أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة لترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

CONTEMPORARY ART REVIEW - REVUE D'ART CONTEMPORAIN

جون بول سارتر
نص مكتشف : سيناريو "المقاومة"
سريل سميث
كيف دفن الماركيز دى ماركس!
إريكاكورتيس بزايس
توظيف العلامات المرجعية
ساه وتنارو
تأثير السينما الأخيرة فى الفيلم اليابانى
رايس نسو
الرقص والتكنولوجيا
لورى سوتوسون
النظرية الموسيقية والأداء
ايسانوس وديوو
المواقع البوتوبى للهوية السراء
جيوزاى سوتسون
مقاربات فى البلاغة التشكيلية
ماركوس سيكلر
قراءات للتفكيكية
فيليب أوسلاندر
الحياة ووسائل الاتصال

العدد الثالث - شتاء ٢٠٠١

الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة

تصدرها اكاديمية الفنون

رئيس التحرير أ . د. فوزى فهمى

مدير التحرير د . وائل غالى

سكرتيرا التحرير د . محمد مهران

احمد رمضان

مستشارو التحرير

أ . د . سمحة الخولى

أ . سعد اردش

أ . توفيق صالح

أ . د. نبيل راغب

أ . د. رتيبة الحفنى

أ . د. صلاح قنصوة

أ. صفوت كمال

هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس بأقسام اللغات بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

المحتويات

كلمة المحرر

مسرح

توظيف العلامات المسرحية ترجمة : د. خالد سالم مراجعة : أ.م.د. حسن عطية ١٥

تعليم المسرح التجريبي ترجمة : محمد الجندي مراجعة : أ.د. نبيل راغب ٣١

سينما

علامات الصور السينمائية ترجمة : د.جيهان عيسوى مراجعة : توفيق صالح ٤٥

تأثير الفيلم الأجنبي في السينما اليابانية ترجمة : نجلاء الحفنى مراجعة : د. عادل امين ٥٥

موسيقى

الموسيقى والأداء ترجمة : سامح فكرى مراجعة : د.نيفين علوبة ٧٥

تعليم التأليف الموسيقى ترجمة : د. فيفى فريد مراجعة : أ.د. حمادة إبراهيم ٩٣

رقص

الرقص والكمبيوتر ترجمة : هبة نبيل مراجعة : د. مصطفى عثمان ١١٣

الرقص والتكنولوجيا ترجمة : داليا صبرى مراجعة : أ.د. ماجدة عز ١٢١

فنون شعبية

الحياة في الغنية ترجمة : د. سومية مظلوم مراجعة : صفوت كمال ١٢٩

الهوية السمراء ترجمة : د. سهير الجمل مراجعة : محمد الجوهرى ١٦٧

فن تشكيلي

الحقيقة أمن في اللوحة أم في العين؟ ترجمة : د. محمد توفل مراجعة : أ.د. محمد حامد ١٩٢

البلاغة التشكيلية ترجمة : د. إيمان حجازي مراجعة : أ.د. رمزي مصطفى ٢١٥

نظرية نقدية

قراءات للتفكيكية ترجمة : أ.د منى صفوت مراجعة : أ.د. حمادة إبراهيم ٢٢٩

الخدانة ومابعدها ترجمة : احمد حسن مراجعة : أ.م.د. حامد غانم ٢٥١

نظرية ثقافية

السياسات الثقافية والموروث الثقافي ترجمة : أ.د. امين الرباط مراجعة : أ.د. عبد الحميد حسن ٢٦٩

كيف دفن الماركسيون ماركس؟ ترجمة : د. لنا يونس مراجعة : أ.د. منى ابو سنة ٢٠٧

إتصال

تحديد الفروق بين الحياة ترجمة : سالي الأشقر مراجعة : أ.د. مختار التهامي ٢٥٣

إبداع

نص "المقاومة" ترجمة : نورا امين مراجعة : أ.د. رفيق الصبان ٢٧١

مصطلحات

التسامح ترجمة : سهى يحيى مراجعة : أ.د. صلاح قنصوة ٤٠٢

تعريف بكتاب العدد الدوليين

جون بول سارتر *Jean-Paul SARTRE*

اشهر كتاب فرنسا الوجوديين بعد الحرب العالمية الثانية.

لارى سولومون *Larry SOLOMON*

أستاذ الموسيقى فى بيما كوليج، وجامعة أريزونا بالولايات المتحدة الأمريكية.

جوران سونسون *Göran SONSON*

استاذ علم العلامات بقسم علم العلامات الثقافية فى جامعة لوند بالسويد .

فيليب اوسلاندر *Philip AUSLANDER*

مفكر إنجليزي، وناقد متخصص في فنون الأداء بالمملكة المتحدة.

رونالد والترز *Ronald WALTERS*

باحث، و مدير معهد القادة الأمريكي الإفريقي بالولايات المتحدة الأمريكية.

جوكي كولف Joukje KOLFF

مهندسة هولندية الأصل امريكية الجنسية متخصصة في دراسة الرقص فى مراكز الأجهزة الإلكترونية للابحاث العلمية فى جامعة ولاية اهيو.

David THROSBY

دافيد ثروسبى

استاذ الاقتصاد فى جامعة مكارى فى سيدني باستراليا.

Arjo KLAMER

ارجو كلامر

استاذ اقتصاديات الفن و الثقافة فى جامعة اراسموس فى روتردام بهولندا .

Emiko KAKIUCHI

إميكو ككيوشى

مدير مكتب العلاقات الدولية فى معهد الدراسات المتقدمة فى جامعة الأمم المتحدة فى طوكيو باليابان .

Paola AGOSTINI

باولا آجوستينى

أستاذة الموارد البيئية و الطبيعية فى البنك الدولي فى واشنطن بالولايات المتحدة الأمريكية.

Richard A. ENGELHARDT

ريتشارد أ. إنجلهارد

المستشار الثقافي الإقليمي لمنظمة اليونسكو الدولية بفرع آسيا و المحيط الهادي في تايلاند.

Peter SZENDY

بيتر سيندى

مترجم اعمال عالم الجمال الألماني الأشهر تيودور ف. اد ورنو في فرنسا، و مؤرخ موسيقى بارز .

Tanella BONI (1954-)

تانلا بوني

كاتبة بارزة، ومؤلفة، ومبدعة، وأستاذة الفلسفة فى جامعة ابيدجان .

سيريل سميث Cyril SMITH

أحد أشهر المهندسين في سيدني بأستراليا .

إرينا د. كوستاش Irina D. COSTACHE

أستاذة مساعدة متخصصة في الفنون البصرية.

جو هيني Joe HEANEY

أستاذ في جامعة ارشيف علم الموسيقى الإثنولوجية في المملكة المتحدة .

جيم هيملتون Jim HAMILTON

أحد كبار النحاتين في غرب الولايات المتحدة الأمريكية. رحل عنا في العشرين من أبريل من العام السابق ٢٠٠٠ . عن عمر يناهز الثمانين عاما.

ساتو تاداؤ Sato TADAO

ولد عام ١٩٢٠ في محافظة تيجاتا. عمل رئيسا لتحرير مجلتي "النقد السينمائي"، و"علوم الفكر". كما عمل ناقدا سينمائيا، بجانب إصداره لمجلة "دراسات في تاريخ السينما" eiga-shi Kenkyú على نفقته الخاصة عام ١٩٧٣، والتي نشر بها كثيرا من الوثائق والدراسات الخاصة بتاريخ السينما. يعد البحث المنشور له في هذا العدد، جزءا من دراسة اشمل له عن تاريخ السينما اليابانية.

إريكا كورتيس بازايس Erika CORTÈS BAZAES

رئيس مسرح التشيلي .

أيساتوسى ونيو Aïssatou sy- wonyu

أستاذ فى جامعة روان بفرنسا .

ماركوس سيسكر Marcos SISCAR

أحد المختصين العالميين فى التفكيكية .

فرانك كايم Frank KEIM

أستاذ بجامعة اولم بالمانيا .

كلمة التحرير

الأقرب ، الأبعد ، الأعمق ، الزائل ، الأبديّ، أبعاد تتداخلُ في الفنون المعاصرة العالمية ، في تموجات تتأخى حينًا وتتنافر حينًا ، في تجاذُب يُشعرك بأنّ الفاجعةَ والغبطةَ توحم رحِمًا ، بسبب من هذه التوءمية ، يبدو قلقُ الفنان العالمي هادئًا وديعًا كأنه بوح عاشق .

ونتساءلُ، فيما نقرأ هذه الأبحاث والدراسات والمقالات ، من يتكلّم هنا؟ المتنوعُ ، المتعدد ، التراب، أم الفردُ الإنسان؟ أهو المرئي أم اللامرئي؟ ذلك أننا نكاد لا نميّز، تحت قبة هذا الفن المعاصر العالمي الذي يسبح في ماء القلق، بين الشخص وظلّه ، الشيء وشبحه . وربما استطعنا أن نُصغيَ تحتها إلى أموات يخاطبون أحياء ، وإلى أشياء تتحاورُ مع أشياء أخرى. وربما شبه لنا أن هناك بين أحضان بعض الأبحاث والدراسات والمقالات أصدقاء يلوّحون لنا من الأمكنة التي لا عودة منها.

ولئن كان حسّ الفاجعة والزوال يتغلغل في الأبحاث والدراسات والمقالات، إلى أبعد مما يتغلغل حس البقاء والغبطة ، فإننا نشعر بأنها مغمورة بندى التحولات، حتى ليكادُ الزوالُ يبدو كمثل البقاء ، وتكادُ الفاجعة تكون عرسًا .

فهذا الفن المعاصر العالمي الذي يهمسُ به صوتٌ خفر كأنه الصمت ، يبدو رثاءً للوجود لكن في صيغة من المدح، ورفضًا للأشياء لكن في شكل من

الصداقة، وموتًا - لكنه الموت الذى لا يجدُ نفسه إلا فى ما يمجدُ الحياة . هكذا يبدو هذا الفنان العالمى - إذا جاز هذا التعبير العام - كأنه يحيا فى المفصل الذى يَصلُ بين الحضور والغياب، في شرْق يتبطّنُ الغرب، فى غرب يتبطّن الشرق. أو لنقل، يبدو كأنه يحيا آتيًا ذاهبًا على الجسر الذي يَجمعُ بين النقائض، ويَصلُ بين الأطْراف.

التحرير

دخول المفردات*

"إنّ الأمر الواقع هو دخول مفردات كثيرة من اللغات الأخرى إلى اللغة العربية، قبل نشوء الإسلام وبعده . وكان معظمها مما يعبر عن اشياء مادية ، طبيعية او حضارية . لم يألفها العرب في بيئتهم . كاسماء الطير والزهر ، وكاسماء الخمر والأدوات المنزلية . وكان الشعراء هم الذين يقومون ، في بداية الأمر ، باستعارة هذه المفردات . والمثالان البارزان في هذا الصدد هما الأعشى وعدي بن زيد العبادي . وازدادت هذه الاستعارة في العصر الأموي ، وبلغت اوجها في العصر العباسي . وحين بدا التاليف العلمي والفلسفي كثرت المفردات غير العربية، وبخاصة في الكتب التي الفها الفلاسفة والعلماء المتحدرون من اصل غير عربي ، كالفارابي والرازي وابن سينا . وقد رافق إدخال الكلمات غير العربية إلى اللغة العربية جدل تناول المبدا ذاته ، بالإضافة إلى الطريقة".

أدونيس

* من كتاب ادونيس، الثابت والمتحول، ج٢ ، ط٣، بيروت دار الساقي ، ١٩٩٤، ص ١٧٢ -١٧٣ .

لوحة " شجرة العازف " للفنان الفرنسي فريدريك كلبمون

موسيقى

عبز

التجارب الطويلة و المستمرة، و التي
استغرقت سنوات طوالاً في دراسة الموسيقى
وتطبيق و تاليف و تدريس التاليف، و من خلال المتابعة
و الملاحظة المتواصلتين، جنبا إلى جنب مع التدريس، تبين
للباحثين ان القصور في فهم الموسيقى فهما حقيقيا،
يعود إلى القصور في الفهم من الناحية النظرية، والقابلة
للتطبيق من الناحية العملية في آن واحد. من هنا يرى
الباحث، في الدراسة التي نقدم لها*، ان يوضح كثيرا من
الالتباسات و الاشتباهات التي يقع فيها بعضهم في اثناء
الممارسة العملية للموسيقى. كما تدعو الدراسة إلى
تجاوز السطح إلى اعماق الموسيقى،
وتطويرها.

* هذه هي الترجمة العربية الكاملة لبحث Bach's chaconne in d minor for solo violin لمؤلفه larry solomon ، وعنوانه على الشبكة الدولية ، http://cc.pima.efu/users/larry/ bachacon.htm.

الموسيقى والأداء

تأليف : لازى سولومون
ترجمة : سامح فكرى
مراجعة : أ.د. نيفين علوبة

هل يجوز تطبيق نظريات الموسيقى بما يعود بالفائدة على الأداء الموسيقى بعينه ؟ وإن لم تطبق ، فهل هذا يعنى ان شيئا ما مفتقد فى الأداء ؟ ما طبيعة العلاقة بين التحليل وبين التفسير ؟ إذا كانت الموسيقى تنطوى على ما هو أكثر من مجرد العلامات الموسيقية الظاهرة ، فكيف لنا إذن ان نمسك بتلك الموسيقى الخفية التى تبطنها المدونة الموسيقية ؟ وإذا كانت تلك الموسيقى الخفية موجودة حقا ، الا يعد المؤدى مسئولاً عن كشفها فى ادائه ؟ إذا ظلت هذه الموسيقى مطوية فى المدونة ، فعلام يدلنا ذلك بالنسبة إلى الأداء (والمؤدى) ؟

يجمل بنا مقاربة هذه التساؤلات من خلال مثال ، أما المثال الذى وقع عليه اختيارنا ، فهو مقطوعة يوهان سباستيان باخ ، بعنوان شاكون *Chaconne* "من صوناتا (أو بارتيتا) من مقام رى الصغير - لآلة الڤيولينة المنفردة.

كشف التحليل عن موسيقى تتجاوز العلامات الموسيقية

إذا لم تكن النظرية المطبقة من خلال التحليل هى أساس التفسير ، فأى أساس آخر نعول عليه ؟ إن الاعتماد على الذائقة الشخصية وحدها فى التفسير، عدّ امرًا فى غير محله ، ذلك أن أساليب العصور الموسيقية المختلفة تُولد تفسيرات مختلفة . وغنى عن البيان هنا ان البحث فى ممارسات الأداء التاريخية يمكن ان يفيدنا فى هذه المسألة . من هنا ، فإن الاعتماد على الذائقة

الشخصية الخالصة ، بوصفها اساسا للتفسير ، إنما يكشف ، اكثر ما يكشف، عن المؤدى لا عن الموسيقى نفسها. من جهة اخرى ، فإن الأداء الذى يسرف فى الدقة او الآلية ، إنما يتخلى عن المسئولية الإبداعية . إن كلا من الخيارين ليس سوى قرار ادائى سقيم .

حتى نعى المتطلبات اللازمة لتفسير بضع المحتوى الموسيقى نصب عينيه ، علينا ان نعول - اساسينا - على محتوى الموسيقى نفسها ، ذلك انها من خلق مؤلف وضعها لغرض ما . وهنا تكمن ضرورة التحليل الذى يكشف عن العلاقات البنائية ، تلك العلاقات - وحدها - هى القادرة على الكشف عن الكيفية التى يجب ان تؤدى بها الموسيقى ، فمن دون هذه العلاقات لن نحصل إلا على نغمات عشوائية .

إن المؤلف الموسيقى يبلغ من يؤدى موسيقاه معنى بعينه ، حتى لو كان ذلك من خلال عنوان المقطوعة . فالملاحظ أن كثيرا من هذه العناوين - خاصة فيما يتعلق بالموسيقى الآلية - يحيل إلى قوالب بنائية مجردة، من قبيل الصوناتا، والروندو ، والتنويعات ، والباساكاليا ، والكونشوتو ، والسيمفونية ، إلخ . لذا ، فإن المؤدين الذين يتجاهلون ، او يتغاضون عن فهم هذه البنى فى آدائهم ، إنما يضحون ببعد مهم فيما يتعلق بالموسيقى المكتوبة وآدائهم الشخصى فى آن . إن كانت المقطوعة الموسيقية تحوى بناء ما، فهذا البناء حقه الإظهار ، وهو ما يقع على عاتق المؤدى بالدرجة الأولى .

القالب

اطلق باخ اسم " شاكون " على الحركة الخامسة والأخيرة من صوناتا الفيولينة الثانية او البارتيتا. غالبا ما ياخذ المؤدون هذه العناوين على عواهنها حين فهم محتواها. ما الذى يجعل مؤلفا موسيقيا ياخذ على عاتقه اختيار اسم لمقطوعة كهذه ، إلا إذا كان القصد من هذه التسمية الإحالة إلى شىء مهم يتعلق بتنفيذ المقطوعة وادائها ؟ إن هذه التسمية ، بطبيعة الحال ، ليست موجهة إلى الجمهور غير المتخصص . "الشاكون " بناء موسيقى مجرد ، ويحتاج محتواه إلى الفهم . لقد قصد باخ شيئا محددا

جدا ، إلا ان ما يدهشنا هو ان مؤدين عديدين - فى احسن حالاتهم - لم يكونوا سوى فكرة غائمة عن طبيعة الشاكون. تنطوى " الشاكون " ، كما نجدها فى موسيقى باخ ، على التالى ،

- الشاكون نمط موسيقى خاص ، يقوم على لحن وتنويعات متواصلة، ذات موضوع قصير نسبيا (يتكون عادة من ٤ مازورات) ، يتكرر ويتنوع من دون توقف .
- يبرز الموضوع او اللحن إما فى صورة خط باص لحنى متكرر ، وإما فى صورة تطور هارمونى .
- إنها رقصة بطيئة ذات إيقاع ثلاثى بسيط ، وغالبا ما تكون فى مقام صغير، وباستخدام إيقاع السارابانـد ، مع وجود نبرة خفيفة على الزمن الثانى .

يمكن ترميز قالب الشاكون كالتالى ، حيث يعبر حرف A عن اللحن ،

A , A1 , A2 , A3 . A4 . A5,.....A

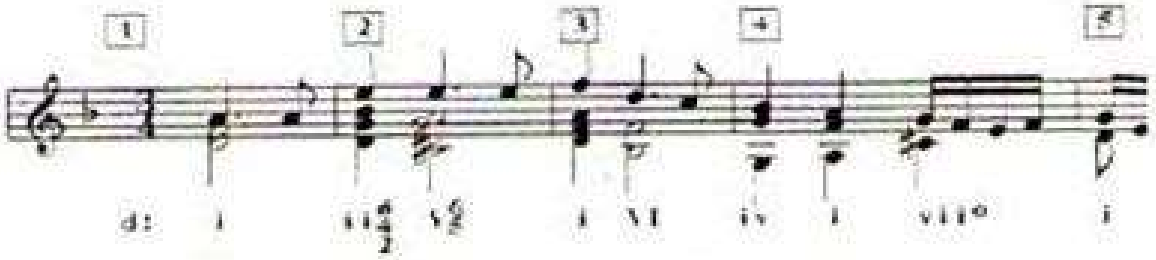
إن هذا القالب يتكون من لحن وتنويعات عليه ، متماثلة فى الطول ومتواصلة (من دون توقف) . اما الموضوع ، مرموزا إليه بحرف S ، فهو جوهر اللحن ، ونجده حاضرا بشكل او بآخر . أما الأرقام الموجودة فى الشكل السابق ، فيعبر كل رقم منها عن تنويعة، مع ملاحظة تكرار اللحن الأساسى فى النهاية .

تنحصر الأسئلة الجوهرية ، فيما يتعلق بالشاكون فى مقام رى الصغير ، فى التالى ،

١- ما الموضوع ، وما اللحن ، واين نجدهما بالتحديد ؟
٢- ما طول كل منهما ؟
٣- كيف يتم تناول الموضوع فى التنويعات ؟
٤- هل يمكن ملاحظة القالب فى شكله المعروف بوضوح ؟

إن ما يدهش المرء هو ان من يؤدى قالب الشاكون غالبا ما يعجز عن الإجابة عن هذه التساؤلات (كما يعجز الدارسون عن الإجابة عنها بعد الاستماع إلى أداء هذا القالب).

يبرز اللحن فى البداية ، وفى "المازورات " الأربع الأولى ، وتتكرر فى شكل الموضوع كل اربع " مازورات " عبر المقطوعة بتمامها . مع أن هناك نسقا هارمونيا واحدا واساسيا ، فإنه



مثال (أ) التيمة
شكل رقم (١)

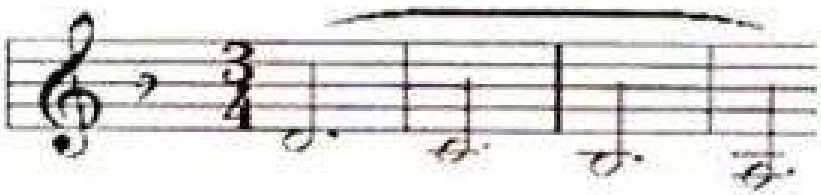
توجد تغييرات عديدة في التنويعات ، أغلبها يتم من خلال استخدام تحويرات لحنية ، وإبدالات تالفية *Chord Substitutions* .

كُتبت المقطوعة في مقام ري الصغير وزمن ثلاثي بسيط ، وهناك ضغط خفيف على الزمن الثاني ، والموصوف بإيقاع السارابند . لا توجد أية إشارة إلى السرعة ، وإن كان واضحا أن السرعة يجب أن تكون بطيئة نسبيا بسبب الإيقاع الهارموني .

يتكون الموضوع من خط باص معروف ، يتكون من أربع "مازورات"، يهبط سلّميا من أساس المقام إلى درجته الخامسة . هذا الشكل لخط الباص كان يُعرف إبان عصر النهضة بالرومانيسكا *Romanesca* ، كما نجده في موسيقى اليوم (بل حتى في الصيغ الموسيقية الدارجة) أساسا لمجموعة من التنويعات .

من هنا يتكون الموضوع في نغمة واحدة لكل مازورة . وتمتد إلى أربع "مازورات"، تهبط من أساس المقام إلى درجته الخامسة . ومع ذلك ، فإن الموضوع لا يتبدى في صيغته الخالصة في بدء الأمر .

ولنلحظ هنا أن الموضوع يتسق مع



مثال (ب) الموضوع
شكل رقم (٢)

المقام الهابط الصغير ، ويتكرر على هذا النحو لاحقا • (كما فى ٥٧ - ٦٠ على سبيل المثال) لنغمات الباص فى كل مازورة .

يتغير الموضوع في بدء الأمر بسبب المسار الهارموني ، حيث تؤدى الفيولينة أداء توافقيا . من هنا يستخدم مقام هارموني صغير .

وإذا تم أداء المقام الهارموني الصغير لحنيا *Melodically* ، لاتخذ الموضوع صيغة DC # Bb A ، ولنتجت مسافة ثانية زائدة. وحتى يجتنب باخ هذه المسافة غير المرغوب فيها ، فإنه يغير الموضوع إلى DC # Bb A عائدا إلى D قبل الهبوط إلى Bb ، وهو ما يجعلها مناورة مراوغة لافتة من جانب باخ (انظر مثال ١) .

يظهر الموضوع فى هذا الشكل حتى (٤٩) ، حيث تصبح السطور ذات طابع اكثر لحنية (ميلودية) او خطية *Linear* . هناك استثناءات لهذا الباص الهارموني ، وهو ما نجده عند الهبوط (الكروماتى) كما هى الحال فى التنويعتين (٣٣-٤٠) .

فى (٤١-٤٤) ينتقل الموضوع مؤقتا إلى خط السوبرانو ، ويهبط بصيغة ملونة (كروماتية) .

وفى (٤٥-٤٨) يعود الموضوع إلى خط الباص ، ومن هذه النقطة يحدث تبادل بين خط الباص وخط السوبرانو لبرهة .

شكل رقم (٣)

يتكرر الموضوع ، من دون توقف ، عبر قطعة الشاكون بأسرها ، حتى إن المرء قد يظن ان الموضوع

شكل رقم (٤)

سوف يصبح ملولاً ، إلا أن عدم حدوث ذلك يشهد على المهارة التى ينسج بها باخ مقطوعته ، لا سيما فيما يتعلق بتقنيات التنويع ، وطرائق إخفاء الموضوع ، حتى لو بدا أنه واضح الحضور .

فى (٤٩) ينتقل الموضوع مرة اخرى إلى خط السوبرانو، ويخرج عن التواتر الإيقاعى ولكن بضغوط ، وإن كان يتميز بقفزات مفاجئة تسبق كل نغمة من الموضوع. وابتداء من هذه النقطة ، يستخدم الموضوع المشار إليه فى مثال ب فى النسيج الخطى الأساسى . وفى (٥٣) يعود الموضوع مرة اخرى إلى الباص ، وإن كان لا يزال خارج التواتر الإيقاعى . وفى هذه التنويعة والتنويعة التالية (٥٧-٦٠) ، يتكون الموضوع من نغمات الباص لكل مازورة فى التنويعة (٦١-٦٤) . يهبط الباص هبوطا كروماتيا ويعود فى التنويعة (٦٥-٦٨) إلى القالب الدياتونى *Diatonic* ، الذى يستمر حتى (٨٩) .

فى المازورة ٨٩ ، تعود التوافقات اللحنية السريعة المتعاقبة ، ويعود إلى الباص الهارموني . كتب باخ التآلفات المفرطة اللحنية كما هى الحال فى "اختصار شينكيريان" *Schenkerion Reduction* . كذلك ، فإن التوقيعات السريعة المتلاحقة فى هذه المنطقة يجب ارتجالها . فى التنويعة التالية (٩٣) ، يجعل باخ الباص لحنيا ، ويستعيد القالب الدياتونى . ويتحول الموضوع إلى خط السوبرانو فى (٩٧)، ويعود مرة أخرى إلى الباص فى تنويعة ٢٦ (١٠٥) .

يلتقط الموضوع فى التنويعة ٢٧ (١٠٩) بعض نغمات من خط الألطو *Alto*** منتهيا فى خط الباص . يعود الموضوع إلى خط السوبرانو مرة أخرى فى تنويعة ٢٨ (١١٣) ، ثم يهبط

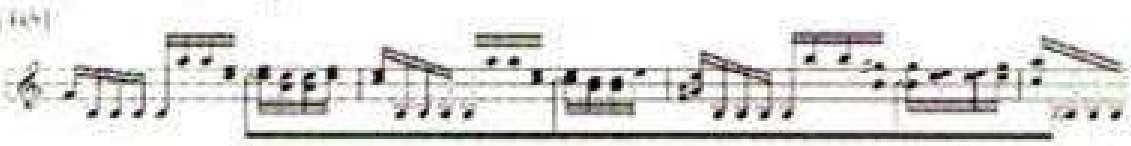
شكل رقم (٥)

كروماتيا ويعود إلى الباص فى التنويعة ٢٩ (١١٧) . وذلك فى صيغته المعتادة مع الإخفات .

يعود اللحن مرة اخرى فى (١٢٦) ، وهو ما من شانه ان يقسم القالب إلى قسمين . اما التنويعة التالية - وهى تنويعة رقم ٣١ (١٢٩) . فهى آخر تنويعة فى مقام صغير إلى فترة ما . ذلك لأن التنويعة ٣٢ (١٣٢) تتغير إلى مقام رى الكبير . وتظل الموسيقى فى مقام كبير حتى (٢٠٩) . اما التنويعات التى كتبت فى مقام كبير فتتبع نسق تنويعات الباص نفسه . التى تم اداؤها من المقام الصغير . وحتى هذه اللحظة ينتقل الموضوع إلى صوت اعلى فى (١٦٩) . ولكنه يعود إلى الباص فى تنويعة ٤٢ (١٧٣) . فى التنويعة ٤٧ (١٩٤) نجد حذفا (سى من الموضوع) . والذى كان يجب ان يظهر فى (١٩٤) .

يعود المقام الصغير فى تنويعة ٥١ (٢٠٩) ويظل حتى النهاية . وهنا تبدا تنويعة جديدة كل اربع مازورات كما حدث سابقا . ويظل هذا النسق من دون خروج عنه . يعود اللحن فى (٢٤٩) . وتنتهى المقطوعة بتنويعة ختامية إضافية فى(٢٥٣-٢٥٧) .

من هنا يتجلى الحضور الواضح



شكل رقم (٦)

للموضوع عبر المقطوعة . وهنا نجد أن العمل في مجمله ينطوى على بناء ثنائى متماثل (سيمترى) هو كالتالى :

لحن / ٣٠ تنويعة / لحن / ٣٠ تنويعة .

ثم تنتهى المقطوعة كالتالى // لحن، وتنويعة ختامية // .

اللافت للانتباه هنا أن النسق القائم على ٣٠ تنويعة ، والمستخدم هنا، كان يستخدم ايضا فى تنويعات جولدبرج . (لا اعرف تحديدا دلالة الرقم ٣٠ ، وإن كان من غير المحتمل ان يكون ذلك مجرد مصادفة) .

تقنيات التنويع

كان باخ مغرما باستخدام عمليات تحويل لحنية وسيمترية فيما يتعلق بالنقل *Transposition* ، والقلب *Inversion* والتراجع *Retrograde* ، والتراجع المقلوب. وعادة ما يتم دعم "المازورات" . هناك لحظات واضحة ايضا تبرز فيها عمليات تقليص زمنى مشابهة عبر المقطوعة .

فى بعض الحالات الأخرى لا يتقلص الموضوع فقط ، وإنما يتحول من خلال استخدام مسافة ذات

شكل رقم (٧)

هذه العمليات بالتقليص والتكبير، والإدخال ، والتشظية *Fragmentation* ، و" إحلال الأوكتاف " *Octave Displacement* ، وغيرها من عمليات الحذف . ونجد كل هذه العمليات فى الشاكون .

بتطبيق هذه العمليات على الموضوع، تتخلق لدينا أجزاء موسيقية أخرى . وفيما يلى نقدم بعض الأمثلة على عمليتي تقليص الزمن (مما يتمخض عنه نغمات اسرع)، والنقل *Transposition* ،

الموضوع

موضح فى هذه الأمثلة ارقام

مساحة أكبر بين النغمتين الأوليين ، وهذه الفاصلة تشكل عادة نغمة رابعة تامة (ويسمى الإطار الخارجى للمسافة) ، أو يتحول الموضوع من خلال تغيير اتجاهه نحو إحدى النغمات . وتُستخدم ايضا مسافة مكبرة (زائدة) لهذه الفاصلة .

يستمر الموضوع فى التقلص ، وتضاف نغمة اخرى (الإدخال) فى مثال ١٢ . هناك أمثلة اخرى لتكبير المسافات فى الأمثلة ١٢-١٤ . يبرز لنا مثال ١٦ عملية إزاحة تغيير وضع فى الأوكتاف .

اما مثال ١٧ . فيستخلص لنا إيقاع

شكل رقم (٨)

الموضوع فقط .

أما بعض عمليات التشظية المتباينة للموضوع ، فعادة ما يتم تنفيذها من خلال تقسيم الموضوع ، بنغماته الأربع، إلى قسمين، كما يتضح من الأمثلة التالية :

عمليات القلب *Inversion*

تشيع في هذه المقطوعة المجموعات الصغيرة (الحليات) *Turns*، وغيرها من التغييرات .

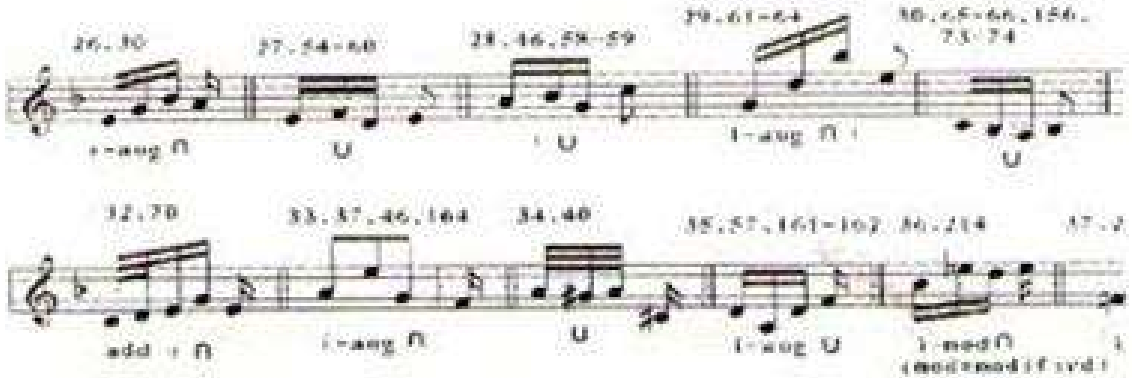
حتى يتمكن المؤدي من اداء ما تم تدوينه وتصميمه بشكل واضح ، يحتاج إلى أن يعي هذه التغييرات للموضوع الأساسي ذي النغمات الأربع. الموضوع هنا لا يتكرر فقط كل اربع مازورات في شكل نغمات ذات زمن (.....) ، ولكن باخ كان يعيد صياغة الموضوع وتغييره في صيغ مكثفة عديدة ، وذلك من خلال نغمات ذات إيقاع (.....) . وعلى المؤدي

شكل رقم (٩)

شكل رقم (١٠)

شكل رقم (١١)

هنا ان يعي ان هذه الوحدات الصغيرة تقسم الموسيقى إلى موتيفات وجمل اساسية ، ومن ثم فإن المقطوعة بتمامها تتبدى في شكل بناء موسيقى يسمى " باللحن المركب" . اوضح مثال على ذلك هو ما نجده في تنويعة٨(٣٢)،

إن العلامات الخاصة بالجمل

شكل رقم (١٢)

متعدد المستويات ، ويتجسد الشكل الأساسي لهذا البناء في مقاسات وقوالب متباينة .

كونتربوينت ضمني

هل يمكن كتابة كونتربوينت للفيولينة المنفردة ؟ هذا ما فعله باخ بالضبط ، فهذا الكونتربوينت يتخذ شكلاً ضمنيا في الأساس ، أو ما

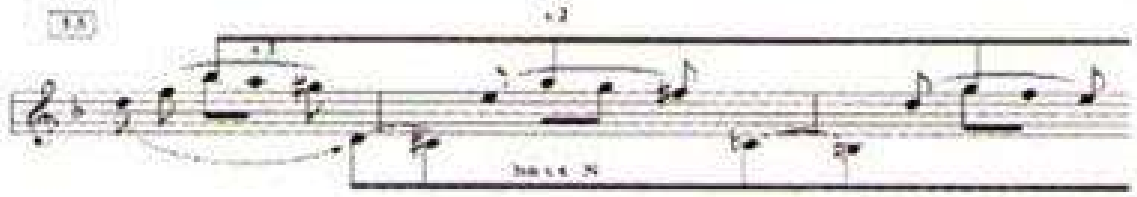
الموسيقية تُظهر الكيفية التي تقسم بها هذه الجمل، ويوجد تنويه واضح بحوار بين ثلاث أصوات من خلال خط لحني واحد . إن التراكيب المكونة من اربع نغمات ، ما هي إلا تغييرات للموضوع ، في حين ان التراكيب المكونة من نغمتين في خط الباص ، عبارة عن اجزاء ثنائية تقابل

صوت السوبرانو موضوع ١ . كذلك فإن الأشكال اللحنية من خط الباص تتراكم . حتى تكون الموضوع الأساسى، الذى يهبط هبوطا كروماتيا . هناك أيضا خط سوبرانو أطول ، ويكون موضوع ٢ ، وفيما يلى مثال واضح على ذلك ،

أضيفت كذلك بعض نغمات نصفية لإظهار مكان الموضوع فى خط نغمات عشرية متوازية مع السوبرانو . وهكذا ينسج باخ داخل سطر منفرد واحد " كونتربوينت " مكونا من اربعة أجزاء .

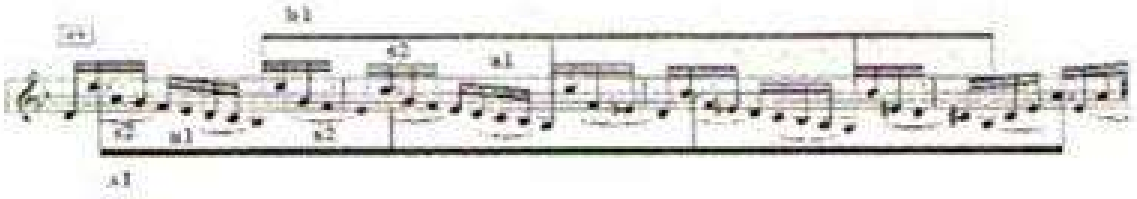
إن ما يبدو لنا احيانا مقاما بسيطا، كثيرا ما ينقسم إلى كونتربوينتيست هادف بين صوتين .

تحتوى " المازورة " ٤١ على سلم هابط من مقام ري الصغير ، ولكنه



شكل رقم (١٣)

السوبرانو. أسفلها يظهر صوتان آخران ، موضوع ٢ ، وروابط لحنية متبادلة . يشكل كل منهما تنويعة مصغرة على الموضوع ، وهو فى وضع حوارفى صيغة سؤال وجواب . يسير الخط اللحنى من خط باص فى يتكون حقيقة من صوتين يحتوى كل منها موضوعا متقلصا (So) او موضوعا مقلوبا (S1) . أما المازورة ٤٢ ، فهى مشابهة لذلك . وإن كانت تحتوى موضوعا متقلصا (وروابط لحنية) . وفى " المازورات " ٤٥-٤٦ ،



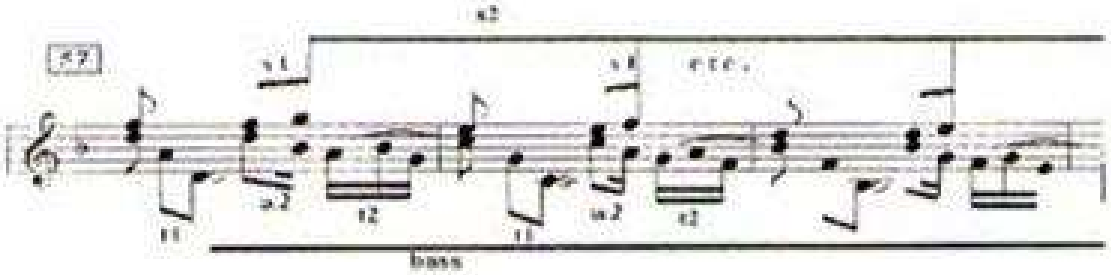
شكل رقم (١٤)

شكل رقم (١٥)

نجد حوارا مشابها ، كذلك فى المازورة ٤٧ ، نجد سلما من مقام صول، وينقسم بشكل مشابه إلى صوتين هما So (موضوع متقلص) ، واى (موضوع مقلوب).

اما تنويعة ١٤ ، فهى تشبه كونتربوينت من صوتين ، وإن كانت فى الواقع تتكون من ستة أصوات كالتالى ، مرة اخرى يتم إدخال نغمات تصفية للتعبير عن الموضوع بوصفه صوتا خفيا فى خط الباص . ويحتوى السوبرانو (موضوع ١) على اجزاء من الموضوع تتكون من نغمتين . كذلك فإن طبقة الألطو تحتوى على اجزاء من نغمتين . ايضا يوجد تينور (T1) يضم مسافات خامسة هابطة مكونة من نغمتين ، وهناك تينور آخر (T 2) يتكون من اربع نغمات من الموضوع . وفى النهاية يعرض خط الباص الموضوع .

اما التنويعات المتعاقبة السريعة مثل (٨٩-١٢٠) ، (٢٠١-٢٠٨) ، فهى امثلة واضحة على كونتربوينت مكون من صوتين او ثلاثة اصوات ، ويشار إليه



شكل رقم (١٦)

شكل رقم (١٧)

في المدونة الموسيقية بوصفه نوعا من اختزال شنكيريان . إلا أن هناك لحظات تدون فيها التعاقبات اللحنية، ولكنها مع ذلك تبقى مكونة من اربعة اصوات .

نجد هنا التعاقب اللحنى الأصلى متبوعا باختزال (تقليص) إلى اربعة اصوات. وتعد التنويعة ٤٠ من اكثر التنويعات تميزا .

هنا نجد عددا من الأصوات يصل إلى سبعة اصوات :

١- يظهر الموضوع فى نغمات نصفية فى خط الباص .

٢- نجد كذلك ثلاثة اصوات الطو مستكررة. اما صوت السوبرانو (S1) فيضم الرابطة اللحنية الأولى ، وشكلاً من اربع نغمات ، يذكرنا بالحوار بين الموضوع المتقلص (So) الموضوع المقلوب (S1) .

٣- يظهر صوت الطو ثان ، ويتخذ الرابطة اللحنية الثانية من خط الطو ب .

٤- كما يظهر شكل من نغمتين في صوت سوبرانو آخر .

٥- يظهر كذلك صوت تينور يستخدم شكلاً من نغمتين . وفى النهاية يظهر سوبرانو ثالث يتحرك فى

شكل رقم (١٨)

اعشار متوازية مع الباص .

مقترحات للأداء

ما علاقة هذا كله بالأداء ؟ لقد اظهرنا بداية ان الموسيقى تنطوى على ابعاد مجاوزة للنغمات المدونة . بإمكان الكمبيوتر ان يؤدى المدونة الموسيقية بشكل اكثر دقة من الإنسان . إلا أن أداء الكمبيوتر سيعتوره كثير من النقص ، ذلك ان الكمبيوتر لن يتفهم البناء الشكلى ، والتغييرات فى الموضوع ، والكونتربوينت الضمنى .

إن الكونتربوينت الضمنى - مثلاً - يحاكى حوارا بين عدة أصوات ، وهو ما يجب أن يبرز عن الأداء ، وإلا سيضيع جزء كبير من موسيقى هذه المقطوعة . وفى حالات عديدة ، يتخذ الكونتربوينت شكلا حواريا بين عدة اصوات ، ومن ثم، يجب أداؤه على نحو يجعل الأجزاء تتحاور مع بعضها بعضا.

كذلك ، فإن وعى المؤدى بالتغييرات اللحنية هو أمر مهم ، فالموضوع هنا عبارة عن خط من اربع نغمات ويتدرج فى الهبوط ، والخطوط الهابطة لها طابع مختلف عن مقلوباتها (أى الخطوط الصاعدة) . مع ان ذلك هو خاصية ادائية عامة ، فإن المؤدين لن يستطيعوا تنفيذها بكفاءة من دون الوعى بحدود الموضوع. إن الخطوط الصاعدة تميل إلى ان تحمل طابع التساؤل والقوة واستجماع الطاقة ، على حين توحى الخطوط الهابطة بالجواب والرقة ، والاسترخاء . وعادة ما توصف هذه الحركات باستخدام صفات جنوسية *Gender* ، وهكذا يوصف السطر الصاعد ↗ بانه مذكر، والخط الهابط ↘ بانه مؤنث ، ومن ثم تتكون لدينا حوارات متبادلة بين مذكر ومؤنث ↗ ↙ ومؤنث ومؤنث ↘ ↘ ، ومذكر ومذكر ↗ ↗ .

إن التكبير *Augmentation* فى الموضوع (سواء من خلال الزمن او من خلال المسافات) يوسع من مساحته ، ومن ثم يجب أداؤه بتمكن وقوة . أما عمليات التقليص فتحدث تأثيرا عكسيا . إن عمليات الحذف ما هى إلا صيغ مختصرة من الموضوع ، ولكنها تحمل فى الوقت نفسه جوهر الموضوع وثقله . إن الإحالات ما هى إلا تجميل

للموضوع ، وترتبط هذه التغييرات كلها بالموضوع ، وكيفية ارتباطها تلك لا بد ان تؤخذ فى الحسبان ، تجد طريقها إلى الأداء . وفيما يتعلق بالبلانشاط المنقوطة للموضوع ، والتى تظهر كل اربع مازورات ، فيمكن إبرازها ديناميا ، أو إكسابها نبرا مؤثرا ، وإن كان يجب ان يتم ذلك فى الخفاء . وفى بعض الحالات ، يضع باخ هذه النغمات على نحو يخلق نبرا طبيعيا فى الأداء ، كما هى الحال فى المسافات الواسعة المؤدية إلى هذه النغمات فى تنويعة ٣٠ (٨١) .

يشكل البناء الإيقاعى للموضوع ، وتغييراته ايضا ، مقياسا ادائيا مهما . إن عمليات التقليص المتعددة للموضوع تبدأ خارج الإيقاع ، وتنتهى داخل الإيقاع . ويتخذ ذلك شكل ثلاث نغمات سريعة متبوعة بنغمة هدف *Goal Note* . النغمات السريعة اكثر دينامية ، وحيوية ، فيجب التاكيد عليها فى الأداء اكثر من النغمة الهدف .

إن المؤدى بحاجة إلى فهم المؤلفة حتى يتمكن من تنفيذ ما وضعه المؤلف بوضوح فى موسيقاه . إلا ان ذلك لا يعنى ان السكتات فى الجمل الموسيقية يجب ان تكون واضحة . إن السكتات الواضحة ستجعل الأداء ضعيفا وقابلا للتخمين . إن تكوين الجمل الموسيقية ، والتطور الدينامى ، يجب ان يكونا فى ذهن المؤدى حتى ينقلهما فى ادائه بشكل طبيعى وتلقائى . اى إننا فى اللحظة التى نسمع فيها التصميم اللحنى الذى وضعه المؤلف ، لا يمكن أن نتجاهل هذه الجمل الموسيقية . لا يجب ان يبدو الأداء معقدا او مبالغا فيه . فالجمل الموسيقية يجب ان تكون واضحة فى بعض الأمكنة بالمقارنة بالأمكنة الأخرى ، وهو ما يؤدى بدوره إلى التنوع والإمتاع فى حالات عديدة . تؤدى القفزات الكبيرة ، التى وضعها باخ ، إلى إحداث تغييرات فطرية فى تكوين الجمل ، وذلك من خلال التغييرات الواضحة ، على المؤدى ، بطبيعة الحال ، ان يجرب مجموعة متنوعة من التلوينات الموسيقية ، ويحدد لنفسه لمسته الشخصية ، لكن إن لم يكن المؤدى واعيا ببناء التنويعات والجمل ، والكونتربوينت ، فلا نتوقع ان تتجلى هذه اللمسة الشخصية

بمحض المصادفة .

يمثل شاكون الفيولينة لباخ عملا ثريا يحتوي على علاقات متعددة . ويستحق هذا العمل منا مزيدا من التأمل والتحليل ، وهو ما يضيف بدوره إلى ثراء وأداء هذا العمل .

هوامش المترجم

* قطعة موسيقية مؤلفة في الأصل للرقص ، تتكرر فيها " تيمة " موسيقية من صوت الباص Bass . وقد يكون الشاكون مقطوعة غنائية أو قطعة موسيقية معزوفة على الآلات (تختلف عن الباسا كاليا Passacaglia - وهي صيغة موسيقية وضعت ايضا للرقص -في عدم تقيد لحنها الموسيقي بصوت الباص). (نقلاً عن ، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية للدكتور ثروت عكاشة).

** اغلظ صوت نسوي .

الفن المعاصر