الإيماء في الأداء الموسيقي

هل تُعزّز الإيماءة بصرياً الشحنات الانفعالية والتبدلات الدرامية التي تطرأ على الجمل والأفكار الموسيقية؟ هل لها أن تُضيف جوهرياً إلى مضمون العمل الموسيقي ووجهته السردية، أم أنّها فقط تُزيّنه ظاهرياً من باب المشهدية، أو الإضافة الاستعراضية؟

عازفة الكمان الهولندية جانين جانسين (روبرت سيزا/Getty)

الجسد في آفاق الصوت

علي موره لي

منذ سرتُ على درب احتراف العزف على آلة الكمان، وسيلةً للتعبير عن الذات ونمطاً للحياة، وأنا في وضع اختبار واعٍ مُستمر لدور الجسد، لا لكونه المُحرّك فَي عملية الأداء، سواء كان رقصاً، مسرحاً أو موسيقى، أو حتى في ميدان الفنون الجميلة المعاصر حيث يُشار إليه بذات الاسم «أداء» (Performance) تحت مظلة ما بات يُعرف بالحركة التصوّرية (Conceptualism)، بل لكونه أيضاً رافداً تعبيرياً محتملاً للصوت الصادر عن الآلة عند التواصل مع المتلقي، إذا كان الأخير بدوره حاضراً بجسده، يرى بعينيه فيما هو يسمع بأذنيه.

فهل (وكيف) تُعزّز الإيماءة بصرياً الشحنات الانفعالية والتبدلات الدرامية التي تطرأ على الجمل والأفكار الموسيقية؟ هل لها أن تُضيف جوهرياً إلى مضمون العمل ووجهته السردية، أم أنّها فقط تُزيّنه ظاهرياً من باب المشهدية، أو الإضافة الاستعراضية؟ في الماضي القريب، وضمن أوساط الموسيقى الكلاسيكية العالمية، من أعلام وأساتذة ونُقّاد، بقي الموقف في غالبه كابتاً مرتاباً، غيرَ مُشجّعٍ على إضافة دور تعبيري للجسد قد يلعبه في العزف أو الغناء، ما خلا حال المسرح الغنائي أو الأوبرا، خارج نطاق الحركة الفيزيائية المحضة المختصة بالتصويت (أي إصدار الصوت عن الآلة) أو الملتزمة إملاء سرعة ووجهة الجمل الموسيقية ومستويات الشدة والخفّة لديها، مثلما يكتفي قائد الفرقة الموسيقية بتحريك اليد الممسكة بالعصا، دونما اللجوء إلى الإيماء بالوجه أو بأيٍّ من باقي الأطراف.

نظرةٌ تنبُع إجمالاً من الطبيعة المحافظة لمجتمع الموسيقى الكلاسيكية من جهة، ومن جهة أخرى، لتأسسه قروناً قبل ظهور وسائل الإعلام البصري من سينما وتلفزيون وفيديو، واليوم من إنترنت وسوشيال ميديا. حينئذٍ، لم يكن قد تسنّى للإيماءة الجسدية بعد، فضلاً عن تعابير الوجه، أن تكون مرئية، ولم يكن لأثرها البصري أن يعبر أصلاً، حدود الخشبة إلى أرجاء القاعة، مسافةً أبعد من صفٍّ أو صفّين من مجالس المستمعين.

> كثيرون يرون في التعبير الجسدي إضافة مفتعلة وليست مستحبة

بغية تأمل أثر الإعلام المرئي في إغراء المؤدي إلى إشراك جسده في التعبير بأثناء الأداء الموسيقي، تكفي مقارنة جمود جيل أول - إلى منتصف القرن من نجوم الموسيقى الكلاسيكية، كأسطورة الكمان، ياشا هايفتس (Jasha Heifetz: 1901-1987) وأسطورة قيادة الأوركسترا، أرتورو توسكانيني (Arturo Toscanini: 1867-1957) مقابل بروز، وأحياناً تصدّر، إيماءات الوجه وسائر الجسم لدى المعاصرين من النجوم. من بين الذين قد تصح تسميتهم «جيل التلفزيون»، كعازفة الكمان الهولندية، جانين جانسن (Janine Jansen) وقائد الأوركسترا الروسي، كيريل بيترنكو (Kirill Petrenko).

عوامل ثقافية، لا بدّ مهّدت أيضاً للانتقال من السمو بالفنان كأسطورة في الوعي الجمعي زمان الحقبة الرومانسية، إلى إنتاجه كنجم مع حلول منتصف القرن العشرين. انتقالٌ، تزامن مع ازدهار الصناعة الفنية؛ إذ لم تعد الصورة تكتفي بتصوير الموسيقي الملهَم كنصف إله، أو وسيط للألوهة، بل صارت جزءاً من «الصورة» (Image) بغية تسليع الفنان وتسويقه جماهيرياً، لا سمعياً فقط، بل بصرياً أيضاً، الأمر الذي بات يُحفّز لديه، من دون وعي بالضرورة، مزيدَ الاستثمار في التعبير الإيمائي بغية مزيدِ الجذب المرئي. وكأني به صار يعزف دائماً والكاميرا حاضرة أبداً في باله.

ينطبق الأمر، أو حتى ينطلق من أجناس موسيقية أخرى، هي بطبيعتها أشدّ قرباً من الفنون الاستعراضية، كموسيقى البوب، الهارد روك، والهيب هوب. فيها لا يكتفي الموسيقيون بإطلاق العنان للإيماء الجسدي في أثناء الغناء خلف الميكروفون، أو العزف على الغيتار والدرامز، بل يرقصون إما منفردين أو برفقة مجموعات.

أما في الموسيقى العربية، فشتّان ما بين وقفة الشموخ والجلالة التي كانت لأم كلثوم، ما بين خمسينيات القرن الماضي وسبعينياته، أو طلّة السمو والطهارة التي لفيروز، أيام ستينيّاته وسبعينيّاته (على الرغم من خبرة كلّ من السيدتين الواسعة بالمسرح والسينما)، وبين تمايل جيل «الفيديو كليب» ومن بعده اليوتيوب. وشتان ما بين حضور منير بشير، جالساً منتصباً، محتضناً يعزف على عوده برزانة واتزان، وما بين علامات الاستغراق وإيحاءات الوجد والطرب التي تبدو على ثلاثي جبران.

من زاوية أخرى، إنّ كلّ من يعزف على آلة من الآلات، هاوياً كان أو محترفاً، لا بدّ أنّه سبق له الإحساس بالموسيقى حين تصدر عن آلته، كيف أنّها تحفّز معها حركةً ما أو إيماءة، تنعكس تعبيراً على الوجه، أو تحريكاً لواحدٍ من الأطراف، وذلك على الرغم من أنّها ليست، بالضرورة التقنية، من مستلزمات إنتاج الصوت.

أشبه بطاقة تعبيرية تبثّها الأنغام في جسم العازف تدفعه إلى الاستجابة، إما تفاعلاً مع الصوت الصادر عن آلته، استباقاً للأثر الذي يحمله، تماهياً به، تناغماً معه، أو مؤازرة لجهد التصويت في التعبير عن مكنوناته الشعورية، غالباً ما يحصل ذلك بصورة تلقائية طبيعية، سواء في ظلّ مشاهد يشاهد وهو يستمع، أو من دونه.

من تلك الزاوية، يذهب كلّ من الباحثين في علم النفس الإدراكي روجر وات (Roger J Watt) وروزين آش (Roisin L Ash) إلى ما هو أبعد، وذلك في بحث لهما نُشر سنة 1998 تحت عنوان «تقصٍّ سيكولوجي عن المعنى في الموسيقى»، فيقترحان أنّ المادة الموسيقية، أو المقطوعة بحدّ ذاتها، تعمل كطرف درامي افتراضي، يدخل في حوار مع العازف في أثناء العزف.

محاورٌ داخلي، أو بحسب اصطلاح العالمين «ممثل - بيني، اجتماعي» (Social Inter-actor) يتكون في خيال الفنان عند إخراجه المادة الموسيقية، لينخرطا معاً في تبادل للأثر والاستجابة. فحين تُرشد إشارة مكتوبة على مدونة موسيقية مثلاً، إلى ضرورة العزف بقوة، من شأنها أن تحرّض العازف على هزّ رأسه لاشعورياً في أثناء التنفيذ، من باب «التوافق» (Agreement) على حد تعبير البحث، وذلك قُبيل، أو بالتزامن مع إصدار الصوت من الآلة، كما تنصّ الإشارة، على نحو أشدّ علوّاً وارتفاعاً.

تحديد إنتاج الأنغام

سبق للمؤلف المصري - الأميركي الراحل حليم الضبع (1921-2017) التحدّث عن الإيماء الجسدي، ضمن إطار فلسفي جمالي. يقول: «إيماءة الحركة الجسدية للمؤدي، في أثناء عملية توليد اللحن، تساعد في تحديد إنتاج الأنغام. الصوت والنغم عند البدء يقومان بتشكيل المكان. اما المؤدي فيتابع بجسده النغمة، يُخطط لها حركتها في المكان، اهتداءً بلغة لها مفرداتها من رموز وتصاميم».

أخبار

عند التاسعة والنصف من مساء الثاني والعشرين من إبريل/ نيسان الجاري، تقيم «دار الأوبرا المصرية»، على خشبة مسرح دمنهور، حفلاً تحت عنوان **وهابيات**، تُستعاد فيه مجموعة من أغاني موسيقار الأجيال، محمد عبد الوهاب.

أطلقت فرقة **أوفسبرينغ Offspring** الأميركية لموسيقى البانك روك ألبوماً جديداً، بعد 30 عاماً من انطلاقتها في كاليفورنيا. ويثير أعضاؤها المخضرمون، في كلمات أغنيات أسطواناتهم، قضية الحركات «المناهضة للديمقراطية».

أصدرت **ديمي لوفاتو** ألبوماً جديداً، يحمل عنوان Dancing with the Devil the Art of Starting Over، وهو ألبوم الأستوديو السابع الذي تصدره المغنية الأميركية، التي تطغى سيرة حياتها المثيرة للجدل على تأثيرها الفني.

عند التاسعة من مساء الخامس والعشرين من إبريل الجاري، تقيم فرقة **الخان** المصرية، التي تأسست عام 2014، في ساقية الصاوي في القاهرة، حفلاً تؤدي فيه مجموعة من الأعمال الغنائية المصرية والعربية التراثية.

أخيراً، أطلقت «دار الأوبرا السلطانية»، في مسقط، برنامجاً رقمياً جديداً، يحمل عنوان **من دارنا إلى داركم**. يوفّر هذا البرنامج منصّة افتراضية، يستطيع الجمهور الولوج إليها لمتابعة حفلات مختارة كانت قد عُرضت في الدار.

Cheap Trick
التفات إلى حياة بعيدة وصاخبة

عمر بقبوق

قبل أيام، أصدرت فرقة الروك الأميركية Cheap Trick ألبوماً جديداً يحمل عنوان In an other world، وهو الإصدار العشرون في مسيرة الفرقة، التي مضى على تأسيسها قرابة 50 عاماً، وتم تكريمها في قاعة مشاهير الروك آند رول عام 2016. يضم العمل الجديد ثلاث عشرة أغنية، تم إصدار ثلاث منها كأغانٍ منفردة ابتداءً من نهاية عام 2018، بما فيها أغنية لـ جون لينون، تحمل اسم Gimme some truth.

نشعر عند الاستماع لألبوم Cheap Trik الجديد وكأن الزمن لم يمض، وكأننا لا نزال نعيش في عصر الروك آند رول الذهبي؛ فضربات الدرامز التي تكسر نغمات الغيتارات الكهربائية الطويلة، والأداء الصاخب الذي يبدو لوهلة وكأنّه قطعة يصعب تفكيكها عن باقي العناصر الموسيقية، هي أمور تشعرنا بأنّنا نسافر في رحلة موسيقية عبر الزمن، لتعود إلى الزمن الذي كان يبلغ فيه الشغف بهذا النمط من الموسيقى ذروته، وتغوص في الأجواء التي صنعتها الفرقة قبل عقود طويلة. نشعر مع هذا العمل بأنّنا نعيش ضمن مقاطع الفيديو الخاصة بالفرقة في حقبة الثمانينيات، محاطين بالنساء اللواتي يرتدين أحذية بكعوب عالية، يرقصن ويرددن كلمات الأغاني المبتذلة؛ فما زالت الفرقة تتمتع بذات الحيوية والرعونة، حتى بعدما تجاوز أعضاؤها عتبة السبعين.

يبدأ الألبوم بأغنية Here comes the summer التي ترسم الحدود الأولى لحياة صاخبة، تبدو بعيدة المنال اليوم، لتبدأ Cheap Trick برسم ملامح حكاية أشبه بقصة شعبية ترويها الجدات على مسامع الأطفال العاجزين عن تقمّص الأدوار. تتخلل الأغنية كلمات بسيطة، ولكنها تحمل أكثر من معنى في الوقت الحالي، مثل: «العطلة تنتظرك»، التي تبدو لوهلة كلمة عابرة في حضرة الصخب والتفاؤل والإيقاع الراقص، قبل أن تصل إلى المقاطع التالية التي تحمل جانباً نوستالجياً، لكنه مناهض للكآبة، إذ يرد في الأغنية: «أريدك أن تتألق مرة أخرى، أريدك أن تبتسم مرة أخرى». هذه الكلمات تعطي حالة الصخب التي نعيشها أثناء سماع الألبوم بعداً إضافياً، فأجواء الصخب التي نعثر عليها ما هي إلّا مرآة لحياة سابقة، يصعب امتلاكها أو العثور عليها.

> يرسم الألبوم ملامح حكاية أشبه بقصة شعبية ترويها الجدات

هذه المفارقة، ما بين المتخيّل والواقع اليومي الكئيب، تبدو أكثر وضوحاً في الأغنية الثانية، Quit Waking Me Up، التي يرد فيها: «توقف عن إيقاظي، لقد اكتفيت. أنزلني. سأحلم بما أريد. لن أتوقف... يمكنني الغرق». لتشير الكلمات إلى أنّ كلّ هذه الحياة الصاخبة هي محض حلم، لا نرغب في الخلاص منه. هذا الحلم تقابله حياة تتوق إلى الصخب، ويتم التأكيد عليها بالأغنية الثالثة، التي يرد فيها: «هذا أسوأ الأوقات التي مررنا بها على الإطلاق». وكما هو الحال في معظم الحكايات المتخيلة، فإن الأجواء الصاخبة التي يتم خلقها تتفوق بجماليتها على الواقع، لتخلق المفارقة بينهما هوّة؛ فيعطي هذا التضاد بعداً جديداً للأبيات البسيطة التي نسمعها. وبعد أن تمضي أغاني الألبوم واحدة تلو الأخرى، نبدأ نشعر بأن ذلك الصخب بات عاجزاً حتى عن خلق التوتر الذي يرافقه عادةً، وأن الحركة التي تتمكن الموسيقى من توليدها ستصبح عنصراً ثانوياً حتى بعد مرور الكلمات البسيطة والسطحية، إذ إن الحالة الشعورية التي تتراكم على مدار الألبوم تتناقض بشكل كامل مع الحالات البسيطة والمبهجة التي تسيطر على كلّ أغنية منفصلة.

ضربات الدرامز تكسر نغمات الغيتارات الكهربائية الطويلة (بيل توميكينز/ Getty)