

ماهية العمل الموسيقي

The essence of the musical work

أ. المصطفى عبدون

كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة

ابن طفيل

القنيطرة - المغرب

abidoune62@yahoo.fr



ماهية العمل الموسيقي

أ. المصطفى عبدون

الملخص:

أصبحت ماهية العمل الموسيقي في السنوات الأخيرة موضوع اهتمام الكثير من الأبحاث، وستستمر في جذب انتباه الباحثين بسبب تعقيداتها ولذلك سنركز في هذا البحث على مختلف الاتجاهات الفلسفية التي اهتمت بماهية العمل الموسيقي، وعلى الماهوية ونقيضها، وعلى التصور العقلي والأفلاطوني والاسمي، وسنهتم، كذلك، بالوصفية في أنطولوجيا الموسيقى وبالأفلاطونية المعتدلة. الكلمات المفتاحية: أنطولوجيا الموسيقى، الماهوية، الأفلاطونية، الاسمية، الوصفية.

Abstract:

The essence of the musical work is a topic that has been the subject of several research in the past years and will not cease to hold the attention of researchers because of its complexity. Our research will focus on the divergences of philosophical currents. We can distinguish different conceptions including essentialism, anti-essentialism, the Platonist, mentalist, and nominalist conception and the descriptive tendency in musical ontology as well as moderate Platonism.

Keywords: musical ontology, essentialism, platonist, nominalist, description.

1- المقدمة:

إن دراسة الوضع الأنطولوجي للأعمال الموسيقية هو شرط أساسي وضروري قبل أي تحليل للتجربة الموسيقية وللخصائص الجمالية العاطفية لهذه الأعمال. وتتمثل مهمتها في ضمان فهم أفضل لمهية العمل الموسيقي، أو على الأقل تسليط الضوء على الصعوبات التي تطرحها خصوصية هذا السؤال، فهو يطرح إشكاليتين متميزتين ومتراپبتين لهما مساران مختلفان: الأول تعريف الموسيقى على أنها عمل فني، والثاني مرتبط بأنطولوجية الموسيقى إذ يعرفها كنوع معين من الأعمال الفنية.

فما المقصود بالأنطولوجيا الموسيقية؟ يشير هذا السؤال بشكل عام إلى فرع من نظام أكثر عمومية هو الأنطولوجيا، ويُنظر إليه تقليدياً على أنه دراسة لما هو موجود -دراسة مفصلة لما يسمى بالمفاهيم "الأساسية"، مثل المادة والشكل والكيان والمادة الخاصة، والعلاقة، وما إلى ذلك، والتي شكّلت أساس كل تحقيق ميتافيزيقي. أنطولوجيا الموسيقى، كما مُرست في أغلب الأحيان لسنوات قليلة، حدّدت لها هدف فهم نوع الكيان والطرق التي نشير بها إليه، فعندما نتحدث عن الأعمال الموسيقية، يطرح السؤال هنا وباستمرار: "إذا كانت هناك أعمال فنية، فما هي طريقة وجودها؛ أي ما الذي يجعلها كما هي؟

من المثير للدهشة أنّ هناك القليل من الدراسات الأنطولوجية المتاحة حول الموسيقى، فأغلب التحليلات غالباً ما تكون مكرّسة لمسألة قيمة الموسيقى ومعناها، ومن هنا تظهر أهمية التأكيد على الحاجة إلى أنطولوجية للأعمال الموسيقية تتمحور حول الأسئلة التالية: ما العمل الموسيقي؟ وما هو نوعه؟ وهل هو كيان عقلي أم مادي أم لا هذا ولا ذاك؟ وهل هو كيان تجريدي كوني أم هو كيان ملموس ومحدّد؟ وكيف يمكن تفسير حقيقة أنّ خاصية العمل الموسيقي تُنسب إلى مثل هذه الكيانات المختلفة؟ وبعبارة أخرى، هل الأعمال الموسيقية هي من النوع نفسه؟ وما الذي يساهم في تحديد هوية العمل الموسيقي؟ وما الذي يجعله متكرّراً رغم مرور الزمان؟

تهدف أنطولوجية الموسيقى إلى مراعاة طبيعة العمل الموسيقي، وطريقة وجوده، ومعيّار هويته. ولكن هناك توتر منهجي لوجود طريقتين لفهم الأسئلة الأنطولوجية: إمّا إعادة بناء الكيانات العادية التي هي أعمال موسيقية من خلال الحس المشترك، أو مراجعة وضعها بهدف مشروع الأنطولوجيا الشكلية العامة كبديل منهجي وإرساء أسس الميتافيزيقيا الوصفية وغير التعديلية للموسيقى non révisionniste. إنّ أنطولوجية الأعمال الموسيقية هي جزء من أنطولوجية شعبية تتعلق بمعتقداتنا اليومية حول الأعمال الموسيقية.

سيركز التحليل، أولاً، على ثلاث خيارات أنطولوجية تنحرف عن الحس المشترك، ويتعلّق الأمر على التوالي، بالتصور العقلي، والأفلاطونية الراديكالية والاسميّة. وتتحدّى هذه التصوّرات الثلاثة الفكرة الشائعة بأنّ العمل الموسيقي هو كيان ملموس محدّد له العديد من الخصائص الماهوية أو العرضية وفقاً للتصوّر العقلي، فالأعمال الموسيقية تعتبر كيانات ذهنية.

ويؤكد المفهوم الأفلاطوني الراديكالي، من جانبه، على أنّ الأعمال الموسيقية هي بنيات صوتية قابلة للتنفيذ دائما. وأخيرا، ووفقا للتصور الاسمي، فإنّ الأعمال الموسيقية هي مجموعة من العلامات مبنية على بعض العلاقات التركيبية والدلالية.

وحسب هذه الأشكال الثلاثة، فإنّ أنطولوجية الموسيقى تعتبر مستقلة عن نظرية معرفية للأعمال الموسيقية. أما الطريقة الوصفية التي تقوم على الحسن المشترك فتهدف، على العكس، من ذلك إلى ضمان معنى البيانات اليومية حول الأعمال الموسيقية. وبالتالي فإنّ ما نفكر فيه ونقوله عن الأعمال الموسيقية يشكل دليلاً لتحليل من حيث طبيعتها وهويتها.

أما الخطوة الثانية في دراسة الوضع الأنطولوجي للأعمال الموسيقية فستكون تحدي الافتراض المهجى المشترك المسبق في الفرضيات العقلية الثلاث، وهي الأفلاطونية والراديكالية والاسمية، والتي بموجبها تعتمد الأنطولوجية على نظرية المعرفة. ومن هنا، سيكون السؤال اقتراح أنطولوجية شعبية للأعمال الموسيقية تحاول تفسير مجموعة متنوعة من الأعمال الموسيقية التي تشكل تجربتنا اليومية للموسيقى؛ وإذا لم يكن هناك اختلاف أنطولوجي أساسي بين الأعمال الموسيقية، فمن المهم الكشف عن الخصائص الأنطولوجية الموسيقية التي تتميز بظروف إنتاج العمل الموسيقي وتلقيه.

سيتيح التحليل التفصيلي لهذه الوظائف المحددة تسليط الضوء على معايير هوية أنواع العمل الموسيقي. باختصار، يؤكد التصور الذي سيتم الدفاع عنه على أهمية العمل الموسيقي بأنه يتمتع بوضع ماديّ وعامّ، وأنه ليس كياناً عقلياً أو كياناً غير جسديّ، وسنحاول، من ناحية أخرى، شرح الاختلافات بين الأعمال الموسيقية واقتراح مفهوم موحد.

2- العمل الموسيقي بين الماهوية ونقيضها:

يطلق اسم "نزعة الماهية" أو "مذهب الماهية" أو "الماهوية" Essentialisme، على الرأي القائل بأن لكل صنف معين من الكيانات (الكائنات) Entités مجموعة من الخواص لا بد لكل فرد من أفراد هذا الصنف أن يمتلكها لكي يندرج ضمن هذا الصنف، ويُطلق على هذه الخواص اسم "الخواص الجوهرية أو الماهوية" Propriétés essentielles، مقابل لـ "الخواص العرضية" Propriétés accidentelles التي قد يتصف بها الشيء أو لا يتصف بها. ولكنها غير داخلية في ماهيته، ولا هو محتّم عليه أن يتصف بها لكي يندرج تحت هذا الصنف الذي يندرج ضمنه¹.

فرقت سوزان غولمان Susan A. Gelman² بين الماهوية موقفا فلسفياً، والماهوية اعتقاداً شعبياً؛ فالأولى تتناول طبيعة العالم الموضوعي، ولا يعنينا إذا كانت الماهيات قائمة في العالم أم لا. والسؤال هنا سؤال ميتافيزيقي، أمّا الثانية فتتناول طبيعة تمثيلات الناس للعالم، وتجنب السؤال الميتافيزيقي إلى حد كبير،

1- عادل مصطفى، وهم الثوابت، قراءات ودراسات في الفلسفة والنفس، مؤسسة هندواي، 2019، ص 28-39.

2- Susan A. Gelman: The Essentialist Child, origins of essentialism in everyday thought. 10. Oxford series in cognitive development, Oxford University Press, 2003.

ويمكن أن تتمثل في المنظومات الاعتقاديّة اليومية، (الماهويّة السيكلوجيّة)، وفي اللّغة (الماهويّة الاسميّة)، وفي الممارسات الثّقافيّة (الماهويّة الثّقافيّة). وتميّز سوزان غولمان بين الماهيّة التّصنيفيّة والماهية العليّة والماهية المثاليّة. فالماهية التّصنيفيّة Sortal essence هي مجموعة الخصائص المميّزة التي يُشارك فيها جميع (و فقط) أعضاء الفئة، وهي الماهية كما حصرها أرسطو عندما ميّز بين الخواصّ الجوهرية (الماهويّة) والخواصّ العرَضيّة، حيث تشكّل الخواصّ الجوهرية الماهية، ومثال ذلك أنّ ماهية الجدّة هي خاصّة كونها أمّ الأم (أو أم الأب) وليس كونها تتخذ نظارة أو أنّ شعرها أشيب وما إلى ذلك من الخواصّ العرَضيّة.

أمّا الماهية العليّة Essence causale فهي الجوهر أو القوّة أو الكيفيّة أو العمليّة أو العلاقة أو الكيان الذي يُسبّب الخواصّ المميّزة للفئة، ويجعلها تظهر وتدوم، ويمنح الشّيء هويته. ولعلّ فقرة جون لوك الشهيرة في "مقال يتعلّق بالفهم الإنسانيّ" خير تصوير للماهية العليّة. إذ يقول: "الماهية هي الوجود نفسه بالنسبة لأيّ شيء من الأشياء، الذي به يكون الشّيء كما هو، وهكذا يمكن أن يُسمّى التّأليف الحقيقيّ الدّاخليّ والمجهول للأشياء ماهيتها، ورغم ذلك تعتمد عليه صفاتها القابلة للكشف في عامّة الأحوال، وتُستخدم الماهية العليّة لتفسير الخواصّ الملاحظة لأعضاء الفئة. وإذا كان بإمكان الماهية التّصنيفيّة أن تنطبق على أيّ كيان، من قبيل (الأقلام وسلال المهملات والنّمور والتي كلّها فئات لها خواصّ معيّنة قد تكون "ماهويّة"؛ أي حاسمة لتحديد عضويّة الفئة)، فإنّ الماهية العليّة لا تنطبق إلّا على الكيانات التي فيها خواصّ باطنيّة خفيّة تحدّد الكيفيات الملاحظة، ومثال ذلك: أنّ ماهية الماء قد تكون شيئاً من قبيل (H2O) المسؤول عن شتّى الخواصّ الملاحظة للماء. أمّا مجموعة الخواصّ (لا لون، ولا طعم، ولا رائحة) فهي ليست ماهية عليّة للماء رغم أنّها تصدّق على كلّ ما ينتمي إلى فئة "الماء"؛ أنّ هذه الخواصّ الأخيرة تفتقد القوّة العليّة.

وأما الماهية المثاليّة فليس لها وجود حقيقيّ في العالم، ومثال ذلك أنّ ماهية "الخيرية" هي كفيّة مجردة خالصة تتحقّق على نحو غير مكتمل في أمثلة الأشخاص الذين يقومون بأفعال خيرة، ولا أحد من هذه الأفعال الخيرة يجسّد "الخير" تجسيداً تامّاً، بل يعكس كلّ منها جانباً ما من الخير. وتمثّل أسطورة الكهف لأفلاطون هذه الوجهة من الرّأي. وبذلك تقف الماهية المثاليّة في مقابل كلّ من الماهية التّصنيفيّة والعلية المتعلّقتين بكيانات العالم الحقيقيّ وصفاتها.

لقد اتّخذ كارل بوبر رأياً كليّاً في الماهويّة؛ فهو يراها عائقاً كبيراً للعقلانيّة العلميّة وكذلك فعل "كوين"، فتمتّى لأسباب سيمانتية (دلاليّة) وابستمولوجيّة لو ينفي الماهويّة من الخطاب العلميّ كلّهُ. أمّا "بانتام" و"كريبك" فقد أيّدا مذاهب الماهويّة، وذهبا إلى أنّ على كلّ علم أن يدرس الخواصّ الماهويّة لأنواع الطبعيّة التي تشكّلها. وفي مقابل هذه النظريّات الكليّة ثمة من يرفض الماهويّة في مجال بعينه، وهو "اللاماهويّة الجزئيّة أو الموضوعيّة" أو ما يمكن أن نطلق عليه Anti-essentialisme local¹.

1- عادل مصطفى، وهم الثّوابت، مرجع سابق، ص 39.

ولتحديد مفهوم العمل الموسيقيّ يمكننا أن نميّز بين ثلاث طرائق للنظر¹ في هذه المشكلة التعريفية، ويتعلّق الأمر ب: "الماهويّة الموسيقية" L'essentialisme musical والاتّجاه النقيض للماهويّة وهو "اللاماهوية" L'anti-essentialisme. تعتبر "الماهوية الموسيقية" أنّه ليس من الممكن تحديد ماهية الموسيقى بتحديد الشروط الضرورية أو الكافية فقط، ولكن يمكن أيضا، التّديل على أنّ تعريف الموسيقى يشكّل الأساس لأيّ بحث حولها، فمن المهمّ التّمييز بين ما ينتمي إلى الموسيقى وما لا ينتمي إليها، ومن ثمّ فإنّ الأمر يتعلّق بإبراز الخاصيّة الجوهرية الأساسيّة والملموسة والمشاركة بين الأعمال الموسيقية، لذلك فمن الضّروريّ تحديد الشّرط اللازم ليكون عمل ما عملاً موسيقياً. وهذا يؤدّي إلى بلورة تعريفات متضاربة للعمل الموسيقيّ في بعض الأحيان وأهمّها ما يلي:

- التّعبير عن المشاعر من خلال الأصوات المنظّمة، فما يميّز الموسيقى هو قدرتها على التّعبير عن العواطف، فهي بمثابة صوت باطن من المشاعر الإنسانيّة. ويؤكّد روسو هذا المعنى في مقاله عن أصل اللّغات على أولويّة اللّحن على الهارمونيّ، فاللّحن مُستوحى من أحاسيس النّفس البشريّة، في حين أنّ الهارمونيّ هو مسألة فيزيائيّة وماديّة؛ فالقوّة الموسيقية للّحن تأتي من حقيقة أنّها تجمع بين الجوانب الماديّة والمعنويّة والروحيّة، وبالتالي، فالإحساس الجماليّ يشكّل معياراً محدّداً لتعريف الموسيقى.
- إنّ الشّكل الموسيقيّ أيّ البنية والتنظيم الصوتي هما اللذان يميّزان خصوصية العمل الموسيقي وهكذا، كما يشير هانسليك في كتابه "Du beau musical"، أنّه على عكس الكلمات لا يمكن أن تمثّل الموسيقى منطقياً عواطف محدّدة، فرغم أنّها يمكن أن تمثّل الحركة وديناميّات العواطف وهي (القوّة والسّرعَة والتّطور)، فلا يمكنها التّعبير عن عاطفة معيّنة بطريقة معيّنة. قوّة الموسيقى لا تكمن في كونها ليست عاطفيّة وإنما في جمالها الشّكليّ وتنظيمها الجماليّ، وبالتالي، إذا تمّ تعريف الموسيقى من خلال شكلها الدّال، فمن الضّروريّ لفهمها الانتباه إلى بنيتها وتكوينها الصّوتيّ.
- إنّ العمل الموسيقيّ هو إنتاج تجربة جماليّة جاهزة للاستماع. كما يشير ليفينسون Levinson في كتابه "الموسيقى على الحركة"، إلى أنّ المتعة الموسيقية، كعنصر أساسيّ للقيمة الفنيّة للعمل الموسيقيّ، تأتي من القدرة على متابعة السّيرورة الموسيقية التي تتطوّر بمرور زمنها، إنّها مسألة التّأكيد على البعد الحسيّ، وليس الفكريّ للتّجربة الموسيقية. ولا يستحقّ الاهتمام بالعمل الموسيقيّ إلّا من خلال العمليّات الإدراكية الدّاخلية التي توقظها في المستمع، ولا تكمن الخصائص الشّكليّة للعمل الموسيقيّ في القيمة الجماليّة في حدّ ذاتها، ولكن وإتّما في قوّتها وقدرتها التعبيرية والاستجابة السّمعية.
- لكن تطرح صياغة التّعريف الماهويّ للعمل الموسيقيّ مشكلتين هامّتين، أولاهما وجوب تحقيق شرط الكونيّة لأيّ تعريف؛ فالموسيقى المعاصرة لا تميل، أبداً، إلى تلبية الشّروط الأساسيّة المذكورة حول العمل الموسيقيّ من خلال إعادة النّظر في بعض المفاهيم، مثل اللّحن والهارمونيّ والإيقاع إضافة إلى الانسجام

1- <https://encyclo-philos.fr/musique-a>.

والتنافر، وثانيتها أنّ مشكل التمييز بين التعريف والتقييم يطرح مسألة نجاح الأعمال الموسيقية التي أمام صعوبة تعريف أساسي للعمل الموسيقي¹.

يعتبر الاتجاه النقيض للماهوية الموسيقية "اللاماهوية" L'anti-essentialisme، أنّ العمل الموسيقي غير قابل للتعريف الموسيقي وأنّ فكرة الخاصية الأساسية التي تشترك فيها جميع الأعمال الموسيقية غير متساوقة، فمن المستحيل منطقياً وعملياً تحديد شرط ضروري لكي يكون عمل ما عملاً موسيقياً، ولا يوجد شيء في جوهره بمثابة عمل موسيقي. مثلما أشار إلى ذلك ألفونسو باديللا Alfonso Padilla في مقاله "الكليات في الموسيقى وتعريف الموسيقى"، قائلاً: "ما يعدّ موسيقى بالنسبة إلى شخص لا يعدّ بالضرورة موسيقى بالنسبة إلى الآخرين أو بالنسبة إلى الكلّ فهو عمل موسيقي. هذا يعني استحالة الوصول إلى تعريف كوني للموسيقى"² وبهذا المعنى تستمرّ الموسيقى في التغير بمرور الزمن والأماكن والثقافات ووفقاً للاستخدام، من التعويذات في ما قبل التاريخ إلى الموسيقى الإلكترونية، ومن استخدامها العسكري إلى الوظيفة الاجتماعية المعبرة عن الهوية. ولموسيقى ليست نظاماً ثابتاً، لأنّها تفلت من أيّ رغبة في تحديدها بمعيار كوني. وتكشف الموسيقى المعاصرة، علاوة على ذلك، حدود أيّ محاولة تعريفية، من خلال تقويض فكرة أنّ الموسيقى هي فنّ الصوت، وتؤكد الأعمال التي هي قطع موسيقية صمتية فشل النزعة الماهوية.

ويعمل المفهوم الموسيقي الفعّال مثل مفهوم اللعب فله نسيج مفتوح لا تحكّمه مجموعة محددة من المعايير اللازمة و/أو الكافية، وإنّما تحكّمه معايير مرنة غير نهائية كي تنطبق على الإبداعات الموسيقية الجديدة بمعنّي الحداثة أو الأصالة، أو حتى الإصراف خارج القواعد. وبالنظر إلى الأداء الفعّال لمفهوم الموسيقى، لا يمرّ تعريف الموسيقى بتعريف ماهوي بل يمرّ من خلال البحث عن أوجه التشابه، وليس عن الخصائص المشتركة للأعمال الموسيقية. ويتجنّب التصنيف حسب "مجموعة موسيقية"، خلافاً للتعريف الماهوي، تقييد فنّ الموسيقى في السمات التي تعتبر ضرورية. ومع ذلك، هل يجعل نقد المشاريع التعريفية الماهوية في الموسيقى أيّ نشاطٍ تعريفٍ مستحيلًا وغير مُفيدٍ؟ وعلاوة على ذلك، أو ليس الاعتراف بتشابه المجموعات الموسيقية، بعيداً عن السماح بإسناد الاسم الشائع، هو النتيجة؟ ثمّ أليست صعوبات التعريفات الماهوية للموسيقى قائمة على خطأ قدرتنا على الالتقاط وكشف ارتباطنا بالموسيقى والسماح بالوصول إليها؟

يُعتبر المنظور الماهوي المعتدل L'essentialisme modéré أنّه من المهمّ التعرف إلى الصلة الجوهرية بين الموسيقى والإنسان، ولذلك فإنّ للعمل الموسيقي علاقةً محددةً وأساسيةً، بدلاً من امتلاكه خاصية جوهرية يمكن للمرء إدراكها. إنّ خاصية العمل الموسيقي أنّها علائقية مع الإنسان، فهي خاصية خارجية وليست جوهرية، لا توجد في جميع العوالم الممكنة، ولكن تظهر، فقط، كوظيفة للفكر والنشاط البشري، ويترتب على ذلك، أنّه من الأفضل التحدّث عن شبه طبيعة جوهرية للأعمال الموسيقية عوض الحديث عن

1- Ibid.

2- Alfonso Padilla, Les universaux en musique et la définition de la musique, P202, <http://encyclophilo.fr/musique-a/>

طبيعة ارتباطها بالإنسان الذي تعتمد الموسيقى عليه. وما يبقى هو تحديد خصوصية هذه العلاقة المؤسسية أو التاريخية أو الوظيفية فقط¹.

– يتم إنشاء عمل موسيقي، من منظور مؤسساتي لعالم الموسيقى، بالضرورة، وفقاً لقواعد وإجراءات معينة في سياق مناسب. وليس هناك جدوى من التفكير في الموسيقى دون مراعاة الممارسات والمواضعات الحالية؛ فالأعمال الموسيقية تشير إلى أعمال موسيقية أخرى، وإلى ممارسات الإنتاج والتلقي الموسيقي. فعالم الموسيقى هو مؤسسة اجتماعية، منظمة وفقاً لقواعد ومواضعات تُحدد الأدوار المختلفة للفاعلين الموسيقيين، مثل المؤلف والموسيقي وتقني الصوت والمنتج الموسيقي والمستمع والنقاد الموسيقي والموزع، وغيرهم. وهذه المؤسسة غير رسمية، إلى حد كبير، مما يعني أن الإجراءات غير مقننة بشكل صارم، رغم أن بعض العناصر منظمة بشكل رسمي، مثل (قاعات الحفلات الموسيقية، ومكان الأوركسترا، والمعهد الموسيقي، وما إلى ذلك). فالموسيقى اجتماعية بالضرورة، ولا يمكن عزلها عن سياقها؛ ولن تكون هناك موسيقى "خاصة" بلا جودة الأداء الثقافي الذي يضمن دخولها إلى عالم الموسيقى.

– يجب أن يستند تعريف العمل الموسيقي، من منظور تاريخ الموسيقى، إلى علاقاته التاريخية المقصودة، لأن الوظيفة الفعالة لمفهوم الموسيقى تعني، منطقيًا، التاريخ الملموس للموسيقى والتوجه المتعمد لشخص أو أكثر فيما يتعلق بالمنتجات والأنشطة الموسيقية، وهذا أمرٌ ضروريٌ لوجودها، فهي علاقة مقصودة بالأسلاف الموسيقيين، وبالتالي فإن السياق المطلوب ليس بالضرورة مؤسسيًا واجتماعيًا وعامًا. ويمكن أن يكون الارتباط بتاريخ الموسيقى واعياً أو غير واع. ويبرز التعريف التاريخي التأثير السببي للفنون الموسيقية السابقة، من خلال بيان موقع عمل الموسيقى بالنسبة إلى الأعمال الموسيقية الأخرى من ناحية، وإبراز الوحدة في اختلاف التطورات الأسلوبية للموسيقى من ناحية ثانية. مثلما أشار ليفينسون في كتابه (الفن والموسيقى والتاريخ)²، إلى أن مفهوم الموسيقى لا يتضمن محتوى يتجاوز ما كانت الموسيقى عليه.

– الأداء الجمالي للموسيقى هو ما هو ضروري لكي يكون شيء ما عملاً موسيقيًا، والأمر، هنا، يتعلق بالتنظيم الصوتي الذي له وظيفة جمالية بطريقة رمزية عبر الإشارة، ومن خلال التمثيل والتعبير عن الأفكار، والعواطف، والأشكال وما إلى ذلك. ولذلك، فإن إبراز الخصائص الجمالية يتناسب مع إسناد وضع معين للعمل الموسيقي؛ فالأعمال الموسيقية هي مجموعة من الإجراءات تعمل بشكل جمالي؛ أي أن لها خصائص عاطفية، والأداء الجمالي للعمل الموسيقي يفترض نوايا فنية مُدرجة في سياق لغوي وثقافي وتاريخي ومؤسسي، وهذا ما يجعل الموسيقى مختلفة عن الضوضاء غير الموسيقية.

1-- <http://encyclo-philolo.fr/musique-a>.

2- Levinson Jerrold, «Les œuvres d'art et le future», L'art, la musique et l'histoire, 1998, p.20

3- العمل الموسيقي بين النزعة العقلية والأفلاطونية والاسمية:

يركز التعريف الماهوي على فهم خاص للموسيقى، وعلى التأمل الأنطولوجي في بنيتها المنطقية، وعلى ظروف وجود الأعمال الموسيقية. التي تطرح مشكلة نمط وجودها، مثل سحر الموسيقى وجاذبيتها، وصعوبات القبض عليها على عكس العمل التصويري. ويبدو أن الموسيقى تنفلت من قيود الزمان والمكان، ويمكن أن يكون العمل الموسيقي نفسه في أماكن مختلفة وفي الوقت نفسه. فالموسيقى تكشف عن نفسها على أنها دائماً تحت الإنشاء مليئة بالقطع غير المتجانسة والمتعددة، ويمكن تفسير العمل الموسيقي نفسه، في الواقع، بشكل مختلف، لدرجة أنه لا يمكن التعرف إليه في بعض الأحيان، فهو متعدد، ويمكن أن يظهر بعروض مختلفة، ولا يمكن تحديده بجسم مادي معقد.

ويمكن تكرار العمل الموسيقي منذ لحظة إنشائه، ويمكن أدائه في أماكن وأوقات مختلفة، ولكن كيف يمكن أن يكون العمل الموسيقي كياناً واحداً أثناء أدائه عدّة مرّات وبشكل مختلف؟ وهل يمكننا التوفيق بين الطبيعة الدائمة للعمل، والطبيعة المؤقتة أثناء عرضه؟ وهل العمل الموسيقي مستقلّ تماماً عن المؤلف، وعن سياقه الإبداعي؟

هكذا تثير الموسيقى عدّة تساؤلات، وخاصّة عن نوع الكيان الموسيقي، وخصائصه الوجودية والوظيفية. وهنا يمكن طرح السؤال، هل يمكننا القول بأنّ العمل الموسيقي الذي تمّ إنجازه بالفعل، هو العمل نفسه الذي تمّ تصوّره من قبل المؤلف، رغم اختلاف أشكال أدائه من وجهة النظر النوعية؟ إنّ الغرض من هذا كلّهُ، هو الكشف عن الأساس الأنطولوجي للعمل الموسيقي بهدف لتحديد طبيعته، وأسلوب وجوده، ومعيار هويته. وتقديم نظرة شاملة عن المحاولات التحليلية لأنطولوجيا الموسيقى، من خلال، إبراز نقاط القوة والضعف في كلّ التّصوّرات عن تحديد مفهوم العمل الموسيقي، حيث سنميز، في هذا الصّدد، بين ثلاث اتجاهات مختلفة اهتمّت بتحديد نمط وجود الكيان الموسيقي، ويتعلّق الأمر، هنا، بالاتّجاه العقلي والأفلاطوني والاسمي:

(أ) التّصوّر العقلي الذي يستند إلى أنّ العالم يعتمد على العقل، وأنّ الأعمال الموسيقية كيانات عقلية.
(ب) التّصوّر الأفلاطوني الراديكالي الذي يعتبر أنّ الأعمال الموسيقية هي عوالم محدّدة، وبنيات صوتية قابلة للتّنفيذ، وهذه الفكرة مستمدّة من مبدأ أنّ الكون كيانات جوهريّة أو غير قابلة للتكرار، وهي تشكل البنية النهائيّة للواقع.

(ج) التّصوّر الاسمي الذي ينطلق من كون الأعمال الموسيقية هي مجموعة من العلامات أو هي مدوّنات، ويعتبر هذا الافتراض أنّه لا توجد سوى كيانات محدّدة.

وفقاً للمنظور العقلي، كأول مسار غير فيزيائي، فإنّ الموسيقى ليست ماديّة، وإنّما هي كيان عقلي، استناداً إلى فرضية أنّ العالم يعتمد على العقل. والعمل الموسيقي ليس كياناً مادياً بالضرورة، وإنّما هو شيء موجود في ذهن الفنّان الذي ألّفه، وليس مزيجاً خاصاً من الأصوات التي نسمعها. ويجب اعتبار الموسيقى إبداعاً خيالياً للفنّان. أمّا الأداء فهو وسيلة لإيصال العمل الموسيقي العقلي فقط. وسيجعل هذا المنظور

من الممكن تفسير وحدة العمل الموسيقي بما يتجاوز الاختلافات المادية في الزمان والمكان والأداء للإصرار على الوجود غير المادي للموسيقى وكونها عقلية. فما يفعله الفنان عندما يؤلف عملاً موسيقياً، ليس تحويلاً للمادة التي تشكل الأصوات، أو تحقيقاً لخطة أولية، لأن اعتماد الإبداع على التصميم الخيالي للعمل يفرض تنفيذ خطة على مادة خام. ففعل التخيل هو عمل واعي وتطوعي، له هدفه، إنه إبداع كيان متخيل غير مبال بالتمييز بين الحقيقي وغير الحقيقي. فالعمل الموسيقي يوجد في ذهن مبدعه وفقاً للنظرية العقلية، وهكذا فإن طبيعة العمل الموسيقي أنها كائن خاص لتجربة استبطانية.

ولا يتطلب وجود عمل موسيقي التنفيذ، بل يكفي أن يكون في خيال الملحن. نظراً لأن طبيعته كيان عقلي تصوّره مؤلف معين، ومعيّار هويته هي البنية الموسيقية المتوقعة التي تخيلها الملحن. ولا تحدّد بنية الصوت الملموس والمادي هوية قطعة موسيقية، وبالتالي فإن التصوّر العقلي يدافع عن النظرية الذاتية للبنية الموسيقية التي هي التعبير عن التصوّر المتخيل من قبل الملحن، كنوع من الإحساس العقلي، ومن ثم، فالعمل الموسيقي هو إسقاط لعقل الفنان. وبالتالي فإن معيار هوية العمل الموسيقي مقصود كهدف محض لوغي المؤلف. فالعمل الموسيقي لا يتطابق لا مع التنفيذ الحقيقي، ولا مع الشيء المادي الملموس الذي هو المدونة الموسيقية، ولا مع التجارب التفسيرية للملحن أو المستمع، إنه خارج الواقع والزمان. وهو نتيجة لأفعال الملحن و/ أو المستمع، والتجربة الموسيقية هي تجربة الخيال كتعبير عن إرادة الفنان، ولا يمكن اختزالها لا في التجربة الحسية، ولا المتعة التي نشعر بها عند سماع الأصوات.

ولكن إذا لم يكن العمل الموسيقي حدثاً صوتياً، فما هي حالة الأصوات الموسيقية التي، عموماً، من سمات الموسيقى؟ إن مجموعة الأصوات التي نسمعها ليست سوى طريقة واحدة لإيصال العمل العقلي، إنه جسر بين عقل المبدع وعقل الجمهور، أي أن الكيانات المادية ليست أعمالاً موسيقية، فهي تشكل وساطة بين المبدع والمتلقي، وعملية إعادة البناء هذه تتطلب بذل جهود من جانب المتفرج، حيث لا يمكن للمستمع الاستماع إلى الأداء ببساطة، ولكن يجب أن يُعيد صياغته باستخدام خياله للوصول إلى العمل نفسه، أي أن العمل الموسيقي عقلي. ومع ذلك، هل يعني التعرف إلى عمل عقل الموسيقي اختزال الموسيقى في مشروع خيالي مثالي؟ وإذا كان العمل الموسيقي هو إبداع عقل الملحن، بشكل دقيق، فكيف يمكننا التأكد من أن العمل الموسيقي الذي سمعته الجمهور هو الذي توقّعه الفنان؟

هناك ثلاثة مشاكل تعترض هذا المنظور العقلي، أولها حتى لو اعترف المرء بالدور الذي لعبته نوايا المؤلف في تحديد هوية العمل الموسيقي، فليس من الضروري الإقرار بفرضية أنه شيء مخالف للكائن المقصود. وأنه يمكن للمرء أن يشكك في التعارض القائم بين الشيء الحقيقي والملموس، والشيء المقصود المجرد، فالطبيعة القصدية للعمل الموسيقي لا تعني الأطروحة العقلية التي بموجبها يكون العمل الموسيقي مجرد بنية خالصة من إبداع المؤلف. وثانها إذا كانت العلاقة بين التجربة الداخلية (الإسقاط المتخيل مثل هذا العمل الموسيقي)، وواجهته الخارجية مهمة بالنسبة إلى الفنان، فكيف يمكن أن تكون ضرورية للمتلقي؟ وثالثها، كيف يمكننا التعرف إلى أن تجربة الفنان وتجربة المستمع هي نفسها؟ مثلما يعترف كولينغود نفسه

بأنه "لا يوجد شيء يؤكد على وجه اليقين تطابق هاتين التجريبتين الداخليتين، لأنّ المستمع لا يمكنه الحفاظ على ارتباط مباشر بالعمل الموسيقي؛ فالقيمة الموضوعية للفكرة التي يتصوّرها المستمع ليست مضمونة. إنّ الصّعوبات الرئيسية التي ستواجهها الفرضية العقلية هي ذات شقين؛ شقٌّ أوّلٌ يتعلّق بالوضع الأنطولوجي للعمل الموسيقي، كميّته وطريقته الوصول إليه، إذ لا يمكن للمرء أن يختزل العمل الموسيقي في خصائصه الصّوتية الفيزيائية، لأنّ بنيته الصّوتية يمكن أن تتخذ أشكالاً مختلفة، من أبسطها إلى أكثرها تعقيداً، ومن أكثرها أساسيةً إلى أكثرها أصالةً، ولذلك لا يتطلّب الإنتاج الموسيقي مجرد تلقين أوّليّ حول الوقائع الصّوتية وتنظيماتها المتعدّدة المحتملة، مثل (الحدة والمدّة والجرس وما إلى ذلك). وشقٌّ ثانٍ يرتبط، مثلاً، باكتساب المهارات الخاصّة بالعمليات التّقنيّة المرتبطة بالأدوات الموسيقية. وأخيراً، فإنّ حالة الإدراك تشكّل شرطاً ضرورياً رغم أنّها ليست كافية لأيّ عمل موسيقي.

تمثّل الاستراتيجية الأفلاطونية الراديكالية، بشكل جيّد، وإلى حدّ ما، التّصوّر الرياضيّ للموسيقى، وهو مفهوم منتشر، على نطاق واسع، باعتبار الموسيقى، حقيقة رياضية ليست موجودة في الواقع المادّي بل هي موجودة بشكل مستقلّ عن كلّ من الوعي البشريّ والعالم المادّي. ولا يمكن إدراك العمل الموسيقي في وضعه الأنطولوجي إلاّ باعتباره كيانا كونياً وتجريدياً، وبالتالي، يبدو أنّ سؤال مشكلة عدم مادية الأعمال الموسيقية، والتي تُعتبر كيانات عقلية قديمة، يمكن مضاعفته، بالإضافة إلى هذا يطرح السّؤال، أليس معظم الأعمال الموسيقية، إن لم تكن كلّها، مجردة ومادية؟ وكيف يمكن أن نأخذ بالاعتبار هذا الوضع المتناقض؟

يُعتبر نيكولاس ولترستورف Nicholas Wolterstorff، وغريغوري كوريو Gregory Currie وبيتر كوفي¹. Peter Kivy الممثلين الرئيسيين للتّصوّر الأفلاطوني. الذي يرى أنّ العمل الموسيقي يعمل ككيان رياضيّ، ولذلك فإنّه سيكون بنية صوتية محدّدة، مثل (تنظيم العلاقات بين الأصوات والنغمة والإيقاع واللحن والانسجام) وقابلية التكرار، وعرضة لعدّة أدائيات صوتية مختلفة. حيث تشكّل هذه البنية الصّوتية الثّابت والدائم والمعياريّ لأيّ إنجاز وتنفيذ. ولا يحتوي العمل الموسيقيّ، كنوع بنيويّ وكونيّ، على معيار الهوية القصديّة، ولا يمكن اختزاله في اكتشافه لأنّه كان موجوداً من قبل. فمعياريّ الهوية الفيزيقية غير ذي صلة بالعمل الموسيقيّ الذي هو شيء آخر غير أدائه الموسيقيّ، فالأداء الملموس ليس هو العمل الموسيقيّ بل هو صورة له، فما معيار هويته، إذن؟

العمل الموسيقي نوع مجرد له هوية بنيوية، والبنية المجردة هي التي تحدّد هويته بشكل فريد. فهو كيان تجريديّ وكونيّ وجوهريّ، يمكن أن تتجلّى من خلاله العديد من النسخ الفورية كالأداء الفرديّ، وهذه النسخ هي كيانات محدّدة مشاركة في التّنفيذ. وهذا المفهوم ينبع من خلفيّة ميتافيزيقية واقعية متعالية. ومن هنا، وجب التّمييز الحقيقيّ بين الكلّيات Les universaux والخصوصيات، وبالتالي، فإنّ العمل الموسيقيّ ليس مطابقاً لأدائه، نوع من بنية الصّوت القابلة للتكرار، عرضة للعديد من الأحداث أو العروض في عالم الزّمان

1- Alessandro Mercado, L'œuvre musicale, Op cit, p73.

والمكان. وأنواع الأعمال الموسيقية أبدية ومعيارية، قد يكون أداؤها صحيحًا وغير صحيح. لذلك تعتبر العلاقات البنيوية شرطًا ضروريًا وكافيًا للتمييز بين عمليتين موسيقيتين بعضهما عن بعض، فالعلاقات البنيوية هي من أنواع مختلفة، وأكثرها شيوعًا هي الانسجام واللحن والإيقاع.

يوجد العمل الموسيقي، في الواقع، بشكل مستقل عن جميع أشكال أدائه المحتملة، في حين أن الأداء يعتمد عليه أنطولوجيًا ودلاليًا. وعلاوة على ذلك، فإن الأعمال الموسيقية، باعتبارها كونيّة أبدية، لا تأتي إلى الوجود ولا تنسحب منه. يشكل النوع le type (بنية الصوت الخالص) معيارًا لنسخ الحالات الصوتية الفعلية، فهو يشير إلى ما يجب أن يكون عليه حدوث نسخة من هذا النوع¹. وبالتالي، فإن العلاقة بين العمل الموسيقي ونسخه ليست متطابقة، فهذه تعتمد على الأول وليس العكس. ويمكن سماع النوع من خلال إنشاء حالات مشابهة، ولكنه موجود بشكل مستقل عنها. ولكن إذا كانت للأعمال الموسيقية صفة الأنواع الأبدية والمعيارية، فما هي وظيفة فعل تأليف العمل الموسيقي؟

بالنسبة إلى التصور الأفلاطوني يعتمد فعل التأليف الموسيقي على اختيار الخصائص التي يتم تمثيلها من خلال تسلسلات الوقائع الصوتية، لذلك لا يجلب المؤلف عملاً موسيقيًا إلى الوجود، ولا يخلق شيئًا جديدًا، ولا يمكنه، فقط، إلا أن يكون مبدعًا في اختياراته² ففي الواقع، للعمل الموسيقي وجود كنوع بنيوي قبل أيّ تأليف³، إن الإبداع الموسيقي ببساطة هو اختيار العمل الموسيقي من بين العديد من البنات الصوتية الممكنة. يفسر بيتر كيفي Peter Kivy أن النوع كيان منطقي، وليس فكرة أفلاطونية حقيقية، فمن الممكن أن تُنسب خصائص التجربة الحسية إلى الكيانات المنطقية دون أن تجعلها كيانات ملموسة، وسيكون جوهر العمل الموسيقي نوعه المنطقي، هذه المجموعة الفريدة من العلاقات الصوتية التي تجعل العمل الموسيقي على ما هو عليه. فهل هذا يعني أنه يجب علينا تجريد الأصوات من كل مظهر صوتي، والنظر إليها في علاقاتها الرياضية البحتة؟

إذا كانت الأصوات وحدات صوتية، يمكننا نسخها وتمثيلها في جوهرها الرياضي، فهل يمكن أن ننظر للأصوات في ماديتها الملموسة، ثم بعد ذلك ننظر لها في علاقاتها الرياضية الخالصة؟

وإذا كان بإمكاننا تحديد مفهوم البنية الصوتية، كعلاقات رقمية بين الأصوات، فهل يمكن أن تُشكل نوعًا من العقل الرياضي؟ وفي هذه الحالة، يمكننا تصوّر هذه البنية، وبعبارة وتلقائية، كتتابع أصوات أو كأصوات متراكبة أيضا. لذلك، لن نتحدث عن الأصوات باعتبارها وحدات صوتية فيزيائية، وإنما باعتبارها

1- Alessandro Mercado, Ibid., P78.

2- Wolterstorff, Works and Worlds of Art, Oxford, Clarendon Press, p.89. «Le compositeur peut être créatif dans sa sélection, mais il n'est pas un créateur».

3-J. Levinson, Music, Art And Metaphysics, II, 4, Ithaca, Cornell University Press, 1990. Les œuvres musicales doivent être telles qu'elles n'existent pas avant l'activité de composition du compositeur mais sont amenées à l'existence par cette activité».

تمثيلات رياضية لهذه الوحدات نفسها. وبذلك ستكون لدينا خطاطات تراكيبٍ مماثلة للصيغ الرياضية، ولقوانين الفيزياء.

لم يتردد كيفي Kivy، بعد ذلك، في اقتراح تماثل مع عالم العلوم والرياضيات، حتى ولو كان هذا التقارب لا يتعلق سوى بنشاط المؤلف¹. ويجب الاعتراف بأن التصور الأفلاطوني الراديكالي لا يزال يواجه العديد من الصعوبات. فهو يترك، في البداية، الباب مفتوحاً أمام إمكانية وجود الأعمال الموسيقية غير المنجزة إذا لم يتم تنفيذ العمل الموسيقي (وهو أمر ممكن)، وهنا تطرح علاقة السامع بهذا العمل الموسيقي وبمدى وضوح هذه العلاقة.

تفترض هذه الفكرة انعكاساً لعلاقتنا المعتادة بالموسيقى عن طريق الإدراك الحسي، فمن خلال العروض أو التسجيلات يمكننا الوصول إلى الأعمال الموسيقية. ولكن ألا يمكننا الهروب من هذا الاعتراض بالادعاء بأن العمل الموسيقي الذي لم يؤدَّ لا يمكن الوصول إليه؟ فوجود عمل موسيقي ليس كافياً، لأنه كيانٌ علائقي يفترض أن يتم القبض عليه.

في الواقع، إذا حدد مؤلفان متميزان وموجودان، في سياق مختلف، وبالبنية الصوتية نفسها، فهل سيؤلفان العمل الموسيقي نفسه وفقاً للموقف الأفلاطوني يمكننا أن نفترض، كما يقترح كيندال. والتون Kendall². أن ملحنين مختلفين ينتميان إلى سياقات مختلفة ويعتمدان البنية الصوتية نفسها سينتجان أعمالاً موسيقية مختلفة تراعي جميع الخصائص المميزة للعمل الموسيقي، لذلك لن يختزل العمل الموسيقي في بيته الصوتية بل يجب أن يؤخذ في الاعتبار التاريخ السببي، والسياق، ومواضيع الممارسات الأدائية. والكيفيات التي يمكننا بها التوفيق بين أبدية الأعمال الموسيقية والاعتقاد العادي بأن الفنان يبتكر عملاً لم يكن موجوداً من قبل.

ونعرض فيما يلي البنية المنطقية للحجة القائمة على القياس الأرسطي:

- توجد بنيات صوتية أبدية.
- إذا كانت الأعمال الموسيقية بنيات صوتية، فلا يمكن إنشاؤها من قبل مؤلفها.
- ومع ذلك، يتم إنشاء الأعمال الموسيقية من قبل مؤلفها.
- ولذلك، فإن الأعمال الموسيقية ليست بنيات صوتية.

يعمل المدافعون عن الموقف الأفلاطوني الراديكالي على رفض حجة التأليف الرابعة، بطريقتين مختلفتين، الأولى عن طريق دحض الفرضية الأولى، والثانية دحض الفرضية الثالثة. فالبعض يجادلون في أطروحة "الإبداعية" ذلك أنه عندما يؤلف شخص ما عملاً موسيقياً فإنه يبتكر ويؤكد أن المقطوعة هي، نوع من الاكتشاف الإبداعي لأن الاكتشاف، خلافاً للاختراع، إبداعي لا يؤثر إلا على الطريقة الاستمولوجية،

1- Alessandro Mercado, L'œuvre musicale, Op cit, P76.

2- L. Walton « Not a leg to stand on the roof on », p.725, <http://encyclo-philos.fr/musique-a>.

وليس في الأنطولوجية للشئ¹. فالكيان المكتشف موجود، بالفعل، طالما أنه لم يتم تحيينه من خلال اكتشافه؛ والتعديلات الرئيسية التي جلبها الاكتشاف تهم العلاقات الإستيمية مع أولئك الذين تعرفوا إلى هذا الكائن².

يتمحور التصور الاسمي لأنطولوجيا العمل الموسيقي، حول أعمال الفيلسوف والمنطقي والفنان الأمريكي نيلسون غودمان Nelson Goodman ونظريته للفن بفروعه المختلفة، من خلال ما تركه من مؤلفات عدة، في الفن، يُطلق عليها "نظرية الأنساق الرمزية" والتي، في إطارها، يمكن قراءة العمل الفني باعتباره نسقاً رمزياً. لقد كان هدفه من وضع هذه النظرية تقديم رؤيته للقضايا المطروحة، في الفكر الجمالي المعاصر والناتجة عن الخلافات المثارة بين أصحاب النزعة العلمية التحليلية، وأصحاب الاتجاهات التقليدية في تفسير الأعمال الفنية وقراءتها، وذلك عن طريق استعمال مفهوم الرمز في التعبير عن فروع عدة من فروع المعرفة الإنسانية، كالمنطق واللغة والفن. وفيما يتعلق بالفن على وجه الخصوص وبالأنشطة الرمزية بشكل عام، فإن غودمان يدعو إلى نوع من الإدراك باستخدام الرموز لا لنكتشف فقط بل لنبي ذلك العوالم التي نعيش فيها. وبالتسبة إلى غودمان Goodman، ليست الجماليات سوى فرع من فروع المعرفة إذ تُصنع جميع اللوحات، والمنحوتات، والسوناتا الموسيقية، وقطع الرقص، وغيرها من الرموز التي لها وظائف مختلفة، وتحمل علاقات مختلفة مع العوالم التي تُشير إليها، وبالتالي تحتاج الأعمال الفنية إلى تفسير يرقى إلى مستوى فهم ما تشير إليه وبأية طريقة ضمن أنظمة قواعد.

دافع نيلسون غودمان Nelson Goodman عن المنظور الاسمي في مجال الفن من خلال نقده للفرضية "غير المادية" للموسيقى وإبراز الصعوبات الأنطولوجية والمعرفية للتصورين الأولين: العقلانية والأفلاطونية الراديكالية. فالأعمال الموسيقية هي كيانات ملموسة لها خصائص مكانية وزمانية موجودة ومعينة يمكن للمرء أن يعرفها مباشرة، كسلسلة من الأصوات. وقد وصف غودمان، في كتابه "لغات الفن" الأعمال الفنية بأنها أنظمة رموز. والعمل الموسيقي ليس استثناءً. إن مفهوم الرمز عند نيلسون غودمان واسع جداً، فهو يمكن أن يشير إلى الكلمات والتصوص والصور وحتى إلى الملاحظات، وإلى جميع العناصر الأخرى التي تميز الكتابة الموسيقية.

وتتجلى اسمية غودمان في رفضها التصور القائل بأن العمل الموسيقي يشبه الكيان التجريدي في طريقة الأفلاطونيين، فلا ينبغي أن يتم وضع العمل الموسيقي في مستوى مثالي لأنه مرتبط بشكل صارم بمدونة موسيقية معينة، لذا يؤدي التدوين دوراً أساسياً مثلما هو الحال في أي فن ألوغرافي. وقد سلط النظام الاسمي الضوء على فكرتين رئيسيتين³، هما انتماء العمل الموسيقي إلى نظام تدويني والأداء الجمالي الرمزي.

1- Sandrine darsel, qu'est-ce qu'une oeuvre musicale ?, klesis — revue philosophique: 2009, p13.

2- <http://encyclo-philo.fr/musique-a>.

3- Sandrine Darsel, Dujka Smoje.

وتعني فيزيائية العمل الموسيقي أنها ملموسة وعمومية، بالإضافة إلى أنها ميزة النظام الاسمي، خلافا للخيار الأنطولوجي الأفلاطوني الذي يتمثل في دحض التصورات المثالية والعقلية التي تدافع عن وجود أشياء أخرى في العمل الموسيقي غير العينيات. والسؤالان الأساسيان، هنا، هما: هل يمكن للبناء الاسمي أن يُقدّم تحليلاً أفضل للأعمال الموسيقية من تلك التي اقترحها الخياران السابقان؟ وهل يساعد على تجنب صعوباتهم المطروحة؟

يستخدم البناء الاسمي العديد من الأدوات فهو يعتمد، في بداية الأمر، على اختزال الموسيقى في العناصر القابلة للتحديد مادياً من خلال النظام التدويني¹. والمدونة هي المرجع لأي أداء موسيقي يسعى إلى أن يكون وقيماً للأصل، ويحافظ على الوضع الأنطولوجي للعمل الموسيقي، فهي نوع من "دليل التعليمات" يشير إلى المسار الذي يجب اتباعه لتنفيذ العمل الموسيقي. والنظام الغربي التقليدي للكتابة الموسيقية هو رموز للنظام التدويني، أي هو مجموعة من العلامات (عناصر ملموسة غير جوهريّة) تحافظ على علاقات تركيبية بناءً على خمس قواعد²، هي:

- 1- الانفصال؛ أي التمايز التركيبي.
- 2- بعض العلاقات الدلالية المعينة.
- 3- العلاقة بين العلامات ومجال الأداء.
- 4- عدم الغموض،
- 5- الفصل، والتمايز المحدود، والدلالات.

هذه المتطلبات التركيبية والدلالية الخمسة مطلوبة بشكل قاطع لنظام التدوين، طالما أنها تضمن الوظيفة الرئيسية للمدونة الموسيقية التي يجب أن تُحدّد بشكل أحادي أسلوب الإنجاز. ولذلك، فإنّ التدوين الموسيقي ضمن قانوناً صارماً تطابقاً للأداء الصحيح لهذه المدونات الموسيقية. ولذلك يمكننا منح وضع ألوغرافي للموسيقى المدونة، يكون معيار هويتها هو المجرد العيني، أي أنها لا تحتوي على أي معلومات سببية أو تاريخية، على عكس الفنون الأوتوغرافية.

يمكن اعتبار الأداء بمثابة تنفيذ حقيقي للعمل الموسيقي، إذا احترم جميع الآثار المترتبة عن المدونة الموسيقية التي حدّدها حرفياً، أي الخصائص الإيقاعية واللحنية والتوافقية، وما إلى ذلك. فيما يتعلّق بكل مؤشرات الذوق والأناقة واللون التي تُترك لحرية المؤدّي، فهي ليست، بالنسبة إلى غودمان ذات أهمية

1- N. Goodman, Langages de l'art, Paris, Hachette, 1990, p.191.

2- Goodman formule cinq conditions de validité aux quelles toute langage, non seulement la musique, doit se soumettre pour avoir une légitimité. Il s'agit de (1) la disjonction syntactique, (2) la différenciation syntactique, (3) la détermination unique, (4) la disjonction sémantique et (5) la différenciation sémantique. Pour donner un exemple, les caractères symbolisant les notes musicales garantissent pour Goodman les conditions syntactiques qu'il a posées: une note pourrait, éventuellement, être écrite de manière ambiguë, à cheval entre une ligne et un espace, mais elle ne pourra jamais indiquer deux sons au même temps.

أساسية، وحتى لو كانت متقدمة جداً، فلا يمكن الاعتراف بأداء موسيقي، إلا إذا استوفى معايير الامتثال الأساسية. بتعبير أدق، فإن العمل الفني يكون ألوغرافيا فقط إذا كان يضمن التّطابق الدقيق للعمل الموسيقي مع النسخة المطبوع الأصل للعمل الموسيقي.

هناك معيار تحديد يضمن تكرار العلامات، وهو التصحيح الإملائي (الأرتوغرافي)، والهوية المادية الصّارمة للأداء الموسيقي في علاقته بالمدونة الموسيقية. يسمح هذا المعيار بإمكانية التكاثر اللانهائي للأعمال الموسيقية باعتبارها الرموز في نظام بنائي ليس لها طبيعة خاصة بها. وينبع هذا المنظور من فكرة أنه لا توجد سوى وحدات حقيقية أو غير ملموسة أو تجريدية. ومع ذلك، يبقى السؤال هو هل يمكننا، حقاً، اعتبار المعيار المادي شرطاً كافياً لوجود العمل الموسيقي؟

على النقيض¹ من ذلك، فإن أيّ موسيقى لا تخضع لنظام تدويني، أي موسيقى لا تفي بالمتطلبات التركيبية والدلالية للتدوين، يكون معيارها الهوية التاريخية حيث تستمد هويتها من كونها تنتج من قبل موسيقي في ظروف خاصة. وبهذا المعنى، فإن إنتاجها حاسم لتحديد هوية ما يُسمى بالعمل الموسيقي غير المدون (الأوتوغرافي). ومع ذلك، إذا كانت الموسيقى نتيجة نشاط إنساني طوعي مقصود، يشارك فيه المؤلف الموسيقي والموسيقي والمؤدي والمنتج، أفلا يجب علينا دائماً أخذ المعيار التاريخي في الاعتبار لتحديد هويتها؟ وبالإضافة إلى ذلك، هناك مشكلة التنوع الكبير في أداء الأعمال الموسيقية. في الواقع، ورغم أن المستمع يُقدر الثراء والتنوع الأدائي فهو يطلب النسخة الدقيقة من ألبوم، وليس تسجيلاً مختلفاً. ولكن كيف نفسّر هذا التوتّر؟

إذا كان نيلسون غودمان يجسد نموذج الاسمية الأرتوذكسية، فإن الفيلسوف الذي يمثل استثناءً بالنسبة إلى الاسمية هو جوزيف مارغوليس Margolis، وموقفه من العمل الموسيقي هو مسار وسيط بين الاسمية والأفلاطونية. وقد طوّر نظريته الخاصة عن الوضع الأنطولوجي للأعمال الفنية بناءً على تحليل دقيق لعلاقة النوع / "الرمز المميز" أو الشاهد Token.

من الواضح أنّ العمل الفني لا يتطابق مع كائن ملموس ومحدود، بل يبدو كياناً مجرداً، ولكن لا يمكنه أن يكون كونياً لأنه مخلوق نتيجة سيرورة إبداعية، والأعمال الفنية كخواص تجريدية قابلة للتجسيد، ولهذا يقترح مارغوليس Margolis النظر في "النوع" على أنه كيان مجرد، أمّا "الرمز المميز" أو الشاهد token فهو تجسيد له. ولا يمكن للنوع أن يكون موجوداً دون أن يتم استنساخه في شاهد معين، فلا يمكن للرّسام أن يبدع نمطاً تصويرياً جديداً مجرداً، إنّه فقط يبدع نموذجاً معيناً كتجسيد لنوع معين يحتاج دائماً إلى شاهد معين للبقاء. وإذا ابتكر الفنان نوعاً جديداً، فهو يفتح لغة جديدة وتعبيراً فنياً جديداً، ولكن للقيام بذلك، فهو ملزم بالقيام بالعمل في شكل "رمز مميز" أو شاهد Token.

إنّ المعنى الأساسي لكلّ هذا الخطاب هو أنّ علاقة النوع/ والرمز المميز أو الشاهد token، في تفسير مارغوليس، أقرب بكثير من إصدارات الأفلاطونيين. فالنوع و"الرمز المميز" أو الشاهد token كلاهما

1- Sandrine Darsel, Qu'est-Ce Qu'une Oeuvre Musicale?, op. cit., p 13.

وحدتان، لا يمكن لأحدهما أن يعيش دون الآخر، ويمكن إنشاؤها وتدميرها. وتصير حجة مارغوليس أكثر دقة عندما يتساءل الفيلسوف عن المكونات المادية المستخدمة لإنتاج العمل الفني. وهذا التصور المارغوريسي يميل إلى فصل الدعم المادي عن ذلك الذي نعتبره "العمل الحقيقي"، حيث أنه كائن يتم إضافته إلى شيء أو إلى المواد الأولية. وفكرة مارغوليس هي أن فصل المستويين هو تجريد نظري منذ اللحظة التي يحدث فيها عمل إبداع فني.

ويتّم تقديم العمل الفني في شكل نسخة فريدة ومحدّدة في شكل مدمج: هما الجانب الحسيّ والجانب الثقافيّ الذي ينبثق عنه ليشكل وحدة لا تنقسم. إن الجانب الفوق-حسيّ من العمل الفني (النوع) غير موجود خارج "الرمز المميز" أو الشاهد token الذي يتجلى به، ولا يطفو كما تريد الأفلاطونية، ولا يبقى إلاّ الحضور الفرديّ الذي هو الشاهد.

وتجدر الإشارة، كذلك، إلى أنه في حالة الفنون الألوغرافية، مثل الأدب والموسيقى، لا تنطبق نظرية مارغوليس على كلّ نسخة معينة من العمل الفني (كلّ نسخة من رواية، كل تنفيذ بواسطة أغنية)، فهذا أمر منطقي. والثنائي النوع/"الرمز المميز" أو الشاهد token مخصّص للتّموذج التّدويني الذي يكون في أصل عمليات إنشاء فورية معينة، وهي النص المكتوب أو المدونة الموسيقية، ولذا، فإنّ فكرة مارغوليس الأساسية هي أنّ الأعمال الفنيّة تُعدّ وحدات مجردة مدمجة (مجسّدة) في الأشياء الماديّة، وأنّ علاقة الأساس الماديّ بالفعل الموسيقيّ وبالمتوى غير قابلة للدّوبان¹.

4- الوصفية في انطولوجيا الموسيقى:

ينطلق الخيار المنهجيّ الوصفيّ من الخطاب والممارسة الموسيقية كنقطة بداية، ويقدم العديد من الحلول للتساؤلات حول ماهية العمل الموسيقيّ. وسنكتفي، في هذا المبحث، بتناول التصور الأفلاطونيّ المعتدل لجيرولد ليفنسون Jerrold Levinson. يعتمد هذا التصور كنقطة انطلاق على الافتراضات التالية:

- هناك فرقٌ جوهريٌّ بين العمل الموسيقيّ والعمل التّصويريّ، إذ يمكن إعادة إنتاج العمل الموسيقيّ في نسخ متعدّدة خلافاً للوحة فالأعمال الموسيقية تسمح بالعديد من العروض المختلفة، من الناحية النوعية، في أماكن مختلفة وفي الوقت نفسه لتكون عروضاً للعمل الموسيقيّ نفسه، ولذلك تعتبر كيانات مجردة لأنّه لا يمكن تحديدها كجسم ماديّ ملموس، وعلى اعتبار أنّها معقّدة.
- الأعمال الموسيقية هي إبداعات.
- لا يمكن إنشاء مختصر أو ملخّص للأعمال الموسيقية.

تحاول الأفلاطونية المعتدلة حلّ التناقض الواضح بين هذه الحدوس الثلاثة. سنركز على تحليل نقاط القوّة والضعف في هذا الاقتراح لوضع تصور آخر من شأنه أن يشكك في هذه الحدوس المفترضة. والفكرة الرئيسيّة هي أنّ جميع الأعمال الموسيقية قابلة للتّحقيق بشكل متعدّد؛ لأنّها تسمح بالعديد من العروض

1- Alessandro Mercado, L'œuvre musicale: Op cit, P62.

الموسيقية المختلفة من الناحية النوعية للعمل الموسيقي نفسه. بالرغم من أن القطعة الموسيقية نوع بنيوي، وغير طبيعي، فإنها متاحة للجمهور، ومع ذلك، ليس العمل الموسيقي بنية صوتية أبدية. وهناك ثلاثة جوانب مهمة عادة ما تُنسب إلى الأعمال الموسيقية:

- 1- الآلات الموسيقية هي جزء أساسي من العمل الموسيقي.
- 2- السياق الموسيقي التاريخي جزء لا يتجزأ من العمل الموسيقي.
- 3- لا يمكن عزل عمل التأليف عن العمل الموسيقي.

تعدّ مراعاة شروط إنتاج العمل الموسيقي أمراً ضرورياً، إلا أنه لا يتطابق مع المواد المكونة له؛ أي وبينته الصوتية. وتعتبر الآلات الموسيقية جزءاً لا يتجزأ منها، فهي أدوات أساسية وضرورية لتنفيذ العمل الموسيقي، و"يجب أن تكون الأعمال الموسيقية إلى بجانب الوسائل المحددة أو وسائل الإنتاج الصوتي¹". فلآلات الموسيقية طابع أساسي في إخراج العمل الموسيقي إلى الوجود، لا يترك الملحنون أمام إنتاج النماذج الصوتية، وحتى إذا تمّت كتابة العديد من الأعمال الموسيقية لآلات مختلفة، فلا يمكن تنفيذ هذه الأعمال من قبل أي آلة، لأن الخصائص الجمالية للعمل الموسيقي هي، جزئياً، جزء من الطريقة التي ترتبط بها بنية الصوت، وبإمكانية آلة أو مجموعة من الآلات. فالآلة الموسيقية لا تلون العمل الموسيقي بل تساهم في الطابع الجمالي.

وترتبط هوية العمل الموسيقي، بالإضافة إلى ذلك، بالسياق الموسيقي التاريخي لمؤلف موسيقي معين، في زمان ما، وهو يشمل، من ناحية، السياق الموسيقي التاريخي العام، والعوامل ذات الصلة بأي ملحن في وقت ما، ومن ناحية أخرى، بالسياق التاريخي الموسيقي الفردي؛ أي بالعوامل ذات الصلة بتكوين المؤلف في وقت ما، وبالتالي إذا تمّ تأليف عمليين موسيقيين من البنية الصوتية نفسها من قبل شخصين مختلفين فلن يكونا متطابقين، لأن السياق الموسيقي التاريخي هو عنصر فردي، وليس خاصية عرضية.

وينشأ الانتقاد الرئيسي ضد فكرة التآطير الأساسي للعمل الموسيقي من استحضار الممارسات الجديدة للتأليف الموسيقي لمجموعة أعمال موسيقية مختلفة، واستخدام التقنيات الجديدة، وما يسمى بتأليف موسيقى الأجواء *la musique d'ambiance*، ولا يمكن اعتبار هذا النوع من العمل الموسيقي سياقياً ولكنه عرضي². فتوظيف التقنيات والممارسات التركيبية الجديدة، هي أساس اختزال العمل الموسيقي في بنية صوتية صافية، ومن هنا تظهر أهمية السياق الموسيقي التاريخي في تأليف العمل الموسيقي، وبعبارة أخرى، يرتبط عدم التطابق المفترض للأعمال الموسيقية الحالية ارتباطاً جوهرياً بسياق تاريخي موسيقي معين.

1- J. Levinson, L'art, la musique et l'histoire, Op cit, p.62. «Les œuvres musicales doivent être telles que des moyens spécifiques ou de productions sonores en soient des parties intégrantes».

2- Sandrine Darsel, Qu'est-Ce Qu'une Oeuvre Musicale?, Op cit, p.13.

J.A Fisher & J. Potter, «Technology, Appreciation and The Historical View of Art», in Journal of Art and Aesthetic Criticism, 55/2, 1997, Pp.169-185.

وإذا نظرنا إلى فعل التأليف كإبداع، يمكننا أن نقول إن "عمل التأليف يقدم كياناً جديداً هو العمل الموسيقي، ولذلك من المهم التمييز بين هيكله العام الذي هو نوع بنيوي وأبدي "نوع ضمّي". والعمل الموسيقي باعتباره "نوعاً محدداً" تم إنشاؤه. والنوع الضمّي هو بنية تجريدية متسقة وثابتة، في حين أنّ العمل الموسيقي هو نوع محدد، لا يظهر إلا عند بدئه، ويشار إليه بفعل إنساني مقصود. ويتكوّن من نوع ضمّي معقد غير متطابق مع هذا النوع الضمّي ويمكن فهم الفرق بين النوع الضمّي والنوع المحدد عن طريق التماثل والتمييز بين الجملة والصياغة، ف"نحن نقبل أنّ جملة معينة يمكن أن تُدلي ببيانات مختلفة عند نطقها في ظروف مختلفة، وبالمثل، ندرك أنّ البنية الصوتية/ بنية وسائل التنفيذ تقدّم بيانات مختلفة أو أعمالاً موسيقية مختلفة، إذا تمّت الإشارة إليها في سياقات موسيقية تاريخية مختلفة"¹.

ولا يمكن تحديد هوية العمل الموسيقي ببساطة من خلال بنيته الموسيقية الملموسة، بل يجب أن يأخذ في الاعتبار معيار طبيعة الأعمال الموسيقية التاريخية والسياقية، ومن هنا، تعقيد معيار هوية العمل الموسيقي، ويجب أخذ العديد من العناصر في الحسبان، مثل البنية الموسيقية، والفعل الإبداعي الفريد الذي تمّ وضعه تاريخياً، والأدوات المعينة المحددة، والعنوان والمحتوى الفني، والخصائص الجمالية المدركة، والمقام، والتماسك، والخصائص الفنية غير المحسوسة بشكل مباشر، وعلاقة العمل الموسيقي بالأعمال الأخرى مثل أصالته، وطابعه الثوري، وخصائص التمثيل، والدلالة على الخصائص وما إلى ذلك.

5- الخاتمة:

يمكن القول أنّ النقطة المشتركة بين الخيارات الأنطولوجية الثلاثة العقلية والأفلاطونية الراديكالية والإسمية هي المنهجية²، فكلّها تبتعد عن الحسّ المشترك وتعيد بناء الكيانات العادية لتصبح أعمالاً موسيقية، وبالتالي فإنّ أنطولوجية العمل الموسيقي مستقلة عن تجربتنا الموسيقية في البداية على الأقل، ولا يقصد بها ضمان معنى الصياغات أو التصريحات اليومية حول الأعمال الموسيقية. في كلّ مرة يتعلّق الأمر باختبار مبدأ أنطولوجي عامّ في مجال الموسيقى. ولذلك، فإنّ الأنطولوجية التطبيقية هي نتيجة الأنطولوجية الشكلية. ولكنّ المشكلة التي تطرحها هذه الطريقة هي أنّها تشجّع شكلاً من أشكال النسبية؛ لأنّ إعادة بناء الأعمال الموسيقية هي اختيار أنطولوجي أساسي (لصالح اختزال أو عدم اختزال العالم في العقل، ولصالح وجود الكلّيات أو التفاصيل فقط). ويبرز هذا الخيار بخصوصية البناء فقط. وهكذا يمكننا إعادة التفكير في حالة الأنطولوجية التطبيقية.

وتتميّز الأفلاطونية المعتدلة، في مقابل ذلك برفضها اعتبار الأعمال الموسيقية أبدية، فيمكنها أن توجد كما يمكنها أن تختفي عن الوجود، فللأعمال الموسيقية جذور تاريخية لا يمكن فهمها إلا بالرجوع إلى جذورها، وليست الأعمال الموسيقية أشياء مادية، ولكنّ لها موضوعية معينة بسبب إبداعها في سياق تاريخي

1- J. Levinson, L'art, la musique et l'histoire, p.67.

Sandrine Darsel, Qu'est-Ce Qu'une Oeuvre Musicale ?, Klesis — Revue Philosophique: 2009, p.13

2- Sandrine Darsel, Dujka Smoje Op.Cit.

موسيقى. ورغم هذه المزايا، لا تزال هناك بعض أوجه القصور. والاعتراف بفكرة أن ليس للعمل الموسيقيّ بنيةً مجردةً لا يعني بالضرورة أن خصائصه تعتمد على هوية الملحن، وأن إبراز شروط إنتاج عمل موسيقيّ مثل (النشاط التّأليفيّ والسّياق الموسيقيّ التاريخيّ والآلات الموسيقيّة) لا يترك مجالاً كبيراً للدور الهامّ الذي تلعبه ظروف التّلقي. والأعمال الفنّيّة، بشكل عامّ، والأعمال الموسيقيّة بشكل خاصّ، تختفي لعدم وجود ظروف التّلقي المناسبة. ولذلك فإنّ للخصائص الأساسيّة للعمل الموسيقيّ شقّين؛ يندرج أولهما ضمن شروط الإنتاج؛ أي الشّروط اللّازمة المتعلّقة بإخراج العمل الموسيقيّ، أمّا ثانيهما فيندرج ضمن شروط التّلقي، تلك الشّروط اللّازمة لبقاء العمل الموسيقيّ، فالعمل الموسيقيّ يرتبط ببساطة بسياقه الموسيقيّ التاريخيّ للإبداع.

ولا يأخذ تحليل ليفينسون للحالة الأنطولوجيّة للأعمال الموسيقيّة، بعين الاعتبار، تنوعها؛ فمن الصّعب تعميم التّفكير الذي اقترحه ليفينسون حول أنطولوجيا العمل الموسيقيّ على جميع الأعمال الموسيقيّة نظراً لتنوعها، كالموسيقى ذات التقاليد الشّفوية والارتجال الموسيقيّ، وما يسمّى بالموسيقى المتنوّعة والأعمال الموسيقيّة المسجّلة في الاستوديو، وغيرها. ودافعت في هذا الصّدّد، الأنطولوجيا الشّعبيّة للأعمال الموسيقيّة على تنوع أنواع الأعمال الموسيقيّة، من خلال تحليل شروط إنتاجها وتلقّيها، فهو تصوّر محايت يصرّ على مادّيّة العمل الموسيقيّ الذي يتمتّع بوضع فيزيقيّ، فهو يتحدّى المنظور الذي يدافع عن إزالة الصّفّة المادّيّة عن العمل الموسيقيّ ويعتبره كيانا عقلياً وليس مادّيّاً.

نظريّة المحايثة دافعت على تفسير منزلة الحسن المشترك ضمن فهم الأعمال الموسيقيّة وتنوعها، وأهميّة عمليّة إنتاجها، والاختراق المعرفيّ لها وإدراكها السّمعيّ. وتعدّ الفروق المحدّدة بين تأليف الأعمال الموسيقيّة وأدائها وتسجيلاتها أمراً أساسيّاً لفهم اختلافات أدوار الفاعلين الموسيقيين، وهم الملحن والموسيقىّ والمستمع، وهو ما يجعلنا ندرك الطّريقة التي يتمّ بها الإبداع الموسيقيّ وتوصيله وتلقّيه، وهذا أمر ضروريّ لفهم الأعمال الموسيقيّة. ويضحيّ هذا التّصوّر ببساطة بالنّظريّات الوصفية المدروسة لصالح التّحليل الدّقيق لأنواع المختلفة من الأعمال الموسيقيّة، والتّعدّيات التي خضعت لها في وضعها، لاسيّما من خلال التّقنيات الجديدة للتّأليف والتّسجيل. وبهذا المعنى، فإنّ "الهجرات الأنطولوجيّة" ممكنة حيث يصبح العمل الموسيقيّ الفعليّ أداءً، ويصبح الأداء تسجيلاً له قابلاً للتّسويق، ومن هنا ضرورة مرونة أنطولوجية للموسيقى.