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

الاقتراض الاجنبى*

عندما تنقل الأفكار او النظم أو الأشياء من بلد اجنبى إلى آخر ، فلا اقل من أن يوجد فى البلد الآخر ميل شديد إلى اقتراض الوسائل التعبيرية التى تدل عليها كذلك . ولقد استوردت اللغة الإنجليزية الآلاف المؤلفة من الكلمات بهذه الطريقة . وهذه الكلمات تمثل رواسب التأثير الثقافى الضخم الذى شكل التاريخ البريطانى . فالاستعمار الرومانى والدور الذى لعبه السلتيون فى حياتنا، وانتشار المسيحية، والغزو الذى قام به قراصنة الشمال، والفتح النورماندى، والفترة الطويلة للحكم اللاتينى والفرنسى، وتأثير عهد النهضة، وعهد إحياء العلوم الإنسانية، والتوسع الاستعمارى، والاتصال الحديث بمعظم اللغات والحضارات المختلفة فى كل بقاع الأرض - هذه الأحداث كلها قد انعكست انعكاسا صادقا فى المادة اللغوية التى وردت فى أعقابها . وإذا ما رتبت هذه المادة المقترضة ترتيبا تاريخيا بحسب الوقائع المختلفة ، وإذا ما وزعت على مجالات الفكر التى تنتمى إليها ، فلسوف نظفر بصورة واضحة دقيقة لمراحل تكوين حضارة عريقة . على ان هذه الصورة لابد لها من صورة أخرى تكملها ، ونعنى بهما تأثير اللغة الإنجليزية فى اللغات الأجنبية المختلفة . هذا التأثير - على كل حال - لم يبدأ إلا فى وقت متأخر نسبيا فى التاريخ الأوروبى ، إذ لم يكن هناك اقتراض جوهرى من هذه اللغة حتى أواخر القرن السابع عشر .

س . أولمان

* من كتاب « س . اولمان ، دور الكلمة فى اللغة ، ترجمه وقدم له وعلق عليه د. كمال محمد بشر، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ١٤٦ .

فنون شعبية

يتضمن

البحث، الذى نقدم له هنا،
نصا* كتبه "فريد ماكورميك"، نقلاً عن
محاورة تمت مع چو هينى، موضوعات مهمة عن
الأغنية الشعبية بمعناها التقليدى، كجزء مهم من
الثقافة الشعبية، والتراث الشعبى، وكذلك بمعناها الشائع
الجماهيرى "اغانى البوب"، وكيف ان التراث الشعبى - بصفة
عامة - يواجه أزمة حقيقية فى وقتنا الحاضر، وكذلك ما يواجه
الأغانى الشعبية من اغتراب فى عصرنا هذا. كما يتضمن البحث
قائمة جزئية لإنتاج "چو هينى"، وبعض الأغنيات، وقصص وحكايات
حول بعض منها. والفكرة الأساسية فى هذا البحث تتحدد فى أن المقابلة
الجادة والمفصلة، يمكن أن تكون أداة حية لجمع وفهم الأغنية الشعبية
الجماهيرية، التى تطورت من منظور فكرى تبناه بعض المغنين، وكذلك من
خلال تجارب تمت مع بعض المغنين التقليديين. وكذلك يتضح انه من اجل
فهم الأغانى، فإنه يجب أن نفهم المُغنى او المغنّية، وخلفيته، اوخلفيتها
الثقافية. مع ملاحظة أن المضمون، ومعنى الأغنية التقليدية، عاملان اوليان
فى تحديد اسلوب الغناء، مع وحدة اسلوب تميز اسلوب المغنين
التقليديين على مستوى العالم. وتقوم الأغنية الشعبية التقليدية،
بوظيفة أساسية فى المجتمع، فهى وسيلة تيسير فى الحياة ..ويتناول
البحث أيضا، مقارنة بين الأغانى الشعبية التقليدية، والأغانى
الشعبية الجماهيرية "البوب"، من منطلق أن الأغانى الشعبية
التقليدية غير مقيدة بالسوق واقتصادياتها ، مثلما
هى الحال فى الأغانى الشعبية الجماهيرية..
وقد تضمن البحث موضوعات مهمة حول
مفهوم التراث، وما يواجهه من ازمة
فى الحاضر ..

---

* هذه هى الترجمة العربية الكاملة لبحث joe heaney لمؤلفه fred mcormic ، وعنوانه على شبكة الإنترنت الدولية ، http://mustred.org.uk/arlicles/hean.ett.htm.

چو هينى

الحياة فى اغنية

تاليف : فريد ماكورميك
ترجمة : د. سومية مظلوم
مراجعة : صفوت كمال

هذه القصاصات الصوتية فى هذا المقال، هى نسخة من الشرط الأصلية، ولذلك فهى اقل جودة من المستندات المنتقاة فى الأسطوانة المدغمة ("السى دى") غير المتاحة .

موضوعات البحث :

التراث فى ازمة - الاختيار ، التعبير والسوق - الأغنية الشعبية كصوت سياسى - الأغنية الشعبية ، الاغتراب والفن التعبيرى - الفقر والتعبير العاطفى - چو هينى والسين نوس - تقويم الدليل - شكر وتقدير .

- نص المحاورة (ثلاثة مستندات).
- اغنيات واجزاء يغنيها چو هينى فى اثناء هذه المحاورة ،
- قائمة جزئية بإنتاج چو هينى.
- اغنيات .
- قصص وحكايات .

"لم يكن لى قط عمل ثابت".

چو هينى ، الحياة فى اغنية

الأسطورة التى تقدم لها هذه المحاضرة، هى من سلسلة من المقابلات المسجلة، التى اجريت على مدار خمس ساعات ، وقد اجراها إيوان ماكول Ewan MacColl وبيجى سيجير، فى بيتهما فى بيكنهام عام ١٩٦٤ . وقد اصدرت **"التقاليد الموسيقية"** Musical Traditions اسطوانة سى . دى . مزدوجة ، وتبرز معظم الأغنيات من هذه المحاورات ، بالإضافة إلى الحقائق الأكيدة . وقد صدر هذا بالاشتراك بين Topic Records بلندن - Cló Iar Chonnachta of Indreabhán, Co Galway فى سبتمبر ٢٠٠٠،

ويسمى الإصدار **الطريق من كونمار**، أغنيات وحكايات من تاليف إيوان ماكول، وبيجى سيجير .

وأوجه الشكر إلى بيجى لسماحها باستخدام هذه التسجيلات، وايضا إلى ديفيد هورسفيلد في كلية راسكين، باكسفورد، لتيسيرات التصوير . ومع أهمية المقابلات ، فإننا بالكاد استطعنا استخدامها رسميا حتى الآن، ولم تكتب اية حواشٍ . وفى الحقيقة، فإنه قبل الإصدار المشترك، عرضت هذه الحوارات على الناس فقط فى شكل مقتطفات محددة ، فى **"ناقلو الأغنية"**، وهى سلسلة من البرامج الإذاعية التى قدمها إيوان ماكول إلى هيئة الإذاعة البريطانية، بالاشتراك مع المنتج تشارلز باركر فى ١٩٦٤ .

والفكرة أن المقابلة الجادة المفصلة، يمكن أن تكون اداة حيوية لجمع وفهم الأغنية الشعبية، التى تطورت من منظور ايديولوجي تبناه ماكول وسيجير، من خلال تجاربهما فى العمل مع المغنين التقليديين . والنواحى المختلفة لذلك المنظور، كما تناولته المقابلة ، يمكن أن نلخصها على النحو التالي :

* إن من أجل فهم الأغنيات ، من الضرورى أن تفهم المغنى وخلفيته - أو المغنية وخلفيتها - الثقافية (الحضارية) .
* إن مضمون ومعنى الأغنية التقليدية عاملان اوليان في تحديد أسلوب الغناء .
* يلى ذلك وجود وحدة أسلوب، تميز المغنين التقليديين على مستوى العالم . وهذه الوحدة تنشأ جزئيا، لأن المغنين التقليديين يأتون من الطبقة المحرومة اقتصاديا ، وجزئيا لأنهم يستخدمون أساليب تعبير معاكسة للافكار التقليدية للفن والرقى، وجزئيا لأنهم يستخدمون الأغنية فى الأحوال جميعها كوسيلة للتعبير العاطفى.

وبالنسبة إلى اى شخص يالف عمل إيوان ماكول وبيجى [illegible]، فإن هذه المقابلة ليست مجرد تصوير حى للموضوع ، بل هى إظهار لفلسفة الشخصيتين . ولذلك، فمن أجل أن نفهم نية المقابلة، ولنفهم أهمية بعض

الأسئلة المثارة ، فمن الضروري أن نقدم عرضا مفصلا للتفكير الذي يكمن خلفها .

فخلال النصف الثاني من حياته، ظل إيوان ماكول مدافعا، ومتحمسا لفن الموسيقى للطبقة العاملة، يحاول أن يبرهن أن إحياء الأغنية الشعبية كان ضروريا لتحقيق الأيديولوجية الاشتراكية، ومن أجل وضع حد للتفريق النفسي بين الجنس البشري، ولسوء الحظ ، قليل جدا من هذا النقاش شق طريقه إلى النشر ، وفضل ماكول أن ينشر معتقداته من طريق العروض الحية والمسجلة، ومن خلال تدريب للمغنين الشبان، نظّمه هو وبيجي في **"فرق النقاد"**. وبعض معتقداته سجل في شكل انطباعي في ترجمته الذاتية Journeyman "العامل البارع" ، وعرض في لقاءات إذاعية وتليفزيونية متنوعة . كذلك بقيت تسجيلات لدورات فرقة النقاد . ومع ذلك، فإن أكمل رواية علنية عن معتقداته ربما موجودة في **"ناقلو الأغنية"**، التي سبق أن ذكرناها . أنا لم أنتم قط إلى **النقاد**، ولم أعمل مباشرة

مع إيوان أو بيجي، ولكنني حقا التحقت **بورشة المغنين** ، والتي كانت لها روابط وثيقة بالفرقة السابقة، واستخدمت أساليب عمل مشابهة. والنتيجة أنني قضيت ساعات طويلة أعلم أساليب، وأناقش نظريات مع كثيرين، من بينهم تيري بارنيل، ودينيس تيرنر، وباري نيلور، وجيم كارول، وبات ماكنزي. والحديث التالي يعتمد على ذكرياتي عن هذه المناقشات.

وحيث كان الجامعون السابقون يعدون العارضين التقليديين حاملين سلبيين للفن التلقائي ، فإن ماكول وسيجير يعتقدان أن الأغاني الشعبية تعبر عن الأفكار والمشاعر والولاء الطبقي للناس الذين يغنونها، وذلك

لأن في المجتمعات التي تمثل فيها الأغنية الشعبية قوة حيوية، تقوم هذه الأغنية الشعبية بوظيفتها الاجتماعية والنفسية الأولى والأساسية هي التطهير الاجتماعي والعاطفي . والمغني يستخدم الأحداث في الأغنية كوسيلة لمسرحة الورطات والالتباسات في حياته أو حياتها . وبذلك يطور حلولاً عاطفية لهذه الورطات. وهذه الوظيفة لا تطبق خارج التقاليد الشعبية الحية. وفي مجال الموسيقى الشعبية ، على سبيل المثال، فإن الأغنية إنما هي إعادة خلق موسيقي. إنها شيء يقدم بطريقة خارقة إلى جمهور جاء من أجل أن يتسلى، ولكي يخرج من نفسه. ووظيفيا، فإن الموسيقى الشعبية هي آلية للانسحاب من حقيقة الحياة. والأغنية الشعبية وسيلة تيسر مواجهة الحياة. وهناك نقطتان لابد أن تؤخذا في الحسبان عند تأمل هذا النقاش:

النقطة الأولى : إن الوظيفة التطهيرية للأغنية الشعبية تنحصر في النطاق المحدود لتقاليد أوروبا الغربية في القرن العشرين ، التي أضعفها التأثير الخارجي. وحجة ماكول هي أن مثلما التراث يضعف، فكذلك وظيفتها التطهيرية . ويؤدي ذلك - من ناحية - إلى انهيار في التقنيات الأسلوبية، والتي هي وظيفة الإلقاء العاطفي للأغنية الشعبية . ومن الناحية الأخرى ، فهي تترك التراث مفتوحا لاستيعاب العناصر الموسيقية الخارجية .

النقطة الثانية: من بين التراث الحي ، فإن ماكول ينبني اتجاه الثنائية في اتجاهات العرض . من ناحية، هناك أسلوبان عظيمان يعملان في انماطيهما، إلى الحد الذي يعبر فيه العرض ومضمون الأغنية تعبيرا شخصيا عن المشاعر. ومن الناحية الأخرى ، هناك أشخاص يعيدون الأغنيات التي يلتقطونها من دون أن يبذلوا جهدا كبيرا في التفسير . وجو هيني ينتمي بوضوح إلى الفئة الأولى، بوصفه واحدا من أبرع ممثلي تراث عظيم ومزدهر ، وكان يتصدر المرشحين للمقابلات والدراسة. وهو فنان تنصت إليه وتتعلم منه .

وقبل أن نمضي قدمًا، يجدر بنا الإشارة إلى عدة أشياء .

١- بالنسبة إلى إيوان ماكول ، فإن الفنان الذي يحيي الغناء الشعبي، هو -بلا ريب- يقف في موقف النسلية . إلا إذا كان هذا الفنان تعلم بوعي فنونهم من التراث الحي ، أو دخل في عقل مغني التراث، بالطريقة التي تحاول هذه المقابلة فعلها .

٢- عندما أستخدم كلمة المغني الشعبي، فأنا أشير إلى المغنين الذين هم من الشعب ، ولا أشير إلى المغنين الذين يقومون بإحياء الغناء الشعبي .

٣- مصطلح "الطبقة العاملة"، عادة، يشير فقط إلى هؤلاء الناس الذين يعملون مقابل أجر منتظم . ومع ذلك ، فمثلما الحال مع كثير من الباحثين النظريين لإحياء الغناء الشعبي، ومن بينهم إيوان ماكول، فإنني أستخدم المصطلح لأغطي الطبقات كلها العاملة للتراث، العامل ، الفلاح ، المستأجر، المسافر ، إلخ.

٤- مع أن هذه المقدمة تستجوب عدة نواح في أطروحة ماكول / سيجير، كما أحب أن أطلق على الأفكار التي أوجزتها اعلاه ، وأحاول إنصاف بعض النقد الموجه إليها، فهذه ليست مقالة نقدية شاملة .

٥- إنني أتحدث عن التراث الشعبي ، وأحيانًا أستخدم ما يسمى "الحاضر الإثنوغرافي" . مع ذلك، لا تنكر الأغنية الشعبية - بصورة عامة - شيئًا من الماضي . وتموت عندما تموت العلاقات الفنوية التي تدعمها .

التراث في أزمة ، الأغنية الشعبية ، أغنيات البوب ، وقوانين السوق

اليوم ، تتراجع الأغنية الشعبية ، ومفهوم الأغنية الشعبية أيضًا . والنقاد، داخل وخارج حركة الإحياء الشعبي، يشكون بازدياد من أن أجزاء تولدت تلقائيًا من الثقافة الشعبية، ويمكن أن نفصلها عن الأشكال الأخرى للأغنية الشعبية. وهناك تنوعات عدة

لهذا النقاش . ولكن القوة الدافعة الأساسية هي أن الأغنية الشعبية هي جعل الشيء ماديا، بمعنى أنها لا توجد في الحقيقة . إنها اختراع لقوميي القرن التاسع عشر ، والذي تم تكييفه فيما بعد ليوافق ايديولوجيات

الماركسيين في القرن العشرين . وهذا الرأي يستحق دراسته ببعض العمق . وقد بنى إيوان ماكول حياته حول الأغنية الشعبية . وإذا لم تكن موجودة، فماذا يعمل ؟ أين تترك هذه المقابلة ؟

والجيل الجديد من النقاد يقول إن الناس لا يصنعون، على وجه القصر، ثقافتهم . فهم يمارسون اختيارا مختلطا، يتشربون نتاج المشتغلين بتاليف الموسيقى الشعبية، أو المقابل الثقافي لها ، في سهولة. كما يستقبلون أغنياتهم هم . وسواء أكان الناس يغنونها أم يستمعون إليها ، فإن الأغنيات التي يستوعبونها تعرف الهوية الفردية والجماعية ، فهي عناصر موسيقية لثقافة الجماعة غير الرسمية . والأغنية الشعبية - لذلك - عناصر مشابهة وظيفيا للثقافة الشعبية ، التي تبقى حية بعمليات مشابهة من القبول الجماعي، مع أن نتاج وسائل الإعلام لا يتفق مع معايير "سيسيل شارب" المشهورة للأغنية الشعبية. بالنسبة إلى التغيير، فالناس يردون على انتقاداته الانتقائية والمستمرة. فالناس الذين يستمعون إلى الأغنية الشعبية، يطبقون الانتقاء المشاع في موسيقاهم . تماما مثلما يفعل الناس الذين يستمعون إلى الأغنية الشعبية في إيست إنجليا أو غرب ايرلندا . هذا ليس نقاشا اريد أن أجادل عنه . ومع ذلك، فهو يدعو إلى التساؤل : ما مدى حرية الاختيار التي يمتلكها مستهلكو الموسيقى المسوقة التي يتم تسويقها بالفعل .

وفى اية الطرق تختلف حريتهم فى الاختيار عن تلك التى تعمل من داخل تراث الأغنية الشعبية؟

والأساس المنطقى لعالم موسيقى البوب، هو أن الممارسين يبقون فى العمل، ويضمنون ارباحا ضخمة بالاستجابة للذوق الشعبى ، وبتسويق ما يريده الجمهور . ووظيفتهم هي تعرف طلب المستهلك، وتكييف بضاعتهم طبقا لذلك ، بالطريقة نفسها كما فى اى مشروع تجارى آخر. وبتعبير آخر ، فى الأغنية الشعبية ، يكفل الانتقاء الشعبى والانتقال الشفهى ، بقاء تلك الأغنيات التى تعكس الأذواق ووجهة نظر للجماعة كلها . فى الأغنية البوب ينطبق عليها المبدا نفسه ، ولكنها تعمل من طريق مناورة المشترى لقوى السوق، بتطبيق قوانين التبادل الراسمالى . وصناعة موسيقى البوب - فى الحقيقة - هى نموذج كامل تقريبا للسلوك الراسمالى المعقول .

هناك منطق لا يمكن إنكاره فى هذا ، ولكنه يستعرض عددا كبيرا من المشكلات ، اولها الراى بان الأغنية الشعبية تجسيد لا يمكن إنكاره. واشكال الموسيقى كلها تجسيد، لأن اشكال الموسيقى هي كلها نتاجات اجتماعية . لذلك، فحقيقتها تُعرّف حضاريا . والقضية ، مع ذلك ، ليست إذا كانت الأغنية الشعبية لها اية حقيقة موضوعية ، او إذا كان الناس اختاروا فصل جزء معين من ثقافتهم الموسيقية. كمراقبين خارجيين، لدينا ما نتعلمه لتصنيف ذلك الجزء على اساس الخصائص الاجتماعية او الموسيقية المدركة .

والأهم، مع ذلك ، هو ان هذا الجزء من الثقافة الشعبية، الذى يسميه المعلقون "الأغنية الشعبية"، ليس مقيدا بقوانين اقتصاديات السوق، بالطريقة نفسها او بالدرجة نفسها، مثلما هى حال موسيقى البوب، لأن الأغنية الشعبية ، كما يبدو من تعريفها، هى الحفاظ على الهاوى، ولذلك تقع خارج سيطرة السوق . وهذا لا يعنى أن نقول إن الأغنية الشعبية - أو فى الحقيقة اى جزء من الفن الشعبى التعبيرى - تكون، تلقائيا، خالية من التبادل التجارى. ومثلما

اشار "مايكل هينى" Michael Heaney، فإن التكسب من رقصة موريس Morris Dancing يمكن ان يكون ملحقا مهما لوظيفة منتظمة، او ربما غير منتظمة بأجر . لا ينبغى ان يكون هذا مفاجئا، لأن معظم العادات الشعبية السلوكية تتضمن إجراء ما للمكافأة . وكذلك ، كانت هناك فى السابق عادة شائعة لمغنى (البوثى bothy) ، فقد كانوا يقيمون في مبانى العمال فى شمال شرق اسكتلندا حفلات موسيقية، ويفرضون رسم دخول مدفوعا، ويقدمون عارضين بأجر . ولأجل ذلك، ومثلما يبدن ريج هول Reg Hall ، فى انحاء بريطانيا وإيرلندا كلها، فإن اداء موسيقى الرقص فى فترة ما، موضوع فى أيدى الموسيقيين المحترفين على وجه القصر.

وقضية الدفع - لذلك - لا يمكن إنكارها. فحقا قد نسال، اين يكمن الاختلاف بين عرض شعبى مدفوع الأجر، وعرض موسيقى بوب مدفوع الأجر ايضا، اين الفرق بين فرقة مثل أواسيس Oasis، تتسلم اجرا لتظهر على مسرح إرينانينكس، ووبليام كيمبر يدفع له ليظهر على مرج مقر القس فى هيدنجتون؟ إذا اخذنا - بدءا - التراث الشعبى ككل، فإن حدوث العرض المدفوع قليل بعض الشيء.

والغالبية الساحقة في العروض الشعبية هي لهواة من أجل جمهور لا يدفع . ذلك يعكس نقص المساندة، والتي هي نموذجية للتراث الشعبي عامة . في الحقيقة، من النادر أن يتكسب موسيقي بالأداء لأفراد جماعته . فعندما يتضمن الأمر دفعا، فهو دائما يأتي من جماعة مهتمة خارج نطاق الموسيقى. وهي عادة تقع خارج شبكة العلاقات الاجتماعية التي تعرف التراث الشعبي للموسيقى .

وكذلك في حالة العادات التقويمية، أو عازفي الموسيقى في السوق . فالنقود غالبا ما تكون هبة أكثر من كونها أجرا . وفي الأغراض جميعها ، لم يكن دفع النقود قابلاً للمقايضة، وسقط خارج نطاق تبادل السوق . وفوق ذلك ، فالموسيقيون الذين يطلبون أجرا عن أدائهم، دائما يكونون على هامش التراث الشعبي، ولا يكونون جزءا من التراث الحقيقي، بمعنى أن احتراف تراث شعبي، هو جزء من عملية، بواسطتها لا يصبح التراث ملكية جماعية. وتكون في طريقها لأن تصبح حكرا على الممارسين المتخصصين . وتتحول الحفلة الشعبية إلى جزء من عالم التسلية .

الرقص في الشيخوخة

القضية التي أود أن أركز الانتباه عليها ، مع ذلك، ليست مدى تكرار أو طبيعة الدفع، أو المبالغ المدفوعة، أو مدى الأهمية التي يعلقها المؤدي على ذلك الأجر . الأمر هو أنه ، بالنسبة إلى الموسيقيين والمغنين، الذين يعملون في نطاق التراث الشعبي، كانت العوامل المتنوعة ، والآفاق الاجتماعية / الجماعية ، مصدرين رئيسين للموانع في توجيه السوق . فمغني مثل إلفيس بريسلي، قد استطاع إرضاء متطلبات

السوق ، وفرض ذوقه الموسيقى، بإنتاج سلسلة من الأغنيات الناجحة "روك آنرول" . وبعد ذلك، ولحظة أن مات الطلب على الروك آنرول ، استطاع أن يتحول إلى ممول اغنيات عاطفية او ريفية أو غربية، أو غيرها مما كان يتوقع أن يبيعها . راقص موريس، ومغنى البوثى (bothy Singer) لم يكن لديهما ذلك التيسير، وكان دورهما كمسليين شعبيين، قد وطده التوقع التقليدى. وفى المجتمع الحديث ، فإن التغيير سمة مستوطنة لتجربتنا الاجتماعية بأسرها. وهو شىء جئنا لنتوقعه ونقدره، ومن ثم فهو شىء أصبحنا نبحث عنه فى الموسيقى . والمجتمعات التقليدية هى أكثر استقرارا من المجتمع الذى نعيش فيه، وهي تتغير ببطء اكثر . والناس غير المعتادين التغيير، لا يتوقعونه، ولا يتوقعون أن يجدوه فى موسيقاهم .

الاختيار ، التعبير، والسوق

تختلف الأغنية الشعبية عن مثيلاتها المنتجة تجاريا، فى اختيار المستهلك، وفى توجيه السوق . وتنشأ هذه الاختلافات - في الأصل - من انماط مختلفة من الملكية. وذلك يعنى أن الأغنية الشعبية تنتمى - كما يبدو من تعريفها - إلى ايدى الناس ، ولذلك يمتلكها ويسيطر عليها الناس ككل . وتبقى اغنية البوب تحت ملكية وتحكم الأفراد المنعزلين، الذين يختلفون اجتماعيا عن الناس الذين يقدمون إليهم التسلية . وكمؤدين او مقدمين، فهم يشغلون وسطا اجتماعيا مختلفا عن الناس الذين يعرضون او يقدمون إليهم . ولذلك لا ينبغى ان ندهش من أن نجد ان روح تقديم الأغنية البوب - فضلاً عن تقنيات التسويق المرتبطة بها - تؤدى إلى اختلافات مهمة فى المكانة بين المؤدى والجمهور .

فى الحقيقة ، احد تاثيرات تطور وسائل الإعلام ، والطبيعة الدعائية لموسيقى البوب، هو ارتفاع الموسيقى المحترفة، من حرفى متواضع فغلا إلى كائن إلهى . وكلما زادت شهرة المغنى، اصبح - أو اصبحت - منفصولاً (منعزلاً) جسديا واجتماعيا عن الجمهور، وتباعد اسلوب حياته عن حياة الجمهور . وفى بيئته - او بيئتها -

العادية لا ينفصل المغنى الشعبى عن جمهوره . وتزدهر الأغنية الشعبية - بشكل افضل - فى كينونات اجتماعية، حيث الجمهور والمغنى يعرف كل منهما الآخر بطريقة وجدانية، وحيث تربطهما روابط عاطفية وقيم مشتركة. ومثل تلك المجتمعات يعكس التمايز الاجتماعي، وانماط العرض التى تحدث داخلها، تعكس هذه الاختلافات .

ومع ذلك، فإن روابط التضامن، التى تولدها المجتمعات الصغيرة، تعنى انه حقا - بقدر ما يتعلق بالتعبير الموسيقى - ليس هناك فرق بين المغنى والجمهور. فالمغنى - فى اية لحظة - هو مجرد عضو فى الفرقة، "ويقف بينها" . ولذلك ، فالغناء يمثل تأكيدا للتضامن الشعبى، وتعبيرا عن المشاعر المشتركة . فالغناء لا يظهر المغنى، فهو ينطبق على المجموعة كلها، مثلما أن ملكية الأغنية تنطبق على المجموعة كلها .

والأغنية البوب لا تندرج تحت السيطرة الجماعية للمجموعة الاجتماعية، مثلما فى الأغنية الشعبية. فالثقافات الشعبية تمتص التاثيرات الخارجية، ما دامت هناك تاثيرات خارجية . ومع ذلك، فالتقاليد الشعبية الحية تجسم عمليات انتقائية شفهية، وتصوغ المواد المصدرية الخارجية، لتلائم الاحتياجات ووجهة النظر الجماعية للجماعة . وتصبح المنتجات الخارجية بالفعل معدلة طبقا للطلب . ولا يحدث هذا مع موسيقى البوب . فالجماعة غير الرسمية تتبنى، بمواقفة متبادلة ، الأصوات التى تتمنى أن تماثلها ولا تغيرها . وبينما ينمو الإعلام والتكنولوجيا جنبا إلى جنب، فإن اغنيات البوب تصبح- درجة درجة- مادة للاستماع. والأداء يخرج عن الجماعة . لذلك ، فإن الاقتراح بأن موسيقى البوب، والموسيقى الشعبية ترتبطان بثقافة الجماعة غير الرسمية ، بالطريقة نفسها، يكون مثل مقارنة ملابس الفروى، المصنوعة يدويا، بالملابس التى ينتجها المصنع .

ولنعد إلى موضوعنا عن موسيقى البوب والسوق. فليس صحيحا ان الرأسماليين ينتجون لسد الاحتياج .

عازف الأكورديون

فهم ينتجون ليحصلوا على مكسب وربح . ولذلك فهم لا يوجهون انفسهم تجاه السوق نفسه. إنهم يوجهون انفسهم نحو ذلك القسم من السوق، الذى منه يعتقدون انهم سيخرجون باكبر فائدة .. وهم لا يبدو انهم ينتجون ما يريده او ما يحتاج إليه الناس. فهم ينتجون ما يعتقدون ان الناس يمكن إقناعهم بالتفكير فيما يريدونه او يحتاجون إليه. إذا كانت روح الراسمالى هى حرية الاختيار ، فإن المنطق الرمزى للإنتاج الراسمالى، يفرض قيودا صارمة على حرية الاختيار ، وعلى الطريقة التى نفكر بها. قد يصبح هذا العامل مهما إذا حاولنا الإجابة عن سؤال ، كيف تتجه الموسيقى الشعبية إلى السوق، وإلى غير السوق، وكيف من الممكن ان تختلف إجابات اسئلة الاختيارات الشعبية ؟

والنظريات التى تنفي وجود الأغنية الشعبية، تتعارض مع نظريات اخرى في علم اجتماع المعرفة والرقابة الاجتماعية. على هذا النحو تتصور النظريات التى تفترض ان مستمعى أغنيات البوب يمارسون إرادة حرة فى إملاء الشكل الموسيقى . نحن لا نصنع أذواقنا ؛ وإنما تمليها علينا القوى الاجتماعية ، من طريق المشاركة فى النشاط الاجتماعى والتعليم والحاجة الضطرية داخلنا إلى ان نكون مقبولين داخل المجتمع والرفاق ، ويصنعها العالم الذى نراه من حولنا، ومن حول العالم . وإذا لم نكن أحرارا في صنع أذواقنا ، فعندئذ ينبغى ان نسال، من الذى يصنعها من أجلنا ؟ ورأى ماكول / سيجير ليس تطبيقا مباشرا للنظرية الماركسية ، وإنما هو يقوم على بعض الأفكار الماركسية . ومن هذه الأفكار فكرة وظيفة الأفكار، وعمليات التفكير

فى العلاقات الرأسمالية . وفى النظرية الماركسية ، فالطبقة التى تمتلك وسائل الإنتاج، تمتلك ايضا وسائل التعليم ونشر المعلومات . وبالنسبة إلى الماركسيين، فإن الطبقة الحاكمة تستخدم هذه المؤسسات، كطريقة لغرس افكارها فى عقول الطبقات "الأدنى" .

وتلك طريق مفيدة لشرح محتوى اشكال معينة لوسائل الإعلام، بالإضافة إلى الموسيقى الشعبية، لأنه إذا كان هناك شىء يعكس اهتمامات الطبقة الحاكمة، فهو صحافتنا الحرة. إذا كان صحيحا ان صناعة البوب تضم اية ترانيم مساندة لحزب المحافظين ، فلقد اخفقت فى ان اكشف النقاب عنها .

مع ذلك ، فالحقيقة ان اغنية البوب غير السياسية، لا تعنى انها تخفق فى ان تعكس اهتمامات الطبقة الحاكمة، وكل ما تعنيه هو ان اهتمامات الطبقة الحاكمة، تُقدم فى شكل غير ملموس، وفى شكل اكثر إغراء من الدعاية الصريحة . ويأتى مفتاح عملياتها من طريق نظام التعليم والعمليات المعيارية، التى وفقا لها يدخل الفرد فى عضوية المجتمع ، لأن هذه هى الأشياء التى تحدد جوهر التفكير وكيفياته . هذه هى الأشياء التى تصوغ الذوق الموسيقى . لذلك ، إذا كان التعليم ، مثلما يزعم الماركسيون فى المجتمع الراسمالى، يعلّم القبول السلبى للوضع الراهن ، ويعلم الناس انهم مجرد ترس فى آلة، وانهم ليست لهم سيطرة عليها . فلا ندهش من ان نجد تلك السلبية ظاهرة فى الذوق الشعبى .

وعلى العكس، إذا كانت الأغنية الشعبية منفصلة عن السوق ، عندئذ يجب ان تتحرر من الفروض الخارجية للذوق . ولو ان ذلك كان حقيقيا، إذن ينبغى ان نكون قادرين على عمل ثلاث نبوءات:

الأولى: نستطيع أن نتوقع أن الأغنية الشعبية توافق التعبير عن العاطفة الإنسانية اكثر من الأغنية البوب .

الثانية، يجب أن نتوقع ان تضاعف من مساندتها للمشاعر الطبقية . بمعنى أنه ينبغي

أن تكون حليفا طبيعيا "للطبقات الأدنى" في حرب الطبقات.

الثالثة، يجب أن نتوقع اختلافات مهمة في الشكل والمضمون، تنشأ بين الأغنية الشعبية وأغنية البوب.

الأغنية الشعبية كصوت سياسي

فقط النقطة الأخيرة يمكن إثباتها. فدراسة أية مجموعة كبيرة من الغناء الشعبي، تبين أن الأغنيات الشعبية لا تشبه أغاني البوب، سواء من حيث المضمون أو الموضوع. قد نجادل بأن هذه الاختلافات - بطريقة ما - مرتبطة بالتعبير العاطفي، وبالاختلافات في الوظيفة بين الأغنية الشعبية والأغنية البوب. ولسوء الحظ، يمكننا أن نجادل عن العاطفة، ولكننا لا نستطيع تقويمها. لا نستطيع أن نحدد - بأي مقياس عقلي - ما الذي يشعر به المغني، أو ما الذي يشعر به الجمهور. ولا نستطيع أن نبين أن الأغنية الشعبية سياسية بالفطرة أكثر من أغنية البوب. في الحقيقة، هذه حجة مقنعة لنقول إن الـ ballads أي الأغاني القصصية عن اللوردات في الأبراج العالية، وأغنيات العذارى يحملن دلو اللبن، دليل على الطبقة العاملة غير الفعالة سياسيا، وإن الأغنية الشعبية فائض على احتياجات الصراع الطبقي. ينبغي أن نلاحظ في هذا السياق أن حوالي خمسة وعشرين بالمائة من الأغنيات المغناة في أثناء تلك المقابلات، يدرك المغني أنها تتضمن رسالة سياسية. ١٢٠، رقم عال جدا، رقم يعكس الشخصية المميزة للصراع السياسي الأيرلندي خلال القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، وقد لايكون من السهل تكراره في مكان آخر، لأن الأغنيات السياسية تُدرك بالضبط في الوقت الذي تُحرم فيه الطبقات الدنيا من الصوت السياسي. لذلك، فبالكاد يثير الدهشة أن الغالبية ينقصها التعبير السياسي الرسمي. ومع ذلك، قد لا يعبر عنها كراي أو عاطفة سياسية، فإن الأغنية الشعبية تتضمن قدرا من السخط. وإذا أردنا الاستماع إلى صوت الناس المعارض، ينبغي أن نبحث

عن ذلك فى كتيبة التجنيد واغنيات المواصلات ، فى اغنيات البوثى bothy في شمال شرق سكتلندا ، وفى اغنيات الشارع الشعبية فى ايرلندا .

ومع ذلك، كانت اغنياتهم سياسية صريحة. فالطبقة العاملة، منذ قرنين فى الماضى، كان لها صوت تعبر به عن نفسها . والطبقة العاملة اليوم -حقا- أجبرت على الصمت ، والتطورات التكنولوجية والاجتماعية فى المائتين والخمسين عاما الماضية، سببت - من ناحية - الفقر الفنى للطبقات "الأدنى". ومن ناحية اخرى ، فإن نمو التعليم الجماعى - الواسع النطاق - ووسائل الإعلام الجماهيرية، جعلا تلقين قيم الطبقة السائدة اسهل من اى وقت مضى . ونحن نحتاج إلى ان نرى الأداء بعناية . ومثلما اوضحت فى النو، هناك دليل بارز، يوضح ان الفقراء الريفيين منعزلون تماما عن استيعاب قيم الطبقة السائدة، ولو كان الأمر بخلاف ذلك ، لما توقعنا ان نجد اغنية مثل **"الصياد الجريء"** فى المجموعة نفسها التى بها **"يتسي الخادمة"** . وبالمثل ، لم يكن من الممكن ان نجد **"النبيل والدارس"** يغنيها المغنى نفسه الذى لديه نسخة رائعة من أرض فان دايمان **Van Diemen's Land** . ومع ذلك، فانا اؤكد ان الآليات المساندة للمجتمع الصغير، كانت حصنا يقاوم - حقا - قيم الطبقة السائدة ، وان غناء الأغنيات الشعبية كان جزءا من ذلك الحصن .

والفقراء العاملون ربما أجبروا على التطلع إلى الطبقة الأرستقراطية. وربما قبلوا النظام الاجتماعى، وكانه جزء ثابت لا يتغير من النظام الطبيعي، وذلك لا يبطل السخط. وإذا كان الفرد يتمرد على التفاوت فى الثروة والمكانة الاجتماعية ، فهناك

آخرون يستطيعون مشاركة مشاعره. ولو أن ذلك الراى الأخير لم يكن صحيحا، لما وجدنا أغنيات مثل **"يبتسى الخادمة"** و**"أرض فان دايمان"**، بجانب عناوين تزيد من مراعاة رغبات الآخرين. واليوم، فى الغرب الصناعى على الأقل ، فإن المجتمع المتماسك هو - بوجه عام - شىء من الماضى . وإذا اردنا أن نجد آليات مشابهة للتضامن الاجتماعى بين الطبقة العاملة الصناعية ، عندئذ علينا أن ننظر إلى تلك الهيئات للطبقة العاملة ، وإلى حركات العمال والنقابات العمالية، أو بالأحرى ما يتبقى منها .

الأغنية الشعبية ،

الاغتراب والفن التعبيرى

حتى الآن ، طورنا نقاشنا يقول إنه كان هناك فى السابق تراث يتولد تلقائيا فى الثقافة الفنية للطبقة العاملة ، وإن الفقر الفنى للطبقة العاملة، يمضى جنبا إلى جنب مع تدهور هذا التراث ، ومع تطور الطبقات العاملة، والإعلام الجماهيرى، وإن تلك العوامل - فيما بينها - كانت ذات أثر فى تنقية آليات الطبقة السائدة فى التحكم الاجتماعى. ومع ذلك ، إذا ربطنا هذه الآراء برأى ماكوبى عن الأغنية كتطهير اجتماعى ، نصبح فى أزمة بارزة للاغتراب السياسى والفنى والاجتماعى للطبقة العاملة . وأعمال بلاك ، وبروكوفيف ، وبينتر، وبيكاسو، مبهمة جدا، وبعيدة جدا عن التجربة البروليتارية إلى الحد الذى يحول دون إضاءة حياة الناس العادية . والناس العاديون يجلسون فى منازلهم على الأرائك، يشاهدون المسلسلات فترة طويلة، أو يرقصون على موسيقى البوب حتى يسقطوا فى هذيان طوال الليل . فهم مشاركون سلبيون فى كوميديا الحياة العرضية، لأنهم لا يدركون أنه يمكنهم أن يكونوا شيئا آخر. فهم لا يعبرون عن حياتهم عبر ثقافتهم الفنية ، ليس لأنهم لا يعرفون كيف يعبرون، وإنما لأنهم لا يدركون أنهم يعرفون كيف . تلك هى السخرية المرعبة . والنظام الذى يقضي على أقسام عريضة من الجنس البشرى بجولات لا تنتهى من كدح، فإنما هو نظام لا معنى له، قاصم للظهر،

ومحطم للروح، يفصل العامل عن أدوات الإنتاج، وعن ثمار ذلك الإنتاج، التى تعزل الفرد عن بقية الإنسانية، وتحوله إلى آلة. وهى الآلية نفسها التى تخنق قدرة العامل على التقليد به. إنها سخرية جديرة بأن يرسمها الكاتب أورويل.

لا ينبغى أن نشك فى هذا المنطق. الأغنية الشعبية ماتت، وقد ماتت لأن ملايين من العمال فقدوا الصلة بالعبارة، وعادوا لا يقومون بأية وظيفة فى حياة الطبقة العاملة، كتسلية، كتعبير عاطفى، او تعبير سياسى. هل سكوت القوم يعنى ان اشكالاً افضل من الاتصال والتعبير الفنى قد جعلت تراثهم مستهينا؟ هل هذا - ببساطة - يعنى ان الظروف التى وجد من خلالها الناس صوتاً، لم تعد صالحة؟ فى عدة إسهامات "للعادات الموسيقية"، اوضحت انني اعتقد ان المجتمع الصغير هو محرك التراث الشعبى، فالمجتمع شجع مشاعر الهوية والأمان داخل الفرد، وان هذه أظهرت نفسها فى اشكال متنوعة من الفن الشعبى التعبيرى، فكلما كان المجتمع أصغر واكثر عزلة، قويت الروابط العاطفية بين أفراده، وتكونت ثقافتهم الأهلية. قد يبدو هذا وضعا رجعيا، ولكننى لا أعتقد هذا. فالتراث الشعبى لا يستطيع الوجود من دون تضامن اجتماعى، والتضامن هو السمة المميزة للمجتمع الصغير. فعندما يحل المجتمع الكبير محل الجماعة، فإن التراث الشعبى يذبل ويموت. ذلك يجعل الإطناب فى التراث حتميا، واحد الآثار الجانبية الضرورية للتقدم الاقتصادى.

ومع ذلك، فإيوان ماكول، فى دفاعه عن ثقافة تعبيرية حديثة للطبقة العاملة، يتناول موضوعا مهما للفلاسفة الاجتماعيين، الذين كانوا موجودين منذ أيام اوجست كونت على الأقل. فالصناعية والمجتمع الجماهيرى، بتحطيمهما للجماعة الصغيرة، يحطمان ايضا العالم الاجتماعى للفرد. فمن ناحية، إنهما يهدمان انظمة العلاقات الاجتماعية، التى تعطى معنى وأمانا للحياة. ومن الناحية الأخرى، يدخلان الفرد فى نظام صناعى لا شخصى، وروتين عمل

ملول بالفطرة، مكرر ومحطم للنفس . وتفكير هؤلاء الرجال كان يقوم على القول بانه مع عدم وجود شيء يوحدهم ، فهناك خطر فعلي، وهو ان نسيج المجتمع سيتفسخ. والفلاسفة ، الذين فسروا هذه المشكلة بطرق متباينة ، كانوا جميعهم - مع ذلك - مقتنعين بأن التقدم كان حتميا، وكان ذلك جيدا . وفوق ذلك ، كانوا يتجادلون في ان المجتمع الصناعي الحديث يتضمن بذورا داخله، سوف تسهل في النهاية نظما جديدة للتكامل الاجتماعي . فبالنسبة إلى آدم سميث، كانت الآلية التكاملية هي التجارة الحرة ، و"اليد الخفية" التي بها الأفراد جميعهم يتحدون في حالة من التبعية المتبادلة في سعيهم إلى تحقيق أهدافهم . وبالنسبة إلى إميل دوركايم، فإن تحقيق الذات والانتماء، يحدثان من خلال الآلية الإدماجية للصناعة ذات النطاق الواسع. وبالنسبة إلى ماركس، فإن إفقار العمال يؤدي بهم إلى خلق هوية مشتركة ، تقودهم إلى إسقاط مضطهديهم، وإلى صياغة روابط جديدة للتضامن الاجتماعي .

وإذا كان تحليل ماركس صحيحا، وإذا كانت الأغنية الشعبية وسيلة إلى التضامن ، يمكننا ان نتوقع - في اعتدال - ان نجد تقاليد الأغنية الشعبية تعيد تاكيد نفسها في اثناء فترات الصراع الصناعي الشديد . وفي مثل هذا التاكيد ، فإن الأغنيات ذات التحيز السياسي العالي، ستتخذ - بالطبع - مكانا مركزيا، وهذا لا يعني - مع ذلك - ان تراثا مجددا سيكون سياسيا على وجه القصر . والأغنية ليس عليها ان تتضمن رسالة سياسية من اجل اداء فعل سياسي . فهي فقط عليها ان تكون جزءا من ظروف الوحدة، التي تحتها تؤدى الأفعال السياسية .

من هنا، نستطيع ان نرى ان عرض اعمال ماكول / سيجير ، والأغنية السياسية المعاصرة، واغنية الطفل القديمة قدم قرون بلا منازعات ظاهريا ، تخدم في النهاية الوظيفة نفسها. وسنعود إلى هذه القضايا بعد قليل . وفي تلك الأثناء ، تتطلب قضية الأغنية، كتطهير عاطفي، المناقشة . وهي ايضا تلقي ببعض المشكلات

الشائكة . وكجنس بشرى، نحن نمتلك مشاعر مشتركة . لمشاعر الغضب ، الحب، الكراهية ، الحزن، ولكل ما هو مغروس فى بنياننا الجينى . لذلك ، إذا كانت الأغنية الشعبية، فى بيئتها الطبيعية، هى التعبير عن هذه المشاعر، فإن حاملى الأغنية الشعبية فى العالم أجمع، ينبغى أن يمتلكوا - منطقيا - وحدة أسلوب الأداء . وهذا شىء يجب أن نتوقع سماعه فى أداء الأغنية الشعبية .

ومع ذلك ، وبصرف النظر عن المشكلات المشارة قبل الآن عن قياس العاطفة ، لدينا صعوبة إضافية، وهى، لو أن العواطف ممنوحة جينيا ، فإن طرق التعبير عنها ليست كذلك . والتعبير عن العاطفة تحققه الثقافة الاجتماعية للفرد . واعتمادا على الثقافة التى تربينا عليها ، فإن قدوة الآخرين تلقن فينا ، على سبيل المثال ، مشاعر الصبر أمام الشدة ، أو مشاعر الحزن، التى يصعب التحكم فيها، عند السهر بجانب المتوفى قبل دفنه ثم في الجنازات ، أو ربما الشعور بالتواضع فى حضرة العظيم والقوى . وفقط عند فهم ثقافة المغنى، عندئذ نستطيع فهم وتفسير المضمون العاطفى لأدائهم بالطريقة الصحيحة . ومع ذلك ، ومع أن هناك أساسا واحدا للمقارنة ، فإننا نستطيع أن نطبق هذا التحديد على تقاليد الموسيقى الشعبية فى أنحاء العالم كلها. فهذه التقاليد جميعا تتشكل فى شروط الفقر . إذا كانت المصاعب والفقر هما القوى المحركة لأسلوب الغناء والتعبير العاطفى ، ألا يمكننا أن ندرك أحد وجوه القياس - مثلاً - بين قاليا بالانسكا من بلغاريا ، وديلار شاندلر من كاورولينا الشماليه، وچو هينى من كونيمارا؟ قد لا نستطيع دائما أن نفهم ما الذى يأكل المغنى من ثقافة أخرى ، ولكن لا يمكننا أن ننصرف عن هذا الأمر ونحن مرتابون .

الفقر والتعبير العاطفى

مما يثير السؤال التالى ، إذا كان الفقر هو أصل الأغنية الشعبية ، فهل اختلافات الشكل، التى ذكرتها من قبل، يمكن إسنادها إلى اختلافات فى المستويات المعيشية ؟ وبالتعاقب، إذا كان على الجمهور المشترى للأغنية

الشعبية، ان يجرب أوقات الشدة التى يمر بها القوم ، الن تاخذ اغنية البوب بعض صفات الأغنية الشعبية؟

يمكن ان نتـــامل هذه الأســـئلة بمقارنة الأغنيات الشعبية، والرائجة Popular منـذ وقـت الـكســـــاد الاقـتـصـادى الأمـريكى . وذلك لأن الكساد أصاب الجميع ، اهل المدينة والريف. وفى العقد الذى وجد فيه قاطن نيويورك، الذى كان غنيا يوما ما، حاله مثل حال ساكنى الجنوب الريفيين الفـقـراء ، ربما نتـوقع ان اغنيات البوب فى تلك الفترة ستعبر عن راى فى ذلك الأمر . ربما نتوقع ان تعيد "اغنيات شعبية" تاكيد نفسها . فى الواقع، إننا لاحظنا التـــلاشي السريع لأغنية البوب الشعبية فى الثلاثينيات ، وربما لم تكن اسرع مما فى اى عقد آخر، قبل ذلك التاريخ او ذلك الوقت. هذه الفـتـــرة ابرزت الأعـمـال التـالـيـة، **"اخى يمكنك ان تستغنى عن دايم"** (عشر الدولار)، **" لا احد يعرفك عندما تصبح فقيرا بائسا"**، **وتذكر الإنسان المنسى"** ، ولم تبـرز مـــزيدا من النوع المشـــابه .

والأغنيات مثل **"السفينة لولى بوب"** The Good Ship Lollipop. **لدينا كـثـيـر من النقـود"** We're in the Money، **و"لا استطيع ان ابدا"** كانت اكثر تمثيلاً لهذه الفترة، وذلك لأنه فى وقت الانهيار الاقتصادى، تطلبت قوى السـوق ، او مـا تبـقى منهـا ، آليـة يستطيع بهـا الأمـريكيـون الفـقـراء الاختباء من رعب الكساد الاقتصادى . وكانت اغنية البوب أداة للانسحاب ، وكانت وسيلة تمكن الناس من نسيان بؤس التشوش الاقتصادى .

والأغنيات التى صنعها الناس من العـاملين او من غـيـر العـاملين فى امريكا، في أثناء فترة الكساد ، لم تحم احدا . والناس الذين غنوا فى أجهزة التـسـجيل للجـامـعيين فى مكتبة الكونجـرس ، تحـدثوا عن الأوقـات الصعبة، وعن اصحاب العمل القساة . كانوا يتحدثون عن الحراس القوميين، وعن طوابيـر الإضـراب، وعن قلة النقود، واخبروا العالم ماذا يعنى ان تكون عاملاً في منجم ، او عاملاً في طاحونة ، او مـزارعا فقيرا جدا ، او عاملاً مهاجرا أجبر على الخروج من

وطنه وعمله بسبب كوارث الطبيعة أو الجشع . ومثلما قال المؤرخ الموسيقى "تشـــارلز هام" ، "ليس هناك لحن موسيقى متحرر من قيود الشكل. لا صعود لأغنية الهروب ... والاستماع إلى عدد من اغنيات سكان المناطق الجبلية البسطاء في فترة الكساد، مثل فحص مجموعة من الصور من تلك الفترة، تبين الوجوه الكئيبة لأهل القرية ، وملابسهم الرثة، وأثاث منازلهم الفقيرة ، وهذا دليل واضح على الجوع والحاجة".

وناقلو الأغنية الشعبية لا يتمسكون بالواقعية ، ولكنّ الفقر والظلم القاسيين تركاهم في مخاطرة كبيرة . لا يعني ذلك أنهم كانوا محصنين ضد منتجات أمريكا التجارية. كان كساد الثلاثينيات فترة رخاء فيما يتعلق بالراديو ، فسكان الجنوب الريفيون الفقراء في أمريكا، كانوا وقت الكساد يستمعون إلى أغنيات البوب، في تلك الفترة التي تذاع فيها في الراديو . كانوا يسمعونها ويغنونها، تماما مثل اي احد آخر ، كانوا يعدونها رحلة إلى ارض الخيال.

ولكن الأغنيات التي اعدها الناس العاديون لأنفسهم، إنما أعدوها من تجربة شخصية ، صنعوها من حياتهم هم ، من مصاعبهم ، ومشاعرهم ، ومعاناتهم. وقد صنعوها من هذه الأشياء، لأنه -في الحقيقة - لم يكن لديهم شيء آخر. والأغنيات التي تولد بهذه الطريقة لا تتخيل ، أو تحاول الهروب من الحياة. بالأحرى ، تصبح وسيلة إلى مواجهة ذلك الذي لا يمكن الهروب منه . وتختلف الأغنية الشعبية عن اغنية البوب كاختلاف الليل عن النهار ، ولكنها تؤثر بشكل اقل في الانتقاء الاجتماعي، وتوجيه السوق إلى الوظيفة النفسية. وإذا كان الجزء الأخير صحيحا ، عندئذ لابد أن نستخلص عدة نقاط ،

١- تمثل كل اغنية شعبية تعبيرا عاطفيا ، يفسر المغني معناه ويوضحه. وهو - أو هي - سيفعل ذلك باعتماده على تجربته الشخصية في الحياة، بإيجاد شيء في الأغنية ينتسب إليه.

٢- من ثم يعني ذلك ان موضوع

الأغنية عامل مهيمن فى تحديد الطريقة التى تُغنى بها. لذلك، فالوسائل الأسلوبية المتنوعة المتاحة للمغنى الشعبى، كالنبرة، والزخرفة، والتنوع الإيقاعى، إلخ، تفيد فى جعل معنى الأغنية واضحا.

٢- إذا صحت هذه الآراء، إذن فالمغنى الشعبى يمكن تمييزه عن الأنماط الأخرى كلها من المغنين من جهة التعبير العاطفى، ويكون مرتبطًا - أسلوبيا - بالمغنين الشعبيين الحقيقيين كلهم. والرأى هو أن نوعا من التيار التحتى العاطفى، يقوم بين الحاملين الحقيقيين للفن الصوتى التقليدى. وهذا هو ما يفرق حاملى الثقافة عن عالمى الأغنية الفنية والأغنية الشعبية. وقد لقب الرحالة الأسكتلنديون هذا التيار التحتى بـ كونياك، Conyach. وفى إسبانيا يعرف بـ دونيد duende أو النفس. وبين المغنين الأمريكيين السود يُسمى الروح، ويُشار إليه فى كونيمارا Connemara بـ نياه nyahh.

چو هينى والمين نوس

والمحاورة هنا كانت محاولة لاختبار بعض هذه الآراء. ذلك هو السبب فى أن ماكول يسأل هينى عن تصوره لنفسه كمغنٍ، وعن خلفيته وسنوات تكوينه، وعن الغناء أمام أنماط مختلفة من الجمهور. وذلك هو السبب فى أنه طلب منه مناقشة أسلوب غنائه والزخرفة decoration، وسأله عن النياه nyahh، وعما إذا كان هينى يكتشف ذلك فى مغنيين آخرين أم لا.

واتجاه المحاورة لجمع الأغنية الشعبية إنما هو اتجاه عادى فى هذه الأيام، وهو أيضا منهج قياسى عملى لكل فرع من فروع البحث الاجتماعى. فى عام ١٩٦٤، وفى عالم جمع الأغنية الشعبية، قارب اتجاه المحاورة على الثورية. عندما نتناول مغنيا مثل چو هينى، مع ذلك، نجد أنفسنا فى مشكلة، لأن موضوع هذه الأسطوانات لغز. فمن جهة ذوى الثقافة الإنجليزية، كان اسمه چو هينى، ومن جهة الثقافة الغيلية الجديدة، كان

اسمه سيوسماه أو هياناي . ومن جهة ساكني الأكواخ في كونيمارا كان (اسمه) جو إينيو . ورسم اسمه هذا هو الشكل المحلى لاسمه في اللغة الغيلية . ومن هنا اختلفت الجماهير ، والأغنيات ، والتوقعات. ومن المهم أن نتذكر هذا عندما نحاول أن نقوم جو هينى كناقل للحضارة . ومن المهم عند تقويم إسهامه لهذه المقابلة ، أن نتذكر المدى الذى تأثرت به أفكاره ومواقفه بالناس الذين قابلهم .

وكارنا Carna - وهى منطقة فى جنوب كونيمارا، نشأ هينى فيها حتى الرجولة - لها المؤهلات اللازمة لاستضافة واحد من أعظم تراث الأغنية الشعبية على الأرض . فهى نائية ، وقاحلة، وفقيرة ، وبعض نكهات الحياة والعمل والتسلية فى كونيمارا، حقا تسمعها فى هذه الأسطوانات . وفى السنوات الأخيرة، أدخل مقدار معين من الصناعة الخفيفة فى المنطقة. وكثير من السكان يؤهل للإعانة الحكومية، طبقا للمكانة الخاصة للمنطقة، كمنطقة متحدثة بالغيلية . ومع ذلك، تبقى - فى الأصل - منطقة صيد، بالإضافة إلى اقتصاد المزارع الصغيرة، مع غالبية سكانها المستقرين فى نطاق بضع مئات من الأمتار من الشاطئ. والغيلية هى اللغة الأولى التى يتحدث بها غالبية السكان ، وكانت المدخل الأمامى للحضارة الغيلية، منذ الأيام التى نفى فيها كرومويل أصحاب الممتلكات الأيرلنديين من أبناء البلد، إلى الأراضى غرب شانون Shannon .

وعلى طول هذا الساحل الكئيب غير المستأنس، كان أسلاف جو هينى ورفاقه يصطادون فى امواج الأطلنطى، ويحضرون الخث من أجل سماد تربة الأرض، ويزرعون البطاطس فى الأرض الصخرية الجرداء. وهى بيئة قاسية باطراد ، وزاد الاستعمار القاسي للأجانب الظالمين من ذلك. اجتمعت مجموعة من المتحمسين للسين نوس Sean-nós ، او الغناء الغيلى ذي الأسلوب القديم، الذى لا يزال الشكل الرئيس للتعبير الموسيقى فى كونيمارا. وكان الراى الجماعى أن هينى هو أعظم ممثل لهذا الأسلوب، تماما مثل ميشيل كولمان، أو ويلى

في كارنا، إما قبل أن يرحل، وإما في أثناء زيارات غير منتظمة للوطن. ومن الأغنيات الغيلية المغناة في أثناء هذه المقابلات ، فقط واحدة (نيد ساكن التل) (Ned of the Hill) ليست مشهورة جدا في كونيمارا . إنها أغنية منستار Munster Song ، مثلما تشير هوامش أيامون أو بروائي Éamonn O Broithe إلى هذه المحاورة . وكان أهم مكسب متوقع له من الأغنية هو فصل المدرسة القديمة في كارنا . ويوحي ذلك بأن چو لم يتحادث مع المغنين الغيليين الآخرين حينما كان في بريطانيا . ولو فعل ذلك ، لالتقط أغنيات من مناطق أخرى تتحدث الغيلية .

ويتم الإعلان عن نسبة جيدة من أغنياته باللغة الإنجليزية في كارنا أيضا . وفي الأغلب كانت تلك استيرادا من العالم المتحدث بالإنجليزية ككل . وليس مدهشا أن نجد من بينها **"الصبي الوسيم"**، و**"العجوز يهز المهد"** . وكلتا الأغنيتين لابد أن لها تأثير كبير في بلد يرتب فيه الوالدان الزواج ، وهو الأمر المعتاد بين أشخاص من مجموعات عمرية متفاوتة. ولذلك الأمر ، فإن **"ابني ويلي"** تكون موجودة أينما تغنى الأغنيات الشعبية في الإنجليزية . ولكن موضوع العزف لابد أنه كانت له جاذبية خاصة للناس الذين يخاطرون بحياتهم وهم ينتزعون رزقا من البحر. وقد سجلت الأغنية من قبل عدة مغنين من كونيمارا. وتجد أصداء في كثير من الأغنيات الغيلية ، متضمنة **"مرثية المجدفين الغرقى"** (The Currachs of Trá Baine) . لا بد أن چو تعلم The Rocks of Bawn **"صخور بون"** حينما كان في كونيمارا ، فقد غناها هناك ابن عمه كوم أو كاوايدهين Colm O Caoidheain . وشعبيتها المستمرة دليل على البيئة القاسية في كونيمارا، وعلى شعب لم يعرف شيئا سوى الصخر والمستنقع . والتربة نحيفة وهزيلة كالناس الذين يحرثونها . ومع ذلك، فهذه الأغنية، بصيحتها اليائسة ضد الظروف اليائسة، وضد أصحاب العمل القساة ، كانت تحمل رسالة قوية أيضا لعمال البناء في جلاسجو، أو في

فى كارنا، إما قبل ان يرحل، وإما فى اثناء زيارات غير منتظمة للوطن. ومن الأغنيات الغيلية المغناة في اثناء هذه المقابلات ، فقط واحدة (نيد ساكن التل) (Ned of the Hill) ليست مشهورة جدا فى كونيمارا . إنها اغنية منستار Munster Song ، مثلما تشير هوامش أيامون او بروائى Éamonn O Broithe إلى هذه المحاورة . وكان اهم مكسب متوقع له من الأغنية هو فصل المدرسة القديمة فى كارنا . ويوحى ذلك بأن چو لم يتحادث مع المغنين الغيليين الآخرين حينما كان فى بريطانيا . ولو فعل ذلك ، لالتقط اغنيات من مناطق اخرى تتحدث الغيلية .

ويتم الإعلان عن نسبة جيدة من اغنياته باللغة الإنجليزية فى كارنا ايضا . وفى الأغلب كانت تلك استيرادا من العالم المتحدث بالإنجليزية ككل . وليس مدهشا ان نجد من بينها **"الصبى الوسيم"**، و**"العجوز يهز المهد"** . وكلتا الأغنيتين لابد ان لها تاثير كبير فى بلد يرتب فيه الوالدان الزواج ، وهو الأمر المعتاد بين اشخاص من مجموعات عمرية متفاوتة. ولذلك الأمر ، فإن **"ابنى ويلى"** تكون موجودة اينما تغنى الأغنيات الشعبية فى الإنجليزية ، ولكن موضوع العزف لابد انه كانت له جاذبية خاصة للناس الذين يخاطرون بحياتهم وهم ينتزعون رزقا من البحر. وقد سجلت الأغنية من قبل عدة مغنين من كونيمارا. وتجد اصداء فى كثير من الأغنيات الغيلية ، متضمنة **"مرثية المجدفين الغرقى"** (The Currachs of Trá Baine) . لا بد ان چو تعلم The Rocks of Bawn **"صخور بون"** حينما كان فى كونيمارا ، فقد غناها هناك ابن عمه كوم او كاوايدهين Colm O Caoidhean . وشعبيتها المستمرة دليل على البيئة القاسية فى كونيمارا، وعلى شعب لم يعرف شيئا سوى الصخر والمستنقع . والتربة نحيفة وهزيلة كالناس الذين يحرثونها . ومع ذلك، فهذه الأغنية، بصيحتها اليائسة ضد الظروف البائسة، وضد اصحاب العمل القساة ، كانت تحمل رسالة قوية ايضا لعمال البناء فى جلاسجو، او فى

لندن، او في ساوث هامبتون، او في اى مكان آخر عمل فيه چو . وهناك اسطورة باقية عن مواقع البناء فى بريطانيا . ويقال إن آخر كلمات قطب البناء، سير الفريد ماك الباين، وهو يحتضر، "اترك الخلاط الكبير يعمل، واترك الأيرلندى "بادى" Paddy خلفها" والقصة لا تتجاوز كونها اسطورة مدينة اخرى ، ولكن "بادى" ظل خلف الخلاط الكبير مع ذلك.

تتضمن الأغنيات الأخرى التى عرفها چو منذ الطفولة، اوبريان من تيبرارى O'Brien From Tipperary، اغنية من الحرب الأهلية الأمريكية ، نسخة من اغنية القراصنة ، كابتن كولستون . وكان چو يعرف هذه كـ "**حق التنس** او **حقوق المستاجر**"، وهى اسم السفينة ، التي حارب طاقمها وركابها من المهاجرين معا، جماعة من القراصنة الغزاة، وإشارة غير مباشرة إلى الحركة ضد الامتلاكية، التى نشأت فى اواخر السبعينيات من القرن التاسع عشر . ونجد إشارة غير مباشرة أخرى إلى الامتلاكية فى **مستنقعات شانا هيبفر**، التى سماها چو The Two Greyhounds "**كلبا الصيد**" . وچو لم يغن بالإنجليزية اغنيات محلية في اثناء هاتين المقابلتين، لأن المتحدثين بالغيلية عندما يكتبون اغنيات ، فهم عادة يفعلون ذلك باللغة القومية. وعمل "**كلبا الصيد**" يقارب ذلك جدا، لكونه إنتاجا محليا ، مع أن شانا هيبفر هى حقا فى شمال كليفدن ، تقع وراء الجزء المتحدث بالغيلية فى كونيمارا . وفكرة چو القائلة بانها كتبت في المهجر فى امريكا تظل مفتوحة للنقاش . حتى هكذا قصة سارق الأرانب ، الذى يهاجر إلى أمريكا عند موت كلب الصيد ، لابد انها خلقت ردا عنيفا بين شعب طُرد من بلده بسبب طبقة ملاك الأرض الجشعين .

وتدور قصة Skibbereen سكيبيرن حول مدارات الصراع مع ملاك الأرض دورانا معدوما وإن كان ماثلا. كان من المتوقع ان تلقى قصة "**صخور بون**" - هذه القصة المفككة عن الطرد والمجاعة والثار النهائى - قبولا بين رفاقه فى العمل فى لندن فى الخمسينيات من القرن العشرين . ومن

المثير للنقاش مع ذلك، هو ما إذا كانت سكيبرين جزءا من ميراثه من كارنا ، لأنها كانت اكثر شهرة مع فرق الحفلات (الاستعراضية)، وفرق الأغنيات العاطفية، مما هى مع مغني الريف الأيرلنديين . واغنيات الجماعة لم تعش عامة بين المغنين الريفيين الأيرلنديين ، ويبدو ان چو كان الشخص الوحيد الذى كُتب له ان يغنى هذه الأغنية . في الحقيقة، إنه شيء مدهش ان نجد الأغنية كثيرا ما تبرز بين المغنين الكنديين .

ومؤلف سكيبرين غير معروف ، ولكن اسلوبها ومضمونها يماثلان الكتابات التى كانت فى طبقة الراديكاليين فى القرن التاسع عشر . وكثير من مثل هؤلاء الكتاب، كان عضوا فى "حركة ايرلندا الشابة" . وكثيرا ما كانت تصدر كتاباته فى "الأمة"، وهى صحيفة راديكالية، كانت تضم چون ميتشل بين موظفيها . وقد نُفى ميتشل فى آخر الأمر إلى مستعمرات العقاب، بسبب كتابات باعثة على التمرد والفتنة ، والأغنية التى تحمل اسمه تحريضية وراديكالية. واغنية **"وادى اهيرلو الصغير"**، إنما هى اغنية اخرى من الطريقة نفسها، وهى من تاليف الشاعر التيبرارى Tipperary تشارلز كيخام ، وقد كتبها ليحذر الإيرلنديين الشبان من الانضمام إلى الجيش البريطانى . وتعد الأعداد الكبيرة من المجندين الأيرلنديين فى القرن التاسع عشر دليلاً على ان التحذير لم يلتفت إليه . حتى مع ذلك، فإن الأغنيات التى ضد الإنجليزيين، هي الطعام الرئيس فى حانات مدينة كامدن . وهذه الحكايات عن ظلم القرن التاسع عشر تكملها اغنيتان من فترة Black and Tan كمين ابتون The Upton Ambush . ووادى نوكانور The Valley of Knockanure.

والأمر الثانوي فى راى چو ، مع ذلك ، ان **"القيثارة من دون التاج"** هى جزء من الانتفاضة الفنيانية عام ١٨٦٧ . **"القيثارة من دون التاج"** ، كانت شعارا للفنيانيين ، ولكن صعوده هو الموضوع الذى يتكرر فى عدة اغنيات بحرية اخرى . وكانت الأغنيات القومية تضاهيها في شعبيتها اغنية ،

"تعالوا جميعكم" "Come all ye's"، و **اغنية "صخور بون"** The Rocks of Bawn، والبكائيات مثل **إيرين جرا مو كروى** Erin Grá Mo chroi ، واغنيات ضاحكة عن حالات زواج غير متلائمة، مثل **باتسى ماكان** Patsy Macann . وعلاوة على ذلك ، كان عازفا المزمار، ويلى كلانسى وسيموس إينس، قاطنين فى لندن، وكانا جزءا من وقت چو هناك . وهناك دليل واضح على أن هؤلاء الرفاق الحميمين الثلاثة، اعدوا الأغنيات والألحان بأنفسهم، وربما كانت اغنية **كابتن ويدبيرين** Captain Wedderburn جزءا من هذا الانسجام، لأن الأفراد الثلاثة كلهم كانت لديهم نسخة مشابهة جدا .

ومع ذلك ، فخارج مثل هذه الصحبة ، من الصعب تخيل أن چو كان يجد جمهورا غفيرا للاغنيات الغيلية ، أو لأغنياته البارزة باللغة الإنجليزية، مثل **ضفاف كلودى، أو بربارا آلين** Barbara Allen . وفي أثناء هذه الفترة، سجل له بادرايك أو راجالى Pádraic O Raghallaigh من أجل راديو تيليفيس إيرين، وسجل بيتر كينبدى لـ بى بى سى . وكانت هناك زيارات غير منتظمة إلى ايرلندا، وظهر فى (ليالى التراث)، فى قاعة دامر Damer Hall في دبلن . وسجل تجاريا فى ١٩٥٧ لـ جيل لين Gael Linn في دبلن، وكان هناك زوج من التسجيلات المطولة التى تصدرها "جامع الأسطوانات" فى لندن. ومع ذلك، فإن افضل مرشد إلى عالم غناء چو فى اواخر الخمسينيات، يوجد مع فولك وايز إل پى Folk ways L.P. . والموسيقى الأيرلندية فى حانات لندن، التى سجلها رالف رينزلر Ralph Rinzler فى عام ١٩٥٨ ، فى موضعها الأصلى . ويعرض عرضان هما اغنية "تعالوا جميعكم" Come all ye's . واغنية غيلية جميلة ، محشورين بين آلات تحدث ضجة شديدة، فى عالم من امكنة البناء، والغرف المستأجرة فى منازل الآخرين، والحانات الصاخبة، لابد أن هذه السنوات كانت سنوات عجافا للموهبة التى جعلت من چو هينى قوة جبارة فى العالم الغيلى.

وقد شهد اول الستينيات من القرن العشرين قبولاً جزئيا لتلك الموهبة فى

حركة النادى الشعبى البريطانى، وبدا چو هينى يجتذب الدعوات إلى الغناء فى الأمكنة الشعبية، وشغل مقعد المقيم فى "نادى المغنين فى لندن" ، إلى أن هاجر إلى أمريكا . الحقيقة انه كان يحتل مكانة عالية، حتى إن إقامته residency ظلت مفتوحة إذا قرر يوما ما ان أمريكا ليست له . ومع ذلك، وبينما كان غناء هينى الطعام والشراب لكثير من المتحمسين، فقليل جدا من الشعبيين فى ذلك الوقت أو الآن، كان مستعدا لأن يسمعه وهو يغنى بالفيلية . وذلك موقف حزين، وربما يفسر أكثر الأغنيات الإنجليزية التى غناها فى هذه المقـــابلات. وباستثناء الأمكنة مثل "نادى المغنين" ، فإن تثبيت چو هينى مع إحياء الفلكلور ليس شيئا سعيدا ، ويقال إن الجماهير غير المستجيبة، كانت عاملاً رئيسا فى اتخاذه قرارا بالهجرة إلى أمريكا . وليكن ذلك ما يكون ، فإن الإحياء الشعبى جعله على اتصال بفرق الأغنيات الشعبية الأيرلندية، و"الأخوة كلانسى"، وكان تأثيرهما فعالاً فى جعل چو يستقر فى أمريكا . وكان هناك تبادل للأغنيات بين چو وتلك

الجماعات و The Jug of Punch إبريق البنش، وسيدة ويكسفورد العجوز The Old Women of Wexford. والنسخة التى يغنيها هنا **"بينما اتجول بالخارج"** As I Roved Out ، التى سماها چو The Deceived Maiden **الفتاة المخدوعة**، قد تكون جزءا من ذلك التبادل .

والعشرون عاما التى قضاها چو فى امريكا، تقع خارج هذا المقال . ومع ذلك ، تجدر الملاحظة ان قبوله هناك لم يكن غير معرض للشبهة فنيا، مثلما يود كثير ان يفكر . ومع ذلك ، إذا كان الجمهور يريد، وحصل على، ووجد **The Real Old Mountain Dew "ندى الجبل العجوز الحقيقى"** ، **و"اتمنى لو كان لى احد يحبنى" Iwish I Had Someone to love Me,** ، **و"خاتم كلاداج" The Claddagh Ring** ، وقد حصل ايضا على بعض الكنوز العظيمة للاغنية الشعبية الغيلية، مثل **"اونا الجميلة"**، او **"اغنية ثعبان الماء" The Song of the Eel**. وهى نسخة چو الرائعة للاغنية الشعبية **Lord Randal** ، مما كان سيعطى المغنين بعض الأغنيات الأقوى فى ايرلندا الغيلية، كاغنية **امهران تابا** amhran tapa ، مثلما يسمون اغنيات مثل **"زوجة بيادين" Paidin's Wife** ، **"الجنية صاحبة النقود" The Hag With the money**. واللغة الهجينة كونلا Cúnnla ، أحيانا تحظى بتقدير اقل من الموضوعات الأكبر . ولكن ايا ما كان ينقص هذه الأغنيات من المكانة، فالمغنون يعوضونها بالقوة والذكاء .

ربما كان ذلك دور المحاورة ، ولكن چو غنى عدة اغنيات لماكول وسيجير، ربما لم يحتسبها ضمن الأجزاء العادية من إنتاجه. وهى تتضمن اغنيتين تعلمهما فى المدرسة وهما، **"غدا سوق موسمية فى المقاطعة يا كلير"** ، **و"ملكة كونيمارا"** . والأخيرة كتبها فرانسيس أ فاهى Francis A. Fahy ، وهو من مواليد كينفارا فى كو جالواى ، وقضى معظم حياته بالغا موظفا مدنيا لندنيا . وكانت هناك ايضا اغنية **التهويدة** Lullaby لسيوثين سيو ، التى بلا شك سمعها فى البيت حين كبر ، والأغنية الخليعة Whiskey O Rondeldum

Row ، والأخيرة لم يكن يتغنى بها چو في صحبة مختلطة. ومع ذلك، فهي تمثل طبقات سفلى خليعة من الثقافة الغيلية ، ونادرًا ما ينقلها الفولكلوريون الغيليون .

تقويم الدليل

تعطى الأغنيات صورة كاملة جديرة بالملاحظة لچون هينى ، ولكن ماذا عن بقية المقابلة؟ فنسخة من كل شيء قيل وغنى ستكون هي الغاية . ولكن لسوء الحظ، لم يكن ذلك ممكنًا ، والإلغاءات والتعديلات التالية تم عملها بالضرورة،

* إلغاء أجزاء معينة، كانت غير مفهومة بسبب ضوضاء الميكروفون .
* إلغاء بعض الأجزاء الأخرى، حيث انقطع التسجيل .
* إزالة عدد صغير من التكرار غير الضرورى .
* إزالة طلبات لچو لهجاء بعض الكلمات الغيلية .
* إزالة معلومة قالها بوصفها سرًا .
* إقحام كلمات معينة غير مسموعة، كان معناها واضحًا .

وتوضع هذه الكلمات فى قوسين مربعين .

* إدخال علامة الاستفهام(؟) للكلمات غير المفهومة، وللفقرات الصغيرة .

إن النوعية الصوتية الرديئة للشرط- أو بالأحرى للأجزاء منها التى لم يُعدّ أخذها من الأسطوانة الأم للإنتاج السمعى - جعلت ضمان دقة النسخ محالاً . وأية أخطاء طباعية كان يمكن التغاضى عنها فى أثناء مراجعات وإعادة مراجعات لا نهاية لها، يمكن فقط الاعتذار عنها مقدمًا.

إن عدد الإلغاءات والأخطاء معًا يعجز عن أن يشوه معنى الحديث . وعندما لا يكون چو يغنى ، فإنه يبحر بين حياته الأولى وعمله وأسلوبه الغنائى وأساليب التسلية فى كونيمارا. وهو يتحدث عن الذهاب إلى المدرسة فى دبلن ، وعن العمل فى إنجلترا واسكتلندا ، وعن ازدهار الأغنية الشعبية فى دبلن، ويقدم نصائح للمغنين الصغار .

وهو أيضًا يتحدث عن خلفية أغنياته ، معتمدًا على خليط من تاريخ

الفلكلور وذكرياته في المدرسة . وهنا تواجه المقابلة أول مشكلة حقيقية ، لأن چو ليس مؤرخا ، وطريقته ليست طريقة التجرد (الانفصال) الأكاديمي أو الموضوعية، ولا يمكن الاعتماد على معرفته. ومع ذلك، ففي مقابلة كهذه ، فإن الموضوعية والدقة ليستا السلعة التي يجب أن نبحث عنها. ونقطة النقاش هي الطريقة التي يدرك بها چو التاريخ، وكيف أثر ذلك في براعته الفنية ، وليس صحتها. ومع ذلك ، وبقدر ما استطعت، أصلحتُ أخطاءه من طريق الهوامش، وأعتذر عن أي خطأ فاتني، وعن أية أخطاء أخرى سببتها .

وهناك نواحٍ أخرى في هذه المحاورة لن ترضي الباحث عن الدقة ، وأسلوب ماكول في الأسئلة تنقصه الموضوعية المتوقعة في موقف مقابلة ، وهناك بضعة أسئلة، يريد چو الإجابة عنها. في الحقيقة، هناك مثال أو مثالان، يبدو فيهما أن الشراب متغلبٌ عليه. وأحيانا يبدو أنه يضيف دراما غير ضرورية إلى الموقف . على سبيل المثال، بينما يعطي چو كثيرا من المعلومات القيمة عن ممارسات الأداء في كونيمارا ، فإنه يبالغ في صورته عن المغني المنعزل في الركن المعتم . في أيام چو ، كانت البيوت في كونيمارا مظلمة بما يكفي . ومع ذلك، فإن طريقة الأداء هناك، لا تقتضي أن ينصرف المغني عن الجمهور . وهي تقتضي أن يواجه المشاركين الآخرين في الأغنية ، وكثيرا ما يأخذ يد الشخص المقابل له مباشرة . وبالمثل ، فإن المستمعين سيتبادلون بدورهم كلمات التشجيع والتقدير . في كونيمارا ، الغناء ليس تجربة منعزلة، وإنما هو تجربة مشاركة .

بينما كنتُ أعد هذه المحاورة للنشر، كان هناك خطر كبير في إزالة بعض الأجزاء المرتبكة. فلو فعلت ذلك لكان ظلما وانحيازا . والتعديل لأي سبب، سوى تسهيل قراءته، كان سيعني الوقوع في الشرك نفسه، مثل الجامعيين الذين قاموا بحذف عبارات لتهذيبها، وهم يزعمون الموضوعية العلمية . ولكن الأمر يعتمد على القارئ، ليحدد ما يعطي معنى وما لا يعطي ، على أية حال ، مثل تلك

الشكوك ينبغي ان يبقى نصب اعيننا،

اولاً، هيني وماكوك كانت بينهما علاقة عاطفية، ويعرف كل منهما الآخر جيداً. ولا يكاد يثير الدهش لذلك ان المقابلة احياناً تنحدر إلى محادثة ودودة . في الحقيقة، إنه لمن المغري تأمل كم يعطي هيني من نفسه اكثر في هذا المناخ غير الرسمي، عما كان سيفعل إن كان امامه باحث غير شخصي .

ثانياً، عند الأخذ في الحسبان ما يصح من بعض تصريحات چو ، كنت دهشت من ان احدها كان قرينا، في مناقشة عام ١٩٦٤ ، من المقارنة بين اسلوب الغناء وبعض الأشياء التي قالها چو لعالم الموسيقى الشعبية چيمز كودرى بعد عقد ونصف فيما بعد . حتى مع ذلك، حيث كثير مما قال لا يزال لم يتحقق منه ، لا احد يستطيع ان يلغي إمكانية ان الذي تجري معه المحاورة يخدع الذي يجري المحادثة . وحوليات ادب الأغنيات البلوز (اغنيات كئيبة زنجية الأصل) على سبيل المثال ، مملوءة بالأمثلة، حيث المغني إما ان يقول للمحاور ما يريد - او ما تريد - ان يسمع ، وإما - ببساطة - ان يخدع المحاور . ومع ذلك، فإن من يعرف چو هيني، كان يعرف انه رجل ذو رأي صريح، يعرف ما يؤمن به، ولم يكن يخشى ان يقول ذلك . والانطباع ياتي قويا ان چو كان يفكر في مواقفه ودوره في عالم الغناء بعناية شديدة ، وان إجاباته عبارة عن تأملات في امنية عامة خاصة بچو هيني ، الرجل والمغني .

عند تناول الدليل الشفهي، يجب ان نُعنى بالمشاعر وبالآراء اكثر مما نُعنى بالحقيقة التاريخية. انا لست مؤرخا شفهيا، ولكن لو كنت ، لما استخدمت

الكلمة المنطوقة كوسيلة للحصول على الحقيقة، التي يمكن التأكد منها، لم اكن ساجرى مقابلة مع مزارعين متقاعدين مثلاً، كي أعرف عدد الماشية التي تساق إلى السوق، او السياج التي استاصلت، والمزارع التي تمت تقويتها . استطيع ان اكتشف تلك الأشياء من مصادر وثائقية . بالأحرى، سأبحث عن رائحة سماد الحصان ، وعن انطباعات عما سيكون حينما تسير خلف محراث في أحذية بالية وجورب خفيف ، منذ ضوء النهار حتى الفجر. "سابحث عن مفاتيح اللغز التي كشفت عن مشاعر رفاقي من الجنس البشري. ذلك ما نحصل عليه من الأغنية الشعبية، وذلك ما نحصل عليه من هذه المقابلات . قد لا نحصل دائما على الموضوعية ، ربما لا نحصل دائما على حقيقة يمكن التاكد منها ، ولكننا نحصل على چو هيني .

الفن المعاصر

إشارات المؤلف

تقدير

اقدم شكري إلى الأسماء التالية، كيث آلسوب ، مايكل دافيت ، چاكلين فيرچوسون، كين هول ، مالير هاريس، ديفيد هورسفيلد، لايم مالك كون أيومر، نيك مورفي ، دان كوين، إيمون او بروات ، صوفيا بوفام ، ستيف رود، بيجي سيجر ، لوريل سيركوب، رود ستردلينج، بينا وب ، سين ويليامز .

المحاورة جزء (١) جزء (٢) جزء (٣) مقدمة ، الإنتاج .

اغنيات وقصاصات يغنيها چو هيني في اثناء المقابلة .

اسماء الأغنيات

١- اغنية الغرق
٢- اغنية ثعبان الماء - لورد راندل
٣- ضفاف كلودى
٤- باربارا الين .
٥- زوجة بيادين .
٦- غدا سوق موسمية في المقاطعة باكلير - صانع الأحذية .
٧- المزارع الجريء .
٨- الصبي الوسيم .
٩- الجنية ذات النقود .
١٠- كابتن ويدر بيرن .
١١- كارولين وبحارها الجريء .
١٢- كونلا .
١٣- الفتاة المخدوعة - يوم الأحد السادس عشر .
١٤- الغصن الشوكي البني .
١٥- نيد من التل .
١٦- انا جداون .
١٧- وبلي البحار.

١٨- إيرين جرا مو كروى .
١٩- الصبي المسحور .
٢٠- وادى اهيرلو الصغير
٢١- القيثارة من دون التاج .
٢٢- چون ميتشل .
٢٣- چوللى تينكر .
٢٤- إبريق البنش .
٢٥- غابات إبتون المنعزلة .
٢٦- الثعلب الأحمر الصغير .
٢٧- فتاة چورتين الجميلة (الفصل الأول).
٢٨- أوبريان من تيبيريرى .
٢٩- الرجل العجوز يهز المهد .
٣٠- سيدة ويكسفورد العجوز .
٣١- ذات يوم فى يونيو .
٣٢- باتسى ماكان .
٣٣- ملكة كونيمارا .
٣٤- صخور بون .
٣٥- سكيبيرين .
٣٦- الهدهدة Lullaby .
٣٧- كابتن كولستون .
٣٨- مستنقعات شانا هيبفر .
٣٩- اونا الجميلة .
٤٠- وادى نوكا نور.
٤١- ويسكى أو رود بلدم رو.
٤٢- الأرملة من مايو.

قائمة جزئية بأعمال چو هينى من الأغنيات والقصص

اقتبست القائمة التالية من مجموعة چو هينى ، مسرد الأغانى والقصص، علم الموسيقى الإثنولوجية .

Index to Songs and Stories and Stories Ethnomusicology Archives , Univ. of Washington, 1985 Scan Williams.

شكر

اقدم شكرى إلى سين، وإلى المسئول عن ارشيف الجامعة ، لوزيل سيركوم ، وذلك للسماح والمساعدة فى نواح اخرى من هذا المشروع . وهذه قائمة بالأغنيات والقصص والأغانى المرحة التى سجلتها الجامعة ، وهى ليست اعمال چو الكاملة .

يقدر سين عدد الأغنيات بأكثر من ٦٠٠ اغنية. ولذا، من المستحيل الحصول على القائمة الكاملة.

بعض الأغنيات

١- وسط الخلنج .
٢- اغنية الشاى .
٤- اغنية عيد القيامة .
٥- حيوانات تنتظر ان تتغذى.
٦- ايرلندا لن تقول اسمها.
٨- اطفال رضع فى الغابة.
١٥- طفل ٨٤ .
١٨- معركة السمكرية .
١٩- زوجة الرجل ذات الشعر الأحمر
٢٢- السمراء من الوادي .
٢٣- زوجة باتريك.
٣٣- الكابتن الجرىء .
٣٤- طاقة الأزهار.
٣٦- صبية من ليفربول - الطريق الصخرية إلى دبلن .
٤٢- بجوار ضفاف الورود.
٥٧- الزوجة المريضة .
٦٠- الإبريق الصغير المملوء.
٦٣- الفتاة ذات التسعين عاما.
٧٣- فتاة المصنع.
٨٧- المراكبى.

٨٩- الندى فى الضباب.
٩٢- اغنية الماعز.
٩٤- الذهاب إلى القداس الأحد الماضى.
٩٦- نصف الباب.
١٠٠- احب مزرعتى .
١٠٩- الغسالة الأبرلندية.
١١٥- جونى ، هل تتزوجنى؟
١١٨- اغنية الكانجارو.
١٢٢- السيدة فى حدائق اجدادها.
١٢٥- الرحيل عن ليفربول.
١٣٠- الحب هو الغيظ.
١٣٧- عباءتها خضراء جدا.
١٣٨- مارى.
١٣٩- مارى عندها حمل صغير .
١٥٠- حبيبى إنها فى امريكا.
١٥١- وطنى.
١٥٣- العندليب.
١٥٨- العجوز جاء يغازلنى.
١٨٠- ملكة كونيمارا.
١٨٢- مارى ذات الشعر الأحمر.
١٨٣- الوردة حمراء.
١٨٤- هز المهد الذى لا يملكه احد.
١٩٧- سبع ليالٍ ملولة.
٢١٣- الأرملة من مايو.
٢١٩- الشتاء ولى.
٢٢٠- اغنية الصعود.
٢٢١- المنديل الحرير الأصفر.

بعض القصص والحكايات

٤- معركة الثيران.
٧- مأساة الغارب.
٩- الفتاة ذات الكف الخشبى.
١٠- قصيدة شجرة الكرز.
٢٥- الصندوق المسحور.
٢٧- سقوط فيانا إيرين.
٣٧- الفرنسى الذى اراد ان ياكل الضفادع.
٤٠- العملاق الذى مرض فى كهف.
٤٢- الدجاجة التى سرقت الحبوب من الملك.
٤٥- كيف جاء الجشع إلى الكنيسة.
٥٥- انا كاثوليكى ولست بروتستنتينيا.
٥٧- جون وقس الأبرشية.
٥٨- ملك القطط.
٦١- صاحبة البيت واكياس الشاى.
٦٤- الرجل فى القمر.
٦٥- الرجل الذى تزوج النقمة.
٧٥- جزيرة القديس ماكدارا.
٧٧- الطريق القصيرة .
٨٤- الأحذيان.
٨٥- هل كنتم عند الصخرة.
٩١- الزوبعة.
٩٢- لماذا يوم الجمعة يوم غير محظوظ .
٩٤- المراة التى عادت بعد ان ماتت.
٩٥- المراة التى اصطادت الرجل بوضع ريشة فى الحساء.
١٠٠- المراة التى عزلت مساعدة الجنيات.
١٠٢- المراة التى بدلت الجنيات رضيعها.
١٠٣- اليانكى (الأمريكى) الذى خدعه الرجال فى الحانة.