Dirassat & Abhath
The Arabic Journal of Human and Social Sciences

مجلة دراسات وأبحاث
المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية

EISSN: 2253-0363
ISSN : 1112-9751

الذائقة الفنية بين بيئات التلقّي الحيّة والفضاءات الالكترونية: نموذج الأنساق الموسيقية

Musical artistic taste between live reception environments and electronic spaces

د. نجيب شيشون Nadjib Chichoune
أستاذ محاضر أ، المدرسة العليا للأساتذة الشيخ محمد البشير الإبراهيمي- القبة.
MCA, Ecole Normale Supérieure Cheikh Mohamed El Bachir El Ibrahimi, Kouba, Algiers,
nadjib.chichoune@g.ens-kouba.dz

تاريخ الاستلام: 01- 12- 2023 تاريخ القبول: 17- 02- 2024

الملخص:

إن تميّز العمل الفني لا يكمُن فيما يُروى من حقائق، بقدر ما يكون في الطريقة التي تُعرض بها هذه الحقيقة الفنية، وكلما حظي العمل الفني بمناخه الأصلي في مختلف مراحل الصناعة والعرض والتلقّي؛ زادت قيمته وزادت القيمة المضافة بالنسبة للعنصر البشري، باعتبار الفن حاجة إنسانية.

إنّما مع تسارع أسلوب الحياة في التبدّل، وبلوغنا الزمن الإلكتروني الذي يسنده الذكاء الاصطناعي، أصبح الإبداع الفنّي الموسيقي، كنموذج لباقي المنتجات المتّصلة بالإبداع البشري؛ سلعةً تُباع وتُشترى وتُستغل تجاريا، ما حوّر الصناعة الفنّية الموسيقية عن سياقها، وحيّد الاستعداد الذائقي السويّ عن ظروف اتّقاده، بجِيّاد تلك الأعمال في أغلبها عن مخاطبة الروح الفنية الذواقة، وركونها إلى اللعب على عامل الإمتاع، عبر تهييج الغرائز أكثر من شيء آخر، الوضع الذي أخرج العملية عن المألوف؛ بانتقالها من الفضاء التفاعلي الحي بين البشر إلى فضاء الآلة والتقنية.

سيكون المنهج الوصفي التحليلي الأنسب في تتبع تدفّق أفكار هذه المحاولة البحثية، إذ بتتبع إقبال الأجيال الصاعدة على هذا العالم الجديد دون وعيٍ كاف، فالتحدّي المُربِك، هو وجوب لَجْم ما يخلّفه من شرود، ولو بنجاح نسبي، لصون ما بقي؛ بعدما أُفرغ الإنسان؛ بالأخص العربي، من كثيرٍ من محتواه الحضاري، وافتتانه بما يَرِدُه من الآخر الذي في غالبه غربيّ، الأمر الذي عقّد عليه الاتّصال بمورّداته الهويّاتية، وأصابه بشبه انفصام في الحالة الشعورية الفنية. أما السبب الإضافي للقلق، مصدره أن ما سيحدث في المستقبل الرقمي، هو مزيد من التقليل من شأن المواقف الحية وتهميشها والحدّ منها.

الكلمات المفتاحية: الذائقة؛ التلقّي؛ الأنساق الموسيقية؛ بيئة المسرح الحيّ؛ الفضاء الإلكتروني.

Abstract:

The distinctiveness of a work of art lies not so much in the facts told as in the way in which this artistic truth is presented. The more the artwork has its original atmosphere in the different stages of production, exhibition and reception, the greater is its value and its added value for the human element, because art is a human need.

However, with the acceleration of lifestyle, and the achievement of the electronic age supported by artificial intelligence, musical artistic creativity has become a commodity sold, bought and exploited. This has diverted musical art from its context and neutralized the sense of good taste. This situation has generated the transition from a human interactive environment to a virtual exchange space.

As younger generations unconsciously embark on this new world, the challenge is to curb the wandering that it leaves behind, albeit with relative success, to overcome the risk of schizophrenia in the artistic emotional state. Knowing that the additional cause of concern comes from the fact that what will happen in the digital future is the minimization, marginalization and reduction of live attitudes.

Keywords: Taste; Reception; Musical Formats; Theater environment; Cyberspace.

مقدمة:

لا يكاد يختلف اثنان، على أن تسارع آلة المدنية البشرية مع طموح تقدّمها؛ المنبثق عن تحدي الترقّي الأزلي الذي ظلّ يراود الإنسان لدرجة استمرار الرغبة حتى أكثر من حدّ الاستطاعة، ما فتئ يسجّل مستويات استحداثٍ وابتكارٍ؛ حتى بلغ حد الإبهار، بل وأحيانا يسوق لنا الشعور بالامتعاض من العجز عن مواكبة التدفّق المفرط لتلك المستحدثات.

بدأ هذا الوضع مع تفاقمه يجلب التوجّس-أو على الأقل لدى الأجيال التي عاصرت الزمنين؛ زمن ارتكاز رحى الحياة على الإنسان، وزمن مسابقة الآلة والتقنية لذات الإنسان. فبات هذا الوضع يؤثّر من جهة على السلوك العام للفرد في التعاطي مع هذه المنتجات المستحدثات؛ بتغير الوسائط والمناخ المعتمد في التلقّي، وصار من جهة ثانية يشوّش على أصالة الرصيد الإنتاجي الإبداعي الذي حرص على بنائه وصونه أجيال من بعد أجيال من العاملين العارفين المنتمين.

ومع تسارع أسلوب الحياة في التبدّل والتغيّر حتى إذا بلغنا الزمن الرقمي الذي تؤطّره الآلة والبرمجيات والذكاء الاصطناعي، صرنا لا نعرف معنى ولا استيعابا لأي بعدٍ من الأبعاد التي نشأ الإنسان بتنوع ألوانه وثقافاته في إطارها؛ يعرف حدودها كما يحسب حدود مناوراته. يقول إيريك هوبزباوم[1]: "إن الناس يعيشون في عصر فقد ملامحه، وتطلّع منذ السنوات الأولى من الألفية الجديدة إلى مستقبل غير معروف، بلا إرشادات وبلا خريطة هادية. وقد انتابه قدر من الحيرة المشوبة بالاضطراب".

الثّابت مع هذه التغيرات، أن الذوق العام للإنسان ما عادت تحكمه الأطر والسياقات المعهودة، المستندة إلى عاملي المكان والزمان؛ باعتبار الأول جامِعا والثاني منظّما، وكلاهما يُتيح إمكانية الاستيعاب؛ أهم مراحل بداية التلقّي السويّ. بل بات ذوق الفرد مُعرَّضا ومفتوحا على سيلٍ من التدفّقات، أهم ما يميزها افتقادها للضوابط المؤطِّرة، الناجمة عن خلاصة التجربة البشرية المؤسّسَة، المتشرِّبة من مختلف أبعاد هوية كل جماعة أو أمة، وذلك، إنْ على مستوى مختلف مراحل الإنتاج أو كيفيات ومستويات التلقّي.

إن البيئة التي يُفترض أن تحتضن تلك العمليات التي تتمخّض عنها الأعمال الإبداعية الفنية -المعنية بهذا التصنيف 'فنّية' في عهدنا الحديث- كنموذج لباقي المنتجات المتّصلة بالإبداع البشري، هي التي أصابها التعديل -بل التغيير- بالمقام الأول، بانتقالها من الفضاء التفاعلي الحي بين البشر إلى فضاء آخر؛ تلعب فيه الآلة والتقنية دورا محوريا، لم يجد الإنسان بُدّا من تقبّلها؛ بل احتضانها باعتبارها رمزا لتقدمه.

لكن يبدو أن الوتيرة المتسارعة التي تعرفها، مع توفّر دافعي التنويع المتجدّد والتشويق السّاحب، لم تُتح للإنسان التوّاق في طبيعته، الوقت الكافي لملاحقتها ومواكبتها، فضلا على تمكّنه من القيام بمهام؛ التمييز وترسيم الحدود والاختيار بين تلك الأعمال الإبداعية، أو بالأحرى الأشياء المبتدعة. لأن "ما يفسد تجربة المتذوق للعمل الفني هنا، هو تفكّك تجربته؛ حيث ينعزل فيها الخيال عن الأداء، وتنقطع فيها العاطفة عن التفكير"[2].الوضع الذي حلّ بديلا لما يجب أن يكون، من أنَّ "ما يعيد للتجربة حياتها، هو استعادة الترابط بين الحسّ والدافع إلى الرؤية وفعل الإدراك، فتصبح التجربة الجمالية في عملية الاستمتاع والتذوق، تبدو مثل كائن حي متوحّد ماديا ومعنويا"[3]، أضف إلى أن الذائقة المرهفة تتوقّد وتشتغل متى توفّر مناخ التفاعل الحي الذي هو سمة النشاط التواصلي الإنساني الأساسية.

تلك البيئة الحية المقصودة في هذا الطرح، يعتز دورها أكثر؛ إذا عرفنا أن النشاط المعني هنا، يُعدّ أعمق وأرقى وأرهف مستويات النشاط الإنساني؛ باعتباره ينبثق مما يختلج في أغوار الفرد في امتداداته الوثيقة بين ضفتي محرّك أفراحه وأتراحه، ومن المؤكّد أنه من الفِطرة البشرية أن لا يكون هنالك أحسن من الفرد الآخر في مشاركته ومواساته، أقصد بالفردين هنا الفنان المبدع والمتلقي المتذوق. وأما المادة الفنية المعنية فهي الأنساق النغمية والإيقاعية الموسيقية؛ "الفن الأكثر نقاءً والنابع من المشاعر"[4]، وإذا أمكننا التعمّق أكثر، سنقول "أنَّ الموسيقى هي صوتٌ منقوشٌ أو منظَّم إنسانيًّا"[5].

وعلينا تسليط الضوء على عبارة 'منظّمٌ إنسانيّا' التي تتوخّى جُلّ الأفكار المتناولة في هذا البحث لفت الانتباه لأهميتها، غير أن مصدر القلق يتّصل بالذّات بإعادة تقييم مكانة وأهمية العرض الحي والمناسبة الحية التي تتمحور أساسا حول الإنسان. وهذه الخشية مصدرها أن ما سيحدث في المستقبل الرقمي هو التقليل من شأن المواقف الحية

وتهميشها والحد منها، لأنها لا تشكّل "صناعة متعددة الأطراف، بل وعاء لإحدى الوقفات التذكارية والعابرة... ولا يمكن إنتاجها إلى ما لا نهاية بحال، كما هي الحال بالنسبة إلى أسطوانة مُمَغنَطة، أو شريحة رقمية"[6]، كما يدّعي المروّجون لهذا التبرير، وكما يتبدّى لعامّة الناس في هذا الزمن.

ارتباط الأُلفة بين المؤدّي والمتلقّي للإبداع الغنائي العربي بالحيّز المكاني:

كان مما يستحبّه المتلقّي العربي في مجال الغناء والموسيقى قبل زمن انتشار الفونوغراف والتليفزيون وأجيال الحواسيب، والتي التحمت بحياة أغلب الناس خاصة بالاتصال بشبكات الانترنت، أن يتصرّف المغنّي أو المؤدّي باللحن ويرتجل، فيسِمُ العمل الفني بالثّراء والتنوع، في كل مرة من المرات التي يلاقي فيها جمهور المستمعين في السهرات والحفلات في المسارح والنوادي، أو في بيوت من ينظّمون تلك العروض بحسب المناسبات التي تستدعي ذلك، حيث يؤدّي المغنّي أعماله بنفسه وأمام مستمعيه المتذوّقين.

وهذه الفضاءات التي تقام فيها تلك اللقاءات بين الفنانين والجماهير تعد الفضاءات المتاحة في ذلك الوقت، في ظل ندرة التسجيلات لحداثة تقنيّتها، وتأخّر اتّساع رقعة استعمال وسائل التسجيل وإعادة بث العروض في البلاد العربية.

فكان المستمع العربي يجد في تلك اللقاءات المتجدّدة مع الفنّانين ديمومة الإثراء والتجدّد في مسارات وسياقات الأعمال الفنية، وبالتالي تتشكّل لديه الرغبة والشّوق في تكرار تلك التجارب التذوّقية المفعمة بشتّى أجناس الإيحاء والخيال وتقاسم الاستمتاع في انسجام،لدرجات "توافق تفسيرات المتلقّي مع نوايا المنتج"[7] الذي هو الموسيقي المؤدّي،هذه الحالة هي من جنس النشاط الإنساني الدؤوب عندما يتوفّر عامل توافق الذات مع طبيعتها الاجتماعية.

ولا شك أن ذلك التلاقي المباشر؛ الذي يسمح بإشراك مختلف الحواس في عملية التلقّي، يشكّل في كل مرّة سانحة لزيادة التفاعل والانجذاب بين الطرفين "باعتبارهما مشارِكَيْن في التجربة بفضل استعدادهما وتقبّلهما لأفكار العمل الموسيقي النابعة بالفعل من نفس مجتمعهما"[8]، واللذين سيساهمان في ذلك الإثراء المتجدد والمستمر في الأعمال الفنية؛ المفضي إلى تميّزها، لأنه وفي الواقع "إن تميّز العمل الفني لا يكمن فيما يُروى من حقائق بقدر ما يكون في الطريقة التي تُعرض بها هذه الحقيقة الفنية"[9] ، والتي تكون في أمثل صورها بإتاحة الحيّز المكاني الذي يجمع كل من المؤدّي والمتلقّي على حدّ سواء، والمحصّلة خلق عامل الدافعية المُلهِمة في تقاطع مباشر بينهما. فتكون من جهة المتلقي؛ بالإعجاب والتشجيع والتحفيز للمؤدّي المبدع، وربما حتى بدفعه "بهويمات كانت غائبة عن إدراك المبدع نفسه"[10] ، ومن ثمّ حدوث الالتحام بين الطرفين فيما يمكن توصيفه بـ"دائرة المقدرة على إثارة الإدهاش"[11] ؛ وهكذا لن يجد الفنان المبدع من جهته، سوى كتلة من الشحن الإيجابي الذي سيسعى به في كل مرة على بذل ما يلزم لإشباع رغبات المستمع المتلقّي، الذي هو بدوره يكون على رأس المُلهِمين لمزيد الإبداع من جديد، وهكذا دَوَاليك.

هذا الأنموذج الحي القائم الذي يُعدّ مألوفا في بيئة التعاطي الفني العربية، سيقابله بأثر عكسي؛ عندما تُسجّل الأعمال الفنية وتُقلّص أو تندر العروض المباشرة الموسومة بالتفاعلية، حالات من الرتابة قد تجلب السّأم والملل ومن ثَمّ ربما الانقطاع. فبالنسبة للمتلقي بجعله دائم البحث عن الجديد المختلف دونما بلوغ التشبّع، كما تساهم من الجهة المقابلة، في ضمور الحالة الإبداعية للمبدع المؤلّف- المؤدّي، والتي تتشرّب وتتغذّى من العاطفة الإنسانية الجياشة؛ المفتقَدَة في حالة اعتماد التسجيل على مختلف الأجهزة والوسائل وصولا إلى الوسائط الإلكترونية.

هذا الوضع من شأنه أن يؤثّر على عجلة الإبداع والتفاعل الفني الواقعي للإنسان العربي، ويثنيها عن الدوران، أو يحرّف سيّاقاتها؛ وهو ما فتئت تسجّله بشجب واستنكار أغلب التعليقات للقامات العلمية والعملية الخبيرة، بل حتى الضمير الفني الجمعي العربي المتذوّق منذ ما يقارب النصف قرن الأخير من الزمن.

والمحصّلة، هي مزيد من تأكّد تشكيل الصّورة النّمطية التي أصبحت شاخصة أمام الجميع، والتي عنوانها اختلال الحالة الفنية السّويّة في صناعة وتذوّق الأعمال الفنية الموسيقية بطغيان الافتراض الآلي الإلكتروني.

شحوب الحالة الفنية السّوية بتصدّر الآلة للفعل الإبداعي:

إن ما يمكن ملاحظته بوضوح في واقع حالنا الثقافي الموسيقي العربي - كما على مستوى المعمورة في زمننا المتأخر-، أنه بالرغم من الكمّ الكبير من الإصدارات الفنية الغنائية والموسيقية متعدّدة المشارب، فإن الإبداع الموسيقي "أصبح

سلعةً تباع وتُشترى وتُستغل تجاريا بواسطة طفيليين"[12]، وأن أهم ما يميّزها؛ أن للآلة والبرمجيات- وليس الإنسان- أدوارا هامة وواسعة في إخراجها. والنتيجة الجمالية المتلمّسَة، هي جِيّاد تلك الأعمال في أغلبها عن مخاطبة الروح الفنية الذواقة، بسبب ركونها إلى اللعب على عامل الإمتاع، عبر تهييج الغرائز لا أكثر، بسبب "حاجة الجسم البشري إلى الاهتزاز العنيف"[13]، بحثا عن التوازن الذي يساهم التطهير الانفعالي في التقريب منه، بعدما أُفرغ الإنسان العربي من أغلب محتواه الإنساني الحضاري، بسبب الهزّات العنيفة المتنوعة والمتلاحقة التي تعرّض لها. فيتكون في المحصّلة؛ ذلك الانقطاع والانفصام في الحالة الشعورية الفنية، ليصبح عمر بقاء المتلقي متّصلا وجدانيا بالأعمال وطالبا لها قصيرا، بالرغم من استحواذ تلك الأعمال الفنية على السند التخزيني -القابل للتدوير- بكل الصّور والأشكال بفضل ما تتيحه الوسائل التكنولوجية الحديثة.

وعلى رأس التبريرات التي قد تفسّر هذا الوضع المشوب بالتناقض؛ بين كمٍّ معتبر من الأعمال الفنية مقابل إحساس بالتّيه وبالعَوَز في الحالة الشعورية الذوقية، سنجد أن تلك الأعمال الفنية قد تعرّضت في مختلف مراحل وجودها؛ من لحظات الإلهام والخلق إلى فترات العرض والتلقّي، إلى عمليات سحب وإفراغ من روحها الاتصالية التي هي شاحنها الأساسي ومغذّيها ووراء إطالة عمرها. وذلك بسبب عزل طرفي العملية؛ المبدع كما المتلقّي، بوُسطاء، فلا المبدع وجد التغذية الراجعة المباشرة المتمثلة في الإعجاب والطلب، والتي تلهمه وتحفّزه على محاولة البذل للتميّز. ولا المتلقّي صار له المجال مُتاحا لتلقّي الحالة الجمالية مكتملةً فيستفيد من الشُّحنات اللازمة. إن "مقولة فورستر E. M. Forster: التاريخ يتطوّر والفنّ يقف ساكنا"[14] قد قُوّضت، والسّبب الرئيس وراء هذه الوضعية هو اكتساح الافتراضي الإلكتروني في مقابل تراجع البيئة الحية، والتي هي حضن المسارح وفضاءات العرض الواقعية، والتي تتيح حالات التلاقح والتذوق الفني التي في جوهرها اتصالية حسّية إنسانية.

إن الأغنية والموسيقى الحديثة في الفضاء العربي أصبحت شريحة نغمية وإيقاعية ضئيلة، "ومشوّشة وعاجزة عن ملء مساحة حقيقية من أي قالب غنائي، فهي ليست دورا ولا موشحا ولا قصيدة ولا موالا ولا طقطوقة، ولا مجزوءات من هذه القوالب تستحق الوقوف عندها. وإنما هي شذرات هجينة مصبوبة في أفرع واهية من أجناس نغمية، ولا تعطي هذه الأغاني للمستمع إلا ضجّة عالية تدعوه إلى النهوض للإنهاك مع الآخرين في الرقص الهستيري"[15]. هذا الوضع لا يقتصر على المجتمع الجزائري أو العربي فحسب، بل وبشكل عام فإن "الموسيقى الحديثة تبرز إيقاعات الرقص التنويمية، وتوجّه اهتماما أكبر نحو الصورة أكثر من اهتمامها بالحِرَفيّة الإبداعية الموسيقية عالية المستوى"[16].

وما زاد الوضع تعقيدًا، -عكس ما يُشاع أنه إتاحةٌ واسعةُ النِّطاق- شيوع تلك الوسائل التكنولوجية، خاصة مع تطور إمكانيات العرض المرئية منذ العقود الأخيرة للقرن العشرين، وما أضافته من قدرات مبهرة في بث الصورة، بالإضافة إلى التسجيل السمعي. فمنذ إتاحة إمكانية التسجيل على شرائط فيديو في منتصف الخمسينات من القرن المنصرم، مرورا بالحاسوب بمختلف أجياله، ووصولا للأجهزة الذكية ذات الاستعمال الفردي المدجّجة بوسائطها التي هي في نموٍّ وتنوّع متسارعين، والتي زادها إتاحةً الربط طوال الوقت -تقريبا- بشبكات الانترنت، مكّن كل ذلك؛ هذه الأجهزة ومن يقف وراءها من امتلاك قدرة فائقة في تدوير ونشر هذه المخلّفات الفنية!، ما يمكن اعتباره احتكارا لكثير من المنتجات الفنية عامة والموسيقية على الخصوص؛ "فلم يعد لها الدور نفسه الذي كان لها في الحياة الثقافية"، "بعدما صارت مستقلة عن مواهب الفنان الفرد بدخول التكنولوجيات عليها"[17]. وهكذا فقد أصبحت الآلة -التي صارت جزءً مصطنعا من الإنسان- هي من تنوب على فضاء المسرح الحي في إيصال المقطوعات الموسيقية إلى المتلقي، في إلغاءٍ شبه تام لأي فضاء اتّصالي واقعي بين الفنان والمتلقّي، ليجنح موظّب وواضع تلك المحتويات إلى الانفراد بالآلة وبمختلف البرمجيات الإلكترونية، بمعزل شبه تام عن مساهمة أخيه الإنسان الفنان، ليُخرِج لنا صنيعه الموجّه للاستهلاك الإنساني الفني، والسؤال الذي يسابق من بقيت ذائقته الإنسانية السّويّة متّقدة، هو من أين يمكننا بداية الاستهلاك وبأي حاسة؟ وبأي حال يكون عليها المتلقّي بعد التعرّض إلى هذه الأشياء بزخَمِها؟

قد يتعذّر استيفاء هذه الأسئلة -وغيرها مما قد يُراوِد أذهاننا- حقّها من الإجابات، لكن يمكن القول وببساطة، أنه ورغم كل هذه التحولات المذهلة والرصيد الهائل من التسجيلات المتاحة بكل الأصناف والألوان، إلا أن المتلقي العربي لم يستسلم بالمطلق لهذه المدخلات التي ما فتئت

تقترب من فرض واقع جديد، ووجدانه لا يلبث إلاّ أن يتوق في أغلبه إلى معاودة إيجاد مناخ تراثه الأصيل، كما ألِفَه وتناهى إليه منذ عطاءات المبدعين الأوائل في المراحل النيّرة لهذه الأمة. ومن ضمن ذلك المناخ المأمول، ملاقاة فنّانه الخلّاق في بيئة سليمة، والتلقّي منه مباشرة وإعادة إحياء الوشائج، علّه يُلهمه لعطاءٍ معبِّر أجمل، كما يبلغ هو حالة تمام المعايشة والتذوق الفني التي يفتقدها ويحنّ لها، وكل ذلك في سبيل رسالةٍ فنيةٍ اتصاليةٍ إنسانيةٍ، أُهتدي إليها منذ القديم لتكون ذات مغزى.

الأعراض المترتّبة عن التوجّهات الحديثة في استهلاك المنتجات الإلكترونية ومنها الموسيقية:

بات الإنسان العصري أكثر عجزا أمام تمكّنه من السيطرة الكافية لاحتواء انفعالاته تجاه عالم يحاصره ويقيّده، ويُسهم في رفع منسوب القلق والإجهاد لديه من فرط التعرّض له. إن هذا العالم المقصود هنا هو العالم الالكتروني الذي بدأ بمخاطبة الإنسان، وأضحى يستحوذ على غالب وقته، بل عليه هو ذاته، ومصيبته أنه يركّز على بضعة حواس، على رأسها البصر مع تقلّص منسوب غيرها من كفاءات ومهارات الإنسان الواسعة، فأصبح عالم الإنسان ضيّقا بما رحُب، لأن مناخه الجديد المتكوّن مع سيطرة الإلكتروني والافتراضي، يُصوَّر له بأنه متّسع وأنه في متناوله ولصالحه؛ لكن ذلك في الحقيقة على مستوى المُفترض أكثر من الواقع المُعاش.مناخ يسحبه بالتدريج إلى عالم قد يبعث على التوهّم المُفضي إلى الانفصام، أكثر من كونه يُبقي الإنسان في إطاره الواقعي الطبيعي.

إن ما كان يُعرف عن الموسيقى من إمكانيات تساعد الإنسان في التخفيف عنه؛ لمّا كانت تُنتَج من المبدع الفرد وتُستهلك في إطارها التّشاركي الاتّصالي الحي، باعتبارها عاملَ تهدئةٍ وتحصينٍ للشعور، وتشجيعٍ على انتباه وتفعيل خيال الطفل، كما تساعد على انشراح الكبير وبثّ الوداد والحنان والطاقة والاتصال لديه، ما عادت تُعين إنسان اليوم بمثل ذلك القدر، بعد ما حُيّدت عن رسالتها "بدخول التكنولوجيا عليها بقوة، حتى صارت تصل المستمع مستقلة عن المبدع الفرد والعزف الموسيقي الحي"[18] ، فاستُغِلّت ووُظِّفت الإمكانيات الإلكترونية حتى عادت الموسيقى اصطناعيةً مجرّدة من زخم الشحنات العاطفية الإنسانية الطبيعيةً، مما حوّر من طبيعتها، فتماهى جوّها،كما وحادت طبيعة تأثيراتها على المتلقّي،فأصيب المتلقّي في تلقائية الاستقبال، حتى قلبت شعوره وجعلته يحسّ بالضجر والإرهاق-حتى وإن استهّل الاتصال بها بالإقبال وبالإعجاب-.

هذا الجو الإلكتروني المشوب بسرعة التدفقات، الذي يتجاوز قدرات الاستيعاب السويّة، يخلّف الاستعجال في الاستهلاك لدى الأفراد وخاصة الشباب منهم، وبالتالي عدم استكمال المعايشة للحالة الفنية وما ينجر عنها من تمام الحالة التذوقية، كما وقد يترك أعراضا يمكن اعتبارها مرضية، عند فرط الاستهلاك، لا يسعنا سوى تعداد بعض ما يمكن أن يعترض معاينتنا:

- ضيق منسوب الحركة، خاصة لدى الأطفال والشباب الذين يُفترض فيهم عكس ذلك، وإن هم بدؤوا بالحركة، فتشخيص الملاحِظِ العارف، قد يكشف عن فرط حركتهم التي تُصنّف غير اعتيادية وغير متّزنة، لا تنمّي لديهم الإحساس بالإيقاع الموزون، الذي هو أساس اتّزان باقي المهارات المكتسبة.
- جنوحهم إلى الانطواء والفردانية المبالغ فيها،
- الصمت لفترات ليست بالقليلة، خاصة والأجهزة بأيديهم، وإن نطقوا؛ ربما صرخوا واستعجلوا في إنهاء الكلام لأن عالمهم الجديد المتخفّي وراء الشاشات يكبِتُهم،
- الميول المبالغ فيه إلى التعليق الكتابي البسيط والمُبتَذَل، بدل الحوار البنّاء والتخاطب المُجدي،
- ضعف التواصل التشاركي الهادف،
- نفاذ صبرهم بسهولة وازدياد منسوب الغضب السريع وغير المبرّر،
- الضُّعف العام الملاحظ في ردود أفعال الأفراد في مختلف المواقع والأنشطة، بسبب الأثار المصاحبة لفرط التعرّض والاستخدام.
- وتشتّت أفكار الشباب والناس المنجرّ عن التدفّق السريع للمدوّنات الإلكترونية، والانتقال بين المحتويات دون استكمال استيعاب اغلبها، ما يورّث نقص الصبر على إعْمال العقل، وعدم تشكّل أفكار مكتملة بما فيها اكتمال تجارب التذوق الموسيقي المفيدة.

جميع هذه الأعراض وغيرها، سببها الرئيس؛ القيود التي فرضها الجهاز المحمول الشخصي وما يحوي؛ والملتصق بيد الشاب؛ فيحبِس كينونته، لأن الجهاز لا يتجاوز في المعدل سوى مسافة عَشَرتَين[19] ونيّف من السنتيمترات عن عينيه، والذي يعزله عن الفضاء المحيط به، خاصة بسدّ أذنيه بما

تُعرف بالسّمّاعات. أما المحتويات؛ فسيلٌ عارم ومتنوّع بلا حدود ولا قيود، فماذا بقي لهذا الطفل والشاب من مجالٍ للإحساس بجسمه، أو تحريك أعضاء جسده، أو مخاطبة العالم المحيط به والتفاعل الحي معه، فضلا عن أن يكونَ في حالة طبيعية سويّة! إن تلك الآثار السلبية المحتملة ستمسّه في مختلف مراحل النمو من نواحٍ عدّة: جسدية، وذهنية وانفعالية، واجتماعية، بل أكثر من ذلك، أن الوجه الآخر للأزمة يكمن في "سيادة الحضارة الاستهلاكية في عالم اليوم، التي رقّي الترفيه تحت ظلها إلى مرتبة الثقافة، وهدم الجدار الفاصل بين الثقافة الرفيعة والحياة اليومية العادية"[20].

تكتلات التجارة الموسيقية الدولية والموسيقات المُمَمنَطة:

تسعى تكتلات التجارة الموسيقية الدولية إلى النشر الواسع لتلك السيول من الموسيقات المنهمِرة المُمَمْنَطة الموجَّهة، والتي لا تسمح بأي حماية لما هو قومي ووطني أو محلّي، ومدعّمة باتفاقية التجارة الحرّة (الجات[21]GATT)، وهدف هذه الموجات من الموسيقات التجارية المربحة القادمة من الغرب، ومن أمريكا على وجه الخصوص،التمهيد لأقصى استثمار للموسيقى، باعتبارها سلعة ذات قيمة اقتصادية؛ ولتحقيق أقصى استثمار لتلك القيمة الاقتصادية فتجد شبكات الانترنت وشاشات الأجهزة الذكية تزخر بالأنواع الموسيقية التجارية، والتي تخلق نوعا من التنميط والتسطيح لأذواق الناس الموسيقية في أنحاء العالم وبالخصوص عالمنا العربي، ويلعب التكرار والتعوّد والألفة -وهي أفعل الوسائل لانتشار الموسيقى- دورا خطيرا في تمهيد الأرض أمام التكتلات التجارية الموسيقية لغزو العالم وتفتيت الثقافات الموسيقية للشرق وللعالم الثالث"[22].

وازدادت الأوضاع تعاسة بتلك الأغاني العجيبة المصوّرة استعراضيا، والتي تغرق المشاهد بأجسام تتلوى وتتداخل وتمتزج لتقدم إطارا لأغنية هزيلة فيما يسمى "الفيديو كليب"، بتقييد حاسة النظر الرهيفة الضعيفة، "فهذه عروض مدمّرة التأثير على بقايا الحس الموسيقي الرفيق"[23].

"وحسب المسرحي فيليب اوزلاندر Philip Auslander، فنحن نشهد تصدّر العرض الحي "المؤوسط" mediatized. ومع حلول المؤوسِط محل الحي في الإقتصاد الثقافي، يندمج الحي نفسه في المؤوسط، تقنيا ومعرفيا. ونتيجة هذا الاندماج أن المعارضة الآمنة هي على ما يبدو، موضع قلق، القلق الذي يتضمن جانبا كبيرا من رغبة مفكري العروض لإعادة التأكيد على اندماج الحي والفاسد"[24]، الوضع الذي يُبقي التخوّف نحو مزيد من الميوع أمرا قائما، حتى مع تنوع وسائط العرض بما فيها إتاحة العروض التفاعلية الحية؛لكنها غالبا ما تطفح بالمضامين السطحية الموجّهة كما أسلفنا القول.

لماذا فكرة حيّز المسرح هامّة كفضاء عمومي لتفعيل الحالة الفنية:

يُعد المسرح فضاءَ مكانيا يلتقي فيه أشخاص يمتلكون الاستعداد والميول من أجل تبادل مواضيع ذات طبيعة فنية، تحكم تلك المواضيع الفنّية قواعد عامة، مستفيدة من مبادئ العمل الاجتماعي- الجماعي، إنه الاستخدام العمومي للعاطفة الجمالية عبر وسيط فني، يكون في حالتنا هذه البحثية وسيط الموسيقى والأغنية في المجتمع العربي.

تلك العمومية تُجسّد سلطة قادرة على ضمان وحدة الانسجام والتبادل الواقعي للتجربة الجمالية الموسيقية، يكون الطرفان الموجِّهان الأساسيان، المشرفان على الإخراج للأشكال الفنية التي تُعدّ مكتملةً قابلة للاستهلاك؛ كُلّا من المؤدّين المبدعين، ومجموع المتلقّين المتذوقّين، أما أساس ما يجمعهما فهي الروح والنظام اللذان يؤطّران تلك الأعمال الإبداعية؛ واللذان ينطلقان أساسا من عملية الاتصال الإنساني.

وأما ما يدعم أهمية ذلك الاتصال الذي يُثمر غالبا حالات فنّية سويّة من ناحيتي الإنتاج والتذوق، فهو ذلك المكان العمومي أو المسرح "المشحون معنويا وحتى روحيا"[25]، بمثل ما هي مشحونة العمارة الموروثة، في مجال الإرث الثقافي المادي، أكانت قصرا أو مركز عبادة أو مسرحا، بالشحنات نفسها التي كانت تميزها في ما مضى، فتجد المتذوق "يقترب منها بوقار، ويعاملها بمشاعر الرهبة"[26]. وهكذا سيحمل الذاهب إلى المسرح، أكان مؤلّفا مؤدّيا أو متلقّيا متذوقا بمثل ما يحمل إلى مواقع تراثية وتعبّديّة أخرى في تلافيف وعيه "بنية استعدادات منظّمة تؤدّي دورا منظّما"[27] أو كما عبّر بورديو Baurdieu، تستند إلى مبادئ أساسية من شأن هذا الحيّز التفاعلي الحي الذي يجمعهما ضمانها، خاصة لمّا نعلم كما يقول الفيلسوف كانت Kant "باشتراكية العمل الفني الموسيقي، التي هي بطبيعة الحال في اتجاه مضاد للفردية حيث لا فن بدون مجتمع"[28].

ومن أهم تلك المبادئ التي تستند للفضاء التفاعلي الحي ما يلي:

- فأما من ناحية المؤدّين المبدعين، فهم يستندون إلى مبادئ أساسية تُعتبر كمسبّبات لعمليات الإبداع؛ تتعلق أساسا بـما يأتي:

1. ينطلق المؤدّي من عوامل يُتيحها التواصل الحي المباشر مع المتلقّين، فإضافة إلى العناصر الأساسية المكوِّنة للعمل الفنّي، وهي في حالة الغناء والموسيقى؛ كلّ من اللّحن والإيقاع والنص الكلامي والتعبير الذي تُساهم في إخراجه الآلات الموسيقية، فهنالك جوانب يغطّيها السياق السيكولوجي، "في سلسلة من التحويلات المعقّدة للغاية، سيحوّل المؤدي نواياه أو بتعبير أدق: أرقام النبضات العصبية التي تحتوي خطّةً لإنتاج العمل الفني في تصرّفات أعضاءه (الصوت، التنفّس والأصابع)"[29] ، بما يُعد معلومات من طبيعة موسيقية، يستقبلها المتلقّي كرموز تحفّزه على عملية التلقّي، والتي تتأتّى على التعيين من خلال حيّز المسرح وفضاء العرض، وليس عن بعد بوسائط أخرى، وهي ما يمكن تسميتّها بـ"جذور الأداء"[30] التي تساهم في اكتمال العرض الفنّي، فنجد منها:

- اللغة الترميزية المخاطِبة للحواس:"لاحظ عالم الاجتماع هربرت سبنسر Spencer 1885، أننا عندما نشعر بالإثارة ترتفع الدرجة الصوتية لكلامنا، واعتقد أن هذا التعديل للكلام في ضوء الاستثارة الانفعالية هو أساس الغناء وربما الموسيقى"[31] ، ويمكننا بكل سهولة تخيّل زيادة درجة الاستثارة التي تنتاب المؤدّين وهم أمام جمهورهم.
- المحاكاة والتعبير الإيمائي الذي يوصِل الانفعالات، من خلال جوانب غير لفظية؛ كتعبيرات الوجه، ونبرة الصوت، التي تساهم في معالجة المعلومات في ترابطات بين مختلف الحواس، خاصة كلما تمكّن المؤدي بحنكته من التقرّب من استحضار الطقس الذي يمكّن الحضور من معايشة موضوع العمل الفني، يزيدها الاتصال المباشر بالبطل المخرج للحبكة الفنية الذي هو نفسه المغني-الموسيقي المؤدّي قدرةً على المجاراة والمحاكاة.
- العمل على عوامل مثل: التنبيه، التطهير، تحقّق واكتمال الرسالة، والتي تُعد الأهداف التي يتوخّاها كل من المؤدي والمتلقي؛ والتي تحفّز هذا الأخير أي المتلقّي وتجلبه لتقاسم ذلك الفضاء مع المؤدّي بكل طواعية وانسجام.
- مقاربة اللعب والاستمتاع-المدفوعة بالميل عموما لما لا اجبارية وقيود معه-؛ والتي تنتاب الطرفين، والتي تندرج في صميمها في عمليات التفريغ والتطهير التي يحتاجها الإنسان من حين إلى آخر، حتى يجدّد عناصر الإقبال والإقدام على مواجهة حالات القلق والعجز عن الاستيعاب، المنجرّة والمترتبة عن تحديات الحياة المتشعّبة، التي تحتاج في أغلبها إلى عمليات ذهنية وبدنية ومادية مركّزة، ولكن لا يقتصر معنى اللعب هنا على النشاط الجسمي من خلال التصفيق أو التمايل أو حتى الرقص؛ إنما نقصد في موضوعنا خاصة ما يسمى بـ"اللّعب العقلي أو التخييل"[32] ، الذي يزداد بالحضور الفعلي؛ البدني والذهني من خلال الفضاء الحي المتقاسَم.

2. إمكانية الحركة؛ و"استخدام الحيز المكاني، لنقل وتوصيل الإحساس"[33]، وما يمكن أن يُوظّف من وسائل جذب الاهتمام والتواصل مع المتلقين، ما من شأنه أن يساهم في مواجهة قلق الأداء، الذي ينتاب أغلب من يرتاد ركح المسرح أو يواجه جمهورا مباشرة، ذلك القلق يُعتبر في نفس الوقت حافزا لاستمرار الاستعداد للعطاء المتجدّد، الضّامن للنّوعية التي يطلبها المتلقّي بطبيعة الحال.
3. إن تلك العمليات الذهنية المركّزة لدى الفنان المبدع، تساهم فيها أيضا وبشكل كبير مُجمل الخواص الشخصية أو الصّفات الذاتية التي تتمثّل في انفعالات المبدع، والتي ستصبغ بالتأكيد الأعمال الفنية الموجّهة للمتلقّي، ومن المؤكّد أن تلك الخواص الشخصية تلعب دورا بارزا في المكانة التي يحتلها كل فنان مبدع في الوجدان الجمعي لجمهور المتلقين.
4. وإن تحرّك انفعالات الفنان المبدع، هي من العوامل الحاسمة المساعدة في نبوغ الإبداع، وهكذا فإن مظاهر الانفعال أساسية في عملية الإبداع، ستساعد مع توفّر مناخ الفضاء الحي المتقاسم مع الجمهور على "نمو

تدفّق الإبداع والموهبة.. بالتهيّؤ النفسي والفطري وعلاقة ذلك بالعقل الباطن لدى المبدع"[34].

5. كذلك، فإن ذلك الدور المهم الذي يقوم به المؤدّي سواء كان فردا أو مجموعة أو أوركسترا كاملة، "ينبع من كون المؤدي هو مفسّر النص الذي ينقل لنا مضمون العمل ومشاعر مؤلّفه، وهو يعيد خلق العمل من خلال شخصه ومشاعره، فتتحقق بذلك الصلة المباشرة بينه وبين المتلقّي"[35].

- أما فيما يتعلّق بجمهور المتلقّين:

1. فإن التجربة الفنية الموسيقية التي استحوذت على قسم واسع من إدراكهم، تجعل "المرء متورّطا عمدا في تطور الوضع الموسيقي"[36]. وبإقبال المتلقّين الذي تحقق بفضل ما وجدوه من حالة شعور بالنشوة والاندماج مع المؤدّي في الفضاء الحي المتقاسم بينهما، ستؤدي بهم للتفريغ العاطفي والإحساس بالسعادة الناجمة عن الاسترخاء. وفي نفس الوقت سيشكّل مردود تفاعلهم بأداءات المؤدي؛ حافزا ملهما للمبدع المؤدّي إلى مزيد العطاء، الذي سيُبلغهم مستويات من الإشباع. وذلك المردود العاطفي الوجداني المتشكّل هو المُغذّي الأساسي لاستمرار الحالة الفنية، وتفتّح الرغبة والتشوّق لتكرارها بعد انقضائها.
2. إن قراءة انفعالات المؤدّين، وتعبيرات وجوههم، من طرف الجمهور المتلقي أثناء العروض المباشرة تخلق لديهما ذلك التوافق والاندماج الذي يبلغ بالتعبير الفني منتهاه.
3. وكارزما المؤدين في حضورهم المباشر وما يستثيرونه في الأفراد المتلقّين، عامل حاسم في توقّد الدافعية لخوض التجربة التذوقية الفنية.
4. كذلك، إيحاء المكانة الرفيعة التي يحتلّها كل مبدع مؤدّي، تبعث في وجدان المتلقّين ذلك الشعور بالإعجاب الذي هو وراء أغلب حالات الإقبال.
5. أما عامل توقيت تقديم العروض، فيلعب دورا محوريا في تفتّح تلك الرغبة في تكرار التجربة لدى المتلقي، إذ أن تلك اللقاءات، غالبا ما تُبرمج في الفترات المسائية، والتي تتوافق ومرحلة التفرّغ من أعباء اليوم، الأمر الذي يشجّع المتلقّي لمزيد من الاستعداد للإقبال على ذلك الجو؛ المُفرّغ للشّحنات السالبة، المُفعَم بالنشاط ألّا استهلاكي المرغوب، بفضل الشعور بالفرح والمتعة التي ترافقه، والذي يعتبر بالمرّة، الشّاحن والدّافع للإقبال من جديد على أشغال الحياة في اليوم التالي، على أمل معاودة خوض التجربة التذوقية العلاجية في الفرصة الموالية.

حيّز المسرح وسمات العمل الفني المقصودان لتمام التجربة الموسيقية العربية:

بالرغم من الاعتقاد الذي يتقاسمه أغلب الكتّاب عن تاريخ الغناء العربي، من أن نشوء المسرح الغنائي هو على الأرجح أول أثر كبير في الموسيقى العربية، أين بدأ العرب مشاهدة مسرحيات غربية مغنّاة (أوبرا وأوبرات) منذ حوالي الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، ربما من تاريخ حفلة[37] افتتاح قناة السويس في 1869 بأداء أوبرا ريغوليتو Rigoletto لِلموسيقار فيردي Verdi، إلا أن نشاط مثل هذا الفضاء والذي يتمثّل في المسرح الخاص المحتضِن، كان نشطا قبل ذلك، وإن كان بتقديم غناء عادي وليس روايات كما تزعّمه لاحقا بعض الفنانين، على رأسهم سلامة حجازي، ابتداءً من أوائل القرن العشرين، وبذلك أخذ فن المسرح الغنائي يتقدم وينتشر وينخرط في صنعته كبار الموسيقيين والمغنيين العرب، سيّما في بعض العواصم العربية التي حظيت بالإمكانيات المادية والتقنية اللازمة، على غرار القاهرة وبيروت، ولاحقا مزيد من البلاد العربية.

إلا أننا نقصد في هذه المحاولة البحثية، الحديث عن الفضاءات المحتضنة للأغنية والموسيقى المنبثقة عن التراث ذات الرنين الرقيق، التي لا تتطلّب لنشاطها بالضرورة إلى المسارح، كما يعنيه مدلول وحدود مُسمّاها العصري، وهذا الأمر يرجع لطبيعة الآلات المؤدّية لتلك الأعمال الغنائية والموسيقية، والتي غالبا ما لا تخرج عن (العود والقانون والناي والكمان والرقّ أو الطار)، لأن الفِرق المؤدّية تتشكّل في المعدل من ثلاثة إلى خمسة أفراد، مستفيدة من شكل المجموعة أو الفرقة المسمّاة تَحْت الدارجة في التراث العربي؛ الموكَل لها تنشيط وإحياء مختلف المناسبات التي في مقدمتها الأفراح، والتي درج تنظيمها في بلاط الحكّام وقاعات النوادي وأروقة المؤسسات، وخاصة أفنية السكنات العائلية.

والأعمال الفنّية المعبّرة عن المناسبة، تتدفّق وتزدهر في ذلك الجو الحميم الذي يهيّئ للمؤدّين الصّلة النفسية الخاصة بجمهورهم، التي تذكي ابتكارهم، وتفسح لهؤلاء

المبدعين فرص الانتشار والاحتكاك الجماهيري الحيوي بالتفاعل الحي، من خلال تلك الفضاءات أو المسارح، والتي "بدونها يتعذّر على المرء المتلقّي الاستيعاب اللّحظي للطريقة التي أخضع بها المؤدّي المادة المواضعية التي تبلّغه الابتهاج، بفهم تطور حركات العمل الفني"[38]. لذلك، فإن جميع المتفاعلين "سيحملون إلى هذه الأماكن من فضاءات العروض الحيّة، ما يحمل مرتادو المواقع التراثية أو التي تقام فيها الطقوس التعبّدية الأخرى، بنيةَ استعداداتٍ منظّمة لأداء أدوار"[39] تتناسب وفحوى المناسبة.

وهذا هو جو التراث الموسيقي الذي ورثه العالم العربي بالتواتر الشفوي واستقر عبر أجيال، أنمّ عن نماذج أعمال غاية في الحذق إنتاجا وتذوّقا، قبل أن تحاصره المؤثرات الغربية التي انهالت عليه باستمرار، فخلقت وسائلا وأوضاعا جديدة للأداء والممارسة الموسيقية، وأوجدت إطارا مختلفا للموسيقى والغناء تدرّج من التلحين لما يُعرف عن المقطوعة من لحن وإيقاع وكلمات، إلى ما يسمى التأليف الذي أخذ يتوسّع بالتدريج بتوظيف عناصر أخرى جلّها دخيلة، هدفها توسيع إمكانيات إخراج وتنويع الصوت والإضاءة وقدرات التعبير والتصوير وغيرها، بعدما أُفرغت العناصر الأصلية من محتواها، بالرّغم من أن لحن وإيقاع وكلمات الأغنية العربية الأصيلة كانت غنية جدا، بما تتكئ عليه من رصيد هائل من:

- أجناس المقامات التي تعطي زخما وتنوعا ثريّا في الشقّ اللّحني،
- ورصيد الإيقاعات الزاخر المتنوع في البلاد العربية،
- دون إغفال الكلمات التي تنهل من مخزون اللغة العربية؛ الزّاخر من حيث القدرات والأفاق الواسعة على التوصيف والتعبير،

استطاعت عبقرية الفنان العربي من خلال تلك العناصر، "الحبك القيّم والذّكيّ للحركات اللحنية وحسن استعمال المقامات، مع جودة الأداء ونقاوة النطق وفنّيّات التنفّس وأسلوب الإلقاء"[40].

يُضاف لهذه الميزات، ما يمكن تسميته بـ"الترميز الموسيقي"[41] ، وهو غني لدى الفنان العربي من خلال اللعب بالألفاظ والعُرَب الموسيقية، من خلال التكرار، التقصير، الإطالة، التحويلات المقامية والارتجال "ودمج كل ذلك بكيفية تختلف عن الترميز اللغوي"[42] ، ما يُعطي خصوصية لأداء الفنان العربي تزيد المستمعين المتلقّين شوقا وتعلّقا.

بهذه المقوّمات الأساسية للموسيقى العربية، ستبلغ الأعمال الفنية منتهاها بما يتيحه مناخ العرض والتلقّي الأصلي من إمكانيات، عندما تلتقي الموهبة الخلّاقة للمبدعين والمؤدّين العرب، بإقبال جمهور من المتذوّقين الذين امتلكوا الحسّ الرهيف وأَلِفوا الفنّ الجميل الذي يورِّث السلوك القويم لمجتمعٍ ذوّاقٍ أصيل.

لكن ومع تلاحق الأزمات على الأمة، ما عاد الفرد العربي يولي العناية الكافية لتلك المكوّنات الصّلبة، بإدراك مقوّماتها وكفاءاتها، بعدما تحتّم عليه قطع الاتّصال بمورّداته الهويّاتية، بسبب الافتتان بما يَرِدُه من الآخر الغربي الذي يأخذ في الغالب قالبا مشوّقا، لن يجد الفرد المحلي بُدّا من الضعف أمامه، خاصة مع فرط الإحساس بالنقص الذي ينتاب الفرد العربي، وهو الوضع الذي يستدعي استيقاظ الهِمَّة من جديد لاستدراك ما يمكن استدراكه.

ونودّ أن نؤكّد هنا، أن الدعوة للحفاظ على التراث ونقائه، لا تتعارض مع الإيمان بضرورة التجديد والتطوير، فإن من حق الأجيال الحاضرة أن تمارس التعبير عن ذاتها بروح عصرها، غير أن الساحة العربية تشهد تيارات هوجاء سطحية أهدر كثيرا من أقيم عناصر التراث، فأصبحت الموسيقى الشرقية العربية الحديثة" مجرّد إنتاج خفيف للاستهلاك الدارج ليس له بقاء مهما اتسع انتشاره الوقتي"[43]، كان لتغليب المقوّمات العملية التكنولوجية البحتة على الإحساس البشري في عملية الخلق والإبداع الفني الأثر الواضح، الذي "وصل بالموسيقى، بل بكل الحياة الغربية"- وجرّت معها العربية - "إلى حائط مسدود لم توجد وراءه إلا الفوضى"[44].

خاتمة:

قد تكمن أهمية فضاءات التفاعل الإنساني الحيّ ومنها المسارح، في استحواذها على امتياز الرّفع من الخيال والإبداع الموسيقي الخلاّق، وخلق تجربة ذوقية فنّية سَويّة، لأن ذاكرتنا غالبا ما ترتبط بالانطباعات الحركية أكثر من الطرق النظرية، "كما أنه عادة ما يقوم الملحّنون المؤدّون، مثل المستمعين، بتصميم العمل الفني بتفاصيله المتتالية، وحلّ كل مشكلة عند ظهورها؛ ففقط عند الأداء، وفي سماع الأداء تتجلّى الموسيقى حقّا"[45] ، وهذا ما يمكن تلمّسه من خلال تركة الآثار الفنية الخالدة التي تُقبِل عليها الأذواق في كل زمان، والتي تتبيّن فيها ملامح من العبقرية لا يرقى إليها الشك- من المؤكّد

أنه ساهمت فيه ثنائية المبدع والمتلقّي-، والتي لا نكاد نجد نماذج من بينها ممّا خلا من التفاعلية الضّامنة لحصولها، والتي هي حتما تفاعليةَ تقاطُعِ تلك الثنائية من خلال فضاءات المسرح وبيئات التفاعل الحي. وأمثلة الزمن الجميل -كما يحلو للبعض وصفه- ليست بقليلة، تكفي للدلالة على ما بلغته من مراحل في التقبّل، والتي تجسّد عامل صدق تجربتها، من تفاعل الإنسان المبدع بالإنسان المتلقي في البيئة التي كانت تحتضنهما حول تلك التجربة الفنية المتقاسَمَة، لأن "الخبرة الفنية هي شكل من أشكال التواصل البشري الذي يتجاوز مجرد العالم الافتراضي"[46].

إن البيئة المحتضِنة للتجربة الفنية الحية هي الدافع المساهم في رفع درجة الشحن المعنوي؛ والذي يُعدّ مصدرا للممارسات نفسها كما عهدها في عهود سابقة لما ارتبط التراث الإبداعي العربي بالفضاء التفاعلي الذي تطور تدريجيا إلى المسرح، وذلك لدى المبدع كما المتلقّي، فيحنّان إلى هذا الفضاء، ويقتربان منه بوقار، ويعاملانه بمشاعر الرهبة، بل ويلامسانه و"كأنه شيء حيّ يملي منطقه عليهما"[47]. كان ذلك هو المناخ الذي ساهم في ربط الأفراد بمجتمعهم ووطنهم في إطار حياة متّزنة جميلة في عمومها، أصبح يُحنّ لها.

أما ما نعايشه في زماننا، من سعي التكنولوجيات الحديثة وما يتيحه الذكاء الاصطناعي من محاولات إعادة تدوير و'إنتاج' نماذج من تلك الأعمال الخالدة، بما يحاكي سياقاتها الأصلية، لدليل اعترافي يستند إلى تلك الإضافة التي تركتها تلك الأعمال في الوجدان الجمعي العربي. وبمحاولة تمثيل الفضاء الاستهلاكي الحي افتراضيا؛ الظاهر الذي تسوّقه هذه التكنولوجيات الحديثة هو الإقناع بجدارتها واعتبارها البديل الكافي المُغني، لكن التحدّي المُربِك أنها تُعدّ فتنةً إضافية لإبعاد بني البشر عن الأصالة والواقعية التعايشية في مجال الفن كما في غيرها من المجالات، وهو الوضع الذي يفرض على المجتمع الثقافي وجوب "لجم ما تخلّفه من شرود ولو بنجاح نسبي جدا"[48] لتفادي مزيد من الابتعاد عن السبل الصحيحة التي تسمح بخوض تجارب الإنتاج الفني والمعايشة التذوّقية في وضعهما السويّ، والذي بالتّأكيد سيستفيد مما يتصل بذاكرة المجتمع ويؤمن به، ويُعَدّ دارجا ورائجا اجتماعيا مما ألفه المجتمع العربي.

يجب التنويه مع هذا الوضع، أنه ليس هنالك من العقلاء من يرفض التقدم وكل ما من شأنه تيسير حياة الناس، ولا شك أن التقدّم التكنولوجي الهائل ومن ضمنه الإمكانيات التخزينية المتاحة في زمننا، تساهم بشكل كبير في حفظ وصون الرصيد الإبداعي الموسيقي العربي من الضياع، حتى لا تتكرر مرارة ضياع النصيب الكبير من التراث الفني والثقافي القديم للوطن العربي، بفعل اعتماده أسلوب النقل الشفوي الذي نعلم محدوديته، لكن ليس فقط بسبب هذا العامل وإغفال العوامل الأخرى، خاصة العدائية الخارجية منها، والتي أبدا ما قصّرت في انتهاج مختلف الأساليب التي استهدفت مقوّمات هوية الأمة، ومنها التعبيرية الفنية الموسيقية.

لقد سبق على سبيل المثال لا الحصر، أن أبدى هنري جورج فارمر المستشرق الانجليزي والخبير الموسيقي في ختام مؤتمر الموسيقى العربية الأول بالقاهرة 1932، حرصه على وجوب رعاية الإرث الموسيقي العربي أحسن رعاية، خاصة أمام ما قد يلاقي من تحديات بقوله: "هناك أمر لا ريب فيه، وهو أن الموسيقى العربية لا تستطيع أن تقف جامدة، فالمدنية العصرية، مع تياراتها الجارفة التي لا تعوقها العقبات ستدفع الموسيقى العربية إلى التقدم إلى الأمام، وعلينا متى ظهرت بوادر هذا التقدم أن نحرص على أن نسلك طريقا يحفظ روحها الوطنية وطابعها"[49]، وفعلا لم تقصّر الأجيال التي أعقبت زمن هذا المؤتمر في ترك بصمةٍ عبقريةٍ، تُعد من الفترات الزاهية في التراث العربي-لكنّها لم تطول، وعرفت الكثير من التشويش والتذبذب-قبل أن يُعود الخبير فارمر، ويعبّر عن عدم تقبُّله وصدمته إن فُقد ذلك الميراث الموسيقي المجيد "كنز الأمة الذي لا يُقدّر بثمن"[50]، واعتبر فارمر ذلك" كارثة عظمى"[51].

وها نحن نشهد، أن نظام العالم الحالي المروّج للعولمة وللعالمية، قد بلغ مراحل متقدمة في محاولة فرض ثقافة واحدة على العالم كلِّه، ويا ليتها بقيت وفية لمعاني وحدود الثقافة المطلوبة لبناء الإنسان المواطن المتذوّق المساهم في بناء الوطن، لأن ما يمكن تشخيصه هو مزيد من دفع الفرد إلى الابتعاد والميوع، والإحساس بلا تعيينٍ ولا تمتينٍ لأواصر الانتماء، بل التقرّب مما يمكن اعتباره الانفصام الثقافي ولاحقا اللّاهوية الثقافية، ستفقد معها مقوّمات بناء الأعمال الفنّية الموسيقية، وتذوّقها أسسها.

هذا التوجّس سبق وأبداه حتى بعض أدباء الحضارة الغربية، منذ بلوغ هاجس الاحتكام لأقصى درجات العنف مع الحربين العالميتين وما تبعهما؛ العنف الذي امتد إلى المنتجات

الثقافية ومنها الموسيقية –حتى وإن أخذت شكلا ناعما، لكن في حقيقتها هي مبطّنة للغاية- ما أدّى ببعض المثقفين أن يُطلق عليها مبكّرا مسمّى "الضوضاء الثقافية"[52]، من جرّاء ما تحويه من مكوّنات لم تعد تتّصل بالإبداع بأي صلة، ما عدا ما تسعى لنشره من أدب الخلاعة والمجون، سوف يصيب الأمّة التي تسمح بهبالخمول والتّقاعس وعدم المبالاة، ما يؤثّر في سلوك أفراد المجتمع، أو كما علّق رومان رولان[53]، "في وقتٍ أصبح محتوى حياة البالغين في متناول يد أطفالنا لأول مرّة في تاريخ البشرية؟"[54]، ولنا أن نتخيّل عواقب امتداد انتشار هذا النوع من الأدب الذي يسنِدُه الذّكاء الاصطناعي، والذي يبدو أنه ماضٍ بالقدر الذي لا يستطيع أحد أن يتنبّأ بمدى انطلاقه؛ إلّا أن يحدث اختراق، بما يحاكي مثلا؛ "الأمل في العوامل المشكوك فيها -أو كما علّق المؤرخ الهندي راماتشاندرا على نظيره البريطاني هوبزباوم"[55].

عدا ذلك، فإن الهالة التكنولوجية ووسائطها التواصلية السّاحبة ومخرجات الذّكاء الاصطناعي، ستؤدّي إلى وأد الثقافات القومية التي عمادها الإنسان لا الآلة، وإلغاء خصوصياتها؟، وخلق مواطنين لوطن جديد ذو هوّية إلكترونية افتراضية، يتعذّر معها المطالبة بمعالمَ وحدود وصيّاغة لأي ذائقةٍ فنّيةٍ إنسانية سويّة.

قائمة المراجع:

العربية:

1.بن عربيّ، خليفة: إشكالية الذوق الفني، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، 2011.

2.الخولي، سمحة: القومية في موسيقا القرن العشرين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

3.سحاب، الياس: الموجة السائدة في الغناء العربي ملامح حضارية واجتماعية واقتصادية، أبحاث مؤتمر الموسيقى العربية، مستقبل الموسيقى العربية، دار الأوبرا المصرية، الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي، القاهرة، 1998، ص41- 46.

4.سحاب، فكتور: أثر الغرب في الموسيقى العربية، دار الحمراء للطباعة والنشر، بيروت، 1999.

5.الشوان، عزيز: الموسيقى تعبير نغمي ومنطق، القراءة للجميع، سلسلة الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005.

6.عطية، محسن محمد: التذوّق الفني: الأساليب- التقنيات- المذاهب، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1997.

7.فيبر، ماكس: الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى، ترجمة حسن صقر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2013.

8.قسطندي، رزق: الموسيقى الشرقية والغناء العربي،مكتبة مدبولي،القاهرة،2000

9.قطاط، محمود: دراسات في الموسيقى العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا اللاذقية، 1987.

10. ماندي، سيمون: الموسيقى والعولمة، ترجمة سمحة الخولي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

11. معتوق، فريديريك: سوسيولوجيا التراث، شبكة المعارف، بيروت، 2010.

12. النّجمي، كمال: تراث الغناء العربي، دار الشروق،مصر القاهرة، 1993.

13. هوبزباوم، إريك: أزمنة متصدعة: الثقافة والمجتمع في القرن العشرين، ترجمة سهام عبد السلام، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، 2015.

14. هيزمان، براد: ممارسات إبداعية، هارتلي، جون (تحرير)، الصناعات الإبداعية، ترجمة بدر السيد سليمان الرفاعي، عالم المعرفة، الكويت، 2007، ص211- 232.

15. ويلسون، جلين: سيكولوجية فنون الأداء،ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،2000.

الأجنبية:

16. Blacking, John, (1973). How Musical is Man?.University of Washington Press, Seattle and London.
17. Meyer, Leonard B. (1959), Some Remarks on Value and Greatness in Music, The journal of Aesthetics and Art Criticism, 4, pp. 486-500, jstor.org/stable/428221.
18. Monelle, Raymond, (1991). Music, Imagination and Culture by Nicholas Cook, Music Analysis, 10, No.1/2, pp. 223-227, jstor.org/stable/854006.
19. Pike, Alfred, (1966). The Phenomenological Approach to Musical perception, Philosophy and Phenomenological Research, 27, No.2, pp. 247-254, jstor.org/stable/2105363
20. Stockmann, Doris, (1977). Some Aspect of Musical Perception, Yearbook of International Folk Music Council, 9, pp. 67-79, jstor.org/stable/767293.
21. Tanner, Michael & Budd, Malcolm, (1985). Understanding Music, Proceedings of the Aristotelian Society, supplementary Volumes, 59, pp. 215-248, jstor.org/stable/4106755.

الهوامش:

[1]المؤرخ البريطاني Eric John Ernest (1917-2012) Hobsbawm في استهلال كتابه أزمنة متصدعة.

عطية، محسن محمد: التذوّق الفني: الأساليب- التقنيات-

[2]المذاهب، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1997، ص13.

عطية، محسن محمد: التذوّق الفني: الأساليب- التقنيات-

[3]المذاهب، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1997، ص13.

فيبر، ماكس: الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى، ترجمة حسن صقر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2013،

[4]ص197

[5]Blacking, John, 1973. How Musical is Man?. University of Washington Press, Seattle and London p.32

[6]هيزمان، براد: ممارسات إبداعية، هارتلي، جون (تحرير)، الصناعات الإبداعية، ترجمة بدر السيد سليمان الرفاعي، عالم المعرفة، الكويت،2007، ص214.

[7]Stockmann, Doris, 1977. Some Aspect of Musical Perception, Yearbook of International Folk Music Council, 9, pp. 67-79, jstor.org/stable/767293, p. 68

[8]Blacking, John, 1973. How Musical is Man?. University of Washington Press, Seattle and London,p. 54

[9]بن عربيّ، خليفة: إشكالية الذوق الفني، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، 2011، ص21.

[10]بن عربيّ، خليفة: إشكالية الذوق الفني، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، 2011، ص21.

[11]بن عربيّ، خليفة: إشكالية الذوق الفني، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، 2011، ص21.

[12]ماندي، سيمون: الموسيقى والعولمة، ترجمة سمحة الخولي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003،ص7.

[13]سحاب، الياس: الموجة السائدة في الغناء العربي ملامح حضارية واجتماعية واقتصادية، أبحاث مؤتمر الموسيقى العربية، مستقبل الموسيقى العربية، دار الأوبرا المصرية، الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي، القاهرة، 1998، ص42.

[14]Blacking, John, 1973. How Musical is Man?. University of Washington Press, Seattle and London,p. 54

[15]النّجمي، كمال: تراث الغناء العربي، دار الشروق،مصر القاهرة، 1993، ص113.

[16]ويلسون، جلين: سيكولوجية فنون الأداء،ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،2000،ص276.

[17]هوبزباوم، إريك: أزمنة متصدعة: الثقافة والمجتمع في القرن العشرين، ترجمة سهام عبد السلام، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، 2015، ص17.

[18]هوبزباوم، إريك: أزمنة متصدعة: الثقافة والمجتمع في القرن العشرين، ترجمة سهام عبد السلام، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، 2015، ص17.

[19]دراسات كثيرة قدّرت في هذه الحدود بين 20 إلى 25 سم؛ المسافة الفاصلة المعتادة بين الهاتف المحمول وعيني المستخدم خاصة لدى الأطفال، كما عدّدت مخاطر الاستخدام خاصة المفرط منه، أنظر مثلا: الآثار السلبية لاستخدام الهواتف المحمولة الذكية على العلاقات الاجتماعية والدينية (دراسة ميدانية) إعداد د. نسرين محمد صادق أبو النور، مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد العدد التاسع عشر / يناير 2022م، في:

jfpsu.journals.ekb.eg/article_193885، الأجهزة اللاسلكية والصحةhttps://ar.wikipedia.org/wiki/ ، فوائد ومحاذير استخدام الأطفال للهواتف الذكية/https://www.aljazeera.net/tech/2014/2/20، استخدام الهواتف الذكية يزيد التوتر لدى الأطفال/https://www.dw.com/ar، استخدام الهواتف الذكية يزيد من الإصابة بالأورامhttps://arabic.rt.com/health، تُشوّش الأطفال وتتسبّب بأضرار: الحكومة الهولندية توصي بحظر الهواتف في:https://arabic.euronews.com/2023/07/05

[20]هوبزباوم، إريك: أزمنة متصدعة: الثقافة والمجتمع في القرن العشرين، ترجمة سهام عبد السلام، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، 2015، ص17.

[21]الاتفاقية العامة للتعريفات والتجارة.

[22]ماندي، سيمون: الموسيقى والعولمة، ترجمة سمحة الخولي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص9.

[23]ماندي، سيمون: الموسيقى والعولمة، ترجمة سمحة الخولي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص10.

[24]هيزمان، براد: ممارسات إبداعية، هارتلي، جون (تحرير)، الصناعات الإبداعية، ترجمة بدر السيد سليمان الرفاعي، عالم المعرفة، الكويت، 2007، ص214.

[25]معتوق، فريديريك: سوسيولوجيا التراث، شبكة المعارف، بيروت، 2010، ص17.

[26]معتوق، فريديريك: سوسيولوجيا التراث، شبكة المعارف، بيروت، 2010، ص17.

[27]معتوق، فريديريك: سوسيولوجيا التراث، شبكة المعارف، بيروت، 2010، ص19.

[28]الشوان، عزيز: الموسيقى تعبير نغمي ومنطق، القراءة للجميع، سلسلة الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص49.

[29]Stockmann, Doris, 1977. Some Aspect of Musical Perception, Yearbook of International Folk Music Council, 9, pp. 67-79, jstor.org/stable/767293, p. 68

[30]ويلسون، جلين: سيكولوجية فنون الأداء،ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،2000، ص47.

[31]ويلسون، جلين: سيكولوجية فنون الأداء،ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،2000، ص279.

[32]ويلسون، جلين: سيكولوجية فنون الأداء،ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،2000، ص48.

[33]ويلسون، جلين: سيكولوجية فنون الأداء،ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،2000، ص199.

[34]بن عربيّ، خليفة: إشكالية الذوق الفني، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، 2011، ص38.

[35]الشوان، عزيز: الموسيقى تعبير نغمي ومنطق، القراءة للجميع، سلسلة الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص22.

[36]Pike, Alfred, 1966. The Phenomenological Approach to Musical perception, Philosophy and Phenomenological Research, 27, No.2, pp. 247-254, jstor.org/stable/2105363, p. 248.

[37]سحاب، فكتور: أثر الغرب في الموسيقى العربية، دار الحمراء للطباعة والنشر، بيروت، 1999، ص16.

[38]Tanner, Michael & Budd, Malcolm, (1985). Understanding Music, Proceedings of the Aristotelian Society, supplementary Volumes, 59, pp. 215-248, jstor.org/stable/4106755, p. 228.

[39]معتوق، فريديريك: سوسيولوجيا التراث، شبكة المعارف، بيروت، 2010، ص19.

[40]قطاط، محمود: دراسات في الموسيقى العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا اللاذقية، 1987، ص79.

[41]Stockmann, Doris, 1977. Some Aspect of Musical Perception, Yearbook of International Folk Music Council, 9, pp. 67-79, jstor.org/stable/767293, p. 75.

[42]Stockmann, Doris, 1977. Some Aspect of Musical Perception, Yearbook of International Folk Music Council, 9, pp. 67-79, jstor.org/stable/767293, p. 75.

[43]الخولي، سمحة: القومية في موسيقا القرن العشرين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص271.

[44]قطاط، محمود: دراسات في الموسيقى العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا اللاذقية، 1987، ص92.

[45]Monelle, Raymond, 1991. Music, Imagination and Culture by Nicholas Cook, Music Analysis, 10, No.1/2, pp. 223-227, jstor.org/stable/854006, p. 224.

[46]هوبزباوم، إريك: أزمنة متصدعة: الثقافة والمجتمع في القرن العشرين، ترجمة سهام عبد السلام، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، 2015، ص19.

[47]معتوق، فريديريك: سوسيولوجيا التراث، شبكة المعارف، بيروت، 2010،ص17.

[48]معتوق، فريديريك: سوسيولوجيا التراث، شبكة المعارف، بيروت، 2010،ص20.

[49]قسطندي، رزق: الموسيقى الشرقية والغناء العربي، مكتبة مدبولي، القاهرة،2000،ص111.

[50]قطاط، محمود: دراسات في الموسيقى العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا اللاذقية، 1987، ص64.

[51]قسطندي، رزق: الموسيقى الشرقية والغناء العربي، مكتبة مدبولي، القاهرة،2000،ص111.

[52]Meyer, Leonard B. 1959, Some Remarks on Value and Greatness in Music, The journal of Aesthetics and Art Criticism, 4, pp. 486-500, jstor.org/stable/428221, p. 491.

[53]أديب فرنسي (1866. 1944)، من قادة الفكر الحديث المدافعين عن السلام، حائز على جائزة نوبل في الأدب 1915، اهتم بالمسرح والغناء وتاريخ الموسيقى تأليفا وتدريسا.

[54]هيزمان، براد: ممارسات إبداعية، هارتلي، جون (تحرير)، الصناعات الإبداعية، ترجمة بدر السيد سليمان الرفاعي، عالم المعرفة، الكويت،2007، ص231.

[55]هوبزباوم، إريك: أزمنة متصدعة: الثقافة والمجتمع في القرن العشرين، ترجمة سهام عبد السلام، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، 2015، ص19.