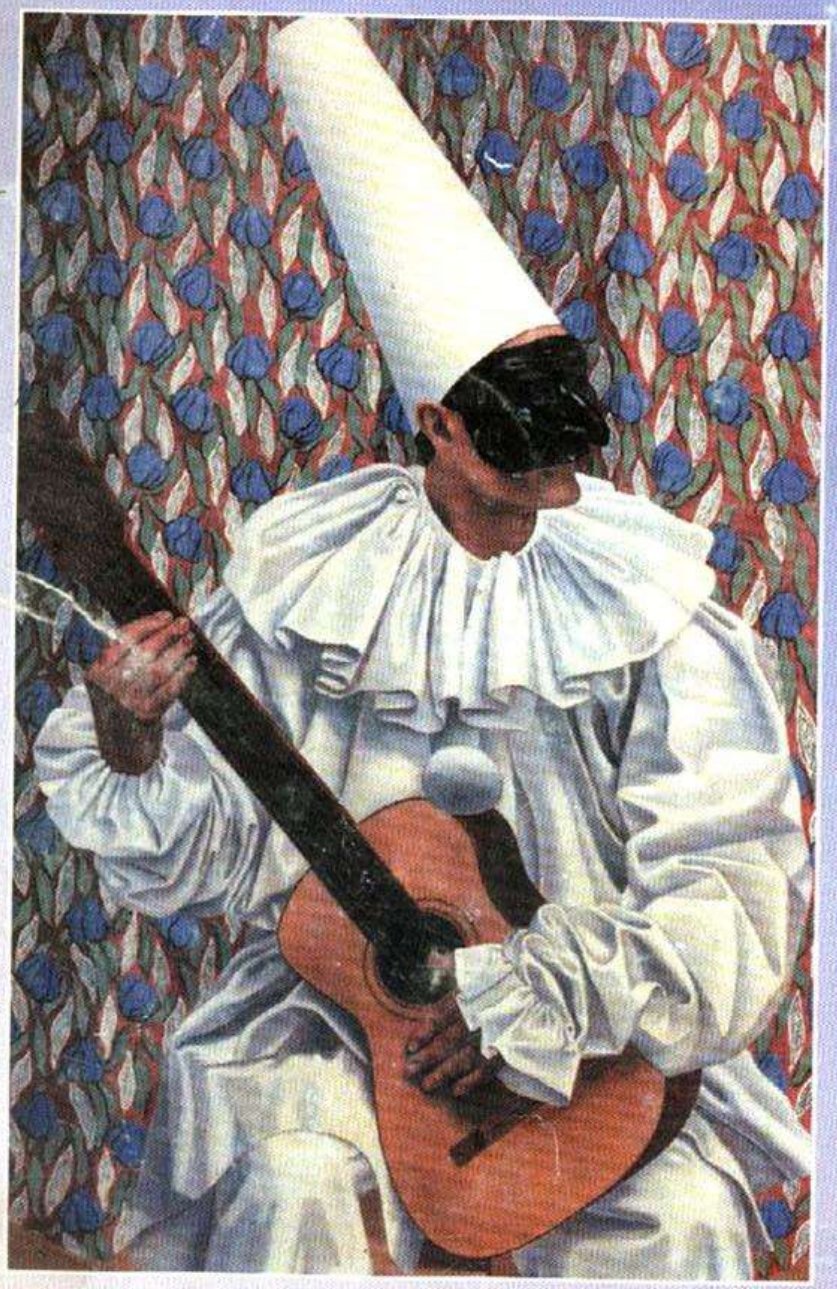
أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

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

موسيقى

الاورفيون : نموذج التعقيد الموسيقى والاجتماعى*

تأليف : ج. إسكـــوفيه وجوزيف مارجريت ترجمة : أ. د. حماده إبراهيم مراجعة : أ.د. مارسيل متى

تُعد الأورفيون L' Orphéon إحدى الممارسات الموسيقية التى يعرفها جميع مؤرخى الثقافة والعلوم الموسيقية بالاسم فى حين أن قليلاً منهم هم الذين درسوها بصورة عملية. وموضوع الأورفيون ليس من الموضوعات التى ترفع من شأن العالم الموسيقى ذلك لأن الريبرتوار الخاص بالأورفيونات منذ القرن التاسع عشر معروف أنه ذو نوعية تقنية هابطة ومن ثم فهو لا يثير اهتمام الناس اليوم. هذا الوضع كان من نتيجته اختفاء الأقسام الخاصة بالأورفيون من المكتبات العامة مما جعل الريبرتوار الذى تشير إليه المصادر من الصعب الإلمام به وتحليله. إذن فهو مجال أحد الممارسات الموسيقية والاجتماعية تغلب فيه "العروض" المؤلفة منذ أكثر من قرن على "المعرفة" التاريخية. ومن ثم كانت المشكلات والقضايا العديدة التى يثيرها الأورفيون وهى قضايا متداخلة يمكن إيجازها فى محاولة الوصول إلى معرفة الإجابة على هذا السؤال: لماذا هذه الممارسة لا تندرج فى المجال الموسيقى لا فى عصرها ولا فى التاريخ؟

---

* هذه الترجمة العربية للبحث La question de L'Orphèon : unexemple de complexite musical et sociale لمؤلفيه : G Escoffier & Joseph Margarit المنقول عن شبكة الإنترنت العالمية : http//: www. mcxapc. org / oteliers /21/ doc6.html.

١ - مشكلات الحدود:

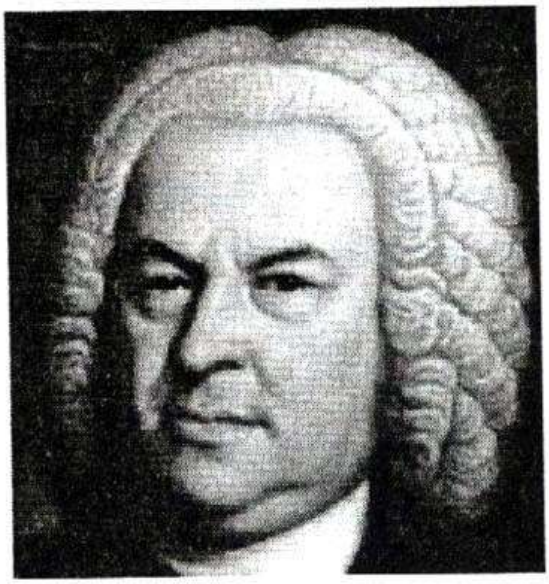
أولاً يلزم إلقاء الضوء على التسمية نفسها. فالاسم نفسه يطلق على جمعية كورالية أنشئت حوالى عام ١٨٥٠، ثم على هارمونى انشئت فى تسعينيات القرن التاسع عشر ثم على هارمونى فانفار فى فترة ما بين الحربين العالميتين. هذه الجمعيات، من الناحية الاجتماعية والموسيقية، لا يجمع بينها أى شى حتى مع وجود بعض الاستمرارية الظاهرية (نفس الاسم ونفس الرايه ونفس الصفة البلدية مثلا) التى تخدع. إن مكان كل جمعية من هذه الجمعيات فى المجال الموسيقى مختلف تماماً.

انطلاقاً من بعض الحالات الإقليمية، نلاحظ التناقض الاجتماعى فى تشكيل هذه الجمعيات. فالتاريخ يعرّفنا أن التشكيل يتم بصفة عامة على أساس شعبي، ومستوى أرفع قليلا فى الريف منه فى باريس. وتلزم وقفة عند هذا المصطلح، هل هو بنفس المعنى حينما يدل على البرجوازية المنتصرة الخاصة بملكية يوليو وحينما يدل مع كورال الإمبراطورية الثانية. هل من الممكن، كما كان يحدث فى مطلع هذا القرن، الخلط بين هذا التشكيل الشعبى وبين الطبقة العاملة، حينما نتحدث عن كورالات الإمبراطورية الثانية؟ لابد يدع ذلك من ملاحظة تعقد الحالات، فبعض الأورفيونات تشكلت حوالى عام ١٨٥٠، استمراراً لفرقة فيلهار مونيه كانت تتشكل بصفة خاصة من ذوى الدخول والأجراء (موظفى صندوق التوفير، كتبة محامين، مهندسين، الخ.....) وآخرين . وفى الفترة الزمنية نفسها انفتحت بعض الأورفيونات على الحرفيين والمهنيين، كما تشكلت أنواع أخرى منها، امتداداً لأورفيونات كليات المعلمين، حول معلم القرية، من العمال القرويين.

چان بياچيه

جاءت بادرة البداية (التى حددت النهاية) من أصول متعددة. قد تكون من جانب السلطات الإدارية، كالبلدية فى المحافظة فى أغلب الأحيان، أو من مجموعة من الأعيان، أو من كنيسة، وفى فترة متأخرة جاءت البادرة من مشروع. لكنها أيضا يمكن أن تأتى من جماعة شعبية وذلك لسهولة الاجتماع لسبب موسيقى أكثر من إمكانية الاجتماع لسبب سياسى أو نقابي.

أما عن الريبرتوار فهو بالطبع يخضع للمشروع (تربية، صدقة، اجتماع.) وأيضاً للتشكيل. القاسم المشترك لمقطوعات المسابقات لا ينبغى الخلط بينه وبين مجموع الريبرتوار. كورال (تروتيباس) الشهير التى قلما تشارك فى المسابقات، (ويبدو أنها لم تحقق فيها نجاحاً عظيماً فى مارسيليا) تغنىُ لكيروبينى وبتهوفين كما تشارك فى مهرجان بيرليوز. هذه الجوقة تعد طبقاً للوائح (أورفيون) كغيرها... أما موسيقى الحجره وقداس الصدقات فهى تتناقض تناقضاً ظاهراً مع عروض الأورفيون الشعبية. غير أن دروس الموسيقى المجانية مفتوحة فى كل مكان بتمويل من البلدية فى أغلب الأحيان وهى تشكل أورفيونات تسعى إلى الميداليات والرحلات. وتفسير ذلك يتعلق بالموسيقى كما أن الجوقات المكونة من "هواة"، أى أشخاص مارسوا الموسيقى قبل الانضمام للأورفيون، لديها كفاءة أكبر فى التعلّم ويمكنها تنفيذ مقطوعات المسابقات خلال أسابيع فى نفس الوقت مع البرامج المخصصة للمناسبات الاجتماعية المحلية. مسألة تحديد الريبرتوار هذه نضيف إليها مسألة تحليل الجزء الأورفيونى التخصصى. فعلى أى معيار جمالى مثلاً يمكن أن نحكم على موسيقى لا تتطلع (بسبب المشروع) إلى الحداثة وتحدّ من وسائلها التقنية.؟ هل ينبغى أن نستمع إليها كما نستمع إلى أعمال (بيرليوز) أو أعمال المطربين المعاصرين؟



باخ

٢- مسائل المنهج :

بالإضافة إلى هذه المسائل الوصفية، هناك مسائل منهج مهمة.

إذن ينبغى فى الواقع أن نحاول أن نفسر لماذا لم يحاول القلة من المؤرخين الذين درسوا موضوع الأورفيون، توضيح هذه المسائل. أى معرفة الطبيعة المعقدة لهذه الحركة الاجتماعية. لسنا بطبيعة الحال بصدد التشكيك فى جديّة الأعمال السابقة، وإنما توضيح الأسباب التى دفعت إلى إجراء هذه البحوث وحصرها فى بعض العروض. إن كون المقال الرئيسى حول الموضوع نشرته جريدة إتنولوجية (متخصصة فى السلالات البشرية) وأن الدراسة التاريخية الوحيدة الحديثة تطوف بنا بين التاريخ (الممارسات الباريسية فى الإمبراطورية الثانية بالذات) وبين الممارسات المعاصرة فى الوسط القروى، باعتبارها استمراراً، يمثل وجهات النظر المتبنّاة.

كذلك ينبغى أن نتساءل عن الصمت النسبى الذى يتخذه المؤرخون.

هل الحركة الأورفيونية تتناقض أكثر من اللازم مع رؤية الطبقة العاملة الموروثة عن الماركسية حتى يتجنبّها التاريخ الاجتماعي؟ هل هى حركة حكم عليها بأنها تافهة؛ فى سياق اجتماعى أليم لتوجهها نحو أوقات الفراغ؟ هل هى تمثل، منذ ثمانينيات القرن التاسع عشرة انعدام ضمير الهواه وتواطؤ الذين تجمعوا تحت الإمبراطورية الثانية، من خلال الأورفيون، حول موضوع مصالحة الطبقات المتصارعة؟ هل هى تواطأت

أكثر من اللازم مع الممارسات الموسيقية السهلة البسيطة بحيث لا تهم الموسيقيين وعلماء الموسيقى؟

فى هذه الحالة، فإن محاولات جذب الأورفيون نحو الممارسات الموسيقية الشعبية، باسم مبادئ تأسيسية غير واضحة تاريخياً لا تؤدى إلا إلى دفع ممارسة موسيقية لا تحظى بتأييد الهيئات المهنية الرئيسية إلى منطقة الظل. إن محاولة جعل الأورفيون ممارسة شعبية (بالمعنى العمالي) يعضد من فكرة المستوى الهابط للريبرتوار، ما دامت الأورفيون تسهم فى مشروع للعزل، بمناهضتها للموسيقات الشعبية القروية أو العمالية الأصل وبإشرافها على أوقات الفراغ الشعبية. ومن ثم يصبح نظام العروض مغلقاً.

إن وضع الأورفيون فى نطاق متنوعات اجتماعية، داخل تعقد هيئة مترامية الأبعاد (اجتماعى، تاريخى، فضائى، كمىّ) يدعونا إلى تحليل هذه الملاحظات والتساؤل مثلاً عن معيار التصفية فى الريبرتوار القروى الماثل للاختفاء ليحل محله فى الغالب القائمون على الأورفيون ("تييرسو" فى "أين" مثلاً) جنباً إلى جنب مع بلورة الريبرتوار الأورفيوني، ولكن دون توافق ظاهر.

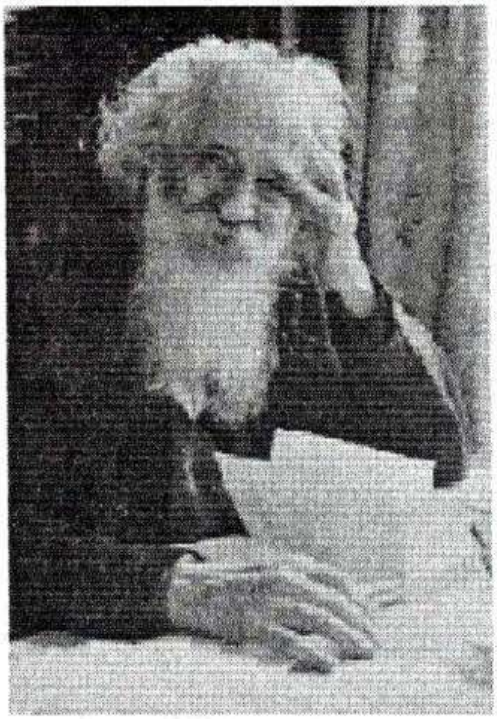
إن مشكلة الأورفيون لا يمكن إدراكها إلا بعد إعادة دراسة ضرورية لهذه الحركة الموسيقية الاجتماعية. فلو كان ملفّها ينحصر، مع بعض الاستثناءات المحلية، فى ممارسة ضئيلة لبعض جوقات المناسبات وبعض المسابقات من تأليف بعض الموسيقيين من ضعاف الموهبة، لأمكن غلقه دون خسارة كبيرة بالنسبة لجانبه الموسيقى. أما إن كانت هذه الممارسة غنية ومتنوعة كما يبين ذلك بعض الدراسات الأولى، فإن دراستها يمكن أن تلقى الضوء بشكل مفيد على عصر غير معروف كثيراً باستثناء الأعمال الغنائية وجمعيات الحفلات الموسيقية فى باريس. كذلك فإنها من الممكن كذلك أن تلقى الضوء على تأسيس نوع

من ممارسات الهواة (بالمشاركة وليس بالاستماع السلبى) التى استمرت حتى منتصف القرن العشرين. على أية حال، فقد ظلت ممارسة غنية بالتحديات الاجتماعية فى فترة حاسمة بالنسبة للرأسمالية الصناعية الفرنسية، ولا يمكن فهمها إلا بدراسة علمية.

٣ - مسائل النوع :

بالإضافة إلى مسألة المنهج، يوجه الأورفيون أسئلة إلى تاريخ الموسيقى وعلينا أن نبحث عن إجابة عليها فى العلاقة مع المجتمع. فى مجال المقارنة مع ألمانيا والنمسا يتبين إستغلال المؤلفين الموسيقين المعتمدين في مجال الموسيقى، مثل (شوبير) و(برامز) و (وولف) و(شومان) الذين يكتبون لجمعيات الهواة، دون إساءة لمستواهم، بل وربما مع تقوية هذا المستوى.

كذلك يمكن أن نلحظ أنه فى ألمانيا كما فى إنجلترا، فإن جوقة الأصوات المختلطة (بصوتين نسائيين وليس أكثر من صوت أوصوتين لأطفال) ظهر حوالى عام ١٨٤٠ فى أوساط الهواة. (لابد فى هذا الصدد، كما فى فرنسا، التمييز بين الممارسات الأرستقراطية وكذلك الحفلات الموسيقيه مدفوعه الأجر، حيث الجوقة المختلطة تمارس منذ منتصف القرن الثامن عشر، وبين الاجتماعيات البرجوازية وهى طبقا للعادة من الرجال) وهذه ليست قضية هامشية إذ إنها تمس التعريف الخاص بوقت الفراغ وتوزيع الأدوار الرجالية والنسائية فى هذا الإطار)



جاستون باشلار

لماذا هذا الموقف فى فرنسا حيال المؤلفين المتخصصين فى مجال التسويق الربح لـ"الأرفيون" الذى يجعلهم فى حالة تهميش فى مجال موسيقى الأوبرا والكونسير. ولماذا الانفتاح المتأخر على ريبرتوار الأصوات المختلطة مع أنه (أو لأنه) يمارس من قبل المحترفين.؟ كذلك فإن الفصل بين المقدس و الدنيوى ينبغى دراسته. إن الأورفيون بتوافقها المنطقى مع الكنيسة وترقية ذوق الطبقات الشعبية خلط فى العادة بين الأنواع.

وقد كلفها هذا الربط كثيراً من الوقت الذى عارضت فيه الكنيسة وكورالاتها الجمهورية. يبدو أنه فى البلاد الجرمانية، حيث الممارسة الموسيقية الدينية قوية وقديمة، تبنّت الأوساط الموسيقية ريبرتواراً دنيوياً واضحاً.

٤- المجال المفتوح :

وأخيراً، هل يعد الأورفيون محاولة للتأثير على الحركة الاجتماعية، عن طريق رفض تكوين طبقات اجتماعية متعارضة بواسطة ممارسة موسيقى تدعو إلى المساواة فى ظاهرها وبواسطة تثقيف الطبقات الاجتماعية بالثقافة المهيمنة التى تقدمها ، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، عن طريق المحافظة على ممارسات موسيقية ترجع إلى فترة ما قبل الثورة، مثل جوقة الرجل (فى استمرار أغنيات الخمر والجمعيات الخيرية والفرانكماسونية) أو جوقة الكنيسة (مع مشاركة الأطفال تلاميذ الأورفيون) مع إضافة كلمات ذات جوهر رجعى (الحكمة القروية وشجاعة سكان بلاد الغال، الخ)؟

أم أنها تمثل طريقاً محدداً للحداثة الموسيقية والاجتماعية بفتحها دروساً

فى الموسيقى (فى الوقت نفسه مع حركة محو الأمية) للطبقات المتوسطة، ومع نشر الاستماع للموسيقى خارج إطار دوائر الطبقات الحاكمة، عن طريق فتح مجالة للسفر أمام الطبقات الشعبية (ابتداع نوع من السياحة الثقافية الجاهيرية كوسيلة للتحرر؟) عن طريق عرض مخطط عقلى لتوزيع الثروات (المادية وغير المادية) من شأنه تقليص الصراعات الاجتماعية، عن طريق دفع الأوساط التقليدية (المشروعات الصغيرة، والحرفيين والمهن الليبرالية والكنيسة الكاثوليكية) عن طريق الحداثة الاقتصادية (ألفاظ تقدمية من الأناشيد الخاصة بماكينة البخار، والمشاركة فى المعارض الصناعية، وصندوق التأمينات الخاص بقدامى عازفى الأورفيون،...)؟ مرة أخرى نقول: من خلال مثال الأورفيون تظهر بجلاء ووضوح تعقّدية مجال العلاقات الموسيقية الاجتماعية المتبادلة وهو مجال ما يزال فى حاجة إلى البحث والكشف.

٥ - موسيقى العولمة و التعقيد:

عن بحث فى موضوع التربية فى الموسيقى "تعلم الموسيقى الواعى: تعليم العولمة والتعليم انطلاقاً من العولمة"، النص الأصلى للبحث باللغة الكاتالانية، وهذا الجزء هو ختام البحث.

وهكذا، فإن الكائنات الحية والناطقة متناقضة لأنها تتكاثر من نفسها. وأنا لا أستطيع أن أفكر دون أن أفكّر فكرى الخاص، لأننى إذا لم أفكر فكرى الخاص، فإن ما أنا بصدد التفكير فيها سيكون ما يريدونه، ولكنه بطبيعة الحال ليس فكراً؛ إن الفكر المتناقض هو الفكر الحق.(**يسوع إيبانييز، العولمة فى المعرفة)**

يقول جاستون بشلار إن التبسيط تضحية، وإننا فى أغلب الأحيان نخلط بين الابتدائى وما هو بسيط. وفى

الموسيقى يمكن أن نقول إن الابتدائى، وهو الأساس، هو الإحساس، وهذا ما ينبغى تعليمه ومعرفته.

نحن نعتقد أن فهم العمل الموسيقى، هو فهم الإحساس، أن نفهم كيف وأين ينتج ومن أى شئ هو إحساس، لكننا أيضا نعتقد أن الإحساس بالشئ الموسيقى هو الإحساس بفهمه، أن نحس كيف وأين ينتج فهم ومن أى شئ يفهم.

أى أننا نفهم ونحس أن العولمة تكون أيضا بين المعرفة والإحساس، بين الفكر والإحساس، وبالتالى فإن الولوج داخل الإحساس الخاص بالعولمة لتشكيل المعرفة الخاصة بالعولمة يقتضى الولوج داخل عولمة المعرفة وداخل الإحساس بهذه العولمة الجديدة.

فى هذه الحالة يمكننا أن نحدد بشكل كامل موقع الموسيقى واكتشافها الواعى. فالموسيقى إحساس وهى فى الوقت نفسه فكر.

هى إحساس بدءًا من المادى وهى الإحساس باللاّمادى.

هى تقدم لنا إمكانية تجاوز المعطيات اللا-فورية الخاصة بالحواس، للدخول بذلك فى العالم والوعى الخاص بالتفكير، ولكن دون التخلى عن الإحساس. إن الموسيقى تضطرنا إلى اكتشاف نوعية الموضوع، الموضوعية، ومن خلالها اكتشاف الصانع المبدع، بوصفه موصّلا، بوصفه متلقياً وبوصفه مفكراً، وبالتالى، اكتشاف نوعية الصانع، الصنعة، ولكن متحدة مع نوعية الموضوع. ذلك أن الحقيقة، كما يقول "باشيلار"، إن الاكتشاف هو الوسيلة الوحيدة الإيجابية للمعرفة. وبالتالى، فإن دفع الطالب إلى الاكتشاف هو الوسيلة الوحيدة للتعليم.

ومن ناحية أخرى فإن الفهم، كما يدل أصل الكلمة فى اللاتينية، هو التلقى بطريقة عولمية. وهذا التلقى العولمى ينتج داخل ملكة الإدراك.

وهكذا، نستطيع أن نقول إنه يوجد فهم موسيقى لا-واعى أو قبل- واعى، يتم فى شكل الإدراك. معنى ذلك أن الإحساس هو دليل الفهم، الدليل على أننا فهمنا (شيئا) حتى لو لم يكن ذلك عن طريق اللا-وعى، عن طريق الفكر اللا-واعى.

٦-عولمة العولمة:

فى هذا العمل الخاص بالعولمة، لم نحاول منذ البداية أن نعرّف فكرة العولمة بالتحديد. ولم نفعل ذلك، كما قلنا، لأننا لم نشأ أن ننطلق من هذا التعريف، وإنما بالعكس، أن نصل إليه. لأنه إذا كان التحديد أوالتعريف يعنى وضع حدود، إذن فما معنى أن نضع حدوداً لشئ لم نره بعد، لشئ لا نستطيع بعد أن نتصور امتداده؟ ما لانملكه بعد؟ وربما تكون هذه هى أفضل وسيلة للإحساس بالعولمة، بأن نشعر فى حدودها بإمكانية عدم التحديد.

عدم التحديد القائم فى عولمة العمل الموسيقى وبالتالى فى وصفه واكتشافه، ولكن فى الوقت نفسه، عدم تحديد يندرج داخل العولمة نفسها وبالتالى يتحدد. إنه الإحساس بالكل... كل مغلق ومحدود، موحّد وكلى، ولكنه فى الوقت نفسه يتضمن كل شئ وبالتالى يظل مفتوحاً بسبب الشكل الذى يتضمنه.

٧ - عولمة التعقيد/ الموسيقى ظاهرة معقدة.

العمل الموسيقى معقد:

الموسيقى عولمية. من المؤكد أننا جميعاً متفقون على هذه المعانى. لكن المشكلة تتمثل فى معنى التعريف الذى تتضمنه هذه العبارات، وبالتالى الوظيفة الوصفية والتحديدية لاصطلاحى التعقد والعولمة. وهكذا حينما نقول مثلا، إن العمل الموسيقى عولمة، أو إن الموسيقى عولمة فإن هذا المصطلح الثانى وهو إجمالى وإجمالية، هو الذى يستعمل لتحديد ووصف العمل الموسيقى. ونتيجة لذلك، فإن هذا المصطلح يجب أن يكون مشروعاً، أى محدداً مسبقاً أو معرفاً فى معناه لكى يستطيع أن يعمل كمحدد

وواصف. ولكننا سبق أن قلنا إنه فيما يختص بفكرة العولمة فإننا لم ننطلق من تعريفها أو تحديدها وإنما نحو تعريفها أو تحديدها. وهذا التحرير أو التعريف وجدناه فى الموسيقى نفسها، فى اكتشاف وظيفة العمل الموسيقى نفسه. إذن، أليس من الأصوب أن نؤكد العكس؟ أي، ليس فقط العمل الموسيقى عولمة أو أن الموسيقى عولمة، وإنما، وكما عشناه، أن العولمة هى موسيقى. وهكذا ينبغى علينا أيضا أن نؤكد، دون أية مشكلة، أن التعقد هو موسيقى.

٨ - تعليم الموسيقى و/او التعلم من الموسيقى:

فى هذا الإطار نكون قد وصلنا إلى أن نفكر الموسيقى وبالذات أن نفكر انطلاقاً من الموسيقى. هذا التفكير انطلاقاً من الموسيقى يمثل بزوغ الفكر القائم داخل الموسيقى، والذى يتبلور فى شكل جديد من التفكير، فى نموذج جديد من التفكير يمكن أن نطلق عليه التفكير المعقد (فإذا كان التعقد موسيقى، والموسيقى فكر، فإن الفكر بالضرورة يكون معقداً) هذا الشكل من التفكير، و بالذات عملية اكتشافه وجعله يبرز من الموسيقى، بدأ وتطور بشكل نوعى عظيم، خلال السنوات الأخيرة، على يد بيدرو بوروا شيكو Pedro Purroy Chicot

من سارا جوس (أسبانيا). وهو أستاذ التحليل الموسيقى، ومفكر، كان لنا شرف الدراسة معه، والعمل حالياً بتعاون وثيق. وهكذا انطلاقاً من الوعى بهذا الشكل الجديد للفكر، أمكننا اكتشاف ومعرفة نفس الفكرة فى مجالات وعند أشخاص لم يكن لهم (مبدئياً) أية صلة بالموسيقى. مثلا مجال العلم، ومجال الفلسفة ومجال السوسيولوجى ومجال علم النفس، الخ.

فى هذا المجمع من الأفكار والمفكرين يبرز إدجار موران وهو عالم أنثروبولوجيا وعالم اجتماع وفيلسوف

ومفكر فرنسى. استطعنا من خلال التعاون مع بيدرو بوروا أن نقيم معه علاقة ذات مغزى فى مجال العمل فى الموسيقى وانطلاقاً من الموسيقى ذلك العمل الذى كان "بيدرو بوروا" بصدد الانتهاء منه. كان موران بالتحديد هو الذى تحدث عن ضرورة تعقد الفكر لتجاوز ما يسميه هو نفسه الفكر البسيط، أى البساطة، الفصل، التجزئة، الاختصار، الخ.

وهكذا يمكننا القول بأننا من خلال هذه التجربة ومن خلال إمكانية تطوّر الإنسان عن طريق الموسيقى، ما نحاول أن نقوم به هو أن نحوّل هنا الإمكانية إلى واقع، وبالتالى أن نستخدم الموسيقى لتعلم/ وتعليم الفكر المعقد، نستخدم الفكر المعقد لتعلم/ وتعليم الموسيقى.

وفى الختام نحاول أن نبرز مرة أخرى وبطريقة أخرى، الجوهر الأساس لهذه التجربة التربوية التى عرناها فى هذا البحث.

ونحن لا نحاول بهذه التجربة أن نصل فقط إلى تحسين تعلم الموسيقى، أى تعليمها بطريقة أخرى تتيح تعليماً أفضل نوعياً وإنما كذلك نحاول أن نكتشف أننا بتعلم الموسيقى يمكننا أن نتعلم أشياء أخرى، أو بالأحرى، يمكن أن نتعلم مفاهيم، ومبادئ مثل الصلة والإدماج والعولمة والتنظيم والتعقيد، الخ، مما له أهميته الرئيسية لتطوير عقولنا.

وهكذا نريد أن نلفت الأنظار إلى أننا يمكن أن نقدم للطالب ليس فقط إمكانية تعلم الموسيقى، انطلاقاً من تعلم من جانب المدرس، وإنما إمكانية أن الموسيقى نفسها هى التى تعلمه عالمه الداخلى. إذن، نحن نصدِّر الانتقال من تعلم الموسيقى إلى التعلم من الموسيقى.