A Spotlight on Reading Musical Texts

Sama Sulaiman

Abstract

This paper deals with two main problems related to reading musical texts. The first has to do with how to draw the boundaries between what is called 'the momentary effect' of a musical work, and the conscious understanding of its genuine characteristics and artistic identity. As for the second problem, it relates to the aesthetic, structural, philosophical and historical contexts that a serious critical reading should take into account by analysis and investigation.

The aim of this study is centered around activating the means by which the musical text reading should be dealt with in light of a set of considerations imposed by the musical language in terms of its specificity and ways to achieve its perception at the semantic level on one hand, and in terms of the text's correlation to a phonic condition that can guranttee to translate its content through musical performance on the other hand. This is so as the dialogical relationship between the text and its reader appears to be freer from the spontaneity of direct reception and more complex and demanding in a journey driven by passion to where the meaning resides.

As a research method, we have adopted a comparative approach to the literary text with the musical text by addressing the differences relevant to the expressive tools of both texts, as to uncover the unique aspects of the musical language. To see how the methodologies of reading musical texts have evloved, we have also traced the bologging process across successive historical periods in parallel with the development of the techniques of writing and composition over the ages.

The study concludes with offering a set of priorities that can guide the process of analytical reading of the elements of musical text, based on the sum of its characteristics, and on the diversity of analytical approaches related to its nature and composition.

If this study provides some keys related to the musical text analysis , then dealing with texts of different aesthetic, intellectual and historical qualities will give the reader a great benefit in enriching his/her critical analytical experience that will be positively reflected on a more complete and convincing musical performance.

Keywords: The musical art, the musical language, musical text, musical performance, musical blogging, oral music, written music, music in ancient civilizations, priorities of reading the musical text, history of classical Western music, contemporary analytical perspective, the musical form, deciphering symbols of musical work, reflections on contemporary music.

ISSN : 1026-9576

DOI : 10.34120/0117-039-156-006

إضاءات في قراءة النص الموسيقي

سماء سليمان

أستاذ مساعد، قسم التربية الموسيقية، كلية التربية الأساسية، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، دولة الكويت

الملخص

تتناول هذا الدراسة إشكاليتين أساسيتين تدورفي فلكهما قراءة النص الموسيقي، تتمثل أولاهما في كيفية ترسيم الحدود بين ما يدعى بـ" التأثر اللحظي " بعمل موسيقي، وبين الفهم الواعي لما يتضمنه نص هذا العمل من معطيات أصيلة ترسم ملامح هويته الفنية. أماالإشكالية الثانية؛ فتتعلق بمجموع السياقات الجمالية و البنيوية و الفلسفية و التاريخية التي ينبغي أن تتناولها القراءة النقدية الجادة بالتحليل و بالدراسة. و قد تَمَحورَ هدف هذه الدراسة حول تفعيل الوسائل التي يتم من خلالها تناول النص الموسيقي بالقراءة في ضوء مجموعة من اعتبارات تفرضها اللغة الموسيقية، من حيث خصوصية مفرداتها وكيفيات تحقق إدراكها على المستوى الدلالي من جهة، ومن زاوية ارتباط هذا النص بحالة صوتية كفيلة بترجمة فحواه عبر الأداء الموسيقي من جهة أخرى. لتبدو العلاقة الجدلية بين النص وقارئه أكثر انعتاقاً من عفوية التلقي المباشر وأكثر تعقيداً وتطلباً في رحلة عبور محفوفة بالشغف إلى حيث يقبع المعنى. وقد اعتمدنا كمنهج في الدراسة على مقاربة مبدئية للنص الموسيقي بالنص الأدبي للتوصل إلى تصور تحليلي مقارن والتطرق لعناصر الاختلاف في الأدوات التعبيرية بين اللغة الأدبية وتلك الموسيقية للكشف عن مكامن تفرد اللغة الموسيقية. كما عملناعلى تتبع العملية التدوينية عبر فترات تاريخية متتالية في محاولة لتقصي تطور كيفيات تناول النص الموسيقي بالقراءة والتحليل بالتوازي مع تطور تقنيات الكتابة و التأليف الموسيقي عبر العصور.

وكنتيجة استخلصت مجموعة من الأولويات التي توجِّه عملية القراءة التحليلية لعناصر النص الموسيقي بالاستناد إلى مجموع خصائصه من جهة واعتماداً على تنوع المناهج التحليلية المرتبطة بطبيعته وبتكوينه من جهة أخرى.

وإن قدمت هذه الدراسة بعض المفاتيح المتعلقة بتحليل عناصر النص الموسيقي، فإن التطرق إلى نصوص متباينة الانتماءات الجمالية و الفكرية والتاريخية، سيعود على القارئ بمنفعة كبرى في إغناء تجربته التحليلية النقدية التي ستنعكس إيجاباً على عملية أداء موسيقي أكثر اكتمالاً وإقناعاً .

الكلمات المفتاحية: فن الموسيقا، اللغة الموسيقية، النص الموسيقي، الأداء الموسيقي، التدوين الموسيقي، الموسيقا الشفهية، الموسيقا المدونة، الموسيقا في الحضارات القديمة، أولويات قراءة النص الموسيقي، تاريخ الموسيقا الغربية الكلاسيكية، الرؤية التحليلية المعاصرة، القالب الموسيقي، تفكيك رموز العمل الموسيقي، تأملات في الموسيقا المعاصرة.

مقدمة :

تتجاوز قراءة العمل الفني- أدبياً كان أم موسيقياً- المفهوم المباشر لمصطلح القراءة المتعارف عليه؛ أي تلك القراءة المقرونة بحالة المتعة أو بتذوق عام للعمل الذي يؤخذ على أنه مجرد مادة مثيرة لمشاعر أو انطباعات أو إيحاءات معينة. هذه القراءة، التي يمكن توصيفها بالأولية ما هي إلا مقدمة -قد تكون ضرورية- للخوض لاحقاً في تفاصيل أكثر دقة وتحديداً، ليتحدر عنها، إن صح التعبير، نوع آخر من أنواع القراءة: قراءة تتعلق ضمنياً بإدراك هذا العمل كماهية، كبنية واضحة المعالم، كشخصية متفردة، وككل متكامل محقق لوحدة عضوية ما، قد تكون أهم ما يميز الأعمال الفنية ذات القيمة والوزن الفكري والجمالي.

لذا يبدو مصطلح القراءة الذي نقترحه في عنوان هذه الدراسة حاملاً في طياته رغبة أبعد وأوسع من مجرد نزعة عفوية للاطلاع على العمل الفني بالمجمل، نزعة - كما أشرنا سابقاً- هي دون أدنى شك، محرك مبدئي للغوص فيما هو أكثر عمقاً وتركيباً، بل ستكون هذه "القراءة" محاولة أو محاولات لتناول العمل بالتحليل والدراسة للتوصل إلى فهم أكثر شمولاً لماهيته، تفاصيله وسبل تشكيله وخلقه.

وإن كنا - كباحثين موسيقيين- كثيراً ما نشتغل على مقاربة العمل الفني الأدبي بذاك الموسيقي لتسهيل الولوج إلى عوالم اللغة الموسيقية؛ فذلك لأن هذه المقاربة تبدو منطقية وطبيعية للوهلة الأولى؛ نظراً للتقارب البنيوي بين عمليتي الكتابة الأدبية والتأليف الموسيقي، ولأن الموسيقا -كما الكتابة- مرآة تعكس روحية الشعوب وأرشيف جامع لما يخص ثقافة ما، من تفرد وتنوع وتطور عبر الزمن.

1 - مدخل إلى قراءة اللغة الموسيقية

إن "قراءة" العمل الأدبي تختلف كلياً عن قراءة العمل الموسيقي؛ وذلك عائد بشكل أساسي إلى التمايز في طبيعة المادة التعبيرية الموظفة في كل منهما، لكن هذه المقاربة ستنجدنا في تسليط الضوء على الخصوصية التي تتفرد بها قراءة العمل الموسيقي عن ذاك

الأدبي. فإن بدت قراءة العمل الفني الأدبي أكثر مباشرة وسلاسة، فذلك لاقتران المعنى بإشارات أو بكلمات أو بتسلسل من الكلمات المفهومة والمحلولة الشيفرات مسبقاً من قِبَل القارئ من جهة، ولكون العمل الأدبي عملاً محفوظاً على صفحة ورق تتسجل عليها مادة هذه القراءة من جهة أخرى؛ ما يمكِّن القارئ من العودة إلى هذه المادة متى شاء، في أي ظرف شاء. بينما تأخذ قراءة العمل الموسيقي منحى آخر، قد يتجلى بهيئة أكثر تعقيداً وذلك عائد إلى أسباب شتى، أبرزها متعلق بكينونة النص الموسيقي أو ما يعرف بالنوتة الموسيقية: فهو في حقيقة الأمر حالة "مبدئية" مدونة على صفحة ورق، لن يكون لها من قيمة تعبيرية حقة إن لم تُترْجَم أو تترجِم حالة أخرى "صوتية" أو "مسموعة" ناقلة بالضرورة لفحوى هذا النص ومضمونه.

وقد تُظهِرُ المقاربة بين الأدب والموسيقا فروقات أكثر جوهرية في علاقتهما بتوظيف المعنى، وهو ما استفاض في شرحه فيليب دو لارا في بحثه المهمِّ المعنون" ملاحظات حول المعنى الموسيقي" ؛ إذ إنه يؤكد أن:

"المعنى لا يعمل في الموسيقا كما في اللغة: فهو (في الموسيقا) يخفى عن الترجمة وقد فقد كل صلة بالاستخدام الوصفي للإشارات. القصيدة هي أيضاً غير قابلة للترجمة، ولكن هناك من فرق بين عدم قابلية الترجمة اللغوية وعدم قابلية الترجمة الموسيقية، فالقصيدة تبقى مرتبطة بالنثر، إعادة صياغتها ممكنة، حتى لو كانت لا تفسّر المعنى إلا قليلاً أو كثيراً، وهذه حالة خاصة، لكنها جزء من استخدام اللغة؛ أما الموسيقا[1]، فهي "جوهرياً" غير قابلة للترجمة؛ الأمر الذي يجعل المرء يشكك في شخصيتها اللغوية"[2].

لكن، ورغم التعقيد الذي يطرحه مفهوم اللغة الموسيقية ورغم اختلاف الأساليب والطرائق والنظم المتبعة في تأليف الأعمال الموسيقية، إلا أن النص الموسيقي يظهر على الدوام كمادة غنية مشوقة للدراسة، مفضية إلى عدد كبير من الطروحات المتعلقة بعملية "إدراكه" كحالة فنية مسكونة بأبعاد تاريخية، فلسفية، تعبيرية وبنيوية خاصة.

واحدة من أكثر الإشكاليات إثارة للجدل هي كيفية تناول العمل الموسيقي؛ كونه عملاً قابلاً للتموضع في سياقات عدة؛ بمعنى آخر: قابل للقراءة بأكثر من طريقة. فمن

الممكن بل من الرائج، تناوله بالمجمل كحالة جمالية صرفة؛ أي استناداً إلى معاييره الجمالية (الشديدة النسبية)، كما يمكن تناوله من وجهة نظر بنيوية تماماً على اعتباره قالباً أو شكلاً خاضعاً لرؤية هندسية ما. قد تتم قراءته على المستوى الشعوري أو العاطفي، أوعلى اعتباره تجسيداً لرؤية فلسفية مرتبطة بمرحلة تاريخية ما. أما المتمكن من مفردات اللغة الموسيقية وممارساتها؛ فقد يقرأ النص على أنه حالة فكرية متأتية من كيفيات بناء النص الموسيقي وما تبرزه هذه الكيفيات من خصائص أسلوبية وجمالية.

في كتابه " ماالذي نستمع إليه في الموسيقا " يتناول المؤلف وقائد الأوركسترا آرون كوبلاند هذه الإشكالية بدراسة مستفيضة ليجزئ عملية القراءة الموسيقية، إلى مستويات ثلاثة متمايزة:

1 – المستوى الحسي، 2 – المستوى المعرفي، 3 – المستوى الموسيقي الصرف[3].

وسنجد أن مكونات العمل الموسيقي – على اختلافها – متموضعة في هذه المستويات كافة؛ ما يبرر تماماً مشروعية كل طريقة من طرق القراءة التي ذُكِرَت. إلا أن هذه المشروعية ستدفعنا بالمقابل إلى طرح مجموع التساؤلات التي تشكل منطلق هذه الدراسة ووسيلة للخوض في مفهوم مختلف عن قراءة النص الموسيقي: كيف يمكن أن يتجلى العمل الموسيقي للقارئ (على اعتبار الموسيقا لغة قائمة بحد ذاتها)، بصورة شاملة غير مجتزأة، بما يتضمنه من معطيات وعناصر وخصائص؟ هل هذا الهدف ممكن التحقق فعلياً؟ وكيف يمكن للقارئ أو للمستمع أن يلامسا حقيقة العمل الموسيقي بشكل أقرب للموضوعية وليس بمجرد الاعتماد على رؤية خاصة ذاتية فحسب؟

2 - الموسيقا كفن متفرد

إن تشكيك "دو لارا" في الشخصية اللغوية للموسيقا وفي إمكانية اعتبارها لغة قائمة بحد ذاتها يعود دون– أدنى شك– إلى ارتباط الموسيقا بشكل بدهي بالحالة الصوتية Manifestation Sonore التي ينبغي التوقف عندها لما لها من خصوصية، تجعل من فن الموسيقا فناً شديد التفرد؛ من حيث كيفيات خلقه والعمل على بنائه من جهة؛ ومن حيث

كيفيات تناوله بالدراسة وإدراك فحواه من جهة أخرى .

فالصوت بدءاً، هو مادة تعبيرية شديدة التجريد، قابلة للتأويل والترجمة بطرق عدة؛ نظراً لعدم انصياع التعبير الصوتي المجرد لحالة معرِّفة بالمطلق ولعدم إمكانية تأطيره في إطار معنى مسبق الوضع والفهم كما هو حال الكلمة . وهو ما يؤكده قائد الأوركسترا نيكولاوس هارنونكور في مقولته الشهيرة : "الموسيقا لغة، ما تقوله واضح تماماً ومستحيل الوصف تماماً" [4] .

فسيمفونية بيتهوفن الخامسة التي أطلق عليها بعد تأليفها عنوان " سيمفونية القدر " ، تتميز بسطوة تعبيرية وسيكولوجية هائلة، لكن مادتها الموسيقية لن تقدم لنا شروحات دقيقة عن رؤية بيتهوفن للقدر أو موقفه الواضح منه . ولن نستطيع عند استماعنا لسيمفونية " جوبيتير " لموزارت- على سبيل المثال- على الرغم من إيحاءات عنوانها، ادعاء الإحاطة بمغزى أو بفحوى معين، كما أن" فن الفوغ" ليوهان سيباستيان باخ سيفرض وجوده كواحد من أكثر الأعمال الموسيقية تجريدية على الصعيد التعبيري!

ومن ثم؛ بعكس كل المواد التعبيرية الأخرى التي تعرفها الفنون الإنسانية، كالكلمة، اللون، الحجر- وتشغل حيزاً واضحاً في الفضاء الملموس-، فإن الصوت لايشغل حيزاً مكانياً محدداً، هو مادة تعبيرية متلاشية فور عزفها أو أدائها؛ أي أنها مرتبطة ارتباطاً مباشراً بوجود مصدر صوتي، ولابد من وجود هذا المصدر في كل مرة نريد فيها معاودة خلق هذه المادة[5] .

وبما أن العمل الموسيقي - كما أشرنا سابقاً - هو مادة مكتوبة؛ من ثم مترجمة إلى حالة صوتية، فللكشف عن دلالاته ومكنوناته، تعبر قراءته بسلسلة من حلقات يرتبط بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً: وهي في الحقيقة عملية مركبة تتطلب من القارئ- الذي ينبغي أن يكون بدوره ملماً بمفردات اللغة الموسيقية (وهو سبب مضاف إلى تعقيد هذه العملية) - جهداً مضاعفاً ينطلق بادئ الأمر من دراسة تحليلية ترمي إلى فك شيفرات المادة المكتوبة المدونة؛ أي تفكيك عناصر النص وإدراك الكيفيات التي اشتغل عليها المؤلف لبناء نصه . يليه توظيف هذا الجهد التحليلي في قراءة تجسدها عملية الأداء الموسيقي عبر وسيط

موسيقي (الآلة أو الصوت)؛ ليقوم المتلقي؛ أي المستمع بدوره، بترجمة هذا المضمون إلى حالة فكرية أو عاطفية تخصه، ليخضع العمل من جديد لقراءة ثانية مستندة إلى تلك التي أفضت به.

إن رحلة البحث هذه التي تنطلق من النص المكتوب، مبحرة في أعماق معطياته الدلالية للوصول نهايةً إلى كشف المعنى من خلال التجسد الصوتي ماهي إلا محاولة حثيثة للبحث في خصائص اللغة الموسيقية The Musical Language التي تتموضع عناصرها بدورها أيضاً في مستويات عدة:

- مستوى النص في ارتباطه برؤية المؤلف وما يضمن نصه من معطيات بنيوية وأسلوبية وجمالية.
- مستوى الأداء في ارتباطه بالعازف أو المؤدي؛ من حيث دوره في خلق توليفة فكرية- حسية جامعة لهذه المعطيات.
- مستوى التلقي وكيفية إدراك المستمع لخصوصية النص بعلاقته مع أدائه وترجمته موسيقياً.

إذن، فما اللغة الموسيقية؟ وما الذي ينضوي عليه هذا المفهوم الواسع من معطيات تمكن الموسيقي أو المستمع من إدراك الفحوى العميق أو الرسالة التي تتضمنها الأعمال الموسيقية باختلاف توجهاتها وتباين خصائصها؟

3 - اللغة الموسيقية تعريفاً وخصائص

يضم مصطلح اللغة الموسيقية في ارتباطه بـ"الصوت" كمادة تعبيرية مفاهيم عدة، ستدفعنا للتطرق إلى مجموعة من التعاريف التي قد تضيء على ماهيته. وقد يكون أكثر التعاريف مباشرة هو ذاك الذي يقضي باعتبار اللغة الموسيقية: "تعبيراً فضفاضاً يشير إلى مجموع التقنيات المستخدمة في عمل، أو مجموعة من الأعمال من قِبَلِ مؤلف واحد أو أكثر في مكان، خلال حقبة معينة" [6].

إن التقنيات المشار إليها هنا، لا بد أن تتباين من مؤلف إلى آخر، من عصر إلى

آخر بل من ثقافة إلى أخرى؛ ليدهشنا التنوع الهائل الذي تشهد عليه مجموع الأعمال الموسيقية من حيث أنساق بنائها. ففي إطار أعمال الموسيقا الكلاسيكية الغربية، سنجد – على سبيل المثال– اختلافاً واضحاً في كيفيات التأليف بين عصر الباروك والعصر الكلاسيكي؛ من حيث معالجة الأصوات والثيمات اللحنية، وهيكلة بنية العمل الداخلية على سبيل المثال. كما سنجد أن بعض الكيفيات المعتمدة في العصر الحديث بعيدة كل البعد عما عرفته الموسيقا قبلها، أبرزها تبني بعض المؤلفين للمنظومة التسلسلية Serial System التي قلبت المعادلة التعبيرية والقالبية للنص الموسيقي رأساً على عقب. ستتفاوت هذه التقنيات أيضاً من مؤلف إلى آخر في الحقبة الزمنية ذاتها لتسم لغة مؤلف ما بفرادتها: فالعبقرية الفذة التي أظهرها موزارت في معالجة أعماله– تلك الأوبرالية منها على وجه الخصوص– أطاحت تماماً بأعمال معاصره الذائع الصيت ساليري، وسنجد أن التقنية الكونتربانتية التي وظفها يوهان سيباستيان باخ بمهارة في فوغاته المكتوبة لآلات الكلافيير[7] بعيدة كل البعد عن تلك الأفقية التي اتبعها دومينيكو سكالرلاتي في سوناتاته للآلات ذاتها. لكننا، في حقيقة الأمر، لا نستطيع اختصار مفهوم اللغة الموسيقية بمجرد التقنية؛ فاعتماد مصطلح اللغة، يقودنا بشكل حتمي إلى طرح تساؤلات حول المعنى: فدور أي لغة كانت، بما فيها تلك الموسيقية، هو الإفصاح عما تكتنزه مفردات هذه اللغة من دلالات ورموز للوصول إلى تحقق للمعنى.

لذا، فإن عدنا إلى توصيف مبدئي لماهية اللغة، فسيمكننا أن نقترح تعريفاً آخر للغة الموسيقية يقدمها على أنها – كغيرها من اللغات الأخرى–: "مجموعة من الإشارات المكتوبة أو المسموعة التي تعمل على خلق حالة من التفاهم أو الروابط التواصلية بين مستخدميها".

ومن جديد يضعنا الاكتفاء بهذا التوصيف في خانة ضيقة، إن أخذنا بعين الاعتبار أن أي لغة كانت، تحمل في طياتها تاريخاً طويلاً من التجارب الفكرية والمعرفية، تشكلت عبره طرائق وسبل شتى تجاوز دورها وظيفتي التواصل أو التفاهم الأساسيتين، كي تضحي وسيلة للتعبير أو المحاكاة أو التصعيد أو غيرها من الميكانيكيات الكثيرة التي ارتقى عبرها الفكر الإنساني، بل أداة أيضاً لإدراك الحقائق، للتأمل في الفروض، لتشكيل

القناعات، لتجسيد المتخيل وظمأ الفكر الإنساني للخوض فيما هو أبعد وأعمق وأكثر تعقيداً. فرباعيات بيتهوفن الوترية الأخيرة ترتقي إلى مصافّ حالات تأملية صرفة أقرب للصوفية. بعض أعمال سكريابين كعمله الفريد "Promethe" يجعل من الموسيقا وسيلة تُجاوِز الواقع للإبحار في رؤية أقرب للكونية. "رباعي نهاية الزمن"، و"عشرون نظرة على الطفل يسوع" لأوليفيه ميسيان، هي أعمال تعكس عطشاً ماورائياً واضحاً، "مانترا" للألماني كارلهينز شتوكهاوزن – الذي يمتد على مدى ساعة وربع الساعة من الزمن تقريباً – يعلن انتماءه لحالة طقسية بحتة تجسدها الموسيقا بشكل لافت، أما في عمل "Musica Manifesto n°1" للإيطالي لويجي نونو؛ فتتحول الموسيقا إلى رسالة سياسية وأداة للدفاع عن توجه عقائدي، والأمثلة على تنوع أدوار اللغة الموسيقية لا متناهية!

إن الدور المنوط باللغات المحكية والمكتوبة ينطبق تماماً على اللغة الموسيقية التي بعد عبورها منعطفات تاريخية شتى تبلورت من خلالها هوياتها المتعددة وميكانيكيات بنائها وتنوع خصائصها الفكرية والجمالية، باتت تدحض بشكل قاطع الفكرة السائدة الساذجة القائلة إن دور الموسيقا يتلخص بمجرد النقل أو التشارك في توصيل حالات عاطفية تنتابنا حين نصغي إلى هذا العمل أو ذاك؛ لأننا نكون بذلك قد حصرنا هذه اللغة ببعد ذاتي بحت و سلخناها عما يكتنفها من معطيات أسلوبية و فكرية موضوعية تشكل هويتها أو هوياتها الأصيلة ، متجاهلين مجموع العلاقات العضوية التي نشأت وتبدلت عبرها خصائص هذه اللغة مع الزمن.

إن هذا التنميط الذي غالباً ما نواجهه عند التطرق لمفهوم اللغة الموسيقية، عائد بالدرجة الأولى إلى افتقار الدراسات النقدية الموسيقية بشكل مربك إلى تسليط الضوء على حيوية هذا المفهوم وعمقه؛ حيث يتم تناوله – بحسب التوصيف الدقيق لأندريه بوكورشيلييف– : " من الخارج، عبر واحدة من التبلورات التاريخية، غالباً بعبارات استاتيكية، معيارية، قاطعة وتصنيفية. . تُتناول اللغة الموسيقية الحية وكأنها سلسلة من الصور النمطية. وتتناول أشكالها ليست بكونها حالات فاعلة واستثنائية، إنما وكأنها مدرجة في تصنيفات جامدة ومخططات شكلية ميكانيكية قابعة في متحف. لكن أن نتناولها كمجموعة من خطوط القوة، من العلاقات المتفاعلة بين هذه القوى وبشكل

خاص فاعليتها عبر الزمن، فهذا لا يتم التطرق إليه بتاتاً "[8].

لذا يقترح فيليب دو لارا توجهاً مقنعاً في تناول هذا المفهوم بأن: " نتعامل مع الموسيقا (أي اللغة الموسيقية) باعتبارها شكلاً رمزياً، أو نستطيع أن نقول باعتبارها نوعاً من الحوار، محملاً بالمفاهيم، وبالرسائل، وبتصورات العالم، التي نستطيع فك شيفراتها وترجمتها، والتي يمكننا قياس تأثيراتها "[9].

استناداً إلى رؤية دو لارا يمكن القول : إن مساءلة النص الموسيقي تنطلق بشكل أساسي من اعتباره حالة فنية، فكرية، تعبيرية جامعة؛ ليقودنا هذا الاعتبار إلى الخوض فيما يتضمنه النص من مفاهيم وآليات ومعطيات متضافرة تحدد علاقاتها العضوية منظومة أو أكثر: هذه المنظومات هي تجسيد لرؤية فكرية وهندسية وشعورية مدروسة، تتحقق من خلالها شخصية هذا النص، بنيته، خصائصه الجمالية، وأسلوبيته، يتكشف عنها ما ندعوه باللغة الموسيقية.

4 - التدوين الموسيقي: من تثبيت الذاكرة إلى وسيلة لبناء المعنى

لكن كيف تشكلت اللغة الموسيقية كمفهوم؟ وكيف توهجت تلك الجذوة التي قادتنا في درب قراءة عميقة للنص الموسيقي بحثاً عن خصائص هذه اللغة الفريدة؟ قد يبدو التدوين واحداً من أكثر الأجوبة إقناعاً وحجر زاوية في تشكل وتبلور لاحق لهذا المفهوم.

وإن كنا نحرص على الإشارة إلى أن دراستنا هذه تتناول بشكل حصري الأعمال الموسيقية الكلاسيكية الغربية المكتوبة أو المدونة، فذلك حرصاً منا على تمييزها عن تلك المتناقلة شفاهاً والمنضوية في إطار ما يدعى بالموسيقا الفولكلورية أو الموسيقا الشعبية: وهي أعمال لا تحتاج بالضرورة إلى وسيط مكتوب؛ أي نوتة موسيقية مدونة توجه عملية أدائها.

وينبغي القول: إن لكل فئة من هاتين الفئتين الأساسيتين في تصنيف الأعمال الموسيقية خصوصية تتفرد بها؛ من حيث الصنع والأداء والتلقي على الرغم من كون

الموسيقا الشفهية، بطبيعة الحال، منطلقاً وأساساً لتلك المدونة.

اليوم وبكل بداهة وعلى الرغم من محاولات تدوين الأعمال الشفهية، لا تخضع هاتان الفئتان للمعايير الجمالية ذاتها وللطرق ذاتها في تقييم شكل العمل، مضمونه وطرق أدائه. وهذا عائد إلى اختلاف الوظيفة أو الدور الذي تتمتع به كل فئة وإلى تمايز ارتباطاتها بطبيعة الظروف التاريخية والجغرافية والاجتماعية المؤثرة بها. فبقدر ما تبدو الموسيقا "الفولكلورية" امتداداً لما كانت عليه الموسيقا خلال عصور طويلة؛ أي تعبيراً عن حالة جمعية ثقافية وروحية متأصلة في بقعة جغرافية، بتسلسل تاريخي ما وبالتصاقها بفئة أو بفئات عرقية محددة، تبدو الموسيقا المدونة أو "الكلاسيكية"، مواكبة لحداثة الفكر الإنساني في اتجاهه نحو المزيد من التعقيد والبراغماتية، ليبدو العمل المدون متمخضاً عن إرهاصات مرحلة يطبعها تيار فكري أو فلسفي ما، ينزع نحو كونية تتجاوز الحدود أو العرق. وبقدر ما تعبِّر الموسيقا المتناقلة شفاهاً عن روح شعب، عفويته، إيقاعه الداخلي العميق الصرف، بقدر ما تنحو الموسيقا المدونة إلى تحوير ما هو عفوي تلقائي، لتدخله في قالب رؤية تنظمها فكرة مسبقة الوضع عن ماهية العمل، توجهه، بنيته ورسالته.

إذن، فللعمل الموسيقي المدون أو المكتوب مقومات خاصة تدخل في تكوينه كعمل فني من جهة وفي طرق تناوله بالدراسة والتحليل من جهة أخرى، وهي مقومات تفرض على الدارس النظر إلى هذا العمل من منظار هذه الهوية الخاصة. وسيكون تدوين الموسيقا محوراً أساسياً من المحاور التي لعبت دورها في تشكيل الأعمال الموسيقية وصياغتها، وفي تكوين المنهجيات التي رسمت الخطوط العريضة للتيارات الموسيقية الكبرى.

• لمحة موجزة عن مكانة الموسيقا في الحضارات القديمة وظهور التدوين الموسيقي كحدث نوعي في تاريخ الموسيقا

إن نظرنا بشكل سريع إلى تاريخ الموسيقا في العصور القديمة (وهو موضوع متشعب وشديد الخصوصية)، نجد أنها شغلت مكانة مركزية في ارتباطها الوثيق بالمظاهر الطقسية المتنوعة المنبثقة عن معتقدات وممارسات كل مجتمع من المجتمعات؛ كالعبادات وتقديم القرابين وإعلان الحرب والموت والولادة.

لقد رافقت الموسيقا عبر زمن طويل هذه الطقوس الإنسانية المختلفة بشكل عضوي ومنتظم وهذا ما تشهد عليه مجموع الشواهد الأثرية من مخطوطات، نقوش، منحوتات، أختام الأسطوانية وآلات عثر عليها في مناطق انبثاق وازدهار الحضارات القديمة؛ كحضارة بلاد ما بين النهرين، الحضارة الفرعونية، حضارة بلاد الهند، الصين، الحضارة اليونانية وغيرها. . .

أوجدت كل حضارة من هذه الحضارات نمطاً أو أنماطاً موسيقية معينة، ارتبطت بخصوصية المعتقدات والنصوص المقدسة أو غير المقدسة المتداولة في حينها من جهة، وبطبيعة الآلات الموسيقية المستخدمة والمتداولة التي اتسمت بوظيفة وبرمزية خاصة من جهة أخرى. وفي تتبع لمسيرة تطور أنواع الموسيقا التي ظهرت في مناطق توزع البؤر الحضارية، نجد أن كثيراً من هذه الأنواع لم تعبر التاريخ عبر نسق تدويني واضح، إنما تم تناقلها بصورة شفهية تلقائية من جيل إلى آخر، كمكون روحي واجتماعي متفرد؛ ما كان سبباً في صعوبة التكهن بطبيعة هذه الموسيقا وماهيتها.

ففي مصر القديمة، على سبيل المثال، رافقت الموسيقا شعائر الحياة وطقوسها منذ نهوض الحضارة الفرعونية حتى أفولها، وهذا ما تدل عليه الشواهد المصورة، الرسوم الأيقونية، المخطوطات وتنوع الآلات المعثور عليها. وعلى الرغم من غياب تدوين موسيقي واضح أو نظرية موسيقية يُرتكز عليها، فإن الدراسات الأثرية والموسيقية كشفت لنا عن بعض خصائص الممارسات الموسيقية في تلك الحقبة، فـ "يبدو أن النظام الموسيقي كان خماسياً (بنتاتونيك) أو سباعياً (هيبتا تونيك): وهذا على الأقل ما يمكن استخلاصه من عدد أوتار القيثارات ومن قياسات الفاصلات بين ثقوب النايات والمزامير "[10]. فضلاً عن استحداث المصريين القدماء لما يدعى بالـ Chironomie، وهي بعض إشارات اليد وبعض وضعيات الذراع التي تشير إلى نغمات محددة، ما يتجلى في كثير من النقوش التي تمثل مشاهد لجوقات مغنين أو مجموعة عازفين.

أما في الهند القديمة؛ فـ "يعود تاريخ الاعتناء بفن الموسيقا إلى ما لا يقل عن ثلاثة آلاف سنة. فالإنشاد عنصر أساسي في الشعائر الفيدية، والإشارات في الأدب الفيدي

المتأخر والنصوص المقدسة البوذية والملاحم البراهمانية تظهر أنه قد بلغ بالفعل درجة عالية من التطور كفنٍّ دنيوي في القرون السابقة لبداية الحقبة المسيحية" [11]. وتظهر الموسيقا الكلاسيكية الهندية بقواعد وتقاليد صارمة على درجة عالية من التعقيد من حيث تنوع النماذج المقامية "الراجا" والنماذج الإيقاعية "التالا"، لتتوزع (على الرغم من الأصول المشتركة) على مدارس عدة من شمال البلاد إلى جنوبها. فللموسيقا الكلاسيكية شقان: موسيقا الشمال "الهندوستانية" التي تحمل بوضوح تأثيرات الإسلام وبلاد فارس، وموسيقا الجنوب "كارنات" (من اسم ولاية كارناتاكا) التي تقترن بشكل أساسي بالرقص الهندي التقليدي، فضلاً عن الموسيقا الشعبية الشديدة التنوع الوظيفي. هذه الموسيقا المهمة لم تنتقل إلينا عبر نصوص موسيقية مكتوبة مدونة بل انتقلت من المعلم إلى مريده بشكل مباشر كتقليد ارتبط بتعليم الموسيقا وممارستها بالإضافة إلى ارتباطه بممارسة الشعائر والطقوس على اختلافها.

أما حضارة بلاد ما بين النهرين؛ فقد لعبت دوراً كبير الأهمية فيما كشفت عنه الدراسات من حالات التلاقح المعرفي بين بقع حضارية شتى شملت الموسيقا وممارساتها؛ وذلك لتأثيرها في محيط جغرافي متسع الرقعة. فهذه الحضارة التي تتالت فيها أقوام عدة منذ الألفية الرابعة قبل الميلاد كالسومريين ثم الأكاديين أو البابليين، الآشوريين، الكيشيين؛ ومن ثم الفرس حتى دخول ألكسندر الأعظم إلى بابل في 331 قبل الميلاد، امتد تأثيرها على موسيقا المحيط العربي من الجنوب، الحثيين والفنيقيين، المصريين والإغريق من الغرب، إيران والشعوب اليورو هندية من الشمال، والهند من الشرق.

وإن كان التأثر والتأثير سمة مشتركة بين بؤر الإشعاع الحضاري المتجاورة، فإن الحدث التاريخي الأكثر رسوخاً وتميزاً كانت قد تفردت به – دون أدنى شك – الحضارة البابلية، وذلك بظهور التدوين الموسيقي الذي تشير الدراسات الأثرية بعودته إلى الألفية الثالثة قبل الميلاد مرتبطاً بذلك بظهور الكتابة. كما أن اكتشاف ألواح حورية تعود إلى القرن الرابع قبل الميلاد يجعل من الممكن استنتاج وجود منظومة موسيقية مرجح أنها سباعية (هيبتاتونيك). ومن الممكن تتبع هذه المنظومة الموسيقية في الألواح الطينية المسمارية Cuneifform لتقدم لنا مجموعة من المصطلحات المترابطة التي يظهر وجودها بالتوازي

في بابل وآشور ومدينة أوغاريت التي اكتشف فيها ما يقارب ثلاثين مدونة موسيقية، تعود إلى الحفريات التي بدأت هناك في عام 1928 لتستمر لعقود. هذه المدونات القيمة زودتنا بكمّ من المعلومات التي توصِّف الرؤية الموسيقية المعتمدة آنذاك؛ من حيث الدلالات الموسيقية، كلمات الأغاني، المقامات المعتمدة إضافة إلى الأوتار التي تعزف على القيثارة وكيفية ضبطها [12].

ومن حينها امتد الاهتمام بالتدوين عبر الحقب المتتالية للحضارات المتعاقبة؛ كالحضارة اليونانية التي رافق مدوناتها الموسيقية توصيف واسع لنظرياتها وترميزها، فضلاً عن جدول آليبيوس، الذي سمح للدارسين بالتحول من المنظومة الصولفيجية القديمة إلى تلك الحديثة؛ ومن ثم الحقبة الرومانية، لتلعب الحضارة العربية في أوج ازدهارها في العصور الوسطى دوراً مفصلياً في إرساء علوم الموسيقا وتطويرها والعمل الحثيث على تدوين النظريات الموسيقية التي وصلت الى درجة لافتة من التبلور والكمال لتؤثر فيما بعد بشكل عميق في نهضة الموسيقا الأوروبية و في كيفيات التدوين التي اعتمدتها الموسيقا الغربية لاحقاً [13].

• الدوافع المباشرة وغير المباشرة لظهور التدوين الموسيقي

يعتبر انتقال الموسيقا من مرحلة المشافهة إلى مرحلة التدوين واحداً من أكثر المنعطفات أهمية في تاريخ هذا الفن. إن هذه النقلة النوعية كانت مؤشراً مهماً على مرحلة تبدل واضح في علاقة الإنسان بهذه الوسيلة التعبيرية، بل كانت تأكيداً للدور الذي تلعبه الموسيقا في وجوده كمكون حضاري أساسي. ويبدو أن لهذه النقلة أسباباً ودوافع شتى ارتبطت بارتقاء الفكر الإنساني من جهة وبالرغبة في ترسيخ دور الموسيقا الحيوي في المجتمعات التي نشأت وتطورت فيها عبر العصور من جهة أخرى. ففي إطار عوالم التقاليد الشفهية وفي أزمنة لم تُعرَف فيها تقنيات التسجيل الصوتية بعد، أدرك الإنسان أن تدوين الموسيقا هو الإمكانية الوحيدة لتعويض أوجه قصور الذاكرة ولضمان استمرارية حضورها عبر الزمن، وأنه وسيلة لحفظ المخزون الروحي والعاطفي والفكري للشعوب ولتوثيق النتاج الموسيقي الذي كان كثير منه معرضاً للتلاشي أو الاجتزاء بسبب مجازر

الحروب أو الأوبئة والظروف التاريخية والجغرافية المختلفة.

وإن كان تدوين الموسيقا في مراحل نشوء الحضارات الكبرى وتبلورها، وفي سعي كل حضارة لتكريس منجزاتها، قد لعب دوره في ترك براهين ملموسة وواضحة على آثار خصوصية الممارسات الموسيقية لهذه الحضارات، فلا ننسى أن تبلور شغف الإنسان المتحضر بالتعلم والتعليم وحرصه على استمرارية إرثه الحضاري ومشاركته مع محيطه كان دافعاً آخر قوياً للتدوين. فمع ظهور النظريات الرياضية والفيزيائية التي تتناول الظاهرة الموسيقية بالدراسة، أصبحت المواد الموسيقية المكتوبة بعد تجميعها، مراجع ثمينة لنقل الموسيقا وتدريسها، مكّنت من تبادل جغرافي مثمر بين مختلف المراكز الموسيقية التي شغلت حقبة زمنية معينة: ما يدل عليه، أيضاً، نشاط علماء المسلمين في ترجمة المراجع الموسيقية الإغريقية وتدوينها، ثم العمل على دراسة ما جاء فيها من معطيات أو نظريات، وإرساء نظريات مستحدثة أوجدها العرب أنفسهم وطوروا فيها عبر مؤلفات عنيت بالموسيقا كعلم مدون ذي أسس ومقومات واضحة المعالم . هذه المؤلفات القيمة كان لها أثر كبير في نهضة موسيقا الغرب في مرحلة لاحقة ومازالت حتى يومنا هذا مراجع ذات شأن.

في حقيقة الأمر، نقل التدوين توصيف الموسيقا من حالة تعبيرية مجردة، وليدة ظرف وجداني، روحي أو ما سواه؛ ليجعل منها بشكل دائم، لا رجعة فيه، فناً قائماً بحد ذاته، متمتعاً بخصائصه ومقوماته ومعايير تقييمه المختلفة عن غيره من الفنون.

إن التحول التدريجي للدور المنوط بالتدوين من مجرد رغبة مبدئية في تثبيت الذاكرة، إلى عملية سعي لتأصيلها ولإدراك مكنوناتها وتفاعلات مجموع المؤثرات التي اختزنتها عبر ما أفضت إليه من خلال الفن الموسيقي، قد أدى ،دون أدنى شك، إلى تبدل عميق في الممارسات الموسيقية؛ ليصبح التدوين أيضاً مؤشراً على تنوع تقنيات بناء الأفكار الموسيقية وكيفيات التأليف الموسيقي بل وسيلة أيضاً لإدراك مفهوم "العمل الموسيقي" الجامع لعدد من الأفكار المنظومة في إطار رؤية تعبيرية، بنيوية وفلسفية معينة؛ ما أسهم بشكل مباشر في تبلور مفهوم اللغة الموسيقية [14].

5 - النص المدون بين الشرارة الأولى والبنيان المكتمل

تسود مجتمعاتنا العربية التي لم تعد تشغل الموسيقا في واقعها حيزاً فكرياً وروحياً واضحين - إلا في بعض الأطر والظروف الاستثنائية-، فكرة أقرب للسذاجة، تقضي بأن العمل الموسيقي هو مجرد وليد حالة إلهام فجائية، كفيلة بتحويل دندنة لحن بسيط إلى عمل موسيقي. ولا بد أن لطبيعة الأعمال الموسيقية "الهزيلة" الرائجة في عالمنا العربي اليوم، والمغالاة في الترويج لأشباه الموسيقيين دوراً في ترسيخ هذه الفكرة من بين أفكار مغلوطة أخرى كثيرة تتعلق بفن الموسيقا.

وإن كان لا بد من الاعتراف بأن شرارة أي عمل فني تقدح من حالة إلهام ما يستوحيها الفنان من حدث أو مشهد أو حلم، فإننا متفقون على أن فكرة ملهمة لا تكفي لخلق عمل فني؛ هي ربما واحدة من مقوماته، أوهي ربما البذرة الأولى التي تحتاج برعمتها إلى توافر مقومات أخرى جديرة بتحويل الفكرة الأولية "الخام" إلى بنيان واضح المعالم.

فالثيمات الموسيقية بحد ذاتها- مهما كانت درجة ابتكارها- لن تكون ذات قيمة، ولن تتمتع بالقدرة على التأثير، إن لم تلق إطاراً جامعاً لها وإن لم ينجح مؤلفها بمفصلة العلاقة فيما بينها بصورة تتضح من خلالها وظائفها التعبيرية وتبدلات تأثيراتها النفسية والروحية أو الفكرية. لذا فإن ما تظهره المعالجة الموسيقية من حرفة وصنعة في جعل مفردات هذه الأفكار كلاً متكاملاً وقواماً محققاً لوحدة عضوية ضامنة لقيمة حقيقية، هو ما يجعل من هذه الأفكار بالنتيجة عملاً موسيقياً بالتعريف.

لا بد -إذن- من مؤلف حقيقي مطلع على تقنيات الكتابة الموسيقية، قادر عبر منظومة معينة، على خلق شبكة روابط بين الأفكار بما تحتويه من خصائص لحنية وإيقاعية ومقامية، مؤلف معني بطروحات اللغة الموسيقية، متمكن من السرد عبر هذه الأفكار ومعالجتها درامياً بخلق حبكات وحالات انفعالية، مؤلف قادر على بناء عمله بتسلل مدروس ورؤية واضحة مشدودة كوتر بين بدايته ونهايته.

بغياب هذه المقومات التي سبق ذكرها، لا يمكن الاعتراف بعمل موسيقي "مدون"

جدي. لذا يظهر النص الموسيقي كطريقة عمل على بنية تنتظم في إطارها مجموع العناصر والمواد الموسيقية التي أراد المؤلف توظيفها، تنقل هذه المواد من حالات بدئية مفردة، إلى توليفة جامعة تجعل منها قواماً متمايزاً بشخصية واضحة: أي مادة قابلة للتناول بالدراسة والتحليل، ثم بالأداء؛ ومن ثم بالتلقي من قبل المستمع. ولابد للمقاربة التحليلية أن تستوجب التوقف عند مجموع العناصر والمعطيات التي عمل عليها ووظفها المؤلف والتي تبدو كنوافذ تفضي إلى خصوصية عمل ما وتدفع للولوج إلى عوالمه.

6 - أولويات قراءة النص الموسيقي

مع تنوع النصوص الموسيقية المدونة واختلاف مشاربها وطرق تشكيلها، ظهرت ضرورة المقاربة التحليلية لهذه النصوص على اعتبارها بنى ذات دلالات؛ دلالات تتحدر بشكل أساسي من آليات العمل على عناصر النص وكيفيات توظيفها.

لقد عرفت هذه المقاربة عبر تاريخ الموسيقا الغربية الكلاسيكية مدارس عدة، اختلفت توجهاتها باختلاف الأطر التاريخية وباختلاف طبيعة النصوص المدروسة، وكان لكل منها - بطبيعة الحال- منهجية معينة في تناول النص الموسيقي كمدرسة كل من . . . Hoffman. Riemann. Schenker. Adorno. Conyus وصولاً إلى التحليل بالاعتماد على الكومبيوتر. إلا أن الرؤية التحليلية المعاصرة التي بلورها - بتصورنا- كل من أوليفيه ميسيان وبيير بوليز، تبدو مقارنة بما سبقها، رؤية أكثر أفقية وامتداداً وتشعباً وأكثر إمعاناً في خلق ترابطات عميقة بين مكونات العمل الخارجية وتلك المنبثقة من صلبه. فهي ما عادت تعتبر النص الموسيقي الذي عاصر بدء تشكل مفهوم اللغة الموسيقية وإدراكه، كحدث طارئ، ككيان منفصل عن محيطه، بل رسخت نوعاً من العلاقة الديالكتيكية بين الماضي والحاضر، بين المكتوب وما سيفضي، إليه ليُنظَر إلى الأعمال الموسيقية التي عبرت تاريخ الموسيقا كسلسلة تفضي كل حلقة من حلقاتها إلى ما تلاها ويكون في كل جديد منها ارتباطاته العميقة بما سبق. هذه الرؤية تظهر انفتاحاً أكبر على كمّ واسع من تجارب ومقارنات يُستَخلص عبرها الكثير من النتائج التي تفسر دوافع وسياقات خلق النصوص ومبررات تشكل اللغة الموسيقية عبر العصور بصيغة أو بأخرى، بتوجه أو بآخر.

سنجد أيضاً أن الهمّ التحليلي الرامي إلى تفكيك رموز العمل الموسيقي لم يعد قابعاً في حدود النص المكتوب فحسب، بل ذهب في منحى سبر لحيوية العلاقة التي تربط بين النص ومبدعه من جهة، بالعازف وبعملية أدائه؛ ومن ثم بالمتلقي(المستمع) وعملية تأويله للنص المؤدى من جهة أخرى، علاقة كشفت عن نقاط تمايز أساسية جديدة بين فن الموسيقا والفنون الأخرى؛ من حيث كيفيات تحقق المعنى. وإن كنا نضيء في دراستنا هذه هذا بشكل خاص على قراءة النص المدون أو النوتة الموسيقية التي تشكل منطلقاً أو خطوة أولية في درب تناول أكثر شمولاً للعمل الموسيقي، فلا بد من الإشارة إلى أننا قد تناولنا في دراسة سابقة الدور الذي يلعبه الأداء بشكل خاص في اكتمال عملية إدراك النص وقراءته [15].

ويمكن القول إن المقاربة التحليلية المعاصرة للنص الموسيقي، تعتمد منهجية تفكيكية تقوم على الملاحظة، استخراج العناصر الأساسية كل على حدة، ليعاد تجميعها ومفصلتها لاحقاً في إطار رؤية شاملة متكاملة. وهذا ما يشير إليه بيير بوليز المؤلف وقائد الأوركسترا الفرنسي في كتابه " تأملات في الموسيقا المعاصرة"، ليوجز هذه المقاربة في نقاط ثلاث رئيسية:

أ- "البدء من ملاحظة دقيقة وصحيحة قدر الإمكان للوقائع الموسيقية المقترحة.

ب- الملاحظة والوصف هما في أفضل الأحوال مجرد عتبة، ومن الضروري بعدئذ إيجاد مخطط، وقانون داخلي للتنظيم، يأخذ بعين الاعتبار هذه الوقائع بأقصى قدر من الاتساق. هذه هي عملية إعادة التركيب: الرجوع إلى الأسباب الرئيسية، تسليط الضوء على كيفيات الاستنتاج وتحديد البنية.

جـ- تفسير قوانين التأليف المستمدة من هذه الوقائع. والمرحلة الأساسية: تفسير أو تأويل هذه البنية (كحالة دلالية)، ومن هنا فقط، سيكون من الممكن ضمان استيعاب العمل وفهمه" [16].

فإن حاولنا استعراض مجموعة وقائع أو عناصر تتدرج في ترتيبها من المؤشرات الخارجية المرتبطة والمحيطة بالعمل وصولاً إلى بنية داخلية، تعكس تصور المؤلف لكيفيات

تحقق عمله، فسنجدها تتوزع في شقين أساسيين:

1 - **شق يتعلق بالشخصية العامة للعمل، ظروف تأليفه وتموضعه في مسار تيار فكري، فلسفي، فني معين:** كعنوان العمل و**تاريخ تأليفه**؛ لما لهما من أهمية في مساعدة القارئ على موضعة النص في حقبة معينة وتصور كيفيات تأليفه وتقنياته تبعاً لانتماءاته الجمالية والفكرية. فإن كان عنوان، مثل " أمسية في غرناطة " للمؤلف الفرنسي كلود ديبوسي سيمهد للقارئ إبحاره في حسية العوالم الإيقاعات الإيبيرية الحارة، فإن تاريخ تأليف العمل في مستهل القرن العشرين عام1903، سيملي حتماً تصور صيغة " حداثية " للتعامل مع المادة الموسيقية، سواء على المستوى اللحني أو المقامي أو الهارموني: صيغة مطبوعة بالمؤثرات الخارج أوروبية، وبتيارات فنية كان من أبرزها مدرستا الرمزية والانطباعية اللتان أثرتا بعمق في التجربة الموسيقية الأوروبية في بدايات القرن الماضي. من جهة أخرى فإن التوقف عند حياة **المؤلف**، تواريخه، أهم الأحداث الفكرية والسياسية التي عاصرها لا بد أن يسهل على القارئ مهمة الإلمام بسياقات وبظروف تأليف النص؛ ما سيلعب دوراً مفصلياً في التنبه إلى خصائص اللغة الموسيقية التي ينتمي إليها وكذلك إلى مسألة الأسلوبية التي تتمايز بها الأعمال الموسيقية من حقبة إلى أخرى ومن مؤلف إلى آخر. فعلى سبيل المثال، لا يمكن أن نتناول بالدراسة سوناتا بيانو لدومينيكو سكارلاتي (1685 – 1757) بصيغة مماثلة لسوناتا لبيتهوفن (1770 – 1827). ففي حقبة الباروك التي عاصرها سكارلاتي، كانت السوناتا قالباً محدثاً ثنائي الأجزاء، ذا بنية ووظيفة مختلفة عن قالب السوناتا التي ترسخ كيانه لاحقاً في العصر الكلاسيكي بعد عبوره بتجربة كل من هايدن وموزارت ليصل ذروة نضجه الفني مع بيتهوفن، فضلاً عن أن آلات المطارق التي كانت في حوزة سكارلاتي وبخاصة آلة البيانو فورتي، لم تكن لتقارن بآلة البيانو التي وصلت إلى درجة لا يستهان بها من التعقيد في نهاية الفترة الكلاسيكية المعاصرة لبيتهوفن. كما أن المؤثرات التي شكلت تجربة سكارلاتي في تنقلاته المستمرة بين بلاطات الملوك في إيطاليا وإسبانيا والبرتغال وفي تمثله العميق للموسيقا الشعبية الفولكلورية، منحت سوناتاته الـ550 طابعاً شديد الخصوصية

تطغى عليه غنائية المناطق المتوسطية وشغفها. في حين أن المناخ الشمالي الذي عرفه بيتهوفن وتأثره العميق بفلسفة عصر التنوير الكلاسيكي طبع أعماله برؤية مختلفة تماماً لمفهوم الغنائية، ومن حيث تقنية العمل على خلق توازنات البنى الداخلية وتشكيل القالب.

2 - **شق يتناول النص، كتكوين، كعناصر بنيوية، كسياقات عمل وصولاً إلى شكل أو قالب جامع**: وهنا سنجد مادة دسمة للدراسة انطلاقاً من تصنيف العمل، سواء كان آلياً بحتاً، غنائياً بحتاً أو جامعاً بين الآلي والغنائي، مروراً بتوجهه دينياً كان أم دنيوياً وبتحديد تشكيلته الموسيقية تبعاً لعدد الآلات المستخدمة ونوعيتها: فقد يكون عملاً لآلة مفردة، لاثنتين، لثلاث أو أربع أو خمس كما في موسيقا الحجرة، أو لمجموعة أكبر كأوركسترا الحجرة، السيمفوني أو الكونشرتو. قد يكون عملاً خاصاً بالوتريات، بآلات النفخ، بآلات الإيقاع أو لكل لما سبق. قد يكون جامعاً بين التشكيلات التقليدية والمؤثرات الإلكترونية أو عملاً إلكترونياً بالمطلق، ولا بد للقارئ أن يأخذ بعين الاعتبار ما تكتنفه خصوصية هذه التصنيفات والتشكيلات من دلالات وتباينات على الصعد التعبيرية والتقنية والجمالية؛ لتوظيفها لاحقاً في إطار رؤية أكثر شمولية وفهم أكثر عمقاً لكينونة العمل ورسالته.

وتبعاً لطبيعة العمل فإما أن يكون مؤلفاً في جزء واحد وإما أن يكون مقسماً إلى أجزاء أو ما يدعى بـ"حركات"، لكل منها سرعة و قالب معين تبرره دواعٍ تعبيرية أو محاولات خلق صيغ توازن بين مجموعات التباينات النفسية الدرامية التي يتضمنها. فالعمل السيمفوني -على سبيل المثال- مكون عادة من أربعة أجزاء أو حركات: حركة أولى سريعة، ثانية بطيئة، ثالثة معتدلة السرعة، ورابعة سريعة، يُستَعرَض كل منها عبر قالب هو انعكاس لرؤية نفسية ودرامية معينة. في إطار الأعمال الضخمة، سيتيح هذا التقسيم تفحص مكونات كل جزء على حدة، بما يطرحه من أفكار وتنوع في مواده اللحنية والإيقاعية، البحث في توزيع الطاقات التعبيرية بين هذه الأجزاء على امتداد العمل، وفي التقاط العناصر التي تشكل صلات وصل عضوية بين هذه الأجزاء.

وإن كان لكل هذه المعطيات التي تم ذكرها أهميتها في تحديد شخصية العمل، وظيفته السردية وما تفرضه التشكيلة الموسيقية على المؤلف من خيارات تقنية وتعبيرية، فإن صلب الدراسة يتعلق بشكل أساسي ببنية النص الداخلية، التي هي بمثابة معمل فكري ضخم لطرق الاشتغال على تخليق المواد الموسيقية وتنسيقها وتنظيمها؛ للوصول إلى صيغة تتمثل في قالب العمل أو شكله النهائي المتحدر من عدد من الاستخدامات النظرية والتقنية، التي يعتمدها المؤلف كتقليد متوارث أو كصيغة مستحدثة يتم توظيفها في تجسيد رؤية فنية خاصة. فما إن نخوض في متن النص حتى تبدأ عملية الملاحظة والتقفي لبعض العناصر التي تدخل في تكوين هذه البنية، والتي يمكن استعراضها بإيجاز على النحو التالي آخذين بعين الاعتبار التباينات التي تفرضها طبيعة النصوص من حيث توجهاتها الأسلوبية ولغاتها الجمالية [17]:

- المنظومة التي يقوم عليها العمل: وهي أساس مهم من أسس قراءة النص وتحليله؛ فالأعمال المبنية على المنظومة المقامية مثلاً، تفرض خطة دراسة تختلف تماماً عن تلك التي تعتمد اللامقامية أو الدوديكافونية أو التسلسلية من حيث سياقات طرح الأفكار وتحديد هوياتها الدرامية، من حيث المعالجة الهارمونية أو تركيز الطاقات التعبيرية المختزنة في الوظائف الهارمونية أو الفواصل اللحنية، انتهاء بشكل القالب النهائي المتحدر من هذه السياقات.
- تقنية الكتابة تبعاً لكيفية معالجة الأصوات التي تتمايز بين كونترابنتية أو هارمونية: وستفضي كل معالجة، بطبيعة الحال، إلى نتائج بنيوية ودرامية متمايزة.
- الثيمة أو الثيمات التي بني عليها النص: أساسية كانت أم ثانوية، تبعاً لتموضعها، تكرارها، دورها السردي وتباين شخصياتها بين لحنية أو إيقاعية. فبعضها ينبع من خلية إيقاعية يتحدر منها العمل برمته كما في السيمفونية الخامسة لبيتهوفن مثلاً، بعضها يتجسد في هيئة فكرة لحنية يبتدئ ويقوم عليها العمل، لتولد منها أو لتحوم حولها أفكار ثانوية أخرى، كما هو الحال في السيمفونية الرابعة ليوهان برامز كمثال آخر، في حين يعبر بعضها الآخر عن العمل كشخصية محورية أو كحالة متكررة

الظهور كـ "Leitmotiv" [18] الذي اعتمده فاغنر في أعماله الأوبرالية.

- التوجه المقامي العام في إطار الأعمال المقامية المنظومة: ففي الأعمال الكلاسيكية وخاصة المبكرة منها، غالباً ما كانت هذه الانتقالات تدور في فلك علاقات القرابة المقامية ولا بد من العودة في نهاية العمل- إلا في بعض الاستثناءات - إلى مقام البدء كتكريس لتقليد جعل من الحفاظ على صيغ التوازن الداخلية سمة أساسية من سمات الفكر الكلاسيكي. بينما عرفت المرحلة الرومانسية تناولاً أكثر جرأة وأكثر انعتاقاً على هذا الصعيد؛ لتعتبر النقلات المقامية المفاجئة وشديدة البعد عن مقام العمل الأساسي واحدة من أهم ميزات اللغة الموسيقية الرومانسية ومن أكثر أدواتها تأثيراً في توسيع المدى التعبيري والإمعان في التطرف الدرامي؛ ما أفضى لاحقاً إلى كسر القوالب الكلاسيكية، وهدم تام للمنظومة المقامية التقليدية. ولسوف ترسم كيفيات الاشتغال على التحولات والتبدلات المقامية في النص، خصائص لغته الهارمونية وتمايز وظائفها.

- طبيعة وتنوع العلاقات القائمة بين الأفكار المكونة للعمل؛ كالتضاد، التماثل، التكامل، التكرار، ومجموع التقنيات المستخدمة لتطوير هذه الأفكار من تفكيك أو تنويع أو تكثيف، وهي تقنيات تختلف من مدرسة أسلوبية إلى أخرى، من حقبة إلى أخرى ومن مؤلف إلى آخر.

- تنوع المعالجة الإيقاعية في ارتباطها بتطوير أو تحوير شخصية الفكرة أو الثيمة الموسيقية وفي رسم خط من خطوط التطور الدرامي البنيوي.

- مفردات التوصيف الديناميكية التي تحدد طابع النص، وترشد القارئ في تتبع الخط السردي العام كالسرعة وتبدلاتها (Tempi)، تنوع الكثافات الصوتية (f, p, mf, ff, ppp). كيفيات أداء الجمل اللحنية وكل ما يمت بصلة لمجموع التفاصيل العامة أو الدقيقة التي يوردها المؤلف في نصه سواء على المستوى التعبيري أو التقني.

- أجزاء البنية التي تتوزع فيما بينها المواد الموسيقية (ثنائية A-B، ثلاثية A-B-A، متعددة A-B-A-C-A-D...) والأدوار المنوطة بكل منها من حيث عرض هذه

المواد، تطويرها، مناطق التوترات، نقاط الذروة، توضع جسور العبور ومواقع الانحلالات. وقد تمدنا خطة العمل على قالب السوناتا الكلاسيكي الثلاثي الأجزاء، بتصور عام عن كيفية العمل على تنظيم المواد الأساسية وتوزيعها في إطار بنية ما.

قالب السوناتا

Sonata Form

Introduction المقدمة (اختياري)				
A	Exposition العرض	THEME1 PRINCIPALTONALITY اللحن الأول/ سلم أساسي	BRIDGE جسر	THEME2 IV /V TONALITY DEGREE OR RELATIVE TONALITY اللحن الثاني/ الدرجة الرابعة أو الخامسة أو السلم القريب
B	Developpment التفاعل	VARIATIONS، TRANSFORMATION THEME 1AND 2 MODULATIONS، استخدام عناصر من اللحن الأول والثاني، تطوير، تكثيف، تنويع العناصر، انتقالات مقامية كثيرة وبعيدة ...		
A	Re-exposition إعادة العرض	THEME 1 PRINCIPAL TONALITY اللحن الأول / غالباً سلم أساسي	BRIDGE جسر	THEME2 PRINCIPAL TONALITY اللحن الثاني/ سلم أساسي
Coda الخاتمة (اختياري)				

● الخاتمة في علاقتها مع المحتوى السردي ومجموعة الخيارات التي قد يتمخض عنها العمل في نزوعه نحو الضوء أو العتمة، نحو نهاية استنتاجية أو أخرى مفتوحة على احتمالات عدة.

إن لاستعراض بعض الوقائع المبدئية التي ستتفرع عنها حتماً وقائع وجزئيات أخرى ستعترض الدارس في قراءته للنص، مهمة تمكينه من الإحاطة بصورة مبدئية بهويات

النصوص المدروسة وببعض من خصائص لغتها الموسيقية. وسيملي عليه تنوع شخصيات هذه النصوص وتباين انتماءاتها الأسلوبية تحديد أولويات رؤيته التحليلية؛ كأن ينطلق من تتبع الخطة المقامية مثلاً، أو من علاقات الفواصل اللحنية Intervals كمثال آخر، أو أن يعتمد نهجه على معطيات البنى المشكلة للقوالب، سواء الكلاسيكية منها أو تلك الحداثية الأكثر سيولة وذات القوالب المفتوحة Open Forms، أو على تقفي خطوط القوة التي يترجمها تبدل المعطيات الإيقاعية، اللحنية، الهارمونية أو الديناميكية... وفي كل الحالات يبقى بناء مقاربة موضوعية "علمية" هو مسعى القارئ الجدي بالدرجة الأولى: مقاربة ستفضي لاحقاً بعد إنضاجها وتمثلها العميقين للتوصل إلى رؤية أكثر انعتاقاً من الاعتبارات المدرسية وأعمق تأصلاً في تقييم هذا النص.

خاتمة

إن تناول العناصر الموضوعية التي يقوم عليها النص الموسيقي بالتحليل، ما هو في حقيقة الأمر، إلا محاولة لمنح القارئ مفاتيح تمكنه من فك بعض من رموزه وإدراك بعض من ديناميكيات تشكيل مواده الموسيقية.

لكن دعونا نتفق على أن التناول "المدرسي" للنص لا يعني بالضرورة إلماماً حقيقياً ولا يمكن أن يفضي وحده إلى قراءة نقدية شاملة. إن الإدراك العميق لقيمة فنية حقة، يتأتى في مرحلة إنضاج لاحقة لهذا التناول، ويتكرس عبر محاولات تحليلية عدة تشرع فضاءات التساؤل حول خصوصية النص، تفرد لغته، درجة حداثته أو تقليديته، كفاءة مؤلفه في الاشتغال على توليفة مواده، دور هذا النص المفصلي أو الهامشي في تاريخ الموسيقا وعمق دلالاته نسبة إلى توجه أو قضية أو منحى. وستكشف لنا قراءات كثيرة لأعمال موسيقية عبرت تاريخ الموسيقا الكلاسيكية الغربية عن التفاوت الكبير بين أعمال مازالت تعتبر اليوم، على الرغم من قدمها، كمنعطفات ثورية، أو كمراجع ونقاط ارتكاز أسلوبية وجمالية، وأخرى بقيت كتجارب غير مكتملة النضج، هامشية، أو غير مؤثرة في مسيرة تطور الفكر الموسيقي عبر الزمن.

إن المساءلة الدائمة للنص الموسيقي هو ما يمد قراءته بوهجها وبتطلعها نحو سبر أكثر

عمقاً لفضاءات اللغة الموسيقية. هذه المساءلة هي ما يدفع القارئ في شغف تجاوز الحرفي إلى المؤول والعبور من الظاهر إلى الباطن؛ لتبدو المادة الموسيقية المدونة، مادة لا محدودة الأوجه، دائمة التجدد والانفتاح على تنوع الرؤى، بانتظار تحولها الشرنقي عبر الأداء، إلى حالة عميقة التأثير، كفيلة بأن تحلق بالمتلقي إلى عوالم التأويل والسبر والمتخيل.

الهوامش والمراجع

(1) المقصود هنا الموسيقا الصرفة غير المرتبطة بنص شعري مرافق لها

(2) De Lara, Philippe: " Notes sur la signification musicale",Raisons politiques, Presses de sciences po: n°14, 2004, P.79

(3) كوبلاند، آرون: **ما الذي نستمع إليه في الموسيقا**، ترجمة: محمد حنانا، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، 2009، ص: 17–23

(4) Harnoncourt, Nikolaus: Le discours musical,trad. de l'all. Par: Dennis Collins, Paris: Gallimard, 1984, p. 11.

(5) لا بد أن تقنيات التسجيل قد تغلبت على معضلة حفظ الصوت في حيز وزمان معينين، لكننا نتناول هنا الحالة الصوتية من منطلق إشكالياتها الأصيلة

(6) https://www.musicologie.org/sites/l.html

(7) آلات الكلافيير: هي آلات المفاتيح ومنها الأورغن، الكلافيسان، الكلافيكورد، البيانو فورتي، وآخرها وأكثرها تعقيداً وتطوراً هي آلة البيانو

(8) Boucourechliev, André: Le l angage musical, Paris: Fayard, 1993, p.7-8

(9) De Lara, Philippe: " Notes sur la signification musicale", p.77

(10) Ulrich, Michels: Guide illustré de la musique, traduction française: Jean Gribensky et Gilles Léothaud,Tome I, Paris: Arthème Fayard, 1988, p.165.

(11) Coomaraswamy, Ananda: "Indian Music", The Musical Quarterly, NY: Bard College, Volume III, Issue2, April 1917, P.163.

(12) https://www.francemusique.fr/culture-musicale/que-sait-de-la-place-de-la-musique-dans-l-antiquite-38079

(13) فارمر، هنري جورج: **حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقي العربي**، ترجمة: د. عبدالله مختار السباعي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، 2015 ص: 59 – 137.

(14) في بحثه الصادر عام 1912و المعنون "الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقا"، يتطرق ماكس فيبر بإسهاب لعملية التدوين ودورها المفصلي في تشكل اللغة الموسيقية في الغرب، فيقول: ولو سأل المرء

عن الشروط النوعية للتطور الموسيقي في بلاد الغرب، لكان الجواب يرتبط بأشياء كثيرة، أهمها اختراع كتابة النوتة الحديثة لدينا. إن كتابة النوتة بطريقتنا إنما هي بالنسبة إلى وجود مثل هذه الموسيقا، كما هي بحوزتنا، ذات أهمية أساسية تماماً مثل طريقة كتابة الكلام بالنسبة إلى إقامة البنية الفنية اللغوية [. . .] إن عملاً موسيقياً معقداً بشكل ما، إضافة إلى أنه حديث، لسنا قادرين على إنتاجه دونما وسائل التدوين الموسيقي لدينا، حتى ولا نستطيع إعادة إنتاجه ولا تقديمه إلى الأجيال القادمة: وهو لا يمكن أن يوجد دونما هذا التدوين لا في المكان ولا في الزمان، فضلاً عن أنه لن يكون بمثابة ملكية داخلية لمبدعه. انظر: فيبر، ماكس: **الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقا**، ترجمة: حسن صقر، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2013، ص 398.

(15) في كتابه (العمل المفتوح)، يتطرق الكاتب أومبيرتو ايكو إلى ماهية العمل الفني، فيقول: "إن كل عمل فني حتى لو كان ظاهرياً أو باطنياً هو ثمرة ضرورة تفرضها مرحلة ما، إلا أنه يبقي مفتوحاً على مجموعة من القراءات الممكنة واللامتناهية. كل واحدة من هذه القراءات تحيي العمل بمنظور. وذائقة وأداء مختلفين" . "ويقول أيضاً: "العمل الفني هو شكل، حركة وصلت الى نتيجتها، هو حالة لا منتهية موجودة في إطار منته. كلتاهما تنحدر، من نتيجتها أنها لا تعتبر كانغلاق على حقيقة استاتيكية ساكنة، إنما هي انفتاح على حالات لا نهائية مجتمعة في شكل" . ينطبق طرح إيكو بكل تأكيد على العمل الموسيقي؛ فهو عمل حامل لأوجه عدة، مشرع على كمٍّ لا متناه من احتمالات القراءة والتلقي، وسيكون من العبث بمكان الإقرار أو البت بحقيقة واحدة مطلقة لمضمونه. لذا نستطيع القول: إن العمل الموسيقي قابل للتفسير بصور مختلفة، وإن كان المؤلف قد أنتج شكلاً (قد يبدو نهائياً) لفكرته، فإن مضمون عمله مُرتَهن بما يود المؤدي التعبير عنه من خلال فهمه للعمل، ومرتبط بما يفهمه المتلقي أيضاً. ونعود هنا لنؤكد تعقيد طبيعة عملية الأداء الموسيقي، فالعمل، الموسيقي يتحرر من سطوة مؤلفه في اللحظة التي يتدخل فيها المؤدي برؤيته الخاصة إلى العمل، لتختلف تفاصيل الأداء بين مؤد وآخر على الرغم من تقارب رؤاهم الفنية و الفكرية. إن تنوع العازفين، تنوع آلاتهم، تنوع شعورهم بالسرعة والنبض والإيقاع الداخلي، تنوع شخصياتهم الموسيقية. وانتماءاتهم التاريخية والعرقية والثقافية، يلعب دوراً كبيراً في خلق تنويعات لا متناهية إلى العمل ذاته. بل إن اختلاف المتلقين وتباين تفاعلاتهم مع الصوت كمادة، ومع المضمون الفكري والروحي للعمل، يجعل من الاستحالة أن يتجلى العمل الموسيقي بصورتين متطابقتين. كما أن لاختلاف الأزمنة التي ينتمي إليها كل من المؤدي و المتلقي دوراً في الصياغة التأويلية للعمل. فموسيقيُّ، القرن العشرين لا ينظر للعمل المكتوب في مرحلة الباروك كما كان يفعل موسيقيّ المرحلة الكلاسيكية أو المرحلة الرومانسية، ولا بد أن التأثيرات الفكرية والروحية المهيمنة في كل عصر تلعب دوراً حيوياً وأساسياً في رؤية العمل وقراءته. لذا تبدو نظرية العمل المفتوح التي طرحها إيكو محققة تماماً في مجال الأداء الموسيقي. انظر: سليمان، سماء: "الأداء الموسيقي بين الذاتي والموضوعي" ، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، مجلس النشر العلمي بالكويت، عدد: 148، خريف 2019، ص30 - 31.

(16) .Boulez, Pierre, Penser la musique d'aujourd'hui, Paris:Gallimard, 1963, p.11-33

(17) تتميز كل مرحلة من مراحل الموسيقا الغربية الكلاسيكية، التي تمثل تياراً فكرياً وفنياً معيناً، بخصائص أسلوبية وتقنية تفرض على القارئ أو الدارس توجهاً معيناً في كيفيات التحليل والتناول. فلا يمكن أن تتم دراسة عمل معاصر بالكيفية نفسها لعمل آخر رومانسي، فلكل منهما مقومات وإشكاليات ترتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة الموسيقية المحكية في كل عصر وبالدور المنوط بالعمل الموسيقي. وإن كانت أسس بناء هذه الأعمال على اختلاف انتماءاتها، تشكل قواسم مشتركة تستند إليها العملية التحليلية، فإن التوقف عند الفروقات العميقة في طرق المعالجة والتناول يبدو عنصراً حيوياً لنجاح هذه العملية ولضمان موضوعيتها المنهجية.

(18) مصطلح أطلقه ريتشارد فاغنر على موضوع موسيقي أو شذرة لحنية أو هارمونية وظفها المؤلف في أوبراته لتوصيف شخصيات أو مواقف درامية، مهمتها توجيه الفعل الدرامي والتطور الموسيقي أو التعقيب على حدث أو موقف.

المراجع بالحروف اللاتينية

References in Roman Scripts

(1) kwblānd, ʾārwn: mā ālḏy nstmʿ ālyh fy ālmwsyqā, trğm: mḥmd ḥnānā, dmšq: dār ālmdā llṯqāf wālnšr, 2009, ṣ: 17-23

(2) fārmr, hnry ğwrğ: ḥqāʾq tāryḫy ʿn āltāṯyr ālmwsyqy ālʿrby, trğm: d.ʿbdāllh mḫtār ālsbāʿy, byrwt, ālmwss ālʿrby lldrāsāt w ālnšr, 2015, ṣ:59-137

(3) fybr, māks: ālāss ālʿqlāny wālswsywlwğy llmwsyqā, trğm: ḥsn ṣqr, byrwt: ālmnẓm ālʿrby lltrğm, 2013, ṣ: 398

(4) slymān, smāʾ: "ālādāʾ ālmwsyqy byn ālḏāty wālmwḍwʿy", ālmğl ālʿrby llʿlwm ālānsāny, mğls ālnšr ālʿlmy bālkwyt, ʿdd: 148, ḫryf 2019, ṣ:11-33

المجلة العربية للعلوم الإنسانية

فصلية علمية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

- بحوث باللغة العربية
- بحوث باللغة الإنجليزية
- بحوث باللغة الفرنسية
- مناقشات وندوات
- عروض الكتب الجديدة

مجلس النشر العلمي

رئيس التحرير

أ.د / عبد الهادي ناصر العجمي

ص.ب: 26585 الصفاة 13126 الكويت- هاتف: 24817689(965)- 24815453(965) فاكس: 24812514 (965)

P.O. Box 26585 Safat,13126 Kuwait - Tel.:(965) 24817689 - (965) 24815453 - Fax: (965) 24812514

Email: ajh@ku.edu.kw - http:// www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/ajh