجمع حوله بشكل نصف دائري، وتعزى فكرة بناء المسرح بشكل قوس وتسمية خشبة المسرح إلى هذه الفكرة.

إلا أن من الواضح أن الموسيقى قد ارتبطت بفن العمارة فيما بعد وبشكل كبير وخاصة أن مفهوم الفن الموسيقي هو فن تشكيل الزمان أما فن العمارة هو فن تشكيل المكان، ولعلاقة المكان بالزمان خصوصية واسعة لا يمكن تجاهلها ضمن جمالية الفن.

بدأ فن العمارة بدايته الأولى بشكل لا صلة له بالفن بوجه عام، وارتبطت أصوله الأصلية بالمنفعة وحاجة الإنسان، المتمثلة في كوخ كمسكن له أو معبد يتعبد فيه، لذا يتضح ان الإنسان لم يبن هذه الأعمال المعمارية من أجل ذاتها، كما انه لم يكن له فيها حاجة ان تكون ذات طابع فني. لكن الإنسان بعد ذلك عمل على بناء أشكال معمارية فنية وجمالية. وهكذا بدأ تحول العمارة من وسيلة نفعية فقط الى بداية لفن المعمار، التي أطلق عليها هيغل الأبنية التي لها وجود مستقل، ولا تستمد مدلولها من هدف أو حاجة خارجية. وهي عمارة تحقق شكلاً رمزياً، ذلك ان شكلها لا يستطيع ان يعبر عن مدلولها الا على هذا النحو... اما شوبنهاور فيقرر ان فن المعمار تسوده غايات نفعية، وان الغايات الجمالية في هذا الفن غالباً ما تكون تابعة ومحكومة بالغايات النفعية. فيقول: -تختلف الانجازات المعمارية عن أعمال الفنون الأخرى، من حيث أنها نادراً ما تحقق الغايات الجمالية الخالصة. فهذه الغايات تكون بصفة عامة تابعة لأغراض نافعة أخرى، تعد دخيلة على الفن ذاته<sup>٤</sup>.

أما في تعبيره عن الجمال ووسائل هذا التعبير، وجدناه يتم على أنحاء عدة، بحسب مادة التعبير فإذا كان الحجر كان التعبير بالمعمار، وإذا كانت اللغة، كان التعبير بالشعر، وإذا كانت النغمة كان التعبير بالموسيقى، وإذا كان اللون أو كان التعبير عن الشكل الإنساني، كان ذلك في فنون التجسيم... ويرى

٣ روجر سكروتون، معنى الموسيقى، ص ١٦٩

٤ سيد شحاته، علم الجمال الموسيقي، ص ١١٤، ص ١٩٩

شوبنهاور أن انتظام الشكل والتناسب والتماثل الإنسجامي كل هذه الكيفيات الهندسية لا يمكن أن تكون موضوعاً لأي فن من الفنون الجميلة، لأنها خصائص للمكان لا للصور، والفن لا يعبر إلا عن الصور ولهذا فإن قيمتها، حتى في المعمار ثانوية دائماً.

وعلى الرغم من أن فن العمارة هو بالأساس حاجة للإنسان أكثر من فن كما يعدّه البعض بشكل عام يتأثر باتجاهات الناس وبتقافة الفرد... إذ إن لكل عصر من العصور بل لكل بيئة فن معماري خاص... ويرى الكثير أن اتجاه العمارة إلى تحقيق الأغراض النافعة لا يخرجها عن نطاق الفن وأسس الجمال، فهي تحقق الجانبين معاً، الجانب النافع والجانب الجمالي، والعمارة مع أنها عمل فني — هي تعبير شخصي يختلف من معماري إلى آخر... والعمارة فوق أنها فن تعبيرى يعكس انطباعات المعمارى وأحاسيسه الشخصية، فهي مرآة تعكس اتجاهات العصر الذي توجد فيه<sup>6</sup>.

وهناك علاقة محسوبة بين العمارة والموسيقى، فإذا كانت الموسيقى هي ترجمان العاطفة، فتلك العاطفة قد انعكست على الطابع المعمارى وفنون بنائه وتشكيل طرازه. فموسيقى القبائل البدائية تعكس على مبانيها وطابعها البدائي أو أكوأخها المتماثلة والمتراصة بغير توافق أو تجانس، والموسيقى العربية ذات الأنغام المتجانسة والتكرار المستمر للنغمات يمكن قراءتها والاستماع إليها بسهولة على واجهات مباني الطراز العربي أي التكرار السطحي المستمر بالنسبة للعقود والزخارف. وإن تغير شخصية العمارة العربية من بلد إلى آخر وتغير شكل العقود والقباب، قد وجد له تماثلاً في تغير شخصية الموسيقى المعاصرة له.

والموسيقى الكلاسيكية (العالية) في كل بلد بما فيها من تعقيد أو بساطة وجدت لها انعكاساً صريحاً على العمارة التي عاصرتها وانطبعت أحنائها وأنغامها على واجهات المباني وزخارفها ونسب تكوينها فالعلاقة بين موسيقى الأوبرا الإيطالية وطراز عمارة عصر الرنسانس الإيطالي، أو الأوبرا الألمانية والعمارة الألمانية، أو الفرنسية التي صاحبت عمارة العصر، تؤكد أن موسيقى كل بلد من تلك البلاد ماهي إلا لغة العمارة نفسها، أو أنها تجمدت لتشكّل الطراز.

إن تلك العمارة يمكن كشفها بوضوح في العلاقة بين الطرز المعمارية الهندية والصينية القديمة منها والحديثة وتطور العلاقة معها وأن هنالك علاقة أبعد من ذلك بين أشكال الآلات الموسيقية لكل عصر وعلاقتها بطراز المباني كالعود العربي والقباب، والآلات الوترية الفرعونية وزخارف الطراز الفرعونية، وغيرها<sup>7</sup>.

وبسبب هذا الارتباط الكبير بين العمارة والموسيقى وخاصة الأبنية الموسيقية (القاعات والصالات) حدد علماء الهندسة المعمارية خمس طرق مختلفة للطريقة التي يمكن أن ترتبط فيها كل من الموسيقى والعمارة، وعلى وفق التقاطع بين الموسيقى والعمارة الذي حدده المؤرخون حول جدليات تأثير الموسيقى على العمارة أم العمارة على الموسيقى استناداً إلى سعة تطور الموسيقى الكلاسيكية الغربية وحاجتها من الفضاء لظروفها الصوتية عند أدائها. ويمكن تصنيف هذه المناقشات إلى خمس طرق مختلفة هي:

الهندسة المعمارية وسلسلة من الفراغات المتناسقة: وكان فيثاغورس أول من وضع مفهوم النسب

٥ عبد الرحمن بدوي، شوبنهاور، ص ١٥٨، ص ١٦٠

٦ حمدي خميس، التذوق الفني، ص ٧٤

٧ محمد ناظم الرجبي، فلسفة العمارة والموسيقى، مقالة في جريدة الثورة، دمشق

الموسيقية عن طريق نسب رياضي. التي هي نسب للكون، لذا يجب ان يراعي المعماري هذه النسب وخاصة أن العمارة لديها الإحتضان والتعبير عن النظام الكوني. الهندسة المعمارية كحافز لحركة: ويرتبط مفهوم هذه الطريقة على ان الهندسة المعمارية تمثل فن التصميم في الفضاء، والموسيقى هي فن تصميم النغمات في الفضاء عبر الزمن حسب رأي الفنان كلود ديبوسي.

الهندسة المعمارية بوصفها الآت موسيقية: حيث يعتمد في هذه الهندسة مبدأ الصوت وانتشاره واهتزازه ضمن الفضاء كما هو موجود داخل الآلة الموسيقية التي تهتز بالكامل لتصدر انتشار الصوت ضمن الجسم المتكامل.

الموسيقى مصدر الهام الهندسة المعمارية (تعبير غير منطقي) -- ومبدؤها ان الكثير من الفنانين والموسيقين والكتاب من ذوي الخبرة لديهم أحاسيس عالية في تحفيز الحواس المختلفة لإنتاج حاسة غير ملموسة وإنما محسوسة بشكل كبير ومن معنى واحد، ويطلق على هذه الظاهرة بمصطلح سنستيزيا (Synesthesia) التي استفادت منها الهندسة المعمارية بشكل كبير ومباشر.

الموسيقى مصدر الهام الهندسة المعمارية (التعبير العقلاني): وتقوم هذه الطريقة على أساس فهم فن معين عن طريق فن آخر ومبدؤها يعتمد بالأساس على فلسفة التفكير في الفن، اي تفكيك العمل الفني إلى أجزائه الداخلية لمعرفة الصفات الخفية لبناء الشكل فيه<sup>٩</sup>.

ان هذه العلاقة بين فن الموسيقى وفن العمارة (هندسة المكان) قد أثرت بشكل كبير في عملية التعبير الموسيقي عبر إضفاء المكان نوعاً من الانفعالات (حسب تصميمه) تضاف إلى الانفعالات التي تصدرها الموسيقى بشكل مباشر أو غير مباشر لتكون المحصلة النهائية مجموعة سمعية وبصرية تؤثر في المتلقي، لتجعله يتفاعل مع العرض في بناء صور وتصورات تقوده نحو الارتخاء أو الانفعال الحاد. والحقيقة أن المكان يخلق صورة أولية للانفعال لدى المتلقي والعايز قبل البدء بعملية العرض أصلاً فضلاً عن التصميم هنالك أيضاً الإضاءة والاكوستك الصوتي للقاعة التي تعمل جميعها في حصر وتوجيه المتلقي إلى نوع معين من التخيل وبقدر الإمكان، لأن من الصعب جداً في الموسيقى أن تكون لدى جميع المتلقين الصور نفسها إلا أنها من الممكن التعامل معها بالشكل العام لمنح المتلقي والعايز الانفعال نفسه من غضب أو هدوء، حزن أو نشاط وغيرها من التعابير العامة. وبذلك يكون الانفعال قائماً على دائرة مغلقة تتقل بين المؤدي والمتلقي ضمن وسط محدد.

### نوع العمل الموسيقي

تمثل الرؤية الفنية المسافة أو البعد أو الانفصال بين الفنان وعالمه الفعلي، فهي مرحلة التحرر الكامل للخيال، ومرونة التواصل مع العالم الخارجي، بشراً وأشياء وعلاقات. والعمل الفني (بشكل عام) يصدر عن رؤية فنية، أي إحساس الفنان لقابلية العالم والواقع للوجود وللتحول والتشكل والتبدل بالنسبة اليه. لذا كان العمل الفني وجود جديد يضاف إلى الوجود الفعلي وينافسه، يمارس فيه الفنان السيطرة، لا أقول على العالم نفسه، بل على أنموذج بديل أو واقع مغاير أو مواز لهذا العالم<sup>١٠</sup>.

٨ راجع المصطلحات

٩ محمد رياض، العلاقة بين الموسيقى والهندسة المعمارية، منشور في Instrumental Music

١٠ سيد شحاته، علم الجمال الموسيقي، ص ٢٩٢

ومهما يكن نوع العمل الفني المقدم أو الخاضع للبناء لابد للفنان أن يحصر تفكيره في موقع العمل وإمكانياته وفي بعض الأحيان يكون المكان هو ضرورة لبناء العمل الفني الخاص به مثل دار الأوبرا التي تعدّ المركز الأساسي وضرورة وجودها قبل وجود الأوبرا نفسها. وكذلك الأعمال الكلاسيكية الموسيقية بصورة عامة كانت ذو صلة واسعة مع أماكن تقديمها فنرى أن الأعمال الكبيرة مثل الكونشرتو والسيمفونية كانت تقدم ضمن المسارح الكبيرة الخاصة بالقصور والبلطات الملكي وكذلك الأعمال الكنسية الدينية فكان مجالها ضمن الكاتدرائيات المعدة لهذا الغرض من حيث البناء وهندسة البناء الصوتي والتصميم الداخلي فضلا عن فن التشكيل مثل الرسم والنحت التي تعنى بالجانب الديني الروحي مما تضيف على الأعمال الموسيقية تأثيرا آخر وكذلك يتأثر بها الفنان الموسيقي وخاصة الذي يعمل ضمن نطاقها. أما الأنواع الأخرى من الأعمال الكلاسيكية والتمثلة بموسيقى الصالة فقد أطلقت عليها هذه التسمية لارتباطها بشكل أساسي بالمكان الذي تقدم فيه (صالة) وهي أقل ضخامة من الأعمال التي ذكرناها أعلاه، ولو تأملنا تلك الأعمال بشكلها السابق، نرى أن مقدار الانفعال (ذروة الانفعال) الذي هو قمة التعبير في الموسيقى متغير بين تغير المكان، فالأعمال الموسيقية الضخمة ضمن القاعات الكبيرة يتزايد الانفعال في بنائها إلى حد كبير، والأعمال الخاصة بالصالات الأصغر حجما يظهر الانفعال فيها بشدة وذروة العمل الفني إلا أنها دائما أقل من سابقتها.

ولهذه الضرورات عمل بعض المؤلفين على قلب العمل الموسيقي الضخم من الأوركسترا إلى الآلة المنفردة مثل البيانو مما سهل تقديمه في الصالات الصغيرة فضلا عن جانب البراعة في العزف (الجانب الموسيقي) لمثل هذه الأعمال، مثل قطع النوكتورن حيث كان هذا النوع من التأليف يوضع لمجموعة من الآلات النحاسية أو الوترية، ولكن عمل (فيلد) و(شوبان) على جعله مقطوعات للبيانو المنفرد<sup>١١</sup>.

### من المؤلف إلى المؤدي

كل عمل موسيقي يستلزم من الناحية العملية ثلاث عوامل متميزة: المؤلف، والمؤدي، والمستمع. إنهم يشكلون ثالوثا لا يكتمل جانب منه من دون الجانب الآخر. تبدأ الموسيقى بالمؤلف لتنتقل عبر المؤدي إلى المتلقي. لذلك يتوجب الاستماع أن يفهم بوضوح ضمن دور المؤلف والمؤدي وما يقدمه كل منهما لمجمل التجربة الموسيقية. حيث تبدأ الموسيقى عن طريق المؤلف الذي يقدم لنا ذاته (إن عمل كل فنان هو تعبير عن ذاته) الذي يشتمل على أكمل تعبير وأعماقه عن نفسه بوصفه إنسانا، وعن تجربته بوصفه كائنا اجتماعيا.

لذلك وعند الاستماع إلى المؤلفات الموسيقية نستمتع إلى تجربة فردية ذاتية دائما نابعة عن شخصية خاصة قد تكون على قدر كبير أو قليل الأهمية. وتصاغ شخصية المؤلف دائما من عنصرين متميزين: شخصية ولدت معه، وتأثيرات الزمن الذي يعيشه. فمن الواضح أن كل مؤلف يعيش في فترة معينة، وكل فترة لها طابعها أيضا. وأيا كانت الشخصية التي يحملها المؤلف، فإنه سيتم التعبير عنها عبر الإطار الخاص بفترة الزمنية.

١١ محمود احمد الحفني، فردريك شوبان، ص ٢١٣

إن التأثير المتبادل بين الشخصية والفترة الزمنية يحقق في النتيجة بنية أسلوب المؤلف، وكذلك يؤثر المكان بشكل واسع على بناء أسلوب المؤلف كونه مؤثراً خارجياً مباشراً (بيئة عمل المؤلف) في بناء التعبير لديه، فيختلف أسلوب المؤلف بين الكنيسة، والقصر، والمسرح، واختلافاً خارجياً وليس باطنياً، أي أنه يعمل في بناء الموسيقى ضمن صيغته المعتادة من قواعد التأليف الخاصة بالنسيج اللحني والإيقاعي ضمن عصره، أما عنصر التعبير فهو المؤثر الأساسي الذي يتغير من مكان إلى آخر، ليس فقط لخدمة المكان، إنما بسبب تأثير المكان على ذاتية المؤلف ومحاولة منه لجعل العمل متوافق مع الموقف بقدر الإمكان وحسب رؤيته ونوعية تأثره.

وهنا يأتي دور المؤدي (عازف أو عازفين) الذي لا يترك مجالاً للخلاف، فالجميع متفق على أنه يعيش لخدمة المؤلف – لاستيعاب (رسالة) المؤلف وإعادة خلقها.

إن معظم مؤدي الدرجة الأولى اليوم يملكون مؤهلات تقنية أكثر من كافية لأية مطالب تقع على كاهلهم. وهكذا بإمكاننا عد المهارة التقنية أمراً مسلماً به.

إن مشكلة الأداء الحقيقية تتجلى في التدوين بحد ذاته، حيث أن التدوين الموسيقي بصورته الحالية ليس نسخاً دقيقاً لفكر المؤلف، ولا يمكنه أن يكون كذلك (من ناحية ذاتية التعبير الدقيق لدى المؤلف)، أنه يسمح بانحراف كبير للذوق والاختيار الفردي.

لذلك السبب يواجه المؤدي باستمرار مشكلة إلى أي مدى يتوقع منه الالتزام الحر في الصفحة المطبوعة... وهنالك بالطبع إمكان المبالغة في كلا الجهتين: الالتزام على نحو صارم جداً بما هو مدون، أو الشرود بعيداً جداً عنه. إن المؤلف على الرغم من كل شيء كائن حي، إنه مفعم بالحياة وليس شيئاً جامداً. وذلك هو السبب في كونه قابلاً لأن يرى في ضوء مختلف ومن زوايا مختلفة. ١٢ ولهذا كانت صلة العازف بالموسيقى التي يقوم بعزفها صلة دقيقة. فعندما يبرز العازف شخصيته في العزف إلى حد غير معقول، ينشأ عندئذ سوء الفهم، وقد تدهور في السنوات الأخيرة معنى كلمة (تفسير الموسيقى) ١٣. واعترض المؤلفون الموسيقيون على المبالغات والتحريفات التي يدخلها المفسرون (المؤدين) وقالوا: إننا لا نريد أي شيء مما يسمونه (تفسيرات) لموسيقانا، بل نريد أن تعزف بشكلها المدون فلا يضاف إليها شيء ولا يحذف منها. ١٤

وهنا تقع المسؤولية على عاتق قائد العمل (المايسترو) الذي يتحكم بشكل مباشر في الكيفية الإخراجية لكل عمل ضمن العرض الموسيقي، فالمايسترو عازف آله الأوركسترا أو الكورال أو الاثنان معاً. وهو المسئول المباشر على ضم الكل (عازفين) بواحد من حيث التعبير وأسلوب التعبير الذي رسمه في مخيلته مسبقاً، ثم طبقه على العازفين أثناء التدريب كمحاولة على إذابة الأساليب الفردية في التعبير لدى العازفين المتعددين داخل الفرقة وجعله أسلوب تعبيرية واحد على وفق ما يطمح إليه، وعلى الرغم من صعوبة هذه العملية وخاصة في العزف الجماعي، إلا أن مهارة المايسترو يجب أن تكون بالحدود الكافية لنقل تعبيره الذاتية في رؤيته لتعبير العمل الموسيقي، الذي ينجز عن طريق الأوركسترا (بحسب نوع الأعمال الموسيقية).

١٢ أرون كويلاند، ما الذي نستمع إليه في الموسيقى، ترجمة: محمد حنانا، ص ١٩٥

١٣ ويقصد بها الأداء عن طريق إعادة خلق للتعبير الموسيقي الأصلي

١٤ أرون كويلاند، كيف تذوق الموسيقى، ترجمة: رشاد بدران، ص ٢١٩

### المتلقي (المستمع)

إن عملية الاستماع ما هي إلا محاولة من جانب المستمع في أن يعيش الخبرة التي عاشها الفنان من قبل، عن طريق تتبع أثار تلك الخبرة وهي العمل الفني نفسه.

ومن الطبيعي أن تكون الفائدة التي يحصل عليها المستمع قريبة من الفائدة التي يجنيها الفنان، وهذا ما يحدث فعلاً، بمعنى أن المستمع والفنان كل في محاولته يعبر عن بعض أفكاره وأحاسيسه ومشاعره، ومن هذا التعبير يحصل على نوع من الاستقرار أو الاتزان النفسي الذي بدونه يشعر بالقلق وعدم الاطمئنان في حياته.

ونتيجة لهذا التعبير أيضاً، يحصل كل من المستمع والفنان على نوع من الشعور بالإيجابية والثقة بالنفس. لأن عملية التعبير نفسها، تتطلب ممن يخوضها تغييراً وتبدلاً وابتكاراً، من شأنه يزيد الشعور بالقدرة على العمل، والعمل الإيجابي الذي بدونه لا يشعر الإنسان بوجوده وكيانه.

وإذا كان هنالك قيمة أخيرة يمكن أن يحصل عليها كل من المستمع (متلقي) والفنان، فهي وحدة الفكر والمشاعر، أو ما قد نسميه بالترابط الاجتماعي. فالفنان يصنع العمل الفني ويقدمه إلى الناس، والمستمع بدوره يستقبل هذا العمل، وفي هذا اللقاء يحدث نوع من التبادل الوجداني أو الفكري، مما يساعد على الألفة، ووحدة المشاعر والأحاسيس التي بدونها يصبح المجتمع لا مجتمع. لأن المجتمع هو مجتمع في وحدته وترابط أفرادها. ١٥

إن الاستماع بين العام (الشعبي) والخاص (المنهجي) يختلف في الموسيقى بشكل واضح، لأن الاستماع إلى الموسيقى العامة (الشعبية) لا تقتضي من السامع جهداً، بل هي على العكس من ذلك قد تكون له معين على بذل المزيد من الجهد، أما الموسيقى الخاصة (المنهجية) 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 يتوافر الاقلية من البشر، تسمح لهم ظروف حياتهم بأن ينعموا بهذا الترف، تماماً كما كان التفكير الفلسفي وقتاً ما ترفاً لا يملك الاستماع به إلا القليلون. ١٦

إلا أن تطور الإنسان وثقافته ألغى الكثير من المفاهيم القديمة التي فرضتها الأرستقراطية وغيرها من الفلسفات التي ميزت الطبقة بشكل واضح ضمن المجتمعات الإنسانية المختلفة.

والإنسان اليوم تميز بفكر الحداثة، وثقافة الحداثة... ففي مجال المعرفة أصبحت ذاتية العقل الإنساني هي المؤسسة لموضوعية الموضوعات، وتم إرجاع كل معرفة إلى الذات المفكرة. ١٧ مما أسهم في تأثر المتلقي بالأعمال الفنية والموسيقية بشكل أكثر حرية من السابق، فاخترت اليوم الصورة القديمة لطريقة الاستماع للموسيقى والطقوس الخاصة بها داخل المسرح والقصور والكيفية التي يجب أن يكون عليها المتلقي. الكل يستمع الآن ولا وجود فارق بين الخاص والعام، والكل يتأثر بالاستماع وحسب ذاتية حرة ناتجة عن نوع العمل وثقافة المستمع وموقع العرض وأسلوب إخراجه ضمن التقنيات الحديثة.

١٥ حمدي خميس، التذوق الفني، ص ٥٢

١٦ فؤاد زكريا، مع الموسيقى، ص ١٠٨

١٧ محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، ص ١٧

إن أهمية دور المستمع في مجمل هذا السياق واضحة، فالجهود المشتركة للمؤلف والمؤدي تكتسب أهمية تقطع بقدر ما تتحول إلى جملة المستمعين الأذكياء، وذلك يدل على المسؤولية الملقاة على عاتق المستمع. ولكن قبل أن يستطيع المرء فهم الموسيقى، يتوجب عليه أن يحبها فعلا، وفوق كل شيء فإن المؤلفين والمؤديين هم بحاجة إلى المستمعين الذين يعيرون أنفسهم كلياً للموسيقى التي يستمعون إليها. وهذا الانغماس في الاستماع مبني على وفق مؤثرات لا يمكن استقطاعها عن المتلقي مثل المكان وطريقة توزيع الاكوستك الصوتي فيه، ليكون انتقال الصوت من الفرقة إلى المتلقي بشكل واضح ودقيق، فضلا عن جماليات المؤثرات الصوتية التي باتت في الوقت الحاضر من أهم متطلبات العروض الموسيقية والفنائية، حيث تعود المتلقي الحديث من دون شعور أن يبحث عنها بسبب انتشارها بشكل واسع، حتى تميزت كخزين محسوس.

### (الجانب التحليلي)

أطلقت تسمية تجريدي على الفن الموسيقي بشكل عام وهذا التجريد لم يكن ضمن صورة واضحة ومحددة، فالبعض عدها فناً تجريدياً. لأنها تؤثر في المتلقي مباشرة عن طريق الانفعالات التي تقدمها لتكون صورة تخيل في رؤية المستمع تشج عنها قصص وذكريات وظواهر أخرى، وبشكل نسبي بين مستمع وآخر.

وعدها البعض تجريدية، كونها آلية صرفة مبتعدة عن الكلمة ومعناها، وإذا احتوت الكلام (الفناء)، أصبحت عندئذ معبرة بشكل واضح غير غامض وابتعدت بالتالي عن التجريب. ويرى آخرون أن التجريد في الموسيقى هو كونها فناً قائماً بحد ذاته وفق نسق يختلف عن الفنون الأخرى، ناتج عن خصوصيتها السمعية (الصوت) الذي يتشكل عنه معنى ليس ثابت، إنما متغير في دقته لا يمكن تخصيصه لذا يكون ذو تأثير عام.

وعلى وفق هذه المعطيات فهمت الموسيقى على أنها فن يكون أكثر وضوحاً عند ارتباطه بالمكان والزمان (أي التقرب نحو التصويرية)، وعلى الرغم أن الكثير قد عارض هذه الفكرة وعدها فناً تجريدياً قائماً بحد ذاته، وليس خاضعاً لفن آخر أو ثانوي، فالمعنى يكمن في داخلها لتعبير عن الصورة البشرية وواقع مجتمعتها الإنساني.

وهنا احتاج التعبير في الموسيقى إلى توضيح العديد من الجوانب التي يمكن أن تجعل الموسيقى أكثر تأثيراً في المتلقي عن طريق اعتماد الموسيقى كفن يحمل المعنى بحد ذاته ضمن العمل الموسيقي ويكون هذا المعنى أكثر تأثيراً عند اختيار المؤثر الخارجي (المكان والزمان) الذي يضيف على العمل صورة متكاملة الجوانب يلمسها الفنان والمتلقي ضمن دائرة انفعال مغلق، ليكون الناتج عملاً موسيقياً أكثر رصانة ووضوح وتأثيراً.

لذلك تحول المفهوم الأول للمكان (موقع عرض العمل)، إلى مفهوم ثاني عبر تطور الجمال في العصور المختلفة، فأصبح المكان (موقع العرض)، ساحة فنية سواء كان مغلقاً أم مفتوحاً، حيث ارتبط بالعمارة والتصميم والتشكيل ليكون الناتج فضاء مؤثر بحد ذاته قبل الاستماع للموسيقى نفسها، مما جعله ذو مواصفات خاصة يمكن استغلالها عن طريق التلاعب بالديكور والتصميم الداخلي

لإضفاء سمة التعبير التي يراد تقديمها عبر العمل الموسيقي، عن طريق تهيئة المتلقي مسبقاً لمناخ العمل، ونقله عبر الزمن من الحاضر إلى الماضي أو المستقبل وبرؤية مختلفة. وليس المتلقي فحسب، إنما المؤدي (العازفين) أيضاً، حيث الكل يتأثر بشكل مقارب ضمن الأجواء نفسها، وهذا ما يسهل عملية بناء الصورة التي تنتجها المخيلة لدى المتلقي عند الاستماع. وكما أثرت العمارة في الموسيقى، كان للموسيقى دورها أيضاً في أن تكون مؤثرة بفض العمارة وتطويره إلى أشكال مختلفة لسد حاجة العروض الموسيقية وليس هذا فحسب، إنما فن مشترك التعبير مع الموسيقى، فكانت العمارة هي المؤثر الخارجي للموسيقى ضمن العروض، والموسيقى هي الروح النابضة للجوامد المادية وتشكيلاتها الفنية وعلى الرغم مما تحويه تلك التصاميم والأشكال من تعبير خاص، أضافت الموسيقى عليها تعابير أخرى.

هنا يظهر الإحساس بالموسيقى وإدراكه سمعياً وبصرياً، ليس سمعياً فقط، وعلى الرغم من كون المؤدي والمتلقي يستمعان للموسيقى، إلا أن هنالك المنظر (صورة المكان) التي يدركها البصر، لتكون المحصلة تعبيراً ناتجاً عن تأثير داخلي وخارجي للموسيقى (سمع و بصر).

لذلك كان المسرح الموسيقي ولزال، هو الأكثر تأثيراً في العروض الموسيقية عن المسرح الاعتيادي الذي انتشر استخدامه في الوقت الحالي. لأن تصميم المسرح الموسيقي وعمارته مبنية على وفق حاجة الموسيقى وفلسفة تأثيرها، فيمكن أن تنتقل إلى العصور المختلفة باختلاف التصاميم الداخلية والأزياء وغيرها من مجال الفضاء الداخلي. أما المسرح الاعتيادي الذي لا يحمل سوى خشبة تعليها الأوركسترا، فهو أقل تأثيراً من سابقه، كون المتلقي بعلاقة مباشرة مع سماع الموسيقى والتأثر بحركات العازفين فقط (الصورة المباشرة أمام المتلقي).

وهنا ظهر المكان والزمان مرتبطين بنوع العمل الفني المقدم ضمن أشكال القوالب الموسيقية المختلفة. فالأعمال الضخمة لم تقتصر على التأليف الموسيقي والتوزيع الآلي فحسب، بل اعتمدت المكان بصورة أساسية، لتكتمل الرؤية التي رسمها المؤلف في خياله لبناء عمله. وكان للمكان الدور الأساسي لتحويل بعض أنواع القوالب الموسيقية الضخمة البناء الأوركسترالي إلى أشكال تعزف من قبل آلة واحدة مثل البيانو، أو آلة فردية يرافقها البيانو، أو وتريات مختزلة إلى عدد قليل من الآلات، ليكون عرضها متوافق مع القاعات والصالات الصغيرة، ما جعلها أقل تأثيراً من شكلها الأصلي (الفخم)، ولذلك عمل الموسيقيين في تحويل تلك الصيغ إلى أن تكون من الصعوبة في التكنيك والأداء، لتظهر أكثر إبهاراً للمتلقي، حيث تحول التأثير في تلك الأعمال من الانفعال البارز بسبب ضخامة الأوركسترا والتلوين الآلي إلى الانفعال والتأثر ببراعة العزف المقدم من قبل عازف منفرد أو عدة عازفين.

وللاسباب نفسها (المكان) تغيرت بعض الأعمال الموسيقية من منفردة لآلة أو عدة آلات، إلى أعمال ضخمة موزعة للأوركسترا بأكملها، تقدم ضمن المسارح والفضاءات الواسعة.

وهنا يأتي دور قائد الأوركسترا (المايسترو) والمؤدين (الأوركسترا) في إبراز التعبير الموسيقي الذي يختلف من زمن إلى آخر أو من مكان إلى آخر عند تقديم الأعمال الموسيقية.

فيخطط المايسترو آلية العمل التي تتوافق مع نوع العمل المقدم ومكان العرض، وعلى هذا الأساس يقوم بإعادة الصياغة الأدائية والتعبيرية للعمل بأكمله ليكون الناتج عمل جديد من حيث الأداء والتعبير (حسب رؤية ذاتية للمايسترو)، حيث يعكس رؤيته الجديدة على العازفين (الأوركسترا)

مؤثرا بالكل لجعلهم واحد معبرا عن ذاته على وفق ما استشفه من صورة ومخيلة داخلية، لذلك يظهر أكثر القادة الموسيقيين شهرة في العالم، هم من يعملون على وفق بيئات مختلفة ويتقلون بين مختلف الأماكن في العالم لتقديم عروض لمختلف أنواع الموسيقى. وأقلهم شهرة هم من يتخصصون للعمل ضمن موقع واحد أو ضمن أسلوب معين للموسيقى. وأخيرا يظهر دور المستمع في اشتراكه لإتمام عملية نجاح العرض الموسيقي، فالمستمع عنصر مهم ومكمل للعرض الموسيقي، ينتقل إليه التفاعل الناتج عن الموسيقى، ويستقبل منه انفعال مرجع، يؤثر في الأوركسترا أو العازف المنفرد (حسب نوع العمل)، الكل داخل دائرة انفعال مغلقة يتأثرون ويؤثرون احدهم بالآخر، فضلا عن تأثير المكان الذي يدمج مع تأثير الموسيقى ليكون الانفعال بشكل متكامل حاملا في طياته جميع مشاعر الأداء وبمختلف التعبيرات، ليظهر العمل معبرا عن أسرة متماسكة تتخاطب فيما بينها بلغة أعمق، نابعة من الوجدان الإنساني، وعلى الرغم من أن الحداثة وما بعد الحداثة قد اتخذت من ذاتية العقل الموضوع الأساس لها، إلا أن المستمع الحديث لا يتأثر إلا في ذاته وبمعزل عن جميع المؤثرات الخارجية، إلا أنها لم تعطِ النتائج الحقيقية والثابتة لهذا الموضوع ولحد الآن.

### (الجانِب الأستنتاجي)

من الجانب التحليلي السابق يمكن التوصل إلى الاستنتاجات الآتية:

١. الموسيقى الصرفة لغة قائمة بحد ذاتها، على الرغم من كونها تجريدية إلا أنها تحمل معنى ضمن محتواها، يفهم بأشكال مختلفة لدى المستمع عبر العروض الموسيقية، حيث يظهر كتأثير يحمل بين طياته مميزات الزمان والمكان الذي يقدم فيه، ليكون انفعالا شامل للصوت والصورة التي يتأثر فيها المتلقي والمؤدي ضمن دائرة الانفعال نفسها.
٢. يتأثر المتلقي والمؤدي عند العرض الموسيقي في المكان (المسرح الموسيقي)، بفض العمارة والتشكيل الذي يعمل على تهيئة المستمع نحو موضوع مسبق قبل أن يستمع للموسيقى أصلا، حيث تتشكل رؤية موجهة نحو زمن معين عبر بناء صورة مسبقة، ترتبط فيما بعد بالموسيقى المسموعة لتقترب معها ضمن المخيلة المرسومة لدى المتلقي أثناء العرض، وهذا ما يسهم في تسهيل عملية الاندماج مع الانفعالات التي تقدمها الموسيقى، مظهرة سلوكيات مختلفة للتأثر بهذه الانفعالات.
٣. يتناسب حجم العمل المؤلف بشكل طردي مع حجم المكان (المسرح)، حيث تظهر الأعمال الضخمة التأليف والتوزيع الأوركسترالي، ذو التأثير الإيجابي ضمن المسارح أو الساحات الواسعة، ويكون التلوين الأوركسترالي هو الأساس في التأثير على المتلقي والمؤدي أيضا. أما الأعمال المقصورة على الآلات المنفردة أو القليلة الأعداد، فيكون تأثيرها مبنيا على وفق براعة العزف والتكنيك العالي، مما يقلل من أهمية المكان ويتركز الانتباه نحو العازف ذاته، على الرغم من وجود الكونشرتو (أحد القوالب الموسيقية) الذي يجمع بين ضخامة المكان والأوركسترا، فضلا عن تكنيك العازف ذو المستوى العالي والانفرادي في صراعه ضد الأوركسترا، لذا أمسى هذا الشكل الموسيقي أكثر إعجابا ودرجة كبيرة لدى متذوقين الموسيقى من المستمعين، وكذلك المؤدين بشكل عام.

٤. تقاد عملية التعبير في العروض الموسيقية على وفق رؤية ذاتية للمايسترو، حيث يعبر المؤدين عن الموسيقى عبر ما يراه المايسترو من جمالية الأداء وطريقة إيصال فكرة العمل الى المستمع. لذلك يعدّ المايسترو الأساس والأول الذي يتأثر بنوع العمل الموسيقي للفنان (المؤلف)، والمكان الذي سيقدم العرض فيه، ليكون المخطط لطريقة أداء عرض المؤلف الموسيقية، وإعادة صياغة تعابيرها ليجعل العازف والمستمع ضمن دائرة انفعال معبرة عن ذاته وعن رؤيته لعرض ذلك العمل. اما إذا كان العمل الموسيقي انفرادي، آنذاك يكون العازف نفسه هو المعبر الأول والمؤدي الذي ينقل التعبير وتأثيره الى المتلقي مباشرة.
٥. لا يكتمل التفاعل ضمن العرض الموسيقي الا عن طريق انعكاسه على المتلقي، حيث يسترد من المستمع إلى المؤدي، ليكون تأثيرهما متبادلا بينهما. والصورة التي يراها المؤدي أمامه (إضافة الى المكان وتصميمه) هي صورة المستمع، الذي يثيره بشكل مباشر، مثلما يستثار المستمع من قبل المؤدي (أو المؤدين). لذلك لا يمكن أن يعد العمل ناجحا إذا حدث اي انقطاع أو عدم تواصل في بعث الانفعالات واستردادها بين المؤدي والمتلقي.

### التوصيات

يوصي الباحث بالأهتمام في الموضوعات التي لها تأثير مباشر أو التي ترتبط ارتباطاً مباشراً بفن الموسيقى، حيث تعزز من عملية فهمها وإدراكها بشكل أكثر دقة ووضوح لما تحمله من معاني وتأثير على الفنون الأخرى.

### المقترحات

يقترح الباحث بالقيام بدراسات مكتملة لهذا الموضوع (التعبير في الموسيقى)، من الجانبين الجمالي والنقدي، لما يراه من أهمية هذه الموضوعات التي باتت أن تكون غير موجودة في البلد بشكلها العلمي والدقيق.

### المصادر والمراجع والدوريات

١. أكويلاوند، ما الذي نستمتع اليه في الموسيقى، ترجمة: محمد خنانا، دار المدى للثقافة والنشر، ط١، بغداد، ٢٠٠٩.
٢. أكويلاوند، كيف تتذوق الموسيقى، ترجمة: محمد رشاد بدران، الشركة العربية للطباعة والنشر، ط٢، القاهرة، ١٩٦١.
٣. بدوي، عبد الرحمن، شوبنهاور، سلسلة الفلاسفة، دار النهضة العربية، ط٣، القاهرة، ١٩٦٥.
٤. خميس، حمدي، التذوق الفني ودور الفنان والمستمع، المركز العربي للثقافة والعلوم، لبنان، بيروت.
٥. الخنفي، محمود احمد، فردريك شوبان، سلسلة التاريخ الموسيقي، مطبعة مصر، ١٩٤٩.
٦. زكريا، فؤاد، مع الموسيقى ذكريات ودراسات، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.
٧. سبيلا، محمد، الحداثة وما بعد الحداثة، وزارة الثقافة، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، ٢٠٠٥.
٨. سكروتون، روجر، مشكل التعبير الموسيقي/معنى الموسيقى، ترجمة: سعيد احمد الحكيم، الثقافة الأجنبية، ١٩٩٤.
٩. شحاتة، سيد، علم جمال الموسيقى، أكاديمية الفنون، مطابع الأهرام التجارية، مصر، ٢٠٠٦.
١٠. هوسرل، ادموند، فكرة الفينومينولوجيا، ترجمة: فتحى انقزرو، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، ٢٠٠٧.
١١. الدوريات ومواقع الانترنت
١٢. الرجبي، محمد ناظم، فلسفة العمارة والموسيقى، مقال منشور في جريدة الثورة السورية، تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، دمشق، ٢٠٠٥/٨/١٥.
١٣. رياض، محمد، العلاقة بين الموسيقى والهندسة المعمارية، مقال منشور في موقع [www.instrumental music@suite101](http://www.instrumental music@suite101) بتاريخ ٢١/اغسطس/٢٠١٠، مترجم من قبل الباحث.