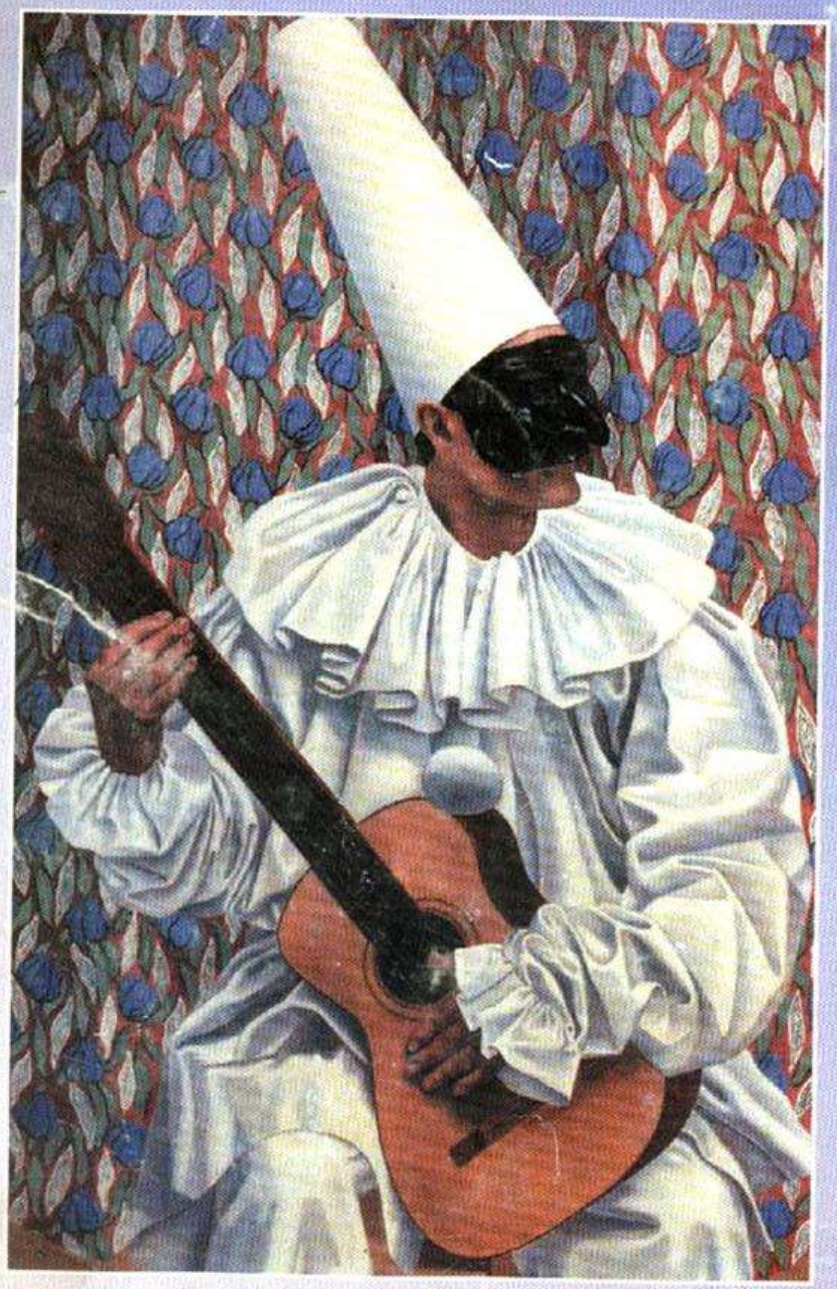
أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

CONTEMPORARY ART MAGAZINE- REVUE D'ART CONTEMPORAIN



دوجلاس كيلنر
المشقفون والتكنولوچيا الجديدة
دونالد جاردنر
اعادة إختراع الوجه الانسانى فى المسرح
جيكوب وامبرج
إبداع فن تصوير المنظر
جولى فان كامب
الإنسانيات ونقد الرقص
جون ر. كوفاتش
تفكيك الثنائية الموسيقية
جورج بالوندييه
ثراء الثقافات الشعبية
مايك بيكوف
نهايه الفلسفة وازدهار الافلام
الياندرو باريكو
نص مسرحية العازف والبحر

العدد الثانى - خريف ٢٠٠٠

لوحة "بييرو العازف" (١٩٢٤) للفنان چنيو سيڤيريني (١٨٨٣ - ١٩٦٦)

الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة

تصدرها أكاديمية الفنون

رئيس التحرير أ . د. فوزى فهمى

مدير التحرير د . وائل غالى

سكرتارية التحرير د . محمد مهران

عادل عبد الحميد

هشام عبد العزيز

مستشارو التحرير

أ . د . سمحة الخولى

أ . سعد أردش

أ . توفيق صالح

أ . د. نبيل راغب

أ . د. رتيبة الحفنى

أ . د. صلاح قنصوة

أ. صفوت كمال

هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس لأقسام اللغات بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

المحتويات

* كلمة التحرير ٦

مسرح

* إعادة قراءة مسرح أ. آرتو، ت: أ. د. نبيل راغب، مراجعة: أ. د. محمد عنانى ١١

* إعادة اختراع الوجه الإنسانى، ت: د. سحر فراج، مراجعة: د. سامى صلاح ٣٩

* عن المسرح والحقيقة، ت: أ. د. أمين الرباط، مراجعة: أ. د. عبد الحميد حسين ٧٥

سينما

* دولوز والسينما، ت: د. محمد لطفى نوفل، مراجعة: أ د. يحيى عزمى ١١٩

* نهاية الفلسفة والسينما، ت: د. محمد السيد، مراجعة: أ د. هشام أبو النصر ١٥٣

موسيقى

* التعقيد الموسيقى، ت: أ. د. حمادة إبراهيم، مراجعة: أ د. مارسيل متى ١٩٥

* تفكيك الثنائية فى الموسيقى، ت: محمد الجندى، مراجعة: د. عزة مدين ٢٠٩

رقص

* حركة الكتابة وكلمات الرقص، ت: هبة نبيل، مراجعة أ. كريمة منصور ٢٢٧

* الإنسانيات ونقد الرقص، ت: أ. د. نهاد صليحة، مراجعة أ. د. ماجدة عز ٢٤٧

فنون شعبية

* تقاليد إحدى أسر فرجينيا، ت: د. سمية مظلوم، مراجعة: أ. صفوت كمال ٢٩٥

* ثـراء الثقـافـات الشعبيـة، ت: سها يحيى نجم، مـراجعة أ. د. محمد الجوهرى ٣٢٧

فن تشكيلى

* ابداع فـن تصوير المنظـر، ت: سـالـى محمد إمام، مـراجعة: أحمد فؤاد سليم ٣٤٥

* فـلـسـفـة اللـون، ت: د. فـيـفـى فـريد، مـراجـعـة: أ. د. أحمد إبراهيم ٣٧٣

النظرية النقدية

* مـن البنيـة إلـى البلاغـة، ت: د. خـالد سـالـم، مـراجعـة: د. حسن عطية ٣٨٥

* أشـبـاح الـنـقـد، ت: أ. د. شـاكـر عـبـد الحميد، مراجعة: أ.د. نبيل راغب ٣٩٩

النظرية الثقافية

* المثقفون والتكنولوجيا الجديدة، ت: سـامـح فـكـرى، مراجعة: سامى خشبة ٤٤٧

* الـحـوار الأوروبى، ت: د. حـامـد غانـم، مـراجـعـة: أ. د. باهـر الجـوهـرى ٤٩٣

* السـيـاسـة الحضاريـة، ت: د. سهير الجمل، مراجـعـة: أ. د. حمادة إبراهيم ٥٠٥

الإبداع

* الـعـازف والبـحـر، ت: أمـانـى فـوزى حبشـى، مـراجعـة: أ. سعد أردش ٥٢١

مصطلحات

*ثقافة التعليم، ت:سامح فكرى ت: محمد الجندى، مراجعة: أ. د. صلاح قنصوه ٥٧٣

كلمة التحرير

صدر العدد الأول من "مجلة الفن المعاصر" كمجلة أكاديمية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون والثقافة فى صيف عام ٢٠٠٠ ، فإذ بها تنفذ بعد صدورها بوقت وجيز، وسجل النقاد أن صدورها علامة لافتة فى الحركة الفنية والفكرية للتعريف بعلوم وتيارات الفنون الرفيعة عالميًا.

وأسرة المجلة تتقدم بشكرها للترحيب الذى أبداه قطاع عريض من المثقفين والمبدعين والنقاد والمهتمين بشئون الفن في الوسط الثقافى المصرى بصدور المجلة ، كما تذكر لهم بالتقدير العميق تعاونهم مع أسرة المجلة فى أداء رسالتها من خلال التنبيه الرفيع إلى اقتراحات وملاحظات وآراء طيبة تستهدف تطويرها، مثل اقتراح نقد ومحاورة الباحثين العالميين - نحاول وفق صيغة أولية أن نحققه إبتداء من هذا العدد ، ونطمح إلى الإستكمال بصيغة أفضل فى العدد القادم - وأيضًا اقتراح نشر مختلف الإبداعات الأجنبية إلى جانب الدراسات - بدأنا بالفعل فى إصدارنا الثانى تحقيق هذا الإقتراح - ثم طلب الكثيرون تحويلها من مجلة فصلية إلى شهرية حتى يتواصل القارىء مع الثقافة العالمية بشكل أقرب زمنيًا ، وهو ما يحتاج إلى جهود ضخمة ، لانخشاها ولا نجتنبها لأننا نؤمن أن ما يشق مولده يشق موته أيضًا ، ولأننا منذ صدور العدد الأول حرصنا على أن نحلم مع القراء الجادين والدارسين بأن تكون المجلة فى المستقبل

مرجعًا ومصدرًا لمن يسعى وراء التحليل الجديد والبحث الجاد فى الفنون والثقافة وباتصال فورى ودون إنقطاع زمنى يفتقد العزلة وعندئذ يستحيل الحوار، إن المجلة تدرك مسئوليتها وتحاول أن تشارك فى سد فراغ هائل فى البحث العلمى فى الفنون والثقافة فى مصر بترجمة البحوث العالمية والدراسات الأجنبية والمقالات المتعمقة من مختلف أرجاء المعمورة ومن مختلف لغات الأرض، وتدرك مسئوليتها، وتدرك كذلك أنها ليست وحدها ولن تكون وحدها، لكنها ستسعى دائمًا لأن تستنفر كل إمكاناتها لتوسع فضاء الفكر كى لا يُلجم العقل ويبقى حبيسًا ففى ذلك الخطر كل الخطر ، إذ الثقافة التى تتكفىء على نفسها تموت.

التحرير

مشكلة المعنى *

إن الترجمة من لغة إلى لغة تكشف لنا مشكلة المعنى بصورة جلية ، وكل من مارس الترجمة الأمينة يدرك هذا لأنه عاناه . إن الكلمة فى اللغة لها غير المعنى القاموسى العام ، وغير المعنى الذى قد يفهم من السياق ، ايحاءات وارتباطات نتجت عن الحياة المشتركة التى حيها أصحاب اللغة ، فعندما ننقل من لغة إلى أخرى فكيف نوفق فى اصطياد كلمات تعطى ايحاءات الحياة الأخرى وارتباطاتها؟ ويكفينا مثل واحد على هذا . كنا ننظر فى تفسير محمد مرمدوك بكثال للقرآن الكريم ورأيناه ذهب مذهبًا خاصًا فى نقل كلمة اللّه - عز وجل - إلى الإنجليزية : لفظ الجلالة يترجم عادة ب God لا تثير فى ذهن القارىء الإنجليزى ما تثيره كلمة اللّه فى ذهن القارىء العربى : فكلمة God فى الإنجليزية تؤنث ب Goddess وتجمع على Gods بينما اللّه وهو واحد لا شريك له ، كلمة ليس لها مثنى ، ولا جمع ، ولا مؤنث : إن التصور الذى تشير إليه كلمة اللّه سبحانه وتعالى تصور يقضى على الشرك ، بينما كلمة God لاتقضى على هذا التصور . ولم يجد بكثال فى الإنجليزية كلمة تقابل كلمة اللّه فى العربية ، فاحتفظ بكلمة اللّه فى الإنجليزية كما هى ، فهو يترجم "بسم اللّه الرحمن الرحيم" ، بقوله :

In the name of Allah, the Beneficient, the Merciful

د. محمود السعران

---

* من كتاب : د. محمود السعران ، علم اللغة ، مقدمة للقارىء العربى ، القاهرة ، دار المعارف بمصر، ١٩٦٢ ، ص ٢٩٤ - ٢٩٥ .

لوحة جورج براك : عازف الجيتار ١٩١٧. متحف بازل. كان براك عاشقًا للموسيقى ، حتى لقد عنّون إحدى لوحاته المبكرة "آريا لباخ".

موسیقی

لفترة طويلة من الزمان ظل وصف الظواهر بصفة المقمدة يعنى الإشارة إلى عقبة معينة تحول دون فهم الواقع أو إدراك فكرة معينة. والأمر الذي ظل يثير البحث العلمي هو أن المصطلح يقوم مقام العجز عن التفسير و الشرح و التأويل في الواقع و الفكر على السواء. وكان تسجيل ظاهرة التعقيد يحيل إلى تبرير نقص في النظرية و إلى العجز عن الفهم. إلا أنه منذ فترة وجيزة أصبح التعقيد يمثل مشكلة علمية حقيقية و موضوعا للبحث المستقل بذاته. وقد انتقل المصطلح العلمي من ميدان الأحياء و الفيزياء إلى آفاق الفنون الجديدة. والدراسة التي نقدم لها هنا الترجمة العربية الكاملة عن اللغة الفرنسية "سؤال الأورفيون : مثال على التعقيد الموسيقى و الاجتماعي" لمؤلفها ج. اسكوفييه إنما تتناول التعقيد في إطار الفن الموسيقى ضمن أعمال الخطة الثقافية الأوروبية العامة : MCX/APC

التعريب والتوليد *

يقع التعريب من الذين يكتبون بالعربية ، ويطالعون كتب الأدب فى غيرها ، فتشيع بصفة خاصة على أقلام أهل الترجمة . ومن هنا تكاثرت فى اللغة العربية التراكيب المعربة منذ نشطت حركة الترجمة فى عهد البرامكة ثم فى عهد المأمون ، فظهرت أولاً فى كتابة المترجمين ، ثم طبعت بها آداب القرن الثالث فما بعده ، وهزت تلك التراكيب المعربة همم أهل الآداب ، وحركت قرائحهم إلى ابتكار ما يضارعها أو يفوقها فى ما أخذوا به من حسنها ، فتوافرت بذلك التراكيب المبتدعة التى لم تستمد من اللغات الأجنبية ، وما استمدت من فصيح العربية ما لم يكن منتهجًا قبل فيها ، فكانت مولدة ، والتحق المولد بالمعرب . ذكر صلاح الدين الصفدى : أن للتراجمة فى النقل طريقين : أحدهما طريق يوحنا بن البطريق وابن الناعمة الحمصى وغيرهما : وهو أن ينظر إلى كل كلمة مفردة من الكلمات اليونانية وما تدل عليه من المعنى ، فيثبتها، وينتقل إلى الأخرى كذلك ، حتى يأتى على جملة ما يريد تعريبه . وهذه الطريقة رديئة... الطريق الثانى فى التعريب ، طريق حنين بن إسحاق والجوهرى وغيرهما : وهو أن يأتى إلى الجملة فيحصل معناها فى ذهنه ، ويعبر عنها فى اللغة الأخرى بجملة تطابقها سواء أسايرت الألفاظ أم خالفتها . وهذا الطريق أجود .

ابن عاشور

---

* من كتاب : محمد الفاضل ابن عاشور ، ومضات فكر ، تونس ، الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٢، ص ١٨٧

تمثل الدراسة التالية "تفكيك ثنائية ر. ديكارت فى التحليل الموسيقى" لمؤلفها چون ر. كوفاتش عملاً مازال البحث جاريًا فيه. وهى تتناول موضوع ثنائية الفاعل والمفعول التى تتضح فى التحليل الموسيقى. وذلك من منظور علم الوجود لمارتن هيدجر الأساسى" ، الذى قدم له فى عمله الفلسفى المهم "الوجود والزمن" (١٩٢٧) [١]. يصل نقد هيدجر ديكارت فى تقليصه الجذرى لليقين العقلى إلى حقيقة أساسية للمعرفة. ويعرض مارتن هيدجر علينا دليلاً جيدًا فى تناول الثنائية فى التحليل الموسيقى. وتتجلى هنا قيمة فكرة التفكيك عند هيدجر فى تناول تلك المسألة. يتطرق الباحث بعد ذلك إلى مسألة الفهم والمعنى الموسيقى مع تطبيق مفاهيم مشتقة من كتابات هيدجر جادامر، بالإضافة إلى اقتراح عدد من الحلول المبدئية للمشكلات التى تواجهه فى أثناء مناقشة تلك الموضوعات .

تفكيك ثنائية ر. ديكارت فى التحليل الموسيقى *

تأليف : چون ر . كوفاتش ترجمة : محمد الجندى مراجعة : د. عزة مدين

نعنى بمصطلح "ثنائية الفاعل / المفعول" ، الفصل الذى يحدث عند تناول مقطوعة موسيقية بينهما، باعتبارها مفعولاً فى عالم ما "بعيدًا هناك" - وبيننا باعتبارنا فاعلين ندرك ونفهم ذلك المفعول / فنميل فى تحليلنا لتلك المقطوعة إلى ذلك الفصل، رغم غموض طبيعة المفعول الموسيقى بالنسبة لنا ، وكأنه يمكن تحديد المشكلة فى المناقشة التحليلية[٢] . وكما أوضح رومان إنجاردن عالم الظواهريات البولندى، فإن الوضع الوجودى للعمل الموسيقى يعد مسألة فلسفية معقدة، فعلى سبيل المثال، قد يهتز قبولنا الضمنى لعمل موسيقى ما عندما نتطرق لمسألة العروض المختلفة له (هل العمل هوالأداءفى العمل ، أم صيغ مختلفة من العمل نفسه؟)[٣] .

ويرى إنجاردن أن العمل الموسيقى "موضوع مقصود" ، أنه موضوع بالنسبة لى ويتوجه وعيي إليه ، ويتبنى علماء الظواهريات ذلك الرأى المقصود، الذى يعد فرانز برينتانو أول من طرحه ، لكنه يرتبط فى الغالب بكتابات إدموند هوسرل[٤] . ويرى هوسرل أن الوعى دائمًا وعى بشىء ما، فليس هناك فاعل بدون مفعول أو

* هذه الترجمة العربية الكاملة للبحث الإنجليزى Destructuring Cartesian Dualism in Musical Analysis لمؤلفه John R. Covach المنشور فى مجلة Music Theory Online وهى إحدى إصدرات الجمعية Society for Music Theory العدد November , 1994 .

العكس لذا ، وبالتالى فالقصدية intentionnality تضع كلا من الفاعل والمفعول فى علاقة غنية .

يميز هوسرل أيضًا بين الطرق المعتادة فى التفكير حول الأشياء فى العالم ، ويطلق عليها "الموقف الطبيعى"، و"الموقف الظواهرى" ، ويتطلب الأخير التحديد، أى الوعى الكامل للفعل ، والتركيز هنا على ظاهرة تجربة الوعى نفسه. ويرى هوسرل أن علم الظواهريات طريقة يمكن تطبيقها على أنظمة كثيرة ، وبالفعل ، ففى السنوات التى تلت نشر هوسرل لأعماله ، تبع نظريته الكثيرون فى شتى المجالات . وفى تطبيقهم للطريقة الظواهرية ، يميل معظم المنظرين إلى فصل النظريات وطرق التحليل المعتادة ، فيدفعون القارىء إلى سماع الموسيقى بشكل جديد ، وتؤكد تلك الدراسات على التجربة العقلية لسماع الموسيقى ، وخاصة فى البعد الزمنى للتجربة[٥] . ورغم فكرة التعمد المركزية عند الظواهريات ، إلا أنهم يحافظون على مفهوم العمل الموسيقى كمفعول ، حتى وإن كانت الطريقة الظواهرية تظهر أنه مفعول أكثر ثراء مما كنا نتخيل فى السابق .

هايدن

كان هيدجر مساعدًا لهوسرل فى فترة فرايبرج ، ويرى النقاد - أحيانًا - أن كتاباته من منتصف إلى ختام عقد العشرينيات من القرن العشرين ، امتداد لمشروع هوسرل ، كما يصف هيدجر نفسها جانبًا واحدًا من عمله خلال تلك الفترة ، بأنه "ظواهريات

العكس لذا ، وبالتالى فالقصدية intentionnality تضع كلا من الفاعل والمفعول فى علاقة غنية .

يميز هوسرل أيضًا بين الطرق المعتادة فى التفكير حول الأشياء فى العالم ، ويطلق عليها "الموقف الطبيعى"، و"الموقف الظواهرى" ، ويتطلب الأخير التحديد، أى الوعى الكامل للفعل ، والتركيز هنا على ظاهرة تجربة الوعى نفسه. ويرى هوسرل أن علم الظواهريات طريقة يمكن تطبيقها على أنظمة كثيرة ، وبالفعل ، ففى السنوات التى تلت نشر هوسرل لأعماله ، تبع نظريته الكثيرون فى شتى المجالات . وفى تطبيقهم للطريقة الظواهرية ، يميل معظم المنظرين إلى فصل النظريات وطرق التحليل المعتادة ، فيدفعون القارىء إلى سماع الموسيقى بشكل جديد ، وتؤكد تلك الدراسات على التجربة العقلية لسماع الموسيقى ، وخاصة فى البعد الزمنى للتجربة[٥] . ورغم فكرة التعمد المركزية عند الظواهريات ، إلا أنهم يحافظون على مفهوم العمل الموسيقى كمفعول ، حتى وإن كانت الطريقة الظواهرية تظهر أنه مفعول أكثر ثراء مما كنا نتخيل فى السابق .

هايدن

كان هيدجر مساعدًا لهوسرل فى فترة فرايبرج ، ويرى النقاد - أحيانًا - أن كتاباته من منتصف إلى ختام عقد العشرينيات من القرن العشرين ، امتداد لمشروع هوسرل ، كما يصف هيدجر نفسها جانبًا واحدًا من عمله خلال تلك الفترة ، بأنه "ظواهريات

وللوصول إلى مسألة الوجود ، "يفكك" هيدجر التراث ، أى يحاول إبراز المفاهيم الفرعية فى خطاب الفلسفة إلى حيز الضوء ، وكما يرى ، فإن تلك المفاهيم أساسية فى طريقة تفكيرنا عن الأشياء ، حتى إنها لا تبدو ظاهرة لنا ، فنصبح غير قادرين على إدراك حضورها فى تفكيرنا ، لكن إذا فصلنا تلك المفاهيم ، فإننا نبدأ فى رؤية كيف أنها تحدد تفكيرنا ، وكيف يغلق علينا ذلك التحديد أنواعًا أخرى من الحلول لمشكلات فلسفية معينة خارج التراث الغربى . يتتبع هيدجر ثلاث استراتيچيات رئيسية لتفنيد المفاهيم ، فيعرض نقدًا مفصلاً للتراث، ويصوغ كلمته غير الشهيرة "علم اشتقاق المفردات" ، ويركز على الطرق المعتادة للتكيف مع العالم (والأخيرة يعتبرها الكثيرون وجودية) .

وفى سياق استعادة مسألة الوجود ، يلفت هيدجر الانتباه إلى شق الفاعل/ المفعول ، خاصة ذلك الذى أكده ديكارت فى **مقال فى المنهج** (١٦٣٧)، و**"التأملات الميتافيريقية" (فى الفلسفة الأولى، ١٦٤١)** . كان هدف ديكارت أساس اليقين الفكرى المطلق ، وقد وظف فى ذلك طريقة الشك فى كل شىء ؛ للتوصل إلى أساس معرفة اليقين. وفى الجزء الرابع من كتابه **مقال فى المنهج** ، يستنتج أنه يستطيع الشك فى كل المعرفة التى نكتسبها عن طريق الحواس والطرق العقلانية، لكن الشىء الذى لا نستطيع الشك فيه، هو حقيقة أننا نشك ويقود ذلك إلى العبارة الشهيرة : "أنا أشك ؛ إذن أنا موجود" [٨] ، ومن هنا يعيد ديكارت بناء فهمه للعالم .

ويجد هيدجر فى قاعدة ديكارت الأولى حالة قوية ، أو شيئًا يعتبره مفهومًا لكل الفلسفة الغربية منذ أفلاطون . ونميل إلى تفضيل الخطوات العقلانية فى اكتساب المعرفة على غيرها ، أما ديكارت، فإنه يميز الفاعل - خاصة المتيقن من وعيه

- عن العالم الذى يضعه ذلك الفاعل أمامه كمفعول ، لذا يعد التمييز بين الفاعل والمفعول دليلاً ذاتيًا ، يكون أساس كل المعرفة . وفى حياتنا اليومية ، يمكننا ملاحظة حضور أفكار مثل "الطريقة العلمية" ، و"الموضوعية" فى مفاهيمنا عن المعرفة ، وطريقة اكتسابها ، فعند التعامل مع موقف ما "بموضوعية" ، فإننا نضع ذاتيتنا العقلية ضد أية طريقة أخرى للتحرى. ومن منظور هيدجر لمسألة الوجود، فإن نتيجة شق الفاعل/ المفعول ، هى وضع الوجود أمامنا ، كما لو كانت هى أيضًا مفعولاً - نوعًا من الكيان ، أو حالة يمكن تحريها بموضوعية ، لكن هيدجر يرى أن الوجود ليست ذلك الكيان على الإطلاق، وسبب غرابة تلك العبارة ، أن فكرة أنها يجب أن تكون مفعولاً، هى فكرة راسخة بعمق فى تفكيرنا المعتاد ، فيصبح من الصعب تخيل الأشياء بطريقة أخرى .

بتهوفن

و"علم الوجود الأساسى" عند هيدجر ، ليست إجابة بقدر ما هى محاولة لتوضيح مسألة الوجود، بطريقة المفاهيم التى يفرضها التراث علينا ، ونتيجة لذلك ، يتوجه هيدجر إلى تكيفنا اليومى مع العالم من حولنا؛ ليوضح أننا فى حياتنا اليومية نتفاعل مع الأشياء من حولنا ، ليس كمفعول بالمعنى الديكارتى ، لكن باعتبارها أشياء داخل شبكة كبيرة من السياقات، فعندما أطبع هذا المقال ، على سبيل المثال ، (أو بينما تقرأه

أنت) فلا يصبح الكمبيوتر موضوعًا لى وحسب وإنما يصبح كذلك ، أداة داخل ما أحاول تحقيقه بكتابة المقال . فالكمبيوتر يقع عندئذ فى سياق واحد مع الطابعة ، وفنجان القهوة ، وأشياء أخرى كثيرة فى مكتبى، ولا نشعر أنه مفعول إلا عندما يحدث شىء يوقف عملى، كأن تنطفىء الشاشة ، أو ينقطع التيار الكهربائى ، وإذا كنت مؤهلاً ، فقد أفتح الكمبيوتر ، وأفحص الدوائر الكهربائية ، لكن أيا كان ما أفعله ، يحول قطع عملى مفهومى للكمبيوتر ، وإذا انتبهت لذلك التحول ، لن ألحظ فقط أن الكمبيوتر أصبح مفعولاً بالنسبة لى ، بل أيضًا أنه لم يعد كما كان قبل انقطاع عملى ، وهذا هو الرأى الذى يود هيدجر إثباته، وهو أن الفلسفة لا تستطيع هجر شق الفاعل / المفعول ، فهذا مستحيل ، وإنما يجب أن ندرك أن تلك الثنائية الديكارتية ، ليست الحقيقة الأساسية للفهم ، ولكنها مشتقة من شىء آخر يود كشفه.

ريتشارد شتراوس

وكما ذكرنا فيما سبق ، يميل المنظرون والمحللون الموسيقيون إلى اعتبار العمل الموسيقى مفعولاً [٩] وإن كان غنيًا ، فنحن نميل إلى "قياس" الأعمال طبقًا للمعايير الموضوعية ، ونتحدث - عند أكثر مستوياتها أهمية - عن المسافات ، أو الإيقاعات، أو الألوان الصوتية ، أى كل الجوانب المادية للأصوات الموسيقية والتى يمكن قياسها تجريبيًا للأصوات التى يمكن قياسها بالتجربة ، أما الصور الأخرى للموسيقى الأقل مادية مثل القالب،

وكـونتـرابنط هارمـونى harmon counterpoint ، و الحلية الإيقاعية voice leading ، فنعتبرها خصائص مادية تسير وفق قواعد معينة تناول داڤيد ليڤين فى كتابه نظرية الموسيقى نفس الموضـوع ، رغم أنه يطرحـه بوصفه "تمييز س عن ص" (٣٧٥) ، ويرى أن تلك الثنائية "فى التفكير عن الإدراك لا تمثل خطرًا على نظرية الموسيقى فى حد ذاتها" ، فازدواج "س/ ص" مفيد فى وصف العلاقة مع الموسيقى التى يشارك فيها المؤلفون والمؤدون .

لا نود هنا تحـدى تلك الآراء الأساسية فى الخطاب الحالى، مثل أن القالب أو علم الهارمونية لديهما مفاهيم مشتركة ، تكون جزءًا من الثقافة بصفة عامة ، وتلك المفاهيم لا يمكن تجاهلها ، لكن لأنها مشتركة ؛ فإنها تصبح ذات شفافية بالنسبة لنا ؛ فلا نلحظها [١٠] . فى كتاب "**الحقيقة والمنهج**" Truth & method (١٩٦٢) لهانز - چيورچ جادامر - وهو تلميذ لهيدجر - يطلق على تلك المفاهيم المشتركة "اتهامات" ، داعيًا إلى استعادة لفهم الدور الحيوى الذى تلعبه تلك الاتهامات الموجهة ضد مفهوم التنوير، مما يجعلنا بحاجة إلى حذفها جميعًا ، لكن لا يمكننا ذلك بالطبع ، فعلى سبيل المثال ، لا يمكننا استعادة الكتابة التاريخية ، أى الماضى "كما كان حقًا" ، لكن يمكننا فهم الاتهامات وتفسيرها فى رواية التاريخ.

وإذا اتبعنا نموذج هيدجر، فإن علينا تفكيك خصائص معينة من خطابنا لفصل التحاملات ، ولنأخذ مثالاً بسيطًا ، ونتحدث عن علم الهارمونية الذى يشكل اهتمامًا أساسيًا لكثير من المنظرين الموسيقيين، فعند مستوى الطلبة ، ندرس علم الهارمونية الذى يتفق معظمنا على تعريفه ، وعند مناقشتنا له ، نتحدث

عن مصطلحات نظرية ، أى نتحدث عن الحركة علم الهارمونية كتجريد، وليس كخاصية محددة للعمل ، فيدرس كثير منا بطريقة شينكر ذات الأربع مراحل المتتابعة .

وفى كل فصل دراسى ، نجد طالبًا واحدًا - على الأقل - يكتب متوالية على طريقة ١-٢-٣-٤ ، ويتساءل عن الخطأ فى ذلك . ليس هناك خطأ إذا كان المنهج فى تدريس الكتابة الموسيقية بأسلوب ليونيل ريتش ، لكنه ليس كذلك ، وهذا يحيلنا مباشرة إلى المشكلة ، فنظريات علم الهارمونية لا تصف خصائص المفعول الموسيقى مفردة ، ولكن كيف يتعلق كل جزء بآخر، فعندما ندرس علم الهارمونية فى فترة ما ، نعزو كل نموذج إلى تراث تلك الفترة ، لذا نستوعب ونفهم المعنى عندما نضع النموذج الذى نشرحه فى سياقه ، وبالنسبة للطالب الذى يكتب بأسلوب ليونيل ريتش ، فالإجابة ليست "هذه متوالية خاطئة" ، وإنما "متوالية جيدة ، ولكن أسلوب خاطىء".

من المفيد - وأحيانًا الضرورى - مناقشة علم الهارمونية ، بعد "تحريره" من الأجزاء الحقيقية التى تكمن فى الأعمال الأخرى الكثيرة فى التراث الثقافى ، وهذا النوع من التفكير يعضد فكرة أن العمل الموسيقى شىء مكتمل فى حد ذاته، لديه خصائصه المتفردة . وتلك الموضوعية ليست قاصرة على تحليل علم الهارمونية

وليم كلالستون

الموسيقى / فيمكن كشفها فى أية كتابة نظرية للموسيقى ، تناقش أيًا من الخصائص الموسيقية السابق ذكرها. ويمكن هنا القول إن تلك ليست الطريقة التى تفهم بها الموسيقى بمعناها الأساسى لذا ، ليست الطريقة التى تصبح بها الموسيقى ذات معنى لنا. ومتبعًا هيدجر، يمكننى القول إن التفكير النظرى الموضوعى مشتق من التجربة الموسيقية .

وإذا كان هناك نمط من التجربة الموسيقية ، أكثر أولية من النمط العقلانى المعتاد، فماذا يكون ؟ أو كيف يكون ؟ كما ذكرنا فيما سبق ، عندما نفكر فى مقطوعة معينة بخصوص علم هارمونيتها ، فنحن نضعها داخل أدب ما ، وعندما نفعل ذلك ، فنحن لسنا بالضرورة على وعى بما نفعله. ما نعنيه هنا ليس صورة معدلة من نظرية هيدجر ، نضع فيها الأعمال داخل سياقها الأدبى بوعى ؛ وإنما

رود ستيوارد

توضيح أنه عند سماع مقطوعة موسيقية - لبيتهوفن على سبيل المثال - نقول لأنفسنا بوعى : آه ! هذه من هايدن ، وتلك تشبه موتسارت . هذا التناص هو ما نفعله جميعًا إلى حد ما، لكنه ليس ما أهدف إليه ، وإنما أود توضيح أننا لا نستمع إلى بيتهوفن منفصلاً عن الأعمال الأخرى ، أو

بعبارة أخرى ، لا نفضل تفسير بيتهوفن وحده منفصلاً عن الأعمال الأخرى . يثار التساؤل الآن : إذا كانت تلك الأعمال الأخرى حاضرة فى فهمنا لعمل ما ، فكيف ذلك؟

توجد المقطوعات الموسيقية فيما أطلق عليه "العوالم الموسيقية ، والعالم الموسيقى لمقطوعة هو عدد من الأعمال التى تكون خلفية - جسدًا من المقطوعات الأخرى ، التى تخلق سياقًا موسيقيًا نقيًا لمقطوعة ما ، والعالم الموسيقى لمقطوعة ، ليس شيئًا ندركه عندما نستمع لها ، لكنه ناتج عن تراكم التجربة فى الموسيقى ، ولا يمكن وضع قائمة بالمقطوعات التى تكون عالمًا موسيقيًا ما ، فهى داخلنا فى تجربتنا الموسيقية ، لذا ، فالعوالم الموسيقية ذات شفافية .

ولا تتفق الطريقة التى ندرب بها أنفسنا والآخرين مع حضور العوالم الموسيقية ، ونتصرف طبقًا لفرضية أنه لكى تفهم الموسيقى يجب أن تعرف الكثير منها ، وهو رأى جيد حتى تفنده الظروف وتضعه محل انتباهنا ، فعلى سبيل المثال ، إذا كنت أدرِّس فى فصل عن علم الهارمونية ، ووجدت عددًا من الطلبة يعرفون القليل من فن الموسيقى الغربية أثناء الفترة التى أشرحها، فسيكون من الصعوبة بمكان عزف متوالية غير متناغمة ، وسؤال الطلبة : "حسن، أنصتوا واخبرونى : هل يشبه ذلك موتسارت؟" وبما أنهم لا يعرفون الأدبيات التى أحيل إليها ، فستكون الإجابة : "وكيف نعرف؟" أما الطلبة الذين يمتلكون خبرة أكبر بالأدبيات التى أحيل إليها ، فسيجيبون : "لا"،

دافيد مودراف

بعد التفكير فى سبب عدم توافق المتوالية مع علم الهارمونية المشروح . فى الحالة الأولى ، لا يكون العالم الموسيقى الذى أطلب من الطلبة وضع المتوالية فيه متاحًا لهم ، أما فى الحالة الثانية ، فلا يستطيع الطلبة وضع المتوالية داخل العالم الموسيقى الذى أتحدث عنه . وتظهر أمثلة مشابهة فى تدريس الأداء والتأليف ، ففى تدريس الچاز أو الروك على الجيتار ، يكون من المستحيل على الطلبة تحقيق أى تقدم ، إذا لم يكن عندهم استعداد لتكريس الساعات للاستماع إلى ذلك الأسلوب من الموسيقى ، فيجب على الطالب تشييد عالم الموسيقى الخاص به ؛ كى يعمل من خلاله .

يتضح ذلك فى كثير من الطرق، أما عندما يثار الخلاف بين النظريات، أو طرق التحليل ، فيمكن أن يُعْزَى ذلك إلى نقص فى الوضوح بالنسبة للعوالم الموسيقية ، التى تكون خلفية كل وجهة نظر معارضة ، ولنأخذ مثالاً مختصرًا من الخلافات الكثيرة بين نظريات علم الهارمونية لشينكر وشونبرج ، فسببها يرجع إلى أنهما يضعان نظريات من عالمين موسيقيين مختلفين ، فقد حدد شينكر تحليلاته بمقطوعات اعتبرها نماذج يحتذى بها ، وقد تخير شونبرج نفس النماذج ، مع إضافة موسيقى شتراوس ، وچوستاف ماهلر ، وآخرين (ومن ضمنهم هو نفسه) . قد يقول البعض إن شونبرج وسع قاعدة تنظيره إلى مقطوعات لم تكن ألفت بعد - أو كان يمكن تأليفها - لذا فمن المحتم أن تظهر الخلافات بين نظرياتهما. تتجلى المشكلة عندما نفترض أن هناك نظرية موحدة لعلم الهارمونية ، فعلم الهارمونية ليس شيئًا قريبًا من خاصية مادية ، وهو ليس مثل الجاذبية الأرضية ، وليس نفس الشىء فى كل مكان وزمان ، وإنما هو طريقة فى وضع المقطوعات داخل مجموعة أكبر منها ، وإذا كانت تلك هى المسألة، فالسؤال ليس "كيف يعمل علم الهارمونية؟" لكن "كيف يعمل علم

الهارمونية بخصوص تلك المقطوعات؟"

نعود إلى شق الفاعل / المفعول، وأرى أننا عند المستوى الأولى، لا نتعامل مع المقطوعة الموسيقية كشيء مكتمل فى حد ذاته ، وإنما كموقع على شبكة غنية بالمقطوعات الأخرى فى تجربتنا الموسيقية . ونفهم الموسيقى عندما نستطيع وضعها داخل عالم موسيقى ، ونحصل على معنى عندما نقدر الطريقة التى نضع بها العمل فى سياقه ، فالعمل نقطة منعزلة ، بقدر ما هو موقع للتجمع . ويمكن أن نشرح هذا التجمع عن طريق علم الهارمونية، أو القالب ، أو البنية ، أو التطور الموتيفى ، لكن سيظل ذلك الشرخ مشتقًا من التجربة الموسيقية . لست ضد الثنائية فى التحليل ، وإنما أرى أن الثنائية قد أزيلت بالفعل من التجربة الموسيقية ، فالتحليل الموسيقى يفترض دائمًا عالمًا موسيقيًا ، حتى وإن كان المحلل نادرًا ما يتلفظ بتلك الخلفية الشفافة .

يتبقى عدد من الأسئلة بخصوص الموقف السابق ذكره ، فعلى سبيل المثال ، تناولت ليديا مؤخرًا جوهر فكرة العمل الموسيقى فى فن الموسيقى الغربى باستفاضة[١١] ، وترى أن الجذور فى طريقة التفكير الحالية ، تعود إلى بداية القرن التاسع عشر . وهناك عدد من الأنواع الموسيقية الأخرى الغربية - وغير الغربية - لا تنطبق عليها فكرة "العمل" الموسيقى ، فعلى سبيل المثال ، فإنه فى موسيقى الروك، من الصعب التفكير بالطرق المعتادة، وفى تراث لا يعترف بعلم الهارمونية، كيف يؤثر ذلك فى العالم الموسيقى للمستمع المذكور بأعلى ؟ وأيضًا تتعرض المواقف التأويلية للاتهامات بالوضعية، والذاتية ، والأنانية . وقد يتساءل النقاد : هل نعمل من خلال عوالمنا الموسيقية ، أم من خلال عالم أو عوالم موسيقية ؟ كيف تتغير عوالمنا الموسيقية بتنامى خبراتنا ؟ تلك الأسئلة - وغيرها - هى موضوع عملى القادم حول هذه المشكلة الفلسفية .

الهوامش :

١- Martin Heidegger, **Being and Time**, trans. John Macquarrie & Edward Robinson (New York : Harper and Row, 1962) .

٢- تناقش الثنائية عند ر. ديكارت أحيانًا كشق فى العقل ، ولمزيد من المناقشة انظر :

- F. Joseph Smith. "Cartesian Theory and Musical Science". **The Experienceing of musical Sound : Prelude to a Phenomenology of music.** New York. Gordon and Breach , 1979 , 119 - 42 .

- _____ ed. "Music Theory and the History of Ideas" . **In Search of musical method** , 73 -98 .

-Lawrence Ferrara . "Phenomenology as a Tool for musical Analysis". **The Musical Quarterly** , 7013 , 198 & 355 - 73 .

٣- Roman Ingarden . **The Work of Music and the Problem of its Identity** . Trans . A. Czerniawski (Berkeley; University of California Press , 1986) .

٤- لمزيد من المناقشة حول فكر أ. هوسرل ، انظر :

- David Woodruff Smith & Ronald McIntyre . **Husserl and Intentionality : A Study of mind , meaning and Language . Dordrecht :** D. Reidel , 1982 .

٥- انظر : - Thomas Clifton . **Music as Heard : A Study in**

Applied Phenomenology . New Haven : Yale Up , 1983 .

٦- Hubert L. Dreyfus. **Being - in - the - World : A commentary on Heidegger's Being and Time , Division I** . Cambridge , Mass. : MIT Press, 1991 .

٧- لمزيد من التفاصيل ، انظر :

- Dreyfus. **Being - in - the - world** .

- Michael Gelven . **A Commentary on Heidegger's Being and Time.** New York : Harper and Row , 1970 .

٨- - Rene Descartes . **Discourse on Method and Meditations of First Philosophy.** Trans. Donald A. Cress (Indianapolis : Hackett Publishing, 1980) , 17.

٩- يناقش دافيد ليفين ، في "نظرية الموسيقى"، نقطة مشابهة ، رغم أنه يصفها على أنها "تمييز س عن ص" (٣٧٥) .

١٠- تبرز تلك القاعدة أهمية كتابات توماس كون في "بنية الثورات العلمية" . انظر مثلاً :

- **The Structure of Scientific Revolution** . znd rev. ed. Chicago : Chicago UP , 1970 .

١١- - Lydia Goehr. **The Imaginary Museum of Musical Works : An Essay in the Philosophy of Music** . Oxford : Clarendon Press, 1993 .