التّجذر والتّجاوز
غاية الفعل الفنّي في المكان

_ عادل بوعلاق _

أودّ في هذه المقالة أن أكون المزاوج بين حالتين، بين حالة الباحث المَهْوُوس بالتفسير والتّحليل، وحالة الموسيقي المسكون بالتّجربة والفعل في حقل الفن. لهذا ستكون المراوحة واردة في مداخلتي وبأسلوب مجازيّ أحيانا، بين حالتي الحضور والغياب في المكان، فلا لوم عليّ إن خاطبتكم بلغة الأكاديمي وأنا الموسيقي أو إن خاطبتكم بلغة الموسيقي وأنا الأكاديمي. وبهذا سيكون المجال مفتوحا بيننا ومنفتحا على بعض الثّنائيّات التي يمكن أن تتوفر في مجال البحث عن ما يجمعنا في المكان وأعني مكان وفضاء الفن.

وقد جرّني هذا الوضع " البين بين " إلى طرح عدّة تساؤلات انطلاقا من وضع أعيشه وقد يعيشه أغلبنا في المدينة في ما يمكن أن نسميه فضاء أو مكانا للفن، وأهم هذه الأسئلة سؤال هل لا بدّ من البحث عن مكان للفن اليوم؟ وهو السؤل الذي سيدفعنا إلى طرح أسئلة أخرى من قبيل:

هل ثمّة مكان غير المكان؟ وهل هو المكان ما نريده فعلا أم نحن في حضرة ذاكرة المكان لا غير؟

وفي طرح مسألة الذّاكرة هناك دعوة متستّرة إلى الامتداد وولوج زّماني المكان بما هو مقياس فعلنا في المكان. أو قد يكون زمنا منزوعا من الزّمن بما يتناغم مع وضع المبدع الممارس للفن أو حتى المستهلك له، فيتحول المكان إلى مكان بلا قرار وتصبح المساحة فيه أوسعَ من حجمها والعبارة فيه أضيقَ من الفكرة.

فهل المكان واحد أم متعدّد ؟ وأي واحد يمكن أن يجرّنا إلى المتعدّد؟

إنّ التّجذّر في الواحد يدفعنا إلى رؤية شكله المتعدّد وذلك في عمليّة تتجاوز الشيئي فيه بما في ذلك شيئيّ المكان، وهنا لا بدّ من توفّر طاقة متجاوزة لمادّتها الأولى حتى نتمكّن من التّجذر والتجاوز. والفن هو ذاك المجال الذي يتّسع لأدوات قادرة على تحقيق المتعدّد في الشيء بما يوصلنا إلى مستوى التّجاوز بعد التّجذّر. وهنا أجدني أقرب إلى مادّة الصوت والموسيقى أساسا بما هي فن الصوت وتداخل وتشابك الأصوات، وهذا الفعل الفنيّ أجده الأنسب لي حتى أجسّد رؤية متجذّرة ومتجاوزة للمكان، إذ أنّ الصوت هو طاقة يمكن أن توصلني إلى رسم شكل آخر للمكان، وبعد آخر للوجود في المدينة. والصّوت فيه ما يكفي لكي أمارس حقّي في التجذّر والتّجاوز.

نغميّة الصوت فعل تجذّر وتجاوز:

إنّه بالنغم يأخذ الصوت شكله الموسيقي، وشكله المتجاوز لحدود الكلمة وحدود الصوت في حدّ ذاته، فيكون التعبير نغميا عن وجودنا في الهنا والهناك، فعل ترحالي أساسه التجاوز من صوت متجاوز إلى نغم متجاوز لمادته الأولى وأعني الصوت، الصوت بما هو الوسيط المتجاوز للحدود المادّية بفعل الانتقال من حدود المكان أو الحدود الفيزيائيّة للجسد إلى المجال اللا محدود، الأمر الذي يثبت قدرة الصوت على اكتساح مجال الآخر.

والصوت قد يعني ما يجول بصمت في ذهني، فعندما أفكّر فقد أفكّر بصوت عال أو حتى في

صمت بما يجعلني أخاطب ذاتي في صمت، وعادة يكون الصوت المسموع في انسجام وتطابق كلّي مع الأنا في عمقها. والصوت المنبعث نغميا أو " **الغناء كما الحب، يحرّر من التوترات فهذه الاهتزازات المنبعثة، تنتمي إلى مجال الطّاقة، مثل طاقة الحب** ".

إن فعل التجاوز في الموسيقى يبدأ من أنّها وحسب **شوبنهاور** Schopenhauer " **تعبّر عن المشاعر بدون دوافعها** ".[1] فأن نعبر عن التلاشي أو الإحساس بالنّهاية بمجرّد كتابة كلمة Espirindo على المدوّنة الموسيقيّة فهذا يشير إلى الدّلالة على نوع من الأداء الصوتي يوحي بالتّلاشي بدون وجود دوافع مادية في الأصل لهذا التّلاشي. وهو ما يميّز حركة الصوت في التعبير الموسيقي، فبقدر ما تكون حركة الصوت فيه حرّة بقدر ما يحرّك في المتلقّي الرّغبة في الانفعال والتّفاعل، أمّا استجابات المتلقي التي تثيرها طبيعة الأصوات في الموسيقى فهي ليست مشاعر وإنما هي صور تعد بمثابة ذكريات عن المشاعر.[2] وكأنّنا أمام صياغة لشيء من لا شيء وصياغة لواقع الأشياء بشكل تجريدي، فالموسيقى هي وسيلة لإعطاء مشاعرنا الباطنية شكلاً دون ربطها أصلا بالمكان أو بأحداث أو وقائع أو حتى أشياء في العالم. وشوبنهاور الذي يطرح البعد الميتافيزيقي للموسيقى أكّد على أنّ الموسيقى الآلاتيّة قادرة في حدّ ذاتها على التّعبير الواضح عن الشّعور بما أنّها تتجاوز جمود التّعبير اللّغوي وجمود الصوت في الخطاب الكلامي، فحيث تغادر الكلمات تبدأ الموسيقى وهي بهذا متجاوزة لحدود الكلمة، بما أنّ حالة الانفعال لدى المتلقّي تكون انفعالا حرّا بحركة صوتيّة انسيابيّة يأخذ اللّفظ فيها مساحة صغيرة وثانويّة أحيانا.

يمكن طرح التجاوز في مجال التواصل وأهميّة نغميّة الصوت تكمن في حضوره الأساسي في عمليّة التّواصل، حيث نتجاوز مستوى الصّوت العادي لنتناوله في التّصنيف الجمالي للموسيقى باعتباره معطى مادي حسّي داخل الفعل الموسيقي فهو الوسيط المادي الذي يمكن اعتماده لفهم التّواصل من ناحية وضبط الجوانب الجماليّة في العمل الفنّي.

ولا يعني طرح الجماليّة في العمل الفنّي أو التعبير الصوتي شكلا من أشكال التّجاوز الفنّي لمادّته الأولى والأساس أي للشيئيّ فيه، أي أنّنا في العمل الفنيّ نكون أمام واقعيّة ما هي أنّنا أمام حقيقة لا اختلاف فيها هي حقيقة العمل الفنّي كونه عمل ذا معطى مادي لا يقبل التّجاوز وهو " **هذا الشيء الآخر الذي يكمن فيه والذي يكوّن العمل الفنّي** " على حدّ قول هايدغر[3]. وهنا يتحوّل الصوت في الفعل الإبداعي الموسيقي من شيء آخر إلى شيء في العمل الفنّي، ممّا يطرح مجاز الشيء أي مجاز هذا الصوت ورمزيّته كإطار للتصوّر الجمالي والرؤية الفنّيّة. وبهذا يكون الصوت هو النّواة الأولى والأساسيّة للفعل الموسيقي والدّال على وجودنا في مكان كما هو دليلنا على التجاوز بهذا يكون في ذات الوقت عنصر إثبات لحالة الحضور في المكان وحالة الغياب. وهو ما يمكّننا من تصوّر الصوت في وجوده كفعل بعدم وجوده كمادّة لهذا الفعل، وهذا لا ينفي إمكانيّة التأويل.

قد نمارس بعضا من العنف ضدّ شيئيّة المكان وشيئيّة الصوت ذاته فنتجاوز بالتّالي حدوده الفيزيائيّة بما يعني حدوده المادّية والحسّية وذلك بمجرّد التفكير فيه داخل الصّياغة الإبداعيّة جماليّا، رغم أنّ البعد الشيئي في

الصوت أمر لا بدّ منه لذا لا بدّ من " **حقل حرّ يظهر فيه الصّوت شيئيّته بشكل مباشر** " كما قال هيدغار. كما لا بدّ من صوت حر يخرج المكان من حيّزه الضيّق لكي يتّسع إلى المعنى واللا معنى وإلى ما قبل وما بعد المعنى إلى الحضور والغياب في الآن.

في حضرة غياب المكان[4]:

إن كلّ عمل فنّي ينطلق في أصل وجوده من مادّته التي تدلّ على وجوده الفعلي وحتى وجوده كإبداع فنّي. إذ أنّ بنية الشيئيّ تظهر في العمل الفنّي بوصفها الحقيقة الأولى والتي لا تقبل الاختلاف حول وجودها الفعلي فهي الشيء المتّفق على وجوده المادي وإن كان ذلك في عمل إبداعي متعال عن الوجود المادّي. هذا الوجود يعبّر عنه الصوت من ناحية والمكان من ناحية أخرى. فأنا الصوت وأنا المدينة في فعلي الفني أنا المكان منبع صوتي مكمنه وأنا المنتشر بلا حدود في كلّ الاتجاهات. إذ الصوت بما هو صدى في فضاء ما يكون الدليل المادي على الوجود هنا أو هناك في المكان أو خارجه، ثمّة أبعاد ميتافيزيقيّة أبعادا تجاوزيّة للوجود المادي بما يضعنا أمام إمكانيّة الحديث عن ميتافيزقيّة المكان

وينفصل الصوت أحيانا عن المكان فقد لا ندرك منبعه أو حدوده المكانيّة، فالصوت المنغم ينفصل عن المكاني ولو بتمثل مساحة أخرى إذ بفضل الصوت المنغّم نتحوّل من المكان المدرك حسّيا إلى اللاّ مكان، ونتحوّل بذلك إلى المكان المنزوع من الحسّي، فهو مكان لا مكاني أو هو مكان لا ندركه. وبالعودة إلى كتاب " فلسفة الحياة " يرى هيجل أنّ البصر يدرك الحسي في حين أنّ السمع لا يدرك الأشياء في بعدها المادي والحسّي، وفي الصوت المنغّم نجد هذا الإلغاء للحيز المكانيّ ، فالصوت المنغّم في مجال الموسيقى يتحول إلى مجال تعبير عن الذات في مستوى الحياة الداخليّة دون ارتباطها بالحسّي والمكاني لأنّ الصوت ذا طبيعة مجرّدة وهنا ندرك ما قاله هيجل بأنّ " **المهمّة الرّئيسيّة للموسيقى ليست إعادة تكرار الصوت، أو تصوير العالم الموضوعي نفسه، ولكن في نهج معاكس تماما، إنّها تصور حركات النّفس العميقة، والشخصيّة وتبرز روحها الواعية** ".[5] وهيجل يرى أنّ الموسيقى هي من الفنون الرومانسيّة التي ينفصل فيها الشكل عن المضمون، والموسيقي تنفي المكان وتعبّر عن المضمون الرّوحي عن طريق تمثيل الشعور والعواطف. الصوت طاقة الإنسان التي أفصح بها عن حالة الوجدان والتّصورات اللاّ ماديّة لوجوده، فكان يعتمد الصّوت كمادة للتعبير، وبالصّوتي كان أسلوبه الأول للتعبير عن الما ورائيّ والغامض وعن التصوّرات الرمزيّة بما أنّ الصوت تجربة فرديّة، وهنا يذهب " **ليفي برول** " إلى اعتبار الصوت فكرا محكوما بمتمثلات صوفيّة ووجدانيّة.[6]

زمانيّ الصوت حدود للمكان:

في الموسيقى للصوت زمن ولكن أي زمن؟ هنا يصبح للزّمن مستوى آخر من الحضور خارج عن الزّمن الكرونولوجي أي أنّه يتحول إلى زمن تخيّلي. إنّ الفعل الموسيقى فعل بناء زمنيّ، فالجمل الصوتيّة هي في ذات الوقت جمل إيقاعيّة تحدد زمنيّا بما أنّ اللّحن فيه بمثابة تتابع صوتي زمني " **فالموسيقى تصنع من صوت يتحرك في الزمان متجها نحو نقاط وصول معينة** "،[7] وهذا يعني أنّ الموسيقى بدورها هي بنية في الزّمن أو هي بالأساس بنية زمنيّة. ولكن إذا كان كلّ نشاط

نقوم به وكل حركة في الحياة تقاس غالبا بالزّمن، فإن الحركة في الموسيقى تتجاوز بطبيعتها حركتنا في الحياة من حيث التّجاوب والتحديد الزّمني المعتاد، فقد نقرّ بأنّ زمن الموسيقى زمن آخر متجاوز لحركتنا العاديّة وهو بذلك غير مقيّد بالضابط الزمني لحركتنا، إذ يمكن أن نقول عنه هو بناء زمني منزوع من الزّمن. فزمن الموسيقى أو الإبداع عموما يتحرّك في غير هذا الزمن المتّفق عليه.

والموسيقى لا يسير زمنها في اتّجاه واحد، بقدر ما تمكّننا من ممارسة تفعيل في الزّمن، وتجاوزا للمسار المتّفق عليه للزمن إذ تتجاوب حركة الموسيقى مع زمن نفسي ذاتي وزمن رمزي يتجاوز حدود الزّمن الكرونولوجي، ممّا يطرح أمامنا إمكانيّة الحديث عن زمن موسيقي لا يلتزم ولا ينضبط للحدود المألوفة للزّمن.

نغميّة الصوت فعل تغيير لثابت المكان:

إنّ الزّمن في الموسيقى هو زمن آخر حيث تأخذ الموسيقى الزّمن منقطعا بأبعاد متعدّدة، فقد نذهب في القول بأنّ الزّمن في الموسيقى يكون منزوعا من الزّمن ما دام الفاعل في تفعيله هو ذات تخرج عن انتماءها الاجتماعي ولو مخياليّا، فالشّكل الدّائري للزّمن الموسيقي يشبه دائريّة مراحل الحياة لدى الإنسان عموما، وهذه الأشكال الدّائريّة التي لا ثابت فيها غير مركزها بما يعني النقطة المركز في أي دائرة وهي في الزّمن الموسيقى مجاز ما هو ثابت في البشر. وكأنّ في الزّمن الموسيقي بحث عن هذا الثّابت داخل دوائر إيقاعيّة كما يمكن أن يكون بحثا متواصلا في تحريك الثّابت وهو ما يلتقي مع الصورة المتغيّرة للثابت الأزلي،[8] فالمؤلف الموسيقي يضع بينه وبين الفعل الاجتماعي مسافة تمكّنه من الانفصال عن الزّمن الكرونولوجي، ويدخل بذلك في علاقة ما مع سرعة أو بطء الحركة الصّوتية والوقفات في الحركة الموسيقيّة، وهو ما يشبه إلى حدّ ما الترقيم في اللّغة كالفاصل والنقطة... مما يجعلنا نفترض أنّه يوجد تقارب واضح بين البناء الصوتي في الموسيقى والبناء الصوتي في اللّغة كتابة كانت أم نطقا.

وقد اعتبر دولوز أنّ الموسيقى هي فضاء يحرّر من الفضاءات المحدّدة حيث يدفع للبحث عن لغة ترحاليّة بما أنّ البحث بالنسبة إلى دولوز هو لغة قلقة ومتوتّرة تحاول الخروج عن لغة الهيمنة الجماعيّة. فقد نبحث في الموسيقى عن الهمس والصّمت وعن الصّدى لا الصّوت.[9]

عادل بوعلاق –جامعة .....

الهوامش:

[1] Yva Barthélémy, *La Voix Libérée*, Editions Robert Laffont, Paris 1984, p13.

« Le chant, comme l'amour, libère bien des tensions. Ces vibrations émises appartiennent bien au registre de l'énergie, des énergies, comme l'amour. »

[2] Schopenhauer, *The World as will and idea,* Trans, R. B. Haldanand, J. Artur, Kegan paul, London 1983, Vol.1- P.338.

[3] معجم الموسيقى، مركز الحاسب الآلي، مجمع اللّغة العربيّة، القاهرة 2000، ص48.

[4] الموسيقى، بسبب طبيعتها، هي جوهرياً عاجزة عن التعبير عن أي شيء، سواء أكان ذلك

شعوراً أو موقفاً أو حالة نفسية أو ظاهرة طبيعية. التعبير لم يكن أبداً خاصية متأصلة في الموسيقى، وليس غاية وجودها على الإطلاق. ولو بدا أنها تعبّر عن شيء ما، فذلك مجرد وهْم وليس حقيقة. (إيجور سترافنسكي – 1935)

[5] « L'étude du son relève de la physique. Mais le choix des sons agréables à l'oreille relève de l'esthétique musicale » Nattiez (Jean Jaques), op. cit. P108.□

[6] عبارة في حضرة الغياب ستعملها الشاعر الفلسطيني محمود درويش، ولكن تعود في الأصل إلى الشاعرة الكنديّة رينا لاسنييه في قصيد لها كتب سنة 1965 ويمكن العودة هنا إلى كتاب:
Lasnier (Rina), Présence de l'absence, Mailhot (Laurent),Neprue (Pierre), La poésie québécoïse, Typo anthologie 2007, p 174.

[1] Hegel: esthetics, P 890.

[7] ليفي شتراوس (كلود)، **الأسطورة والمعنى**، ترجمة: صبحي حديدي، منشورات عيون، ص17

[8] Leonard G. Ratner, *Music: The Listener's Art, McGrow Hill Company*, third edition 1977, p 2.
La définition augustinienne du temps: image mobile de l'immobile éternité. Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, éd. Robert Laffont, Paris, 1982, P938.

[9] يطرح دولوز عمليّة انحراف الصوت داخل اللّغة ذاتها وهنا يمكن العودة إلى:
غاتاري دولوز، **ما هي الفلسفة؟** ترجمة مطاع الصّفدي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1997، ص 179.
ويمكن العودة أيضا إلى كتاب دولوز , Mille plateau أو كتاب أدورنو La nouvelle musique