

**الأداء الموسيقي**

**Musical performance**

**أ. المصطفى عبدون**

**كلية الآداب والعلوم الإنسانية**

**جامعة ابن طفيل**

**القنيطرة المغرب**

**abidoune62@yahoo.fr**



## الأداء الموسيقي

أ. المصطفى عبدون

### الملخص:

تثير الموسيقى بحدّة كبيرة وبضرورة ملحّة السّؤال التالي: بأيّ معنى وإلى أيّ درجة يشكّل الأداء الموسيقيّ المقوّم الأساسيّ للعمل الموسيقيّ؟ ممّا لا شكّ فيه، فإنّ هذا السّؤال قد يضعنا أمام عدّة مشاكل، ذلك لأنّ الأداء يعدّ لانهائيّاً. على الرّغم من أنّ الكتابة الموسيقيّة قريبة من الكتابة اللّغوية الأبجديّة، فإنّها تجعل من الممكن خلق تركيبة غير دقيقة وأكثر غموضاً تجبر القارئ على العديد من الخيارات الحاسمة التي يلعب فيها المؤدّي دوراً فرديّاً وجسديّاً، حيث يتجاوز حفظ النّصّ الموسيقيّ بتحويله وترجمته في لحظات إلى العالم الصوتي. إنّ إعطاء معنى للعمل الموسيقيّ هو البحث عن قصد الملحن في ضوء تجربته الخاصّة على المستوى الإنساني والعاطفي وكذلك الموسيقي والتقني والجسدي. إنّ إدراج القصدية هو نموذج فلسفي يسمح لنا بالتغلّب على الانقسام الواضح بين النّصّ الموسيقي الأصلي والأداء، ومقاصد الملحن وحساسيّة المؤدّي، الذي يقوم بتحديث العمل الموسيقي الذي يؤدّيه لأنّه "شيء مقصود". أحد الأسئلة الحاسمة في السّيميولوجيا الموسيقيّة هو مسألة الاعتماد على المعنى في الأداء. هل تستطيع الموسيقى الاستغناء عن الوسيط الذي هو المؤدّي؟ هل الموسيقى هي نفسها أم أنّ المؤدّي هو الذي ينقل الرّسالة؟ لا نستطيع الإجابة على وجه اليقين، ولكن على أيّ حال، فإنّ المؤدّي يسهّل توصيل المعنى ويجعله ممكناً.

كلمات مفاتيح: الأداء الموسيقي، المدوّنة الموسيقية، المؤدّي، القصدية، المعنى.

**Abstract:**

Music poses with great intensity and urgency the following question: In what sense and to what extent does musical interpretation constitute the basic component of a musical work? Undoubtedly, this question can cause us several problems, since the performance is infinite. Although the musical writing is close to the linguistic writing of the alphabet, it makes it possible to create an imprecise and more ambiguous composition which forces the reader to make many critical choices in which the performer plays an individual and physical role. By memorizing the text, the interpreter transforms it and translates it in a few moments into the world of sound. To give meaning to a musical work is to seek the intention of the composer in the light of his own experience, both human and emotional and musical, technical and physical. Taking intentionality into account is a philosophical paradigm that makes it possible to overcome the apparent dichotomy between the original musical text and the interpretation, the intention of the composer and the sensitivity of the interpreter, which modernizes the musical work that he interprets, It is 'an intentional thing'. ". One of the critical questions of musical semiology is the question of the dependence on meaning in interpretation. Can music do without the medium that is the performer? Is music the same it is the interpreter who conveys the message? We cannot answer with certainty, but in all cases, the interpreter facilitates the communication of meaning and makes it possible.

**Keywords:** Musical performance, musical notation, performer, intentionality, meaning.

## 1- المقدمة:

تثير الموسيقى بحدة كبيرة وبضرورة ملحّة السؤال التالي: بأيّ معنى وإلى أيّ درجة يشكّل الأداء الموسيقي المقوم الأساسي للعمل الموسيقي؟ ممّا لا شكّ فيه، فإنّ هذا السؤال قد يضعنا أمام عدّة مشاكل تثير مفارقات وتناقضات، ذلك لأنّ أداء العمل الموسيقي يعدّ لانهائياً. وبهذا المعنى ستكون الموسيقى حينها حقاً، وبكل معنى للكلمة، فناً للزّمان. ومن هنا "يعتبر الفنّ الموسيقي من أكثر من الفنون تعقيداً خاصّة فيما يتعلّق بمسألة الأداء والتي يمكن أن توضع في أعلى نقطة من الصعوبة، ذلك لأنّها قد تُربك وتشبك المعاني الثلاثة التي نمنحها بشكل عامّ للأداء أي الترجمة، والتنفيذ، والتعبير أو إعادة تشكيل المعنى". إنّ الأداء الموسيقي هو تعبير غامض يمكن أن يجسّد الإنتاج الصوتي المحدّد في المدوّنة الموسيقية، ولكن يمكن أيضاً أن يحدّد المعنى من خلال المدوّنة الموسيقية، وبشكل مستقلّ عن أي إنتاج صوتي. "في الحالة الأولى، تؤكد كلمة أداء على التنشيط الدّاتي لسلسلة من التّعليمات التي وضعها الملحن وفي الحالة الثانية تعتبر المدونة الموسيقية نصّاً يمكن إخضاعه لتحليلات من النوع الأدائي".

نشير إلى أنّه قد قيل الكثير حول ما إذا كان يمكن منح المؤدّي صفة الفنّان أو المبدع أم لا. لمعالجة موضوع الأداء الموسيقي وبشكل صحيح، فمن الضروريّ وضع هذا النقاش جانبا لصالح سؤال أكثر أهمية وهو معرفة سبب ظهور مشكلة الأداء في الموسيقى. إنّ النقطة الحاسمة ليست في شخصيّة المؤدي بل في صفحة الموسيقى المكتوبة. في هذا الصدد، يقترح تعريف الأداء الدّي قدمه "مارك فيجنال" مفهومين متعارضين: قد يكون الأداء إمّا تأليفاً فردياً يُضاف إلى العمل الموسيقي أو تفعيل ونشر المقاصد الخفية أو الضمنيّة للمؤلف.

إنّ ظاهرة التّدوين ليست خاصّة بالموسيقى، فهي تميّز جميع الفنون وأشكال التعبير التي لها بعد زمني بشكل أساسي أو بعبارة أخرى التي تتكشف بمرور الوقت. عندما نريد أن نتجنّب تكليف الذاكرة استحضار عمل موسيقي ما، يتم حماية هذا العمل بين القراءة والتنفيذ، بابتكار نظام أكثر أو أقلّ رمزية ممّا يضمن له البقاء بمرور الوقت. كانت هناك العديد من المناقشات حول كفاية أو عدم كفاية النّوتة الموسيقية وحول تحسّنها بمرور الوقت ولكن قبل معالجة هذه المشكلة المركزيّة، فمن الضّروري توضيح هذه النقطة الأولى. إذا اعترفنا بأنّ الكتابة الموسيقية لا تزال غير مكتملة حتّى اليوم، وبالتالي تترك دائماً هامشاً من عدم التّحديد للشخص الدّي يتعيّن عليه ترجمتها مرة أخرى إلى أصوات، فهل يمكننا أن نتخيّل أنّها تعرف تحسّناً إضافياً لم يعد يترك للمؤدّي أدنى شكّ وبالتالي لا مزيد من هامش الحرّيّة؟

## 2- ترجمة المدوّنة الموسيقية:

الموسيقى هي فنّ الأداء يتمّ تدوينها وكتابتها وبالتالي يجب على الموسيقي ترجمتها أي تحويلها إلى كيانات مرئية ومكانية تتسم بالوضوح المنطقي للعلامات أو العبارات والتعبير عليها بالصوتية في زمنيّة واستمرارية حيويّة تميّز بالظهور والاختفاء، والتنفيذ بالأصوات وارتفاعاتهم وكذلك بإيقاعاتهم المسموعة، باختصار إنطاق المقطع الذي ينتجه الموسيقار بآلته أو بصوته. لجعل المقطع الموسيقي مسموعاً يجب على المؤدي

أولاً قراءة المدونة الموسيقية التي كتبها الموسيقي، وهي عملية صعبة لأنها تفترض تعلّم الكتابة الموسيقية التي تختلف عن الكتابة اللغوية، فحقيقة التدوين الموسيقي أكثر صعوبة على اعتبار أنه تقريبي يعطي صورة تقريبية جداً للواقع الزمني للموسيقى. "فالرسم البياني المكاني الزمني للموسيقى التي تقدّمه المدونات الموسيقية يتمّ تصحيحه أو تغييره باستمرار من خلال تعبيرات مثل الإبطاء، والتسريع، والضغط، والإبراز إلخ. وبعبارة أخرى، لا يمكن قياس الوقت الذي يتكشف فيه العمل الموسيقي باستخدام وحدة القياس".

على الرغم من أنّ الكتابة الموسيقية قريبة من الكتابة اللغوية الأبجدية بسبب قابليتها للتفكيك إلى عناصر أولية (علامات موسيقية تشبه الحروف)، فإنّ الكتابة الموسيقية تجعل من الممكن خلق تركيبية غير دقيقة وأكثر غموضاً، تجبر القارئ على العديد من الخيارات الحاسمة فيما يتعلق بالسرعة، والاتصالات، والجرس، الديناميكية وما إلى ذلك. فهي بذلك تفترض مجهوداً فكرياً كبيراً لا يحتاج قارئ النصّ اللغوي إليه، لأنّ فك رموزها يبقى تلقائياً أو بغير وعي، وأنّ الأبجدية تمنحه أداة تامة للتعرف الفوري على الأصوات بأعداد محدودة موجودة بالفعل في ذهنه. يرى قارئ المدونة الموسيقية أنّ عقله مأسوراً بقوة خارجية للعلامات الموسيقية يتطلب قراءتها عملاً إضافياً أكثر من مجرد معرفة الأبجدية وكذلك "ارتباط الأصوات المناسبة بعلامات مرئية للمدونة الموسيقية"، والتعامل أيضاً مع كتابة أصوات جديدة أو بنيات صوتية غير مسبوقة أو عمليات صوتية جديدة تنتجها آلات أو آلات لم تكن موجودة من قبل. فالموسيقى "هو بالضرورة متخصص في القراءة، قارئ أو خبير محترف يواجه درجات متزايدة التعقيد، جلبتها الموسيقى المعاصرة إلى أعلى نقطة من الفنية أو الصقل".

يواجه المؤدّي صعوبة متزايدة في البناء الموسيقي والفكر الموسيقي الكامن وراءه، وهي صعوبة يدركها المستمع العاديّ أيضاً منذ اللحظة الأولى. يتطلب هذا التعقيد المتزايد اختراعات تدوينية تجهد الموسيقي وتطلب من المستمع أحياناً، تعليماً صعباً. يتمثل عمل الموسيقي الآليّ في تقديم نصّ إلى الأفراد الذين لا يستطيعون الوصول إليه بأنفسهم، فهو الوسيط الأساسي الذي نحتاجه كلّما أردنا سماع الموسيقى، لذلك فإنّ المؤدّي في المعنى الأوّليّ هو "الذي يشرح للأشخاص الذين يتحدثون لغات مختلفة، ماذا يقولون لبعضهم البعض أو الشخص الذي يتحدث بدلا من الآخر ليعبر عن نواياه". لذلك فإنّ دور المؤدّي بهذا المعنى الأوّليّ سيكون مضاعفاً، مترجماً من لغة إلى أخرى، من ناحية، ووسيطاً بين مبدع الموسيقى ومستمعيه، من ناحية أخرى.

إنّ الموسيقى ليست قابلة للتفكيك بشكل كامل إلى عناصر أساسية، يتعيّن فقط دمجها وإعادة تجميعها، لأنّ الأداء الموسيقي، ليس قراءة النوتات الموسيقية وفقاً لإيقاع منتظم يمكن للآلة إعادة إنتاجه، ولا يمكن كذلك للمدونة الموسيقية التحكم في الأداء أو وصفه تماماً، وبالتالي فإنّ الترجمة الموسيقية من خلال المدونة يشبه ترجمة اللغة الطبيعية إلى لغة أخرى، إيّ إتّها خيانة. إنّ الامتثال للنصّ الحرّفي للمدونة الموسيقية ليس دقيقاً أبداً، لا مفرّ من أنّها تترك مساحات ذاتية للأداء أكثر أو أقلّ بمجرد أن نعلم أنّ العازف يحتاج إلى تليين الإطار الجامد للتتابع المنتظم للعلامات في جمل موسيقية مع روابطها. يعرف المؤلف مسبقاً أن تدوينه وحده غير كافٍ لتحديد أداء مقطوعة لأنّ "المدونة الموسيقية تترك العديد من الميزات غير المحددة

لأداء غير محدد"، وبالتالي تسمح بتغيرات كبيرة. "يعترف الملحن أن ترجمة مدونته بواسطة العازف غير محددة إلى حد ما، ولكنها حاسمة في التأثير الجمالي النهائي والتقدير وأداء الموسيقى الذي يعزف المعزوفة بحيوية أو روحية أو عاطفية، وهذه كلها تعبيرات تهرب من الترميز الترويجي والموسيقى حصرياً".

تحدّد هذه التعبيرات نفسياً، وتيرة المقطوعة الموسيقية مع ترك نوع من الغموض يسمح بتحريك الموسيقى وتغييرها وفقاً للوقت والحالة المزاجية وموقعها في الحفلة الموسيقية، خاصة الخيارات الأسلوبية والتأويلية للعازف. إن المدونة الموسيقية غير "شفافة تماماً" إلى حد كبير بالنسبة لمعظم عشاق الموسيقى وكذلك بالنسبة للموسيقى نفسه. يشير نيكولاس هارنونكورت Nikolaus Harnoncourt، أحد رواد إعادة اكتشاف الموسيقى الباروكية وإعادة أداءها بوضوح إلى هذه الفكرة، بالإضافة إلى صعوبة الانتقال من تقييم التنفيذ: "نحن ندرك باستمرار حدود جهود الملحن لتحديد أفكاره ونقلها إلى معاصريه وإلى الأجيال القادمة وبالتالي، يعدّ التدوين نظاماً معقداً للغاية. أي شخص حاول على الإطلاق ترجمة فكرة موسيقية أو بنية إيقاعية إلى علامات، يعرف أنّها سهلة نسبياً، ولكن إذا طلبنا من موسيقي أن يعزف ما يكتب، نلاحظ أنّه لا يعزف على الإطلاق ما كنّا نعتقدّه".

إذا كانت المدونة الموسيقية نوعاً من الرسم، وهي بالضرورة غير مكتملة وبمبسطة، "مثقبة بثغرات" كما يقول André Boucourechliev أندريه بوكوريشليف، فإن العمل الموسيقي الذي تمّ أداءه، من جانبه، هو كيان معقد يحاكي هذا الرسم، ولكن يفيض ويتجاوزه باستمرار. يحدّد أندريه بوكوريشليف أنّ هذا الفائض يزداد كلما كانت الموسيقى أقلّ من حيث تعدد الأصوات وأكثر لحنية. "ففي التعدد الصوتي، يبدو أنّ النصّ الموسيقي يقول كلّ شيء، حيث أنّ البنيات لا تعرف تقلبات، يكون النصّ هنا مؤكداً، قابلاً للقراءة مثل كتاب، فيتمّ اختزال الموسيقى في أصوات مصاحبة للصوت المميز".

وهكذا يبدو أنّ تاريخ الموسيقى الغربية من ناحية، وتاريخ المعنى الذي تعطيه ثقافتها لطبيعة ووظيفة الموسيقى من ناحية أخرى، ينتقل من استخدام الترميز الذي هو العمل الموسيقي والتأليف نفسه، الذي تمّ تدوينه لاستخدام آخر. أصبح العازف بالضرورة هو المؤدّي والمترجم للمدونة الموسيقية مقابل الملحن ومقابل المستمع. إنّ العمل الموسيقي المدوّن هو مفتوح بشكل عميق وغير محدد لأنّه ليس مطلقاً تماماً، لا في التمثيل العقلي للمؤلف ولا في مدونته التي ستبقى لغة ميتة فقط إذا لم يتمّ أداءها، واستخدامها لأكثر من احتمال. لذا فإنّ التأليف الموسيقي عمل أو مشروع متجدّد باستمرار.

الموسيقى هي فنّ ثنائي الأشواط كما يكتب هنري غويير، وقت الكتابة ووقت الأداء (الحفل والتسجيل وما إلى ذلك)، إنهما مفصولين مفاهيمياً. على عكس الرسام، على سبيل المثال، الذي يعطي كياناً فريداً ونهائياً لعمله، يترك الملحن سجلاً مكتوباً لموسيقاه التي تتطلب تدخل شخص ثالث كوسيط: المؤدّي. يرى "برنارد سيف" أنّه "مثل أي وسيط، يمكن دفن الأداء في وظيفته الوسيطة". تستنكر "كاترين كينزلى" عمل المؤدّي الملهم الذي لا يظهر سوى نفسه ويتظاهر بأنّ العمل الذي يؤديه عادي. لقد اغتصب العمل واختطفه إيماناً منه بأنّه يخدمه، بذلك، فإنّه يرتكب عملاً خاطئاً لأنّه يمنع، بامتعاضه المتفرّج من التفكير والوصول إلى ما لم يسمع في العمل". افتتحت بريجيت بوئينون-دوماس، عازفة البيانو والمدرّسة، فصلها عن الأداء بالجمل

التألية: "يفسر الأداء لعبة ما، فهو يضيف طابعا شخصيًا عليها، ويميزها، في الوقت الذي يحترم فيه النص. وفي هذا تناقض بين الحرية والقيود، هنا تكمن الصعوبة التي يواجهها المؤدي". إذا كان التناقض بين الحرية والقيود يحمي صعوبة الأداء الموسيقي، فإنه يكشف أيضًا عن أهميته وجماله وقيمه التعليمية.

في الواقع، يؤدي اللقاء بين النص الموسيقي والفنان إلى واقع حساس وجسدي يتجاوز مجموع الأجزاء ولا يمكن اختزاله إلى علاقة ثنائية متضاربة. تتحدث "سارة لا فود"، عازفة البيانو عن إعطاء "لحمنا ودمنا مع نصيبنا من الذاتية وتجربتنا كمؤدية". وبالتالي، فإن السؤال هنا يتعلق بالموارد العاطفية، ولكن أيضًا بالموارد المادية، أي التجسيد التام لعمل المؤدي. أما جان سليم، عازف الكمان، فهو يتحدث عن "الموضوعية الخصبية"، التي تسمح له بالكشف عن الجوانب المختلفة للعمل الموسيقي. دون إنكار "السياق" التي يطبعها، يجد الموسيقي في هذا التناقض التغلب على التناقضات الظاهرة بين احترام النص الأصلي والأداء. يؤكد مارك مايلون، الباريتون، على الجانب الحرفي لمهنة المؤدي الشفهي من خلال استحضار النضج الفني والعاطفي والجسدي للموسيقيين من خلال صورة "العمل الجاري". يبدو هذا التصور لمهنة الفنان ثريًا بشكل خاص في الأمور التربوية، فهو تجسيد كامل وعاطفي وجسدي مع احترام الماضي ونقل الثقافة للتعبير الفني عن الحاضر والقادم في تطور مستمر.

يعتبر هوجز لوكير "أن الحديث عن الأداء والأسلوب ليس قانونًا أبدًا، وغالبًا ما يكون مصحوبًا بحكم قاطع". إذا كان ثابتًا بلا هوادة، فالأسلوب ليس احترامًا للنص ولكنه يشبه إلى حد كبير معيارًا خارجيًا وهو تقليد للتنفيذ، لا علاقة له بخطة القصد في العمل الموسيقي، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن يوجه المؤدي لأنه يقدمه وفي التأليف، من الصعب منحه أي قيمة تعليمية على الإطلاق. من ناحية أخرى، إذا كان الأسلوب هو الدراسة والتحليل والتأطير التاريخي للعمل الموسيقي، فيمكن أن يساعد المؤدي في شق طريقه نحو عدد لا حصر له من الاحتمالات الأدائية المتاحة له. "إذا كان العمل التمهيدي للتحليل البنيوي والموضوعاتي المرتبط بالبحث التاريخي والأسلوبي على رأس أي أداء جيد، فيمكن أن يصبح عقيمًا بسهولة إذا لم يتم إنشاء عمل للتواصل وتقاسم الموارد العاطفية داخل المجموعة". إن مفهوم الأسلوب ضروري لفهم جيد لتاريخ الموسيقى، فهو يمنح لكل فنان فرصة تشكيل معايير من تاريخ الموسيقى والأداء، من أجل ملاءمتها وربطها بتجربته الحسية كموسيقي، إلا أنه يمكن التخلص منها كما يشاء.

تتحرر شهادة الموسيقيين المسجلة أعلاه من إبداع الفنانين، مما يجعلهم أكثر حرية للتجسيد العاطفي والجسدي، بعد أن تم تحريرهم من أي مفهوم ضيق للأسلوب الموسيقي، ومع ذلك فهم يعطون قيمة كبيرة لاحترام النص ونوايا ومقاصد الملحن. توضح رؤيتهم لمهنة الفنان أن "العمل الأدائي والموسيقى لامتناه، فهو ليس فقط حالة للعمل الموسيقي، وإنما هو العمل المتصور كعملية أو كتمرير. ستكون الموسيقى حينها حقًا وبكل معنى الكلمة فنانًا للعصر". بالإضافة إلى ذلك، فإن الأداء هو كل من التعليم الفني والتعليم العام. وفقا لـ "جويل كولير"، فإن الأداء "يخلق العلاقة الإنسانية، ليس في نسيان الذات ولكن في محاولة لفهم الآخر، وبهذا المعنى فإن العمل المجسد هو نشاط روحي".

### 3- الأداء وتأسيس وتحديد المعنى:

كما يبدو من خلال الملاحظات السابقة، فإنّ الموسيقى هي "فنّ من مرحلتين" كما يقول هنري غوهير: "وقت الكتابة أو التفصيل ووقت التنفيذ". يتمّ فصل هاتين المرتين من الناحية المفاهيمية حتى وإن كان وقت الكتابة، يدمج متطلبات التنفيذ التي تقوم بدورها على قراءة المدونة الموسيقية. إذا كانت اللوحة التشكيلية تعطي عملاً أي "جسمًا فريدًا ونهائيًا"، فإنّ الموسيقى تمنح أجساماً متعدّدة ومؤقتة. يطالب الموسيقي من المؤلف والمدون الموسيقي بما يسمّيه إتيان سوريو "بالمكمل للإبداع الذي ينتهي إلى عالم العازف". هذا الأخير ليس القارئ المؤدي فقط، بل هو المؤدي الذي يلعب دورًا فرديًا وجسديًا، والذي لا يكون له وجود ملموس، إلا إذا تمّ تمثيله كأنه عمل مسرحي. ومع ذلك، فإنّ الفرق مع المسرح واضح، لأنّه في الفنّ المسرحي يكون النصّ الذي يؤديه الممثل، موجوداً مباشرة في ذهن المتفرّج، في حين أنّ النصّ الموسيقي لا يظهر على هذا النحو، فهو يتجاوز الحفظ، ويتمّ تحويله وترجمته في لحظات في العالم الصوتي الذي هو المبدأ.

اللحظة الثانية من العرض الموسيقي، هي عندما يتمّ إنجاز العمل الموسيقي حقًا، وهذا يعني أنّه سيصبح كما يجب أن يكون أو كما هو مصنوع من أجله، أي كائن صوتي يوفّر متعة حسية وعقلية للمشاهد في وقت وجوده الحقيقي والمسموع والذي تكون فيه قراءة المدونة الموسيقية فقط كحالة من الإمكان. وبالتالي فإنّ العمل الموسيقي هو كائن وحدث في آن واحد: كائن منظم، تمّ إنشاؤه كما لو تمّ هندسته بواسطة أدوات ومواضيع الكتابة؛ حدث يضمن هذا الشيء الذي تمّ تسجيله في الوقت المناسب وفي الحاضر الحي والذي لا يقتصر فقط على لقائه مع الجمهور ولكن هو وضعه النهائي بمعنى المصطلح والغرض. شرح هيجل بالفعل في هذه الدورة الجمالية هذه الفكرة الواضحة: "في النحت والرسم، أمامنا عمل فني، نتيجة للنشاط الفني الموجود لنفسه، ولكن ليس هذا النشاط نفسه كإنتاج حيّ حقيقي. من أجل أن يصل العمل الموسيقي الفني إلى الجمهور، فإنّ حضور الفنان في ممارسة فنّه ضروري، تمامًا، كما هو الحال في الشعر الدرامي، يدخل الإنسان كلّ إلى المشهد للأداء، في ملء الحياة، ويجعل من نفسه عملاً فنيًا مليئًا بالروح".

ومن نفس المنظور وفي تصوّر غودمان Goodman غير المرتبط بالافتراضات الروحانية لمفهوم الفنّ سواء تأملية أو ماهوية، فإنّ الرسم هو فنّ أوتوغرافي إلى الحدّ الذي تكون فيه نسخة اللوحة هي تزييف، نظراً لأنّ اللوحة توجد في نسخة واحدة وفي كائن واحد موجود أصليّ ومكتمل. من ناحية أخرى، تعتبر الموسيقى فنًا ألوغرافيًا لأنّ العمل الصوتي والجسديّ ما هو إلاّ نسخة من بين نسخ أخرى للمدونة الموسيقية القابلة للاستنساخ الميكانيكي أو المكتوب بخطّ اليد وليست مزيفة بل هي نفس المدونة الموسيقية لنفس العمل الموسيقي.

إنّ الأغنية التي تُغنى أو الموسيقى التي يتمّ أدائها، تكون حية وحاضرة في الإنجاز، فتكتسب امتلاءً أنطولوجياً على حدّ تعبير هيجل، كالذي تمتلكه الرواية أو اللوحة من خلال القراءة أو النظرة الصامتة. هذا الامتلاء في الإنجاز يعدّ قوتها وضعفاً: ضعف لأنّه ينطوي على زوال وجود العمل المنجز؛ وله قوة لأنّ هذا العمل المنجز يشير أيضاً إلى شكل مثاليّ، الذي هو المدونة الموسيقية، التي تقاوم كلّ تدمير لوجود الأداء

الحضوريّ. إذا وضعنا جانباً وجود القرص الذي يسجّل ويديم عدم استقرار الإنجاز، فإنّ الأداء الموسيقيّ هو فنّ درامي بالمعنى الأرسطي للعمل. لذلك، فهو فنّ مسرحي بالمعنى اليونانيّ يعين المكان الذي نرى فيه العمل الموسيقي في قاعة حفلات، حيث تبدو فيه الأذن ناظرة، كما يقول بول كلوديل، "الاستماع بالعين". إنّ الموسيقى هي فنّ الحدوث بالمعنى الدقيق وولادة الفردانية، فمن ناحية، لا يمكن اختزالها في أيّ شيء آخر، ومن ناحية أخرى، فهي متجدّدة ومتأصّلة. الفنّ الموسيقي هو فنّ إعادة الإبداع بالمعنى القويّ لهنري برغسون، حيث يوضع الأداء في العمل الصوتي، أكثر ممّا هو مكتوب في المدوّنة الموسيقيّة، ذلك لأنّ العمل الموسيقيّ ليس نتيجة لسبب سابق والذي سيكون هو المدوّنة الموسيقيّة، فالأداء هو مظهر يظهر نفسه على أنّه إبداع جديد.

الأداء هو أيضاً ارتجال ليس فقط من الصّلاحيات الحصريّة لموسيقى الجاز، حيث لا توجد المدوّنة الموسيقيّة أو تقتصر على التّدوين البسيط لموضوع أو شبكة من التّوافقات تسمح بتنوّعات أو إبداعات. تصبح هذه الأخيرة مستقلة تماماً تقريباً فيما يتعلّق بالموضوع المتصوّر كذريعة بالمعنى التّافه للكلمة وليس بالمعنى الدقيق للنصّ المسبق. حتى إذا كانت موسيقى الجاز يتداخل فيها الأداء والارتجال والتّأليف الذي تمّ إبداعه في وقت بشكل غير متوقّع، فإنّه يتمّ كتابة البعض منه في وقت لاحق.

يبدع الموسيقار الباروكي "الباص المستمرّ" والزّخارف غير المدوّنة، وهو حرّ كما يمكنه نسخ مقطع لألة أخرى. إنّ عازف البيانو الدقيق الذي يحترم حرفياً المدوّنة الموسيقيّة في القرن التّاسع عشر، فإنّه يبدع أيضاً وبعفويّة وبدوام مستمرّ أثناء الحفل أو التّسجيل، هذا الإبداع أكثر صعوبة خاصّة وأنّ الكتابة الموسيقيّة في الفترة الرومانسيّة كانت أكثر دقّة. تكمن مهمّة المؤدّي في معالجة المفارقة بين المدوّن والمُرتجل من خلال منح الشّعور بأنّ المدوّنة الموسيقيّة المكتوبة هي التي يلعبها؛ إلا أنّ الارتجال، ليس الموسيقى نفسها، ولكنّ اللّعبة كلّها هي إعطاء انطباع، بأنّ الموسيقى المكتوبة أعيدت إلى مصدرها بطريقة ما، أي الحدس أو الفكرة الإبداعية للملحن.

علاوة على ذلك، من خلال تولّي هذه المهمّة وهذه المفارقة، أصبح المؤدّي موضوع حديث وتقدير عظيم، من خلال الارتقاء على قدم المساواة مع الملحنين، إلى درجة المؤلّف أو المؤلّف المشترك. وهو بذلك يفلت من حالة المؤدّي البسيط، إنّها تدفع المهارة التّقنية أو الجسديّة إلى درجة إتقانها ليرز الحرية الداخليّة دون عوائق؛ فهو ينفذ إلى حواسّ التعبير بعفويّة مكتسبة التي هي من صميم ما يسمّى بالأداء. واستكمالاً للإبداع كما قال سوريو، فإنّ الإنجاز الموسيقيّ ليس مكّماً للعمل الموسيقيّ لأنّه يحوّل العمل إلى حركة تثير المدوّنة، ومن خلال التّفرد الإبداعيّ للأداء يتمّ إرجاع هويّة العمل الموسيقيّ إلى شيء متعدّد عابر وتقريبي بالضرّورة. إنّ هذا العمل التقريبي الذي يجمع بين "واجب الوفاء والحقّ في الأصالة"، وهو ما يدعونا إليه العازف والمنقذ الرئيسيّ لهذه الحركة. هذا الاتجاه يميل إلى أنّ العمل الموسيقيّ لا يمكن أن يوجد كشيء بسيط، ولكن كما يسمّيه مالارمي "مساراً" أو "انزلاقاً". في هذا العبور، يجد العمل الموسيقيّ مبدأ للتأثير الدّاتي ولكن أيضاً للتمييز الدّاتي وعدم الاكتمال والتلوين.

وأخيرًا، يمكن القول أنّ الموسيقى هو مؤدّ بمعنى الفهم أو إعادة التّشكيل أو تحديد المعاني. من هذا المنظور، ينتج المبدع الموسيقى ويؤدّيها كلغة لعلامات الأصوات وكبنيات صوتيّة لمسافات لحنية وتركيب القوانين التّوافقية للمعاني، التي لا تمرّ بالتّصوير ولا بالإحالة المرجعية ولا يمكن التّعبير عنها بأيّ لغة أخرى. في هذا الصّدد، لن تكون اللّغة الموسيقية لغة مثل تلك التي نتحدّث بها. الموسيقى ليس لها مظهر خارجي: لا عالم تشير إليه، ولا لغة يمكن أن تقولها بطريقة أخرى، تشير معانيها فقط إلى نفسها وليس إلى مفاهيم أو حقائق أو حتّى حالات ذهنية. الموسيقى بلا شك خطاب يتحدّث، ويحكي، فدون مساعدة الكلمات لا يمكن في حدّ ذاتها، أن تنطق عن محتوى وعن الصّمت التّهاوي. يقول بوريس دي شلويزر "لا أفهم هذه السّلسلة الصوتية، وبعبارة أخرى لا أكتشف معناها، حتّى أتمكّن من فهمها في وحدتها وتركيبها. فعمل الفعل التّوليفي الفكري، هو أنّي أجد نفسي أمام نظام معقد من العلاقات التي تتداخل مع بعضها البعض حيث يوجد كلّ صوت ومجموعة من الأصوات داخل الكلّ، يفترض وظيفة دقيقة واكتساب صفات محدّدة نتيجة لعلاقتهم المتعدّدة مع جميع الآخرين، هذا هو الفهم هنا بالمعنى الصّارم للكلمة".

لا يتوافق الأداء مع نموذج الأداء الكتابي لأنّ المدونة الموسيقية، على الرّغم من أنّها مكتوبة وقادرة على الخضوع لتحليل كتابي، ليس لها طبقات من المعاني التي يتمّ تنظيمها، علاوة على ذلك ففي الأداء، يتجلّى الأكثر، المخفيّ أو الأصليّ والأكثر صحّة. الأداء الموسيقي، ربّما يكون تحرير قصديّة كاتب الأغاني، لكنّ هذا الإنجاز ليس أداءً باستخدام اللّغة والانتقال من نوع من اللّغة إلى أخرى أو من معنى إلى آخر، لأنّ الأداء من قبل الموسيقي ليس خطابًا بقدر ما هو عمل أو عملية، ليس لها سوى تماسكها الملموس و "قوتها من الأدلّة"، كما يقول بوليز، هو تقديم للمستمع بنية صوتية. هذا التّماسك لم يتمّ كتابته بقوة وبالكامل في المدونة الموسيقية، حيث أنّ مهمّة المؤدّي بالتّحديد هي فهمها وثبوتها من خلال الإنجاز. تتمثّل مهمّة المؤدّي في أن يكون فعّالًا في وقت الحفلة الموسيقية أو التّسجيل ذلك أنّ المسار المناسب للعمل الموسيقي هو "جوهر الأداء".

هذا المسار هو شكل و وحدة التّعدد الصوتي الذي ينشره العمل الموسيقيّ بمرور الوقت. يمكن للموسيقى تحليل هذا المسار في ضوء التّاريخ والأسلوب: "التّاريخ، حيث سيحلّ محلّ العمل الذي يؤدّيه في جوف المعاني والرّموز الموسيقية التي تعطيها الثّقافة لنفسها؛ الأسلوب، حيث سيحلّ محلّ العمل الذي يلعبه ضمن الطّرق المحدّدة للموسيقين". لكن يجب احتواء هذه المعرفة الأدائية وقبل كلّ شيء استيعابها بالضرّورة في الإيماءة، والتي يعطي وجودها، الذي لا يمكن اختزاله في أيّ شخص آخر، معنى للإحساس والرّوح العامّة. هذه الرّوح ليست داخلية ولا تتناسب بشكل أساسيّ مع خطاب توضيحيّ قبل التّنفيذ أو بعدها، هذه الرّوح هي الجاذبية الشّاملة للقطعة التي يتمّ عرضها من خلال جسد الموسيقيّ الذي يعطي للعمل الموسيقي، بأعماله وإيماءاته، حياة فردية بالضرّورة، لا يمكن التنبؤ بها. كما يقول فيتغنشتاين: "إنّ العمل الفنّي لا يريد نقل شيء آخر، بل هو نفسه. تمامًا مثل زيارتي لشخص ما، لا أريد فقط إنتاج هذا الشّعور أو ذلك فيه، ولكن قبل كلّ شيء، لزيارته فأنا أرحب بنفسي".

في استنتاج جزئي، يمكننا أن نقول إنَّ العمل الموسيقي يؤدّي، وليس في لحظة انتهت، فهو يضيف إلى وجوده نسيج متعدّد من الإبداعات، وبالتالي، فإنَّ وجوده غير المستقرّ، أو المضاعف، أو الإشكالي أو الغامض هو أمر عمليّ للغاية. في الحفلة الموسيقية، بصرف النظر عن تسجيله، فإنَّ الموسيقى، وبعمق، هي فنّ العصر، يكون فيها الزّمن الموسيقي مفتوحاً دائماً وغير مستقرّ. أخيراً من خلال الصّيغة الأخيرة لفيتغنشتاين، التي تتحدّث عن العمل الفنيّ بشكل عامّ، ستكتسب الموسيقى قوّة جذب قويّة بالنسبة للفنون الأخرى، التي تخلّت لمدة قرن عن الشّكل وكذلك عن فكرة أنّ العمل الفنيّ يجب أن يكون بالضرورة متناسقاً لشيء فريد وأصليّ وليس شيئاً "غير مستقرّ ومتقلّب".

#### 4- الأداء والقصدية:

يؤكد "برنارد سيف" أنّ "الأداء هو إبداع مكمل للإبداع". يشير استخدام مصطلح "مكتمل" إلى فكرة أنّ العمل الموسيقي بصيغته المكتوبة في شكل مدوّنة، لم يكتمل بعد، إنّه يجعل من الممكن تصوّر إبعاد أيّ تنافس مزدوج بين الملحن والمؤدّي لصالح عملية إبداعية حقيقية مشتركة، ديناميكية وتجريبية تتطلب التّرجمة الموسيقية الفورية والتنفيذ وفهم اللّغة الموسيقية. يشير الإنجاز إلى فعل الأداء المجسّد والزّمني. إنّ إعطاء معنى للعمل الموسيقي، هو البحث عن قصد الملحن في ضوء تجربته الخاصة على المستوى الإنساني والعاطفي وكذلك الموسيقي والتّفني والجسدي. إنّ نموذج فلسفي يسمح لنا بالتّغلب على الانقسام الواضح بين النّصّ الموسيقي الأصليّ والأداء، ومقاصد الملحن وحساسيّة المؤدّي، هذا هو الذي طوّره الفيلسوف رومان إنغاردن R. Ingarden، الذي يعتبر أنّ المؤدّي يقوم بتحديث العمل الموسيقي لأنّه "شيء مقصود".

يشارك رومان إنغاردن مع إدموند هوسرل نفس الصّرامة فيما يتعلّق باستخدام الطّريقة الظاهرانية التي تفترض تعليق جميع الافتراضات المسبقة للوجود والعودة إلى الأشياء ذاتها. كلاهما يطوّر مفاهيم القصدية والهدف المتعمّد، دون أن يقودهما إلى نفس الاتجاه. يفضّل إنغاردن في التّهاية "خيار المثالية على خيار الواقعية". يمارس المؤلّف العديد من الفروق الأساسية، ولا سيّما بين الشّيء المادّي الذي يعني الدّعم والعمل الفنيّ نفسه والشيء الجمالي. في حالة الأداء الموسيقي، قام إنغاردن بتمييز العمل نفسه عن وسيطه المكتوب أي المدوّنة الموسيقية وتجسيدياته في القراءة والأداء والاستماع.

يتميّر رومان إنغاردن العمل الموسيقي عن أساسه المادّي، "يمكن بسهولة تمييز أيّ عمل فنيّ عن المواد التي تشكّله بمعناها الواسع". لا يمكن اختزال العمل الموسيقي في الحبر والورق المستخدم لتأليفه، ولا حتّى في الأصوات أو التّسلسلات الصوتية التي يتضمّنهما. يستنتج إنغاردن أنّ العمل الفنيّ والأساس المادّي ليس لهما نفس نمط الوجود، ذلك أنّ أسلوب وجود العمل الفنيّ يكون مقصوداً، أي أنّ العمل الموسيقي لن يكون موجوداً إلاّ من خلال نشاط الوعي. لا يوجد عمل فنيّ بشكل مستقلّ عن النظرة التي يفرضها الإنسان عليه، إنّها كائن مقصود.

يتميّر رومان إنغاردن العمل الموسيقي عن تجسيدياته الملموسة. يمكن تعريف الأفعال الواعية أو الأفعال المتعمّدة بأنّها "كلّ أنشطة الحياة الفكرية والنفسيّة لشخص ما"، وبمجرد تركيزها على الموضوع القصدي،

تسمح هذه الأعمال بظهور عملية التجسيد، والتي بدورها تبرز "جسمًا مقصودًا جديدًا، أو الشيء الجمالي، الذي يتوافق بشكل أو بآخر مع العمل الفني". عندما يتعلّق الأمر بالموسيقى، يمكن أن تكون هذه الأشياء الجمالية قراءة للمدونة، أو استماع داخلي أو حقيقي، أو حتى أداء لحفلة موسيقية. ومع ذلك، إذا لم يكن العمل قابلاً للاختزال في دعامة المادية المكتوبة، فإن له نمط وجود حقيقي، ذلك أنّ العمل الموسيقي يقع على مستوى مختلف، إنّه ليس من هذا العالم.

يقوم التّصوّر النظري الذي قدّمه إنغاردن على تصوّر يرى أنّ المدونة الموسيقية "إنشاء تخطيطي"، تحتوي على جميع خصائص العمل الموسيقي مع ترك نقاط غير محددة متعدّدة مفتوحة تسمح لكلّ مؤدّي بتحديث العمل الموسيقي والإمساك عليه شخصيًا. وهكذا، يقوم مؤد من خلال تدخله كوسيط بتحديث الموضوع الجمالي الذي يحمله العمل الفني، فهو يشارك في إبداع العمل الفني، الذي لا يمكن أن تتعرّض هويته للخطر، بل تناسب مع الوقت التاريخي حيث يتغير إدراكه. في الواقع، إنّ إنغاردن "يجعل من الممكن تصوّر حياة تاريخية" للعمل الذي يستمرّ خارج قصديّة مؤلفه عن طريق إعادة القصد للأشخاص المستقبليين". أيضًا، لا شيء يمنع المؤدّي من استيعاب العمل، والتلاعب بالنصّ والتجريب لأنّه يلعب على نمط وجود حقيقي لا يمكنه الوصول إليه أو تغيير الوجود القصدي للعمل الموسيقي. من خلال القيام بذلك، فإنّه يقدم تجسيدًا ملموسًا للعمل في تحديد القصديّة التي تقدّمها في عملية الإبداع المشترك. وفقا لإنغاردن، فإن الموضوع القصدي يلعب بالتالي، دورًا في شكل من أشكال التّعالّي عن الطّبيعة الحيوانية والارتفاع، قدر الإمكان، إلى الرّوحانية الخالصة. وبذلك يقف إنغاردن إلى جانب الفنّ في روحه الخالصة وفي نقائه، ضدّ المادّي والجسدي".

هذا الاستنتاج، يجدد معارضة الجسد والروح التي طوّرها بشكل خاصّ رينيه ديكرت، والتي يجب التّشكيك فيها. الأداء، هو عملية إبداعية ومقبولة في تعدّد الممارسات والجماليات التي يغطّيها، ستسمح بالتّغلب على الانقسام بين الجسد والروح ولكن أيضًا معارضة ذلك بشكل مباشر للتّجريب من خلال اللّجوء إلى السّجلات الجسدية والعاطفية التي تسمح بها، على غرار ما يسمّى بممارسات الإبداع والارتجال الحرّ. إنّ نظريات الإبداع الموروثة من كانط تصرّ على الإمساك بالعمل الفني وإهمال لحظة التّأليف التي هي لحظة ثانية، مجرد عمل تقني مثل أيّ عمل آخر، ممارسة فكرية تقوم على الحساسية الغائبة أو على الأقلّ توضع على مسافة. تدرس هذه النظريات الإبداع دون مراعاة الشّعراء، فهي تتحدّث فقط عن الإمساك، ولا تأخذ بعين الاعتبار عمل التّأليف، هذا الجزء المادّي من العمل الفني، الذي يجب على المرء أن يعيشه لفهمه.

بالتّطبيق على فنّ الأداء، تشير الملاحظات التمهيديّة لمiriam لومونشوا Myriam Lemonchois إلى التّشكيك في اللّحظة التي يتشكّل فيها العمل الموسيقي، أي اللّحظة التي يتوقف فيها عن كونه موضوعًا مقصودًا، وحسب رومان إنغاردن، هذه اللّحظة من الإبداع هي مواجهة مع حقائق خارجية، تعتبر المدونة الموسيقية هنا مظهرًا مكتوبًا للغة الموسيقية. والسؤال هنا، هل تقيّد هذه الأدوات إبداع المؤدّي أم أنّها على العكس من ذلك تسمح لنفسها بالتّشكّل؟ يشير هذا السؤال إلى العلاقة بين الفكر واللّغة التي تمّت مناقشتها من قبل الفلاسفة حول أسبقية الفكر أو اللّغة. في المجال الموسيقي، وخاصة الأداء، فإنّ التّساؤل عمّا إذا

كانت اللّغة الموسيقية تسبق أو تتبع الإبداع، يبدو غير متناسق. يبدو أنّ المؤدّي ليس لديه خيار سوى متابعة النّصّ الموسيقيّ الأصليّ وإضافة الإبداع إليه. يستفيد المؤدّي من النّصّ الموسيقي لصياغة حساسيته الفنيّة ويعتبر أنّ الإبداع أكثر حرّية عندما تمّت إزالته من أيّ خلفيّة موسيقية أو نظرية أو فنيّة، أي من أيّ نصّ دقيق وتعليمات معيّنة من حيث الموقف أو الصوتيّة. إنّ التعريف والتحليل الدقيق لما هو الإبداع وما تشتمل عليه السيرورة الإبداعية، يهدم هذه الفكرة.

حسب جاك ماربو Marpeau "يكمن الإبداع في القدرة على تعديل صور وأشكال الواقع المحيط بنا من خلال استقبال المفاجأة والإمساك باللا-متوقّع، بحسب خياله وأذواقه ورغباته". يشبه الإبداع القدرة على الاتّصال، وإنشاء الجسور، والجمع بين العناصر المختلفة التي ليست على نفس المستوى لإلقاء القبض عليها بطريقة نشطة، ومتسائلة ومرحة. إنّهُ يوضّح المعطيات المتناقضة من الواقع أكثر ممّا يولد أخرى جديدة، وبالتالي فهو قدرة خاصّة بالجمع والتساؤل أكثر من موهبة تهدف إلى الإبداع. حول هذا الموضوع، يبدّد جاك ماربو Marpeau تمثيلاً واسع النّطاق من خلال التأكيد على أنّ "الإبداع ليس فطرياً، تستحقّ ظروف ظهوره أن يتمّ معالجتها لأنّها بالتحديد، هي التي تجعل من الممكن تحريكه والولوج إلى القدرة على الإبداع".

الإبداع يهّم المجالات العلميّة والفكرية والحرفية، بقدر ما يتعلّق أيضاً بالممارسات الفنيّة، لأنّه يمكن تطبيقه على أيّ إشكالية متناقضة تقتضي تجاوزها حيث تجد ذروتها في الإبداع، أي تحقيق عمل خارجي عن الفرد. إنّهُ يرفض عمليّة التكرار وكذلك عمل "أيّ شيء"، كما يؤكّد على ذلك جاك ماربو الذي يؤكّد أنّ "الصّدفة ليست إبداعاً". و"لا يمكن اختزال الإبداع، كذلك، في مجرد البحث عن الجدة". من بين التحدّيات التّعليمية العديدة للإبداع التي طوّرها جاك ماربو، هناك واحد يهّمنا وبشكل خاصّ، إنّهُ "المواجهة مع الواقع في ديناميّة الإدراك. يجب على الشّخص الذي يحاول الإبداع أن يأخذ في الاعتبار ماديّة الواقع الخارجي وأنّ ينظّم ذاتيته وفقاً للحدود والمعوقات التي يفرضها هذا الواقع".

إنّ أخذ الحقيقة في الاعتبار لا يعني الخضوع لها، أو محوها، أو إنكارها، عن طريق فرض نموذج جديد. بدلاً من ذلك، يتعلّق الأمر باللّعب بماديّة الواقع من أجل استخدامه بذكاء وحرّية. يعدّ الأداء في الموسيقى نموذجاً مثاليّاً للإبداع الذي يستوعب الواقع الخارجي الذي تمثله المدوّنة والآلة الموسيقية. في نوع من الحلقة، حيث تتفاعل اللّغة الموسيقية والإبداع ويثران بعضهما البعض، يجب على الفنّان من خلال احترام النّصّ وإبداعه الخاصّ، أن يأخذ في اعتباره الآلة الموسيقية. كثيراً ما يتمّ دراسة البعد الجسدي للأداء من زوايا مختلفة، إلا أنّها تتفق جميعها على اعتبار الجسم فاعل كامل في الإبداع، بل هناك من يعتبره مجرد أداة دعم، فتأثيرات الموسيقى على الكائن الحيّ وقدراته المعرفية، وتأثيرات إيماءة المؤدّي على المستمع واستماعه، والتّمظهرات الجسدية الخارجية لفنّاني الأداء، هي شهود على النّشاط الإبداعي الدّخلي للمؤدّي.

في عمله الرّئيسي الذي يعود تاريخه إلى عام 1945 بعنوان "فينومينولوجيا الإدراك"، يشرح موريس ميرلو بونتي M.Merleau-Ponty مفهوم الجسد النّظيف، ليجدّد مفهوم الجسدية الذي تمّ تعريفه بشكل غامض

من قبل موسوعة Universalis على أنه "جودة ما هو جسدي". إن مفهوم الجسد النظيف الذي طوره المؤلف، له معنى دقيق وكامل وغير مسبوق، معارضا الانقسام الديكارتي للجسد والروح بالإضافة إلى مفهوم الجسد-الموضوع، فإن الجسد-النظيف يتجاوز أيضا ازدواجية الإحساس والحكم. في الواقع، يُنظر إلى الجسد هنا على أنه أداة إدراكية كاملة، تنجم عن معطيات حساسة غير مسبوقة، مما يجعل من الممكن فهم الواقع والعالم، ومن ثم إدراجه فيه. إن الوعي بالجسد يفسح المجال لتجربة الجسد، وهي معرفة دائمة وغنية ومتطورة بالعالم. من خلال "نظام القوى الحركية أو القوى الإدراكية، فإن جسمنا ليس موضوع "أفكر"، إنه مجموعة من المعاني المعيشية التي تتجه نحو توازنه. في بعض الأحيان تشكل معان جديدة، فيتم دمج حركاتنا القديمة في كيان حركي جديد، أول معطيات رؤية إلى كيان حسي جديد، تنظم قوتنا الطبيعية فجأة إلى معنى أكثر ثراءً، لم يُشر إليه حتى الآن، إلا في مجالنا الإدراكي أو العملي، ولم يتم الإعلان عنها في تجربتنا فقط بسبب نقص معين، والذي أعاد ظهورها فجأة توازننا وتلبية توقعاتنا العمياء".

تبرز جويل كاولييه بدقة اختيار جسد المؤدي، انطلاقاً من "استحالة التمييز بين الجسد والروح بالتحديد، هذا هو الذي يقودنا هنا إلى تفضيل مصطلح الجسدية على حساب الخبرة الفنية. تصرّ الجسدية على حالة الجسد، إنها تفضّل الكينونة بكونها ليست مجردة، بل حالة حيّة متحركة، ومراوغة في تحولاتها الدائمة، ومعقدة للغاية. في هذه البوتقة المختلطة التركيب التي هي دماغ الإنسان، يتم تنفيذ العمليات الغامضة التي تحوّل بشكل متبادل، الجسد والفكر والعالم، دون أن يكون من الممكن تحديد من الذي يحوّل من".

إن مفهوم الجسدية، كما حدده موريس ميرلو بونتي M. Merleau-Ponty والذي تبناه جون كولي J. Caullier، يعطي أهمية للجسد وتصوّراته، فإنه يجعل من الممكن افتراض قيمة تعليمية لجسد الفنان. جسدية المؤدي تنطوي على حواسه الخمسة. إذا استطعنا أن نؤكد أنه حتى القرن الثامن عشر، فإن غالبية الفلاسفة ورنيه ديكارت على وجه الخصوص "يفضلون العين الجسدية على الحواس الأخرى وعين الروح على جميع الحواس مجتمعة" وآخرون، مثل جان جاك روسو، يفترضون تفوق حاسة اللمس على البصر: "بما أن اللمسة التي تتم ممارستها تكمل البصر، فلماذا لا يمكنها أيضاً توفير السمع حتى نقطة معينة، حيث أن الأصوات تثير في الأجسام الصوتية الصدمات الحساسة؟".

يدّعي الموسيقيون أهمية الاستماع واللمس، يقول عازف البيانو جان كلود بينيتي: "اليد تنصت". بالإضافة إلى ذلك، فمن المهم ملاحظة أنّ التجربة البسيطة، في الوعي، للأحاسيس والتصورات الجسدية التي يتم تجديدها باستمرار والحفاظ عليها وتحديثها من خلال الممارسة الموسيقية، تجلب في حد ذاتها متعة وشعوراً بالرفاهية الجديدة. يعتبر ديالاند F. Delalande أنّ العزف على آلة هو بالفعل تجربة حسية معقدة وغنية والتي هي في حد ذاتها ومن أجلها هي مصدر للمتعة والتوازن. بطبيعة الحال، يتطلب التعلّم الفني الصبر والعناد لاكتساب وتطوير هذه التصوّرات الجسدية، وإدخال المؤدي في قيود الجسد. يعرف كيف يزرع إحساسه باللمس بموجب مصطلح اللبّاقة، "التي يشيد بها جانكيليفيتش مراراً وتكراراً، وهي نوع من

الإبداع الجسدي، والقدرة على تخمين اللحظة المناسبة لتوجيه الملاحظات والضربات بدون قاعدة سابقة. إن عازف البيانو، لديه مصلحة في تسليم نفسه وبحريّة إلى القوّة الإبداعية لجسده".

في الواقع، إذا كانت اللبّاقة أداة للتّحكم في الصّوت ومصدرًا للمتعة، فإنّها أيضًا ناقلة للمعرفة والابتكار. "فكر بكلّ جسّدك!" على حدّ تعبير ستيفان مالارمي. تتحدّث ماري بيير لاسوس عن تحويل المعرفة الذاتية إلى إبداع فنيّ، وبالتالي فإنّ اللبّاقة، وهي أداة حقيقية للمعرفة والابتكار، تسمح لكلّ موسيقيّ بالاستفادة من جميع تصوّراتهم وبناء ذاكرة الجسد. هذا "الأثر التّراكمي للتّجربة" يثري تدريجيًّا الموارد التعبيرية للفنان، ممّا يسمح له بتوضيح إرادته الفنيّة بشكل أفضل، يمكننا أن نردّ أنّه إذا قام كلّ موسيقي بتسجيل تصوّراته الخاصّة، فإنّها مع ذلك تظلّ مشتركة بين جميع البشر وبالتالي فهي ليست فريدة من نوعها. لذلك يطرح هنا سؤال، هل تصاغ التّصوّرات ويتمّ تخزينها وفق هدف اللبّاقة ويشارك فيها الجميع، أم أنّها تستجيب لمنطق ذاتي خاصّ بكلّ مؤدّ؟

يتمّ تطوير جسديّة المؤدّي من خلال الحياة العاطفيّة والعاطفيّة الموسيقيّة. يرى سيبريجي أنّه "في الواقع، لا يوجد أداء يدوي وابتكار دون نوع من الصّدمة العاطفيّة، ودون قدرة الجسم الرّائعة على اللّمس، المعجبة بتكوينات الصّوت المتعدّدة". بالإضافة إلى ذلك، فإنّ التّصوّرات التي بناها المؤدّي في سياق ممارسته الموسيقيّة تشير إلى تلك الأكثر يوميّة التي تشير إلى وجوده. يشرح فرانسوا ديالاند أنّ "هناك علاقة تعريفية بين الإيماءة الصّغيرة ليد العازف وفئة الإيماءات التي يمتلكها المرء في خبرة الحياة، والتي ترتبط هي نفسها بتجربة عاطفيّة".

مثل هذا القبول بجسديّة المؤدّي، يجعل من الصّعب افتراض الموضوعيّة ومجموعة من التّصوّرات حول ذلك. يبرز المؤدّي ويطور صوته الخاصّ الذّي، وفقًا لجويل كاوليير، هو "التّجسيد الصّوتي لجسده، لجسم تمّ تشكيله من خلال التّجربة الحيّة. لذا فإنّ الموسيقى، ليست مجرد نشاط دماغيّ، وإنّما تستمد معناها من التجربة الكلّيّة للحياة، فهي بدورها تثرها، بل وتحوّلها. "إذا كان من الممكن تحديد نطاق تعليميّ لجسديّة المؤدّي، فإنّ هذا يكمن في تكوين حاسة اللّمس، واللبّاقة القادرة من الآن فصاعدًا على استيعاب أيّ شكل من أشكال الواقع الخارجي الذّي هو مسألة استيعاب. وهي قادرة أيضًا على توفير، في المقابل، معطيات حسّاسة تمّ إنشاؤها بفضل الحياة العاطفيّة وعاطفيّة للموسيقيّ. من خلال استخدام اللبّاقة، يتمّ تحرير الأداء من جميع أشكال الفكر الخالص والحصريّ للتّجربة. إنّ الاستمرار بين اللبّاقة اليوميّة واللبّاقة الإبداعية، له معنى خاصّ في سياق العمليّة التعليميّة الفنيّة والعامّة في نفس الوقت.

## 5- الخاتمة:

أحد الأسئلة الحاسمة في السيمولوجيا الموسيقية هو مسألة الاعتماد على المعنى في الأداء. هل تستطيع الموسيقى الاستغناء عن الوسيط الذي هو المؤدي؟ هل الموسيقى نفسها أم المؤدي هو الذي ينقل الرسالة؟ لا نستطيع الإجابة على وجه اليقين، ولكن على أي حال، فإن المؤدي يسهل توصيل المعنى ويجعله ممكنًا. اللغة والأدب بشكل عام (إن لم يكن في المسرح وما إلى ذلك) معفاة من هذه الوسيلة. يقرب إسكال Escal المؤدي الموسيقي من الممثل الاجتماعي، فهو يؤكد على أنه لا توجد إيماءات طبيعية، ذلك أن جميع الإيماءات التي يستخدمها المؤدي يحددها المجتمع. لذلك فهو سلوك مكتسب يستخدمه المجتمع.

لكل حضارة مخزونها الخاص من الإيماءات التي تهدف إلى أداء وظيفة التواصل، فهي تمثل رموزا خاصة. يتغير هذا المخزون أيضًا بمرور الزمن، ذلك أن المجتمع يؤثر في الإدراك والمادة الموسيقية، ولكن أيضًا على قدرات المؤدي على نقل معنى العمل الموسيقي. حتى جسد المؤدي يمثل منتجًا اجتماعيًا يختزل إلى منتج للمعنى. يرى إسكال Escal كذلك، أن هذا التأثير يتم بشكل أساسي من خلال الرموز الخطابية لكل مجتمع معين، وبالتالي فالإيماءات هي أيضًا لغة وطريقة يستخدمها أعضاء الجماعة للتواصل. يتم تعلم الإيماءات، مثل اللغة، من خلال التثاقف والطريقة التي يدركها الجمهور بها، مستمدة من الخيال الجماعي والقوالب النمطية الاجتماعية والدلالات المشتركة.

يبدو أن فهم الموسيقى ينقسم بين البيولوجي والاجتماعي. في تصور إسكال Escal، من المفترض أن يعزز المؤدي تأثيرات المعنى الموجود في القطعة التي يؤديها من خلال سلسلة من الإيماءات التي يحددها مجتمع معين. يُنظر إلى المعنى على نطاق واسع بفضل الاستعارات الجسدية على أنه دقيق ومؤدي من خلال رمز أو كود ثقافي.

باعتباره نتاجًا للمجتمع، وفقًا لأدورنو، يجب على المؤدي أن يتخلص من طبقات القمامة التقليدية لكي يتمكن من توصيل المعنى بشكل أفضل وفهم البنيات الداخلية للعمل الموسيقي. إن مجموعة الإيماءات التي يمكن أن يستخدمها المؤدي هي واسعة جدًا، خاصة تعبيرات الوجه. يقوم المؤدي بعدة وظائف، كما أنه قادر على إبراز شكل العمل الموسيقي باستخدام إيماءاته. منذ القرن الثامن عشر، ووفقًا لعلم الجمال المسرحي، ظهر الطلب على قدرات جديدة للموسيقي، تجعل المؤدي ممثلًا مخلصًا لإظهار المشاعر والأحاسيس الموجودة في المسرحية. من المفترض أن يقلد المؤدي هذه العواطف حتى يتمكن المستمع من أخذ نفسه والشعور بها.

إن رؤية الإيماءة وحركة الأجزاء المختلفة من الجسم التي تنتجها ضرورة أساسية لفهم الإيماءة بكل حجمها. نشعر برضا أكبر وتأثير أكثر كثافة للموسيقى عندما نسمعها حيّة مباشرة. عند مشاهدة عمل موسيقي، نتعلم أيضًا فهمه وهذا أيضًا أمر مهم جدًا للموسيقيين أنفسهم. يجب أن يدركوا أن الصورة المرئية تزيد بشكل كبير من التجربة التي يحصل عليها المستمع من العمل الموسيقي. الإيماءات هي في الأساس شبه نصية، لأنها تميل إلى التعليق على العمل ومساعدة المستمع على فهمه في شكله وتنظيمه التركيبي وأيضًا محتواه الدلالي.

في الوقت نفسه، يشير جون جاك ناتبي إلى أنه أثناء الأداء، يختار الموسيقي سمات مفهومة على المستوى المحايد للمدونة الموسيقية، قد يقرّر المؤدّي تفضيل متغيّر على آخر وبالتالي يؤثّر بشكل كبير في التأثير النهائي. يعمل المستوى المحايد كأساس للوصف الرمزي وفي نفس الوقت يضاعف إمكانات تنظيم نفس الموضوع الموسيقي. ومع ذلك، فهو يضمن هوية العمل الموسيقي وأساسه الذي يظلّ دائماً كما هو، بغضّ النظر عن الاختلافات في الأداء التي يخضع لها أيّ عمل بالضرورة. وبالتالي فإن عمل المؤدي يتمثل في إبراز المعنى الموسيقي. حتى الذين يشككون في قدرة الموسيقي على نقل المعنى، مثل فيتغنشتاين، يعترفون بالدور الذي يلعبه المؤدّي في توصيل العمل الموسيقي. يمكننا أن نشعر بالتعبير الموسيقي، ولكن نظراً لأنّ هذا التعبير لا يتوافق مع عاطفة أو شعور يمكن تطبيقه على كائن خارج موسيقي، فإنه يمكن للمؤدّي، أن يستخدم جسده للمساعدة في توجيه هذا التعبير، باستخدام تقليد أو إيماءة معبرة بشكل خاص. يؤكد فيتغنشتاين على أنه لا يمكننا التحدّث عن الموسيقى بل يجب عرضها، وهنا يكمن عمل المؤدّي. هذا ما يقرّه جانكيليفيتش تماماً حين يؤكّد أنّ "الموسيقى تبدأ في الوجود بفعل العزف".

يضيف أدورنو أنّ الموسيقى تحاكي المشاعر الفردية والإيماءات الجسدية. يتضمّن هذا النوع من الإيماءة أهمية شبيهة موضوعية وتاريخية واجتماعية ثقافية. لا يحاكي التعبير عن المشاعر الذاتية بل يمثّل شيئاً عادياً تكمن وظيفته التاريخية كترسّب يمنحه القدرة على التعبير.

يعتبر كاسوتي Cassotti أنّ الأداء حوار إبداعي وفهم الموسيقي أمر تفاعلي. يمثّل المعنى الذي يوصله المؤدّي سؤالاً يجيب عليه الآخر حيث تكون العلامة مرتبطة به ومع مؤدّيها. بالنسبة لأدورنو، فإنّ الإيماءة أمر بالغ الأهمية في الموسيقى حيث سمّاها بمفهوم المظهر الخارجي الجمالي للفنّ. يمثّل المؤدّي، باعتباره وسيطاً للتواصل، رابطاً لا مفرّ منه بين العمل الفنيّ وأيّ مجال خارجيّ يشير إليه. من ناحية أخرى، لا يقدر بعض المفكرين عمل المؤدّي بنفس القدر. يدّعي هانسليك أنّ مهمة نقل معنى العمل الموسيقي تقع بالكامل على عاتق العمل نفسه وقبل كلّ شيء على مؤلّفه. علينا أن نقبل العمل كما هو، دون البحث عن معنى خارجه. لا يمكن للمؤدّي إلا أن ينقل فقط ما هو موجود بالفعل في المدونة، ولتحقيق ذلك، عليه فقط عزف النغمات.

