رئيس الملتقى الشرفي: أ د. جعفور مصطفى

رئيسا الملتقى: أحمد عطار و رشيدة قلفاط

اللجنة العلمية

عبد القادر بودومة رئيسا

توفيق بن غبريط عبد السلام طالب

بوعلام باي

العيد فقيه سليمان أويدان

أحمد عطار

بخضرة مونيس شوقي محمد الزين

صرينة دحماني محمد بوزيان دليل هشام بن دوخة

مصطفى غوزي كريمة لحاج أحمد نصيرة كرمين

عبد القادر بلقناديل

اللجنة التنظيمية

محمد الشيخ رئيسا

خير الدين بن معمر محمد علام

هشام بن دوخة رحيم عمر عبد العزيز مباركي

نعيمة هدية فريد بن سعدون أحمد باحمد

الامين عميرات الناصر علالي لطفي كريب

جيلالي حلوز فضيلة بلباد محمد بومدين

هناء بشير

أهداف أعمال الملتقى

أ- البحث حول موضوع الفلسفة والموسيقى كجزء من البحث العام الذي يسير فيه المخبر، ثم نشر أعمال الملتقى الدولي بعد تاريخ انعقاده، كما أن الملتقى موجه لطلبة الماستر المعنيين بالحضور على حسب برنامجهم الدراسي، اضافة لكل طلبة القسم والجمهور المهتم بالموضوع.

ب- التكوين من خلال ورشات وجلسات دكتورالية تمنح لطلبة الفلسفة دكتوراه تقديم عروض بإشراف مختصين.

ديباجة الملتقى الدولي:

«كرَّمت الآلهة البشر بالموسيقى ليس فقط من أجل مُتعة السمع، وإنما أيضاً لإرساء الانسجام بين ملكات النفس» (أفلاطون).«كل ما هو موجود هو موضوع العلم، بما في ذلك الموسيقى» (البيروني، فيزيائي عربي من القرن الثامن الميلادي).

«وقد حان أن نختم الجزء الرياضي من الفلسفة بإيراد جوامع علم الموسيقى، مقتصرين من علمه على ما هو ذاتي منه، وداخل في مذهبه، ومتفرع على مبادئه وأصوله» (ابن سينا، كتاب الرياضيات).

«تُعلّمنا الموسيقى أن الكون في رُمَّته عبارة عن موسيقى» (فيثاغورس).

كانت للموسيقى مكانة في مجال العلوم إلى جانب الرياضيات والطبيعيات والطب والكيمياء والصيدلة وكانت محطَّ فضولٍ واهتمامٍ علميَّين. يمكن التذكير عبر أسماء عربية خلَّدها الزمن، أن العديد منهم موسيقيين كانوا أيضاً فلاسفة، وعالجوا الموسيقى بوصفها قواعد نظرية معطاة للتفكير عند الفارابي والكندي وأحمد التيفاشي وابن باجة وابن سينا، إلخ.

كان لهؤلاء الفلاسفة تأثير بليغ على فن الموسيقى، لأن الأوروبيين أنفسهم اعترفوا بأن موزارت مثلاً تأثَّر بالعود والرباب، واستفاد من الموسيقى الكلاسيكية المغاربية، وإن كانت الإسطوغرافيا تميل إلى إيجاد أصول يونانية، دوريسيةوفريجيةوكورنثيةوإيولية وأيونية. يربطها العرب بأصول فارسية بناءً على مصطلحات بعضها ناقص أو خيالي، لأن نادراً ما استعمل الفرس هذه المصطلحات، ولجأوا في نهاية المطاف إلى المصطلح العربي. بحكم أن التفكير المدوَّن لم يكن ليوجد بعدُ، كانت الشفهية هي التي تُثبت أصولاً أخرى. إذا كانت هنالك أصول مكتوبة يمكن ضبط مصدرها ومآلها، يمكن القول بأنها دوَّنت هذه الثقافة الموسيقية في التراثيات الساسانية في بلاد الفرس.

كما يُؤكد نيتشه، لا يحقُّ لأيٍّ أن «يشطب» آلاف السنين لـ«يجد» شيمة التعبير الأصلي للموسيقيات؛ مع العلم أن التقاربات والترابطات الموسيقية للسومريين والآشوريين،

الغريغورية وغيرها، حاضرة على الرغم من التراث الشفوي الموثَّق والوقائع التاريخية، عبر التبدُّلات والاختلافات اللحنية والإيقاعية والهجينة، إلخ. لا يمكن اليوم ازدراء ونسيان هذا التطوُّر التاريخي الحاسم.

لا يمكن أيضاً هجران فكرة أن الفلسفة تتظافر مع الموسيقى، كما يُبرزه هذا الملتقى الدولي. كيف أن الذي يُضفي المعنى على الفكر الفلسفي يرتبط أكثر بجوهر الموسيقى منه بتعريفها وبنيتها وطريقة تركيبها؟ إذا كانت الموسيقى تجسيداً للبُعد الانفعالي الذي يُغذّي الإحساس، فلأنها تدفعنا إلى تفكير منهجي لإدراك مسموعية الكينونة.

الكينونة هي الموطن الذي يدعونا إلى التساؤل حول معقوليتها عبر دراسة الطبع والعطف اللذين يُقرّباننا من مفهومين، أحدهما فيثاغوري والآخر أفلاطوني، يُبرزان بُعديهما العلمي والفلسفي على وجه التحديد. تعترف الفلسفة للموسيقى علميَّة بارزة وترتقي بها إلى فنٍّ موسيقي تُنسقُّه من أجل منظومة معرفية تُدرج القوانين الرياضية، عرف الأوائل من بين الموسيقيين العرب وغير العرب كيف يتداولونها انطلاقاً من الفكر السابق على سقراط، سليل فكر بلاد الرافدين.

تدعو الموسيقى في علاقتها الجدلية بالفلسفة إلى فهم لغتها الخاصَّة التي تحتاج دائماً إلى التحديد وأن توضع في السياق الموسيقي الأصلي. يعمل التساؤل الذي نطرحه على بساط المناقشة على البحث في الأشكال الموسيقية العريقة وإيجاد تصوُّر عقلاني خالص للموسيقى ولمحترفيها، ومعرفة أن هذا الفن لم يكن تحت من تولَّى الحُكم مصدر حياة.

إحدى أهداف هذا الملتقى الدولي هو الخروج من الملل الذي يستبدُّ بنا ويُثبّط عزائمنا، بأن نسترجع حول الموسيقى الانسجام الضروري بين الجسد والروح، ظلُّ الانسجام بين الأفراد في المجتمع المعاصر، باستحضار التاريخ الاجتماعي والأنثروبولوجيا الفلسفية كما أرادها نيتشهوأدورنو، والقول بأن الفن هو فلسفة وإن «الموسيقى هي أن تصير فلسفة وإلا لا وجود لها».

المحاور

1. التقارب بين الفلسفة والموسيقى من حيث الموضوع.
2. العلاقة بين الموسيقى والنظريات الشعرية.
3. الأنثروبولوجيا الفلسفية للموسيقى.
4. علم الموسيقى الفلسفية وفلسفة الموسيقى.

كلمة السيد العميد بمناسبة الملتقى الدولي الموسيقى والفلسفة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد الخلق أجمعين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه.

السادة ضيوف الجزائر

السادة ضيوف جامعة تلمسان

السادة نواب مدير الجامعة

السادة الأساتذة الزملاء

الطلبة الأفاضل كل باسمه ولقبه ومستواه البحثي

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

نتشرف بوجودكم معنا اليوم لافتتاح هذا الملتقى العلمي المتميز، بمكان انعقاده كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة تلمسان، بموضوعه "الفلسفة والموسيقى"، وبأهدافه وبمشاركيه ومنشطيه من خيرة الأساتذة والباحثين والمهتمين بالموضوع.

الفلسفة والموسيقى، ثنائية جد معقدة ومتشابكة، كلاهما طرفي معادلة تصور فلسفي للكون والحياة. يحتاج لفك شفرات تعالقهما، فكلاهما وسيلة فعالة لتحرر الإنسان من القيود الوجودية. يتم ذلك بملامسة أطراف الاحاسيس والمشاعر الإنسانية خاصة في زمن أضحى أهله يدمنون تقديس كل ما هو مادي، وغير واعيين بأهمية البعد الفني والفكري الفلسفي، في إنوجاد وتوازن كينونة الانسان. فقد كانت وما زالت الموسيقى أحد أهم فروع الفلسفة. منذ تأسيسات "فيتاغور"، ومرورا بتطويرات الفارابي والكندي وابن سينا وعديد الفلاسفة العرب والمسلمين الذين كان لهم الفضل الكبير في وضع قواعد أسس نظريات الموسيقى، ثم جديد ‘‘الحركة

الرومنسية" أواخر القرن الثامن عشر، والتي تُعدّ ثورة على جميع القيود والأصول والتقاليد الفنية، وما لحقها من اسهامات شوبنهاور ونيتشه وفرويد، وغيرهم ممن انهجس بهذه الإشكالية الفلسفية وقضاياها، التي سيحاول هذا اللقاء العلمي المتميز فك تشعباتها -ولو جزئيا-من خلال مختلف الورشات المبرمجة.

لكن الموسيقى -كما قال احدهم- أسمى من أن تكون أداة للهو والسرور.. فهي تطهير للنفوس وراحة للقلوب

وعليه، أصالة عن نفسي، ونيابة عن السيد مدير الجامعة أتقدم بجزيل الشكر والتقدير والعرفان لكل من ساهم في تنشيط هذا اللقاء. وأتمنى أن تكلل هذه المجهودات باستفادة واسعة وقصوى ومثمرة.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته...

استطيقا الموسيقى في عصر الصناعة الثقافية من منظور ثيودور أدورنو

أ.د/ كمال بومنير جامعة الجزائر2

إنّ المتتبع لأعمال الفيلسوف الألماني المعاصر ثيودور أدورنو[1] (1903-1969) سيلاحظ دون شك أنّ الموسيقى La musique تحتل مكانة مركزية في فكره الفلسفي النقدي، باعتبارها منبع احتجاج وأداة للانفلات من العقل الأداتي Raison instrumentale الذي أصبح يكرس والتشيؤ Réification السيطرة الكلية والهيمنة على الناس بصورة شاملة من خلال المؤسسات الاقتصادية والسياسية والإدارية والإعلامية ، ولهذا تمثل الموسيقى عنده خلاصا من هذا الوضع المأسوي الذي يعيشه هؤلاء الناس في زمن الحداثة. ضمن هذا السياق تتبع أدورنو تأثير ظاهرة التشيؤ في الحقل الفني والجمالي، وبيّن كيف تطوّر في ظل المؤسسات القائمة التي يحكمها العقل الأداتي الذي اكتسح كل مجالات النشاط الإنساني -بما في ذلك

[1] ثيودور أدورنو Theodor Adorno فيلسوف ألماني معاصر. انظم إلى معهد الدراسات الاجتماعية بفرانكفورت بعد تعرفه على ماكس هوركهايمر الذي تعاون معه في تسيير المعهد، وكتب العديد من المقالات والبحوث التي لعبت دورا كبيرا في تعميق النظرية النقدية ونشر أفكارها. تقوم فلسفته في مجملها على نقد جذري (راديكالي) للعقل الأداتي (أو التقني) وفضح ما آليه إليه المجتمعات المعاصرة من أشكال جديدة من السيطرة والاغتراب والتشيؤ. كما اهتم بدراسة الفن والأدب والموسيقى، وذلك لأن دورها مهم جدا في مقاومة الإنسان المعاصر وتحرير وعيه من كل أشكال الاغتراب والتشيؤ التي تحاصره في ظل النظم الشمولية المتسلطة عليه. فالفن-حسب أدورنو- أداة تحرر وانعتاق وخلاص من الوضع اللاإنساني الذي يعانيه الإنسان المعاصر، بل أصبح في نظره البُعد الوحيد الذي يمكنه إنقاذه ونقله إلى وضع إنساني أفضل ومغاير تماما لما هو قائم، في مقابل العقل الأداتي الذي اكتسى طابعا شموليا أو كليا ، لهذا السبب يمكن أن يمثل الفن والجمال بُعدًا آخر يتحرر من خلاله الإنسان من مبدأ الواقع القائم. من أهم مؤلفات أدورنو: "كيركيغارد، بناء الجمالية"1933، "فلسفة الموسيقى الجديدة"1948،"ملاحظات حول الأدب" 1958، "مدخل إلى سوسيولوجيا الموسيقى" 1962، "لحظات موسيقية"، 1964"الجدل السلبي" 1966، "نظرية جمالية" 1970.

النشاط الفني الموسيقي- ضمن ما يسمى بالصناعة الثقافية culturelle Industrieالتي تروج عبر وسائل الإعلام والاتصال والدعاية، من إذاعة وتلفزيون وسينما وصحافة، التي أفرغت الموسيقى من وظيفتها ومضمونها الحقيقي، وحولتها إلى مجرد بضاعة ووسيلة تسلية أو أداة تأثير في الناس والتلاعب بهم وبعقولهم، ومجال للاستهلاك المتعي الذي قد يصل أحيانا إلى مستوى استثارة غرائزهم الجنسية ونزعاتهم العنفية قصد تشكيل إنسان نمطي ودمجه في النسق الاجتماعي العام وفق التوجيه الذي تحدده المؤسسات الاقتصادية والسياسية والثقافية القائمة ومعقوليتها الأداتية. وبهذه الكيفية أصبح الحقل الفني الموسيقي مجرد أداة للتأثير الإيديولوجي على الناس والترويج للقيم الاستهلاكية والتجارية، مما أفقده أصالته وحقيقته، فأصبح "شيئا" يقصد به الاستمتاع السطحي والتسلية في أوقات الفراغ. بناءً على هذا يمكننا القول بأنّ الصناعة الثقافية حولت الأعمال الفنية الموسيقية إلى بضائع وسلع تجارية واستهلاكية كانت سببا رئيسيا في تدهورها وانحطاطها وإضعاف قوتها النقدية والنافية عبر الدور المهيمن للمؤسسات الثقافية ووسائل الإعلام والدعاية. وهذا ما يظهر بجلاء –بحسب أدورنو- في ما يسميه بالموسيقى الخفيفة légère Musique المتميزة بالتنميط والتكرار والابتذال والميل إلى الاندماج والمحاكاة والتصالح الزائف مع الوضع القائم، خلافا للموسيقى الجادة Musique sérieuse المتميزة بالتوتر والتنافر والنفي والسلب والسعي لتحقيق تجارب إنسانية تحررية قصد تجاوز ما هو قائم، وحتى تسترجع الموسيقى وظيفتها النقدية والتحررية.

من المعلوم أنّ أدورنو كان قد تتبع تأثير التشيؤ في الحقل الفني الموسيقي، وبيّن كيف تطوّر في ظل المؤسسات القائمة التي يحكمها العقل الأداتي، وخاصة في المجتمعات المتقدمة تكنولوجيا، ضمن الصناعة الثقافية التي تروج عبر وسائل الإعلام

والاتصال والدعاية، من إذاعة وتلفزيون وسينما وصحافة، التي أفرغت الفن من وظيفته ومضمونه الحقيقي، وحولته إلى مجرد بضاعة ووسيلة تسلية أو أداة تأثير في الناس والتلاعب بهم وبعقولهم، ضمن سياق مجال الاستهلاك المتعي الذي قد يصل أحيانا إلى مستوى استثارة غرائزهم الجنسية ونزعاتهم العنفية قصد تشكيل إنسان نمطي وفق التوجيه الذي تحدده المؤسسات الاقتصادية والسياسية والثقافية القائمة. انطلاقا من هذا، يمكننا بحسب أدورنو "أن نعاين هذا بوضوح في الفنون الدنيا أو في أشكال التسلية القديمة، التي تسيّرها اليوم صناعة الثقافة وتدمجها وتشوّهها نوعيا. ذلك أنّ هذه الدائرة لم تخضع قط إلى ما لم يصر إلا في وقت متأخر، مفهوم الفن المحض. وكانت تقوم دائما داخل الثقافة، مقام الشهادة على إخفاق الثقافة، بل كانت تعمل على أن تخفق الثقافة، مثلما تعمل كل سخرية على ذلك في تناغم هانئ مع شكلها التقليدي والراهن. أما الذين مكرت بهم صناعة الثقافة، أولئك الذين يتكالبون على بضاعتها، فيجدون أنفسهم فيما تحت الفن، ولهذا يدركون عدم تطابقه مع مسار الحياة الاجتماعية الراهنة، لا عدم حقيقته، بكيفية أصدق من أولئك الذين يذّكّرون ما كان عليه الأثر الفني.ومن ثمّ يدفعون إلى إبطال الطبيعة الفنية للفن"[1]. وبهذه الكيفية أصبح الحقل الفني والجمالي مجرد أداة للتأثير الإيديولوجي على الناس، والترويج للقيم الاستهلاكية والتجارية، مما أفقده أصالته وحقيقته، فأصبح "شيئا" يقصد به الاستمتاع السطحي والتسلية في أوقات الفراغ ولم يبق للعلاقة الحية بالعمل الفني، ولا للفهم المباشر لوظيفته بوصفه تعبيرا وصورة

[1] تيودور ف. أدُرْنُو، **نظرية اسـتطيقية**، ترجمة وتقديم وتعليق ناجي العونلّي، منشـورات الجمل،بيروت –بغداد، 2017، ص46.

مما كان يسمى يوما باسم الحقيقة[1]. والحقُ أنّ أدورنو كان قد لاحظ أنّ الصناعة الثقافية أصبحت تفرض سلعها وبضائعها على الناس في زمننا هذا بغية تحقيق المتعة Le plaisir والتسلية Le divertissement، لذلك تظل الصناعة الثقافية صناعة التسلية.فهي تمارس سلطتها على المستهلك بواسطة التسلية، التي ينتهي بها الأمر بالانتهاء لا بمجرد إملاء بل بالعدوانية –اللازمة لها– تجاه ما هو أكثر منها. وبفعل تحوّل كل نزعات الصناعة الثقافية في لحم الجمهور ودمه بمساعدة مجمل السيرورة الاجتماعية، فإنّ بقاء السوق في هذا القطاع يؤثر ايجابا في هذه النزعات[2]. والحالُ أنّ كل تحول هذه النزعات يتم –بطبيعة الحال– في ظل تحكم العقل الأداتي في كل آليات الإنتاج المادي والفكري بما فيها منتجات صناعة الثقافة التي يسهم في إنتاجها الفنّانون والمؤلفون الموسيقيون ضمن النسق التجاري والاقتصادي القائم وفق شروط النمط الاستهلاكي ومتطلباته الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ولكن ضمن رؤية متعية واستهلاكية تجنح لأن تصير إدماجية وخالية من كل بعد نقدي وتحرّري. وكما يقول أدورنو في **نظرية استطيقية** :"إذا لم يكن الفن على الرغم من كل شيء، قابلا للاستهلاك، فإنّ العلاقة به يمكن أن تماثل على الأقل العلاقة بالخيرات المستهلكة. ويتيسر هذا من حيث أنّ قيمة استعمال هذه الخيرات قد أصبحت في عصر الإنتاج المفرط، مسألة مستشكلة، فتراجعت إلى الاستمتاع الثانوي بالبهرج ومجاراة الدُرجة (ميت، داباي، زاين)، وفي نهاية المطاف إلى طابع البضائع والسلع: محاكاة ساخرة للظاهر الاستطيقي. لم يتبقَّ من قيمومة الآثار الفنية التي تثير حفيظة

---

[1] عبد الغفار مكاوي، "النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت" حوليات كلية الآداب، عدد 13 السنة 1992 الكويت ص16.

[2] ماكس هوركهايمر و ثيودور أدورنو. **جدل التنوير**، ترجمة. جورج كتورة ،بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة 2006، ص159.

مستهلكي الثقافة من حيث أنّ المرء يعتبرها أفضل مما يضنون أنها عليه، شيء غير الطابع الوثني للسلعة، تقهقرا وترديا إلى الفتيشية القديمة الكامنة في أصل الفن، وبهذا المعنى يكون الموقف المعاصر من الفن رجعيا. ما يستهلك في السلع الثقافية هو كونها لغيرها المجرّد، من دون أن تكون في الحقيقة، للغير، فهي تخدع هذا الغير من حيث تكون طوع بنانه. ومن ثمّ فالوشيجة القديمة بين المتملِّي والمتملَّى تقلب رأسا على عقب. عندما يصير الأثر الفني إلى مجرد واقعة وهذا هو اليوم الموقف النمطي[من الأثر الفني]، فإنّ عنصر المحاكاة الذي يكوّن لحظة تتنافى مع كل أشكال الشيئية، يباع هو أيضا كما تباع السلعة"[1]. ليس من شك أنّ العمل الفني يتمتع بمقتضى شكله بقدر واسع من الاستقلالية التي يتمتع بها والتي لا تنتج "وعيا زائفا" أو مجرد وهم، بل ينتج بالأحرى وعيا نقديا أو على حد تعبير أدورنو"يمثل الفن احتجاجا ضد وضع اجتماعي يعتبره كل فرد معاديا، غريبا، باردا ، خانقا (..) ومن خلال هذا الاحتجاج يعبر الفن عن الحلم بعالم يمكن أن يكون مغايرا عن ما هو سائد"[2]. وبهذا المعنى يكون الفن مضادا للامتثال للواقع الزائف، لأنّ الفن كما قلنا يعارض وينتقد الوضع القائم وزيفه، كما أنه يبدع أنماطا جديدة من الحياة الاجتماعية، ويتيح للإنسان التطلع إلى آفاق جديدة في محاولة مواجهة ما هو قائم ورفض قيمه الكاذبة وما فرضه هذا الوضع القائم من حاجات زائفة بغية مغالطة الناس والتحكم فيهم وتشييئهم. وهذا ما أشار إليه أدورنو بقوله: "طالما أنّ الفن يتطابق مع الحاجة القائمة اجتماعيا، فإنه يكون قد صار بقدر معتبر إلى مجال يوجهه الربحُ ما كانت هذه

---

[1] تيودور ف. أدُرْنُو، **نظرية استطيقية**، ص47.

[2] Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Editions Flammarion, 1984, p 48.

التجارةُ مربحةً فتستعين بالتجويد والتحسين على تجاهل أنها كسدت واندثرت حقا. لقد صارت بعض الأجناس الفنية وفروع النشاط الفني المزدهرة، من مثل الأوبرا الكلاسيكية، باطلة، من دون أن يتراءى ذلك للثقافة الرسمية، ولكن نقصها الروحي يتحول مباشرة في سياق صعوبات الاحتذاء بمثال الكمال دون غيره، إلى نقص عملي، فيتراءى اندثارها الفعلي. إنّ الوثوق في حاجات البشر الذي سيحول مع تنامي قوى الإنتاج، الكل إلى شكل أعلى،لم يعد حمّالا لأي معنى مذّ أدمج المجتمع الكاذب الحاجات وجعلها بدورها حاجات زائفة. فلا ريب أنّ الحاجات لم تزل تجد إشباعا كما كان ذلك متوقعا، ولكنه إشباع زائف يغالط البشر حول حقوقهم بصفتهم بشرا"[1]. والحقُ أنّ أدورنو كان قد بيّن أنّ الفن في زمن الصناعة الثقافية قد أخذ طابعا عقلانيا ارتبط –بحسب أدورنو- بما يسميه بالتنميط التكنولوجي والتنظيمي، وهذا بغض النظر عن لاعقلانية هذا التنميط[2]، لذلك أصبح الفنُ موجها وفق المطالب الاستهلاكية والقيم التبادلية المنمطة التي أحكمت قبضتها على المجال الفني والمؤسسات الثقافية. غير أنّ أدورنو يرى أنّ ما يميّز الوضع الراهن هو الطريقة التي تنقل بها الصناعة الثقافية دافع الربح، عاريا، إلى الأشكال الثقافية. فالربح لم يعد عنصرا غير مباشر في إبداع العمل الثقافي، لقد غدا كل شيء. وهو يعبّر عن نفسه من خلال الأولوية الواضحة غير الممّوهة التي تحوزها الفعالية المحسوبة بدقة[3]. ليس من شك أنّ تنديد أدورنو بالصناعة الثقافية كان مرتبطا بما تلحقه هذه الأخيرة من ضرر على الحياة الاجتماعية وما تحدثه من تشويه للأعمال الفنية ووظيفتها

---

[1] تيودور ف. أدُرْنُو، **نظرية استطيقية**، ص49.

[2] Theodor Adorno, *Société: Intégration, Désintégration. Ecrits Sociologiques*. Traduit par Pierre Arnoux, Julien Christ, Georges Felten, Florian Nicodème, Payot, 2011, p 102.

[3] آلن هاو، **النظرية النقدية (مدرسة فرانكفورت)**. ترجمة ثائر ديب، القاهرة، المركز القومي للترجمة،2010،ص106.

الحقيقية على المستوى الإنساني من حيث هي رفض للانخراط في الاديولوجيات القائمة والاندماج في الأنظمة القائمة ونقد لكل أشكال القهر والسيطرة التي تمارس باسم الايدولوجيا أو التكنولوجيا. ولكن في زمن الصناعة الثقافية فقدت الأعمال الفنية الموسيقية وظيفتها وأفرغت من محتواها الحقيقي، وأصبحت في آخر المطاف منمّطة وفق أغراض تجارية واستهلاكية مقصدها الأساسي تحقيق التسلية وإدماج المستهلكين في النسق الاجتماعي العام وثقافته السائدة الذي تتحوّل فيه الأعمال الفنية إلى سلع وبضائع مصنعة وتباع في الأسواق بغرض الاستهلاك ليس إلا. وهذا ما يؤكده أدورنو بقوله: "إذا لم يكن الفن على الرغم من كل شيء، قابلا للاستهلاك، فإنّ العلاقة به يمكن أن تماثل على الأقل العلاقة بالخيرات المستهلكة. ويتيسر هذا من حيث أنّ قيمة استعمال هذه الخيرات قد أصبحت في عصر الإنتاج المفرط، مسألة مستشكلة، فتراجعت إلى الاستمتاع الثانوي بالبهرج ومجاراة الدُرجة (ميت، داباي، زاين)، وفي نهاية المطاف إلى طابع البضائع والسلع: محاكاة ساخرة للظاهر الاستطيقي.لم يتبقَّ من قيمومة الآثار الفنية التي تثير حفيظة مستهلكي الثقافة من حيث أنّ المرء يعتبرها أفضل مما يضنون أنها عليه، شيء غير الطابع الوثني للسلعة، تقهقرا وترديا إلى الفتيشية القديمة الكامنة في أصل الفن، وبهذا المعنى يكون الموقف المعاصر من الفن رجعيا. ما يستهلك في السلع الثقافية هو كونها لغيرها المجرّد، من دون أن تكون في الحقيقة، للغير، فهي تخدع هذا الغير من حيث تكون طوع بنانه. ومن ثمّ فالوشيجة القديمة بين المتملِّي والمتملَّى تقلب رأسا على عقب. عندما يصير الأثر الفني إلى مجرد واقعة وهذا هو اليوم الموقف النمطي[من الأثر الفني]، فإنّ عنصر المحاكاة الذي يكوّن لحظة تتنافى مع كل أشكال الشيئية، يباع هو أيضا كما تباع

السلعة."[1]. غير أنّ الثقافة الاستهلاكية المتاحة بيسر وفي كتل ضخمة قد تُمتص كسلعة لها أثر سام على الثقافة بالمعنى الدقيق للكلمة إذ تغدو نوعا من الخرافة، شيئا ينبغي الإيمان

لأنه "ثقافة"، وليس شيئا يفتح الحياة بصورة أصيلة على معنى أوسع. وما يشير إليه أدورنو ليس أنّ النتاجات الثقافية الكبرى ينبغي ألا تتوفر إلا لقلة ممن يمكنهم فهمها على النحو الصحيح، بل أنّ هذه النتاجات تفقد معناها وأهميتها حين تعامل كسلع[2]. هذا، وقد لاحظ أدورنو بصدد الموسيقى في زمن الصناعة الثقافية التي غزت كل المجالات الفنية وأضفت عليها طابعا سلعيا، وخاصة موسيقى الجاز Musique Jazz التي تحوّلت في ظل هذه الصناعة إلى مجرد بضاعة استهلاكية حتى وإن اعتقد البعض أنها تكتسي طابعا تحرّريا بالنظر إلى طابعها الجماهيري وأنها تقف في تعارض مع الوضع القائم. هذا وتجدر الإشارة إلى أنّ الأطروحة الأساسية التي دافع عنها أدورنو –فيما يخص موسيقى الجاز– تقوم على فكرة أساسية مفادها القول بأنّ ظهور هذه الموسيقى كان مرتبطا بالشروط الاقتصادية، ومن ثمة فهو مجرد بضاعة تنتج من أجل الاستهلاك، لذلك فإنّ الاعتقاد بأنها موسيقى حرة ليس سوى وهم. إنّ الطابع اللحني المرتجل والتلقائي لموسيقى الجاز يكمن –بحسب ما يبدو– في الطابع غير المتوّقع للإيقاع Le rythme حاد النَبْر الذي يكشف لنا –بطبيعة الحال– أنّ هذه الموسيقى ليست في آخر المطاف –في ظل هذه الشروط – سوى بضاعة[3]. من المعلوم أنّ مسألة الإيقاع كانت تكتسي أهمية كبيرة فيما يخص مقاربة

---

[1] تيودور ف. أدُرْنُو، **نظرية استطيقية**، ص47.

[2] آلن هاو، **النظرية النقدية (مدرسة فرانكفورت)**. ص113.

[3] Marc Jimenez, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Paris, Edition Klincksieck, 1986, p 307.

موسيقى الجاز لدى أدورنو لأنّ هذه الموسيقى تمزج في نظره "البنية اللحنية La structure mélodique والنغمية والميزانية Métrique (الخاصة بالميزان المتعلقة بطريقة التقطيع الزمني لقطعة موسيقية بطريقة منتظمة) والشكلية Formelle الأكثر أوليّة فيما يخص التسلسل الموسيقي المركب من ضروب إيقاعية Syncopes مخلة بالنظام الموسيقي، ولكن من دون إعادة طرح ثانية وحدة الإيقاع القاعدية"[1]. ضمن هذا السياق يعتقد أدورنو أنّ هذا الطابع الإيقاعي المميّز لموسيقى الجاز، وخاصة في شكلها المسمى بـ السوينغ Swing الذي انتشر في الثلاثينات من القرن العشرين في الولايات المتحدة الأمريكية، المتميّز بإيقاعات تجعل المستمع يرغب في الرقص. ولكن–والحقُ يقال– أنّ الإيقاعات الموسيقية في مثل هذا النوع من الموسيقى لا تأتي بالجديد بالمقارنة مع الموسيقى العالمة التي يتم ممارستها وفق التقليد الفني الموسيقى. وبخصوص هذه النقطة بالذات يعتقد أدورنو أنّ موسيقى الجاز لم تضف شيئا جديدا ولم تقدم أي جديد على فيما يخص الجانب المتعلق بالإيقاع[2].

والحقُ أنّ الرغبة في موسيقى الجاز على المستوى الجماهيري والإقبال على استهلاكها كان مرتبطا —من دون شك– بالوضع الاقتصادي والاجتماعي الذي كانت تعيشه هذه الجماهير، وبتلك المعاناة اليومية التي كانت تدفعهم إلى البحث عن ملاذ قصد الهروب من هذا الوضع المؤلم. غير أنه وفي الوقت نفسه يمكن أن نلحظ —بحسب أدورنو– أنّ "الأهداف التي من مثل التأنس وإذهاب الوحشة وتبديد

[1] Theodor Adorno, *Prismes : critique de la culture et société.* Traduit de l'allemand par Geneviève Rochlitz Et Rainer Rochlitz , Paris, Editions Payot, 2003, p 102.

[2] Theodor Adorno, *Prismes : critique de la culture et société*, p 104.

الصمت المطبق، فتحولها إلى ما يشار إليه بصفاء المزاج، نفيا للملل الذي ينتج عن رتابة عالم السلع، وهو نفي قد أمسى في حد ذاته، سلعة. إنّ دائرة التسلية التي أدمجت منذ وقت طويل ضمن الإنتاج، هي هيمنة تلك اللحظة التي للفن على سائر ظاهراته. واللحظتان كلتاهما متناقضتان. ذلك أن إخضاع الآثار الفنية القائمة على برأسها للحظة الغائية الاجتماعية المطمورة في كل أثر منها وينبثق منها الفن في مسار وعر، إنما تجترحها في الصميم."[1]. وهذا ما يفسّر لنا حقا بحسب أدورنو ذلك الانتشار الواسع الذي عرفته موسيقى الجاز (وخاصة السوينغ) والتي أصبحت مجرد بضاعة متداولة بين الجماهير، تقوم على تكرار الألحان وتكرسها بصورة باهتة ولكن ومع ذلك تبقى خالية من كل إبداع موسيقي أصيل، وتؤدى بغرض الاستهلاك ليس إلا، وفي الوقت نفسه يتم توظيفها من أجل تكريس إيديولوجية شعبوية لا يمكنها أن تغيّر هذا الوضع "لأنّ الحياة الموسيقية المعاصرة برمتها أصبحت خاضعة لشكل البضاعة"[2]. لذلك يمكننا القول بأنّ الموسيقى أصبحت ضمن هذا الوضع خاضعة لمنطق التبادل التجاري والتثمين الرأسمالي، وبهذه الكيفية يتم إدماجها في الحياة الاجتماعية. ومن ثمة تتحوّل إلى بضاعة تتحدد قيمتها في السوق، أما قيمتها الاستعمالية فهي بدورها تابعة للقيمة التبادلية المحّددة وفق ما هو سائد في السوق[3]، في سياق علاقته بآليات الصناعة الثقافية كما أشرنا إلى ذلك من قبل. ضمن هذا

---

[1] تيودور ف. أدُرْنُو، **نظرية استطيقية**، ص389.

[2] Theodor Adorno, « Du fétichisme en musique et la régression de l'audition », in *Harmoniques,* No 3, p 151.

[3]Olivier Voirol, « Matérialisme interdisciplinaire et critique de la culture » in Pierre-François Noppin, Gérard Raulet, Iain Macdonald (dir) : *Les normes et le possible. Héritages et perspectives de L'Ecole de Francfort*, Paris, éditions de la maison des sciences de l'homme, 2012, p 41.

السياق بإمكاننا القول إنّ العلاقة بين هذه الإيديولوجية والصناعة الثقافية في نظر أدورنو وطيدة لأنّه من خلال إيديولوجية الصناعة الثقافية نفسها فإنّ الامتثالية Le conformisme تحّل في محّل للاستقلالية أي ما يخص استقلالية موسيقى الجاز، بحيث تأخذ هذه الموسيقى طابعا نمطيا موحدا ويصبح مجرد بضاعة يتم إنتاجها ضمن قوالب تقنية وصناعية مغلقة تكتفي بالتعبير عن الايدولوجيا السائدة التي تسعى في واقع الأمر إلى إدماج الأفراد في نظام أو نسق مغلق يكرس ما هو قائم ويفرغ هذه الموسيقى من الطابع النقدي والاحتجاجي الحقيقي، بحيث تصبح مجرد أداة لتكريس التنميط والامتثال[1]، "ذلك أن التصنيع الجذري للفن، تكييفَه الشامل مع الأنماط التقنية القائمة، يصطدم مع ما يمتنع في الفن عن الإدماج. وإذا كانت التقنية تنزع التصنيع فهذا إنما يحصل استطيقيا على حساب كامل التكوين المحايث، ومن ثمّ على حساب التقنية نفسها. هذا ما يبعث في الفن طورا ضاربا في القدم يعرضه للتهلكة.في تعصب الأجيال الشابة إذ تفضّل موسيقى الجاز على غيرها، مناهضةً غير واعية لتلك الظاهرة، وفي الوقت نفسه تناقضٌ ضمني، لأنّ النتاج الذي يتكيف مع الصناعة أو على الأقل يجري مجرى صنيعها، إنما يتردى حتما إلى ما دون قوى الإنتاج الفنية والموسيقية. والنزوع إلى استغلال الصدفة الذي نشهده اليوم في شتى وسائل الإعلام، هو أيضا من بين غيره، سعي إلى إلغاء اللامتزمن في الفن، أعني إن جازت العبارة، عدم جدوى الطرائق الصناعية، من دون الانسياق إلى المعقولية الغائية للإنتاج بالجملة. إنه بتفكر علاقة الآثار الفنية بالغائية يغدو بوسع المرء أن يتفحص حقا سؤال الفن في عصر التقنية، السؤال الذي هو حتمي بقدر ما هو مشتبه فيه بمقتضى طابعه الجاد والجانب الشعارتي الساذج اجتماعيا بالنسبة

[1] Jean –Marc Lachaud , *Art et aliénation*. Editions puf, 2012, p 104.

إلى العصر"[1]. وعلى هذا الأساس يتم إسناد وظيفة هذا الإدماج لموسيقى الجاز. وهذا ما دفع أدورنو –والحقُ يقال– إلى رفض هذه الموسيقى التي تدعي تحقيق مطلب التحرّر الإنساني، ولكن في المقابل تغرق في تكريس الوضع القائم. "وبناء عليه، فإننا نرى تواطؤ الجماهير مع جهاز السلطة، بحيث يختفي التوتر، ومن ثمة يختفي أيضا اندفاع المؤلف الموسيقي نحو الإبداع والانجذاب نحو العمل الموسيقي المستقل[2]. لقد عمل أدورنو –كما أشار إلى ذلك الباحث الفرنسي كريستيان بيتون "على وضع موسيقى الجاز إلى جانب الصناعة الثقافية والتكنولوجيات الصناعية والإنتاج السلعي والإعلام والدعاية. لذلك كان يعتقد أنّ هذه الموسيقى هي بمثابة نقطة تتلاقى فيها الانحطاط الثقافي الذي أصبح يتوجه إليه الغرب وما يرتبط به من تقهقر اجتماعي والاستعباد السياسي الذي أصبح يهدّد –من دون شك– المجتمعات الصناعية"[3].

ليس من شك أنّ موسيقى الجاز التي انتشرت بصورة واسعة وتدريجيا في ظل الصناعة الثقافية في الحياة اليومية، في بادية الأمر في العلب الليلية والحانات والمقاهي كان بفضل التقنيات الحديثة في إعادة الإنتاج الموسيقي La reproduction musicale، مثل الراديو والسينما والأسطوانات التي أصبحت تجذب الجمهور للاستماع إلى موسيقى خفيفة مألوفة لا تتطلب تركيزا معينا ولا تدفعه إلى التفكير، لذلك فهي موسيقى تستحوذ على هذا الجمهور بشكل سطحي للغاية أدى في آخر المطاف إلى ما يسميه "تقهقر السماع" Régression de l’écoute الناتجة –

---

[1] تيودور ف. أدُرْنُو، **نظرية استطيقية**، ص337.

[2] Theodor Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*. Traduit de l’allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, éditions Gallimard, 1962, 32.

[3] Christian Béthune, *Adorno et le jazz*. Analyse d’un déni esthétique. Paris, éditions Klinchsieck, 2003, p 117.

والحقُ يقال- عن جملة الشروط الموضوعية والاجتماعية والاقتصادية والتقنية والطابع الاحتكاري للثقافة التي لم تعد تترك للأفراد مجالا للاختيار، والتي تسببت في آخر المطاف في ظهور صنمية الموسيقى[1]، وما ارتبط بها من أشكال التنميط التي أصبحت تلحق ضررا بالوعي الإنساني وتفقده حريته في الوصول إلى معرفة حقة لما يستمعون إليه بتفكرٍ وتمعنٍ. والحقُ أنّ الموسيقى قي عهد إعادة إنتاجها التقني La reproductibilité technique de la musique قد عرفت انتشارا واسعا بين الناس في ظل المؤسسات الثقافية ووسائل الإعلام والتوزيع والإمكانات المتعددة في المجال الموسيقي، ولكن وفي الوقت نفسه غيرّت جذريا علاقتنا بالموضوع الموسيقي نفسه، بالنظر إلى مدى إمكانية المحافظة على استقلاليته لأنه عندما "يخضع الفنُ للشروط الاقتصادية للرأسمال سينتج عنه –بطبيعة الحال- تشيؤ La réification المنتجات الثقافية التي سيغلب عليها الطابع السلعي"[2].وفي هذه الحالة تتراجع الموسيقى وتأخذ طابعا تافها لدى المستمعين الذين يميلون إلى ما هو مألوف بحكم تأثير الصناعة الثقافية في حسه وذوقه التي تجعلهم يقبلون ما يتلقون بسلبية. "فأدورنو يوضح أننا نحن المستهلكين نستهلك السلعة (الثقافية) بلهفة وتوق، ليس لأنها مفروضة علينا، بل لكونها جزءا من طريقة الحياة. فنحن أنفسنا خاضعون للتشيؤ وعرضة، إذاً، لاستهلاك السلع المشيّئة. إنّ إدراك حقيقة شيء ما ومواصلة شرائه هي أتاوة رديئة نؤديها لقدرة صناعة الدعاية على استعمار مخيّلاتنا، حيث نبتغي الأشياء على الرغم من علمنا أنّ معناها مصطنع تماما"[3]. وليس من شك أنه "من

[1] Marc Jimenez, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, p 324.

[2] Ibid., p 310.

[3] آلن هاو، **النظرية النقدية (مدرسة فرانكفورت)**. ص116.

ليست له كما يقال، أذنٌ موسيقية ولا يفهم "لغة الموسيقى" ولا يدرك متعجبا إذ يتساءل ماذا تعني تلك الأصوات، غير أشياء مبهمة، إنما يمكنه أن يدرك بكيفية ابتدائية، الطابع الملغز للفن، والفرق بين ما يسمعه وما يسمعه الخبير، يحدّد الطابع الملغز. لكن الطبيعة الملغزة لا تنطبق البتة على الموسيقى وحسب، التي يكاد عدم قابلية فهمها مفهوميا، يجعل ذلك الملغِز محسوسا بكيفية فيها مبالغة. فاللوحة أو القصيدة تنظران إلى كل الذين لا يستأنفون إن جازت العبارة، الإشارة إلى العمل الفني بحسب نظامه الصارم، بنفس العين الخاوية التي تنظر بها الموسيقى إلى ذوي الحس الفظ، وينبغي للتجربة ولتفسير الآثار الفنية أن يدمجا النظرة الخاوية والمتسائلة تحديدا، إذا أرادا ألا يضلا الطريق إلى الأعمال الفنية"[1].وعلى هذا الأساس يعتقد أدورنو أنّ موسيقى الجاز قد أدت العديد من التساؤلات فيما يخص وظيفتها الحقيقية بالنظر إلى تأثيرها فيما يخص التلقي الموسيقي للمستمع لأنّ المتعة التي تحققها لدى هذا المستمع أو المتلقي يمكن أن تتحوّل –بطبيعة الحال– إلى "ذريعة أو تعلَّة لإعفاء المستمع للتفكير في ما هو كلي. وهذا ما يقتضيه السماع حقا. والحقُ أنّ تلك المتعة إلى درجة أنه يفتقد القدرة على المقاومة ليتحول في آخر المطاف إلى مجرد مستهلك وديع"[2]. ضمن هذا السياق يعتقد أدورنو أنّ موسيقى الجاز "لا تتجاوز حقا الاغتراب بل تدعمه وتكرسه بطريقة مبتذلة. إنها –والحقُ يقال– وبحصر المعنى مجرد بضاعة"[3]. لهذا السبب فإنّ كل الآراء التي كانت تعتقد أنّ موسيقى الجاز التي

---

[1] تيودور ف. أدُرْنُو، **نظرية استطيقية**، ص197.

[2] Theodor Adorno, « Du fétichisme en musique et la régression de l'audition », in *Harmoniques,* No 3, p 155.

[3] Theodor Adorno, « On Jazz ».in Discourse, Vol.12, No. 1, A Special issue on Music (Fall-Winter 1989-90). Transleted by Jamie Owen Daniel, p 48.

انتشرت في العالم الغربي، وفي الولايات المتحدة الأمريكية على وجه الخصوص منذ بداية القرن العشرين في الأحياء الشعبية التي كان يقطنها السود، حيث كثرت فرق موسيقى الجاز، هي موسيقى تحررية، وأنها شكل من أشكال مقاومة الايدولوجيا القائمة بالنظر إلى كونها موسيقى قائمة على الطابع الارتجالي Improvisation المعبّر عن قوة ذاتية تحرّرية مستقلة عن هذه الايدولوجيا قد رفضها أدورنو بل إنه احتقر هذا الأسلوب في الأداء الموسيقي إلى حد بعيد لأنّ الطابع الارتجالي المميّز لهذا الأداء الموسيقي يبقى سجين محتوى وشكل ممتثل للصناعة الثقافية وصورها النمطية الخالية من المعنى الذي لا يخرج في حقيقة الأمر عن أداء وظيفة التسلية والمواساة والتخفيف عن الآلام من دون أن يكون له أي تأثير فعلي في حياة الناس ولا هو بقادر حقا على تحريرهم[1]. والحقُ أنّ الثقافة الاستهلاكية المتاحة بيسر وفي كتل ضخمة قد لا تكون مرحلة الثقافة الأولى، بل عدوها القاتل. كما أنّ الثقافة التي تُمتص كسلعة لها أثر سام على الثقافة بالمعنى الدقيق للكلمة[2]. وعلى الرغم أنه يعتقد بأنّ موسيقى الجاز يمكن أن تستعيد الغرائز الأصلية غير أنّ هذه الاستعادة لا تحقق الحرية المطلوبة وإنما تكرّس في واقع الأمر مزيدا من "الاضطهاد والارتداد" وبالتالي استحالة تحقيق هذه الحرية[3] لأن موسيقى الجاز –بحسب أدورنو– تصبح الذاتية غير قادرة على التعبير عن ذاتها ومن ثمة تسقط من عالم البضاعة إلى عالم

---

[1] Marc Jimenez, *Adorno, art, idéologie et théorie de l'art.* Union Générale d'Editions , Paris, 1973, p 134.

[2] آلن هاو، **النظرية النقدية (مدرسة فرانكفورت)**. ص113.

[3] Marc Jimenez, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, p 308.

البضاعة"[1].ضمن هذا السياق يعتقد أدورنو أنّ الوظيفة الاجتماعية الأساسية لموسيقى الجاز تتمثل في اختزال المسافة بين الفرد المغترَب وما يسمى بالثقافة الإثباتية La culture affirmative ولكن وفق الأسلوب القمعي للإديولوجيا الشعبوية[2]. انطلاقا من هذا يمكننا القول بأنّ خضوع أو تبعية موسيقى الجاز لما يسمى بالصناعة الثقافية يعني في آخر المطاف -بحسب أدورنو- خلع الطابع الفني عن الفن Entkunstung der kunst بالصورة التي يصبح فيها هذا الأخير فاقدا لطابعه الفني الحقيقي، ومن ثمة يفقد استقلاليته Autonomie. وهذا هو الفرق الجوهري بين موسيقى الجاز التي فقدت استقلاليتها وبعدها الفني الحقيقي والموسيقى الأصيلة التي حافظت على شكلها الفني. ضمن هذا السياق يعتقد أدورنو أن موسيقى مدرسة فيينا الثانية Seconde école de Vienne التي يتزعمها الملحّن الموسيقي النمساوي أرنولد شونبرغ Arnold Schönberg (1874-1951) خير مثال عن موسيقى تنتمي حقا إلى المجال الفني المستقل الذي تطور بصرامة بحسب قانونه الشكلي أي بحسب منطق الشيء ذاته، من حيث

---

[1] « With jazz, a disenfranchized subjectivity plunges from the commodity world into the commodity world; the system does not allow for a way out. Whatever primordial instinct is recovered in this is not a longed-for freedom , but rather a regression through suppression; there is nothing archaic in jazz but that which is engendered out of modernity through the mechanism of suppression. It is not old and repressed instincts which are freed in the form of standardized rhythms and standardized explosive out bursts; it is new, repressed, and mutilated instincts which have stiffened into the masks of those in the distant past ». Theodor Adorno, « On Jazz » p 54.

[2] Martin Jay, *L'imagination dialectique. Histoire de l'école de Francfort de 1923 à 1950*. Trad. E.Moreno et A.Spiquiel, Paris: Edition Payot, 1977, p 218

أنها تقترح حلا لتلك التناقضات الموضوعية الموروثة عن التقليد الموسيقي السابق[1]. وبهذه الكيفية يصبح من الممكن حقا أن تطور الموسيقى –بحسب أدورنو– جملة العناصر التي تهدف إلى القضاء على السيطرة والتعبير عن التجربة الاجتماعية للمعاناة والألم، وهذا ما ميّز موسيقى أرنولد شونبرغ التي اعتمدت التنافر La dissonance بدل التناغم L'harmonie بغية التعبير عن التوترات والتناقضات الاجتماعية التي يعيشها الإنسان المعاصر. والحقُّ أننا إذا سلمنا بأنّ الأشكال الموسيقية التقليدية وما يلزم عنها من معنى، قد سبق وكانت مضمونا، وأنّ المضمون الموسيقي المطابق لها لم يكن من الممكن أن يستمع إليها إلا عبر هذه الأشكال أو نسخها المعدلة، فهو من دون شك دليل كافٍ على أنّ الشكل والمضمون في الموسيقى التقليدية كانا في توسط متبادل مع كل ما يسمى بـ "التعبير" Expression. وربما يلزمنا أن نذكر هنا أنّ عظمة الأعمال الموسيقية كانت تقاس بالعمق الذي كان يبلغه هذا التوسط، وبالشرعية التي كان من الممكن أن تحققه بفضل المضمون الخاص والتلقائي أي بفضل ما كان يحدث على المستوى الموسيقى، عوض أن تكتفي الأشكال بتلقي هذا المضمون من الناحية الخارجية البحتة. وعلى العكس من ذلك، كانت تقاس هذه العظمة أيضا بالعمق الذي كان يتآلف فيه العنصر الموسيقي الخاص مع الأشكال التي يُستمع بها. والحقُ أنّ هذا الفعل المتبادل، وهذا التوافق بين الشكل والمضمون كان من دون شك العنصر الحيوي في الموسيقى الكلاسيكية، عند كل من هايدن Haydn وموزارت Mozart وبيتهوفن

[1] Marc Jimenez, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, p 314.

Beethoven.[1] وليس من شك أنّ هذه الموسيقى -بحسب أدورنو- هي المؤهلة أكثر من غيرها للمحافظة على السماع الموسيقي السليم والمتوافق بالكلية مع الوظيفة الحقيقية للموسيقى التي لم تأخذ طابعا سلعيا في ظل تحكم الصناعة الثقافية. لذلك، يمكننا القول بأنّ مقاربة أدورنو للموسيقى كان بغرض فهم وتحليل كيف تم تحويل الأذواق الموسيقية في ظل تحكم هذه الصناعة الثقافية إلى أذواق نمطية وفق الأساليب والأنماط الموسيقية الجديدة التي انتشرت بفضل وسائلها وآلياتها، بخلاف ما يسمى بالموسيقى العالمة أو الجديّة. وبيّن من هذا كله أنّ أدورنو يميّز بين نمطين من الموسيقى: النمط الأول يتمثل في تلك الموسيقى (الجاز على وجه الخصوص) التي أخذت طابعا تقنيا أو تكنولوجيا، والمرتبطة بتوجهات الصناعة الثقافية والمطالب الاستهلاكية والقيم التبادلية التي أحكمت قبضتها على المجال الفني والمؤسسات الثقافية. أما النمط الثاني فيتمثل —بطبيعة الحال- فيما يسمى بالموسيقى المستقلة والرافضة للانخراط لاندماج في الأنظمة القائمة ومؤسساتها، محتفظة بذلك على قوتها السالبة بالشكل الذي يؤهلها للقيام بوظيفتها النقدية بغية تغيير الوضع القائم.

[1] Theodor Adorno, *Beaux passages .Ecouter la musique.* Textes réunis, traduits de l'allemand par Jean Lauxerois, Paris, éditions Payot, 2013, pp 136.

فلسفة الموسيقى وثنائية المجسّد والمجرّد

قراءة في جدل الماهيات

سمير بشة

مدير المعهد العالي للموسيقى، جامعة تونس، أستاذ محاضر في الموسيقى والعلوم الموسيقية

مقدمة

تمثل الفلسفة أحد أهم الاختصاصات القادرة على الدفع بالتفكير في ماهيات الموسيقى انطلاقا من دراسة الفجوة الإبستيمولوجيّة القائمة بين المجسّد والمجرّد الموسيقيّين. فما هو المجسّد الموسيقي؟ وما هو المجرّد الموسيقي؟ أيهما يُتّخذ مقياسا لتعريف الآخر؟ هل هناك بين المجسّد والمجرّد الموسيقي حدود واضحة تفصل بين مجالين "متناقضين" أو "متقاطعين" في اللفظ والمعنى والقيمة؟ هل نُعرّف المجسّد قبل تحديد المجرّد أم يكون تعريف المجرّد منطلقا لتحديد مجال المجسّد؟

الواضح أنه من السهل أن نطرح إشكاليات، ولكن من الصعب أن نأتي على نتائج، ربّما هي طبيعة البحث في شتّى العلوم، منها ما سُميت بالصحيحة ومنها ما أطلق عليها بالعلوم الإنسانية التي تجد فيها الموسيقى رحابا واسعا في مجمل أبحاثها. وبما أن الموسيقى هي أكثر الفنون غموضا وتجريدا لدى الإنسان، فهي تصدمه وتجعله يبحث عما هو مجهول فيها، فيحاول استكشاف غموضها، باستعمال مناهج وآليات التحليل الفكري للموسيقي. ذلك كان هاجسنا وموضوع تفكيرنا في الندوة العلمية التي نظمها مخبر الفينومنولوجيا وتطبيقاتها بالتعاون مع جامعة تلمسان، الجزائر.

يطرح المجال صعوبة فكرية تنحصر في ثلاث مقاربات هامة : أولهما ماهية الموسيقى التي تضع في اعتبارها المقاربات الشكلية من حيث صلتها بالأنظمة الموسيقية وآلياتها التقنية

والعملية كالأصوات والسلالم والمقامات والأجناس والمسافات والتوافقات والأشكال الموسيقية...، أي كل ما يتعلق بالمجسّد الموسيقي، ثانيا ماهية الموسيقى من حيث المقاربة الفكرية التي تتجاوز الشكل الفني لتقرأ الجوانب الموسيقية من حيث الأحاسيس والمشاعر والعقل التأملي لتصل إلى البعد التأويلي والمجال اللامتناهي للمعنى، أي كل ما يتعلق بالمجرّد الموسيقي، ثالثا ماهية الموسيقى من حيث المقاربة التي تجمع بين الشكل والأحاسيس من جهة ثالثة، أي البحث في إمكانية الجمع بين المجسّد والمجرّد الموسيقي.

1. في صعوبة المنهج والتحليل

فإنْ أتينا اليوم لنُعرّف أو نتعرّف على آليات ومقاربات مناهج التحليل الموسيقي، وصنّفناها إلى بنيوي وتطوّري وهيكلي وأكوستيكي وباراديقماتيكي ورياضي ومقارن وإنشائي وفلسفي...، فإن ذلك من مناشئ ومقاربات التحليل الموسيقي، ولا يمكن التغافل عنه أو الاختلاف في شأنه وهو أمر طبيعي تفرضه ظرفية الاختصاص الموسيقولوجي كفكر يحاول منذ بضع سنوات أن يخلق لنفسه كيانا علميا مستقلا بذاته. غير أننا إذا رجعنا إلى كل ما كتب في هذا السياق، للاحظنا أن لكل موسيقى منهجا في التحليل والتفكير وتأملا خاصا بها وُينظر إلى الموضوع من وجهات نظر مختلفة بحكم اختلاف المرجعيات التي يستند إليها كل باحث. أما، إذا عملنا بتلك المناهج وحاولنا تطبيقها أو توظيفها على موسيقانا أو على أي موسيقى أخرى لوجدنا أنها لا تنطبق ولا تتلاءم مع المكون الموسيقي والثقافي المتّصل بتلك الموسيقات، وبالتالي، نكون قد أخطأنا في تقدير أنفسنا وفي تقدير موسيقانا. فهذه الأخيرة بريئة منّا، وإن تكلمت عن نفسها في يوم من الأيام لتحدثت إلا عن نفسها- أي تحدثت موسيقى- وليس عن شيء آخر خلافه.

غير أنه يتوجب علينا أن نتثبت منذ البداية، عن ماذا نريد أن نتحدث؟ سؤال يحيلنا إلى مقاربة الأربعة الأبعاد وهي؛ إما أن نتحدث **عن** الموسيقى أو **في** الموسيقى أو **حول** الموسيقى، أو بكل بساطة **نتحدث موسيقى**. كيف؟ تلك هي الصعوبة الظرفية الأولى.

2. عقلنة الجمال الموسيقي

لقد ميّز بومقارتن ((1757-17O6) في المعرفة الجمالية بين مستويين؛ المعرفة العليا التي تقدّم مفاهيم وتصورات وحدود عقلية متميّزة واضحة يقينيّة من جهة أولى، والمعرفة الدنيا التي تقدّم أحاسيس ومشاعر ومعطيات متداخلة غير يقينيّة من جهة ثانية، كما استبدل بومقارتن ميتافيزيقا الجمالية بالجمالية الميتافيزيقية بناء على التنظير الأرسطي الذي يرى " أن منشأ ميتافيزيقيا الجمالية هو في الميتافيزيقا عموما، ذلك الشعور بالدهشة الذي يبلغ كماله في الحكمة. أما الجماليات الميتافيزيقية فهي، على النقيض، عرضة لحمى من التحديات المتعسفة والجامدة، وتغدو بالتالي سببا ونتيجة لكثير من العمى الروحي وقلة البصيرة"[1]. لذلك، فإن التمييز بين ميتافيزيقا الجماليات والجماليات الميتافيزيقية هو أمر في بالغ الأهمية ويجب أن لا يغيب عن منحى وفكر مباحث الجماليات الموسيقية.

سنقترح إذن في مبحثنا هذا، المعالجة الفلسفية التي تتلمّس الموضوع بتناقضاته وتقاطعاته حيث سنطرح إشكالية التحليل الموسيقي الجمالي في قراءة لعلاقة الجمال المجسّد بالجمال المجرّد، الجمال المطلق بالجمال المعقلن، بناء على جدل يحمل مرجعيات التنظير الفكري الفلسفي القديم والحديث. سوف لن نتقيد بتلك الأفكار من حيث أبعادها الإيديولوجية الذاتية، بل سنحاول قراءتها اعتمادا على المنطق والمقارنة والتأويل، مع اعتبار التحوّلات الفكرية

[1] نوكس، ألبارتو، النظرية الجمالية (كانط- هيغل- شوبنهاور)، عرّبه وقدم له محمد شفيق شيا، بيروت، منشورات بحسون الثقافية، 1985، ص 32 -33.

التي ظهرت في سياقاتها السياسية والاجتماعية، ومقارنتها بما سبقتها وتلتها، دون أفضلية أو انتمائية إقصائية.

يبدو من المفيد في بداية دراستنا للجمالية الموسيقية والهرمينوطيقا استعراض شتى المحاولات التي بذلها الفكر البشري ليَعْقل الجمال ويجعل منه حكما يستند إلى آليات وتقنيات تمثّل معيار التحليل الجمالي. وإن كان ذلك مبحثا ضروريا لا يمكن التغافل عنه، إلا أننا لا نؤمن بنهاية تلك النتائج الظرفية التي حققها ذلك الفكر على مدى العصور التاريخية، وإن فعلنا ذلك لحكمنا على هذا المجال الفكري بالفناء. وعليه، سنحاول الإعادة إلى الأذهان كون الجمالية الموسيقية من حيث القراءة التأملية غير قابلة بأن تنحبس في مفاهيم ثابتة ونهائية، فهي تخضع لسياقات لغوية ودوال أفكار تستدرج المكون الفكري من المعقولية إلى اللامعقولية، من المحسوس إلى اللامحسوس، من الفيزيقي إلى الميتافيزيقي، من المجسّد إلى المجرّد، كما أن العكس ممكن.

إن من شأن علم الجمال أن يضعنا وجها لوجه أمام العمل الموسيقي، لذلك، تكون نقطة البدء في كل دراسة جمالية موسيقية هو الإدراك الذي فيه نعي بالمحسوس، فيتحوّل هذا العمل من صفته الفنية إلى موضوع جمالي. وكضرورة علمية، يتعين علينا جعل العمل الموسيقي موضوعا حسيّا يتّصف بالتماسك والانسجام ويحمل دلالة باطنية خاصة به تعبّر عن حقيقة حسيّة قابلة للتفكير والتأويل.

من هنا يتحدّد الطرح الهرمينوطيقي[1] الذي تنبني مهمته على الجدل والتأويل، أي البحث عن معنى وماهية الموسيقى بالاستناد على الحقل اللغوي الذاتي من أجل تحويل الظاهرة

[1] تستعمل للدلالة على نمط التفكير أو النظر العقلي المتعلق بالمناهج التأويلية، والذي يهدف إلى تأسيسها وتبريرها، وبالتالي تحديد المبادئ العامة لمناهج البحث في مجال تفكيك الرموز. لمزيد الاطلاع حول مفاهيم ومباحث الفكر الهرمينوطيقي، أنظر: قارة، نبيهة، الفلسفة والتأويل، بيروت، دار الطليعة، 1998. 95 ص.

الموسيقية إلى نصوص تتناول إشكالية العلاقة بين الفهم والتفسير باعتبار أن " غاية التفسير والفهم والإفهام ...، وسبيله تعيين مدلول الشيء بما هو أظهر منه حتى يصبح المجهول معلوما والخفي واضحا"[1]. إلا أنه وفي محدودية الفهم والتفسير الفلسفي لماهية الموسيقى كمعطى فنّي جمالي، يصل الفكر أحيانا إلى الحلقة التأويلية التي تبرز الحدود النظرية لكل تأويل، لذلك يبقى فهمنا للموسيقى نسبيا وظرفيا وغير مكتمل.

إن الجماليين لا ينظرون في قراءتهم للموسيقى من الناحية العملية والعلمية التقنية، بل ينظرون إليها من حيث اتصالها بالأحاسيس التي تعطي مجالا للتفكير والتأمل. فالجمالية في زمننا الحاضر قد أصبحت فلسفة وعلما وفنّا وقد تولّدت عنها عدة محاور ومواضيع كالعلاقة بين الإبداع والطبيعة وجمالية تطوّر الأشكال والجمالية النفسية والجمالية الاجتماعية...، وإن اهتمّ الجماليون بالتحليل والتفكير في كل ما هو جميل وقبيح انطلاقا من مقاربات انطباعية حول الموسيقى، فإن بعض الفلاسفة ترى أن الأهم، هو ليس القول أن هذا جميل وهذا قبيح، بل الأهم أن نكون في تناغم وتناسق فكري مع الكل، أي الجميل والقبيح معا، دون فصل[2].

كما أن النجاح في دفع الغموض حول ماهية الموسيقى من خلال تحليل لا يعني نهايته، بل بالعكس كلما تعمقنا في المسألة إلا وأصبح الغموض أكثر غموضا. يقول جان كلود بيقي أنه توجد ثلاثة مقاربات لمعالجة فلسفة الموسيقى؛ الظاهرياتية والفيتاغورية وفلسفة اللغة. وإن اقترحت الظاهرياتية منهجا في دراستها لماهية الأشياء، فإن الفيتاغورية بحثت عن أشياء ولكن لم تجد في جميع الحالات نتائج إيجابية لأنها انطلقت من الرياضيات لتصل إلى الموسيقى، في حين تقدّم الفلسفة اللغوية بشكل نقدي تساؤلات حول الظروف والإمكانيات لمباحث

---

[1] المرجع نفسه، ص 60.

[2] C.f : KRISHNAMURTI (Jiddu), *Le sens du bonheur*, Paris, Stock, 2006, p. 207.

مستقبلية[1]. تتمثل المسألة في أن الوعي المباشر عاجز عن التوصّل إلى فهم ما ينتجه، لذلك ينبغي عليه اللجوء إلى خطاب آخر لتوضيح إنتاجاته، وهي إنتاجات تكتسي معنى كامنا غير مباشر ينبغي استحضاره ورفعه من مستوى الباطن إلى مستوى الظاهر[2].

عندما نتحدث عن التحليل الجمالي في الموسيقى، يقودنا المجال إلى موضوع فلسفة الموسيقى بما هو تحليل يعتمد على دوال أفكار فلسفية حول المجال؛ كأن يضع المحلل في اعتباره المقاربة الفكرية التي ترتكز على التأويل أو التخمينات الفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية التي وجدت في إطارها المؤلفة الموسيقية. وتنطلق هذه المقاربة على أساس أن الموسيقى هي بناء فكري تنبجس منه فلسفة الذات المفكرة المبدعة والمنتجة التي قد تكون إيجابية أو سلبية.

إن عملية عقلنة الجمال الموسيقي مستمرّة لا حدّ لها ولا نهاية، وإن وظيفة العقل في هذا الإطار هو تنظيم الفكر والخطاب وبناء معرفة جمالية متماسكة للفعل الفردي والجماعي قصد التقليل من غرابة المجرّد. يتقدّم المجرّد الموسيقي إذن موضوعا غريبا يريد العقل هضمه وإدماجه داخل مجاله، وهي المشكلة التي يجب حلها والمجهول المجرّد الذي يجب تجاوزه. وفي نهاية الأمر يكون وجود المجرّد الموسيقي المحرك الحقيقيّ للعقل الذي يجعله يتقدّم ويوسّع من مجال المجسّد المادي المعقولي.

3. جدلية العلاقة بين المجسّد والمجرّد الموسيقي

ما الذي يجعلنا نعتقد في حقيقة الأمر أن المجسّد الموسيقي أفضل من المجرّد الموسيقي؟ أو أن قراءة الموسيقى بتجريد عقلي خطر على العلم وعلى الفكر وعلى الفعل؟ ألم يظهر الفكر

---

[1] PIGUET (Jean-Claude), *Philosophie et musique, trois approches philosophiques de la musique : la phénoménologie, le pythagorisme et la philosophie du langage*, adresse web : http:/www.u-bourgogne.fr/centre-Bachelard/piguet.pdf. Date de consultation le 19/07/2008, p. 145.

[2] قارة، نبيهة، المرجع السابق، ص 25.

الفلسفي منذ سقراط بأنه بحث متواصل عن المعقولية في الخطاب وفي الفعل؟ إن المجسّد الموسيقي باعتباره مثالا نريد الوصول إليه وتحقيقه في فكرنا وفي ممارستنا بمطاردة المجرّد بصورة مستمرّة يطرح فينا سؤالين هامين يتمثّلان في: هل أننا منتبهون إلى شرط تحقيق المجسّد الموسيقي وإلى مطاردة المجرّد من تفكيرنا وأفعالنا؟ هل نحن في حالة يقظة فكرية دائمة حتى نبحث في أنفسنا وفي حياتنا عن التمييز بين ما هو مجسّد وما هو مجرّد؟

أليس في كل استدلال نحققه وفي كل فعل نقوم به إمكانية التمييز بين المجسّد والمجرّد؟ نصطدم مرة أخرى بمشكلة مقياس التمييز بينهما. فنظلّ نبحث عن القاعدة أو المعيار الذي سيساعدنا على التمييز بينهما وإذا اعتبرنا أن المجسّد ناتج عن تطبيق لقاعدة منطقية أو لاحترام قانون عملي متّفق على قيمته الكليّة، فإن وراء كل قاعدة ووراء كل قانون شيء مجرّد منتصب يدغدغ الإنسان في فكره. فهل نعطي للمجرّد الموسيقي المعنى السلبي بصورة نهائية؟ وهل يحتفظ المجسّد الموسيقي بقيمة إيجابية في كل الحالات وفي كل الأشكال التي اتخذتها في عصر ما بعد الحداثة؟

قد يعتبر البعض أن المجسّد الموسيقي مرجع لتحديد المجرّد، فيبدأ بتعيين المجسّد وتقديمه بوضوح وتعليل معقوليته حتى يقتنع به ويقبله ولو كان ذلك القبول مؤقتا. ثم وبالنظر إلى ذلك يسمِّي المجرّد الموسيقي ويشير إليه باعتباره المقابل الذي يتمرّد على إدراك العقل أو يحبط محاولة العقل في الفهم والتفسير. فيصبح المجرّد الموسيقي في هذا السياق مثلا راسبا من رواسب النشاط العقلي في مجال العلم والفلسفة. فمن الواضح هنا أنه لا يمكن معرفة وتعيين المجرّد الموسيقي ولا موضعته قبل تحديد موقع المجسّد وكأنه لا وجود للمجرّد قبل تحديد العقل لما هو مجسّد. وقد يعتبر البعض الآخر أن المجرّد الموسيقي متزامن مع المجسّد وأنهما يشكّلان ثنائية ولا يمكن أن نتحدّث عن أحدهما دون التفكير في الثاني أو ذكره. وهو في نظرنا يمثل إشكالا منهجيا يحيلنا

إلى قضية الانعكاس والتقابل اللفظي في الفكر البشري الذي يمنع الإنسان أحيانا من أن يجمع بين الشيء وضده في نفس الوقت.

4. في الأسلوبية الموسيقيّة

إن الموسيقى كممارسة فنية لا يمكن لها أن تنفصل عن صميم جمالية وأسلوبية العمل الفني، حيث يتناول الموسيقي المبدع الآليات والخصوصيات والمكوّنات الفنية للعمل الفني فينظّمه حسب سياق ونسق معيّنين، ويفرض على المادة الموسيقية صبغة ذاتية تؤكّد ما له من حريّة إزاء شتّى المعطيات التي بين يديه، فيكوّن من خلالها أسلوبا معيّنا يمتاز به ويعطي للعمل الموسيقي صفته الإبداعية. ومعنى هذا، أن الأسلوبية الموسيقية هي قراءة جمالية تنير سبيل المتلقي، فتدلّه عن توقيعٍ وبصمة تميز الطابع الخاص لصاحب العمل بشرط أن يكون لهذا الأخير من الإخلاص والوفاء لشخصه ما يجعله أمينا لما يعبّر عنه من معايير جمالية خاصة به وتعبّر عنه. لذلك تكشف الأسلوبية الصورة الخاصة التي تنطق باسم صاحبه وباسم معايير عصره الجمالية. وعليه، فإن مميّزات المجتمع السائدة وعلى وجه الخصوص، المميزات الفكرية والثقافية، تكون عادة هي نفس السّمات التي تنطبع على العمل الموسيقي المنتمي إلى هذا العصر أو ذاك، وإذا اعتبرنا أن ذلك ممكنا قد يكون شمبارك وبارك يعبران عن النشاز الحياتي في زمنهما والزمن الذي جاء من بعدهما، كما عبّر عبد الوهاب وأم كلثوم وعبد الحليم الحافظ وغيرهم في مصر عن الأزمة النفسية التي يعاني منها العالم العربي، هذه الأزمة التي تمّت مطاردتها موسيقيا وفنيا من خلال الرومنسية اللحنية والشعرية التي اقترحها كل من هؤلاء.

كما يستدعي المجال أيضا النظر في العمل الموسيقي من مختلف جوانبه التقنية والفنية. وإن كان التحليل التقني يحتّم علينا اتّباع الطريقة التجزيئية التي تضطلع بالأشكال التي تأسس من خلالها العمل الموسيقي من مقامات وأجناس وإيقاعات ومسافات وسلالم وتحويلات

نغميّة...، فإن التحليل الأسلوبي الذي يبحث في القيمة الجمالية للعمل الفني ويطالبنا بالتسلّح بالكثير من الآليات والمناهج الفلسفية التي وضعها علم الجمال كالظاهراتية وتفرعاتها الفكرية والمنهجية والهيرمينوطيقا وتأملاتها التأويلية والإبستيمولوجيا كمنهج وأسلوب فكري، فإنه ينبني على النقد العلمي للعمل الموسيقي كمعيار يجمع بين الحقيقي والمتخيل بين الذاتي والموضوعي بين المعقول واللامعقول بين الشعوري واللاشعوري، المادي واللامادي، أي في نهاية الأمر بين المجسّد والمجرّد.

5. في جدل الماهيات حول الموسيقى

إن الموسيقى لا تعبر عن شيء نشاهده، وإن كانت الموسيقى تتكلم ليس من أجل أن تقول شيئا، بل لكي تعبّر عن نفسها من خلالها. فبالنسبة لديكارت، الموسيقى هي قضية أكوستيكية وفي نظر لايبنيز هي عملية رياضية ترجع بنا إلى الفكر الإغريقي[1] من خلال ما رسمه فيتاغور في قراءته لجمالية الموسيقى كنظام يحمل منهجية ومنطقا واضحا لا جدال فيه. هذا ويرى هيقل (1770- 1831) كونها مرحلة أو جزء من المعرفة المطلقة فيتجاوزها مفهوميّا ومضمونيّا من خلال الفلسفة. يقول بيقي في هذا الصدد أن فلاسفة القرن الثاني عشر والثالث عشر قد أدمجوا الموسيقى في صلب الحياة الفكرية في مختلف أشكالها، غير أن نيتشة يرى أنه يجب الانطلاق من الموسيقى لأن هذه الأخيرة تتكلم عن نفسها[2] ولا تتكلم عن شيء آخر يخيّل لنا.

---

[1] إن علم الجمال قديم ومحدث في نفس الوقت؛ قديم كأفكار جمالية، لكنه محدث كعلم. يعود إلى الإنجازات الجمالية النظرية الأولى لدى قدماء المصريين والبابليين والصينيين ثم لدى الإغريق حيث توفر لديهم نتاج فني وفكري فلسفي سمح بقيام حس نقدي عملي نظري قادا معا إلى أفكار جمالية لم تستطع تلك المرحلة بأن تحولها إلى علم مستقل كما فعل بومقارتن ومن عاصره.

[2] PIGUET, Jean-Claude, *Philosophie et Musique*, chêne-Bourgue, Georg, 1996, p. 163. Voir aussi philosophie et musique, chêne-Bourgue, Georg, 1996, pp. 207-208.

وإن اختلفت الآراء حول هذه القضايا المصيرية حول عقلنة الجمال وعدمه، فإن الأمر يبدو ضروريا من حيث التفكير الفلسفي الظاهراتي والهيرمينوطيقي. غير أن تشابك الآراء وتقاطعها يخلق جدلا ثنائيا في علاقة الشعوري والباطني والوجداني بالمعرفي. لذلك تجد الموسيقى نفسها أحيانا غريبة عن الأبعاد المفهومية كما أنها ليست من قبيل الطرح الظاهراتي في نظر البعض، وقد تكون أيضا خارج السياق المعرفي، فتكون حدثا من قبيل الإحساس والشعور الذي يتحول إلى معرفة. إلا أنه، وإذا انطلق الفلاسفة من الموسيقى على أساس أنها معرفة، أي معرفة المنطق والرياضيات والميتافيزيقيا ومعرفة الظاهرة، سوف لن يتمكنوا من سماع الموسيقى والوعي بها.

إن الوعي والإدراك بالموسيقى لا يفيد الوعي بالكون فحسب، بل يعطينا فهما للقيمة التي تتضارب مع الفعل الطبيعي المتمثل في آليات العلوم الطبيعية والفعل الثقافي وشتى محاور العلوم الإنسانية. كما أن الزمن الموسيقي لا يعني الزمن العلمي الرياضي حتى وإن حوّله فيتاغور إلى مسائل حسابية دقيقة، فينطلق من التفسير إلى الفهم، إذ يرى أن العدد هو جوهر الأشياء وأن معرفة الأعداد في تركيبها وتناسقها تقود إلى معرفة العالم في ماهياته وقوانينه. فالنسبة القائمة بين الأعداد (أي بين أجزاء الموجودات) هي التي تحدد طابعها الجمالي، وهو ما سيكون له أهمية في فهم فيتاغور العميق لنظرية الموسيقى وعلاقة النغم بطول الوتر وتردده[1]. إلا أن هذا لا يتلاءم مع المقاربة الفنية السائدة التي تنطلق من الأشكال والأصوات التي تتحول إلى أحاسيس. فالتحليل الرياضي العددي يبقى في إطار البحث عن دلالة حسابية للممارسة الموسيقية، ولكن هذه الحسابيات لا تعطي فهما للموسيقى من وجهة نظر فنية. وباعتبار أن الألفاظ ليست الأشياء والخريطة ليست الأرض والماء ليس H2o ، فإن الموسيقى ليست المسافات أو العلاقة

[1] نوكس، ألبرتو، المرجع السابق، ص. 17.

الحسابية بين الزمن والصوت، وينطبق هذا الموقف على أي موسيقى حتى وإن كانت تخضع لتطور عقلاني واضح مثل موسيقى باخ على سبيل المثال.

فعندما نستمع على سبيل المثال إلى موسيقى هايدن فإننا لا نسمع الهارموني بقواعده ومكوناته الداخلية بل نستمع موسيقى. وهذا يتناقض مع فكر جان فيليب رامو الذي نجد في قناعاته أن للهرمنة أهمية قصوى حيث هي تشكل تقديرات أقوى من اللحن، فالهرمنة تعتمد القوانين المطلقة وربما كانت القوانين الموسيقية مؤسسة لقوى الكون. فاللذة الموسيقية التي تصاحب الإحساس في تقدير رامو وليدة الهرمنة، لها طبيعة فيزيائية في تعريفه فعلى الفن أن يتوافق مع القوانين الفيزيائية في الطبيعة في حين أن محاكاة الطبيعة إلا تصويت لبعض الحركات والإحساسات التي تنبعث من العالم الصمتي لذلك يأخذ رامو موقفا مناهضا لموسيقى المحاكاة لأن الأساس يكمن في العلوم ولا في الإحساس. كما يقول أيضا أنه لابد للعلم أن يصلح الغريزة ولا بدّ للعقل أن يصلح الأذن. وهذه القولة تجعل من رامو فيلسوفا عقلانيا يتناقض في طرحه مع جون جاك روسو الذي يقرّ بأنّ اللحن أساس الإحساس وأن أصل الموسيقى يكمن في الإحساس البشري واللغة الموسيقية هي انطباعية وغريزية ولا يمكن لها بأية حال أن تكون عقلانية فالقلب البشري والإحساس الروحي يحددان التعبير الموسيقي ولا يمكن للفكر أن يحدد هذا الإحساس الوجداني الذاتي"[1].

عند حديثنا عن ماهية الموسيقى نرجع دائما إلى القواميس المختصة والموسوعات العلمية، فنجد أن "الموسيقى هو فن تركيب أو تنظيم الأصوات على أساس قواعد بحيث تترك حسا جميلا عند سماعها"[2]. فماذا نعني بفكرة " أساس قواعد"؟ وماذا نعني " بحس جميل" ؟.

---

[1] أنظر في هذا الصدد ملخص دروس محمد زين العابدين في فلسفة الموسيقى، المعهد العالي للموسيقى بتونس.

[2] Dictionnaire encyclopédique universel, Italie, Hachette, 1997, pp. 861-862.

انطلاقا من هذا التعريف الذي حسم منذ البداية في ضرورة الالتزام بالقاعدة عند التلحين وأقر بالجمالية الموسيقية في سياق فكري تعبيري أحادي ومطلق، كيف يمكن أن تكون لنا قراءة لماهية الموسيقى من حيث أنها تعبير إنساني يتجاوز القاعدة العلمية؟ ألا تكون القاعدة في هذا السياق اعتداءً عن المفهوم الموسيقي التي تؤسسها الثقافة والتقاليد والعادة والشرع والتاريخ وما يصنعه المجتمع في أنظمته وأبنيته البسيطة والمتشعبة؟ ماذا نعني عندما نقول: "موسيقى جميلة"؟ هل يعني ذلك شيئا ما؟ أين ينتهي الجمال ليترك المجال للقبيح؟ ألا تخضع الأمور هنا للنسبية الظرفية والتاريخية والثقافية والاجتماعية؟ ألا يمكن اعتبار أن مناشئ الحسن والقبيح كثيرة؟ " منها ما هو طبيعي ومنها ما هو بالعادة، ومنها بالعقل ومنها بالشهوة "[1]. علينا إذن أن نحكِّم الفكر والمنطق في سياق حديثنا هذا، ونعتبر أن كل ما قيل حول ماهية الموسيقى وجماليتها في القواميس والموسوعات، ما هو إلا منطلق وأرضية للتفكير حول نفس المسألة، مسألة متجددة تطرح بتجدد المقاربات التي ترجع بالنظر إلى كل ما يشهده العالم من تغيرات ثقافية واجتماعية وفنية موسيقية.

من جهة أخرى، ومن منطلق الفكر الأنتروبولوجي، الموسيقى هي تعابير يتلقّفها الإنسان من الحياة عن طريق المشافهة، يتفاعل معها، تحدث فيه جملة من التوترات والعقد؛ عقدة الهوية والغيرية، عقدة الأنا والآخر، عقدة الخير والشر، عقدة المحبة والكراهية، عقدة النجاح والفشل...، هي جملة من الازدواجيات التي تتحوّل أحيانا إلى تعدّديات، كلها تتجمّع، تتناقض، تتقابل، تتساوى وتتضافر لتؤسس وتصنع أحاسيس جديدة نابعة من تلك التفاعلات بطرق تعبيرية تخضع لمرجعيات وتباينات، تفضي في نهاية الأمر إلى لغة موسيقية وتعابير إنسانية

«*La musique est l'Art de combiner des sons suivants certaines règles ... de telle sorte que ça soit agréable à l'oreille* ».

[1] التوحيدي، أبوحيان، الإمتاع والمؤانسة، الليلة التاسعة،ج1، بيروت، منشورات المكتبة المصرية، د.ت، ص 150.

جديدة ينقلها إلى الإنسان من خلال الممارسة الحياتية وعن طريق التواصل البشري. فهي لا تعبّر عن الأحاسيس البشرية بل تعبّر عن نفسها من خلال تلك الأحاسيس. وهذا يتلاءم مع ما ذهب إليه شوبنهاور في نظرته للفن حين يقول أنه إرادة لتجاوز تأزّم النفس وانشغالها بالحياة والحتمية والقضاء والقدر. فهي إرادة تعكس نزوع الإنسان إلى الإلمام بحلول موضوعية للحالات النفسية.

من جهة أخرى، يعتبر أفلاطون (427 ق م – 347 ق م) أن الموسيقى جزء هام من التربية. فهي تمكّن الطفل معنى النظام والقياس اللذان لا يمتلكهما. تجعله يغني ويرقص على ألحان وإيقاعات وفي مقامات معروفة ترجع بنا إلى الزمن البعيد. إن أفلاطون ليس من اللذين يحبذون الغناء الجديد، لذلك يحبذ تعليم الأطفال النظم الحياتية المعروفة بما فيها الموسيقى بما أن الأطفال وفي سن مبكر ليسوا بقادرين على الفهم والتعقل وليس في مقدرتهم اكتساب ذلك التوجه الفكري بصفة مباشرة. فهم مهيؤون في تلك الفترة لمعرفة الفلسفة والرياضيات والجدل، هذه المعارف التي تعتبر الغناء الغذاء الصحيح للفكر[1]. تعتبر أفكار أفلاطون ومن قبله سقراط، امتدادا للتيار العقلاني المثالي الفيتاغوري، إلا أنها أكثر تنظيما وأوسع نفوذا، إذ تقوم مثالية أفلاطون في تمييزه الواضح بين عالمين إثنين؛ عالم الكون والفساد وعالم المثل. كما أنه لا يحبذ الفنون التي تسعى إلى الجمال الحسي واللذات الحسية الزائلة وتبتعد عن كل ما هو حقيقي. فهدف الفن بالنسبة إليه هو تحقيق واجب أخلاقي وأداة لنقل الحقيقة، في حين يرى أرسطو(384 ق م- 322 ق م) عكس تلك المفاهيم حيث ينفي عالم المثل جاعلا المادة جزء جوهريا مكونا للموجودات.

[1] PLATON, *République*, III, 400e- 402a, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 153.

إذن، تنزلت نظرية أفلاطون في إطار دراسة للوجود والموجود كنظرية تنطلق من الطبيعية في الأخلاق والسياسة والدين والفنون. وانطلق من مبدأ المحاكاة على أنها منظومة وجدت في الحضارة الإفريقية القديمة إذ أن الإبداع الفني يعد محاكاة[1] أو تجاوزا لفرضيات وجدت أساسا في الطبيعة. إنه مفهوم الميميزيس Mimesis أي المحاكاة، ولعل في ذلك ما مهّد لتأسيس فكر أخلاقي ومثالي ربط أفلاطون كنهه بمنظومة تأخذ بعين الاعتبار السلوك البشري الواجب أن يكون[2].

يقول كانط أن الجميل هو الذي يعجب كل العالم دون إعطاء أي مفهوم له، فالموسيقى بالنسبة إليه تحقق متعة ذاتية للإنسان. فإذا نظرنا إلى القيمة التي تعطيها الصورة والفنون الجميلة من خلال الثقافة التي تعطيها إلى الروح، ومكوناتها التي تفضي إلى معارف، فإن الموسيقى تكون في آخر مرتبة في الفنون. تفرض الموسيقى نفسها وتحدث خسارة وضررا للأشخاص الذين لا ينتمون للحقل الموسيقي على عكس الفن التشكيلي الذي يتجه إلى العين[3]. يبدو أن هذا الطرح الذي قدمه كانط يفتقد إلى المنطق والموضوعية، إذ يعتبر أن الفنون المجرّدة غير المرئية مثل الموسيقى في مبحثنا هذا هي أقل مرتبة وقيمة فنية من الفنون المرئية. في حين أن لكل موجود في هذا الكون له شيء مخفي يعبر عنه يمكن تلمسه من خلال العقل التأملي والبعد الفلسفي الذي ينظر في ميتافيزيقا الأشياء. فإن كان المجسّد يقف في النظر إليه من خلال شكله ودلالته المرئية، فإن السمعي المجرّد يطلق الفكر في البحث عن المجهول فيثري

---

[1] يرى البعض أن المحاكاة تمثل هدف الفن، وأن الفن يقوم بالتالي على تقليد أمين لما هو موجود أصلا، فإنما يضعون الذاكرة في أساس الإنتاج الفني، وهذا معناه حرمان الفن من حريته، من مقدريته على التعبير عن الجمال. أنظر: هيغل، المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، 1988، ص 40.

[2] أنظر ملخص دروس محمد زين العابدين في فلسفة الموسيقى، المعهد العالي للموسيقى بتونس.

[3] C.f. KANT, Emmanuel, *Encyclopédie de la philosophie*, Paris, La Pochothèque, 2002, p. 873.

المعرفة بكثافة طروحاته وتناقضاته وحيثياته، فيجعل المجهول موجودا والمجرّد مرئيا منظورا إليه لا من خلال البصر بل من خلال البصيرة.

هذا، وقد أحدث هيقل ثلاثة أطروحات أساسية تخص الفن والموسيقى.

الأطروحة الأولى: تنحصر في فترة العقل المطلق حيث كان الفن ومن الوهلة الأولى، الصورة التي يأخذها العقل في الزمن القديم. حينها تم تجاوز الفن كمعطى جمالي والمحافظة عليه من قبل الدين، هذا الدين الذي تم تجاوزه أيضا والمحافظة عليه من قبل الفلسفة. لذلك، فإن كل ما قيل حول الفن تنظر إليه الفلسفة من وجهة نظر مختلفة وبشكل أرقى.

الأطروحة الثانية: يتكون الفن من مواد ومن أفكار ويأخذ ترتيبا معينا على أفضلية الواحدة من هذه المكونات التي يحتويها الفن (الفكر والمادة). هذا ويرى هيقل أن الهندسة المعمارية أقل جدارة من الفنون الأخرى بما أنها تحمل كثيرا من المادة مع قليل من الفكر من وجهة نظره. إلا أن الشعر حسب ظنه يأتي في المرتبة الأولى بما أنه يشمل على كثير من الروح مقابل قليل من المادة المجسّدة في الكلمات. وبما أن الموسيقى من أكثر الفنون تجريدا لعدم توفر المادي فيها، فإنها تأخذ مرتبة غير لائقة حيث نجدها بين الشعر والفن.

الأطروحة الثالثة: مقارنة بالفن التشكيلي تظهر الموسيقى في الزمن. وهذا يطرح إشكالا كبيرا، إذ علينا أن نميّز بين الزمن الحياتي والزمن الموسيقي. فإن كان الزمن الحياتي يسير بأحكام كونية رياضية دقيقة تحددها دوران الأرض حول نفسها وحول الشمس وما يترتب عن ذلك من تعاقب الليل والنهار، فإن الزمن الموسيقي يظهر داخل الموسيقى ذاتها وليس العكس كما اعتبره هيقل[1].

[1] C.f. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *La phénoménologie de l'esprit*, traduction Jean Hippolyte, T2, Paris, Aubier, 1998, pp. 223-257.

ما يميّز فكر هيقل أنه طرح الموسيقى من زاويتين من زاوية المعقولية أولا ثم من زاوية الوجدان. فإذا اعتبرنا الموسيقى من زاوية المعقولية فهي في قاعدة هذا النظام التفاضلي، أما إذا ما اعتبرناها من زاوية الوجدان فهي في هرم هذا النظام وفي ذلك يتفق "هيقل" مع "كانط" في كون الموسيقى الجمال التعبيري والوجداني للفكر ويجعلها في علاقة مع ثلاثية عقلانية؛ أولا فلسفية في المطلق في حد ذاته، ثانيا الدين هو تماثل للمطلق وعرض له، ثالثا الفن هو تعبير للمطلق في حالته الباطنية الوجدانية الإنسانية.

يتناقض فكر هيقل مع شوبنهاور، هذا الأخير الذي يعتبر الموسيقى في أعلى الهرم على عكس هيقل الذي يتفاعل مع الموسيقى انطلاقا من سمتها العامة، إذ يقارنها بالفنون التشكيلية والشعر ثم من حيث كونها تقنية تتنزّل في فرضيات الوقت والهرمنة واللحن ثم في كونها مادة تؤول بطريقة مختلفة وتقيم علاقة بين الباث والمتقبل وهذه الجدلية بين الموسيقى وما يكونها تؤسس الحرية في تقدير "هيقل" المتطلع إلى الماورائية وكأن بذات الروح تقترن من وجهة نظره بما وراء الروح إذ يقول "كل ما في الموسيقى من واقعية أنها لاواقعية متجسدة"[1].

يقول نيتشة أن الموسيقى مثلما نفهمها اليوم، هي تهييج كلي، تفريغ كلي للانفعال، لكنها ليست مع ذلك سوى إثارة عالم تعبير انفعالي أشد كثافة، ليست سوى بقية من التمثيل الديونوزوسي. لكي تصير الموسيقى فنا مغايرا للفنون الأخرى اقتضى الأمر إخماد سلسلة من الأحاسيس بأكملها، وخاصة إحساس النشاط العضلي (نسبيا على الأقل، لأنه لا يزال كل إيقاع يخاطب عضلاتنا إلى حد ما)، بحيث أن الإنسان لم يعد يحاكي جسديا كل ما يشعر به على التو ولم يعد يومئ به. ومع ذلك، فهاته هي الحالة الديونيزوسية العادية أو على الأقل

[1] أنظر في هذا الصدد ملخص دروس محمد زين العابدين في فلسفة الموسيقى، المعهد العالي للموسيقى بتونس.

الحالة البدائية. الموسيقى "تخصص" تم اكتسابه ببطء من هاته الحالة التي تشكلت على حساب ملكات أخرى، تلك التي كانت أكثر اقترابا منها[1].

كانت أفكار نيتشة (1844-1900) الفلسفية متأثرة بشوبنهاور(1788-1860) من خلال فلسفة الوعي واللاوعي والإرادة والفن كتعبير للإرادة وقد انتقد كذلك هيقل واعتبره من الفلاسفة المثاليين المتأثرين بأفلاطون. فالحياة الحسيّة الذاتية في تقدير نيتشة لا يمكن لها أن تذهب سدى لغائيات مثالية تعنى بالأخلاق. فالأفكار الحسيّة لدى نيتشة أهم من الأفكار الأخلاقية، والميتافيزيقية لا تحلّ محل الإحساس، لأنها كذب يحسّ بظواهر الأمور ولا في خلفياتها الحقيقية من وجهة نظره. إن الموسيقى في تقدير نيتشة تمثل الإرادة لأن الطبيعة تجعل من الأثر الموسيقي لا إرادي ولكن الإنسان العاقل، الإنسان المفكر، يعطي لجمالية الموسيقى بعدا واقعيا بعدا حسيا إراديا، كما أنها لا تعبّر عن الإرادة في حد ذاتها كما يعتبر ذلك شوبنهاور بل هي تبدي ظواهر الإرادة أو مظهرية الإرادة إزاء تطلع الإنسان محور التمكّن بما حوله وتصبح الموسيقى في هذا التقديم وسيلة الإنسان الإرادي الإدراكي الإنسان الأعلى. في حين يعتبر شوبنهاور أن الفن عموما يمكّن الإنسان من الحياة من العيش من مصارعة التألّم وتجاوز الآلام العينية والقدرية. فنيتشة يعدّ الموسيقى كإرادة للحياة وكإرادة للسيطرة على تلك الحياة كما يقول أن " الفن هو العمل الأهم والنهاية القصوى"[2].

خاتمة

إن الموسيقى هي فلسفة تحمل خطابا قابلا للقراءة والجدل والتفكير. فهي ليست السلالم والمقامات والطبوع والأجناس والمسافات والإيقاعات والمركبات والتوافقات والإيقاعات،

---

[1] نيتشة، فريديريك، أفول الأصنام، ترجمة؛ حسان بورقية ومحمد الناجي، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 1996، ص 86-87.

[2] أنظر في هذا الصدد ملخص دروس محمد زين العابدين في فلسفة الموسيقى، المعهد العالي للموسيقى بتونس.

كما أنها ليست الأحاسيس فحسب، هي إذن تقاطع المعرفة والأحاسيس التي ينظر فيهما الفكر آلة العقل. فيمكن في سياق حديثنا هذا أن نتناقش في المجرّد ونجعله مجسدا ونتناقش في المجسّد فنحوله مجردا، كل ذلك باستعمال المنطق والفكر التأويلي والمسار الفكري الذي يبحث عن ماهيات الأشياء، وهو إشكال وجدل نطرحه اليوم في مبحثنا هذا: كيف؟، تلك هي الصعوبة الظرفية الثانية.

كما أن الموسيقى تتجاوز المفهوم، كما أنها ليست من قبيل الظاهرة ولكن من قبيل الحدث. كما أنها ليست من قبيل المعرفة بل من قبيل الأحاسيس التي يجعلهما علم الجمال معرفة. إن الفلاسفة الذين ينطلقون من الرياضيات أو المعرفة الظاهراتية لا يستطيعون أن يستمعوا إلى الموسيقى وأكبر دليل على ذلك ما ذهب إليه بيتاغور حين وضع الموسيقى في مرتبة القيمة العددية. صحيح أننا يمكن أن نعتبر الموسيقى عددا، ولكن من الصعب أن نعتبر العددَ موسيقى.

لقد أوجد تاريخ فلسفة الموسيقى مدرستين متناقضتين؛ ترى الأولى أن الموسيقى هي تعبير عن الأحاسيس والشعور ما يطلق عليه بالمجرّد الموسيقي بينما تعتبر المدرسة الشكلانية أن الموسيقى تجسيد لأشكال نقدمها ونقترحها. إلا أن الموسيقى بعيدة عن تلك المقاربتين المتناقضتين؛ إذ هي تعبّر؛ لا عن المجسّد ولا عن المجرّد بل هي المجسّد والمجرّد بعينهما، المعبّر عنهما. إن الأهم في حديثنا هذا، هو أن لا نقول؛ هذا مجرّد وذاك مجسّد بل الأهم هو أن نكون في تناغم فكري بين كل ما هو مجسّد ومجرّد. كيف؟ تلك هي الصعوبة الظرفية الثالثة.

المراجع

زين العابدين، محمد، دروس مرقونة في فلسفة الموسيقى، مكتبة المعهد العالي للموسيقى بتونس، 2007.

العتيري، رجاة، جدلية المعقول واللامعقول،01-1311، x-201-41-9973-ISBN، تونس، وزارة الثقافة، 2001. ملاحظة؛ كانت هذه الدراسة وليدة قراءات لمباحث فلسفية عدة، من أهمها ما اقترحته رجاة العتيري في تحليلها لمفهمية المعقول واللامعقول. وقد حاولنا من خلالها اختيار نفس المنهج الفكري بتناولنا الموضوع من حيث جدلية العلاقة بين المجسّد والمجرّد الموسيقي باختلاف وجهات النظر التي جاء بها الفكر الفلسفي منذ أرسطو، مرورا بمدرسة فرانكفورت ومقترحات منظريها، وصولا إلى الجدليات الفكرية المعاصرة التي قدمت الموضوع مجددا وعالجته على أساس مرجعيات ومقاربات فلسفية تحمل الكثير من الذاتية والحرية الفكرية. الكل يصب في ماهية الموسيقى من منظور الفلسفة والجماليات.

نوكس، ألبرتو، النظرية الجمالية (كانط- هيقل- شوبنهاور)، عربه وقدم له محمد شفيق شيا، بيروت، منشورات بحسون الثقافية، 1985.

نيتشة، فريديريك، أفول الأصنام، ترجمة؛ حسان بورقية ومحمد الناجي، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 1996.

Dictionnaire encyclopédique universel, Italie, Hachette, 1997.

HEGEL (Georg Wilhelm Friedrich), *La phénoménologie de l'esprit*, traduction Jean Hippolyte, T2, Paris, Aubier, 1998.

KANT, Emmanuel, *Encyclopédie de la philosophie*, Paris, La Pochothèque, 2002.

KRISHNAMURTI (Jiddu), *Le sens du bonheur*, Paris, Stock, 2006.

PIGUET (Jean-Claude), *Philosophie et Musique*, chêne-Bourgue, Georg, 1996.

PIGUET (Jean-Claude), *Philosophie et musique, trois approches philosophiques de la musique : la phénoménologie, le pythagorisme et la philosophie du langage*, adresse web : http:/www.u-bourgogne.fr/centre-Bachelard/piguet.pdf. Date de consultation le 19/07/2008.

PLATON, *République*, III, 400e- 402a, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

نيتشه... الميتافيزيقا وفيزيولوجيا الفن

د. عبد القادر بودومة

مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها – جامعة تلمسان

"صدقني لقد استمتعت بالأمس إلى الإنجاز الفني ل"بيتزية" Bizet عشرون مرة (...) مثل هذا الإنجاز بإمكانه أن يصيرنا كاملين. فذواتنا نفسها ستغدو إنجازا فنيا، إذ في كل مرة استمعت إلى "كارمن" Carmen أحسست أكثر بأنني صرت فيلسوفا صرت أعظم الفلاسفة"

Nietzsche (F) : Le cas Wagner

الفيزيولوجيا المبدعة : مدخل

يبدو ضروريا اليوم العمل على فهم ما كتبه "نيتشه "(ف) Nietzsche (F) (1844-1900) من خلال الوضعية التالية: أن نكون معه وضده في آن معا. لم يتوانى "نيتشه" عن طرح الأسئلة المقلقة، والمجرحة، والتي كثيرا ما وضعت قراءه أمام وهج السؤال الفلسفي وحرقته الأنطو-ميتافيزيقية. السؤال الذي سار بنا إلى حيث الأفق المفتوح، تمكن من خلاله "نيتشه" من تدشين نمط كتابة جديدة وأسلوب كتابة هو الآخر جديد كل الجدة. هذا ما يميز في اعتقاد أصالته الفلسفية والإبداعية عموما، أصالة عكسه جدارته وصرامته في الآن معا اد لم يتناول القضايا الفلسفية الكبرى بالكيفية نفسها، التي تناول بها الفلاسفة السابقون عليه قضايا مثل: الروح، الجسد، الحقيقة، الوجود والعالم.

بفضل الانقلاب في الكيفية التي من خلالها تعامل "نيتشه" مع قضايا الفلسفة تمكن من إحداث قلبا جذريا للأنساق الفلسفية. فنجده على سبيل المثال يحدث تعويضا على مستوى الاشتغال الفلسفي. فكثيرا ما تعامل الفلاسفة مع عملتهم المتمثلة في ابتكار المفاهيم، في حين نجد نيتشه يفضل تعويض المفهوم بشخصيات مفاهيمية، إذ نجد مثلا حضور مكثف ل شخص "سقراط"، "أيولون" و"ديونيزوس" إلى الدرجة التي تمنح لنا إمكان القول بأنه ليس ثمة مفاهيم بالمعنى الدقيق لدى "نيتشه". ذلك لأنه كان في غنى عن البحث عما يمثل التحديد والثبات، وإنما سير وشق الطريق أمام ظل المسافر والسير على خطاه كي نتمكن من بلوغ أي حقيقة إن أمكن، الحقيقة المتوارية خلف الحقيقة ذاتها ، تلك الحقيقة التي صارت مع "تتشه" مجرد حكاية fable fari

من هذا المنطلق ، سيغادر "نيتشه".المكان و سيغادر لأسلوب الصارم الخاص بالفكر العقلانوي ليترك المجال لكتابة أخرى تتميز بأنها شذرية aphoristique ، كتابة ترفض ملامسة البرهنة ، و القول بالتبرير و الصرامة المنطقيتين ، لا تلتفت أبدا إلى فبركة الوثوقيات ، و لا الحقائق النهائية . و يرجع الفضل في كل هذا إلى الأسلوب الجيد الذي أبدعه "نيتشه" ، بحيث صار يتبوأ الدرجة الرفيعة ، و المكانة الجليلة داخل الفلسفة.

طبعا سيتحقق هذا الظفر و نيتشه يقيم خارج الأسوار و القلاع الضيقة المتميزة بها الجامعات . إذ كلنا يعلم أن "نيتشه" غادر مبكرا الجامعة . و لم يكن أبدا فيلسوفا " أكاديميا " بحيث لم يول اهتمامه بوضع معجمية ، و لا اصطلاحية ، و لا صياغة لكتابات نهائية و مغلقة الأفق ، لقد أقام "نيتشه" خارج كل نسق . النسق الذي يجعل صاحبه دائم العوز ، و تخلو حياته من الثراء ، بالإضافة إلى بؤس يومياته "كانط" مثال ذلك "[Russ (J) : philosophie les auteurs les œuvres, Paris , Bordas 2002 P337

لم يكن "نتشه" في الواقع إلا كاتب محاولات essayiste الفيلسوف الذي حمل إلى الفلسفة ، و إلى ثقافة عصره رؤية أصيلة و عميقة للعالم و للحياة إذ نجد أعماله في عمومها قدمت بصورة مغايرة " شذرية " و أحيانا يكون التعبير لديه شعريا ، مجازيا ، لهذا كانت الكتابة الشذرية ، الكتابة المناسبة التي وجد فيها "نيتشه" إمكان نبذ الاستمرار و الوصل ، كتابة تقحم الزمان ، داخل نص العالم لكنه ليس الزمان الميتافيزيقي و إنما زمان العود الأيدي عينه ، باعتباره فكر الفكر . الفكر في مضاعفاته ، فالفكر صار لدى "نيتشه" متعذر التفكير في الأشياء و إنما انعطف ، و انثنى على ذاته ليفكر التفكير عينه . و قام بإحاطته بنوع من اللغز و السر ، هذا ما مكن أعماله من أن تصير مفتوحة على تأويل متعدد يتراوح بين التفكيك و الحفر و الجنيالوجيا ، و التقويض و مثل هذا التعامل مع نصوصه أحدث وفاقا مع الفكرة القائلة بتعدد الواقع و انفتاحه الدائم على الخلق و الإبداع .

يكمن الإنجاز الحقيقي ل"نيتشه" في السعي من أجل إنجاز مصالحة بين الحكمة و الحياة و هذا ما يمكن نعته ب"الحضارة النظرية" و ذلك من خلال معاودة تأهيل réhabilitation البعد التراجيدي الخاص بالمعرفة الإغريقية، البعد الذي تم إخفاؤه بداخل الثقافة الغربية. هكذا ستبتعد الفلسفة عن التأمل، والاستيطان، لكي تصير نموذجا للحياة. وربما كانت كتابة "نيتشه" الشذرية أدل على العودة إلى الحكمة الحدسية، وتحريرها من هيمنة المنطق.

يمكننا إيعاز رفض "نيتشه" لكل قول بالحقيقة إلى تبني الرؤية الفيزيولوجية physiologie تجاه العالم باعتبارها رؤية تعيد للجسم بهاؤه وامتيازه المفقودين داخل الفلسفات التقليدية. فميل الميتافيزيقيين إلى القول بوجود حقيقة مثالية جعل منهم مثلما يشير "نيتشه": "كمن يفر من كل حقيقة متحركة وحية، فاعلة ونشطة، وفي مقابل هذه الحقيقة

الثابتة سيقترح نيتشه في مدخل عمله ما وراء الخير والشر" Par delà le bien et le mal (1886) حقيقة من نوع آخر: حقيقة –امرأة vérité-femme، حقيقة محمولة: بالشر، وباللغز، حقيقة هاربة، متغير امتلاكها أو الإمساك بها، ولكي يتمكن منها يجب ممارسة الإغواء والافتتان، أي أن نصير "دون جواب المعرفة" Don Juan de la connaissance. هذا ما يؤكد عليه نيتشه في عمله "الفجر" Aurore (1881)في الشدرة رقم: 327.

"دون جوان":"لم يتمكن الى اللحظة اكتشافه من قبل أي فيلسوف، و لا من قبل أي شاعر . انه لا يرغب في الأشياء التي يعرفها ، لكن يحمل من الروح و الاندفاع تجاهها و تجاه مؤامرات المعرفة"[**Nietzsche(F) oeuvres II Aurore pensé sur les Principe moraux traduit par Henri (A) .Laffont Paris1993 P 1133 Passage 327** لم تعد المعرفة تقيم وتتواجد حيث القدرة على التحكم، وعلى امتلاك الحقيقة، وإنما صارت مرتبطة بمدى قدرتها على تحريك وتهييج الاكتشاف ومعاودة تشفير ما هو لغزي، مفضلة اللااكتمال بدل الانغلاق داخل النسق، اللايقين المؤلم بدل اليقينات الخاطئة المنتجة من طرف العقلانيات.

إن الفلسفة النتشوية صارت تمنح الامتياز للمحاولات وللمغامرات ،مفضلة وضع الأفكار بين علامات التعجب point de suspension وسيكون الطرح من العناصر الأكثر خطورة، لكن المؤكد أن الأمر صار بدوره من أهم تراكيب الفلسفة "ملاطفة الوحوش الضاربة". هكذا يفضل "زراديشت" التعامل مع أخطاره، فالذي لا يمكن أن يطاق حسب "نيتشه": صمت أولئك الميتافيزيقيين أمام مزاعم البحث عن الحقيقة المطلقة، رافضين كل ما يمت بصلة بالأهواء، وبالانفعالات لكونها تمثل لديهم عوائق أمام التفكير. وعليه يجب أن نترك

المجال لنظام العقول، غير أن نيتشه وعلى طلاق ذلك يثبت أنه وفي الجسم تتواجد أفكاره، فهي إما تبهجه وتفرحه، أو تنغص عليه وتؤلمه. فالحالات الروحية والفيزيولوجية لدى "نيتشه" متلازمتان ، ومترابطتان ولا يمكن أبدا الفصل بينهما، ذلك لأنه لا يمكن البتة التوقف عن التفكير عندما يصير المؤلم، المقلق، المزعج، مبدأ للفلسفة، شأن ما هو معروف عند كل المفكرين العليلين، وربما كان المفكرون العليلون متفوقين في تاريخ الفلسفة، كيف سيمسي الفكر ذاته. وقد خضع لضغط المرض، ذاك السؤال الذي يهم عالم النفس، وهنا تكون التجربة محتملة "من الآن فصاعدا نعرف إلى أين، باتجاه ماذا يقود عند الضرورة الجسد المعتل العقل... فنحن الفلاسفة لا نملك أن نفصل بين الروح والجسد ذلك لأنه يجب علينا أن نولد أفكارنا من صميم آلامنا وبأمومة ننعم عليها بكل ما فينا من حياة، من حب، من رغبة، من شغف، من وجع، من شعور، من مصير، من حتمية، أن نحيا هذا يعني بالنسبة لنا أن نغير باستمرار كل ما نحن عليه نورا، ولهيا ... أما ما يتعلق بالمرض، هل من الممكن على الأقل إذا سولت لنا أنفسنا أن نتساءل هل من الممكن أن نعفي أنفسنا من ذلك وحده الألم العظيم هو المحرر النهائي للعقل".
[نيتشه (ف) العلم المرح ترجمة بورقية (ح) و الناجي (م) الدار البيضاء المغرب الطبعة الأولى 1993 ص 44 ،45و 46]

لقد كانت التراجيديا القديمة بمثابة الزواج الحاصل بين قوتان مندفعتان، كل واحدة منهما ترمز إلى إلهين متصارعين بلا هوادة، إلهين عبرا في البدء عن الطبيعة، ويظهران باعتبارهما من عمل الفنان يتجليان في صلب الحلم والهذيان rêve et détire، لكن لا يجب أن يتعامل مع صراعهما بجدية مفرطة، ذلك لأن تعارضهما ينتج عنه آثار مختلفة على الرغم من أنهما يحملان نقاط مشتركة. هذا ما جعل نيتشه في نهاية المطاف يتجه نحو إيجاد التطابق بين القوتان داخل العنصر الديونيزوسي، إلى الدرجة التي يمكننا القول عليه بأنه مثل لديه (أي لدى

نيتشه) العنصر الأولي المنحدر من القوة الأيولونية. "أيولون: الإله اللامع، المضيء، النبي، يعرض الفنون التشكيلية، الحلم، والتمثلات الجميلة، إنه يعكس متعة الصور، وبهاء النظر والتجلي. لا يقصي الأحاسيس المنبوذة المنتجة للكدر والانزعاج والنفور. فالميزة الجمالية المعبر عنها من خلاله تجمل الحياة embellit la vie، وتشجع الناس على عيشها، هنا تكمن الميزة الضرورية التي يبرزها نيتشه: إذ ومن دون "أيولون" لن تكون الحياة جديرة بالعيش، فاستطيقا "أيولون" هي عيار الهدوء، الحكمة والفضيلة في أوج تهيج الوجود، في حين نجد ديونيزوس، العنصر الذي يعكس خصوصيات: الفرح واللعب، إنه إله الإنشاء، والربيع في خصوبته، وسعي ديونيزوس من خلال مبدئه إلى إزالة الفردانية ليعاود من جديد: ربط الإنسان بالطبيعة، إنه أي "ديونيزوس" لغز الواحد الأصلي الذي يهيئ البشر لأداء رقصة العشاء الأخير" [[Constantinides(y) Nietzsche Hachettes Paris]

هكذا يصير الإنسان بالنسبة إلى الإله عملا فنيا، سيرقص البشر سوية، عندما يتمكنوا من التخلي عن فرادنيتهم ، عن أنانيتهم. ولن يتحقق ذلك إلا عندما يتوجه الكل ليلتحقوا بديونيزوس سيسيرون نحو تحقيق غاية الإله: "ديونيزوس" أحس أن إلها يرقص بداخلي "فأنظر إلى خطواتي تدرك حالي، وإذا رأيتني راقصا، فاعلم أنني اقتربت من هدفي، إن بين طلاب السعادة حيوانات ضخمة حركتها وبينهم ما ولد كسيحا، فمثل هؤلاء الرشاقة كالفيل يجرب أن ينتصب على قمة رأسه، غير أن المجانين بالسعادة خير ممن ينجون بالشقاء، والراقص متثاقلا أفضل ممن يتعارج في مشيته... فتعلموا أيها الراقون أن تقفوا سويا على أقدامكم ... أيها الرجال الراقون، إن شر ما فيكم هو أنكم لم تتعلموا الرقص على أصوله لتتوصلوا إلى الانطلاق بخطواتكم فوق رؤوسكم، وما يضيركم ألا توقفوا إذا حاولتم... إن الممكنات كثيرة أيها الراقون".

[نيتشه (ف) هكدا تكلم زراديشت ترجمة الناجي (م) إفريقيا الشرق المغرب الطبعة الأولى 2006] .

فيزيولوجيا الفيلسوف – الفنان

مخافة من أن تصير فلسفته في الفن صنما، قام "نيتشه" بتقديمها على أساس أنها فلسفة للفنان philosophie de l'artiste، لا يتعلق الأمر بمدى قدرة "نيتشه" على التحكم في مادته الفنية، بقدر ما يرتبط بهاجس الارتقاء بالفن إلى أعلى درجات الاحترام الفلسفي، ربما لم يحدث يقول "نيتشه" في إحدى مراسلاته إلى صديقه: هيرمين (ل)Hermann (L) وأن كان هناك فيلسوف–موسيقي أكثر أصالة وعمقا من ذي قبل، لهذا لم يكن مصادفة أن نجد نيتشه يحدد الانفعال الفلسفي داخل علاقة حصرية بالموسيقى. ويبرز مثل هذا الميل في عمله "حالة فاغنر" le cas Wagner (1888) فبقدر ما نكون موسيقيون بقدر ما نصير فلاسفة إلى درجة بإمكاننا رد فيها بشهرة نيتشه إلى إيقاعه الموسيقي الحاد الذي يميز به في تأليفه الفلسفي". [Liebert(G) Nietzsche et la musique Quadrige Paris 2000 p23]

يميل "نيتشه" إلى إنشاء ثقافة جديدة، ثقافة يميزها الخلق، العفوية والفن ويشكل النشاط أللعبي أو الرقص أفضل صورها. و"ديونيزوس" رمزها، وعليه نجده يطالب بضرورة تخطي الثقافة المغرقة في الإيمان الزائف بإطلاقية الحقائق المنتجة من قبل غفل أعينة الوثوقيات والتقنيات منذ اللحظة السقراطية إلى غاية "هيغل" وعن طريق الثقافة الجديدة يستعيد فيها الديونيزوس ألمتواري والمقنع masqué مكانته الضائعة، لهذا السبب بالذات يفضل نيتشه: "على سلاسل الحجج بطريقة التي كانت تفتن ديكارت كثيرا، الشعر والمثل السائر، وجوامع الكلم، والمجاز والحكمة، والمحاكاة الساخرة أي كل هذا الفيض الذي يشكل كتاب "زراديشت" فثمة فكر

وتغيير ينبثقان من تلك الثقافة الأخرى المبشر بها، ولا يجري قولبتها في قوالب الثقافة العقلانوية". [**أندلسي (م) نيتشه و سياسة الفلسفة دار توبقال الدار البيضاء المغرب الطبعة الأولى 2006 ص 177]**

يمثل الفن بالنسبة إلى "نيتشه" العنصر الأساسي والجوهري للحياة، ذلك لأن الفن يهب المثال والانعكاس المنتظم للوجود، فللفن أولوية مؤكدة وجلية بالمقارنة مع المقولات النظرية الأخرى، المنغرسة على وجه الخصوص داخل العلم، والسياسة والأخلاق لكن لا يجب فهم الحياة Leiben في معناها الضيق، كأن نجعل منها مقتصرة فقط على البعد البيولوجي، أو على المعنى المنطبق على الدائرة الطبيعية وحسب، وإنما يؤسس معنى الحياة لدى نيتشه نوع من التحول المفاهيمي للمضمون يجعل منه أكثر اتساعا، بحيث يصير من الصعب إيجاد تحديدا له، إن الحياة حسب نيتشه: "يحدد سلبا، بوجه خاص، كسلب متقدم لكل الحدود، وكإلهام بالنسبة إلى الشموليةTotalité. [**Nietzsche(F) œuvres II (A) Considérations inactuelles traduit par Henri Laffont Paris 1993p1491**أصدر نيتشه ما بين 1872 و1880 عملين أساسيين تمكن من خلالها إنجاز تأملا حول الإبداع أو الحالة الإبداعية، الأمر يتعلق ب "مولد التراجيديا" والثاني "الشذرات" les fragments، إذ من خلال هذا التأمل صار الفن لديه يحمل سمة بعدية متخطية للحظة الرومانسية. الامتداد الذي كان محمولا بثقافة التشاؤم المنعكسة بداخل أعمال "شوبنهاور" الفلسفية، وأعمال فاغنر الموسيقية، لقد قدم نيتشه صياغة جديدة للفن بحيث صار هذا الأخير يمثل التعبير المباشر عن الطبيعة، إنه "لوغوس" خطاب الفيزيس "الفن انبثق في الإنسان على شاكلة قوة طبيعية يقول نيتشه في الشذرات مانحا ولأول مرة امتياز وتفضيل لبعض الحالات الجسمية، وبعض الحالات الانفعالية الشديدة التي قد تكون في

الغالب حالات محكومة بمرض الفيلسوف والتي قد تسيطر على جسم الفنان: "ربما كان المفكرون العليلون متفوقين في تاريخ الفلسفة... إن التنكر اللاشعوري للحاجات الفيزيولوجية تحت أقنعة الموضوعية، التصور الذهني، العقلانية الخالصة قادر على أن يأخذ أبعاد مخيفة، وكثيرا ما تساءلت يقول نيتشه بعد تقليب طويل، إن لم تكن الفلسفة إلى ذلك الحين عبارة عن تأويل للجيد، وسوء فهم له على الإطلاق". **[نيتشه(ف) العلم المرح سبق ذكره ص 45]**

الحالة الفيزيولوجية للفن هي التعبير الحقيقي عن النهوض ضد المثالية الفلسفية التي جعلت من الجسم خيطها الهادي. طبعا الأمر لا يتعلق أبدا لدى نيتشه بفيزيولوجيا مغرقة في إفراطها المادي، ولا حتى بتلك المشدودة إلى البيولوجيا. إن الفيزيولوجيا التي يقصدها نيتشه هي تلك التي تنجر معاودة تأويل الجسم باعتباره العقل الأقصى الأكثر من الروح ذاتها، فيزيولوجيا لا تمت في الأصل بصلة إلى الظواهر العارضة تقوم ضد كل موقف مثالي محكوم بثنائية النفس والجسم. من هذا المنطلق تسمح فرضية إرادة القوة بإعادة الاعتبار للفعالية المؤولة للجسم، لكونها منبعا لكل تطور وهي تعكس بالأساس المحاولات النيتشوية المختلفة التي تسعى إلى إيضاح فيزيولوجي لكل من الأخلاق، والمعرفة والسياسة والفن. بإمكاننا القول إذن: أنه ومع تفضيل نيتشه للعودة إلى الفيزيولوجيا تمكن من جعل المعاودة الجنيالوجية لاحترام وتقدير القيم ممكنا تجاه الحياة الاندفاعية باعتبارها نصا ممكنا" **[نيهاماس (أ) نيتشه الحياة كنص أدبي ترجمة هشام (م) إفريقيا الشرق المغرب الطبعة الأولى 2006]** سيستعمل "نيتشه مصطلح الفيزيولوجيا في ثلاث أبعاد: الأول البعد الذي يحدد فيه الفيزيولوجيا الإنسان جسديا بصورة أساسية وهذا الفهم للذات الجسدية هو بمثابة مبدأ للحجب والاستتار الفكريين، أما البعد الثاني فهو يعكس الوظائف العضوية أو الانفعالية التأثيرية أي كل ما يمس وبصورة مباشرة ما هو جسي. السؤال المطروح هنا هو هل كانت للتجربة الجسدية الخاصة بشخص نيتشه دعما

لما كان يقصده بالفيزيولوجيا؟ وهل كانت هذه التجربة مهمة لنيتشه؟ أما البعد الثالث فإنه مرتبط كلية بالفهم النيتشوي للفيزيولوجيا باعتبارها ضرورة أجزاء تؤثر كل واحدة منها في الأخرى. [**Wolfgang (M-L) décadence artistique et décadence physiologique les dernières critiques de Nietzsche contre Richard Wagner in Revue philosophique n°03 1993p 288]**.

الفيلسوف باعتباره فنانا هو شخص استثنائي فيه يحدث توافقا وتكاملا بين الجمع والفرق، ذلك لأن الإبداع عنده (أي الفيلسوف) مرتبط بمدى قدرته على التدمير. إذ بقدر ما ندمر، بقدر ما تبدع.

إن الفنان محكوم بقوة التدمير، فوحدهم المبدعون يقول نيتشه: "قادرون على التدمير، غير أنه لا يجب أن ننسي ما يلي: يكفي أن نبدع أسماء جديدة، تقديرات، واحتمالات جديدة لنبدع على التمادي أشياء هي الأخرى جديدة". [**نيتشه(ف) المصدر نفسه ص 89**] لهذا صار عمل المبدع مرتبط لدى نيتشه بمدى قدرة الإنسان على استيعاب الحالتين الأساسيين المنعكستين بداخل الإلهين الإغريقيين: أيولون Apollon و"ديونيزوس" Dionysos الحالة الأول يظهرها أيولون في الحلم Rêve. الرؤية التأثيرية الصور المثالية للآلهة. وتظهر بصورة عامة: الحد والميزان والتفرد والعنصر التشكيلي. أما الحالة الثانية مرتبطة بالثمالة أو الانتشاء Ivresse، الانتشاء الديونيزوسي حيث يتجلى التحرر الصوفي للذات. [**هار (م) فلسفة الجمال قضايا و إشكالات ترجمة كثير (ا)و الخطابي (ع)دار ما بعد الحداثة المغرب الطبعة الأولى2005 ص 54]**

ويعتبر كل من الجنس، والحمرة المحدثان الرئيسيان لهذا النوع من الانتشاء، انتشاء مفرط في فحشه الإيروسي، الديونيزوسي، محكوم بالتوحد المرعب مع الطبيعة، مسافر يسير نحو

صمت الموت، والإمحاء المرح للحدود ووجد العلاقة الموسيقية، ديونيزوس القوة، القادر على تسمية اللا معنى إنه المتعذر عن كل تسمية، أي ما ينفلت من التسمية. لا يرتبط الأمر بموضوع تم الاعتراض عليه أخلاقيا "فديونيزوس بمثل الموسيقى: الليل في عتمته، ورعبه، العمق والدهاليز، العنف والقوة، فتاريخ الفن مرتبط كلية بهذه الثنائية، ثنائية أيولون، ديونيزوس". [Choulet PH: Nietzsche in **Gradus philosophique dirigé par Jaffro (L) et Labrun (M) Flammarion Paris 1996 p569**إن التعارض المؤسس من طرف نيتشه يمثل مدخلا أساسيا إلى الاستطيقا: الأيلوني- الديونيزوس، مفهومين يجسدان لديه نوعين من الانتشاء: "فالانتشاء الأيولوني يهيج على وجه الخصوص "العين L'œil" ليصير معه الفنان بعد ذلك رائي visionnaire بامتياز. أما الحالة الديونيزوسية، فتميزها الموسيقى (السمع- الأذن L'oreille ويعكس الفن المضيء لما هو تشكيلي، وبالإضافة إلى ذلك يرمز على العكس من ذلك إلى عالم الانتشاء والتحول" [: **Constantimides (Y) [Nietzsche, ibid., p 166**]. فلكي يكون ثمة فن، ولكي يكون هناك فعل ونظرة جماليتان، لابد من شرط فيزيولوجي: الانتشاء: فالموسيقى مثلما نفهمها اليوم يقول نيتشه في عمله: أقوى الأصنام: هي كذلك تهييج كلي، تفريغ كلي للانفعال، لكنها ليست مع ذلك سوى إثارة عالم تعبير انفعالي أشد كثافة، ليست سوى بقية من التمثل الديونيزوسي". [**نيتشه (ف) أفول الأصنام ترجمة الناجي (م) دار افريقيا الشرق المغرب الطبعة الأولى 1993ص 86]**

"بتزيه" موسيقى القدري

انتقد نيتشه وبصورة جذرية تغافل شوبنهاور Schopenhauer عن المعنى الأستطيقي للأغنية الشعبية الألمانية Leid "اللبيدة". وبالإضافة إلى ذلك أخطئ في أعين

نيتشه حينما قام بتأويل المأساة باعتبارها نفيا لإرادة العيش وانتقد ونيتشه رؤية شوبنهاور التي جعلت من التعارض بين الذاتي والموضوعي معيارا لتصنيف الفنون، فالفن لدى نيتشه يقيم حيث الإثبات ويداخل هذه الإثباتية وتاريخانية ديونيزوسيه، فالفن يحدث قناعا بالنسبة إلى الموسيقى. من هنا يكون نيتشه قد أعز القطع الجذري مع التصور الشوبنهاوري عن الموسيقى باعتبارها تجربة مباشرة للأساس الأصلي للوجود". [: (Y) Constantimides [Nietzsche, ibid.,p166]

وفي اتجاه آخر منح نيتشه ل"شيبلر" Schiller المكانة الأساسية ضمن عمل: مولد المأساة، جاعلا منه، ومن غوتيه Goethe الحليفين الدائمين له، فلقد استعان شيلر في بداية الأمر بالضامن السيكولوجي لحظة إقدامه على إقامة الرابط بين الشعر والموسيقى **Marcuzzi (M) : le chœur comme un mur vivant physiologie de la tragédie in revue philosophique n° 03/1998**

ففي الفقرة الخامسة من الكتاب يؤكد نيتشه على جدارة امتياز بشيلر في هذا الشأن، فلقد أعلن غوتية أثناء تآليفه المسرحية "فلينشتين" Wallenstein بأن العمل الشعري يقوم عنده لحظة التأهب الموسيقي، فالفنان التشكيلي يقول نيتشه: "شأنه الشاعر الغنائي يتقارب معه من دون أن يقع في تأمل محض للصور والموسيقى اللديونيزوسية لن تكون لحظتها شيئا آخر سوى المعاناة الأصلية، وهي في الآن معا ستكون بمثابة الصدى الحقيقي لهذه المعاناة. **Nietzsche (F) : Naissance de la tragédie traduit par Haar (M) et autres. Gallimard, Paris 1977 passage 05 , p 44.** ورأى نيتشه من خلال هذه الشهادة التي أدلى بها شيلير إلى غوته بأن الشعر يعبر استعاريا عن مضمون الموسيقى: "بأمر عن غرائزهم، فإن الممثل، والمؤمن والراقص، والموسيقى والشاعر الغنائي أنساب بشكل دقيق وممتزجون في الأصل، لكنهم تخصصوا وابتعدوا أحدهم عن الآخر إلى

حد التعارض. إن الشاعر هو الذي بقي مرتبطا بالموسيقى لأطول مدة مثلما الممثل مع الراقص. **[نيتشه (ف): أفول الأصنام المصدر السابق س63]**. ويضيف في عمله "إنساني مفرط في إنسانيته: "إن الموسيقى في ذاتها ولذاتها ليست غنية بالدلالة، بالنسبة لكيانها الداخلي. مهما يكن التأثير الذي يجعلنا نعتبرها لغة الإحساس المباشرة قويا، غير أن ارتباطها بالشعر قد وضع الكثير من الرمزية في حركة الإيقاع، وفي قوة وضعف الأصوات حتى أننا الآن نتوهم أنها توجه الخطاب مباشرة إلى الروح وتنبع منها". **[نيتشه (ف) إنساني مفرط في إنسانيته الكتاب الأول: العقول الحرة، ترجمة التاجي (م)، إفريقيا الشرق، المغرب، الطبعة الأولى 1998، الفقرة 225 "الموسيقى"، ص: 117]**.

هناك أسباب دفعت نيتشه نحو إحداث القطيعة الجذرية مع موسيقى "فاغنير" Wagner وعلى الرغم من اختلافها إلا أنها عجلت بها (أي بالقطيعة). أ ولى هده الأسباب :ميل" فاغنير" القوي في أن يجعل من موسيقاه تعكس الثقافة المسيحية . ففي رسالة بعث بها نيتشه إلى زوجة "فاغنير" Von Meysenbug بعد وفاته 22 فبراير 1883 مؤكدا بأنه قد شعر بعودة فاغنر البطيئة إلى المسيحية. وإلى الكنيسة ولقد مثلت هذه العودة لديه إهانة شخصية، تأكيد كهذا يضعنا أمام السبب المباشر الذي جعل نيتشه يعلن عن ضرورة مغادرته فاغنير الذي صار يحمل في نظره مشروع المسيحية والجرمانية لكن ثمة سبب آخر يبدو أنه ذا أهمية بالغة بالمقارنة مع الأول، والذي تساءل من خلاله نيتشه عن الأساس الأستطيقي للموسيقى وللأثر الفني الفاغنري.

منذ" مولد المأساة" ومن خلال إصرار نيتشه على متابعة فلسفة الموسيقى التي قام فاغنر بعرضها في عمله الصادر سنة 1870 حول "بيتهوفن" Beethoven. إذ نجد نيتشه يؤكد أن وحدة الفنون وعلى الخصوص الصور الأسطورية الممثلة والمعروضة داخل المشهد هي

وحدة ضرورية كي تتمكن من تحمل القوة المدمرة للموسيقى ممكنا: "فالهدف الأسمى لميتافيزيقا المأساة، وللفن عموما. كان يثبت أن الصورة الأيولونية تحمينا وتظهر لنا القوة الديونيزوسية المدمرة: ديونيزوسن يتكلم لغة أيولون. لكن أيولون يتكلم هو الآخر في نهاية المطاف لغة ديونيزوس". [**D'lorio (P) : en marge de Carmen in magazine littéraire, n° hors série, Nietzsche 2001, p 29**

إن النقد الذاتي الممارس من طرف نيتشه على ميتافيزيقا الفن نجده سلفا متواجد ضمن الملاحظات المدونة في دفتره لسنة 1874. والتي قام سنة 1878 بالإشارة إليها ولأول مرة ضمن عمله: "إنساني مفرط في إنسانيته"، الكتاب الأول "العقول الحرة"، حيث يرفض بصورة علنية فلسفة شوبنهاور وموسيقى فاغنر التي حاول من خلالها هذا الأخير معاودة بعث الثقافة الألمانية ويعتبر عمل "حالة فاغنر" العمل الذي أخضعه نيتشه إلى تحليل شديد وقاسي من وجهة نظر فيزيولوجيا الفن والانحطاط. فسماع نيتشه لـ: أوبرا "كارمين" ل"بيتزيه" Bizet عجلت تحرره من فتنة موسيقى فاغنر ليرفض بعدها العودة إلى مثل هذه الموسيقى التي كانت تدعي الصفاء والنقاء. ليجد مثاله مجسدا في المسرح الغنائي.

موسيقى بيتزيه غنية وتؤسس ، تنظم ولها نهاية. موسيقى تصف الواقع وترتبط به بعيدة كل البعد عن الأخلاقية هذا ما تتميز به حسب نيتشه "كارمين" ففي هذه الأخيرة ستكون أمام لا أخلاقية فرحة تعج وتسخر بالبوهيميين وبالمهذبين ولا يحملون بداخلهم الندم ولا الحقد يحبون الحرية وهم في سعادة دائمة. يعيشون الحياة في عمقها حياة سعيدة تجتمع فيها البطولة والقدرية Fatalisme et Héroïsme وعندما نتحدث عن هذين الميزتين فإن الأمر سيرتبط بالتفكير وبصورة مباشرة في كارمين ذاتها.

لقد كان لكارمين من الشجاعة ما يجعلها تحيى وتموت وهي محمولة بأخلاق بوهيمية، لقد كانت حرة أمام الناس وقدرية اتجاه مصيرها [D'lorio (P), ibid, p 29]. إن كارمين هي مثال القوة الطبيعية المتعذر الظفر بعشقها وبسلطانها. إنها تحمل غوايتها ما يجعلها متعذر الإمساك بها، إنها الطائر المتمرد فعلى الرغم من أنها كانت تدرك جيدا عدم قدرتها على الانفلات من القدر (قدرها) إلا أنها قاومت القدر نفسه ، إذ ليس جميل أن يفر المرء من مصيره بل عليه القبول بما يحمله من آلام ومعاناة يصنع منه أجمل اللحظات فالحياة ستكون باستمرار جميلة لكن سيبقى العوز يطاردها فهي بحاجة إلى لحظات جميلة .هذا ما ينقص الحياة.

إن الإعجاب الفائق بالإنجاز الفني المحقق من طرف بيتزيه، مكن نيتشه من الانفلات من أسر الغواية الممارسة عليه من قبل فاغنر، فعندما استمع ولأول مرة إلى موسيقى "بيتزيه" تحققت له الرؤية، رؤية الثقافة الجديدة المغايرة، المحققة للتحرر الحقيقي للذات من سيطرة العقلانوية ومن جنون المفاهيم المجردة، ومن عوز اللغة وفقر الكلمات: "صدقني ! يقول نيتشيه في رسالة ووجها إلى صديقه بيتر غايست" Gast (P) أنني استمعت بالأمس إلى الإيجاز الفني لبيتزيه عشرون مرة (...) إنجاز بإمكانه أن يصيرنا بشرا كاملون، وستغدو لحظتها ذوائنا إنجاز فنيا إذ في كل مرة استمعت فيها إلى كارمين شعرت أنني صرت فيلسوفا وصرت أعظم الفلاسفة". [**D'lorio** (**P**), **ibid**, **p 30**]

فخيبة أمل نيتشيه فيما تقديمه موسيقى فاغنر مثلت السبب المباشر في شكه على قدرة الموسيقى من أن تقدم إلها ميتافيزيقيا ليصير هذا الإلهام مجرد وهم يعتقد به الفنان حين تكون الطاقة الإبداعية قد تراكمت لبعض الوقت، لأن عائقا ما منع تصريفها، فإنها في نهاية الأمر تتصرف في سبيل مفاجئ كما لو أن إلهاما مباشرا حصل دون أن يكون هناك عمل داخلي قبلي، أي أنه قد حصلت معجزة، هذا هو الرسم الشهير الذي يلهم كل الفنانين

بالحفاظ عليه" [**نيتشه (ف) إنساني مفرط في إنسانيته مصدر سبق ذكره ص99 شدرة رقم 156**] لكن لماذا بفضل نيتشه بيتزيه دون فاغنر، لقد عكست موسيقى الأول ما هو راقص، خفيف ومرح إنها موسيقى تحمل ميلادا ديونيزوسيا، جدد من خلالها بيتزيه ارتباطه والأنغام الشعبية، إن بيتزيه قادر في نظر نيتشه على خلق المرح داخل ما هو مأساوي، وله القدرة الفائقة على إشارة الرقص وإبراز شاقة وبهاء الجسد "إن روح الموسيقى مرحة في الأصل، وذلك حتى في اللحظات التي تكون فيها ملهمة للأغاني الجنائزية، فهي الإطار الديونيزوسي الـ "ما قبل فني" الذي يصدر عنه كل فن وليس فقط فن الموسيقى، وهي الفرح المأساوي joie tragique الذي صدر عنه كل إيقاع وكل شكل، والذي يجعلنا نشعر بالرابطة الضرورية غير المنطقية بين التخطي والتجلي، بين الحضور والغياب" [**هار (م) فلسفة الجمال، سبق ذكره، ص ص: 62-63**].

لم يكن الفن الإغريقي التراجيدي بالنسبة إلى نيتشه على الخصوص مجرد تجلي ثقافي، وإنما كان بمثابة ردة فعل قوية ضد التشاؤم، وتمكن نيتشه من الانتباه إلى أن التراجيديا الإغريقية تم احتضانها داخل روح موسيقية عالية، إلى درجة أنه بإمكاننا القول أنها عكست بالنسبة إليه الفن الديونيزونسي بامتياز. ففي الفترة الأولى من أعماله نجده يؤكد على: "مكانة الموسيقى بما تحمله من قدرة على عقلنة العنصر الأسطوري جاعلة منه عني أي لا يتجلى في الواقع، لكن كيف بإمكاننا النفاذ إلى ديونيزوس؟ وحدها الموسيقى تحقق لنا ذلك، حيث يكون لحظتها ديونيزوس الإله، فالموسيقى عمل دلالة ميتافيزيقية عميقة، لأنها مثلما يشير نيتشه دائما في عمله "مولد المأساة" تهب لنا من ما سبق كل صورة". **Constantiniats (Y) ibid., p : 166**

لم يكن للتراجيديا القديمة موضوعا آخر إلا عذابات وآلام ديونيزوس، وأنه لمدة طويلة بقي هذا الأخير يجسد البطل الوحيد الحاضر، وبصورة قوية داخل المشهد وضمن الاتجاه نفسه بإمكاننا التأكيد بقول نيتشه أن ديونيزوس وإلى غاية "أوربيد" Euripide لو يتوقف أبدا عن أن يكون البطل التراجيدي الوحيد، وأن كل الصور التي عكست أو مثلت المسرح الإغريقي "بروميثوس" Prométhée، أو ديبوس Œdipe لم تكن في حقيقة الأمر إلا أقنعة لهؤلاء الأبطال، فالتمييز المنجز من قبل أفلاطون حول الفكرة، والنموذج (النسيخة) مع القيمة المختلفة المتضمن عليها، والمنغرسة أساس بداخل الروح الهيلنية، ديونيزوس الكائن الوحيد الذي عكس بحق الواقع تجلى في صور عديدة بأقنعة المختلفة بطل يصارع ويعارك يرتبك تقريبا بداخل فخ الإرادة الفردية ". **Nietzsche (F) ; La naissance de la tragédie**, "**passage 10, p 6**

المصادر والمراجع:

المصادر المترجمة:

1. Nietzsche (F) : œuvres II, traduit par Albert (H), laffont (R), Paris, 1993.

2. **نيتشيه (ف): العلم المرح، ترجمة بورقية (ج) والناحي (م)، إفريقيا الشرق، المغرب، الطبعة الأولى 1993.**

3. نيتشيه (ف) هكذا تكلم زراديش، ترجمة الناحي (م)، إفريقيا الشرق، المغرب، الطبعة الأولى 2006.

4. نيتشيبه (ف) اقوى الأصنام، ترجمة الناحي (م) وبورقية (ح)، إفريقيا الشرق، المغرب، الطبعة الأولى 1993.

5. Nietzsche (F) ; La naissance de la tragédie, traduit par Herar (M) et autres, Gallimard, 1977, 1977.

6. نيتشيه (ف)، إنساني مفرط في إنسانية الكتاب الأول، العقول الحرة، ترجمة الناحي (م)، إفريقيا الشرق المغرب، الطبعة الأولى، 1998.

المراجع:

1. RUSS (J) : philosophie, les auteurs, et les œuvres, Paris, Bordas, 2002.

2. Liebert (G), Nietzsche et la musique, Paris, Quadrige, 2000.

3. أندلسي (م): نيتشيه وسياسة الفلسفة، دار توبقال، المغرب، الطبعة الأولى **2006**.

4. Constantides (Y) : Nietzsche, Paris, Hachette, 2001.

5. Wolfgany (M-L) : décadence artistique et décadence physiologique, les derniuères critiques de Nietzsche contre Richard Wogner in revue philosophique n° 03/1998.

6. Choulet (PH) : Nietzsche in Gradus philosophique d'érigé par Faffro (L) et Labrune (M), Paris, Flammarion, 1996.

7. Marcuzzi (M) : le chœur comme mur vivant physiologie de la tragédie in revue philosophique, n° 03/1998.

8. D'loio (P) : en marge de Carmen in Magazine Littéraire, hors série, Nietzsche, 2001.

9. هار (م): فلسفة الجمال، ترجمة الخطابي (ع) وكثير (إ)، منشورات ما بعد الحداثة، المغرب، الطبعة الأولى، **2004**.

قراءات في مسار الموسيقى عند الفلاسفة

– غوزي مصطفى مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها جامعة تلمسان

افتتاح

لا يمر يوم إلا و ترسخت في ذهني الفكرة التي مفادها، الحياة من دون موسيقى، من دون إيقاع أو نغم، عَدمٌ لا يطاق على الإطلاق، ويستحسن للمرء الذي يأبى الإنصات إلى الموسيقى، أن يغادر دنيا النّاس، ويبحث لنفسه عن عالم يملكه إله شنيع،و من المؤكد في اعتقادي أنّ الشخص الذي لا ينفعل مع الموسيقى طربا، أو أسى، قد فوّت على نفسه الشّعور بالحياة و الانتشاء باللحظة المعيش،يقول نيتشه في كتابه "أفول الأصنام" و تحديدا فيما جاء في الحكمة رقم 33:"كم تتوقف السّعادة على القليل من الأشياء ! يقول صوت مزمار القربة ... دون موسيقى تغدو الحياة خطأ. إنّ الألماني يتصور الإله بنفسه يرتل الأناشيد"[1] ، إن كانت الحياة مطابقة للخطأ متى لم تتواجد بها موسيقى، فهذا مؤشر قوي على أهمية الموسيقى لدى فيلسوف مثل الفيلسوف نيتشه،و هذا ليس بالغريب على مفكر استهلّ مسيرته الفكرية:" باعتبار الموهبة و الانفعال الموسيقيين على أنهما إخبار عن الواقع الميتافيزيقي، حيث ينسب للموسيقى الدور الرئيس و الأوّل في الثقافة و الفكر الإنساني.. و يترقب من أثرها إحياء للحضارة الغربية المنحلّة و إن كانت ثريّة ماديا"[2] ، في تلك الحقبة كان يكتب نيتشه فقط

---

[1] – فريدريك نيتشـــه، أفول الأصـــنام، ترجمة حســـان بورقية و محمد الناجي، إفريقيا الشـــرق،الطبعة الأولى، 1996،ص14. ينبغي الإشـارة إلى أنّ كلمة يقول و المقيّدة باللون الأحمر غير واردة في الترجمة الفرنسـية التي عدت إليها، و لا أعلم الداعي الذي دفع المترجمان إلى تقييد الكلمة.

[2] – Pierre Lasserre, Les idées de Nietzsche sur la musique, Société du mercure de France, Paris, p07. ترجمة شخصيّة

لأولئك الذين يمتلكون حسّا موسيقيا فطريا، حتى و إن اعتبرها بعد ذلك فن منحط، عندما ساءت علاقته مع صديقه الموسيقار "فغنار" و تلك قصة أخرى.

إن طال الحديث بين شخصين، لهما دراية نظرية ما حول الموسيقى، من المحتمل جدا أن يذكر أحدهما أو كلاهما عبارة، قد تكون في مقام المثل تُعزى إلى أفلاطون، و عند البعض تُعزى إلى تلميذه، تُقال بخصوص الفائدة المتوخاة من الاستماع إلى الموسيقى و الآثار الايجابية التي تتركها على نفس المستمع، تقول العبارة: "الموسيقى تُلطّف الأمزجة". بين الحكمة النيتشاوية التي تجعل من الموسيقى أداة أو وسيلة متى حلّت و استوطنت في دنيا النّاس، حلّ معها و انتشر الصدق، و المثل المنسوب إلى أفلاطون أو أرسطو و الذي يمنح للموسيقى فضيلتي التخلية و التحلية، تخلية النفس البشرية من كل ما من شأنه أن يعكّر صفو التّيار النفسيّ، و من ثمّة تحليتها بكلّ ما من شأنه أن يوطّد نوع من أنواع الانسجام و الاتساق و يعزّزه، أو بلغة موسيقية أفلاطونية تحقيق هرمونيا بين الأجزاء المؤلفة للإنسان،جسر موصول ينبغي أن يكون بين قوى الإنسان العاقلة المبصرة، و قواه الانفعالية أو الغاضبة، قصد بلوغ مقام التوازن أو بصيغة أخرى مقام السّعادة، و الموسيقى حينئذ ستكون الوسيلة المثلى لتحقيق ذلك، و عليه يكون الأجدى للإنسان الدنو و الاقتراب من عالم قد وصف بوصفين وصف الصدق استنتاجا، و التلطيف حقيقة.

الرغبة تحدونا في معرفة مواقف أو رؤى بعض الفلاسفة حول موضوع الموسيقى، معرفة نتخذها زادا و إنْ قلْ تسمح لنا بمتابعة أفكار المعلم الثاني الموسيقية، و تنير لنا درب الموسيقى، و الذي لطالما انتظرنا زمن سلوكه،كما ينتظر الصائم فرحة الإفطار، و قد صام يوما صيفيا. في إحدى المقالات الإلكترونية المختصة في مجال الموسيقى الكلاسيكية، كتب أحد رواد هذا الموقع الالكتروني و الذي أشار إلى اسمه باللفظة: "azerty" يقول مستفهما في مستهل

مقاله: هل توجد فلسفة للموسيقى؟ليجيب مختارا ثلة من الفلاسفة أدلوا بدلوهم حول الموضوع، مبتدأ بأفلاطون و منتهيا بفلادمير جانكليفيتش، فما هي مواقف هؤلاء؟ هل هي واحدة أم متعددة متباينة؟ ما النتيجة أو النتائج التي يخرج بها القارئ لمواقف هؤلاء؟ هل يمكن للموسيقى أن تكون ذات تأثير في نشاط الفيلسوف؟ بمعنى آخر هل توجد فلسفة موسيقية و موسيقى فلسفية؟ هل للخطاب الفلسفي بعد موسيقي؟ هل يمكن الحديث عن تركيب للغتين الفلسفية و الموسيقية تلكم بعض الأسئلة التي تطرح فور الانتهاء من قراءة المقال، و ينبغي الإشارة أننا لسنا بصدد ترجمة المقال، إنما نعود إليه بين الفينة و الأخرى ..

1-أفلاطون و الموسيقى:

-تناول "أفلاطون" الموسيقى باعتبارها موضوعا للتفلسف، في حواره المشهور الذي جرى بين "سقراط" و "كلكون" في الجمهورية معتبرا إياها جزءا أساسيا في التربية:" — سقراط: و بناء على ما تقدم، يا كلكون، يكون التدريب الموسيقي الآلة، الأكثر فعالية لأنّ الأوزان و تناسب الألحان تجد طريقها في الأمكنة الداخلية للروح و تتوثق عليها بقوة، موزعة الرشاقة، و باعثة روح من يكون تعليمه بحق رشيقة حقا، بدل روح من يكون تعليمه مريضا سمجة. و أيضا لأنّ من يتلقى هذا التعليم الحقيقي للكائن الداخلي سيدرك بدهاء الإسقاط و الأغلاط في الفن أو الطبيعة. و بتذوق حقيقي، و في حين يثني و يبتهج بإدخال الخير إلى روحه، و يصبح نبيلا و خيرا. سيكره و يلوم بعدل الشّرير، الآن في أيام شبابه، حتى قبل أن يكون قادرا على معرفة السبب و لماذا"· بالنسبة للفيلسوف "فيليب نيمو"[1] عندما يعتبر الموسيقى وسيلة تربوية، إنما يذهب إلى ذلك، نتيجة تصوراته لعالم الطفولة، فالأطفال غير قادرين إدراك الماهيات — و هذه معاينة أفلاطونية- إذن علينا أن نجد وسيلة ما تعويدهم أو بالأحرى تعود أرواحهم

[1] – فيلسوف فرنسي من مواليد 1949 من مؤلفاته:" طريق الموسيقى"

بلوغ هذا القصد، الوسيلة هي الموسيقى، فبفضل النوطة الموسيقية أو المقياس الموسيقى يكسب الطفل مفهوما قبليا لدلالات الماهيات الموضوعية و الأزلية.. و هكذا و حتى قبل نضوجهم العقلي، يكون الأطفال مهيئين، موسيقيا لاكتشاف الفلسفة، و التي تعدّ هي مع الرياضيات و الجدل، الغذاء الروحي للفكر. و هكذا نكتشف أن أفلاطون ينظر من عليائه إلى مسألة الموسيقى بأنها مسألة متعلقة بالأطفال ، يلجأ إليها في مرحلة حياتية، لتركن بعد ذلك في زاوية من الزوايا. الفنان في مدينة أفلاطون مهمش توكل إليه وظائف دنيا، إن لم يطرد.

2- أرسطو و الموسيقى:

-لا يستقيم حديث فلسفي حول أي موضوع يذكر فيه وجهة نظر أفلاطون، و لا يُتطرق إلى وجهة نظر تلميذه أرسطو، فالفضول الفلسفي يجبرنا على الاطلاع على رأي التلميذ، كي نقوم بعد ذلك اضطرارا بمقارنة بين الأستاذ و تلميذه، إرساء لتقليد مستحسن.. يختلف رأي التلميذ عن الأستاذ بخصوص الموسيقى، و بالعودة إلى تعليق المترجم أو ناقل كتاب أرسطو الموسوم ب:"السياسيّات" من اللغة الإغريقية إلى اللغة العربية "الأب أوغسطينس بربارة البولسي"، تستوقفنا أولا أسئلة ثلاث تطرح من قبل أرسطو، تمهّد للبحث، التوجه هذا، فاتحة لكل معرفة تصبو إلى الموضوعية، لأنّ صاحبها أيقنّ بأهمية الكتابة المنهجية بصفتها السبيل الأوحد لبلوغ ما يمكن أن يُتعارف عليه بالحقيقة في سياق ما أو المعنى في سياق آخر مختلف. منطوق هذه الأسئلة يقول: هل جُعلت الموسيقى لمجرد التسلية؟ هل تُعوّد الموسيقى الانصراف إلى اللّهو انصرافا قويما بما يؤتي النفس من لين و اعتدال؟ هل تؤتي المرء تعقلا في التسليّة دون أن تترك في النفس أثرا باطنيا عميقا؟ يقول أسطو:" الموسيقى قادرة أن تكيّف الأخلاق النفسانيّة ببعض الصّفات و المزايا. و بما أنّها تستطيع أن تأتي هذا، فقد أضحى جليّا أنّه لا

بدّ من حمل الأحداث على تحصيلها و لا بد من تهذيبهم بها"[1] إن كانت الموسيقى بالنسبة الأستاذ أفلاطون وسيلة ضمن وسائل كفيلة بتحقيق المدينة الفاضلة، متى تجسّد المشروع، فإن الوسيلة تصير لاغيه -caduc- ما يشغل أفلاطون ليس الموسيقى كموسيقى، إنّما شغله الشاغل مشروعه السياسي، إليه تُصبّ كل طاقاته الفكريّة؛ غير أنّ تلميذه يهتم بالموضوع المدروس و إليه تُصبّ كل طاقاته الفكرية، و إن كان صاحب مشروع سياسي، فإنّه لا يعلن عليه في ناد،و لا يتحمل من أجل ذلك استعمال الأسلوب الفجّ المباشر، و للتدليل على هذا، نقول إن كان "أفلاطون" ينظر إلى الموسيقى كوسيلة مساعدة يتدرب عليها الأطفال لفهم و إدراك الماهيات، كما جاء ذكره أعلاه، فإنّ أرسطو يرى أنّ:" تعلّم الموسيقى يلائم طبع هذا الجيل. لأنّ الأحداث بسبب سنّهم لا يصبرون برضى على شيء خال من المتعة. و الموسيقى بطبيعتها من الأمور اللاذة المستطابة و كأنّ في الغناء و الشعر قرابة [تمتد أواصرها إلى نفوسنا] و لذا ادّعت طائفة كبيرة من الحكماء أنّ النفس نغم و ادّعت طائفة أخرى أنّ النّفس تنطوي على الأنغام"[2]. يعتبر أرسطو صاحب مفهوم التطّهير -catharsis- فمن خلاله يتخلص المستمع للموسيقى من نوازعه و مخاوفه و أوهامه. والموسيقى عنده نوعان: نوع عدّ للعبيد و السّوقة، مبتذل. النوع الثاني موجه لفئة الأحرار، راقي. وظيفة الأول جلب الراحة للفكر غير أنّه غير مُعَد له. بينما النوع الثاني حكر على الشعراء و الحكماء و العلماء و الفلاسفة، متى سُمع من قبل الأحداث وفّر لهم قاعدة تسمح لهم بتأمل الأفكار؛ أمّا إن استمع له من قبل الكبار اكتشفوا الماهيات[لا يذكر أرسطو هذه الماهيات]، يقول:" و بما أنّ الحضور صنفان، منهم الأحرار المثقفون — لاحظ أنّ فئة المثقفون عرفت قديما- ، و منهم السّوقة المؤلّفون من

[1] – أرسطو، السّياسيّات، نقله من الأصل اليوناني إلى العربيّة الأب أوغسطينس بربارة، اللجنة الدولية لترجمة الروائع الإنسانية، بيروت، 1957.ص436.

[2] – المرجع ذاته، ص437.

الصّناع و الأجراء، و من يُحاكونهم، فإنّه لابد تُخصص لأمثال هؤلاء مباريات و مشاهد تُريحهم و تشرح صدورهم. و كما أنّ نفوسهم متحولة عن استعدادها الطّبيعي، كذلك الألحان و الغناء انحرافات،و هي الألحان العنيفة و الأغاني المتصنّعة المبتذلة. و مع هذا، فكلّ يستطيب ما يلائم طبعه. و لذا،مراعاة لأمثال هؤلاء الحضور، يترتب أن يُعطي المبارون سُلطة استعمال هذا الصنف المرذول من الموسيقى"[1] تستوقف المترجم العربي العبارة استعدادها الطّبيعي الوارد في القول أعلاه، معتقدا أنّها بحاجة إلى توضيح و بتوضيحها ندرك جيّدا كقرّاء دلالة "التّطهير" عند "أرسطو"، حيث يرى أوغسطينس، أنّ المقصود الأرسطي بالتطهر هو تطهر نفساني، من كل الشوائب ذات الارتباط المباشر بالهوى و أميال النفس، و الحدّ من نزواتها و توترها، و استبدال الفاسد منها بالصّالح و هنا تتدخل الموسيقى كعامل مؤثر يفعل فعله في الإنسان. فالتطهير الذي يتكلم عنه أرسطو ليس إذن تطهّرا من رجاسة إثم أو خطيئة بل عاملا خارجيا يؤثر في النفس بصورة غير مباشرة، و يبدّل حالاتها و يعدّل أمياها و أهواءها. و ذلك التبديل و التعديل هو نوع من التطهّر. الموسيقى الموجهة للعامّة ليست من طبيعة واحدة مع الموسيقى الموجهة للتربية، فالنوعين مختلفين تماما، لأنّ لكل واحد غاية من أجلها، ينبغي أن تكون الموسيقى المهيأة للتربية في نظر أرسطو أخلاقية، أنغامها رزينة، و النغم الرزين عند اليونانيين القدماء هو النغم "الذوري" و أي تعليم فلسفي و تثقيف موسيقي يجب أن يعود إلى هذا النغم، و لا إلى غيره من الأنغام التي كانت معروفة زمن أرسطو، و أوغسطينس يُرجع "أنغام اليونان القدماء إلى أربعة أنواع: النغم "الذِيَاتونيكي" المتصف بخاصيتي الشدّة و العنف، و النغم "الأنَرمونيكي" المتصف بخاصيتي بالانسجام و التناغم، و النغم "الخُروماتيكي" المتصف بخاصيتي التلوين و التنوع، و أخيرا النغم "الخُروماتيكي الجديد". يرتكز النغم "الذِياتونيكي" في نظر الأب

[1] – أرسطو، المرجع السّابق، ص444.

على سلم فيه جزآن متشابهان يتألف كل منهما من بُعدين كاملين و نصف بُعد، و يفصلهما بعد كامل. و يسمى هذا النوع ذياتونيكيًّا لأنّه تشد له أوتار الكنّارة[1] شدّاً أقصى. و تتفرع من النوع الذِياتونيكي أنغام متنوعة، تختلف باختلاف مواطن الأبعاد من جزئي السّلم، فإذا كان نصف البعد في أسفل الجزء حصل لدينا النغم الذوري، و يعادله في الموسيقى البيزنطية اللحن الرابع، و في الموسيقى العربية نغم سيكاه تركي، و يقرب منه في الموسيقى الغربية سلم كامل يعرف على ملامس البيانو البيضاء ابتداء من علامة —مِي– و النغم الذوري هو النغم الوطني الأصيل عند اليونان الأقدمين"[2].

3– القديس أوغسطين و الموسيقى:

–تشي كتب القديس أوغسطين على تأثر رجل الدّين بالإرث الإغريقي–الروماني و قد يكون هذا التأثير عاملا من عوامل التي جعلته يكتب مؤلفه الموسوم ب:" —دراسة حول الموسيقى–" يعرض فيه أولا قواعد الأوزان و العروض و التي ينبغي أن يسير بمقتضاها الخط الموسيقي للترانيم الدينية، ليوسع بعد ذلك تأمله،ليتطرق إلى ميدانه المفضل، الذي نشاط الكتابة في موضوع أو في أي موضوع آخر، و أقصد الميدان الديني، متخذا المعراج أو الصعود من انسجام إلى انسجام أرقى إلى آخر مقام الانسجام المطلق الأبدي، حيث السكون، فالله هو مبدأ لكل الحركات و محيط بكل انسجام و بجميع درجاته. يعدّ القديس أوغسطين الأول الذي ربط الموسيقى بفكرة حب الله.

[1] – للفظة أكثر من معنى واحد في المعجم العربي، فهي تحيل إلى آلة موسيقية لها ثلاثة أضلاع غير متساوية و أعلاها مُحْدَودَبُ، مُكوّنةُ مِنْ عدّة أوتار متفاوتة في الطّول، يتمّ قرْصُها بأصابع اليد. و هي أيضا تُحيل إلى آلة العود، أو الدّفّ الذي تضرب به النّساء، أو الطنبور، أو الطّبل.

[2] – المرجع نفسه، ص435.

4- ديكارت و الموسيقى:تلبية لطلب من صديق كتب الفيلسوف "ديكارت" الشاب - 22سنة- مؤلفه "مختصر في الموسيقى" و الذي لا ينشر إلا بعد وفاته، و أثناء قراءته يجد المرء روح مؤلفه "انفعالات النفس" صادر سنة 1649، و إن كان ديكارت ليس ببعيد عن تصورات "زرلينو"[1] الموسيقية، فإنّ هذا لا يعني بأي من المعاني تبنّيه لمراميه الموسيقية و التي جاءت لتصحيح نقائص الوفاق الفيثاغورسي في الموسيقى. المرمى الديكارتي يتحدد في جعل الموسيقى مجالا لاستطباب، أو الاستمتاع و إثارة مختلف الانفعالات، يقول ديكارت:"إنّ موضوع الموسيقى الصوت،و غايتها جلب الاستلذاذ، و إثارة في دواخلنا شتى الانفعالات، أكيد بمقدورنا أن نؤلف أنغام مختلفة حزينة و أخرى لطيفة في آن واحد،لذا لا ينبغي أنْ نجد غريبا،كون الموسيقى خليقة على إحداث آثار متباينة، فالمرثيات و التراجيديات،كلما أثارت فينا مشاعر الشفقة و الألم،كلما استطبناها و أثّرت فينا أكثر"[2] ؛ فضلا عن هذا، فإنّ ديكارت يضع قطيعة مع الفكرة المتوارثة عن الإغريق و التي تقول بموسيقى الدوائر ذات الأصل الفيثاغورسي، فحواها: الكون تتحكم فيه علاقات عدديّة تناغميّة؛ و أنّ المسافات الفاصلة بين الكواكب موزّعة بحسب مقادير موسيقيّة. ما جاء في كتاب ديكارت "مختصر الموسيقى" ينخرط في سياق التغيرات التي شاهدتها موسيقى عصره، و الذي كان أسلوب الموسيقى الإيطالي المحرّك و الباعث لها. انشغال الفيلسوف انصبّ حول تحديد خصائص الصوت التي تثير فينا شتى الانفعالات. تلك الخصائص، التي تجعل من الموسيقى جميلة، و ليست دقتها الصورية التي تجعل منها كذلك، و من ثمة نتمتع بها. في كتابه الموسوم ب:"الإنسان" يتعرّض

[1] – هو جيوزفو زرلينو ولد في 31 يناير أو 22 مارس 1517و توفي في 04 فبراير 1590 منظر و مؤلف موسـيقى إيطالي، يعتبر من أهمّ مؤلفي الموسيقى بعد أرسطوفان لغاية رامو.

[2] – Descartes, Traité de la méchanique, abrégé de musique, mis en Français avec les éclaircissement nécessaire par N.P.P.D.L, a Paris, chez Charles Angot, rue Saint-Jacques au lion d'or, source gallica.bnf.fr/bibliothèque nationale de France, p53.ترجمة شخصيّة

بالشرح إلى عملية السّمع شرحا فيزيولوجيا وفق المؤونة المعرفية المتاحة في زمنه، و وفق خطاب قد تعيّن بأسلوب خاص بالفيلسوف، يستوقف القارئ[1]، و عندما يبسط كيف تتم عملية و كيف تفهم أو تستوعب حالما وصولها إلى الروح أو الفكر، ديكارت يستعمل كلمة Ame- – يتحدث أوّلا عن أعضاء للسمع أو عضو للسمع و التي تُدعى ب:"الشبكات الصّغيرة" الموجودة بداخل تجويف الأدنيين، و من خلال اهتزازات و التي تقوم الأعصاب بتوصيلها يدرك الفكر أو الروح فكرة الأصوات؛ و الفكر يدرك أو بالأحرى يحكم على أنّ هذا الصوت عذب و ذاك خشن، بائتلاف الاهتزازات مجتمعة، و بغية التوضيح أكثر يعمد الفيلسوف إلى وضع خُطاطة تبيّن درجات الصوت.. يقول مُعليًّا من شأن الانفعالات بوصفها المعيار الرئيس للتمييز بين الموسيقى الجالبة للمتعة و تلك التي لا تصل إلى هذه الدرجة:" و هكذا، فإننا لا نعتبر قطعا الأشياء الأكثر عذوبة هي المستطابة إلى الحواس؛ إنّما تلك التي تدغدغها بطريقة أكثر اعتدالاً، مثل ذلك مثل الملح و الخل اللذان عادة ما يكونا أكثر استطابا للسان من الماء. و هذا ما يجعل الموسيقى تستقبل أبعادا موسيقية بمختلف الدرجات، بما في ذلك الجناس

---

[1]– ما يشد الانتباه في كتاب ديكارت الموسوم ب: إنسان ديكارت هكذا جاء العنوان باللغة الفرنسية: l'homme de René Descartes.."، منذ البداية و العنوان يلمح إلى ذلك، الكاتب يميز بين إنسان ديكارت الافتراضي و الإنسان المتعيّن في الزمان و المكان، و نتساءل لم هذا التمييز و كلما ذهبنا أشواطا في القراءة يتأكد التفريق بين الإنسانين مع ملاحظة هامة أنّ إنسان ديكارت الذي يتم الحديث عنه مشابه – إنْ لم نقل مطابق، و قد تكون هاته الكلمة هي الأدق تعبيرا– في تكوينه شبه مطلق في كلّ شيء، حتى ليخيل للقارئ أنّ الأمر متعلق بواحد حاز على وجودين، وجود افتراضي و آخر واقعي. أتصور أنّ هذه الطريقة في العرض من قبل الفيلسوف لم تصدر عنه هكذا اعتباطا، و خاصة إن علمنا ملمح الفيلسوف المنسوب إليه صفة التعقل، و التي تطابقت عنده بالوجود في حدّ ذاته يقول ديكارت في مقدمة الفصل الأوّل ما معناه:"هؤلاء النّاس سَيتَكوّنون مثلنا من روح و من جسم، و ينبغي عليّ ابتداء أن أصف لكم الجسم على حدا، ثم الروح كذلك على حدا، و في الأخير أُبيّن لكم كيف أنّ هاتين الطبيعتين يلتقيا فيتحدا،لأجل تكوين النّاس الذين يشبهوننا." عن [Descartes, l'homme de René Descartes et la formation du fœtus, avec les remarques de Louis de la Forge, a quoi l'on a ajouté le monde ou le traité de la lumière du même auteure, à Paris chez Théodore Girard, seconde édition revue et corrigé, p01. ترجمة شخصيّة]

الصامت"[1] و يذهب "ديكارت" في الاعتقاد بإمكانية جلب الموسيقى لشتى الانفعالات بمقتضى الموازين، إن كان الميزان –mesure– بطيء الحركة تولد عنه الحزن، و الكبرياء، و الخشية؛ بينما إن كان الميزان سريع الحركة تولدت عنه انفعالات أكثر حيوية كالانشراح و الفرح؛ الموسيقى في تصور "ديكارت" تناست أعلى درجة الحكمة لآثارها على الروح و أهم أثر مساهمة يكمن في اتحاد بين الروح و الجسد[2].

5– جون جاك روسو و الموسيقى:

–لا نجانب الصّواب إن قلنا أنّ الموسيقى تجد في شخص "جون جاك روسو" الفيلسوف الموسيقي، و الموسيقي الفيلسوف، فقد عُرِف عنه علاوة على معرفته الفلسفية، دراية في علم الموسيقى، للفيلسوف رسالة في الموسيقى الفرنسية، كتبها على إثر سجال – نشب سنة قبل صدور الرسالة في دار الأوبرا بين فريق مؤيد لقدوم فرقة موسيقية إيطالية،و من ثمة يستطيب هذه الموسيقى، و فريق آخر رافض للقدوم و الأهم من ذلك يستهجن الموسيقى الإيطالية – و قد ألمح جون جاك روسو إلى هذا الشجار حقيقة، في مقدمة الرسالة، حيث خلص إلى أنّ هذا الشجار [3] –querelle– لم يفض إلى أي شيء ذي قيمة، اللهمّ التفوه بالشتائم من الجانبين، و إن كانت اتسمت شتائم طرف دون الطرف–طرف قد يكون "روسو" شعر تجاهه بنوع من التعاطف– بشيء من المعقولية، بينما الشتائم الطرف المقابل كانت شائنة، تُرجمت حقدا. تتألف الموسيقى عنده من أشياء ثلاثة: أوّلا من لحن أو غناء، ثانيا إيقاع أو

---

[1] – المرجع السّابق، ص54. ترجمة شخصيّة.

[2] – معرفة أنّ الموسيقى تعمل بواسطة إثارة شتى الانفعالات على اتحاد الروح – âme و ليس esprit كما قد يذهب إليه البعض، –لأنّ المفهوم الأخير له أكثر من دلالة واحدة في معجم ديكارت،حيث كان يدل في كتابات الفيلسوف على حالة تعقب سائل الدّم في عملية تكوين الجسم..– و عليه فإن تصور أنّ ديكارت عمل على استصغار من دور الجسم و احتقاره، بات الآن تصور بحاجة إلى إعادة نظر.

[3] – الكلمة تستدعي شجار آخر سينشب بين "فوكو" و "دريدا" بداية الستينات من القرن الماضي، بسبب موضوع "الجنون" عند ديكارت و ما هي القراءة الأدق للمقصود الديكارتي.Querelles cartésiennes

مرافقة، ثالثا حركة أو ميزان؛ غايتها الإطراب، أي إطراب الأذن، أمّا موضوع الرسالة، الموسيقى الفرنسية، فيصفها بأبشع الصّفات، لا وزن لها، و لا لحن، و الغناء الفرنسي أشبه ما يكون بالضُباح أو العُواء المستمر الذي لا تستسيغه الأذن، و الإيقاع بشع. و في المقابل نراه يذكر الموسيقى الإيطالية رافعا مقامها، واصفا إياه بأرهف الكلمات، و أطيب العبارات،فهي الأجود و الأفخم، يقول جون جاك روسو:" إنْ طُلِبَ منّي أيّ اللّغات ينبغي أنْ تحوز على أفضل نحو، لقلت تلك يكون ذا تفكير جيّد، و إنْ طُلِبَ منّي أي شعب ينبغي أن تكون لديه أفضل موسيقى، لقلت ذاك الشعب صاحب لغة أصيلة – خاصة- .. فإن وجدت لغة خاصّة بالموسيقى في أوروبا، فلن تكون إلاّ اللّغة الإيطالية، لأنها عذبة، جهورية، إيقاعية، و أكثر فخامة من أية لغة أخرى، و هذه الخصائص الأربع منها الأكثر مناسبة للغناء"[1] . ما يستنتج من قول "روسو" أنّ هناك علاقة وثيقة تربط الموسيقى، فالطابع الموسيقى لكل شعب، يستخلص من لغته، و تحديدا من علم عروضه، و الموسيقى في نظره، تقوم على نغم جلي، طبيعي سهل، و إيقاع واضح يمتزج بسلاسة النغم،و وفاق تام بين الكلمات و الموسيقى. و أخيرًا، فأن أفكاره في الموسيقى هي نتيجة مباشرة لنظرته الاجتماعية و التزامه السياسي.

6- كانط و الموسيقى

– ما كان لعمل حول الموسيقى أن يستقيم و ينخرط في سياق يتقاطع فيه الفلسفي و الموسيقي في بعده الجمالي من دون العودة قطعا، إلى أحد المراجع الأساسية في ميدان علم الجمال[2]، و أقصد "كانط" فهو بصفته مرجعا أساسيا، يذكر في كتابه "ملكة الحكم" أنّه:"

---

[1] – J.J Rousseau, lettre sur la musique française, M.DCC.LIII.,source gallica.bnf.fr//bibliothèque nationale de France, p.p16-17. ترجمة شخصيّة

[2] – عبد الرحمن بدوي:" يُعرّف "علم الجمال" Aesthetik (بالألمانية) Esthétique (بالفرنسية)، Aesthetics (بالإنجليزية)، Estetica (بالإيطالية)، إلخ بأنّه "علم الأحكام التقويمية التي تميز بين الجميل و القبيح" (معجم لالاند)؛ و هذا هو التعريف الكلاسيكي. أو بأنّه: المعنى الشكلي لعلم نظرية النشاط الجمالي للإنسان. و المضمون الجوهري

لكي نميز الشيء،هل هو جميل أو غير جميل، فإننا لا نعيد تمثّل الشيء إلى الذهن من أجل المعرفة، بل إلى مخيّلة الذات (ربما مرتبطة بالفهم) و شعورها باللّذة أو الألم. و من هنا، فإنّ حكم الذوق ليس حكم معرفة و بالتالي ليس منطقيا، جمالي. و نعني بذلك أنّ المبدأ الذي يُعيّنه لا يمكن أن يكون إلاّ ذاتيا. و كل رابطة تمثلات، حتى رابطة الإحساسات، يمكن أن تكون موضوعية (و تعني عندئذ ما هو واقعي في تمثّل تجريبي)؛ أمّا رابطة [التمثّلات] بالشّعور باللّذة و الألم فليست كذلك، إنّها لا تدل على شيء في الموضوع نفسه و إنما تشعر فيها الذات بأنها متأثرة بالتمثّل."[1] ما يستخلص من قول "كانط" أنّ الإحاطة بالجميل مسألة غير متعلقة بنشاط ذهني محض، إنّما يعود هذا إلى ملكة أخرى من ملكات الإنسان العقلية، و المتمثلة في المخيلة،أن يُحال شيء مهما كانت طبيعته إلى ملكة غير ملكة الفهم –عند فيلسوف مثل كانط– ليبث فيه، أمر بحاجة إلى توضيح، و هو قبل هذا أمر يستوقفنا،فإن كان الجميل – و موسيقى من الأشياء الجميلة تسليما– مجاله المخيّلة، فكيف يستوعب؟، و ما طبيعة هذا الاستيعاب؟ يميّز "كانط" بين البناء المنتظم المستوفى للغرض، باستخدام ملكة المعرفة و وعي هذا التمثّل عبر الشعور بالرضا، إلى هذه النقطة القارئ ربما يشعر بالغموض و عدم الفهم و هذا ما لا يطيقه "كانط" و ينفر منه كما يبدو لي، لذا لزاما عليّ أن أُقْدِمْ على تمثيل مناسب للمقام، لنأخذ الموسيقى، فهي من جهة بناء منتظم يفي بالغرض منه، بالاعتماد على أدوات المعرفة – على اعتبار المعرفة تركيب لجملة من التمثلات– و من جهة أخرى هي وعي هذا التمثل – يبدو أنّ هناك في تصور "كانط" فرق بين الوعي و التمثل بصفته منجز لنشاط

للنشاط الجمالي هو تشكيل العالم وفقا لقوانين الجمال و هذا يفترض مقدما معرفة هذه القوانين و تحقيق تصورات تقويمية تملك أهمية توجيهية للسـمّو بعملية الحياة الفردية و الاجتماعية." عن– عبد الرحمن بدوي، فلسـفة الجمال و الفن عند هيجل، المؤسسة العربية للدراسات و النشر. ط1. 1996. بيروت، ص08.

[1] – إمانويل كُنت، نقد ملكة الحكم، ترجمة د. غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة.ط1.بيروت.2005، ص. ص 100–101.

معرفي- متعلق بالمتلقي أو سامع الموسيقى؛ بعبارة أخرى الموسيقى هي تأليف معين للأصوات، و هذا هو البناء، و استماع مستساغ لهذه الأصوات، أي وعي بها، الذي يتجسّد في شخص المستمع على هيئة شعور بالرضا، كلما أنصت إلى نغم موسيقي فاستحلاه،أعتقد أنّه لولا التمثل -أكان من جانب مؤلف الموسيقى لحظة تأليفه للنغم،أو عندما صار النغم جاهزا للاستماع من قبل المستمع- ما تمّ أي شيء البتة، لذا حريّ بنا أن نبسط المفهوم، و لأجل ذلك نلجأ إلى قراءة "جيل دولوز" لدلالة هذا المفهوم لدى "كانط" لعل و عسى يتضح أكثر:"كل تمثّل هو في علاقة مع شيء آخر،-موضوع أو ذات- كما نميّز الكثير من أنواع العلاقات، كذلك نميّز الكثير من الملكات العقلية،ففي المقام الأوّل يوجد تمثل في علاقة مع الموضوع، بمقتضى وجهة نظر المطابقة أو الاتفاق، و الحالة هذه، هي الأكثر بساطة، بها تتعيّن ملكة المعرفة؛ في المقام الثاني، يرتبط التمثّل بعلاقة غائية مع الموضوع، و الحالة هذه تُعيّن ملكة الاشتياق أو الترغيب- ملكة تكون بفعل تمثلاتها علة لواقع موضوعات تمثلاتها- و أخيرا، عندما يكون التمثّل في علاقة مع الذات، و الذي يُعيّن كملكة لشعور اللذة و الأسى"[1] . يمضي "دولوز" في قراءته ذاكرا، أنّ شاغل "كانط" قد تمثّل في إنْ كانت هذه الملكات الثلاث بمقدورها الارتقاء إلى شكل متعالي، أي قدرتها على إيجاد قانون خاص بممارستها — حتى و إن كان القانون قد نتج عن علاقة ضرورية مع الملكات الأخرى- و مع تحقق الشكل هذا، تحوز الملكة على استقلالٍ، قد يتساءل المرء هل في مؤلفات "كانط" ما يبرز هذه الملكات؟ الإجابة تكون أجل: في نقد العقل المحض ينصب التساؤل حول: هل هناك ملكة معرفة متعالية؟؛ في نقد العقل العملي ينصب التساؤل حول: هل هناك ملكة رغبة أو شوق متعالية؟ في نقد الحكم ينصب التساؤل حول: هل هناك شكل متعالي للذة و الأسى؟ يلاحظ "دولوز"

[1]- Gilles Deleuze, la philosophie critique de Kant, presse universitaire de France 1963.3 édition.2004.Paris Reille, 75014. P08. ترجمة شخصيّة و بتصرّف

بالنسبة للشكل الأخير و المتعلق باللذة و الأسى و هو مدار موضوعنا، أن "كانط" لمدة طويلة من الزمن لم يعتقد بإمكانية تحقيق هذا الشكل، و قد يعود ذلك فيما يبدو لي إلى اعتبار أنّ الشكل المقصود يأخذ أسباب وجوده من المخيّلة لا من العقل مباشرة، و بالتالي لا يمتثل لمبادئ المنطق الصوري، و هذا ما ذهب إليه "دولوز" أيضا لكن برهافة، و عمق أكثر، و دقة كبيرة، يجعل نقل ما ذكره من اللغة الفرنسيّة إلى اللغة العربيّة، تمرين ليس بالسهل تأديته على الإطلاق، نظرًا لأسباب، غير أنّ هناك في تقديري سبب أوّل يتقدم جميع الأسباب الأخرى في الأهمية، متعلق بفحوى الذكر، "فدولوز" عندما ينتقل إلى الحديث عن السّامي المتجاوز للجميل لدى "كانط"، فإنّ الانتقال يتم من درجة إلى درجة أعلى، تعكس عبقرية فكرية تحلى بها الفيلسوف الألماني في خريف العمر، و أقصد بالدرجة تناول الموضوع من زاوية جماليته إلى زاوية السمو و رفعة المقام –لكل مقام مقال يناسبه– يقول "دولوز":" يبدو أنْ لا دور للعقل، إنْ مكثنا في حكم جمالي من نوع "هذا جميل": ففي هذه الحالة، يتدخل فقط الفهم و المخيّلة. علاوة على هذا، يتواجد شكل متعالي للذة، من دون أن يوجد شكل متعالي للأسى. لكن الحكم "هذا جميل" ليس إلا نوع من الحكم الجمالي، لأنّ هناك نوع آخر، هو :"هذا جليل das sublime – Erhaben–". تنشط المخيلة في الجليل نشاطا غير نشاط التأمل الصوري. يُختبر الشّعور بالجليل أمام اللامشكل . يحدث كل شيء و كأنّ المخيلة في مواجهة مع محدوديتها الخاصّة، مكرهة على بلوغ مداها، مكابدة قهر يقودها إلى مبلغ سلطانها.»[1] استثمار القول بخصوص الموضوع الذي يشغلنا، يجعل نقول أوّلا أن الموسيقى نوعان: نوع أوّل مجاله الجميل، و النوع الثاني مجاله الجليل، المتجاوز للمخيلة ناهيك عن العقل، فموسيقى إن وجدت و قد سيقت إلى النوع الثاني، لن تكون إلى مبهرة، حتى و إن كان محركها الشعور بالأسى.

[1] – المرجع السّابق، ص 73. ترجمة شخصيّة و بتصرّف.

كتاب "كانط" "نقد ملكة الحكم" في نظر الدكتور عبد الرحمن بدوي يعد دعامة قويّة في بناء علم الجمال، ففي مؤلفه تقرير بأن ليس من الممكن إرساء قاعدة بموجبها يستطيع المرء أن يتعرّف على جمال شيء ما، لنقلْ في هذه الحالة تقدير أو استطاب لحن من الألحان الموسيقية. و لهذا فإنّ الحكم على الجمال –لحن على سبيل المثال حكم ذاتي، و إن كان حكما ذاتيا، فلن يكون إلا متغيرا، بخلاف الحكم المنطقي المتصف بالموضوعية لقيامه على تصورات عقلية ثابتة[1] .

7- هيجل و الموسيقى

– عندما يتعرّض "هيجل" لموضوع الجمال- و نحن نسلّم ضمنا أنّ الموسيقى تعبير عن الجميل في مطلق الأحوال، و تعبير عن الجليل استثناء- فإنّه يفعل ذلك و قد ألزم القارئ أن يكون على وعي بالمقابلة بين الجميل بصفته نشاطا إنسانيا صرفا، والجميل على أنه معطى قد طرحته الطبيعة طرحا تلقائيا، من دون تدخل بشري معتبرا مضمون الطرف الأول للمقابلة، الحري لوحده أن يكون موضوعا لعلم يهتم بالجميل. يردف المقابلة أو المعارضة بسؤال قد يُطرح من قبل أحدهم، معترضا على منحى إجابة الفيلسوف، التي تحصر الجمال فيما أبدعه الفكر البشري لا غير:" فإنْ اعترض أحدٌ قائلا: إنّ هذا التعريف لموضوع علم الجمال من شأنه أن يستبعد الجميل في الطبيعة –أليس في هذا تحكم اعتباطي؟ يرد هيجل قائلا:"صحيح أنّ لكل علم الحق في أن يُحدد المدى الذي يشمله كما يريد، لكننا نستطيع أن نفهم هذا التحديد لعلم الجمال بمعنى آخر. ففي الحياة نحن قد اعتدنا أن نتحدث عن الألوان الجميلة، و السماء الجميلة، و السيل الجميل، و الأزهار الجميلة.. بل و الفتيات الجميلات. لكننا لا نريد هاهنا أن نخوض في مسألة معرفة بأيّ مقدار يمكن أن نعزو صفة الجمال عن حق إلى هذه الموضوعات

[1] – عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال و الفن عند هيجل، المؤسسة العربية للدراسات و النشر. ط1. 1996. بيروت، ص08.

أو تلك، و بالجملة: هل الجمال الطبيعي يمكن أن يجعل في موازاة الجمال الفني؟لكن من الجائز أن نقرر منذ الآن أنّ الجمال في الفن أسمى من الجمال في الطبيعة، لأنّ الجمال في الفن يتولد، بل يتولد مرتين ، من الروح؛ و بمقدار الروح و إبداعاتها أسمى من الطبيعة و تجلياتها، فكذلك الجمال الفني أسمى من الجمال في الطبيعة. بل لو غضضنا النظر عن المضمون،فإنّ الفكرة الرديئة، التي ربما تخطر ببال، هي أسمى من أي ناتج طبيعي، لأنّ في هذه الفكرة توجد دائما الروح والحرية" [1] يقبل هيجل أن تُلحق بالطبيعة المحمول – الجميل- لكن أن توصف المظاهر الطبيعية بالفنية فهذا غير جائز، الحجة التي يقدمها لكي يستقيم القول و يتقوى، تكمن في ارتباط "الفنية" بجوهر الإنسان، أي روحه، و بعرض مُؤسِسْ شَوقه إلى الحرية،جمال الطّبيعة،واقع ماثل أمام العين خال من كل فكر؛ جمال الفن –الموسيقى مثال- واقع فكر ماثل للذهن مفعم بالفكر الواعي، هكذا هو تصور الفن عند هيجل تصور ينطلق من الفكر ليعود إليه، ذهاب و إياب، يتمظهر فيه الروح بحُللٍ مُتكثّرة من لحن إلى نحث، إلى رسم، إلى عبارة شعر. الموسيقى عنده تعبير عن كل المشاعر الخاصّة، كلّ درجات الغبطة و السكينة الروحية، و يشمل أيضا درجات الأسى كلّها، و كذا القلق، المخاوف، الانشغالات، الآلام، و التطلعات و التعلّقات، و الابتهالات، و الحب.. تمثل الموسيقى بالنسبة "لهيجل" لحظة ثانوية أو عرضية في نسقه الفلسفي. إنّ الذي يهمه ليست الموسيقى في حدّ ذاتها، إنما الذي يمثل القيمة الحقيقية، هو حركة الفكر التي يستحيل آخر مطاف إلى نشاط تفكري خالص يُدعى الفلسفة. و لهذا اعتبر الموسيقى –و قد تجسّدت في عصره في موسيقيين هما بيتهوفن و شوبار- نظرا لأنها لم ترق بعد إلى مرحلة يكون فيها الوعي التأملي قد أدرك الوعي بذاته، كما هو الشأن بالنسبة للفلسفة و

[1] – المرجع نفسه، ص 21.

الفيلسوف. اعتبار لا يشاطره فيه الموسيقار بيتهوفن، بل يذهب إلى تبني رأي معارض تماما، فعنده الموسيقى إلهام أكثر سمو من أية حكمة و أية فلسفة.

8- شوبنهاور و الموسيقى

- بخلاف "هيجل" فإنّ "شوبنهاور" في تماهي و انسجام تامين مع النغم و تحديدا مع موسيقى "بيتهوفن" فالموسيقى عنده ليست الفن الأكثر أهمية و حسب، بل هي الفن الأكثر قدرة ميتافيزيقيا على الإحاطة بالكائن من أي علم أو فلسفة:" أخيرا، يأتي النغم، المؤدى بالصوت الرئيس،بالصوت العالي، الصوت الشادي، الصوت الذي يقود الكل، يتقدم النغم بسلاسة و تأنق؛ و قد استحوذ من طرف إلى طرف آخر من المقطوعة، حركة متواصلة، صورة لفكر فريد،فنتعرّف حينئذ على الإرادة في أعلى درجة لوضعنتها—objectivation - " [1] القارئ لهذه القطعة النثرية يتخيل أنّ لحظة كتابتها من قبل الفيلسوف،كان النَفس الدافع و المحرك لنشاط الكتابة نفسا موسيقيا، فعلا، نشعر و نحن بصدد القراءة أن الكتابة تُنجز محاكاة لمقطوعة موسيقية، فالعبارات التي تطرح وفق ميزان مقتضب و إيقاع متساوي، و مع انتهاء كل عبارة تذكر، ينتهي الفيلسوف الفنان في هذه الحالة، من تشكيل صورة حسية أو بالأحرى مشهد يراه القارئ ماثل أمام عينيه، ابتداء، هناك دخول للركح، بعد طول انتظار، حركة دخول تعرّف عن نفسها بالصوت الجوهري، الواعي الأخّاذ المتقدم عن كل الأصوات حتى و إن كان صوت لفلسفة، أعراضه عدم إكثرات و زهو بالذات، يبدو لي أنّ المسرحة التي يُشكّلها الفيلسوف بواسطة هذه الكلمات، من ورائها قصد واحد وحيد، إقحام عنصر البهجة في الفكر، و البهجة المرغوب فيها، لن تسري في كوامن أو دواخل الفكر إلا بواسطة نغم كئيب

[1] - Arthur Schopenhauer, le monde comme volonté et comme représentation, trad. en français par Auguste Burdeau, libraire Félix Alcan 108, boulevard Saint-Germain, Paris, 1912. P395.ترجمة شخصية

فتّان، يتغلغل في الأعماق، كلما تغلغل أكثر أزيحت شيئا فشيئا غشاوة المفاهيم الفلسفية الجافة و التي ساهم في تعزيز سلطانها هيجل. سلاح "شوبنهاور" في بسط إرادته إزاء طغيان الفكر المجرد المتمادي –في هذه الحالة– يكمن في الموسيقى.

9– أدرنو[1] و الموسيقى:

– "أدرنو" مثله مثل "نيتشه" جمع بين الفلسفة و الموسيقى، و إن كان البعض يرى في هذا الجمع سببا في حيرة الفيلسوف و تردده في الاختيار بين أن يكون فيلسوفا صرفا أو موسيقيا خالصا، و إن اختار في الأخير النشاط الفلسفي، غير أنّ هذا لا يعني أنّه تمكّن من التخلص من أثار التمزق و الناتج عن كل اختيار. إن كان "أدرنو" قد كتب العديد من المؤلفات في الموسيقى، فإنّ هذا لا يعني في نظر البعض أن ننتظر منها الجديد الفاتح، و السبب في ذلك يعود في رأيهم إلى أنّ أفكاره تنخرط في سياق فكره الفلسفي و المركب من اتجاهين، الاتجاه الفرويدي و الاتجاه الماركسي، و في الواقع أنّ هذا الحكم لا يصدق على "أدرنو" و حسب إنّما يصدق على العديد من الفلاسفة الذين كتبوا في الموسيقى، حيث جعلوا من أفكارهم في الموسيقى تخدم مباشرة تصوراتهم الفلسفية العامة، و قد يكون "أفلاطون" أولهم. و مادام الحال هكذا فلا يجب أن يُلام "أدرنو" لوحده،و وجهة نظر كهذه في اعتقادي غير مجدية و الأهم من ذلك غير مثمرة، بل ينبغي، بدلا من هذا، أن يتساءل الباحث، لماذا يلاحظ على الفلاسفة الذين يهتمون بالموسيقى تركيزهم أو بالأحرى دفع تفكيرهم حول المسائل الموسيقية في مسار محدد و بطريقة ما تخدم و تدعّم نسقهم الفلسفي، و لعل يوجد من يرى أنّ الأمر ينبغي أن ينظر بشكل مختلف، بمعنى أنّ الفيلسوف و لأنّه فيلسوف أي له تكوين و قاعدة فلسفية، فمن الضروري —ضرورة منطقية– أن يقارب أي موضوع خارج المجال الفلسفي

[1] – من مواليد 1903 و توفي 1969، فيلسوف و عالم اجتماع و مؤلف موسيقى و عالم موسيقى ألماني من مؤلفاته كيرجارد: بناء علم الجمال. الفلسفة و الموسيقى الجديدة

التقليدي، مقاربة فلسفية، و هذا أمر يرقى إلى درجة البداهة، و بقلبنا الصورة فإننا نقول إن كان هناك موسيقي يرغب في مقاربة إشكال فلسفي، فإنّه يقدم على ذلك و قد استند في ذلك إلى حمولته الموسيقية، و هذا شيء بديهي أيضا. بالإضافة إلى هذا، فإنّ هؤلاء الذين ينتقدون مسعى "أدرنو" في الموسيقى، و يعتبرونها مسعى ملحق يرتبط مباشرة بنسقه الفلسفي المزدوج، يرون أنّ نصوصه في الموسيقى يعتريها الغموض، و هذا الانتقاد في تقديري أخطر من الانتقاد الأول، و يستنجد هؤلاء بمسوغ صاحبه "بولاز"[1] –Boulez– يُختزل في العبارة الموحية:"متاهة أدرنو". حاول "أدرنو" أن يجد جسر موصول بين موسيقى "بيتهوفن" و فلسفة "كانط" ، ليستعيض عنها بعد ذلك بفلسفة هيجل، ممّا حدا بأستاذه "ألبان برغ"[2] أن يُسجّل عليه الملاحظة اللاذعة:" "في يوم ما عليك الاختيار بين كانط و بيتهوفن" أي عليك أن تختار بين المضي في الكتابة الفلسفية أو التأليف في الموسيقى. على صعيد الإبداع الموسيقي لم يكن "أدرنو" واثقا من إنتاجه الموسيقي، ما جعله لا ينهي أي عمل موسيقي يقدم عليه. في مقال "ماريو تيرشتي–[3] Mario Turchetti" حمل العنوان: –فلسفة الموسيقى و التاريخانية– يتحدث الكاتب أولا عن رغبة جامحة تملّكت "أدرنو" تمثلت في إرساء تعريف للموسيقى، أدت به إلى تقديم دراسة حول الموضوع، كان لها الصدى البالغ في الأوساط الأدبية و الفلسفية المعاصرة، تمخض عنها بروز حوار كبير في مجال الدراسات الجمالية الموسيقية، مدارها فكرة الموسيقى، بوصفها فن زمني، و الإشكالية المنبثقة عن الفكرة، لا تقتصر على الملاحظة البسيطة و التي تقول أن التعبير الموسيقي بحاجة إلى زمن فيزيائي، بل تتجاوز هذا، لتمس تحولات الوعي

[1] – هو بيار بولاز مؤلف موسـيقى فرنسـي و رئيس جوقة موسـيقية ولد يوم 26 مارس 1925 و توفي يوم 05 يناير 2016.

[2] – ألبان ماريا جوناس برغ مؤلف موسيقى نمساوي ولد في 09 فبراير 1885 و توفي في 24 ديسمبر 1935.

[3] – ولد في سنة 1944 مؤرخ و مؤرخ الفكر السّياسي إيطالي من مؤلفاته: حق المقاومة، إلى أين؟

بخصوص الزمن المدرك من قبل الوعي الذاتي للموسيقي أو المؤدي أي المغني أو الجمهور بصفته مستمعا، و لأجل بسط نظرة "أدرنو" يعمد الكاتب أولا إلى عرض تصورات فلاسفة[1] هم على التوالي "كانط"، و "هيجل"، ف:"برغسون" للزمن مع ملاحظة أنّ عرضه تصور الزمن لكل من "كانط" و "هيجل" جاء عرضا مقتضبا قد خلى من أي نقد، بينما عرض تصور "برغسون" فيه شيء من التفصيل مقارنة بالعرضين الأولين، غير أنّ هذا ليس الأهم في الأمر، فهو لا يكتفي بالعرض،إنما يُتْبِعه بنقد تصور برغسون ؛ فكانط يعتبر الزمن صورة خالصة قبلية للإدراك و شرط لكل ما هو زمني- temporel -بشكل يكون الزمن بحدّ ذاته بدوره منفلت من الزمن- . أمّا هيجل يُعبّر بوضوح عن المساهمة المشتركة بين الذات و الأصوات في تاريخانية الموسيقى. برغسون يقسّم الزمن إلى زمن فيزيائي أو طبيعي و هو مصطلح وضعي (علمي-رياضي) يقصي شعور الذات. و بالمعارضة يوجد الزمن الديمومة: و المعيش مباشرة في إطار التجربة الذاتية .. يعلّق "أدرنو" على تقسيم "برغسون" واصفا إياه بالسخيف، المترجم لانشطار تاريخي بين التجربة المعيشة و العمليات الموضوعية اللامرتدة،إنّ نظرية "برغسون" المتشذية للزمن هي صدى مبكر للأزمة الموضوعية على مستوى الاجتماعي للوعي بالزمن. أمّا فيما تعلق بمسألة علاقة الفلسفة بالموسيقى، فإنّ "أدرنو" يتناولها يناقش على ضوء أفكار الفينومينولوجي "برينكمان" —Brinkmannفحواها وضع حد فاصل بين علم الجمال و

---

[1] – يلاحظ صاحب المقال بشأن هذا التقسيم الثلاثي ما معناه:" يؤكد هذا التقسيم الثلاثي ما جاء في رواية "توماس مان" – الدكتور فوستيس- و الصادرة سنة 1947؛ فبعد حوار مذهل دار بين أدريان لوفركهنAdrian Leverkuhn (و الشيطان قرينه ، يتطرق متحدثا عن المادة الموسيقية و تاريخ الأفكار، و بعد انصرام سنتين من صدور الرواية أي في سنة 1949 نجد العبارات ذاتها قد قيدت في كتاب "أدرنو" " الفلسفة و الموسيقى الجديدة") يتوقف متأملا الزمن الشخصي للراوي، و الزمن الموضوعي للأحداث المروية و زمن القارئ، ثم يضيف قائلا – القائل هو "أدرنو"- :" لا أريد أن أسترسل في استدلالات لا طائل منها، أضيف فقط، أنّ كلمة "تاريخي" تُطبق بحدّة أكثر، و بأكثر ظلمة على الحقبة التي كتبت فيها، من تلك الحقبة التي أكتب عنها" عن Mario Turchetti, filosofia e sociéta, fasc,I,vol., janv-mars 1979.trad. de l'italien par Lucette Dausqueترجمة شخصية.

الطبيعة، و اعتبار مجال علم الجمال مستخلص من مسلمة الملكات الفضمكانية. يرى "أدرنو" أنّ التحديد هذا، هو في حدّ ذاته إرث تاريخي وضعي مرتبط بالمجال الثقافي، و الذي حدد بكيفية سحرية، و كأن الموسيقى هي شكل من الجمال المطهّر قد جُرِف في الحركة العامة لجدلية العقل. ينتقل "أدرنو" بعد ذلك ليتحدث عن عنصر في الموسيقى يدعوها ب:"فوق الأرضنة – التاريخية للموسيقى" extra-territorialité historique –عنصر يأبى الانخراط في عملية العقل المتنورة، و المرتبطة بالحضارة الغربية، غير أنه لا يمكن له و بالرغم من ذلك أن يكون مجردا، كأنه جزء أساسي من التكوين الصوري للفن الزمني. يقيم "أدرنو" الكينونة الخاصة بالفضاء و الزمن الموسيقيين في اللافضاء و اللازمن التجريبيين (الامبيريقيين) المقاوِمَين و المجَابِهين من الموسيقى، لكن هذه المقاومة بحدّ ذاتها تُولج الفضاء و الزمن التجريبيين مباشرة في التكوين الجواني للموسيقى بصفتها كذلك. يعتبر "أدرنو" مجال علم الجمال مستقل و غاية في الرفعة من دون أن يكون قبليا، فعلم الجمال لا يقوى أن يتواجد قبليا، و لأنه عاجز، فإنّ حركة التاريخ تتحقق فيه. و إن كان الزمن التجريبي مقصى، فإنّه يسترجع جدليا في الزمن الموسيقي و الذي بدوره لا يُستنفذ في المجرى الخارجي لمعزوفة ما، و المقاس بآلة الكرونوماتر، و يُضبط إيقاعه بالبندول – métronome–بالنسبة للفيلسوف، الزمن الموسيقي المتغير تغيرا جليا من موسيقار إلى آخر و تبعا للحقب التاريخية، هو وعي للزمن الذائع بالموسيقى و مضمونها، يستوقفنا صاحب المقال ملاحظا أنّ الفيلسوف "أدرنو" أثناء بسطه لطبيعة الزمن الموسيقي يبدو أنّه يتحاشى طرح مشكل العلاقات التي تربط الزمن التجريبي –الامبيريقي– بالزمن الموسيقي، ما يمكن ذكره بخصوص هذه النقطة في نظر صاحب المقال، هو اعتماد الفيلسوف التشبيه وسيلة للتبليغ، فالعلاقات تلك تشبه العلاقة التي تربط الصدى و الصوت المرتد، استعمال "أدرنو" لاستعارات الصدى و الانعكاس و أخرى قيّدها في مؤلفاته من قبيل

الحلم و الظل في نظر "ماريو تيرشتي" قد تمس في مصداقية استقلالية الفن لاستدعائها نظرية "الانعكاس" و هي من أسس الواقعية الجمالية، و التي تعني أنّ الإبداع مرآة عاكسة للمجتمع. السؤال الذي نطرحه من جانبنا هل اقتصرت إجابة "أدرنو" عندما تناول علاقة الزمن التجريبي بالزمن الموسيقي فقط على التشبيه، إن كانت الإجابة أجل، فعلينا قبل إصدار أي حكم، أن نمعن في مضمون التشبيه، فنتساءل مثلا لماذا وقع اختيار "أدرنو" على كلمات الصدى، الصوت المرتد، و الحلم، و الظل، و هل لهذه الألفاظ بالذات موقع في الموسيقى و تحديدا في زمنها. و فعلا هذا ما سيبينه كاتب المقال من خلال موقفين اثنين لباحثين اهتما بمسألة الاستعارات و دلالاتها المحتملة عند "أدرنو"، فهذا هو " فاقتيلو Vacatello" يرى في استعمال هذا النوع من الاستعارات قصد في وضع وسيط بين الظواهر الواقعية و الظواهر الجمالية، هو بمثابة شاشة مفهوماتية تفصل بينهما، مع إبقاء رباط يجمعهما، و تبعا لهذا فإنّ "فاقتيلو" يميز استنتاجا بين التحليل الأدوربي – نسبة لأدرنو" و الذي قام الفيلسوف "جورج لوكاش" بتوسيعه من جانب، و من جانب آخر النقل الصوري بالانعكاس. و لأجل التوضيح أكثر يذكر صاحب المقال موقف "سيرافيزا Serravezza" و الذي يرى في الوسيط الاستعاري نقطة مفصلية بين استقلالية و تاريخانية الموسيقى، بين اجتثاثها و تجدرها، و التي تستلزم في الأخير إعادة تأكيد لضغط فعلي للمجتمع على الفن و تخلي عن التصور اللاواقعي للموسيقى بصفتها حرية خيال و بصفتها أيضا حقا مستقل تماما. إذًا، ينبغي قبول من جهة إن كان مفهوم الوسيط و مرادفاته الاستعارية يُقدمان على أنهما تكذيب لنظرية الانعكاس، أو من جهة أخرى إن كانا ينتهيان آخر مطاف إلى تأكيد أو تدعيم تاريخانية الفن.. يرى صاحب المقال أنّ الطابع المزدوج للفن و المعقد تتطلب جهدا معتبرا من قبل "أدرنو" و من ثمة استدعى تأويلات كثيرة وصلت إلى حدّ التضارب حول فكره، –من جانبنا نتساءل هل كان التضارب

حول الإنتاج الفكري لأدرنو من الباحثين، مرده إلى طبيعة الموضوع و تعقيداته أم هو ناجم عن طبيعة الكتابة و خصوصيتها عند الفيلسوف. هب أن الكتابة عند أدرنو مستعصية، قد نخلص إلى نتيجة مفادها أن طبيعة الموضوع و الذي عدّ معقدا قد يكون غير ذلك، و إنما قد نتج عن طبيعة الكتابة المستعصية التي جعلت من الموضوع يبدو كذلك- بالنسبة "لماريو تيرشتي" ينبغي أن لا تستوقفنا هذه النقطة كثيرا، فتلهينا عن الأساسي، و في هذه المرحلة من البحث، الذي علينا الانتباه إليه و التركيز عليه هو المقولة الأخيرة و التي تُطرح كبديل للاستقلالية و التاريخانية للموسيقى و نظرية الانعكاس و تاريخانية الفن، و أيضا و في السياق ذاته بين الزمن الواقعي و الزمن الفني، بين أحداث واقعية و أحداث فنية.. عندما يتحدث "أدرنو" عن الواقع الاجتماعي ما تعارف عليه الفلاسفة المراجع بالنسبة لأدرنو و هم على التوالي هيجل- ماركس - ديلتاي — و — فيبر. يؤكد "أدرنو" على قابلية المقولات المحورية للبناء الفني الترجمة إلى مقولات اجتماعية، و بالتالي يبدو أنّه يُحمّل صفة الاجتماعية المفاهيم الأساسية كمضمون الحقيقة و الاستقلالية، الخاصية الاجتماعية و التي توصف ابتداء بالتاريخانية، و كي يجلب صاحب المقال الصدقية لما يذكر يستدل بقول لأدرنو و هو يفعل ذلك بين الفينة و الأخرى، و من شدة العودة إلى الفيلسوف، أحيانا يصعب على القارئ أن يميّز قول صاحب المقال و قول الفيلسوف، و لو تلك العلامات الدالة ما أمكن للقارئ التمييز:" في النقد الاجتماعي و النقد التاريخي يتقاطع مضمون الحقيقة و ماهيتها،.. على اعتبار العامل الاجتماعي عاملا مفسّرا، فإنّ المجهود المعرفي لا يكمن في تكييف الإبداعات لرغبات تُجار الفن و السوق بل في استقلال تلك الإبداعات و في منطقهم المحايث .. تلتقي حقيقة المجتمع مع الخاصية الجمالية للإبداعات و مضمون حقيقتها اللذان لا يمت بأية علاقة مع الواقع الامبيريقي الإنتاجي، و

حتى مع الواقع النفسي."[1] مثل هذه العبارات كثير، تجعل القارئ في حيرة من أمره و تدفعه إلى التساؤل كما أدرك أحد الكتّاب الذين تناولوا أعمال "أدرنو" الموسيقية: هل "أدرنو" يُفكر مثلما هو يكتب؟ الإجابة التي يقترحها صاحب المقال أجل إنّه يُفكر في **كل** ما يعبّر عنه ثم يردف مباشرة ملاحظة تُضفي على ما ذكره سحابة رمادية تحجب الفهم و تبعده، أما فحوى الملاحظة تفيد بأنّ حقيقة "أدرنو" تكمن في لفظة – **كل** – و الراغب في بلوغ مقام فهم أو تأويل سوسيولوجية الموسيقى لدى الفيلسوف في نظر صاحب المقال يكون بمقتضى النظرية الجمالية برمتها. و إجمالا إنْ رغب أحدهم معرفة فكر الفيلسوف الموسيقي فما عليه إلا استعمال الجدل وسيلة، لتحقيق غايته، كما فعل الفيلسوف نفسه و هو يُقارب أي موضوع، يفترض و لأجل تمكين الموضوعية كان على الكاتب أن يذكر أنّ المنهج الجدلي ليس المنهج الوحيد و الطريقة المثلى الوحيدة التي تحيط الإحاطة الكافية بموضوع مثل موضوع الموسيقى، بل هناك مناهج أخرى تمكننا من رؤية الموسيقى من زوايا مختلفة، و بالتالي تضيف تراكما معرفيا معتبرا أو بتعبير أبي حامد الغزالي تكثير للعلم، و إحداث معرفة ليست حاصلة، غير أنّه و من جانب آخر اقتراح مثلما ما تقدم، يتطلب الوعي بأنّ الإنتاج المعرفي كما هو مرتبط بعوامل ذاتية متعلقة مباشرة بالباحث و قدرتها الفكرية على الفهم و التعبير، فإنّه و في الوقت نفسه يستجيب لمقتضيات موضوعية قاهرة تلزم الباحث أو الكاتب الامتثال لها. و بالعودة إلى فكرة الوسيط السالفة الذكر يتبيّن مدى الارتباط الموجود بين المجتمع و الموسيقى إلى درجة الاستحالة معها الفصل أو التمييز بينهما، لكن لا يُظن أنّ بينهما تطابق تام. يرى "أدرنو" أنّ على علم اجتماع الموسيقى أن يفسر الموسيقى باعتبارها امتداد للمجتمع بطرق أخرى. إنّ الخاصية الجمالية و التي تكون قيمتها محدّدة اجتماعيا تكون اللحظة التاريخية هي ذاتها اللحظة

---

[1] – Mario Turchetti,fiosofia e sociéta, fasc,I,Vol,janv–mars 1979. Trad. De l'italien par Lucette Dausque. P10. ترجمة شخصية.

الاجتماعية، اللحظتان غير مستنفذتين الواحدة في الأخرى و من ثمة فهما غير متطابقتين، عبارات مثل هذه فعلا تستدعي إعمال الفكر، فحاجتها إلى التوضيح و التقريب أمر لا مناص منه، و تؤكد حكم البعض على كتابات "أدرنو" بأنها كتابات غامضة كما أشرنا إليه سابقا، فعلى أي نحو نفهم فكرة "أدرنو" الأخيرة هذه، و التي تفيد بأنّ اللحظة التاريخية هي ذاتها اللحظة الاجتماعية ثم أنهما غير متطابقتين، أقل ما يقال في هذه الحالة و على مستوى الظاهر، أنّ ما يذكر من الضروري أن يمر بعملية ديداكتيكية أي تعليمية تُحلل الفكرة و تجعلها مستساغة قابلة للفهم ثم التبليغ، واضعين القارئ في أفق معلوم أو كما يقال في الصورة التي يتحرك في إطارها القول الذي نود بسطه، أولا وجب القول أنّ الأفق الضام هو أفق متحرك اللحظة الواحدة الحاضنة له إن نظر إليها زمن حدوثها، اكتسبت حينئذ صفة الاجتماعية، متى ابتعدت عن الآنية سقطت عنها هذه الصفة و بدلا عنها تكونت الصفة التاريخية، و بالتالي فإنّ الموسيقى كموضوع اجتماعي يتحول هو ذاته إلى حادثة تاريخية، بشرط أن يكون مؤثرا قد انتشر و صار معلوما اجتماعيا. بالنسبة لأدرنو فإنّ ماهية الموسيقى لا يمكن أن تدرك إلا من خلال المرور بوسائط مفهوماتية و لا ينبغي أن يطرح خارج الصيرورة و بمعزل عن تلك الوسائط . إنّ تاريخانية الموسيقى بوصفها مضمونا، هي الزمن الموسيقي و الذي من خلالها يظهر وسائطيا، كأنّه انعكاس للزمن التاريخي الامبيريقي و المسمى زمن التجربة الواقعية. تحوي تاريخانية الموسيقى جدليا لحظات موضاعاتية و ذاتانية. أخيرا يذهب "أدرنو" إلى الاعتقاد بأنّ الموسيقى صيرورة و يذكر حتى و إن حاولنا تعريف الموسيقى تعريفا أنطولوجيا آخر فنقول عنها أنّها لغة، فإنّ هذا التعريف سيوصم اتجاه أساسي تاريخي، و نعني به الاتجاه التاريخي للموسيقى بالثبات .

10- فلادمير جونكليفتش[1]مع هذا الفيلسوف يتسرّب هواء جديد، مُحولا الكتابة الفلسفية من طبيعة مجردة ترمي و بخطى مضبوطة إلى الصورنة، إلى كتابة يسعى صاحبها إلى بث عناصر كتابة منعشة تجعل من الكتابة الفلسفية أكثر تعبيرا عن مكنونات الإنسان و أعماقه التي يستحيل أو يصعب جدا، سبكها في كلمات هي قوالب جامدة متى ذكرت، و لكن و بالرغم من ذلك لا مناص من المحاولة، حتى و إن أيقن الفيلسوف أنها لا تمثل شيئا في الحقيقة. تذكر الأستاذة "أليس لوجوندر" في مقدمة عملها و الموسوم ب: " فلسفة الموسيقى عند "فلادمير جونكليفتش" قول المنفلت، و إسحار الحياة" أنّ "جونكليفتش" سُئل من قبل الصحفي و الكاتب "برنارد بيفو" ما الفائدة من الفلاسفة ، فأجاب: "لا شيء" تتابع الأستاذة أنّه، إن كانت هذه الإجابة معبّرة عن عمق السخرية أو التهكم الذي تحلى به الفيلسوف، فإنّه أيضا لفظة " لا شيء" تمنح مؤشرا عن الكيفية الخاصة جدا التي هي إياه عن التفلسف. تفلسف لا يستجيب لمنطق نسقي الذي عادة ما يرمي إليه فيلسوف راغب في أن يعطي لنفسه بعض المصداقية أمام الجمهور و تحديدا أمام مريديه بالقوة. اتخاذه هذا السبيل في الكتابة أو الإنشاء هو السبيل الوحيد ربما الذي يمكّن الكتابة من أن تتحول من كتابة مُصورنة إلى كتابة تسقط في حبائل الشعرية أي الموسيقية و تتمكّن منها الصور البيانية الأخاذة فتأسرها الاستعارات المذهلة و المشيرة. الكلام عن الموسيقى بالنسبة للفيلسوف هو وجه من أوجه التأكيد على وجودها، و إن كان يفضل عوض ذلك الجلوس على الكرسي و العزف على آلة البيانو، و لكن لا مناص من القول، و إن لم نفعل قد يؤدي إلى نبذ موضوعات تمثل أهمية ما للفلسفة. إن كانت الموسيقى سؤلا فلسفيا فهي كذلك تعبير عن تجربة إنسانية، و متى طُرِح سؤال "المنفلت" باعتباره مترجم للموسيقى، فإنّ طرحه يتم بمقتضى وجودنا الذاتي و تجدرنا في

[1] – فيلسوف و عالم موسيقى فرنسي ولد في 31 أوت 1903 و توفي في 06 جوان 1985 من مؤلفاته بحث في الفضائل.

العالم، و مادام الأمر كذلك فينبغي أن يُكوّن الإنسان مع الموسيقى وِحدة واحدة تفرض نفسها بصفتها حقيقة كلية تُقدم بطريقة جميلة. تأبى الموسيقى من أن تقتحم فتخترق، ثم يعرف كنهها، لكن هذا لا يمنع في نظر الفيلسوف من أن تكون وسيلة لبلوغ مقام الحبور، فبفضلها يتساءل الإنسان عن نفسه، و التجربة الموسيقية هي في آن معا تجربة سمعية و عاطفية توقظ فينا عدد من التحولات، و تعمل الموسيقى على التأثير على دماغ الإنسان، و يبلغ مبلغ التأثير إلى درجة التأثير على الوظائف الحيوية مما يجعلها تستحوذ على قدر هائل من القوة و التمكّن و السؤدد. ما أدى بالفيلسوف إلى إثارة جملة من التساؤلات تبرز هذه القوة، و تلقي عليها أضواء كاشفة، و من بين هذه التساؤلات: على الرغم من سطوة الموسيقى و قدرتها على تدويخ الإنسان، فمقدوره الانفلات و الانتصار عليها إن استخدم بصيرته؟ هل يمكن للإنسان ذات يوم أن يتغلّب عليها؟ و لكن كيف له التغلّب على شيء لا يلمسه؟ قد يلاحظ أنّ تساؤلات ليست بالجديدة، إلا أنّ الفيلسوف يأخذها على عاتقه فيطرحها على طريقته مقترحا مقاربة تفهم على أنّ الموسيقى سطوتها جلية واضحة في مرحلة الطفولة، حيث الإنسان لم يبلغ بعد سن الرشد، و متى أدرك العمر ذاك بدأ في المقاومة و التملص من الإغواء و الانجذاب، و لكي يمنح لموقفه الكثافة اللازمة يستدل الفيلسوف بنصوص فلسفية كالنص الأفلاطوني، الجمهورية تحديدا، لإبراز هذه المقاومة و التمرّد على سحر الموسيقى، فأفلاطون يقصي من الموسيقى كل نوع لا يساهم مساهمة أكيدة في تربية الناشئة، و بالتالي تكون عنده الموسيقى في أحسن الأحوال خادمة لمشروع إيديولوجي، كما بيّن ذلك أعلاه.

لا يسعنا و نحن على مشارف الانتهاء قصرا لا اختيارا من بسط موضوع الموسيقى عند الفلاسفة، القول بأنّ الفلاسفة و هم يقاربون الموسيقى، يُقدمون على ذلك و قد تأبطوا الزاد المعرفي و المنهجي الفلسفي، و قد يكون هذا التأبط من هنات المقاربات و هذا بالذات ما

لاحظه فلاسفة موسيقيين أمثال جونكليفتش، حيث تذكر لوجوندر أنّ :" الموسيقى بالنسبة له ليست بلغة و بالتالي يستحيل علينا ترويضها و هي أيضا لا تحوز على وظيفة أخلاقية، و لكن بالمقابل التجربة الموسيقية تبث حياة في التجربة الإنسانية و تضفي عليها بهاء و سحرا."[1]. إنّ أية مقاربة فلسفية للنشاط الموسيقي ينبغي أن تأخذ بعين الاعتبار خصوصية الموسيقى، و الأفضل في تصوري أن تأتي المقاربة الفلسفية و قد تمكن منها سهم الموسيقى في مقتل.

قائمة المراجع حسب الظهور

1- فريدريك نيتشه، أفول الأصنام، ترجمة حسان بورقية و محمد الناجي، إفريقيا الشرق،الطبعة الأولى، 1996.

2- Pierre Lasserre, Les idées de Nietzsche sur la musique, Société du mercure de France, Paris

3- أرسطو، السّياسيّات، نقله من الأصل اليوناني إلى العربيّة الأب أوغسطينس بربارة، اللجنة الدولية لترجمة الروائع الإنسانية، بيروت

4-Descartes, Traité de la méchanique, abrégé de musique, mis en Français avec les éclaircissement nécessaire par N.P.P.D.L, a Paris, chez Charles Angot, rue Saint-Jacques au lion d'or, source gallica.bnf.fr/bibliothèque nationale de France

[1] – Alice Legendre. La philosophie de la musique chez Vladimir Jankélévitch : dire l'insaisissable, enchanter la vie. Philosophie. 2015.P122.

5-Descartes, l'homme de René Descartes et la formation du fœtus, avec les remarques de Louis de la Forge, a quoi l'on a ajouté le monde ou le traité de la lumière du même auteure, à Paris chez Théodore Girard, seconde édition revue et corrigé

6 -Rousseau, lettre sur la musique française, M.DCC.LIII.,source gallica.bnf.fr//bibliothèque nationale de France

7- عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال و الفن عند هيجل، المؤسسة العربية للدراسات و النشر. ط1. 1996. بيروت

8- إمانويل كُنت، نقد ملكة الحكم، ترجمة د. غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة.ط1. 2005 بيروت.

9-Gilles Deleuze, la philosophie critique de Kant, presse universitaire de France 1963.3 édition.2004.Paris Reille, 75014

10-Arthur Schopenhauer, le monde comme volonté et comme représentation, trad. en français par Auguste Burdeau, libraire Félix Alcan 108, boulevard Saint-Germain, Paris, 1912

Mario Turchetti, filosofia e sociéta, fasc,I,vol., janv-mars 1979.trad. de l'italien par Lucette Dausque -11

12 -Alice Legendre. La philosophie de la musique chez Vladimir Jankélévitch : dire l'insaisissable, enchanter la vie. Philosophie. 2015

جدل الموسيقى

مناظرة هيجل ل: شيلر وفلكنمان وشلينج

د. **مونيس بخضرة** مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها جامعة تلمسان

مقدمة: مدخل إلى استطيقا هيجل

تقدم استطيقا هيجل تأويلا هائلا وقويا للتصور التاريخي لمختلف الفنون، ويستّند هذا التأويل على عدّة افتراضات فلسفية ميتافيزيقية تضم النقاط التالية:

– إن الفّن عند هيجل هو بمثابة معرفة: حيث توجد داخل الفن معرفة بالروح المطلقة، لكن هذه المعرفة مباشرة وحدسية فقط. فالفن في منظور هيجل يبلغ الحقيقة المطلقة، أي الحقيقة في ذاتها ولذاتها. فهو يتناولها من خلال الشكل المباشر للحدس أو الشعور، فالفن عنده يشغل نفس المرتبة الدين والفلسفة ووظائفهما، إلا أنه يظل معرفة مباشرة تتجلى حسيا وبشكل مباشر[1].

– الفن هو وحده المحسوس والروحي معا، وحدة الطبيعة والروح، الخارج والداخل، حيث يفهم العمل الفني كتجسيد لمضمون الفكر بشكل محسوس، وعليه فإن المظهر الفني لا يعتبر وهما، وبعيدا عن أن يكون شيئا لا قيمة له، فإنه يشكل على العكس، مرحلة أساسية داخل الماهية. غير أن وحدة الداخل والخارج لا تعني تلاؤما بالضرورة[2].

إن التلازم الذي يحصل بين الشكل الحسي الخارجي والمضمون، سيمثل خاصية الفن الكلاسيكي، أي الفن الإغريقي، إذ سنرى كيف سيتميز الفن الرمزي (الشرقي)، بهيمنة

---

[1] Hegel, Introduction A l'sthétique Aubier–Montaigne paris 1964 p11.

[2] مشال هار. فلسفة الجمال، قضايا وإشكالات، ترجمة إدريس كثير وعز الدين الخطابي، منشورات ما بعد الحداثة، فاس ط1 2005 ص 43.

الخارجي على الداخلي، في حين سنرى أن الفن الرومانسي المسيحي هو انتصار الجوّاني على البرّاني.

إن مضمون الفن عند هيجل هو الدين. فالإلهي (كل ما يرتبط بالآلهة المتعددة أو بالإله الواحد) يشكل "المركز" الذي ينجذب الفن باتجاهه، ولا يعني هذا، أن الفن ليس بإمكانه سوى التعبير عن ثيولوجيا صريحة. فمع المسيحية ستشارك الجوّانية الإنسانية المحض ما هو الإلهي وذلك بالقدر الذي تكشف فيه عن منفعة روحية شاملة، مثلما هو الحال بالنسبة لشعور الحب الذي يشكل حسب هيجل الموضوع الأساسي لفن الرسم[1].

إن الشكل الأول الذي يدرك فيه العقل المطلق طبقا لمبادئ العامة، هو شكل المباشر، وما دام مضمون جميع الأشكال التي يدرك فيها المطلق واحدا، أي أنها هي المطلق نفسه، فإن هذه المباشرة لا بد أن تلحق بالصورة التي يدرك فيها المطلق، ولهذا فلا بد أن يتجلى المطلق أولا تحت قناع المباشرة الحسية، وبالضبط تحت قناع الموضوعات الحسية الخارجية، وتألق المطلق وإشعاعه من خلال أقنعة العالم الحسي الذي هو الجمال، فالجوهري بالنسبة لفكرة الجمال هو أن يكون حسيا، أي شيئا بالفعل أمام الحواس، كالتمثال أو المعمار أو الموسيقى، أو أن يكون على أقل تقدير تصوير ذهنيا لموضوع حسي، كما هو الحال في الشعر ، ولا بد أن يكون فردا عينيا، إذ لا يمكن أن يكون تجريدا.

يتجه موضوع الجميل إلى الحواس، ويتجه أيضا إلى العقل والروح، لأن الوجود الحسي المحض بما هو كذلك، ليس جميلا، لكنه يصبح جميلا حين يدرس العقل تألق الفكرة من خلاله. وفي هذا الشأن يقول هيجل:< فما يوجد لا يوجد إلا بقدر ما يشكل روحية. الجمال الطبيعي

[1] مشال هار. فلسفة الجمال، قضايا و إشكالات، ترجمة إدريس كثير و عز الدين الخطابي،منشورات ما بعد الحداثة، فاس، ط1، 2005 .
ص43.

هو انعكاس للروح، وعليه، ينبغي أن نفهمه على أنه كيفية ناقصة للروح، كيفية متضمنة بذاتها في الروح، كيفية مجردة من الاستقلال وتابعة للروح (...)لا ينطوي إذن التحديد الذي نفرضه على علمنا على أي وجه من وجوه العسف. فالجمال الذي ينتجه الروح هو موضوع الروح خلقه، وكل خلق يصدر عن الروح موضوع يتعذر إنكار شرفه وعلو مرتبته[1]>.

ومادامت الفكرة هي الحقيقة المطلقة، فإنه ينتج من ذلك اتحاد الحق والجمال، لأن كلا منها هو يعد فكرة، إلا أنهما متمايزان. فالجمال هو الفكرة حين تدرك في إطار حسي، وحيث تدرك بالحواس سواء أكان في الفن أم في الطبيعة. أما الحقيقة هي الفكرة حين تدرك في ذاتها، أي بوصفها فكرة خالصة، وهي لا تدرك بما هي كذلك عن طريق الحواس، بل عن طريق الفكر الخالص أي عن طريق الفلسفة. يقول هيجل:< يتدخّل الجمال في جميع الظروف حياتنا، فهو الجني الأنيس الذي نصادفه في كل مكان. وعندما نجيل الطرف حولنا لنتبيّن أين وكيف وبأي شكل يتجلى لنا، يتضح لنا أنه يرتبط منذ القدم بأوثق الروابط بالدين والفلسفة[2]>.

والسؤال الذي يطرح هنا هو كيف يمكن للفكرة أو المطلق أن يتجلى في موضوع حسي مرئي أو مسموع؟

الجمال عند هيجل هو المظهر الحسي للفكرة، في حين أن الفن هو يقظة الإحساسات المناسبة الأليفة بواسطة الأشكال المعبرة عن الحياة. وكان موقف هيجل هذا شيئا مغايرا بالمرة لكل ما سبق من قبل في هذا الصدد، بمعنى أن موقف هيجل هنا أصيل وخال من أي محاكاة لمواقف الآخرين[3]، وعليه يظهر الفن عند هيجل ينشد الحقيقة شأنه شأن الفكر.

---

[1] هيجل. المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، نرجمه جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت ط3 1988 ص09.

[2] المصدر نفسه ص10.

[3] عبد الفتاح ديدي. فلسفة هيجل، مكتبة الأنجلو – المصرية (د ط) 1970. ص 300.

وإذا كان العالم الحسي ينجح عادة في إخفاء الباطن عنادا على إبراز الظاهر أمام الحواس، فالعالم الفني حريص على أن يجعل الخارج شبيها بالداخل (الباطن)، ويرد الحقيقة الحسية إلى الحقيقة الروحية حتى تصبح (المادة) بمثابة مجلى أو مظهرا للروح[1]. وهذا يكون التكافؤ بين الظاهر والباطن أو بين الطبيعة والروح هو المثل الأعلى للفن، لأنه من شأنه أن يرفع التناقض بين الحياة المادية والحقيقة الروحية. ويخلص هيجل من ذلك كله إلى القول، بأن الفن أداة فعالة لتحقيق التوافق بين الحسي والعقل أو بين الرغبة والواجب وما هو كائن وما ينبغي أن يكون، ومهمة الفن الأصيلة هي التأليف بين الحرية والضرورة، أو بين الباطن والظاهر أوبين المضمون والشكل. وكان كتاب هيجل "علم الجمال" أول كتاب من نوعه في الغرب يجمع بين كل ضروب النشاط الفني في الحقب التاريخية المختلفة، التي عاش فيها الإنسان.

يقول هيجل:< تواجهنا هنا في الفن كيفية خاصة لتظاهر الروح. الفن شكل خاص يتجلى فيه الروح، لأن في وسع هذا الأخير، كي يحقق ذاته أن يتلبس أشكالا أخرى أيضا. والطريقة الخاصة التي يتجلى بها الروح تشكل في الأساس والجوهر نتيجة[2]>.

الفن ذاته هو أول أوجه الروح المطلق وأولى لحظاته، وإن كان في الواقع الفعلي يتطلب إصلاحا دينيا ظاهرا، لا يحتل مكانه من الروح إلا إذا حقق الدين ماهيته الفعلية وحصل على جوهر وجوده. فالغاية من الفن هي الجمال، والجمال لا يكون إلا جمالا فنيا.

إن الجمال الطبيعي هو مجرد انعكاس الروح، ولا يكون جميلا إلا بانتمائه ومشاركته في عالم الروح. ولما كان الجمال غاية الفن، فقد أصبح بالتالي مقولة من مقولات الوجود، كحقيقة محسوسة لكل من الشيء في ذاته والشيء لذاته، ويتحقق الجمال وينبعث من الفنون الجميلة

---

[1] Hegel, Esthétique Tom 2Traduction de Charles Bénard Le Livre de Poche Lgfoaris 1997 P38.

[2] هيجل. مدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ترجمه جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت ط3 1988 .ص16.

من تصوير ونحت وموسيقى وشعر، وينتقل الجمال بين مراحل التاريخ في خطوات ثلاث: الرمزية والكلاسيكية والرومانسية[1].

الصورة الحسية الأولى التي تتجلى فيها الفكرة: إن أول صور الجمال هي الطبيعة، في الطبيعة هي الفكر الآخر. وما دامت الفكرة هنا ليست فكرة خالصة، أعني ليست الفكرة في ذاتها، وإنما هي الفكرة المغروسة في وسط خارجي حسي، فإن الطبيعة بالتالي جميلة، لكن هناك درجات للجمال في الطبيعة، وهي المادة بما هي كذلك، إذ نجد الفكرة مدفونة وغائرة فيها حتى أننا لا نكاد نراها من الناحية العملية[2].

ومهما يكن من شيء، فإن الجمال في الطبيعة يكشف عن نقائص خطيرة، لأن العامل المهم أكثر من غيره في إبراز الجمال الحقيقي هو اللامتناهي والحرية. فالفكرة بما هي كذلك لا متناهية على نحو مطلق، وتتألف من عوامل ثلاث هي:

-وحدة الفكرة التي تظهر في:

- الاختلاف والتعدد والموضوعية التي تتحول إلى:

- وحدة عينية تعلو على العاملين السابقين.

وما هو جوهر هنا هو أن الفكرة الشاملة نفسها، هي التي تظهر في الاختلافات والتنوعات التي تكشف عنها ثم تغلب على التميزات الموجودة بداخلها، والتي خلقتها هي نفسها وتطورها الكامل، هو تطور صادر عن منابعها الخاصة وهي على هذا النحو تحدد نفسها تماما لتكون

[1] Hegel, Introduction A l'sthétiquep15.

[2] ولتر ستيس. هيجل، فلسفة الروح، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع-ط3 2005 بيروت ص133.

لا متناهية وحرة، وعلى ذلك فلا بد أن يكون كائنا حيا يستخرج جميع الاختلافات بحيث تبدد، في وضوح خارجة عن الوحدة المثالية التي هي نفسه[1].

لكن الفكرة في الطبيعة، ما زالت ملتبسة في الآخر، إنها ليست فكرة خالصة، إنما مضمرة في وسط خارجي حسي تندرج مراتبه الجمالية من الأسفل إلى الأعلى، وتظهر من خلال الظواهر الطبيعية العضوية ومن خلال العلاقات التي تربط الظواهر ببعضها. لكن الجمال الطبيعة ناقص بطبيعته.

وبسبب تناهي الموضوعات الطبيعية ولا بد للعقل البشري أن يرتفع فوق الطبيعة، يخلق لنفسه موضوعات الجمال. وهكذا تنشأ الحاجة إلى الفن. فالفن وحده هو الجميل حقا، وجمال الطبيعة أدنى من جمال الفن بالدرجة نفسها التي تقل بها الطبيعة عن الروح، لأن الفن هو خلق الروح، ويفصل ذلك بالقول: إن الجمال الفني هو أسمى من الجمال الطبيعي، لأنه من نتاج الروح من الروح الأسمى مما هو موجود في الطبيعة، وأردأ فكرة من فكر الإنسان هي أفضل من أعظم منتوج طبيعي، لأنها تصدر عن الروح. يقول هيجل<إن الفارق بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ليس محض فارق كلي. فالجمال الفني يستمد تفوقه من كونه يصدر عن الروح، وبالتالي عن الحقيقة بحيث أن ما هو موجود لا يوجد إلا ما يدين بوجوده لما هو أسمى منه، ولا يكون ما هو كائن عليه، ولا يمتلك ما يمتلكه إلا بفضل ذلك الأسمى.

إن الروحي هو وحده الحقيقي، وما يوجد لا يوجد إلا بقدر ما يشكل روحية الجمال الطبيعي انعكاس إذن للروح، كيفية متضمنة بذاتها في الروح. كيفية متضمنة بذاتها في الروح، كيفية مجردة من الاستقلال وتابعة للروح، ويتابع أن الجمال الذي ينتجه الروح هو موضوع الروح[2]>. ويقول أيضا< يمكن تلخيص أفكارنا بالعمل الفني في القضايا الثلاث التالية:

---

[1] ولتر ستيس. فلسفة الروح، مرجع سابق ص133.

[2] هيجل. مدخل إلى علم الجمال، مصدر سابق ص6-7.

1-ليست الأعمال الفنية منتجات طبيعية، وإنما هي مصنوعات إنسانية.

2-إنها تخلق من أجل الإنسان، وتقتبس من العالم الحسي، وتخاطب حواس الإنسان، والفن يتصل على طريقته بالعالم الحسي، لكن يصعب رسم الحد الفاصل بينهما.

3-ينشد العمل الفني غاية خاصة محايثة له[1]>. وإذا لم تكن وظيفة الفن محاكاة simulation الطبيعة ولا بث الوصايا والتعاليم الأخلاقية، فإن استخدام الفن كوسيلة من وسائل التهذيب الأخلاقي، هو انتهاك لصفته اللانهائية التي هي صفة جوهرية فيه، لأن ما هو غاية في ذاته هو وحدة اللامتناهي. أما ما يستخدم كوسيلة لغاية أخرى أبعد من، فهو تابع لغيره، متحدد بشيء آخر غير ذاته، وبما أن الفن محدد بذاته فهو غاية بذاته[2]. في هذا الشأن يقول هيجل < لكن إذا سلمنا بأن هدف الفن يكمن لا في استحضار الأهواء فحسب، بل أيضا في تطهيرها، وبعبارة أخرى، إذا سلمنا بأن الاستحضار ليس غايته الأخيرة، ليس غاية في ذاتها، أمكننا القول شرط أن نعطي كلمة تطهير معنى محددا، أن تهذيب الأخلاق هو الذي يشكل هدف الفن[3]>.

ولهذا السبب نفسه (أي حرية الفن ولا تناهيه)، نجد الفنان كثيرا ما يتخذ مادته من العصور الماضية، ويفضل باستمرار ما يسمى بالعصر البطولي*.

---

[1] المصدر نفسه ص62-63.

[2] Hegel, Esthétique Tom 2-P39

[3] هيجل. مدخل إلى علم الجمال، المصدر نفسه ص 52-53.

* المقصود بالعصر البطوليl'âge héroïque: ذلك العصر الذي لا يزال من الممكن أن توجد فيه شخصيات عظيمة مستقلة، و ما تقوم به هذه الشخصيات من أفعال، إنما يصدر عن طبيعتهم الخاصة ذاتها، و في المجتمع الذي يسوده التماسك مع الحرية، حيث يكون كل فرد سيدا لنفسه، حيث لا يصبح الناس تروس في جهاز الدولة، نصل إلى أنسب وضع لعرض الحرية و الإستقلال والتحدي الذاتي، فأبطال الإلياذة، أخيل، و أجاكس و غيرهم، لا يخضعون إلا خضوعا إسميا لقيادة(أجامنون)، لأن كل الأبطال في الواقع سادة أنفسهم، فهم مستقلون تماما يأتون و يغدون وفقا لمشيئتهم، يقاتلون أو يمتنعون عن القتال كلما أرادوا، فحين يشعر أخيل أنه أهين ينسحب من القتال غاضبا، و يرفض

فليس العصر الأكثر تمدينا هو أنسب الموضوعات لمادة فنه، ففي الشعر الدرامي والغنائي مثلا، نجد من الضروري أن تظهر الشخصيات جديدة، أي أنها لا بد أن تكون موجودات مستقلة ينبع نشاطها بأسره من ذات نفسها، فلا يفرض عليها شيء من خارج ذاتها، لكن في الدولة المنظمة تنظيما عاليا، نجد الأنشطة البشرية تتحدد بواسطة العرف والقانون عامة بواسطة ضغط المجتمع المنظم، وها هنا لا يكون الإنسان حرا[1].

هيجل وجدل الموسيقى والرومنسية

لقد ظل المضمون في الفن الرمزي خارجيا بالنسبة للشكل، لأنه لم ينفذ فيه بعد، ومن هنا طغت المادة على الروح، أما المضمون في الفن الكلاسيكي فقد نفذ إلى الشكل نفوذا حقيقيا وأصبح داخليا فيه، فكان التعبير تاما و كاملا، و امتزجت الروح بالمادة امتزاجا كاملا في وحدة منسجمة، لكن الروح في الفن الرومانسي لم تنفذ إلى الشكل المادي فحسب وإنما تجاوزته، فها هنا تسود الروحية وتنفذ إلى الوجود المستقل، مخلفة وراءها تجسدها المادي ومن ثم فالمضمون والصورة قد أصبحا هنا كما كان في الفن الرمزي، يمثلان طريقين متضادين، كلا منهما خارجي بالنسبة للآخر، فقد خلفا وراءهما الوحدة التامة التي كانت قائمة بينهما[1].

الروح تجد الآن، إذن، أنه ليس ثمة تجسيد حسي كامل كاف لها، لأن ما يرتفع إلى عظمة الروح وجلالها، هو حياتها الداخلية، التي لا تشوبها آية أشكال مادية، والحياة الداخلية للنفس وذاتيتها المطلقة، هي الموضوع الرئيسي للفن الرومانسي، والفن الرومانسي ومن حيث جميع الأهداف والأغراض، هو فن أوروبا الحديثة ، أو هو فن الديانة المسيحية[2].

مساعدة اليونانيين و لم يفكر أجامنون قط في أن يأمر أخيل بالعودة، لأن أقصى ما يستطيع أن يفعله هو أن يحاول إقناعه. للمزيد أنظر: ولتر ستيس: فلسفة الروح ص136.

[1] ولتر ستيس. فلسفة الروح، مرجع سابق ص136.

[1] HEGEL : Esthétique Tom 2 P87.

[2] ولتر ستيس. فلسفة الروح عند هيجل، مرجع سابق ص151.

إن الوظيفة الجوهرية للفن الرومانتيكي حسب هيجل هي استعراض مسار الروح، فالروح لابد لها أن تتغلب على آخرها، وهذا الآخر هو الطبيعة في الفن الكلاسيكي، أو هو بصفة عامة عالم الحواس، ولقد كان المضمون الروحي هناك يوفق بين نفسه وبين الآخر، الذي هو الوسط الحسي الذي يصل معه إلى اتفاق كامل، ولكن لما كانت الروح في الفن ينبغي عليها أن تصلحه، لا بد أن يكون الآن في جوفها هي، فآخرها ليس هو علم الحسي، وإنما هو آخره روحي. والصراع الداخلي للروح مع نفسها و اغترابها عن ذاتها، و التوفيق و المصالحة الذاتية النهائية، أصبح هو مضمون الفن الرومانسي، ولهذا السبب نجد أنه في حين أن الفن الكلاسيكي، يحمل طابع الخلود والغبطة والاستقرار، والهدوء والراحة، فإن الفن الرومانسي على العكس، يتجه إلى تصوير الصراع والعمل والحركة، وفي حين أن الألم والعذاب والمعاناة والشر، كانت في الفن الكلاسيكي، إما أن تحذف تماما من الفن الكلاسيكي بوصفها أشياء غير جميلة، و إما أن تهمل على أقل تقدير و تكون في الخلف، نجد أن هذه الموضوعات الآن قد نفذت إلى صميم نسيج الفن الرومانسي[1].

الموسيقى في نظر هيجل تنفي المكان تماما، فلا توجد إلا في الزمان وحده، ومن هنا فما دام كل ما يمكن أن يرى بالعين لا بد أن يوجد في مكان، فسوف يتوقف هذا الفن عن مخاطبة حاسة البصر، ويلجأ إلى حاسة السمع، ومن ثم فالوسط المادي الذي يستخدمه هو تتابع الأصوات والنغمات في الزمان، ولهذا السبب الكامل للمكان يجعل الموسيقى فنا ذاتيا خالصا.

النغمة الموسيقية ليس لها مثل هذا الوجود أو الدوام، لأنها ما أن تخرج إلى الوجود حتى تغنى وتتلاشى، فليست لها موضوعية حقيقية، ومن هنا فلا يظهر الفصل بين الذات والموضوع في الموسيقى، كما يظهر في غيرها من الفنون. فالمشاهد يقف ليتأمل التمثال أو لوحة ما كشيء

[1] المرجع السابق ص151.

خارجي عنه، الذات في هذه الحالة تنفصل عن موضوعها، لكن ما دامت هذه الموضوعية الخارجية تختفي في الموسيقى، فإن الانفصال بين العمل الفني ومن يشاهده يختفي أيضا، وهكذا ينفذ العمل الموسيقي إلى صميم الروح ويتحد مع ذاتيتها في هوية واحدة[1].

ولهذا السبب نفسه، ظلت الموسيقى أكثر الفنون كلها إثارة للعواطف، فالذات في حالة الإحساس أو التفكير أو التصور، تقف في مواجهة موضوع تأمله، لكن هذا الانفصال يختفي في الانفعال العاطفي، إذ تستغرق النفس في موضوعها وتلتحم معه في هوية واحدة. النفس في هذه الحالة لا تعي التفرقة بين ذاتها وبين الموضوع ما دام الوعي ليس حالة انفعالية لكنه معرفية، ومن هنا فإن الموسيقى تلجأ إلى مخاطبة الانفعالات والعواطف.

أما الشعر فهو أعلى الفنون الرومانسية، وهو أعظم انتصار يحققه الفن. رأينا أن الموسيقى هي مشاعر، إلا أنها مشاعر غامضة وغير محددة، والشعر هو مشاعر كذلك لكنها مشاعر واضحة وقوية ومتجانسة.

الموسيقى بتوحيدها التام بين الوسط الحسي والمضمون الروحي، إنها تمثل تحولا من الحسية الخالصة في الرسم إلى الروحية الخالصة في الشعر. يشكل الصوت بمثاليته مادة الموسيقى، هو الرقة والإحساس بها، وهو متصل بالمشاعر. لكن الخيوط التي تشد الفن إلى الأرض وقد غدت في الموسيقية خيوطا من الذهب، تكاد لا ترى هذه الخيوط في الشعر، في الشعر يستخدم العقل لا لذاته، وإنما لكي يعبر به عن إدراكات وتصورات مثالية، ولم يعد الصوت في الشعر مجرد مادة، كما في الموسيقى، بل هو الآن ظل أو إشارة ليس هو أكثر وأبعد من مجرد صوت، إشارة إلى مجال الروح[2].

---

[1] نوكس. النظريات الجمالية، كانط- هيجل- شبنهاور، ترجمة محمد شفيق شيا، منشورات بوحسون الثقافية بيروت، لبنان ط1 1985 .ص122.

[2] المرجع نفسه، ص117.

إن أي مضمون مهما يكن نوعه، يمكن أن يكون مضمونا للشعر، فبالغا ما بلغت قدرة العقل البشري على التفكير، فإن ذلك يمكن أن يكون موضوعا لقصيدة، ومن ثم فإن التفرقة بين الشعر والنثر لا يتوقف على طبيعة المضمون. فأي مضمون يمكن أن يكون شعرا، ولكن تنشأ التفرقة من الحالة الجزئية الخاصة التي يستمد منها الشعر مادته، والكلي لا ينفصل في الشعر عن الجزئي، لكنهما يتحدان في وحدة حية، ولا يقابل الشعر، كما يفعل النثر، بين القانون والظواهر، وبين الوسيلة والغاية، أو يجعل أحدهما تابعا للآخر والعلم بالضرورة نثر، لأنه يفصل الكلي عن تجسده، فهو يجرد القانون من الظواهر التي تعبر عنه.

أما الشعر فهو يربط بين الموجود والحسي في وحدة واحدة، وبالتالي فإن ما يميز الشعر عن النثر تمييزا حقيقيا، وهو شرط عام لكل فن.

هيجل ونهاية الفن:

الفن الرومانسي وفق هيجل يحمل بذرة انحلاله وتفككه داخل ذاته. فالفن طبقا لفكرته الشاملة ذاتها هو اتحاد المضمون الروحي مع الشكل الخارجي، وقد توقف الفن الرومانتيكي بالفعل إلى حد ما عن أن يكون فنا حين حطم الاتفاق والانسجام بين الجانبين اللذين ظهر في الفن الكلاسيكي. والفن الرومانسي يتضمن القول بأن الجانبين في حقيقتهما مختلفان، ما دامت الروح لا تجد تجسيدا حسيا كافيا للتعبير عنها. ويمكن أن يفضي التصور المنطقي لهذا المبدأ، إلى انقسام الجانبين تماما، وحين يحدث ذلك نصل إلى التفكيك الكامل للفن، وتجد الروح عندئذ أن الفن ليس هو الوسط الحقيقي الكامل لها، وأن دائرة جديدة الآن مطلوبة لكي تحقق فيها الروح نفسها وهذه الدائرة الجديدة هي الدين[1].

[1] Hegel, Introduction A l'esthétiques, p111.

كانت قاعدة الفن كما أسلفنا تناولها، تظهر في اتحاد المدلول والشكل، واتحاد ذاتية الفنان ومضمونه وأثره على حد سواء. ودرجة الاتحاد المضمون ونمط تمثيله هذا إلى درجة تطابق الشكل والمضمون، هي التي بذاتها تشكل المعيار الجوهري الذي يفترض بأحكامنا على الأعمال الفنية أن تستلهمه[1].

انطلاقا من وجهات النظر هذه وجدنا أن الروح ما كان حرا في ذاته بعد طور بدايات الفن وبخاصة في الشرق، فقد طلب المطلق في عالم الطبيعة، وبالتالي على أنه ذو طابع إلهي وفي طور لاحق، مثل الفن الكلاسيكي الآلهة الإغريقية في الشكل الإنساني. وكان هذا الشكل ما يزال يشكل صلة وصلها بالطبيعة، وأظهرها وكأنها مشرقة بالروح. بيد أن الفن الرومانسي هو الذي تصور الروح داخلية عميقة خالصة، وبعد أن أنكر كل قيمة على الجسد وعلى الواقع الخارجي وعلى العالم العيني، رغم أنها شكل الوسط الذي لا غنى عنه للمطلق، انتهى به الأمر الذي تبنى موقفا أكثر تساهلا وأكثر إيجابية تجاهها[2].

إن رسالة الفن هي أن تعبر بطريقتها الخاصة عن روح الشعب، فما دام الفنان وثيق الصلة بديانة شعبه وعصره ويتصورهما للعام، وما دام يؤمن بهما راسخ الإيمان، فلا بد أن يعالج بجدية عميقة هذا المضمون وتمثيله، بمعنى أن هذا المضمون يمثل لوعيه على أنه هو اللامتناهي وهو الحق[3].

فحين يغدو موضوع من المواضيع في متناول الإدراك الحسي، عن طريق الفن أو الفكر، بل حين يغدو في متناوله إلى حد يستنفد معه مضمونه، ويمسي كل شيء خارجيا عنه، ولا يتبقى شيء غامض أو داخلي، فعندئذ يتلاشى الاهتمام المطلق بذلك الموضوع، لأن الاهتمام لا

---

[1] هيجل. الفن الرمز، الكلاسيكي، الرومانسي ، مصدر سابق 454.

[2] Hegel, Introduction A l'sthétiquep113

[3] هيجل. الفن الرمز، الكلاسيكي، الرومانسي ، مصدر سابق 454.

يواكب إلا النشاط الغض والعفوي، لكن ما أن يظهر الفن التصورات الأساسية المتضمنة في مفهومه، وكذلك مجمل المضامين الداخلة في عداد هذه التصورات، حتى ينعتق من أسر هذه المضامين الخاصة بعصر بعينه وشعب ما، ثم لا تلبث أن تبرز الحاجة إلى العودة إلى هذه المضامين، كنتيجة للحاجة، إلى تبني موقف معارض للمضمون الذي ظل سائدا إلى ذلك الحين. هكذا تبنى أرسطوفان في اليونان هذا الموقف إزاء عصره، كما تبناه لوقيانوس *[1] إزاء الماضي الإغريقي كله، أما في إيطاليا وإسبانيا عند أفول العصر الوسيط، فقد شرع أريستو وسرفانتس بوقوف موقف معارضة من الفروسية.

هكذا تبرز في قلب العصر الذي ينتمي إليه الفنان، مع تصوره ومضمون هذا التصور ونمط تمثيله، حركة معارضة لم تكتسب أهمية خاصة إلا في الأزمنة الحديثة.

رأينا أن الفن الرومانسي أنه يتغذى من الروحية عينها مع ذاتيتها المحايثة، التي يمكن لداخليتها أن تتلبس أي شكل خارجي كان. وفي هذا الشكل الفني الأخير، كما في الشكلين السالفين، يتألف الموضوع الرئيسي للفن من الإلهي في ذاته، لكن كان على هذه الإلهي أن يتموضع، أن يتعين، وبالتالي أن يحتك بالمضمون الدنيوي للذاتية، وفي بادئ الأمر جعل مقر لا تناهي الشخصية، في الشرف والحب والوفاء، ثم في الفردية الخصوصية، في الفرد المتعين منظورا إليه في تماهيه مع المضمون الخصوصي للوجود الإنساني، ثم جاء أخيرا طور الذي فيه فسخ اتحاد الإلهي مع هذا المضمون المحدود نوعيا، ودمر كل التحديدات فأرغم من ثم الفن على تجاوز نفسه، لكن كانت عاقبة هذا التجاوز، هي التجاوز، عودة الإنسان إلى ذاته إلى عالمه الداخلي،

*لوقيانوس الشميشاطي: كاتب إغريقي من مواليد قرية شميشاط بسورية (125-192م)، له "حوار الأموات" و " مجلس الآلهة"، سخر من التقاليد والآراء السائدة في عصره، المرجع نفسه، ص 456.

[1] المصدر نفسه ص456.

وبذلك تحرر الفن من كل ارتباط بمنظومة محدودة من المضامين والتصورات[1]، وصار الفن الآن فصاعدا شفيع جديد، يتمثل بالإنساني، أغوار النفس الإنسانية.

وعلى هذا الاعتبار، نجد أن الفن ما عاد مطالبا بأن يمثل فقط ما يدخل ضمن نطاق اختصاصه في مرحلة محددة، بل كل ما يمت بصلة إلى الإنسان.

وهنا يطالب هيجل بأن يتظاهر الروح، في طريقة معالجته للمواضيع، مثلما هو كائن عليه في الوقت الحاضر. صحيح أنه في مقدور الفنان الحديث أن ينتسب إلى القدامى، بل إلى قدامى القدامى، وليس أجمل من أن يحتل الكاتب مكانه بين الهومريين ولو في آخر صفوفهم، ولا يسع عصرنا أن ينتج أمثال هوميروس، سوفكليس، دانتي وأريوستو وشكسبير، فما صدح به هؤلاء الشعراء الكبار بعظمة ما بعدها عظمة، وما عبروا عنه بمثل الحرية التي عبروا بها عنه، ما كان له أن يأخذ طريقه إلى الوجود إلا مرة واحدة[2].

وبعد هذه التأملات الهيجلية العامة، حول طبيعة مضمون الفن في الطور الذي نحن نتناوله إلى مسألة معرفة ما الأشكال المميزة لانحلال الفن الرومانسي. إن انحلال الفن الذي من سماته تمثيل المواضيع الخارجية في كل عرضية أشكالها، ومن الجهة الثانية التي تنذر بوصفه تحريرا للذاتية المخلى بينها وبين عرضيتها الباطنة[3].

الفن الحديث في نظر هيجل هو فن انحطاط، إلا أنه لكونه كذلك، يتقدم نحو المعرفة المطلقة.

---

[1] هيجل. الفن الرمز، الكلاسيكي الرومانسي ، مصدر سابق، ص 459.

[2] المصدر نفسه ، ص460.

[3] Hegel, Esthétique Tom 2 P121.

إن الانحلال الملاحظ في المجال الفني، والنزوع مباشرة إلى المجال الديني له دلالته، وهكذا يجد النزاع الفني بين القدماء والمحدثين حلا أنيقا، ليفهم بوصفه انحلالا ذاتيا للفن داخل الفكر، فهو شكل من تمثل المطلق[1].

مناظرة هيجل ل: شيلر وفنكلمان وشلنج

اعتبر هيجل النزعة العقلانية السائدة في عصره نزعة هلامية التي تستوعب الطبيعة والوقائعية، الإحساس والشعور على أنها مجرد حواجز، والفيلسوف شيلر(1759-1805) هو الفيلسوف الذي سايره هيجل بشكل كبير وأيد أفكاره التي لم يخف اعجابه بها، وكان موضع ثقة وتقدير، وهيجل يقر أنه كان يجد صعوبة في مجاوزة أفكاره، وهي محاولة كانت بمثابة مخاطرة بما فيها اعتماد عقلانيته على أنها الحقيقة[2].

عقلانية التي عمل شيلر تجيدها في فلفة الفن، ذلك أن شيلر في كتاباته الاستيطيقية لم يكتف فقط باهتمامه بالفن دون النظر إلى الفلسفة الحقة، بل هو أيضا قارن اهتماماته بالجمالية والفن بمبادئ الفلسفة، والهدف من ذلك حسب هيجل حتى ينفذ في عمق الطبيعة والمفهوم الأعمق للجميل.

القارئ لفلسفته يجده قد اشتغل بالتفكير في مسائل الجمال الفطري وبالفن، وقد تعمد كثيرا بتوظيف التجريد الفلسفي في تأملاته وفي أعماله الفنية وقصائده.

وميله للتجريد كانت نقطة ضعف لدى خصومه الذي سعوا إلى مقارنته بالشاعر"غوته" الذي كان أكثر موضوعية منه حبهم، وقد قلل هيجل من نقدهم له معتبرا إياه مجرد شوشرة تحولت فحسب إلى أن تكون تكريما لهذه النفس الجليلة والعقلية العميقة وتكون حسب بالنسبة لمغامرة العلم والمعرفة.

---

[1] هبرماس. القول الفلسفي للحداثة، مرجع سابق ص59.

[2] هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة، ط1، 2010 القاهرة، ص110.

وفي مقارنته بين شيلر وغوته، رأى هيجل أن اهتمام غوته المفرط بالشعر ابتعد نوعا ما عن الفلسفة الحقة مقارنة شيلر الذي لم يضع مسافة بين الفلسفة والشعر، إلا أن غوته ظل مثل شيلر باهتماماته المتمرة بالنظر في الأعماق الباطنية للروح، الي ساعدته على اكتشاف الجانب الطبيعي للفن الذي دفعه إلى الطبيعة الخارجية(النباتات والحيوانات والحب والألوان) وغوته في هذا المجال استحضر عبقرية كبيرة حسب وصف هيجل ومحاولته فهمها بملكة الفهم، شأنها شأن شيلر، وقد نجح في أن يؤكد ضد معالجة الفهم للإرادة والتفكير فكرة الكلية الحرة للجمال، وهنا تظهر كتابات شيلر المكرسة لهذا الاستبصار بطبيعة الفن وخاصة في مؤلفه (رسائل في التربية الجمالة) وفيها انطلق شيلر من نقطة رئيسية وهي أن الإنسان الفرد يحمل في نفسه الرجولية المثالية، وهو يذهب إلى أن الإنسان الأصيل تمثله(الدولة) التي يتخذها لكي تكون الشكل الموضوعي والكلي كما لو كانت مقننة، وفي هذا الشكل يصير تنوع الأفراد وكثرتهم وحدة، وهي صورة تطرح فكرة كيف يمكن لإنسان يعيش في الزمن يمكنه أن يتطابق مع الإنسان في (الفكرة) . [1]

الدولة عند شيلر باعتبارها من جنس فلسفة الأخلاق والقانون. أما العقل فهو يلغي الفردية، وشيلر يرى بإمكانية أن يرتفع الفرد بنفسه إلى الجنس الإنساني، وإن إنسان العصر يسمو بنفسه إلى إنسان(الفكرة)

يرى شيلر أن العقل المفرد ينشد الوحدة كوحدة وكل ما يتفق مع الجنس الإنساني بنما الطبيعة تنشد الكثرة والفردية، وهذان المشرعان وفق شيلر يضعان مطالب على عاتق الإنسان.

في خذم صراع العقل والطبيعة بنوع من التضاد، يقترح شيلر التربية الجمالية التي تقوم بتحقيق التوسط والتصالح بينهما، والسبب كما يذهب شيلر هو أن التربية الجمالية تطور ما هو فطري

[1] هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، مصدر سابق، ص112.

وحسي وما هو دافعي وقبلي في الإنسان، فإنها كلها تصبح ذات طابع عقلي في ذاتها، وبهذه الطريقة التي طرحها شيلر، فإن العقل والحرية والنزعة الروحية تنبثق من التجريد الخاص بها وتتوحد مع العنصر الطبيعي وقد جرى إضفاء الطابع العقلي عليه.

الجميل في فلسفة شيلر وفق قراءة هيجل له، هو الصياغة المتبادلة لما هو عقلي وما هو محسوس، وهذه التبادلية تصنع واقع الإنسان، وهي الفكرة التي عالجها شيلر بالتدقيق في كتابه(اللطافة والوقار) سنة 1793، وكذلك قصائده وأشعاره وخاصة في مدحه للنساء الذي كان موضوعه الخاص، فقد أكد طبيعة المرأة التي فيها يحدث التوحد التلقائي للروح والطبيعة[1].

هي الوحدة تجمع ما هو جزئي بما هو كلي، وما هو حرية وضرورة بنا هو روح وطبيعة، والتي أخذها شيلر على نحو علمي على أنها مبدأ وماهية الفن وتطبيقها على الحياة الفعلية من خلال الفن والتربية الجمالية قد أصبحت الآن باعتبارها (الفكرة) يجري إدراكها على أنها هي ذلك الشيء وحده الذي هو حقيقي وواقعي.

أما مع شلينج (1775-1854)حسب هيجل، حققت الفلسفة نظرتها المطلقة، خاصة ما جاء في كتابه(نسق النزعة المثالية الكلية الصورية) سنة 1800وهي نظرة سعى من أجل الفن من قبل، ومع شلينج حسب هيجل جرى اكتشاف مفهوم الفن ومكانته في الفلسفة، وهو الأمر الذي ترسخ بشكل جذري في كل كتاباته.

أما فنكلمان(تاريخ الفن في العالم القديم) سنة 1764، الذي استوحى رؤيته الفنية من اليونانيين التي فتحت مجالا جديد لمفهوم الفن، وقد أنقذ بها تلك الرؤية التي تنظر إلى الفن على أنه يخدم الغايات المشتركة أو مجرد محاكاة للطبيعة، وقد شجع ببحوثه على اكتشاف فكرة الفن في الأعمال الفنية وتاريخ الفن بعامة، وهيجل يعتبر "فلنكمان" واحد من ضمن الذين في

[1] المصدر نفسه، ص113.

مجال الفن قد فتح مجالا جديد للروح وجعلها في المتناول، وجعل الفن ضمن تناول المعرفة الفلسفية.

وقد عمل الأخوين فون شليجل وفريدريك فون شليجل على تجديد مجالات البحث في الفن، وقد اقتربا الفكرة الفلسفية رغم أنهما ليسا بفيلسوفين، نظرا لما اتسما به من روح النقد وبه اقتربا من الفلسفة، واتسما أيضا بحرية كبيرة وشجاعة في الحديث والمناقشة والابتكار. وهكذا استطاعا أن يقدما معيارا جديدا للحكم في الفن، ولكن هذا المعيار كان بحاجة إلى تأطير فلسفي وهذا ما أفقده جديته وقوته حب هيجل [1]، وهيجل يثني عليهما نظيرة جهودهما في تسليط الضوء على أعمال فنية كثيرة كانت منسية وقد هجرت وعلى سبيل المثال: وقوفهما على اللوحة الإيطالية والهولندية Nibelungenlied، وأنهما سعيا وبحماس كبير على أن يتعلما ويعلما الأشياء التي كانت معلومة على نحو ضئيل مثل الشعر والأساطير الهندية، وأحيانا أظهر اعجابهما بأعمال رديئة مثل كوميديا هولبرج[2]،وأيضا نسبا قيمة كبيرة وكلية لما هو ليس ضئيل ونسبي.

[1] المصدر نفسه، ص114.

[2] أرون هولبرج(1684-1754) كاتب ومؤرخ دانماركي.

"نيتشه ": الموسيقى بوصفها علاجا للحياة"

"من دون الموسيقى الحياة خطأ"–نيتشه–

بن دوخة هشام مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها جامعة تلمسان

يساعدنا هذا الإهتمام بدور الموسيقى في الحياة بالنسبة إلى "**نيتشه**"،للوقوف عند الأسلوب الذي سيتبعه في عرضه لرؤيته و لفلسفته حول مكانة الموسيقى في الحياة ،مما يسمح لنا أن نقول ،بأن اهتمام "**نيتشه**" بالموسيقى لم يكن فقط لهدف جمالي،أو لضرورات أملتها عليه حالته الصحية،إذ يرافق الحديث عن الموسيقى عند " نيتشه"، نظرة للموسيقى ولدورها و لخصائص رؤيتها. قد يمكننا القول أيضا أن ثمة مكانة الصدارة تحتلها الموسيقى في فكر "نيتشه"،ذلك أن أولى كتاباته ،نعني به "ميلاد التراجيديا" (la naissance de la tragédie)،هو كتابة في الموسيقى كما يحيل على ذلك عنوانه الفرعي :"ميلاد التراجيديا– من روح الموسيقى–" (La naissance de la tragédie – enfanté par l'esprit de la musique).(**111**)،فلماذا تحتل الموسيقى هذه الأهمية الكبيرة في فكر "نيتشه" إذن؟.

– دور الموسيقى داخل الثقافة التراجيدية:

تنبه "نيتشه" في حواره مع الثقافة الإغريقية التراجيدية إلى الدور الأساسي الذي لعبته الموسيقى في علاقة الإنسان الإغريقي بحياته اليومية،حيث جسدت بفضل ما تحتويه من ترتيل وتنغيم (Mélodie) الرمزية الديونيزوسية بإمتياز.

إن ثنائية "ديونيزوس"(Dionysos) و الموسيقى ،كانت بمثابة الدرس الذي استوقف"نيتشه" في إطلالته على ثقافة المأساة الإغريقية ،إذ ساهمت هذه الثنائية– الرمزية الديونيزوسية و الموسيقى– بشكل مثير للإنتباه في انتصار مبدأ حب الحياة ضد المعاناة.من هنا أدرك "نيتشه" أن جوهر الموسيقى ديونيزوسي ،فهي تمتاز عن سائر الفنون ،بإعتبارها الفن الديونيزوسي

الوحيد(**2**) .و بفضل الموسيقى كان الإغريق الأوائل يجسدون المبدأ الديونيزوسي على واقع معيشهم اليومي،حيث حيث لا تصبح الموسيقى بمثابة مرآة عاكسة للتناقضات الديونيزوسية فحسب بل و المؤلفة بينها كذلك.إذ لاتكتفي فقط بالتعبير عن الإندفاع "الديونيزوسي " وآلامه ،وإنما تتجاوز ذلك من خلال اللحن بإفصاحها عن الوحدة الديونيزوسية التي تجعل من الألم لذة ومن الحياة بهجة ومرحا لامتناهيا .إنها التأكيد الديونيزوسي بعينه،الذي يبارك كل ما في الحياة ويدعو إلى حياة خصبة و مفعمة بالنشاط و الخفة ،إلى حياة جديرة بأن تعاش.

يمكننا القول من خلال ماسبق ذكره أن "نيتشه" ينظر إلى الموسيقى بوصفها أقوى الفنون من حيث التأثير ،بل هي في نظره الفن الوحيد الذي يسمح للإنسان بإعادة النظر في علاقته بالحياة ،فيعيد تقويم هذه العلاقة بفضل الموسيقى،أي بفضل عزاء الموسيقى يقفز الإنسان على الواقع ويفتح مجالا جديد للتحدي ،و اروع تحدي فيما يرى "نيتشه" ،هو ذلك التحدي الذي ترجمه البطل الإغريقي المأساوي (le Héro tragique)،الذي مارس اللذة في الألم وانتصر بالموسيقى على المعاناة.نفهم من حديثنا هذا كذلك أن"نيتشه" يعتبر المبدأ" الديونيزوسي" القائم أساسا على تمجيد كل ما في الحياة مصدره الموسيقى أو قوة اللحن،ذلك أن هذا الأخير تذكير بنشوة الحياة ،وتنبية لا متناهي إلى أن الحياة من دون الموسيقى خطأ.(**3**)

- **ضد موسيقى الألمان ،أو ضد اللحن الرومنسي:**

لعل الحماسة الثورية كما تجلت في الموسيقى الرومانسية ،و التي كان "فاجنر wagne،مثالا حيا لها في نظر "نيتشه" ،قد أغرت هذا الأخير بأن نبهته إلى مسألة أساسية ،مفادها أنه ثمة علاقة وطيدة بين "التراجيديا اليونانية" بوصفها حسا موسيقيا وبين موسيقى "فاجنر".

إن غواية الموسيقى الرومنسية كما تجسدت في أوبرا "فاجنر"، (opéra de wagner)،تكمن في نظر "نيتشه" في ذلك الطابع الثوري التي كانت تخلفه تلك الموسيقى في أذن المنصت :"فلقد كان الموسيقي الرومانتيكي يعد نفسه ثوريا وبدعو إلى عصر جديد في الفن يستطيع فيه أن يصلح حياة الإنسان"

وذلك هو بالفعل ماشد انتباه "نيتشه" إلى موسيقى "فاجنر" ،شعوره بأنه ينصت إلى موسيقى تحاكي الوحدة الديونيزوسية الموسيقية ،تماما كما كانت في أدبيات الثقافة التراجيدية ،ومما زاد من إعجابه بموسيقى "فاغنر" ،هي أوبرا:"تريستان و إيزولدا(Tristan and isolde)،التي جسدت فكرة "إرادة الحياة" la volonté) de vivre) بإمتياز في فلسفة "شوبنهور"schopanhaeur،و التي كان "نيتشه" لايزال خاضعا لتأثيرها،ولقد كتب "نيتشه" في مؤلفه هذا الإنسان (Ecce Homo)،واصفا إعجابه بأوبرا " فاغنر":" **منذ اللحظة التي عزفت فيها "ترستان" أمام البيانو أصبحت " فاغنريا(4)**" ،وفي موضع آخر يضيف :" **إن كل غرابة ليوناردو دافنشي تفقد سحرها مع أول نغمة من تريستان ،إنها الأروع على الإطلاق(5)** ."

إن موسيقى "فاغنر" الرومنسية،مثلت بالنسبة "لنيتشه" أملا لنهضة فنية ألمانية شاملة قائمة على الحس الموسيقي أساسا،تماما كما كانت وقت هيمنت الطابع التراجيدي الموسيقي على ثقافة اليونان الأوائل.وذلك مشروع كان "نيتشه" قد تنبأ إليه ،بأن تحقيقه يستحال من دون عودة الموسيقى إلى الثقافة ،بإعتبارها الوسيلة الوحيدة التي بإمكانها أن تعيد تقويم القيم وتنتشل الإنسان من مبدأ إنكار الحياة إلى تمجيدها.

ولكن هل تجسد طموح "نيتشه" في بعث ثقافة ألمانية مبنية على الحس الموسيقي تماما كما تمثل في موسيقى "فاجنر" الرومنسية ؟

- **موسيقى المتوسط أو الموسيقى البريئة:**

يقول "نيتشه" في كتابه "الفجر"Aurore:" **كلما تصفقون و تهتفون ،يصبح ضمير الفنانين بين أيديكم ،و إنه لمن التعاسة إذا تبين أنكم لا تستطيعون أن تميزو بين موسيقى بريئة Innocente و موسيقى مذنبة !،في الحقيقة لاأريد أن أتكلم عن موسيقى "جيدة و"رديئة" الواحدة و الأخرى موجودة في كل من الجهتين !لكني أسمي موسيقى بريئة تلك التي تهتم قبل كل شيء بذاتها و لا تؤمن إلا بذاتها،ونسيت العالم لصالح ذاتها (...)إن الموسيقى التي سمعناها للتو هي بالضبط من هذا النوع النادر و النبيل وكل ماقلته عنها كان كذبا،إعذر لؤمي إذا كان لك رغبة في ذلك "(6)**.

تبين هذه الشذرة حدة الإشكال الذي تواجهه رؤية "نيتشه" في إرساء معيار الحكم الموسيقي،بل ربما كانت هذه المعضلة أزمة عايشها "نيتشه" في علاقته و إنفصاله عن موسيقى "فاغنر".الذي رأى "نيتشه" أنه قد غير من نموذجه الموسيقي،وتحول من موسيقى "بريئة" التي تجلت مع "تريستان و إيزولدا"Tristan and Isolde،إلى موسيقى مذنبة مع "بارسيفال"Parsfal.من هنا يكون "فاغنر" قد أصيب بداء الرومنسية في نظر "نيتشه" ،بأن إستحال إلى موسيقى منفصلة عن الحياة .وهذا ما سيدفع "بنيتشه" إلى أن يولي شطره نحو الجنوب ضد الشمال أين ستبدو له موسيقى المتوسط لحنا معوضا قادرا على إنجاب الخلق و الفرح والإنتشاء.يقول "نيتشه" :" **ينبغي على الموسيقى أن تصبح متوسطية "7. Il faut Méditterranisé la Musique**،و لايبدو هذا التحول في الذوق الموسيقي بالنسبة "لنيتشه" من محض الصدفة ،بل يبدو مقتنعا بكفاية أن الموسيقى الرومنسية لا يتوافق

نموذجها مع رؤيته للفن و الإنسان و الحياة،لا سيما أن الموسيقى إذا لاحظنا جيدا سنفهم أن "نيتشه" يريدها متعة جمالية une passion, esthétique ،بمعنى أن تكون متعة الموسيقى خالية تماما من أي حكم أو تبرير أخلاقي Jujement Moral،يعبر "نيتشه" عن صحة هذا القول في كتابه "الحالة فاغنر" أين يقول :**"ثمة جماليات الإنحطاط وثمة جماليات كلاسيكية(...)ما يجب الحذر منه هو سوء النية ،و النفاق اللذين قد لا يظهرا .وهذين النفيين هما نقيضين،وذلك خطأ فاغنر"(7).**

يمكن القول إذن أن "نيتشه" سيحاول إعادة إرساء الموسيقى على معيار جمالي فني يبقي على بعده التصوري النموذجي للحياة ،أو بعبارة أخرى التأكيد على الدرس الإستيطيقي التراجيدي أنه ما من جميل إلا القوي الديونيزوسي الممجد للحياة ،وما من بشع إلا المنحط المحقر للحياة.و هذا التقييم بالذات سيقوم "نيتشه" بإسترجاعه في تفضيله لموسيقى "بيزيه"Bizet :**"أين أنا ،يجعلني "بيزيه"خصبا ،إنه البرهان الوحيد الذي أملكه لأشير إلى ما هو خصب"(8).**

و إذا كان حكم "نيتشه" على موسيقى "فاغنر" كما يبدو حكما جماليا أخلاقيا ،فربما ذلك بالذات ما سيجعل "نيتشه" يبتعد عن الحكم الجمالي و تعويضه بالحكم "الفيزيولوجي" Jugement Phisiologique،يقول "نيتشه":" **لست مبتهجا بما فيه كفاية و لا أملك من الصحة ما يساعدني أن أنصت إلى هذه الموسيقى الرومنسية،ما أحتاجه هو موسيقى تنسيني العذاب ،حيث تصبح الحياة منتصرة ونحب الرقص عليها (...)ذلك ما أنتظره من الموسيقى،لكنها هنا أحكام فيزيولوجية و ليست جمالية"(9).**،يبدو أن البعد الفيزيولوجي الذي ينشده "نيتشه" من الموسيقى يتخطى و يتعدى الحكم الجمالي ،وتبدو غاية "نيتشه" من وراء ذلك أيضا محو كل أثر أخلاقي أو ديني ظاهر في الموسيقى كما

هو الحال في موسيقى "فاغنر" تماما في تحولها المسيحي الأخير،ومع فيزيولوجيا الموسيقى ستتحول الغرائز إلى الخلق وليس إلى التبرير.

و أن تكون الحياة من دون موسيقى خطأ،فهذا يعني أن الموسيقى هي فن مداواة الحياة وترميمها،ومهمتها كما يريدها "نيتشه" هي إقامة علاقة قوية بين الإنسان و الحياة،وربما من خلال رؤيته هذه لدور الموسيقى استعاض عن اللحن الرومنسي بعد أن فقد همته و تحول إلى موسيقى بديلة ،وهي موسيقى الجنوب La Musique du sud بإمتياز،جنوب اللحن الصافي كما ينعته جورج ليبرتGeorge Liébert (**10**) .

إن موسيقى الجنوب هي أسمى نعم في مواجهة الخطأ،ولعل الخطأ الذي يقصده "نيتشه" هو الخطأ " العدمي"،الذي أضاع من خلاله الإنسان الهدف،ومن ثمة تبدو هذه الموسيقى الجديدة- المتوسطية – صورة ديونيزيوسية ،حيث يتم قبول الحياة كما هي ،أي الموسيقى وقد تم فيها تجاوز المسيحية و تأويلها الأخلاقي مثلما تم تجاوز العدمية.

الإحالات و الهوامش :

1-Eric Dufour,L'année 1872 de Nietzsche,la naissance de la tragédie et Manfred médiation in Nietzsche les cahiers de L'herne,ed.Mai 2000,p.245.

2-Ibidem.

3-Nietzsche(F) ,le crépuscule des idoles,trad.Henri Albert in Friedrich Nietzsche œuvres,Ed.Robert Laffont,Paris,1993,Aph(25).

4- Nietzsche(F),L'antéchrist suivi de Ecce Homo,Trad.Jean claude Hémery,Gallimard,1974,Aph(6).

5- Ibidem.

6-Nietzsche(F),Aurore,texte établi par Giorgio colli et Mazzino Montinari,Trad.de L'allemand par julien Harvier,Gallimard,Paris 1974,Aph(255),p.245.

7- Nietzsche(F), Le cas Wagner,suivi de Nietzsche contre Wagner, ,texte établi par Giorgio colli et Mazzino Montinari,Trad.de L'allemand par Jean claude Hémery,Gallimard,Paris 1980,pp.86-87.

8-Ibid,Le cas Wagner,p.18,Aph(1).

9- Nietzsche (F),Fragments posthumes,Automne 1885-Automne 1987,textes et variantes èstablis par G.colli et M.Montinari ,trd.de L'allemand par Pierre Klossowski,Gallimard,Paris,1976,p.227,aph(7).

10-Liébert Georges,Nietzsche et la Musique,P.U.F,1ére Ed,2000,p.253.

أدورنو : الموسيقى أو الانعطاف الاستطيقي لتحرير الحقيقة

نذير حابل مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها جامعة تلمسان–

الملخص : نحاول في هذه الدراسة تناول الموسيقى كانعطاف استطيقي يتوجه نحو صناعة تنوير جديد وتحرير الحقيقة كمفهوم شهد تشويها من طرف عقل التنوير الذي مارس سيطرة بربرية على مختلف نظم المعرفة والإبداع ، مما أدى بالإنسانية إلى نسيان ذاتها ونسيان الحقيقة التي سيطرت عليها معايير الثقافة الاستهلاكية ، و في إطار النقد الراديكالي للتنوير الذي تبنته مدرسة فرانكفورت ، يحاول أدورنو هنا تبني الانعطاف الإستطيقي أو الموسيقى كأسلوب احتجاج وكاستراتيجية لتحرير الحقيقة .

الكلمات المفتاحية : الموسيقى – الإستطيقا السالبة – التنوير التوتاليتاري – الأثر الموسيقي - الكل الاجتماعي

Résumé : Nous avons étudié dans cet article la Musique Comme Tournant Esthétique Vise à libérer la vérité , d'ou ce concept a vécu une distortion galopante par la raison des lumières , qui a infligé toutes les structures de la connaissance et de la création ; ce qui a poussé l'humanité à oublier elle-même , et la vérité dominée par les critères de la culture consommable . en outre dans tourmente de la critique radicale des lumières adoptée par l'Ecole de Francfort , Adorno opte la Musique comme une méthode de protestation et une stratégie pour libérer la vérité "

Mot Clés : Musique , Esthétique négative, Lumière Totalitaires , La Trac Musicales , Le tout Social .

لم يبتعد أدورنو Theodor W. Adorno (1903-1969) [1] عن المسار النقدي ومساءلة التنوير و العقل الآداتي المهيمن في انحرافاته تناقضاته وتحوله من مسعى تحقيق قيم التقدم والانعتاق إلى التورط في آليات الهيمنة وتشيء الإنسان الذي ساءت علاقته بالطبيعة والعالم ، ربما يعد التحديد المشترك الذي صاغه أدورنو وهوركهايمر لمفهوم التنوير إشارة واضحة إلى الطبيعة الكلية للشموليات الإيديولوجية التي تأسست أولا داخل الإنسان لتتخذ فيما بعد أشكالا مختلفة للهيمنة وهو ما يتعارض مع منطلقات التنوير الذي " وجد في الأصل لتبديد الخوف وجعل الإنسان سيدا مستقلا على نفسه ، إلا أن العالم أصبح يعيش الكارثة عندما تمادى العقل الآداتي في سعيه للسيطرة على الطبيعة و تدمير الإنسان بفعل خضوعه للأسطورة كفاعل مركزي توتاليتاري في التنوير ، وهنا يمكن الحديث عن عقل الأسطورة La raison du mythe واستثمار النظام النيتشوي – الفيبري و أعمال إبداعية كمرتكزات لتحليل المسألة [2] أين يكون العقل في حد ذاته كأسطورة La raison Lui-même Comme mythe وأسطورة العقل le myhe de la raison أين تكون الأسطورة

[1] – ثيودور آدورنو أحد أهم رواد الجيل الأول لمدرسة فرانكفورت النقدية ويعتبر من فلاسفة المركز فيها إلى جانب هوركهايمر الذي اشترك معه في تأليف جدل العقل و ماركيوز ، فيلسوف واستطيقي وموسيقي اهتم بموسيقى شونبارغ وسترافنسكي ، حاول اتخاذ الاستطيقا كأسلوب احتجاج ونظال ضد هيمنة التنوير الآداتي . له عدة مؤلفات منها : Théorie esthétique ، Minima Moralia ،La Dialectique de la Raison avec Max Horkheimer, Philosophie de la Première Musique

[2] – هنا تحضر فكرة نيتشه حول انحطاط العقل وأفوله الذي يعود إلى وجود أسباب داخل العقل ذاته ، وماكس فيبر حول ترشيد العقل ونزع السحر ، وكذا أعمال روائية ابداعية يمكن أن نذكر منها رواية

في حد ذاتها عقل Le mythe lui-même est déjà raison [1] هذا التداخل تعبير عن توتاليتارية الأسطورة التي تعبر عن التنوير التوتاليتاري Les Lumière Totalitaires الذي لم يعد يعبر عن علاقة ملتبسة بين التنوير الذي يخضع لحتمية التقهقر والأسطورة بقدر ما أصبح يؤكد حضور الأسطورة كفاعل موجه للتنوير الذي أصبح " مغمورا في الميثولوجيا " [2] ، العقل الآداتي الذي صنع شمولية بربرية أفرزت ذاتا لا تحوز استقلالية الفعل وتعيش الاغتراب وأصبحت البشرية شاهدا على تقهقر التقدم الواهم الذي صنعه مجتمع عقل التنوير ، هذه الوضعية التي تستوجب التفكير نقديا في مآلات أزمة التنوير بالعودة إلى منطلقاته التأسيسية ،مسؤولية أخرى يتحمل شقها الثاني مختلف أطياف النخبة التي يفترض بها أن تكون فاعلة في المجتمع في حين أنها تبرمت منها إما بدافع المصلحة أو بفعل سيطرة العقلانية الآداتية التي لم تشذ عن القاعدة باعتبار " تاريخ الفكر هو تعبير عن السيطرة وهو أيضا من آليات السيطرة ..." [3] .

لقد أدت عقلنة المجتمع إلى ممارسة العنف على الإنسان في ذاته وفكره وإبداعه وجسده ، لذلك فقد أصبح من الضروري التفكير في تجديد مسار الفلسفة ونظم التفكير بعدما اتضحت الأعراض الباثولوجية للحياة بفعل عقلنة التنوير وكشكل جديد من أشكال الاحتجاج ضد القمع التقني / العلمي والثقافة التي أنتجها العقل الآداتي / عقل القمع الذي يهيمن على

---

[1] – Frédéric Vandenberghe – Une Histoire Critique de la sociologié allemande – Aliénation et réification : Tom II (Horkheimer , Adorno , Marcuse , Habermas) – PP 42 /43

[2] – Horkheirmer M Et Adorno Th – La dialectique de la Raison –P 22

[3] – Ibid –P 55 .

موضوعه وينغلق على ذاته [1] ، وللسعي لإنقاذ ما تبقى من الحياة الإنسانية ، يعمد أدورنو إلى الموسيقى كانعطاف استطيقي للتحرر :

ما طبيعة الانعطاف الاستطيقي الذي يقترحه أدورنو كبديل ؟ وكيف يمكن للموسيقى أن تساهم في تحرير التنوير ؟ واستعادة الذات المسلوبة آداتيا ؟ وهل يمكن للموسيقى أن تستعيد العلاقة الغائبة بين الفلسفة والاستطيقا ؟.

الإستطيقا السالبة واللاتناغم الموسيقي :

انطلاقا من أزمة الحداثة والوضعية الكارثية التي آل إليها الفن والموسيقى بشكل خاص يتصور أدورنو مفهوم القبح كمفهوم يضمر حمولات قد تؤدي إلى التفكير في مسار جديد للمقاومة والاحتجاج ضد كل ما أفرزته البربرية التنويرية من مظاهر صنعت ما يسمى بالثقافة التي احتضنتها الفلسفة دون أي مجهود نقدي ، ربما هو شكل من أشكال التواطؤ الفكري عندما يتحول النقد إلى آداة لخدمة عقل الأسطورة ، وهنا يمكن الاشارة إلى السجال الصامت الذي كان بين بودلير وأدورنو كون الأول يدافع عن أزمة الاستطيقا وعلاقتها بأزمة المعنى ونهاية الاستطيقا كمخرج من أعطاب المعنى ، إلا أن أدورنو هنا يتخذ مسار مخالفا عندما يتخذ من فكرة القبح أفقا لفتوحات جديدة تتناول مسارات الاحتجاج ضد القبح الذي كان مسكوتا عنه في التشكل والتمظهر .

يأتي مسعى الاستطيقا السالبة L'esthétique négative كرهان للاحتجاج على أزمة الثقافة التي هي أزمة الإنسانية من خلال انخراط الاستطيقا في القبح كقيمة مسكوت عنها وهي سابقة في تاريخ الفن ، بعدما كان الجميل يحتل مركز الاهتمام والتنظير ، هنا يتضح

[1] – Adorno Theodor – Dialectique négative – tr : Alain Renault – Payot , Paris , 2003 – PP 385/386

التفكير بالسلب ضد الشمولية التي خلقت مأزق الفن الذي أصبح فارغا من محتواه عندما تبرأ من مآسي الإنسانية الذي هو اجتماعي بامتياز من حيث الخلفيات والمآلات.

بين محاولة استعادة الجليل الكانطي واستثماره في محاولة تحرير الذات من السيطرة الآداتية للتنوير ، والاستئناف الديونيزوسي الذي يظهر في شكل موسيقى شونبارغ التي تحيي الانسان الأعلى النيتشوي وتحقيق وعد اليوتوبيا في المجتمع اللاإنساني [1] عندما يتوجه أدورنو إلى تحليل ثنائية التناغم واللاتناغم ، أين تعتبر الأولى وهما بعدما أصبحت التوترات بديلا فاعلا يعبر عن الفوضى في الموسيقى ، وهنا يستثمر أدورنو شونبارغ الذي يرى في موسيقاه نمطا متميزا عصيا عن التصنيف [2] كونها تتجه نحو تحريك المأساوي الساكن في العالم الذي يظهر متوافقا / منتظما وهو في الحقيقة انتظام تواطؤ حول وضع لاإنساني يتخذ من النظام ذريعة ، هنا تظهر مهمة الموسيقى لتعرية هذا المنتظم المتوافق واحلال الاضطراب بدلا عن النظام الوهم أو استبدال النظام بالفوضى [3]

يمكن للموسيقى أن تصحح مسار الإنسانية ومسار الإستطيقا خاصة كونها تنحت مفهوما خاصا للاستطيقا ولا يمكن لهذه الأخيرة أن تتخذ مفهوما آخر غير الذي تحدده الموسيقى كونها لا تقصي أشكال التعبير ولا تمارس الهيمنة على الآخر الذي همشته أنظمة التناغم ، فالموسيقى ترحب باللاتناغم كتعبير يضمر معاناة خفية كونه يعد تعبير عن الجانب المسكوت عنه في الفن وهو القبيح الذي ظل هامشيا طوال محطات الاستطيقا ، وهنا يستثمر أدورنو شونبارغ وموسيقاه التي يرى فيها تعبيرا عن هذا القبيح المنبوذ اللامتناغم كشق استطيقي هام

---

[1] – Adorno Th – Théorie esthétique , Trd : Marc Jimenez , Ed : Klinckskiek , Paris 1995 – P15

[2] – Ibid – P 71

[3] – Adorno Th – Minima Moralia , Réflexion sur la vie Mutilée – Ed Payot , Paris 1983 – PP 207 /208

يعاد له الاعتبار كونه يعد أحد تجليات العذاب الموجود في العالم الذي ينبغي أن يصير قاعدة بدل الاهتمام في اظهار الجميل كظرب من ظروب الوهم ، هذا المسعى هو المسار الذي اتبعته ما ينعتها أدورنو بـ الموسيقى الجديدة La Nouvelle Musique التي تتسم بالثورية ومحاولة تصحيح الوهم وإخراج كل التناقضات إلى العلن وهي بهذا تعلن عن تحملها لخطايا العالم محاولة تصحيح المسار والاهتمام بتجلي التعيس القبيح / المضطرب كحقيقة ، بدلا عن تجلي الجميل كوهم c'est à cela que se sacrifie la nouvelle musique , Elle à pris sur elle toutes les ténèbres et toute la culpabilité du monde , Elle trouve tout son bonheur à s'interdire l'apparence du beau[1] هنا تتضح المهمة الحقيقية للموسيقى تعرية العالم وصناعة الحقيقة بدلا من تأييد الوهم الإيديولوجي المتخفي بالجميل .

الاستطيقا ، الحقيقة ... وسؤال الحياة :

" إن الفن يسعى إلى طلب الحقيقة ..." [2] لقد آمن أدورنو بقدرة الفعل الإنساني على التغيير و العقل الاستيطيقي بشكل خاص كبديل كونه يحدد الرؤية الجمالية للحياة التي انصرفت عنها المعرفة إلى وهم البحث عن الحقيقة ولذلك توجب على الفلسفة أن تعود لمهمتها الأصيلة وهي الاهتمام بالحياة باعتبار الفلسفة هي فن العيش / فن الحياة ، والفن في حد ذاته يصبح فلسفة في الحياة عندما يتمكن من تحرير الفلسفة من سلطة المعرفة وغرائزها التي لا تعرف النهاية /

[1] – Adorno Th – Philosophie de la Première Musique – Tr : Hans Hildenbrand Et Alex Lindenberg – Ed Gallimard , Paris 1962 – P 142

[2] – Adorno Th – Théorie esthétique ,– P 390

وهيمنة الميتافيزيقا [1] ، سؤال الفن هو سؤال الحياة وما تضمره من نظم رمزية وهذا يحيلنا إلى الثقافة التي أفرزها العقل الآداتي وعلاقتها بالإنسان ، وفي إطار الدياليكتيك الذي يمارسه عقل السلب تبرز الحاجة إلى الإستطيقا التي تمارس السلب ضد استلاب العقلانية الآداتية ، باعتبار الاستطيقا تحوز مقومات التغيير وإعادة تشكيل الراهن / الواقع / اليومي .. وفق ما هو إنساني فقط بداية من المظهر رغم أن الاعتناء بالمظهر في الفن هذه المسألة بقيت سطحية في النظريات الجمالية الحديثة [2] إلا أن الإستطيقا لها القدرة على استعادة القدرة على الخلق والإبداع كأفعال إنسانية منسية تفتح آفاق التحرر والانعتاق من العالم المشوه وتمظهراته ، تحوز الاستطيقا آليات التحرر كونها تتمتع بخاصية الانفلات من كل ما هو سلطوي استبدادي ، وكثيرا ما يخبرنا التاريخ أن أغلب المتمردين ضد الشموليات الاستبدادية كانوا موسيقيين / فنانين ، يمكن أن نقول مبدئيا أن الفنان أكثر استشعارا للحرية والعمل الفني أكثر دروب الحرية إنسانية كونه يجمع بين مأساوية الراهن وسوداويته وأمل التغيير والحرية كأفق يعمل الفنان على تحقيقه نقديا ، وهنا يتضح الطابع الثوري للفن باعتباره كفاحا ضد الاستبداد الشمولي بمختلف تلويناته ضد المفارقات التي يعيشها الإنسان داخل الجماعة البشرية التي تم تنميطها ، كفاح التمرد الذي يروم الخلاص من النمطية والكلية أملا في تحقيق الاختلاف كحق طبيعي وكمسار للحقيقة الإنسانية الأصيلة التي تعد الذات فيها فاعلا أساسا يأمل في التحرر وتحقيق السعادة التي وعدت بها الحداثة وقيم التنوير في صورتهما النقية الأولى ، قبل أن يتمكن العقل الآداتي / الكلي من تشويه الواقع لأنه كان يخاف من الحقيقة ويقف عاجزا أمامها [3] لهذا تم تشويهها

---

[1] – هذه الفكرة نجدها عند نيتشه الذي انتقد الفلسفة الإغريقية التي دشنت اللحظة الفلسفية وربطتها بالحقيقة والبحث عنها وجعلت من اكتشافها هاجسا مركزيا (المرحلة السقراطية) ، في حين أن الفيلسوف هو فنان يتقن فن العيش ويهتم بالحياة

[2] – Adorno Th – Théorie esthétique – P 463 .

[3] – Horkheirmer M Et Adorno Th – La dialectique de la Raison – P 17

واستبدلتها العقلانية الآداتية بالحقيقة الموضوعية تحت ذريعة الكونية وتعقيل العالم كمسار حتمي أدى إلى إقصاء كل ما هو جمالي في الحياة وبالتالي تلاشي إرادة الذات المبدعة التي فقدت القدرة على إنتاج المعنى الجمالي للحياة بفقدانها لغريزة الحياة والحس الجمالي كطاقة للحياة التي غلبت عليها الثقافة الاستهلاكية وقيمها الزائفة التي دمرتها عقلانية الحقيقة .

لهذ تعد العودة إلى مساءلة الثقافة في حد ذاتها إعادة تفكير في الإنسانية ذاتها واجتراح لسؤال الحياة الذي يضمر اللامعقول المغيب وهنا يحضر المخيال والميثولوجيا التي آل إليها العقل كفاعل خفي يمكن استثماره كونه متجذر في تاريخ الفكر [1] الذي أدى إلى الصناعة الثقافية كشكل لهيمنة التكنولوجيا على الفن حيث يرتبط الإبداع قسريا بنظم الدعاية ذات الطابع الاستهلاكي ويتحول إلى آداة تستخدمها القوى الاجتماعية في نشر الأفكار والاحتكار التجاري ، وهذا ما يؤدي حتما إلى هدم طاقات الإبداع عندما يصبح الهدف هو صناعة فعل إنساني وفق نمط محدد سلفا ليخدم مشروعا إيديولوجيا بملامح تكنولوجية .

تتضح ملامح علاقة ملتبسة بين الفن وتجلياته (الفعل / العمل الإستيطيقي) الذي يفترض أن يكون إنسانيا يحاكي البعد الجمالي ، وتحولات التكنولوجيا وتطبيقاتها العملية التي هي صناعية موجهة لغايات نفعية ، إلا أن الموجة الصناعية أدت إلى تأثير التقنيات الحديثة في العمل الفني الذي أصبح تقنيا من خلال الوسائل التي يقدم بها (عمل فني بتقنيات صناعية) وهنا يستحضر أدورنو سؤال الماهية : هل يمكن للفن في صورته الحاضرة أن يتنكر لماهيته الأولى التي تمثل البدء والتطور وتعبر عن الأصل ؟ ، يجيب أدورنو أن ماهية الفن الحقيقية تجعله وثيق

[1] – هنا يمكن الحديث عن التحام العقل بالأسطورة منذ الإغريق إلى العصور الحديثة مع ديكارت وفلسفات الذات اللاحقة التي أسست لأنوارية عقلانية أصبح فيها العقل أسطورة رغم محاولاته الظاهرة بالقضاء على الأسطورة إلا أن المآل كان الانحطاط نحو الميثولوجيا .

الارتباط بأصله الأول [1] الذي يعبر عن هويته وتفرده ، لكن هذه الفرادة تتحول إلى استنساخ يجعل العمل الفني متاحا للجميع وهنا يدخل عامل الجمهور الذي يبحث عن إمكانية الحصول على العمل الفني الذي يكون عنده بمفهوم استهلاكي جديد هو الإنتاج الذي يعبر عن هيمنة التكنولوجيا وتقنياتها على العمل الفني التي تعمل على توسيع نطاقات انتشاره في أوساط الجماهير بمختلف أطيافها وطبقاتها إما بدافع الحق للجميع في الاستمتاع وهذا يعني البعد السياسي للفن أو ديمقراطية الفن أو بدافع نشر الهيمنة التقنية على أوسع نطاق بحيث يصعب على الفن العودة إلى تفرده وخصوصيته بعد انتشاره وذيوع صيته .

يرفض أدورنو فكرة انتشار العمل الفني وهيمنة التقنيات التي تحوله إلى مجرد آداة للاستمتاع متجاهلة (التحرر والتفرد) كأبعاد جوهرية تعبر عن أصل الفن وبعده الروحي الذي يعد محركا للعمل الفني ، ويخبرنا التاريخ أن معظم الحركات الثورية ذات الطابع الفني لم تكن تستهدف إسعاد الناس وإمتاعهم [2] رغم أن الاستمتاع حق نجد له حضورا في معظم الحقب التاريخية باعتبار بعض الفنون كانت في القديم تقدم خطابات في قوالب تمتع الجمهور وفي الوقت نفسه تمرر من خلالها خطابات سياسية أو دينية ، إلا أن هذه الخاصية تجعل الفن خطابي موجه لخدمة الثيولوجيا أو السياسة وهنا يفقد الفن حريته واستقلاليته ويستحيل آداة خطابية موجهة ، في حين يعتبر الفن رسالة عصية عن التشكل الأيديولوجي أو التوظيف الثيولوجي ، والعمل الفني ينفلت من كل الخلفيات والغايات وكونه يتسم بالحرية فهو يسعى إلى تحقيقها من خلال الكفاح ضد كل أشكال الهيمنة الثقافية وغيرها والقمع الممارسة على الفرد كذات تعيش الاغتراب الثقافة الصناعية ومؤسساتها التي حولت الفن إلى سلعة يتم تسويقها وفقا لقيم استهلاكية ، كونها تمارس على الفرد نوعا من التلقي الفني القسري حيث يتلقى الفرد فقط ما

[1] – Adorno Th – Théorie esthétique – PP 10/11

[2] – Ibid – P 10

يتم انتقاؤه من طرف المؤسسة ، وهنا لا يكون للذات حرية التأمل والنقد لأن الرغبة في الاستمتاع تحجب طاقة النقد وخاصية التأمل وهذا كله بفعل التقنية التي نجحت في توظيف العمل الفني واحتواء الذات الناقدة [1] التي أصبحت تتلقى العمل الفني كإنتاج سلعي غايته الإمتاع لا يثير تساؤلات المخيال النقدي .

لهذا يسعى أدورنو الاستطيقا الأصيلة كبديل للمقاومة ضد سلعنة الفن وتحويله إلى انتاج استهلاكي بعد استيلاء العقل الآداتي عليه وتشيئته وجعله مجرد نطاق للصناعة الثقافية ، فالعمل الفني الحقيقي نقدي ثوري يسعى إلى تعرية للواقع وكشف لكل هيمنة متوارية خلف حجب الكونية ، هو محاولة استدراج الذات المكبوتة للتحرر من القمع المؤسساتي ، واستعادة للوعي المسلوب بمحاولة خلق عالم جمالي جديد يعتبر فضاء لتثوير الوعي الاجتماعي الذي يمكن من تغيير الواقع المنغلق وتجاوز ثقافته الجماهيرية الاستهلاكية إلى رحاب الثقافة الإنسانية التي يعود فيها العمل الفني إلى عالمه الأصيل حيث تمارس ملكة الخيال المستقل وظيفتها الكونية بالربط بين الحس الإنساني والعقل الذي يستعيد وظيفته النقدية في مملكة الحرية بعيدا عن الهيمنة وقمع العقلانيات اللاعقلانية ، ويتصالح مع طبيعته الحسية المكبوتة ، وهنا يعتبر السؤال الإستيطيقي منحى علاجيا [2] يمثل خلاصا للعقل الذي وقع ضحية التشويه ونسيان الماهية لأن العقل نسي ماهيته عندما تماهى مع هيمنة الأنوارية الشمولية التي أوهمته بأنه عقل الحقيقة / عقل الفهم الذي يقصي النقد ويعتبر نفسه مقياسا للحقيقة وهنا يصبح المعقول نظاما ثابتا في الحياة الإنسانية .

---

[1] – Ibid – P 30

[2] – تظهر فعالية السؤال الإستيطيقي في تقويضه للأوهام الملازمة للعقل (الميتوس ، وهم التقدم والتقنية الصناعية ، وهم التطابق ...) ، السؤال الإستيطيقي يصحح هوية العقل .

يعتبر الفن خلاصا للعقل الذي عجزت الفلسفة عن إنقاذه من بربرية التقدم وقمع الثقافة الصناعية التي شوهت العمل الفني بخلقها لقطيعة تنظيرية بين رؤية جمالية غائبة ومنهجية تبحث عن تشكيلاتها في شذرات استلهمتها الفلسفة من عقلانية التنوير ذات النواة اللاعقلانية ، إذن إنقاذ العقل هو إنقاذ للحداثة و وفاء لأمل تحقيق وعد السعادة الذي يتحقق بالتفكير في حداثة فنية تم نسيانها كمدار مركزي للحداثة الإنسانية .

الموسيقى وتأسيس الحداثة الاستطيقية :

يأتي تأسيس الحداثة الإستيطقية بعد فشل مقولات الإستطيقا التقليدية في إدراك مضمون الحقيقة لكل أثر فني وهنا أصبح الفن عاجزا عن التعبير وعن بناء حقيقة جديدة تصمد في وجه الحقيقة الوضعية التي ولدها العقل الآداتي بربطه بين المعرفة والهيمنة ، لا بد أن يبدأ بتحرير الفن – الذي أصبح مهددا بالنفي – من مظاهر الهيمنة الاستهلاكية التي تحاول احتواءه وتحويله إلى وجهة أخرى يكون فيها أي شيء عدا أن يكون فنا [1] ، لقد كان أدونو موسيقيا مفقودا / غائبا Un Musicien Manqué فليس من الغرابة أن تتطور أطروحته المركزية حول الوضع الاجتماعي للموسيقى La situation sociale de la musique وسوسيولوجيا الموسيقى في أوقات لاحقة ، تتركز انتقاداته على ما يسميه السلع الموسيقية Marchandises Musicales [2] وهنا يتحدث عن وهم الموسيقى Illusion de la musique الذي يمثل في ذاته قيمة استعمال Valeur d'usage وهنا لا تمثل الموسيقى أكثر من قيمة تبادلية Valeur d'échange la Musique n'est Plus désormais qu'un – pour un autre (Valeur d'échange) هذا الوضع

[1] – jimenez marc – qu'est ce que l'esthétique – Ed : Gallimard , Paris – P 389 .

[2] – Frédéric Vandenberghe – Une Histoire Critique de la sociologié allemande – Aliénation et réification : Tom II (Horkheimer , Adorno , Marcuse , Habermas) – P 95

هو الذي دفع أدورنو للتوجه نحو الفضاء الموسيقي من وجهة جمالية للكشف عن مضامين الحقيقة الثاوية في ذلك النوع من الموسيقى الرافضة للتسويق من خلال احتجاجها على التشيؤ La réification المعبرة عن الاغتراب والمعاناة والتراجيديا التي تضمرها وأثرها على الحاضر الحي هذا النوع الذي يسميه أدورنو بالموسيقى الجادة La musique Sérieuse التي تتميز عن الموسيقى الخاضعة ذات الطابع السلعي والتي ينعتها بالعبثية La musique légère [1]

عودة أدورنو للموسيقى ممثلة في استثمار أعمال موسيقية تجسد السلب وتثور ضد نظم الهيمنة منها أعمال الموسيقار الطلائعي شونبارغ عازف سنفونية الآلام الكونية وسترافنسكي الروسي الثائر [2] لحظة فكرية تعبر عن يوتوبيا سالبة تتجه نحو النفي الإستطيقي للعالم وتعبر أيضا عن أهمية الموسيقى في إرساء معالم فكر جديد إنساني جديد ، هي عودة للحقيقة ومضامينها الكامنة في الأثر الموسيقي La Trac Musicales ، باعتبار الموسيقى هي أقرب فن للإنسان وبها تتحدد ملامح الأزمنة والتراجيديا التي تضمرها ، هناك حقيقة أو على الأقل استشراف لبراديغم حقيقة في الفن يمكن أن تؤسس لآفاق اللحظة الفلسفية التي تعد كذلك لحظة تأسيسية للمعارف والعلوم ، ومن هنا تبرز الحاجة إلى فهم الفن الذي يعني تحليل العمل الفني بغية صياغة براديغمات جمالية Des Paradigmes Esthétiques لذاتها مستقلة عن كل أشكال الهيمنة ، وهنا يحضر مفهوم النظرية الجمالية la Théorie esthétique

---

[1]– Ibid – P 95

[2] – لأن أدورنو كان عازف بيانو وملحنا بفضل أستاذه Alban Berg الذي أعطاه دروسا ، فقد اهتم أدورنو بنماذج موسيقية رائدة مثل موسيقى ستترافينسكي Igor Fiodorovitch Stravinsky (1882–1971) ، وكذا شونبارغ Arnold Schönberg (1848–1951) أو ما يسمى بمدرسة فيان الثانية la Seconde école de Vienne التي كان ممثلا لها ، هذا الاهتمام كان في إطار عمله بمجلة Anbruch المهتمة بالموسيقى الراديكالية ، الكفاح ضد الهيمنة لا يتوقف على الموسيقى بل هناك اهتمام بمجال الرواية والأعمال الأدبية التراجيدية خاصة منها أعمال بيكيت Samuel Beckett وكافكا Kafka وملارميه .. الخ

التي تهتم بتحليل العمل الفني كنموذج جمالي ، هذا التحليل الذي يربط الذات الإنسانية بالعمل الفني ويمكن إعادة الحلقة المفقودة بين الفن والحقيقة من خلال تفسير البراديغم الجمالي ، وهنا يحضر مفهوم الخبرة / التجربة الجمالية L'expérience esthétique التي تعيد الاعتبار للعمل الفني كمؤسس فعلي للنظرة الجمالية وصياغة ما يسمى بالمظهر في الفن ، وهذا ما يؤخذ على الإستطيقا الحديثة وتحديدا كانط وهيجل رغم اعتراف أدورنو بالمجهودات الكانطية وتفضيلها كون كانط منح نطاقا أوسع لإمكانيات التحقق عندما وعى مبكرا إشكالية الموضوعية الإستيطيقية وحكم الذوق [1] وهذا ما يجعل كانط أقرب إلى مضمون الحقيقة وأكثر إدراكا من حقيقة الفن على خلاف هيجل الذي رغم أنه يطلب مضمون الحقيقة إلا أنه لا يتوجه في طلب هذا المضمون إلى الفن بشكل مباشر [2] إلا أن كانط قيد الفن عن التعبير عن كل حقيقة جديدة عندما اختزله في الكونية " الفن كونية بلا مفهوم " كما ساهم في هذه الارتكاسة عندما اعتبر الفن تجليا ضمن حركة الروح " الفن يتجلى حسيا للفكرة " [3] إضافة لاهتمامه بالجمع بين الكوني والخاص فقد بقيت رؤيته سطحية في تحديد النظرة الجمالية ومسألة المظهر والعلاقة مع الواقع السوسيولوجي والتاريخي [4] ، وبالتالي هناك قصور في تأويل استشراف الخبرة الجمالية وإغفال لأهمية الواقع السوسيولوجي ومجال الممارسة العملية الذي يعد من المنطلقات المركزية للعمل الفني الذي يتضمن حقيقة ما يهتم الفكر بتأويلها وفهم مضامينها الكامنة في آثار العمل الفني ، لذلك تعتبر محاولة أدرونو بمثابة دعوة لتأويلية جمالية

---

[1]– Adorno Th – Théorie Esthétique – P 476

[2] – Ibid – P 491

[3] حول كانط يمكن العودة إلى الفقرة الفقرة 25 من نقد ملكة الحكم : Critique de la Faculté de juger – In Œuvres Philosophique T 2 – Ed : Gallimard –1986 Paris – P 978

وهيجل في الفقرة التاسعة 9 من الإستطيقا : Esthétique – 1 – Flammarion , Paris– 1979 – P26 Volume

[4]– Ibid – P 463

Herméneutique Esthétique تحاول وضع العلاقة بين المظهر الفني والواقع العملي في مسارها الصحيح [1] الذي يعيد الاعتبار للنظرية الجمالية كموجه فاعل يقوم بتحليل العمل الفني بالشكل الذي يجعل من الفن في حد ذاته نظرية قائمة بذاتها مستقلة عن كل تلوينات هيمنة الصناعة الثقافية التي شوهت الفن بإخفاء الجوانب الفاعلة فيه لما عملت على تعميق الهوة بين الأشكال الفنية ومضامينها الحسية ، هذه الوحدة التي يؤدي تجاهلها إلى تغييب هوية العمل الفني ، لهذا يعد تأويل الفن فتحا لأفاق العمل الفني وكشفا عن جوانب الحقيقة المغيبة فيه .

الموسيقى والمسؤولية الإنسانية تجاه الاستطيقا :

ينبع الانعطاف الاستطيقي نحو الموسيقى انطلاقا من إيمانه بالمسؤولية الإنسانية تجاه الفن وأدواته التي بقيت رهينة العقلنة الاجتماعية التي تصنع شروط العمل الفني ، هذه الحقيقة التي لا يمكن الوقوف عليها إلا بتأويل / فهم الموسيقى باعتبارها لسان حال التراجيديا والمعاناة التي تعيشها الذات هذا لا يعني سوداوية المشهد بقدر ما يعبر عن خبرة جمالية يتم تأويلها وفهمها باعتبار الموسيقى نفي نقدي جمالي للواقع وما يترتب عنه من عواقب في المستقبل/ أو / إعادة بناء جمالي بفعل الأثر الفني الذي تتلقاه الذات والذي يعتبر درب الخلاص بعدما تعي الذات حاضرها العبثي وتحاول إحداث القطيعة مع مستقبل كارثي / نفي المستقبل

يمكن أن نقول أن هناك وفاء للدياليكتيك كخطية وكنهج يشكل خلفية فكرية لأدورنو وذلك ما يبرره الالتحام الفكري بين أفكاره السابقة عن الوعي كآلية وكمحرك للمجتمع وأفكاره حول الاستيطيقا وتحديدا تناوله للموسيقى كميكانيزم إنعاش لهذا الوعي الذي يحسن أوضاع الحياة بنفيه لماهية الإنسان الزائفة ككائن وظيفي يخضع لمنظومة وظائف اجتماعية وتعيد للفن ماهيته

[1] – Ibid – P 252

الأصلية المتمثلة في استقلاليته التي تعبر عن استقلالية الفاعل وهنا تكمن الماهية الحقيقة للإنسان التي تتحقق بفعل الدياليكتيك ، هناك إذن دياليكتيك استيطيقي يتمتع بالاستقلالية ويحاول تحرير الحقيقة من خلال اجتراح التجربة الجمالية وسبر أعماقها بشكل يجعل دلالات العمل الفني موجهة لنقد الواقع العملي ومجال الممارسة [1] يمكن أن نسمي هذا موضوعية النقد أو التماسف Distanciation مع الواقع كمسار يحقق حرية العمل الفني بشكل يمكن الذات من النفاذ إلى قلب التجربة الجمالية بشكل خالص مستقل عن شوائب العقلنة الاجتماعية ، وتقدم لنا هذه التجربة الجمالية المؤولة كذلك دياليكتيك بين الكلي والخاص حيث هناك " ... جدلية في فهم التجربة الجمالية للفن على أنها جدلية للفرد والكوني ، ثمة إقرار في جوهر النظرية الجمالية عن إماطة اللثام عن جدلية تتضمن كل أثر فني تكمن في التقاطع اللامرئي والدائم في كل اشتغال فني .." [2] ولكن كيف يمكن للذات أن تسعى إلى تبرير موضوعية العمل الفني ؟ هنا تكمن رسالة الفنان كوسيط يقول الموضوعية الجمالية للوعي ، كما أن الفن في حد ذاته " يمثل هذا الوسيط بين موضوعية تتضمنها مواد حسية لأجزاء ، في حين أن هذه الأجزاء بالذات خاضعة لمسار عقلنة مارسته الأطر الاجتماعية ، ومن ثمة في كل اشتغال فني تكتشف العلاقة الحميمية بين الذاتي والموضوعي والكوني والفردي موضوعية الوعي العام ، وذاتية التناول الفني مما يجعل التجربة الجمالية تجربة عابرة للذاتية " [3]

تكشف لحظة فهم الأثر الفني كتوجه معاصر عن تجربة ذاتية تحاول الوقوف على مضامين الحقيقة المرجئة (التي لم تأت بعد) وكأنها مضامين حاضرة كامنة تصوغها الممارسات الفنية

---

[1]– Ibid – PP141/142

[2] – حمادي حميد – التجربة الفنية والفهم الجمالي عند أدورنو – ضمن : ثيودور أدورنو من النقد إلى الاستيطيقا ، مقاربات فلسفية – بومنير كمال وأخرون – منشورات الاختلاف الجزائر – ط 1 – ص 138 .

[3] – المرجع والمكان نفسه .

التي تجمع بين أفق انتظار الذاتي والطموح الموضـوعي وذلك ما عبر عنه أدورنو بـــــ " لحظة العبقرية التي تتشكل في الانتظار الذاتي وطموح موضوعي ، يمكنهما التزاوج بكل حرية وبكل ضـرورة ، بشـكل أكثر ذاتية وأكثر موضـوعية ... إن الجديد هو الذي يبدوا وكأنه كان دوما هنـا ..." [1] ، فـالفن الحقيقي هو الـذي يكون بين راهنيتين : راهنيـة الحـاضـــر بحمولاتـه السوسيولوجية وشرطه التاريخي ، وراهنية المستقبل الذي يتجلى في الحاضر استشرافا يعبر عن حقيقة مكنونة في قلب العمل الفني ، هنا يبدوا جليا أن ماهية العمل الفني بناء على تجربته الجمـالية تفصـــح عن حقيقـة في غـاية الأهمية : أن للفن الحقيقي هوية متمردة دومـا على محاولات التنميط الاجتماعي هوية يسـتحيل قراءتها وفهمها دون حرية واسـتقلالية تظهر من خلال العمل الفني.

لهذا يعد البعد الإستيطيقي عصيا عن التدمير الكلي – رغم التشويه الذي لحق بالفن – إلا أن طبيعته تجعل منه بعدا مقاوما يمثل الخلاص من الاستبداد العقلاني الآداتي باعتباره الإستيطيقا النطاق الإنساني الذي يمكنه أن يتجاوز سوداوية الوضع اللاإنساني وينتقل ثوريا إلى شروط أكثر إنسانية يمكن أن تحقق وعد السعادة ، البعد الثوري لم يقف عند حدود التنظير وتحرير اللذة الجمالية من المنفعة وتحويلها إلى لذة سالبة متحررة من كل الرغبات ، بل كان عمليا وذلك ما عبرت عنه مسارات المقاومة والاحتجاج على وضعية الإنسان داخل الفضاء السياسي بمختلف هيئاته ومؤسساته التي لا تعترف بالإنسان إلا ضمن الكل السياسي (الشمولية التي تتحكم في أبعاد الحياة و تقصي كل ما هو مختلف وترفض الاعتراف بمن لا يندرج ضمن المسار الشمولي) ، الطابع النضالي الاحتجاجي للفن يؤكد العلاقة بين الإستيطيقا والسياسة سواء كانت تداخلا بينهما من خلال محاولة الفن تغيير الواقع والارتقاء بالوضع الإنساني أو تجاوزا

[1] – نقلا : حمادي حميد – التجربة الفنية والفهم الجمالي عند أدورنو – ص 139

من خلال رفض المخيال الفني للواقع وما حاول أدورنو القيام به هو إقحام الإستطيقا في منعرج سياسي يعد ضروريا من أجل تشكيل ذاتية إستيطيقية جماعية راديكالية / ثورية تعد لسان حال كافة أطياف المجتمع [1] من خلال خطاب الفن الذي يعبر عن الفن ذاته في حريته الرامية إلى تحقيق السعادة واستقلاليته عن كل تلوينات الارتباط والولاء السياسي والإيديولوجي ، خطاب يروم إرساء دعائم حقيقة الإنسانية وإنسانية الحقيقة لأن " الفن يطلب الحقيقة " [2] هذه الحقيقة التي لا توجد إلا في حالة الصيرورة التي تعد فضاء للخلق والإبداع هي محاولة لاستئناف أو تجذير الموروث النيتشوي حيث يرى أدورنو أنه" لا حقيقة إلا وهي في حالة صيرورة " [3] وقياسا على هذا فإن الأثر الفني لن يصير على ماهو عليه حاليا باعتبار ما هو عليه يتنافى مع ماهيته وباعتبار كل أثر فني حقيقي يختزن قوة راديكالية للسلب كامنة فيه وتعد أفقا للخلق والإبداع ، وبالتالي فالأثر الفني لن يصير إلى الحقيقة إلا بنفيها لأصولها [4] ، هناك استئناف لنيتشه من خلال استثمار الفلسفة الإستيطيقية النيتشوية المضادة للميتافيزيقا أين يعترف أدورنو بعبقرية نيتشه ويشيد بوعيه بالخطر الوضعي " ... لقد افتتح نيتشه فلسفة ضد الميتافيزيقا ولكنها فنية الأبعاد .... لأن كان على وعي كبير أنه لا يوجد خطر يهدد الفن أكثر من خطر الوضعية ..." [5] ، ولذلك كان المسعى فلسفيا باعتبار الفلسفي يمثل خلاص الإستيطيقي من عالم الوهم وفتحا لإستطيقا الحياة التي تتصالح مع الفن أين تصبح الحقيقة خطابا يقول الفن وهنا يتجاوز أدورنو فتوحات نيتشه و يذهب إلى أبعد من اعتبار الفن ترياقا أو شكلا من أشكال المواساة وتخفيف المعاناة ويصبح الفن مع أدورنو براكسيس المقاومة الذي قلب الهيجلية

---

[1] Adorno Th – Théorie Esthétique – op , cit – P 235

[2] – Ibid – P 390

[3] – Ibid – P18

[4] – Ibid

[5] – Ibid – P 388

: الكلي / الكل هو الحقيقة وباعتبار التعرف على هذا الكل لا يتم إلا في سياق اجتماعي أي الكل الاجتماعي الخاضع للهيمنة وهنا يصبح من الضروري توجيه براكسيس المقاومة بوصفه حق فردي ضد الكل الاجتماعي Le tout Social الذي يمثل اللاحقيقة La Non vérité [1]، لذلك يعد براكسيس الفن المقاوم / الثوري –كما يطرحه أدورنو – تعبيرا عن الحقيقة وبالتالي يصبح : الفن هو الحقيقة لأنها تقول مضامينه الكامنة فيه ، فكل أثر فني له حقيقة تعبر عن متناقضات مضامينها ترتد إلى الفلسفة التي في علاقة تداخل مع الفن الذي يمثل مآل الفلسفة [2] وهنا يطرح أدورنو التلازم بين الفلسفة والفن في المسارات والمآلات ، ورغم أن الإستطيقا عرفت محطات توصف في ظاهرها بحرية الفضاء الإبداعي ولامحدوديته مثل لحظة اللعب الحر الكانطية ، إلا أن الثابت هو معايشة الفن للفسفة في ارتكاساتها التي تعود إلى انحراف العقل التنويري وهيمنته التي أثرت في الإستطيقا مثلما أثرت في الفلسفة ، إذن : مثلما كان هناك حديث عن نهاية الفلسفة كانت أيضا نهاية الفن مع هيجل وموته فعليا في العقلانية التنويرية لما أصبح سلعة ليتوالى حديث النهايات وصولا إلى نهاية الإستطيقا مع أدورنو بعدما أفرغتها التصورات الكلاسيكية من حمولاتها المفاهيمية لما أحدثت انفصالا بين المفهوم والفن لتصبح الاستطيقا جوفاء فارغة من محتواها الماهوي (الفن والمفهوم) وهنا تنحرف الحقيقة عن مسارها [3]، محاولة أدورنو تعد بمثابة انتشال للحقيقة من الزيف والتلاعب الذي كانت كانت

---

[1] – Adorno Theodor – Dialectique négative – op, cit P 20

[2] – Adorno Th – Théorie Esthétique – op , cit – P 474

[3] – يعود هذا الانحراف إلى ارتباط الحقيقة بالعلاقة الإشكالية بين المفهوم والفن هذه المسألة التي اتخذت مسارا مزدوجا مثله : كانط لما استبدل الحقيقة بالذوق كون هذا الذوق لا يحوز مفهوما فلسفيا محددا ، في حين تحوز الحقيقة مفهوما وتنحصـــر فقط في المجال العلمي وفي علاقة الذهن بالظواهر وهنا يجرد كانط الحقيقة من حق الدخول الى المجال الإستطيقي ويجرد أيضا الإستطيقا من حقها في تشكيل مفهوم ومن حقيها في صناعة الحقيقة ، والانحراف الثاني يكون مع هيجل الذي يحد من حرية الاستطيقا عندما يجعل المفهوم مؤسسا للاستطيقا ويجعل هذه الأخيرة تمثلا له . يمكن العودة الى Théorie Esthétique – P493

تمارسه التمثلات الاستطيقية التي تمارس ظاهرا وهما يتحكم فيه الكل الذي يقدم اللاحقيقة ، وتحول نحو الحقيقة ذاتها بوصفها كيانا عميقا يحتاج إلى غوص في حمولاته التاريخية ومكنوناته التي تقدمها ذاكرة المعاناة .

الموسيقى و الدياليكتيك أو : الاستطيقي / الفلسفي المتماهي :

مجهود أدورنو يتوجه إلى تصحيح مسار الإستطيقا عن طريق الموسيقى وجعلها تدرك الحقيقة التي عجزت الاستطيقا التقليدية عن إدراكها في الأثر الفني وجعلت الإستطيقا جوفاء فارغة من الحقيقة ومضامينها كحامل Support للإستطيقا ، وبما أنه يستحيل الحديث عن إستطيقا منفصلة عن الحقيقة التي تعطيها المضمون يصبح من الضروري الاهتمام بإعادة العلاقة المغيبة بين الإستطيقا والفلسفة أي بين الفن والمفهوم الفلسفي لأن الفن يحتاج المفهوم والمفهوم يحتاج إلى تعبير فني ، ومن ثم يمكن العبور إلى علاقة مماهاة تصبح من خلالها استطيقا فلسفية تقول الفلسفة وفلسفة إستطيقة تقول الفن وتتفكره [1] .

ينفرد أدورنو بالجمع بين الاستطيقا والفلسفة / بين الفن والعقل في المسار والمآل وفي مختلف التحولات ، ولهذا ينبغي أن تتمكن الإستطيقا من حقها في حيازة المفهوم الفلسفي هذا الجمع بين الفن والعقل هو الذي يمكن الإستطيقا من أن تصبح فلسفة تحوز حقيقة معينة ، وبما أن المشترك بينهما إنساني فإن الهاجس حاضر دوما ، مثلما يوجد هاجس الحقيقة يوجد هاجس الاستطيقا والقلق بشأنها ، هذا القلق الذي يمثل اعترافا بواقع / اعتراف بنهاية لا إنسانية ينبغي أن يتم وعيه تمهيدا لبداية إنسانية ليصبح في الإمكان استثمار القلق كطاقة حيوية تمكن من توجيه الإستطيقا لتمثل دورها الطلائعي الإنساني ، إستطيقا السلب Esthétique négative التي يمارس فيها الفن مهمته الأصلية ضد القمع والاستبداد وتكون الحقيقة محور

[1]– Ibid – P 135

الاهتمام لأن الإستطيقا التي لا تمارس ضمن نطاق الحقيقة محكوم عليها بالفشل كونها عبث لا طائل منه [1].

رغم وصف تصورات أدورنو – والجيل الأول بشكل عام – بأنها استئناف أو تجذير للماركسية الثورية أو المادية التاريخية عموما إلا أن أدورنو يصنع الاستثناء عندما يعتبر الفن آخر بديل لمقاومة الهيمنة الذي عجزت عنها يوتوبيا ماركس وينتقد التصورات الإيديولوجية لماركس الفنان التي لم تنجح في بناء استطيقا حرة ومستقلة عن الإيديولوجيا الاشتراكية وهذا ما جعلها استطيقا مشوهة بعيدة حتى عن أصول الديالكتيك [2]

يمكن قراءة مجهود أدورنو أنه سعي إلى تحرير الحقيقة فنيا بشكل مختلف عن الإستطيقا الماركسية من خلال مساءلة الحداثة الآداتية استطيقيا بعد الانسداد الذي أحدثته سيرورات العقلنة البربرية التي خلقت أزمة إنسانية تظهر في لحظتين ثوريتين : اللحظة الاجتماعية : هناك مجتمع تحكمي يحوز آليات سوسيولوجية وثقافية ينبغي تفكيكها من خلال النقد الاجتماعي وهذه هي اللحظة الثورية الأولى للاستطيقا التي تعني الانخراط النقدي الجدي استطيقيا في قضايا المجتمع كشكل من أشكال النضال من أجل نيل الاعتراف وتحرير الحقيقة من اللاحقيقة / من سيطرة الكل الذي يمتزج فيه جوهر الحقيقة مع مظهرها وهنا يكون الفن نقيضا للكل الاجتماعي الذي يمثل اللاحقيقة هذه اللحظة تمثل البعد الثقافي للنضال ، واللحظة الجمالية :هناك جمالية إيجابية تابعة ينبغي تحريرها من الكل الثقافي الزائف الذي حولها إلى خطاب إيديولوجي يدعم آليات السيطرة الآداتية وهذه هي اللحظة الثورية الثانية التي تمثل البعد الجمالي .

رغم أهمية فكر أدورنو واعتراف الباحثين بأنه فكر معقد ذو خلفيات فكرية صعبة ولا يفهم منذ البداية Un Pensée complexe subtile et difficile , N'y

[1] – Ibid – P 481

[2] – Ibid – PP 85/86

comprenant rien au départ [1] إلا أنه لقي انتقادات وصفته بأنه يمثل نموذجا من الإخفاق الرائع Un superbe échec لأن هناك نوع من الغموض والتوتر الداخلي في مشروعه : بين فلسفته التي تروم تخليص المختلف / اللامطابق le non – identique من التشيؤ ومن سيطرة الكل وبين السوسيولوجيا التي يتبناها والتي يقصي فيها المختلف / اللامطابق " Il y a une tension entre sa philosophie qui veut sauver le non – identique de la réification , et sa sociologie qui , elle élimine le non – identique [2] "

هكذا كانت الموسيقى بوصفها ثورة تعبر عن الرفض والنقد والتغيير بفعل التعبير الجمالي الذي يروم تحرير الانسانية من الاغتراب والاستلاب ، هذه الحركة التي تحمل أمل الخلاص من اللامعقولية الكلية التي خلقت نسقا كليا مغلقا يتحكم في مجتمع يعج بالتناقضات لا يعترف بالآخر المختلف ولا بالذات المبدعة ولهذا كان الرهان مركزا على هذا الأمل الذي يمكن الذات من اكتشاف حقيقة الآخر الكامن في العمل الفني والاعتراف به ، والاعتراف كذلك بالتناقضات الاجتماعية بعد اختراقها ومحاولة التأسيس لحقيقة جديدة .

ولكن يبقى التساؤل قائما حول مدى بعد الموسيقى والاستطيقا بشكل عام كمسار ثوري عن التشكل في خطاب إيديولوجي ، بمعنى أن التنظير الذي قدمه أدورنو حول مهمة الموسيقى الثورية كمحرر للحقيقة يحتاج إلى تأسيس خاصة وأنه لم يحدد آليات الفعل التي بموجبها يمكن للفن أن يكون وسطا عادلا محررا للحقيقة دون أن يتم احتواؤه إيديولوجيا أو يكون منعزلا بدعوى الحياد والابتعاد عن كل القوالب والخطابات الايديولوجية التي يمكن أن تجعله ينحرف

[1] – Frédéric Vandenberghe – Une Histoire Critique de la sociologié allemande – P 102

[2] – Ibid – P 103

عن مساره أو يكون محايدا بشكل سلبي تنعدم فيه القدرة على التغيير والفعل، هذا الوسط الذي لم يحدد أدورنو شكله ولا آلياته التي يتحقق بها .

مقام الموسيقى في الدرس الدولوزي

عتوتي زهية مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها –جامعة تلمسان

ملخص المداخلة:

انطلاقا من مسلمة الفيلسوف جيل دولوز التي مفادها أن اللافلسفي قد يكون في قلب الفلسفة أكثر من الفلسفة ذاتها مما يدل على توجه لايكتفي بما هو مفهومي فحسب بل يتجه إلى غير الفلاسفة كذلك،إنه جوهر فلسفة جذمورية ونسق مفتوح يبرر مقاربات فلسفية لفنون مختلفة سواء تعلق الأمر بالأدب أو الرسم فضلا عن السينما التي خصها الفيلسوف بمؤلفين هما الصورة الحركة والصورة الزمن.رغم أن جيل دولوز لم يخص الموسيقى بمؤلف مميز على غرار الفنون الأخرى إلا أن هذا المنحى حاضر بقوة في تطلعات الفيلسوف ومقارباته المختلفة تأثرا بفلاسفة تقاطع معهم فكريا على غرار نيتشه وليبنتز الذين كانت الموسيقى في صلب اهتماماتهم. يمكننا تقصى هذا الحضور الموسيقى في فلسفة دولوز في مناحي عديدة منطلقها الدرس الدولوزي الذي يمكن اعتباره موسيقى في حد ذاته كما أنه من جهة ثانية يرسخ مبدأ تداخل الفنون سواء بين الموسيقى وفن الرسم أو في تحولات الصورة السينمائية الجديدة ممثلة في الصورة الزمن حيث يكون للموسيقى مقام في اكتمال صورة سمعية بصرية متجاوزة لترسيمة حسية حركية ،إنها رهانات فلسفية تفتش عن الإنساني في المعطى الفني والفلسفي أمام حالة التشظي الداخلي التي ميزت انعطافات تاريخية عرفها الإنسان المعاصر.

الكلمات المفتاحية:

فلسفة جذمورية – الفن –الموسيقى –الرسم –السينما –الإنسان المعاصر

مقدمة:

يبدو لنا أن ولوج أفاق المشروع الدولوزي عبر صيرورة مفاهمية وتعدد محطاته مرتبط بما ميز راهن السؤال الفلسفي في علاقته مع صورة الفكر الجديدة التي سعى الفيلسوف لترسيخها، هناك فاعلية فلسفية يعاد ابتكارها اليوم برزت مع تحديات الفلسفة،هذا التوجه ظهر خاصة مع تيار الاختلاف الذي تعزز بالانخراط الدولوزي حيث ستنفتح الفلسفة على مختلف التحولات والثورات معلنة تغيرا في علاقتنا بالحقيقة والنظام والعقل،مع هذا الطرح يمكننا اعتبار اهتمام دولوز بمختلف الفنون من أدب ورسم وموسيقى وسينما فضلا عن توجه فلسفته السياسية المنتقد لأشكال الهيمنة الرأسمالية دلالة على تقاطع الفكر مع دوافع التفكير و إرهاصات تاريخية مميزة تقول بنهاية الفلسفة، وهي القضية التي يعتبرها دولوز باطلة مسندا للفلسفة دورا حيويا لا يمكن الاستغناء عنه، إنها الفلسفة المنفتحة على الحياة وعلى تحيين انشغالات السؤال ليناسب ظرفه الزمني ومستوى تطوره المعرفي حيث لا نكتفي بإعادة نظريات المعرفة القديمة متجاهلين لحظات الحياة الراهنة باعتبارها أحداثا تستحق أن تفهم وتعاش،ففي تجاوز لفلسفة الذات وللتمثل و في إطار إبداع مفاهيمي محوره تجريبية متعالية دالة على ربط للفكر بالممارسة عبر منحى جذموري شبكي لاتراتبي يزعزع النماذج ويهب الفكر قوة رحالة في إطار نسق مفتوح ومتعدد يتحدد مسار فلسفي مؤول لتاريخ الفلسفة ومحدد لأبعاد المشروع الفلسفي الدولوزي كان للصورة الفنية فيه مقام رفيع وحظوة متميزة تدفعنا في هذا السياق إلى التساؤل عن ميزات الإبداع الفني وأفاق اللقاء الفلسفي كما تصوره الفيلسوف فضلا عن طبيعة الحضور الموسيقى في هذه المقاربة الفنية الفلسفية.

1-مواصفات الأسلوب الفني:

تمكن دولوز من تحديد تميز الإنتاج في حقول المعرفة المختلفة، حيث يتولى العلم إنتاج المدركات **percepts** والفلسفة تبدع المفاهيم**concepts** فإن الفن* ينتج الإحساسات وعند تخوم إحدى المعارف تتولى الأخرى التعبير وفق مقتضيات الإنتاج ذلك: "أن علوما لا تهتم إلا بالوقائع تصنع بشرا لا يعرفون إلى الوقائع"1 هذه الرؤية الهسرلية كانت ردا على امتداد النزعة الموضوعية خارج العلوم وتحديدها العالم بوصفه أشياء فقط في اختزال لكل ما هو ذاتي، إلى توجه قريب يطالب برغسون بإضافة الحدس إلى العقل وذلك بأن ننظر إلى الحياة "من زاوية جديدة ، أي من جهة ما هي متمشية مع اتجاه حياة العالم ومسيرة في اتجاه مضاد للمادية"2إن هذا لايتحقق إلا بإدراك حدود المعارف وتقصي تدفقات الحياة عبر المفهوم الفلسفي وفي تشكلات الصورة الفنية ولعل هذا مبرر دولوز للتوجه إلى الجانب التطبيقي للفنون عوض التحليل النظري الذي اعتبره غريبا عن فكر ما بعد الحداثة المنفلت من إرث التنوير كما رسخته الحداثة الغربية قصد تجاوز حالات الانغلاق والتكبيل في بديل محرر للحياة عبر خطوط الهروب الفنية المبدعة. في هذا السياق يتحدد الفن عند دولوز بوصفه "تركيب،تأليف، أنه التعريف الوحيد للفن، تركيب جمالي وكل ما ليس مركبا ليس عملا فنيا"3إن هذه النظرة التي تحكم الأداء الفني هي ما نعتقد أنها تحكمت في تقصي دولوز لتاريخ الفلسفة حيث التطابق بين الفكر والفكرة عند هيوم إذ لا يمكن دراسة الطبيعة إلا في تأثيرها على الذهن ويبرز التركيب الكانطي بصورة طبيعية عند توجه العقل نحو موضوعاته الخاصة معززا بمصلحة تفكيرية، كما يغدو العلم عند سبينوزا تركيبا، حيث يكون الأفراد داخل الطبيعة كما لو كانوا فوقا اتساقيا فيصبح كل هذا التركيب دلالة على علاقة الأدنى بالأعلى كما في توليف إرادة الحياة التي

تستدعي الفن عند نيتشه وتعبر عند برغسون عن وثبة حيوية قائمة على فعل الالتفاف حول العقبات وطرح المشكلة و حلها.

إن البعد التركيبي في الفن يمكن تحديده حسب دولوز في أسلوب قائم على جمع بين مادتين مختلفتين ومتباعدتين حتى ولو كانتا متجاورتين، كما أنه يعبر عن قدرة تنسيقية بما هي "تعددية تنطوي على حدود كثيرة غير متجانسة وتقديم ارتباطات وعلاقات بينها عبر الأعمال والأجناس والإحالات "4 وهذا ما قد تبرزه اللوحة التشكيلية في تركيب المواد والألوان، والموسيقى في تنسيق الإيقاعات وتنسيق ملحوظات النص الأدبي،بهذا المعنى يمكننا تسجيل مجموعة خواص تميز الصورة الفنية عند جيل دولوز والتي تبرز في:

أ- الفن لغة الإحساسات:

إن الانفعالات المختلفة تجد طريقها الأقرب في الأسلوب الفني بما هو كتلة من الأحاسيس الحاضرة الملتحمة بالحدث الذي تشهده حيث" أن الكاتب يطوع اللغة و يجعلها تهتز ويصدعها لانتزاع عنصر المدرك من الإدراكات وعنصر الانفعال من الانفعالات"5 بهذا يتحقق هذا النزوع نحو إنتاج موضوعات بطرق خاصة محركها الانفعال وجوهرها تحويل المحسوس الخام إلى محسوس استطيقي حيث يعتبر العمل الفني ثمرة لعملية منهجية خاصة قائمة على تنظيم العناصر التي يتألف منها في تلاحم بين الإحساس في المواد الذي لا يوجد خارج هذا التحقق بينما تعبر الإمكانية الثانية عن انتقال المواد إلى الإحساس محركة انفعالات مختلفة. بهذا يوفق دولوز بين صراع طويل حول أسبقية الذات أو الموضوع في إثارة الانفعال الفني ليربطه الفيلسوف بطابع الحدث وخصوصية الإدراك المرتبط بطابع التجربة الفنية الخاصة، فالنحت مثلا يعبر عن عملية انتقال منصبة في مادة الحجر أو الرخام أو المعدن، مقارنة مع الموسيقى حيث يحرك الإيقاع

المشاعر" فحين تبكي الموسيقى فالبشرية، الطبيعة بأسرها هي التي تبكي معها "6 بذلك يتحقق الإحساس بالمواد.

ب- الطابع الإبداعي:

إن الفن عبر مسار تعبيره عن الإحساسات المختلفة يتخذ منحا إبداعيا لكتل من المدركات التي تغيب في تخصصات معرفية أخرى "فما استبعده الجغرافي من المنظر الطبيعي، وما أغفله المؤرخ من صميم الحدث التاريخي وما لم يستطع المصور الفوتوغرافي أن يلتقطه من الوجه البشري وما لم يفصح عنه الإدراك الحسي إلا بصورة غامضة مشوهة وما غاب كله أو جله عن المعرفة العلمية الموضوعية هذا بعينه ما يريد الفنان أن يقصد التعبير عنه "7 بهذا يقبض الفني على كل ما ينفلت من الإدراك العادي أو الإدراك المتخصص عبر مؤثرات إدراكية تجد مكانها في الرواية كما عند هاردي Hardy و مالفيل Melville وفرجينيا وولف Waalf وعند فرنسيس بيكون على مستوى اللوحة حيث يتجلى الفنان في كل إظهار وإبراز للمؤثرات الانفعالية في علاقتها الإدراكية حين تبدع جديدا لا يمكن تحققه خارج ما هو فني ، إن هذا الحرص الإبداعي للتجربة الفنية يتجلى عند دولوز في صيغة إلزامية حريصة على تحقق هذا الشرط " لا بد أن يبدع الفنان الأساليب والمواد البلاغية والتشكيلات الضرورية لمثل هذا المشروع الكبير "8 لكن هذا لا يتحقق حسب الفيلسوف إلا بجاهزية لتضخيم الرؤية فالفنان يملك إحساسا تلسكوبيا مقربا يمكنه من أن يهب للأشخاص والمناظر أبعادها العملاقة التي لا يمكن للإدراك العادي بلوغها،إن هذا الرهان الفني، لا يمكن أن يختلف عن طموح الفيلسوف الإبداعي كما طالب به دولوز "الفيلسوف هو ذلك الذي لا يكف عن الترحال الدائم نحو مناطق خصبة، يمكن للمفاهيم أن تزهر فيها كما يبحث البدوي عن العشب والكلأ لحيواناته في المناطق الخصبة"9 بهذا يمكننا أن نورد مؤشرات اللقاء بين الفني والفلسفي في طموح لتأسيس أرض و

شعب مفقودين كأمرين ملازمين للإبداع، فنحن إن أبدعنا فنيا وفلسفيا فهذا يفترض قابلية ووعيا إبداعيا منشودا لإنجاح كل إنجاز.

ج–الصيرورة:

يعبر الفني عن تجليات الصيرورة في هذا الانفتاح الزمني على الذات والراهن الذي يشكلنا وفي كل تجاوز للشبيه أو تكرار الذكرى سواء عبر الألوان أو الأصوات أو الكلمات يتحدد الفني" في كل ما يجعل المبدع يمتلك مشهده الخاص"10 حيث لا يتحقق هذا إلا على ضوء قوة التفاعل بين الفنان وإبداعاته إلى حد أنه لا يمكنه التعبير عن الشيء إلا إذا صاره في كل أشكال الاستدعاء للوجود . هكذا تتأثر الأعمال الفنية بانطولوجيا مميزة قائمة على علائق متداخلة يفسرها دولوز بقوله" نحن لا نوجد في العالم، لكننا نوجد بوجوده ونحن نتأمله،كل شيء رؤية و صيرورة"11 بهذا يعبر الفني عن حركية الحياة في تغيراتها وتعدد إيقاعاتها كما تشهد على ذلك المدارس الفنية المرتبطة بالهنا والآن في شتى صياغاتها للانفعالات الفنية صوتا وصورة كما تأكد ذلك عبر أولى الرسومات التي عكست تجربة حية تبدو حسب دولوز في الرسوم الجدارية التي سبقت اللوحة تاريخيا والزجاجيات عبر إطار النافذة والموزايك عبر إطار الأرض إذ يتجلى شكل هذه الصيرورة بما يقارب صيرورة الرحل التي يتوخاها الفيلسوف عبر كل إبداع مفهومي وفي كل نقل للمشاعر فني حيث يعتقد دولوز أنه "إذا استقطب الرحل اهتمامنا فمرد ذلك أنهم يعبرون عن الصيرورة وليسوا أجزاء من التاريخ الذي يقصيهم، لكنهم يتحولون لأجل الظهور بطريقة مخالفة في كل شكل غير متوقع"12 يتضح من ذلك أن قوة التعبير المفهوم من قوة التعبير الفني التي تبرز في كل أشكال الحركة بوصفها حياة تتجاوز الفكر العمودي ومنطق الشجرة للإعلاء من التوجه الأفقي المخترق لكل الحدود و الحواجز.

د-**الفني و الفلسفي ورابط المقاومة:**

تعبر خطوط الهروب بوصفها مسار للإعلاء من قيم الحياة وحرصا على اختراق التخوم بعيدا عن التخيل والحلم بل برسم واقع فوق هذه الخطوط محور اشتراك المؤلفات الفلسفية والأعمال الفنية" إنها تشترك في المقاومة، مقاومة الموت والعبودية، مقاومة ماهو مرفوض كليا مقاومة العار والحاضر" 13، بهذا يرتبط الإبداع بالمقاومة، فحين نبدع معنى ذلك أننا نقاوم في نفس الوقت صيرورات وأحداث فوق سطح المحايثة، إذ يعتقد دولوز أنه لا ينقصنا التواصل بل شكل الإبداع المعبر عن تحقيق هذه المقاومة كما يتجلى في هذه البؤر من اللاتواصل، التقطعات للهروب من المراقبة، ضد كل أشكال الهيمنة التي يخضع لها زمننا وواقعنا وفي كل أنواع التعالي والانغلاق تبرز المقاومة الفنية والفلسفية عند دولوز، والتي تتأكد ضرورتها حسب جون كلي مارتان jean clet Martin خاصة بعد انتقالنا من المجتمعات الانضباطية إلى مجتمعات المراقبة الإعلامية أين تتحكم الصور في تحديد الحقائق وسير توجه الأفكار .من هنا يمكننا قراءة عبارة ميشال فوكو يوماما سيكون العصر دولوزيا في مقاومة كل أشكال الإخضاع والهيمنة عبر تغيرها وتطورها، في هذا المقام يمكن أن تستدعي الصورة الفنية على غرار المفهوم الفلسفي لمقاومة الأساليب السائدة التي تمارس هيمنتها علينا و لتسلل الموت عبر تحجر الفكر حيث يتضح استثمار دولوز لأشكال التعبير الفني راصدا انبعاث الحياة وصيرورتها في تخصصات عديدة أدبية ،تشكلية،وموسيقية.

2 –المنحى الموسيقي و أبعاد الحضور الفلسفي.

لا يمكن قياس اهتمام جيل دولوز بما هو موسيقى كتابيا طالما أنه لم يخص هذا الطابع الفني بمؤلف مميز على غرار الفنون الأخرى التي أشرنا إليها، لكن طموح الفيلسوف كاد متوجها نحو هذا الهدف لولا عائق المرض الذي حال دون ذلك وهذه الرغبة يكشفها لناريتشارد

بينهاسRichard Pinhas على لسان دولوز* مع ذلك يمكننا اكتشاف أهمية الحضور الموسيقى عند فيلسوفنا عبر نصوص مبثوثة في مؤلفاته، فعلى غرار نيتشه المؤكد للعلاقة الطردية بين الفلسفي والموسيقى والمتعجب من قوة هذا التداخل متسائلا "هل يمكننا أن نتصور إلى أي حد يمكن للموسيقى أن تحرر فكرنا أن تهب للأفكار أجنحة؟ إننا بقدر ما نقترب من الموسيقيين، بقدر ما بتحقق الفلسفي"14 وعلى غرار ليبنتر الذي يؤكد على سحر الموسيقى وجماليتها التي تخترق النفس وتؤثر عليها عبر حركية النغمات " إذا كان جمالها لا يقوم إلا على تناسب الأعداد والعدد الذي لا تشعر به شعورا واعيا، مع ذلك فإن النفس تقدره على أساس الضربات والذبذبات المنبعثة من الأجسام الرنانة التي تتلاقى في فواصل زمنية معينة"15هكذا يقترب الطرح الدولوزي المدافع عن قيمة هذا الحضور من الفلاسفة الذين تقاطع معهم فكريا في عرضه لتميزهم عبر تاريخ الفلسفة ولعل من أبرز شهادات هذا الاهتمام ما أكده بيير بوليز*Pierre Boulez معتبرا دولوز من القلة المثقفة المهتمة في عمقها بالموسيقى، على الرغم من أن فيلسوفنا لم يكن موسيقيا شأن صديقه غوتاري الذي تميز بعزفه على آلة البيانو لذا إن اهتمامه بهذا الفن واضح في مؤلفه "ألف مسطح" أين أفرد فصلا للتطرق إلى تميز الموسيقى المعبرة عن إحالة من الانتشال الموطني ،إن هذا التداخل يمكننا أن نتقصاه عند دولوز عبر نواحي متعددة.

2-1-الموسيقى في الدرس الدولوزي:

إن المنصت لدروس دولوز المسجلة سواء في تاريخ الفلسفة أو عبر تتبع مجالات الاهتمام الفني، يلاحظ أن هذا الفيلسوف يبدع في شد انتباه الحضور عبر الموسيقى الأداء التي يتمتع بها، في هذا الصوت إيقاعات وذبذبات خاصة توحي بموهبة المدرس المميز "الصوت الدولوزي لا يعبر عن فردية الصوت المرتبط بصاحبه لكنه تعددية لأصوات غريبة"16هذه القدرة أوردها

كذلك فرانسوا دوز Francois Dosse عبر شهادة لأحد الطلاب الألمان الذي كان يجهل الفرنسية لكنه كان مشدودا لجاذبية حقيقية تميز الدرس الدولوزي *كما أن تسجيلات أبجدية دولوز باعتبارها أسلوبا دولوزيا مميزا لجمع الفلسفي بالموسيقى تعبر عن مهارة عميقة في إيصال فكر الفيلسوف حتى إلى غير المتخصصين عبر مسار الإيقاع والاستماع مقارنة مع خيار الإطلاع ،هذا ما يبدو لنا من خلال توقفنا عند بعض حروف الأبجدية فحرفo مثل أوبرا opéraيدل على قدرة موسيقية للانطلاق نحو مستوى كسمولوجي كما لوأن النجوم تعبر عن الغناء ،بينما تعبر مرجعية حرفi مثلidée حسب دولوز عن حضور فلسفي عند سبينوزا وكيركجارد من خلال نمط وأسلوب إيقاعي يموسق مسار التحليل الفلسفي على غرار الأدبي وهذا مرد تأكيد دولوز في دراسته حول كافكا أن هدف الكاتب يتجلى في هذه القدرة على إيجاد موسيقى صغيرة أو مادة صوتية خالصة تنحو بالكتابة والقراءة منحا لحنيا كثيرا ما تقود القارئ الخبير إلى اكتشاف أسلوب الكاتب من نمط انتظام عبارته وتميز الجرس الموسيقي في كتاباته.

2-2تبدأ الموسيقى حيث ينتهي الرسم:

إذ اعتبرنا أن التداخل الموسيقى، الأدبي والفلسفي وارد عبر التوالي أزمنة التفكير والتحرير، فإننا إذا قارنا ذلك بفن الرسم نعتقد أن التوجه الدولوزي ينحو بالمسألة نحو مسار يعكس في استمراره منطق التجاوز" تبدأ الموسيقى حيث ينتهي الرسم وهذا ما نقصده عندما نتكلم عن علو المرتبة" 17معنى ذلك أن اللوحة تعزف موسيقاها الخاصة، فصورة الطفل الباكي التي رسمها الفنان الايطالي جيوفاني براغولين تعبر عن اللحن الحزين والمؤلم وأصص سيزان المائلة المعبرة عن الكارثة تعج بدوي الموسيقي الحادة، هكذا تعبر الموسيقى عن ترحال متغير بتغير مستويات الإيقاع، فالأغنية تعبر عن لحظات الانتشال الموطني في كل

تدرجات اللحن من الهادئ إلى الصاخب على غرار إيقاعات الحياة المتباينة في قوتها كما تعكسها ألوان الرسام وإيقاعات الموسيقى ونصوص الكاتب . نشير أن التفكير الدولوزي في الموسيقى لم يكن غريبا عن مسار تاريخ الفلسفة، فمنذ اليونان أكد فتاغورس أن العالم تسيره موسيقى الأرقام ونسبها كما طالب أفلاطون بادراج الموسيقى ضمن التدريب العاطفي للحراس و لقد عد شلينج الصوت الآلاتي أنقى الفنون وأكثرها روحانية واعتبر شوبنهاور الموسيقى تحرير للنفس.

إلا أن تميز المقاربة الدولوزية يبدو لنا في امتداد مفهوم القوة المرافق للفيلسوف منذ تتبعه لمسار تاريخ الفلسفة إلى نحت مفاهيمه الخاصة بالصيرورة والترحال وقوة النمو الجذموري والآلات الراغبة لتطال صلب الفني سواء في طابع الكتابة التي تنشئ لغة داخل لغة أخرى أو في فن الرسم عبر قوة التشويه، كما في الموسيقى عبر هذه القدرة العجيبة التي تقود نحو ترحال لا نهائي، في كل هذه الفنون و مع تطور الكتابة لاحقا حول السينما يتوقف دولوز عند العلامات في تقصي فني يبرز حيثيات مقاربته الخاصة لكشف معالم هذه الصورة .

2-3-أبعاد الحضور الموسيقى في السينما

في تمييز دولوز بين الصورة الحركة والصورة الزمن تحديد لانعطاف الصورة السينمائية من شكلها الكلاسيكي إلى أخر حديث عرفته مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية خاصة في ايطاليا مع تيار الواقعية الجديدة والذي تأثر به لاحقا رواد الموجة الجديدة في فرنسا وتوجهات سينمائية أخرى منها سينما العالم الثالث .إن محور هذا التحول كان مداره الصورة الفعل التي تعبر عن إحدى الصور الثلاث المبرزة لتنوعات الصورة الحركة وهي الصورة الادراك التي تقابلها اللقطة العامة والصورة الانفعال محورها اللقطة الكبرى بينما تناسب الصورة الفعل اللقطة المتوسطة العاكسة لتجلي وبروز الكيفيات والقوى التي هي في حالة تفاعل مباشر مع الأمكنة والأزمنة

سواء كانت جغرافية أو تاريخية أو زمنية .إن فلسفة الترحال عند دولوز ستتجلى سينمائيا في هذا التغير الذي طال الصور عبر أزمة لا ترتبط فقط بتطور السينما، يعتقد دولوز أن العالم تغير وبالتالي فطريقة تمثل هذا العالم سينمائيا يجب أن تتغير كذلك ،فالصور لم تعد تحيل إلى وضع شامل أو تركيبي بل على خلاف ذلك إلى وضع تشتيتي كما انكسر خط الكون الذي كان يطيل أمد الأحداث ويداخلها في بعضها البعض فحل ما يسمى بالنزهة أو النزهة المعبرة عن الذهاب أو الإياب المستمران محل الفعل مما عزز وجود قوالب جاهزة ووجود شعارات مسجلة بالصوت والصورة يطلق عليها الروائي الأمريكي دوس بادوس" وقائع يومية " "وعين الكاميرا".هذه الصور تكشف عن وجود مؤامرة من خلال أنظمة التنصت والمراقبة والبث .هذه السمات المعبرة عن أزمة الصورة الفعل وعن توجه نحو مسار نقدي أصبح في صلب اهتمامات السينما ،هذا التحول يحدده الفيلسوف من نمط الصورة الحسية الحركية إلى أخرى يسميها سمعية بصرية "يكون الفعل المسموع للقول مرئيا هو نفسه بشكل من الأشكال ..فلأنه مسموع هو ذاته مرئي ،كما لو أنه يرسم هو نفسه طريقا في الصورة البصرية"18 فيغدو الصوت مرئيا ومادة تتحرك .يذكرنا دولوز أنه لا يوجد شريط صوتي واحد بل ثلاث زمر على الأقل الكلام والضجيج والموسيقى التي تدخل في تنافس وتصارع يثري بلاغة الصورة "باختصار نرى أن العنصر الصوتي بشتى أشكاله يأتي ليرفد خارج مجال الرؤية بالصورة ويتحقق خاصة في هذا المعنى كمكون من مكونات هذه الصورة "19 هذا التوظيف المحدد للصورة السمعية البصرية يبدو متحققا من خلال الأبعاد التالية التي تبرز الحضور الموسيقي:

ا-**الصورة الذكرى واللقطة الاسترجاعية**:يستعير دولوز مفهوم الصورة الذكرى من برغسون ويسقطه على عالم السينما ممثلا في اللقطة الاسترجاعية المنفلتة زمنيا من الحاضر إلى الماضي في غياب لسرد خطي وتأسيس لتعايش زمني كان في صلب اهتمامات الفيلسوف المؤكد على

زمن أيوني عوض أخر كرونولوجي ،هنا يمكن للموسيقي أن تحيل إلى قوة استبصارية لعمق الزمن يقول دولوز "ففي فيلم ينبلج الصباح ينطلق صوت اللازمة الموسيقي الهوسية من أعماق الزمن ليسوغ اللجوء إلى اللقطة الاسترجاعية ويدفع الغضب البطل المأسوي إلى أعماق الزمن كي يسلمه إلى الماضي"[20] بهذا المعنى يمكن أن تعمق الموسيقى التصويرية انعطافات الزمن في هذه اللقطات .إنها قوة عظيمة كما وصفها أوليفر ساكس في مؤلفه نزعة إلى الموسيقى بقدرتها على توليد كل عواطف وجودنا الأعمق فتتحقق بذلك الاستجابة الجمالية لأننا نوع موسيقي بقدر مانحن نوع لغوي.

ب –الصورة الحلم :

إنها الصورة التي أوردها برغسون كذلك في مادة وذاكرة والدالة على سلسلة من الصور التي ترسم حلقة فسيحة جدا حسب دولوز في السينما حيث يتحقق هذا الحضور من خلال الكوميديا الموسيقية التي تكتفي "بإدخالنا إلى حلقة الرقص أو إلى حيز الحلم ولها المعنى ذاته ففي العملية السينمائية يدخل الراقص نفسه إلى حلقة الرقص كما يدخل الإنسان إلى الحلم "[21] يستخلص من ذلك أن مصاحبة الموسيقى لحركات الرقص تضفي قوة حلمية تمنح العمق والحيوية لمشاهد مسطحة كونها تخاطبنا بمعاني مباشرة تخترق جوانية المنصت ،هذا العمق في الدلالة الموسيقية أكده برغسون في مؤلفه الزمان والإرادة الحرة من أن الطبيعة تقتصر على التعبير عن المشاعر بينما الموسيقى توحي بها إلينا.

ج–الصورة الكريستالية:

يدل الكريستال عن تشكل لصورة ذات وجهين صورة متحققة وافتراضية والحالة المعروفة أكثر من غيرها هي المرآة التي تعبر عن العملية الأساسية التي تشكل الكريستال وهي الزمن فالماضي لايتشكل بعد الحاضر الذي كانه بل يتشكل في الوقت ذاته فما يشاهد في الكريستال هو

الزمن بالذات ،إنها صورة إيقاعية يقول دولوز "ليست الصورة الكريستالية بصرية أكثر مماهي صوتية وكان فيلكس غاتاري على حق عندما عرف كريستال الزمن أنه متتالية موسيقية بامتياز أو ربما المتتالية الموسيقية ليست سوى مكون موسيقي يتعارض أو يختلط مع مكون إيقاعي أخر"22هذه المتوالية تظهر في تعاون فلليني والموسيقي نينوروتا Nino Rotaالذي يسميه دولوز بالتعاون الخارق كما يبدو في نهاية فيلم بروفا دوكسترا prova d'orchestraحيث يسمع في البداية حسا واضحا تؤديه آلات الكمان ولكن تعقه متوالية تعزف بهدوء وبعدها تلتحم الحركات التحاما واضحا.

د– السينما والجسد:

إذا انطلقنا من أن السينما الحديثة قد رسخت رؤية لامباشرة حرة يتجلى فيها إلغاء لوحدة الإنسان والعالم في ضوء انقطاعات تصب في مصلحة إيمان بهذا العالم ،هذه التحولات كانت صدى لانعطافات فلسفية من بينها الصيغة التي يحددها دولوز في "أعطني جسدا" حيث لم يعد هذا الأخير عقبة تفصل الفكر عن ذاته بل ما يغوص فيه الفكر لبلوغ للامفكر فيه وهو الحياة هذا ما يتضح مع سينما غودار التي تنطلق من أوضاع الجسد البصرية والصوتية لتصل البحركات (الجيستوس) المتعدد الأبعاد التصويري والموسيقى الذي يشكل حسب دولوز احتفالها وشعائرها وتناسقها الجمالي حيث تتضافر الموسيقى والصورة لتكوين جسد مجهول غاب عنا كما غاب اللامفكر فيه في الفكر إن الموسيقى تخترق الصورة البصرية من الداخل والخارج لتجعلها مقروءة حسب الفيلسوف .

هـ–**التمايز بين موسيقى السينما الصامتة والسينما الناطقة**:لقد رافقت الموسيقى السينما منذ بدايتها من ذلك مرافقة عزف البيانو لعرض المرحلة الصامتة ،فكانت ذلك يتناسب مع إيقاع اللقطات وتنوعها فتكون سريعة إذا كانت المشاهد مرتبطة بردود أفعال ومطارادات أوهادئة

تناسب تصويرا يقتضي ذلك،هذا التوظيف الموسيقى كان حسب الفيلسوف موجه لأهداف **توصيفية وتوضيحية وسردية** على غرار استخدامات الشريط المقروء. لاحقا وفي مرحلة السينما الناطقة برز تفاعل سينمائي موسيقى حيث"كان يجب على الصورة والموسيقى هما بالذات أن تشكلا كلا وذلك باستخدام القاسم المشترك بين السمعي والصوتي الذي سيتماهى مع الحركة ومع الاهتزاز "[23] كانت هذه إجابة ايزنشتاين عندما حلل موسيقى بروكوفيف لفيلم الكسندر نيفسكي فهنا يكون التعبير متجانسا ،بدوره يعتقد المخرج بودفكين أن فشل مظاهرة بروليتارية يجب ألا يترافق مع موسيقى حزينة أو حتى عنيفة ولكنه يشكل فقط الدراما التي تتفاعل مع الموسيقى هذا الطرح أكده كذلك بعض الموسيقيين أمثال بيار جانسن Pierre Jansan وفليب أرثويس Philippe Arthuys من أن الموسيقى يجب أن تكون جسما غريبا حقيقيا في الصورة البصرية ،إنها ترافق شيئا موجودا في الفيلم دون أن يظهر ،إنها تفاعل مستقل لبنية مشتركة.إلا أن السينما الحديثة تتضمن استخداما جديدا للصوت والموسيقى فالصورة التي غدت سمعية بصرية أصبحت تكتسب قواما جديدا وبرابط أكثر تعقيدا بين الصورة البصرية والصورة السمعية في تشكيل متباعد بين هذين العنصرين،فكل منهما مستقل ومترابط في وسط عبثي دون أن يشكل كلا كما عبرت عنه الصورة الحسية الحركية في السينما الكلاسيكية،أي أن البصري والصوتي يصبحان مكونين مستقلين لصورة سمعية بصرية فلم تعد الموسيقى تمثل تقديما مباشرا لكل مفترض ،يستشهد دولوز بأفلام مرغريت دوراس التي تجعلنا نقابل الموسيقى وتنظيم الأصوات وفعل الرغبة المطلق بصراخ نائب القنصل في فيلم امرأة الغانج يصدق الأمر عند ستروب أين سنقابل تنظيم أقوال أنا ماغدلينا وأداء الموسيقى وصراخ باخ ، يستخلص من ذلك أن الموسيقى في السينما الحديثة قد لا تؤدي بالضرورة إلى تماهي مع الحركة والى انسجام مع هذا الكل لكنها تحتفظ بميزة أساسية عند الفيلسوف هي المقاومة التي يشترك فيها

الفن والفلسفة كذلك في رؤية مالا يرى والتفكير في اللامفكرفيه يقول دولوز " الفنانون يشبهون الفلاسفة ،إذ يتمتعون غالبا بصحة ضعيفة ولكن ليس ذلك بسبب أمراضهم ولا بسبب عصابهم بل لأنهم رأوا في الحياة شيئا ما هائلا بالنسبة لأي كان"24.

نستنتج في الأخير أن الموسيقى باعتبارها لغة خاصة كانت في صلب اهتمامات الفلاسفة الذين انخرطوا حسب المفكر فؤاد زكريا

في تعقيبات على الموقف الأفلاطوني حول تأثيرها الأخلاقي والنفسي وضرورة قيام علاقة سليمة بين الأنغام والكلمات وكذلك

الشك في قيمة التجديدات الموسيقية والنظر إليها بعين الحذر،مع ذلك فإننا نعتقد أن الانعطافات المجددة اكتست أهمية عند

الفيلسوف جيل دولوز الذي خص الموسيقى والفن عموما بالانفتاح على الحياة والصيرورة في تعالق أدبي وتشكيلي وسينمائي أين برز الحضور الموسيقي المتمايز بين السينما الكلاسيكية وأخرى حديثة أصبحت توظف الانقطاعات اللاعقلانية عاكسة صورة زمنية في خطاب لا مباشر حر لا ينتظم فيه بالضرورة ترافق إيقاع الصورة والصوت طالما أن الأمر يندرج ضمن تشتت وانكسار لخط السرد المنتظم عبر عنه الفنان العاكس لكينونة متشظية وقلق انطولوجي على غرار الفيلسوف ووجد سبيله في تجليات الصورة والمقطوعة الموسيقية.

الهوامش والاحالات:

* الفن: يدل الفن أو الفنون بلا نعت على كل إنتاج الجمال من خلال كائن واع في صيغة الجمع، يدل المصطلح على الوسائل التنفيذية بنحو خاص، وفي صيغة المفرد يدل على السمات المشتركة بين الأعمال الفنية، بهذا المعنى لا يزال الفن يتعارض مع العلم، والفنون مع العلوم، ولكن من زاوية أخرى من حيث أن الفنون تنتمي إلى الغائبة الجمالية والعلوم إلى الغائبة المنطقية،

ينظر موسوعة لالاند الفلسفية، الجزء الأول، تعريب أحمد خليل خليل عويدات للنشر والطباعة،بيروت ،لبنان 2008ص96.

1- هسرل ادموند:أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترنسندتالية،ترجمة إسماعيل المصدق المنظمة العربية للترجمة ط1بيروت لبنان2008ص49

2- برغسون هنري:التطور المبدع، ترجمة جميل صليبا،المكتبة الشرقية،ط1 بيروت1981ص308

3-) دولوز جيل: غوتاري فليكس، ما هي الفلسفة، ترجمة ومراجعة وتقديم مطاع الصفدي،مركز الانماء القومي ط1 بيروت ،لبنان1997ص199

4- دولوز جيل: كلير بارني: حوارات، ترجمة عبد الحي أزرقان وأحمد العلمي ،إفريقيا للشرقط1، بالدار البيضاء ،المغرب 1999ص89

5- المصدر نفسه،ص184.

6-) دولوز جيل: البرغسونية، تعريب أسامة الحاج ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1 بيروت لبنان 1997ص130

7-Dufrenne Mikel : phénoménologie des perceptions esthétique vol1, presses universitaires de France, paris,france 1967,P39.

8-دولوز جيل ، غوتاري فليكس: ماهي الفلسفة، مصدر سابق، ص182

9-مهيبل عمر:جيل دولوز الفلسفة ترحال، ضمن كتاب من النسق إلى الذات، منشورات الاختلاف ط1،الجزائر2007ص197.

10- دولوز جيل:كلير بارني:حوارات،مصدر سابق ص22.

11- دولوز جيل:غوتاري فليكس:ماهي الفلسفة،مصدر سابق ص17

12- Deleuze Gilles :pour parlers, éd minuit, paris,France,2003.p200 .

13- دولوز جيل: غوتاري فليكس:ما هي الفلسفة، مصدر سابق ص122

Pinhas Richard : les larmes de Nietzche, Deleuze et la musique, Flammarion, France, 2001p24-25*

14-Nietzche Frederick : le cas Wagner, traduis de l'allemand pour Claude Henry ; Gallimard, paris, France 1974p22

15-ليبنتز، غوتفريد فيلهيلم، المونادولوجيا المبادئ العقلية للطبيعة والفضل الإلهي،ترجمة عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1978،ص119.

*بيير بوليز Pierre Boulez(1925-2016) ملحن فرنسي للموسيقى الكلاسيكية المعاصرة،مايسترو وعازف بيانو.

16-Roby John : Gilles Deleuze, Musique philosophie et de venir, thèse doctorat d'art phrastique, université renne Z, frrance ,2005,p09

* Dosse François ; Gilles Deleuze et Félix Guattari, Biographique, croisée, la découverte, paris,France 2007p424

17- Deleuze Gilles : Francis Bacon logique de sensation, collection l'ordre philosophique ,paris,france.p55

18- دولوز جيل :الصورة الزمن، ترجمة جمال شحيذ المنظم العربية للترجمة ط1 بيروت ،لبنان 2015ص372

19- المصدر نفسه ص376

20- المصدر نفسه ص84

21- المصدر نفسه ص104

22- المصدر نفسه ص153

23- المصدر نفسه ص380

24-دولوز جيل،غوتاري فليكس:ماهي الفلسفة ،مصدر سابق ص181

الموسيقى وفن اللاعقلانية عند نيتشه

الباحثة كرمين فتيحة/جامعة أبي بكر بلقايد–تلمسان

مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها

يعتبر البحث في قضية الموسيقى وتأثيرها على ثقافة الحضارة الغربية من المواضيع التي أثارت انشغال الفيلسوف فريدريك نيتشه(1844-1900) الذي اهتدى إلى تحليل طبيعة وموضوع الإيقاع الموسيقي في الحضارة الألمانية، ليكشف عن تفشي ظاهرة الاستهلاك للموسيقى العقلانية الأداتية ذات الإيقاع الأخلاقي الديني المثالي، الذي تتسرب منه فكرة الرفض للحياة ومناجاة العالم الآخر، فالبحث عن أسباب اختلال الموسيقى وتراجع حيويتها كفيل بإظهار التأثير التمويهي الذي مارسته النزعة الرومانسية التجريدية، والأخلاق الميتافيزيقية أيضا، ولهذا سعى نيتشه إلى تغيير مضمون الموسيقى وإقامتها على أساس اللاعقلانية باعتبارها عقل ثاني يحث على التمتع بالمعاني الإيجابية كالإرادة وروح التفاؤل والرغبة في خوض تجربة الحياة، فالبعد اللاعقلاني للموسيقى يضرب بجذوره في ثنايا الموسيقى التراجيدية اليونانية التي يندمج فيها الايقاع الأبولوني والديونيزيوسي، وبالتالي فإن الإشكالية الأساسية التي يهدف نيتشه إلى معالجتها تتمثل في معرفة خصائص اللاعقلانية في تغيير مسار الفن والموسيقى.؟ وهل يمكن لثقافة الموسيقى اللاعقلانية أن توطد علاقة المتلقي للفن بالحياة من جديد؟

1–الموسيقى وهامش الحداثة الغربية:

يشكل سؤال القيمة الجمالية للموسيقى ودورها في الحداثة الغربية موضوعا شائكا لقي دراسة واسعة من طرف نيتشه، الذي أوضح بأن الحداثة الغربية قد نتجت عنها ممارسات تطرّفية تسبّبت فيها مظاهر عديدة: كالعقلانية والميتافيزيقا والأخلاق الدينية والفردانية والعدمية، أدت إلى تغيير جوهر الحقيقة الجمالية وتحريفه، لذلك اهتدى نيتشه إلى الحفر في

أصول وبواعث العقلانية انطلاقا من أغلال فلسفة سقراط وأفلاطون المسؤولة بشكل مباشر عن تدمير ركائز وأسس الفلسفة الحقة.[1] كما يظهر في تفسيره للاعتقادات المسبقة التي كان يحملها سقراط عن انطواء الفن على التجريد ومنافاته لجمالية الحسي في الحياة، هذا ما يوضحه نيتشه في قوله:<< لم يكن لفيلسوف أصيل أذان صاغية للحياة، وبقدر ماهي الحياة موسيقى كان هو ينكر موسيقى الحياة-وإنها لخرافة فيلسوف قديمة أن تُعتبر كلّ موسيقى صوت صفارات إنذار.>>[2]

وبالتالي فإن تصورات الفيلسوف المعترضة على طبيعة الحياة المحسوسة جعلته يضع قطيعة مع الموسيقى التي تولدها الحياة، وذلك يفسر بقاءه في ربق المثالية التي ساهمت بدورها في بلورة الأساليب الوهمية والتمويهية التي انطبع بها العقل، هذا ما أفضى بنيتشه إلى التشكيك في قواعده التي مارست أفعال الكبت والإقصاء والمراوغة والإضمار، فالأحكام المسبقة التي يبعث بها العقل تدفع الإنسان إلى هاوية الخطأ، لذلك توجب الشروع في تفكيك مؤسسة العقل من أجل صياغة جديدة لطبيعة اشكاليته، وضبط مبادئ وأطر استخدامه، وتنظيم طبيعة أوصاله بمفاهيم أخرى كمفهوم الجسد ومنظومة اللاعقل.

ويهدف نيتشه إلى تطبيق منهجه الجينيالوجي على خطاب الميتافيزيقا الذي انطوى على صيغ وتصورات تقليدية كالهوية والتقديس المركزي للذات، هذه المفاهيم لقيت تبعية مطلقة في الحضارة الغربية.[3] ويشير أيضا بأن فكرة العالم الحقيقي قد اكتنفها الغموض واللبس ليتم إلغاؤها،

---

[1] Nietzsche Frédéric, le crépuscule des idoles, introduction d'Henri Albert, Denoël, Gonthier, 1899, p14

[2] نيتشه فريدريك ،العلم المرح، ترجمة: حسان بورقية، افريقيا الشرق للنشر،تونس،ط1، 1993،ص240

[3] أندلسي محمد، نيتشه وسياسة الفلسفة، دار توبقال للنشر،المغرب،ط1، 2006،ص38

وذلك بسبب فكرة العدمية، فالقيمة والمعنى قد تمّ تنصيلهما وتجريدهما من ثنايا العالم ليصبح مهمشا بلا هوية.[1]

ولهذا السبب يصف نيتشه الثقافة الألمانية بالمريضة فقد تمّ برمجتها على آلية الاغماء والقبول المتمثل في اعتبار أن كل ما يوجد في هذا العالم يحكمه طابع الجمالية، وسقوطها في براثن الاستهلاك السريع جعل منها ثقافة صناعية منحطة.[2]

كما أن النظرة التشاؤمية التي رمق بها نيتشه الحضارة الغربية تفسر تعنت الإنسان الساذج لمزاعم مناجاة عالم الهنالك ورفض الحياة الأرضية والإذعان للمثال الأعلى المنطوي على الزهد، بالإضافة إلى التدني في قيمة الجمالية واختلالها من خلال ما أفرزته الإنتاجات الفنية المتأخرة لريتشارد فاغنر.[3] التي أضحت مناشدة لشعائر دينية نسكية تحمل رؤية تشاؤمية اتجاه الحياة الأرضية وهذا مايصفه نيتشه بالرداءة التي اعتورت فن الموسيقى وسقوطها الخطير في أغلال أخلاق الضعف.

وقد جعل نيتشه كل اهتمامه ينصب على الموسيقى باعتبارها قضية حاسمة تستدعي تحديد الأساليب الموسيقية التي انتهجها نخبة من الفنانين أبرزهم شوبنهاور الذي تأثر به نيتشه واستمد منه روح الإرادة في الموسيقى إلا أنه التمس ملامح للفردانية والتشاؤم في نظريته الجمالية، وذلك كان سببا وجيها أدى إلى انتقاده.[4]

ويتضح أيضا أن القراءة المبدئية للرومانسية كانت تحمل معاني إيجابية من طرف نيتشه ويظهر ذلك في الثناء الذي وجهه لموسيقى باخ التي يصفها بالصانعة، وموسيقى بتهوفن التي تميزت

---

[1] Nietzsche Frédéric, le crépuscule des idoles, op.cit., p36

[2] Eric Blondel, Nietzsche, le corps et la culture, philosophie d'aujourd'hui, PUF, 1986, p303

[3] رودولف شتاينر، نيتشه مكافحا ضد عصره، ترجمة: حسن صقر، دار الحصاد للنشر ،سوريا،ط1، 1998،ص78

[4] لاكوست جان ، فلسفة الفن، ترجمة: ريم الأمين، عويدات للنشر بيروت، ط1، 2001،ص89

بألحانها الشعبية المرتبطة بالحياة، وفيها تتجلى ملامح المتعة والذوق الموسيقي الديونيزيوسي، بخلاف الموسيقار موزار الذي تميزت أنغامه الموسيقية بطابع التأمل النظري المتنصل من خبرة الحياة وشعبيتها.[1]

لكن الثورة التي فجّرها نيتشه على التيار الرومانسي شملت تفكيك سمفونيات بتهوفن التي اكتنفتها المغالاة والمبالغة في أسلوب التفخيم الموسيقي وحاذت عن صدق الجمالية الطبيعية.[2]

كما أن فترة إعجاب نيتشه المبدئي بفن فاغنر حددتها أسباب مختلفة أهمها إبداعه لألحان موسيقية نابعة من أعماق الروح المتخبطة في المأساة والألم، بالإضافة إلى إضفائه أسلوب التمرّد الساخر في نظريته الموسيقية الجمالية، وهذا ما لا يمكن لأي فنان موسيقي آخر أن يوظفه إلاّ من نفذ إلى أعماق العذاب المؤلم في الحياة. [3]

وقد تناول نيتشه بالدراسة والتحليل نظرية فاغنر الموسيقية التي تقوم على مبدأ أن المبتغى المنشود يتلخص في المأساة، أما الأداة التي تحققه تتمثل في الموسيقى، غير أن واقع نشاطه الموسيقي أثبت عكس ذلك، لأن الهدف الأساسي في نظر فاغنر قد تلخص في الموقف أو المشهد، وبذلك تصبح وظيفة المأساة والموسيقى عنده مجرد أداة لإبلاغ تفاصيل المشهد[4]، ويصبح الدور الأداتي للموسيقى مقتصرا على تجسيد رموز ودلالات الممثل الدرامية، كما أن نظرية فاغنر الموسيقية غيّرت وضعية المأساة للتحول إلى آلية مركبة لمجموعة من المشاهد الدرامية.

كما يطلق نيتشه على فاغنر كنية الموسيقار <<المنقّب في عالم المتناهي الصغر>> لكن هذا الوصف يبقى نظريا غير مطبق في الواقع[5] ،لأن فاغنر لا يبتغي انتهاج هذا الأسلوب ويختار

---

[1] هار ميشال ، فلسفة الجمال، ترجمة: ادريس كثير، منشورات ما بعد الحداثة، فاس، ط1، 2005،ص63

[2] هار ميشال ، فلسفة الجمال، مرجع سابق،ص63

[3] نيتشه فريدريك ،قضية فاغنر نيتشه ضد فاغنر،ترجمة : علي مصباح،منشورات الجمل،بيروت،ط1، 2012،ص94

[4] نيتشه فريدريك ،العلم المرح، مصدر سابق ،ص235

[5] نيتشه فريدريك ،قضية فاغنر نيتشه ضد فاغنر ، مصدر سابق ،ص94

بخلاف ذلك النطاق أو الفضاء الواسع لكي يبقى منغلقا منضويا ساكنا في ظلال الظلام، فهو بالتالي لا يعي قيمة الأسلوب والذوق الإيجابي المغاير الذي يملكه.

فالدراما لم تكن هدفا حسب فاغنر بل اقترنت مع الموسيقى لتكون مجرد كوادر موظفة في إظهار الاستعراض المجسّد للممثل،[1] وبالتالي يصف نيتشه الجمهور المتلقي الذي يدخل إلى المسرح في بايروت بعدم اختلافه عن القطيع، لأنه مجرد تماما من رقة الحس الفني بسبب غياب الذاتية في الفضاء الفاغنري الذي أصبح يشكل تهديدا كبيرا في مجال الفن خلال العصر الحديث، فالثقافة الموسيقية أنذاك حذت حذو التجريد ومناجاة عالم الهنالك المتجاوز لحياة الأرض.[2]

وبالتالي فإن قياس ومعايرة مضمون العصر الحديث يتوقف على تحليل موقف فاغنر باعتباره اللغة التي تتحدث بها الحداثة، التي تجرّدت من العفوية والحياء، وبالرغم من المكانة المتميزة التي كان يحظى بها فاغنر في فكر نيتشه، إلا أنه اكتشف تمرّده السلبي المتمثل في ولاءه الديني.[3] ،لذلك يرى نيتشه أن الفيلسوف ينبغي عليه ألا يتجاوز فكر فاغنر لأن مهمة الفيلسوف تتطلب الانشغال المستمر بظروف العصر، وذلك يكون مرهونا حتما بمعرفة الجوانب الإيجابية والسلبية التي تكتنف فكر فاغنر وما يمكن أن ينفع ويضر في فكره الجمالي.

فهو يصنع موسيقى مبنية على أساس النغمة اللامتناهية المتعارض مع الايقاع والمتسببة في إحداث تصدع داخل التناسب الزمني في الموسيقى، الذي كان رائجا في الثقافة اليونانية السابقة على سقراط، وذيوع الفوضى في اللحن.[4] هذا ما يخلق مفارقة واضحة بالمقارنة مع الموسيقى

---

[1] Max Graf, le cas Nietzsche–Wagner, traduit de l'allemand par François d'achet, édition EPEL, paris, 1999, p81

[2] Ibid., p81

[3] Ibid,p24

[4] نيتشه فريدريك ، قضية فاغنر نيتشه ضد فاغنر، مصدر سابق ،ص104

التراجيدية التي ترمي بالمستمع في طيات الأنغام الموسيقية المضبوطة الاحتفالية التي تشتد فيها السرعة ثم تتراجع هذا النوع الموسيقي المفضّل لدى نيتشه ويسميه<< موسيقى الرقص المتناغمة المرهفة.>>[1] ولهذا يعتبر نيتشه شخصية زرادشت ترياقا من المرض الذي أصابه خلال رضوخه لفن فاغنر، ويجد فيه رغبة إنسانية سامية مختلفة عن رغبات وجدها منحطة في فاغنر.[2]

2-اللاعقلانية في الموسيقى بوصفها عقل آخر:

يوضح نيتشه في دراسته الجمالية بأن اللاعقلانية تعتبر الجانب الداخلي المطمور والمندس في جوهر العقل والذي تصدر منه ايماءات العفوية والقوة الثائرة التي تؤدي إلى الانفتاح على الحياة، ويتكشّف ذلك الإحساس داخل الموسيقى التراجيدية الطبيعية.[3] وهذا ما يفضي إلى القول بأن نيتشه لم يهدف إلى تدمير العقلانية من جذورها ، بل انتقدها وحاول أن يضفي عليها روح مختلفة ليساهم في انفتاحها على نقائضها، فما يريده نيتشه هو إعادة أسس ثقافة مشبعة بإرادة القوة التي تعطي الشرعية للانفتاح على الحياة، وتجاوز هامش الثقافة الأخلاقية.[4]

كما يسعى من خلال أسلوبه الجينيالوجي في البحث إلى إعادة خطاب الجمالية لمصدره الأساسي المتمثل في الجسد، فأسلوبه يحدد انفعالات واستعارات الجسد التي تتبدى في الشعور الإيجابي كالفرح أو الاحساس السلبي كالحزن.[5] فقيمة العمق التي يصل إليها خطاب الجمالية تتحدد من خلال استماعنا إلى جوانية ذواتنا، وعلى هذا الأساس نستنتج أن وظيفة الفن اللاعقلانية في نظر نيتشه تشمل مفاهيم جديدة كانت محظورة ومهمشة من طرف العقلانية

---

[1] المصدر نفسه،ص103

[2] نيتشه فريدريك، قضية فاغنر نيتشه ضد فاغنر، مصدر سابق،ص6

[3] جان لاكوست، فلسفة الفن، مرجع سابق،ص89.

[4] Patrick wotling, Nietzsche et le problème de la civilisation,paris,puf,1995,p296

[5] Eric Blondel, Nietzsche le corps et la culture, op.cit., p175

والتي تتمثل في الخيال والأسطورة ونشوة الاحتفال والتمثل الجسدي، فانتهاج الفن لأسلوب عملي كان بهدف قلب القيم وتغييرها من الأساس بما يتلاءم مع إيجابية الحياة.[1]

وفي سياق دراستنا لأهم خصائص الفن الحقيقي في نظر نيتشه تحتل الأسطورة قيمة جوهرية بصفتها قوة إبداعية لها دور المحرك الذي يساهم في انفتاح الثقافة. فالأسطورة يعتبرها نيتشه مصدرا لإرادة الخيال وهي السبيل المخلّص الذي يمنح الإنسان فسحة التحرر من ضغوطات الحياة ومشاكلها.[2] وبالتالي فإن ثقافة العصر الحديث تخلت عن البعد الأسطوري وفقدت ديمومة الإبداع الطبيعي، مما جعل هياكلها تدور في حلقة التجريد والمثالية العقلانية المحرّفة، أصبح وجودها مؤقتا يحيا على أنقاض علامات الانحلال والعبثية والاغتراب التي تفرزها الثقافات الأخرى. [3]

وعلى هذا الأساس نتوصل إلى القول بأن اقصاء الأسطورة من الثقافة يجعل الإنسان تائها داخل عالم الاستلاب الزائف، الذي يفرض عليه ثقافة مصنّعة تهدف إلى تقييده بواسطة العقلانية وكبح علامات تحرره الخيالي واللاعقلاني.

وبخلاف ذلك فإن التداخل الأصيل الذي يجمع الموسيقى بالميثولوجيا يجعل الرابط بينهما تأثيري تأثري، لدرجة أن انحطاط أحدهما ينوه بشكل سديد عن تفكك الطرف الثاني، كما أن تلاشي قيمة الأسطورة يعد تصويرا كاشفا ومرهونا بتلاشي موازين القدرات الديونيزيوسية، وهذا ماشهدته الروح الألمانية التي قضت على الأسطورة وواجهت على إثرها الافتقار والانتقاص والضعف في فكرها الثقافي.[4] فالعلاقة الشرطية الموجودة بين الأسطورة التراجيدية والموسيقى

---

[1] Nietzsche, Frédéric, la volonté de puissance ,trad., Henri Albert, livre de poche, librairie générale,Française,1991,p335

[2] نيتشه فريدريك ، مولد التراجيديا، ترجمة:شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر، سورية، ط 1، 2008، ص247

[3] نيتشه فريدريك ، مولد التراجيديا، مصدر سابق ، ص248

[4] المصدر نفسه، ص258

تخلق للمستمع عالما ينسى فيه الألم الذي يكابده في حياته.[1] كما أن تقييم كفاءة وقدرات مجتمع ما في نظر نيتشه، لا تتوقف على ثقافة الموسيقى التي أنتجتها أنامله، وإنما يقتضي أيضا مراعاة ملكة الخلق التي تتضمنها مخيلته وما تنتجه من أساطير تراجيدية.

وبالتالي فإن نقطة الانعطاف التي أحدثها نيتشه تمثلت في بلوغه موطن الطبيعة من خلال روح الأسطورة ومظهرها المزدوج الأبولوني والديونيزوسي، وقد استنتج من خلال تحليله للموسيقى الألمانية غياب نفحات القوة الديونيزيوسية الثائرة ، التي تفككت على إثرها معاني الثقافة.[2] فالإنتاج الفني الحقيقي في نظر نيتشه يبعث بتأثيرات تحفيزية وتنبيهية لتفعيل الخبرة الجمالية الابداعية في ذات المتذوق ومعايشتها داخل حالة خاصة يصفها نيتشه بالثمالة.[3] بالإضافة إلى ذلك فإن الثقافة اليونانية التراجيدية جعلت الغريزة شرط ومبدأ ضروري للإبداع الجمالي ولتحقيق ديمومة الحياة.[4]

وهذا ما أفضى بنيتشه إلى صياغة معادلة حول الذوق الموسيقي لمعرفة نسبة التكافؤ بين سرعة الحس الايقاعي باعتباره عاملا مثيرا، وبين درجة الاستجابة التي تترجمها نشوة الاحتفال والرقص وبهذا تكون الحقيقة الجمالية وليدة مراحل يمر بها الفن.

يأتي في مقدمتها عامل الاختلاف والتنافر المشحون بين ثنائية أسلوب الذوق الجمالي للفنان وبين قوته الابداعية، فثورة التفاوت التي تحدث بينهما يصفها نيتشه بالحالة النفسية الغريبة التي تتفجر في العمل الفني بجمالية ينحتها البعد العميق للذوق، هذا مايذكره فيقوله:<< بحيث أن موسيقيا مثلا يستطيع أن يبدع أعمالا قد تناقض كل ما تتذوقه وتستلذه

---

[1] المصدر السابق، ص260

[2] نيتشه فريدريك ،العلم المرح، مصدر سابق ،ص237

[3] Nietzsche, Frédéric, la volonté de puissance, op.cit,p821

[4]Patrick Wotling, Nietzsche et le problème de la civilisation, op.cit. p234

أذنه كمستمع مدلّل وقلبه كمستمع: ولن يكون بحاجة لأن يعي هذا التناقض !كما تدل على ذلك تجربة شبه شاقة من فرط تكرّرها فإنه من السهل علينا أن نذهب في ذوقنا أبعد من ذوق قوتنا المبدعة دون أن نجمّدها مع ذلك أو نمنعها من الانتاج.>>[1] وبهذا يتشكل إحساس المغامرة لدى الفنان خلال ممارساته الابداعية للفن وبحثه عن الحقيقة الجمالية المتخفية، وإيجادها يتطلب عوامل كالانفعال والخبرة المعاشة لتجربة الفن وفعل المشاركة الذي يجتمع فيه الفنان والمتذوق الذي يتحول بعد عملية تنقيبه عن الحقيقية الجمالية إلى فنان أيضا. وفي هذا الصدد يتحدث نيتشه عن خصوبة المرح والتفاؤل النابع من موسيقى بيزيه التي تتسم بطابع إفريقي جنوبي.[2] لأنها المصدر الذي تتفجّر منه تأثيرات السعادة المخلّصة من وطأة وبرزخية المثال الأعلى النسكي الذي نادت به موسيقى فاغنر المتسلطة التي نشرت ملامح العدمية والتشظي في الأوبرا والمسرح ،لتشهد الحضارة الألمانية انعدام عفوية الفنان وتجرعه لمظهر التصنّع الذي انغمس فيه المتلقي أيضا، بالإضافة إلى افتقاره للذوق الحسي الصادق في العمل الفني. ولهذا يقول نيتشه في مؤلفه الموسوم العلم المرح :<< لا أحد يأتي معه إلى المسرح بحواس فنّه الدقيقة، ولا حتى الفنان الذي يعمل للمسرح:هناك لانكون إلا ناسا،جمهورا، قطيعا>>[3] فالتبعية العمياء لموسيقى التشاؤم ذات الخلفيات الدينية الزهدية تسبّبت في قتل إحساس المستمع، لهذا فضّل نيتشه الاستماع إلى رائعة بيزيه كونها ألهمت عاطفته بمشاعر المطلقية والكمال، وقادته إلى الحقيقة الجمالية المؤسسة على الاندماج بين التجويق الموسيقي لأنامل

[1] نيتشه فريدريك ،العلم المرح، مصدر سابق ،ص236

[2] نيتشه فريدريك ،قضية فاغنر نيتشه ضد فاغنر، مصدر سابق ،ص14

[3] المصدر السابق، ص235-236

بيزيه ومشاركة المتلقي الذي يشعر بإحساس الأفضلية في الحياة، لأنه ينفذ ببصيرته إلى أعماق مصدرها وفيها يتخلله شعور مزدوج بين المتعة والخوف.[1]

وبهذا يتضح أن الفن يمتلك لغة خاصة متفردة مشفرة لا يمكن فك شفراتها إلا بواسطة من كان فنانا يحيا ثقافة المكابدة والتعايش مع ماهو جمالي.[2]

وهذا ما وجده نيتشه في موسيقى بيزيه التي تقود إلى حب الذات وتتسرب من ألحانها ايماءات الألم التراجيدي العذب، وتتخبط فيها شذرات الحس المرهف ذو الأثر الجنساني.[3] ليظهر بأن هذه الموسيقى لها بعد شعبي عملي فعاليتها بنائية، بخلاف موسيقى فاغنر التدميرية التي تدّعي الأسلوب الفاخر لكنها في الحقيقة تقود إلى الملل والانحطاط.

ما يريد نيتشه أن يصل إليه في الموسيقى هو استعاب وملامسة التأثير الذي ينتج عنها حيث يقول:<< إننا نود نستمع إلى الموسيقى ونرغب في فهم السبب وراء استماعنا.>> [4]تحليل المستمع الى الموسيقى الأثر الجمالي الذي يستمتع به ويطمح الى استمراره ولانهايته. فهي مقامات موسيقية طاهرة وصالحة في نظره لأنها ترسم خط الرجعة إلى الطبيعة حيث نلامس فيها شفافية السعادة والتفاؤل وتعيد فينا ملامح الشباب الذي افتقدناه من جراء أساليب التمويه والتوهيم.

-الموسيقى وعلاقتها بالجسد:

حاول نيتشه أن يسترجع أمجاد السؤال الجينيالوجي المتمثل في<< كيف أحيا؟>> وتفكيك السؤال التضليلي المحدود المتمثل في <<ماذا أعرف؟>> الذي طغى على فكر الإنسان

---

[1] نيتشه فريدريك ،قضية فاغنر نيتشه ضد فاغنر، مصدر سابق ، ص12

[2] Nietzsche, Frédéric, la volonté de puissance, op.cit. ,p336

[3] المصدر السابق، ص12

[4] نيتشه فريدريك ، مولد التراجيديا، مصدر سابق ، ص258

لعصور، وعلى إثر ذلك سعى نيتشه إلى قلب المفاهيم لمعرفة أبعادها وقيمتها في الحياة، ليتم تحديد طبيعة مفهوم الغريزة في حفظ قيمة الجسد، بالإضافة إلى قدرتها على تجسيد الجوهر الماهوي للفرد.[1]فحسب نيتشه يتضح أن حقيقة الفرد يتم ترجمتها ومعرفتها من خلال ما تظهره أهدافه الواقعية ورغباته في الحياة، فهو يعتبر دور الفكر ثانويا يعمل على الربط بين الاختلاف الذي يحدث داخل عالم الغرائز.[2]

فالهدف الأساسي الذي جعل نيتشه يبحث في موضوع الجسد كان من أجل إعادة فهم الإنسان من باطنه من جهة، بالإضافة إلى تركيزه على تحطيم الحواجز التي أقصت الجسد ومنعته من التعبير عن معنى الجمالية من جهة أخرى، وسعيه إلى إبرام انسجام بين البعد الجسدي والبعد النفسي، بغية وصول الإنسان إلى مرحلة التوازن التي يعي فيها قابلية التعبير عن مايختاره الجسد وما يريد إيصاله من معنى.[3] ضمور الجسد وأفوله بدأ مع فكر سقراط العقلاني التجريدي الذي أصاب بصيرة الإنسان بالعمى نتيجة إقصاءه لمحسوسية الجسد وتحطيمه لقيمة البعد المادي مدّعيا أن المنحى الغريزي في الجسد يقود إلى الانحراف وضبط الذات من الانحلال يكون بالاحتكام إلى العقل.[4]

فقد تعرّض الجسد للتهميش بسبب ادعاءات روّجت لها النزعات الموضوعية والأخلاقية التي ألصقت صفات الضعف والنقص والمحدودية في الجسد.[5] لهذا حمل نيتشه على عاتقه مهمة

---

[1] بيدوع سمية،فلسفة الجسد،دار التنوير للنشر،تونس،(د.ط)،2009،ص85

[2] المرجع نفسه،ص85

[3] المرجع السابق ،ص85

[4] Nietzsche Frédéric, le crépuscule des idoles, op.cit,p24

[5] Nietzsche, Frédéric, la volonté de puissance ,op.cit ,p331

الحفاظ على شرعية الجسد كرمز تعبيري ينبغي الاعتراف بدلالته الأساسية في الحياة ، وكمصدر تنبعث منه القوة والحيوية التي تتجلى عندما يوضح الواقع معنى إيماءاته التصويرية[1].

كما أن ارتقاء مكانة الجسد في الفكر الجمالي عند نيتشه تتحدد بوضوح في دراسته لقضية الموسيقى والتي طرح على إثرها سؤال وجيه تمثل في :<<ما الذي ينتظره جسدي كله من الموسيقى إذن؟.>>[2] وبالتالي نستنتج أن ما يهم نيتشه هو المضمون التأثيري الذي تبعث به الموسيقى في الجسد، فالجسد في نظره يعتبرا حكمًا ومقياسا يحدد نسبة الجمالية وتألقها في الموسيقى.

بالإضافة إلى ذلك يكشف نيتشه بأن أسباب رغبته الملحة في خوض غمار عالم الموسيقى تلخصت في بحثه العميق عن إيماءات الكمال التي تساعد على التنصل من حالات الاضطراب النفسي الذي تتخبط فيه الموسيقى، لأنها المصدر الذي تنبعث منه الحركية والسعادة في الجسد.

الهوامش:

1-أندلسي محمد،نيتشه وسياسة الفلسفة،دار توبقال للنشر،المغرب،ط1، 2006.

2-بيدوع سمية،فلسفة الجسد،دار التنوير للنشر،تونس،(د.ط)،2009.

3-فريدريك نيتشه، مولد التراجيديا، ترجمة:شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر، سورية، ط 1، 2008.

4-فريدريك نيتشه،العلم المرح،ترجمة:حسان بورقية،افريقيا الشرق للنشر،تونس،ط1، 1993.

5-فريدريك نيتشه،قضية فاغنر،ترجمة : علي مصباح،منشورات الجمل،بيروت،ط1، 2012.

6-رودولف شتاينر،نيتشه مكافحا ضد عصره،ترجمة:حسن صقر،دار الحصاد للنشر ،سوريا،ط1، 1998.

[1] Patrick wotling, Nietzsche et le problème de la civilisation, op.cit,p111

[2] نيتشه فريدريك ،العلم المرح، مصدر سابق ، ص235

7-ميشال هار، فلسفة الجمال، ترجمة:ادريس كثير، منشورات ما بعد الحداثة، فاس، ط1، 2005.

8-جان لاكوست، فلسفة الفن، ترجمة: ريم الأمين، عويدات للنشر بيروت، ط1، 2001.

9-Eric Blondel, Nietzsche le corps et la culture, philosophie d'aujourdhui,puf,1986.

10-Frédéric Nietzsche, le crépuscule des idoles, introduction d'Henri albert,denoel,gonthier,1899.

11-Frédéric Nietzsche, la volonté de puissance ,trad., Henri Albert, livre de poche, librairie générale,Française,1991.

12- Max Graf, le cas Nietzsche-Wagner, traduit de l'allemand par François d'achet, édition EPEL, paris, 1999

13-Patrick wotling, Nietzsche et le problème de la civilisation ,paris,puf,1995.

مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها –جامعة تلمسان–

مطروح فاطمة الزهراء

الموسيقى في فلسفة فيلهم فرديريك هيجل

الملخّص:

تعتبر الموسيقى من أكثر الفنون انتشارا في العالم،وهي قديمة قدم الإنسان ذاته،عرفتها جميع الشعوب مند عصور التاريخ السحيقة وما قبل التاريخ،وقد اختلف الدارسون في تحديد معناها وتفسير نشأتها،إذ نجد الفيلسوف الألماني هيجل يذهب إلى أنها ثاني الفنون الرومانسية بعد الرسم.وهي أكثر الفنون تحررا من ثقل المادة،وقد درسها من خلال مقارنتها بالفنون التشكيلية الأخرى كالعمارة و النحت والشعر وبين تأثيرها،بالإضافة إلى حديثه عن وسائل التعبير الموسيقي و سماتها الخاصة ،وبالتالي فقد استطاع هيجل أن يقدم نظرية في الموسيقى تعبر عن أفكاره.

الكلمات المفتاحية: هيجل،الفن،الموسيقى،الروح، الإنسان.

Abstract :

Music is one of the Most widespread arts in the world, and it is as old as the human itself. it has been known to all peoples since ancient and prehistoric times. Scholars differed in defining its meaning and interpreting its origin.the German philosopher hegel goes on to be the second romantic art after painting.it is the most liberal art of art. it has studied it by compaing it with other plastic arts such as architecture, sculpture,poetry and its influence, as well as its expression on

the means of musical expression and its special features. thus ,Hegel was able to présent a theory in museifi expressing his ideas.

Key words : Hegel ,arts ,music ,sprit ,human.

نص المقال:

سعى الإنسان مند وجوده إلى البحث عن أسرار هذا الكون و الوجود،نظرا لتميّزه بملكة العقل،فنجده دائما يطوّر معارفه و أفكاره و يهتمّ بالدراسة و البحث في مختلف العلوم والفنون، ومن هذه الفنون نجد الموسيقى التي كانت قديمة قدم الإنسان ذاته، فقد عرفتها جميع الشعوب مند عصور التاريخ السحيقة وما قبل التاريخ، كما يمكن اعتبارها من مستلزمات الحياة الفردية و الجماعية، فلا يكاد يخلو منها زمان أو مكان،فكلّ فرد كانت تهزّه الموسيقى و يحيا بالموسيقى، ومهما اختلفوا فقد أصبحت لغة تضاف إلى لغة الكلام والحديث رغم أنها أكثر غموضا و أعمق مدلولا، وقد اهتم الفلاسفة بدراسة هذا النوع من الفنّ الذي أصبح محلّ اهتمام، ومن بين الدّراسات التي اشتغلت على هذا النوع من الفن نجد هيجل(1770-1831) الذي يعتبر من أهم مؤسسي المثالية الألمانية في الفلسفة في أواخر القرن 18م،و قد اهتم بمسألة علاقة الروح بالفن،إذ كان يضع الروح في المقام الأوّل من كلّ تفكير لديه،و كانت الموسيقى حسب هيجل تتضافر مع بقية الفنون السامية، فما الموسيقى عند هيجل؟ وما هي علاقاتها بالفنون الأخرى؟وما هي وسائل التعبير الموسيقي ؟و كيف استطاع هذا الفن التأثير في الإنسان؟

عاش هيجل في عصر شهد نشاطا هائلا في الأدب و الفنون،و كان يعيش في ذلك الوقت كل من جوته، وشيلر، بيتهوفن، شوبيرت ،...و لا شك أن هذه البيئة الفنية كان لها أثرها على هيجل فقد اهتم بدراسة الفنون بمختلف أنواعها وقد رتبها تبع لتطورها

ويمكن القول أنّ تاريخ الفن هو تاريخ الوعي و تطوّره عند هيجل فكل مرحلة يشير إلى الفنون المختلفة كما أنه توجد علاقة بين الفن و الحضارة ،فهو يربط بين سيادة نوع ما من الفنون بالحقبة التاريخية التي تعبر عن هذا الفن،و يعبر هو بدوره عنها،و على ذلك يرتب هيجل الفنون تبعا لتطورها،فيبدأ بالعمارة و هي أقدم الفنون في رأيه،ثم النحت،فالرسم،ثم الموسيقى،و أخيرا الشعر الذي هو أسمى الفنون لديه.

1-مفهوم الموسيقى عند هيجل:

الموسيقى عند هيجل هي من الفنون الرومانتيكية **Romantic** ويعود هذا المفهوم إلى القرن الثالث عشر،حيث ظهرت في الأدب و الشعر والفنون جميعها"و كلمة **Romantic**رومانتيكية قد انحدرت من كلمة رومانس Romance،وهي بمعنى حكاية،أو بمعنى لغة،وتطلق بوجه عام على الدقائق الخرافية الوفيرة التي تميزت بها رومانتيكيات أدب العصور الوسطى من عام1200-1500"[1]

أما المقصود بالرومانتيكية في فن الموسيقى فنجد"أنّها تصف المؤلفات التي تعتمد على فكرة ،أو على تعبير،في خيال المؤلف سخر التأليف لإظهاره،كما في القصيدة السيمفونية"[2]، والموسيقى كما بيّن لنا في موسوعته الضخمة فهي ثاني الفنون الرومانسية بعد الرسم، وهي من الفنون البعيدة عن قبول أي تعريف أو وصف لأنها ذاتية و بالتالي تكون أقرب إلى الإبهام واللاّتعين، فلا يوجد تطابق بين التنويعات الموسيقية وتنويعات عاطفية، وهي اصغر شكل لحني يمكن

[1] -هالة محجوب خضر محمد،جماليات فن الموسيقى عبر العصور،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر-الاسكندرية،(د.ط)،2014،ص232.

[2] -المرجع السابق،ص232.

إدراكه،كما أنّها عبارة عن وحدة أو خلية لحنية توحي بمدلول معيّن،ثم تنمو و تتكاثر بفضل القوة الدافعة الكامنة فيها "[1].

والموسيقى حسب هيجل قد نشأت من إخفاء المكان ونفيه فهي توجد في الزمان وحده، فالمكان في الفنون التشكيلية ساكن،و الجسم حين يهتز يتحرّك، ومن هذه الحركة يغير مكانه ويرتد على حالته السابقة، وهذا الاهتزاز ينتج الصوت وهو مادة الموسيقى

وبواسطة الصوت تنفصل الموسيقى عن المكان القابل للإدراك الحسي وتحتاج إلى عضو آخر غير البصر لتوصيل إبداعها وهو عضو السمع،ومن ثمّ "فالوسط المادي الذي يستخدمه هو تتابع الأصوات و النغمات في الزمان"[2]، ويعتقد هيجل أنّ السمع ليس من الحواس العملية، وإنما من الحواس النظرية تتسم بطابع فكري أكثر من البصر، وهذا يعني أنه "ينبئنا مثل أرسطو بأن الأنغام أقدر من الألوان، وأنّ السّمع أكثر مثالية من الإبصار،إذ أنّه في الأنغام الموسيقية يتردد ويتجاوب النطاق الكامل لمشاعرنا

وانفعالاتنا،التي لا يكون موضوعها قد تحدد بعد" [3]

فالموسيقى حسب هيجل تعبّر عن الحياة الداخلية عن طريق الصوت عكس الفنون التشكيلية التي نجد موضوعاتها مستمدة من الواقع، وان كانت هي الأخرى تعبّر عن الحياة الداخلية والصّراعات التي تعصف بالنفس، لكنّنا نلاحظ أنّ الإنسان في الفن التشكيلي يتأمل هذه الإبداعات من الخارج،وتحتفظ اللوحة بالاستقلال و التمايز الذي يغيب في الموسيقى ،لأن

---

[1] –عزيز الشوان،الموسيقى تعبير نغمي و منطق،الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة،(د.ط)،1986،ص44.

[2] – ولتر ستيس، فلسفة هيجل،ج2،فلسفة الروح،تر إمام عبد الفتاح إمام،دار التنوير لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع – بيروت،ط2005،3ص162.

[3] –رمضان بسطاويسي محمد غانم، جماليات الفنون و فلسفة تاريخ الفن عند هيجل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط1992،1،ص166.

مضمونها هو الذاتي نفسه،"فالموسيقى فنا ذاتيا خالصا"[1]،فهي لا تدل على مكان و إنما تدل على الحياة الداخلية،ورغم أن الصوت ذو طبيعة ظاهرية خارجية،إلا أنه لا يظل حاضرا مستقلا مثل المكان،و إنما يتلاشى فما أن تدركه الأذن حتى يخمد وينطفئ وهذا ما يعبر عنه في قوله:"إن النغمة الموسيقية ليس لها وجود أو دوام،لأنه ما أن تخرج إلى الوجود حتى تفنى و تتلاشى،فليست لها موضوعية حقيقية،ومن هنا لا يظهر الفصل بين الذات والموضوع في الموسيقى،كما يظهر في غيرها من الفنون"[2]فالأصوات تجد صداها في أعماق النفس التي تتأثر به، والحياة الداخلية هي التي تخاطبها الموسيقى.

2- الموسيقى وعلاقتها بالفنون الأخرى:

يدرس هيجل نظريته في الموسيقى من خلال مقارنتها بالفنون الأخرى فيشير إلى بعض السمات المتشابهة والمختلفة بين العمارة والنحت والموسيقى،فمن جهة التشابه يرى أنها تقوم على علاقات ونسب كمية، فنجد أنّ كل من العمارة والنحت تخضع لنسب رياضية للعلاقة بين الأجزاء في العمل الفني، وهذا ما يتّضح لنا في البنايات المعمارية التي تقوم على التوازي والتماثل والتّناغم، والبناء الموسيقي في حد ذاته يخضع إلى علاقات التوازي والتماثل التي تعتمد على نسب رياضية، هذا من جهة التّشابه أمّا من ناحية الاختلاف نجد أن النحت مثلا يعبر عن التطابق بين الدّاخل والشكل الخارجي، وهذا ما نجده غائبا في الموسيقى باعتبار أنها من الفنون الرومانتيكية التي ينفصل فيها الشكل عن المضمون،على خلاف ما هو في العمارة إذ نجد هدا الانفصال غير موجود وإنما يتأتى من طبيعة الموضوعات التي يتناولها كل من العمارة والموسيقى، فالمضمون الروحي في العمارة يأخذ شكلا خارجيا في المكان كما يتصوره الخيال، بينما نجد

---

[1] -ولتر ستيس، فلسفة الروح ،المرجع السابق،ص162.

[2] -ولتر ستيس،فلسفة هيجل، ميشيل ميتياس، هيجل و الديمقراطية،تر إمام عبد الفتاح إمام،مكتبة مدبولى،(د.ط)،1996،،ص162.

الموسيقى تنفي المكان وتعبّر عن المضمون الروحي عن طريق تمثيل الشعور والعواطف في هيئة أصوات لحنية، أمّا فيما يخصّ الاختلاف الموجود بين الموسيقى والعمارة والنحت فيكون من طبيعة المادة،ففي العمارة تستخدم المادة الثقيلة في المكان بينما الموسيقى تتحرر منه.

ويرى هيجل أنّ أبعد الفنون عن الموسيقى هو النحت على خلاف التصوير الذي هو أقرب الفنون رغم أن كلاهما يرتكز إلى أشكال طبيعية خارجية،و غدا ما قارناهما بالموسيقى نجدها تختلف عنهما"فالمصور و النحات لا يرتكز غلى الواقع الخارجي وإنّما يبني عمله الموسيقي على أساس الحياة الداخلية،فهو لا يرجع إلى الخارج، وإنما يعود إلى حريته الداخلية"[1] .

أمّا عن علاقة الموسيقى بالشعر،فيوضّح أنّ هناك صلة بينهما، فكليهما يستخدم وسيلة حسية واحدة هي الصوت، كما يعتمدان على الوزن أيضا، لكن يختلفان في طريقة التعامل مع الأصوات ونمط التعبير إذ أنّ الأصوات في الشّعر لا تصدر عن آلات اخترعها الفن، وإنّما تصدر عن عضو النطق البشري.كما أنّ الموسيقى كثيرا ما تقترن بالشعر خاصة في تلك الأعمال الموسيقية ذات الطابع الغنائي والدرامي،ويرى هيجل "أنّ غلبة الشعر على الموسيقى أو الموسيقى على الشعر في الأعمال التي تجمع بينهما ،من شأنه أن يضر بالفنين معا،لأن النص الشعري هو عمل مستقل ينتظر من الموسيقى أن تسانده كما يظهر في الأعمال التي تجمع بينهما،.....وهدا يجعل الموسيقى تقوم بعرض ثانوي،ويقيد حرية الموسيقى ويربطه بالنص، وكذلك النص الموسيقي الجيد يجعل من النص الشعري الذي يصاحبه مجرد عواطف سطحية وتمثيلات عامة للغاية، ولذلك فالمستمع للأوبرا الايطالية مثلا تستوعبه الموسيقى و ينسى النص المصاحب"[2]

[1] –رمضان بسطاويسي، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل،المرجع السابق،ص157.

[2] –المرجع نفسه،ص158.

مما سبق نرى أن هيجل يتفق مع أفلاطون و أرسطو في أن الموسيقى هي لغة الشعور أو الانفعال وهذا يجعلها تتميز عن غيرها من الفنون بقدرتها على تحريك العواطف الباطنية، والانفعالات الحقيقية للإنسان، باعتبار أنّ كلّ انفعال **émotion** يكون حركة **motion**، ارتفاع وهبوط وهذا ما نجده في العمل الموسيقي .

ويطلق هيجل على العاطفة والشعور مصطلح الحياة الداخلية **inner life** وهي الشكل الذي تستطيع الموسيقى عن طريقه التعبير عن مضمونها،وهي حينما تعبر عن المشاعر و العواطف فإنها تضفي عليه طابعا كليا،فمثلا حينما تعبر عن الألم أو الحزن أو الفرح لا ترتبط بحزن معين أو نوع منه، وإنما تعبر عن الفرح بشكل عام،هذا ما يجعلها تختلف عن الشعر،فألفاظ اللغة هي علامات منطوقة و تدل على أفكار ولا تعبر عن مضمون عام،فالموسيقى تعبر عن المشاعر و العواطف عن طريق علاقات معينة بين الأصوات و لذلك يقول هيجل:"إن الموسيقى تتخطى حدود الجسم أو الشكل ،لتؤوب نفسها،فهي لا تذوب في الشكل الخارجي وتتلاشى فيه،بل يصبح الشكل الوسط الذي عن طريقه تعكس الروح كينونة ذاتها،وترد إلى ذاتها،بحيث يصبح الارتداد هو الأساس"[1] ، وبالتالي فالموسيقى هي تعبير عن المشاعر وقد كانت وسيلة نقل هذه المشاعر بين الناس بالشعور الصوتي مند فجر الحضارة الإنسانية، يقول هيجل عن الصفة الأساسية لفن الموسيقى "أنها إثارة شعور بدون فكر..أمام المشاعر،ولهذا السبب فإن الموهبة الموسيقية تعلن نفسها مبكرة مع الشباب،حيث الرأس لا زال فارغا القلب قد بدأ يتحرك"[2]

---

[1] –رمضان بسطاويسي،المرجع السابق،ص160.

[2] –هاني يحي نصري،الفكر والوعي بين الجهل والوهم والجمال والحرية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 1998، ص202.

3–تأثير الموسيقى على الإنسان:

للموسيقى تأثير كبير على الإنسان، والمصدر الذي تستمد منه قدرتها على التأثير هو النفس الداخلية، وعنصر التعبير في الموسيقى هو الصوت الذي يقوم بتوصيل حركاته إلى داخل النفس ولذلك لا يشعر الإنسان باستقلاليته و حريته أمام العمل الموسيقي،و سبب تأثير الموسيقى في الإنسان حسب هيجل "ينشا من خلال العلاقة بين الحياة الداخلية وبين الزمن كما هو، فالذات الداخلية هي نفي للمكان،لأن الأنا كائنة في الزمن، والزمن هو نمط كينونة الذات، وكذلك الصوت هو نفي للمكان أيضا" [1]

و لكي تمارس الموسيقى تأثيرها الكامل، فلا يجب أن تكتفي بمجرد التعاقب المجرد للأصوات في الزمن، وإنّما لا بد من مضمون يوقظ في النفوس شعورا حيا،بحيث تكون الموسيقى عينها في هذا المضمون، فالموسيقى قد تبثّ الشجاعة في نفوس الجنود،

ولكنّها لا تستطيع أن تحطم وحدها أسوار الأعداء،كما يرى هيجل في كتابه"أصول فلسفة الحق"أنّ ميولنا وانفعالاتنا الطّاغية التي هي في نظر الأخلاق أصل الشر، لا ينبغي محاربتها و اقتلاعها في النهاية، بل يجب ترويضها وجعلها تجري في قنوات الأخلاق الاجتماعية وما فيها من نظم وعادات"

و يذهب هيجل إلى أن الذاتية تلعب دورا كبيرا في نمط التأثير الذاتي للأصوات،لان هذه الأخيرة ليس لها وجود موضوعي دائم كما نجد في فن العمارة و النحت، ولدلك فالعمل الموسيقي بحاجة إلى تكرار دائم لأن الأصوات لا تكاد تظهر حتى تختفي.

و لكي يكون للموسيقى تأثيرها، فلا بد من وجود فنّانين متمرّسين اكتسبوا مهارة روحية، و تكتيكية في العزف، لأنّها المركز الوحيد والمضمون للمتعة الموسيقية.

---

[1] رمضان بسطاويسي،المرجع السابق،ص160.

4–مميزات وسائل التعبير الموسيقي:

إنّ الصوت خال من المضمون، ولهذا فهو يحتاج إلى معالجة فنية كما يصبح تعبيرا عن حياة داخلية، فالأصوات بمفردها لا تؤلف عملا فنيا، وعليه لا بد من وجود علاقات مختلفة مع الأصوات الأخرى، وعلى الفنان معرفة القوانين الضرورية للعلاقات القائمة بين الأصوات، وهذه القوانين تتمثل في الزمن **Time** والوزن **Bar** والإيقاع **Rythme** واللحن **Melody**، والفنّان يقوم بكتابة عمله من خلال فهمه لهذه المفاهيم ويعيد بناء العمل الموسيقي على أساس الوحدة أو الاختلاف بين الأصوات.

إن عنصر الزمن يختلف عن الدور الذي يقوم به المكان في الفنون التشكيلية، كالنحت والتصوير، فهو عنصر خارجي سالب، لأنّ الزّمان يقوم على إلغاء نقطة معينة من الزّمن، واستبدالها بنقطة أخرى ثم لا تلبث أن تحلّ محلّها نقطة أخرى، وهكذا، لكن الموسيقى حين تتناول الزمن لا تتركه على حالة اللاتعين واللاتمايز هذه، بل عليها أن تعطيه تعينا واضحا، وأن تخضعه لوزن، بمعنى أن تنظّم جريانه بحسب قواعد هذا الوزن وضوابطه، وهذه الأوزان الموسيقية هي التي تساعدنا في تحديد المضمون الروحي للموسيقى، فالصوت بدون الوزن يمكن أن يمتد إلى مالا نهاية، بينما بالوزن يكون له بداية ونهاية محددة وبالتالي يصبح له قيمة معينة.

وحين تصاحب الموسيقى الشعر تقوم علاقة أساسية بين إيقاعها و إيقاعه،بمعنى أن شدة الوزن الموسيقي لا يجوز أن تتعارض مع شدة البحر الشعري،ولا بد أن تتقابل المقاطع الطويلة **longer syllables** في الشعر مع مدة الأصوات في الموسيقى، والمقاطع القصيرة **short syllables** مع العلامات الأقصر، لكن رغم هذا التقابل بين فنّي الموسيقى والشعر، فإن التّطابق لا يكون دائما تاما لأنّ الموسيقى كثيرا ما تحتاج إلى حركة أكبر في مدّة المقاطع الطويلة، ويميز هيجل بين اللحن **MELODY** وإيقاع الوزن، لأن اللّحن أكثر حيوية

من الوزن، وفيه تنعم الموسيقى بحرّية أكبر من حرية الشعر لأن اللحن حين يتقيد في إيقاعاته وفي أجزائه بإيقاع الوزن، فإنّه يصبح عديم التعبير ويصبح العمل الموسيقي عملا باهتا يعوزه الابتكار.

أما التناغم harmony: فيعتبره هيجل العنصر الهامّ في الموسيقى الذي يتحرّر العمل الفني عن طريقه، ويتحول إلى موسيقى عينية تسيطر عليها قوانين التناغم، وهدا الأخير يعبر على ثلاثة مستويات داخلية في العمل الفني:

المستوى الأوّل: أنّ الآلات الموسيقية رغم اختلافها فهي تقدم لنا إنتاجا متكاملا ينطوي على مجموعة واسعة من الأصوات المختلفة المعبرة عن التناغم.

المستوى الثّاني: أنّ التناغم والانسجام بين الآلات وبين الحناجر البشرية، يرتكز إلى نسب كمية تتيح لكل آلة وللحنجرة البشرية الإمكانية لكي تنتج بقدر متفاوت من الكمال، بحيث يؤدي هذا إلى التّناغم الكلّي العامّ في العمل الفني.

المستوى الثالث: أنّ التناغم يظهر من خلال العلاقة الكلية للأصوات التي تستوعب التوافق و التعارض والوسط، وهذه التغيرات هي التي تشكّل الأساس الضروري لكل ما هو موسيقي[1].

ويشرح هيجل المستويات الثلاثة للتناغم في العمل الموسيقي بأشكال مختلفة،فهو يرى أن التناغم بين الآلات الموسيقية تقدّم لنا اتجاها خطيا للأصوات، وهي موسيقى الآلات الوترية التي لها دور جوهري في العمل الموسيقي على خلاف الآلات المسطّحة مثل الطبل والدف فلها دور ثانوي، ويرجع سبب تفضيله للآلات الأولى إلى أنّ الآلات الوترية تعبّر عن الحياة الداخلية ببساطة، لأنّ أصواتها تصدر عن اهتزاز طولي للأصوات، بينما الآلات الأخرى ينتج صوتها عن اهتزاز صادر عن أسطح عريضة أو مستديرة.

[1] –رمضان بسطاوسي،المرجع السابق،ص167

أما عن الحنجرة البشرية فيرى هيجل أنّ لها نغما خاصا يجعل منها آلة خاصة تتكيف مع جميع الآلات الموسيقية، وتؤلف مع كل آلة طاقما مدهش الجمال.

ورغم تصنيف هيجل للآلات الموسيقية إلا أنّه يرى أنّ لكل آلة موسيقية طابعها الخاص بها، والذي قد لا يتماشى مع خصوصية آلة أخرى، ولذلك على الفنان الموسيقي أن يكون على دراية كاملة وخبرة عميقة بالإمكانات النوعية لكل آلة موسيقية.

أما المستوى الآخر للتناغم في الموسيقى،فينشأ من وضوح الأصوات علاقاتها بالأصوات الأخرى.

وبالنّسبة للمستوى الثالث الذي يظهر فيه التناغم فهو عن علاقة كل صوت بالآخر فكلّ نغمة لا تكون كذلك إلاّ من خلال علاقتها بالنغمات الأخرى.

أمّا اللحن MELODY:

فهو حسب هيجل مصدر الإبداع في الموسيقى، لأنّه يعبّر عن لغة النفس وأفراحها وأقراحها من خلال الأصوات،فعن طريق اللحن يتحول الانفعال الداخلي إلى إدراك للذات،ويعتقد هيجل أن اللحن هو الذي يشكل الجانب الشعري في الموسيقى،و هيجل من خلال شرحه لدور اللحن في العمل الموسيقي،فإنه يناقش علاقة الحرية بالضرورة، ويرى"أنّ الحرّية لا تعارض الضّرورة بل تتصرف إزاءها كما لو كانت حيال عنصر جوهري، محايث ومطابق لذاته،بحيث أن خضوع الحرية لمتطلبات الضرورة،هو الانصياع لقوانينها الذاتية و تمثلها لطبيعتها الخاصة"[1] كما يذهب إلى أنّ اللحن يعبّر عن الصّراع بين الحرّية و الضّرورة، بين حرية الخيال عند الموسيقي وبين ضرورة الشروط التناغمية التي هو بحاجة إليها لتطهير نفسه، فاللحن لا يفقد حريته رغم أنّه محكوم بضرورات العمل الموسيقي وهي الإيقاع والوزن والتناغم،

[1] –المرجع السابق،ص169

وإنّما تعطيه استقلاله الحق.

استطاع هيجل أن يقدم لنا رؤية حول الموسيقى التي جعلها من الفنون الرومانتيكية باعتباره عصر بحث عن الذات وإظهار لها كما أن المبدأ الذي يرتكز عليه هو انسحاب الروح من العالم الحسي الخارجي، والموسيقى حسب هيجل لعبت دورا كبيرا في التأثير على الإنسان باعتبارها فناّ ذاتيا خالصا له قدرة التأثير على النفس، كما قارن بينه و بين الفنون التشكيلية الأخرى كالنحت والعمارة وأوضح السمات الخاصة لوسائل التعبير الموسيقي المتمثلة في الزمن،الوزن،الإيقاع، واللحن وبالتالي قدّم لنا رؤية حول هذا النوع من الفن وعبّر من خلاله عن أفكاره و تصوراته.

قائمة المصادر و المراجع:

-ولتر ستيس،فلسفة هيجل، ج2،فلسفة الروح،تر إمام عبد الفتاح إمام،دار التنوير لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع -بيروت،ط3،2005.

-ولتر ستيس، فلسفة هيجل،ميشيل متياس،هيجل والديمقراطية، تر إمام عبد الفتاح إمام،مكتبة مدبولي،(د.ط)،1996.

-عزيز الشوان،الموسيقى تعبير نغمي ومنطق ،الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة،(د.ط)،1986.

- هالة محجوب خضر محمد، جماليات فن الموسيقى عبر العصور،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر-الاسكندرية،(د.ط)،2014.

- هاني يحي نصري،الفكر والوعي بين الجهل والوهم والجمال والحرية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1998.

- رمضان بسطاويسي محمد غانم، جماليات الفنون و فلسفة تاريخ الفن عند هيجل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط1، 1992.

- هالة محجوب خضر محمد،جماليات فن الموسيقى عبر العصور،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر-الاسكندرية،(د.ط)،2014.

البعد الفينومينولوجي للتجربة الإستيطيقية عند هنري مالديني

الباحثة : أ/هدية نعيمة/ مخبر الفينومينولوجيا وتطبيقاتها جامعة تلمسان

بعد المشروع الفينومينولوجي الذي طرحه هوسرل و كان الهدف من وراءه التأسيس لعلم شامل، والإنعطاف الذي أحدثه بتفكيره متجها نحو حقل قد إعتقد منه مكانا للجوء وبدء لإعادة الهيكلة لبعض المفاهيم التي تدير الفينومينولوجيا وتؤسسها ،إنه الموضوع الإستيطيقي، محاولا بذلك إقتناء السبل والآليات التي بإمكانها تلخيص العناء الذي من الممكن أن يعتريه في رحلته الفينومينولوجية.

ناهيك على أن هوسرل ، قد وجد فيه ما يُمَكنه من تمتين الأسس الفينومينولوجية وتوسيع حقل البحث المعرفي للفينومينولوجيا،وهذا إن يعني أن هوسرل حاول إرساء مفاهيم الفينومينولوجية على مجالات أخرى قصد الإلمام بالنقائص التي ربما قد تعثر سيره البحثي.إضافة أن الإستيطيقا مع هوسرل أصبحت تولي الإهتمام إلى كل ماهو مرئي بصري.

و بالتالي يمكن القول أن الموضوع الفينومينولوجي بعد هوسرل أصبح ولا يزال إلى الآن مصدر شغف للبحث من قبل الكثيرين خارج الحدود الألمانية وبالخصوص على الصعيد الفرنسي كما كان الأمر مع ميرلوبونتي، ميكائيل دوفران، هنري مالديني،فرانسواز داستور،الذين وجدوا فيه الملجأ الأصيل للفلسفة ، لكن هذا لم يمنع من محاولة رسم خطوط خاصة بكل مُتناول لهذه الفلسفة .

لكن قبل الولوج إلى الحقل الفينومينولوجي الفرنسي ضمن الحيز الإستيطيقي مع هنري مالديني سنعرج قليلا إلى هوسرل و حيثياته الإستيطيقية.

كان الإعلان الأول لهوسرل سنة 1913 في المجلد الأول للأفكار،الذي أبرز فيه الجهة الواسعة المتعلقة بمحاولة تطوير فينومينولوجيا الفن في جوهرها.وفي 1927 أعلن "وارنار زييجو نفوز"

عنها بلقب الفينومينولوجيا الإستيطيقية المكرس لعمل مؤلف من وجهة نظر فينومينولوجية. ولعل سنة1907 الموالية لشروع هوسرل ببلورة الرد الفينومينولوجي قد تزامنت مع الرسالة التي بعثها هوسرل لصديقه هوغو فون هوفمنستال.

التي فيها يتجلى إنعطاف هوسرل نحو الإستيطيقا الذي نكتشفه أيضا في الهوسليانا [1] iii،التي فيها شرح العمل الشامل المختلف في الإدراك،الخيال،الزمن.

في الواقع الإستيطيقا موزعة على شكل جزء من فلك الحكم،التي كانت دائما تابعة إلى حد أبعد بالمواضيع الخاصة بالخيال ووعي الصورة.

تحاول الإستيطيقا تحديد النمط المتنوع "للتمثل" كمعارض للإدراك المباشر أو "كعرض يرشد هوسرل لتفحص الخبرات التي لدينا المتعلقة بالتلوين،النحت،العمل المسرحي...،وكذلك الفن الناشئ مؤخرا الخاص بالخبرات السينيمائية التي تظهر أحيانا حسب التنمذج لميدان متكامل بدون بحث.

في سياق آخر هوسرل وفي تقابل مع الإدراك ، يفهم الذاكرة والأمل،إنه إبداع مفضل إلى أن يتموضع الفعل،ويصادق على "طابع عال متقلب"2.

إن الفينومينولوجيا تريد البدء من الخبرة المباشرة بالعالم والأشياء،أي من ماهية الأشياء كما تبدو في خبرتي،وليس في إعتبارها وقائع مستقلة عني. وبذلك كانت الماهيات الفينومينولوجية ماهيات

---

[1] : أنظر،

Husserl, Hogo Von Hofmannsthal« correspandance », Translation: Sven-Olov Wallenstein, Husserliana Dokumente, Briefwechsel, vol. VII, (Dordrecht: Kluwer, 1994), p2) , Magazine site,kungstensgatan 26 se-113 57,stockholm,sweden,2009,P2.

[2]: ibid,p3.

عيانية مستمدة من الحدس المباشر وليس هناك في إدراك ووصف وتحليل هذه الماهيات أية عملية إستدلالية،وبالتالي كل تنظير إستدلالي إنما يُستبعد من مجال الفينومينولوجيا1.

وهو نفس الأمر الذي تحدث عنه هوسرل أن الفنان يشاهد العالم للحصول على المعرفة من الطبيعة ومن الإنسان لخدمة أغراضه الخاصة،الأمر المماثل لطريقة الفينومينولوجي،فهذه المشاهدة لا تماثل الملاحظة التي يقوم بها عالم الطبيعة وعالم النفس. فحينما يشاهد الفنان العالم يصبح هذا الأخير ظاهرة له ووجود الإنسان والطبيعة غير مكثرت به،كما هو الحال عند الفيلسوف في نقد العقل. لكن الإختلاف يكمن في أن الفنان على عكس الفيلسوف لا يحاول تأسيس "المعنى" لفينومينولوجية العالم بواسطة المفاهيم،إنما من الأجدر أن يكون حدسيا من أجل الجمع بينهم،وما إذا كانت هناك وفرة في المواد اللازمة لخلق أشكال إستيطيقية2 .

إن مهمة الفينومينولوجيا للعمل الفني تفترض،كما أكده . مالديني . ،من وجوب معرفة إزدواج المعنى لمصطلح "الإستيطيقا": "إستيطيقا الإحساس وإستيطيقا الفن".الذي يعتبر"الفن هو حقيقة الإحساس"كون الإيقاع هو حقيقة الإستيطيقا.فهذا الجوار بين الفن و"الإحساس"يدعم ذلك التباين الواضح بين معارضة الإحساس مع الإدراك. فكل إحساس هو إتصال مزدوج: حركة متواصلة مغطاة ومفصولة3.

بالنسبة لهوسرل القصدية المحجوبة ليست في الفعل،لكننا سنتجاهل هذه القصدية لأنها تكون مرافقة للإلهام الملائكي،أين الشاعر يسكن في السكون وينتظر في "الفراغ "المحض لوعيه أين الإلهام "يسقط" عليه من "السماء". تُراهن التجربة الإستيطيقية على أن الفن له وظيفة

---

[1]:أنظر، توفيق سعيد ،دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية – الخبرة الجمالية – "هيدغر،سارتر، ميرلوبونتي، دوفرين،إنجاردن"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،ط1،1992،ص ص 19،20.

[2]:Husserl , Hogo Von Hofmannsthal« correspandance »,opcit,p2.

[3] :Philippe Cabestan et autres,Introduction à la phénoménologie contemporaine ,philo collection dirigée par Jean – Pierre Zarader ,ellipses ,Paris,2006,p p 69,70

« propédeutique »،وأن الموضوع الإستيطيقي هو فرصة بناء وتأسيس،وبذلك تصبح التجربة الإستيطيقية مَهَمَةٌ[1].تُظهر لنا هذه التجربة الإحساس بشكله الراقي،وهي مباشرة وفورية قطعت شوطا ليس لأنها لعبت مخطط التمثيل،لكن أيضا لأنها إتجهت بالتفكير نحو الإحساس، لذلك إكتمل هذا الأخير.بمعنى أن التجربة الإستيطيقية مارست قصدية ما نحو الإحساس ليُنجز[2].

ويجب أن يأتي الموضوع الإستيطيقي لإتمام هدفه الفني،الذي يفترض الفعل للوعي والذي يستلم العمل الفعال المتعلق بالموضوع الإستيطيقي.هذه الرؤية تطورت مع الفينومينولوجيا التي لم تتحيز إلى مشكل تعريف أو تصنيف الفن والعمل الفني.وعلى الرغم أن هوسرل تناول الموضوع الفني لكنه لم يكن شغله الشاغل،إنما نجاحاته وجدت صدى في فرنسا على الخصوص ،وإلهاما معمقا لهذا المنهج من الفلسفة،وكان الوجه الأكثر أهمية لهذا التجديد هو موريس ميرلوبونتي والذي قام برجوع إستيطيقي إلى الفينومينولوجيا الهوسرلية[3].

على غرار التفسيرات الفلسفية الأخرى التي تناولت الخبرة الجمالية فإن الفينومينولوجيا تحاول دائما الإبتعاد عن كل تفسير للخبرة الجمالية على أساس تعميمات مستخلصة تجريبيا وإنما من منطلق إستبصار ماهية الخبرة[4]. ضمن هذا المضمار سنلتفت إلى الفلسفة المالدينية و تجلياتها ضمن الحقل الفينومينولوجي الفرنسي.

---

[1]:Eliane escoubas et autres,Phénomenologie et Esthétique, encre marine,Paris,1998 p p128,74.

[2] : Dufrenne Mikel,Phénoménologie de l'experience esthétique -2-« la perception esthétique, Epiméthée,PUF,presses univer-sitaires de France,3er édition,1992,p 471

[3] :Laurent et Nathalie Cournarie, article :L'art L'esthétique en question,philopsis cournarie,2010,p15.

[4]:سعيد توفيق،المرجع السابق،ص 66.

بحث هنري مالديني في طبيعة الفرضيات المعروضة في عصره وبالخصوص لأكبر الوجوه المؤسسة لتيار التفكير العظيم وهما هوسرل وهايدغر ،فطرح تساؤلا مفاده: نحو أي فينومينولوجية للفن؟ لم يكن هنري مالديني أكبر قارئ لمعاصريه بقدر ما كان ينتقي مجموعة كتابه المفضلين ،فكثيرا ما كان يتقاسم ويتشارك في الخصوصيات مع بعض أفكار الفلاسفة المعاصرين مثل ميرلوبونتي وليفيناس فدائما ما كان يستدعي الإنتباه من أجل التعمق الفطن سواءا لسؤال الإحساس أو للقاء الإتيقي ، ومن جانب آخر كان يتجنب ذكر آخرين ولا يستشهد بهم ، و لا يملك قدرة قراءتهم ولا يرى الوضوح فيهم، كميشيل هنري أو برنارد فالدنفالس على الرغم أن فرضياتهم أحيانا تكون أكثر قوة وصرامة. كما علم أنه لا وجود لإسم ميشيل هنري في فكر هنري مالديني ،بيد أننا نجد العكس حيث يتواجد هنري مالديني في فكر ميشيل هنري.

لقد كتب هوسرل أن العنصر الحواسي في الذات ليس قصدي،ما يعني أن الأحاسيس يتم إرجاعها إلى ما يسمى بالعواطف بالرغم أن هذا المصطلح لم يكن ملفوظا من قبل هوسرل، فهي تتواجد في عمق كل دلالة قصدية .

يعد النص المؤرخ في 1966 و المكرر في regard, parole, espace, والمعنون بـ " كشف البعد الإستيطيقي في فينومينولوجيا إرفان ستراوس" كتب فيه مالديني أن البدء يكون أين إنتهى التحليل القصدي لهوسرل، ومتابعة لتحليله الفينومينولوجي كتب مالديني أيضا :" الواقع لا ينتظر الإفصاح كون الموضوعية تكون حسب بعد المنطق. فالكائن المحض للكينونة يتجاوز و ينفذ موضوعه الكائن. نحن حاضرون فيه ضمن منفذ أكثر أصالة للذي في القصدية". فأصالة الفينومينولوجيا ترجع عند مالديني إلى تحليل الإحساس و الذي يكون أساسيا ، فهو نمط الإتصال قبل التفكير الذي نختبره في كينونتنا مع العالم.

إن مهمة فينومينولوجيا العمل الفني، مثلا عند هنري مالديني صممت للإعتراف بالمعنى المزدوج لمصطلح الإستيطيقا : الفرق بين إستيطيقا الإحساس و إستيطيقا الفن . من الواحدة إلى الأخرى ، فالفجوة بينهما تمثل الحقيقة :" الفن هو حقيقة الإحساس "[1]، فهو يحمل و يحافظ على مفهوم الإيقاع :" الفن هو حقيقة الإحساس ،لأن الإيقاع هو حقيقة الإحساس "aisthesis [2].

هذا الفرق أو الفجوة تدعم التعارض المتعذر رفضه : معارضة الإحساس والإدراك. فبالإعتماد على تحليلات و مصطلحات **أروين ستراوس Erwin Straus** ، كتب مالديني أن الإحساس مثل الغير مقصود (وصفه بأنه غير مقصود) وبالتالي دون تحديد الموضوع : الإحساس هو لحظة مثيرة للشفقة و thymique، إذن إن الإدراك هو قصدي و يشكل لحظة موضوعية ومعرفية. هذا الإنفصال الأساسي (التفكك الأساسي) يلزم على إعادة تعريف عام للإحساس ، لكل إحساس مهما كان نوعه، إنطلاقا من دافع " الإتصال" : كل إحساس (حتى النظر) هو إتصال ، مزدوج الحركة مستمر الإلتفاف و الإنفصال.[3]

إنطلاقا من هذا المعنى للإحساس يتوجب أن نصغي إلى صيغة سيزان التي نقلها مالديني ضمن رسالة إيميل برنار Emile Bernard بقوله : " أنا أبحث عن تعبير لهذه الأحاسيس المربكة التي نحملها منذ الولادة"[4]، لأن "الفن هو حقيقة الإحساس، والكشف عن العمق

---

[1] Eliane Escoubas,l'esthétique,philo collection dirigée par Jean- Pierre Zarader,ellipses,paris,edition 2004,p 217

[2] :Henri Maldiney,Regard,Parole,Espace,introduction générale de Jean – Louis Chrétien ,les editions du cerf,paris,2013,p 153

[3] : Eliane Escoubas,l'esthétique,opcit,p 218

[4] :Henri Maldiney,Regard,Parole,Espace, opcit,p 16

الخفي(المضمون الخفي) الذي من خلاله يتم قطع وفصل الإدراك الموضوعي الذي يقمع و يكبت المحسوس aisthesis .

تحمل كلمة الإستيطيقا معنيين :الأول يتعلق يتعلق بالفن، والثاني يتعلق بقابلية تلقي المحسوس.الإستيطيقا- الفنية هي حقيقة الإستيطيقا – الحسية ، التي لها وحيها في كينونة العمل (العمل الفني).البعد الدلالي (المعبر) هناك،في حالته الأصلية الدائمة،في حال مجيئه،يمنح نفسه إزدواجية التمظهر apparaitre،من خلال إتجاهات الإحساس التي تمثل المفاصل المكانية و الزمانية للحضور... الفن هو تحول من الإنفتاح على العالم إلى الإنفتاح على الكائن (الوجود) من هناك".[1]

هنا يتجذر التمييز المالديني لنمطين من الفن: الفن التوضيحي والفن الوجودي :" الفن التوضيحي art allustratif، الذي يمنح الأشياء الصفات الفطنة des qualités épithétiques والفن الوجودي هو الذي سيكون فيه الحضورالذي نحن فيه"[2].

يشترك الإنسان والعمل الفني في "**الوجود**" ، لكن الوجود يقيم في **كيف**، وليس في **ما** ، الإنسان أو العمل (العمل الفني) :" يوجد ، بمعنى غير مبتذل ، يملك أفقا(يملك رداءا) خارج الذات، منتشيا(إنتشى من النشوة)، دون الحاجة إلى المغادرة من الوضع السابق بمحايثة محضة (بتحايث محض)...فهذا البعد الإنتشائي exatique هو مثيل للعمل الفني .له رداؤه (أفقه) خارجا ....لا يحمل معه إلا الذات "[3].

حسب مالديني لابد من ترتيب "الفن التصوري" مثلما رتبه كوسوث Kossuth. وبالتالي يمكن تحديده كأزمة مفهوم الصورة كما فعل مالديني. الصورة بإعتبارها صورة محاكية ،هذا يعني

---

[1] :Henri Maldiney , art et existence ,édition Klincksieck,Paris,1985,p27 .

[2] :ibid,p10 .

[3] :ibid,p7 .

أنها مدركة حسيا ومعرفيا ، وخالية من أي وظيفة فنية: ضمن هذا المعنى ،العمل (العمل الفني) لا يمكن أن يكون صورة .

الصورة ، في الفن ،ليس لديها شيء مشترك مع هذه الصورة – هنا، و هكذا يوضح مالديني وضع هذه الأزمة من الصورة، عندما قال : " الصورة في الفن ، ليس لديها وظيفة المحاكاة، إنما التمظهر apparaitre". هذه هي " وظيفة التمظهر " التي إكتشفها مالديني في عبارة **ماتيس Matisse** و أعاد بعثها عدة مرات خلال أعماله :" عندما أضع الأخضر ،هذا لا يعني العشب " ، أين تُرفض بشدة لحظة الهدف و محاكاة الصورة من قبل الرسام نفسه. أيضا كما يتضح في الصيغة المستنيرة التي يؤكدها مالديني مرارا، بأن الرسم التشكيلي بإعتباره عمل فني ،" ليس من المفترض أن يُنظر إليه، إنما أن يُرى".

« n'est pas faite pour etre vue,mais aussi pour voir ».[1]

أولا و قبل كل شيء هذا هو المعنى نفسه للفينومينولوجيا الذي ينطوي هنا على الفينومينولوجيا المحضة propre أو السمات المميزة للفينومينولوجيا التي تكشف التحجب عن كينونة الظواهر إنطلاقا من ذواتها .[2]فمعنى الظاهرة ،إنطلاقا من الظاهرة ذاتها،هو معنى الكلمة الإغريقية phainesthai: التمظهر (الإظهار)، و هو طفرة دون سابق ، دون خيبة :"تمظهر الشيء لا يمكن أن ينتج قبلا (من قبل)"[3].

وفي الأخير يمكن القول أن التجربة الإستيطيقية عند هنري مالديني مهما اختلفت تفسيراتها الفينومينولوجية ضمن الحقل الفرنسي وتشعبت بوادرها ،إلا أن ذلك الأمر لم يجعل هنري مالديني ينفلت من قبضة الفينومينولوجية الألمانية الهوسرلية التي هي أساس البدء .

---

[1] :Henri Maldiney,Regard,Parole,Espace, opcit,p 123 .

[2] :Henri Maldiney,L'art,l'éclair de l'etre, comp'act , Paris, 1993,p 261 .

[3] : ibid,p 17.

قائمة المصادر والمراجع:

1/قائمة المصادر باللغة الفرنسية:

- ✓ Henri Maldiney , art et existence ,édition Klincksieck,Paris,1985
- ✓ Henri Maldiney,L'art,l'éclair de l'etre, comp'act , Paris, 1993
- ✓ Henri Maldiney,Regard,Parole,Espace,introduction générale de Jean – Louis Chrétien ,les editions du cerf,paris,2013

2/ قائمة المراجع باللغة العربية:

- ✓ توفيق سعيد ،دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية – الخبرة الجمالية – "هيدغر،سارتر، ميرلوبونتي، دوفرين،إنجاردن"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،ط1،1992.

3/ قائمة المراجع بالفرنسية:

- ✓ Dufrenne Mikel,Phénoménologie de l'experience esthétique -2-« la perception esthétique, Epiméthée,PUF,presses univer-sitaires de France,3er édition,1992
- ✓ Eliane Escoubas,l'esthétique,philo collection dirigée par Jean- Pierre Zarader,ellipses,paris,edition 2004

- ✓ Eliane escoubas et autres,Phénomenologie et Esthétique, encre marine,Paris,1998
- ✓ Husserl, Hogo Von Hofmannsthal« correspandance », Translation: Sven-Olov Wallenstein, Husserliana Dokumente, Briefwechsel, vol. VII, (Dordrecht: Kluwer, 1994), p2) , Magazine site,kungstensgatan 26 se-113 57,stockholm,sweden,2009
- ✓ Laurent et Nathalie Cournarie, article :L'art L'esthétique en question,philopsis cournarie,2010
- ✓ Philippe Cabestan et autres,Introduction à la phénoménologie contemporaine ,philo collection dirigée par Jean – Pierre Zarader ,ellipses ,Paris,2006

" إشكالية نصوص الملحون بين الأداء الموسيقي و التوثيق الشعري قراءة لبعض النماذج"

أ.دشعيب مقنونيف

كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية –جامعة تلمسان

الكلمات المفتاحية: إشكالية/ نصوص/ الملحون/ الأداء الموسيقي/ التوثيق الشعري/ قراءة لبعض النماذج

ملخص المداخلة:

إن البحث عن الإجابة الشافية الكافية عمّا يشوب واقعنا الإبداعي الموسيقي، لن يتأتى من البحث فقط في القيم الجمالية المرتبطة بعلم الموسيقى وما يتضمنه من إيقاعات ومقامات، ولكنه يحتاج إلى إعمال للرأي الثقافي والحسّ الجمالي في معظم هذا الإبداع.

وغير خافٍ أن استدعاء الإنتاج الغنائي التراثي، خاصة نصوص الموسيقى الجزائرية الكلاسيكية أو التقليدية، و ما تفرّع عنها من أجناس موسيقية وشعرية في الآن نفسه، وإعادة تقديمه يثير عددا من الأسئلة فيما يتعلق بمبررات هذا الاستدعاء، وهل يعدّ هذا دليلا على عدم تلبية الإنتاج الموسيقي الراهن لمتطلبات الوجدان الجمعي. أَلَمْ يربط مِنْ قبلُ ابن خلدون بين " تطور العمران وبين رقّي الفنون الموسيقية"، حيث جعل من العمارة معادلاً دالاً على الموسيقى والعكس صحيح، بل وأشار إلى أن ما يعتري المجتمع من وهن وتخلف يتجلى أول ما يتجلى في فن الموسيقى والغناء.

وتأسيسا على ما سبق يسعى مقالنا الموسوم ب:" **إشكالية نصوص الملحون بين الأداء الموسيقي والتوثيق الشعري– قراءة لبعض النماذج** " للوقوف عند بعض الملاحظات المتعلقة بنصوص من الحوزي التلمساني و المالوف القسنطيني بوصفهما أداءً موسيقياً من جهة،

ونصاً مدوناً وموثقاً، فنبيّن عدم الانسجام بين النص المبدع والأداء الموسيقي وما هي أسباب ذلك.

أولا- ماذا عن التدوين والتسجيل الموسيقي الحديث (أي التدوين بالنوتة الموسيقية الحديثة)

لعله من الأفيد التذكير بأن الأمم لا تستطيع أن تنهض نهضة صحيحة إذا لم تكن محافظة على ماضيها وتاريخها. والأمة التي يستهين أبناؤها بماضيها، ويزهدون في تراثها، لا مناعة لهم في المستقبل؛ فمن لا ماضي له لا حاضر ولا مستقبل له.

و نحن، للأسف الشديد، تعامينا عن الكثير من تراثنا، خاصة الشعبي منه؛ لسبب أو لآخر.

قال توني غاتليف (**Tony Gatlif**)، المخرج السينمائي الفرنسي من أصل غجري جزائري، عن التدوين الموسيقي بمناسبة حديثه عن عازف القيثارة الغجري العبقري جانغو رينهاردت(**Django Reinhardt**)(1910- 1953)إنّه: << كان يعزف دون نصوص موسيقية أمامه، ولم يكن يعرف لا قراءة الموسيقى ولا كتابتها، الأروبيون يضعون شبابيك على موسيقاهم مثلما يفعلون مع نوافذهم>>[1]. هذا الموقف وإن كان من رجل سينما وليس خبيرا موسيقيا، يذكر باستهجان بعض الجزائريين لموسيقاهم الحضرية في صيغتها النابعة عن النصوص الموسيقية التي دوّنها فنانون فرنسيون وغربيون بالنوتة بعد استماعهم لأغاني محلية. حصل ذلك على الأقل في الجزائر مع بعض أعمال ألكسندر كريستيانوفيتش، وفي المغرب مع اليكسي شوتان، وهو موقف يعبّر عن عجز النوتة الموسيقية الحديثة عن استيعاب كل تفاصيل ودقائق الموسيقى العربية ونظيراتها التي تشترك معها في خاصية الاعتماد الواسع

الاحالات :

[1]Tony Gatlif sur Django Reinhardt : « un home à la liberté de cette musiques». In: journal quotidien français « 20 minutes » du mardi 15.06.2010.

على الارتجال[1].

ومن المعلوم أن التدوين الموسيقي يهدف إلى تسجيل وتوثيق كل التراث الموسيقي الأندلسي من أجل حفظه من الضياع والإهمال وضمان ايصاله إلى الأجيال القادمة على اعتباره عنصرا هاما من عناصر الهوية الوطنية والثقافية والحضارية. والتدوين يسمح بمشاعية هذه الموسيقى وإخراجها من أيدي الأنانيات والاحتكارات الخطيرة وجعلها بين الناس جميعا وفي متناول كل من يريد الاطلاع عليها أو الاستماع إليها أو ممارستها.

لكن هذه العملية سلاح ذو حدّين، فبقدر ما تضمن استمرارية الموسيقى الأندلسية وإطالة عمرها، قد تشكل خطرا على أصالتها وجماليتها الخاصة التي لا يمكن للنوتة الموسيقية الحديثة أن تستوعبها، ذلك أنه من بين أهم العناصر الجمالية للموسيقى الأندلسية ذلك الهامش البالغ الأهمية من الارتجالات الصوتية والنغمية التي تمنح كلّ مغنّ أو عازف فرصة إظهار كل ما جادت به موهبتُه وقدراته الفنية، لذلك هذه التفاصيل الجزئية الصغيرة التي تعدّ إحدى أهم توابل وبهارات الطرب الأندلسي تبقى غير قابلة للتدوين بالنوتة الموسيقية الحديثة التي ابتكرتها الحضارة الغربية لأسباب تقنية. مما يجعل عملية توثيق الألحان الأندلسية ناقصة. لذا لما سئل فنّان المالوف ريموند ليريس عن موقفه من تدوين موسيقى المالوف بالنوتة الموسيقية العصرية[2]، لم يكن موقفه مختلفا عن موقف الأغلبية الساحقة من الفنانين القسنطينيين والجزائريين

1 ينظر: – عبد الرؤوف الحامدي: الموسيقى العربية في بلاد المغارب بين التدوين الموسيقي والارتجال، منشورات الفنون الجميلة للنشر والترجمة والتوزيع: بيروت، و دار إفريقيا للنشر: الرباط، 2003، ص 110.

- فوزي سعد الله، صفحات مجهولة من تاريخ الغناء الأندلسي بتلمسان ومدن أخرى، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط 1، 2011، ص 668.

2 كان ذلك في أحد حواراته النادرة مع صحيفة Liberté الأسبوعية الفرنسية، لسان حال الجزب الشيوعي في سنة 1947

المتخصصين آنذاك في الموسيقى العربية الأندلسية بشكل عام.[1] وقال ريموند إن كتابة موسيقى المالوف بالسولفيج: << قد تكون وسيلة لحفظه من الضياع، غير أن من وجهة النظر الخاصة بالأداء... الأداء والعزف قد يصبحان أكثر صحة، ولا عيب فيهما من الناحية التقنية، لكنهما يعانيان من الرتابة. وقد يؤدي ذلك إلى إلغاء اللمسة الشخصية للفنان فيحل محل الإبداع عمل أقرب إلى أداء التلاميذ، أي عمل صحيح، لكنه باهت>> [2].

وبدا ريموند متحفظا حتّى إزاء فكرة إنشاء معاهد خاصة لتعليم هذه الموسيقى مفضلا عليها الدّكاكين أو الحوانيت " المحالْ" (غرف الفنادق) على حدّ تعبيره التي يعدها معاهد صغيرة والتي قال متأسفا عن تقلص عددها يوما بعد يوم[3].

وقد تعالت بعض الأصوات في المغرب خلال العقود الأخيرة من القرن الماضي تدعو إلى تدوين المعالم الأساسية أو الخطوط العريضة للألحان الأندلسية، أو ما يسميه العلامة عبد العزيز بن عبد الجليل " النغمات الغليظة"، كحد أدنى مشترك وترك التفاصيل والتنميقات الموسيقية و الجماليات المرتبطة بالارتجالات كهامش يستخدمه المغني أو العازف على هواه لتمكينه من إعطاء الأغنية أو المعزوفة بصمته وهويته الخاصة[4].

---

1 Abdelmadjid Merdaci : Le dictionnaire des musiques citadines de Constantine. Les éditions des champs Libres. Constantine 2008, p85.

2 Ibid.

3 Ibid.

4 ينظر: عبد الإله الوافي: المعالم الحضـــارية والروحية في موســـيقى الآلة بالمغرب، منشـــورات دار الحداثة: بيرت، 2006، ص 53.

ثانيا– عن علاقة الموسيقى بالشعر: إن العلاقة بين الموسيقى والشعر علاقة قديمة، فالموسيقى لغة لها أبجدية صوتية ، والصوت له أبجدية لغوية، ويلتقى كل منهما كألفاظ موسيقية وشعرية في القوة والرّقة[1].

فقد تكون الألفاظ الموسيقية ذات رقّة وكذلك الألفاظ الشعرية في أنواعها الأجناسية، فمنها التهديد والوعيد والفخر والحنين والبكاء، وبإضافة الموسيقى بعناصرها على الشعر تتّضح الأمور وتظهر المعاني التي يحملها المضمون الدرامي للكلام فتزيده جمالا على جمال معانيه خاصة إذا تلائم الميزان الموسيقى مع تفعيلات الميزان الشعرى ومع الضرب المصاحب الذى يمثل اطاراً محكما للعمل الغنائي[2].

فاللحن تزاوج << إيقاع الكلمة وإيقاع اللحن، والعلاقة بين النّغم والايقاع والكلمة والصوت الجيّد تمثل لوحة فنية جميلة ذات نسيج متماسك البناء يؤخذ بها السامع و يتفاعل مع طابعها النغمي والإيقاعي>>[3]. لذا فالموسيقى العربية << تميّزت بالطابع الصوتي النغمي، حيث يؤدّي الغناء والصوت دورا أساسيا في مكوناتها وأشكالها، أما الآلات الموسيقية، فتؤدي دوراً ثانوياً يستكمل به الغناء العربي رونقه وجماله>>[4].

---

1 ينظر: هنرجي لا فرج: الموسيقى في الحضارة الغربية ومشاربها الشرقية، ترجمة د.أحمد عبد العزيز محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983، ص 45.

2 ينظر: نبيل إسماعيل داني، التراث الموسيقي والغنائي المحليين: نعمة أم نقمة في ظل زمن العولمة وصراع الثقافات، دار الجيل ك بيروت، 2003، ص 93.

3 حسن عبد الجليل، صفحات من تاريخ الموسيقى العربية، المنشورات العربية للنسر والتوزيع: القاهرة، 2001، ص 118.

4 ألفرد سيمون بارك، من إشراقات الموسيقى العربية، ترجمة فريد أبو العز، مكتبة مدبولي: القاهرة، د.ت، ص 57.

كما يعدّ الغناء العربي فن شديد الحساسية والشفافية، وكل هذه الطقوس ساعدت الإنسان العربي على استقبال غنائه التراثي والقومي بطرق وأساليب متنوعة وكثيرة لأنه غناء حي ذو مرونة تجعله يتّسع لكل جديد وكل تطور وإن اكتسب ثباتاً على مر الزمان[1].

لذا فإن التعبير الموسيقي عن معاني النّص أمر على درجة من الأهمية، وعلى كل من الملحن والمؤدّي مراعاة المعاني التي يشتمل عليها النّص الشعري وجعل اللحن موافقاً. فيجب عليه أولاً تفهم معانى النّص الشعري قبل البدء في تلحينه وأن يعيش في جو كلماته حتى تعبر الموسيقى بوضوح عن كل معنى وغرض فيه، بحيث اذا عزف اللحن صامت دون مصاحبة الغناء له أدرك السامع فهم المعاني والتصورات التي يشتمل عليها دون اللجوء إلى تفسيرها بالغناء[2].

نتيجة انتقال الموسيقى الأندلسية إلى المغرب الكبير، تظهر ثلاث مدارس متميزة، كانت هناك المدرسة الإشبيلية التي ازدهرت في ليبيا وفي تونس وشرق الجزائر (قسنطينة وعنابة وسكيكدة) والتي سيتجلى من خلالها المالوف، ثم المدرسة الغرناطية التي ستزدهر في الجزائر خاصة تلمسان والعاصمة، ثم المدرسة التي عرفت في المغرب الأقصى وهي المدرسة البلنسية التي ازدهرت فيه إلى جانب المدرسة الغرناطية[3].

أثناء الحديث عن هذه المدارس وما نقلت من نوبات وطبوع، تثار ملاحظة مهمّة وهي أن المغاربة لم يقتصروا على ما وصلهم من الأندلس، ولكنهم أضافوا إليه نوبة وميزانا، أما النوبة التي أضافوا فهي الاستهلال، مع أنّنا نجد الكلام عن الاستهلال في كتب تاريخ الموسيقى وفي

---

1 ينظر: التراث الموسيقي والغنائي المحليين..، ص 97.

2 ينظر: يزيد صبحي المكرمي، الأغاني والموسيقى الشرقية، دار البستاني: القاهرة، 1998، ص 62.

3 ينظر: عباس الجراري نقلا : عبد الباقي العطاري، صور مشرقة من التراث الموسيقي الأندلسي، دار الكتاب العلمي: القاهرة، ودار الجيل : بيروت، 1989، ص41.

كتب التراث الموسيقي، كان بهذا الاسم وكان موجودا في القرون الأولى بالأندلس، قبل أ تتشكل النوبة، ويقع الحديث عن الاستهلال مع ابن باجة، بصفة خاصة، ومع ذلك يقال إن المغاربة في العصر السعدي هم الذين أضافوا نوبة الاستهلال، ويقال إن الذي أضاف هذه النوبة هو علال البطلة[1].

أما الميزان الذي أضافه المغاربة، فهو ميزان الدرج. ويؤكد مغربية هذا الميزان وجود ظاهرة تتعلق بالبراول وهي عبارة عن مقطوعات ملحونة باللهجة العامية المغربية، ليست من الزجل الأندلسي ولا من الموشح ولا من القصيدة الفصيحة المعربة، البراول تكاد تكون كلها قطعا من الملحون والذي يثير الانتباه أن أغلب ما ينشد في الدرج ويقال فيه، هو من البراول[2].

ولما كانت هذه الموسيقى ونصوصها تخضع لمنطق المحلية من حيث النظم والتسمية والأداء، تبيّن أنّه لا توجد صيغة واحدة لأداء هذا التراث الفنّي سواء تعلق الأمر بـ:" الصنعة" في مدرسة الجزائر العاصمة، أو بالمالوف في مدرسة قسنطينة وعنابة وسكيكدة، أو بالغرناطي في مدرسة تلمسان وندرومة. ففي العاصمة توجد الصيغة التي يغنّي بها الشيخ أحمد سري حاليا، وصيغة دحمان بن عاشور، وطريقة أداء محي الدين باش طرازي وغيرهم، مثلما توجد أساليب متعددة في قسنطينة وعنابة وسكيدة بخصوص المالوف، من بين أبرزها أساليب الحاج محمد الطاهر الفرڤاني والشيخ عبد القادر التومي، والشيخ حسان العنابي والديب العياشي، وصيغتا الشيخان الكرد وعمر شقلب، و في تلمسان توجد عدّة صيغ منها صيغة الحاج العربي بن

1 نفسه: ص 48.

2 ينظر: عباس الجراري: " المكونات البنائية للموسيقى الأندلسية"، منشورات النادي الجراري: الرباط، 2014، ص 75.

صاري، وصيغة الشيخ عمر بخشي، وعبد الكريم دالي، والشيح رضوان، والمعلم زوزو وبطينة و قشيوش[1].

هذا على مستوى الأساليب والصيغ الموسيقية، ومثله وأكثر على مستوى النصوص الشعرية و كما هو معلوم الموسيقى نص شعري أولا قبل التلحين والأداء.

هناك الكثير من الاختلافات والتعدّد في الروايات للقصيدة الواحدة ولدى الشاعر الوحيد[2] فكيف لنا أن ندّعي تدوينا موسيقيا لنصوص لا زال الشك يراودنا حول صحتها، والقاعدة تقول: إذا فقدت الواسطة فُقد الموسوط.

نجدد القول إنّه يجب أن يسبق عملية تدوين التراث الموسيقى الأندلسي التوافق بين الفنانين والخبراء في هذا المجال الفني على الصّيغة أو الصيّغ الأكثر "أصالة" وكمالا.

ولا شك أن هذا التوافق لن يكون مسألة سهلة بسبب التنافس الشديد والمفرط أحيانا بين الفنانين والخبراء، وقد تتحول عملية المفاضلة بين هذا الأسلوب أو ذاك إلى مشكلة وخصومات تنسف كل العملية برمّتها. كما توجد تباينات وخلافات في أداء أشعار الأغنية نفسها أو المقطع الموسيقي من شيخ إلى آخر ومن فنان إلى آخر زادتها الطبيعة الارتجالية للغناء الأندلسي تعقيدا.

ولعل من أهم أسباب هذه التباينات والاختلافات الجهل بالتراث الأندلسي وباللغة العربية وقواعدها و آدائها، مما يؤدّي بالفنان إلى التصرف مثلما يحلو له في الأشعار ويستبدل

1 ينظر : صفحات مجهولة من تاريخ الغناء الأندلسي ...، 670.

2 لمزيد من التوسع طالع مثلا: – ديوان أبي مدين بن سهلة، جمع وتحقيق وضبط وتعليق: شعيب مڤنونيف، دار الغرب للنشر والتوزيع: وهران، ط 1، 2002. وديوان ابن التريكي الملقب ابن زنڤلي، جمع وتحقيق: عبد الحق زريوح، نشر ابن خلدون: تلمسان، د.ط، د.ت.

ما لا يفهمه أو ما لا يعجبه من المفردات كيفما يشاء، فتتراكم عبر العقود أو القرون الفروقات في النّص الغنائي الواحد من فنان إلى آخر ومن منطقة إلى أخرى.

من الأخطاء التي تبدو تافهة في بدايتها لكنها تتحول إلى مشكلة لما يكثر التصرف في النّص الأصلي على مدّة زمنية طويلة.

ففي أغنية **حراز عويشة** من نوع الغربي تؤدّى في الجزائر ضمن النوع الغنائي المعروف بـ"الشعبي" في أحد أشطرها نقرأ:

العَبْد إذا جَاعْ كَيْوَلي يَسْرَق **&&&** ِواذَا اشْبَعْ كَيْوَّلِي يَفسقْ

بينما الفنان الجزائري عزيوز رايس في أدائه لهذه القصيدة:

العَرْبِي إذا جاع كَيْوَلي يسرَق **&&&** وإذا شْبَعْ كَيْولي يَفسقْ

وفي قصيدة " سبحان خالقي سلطاني"[1] لبومدين بن سهلة نقرأ الرباعي ما قبل الأخير كالتالي:

اَعْيِيتَ يَا اَحْبَابِي نَوْصَفْ فَي ذَا اَلْغْزَالَ كَحْلَ اَلنَّجلَهْ

سُبْحَان مَنْ اَخْلَقْهَا وَ اَوْصَفْ مَا كَانْ زِينْهَا فِي طَفْلَهْ

يَا مَنْ اَدْرَى اَعْلِيَا تَعْطَفْ تَاجَ الرَّيَامْ فَي ابْنِي جَمْلَهْ

نُورِيكْ يَا اَكْحِيلَ السَّالَفْ اَسْمِي اَوْ كُنْ ْيْتِي بَنْ سَهْلَهْ

ولما أدّى هذه القصيدة المطرب الحبيب بن زرقة[2] من تلمسان في إحدى الحفلات قال في السطر الذي يحمل التوقيع:

نُورِيكْ يَا اَكْحِيلَ السَّالَفْ اَسْمِي اَوْ **كَيْتِي** بَنْ سَهْلَهْ

1 وتعرف أيضا عند الموسيقيين باسم" يَوْمَ اَلْخْمِيسَ وَاشْ اَدَّانِي" (انظرها كاملة في: ديوان أبي مدين بن سهلة..، ص ص 166- 169).

2 أحد المطربين الشعبيين بتلمسان.

مما أثار حفيظة إحدى النسوة من الحضور وقالت له على التو معاتبة ومستنكرة ذلك الأداء: " الله يَعْطِيكْ كَيَّة اللِّي تَكْ ِويكْ"

ومثال آخر عن هذه الأخطاء ما نجده في أداء عميد المالوف الجزائري " الطاهر الفرڤاني" لقصيدة الشاعر الشعبي الحبيب بن ڤنون[1] ، الموسومة بـ: " الظالمة"، حيث يقول في مطلعها[2]:

طَالْ الضَرْ اَعْلِيَا اَوْ زَادْ ثَانِي اَغْرَامَكْ &&& عَذَّبْتِ قَلْبِي اَفْنِيتْ وَالنَّاسَ سَالْمَهْ

مَا سَرَحْتِنِي اَنْرُوحْ نَهْدَى بْلاَدَكْ &&& وَاكْ اَلْمَنْفِي مَا اَيْرِيدْ قَلَبَهْ مْقَامَه

مَا شَدِّتِنِي بْخِيْرَ ظهْرَهْ اَحْسَانَكْ &&& قُدَّامَ اَلْمَوْلَى اَنْحَاسْبَكْ يَا الظَالْمَهْ

إلى أن يصل إل قوله:

هَنِّي بَنْ قْنُونَ شَانَقْ اَعْلَى حْيَالَكْ &&& يَا بَنْتَ اللِّي اَيْوَكْدُواْ نَهَارَ اَلْمْخَاصْمَهْ

في هذا البيت، يتحول فعل أمر (هَنِ ِّي) إلى اسم الهَاني في الأداء مما جعل كل ساكنة قسنطينة الشغوفين بالمالوف، يعتقدون بأن اسم بن قنون هو الهاني، وهنا دعوة إلى قراءة القصيدة في سياقها اللغوي والنّصي لتصحيح هذا الغلط الواضح.

وختاما نجدد القول إنه من أهم أسباب هذه التباينات والاختلافات الجهل بالتراث الموسيقي والشعري الرسمي أو الشعبي وباللغة العربية وقواعدها و آدائها، مما يؤدّي بالفنان إلى التصرف مثلما يحلو له في الأشعار ويستبدل ما لا يفهمه أو ما لا يعجبه من المفردات كيفما

---

1 شاعر من سهل غريس بالقرب من معسكر عاش ما بين القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر للميلاد أي ما بين أواخر العهد العثماني في الجزائر و بداية عهد الاحتلال الفرنسي.، يصنف شعره إلى المدرسة الغزلية البدوية، وتبنته مختلف الأنواع الموسيقية الحضرية مثل الحوزي التلمساني والمالوف القسنطيني فضلا عن العروبي والبدوي الوهراني. (ينظر: شعيب مڤنونيف، صورة المرأة في شعر بن سهلة- جمع ودراسة، (مخطوط) ماجستير، جامعة تلمسان ، 1995. ملحق النصوص الشعرية المحققة).

2 أحمد طاهر: بن قنون شاعر شعبي من سهل غريس، تقديم أحمد أمين دلاي، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، د.ط، د.ت، ص90.

يشاء، فتتراكم عبر العقود أو القرون الفروقات في النّص الغنائي الواحد من فنان إلى آخر ومن منطقة إلى أخرى.

بيبليوغرافيا البحث:

أولا– المصادر

أحمد ابن التريكي:

– ديوان ابن التريكي الملقب ابن زنقلي، جمع وتحقيق: عبد الحق زريوح، نشر ابن خلدون: تلمسان، د.ط، د.ت.

أحمد طاهر:

– بن قنون شاعر شعبي من سهل غريس، تقديم أحمد أمين دلاي، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، د.ط، د.ت.

ابن سهلة أبي مدين:

– ديوان أبي مدين بن سهلة، جمع وتحقيق وضبط وتعليق: شعيب مقنونيف، دار الغرب للنشر والتوزيع: وهران، ط 1، 2002.

ثانيا– المراجع

1/ بالعربية

حسن عبد الجليل:

صفحات من تاريخ الموسيقى العربية، المنشورات العربية للنسر والتوزيع: القاهرة، 2001.

عبد الإله الوافي:

المعالم الحضارية والروحية في موسيقى الآلة بالمغرب، منشورات دار الحداثة: بيرت، 2006.

عبد الباقي العطاري:

– صور مشرقة من التراث الموسيقي الأندلسي، دار الكتاب العلمي: القاهرة، ودار الجيل : بيروت، 1989.

عبد الرؤوف الحامدي:

– الموسيقى العربية في بلاد المغارب بين التدوين الموسيقي و الارتجال، منشورات الفنون الجميلة للنشر و الترجمة والتوزيع: بيروت، و دار إفريقيا للنشر: الرباط، 2003

عباس الجراري:

" المكونات البنائية للموسيقى الأندلسية"، منشورات النادي الجراري: الرباط، العدد الخاص التكريمي، 2014، ص 75.

فوزي سعد الله:

– صفحات مجهولة من تاريخ الغناء الأندلسي بتلمسان ومدن أخرى، دار قرطبة للنشر و التوزيع، ط 1، 2011.

نبيل إسماعيل داني:

التراث الموسيقي والغنائي المحليين: نعمة أم نقمة في ظل زمن العولمة وصراع الثقافات، دار الجيل ك بيروت، 2003.

يزيد صبحي المكرمي:

الأغاني والموسيقى الشرقية، دار البستاني: القاهرة، 1998، ص 62.

2/ المترجمة

ألفرد سيمون بارك:

من إشراقات الموسيقى العربية، ترجمة فريد أبو العز، مكتبة مدبولي: القاهرة، د.ت.

هنرجي لا فرج:

الموسيقى في الحضارة الغربية و مشاربها الشرقية، ترجمة د.أحمد عبد العزيز محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983.

3/ باللغة الأجنبية

Abdelmadjid Merdaci :

- Le dictionnaire des musiques citadines de Constantine. Les éditions des champs Libres. Constantine 2008.

رشرد فاجنر او موسيقى الفلسفة

يوسف جدي (جامعة ليون) واحمد عطار(جامعة تلمسان)

يعتبر الكثيرون رِشَرد فاجنر من فطاحلة الفنانين و ذلك لانّه كان يريد جمع شكسبير و بتهوفن في رجل واحد٠ غير انّ تقييم الموسيقار الفرنسي بيار بولاز يبدو اكثر انصافا و اتفاقا مع حقائق هذه الشخصية الفنية الفريدة من نوعها : لقد كان رشرد فاجنر ثورة فنية بنفس القدر الذي كان فيه ثورة فكرية٠ من منّا لا يعرف بحكم ظروف الحداثة و انتشار الصورة و الصوت موسيقى مدخل "تانْهويْزَر" مثلا او جنازة زيغْفِرد في "غسوق الآلهة" الجزء الثالث و الأخير من "خاتم النيبَلونْغَن" او خاصّة في نفس العمل موسيقى "عَدْوُ الفَلْكورات على الخيل" التي رافقت منذ نهاية سبعينات القرن الفارط انتشار فيلم فرانْسِس فورْد كُبّولا الشهير "قد قامت القيامة" ؟ و من الصُّدف العجيبة انّ هذا الفيلم مستوحى من القصّة القصيرة "في خضم الظلام" لجوزيف كُنراد (1899) الذي كان كما نعلم متأثّرا جدا بشُبَنْهاور و برشرد فاجنر حتى و انّ على ما يبدو هذه القصّة القصيرة بالذات توحي باستلهامه العميق بفكرة الموسيقى المحضة٠ طبعا لا علاقة مباشرة لهذا بفيلم كُبّولا٠ و لكن في المقابل لفاجنر نفسه نقطة وصل بالسينما اي و كأنّما استشعر في اخراجه المسرحي شيئا في الحركة و السياق الفني كان يوحي في ذلك الوقت بالسينما٠ و من التجديدات المسرحية الباهرة و الناجمة رأسا عن فلسفته الموسيقية اختفاء الجوق بحفرة "الأسرار" عن انظار المشاهدين٠ و ما هذه سوى لمحة عن حداثة الرجل و جِدّته٠ ماذا كان فاجنر ليصنع لو ادرك السينما ؟ و ماذا كان عساه ان يردّ على جان لوك غُدار مثلا الذي يرى في المخرج السينمائي فيلسوف العصر الحديث و كأنّ الفلسفة غاية الفن ؟ إنّ فاجنر بالتأكيد وليد القرن التاسع عشر قرن التقلبات الكبرى التي تلت عصر الأنوار الفرنسية و التنوير الألماني و الثورة الفرنسية التي تفاعل معها الجيل الذي سبقه من الألمان الذين لم يكونوا ألمانيين بعد ان صحّ التعبير حتى وحّدهم بسمارك٠ هذا الجيل الذي اصبح يُنعت حقبه باسم غوته والذي توافقت فيه فلسفة كانط و اتباعه و موسيقى مدرسة فيينّا و شعرغوته و شيلَر و هُلدَرلِين٠و ربما اذا أردنا التبسيط مع شيء من التعسّف لاختصرنا الأمر في ثالوث هيجل و غوتَه و بِتْهوفَن : الفلسفة و الشعر و الموسيقى٠٠٠ ملهمات رشرد فاجنر الثلاث و لو انّ الفلسفة في نظره رهينة الفنون عكس هيجل تماما الذي سيطرت فلسفته على عصره و الذي كان يعطي الصدارة لا محالة

للفلسفة و يضع الموسيقى دون الشعر٠ و مع هذا فقد تعامل فاجنر مع فيء الهيجلية إذا صحّ القول و خاصة مع احد ولدانها المتمرّدين عليها لُدفِغ فويَرباخ الذي ارشده في الحقيقة الى طريق كان قد استشعره بمحض بصيرته٠٠٠ كما تأثّر فاجنر كلّ التأثر بمنافس هيجل اللّدود أرْتور شُبنهاوَر بل و انّ هذا التأثر كان اساس علاقته الحميمية مع نيتشه و التي تفاقمت الى حد النفور و العداء٠٠٠

بين الفن و الثورة : شبح هيجل

إنّ تحديد موقف رِشَرْد فاجْنَر من فلسفة هِيجَل ومدى اثرها عليه ليس في الحقيقة بالأمر الهيّن لأنّه اذا اعتمدنا على تصريحاته كالّتي وردت في سيرته الذّاتية "حياتي" مثلا لوجدناه بالاحرى مُعرضا على كتابات هذا الفيلسوف لصعوبتها و غموضها. وماهذه ربّما سوى نكتة من مثل تلك التي روّجها هايْنرِش هاين (الذي استوحى فاجنر من عنده "الهولندي الطائر" و "تانْهُيزَر") في هيجل العويص المبهم الذي ما فهمه أحد قط٠ وعلى اية حال فانّ هيجل نفسه لم يعط الموسيقى ذاك الإهتمام الذي حظيت به من طرف جان جاك روسو مثلا او كما سوف نراه من طرف معاصره و منافسه شوبَنْهاوَرالذي تتوافق عقيدته الموسيقية تماما مع عقيدة عملاقي القرن التاسع عشر الرومنتيقي لُدْفِغ فَنْ بِتْهوفَن و رِشَرْد فاجنر٠في الحقيقة لم يكن الفن برمّته يمثّل في نظرهيجل كما نعلم سوى الفترة الأولى في مسار الفكر المطلق الى ان تجاوزه الدّين و احتواه (هذه فكرة "موت الفنّ" الشهيرة التي يمكن اعتبارها كأحد شروط الفلسفة عند هيجل) ثم تعدّت في النهاية الفلسفة هذا الأخير متضمّنة اياه٠ ولمّا كانت الفنون عند هيجل مادة و فكرا من جهة اخرى فإنّ الصدارة تعود للشعرليس للموسيقى٠ و مع ذلك و بما انّها مرتبطة بالزمان و بما انّ الروح رهينة الزمان فإنّ هيجل يجعل منها ممثّلة للرّوح٠

لعلّ هذا هو الأمر الذي لم يجعل الموسيقارين يرتبطون بهيجل كما كان فيما بعد شأن فاجنر مع شُبَنهاوَر بالرغم من اهتمام بعضهم به امثال فرانتس لتست الذي كان معجبا باستيتيقته و روبَرْت شومَن الذي انتبه الى اهمية فلسفة الموسيقى عنده و خاصة ذاك الذي قد كان من طلبته فِليكْس مَنْدْلسْزون بارْتولْدي حفيذ فيلسوف برلين الشهير موزَس مَنْدْلسْزون و الذي كان مع مايَرْبِرغ من جملة الذين خصّهم رشرد فاجنربسخطه في كتابه حول "اليهودية في الموسيقى" (1850)٠ و يجدر التنويه هنا بحضور هيجل في 1829 رفقة فريدرِش شلايَرْماخَر (الذي نعرف شغفه للموسيقى و تعظيمه لها في التجربة الدينية)

و هايْنرِش هاين في الحفل الذي أدّى فيه مَنْدْلسْزون أُرَتورْيو يوهن سبستيان باخ المشهور "آلام (المسيح) حسب القدّيس مَطّا"٠ و لكن ما تجدر ملاحظته اكثر هو التجاهل الكامل الذي يبديه هيجل فيما يخصّ معاصره عملاق الموسيقى إذّاك : بِتْهوفَن٠ و هذا بالطبع مدهش للغاية ليس لأهميته بالنسبة لفاجنر فقط و لكن للتوافق المباشر الذي اشار اليه العديد بين جدليته الموسيقية و جدلية هيجل٠ لا ريب انّ هذا راجع الى فلسفته التي لم تعبأ البتّة على تبرير الموسيقى ما دام همّها التبرير الفلسفي لزمانها٠

لا احد ينكر نفوذ فلسفة هيجل على الحقب الزّمني الّذي كان يعيش فيه فاجنر خاصة عبر "الشّباب الهيجِليين" (او "هيجلية اليسار") و "الهيجليين الشيوخ" (او "الهيجليين المحافظين" او "هيجلية اليمين"). و لا داعي الى العودة هنا الى مكانة و دور افكار "هيجلية اليسار" في ثورة 49/1848 الّتي ساهم فيها ريشرد فاجنر نفسه الى جانب ميخايل باكونين و أَوْغُسْت رُوكَل و الّتي اضطرّ الى اللّجوء الى سويسرا عقب اجهاضها٠ (و نشير هنا للعلم انّ باكونين كان يخالط في اول الامر اوساط الهيجليين الشيوخ ثم الهيجليين الشباب قبل ان ينتهي به المطاف كما هو معروف الى الفوضوية الثورية٠ كما انه يروى ان فاجنر نفسه كان قد زوّد إنجلس بوثائق عبور مكنته من الفرار اثناء الثورة)٠ و كان قد شرع فاجنر في تلك الآونة في تحضير "خاتم النّيبلُونغَن" بأجزائه الاربعة (افتتاحية"ذهب الرّايْن" و" الفَلْكورة" و"زيغْفْريد" و" غسوق الآلهة")، تلك التّحفة آلّتي سرعان ما اصبح يعدّها البعض فيما بعد رغم الفارق الزّمني تمجيداً للإمبراطورية الألمانية الّتي كان قد حقّقها بيسْمَرك للتو٠ و الحقيقة انّ "خاتم النّيبلُونغَن" بعيد كلّ البعد عن مثل هذه الإعتبارات بل و الأجدر ان نرى فيه بالأحرى عملا مكرّسا لثورة 1848 و فشلها٠ هذا الفشل الذي رآه البعض امثال أدُرْنو مجسدا في شخص الإله فوتان الذي يصيح في خاتمة الجزئ الرابع صيحة الحسرة و الفناء و الزهد٠ بل انّ "الخاتم" كله حسب أدُرْنو "احتفال بالعذول على الثورة التي لم تكن ثورة"٠ و على اية حال فإنّه بالفعل على حدّ الفاظ تُوماس مان هجوم "على كلّ ما هو ثقافة و حضارة البرجوازية التي هيمنت منذ عصر النّهضة [٠٠٠] و انّه بمزيجه بين القديم و المبتدر يشير الى عالم خيالي لمجتمع عديم الطبقات"٠ إذ كانت هذه بالذات افكار فاجنر السياسية و الإجتماعية و الفنية و الفلسفية الّتي الّم تكن مرتبطة مباشرة بفلسفة التاريخ الهيجلية فإنّ كان لها على الاقل صلة بالآراء الثورية للشباب الهيجليين٠ و كما سوف نراه فيما بعد فان رابطة فاجنر الحقيقية بفلسفة هيجل كامنة في علاقته بفلسفة فوييرباخ٠ اذ انه و لو كان بالفعل بمنأى

عن الفلسفة المثالية و الجدلية التاريخية الكامنتين اذاك اساسا في الهيجلية فإنّه ما انفك يدمغ مبادئ فويرباخ الإنسانية و الحِسّوية و حتى "المسياحية" في صميم التاريخ و باطنه.
لنأتي الآن الى الدراما الغرامي "تْرِسْتان و إيزولد" الذي نقل فاجنر قصّته عن الأُلْزاصي غُتْفريد فن شتراسبُرغ الذي دوّنها في القرون الوسطى. إنّ ما يلفت الانتباه في هذا العمل (الذي سوف نعود إليه فيما بعد) في السّياق الهيجيلي الذي لا نزال فيه هو مفهوم التراجيديا بالذات. إذ تُعرّف هته عموما بمدى الإنفعال العاطفي الذي تثيره في نفسية المتفرّج بينما يعطيها هيجل (الذي ما فتئ يهتم بهذا المصطلح و بمضمونه منذ نصّه حول "القانون الطبيعي" الى غاية "المدخل الى الاستتيقا") مدلولا داخليا كامنا في القصة نفسها اي في اشخاصها الذين يواجهون اقدارا و قيما و حقوقا ليست متضاربة فحسب بل و مستحيلة التوفيق كذلك. كما يرى هيجل ايضا في التراجيديا الحديثة (او الرومنتيقية) تناقضات اخرى كامنة في البطل نفسه و في انفعالاته و عواطفه و احاسيسه المتنافرة.ونحن هنا باختصاربصدد مشكل "علاقة مصير الذات بذاته" كما يتناوله الفيلسوف كذلك في "الفينمنولوجيا". وهذا ما يتّسم به بالضبط أوبرا "تْرِسْتان و إيزولد" و بالأخص شخص ترسْتان.
طبعًا انّ هناك اتفاق ممكن بين خاتمة "الخاتم" خاصة و فكرة نهاية التاريخ و ربما تعدّيه كذلك. كما يمكن كذلك ان نزيد في التأويل في هذا المجال و نربط اعمال فاجنر بفلسفة تاريخ هيجل و جدليته و حتى بافكاره الخاصة بالفن كما كان هو الغالب في صفوف الهيجليين. بالفعل انّ توقان فاجنر الى "عمل فنان المستقبل" لا يتنافى مع اطروحة "موت الفن" التي يتميز بها هيجل ما دام فاجنر نفسه ينادي بمسح كل ما سبق ليحلّ مكانه الفن الجديد. و قد لا يكون حتى إلحاح بتهوفن على "ان الموسيقى وحي اعلى من كل حكمة و من كل فلسفة ينفي للوهلة الأولى استصغار هيغل (بل و كانط ايضا) للفنانين و الموسيقيين على وجه الخصوص. يجب التوقّف هنا لحظة امام من يجب اعتباره حقا بروميثْيوس الموسيقى الذي كان يريد على حد تعبيره "الوثوب على القدر و قبضه من عنقه". إنّ هذا الموسيقار يكاد ان يكون فريدا من نوعه ليس من وجهة نظر الفن و الموسيقى فحسب بل و من باب فلسفة الفن كذلك. لقد زامن بتهوفن تقلبات عصره و تجاوب معها و في مقدمتها الثورة الفرنسية كما كان ذلك شأن هيجل في الفلسفة الى حد ان البعض قد رأوا تطابق جدليتين متجاوبتين بالرغم من الغياب التام لبتهوفن في اعمال هيجل.

ربما كان معظم الهيجليين لا يرون اي روح ثورية في اعمال فاجنر٠ و في الواقع لم يكن هو ذاته يرى في نفسه انسانا ثوريا من صنف اولئك الذين يسعون الى تدمير ما هو موجود امثال رفيقه باكونين٠ و كان هذا الأخير بالضبط قد اغتاظ كثيرا لمّا سمع بانّه نظّم إبّان ثورة 49/1848 دراما "يَسوع النَّاصرة" ولكن هجره الموسيقار في الأخير و تركه في جملة الأعمال الّتي لم يلحّنها٠ و قد كتب كارل ماركس نفسه رسالة (هي اليوم مفقودة) حول رشرد فاجنر و يشير فريدْرِش إنجلس في احد هوامش "نشأة العائلة" (1884) الى انّ لصديقه ماركس رسالة قاسية ينتقد فيها تزوير فاجنر للأزمنة البدائية في "خاتم النِّيبلُونْغَن"٠

يجدر هنا ذكر فريدْرِش إنجلس لأنّه كان هيجليا ولأنّه كان شديد الاهتمام بالموسيقى خاصة في شبابه و لأنّه قد ابدا خطراتٍ اهتماما بفاجنر و لأنّه كذلك صاحب آراء في الفن و الموسيقى تصادف آراء فاجنر لتوافقها تارة او لتخالفها تارة اخرى٠ و من اهم ما كتبه إنجلس في الموسيقى مقال نشره في 1842 بالجريدة الرَّايْنية يقارن فيه بين مهرجان الراينلاند الموسيقي في ثلاثة ايام اثناء عيد العنصرة و المهرجانات الآثينية في اليونان و البكانااليات الرّومانية (وليدة الدّيثيرَمْبات الدِّيونيزية)٠ و يفسّر إنجلس صدارة الألمان في الموسيقى بعوامل تقنية و اجتماعية و مناخية (و من المعلوم انّ لفاجنر نفسه مقال في "الفنّ و المناخ") و يرى عكس فاجنر وعكس فكرة العمل الفني الشامل انّ الموسيقى هي حقا سيدة الفنون في تجديد الفرحة و البهجة و الحماس٠ و كان الشعب يجلب قديما لمشاهدة الكوميدية و التراجيدية اذ لم تكن تسع القراءة إلّا للأقلية النّادرة في حين انّ الطّباعة اصبحت تروّج أي مكتوب في ألمانيا٠ و بالتّالي صارت الموسيقى هي الفن الوحيد الذي بوسعه جمع النّاس كما كان يجمعهم الدراما قديما٠ و في هذا الفن بالذات اصبح الألمان ملوكا بين الأمم لأنّهم هم الوحيدون القادرون على اخراج "ما هو أعلى و أقدس و ما هو مخبّأ باعماق قلب الإنسان"٠ و كأنّنا هنا بثناء توماس مان على فنّ فاجنر الذي يعبّر على "الحقيقة السّرمدية المنبجسة من اعماق الرّوح"٠٠٠

إلّا انّه كان لإنجلس لمّا تعرّف على موزس هاس و اعتنق الشيوعية ما كان لأفلطون عندما وقع في قبضة سقراط و الفلسفة إذ كما هجر افلطون الشّعر هجر إنْجَلس الموسيقى و لم يعد ليخوض في الكلام فيها إلّا نادرا كتلك المرّة عندما كتب الى إدْوَرد برنْشتاين (1885) معاتبا إياه و كاوتسكي لأنّهما ينفخان "من الكآبة ما قد يكفي لإحياء عرض موسيقي (على المفاتيح الطفيفة)٠ و هذا تماما مثل البوق عند فاجنر الذي ينبئ دائما

بحدوث منحسة" ٠(وهذا لا يعني انّ إنجلس كان يستشنع استعمال البوق لأنّه كان يستحسنه لا محالة عند بِتْهوفن مثلا)٠ و يُرْوى كذلك انّه كان يدخل في 1890/1888 في شجارات طويلة مع صديقه و صديق ماركس شارل بونيي فيما يخص فن فاجنر ٠و الجدير بالذكر انّ بونيي كان منغمسا في الموسيقى و الغناء و مولعا الى حدّ كبير بأعمال فاجنر و من المواظبين على مهرجان بايْرُويْت٠

إنّا لا ندري ان كانت هذه التبادلات بين بونيي و إنجلس التي اشار اليها برنشتاين تشمل كذلك افكار فاجنر في مكتوباته و غير مكتوباته لأنّ الموسيقارعلى ما يبدو لم يتخلّ ابدا عن مُثُله الشيوعية حتّى و انّه يردّد هذا المصطلح مرارا في كتابه "عمل فنّان المستقبل" مثلا و لو من غير أيّة إشارة الى ماركس او إنجلس٠ المهم انّ فاجنر نفسه كان داريا بارتياب الأوساط المحافظة تجاهه بسبب آرائه الطّليعية في الموسيقى و المسرح٠ لقد كان ما يريده فاجنر و ما تحقّق بعضه في بايْرويْت هو اوّلا احياء مظاهرات التراجيديا الإغريقية القديمة و بطابعها الديمقراطي٠ لذلك اسرّ مثلا على الشكل نصف الدّائري الذي يجب ان تكون عليه مدرجات المتفرجين في المسرح الجديد٠ و ثانيا كان فاجنر يودّ في بداية الأمر مجّانية الدخول الى مسرح بايْرويْت بل و كان ينتظر من ارباب الأعمال ان يُفرجوا على عمّالهم للحضور في الإستعراضات الفنية٠

طبعًا إنّه من الأرجح ربط هذا الإنجذاب و الميل الى المُثُل الشيوعية في نهاية المطاف بسياق الإشتراكية الملوّنة بالبْرودونية و الفويَرْباخية٠ و هذا كما يجدر الذكر يُلاَحظ حتى في فترته الشوبنهاورية بل و حتى انّ النّظرة الشوبنهاورية في الحقيقة ما برحت موجودة في "خاتم النيبَلونْغن" اي في حين لم يكن قد اكتشف فيه شوبنهاور بعد٠ إنّ ما في الأمر في الواقع انّ من بين دعائم آراء فاجنر الفلسفية و الإجتماعية رفض الأنانية و تجاوزها بالمعنى الهيجلي (آوْفْهيبونْغ) الذي يصبح بمقتضاه نفي الإرادة و نفي الأنانية فرد شيئ و شوبنهاور و فويرباخ وجهي عقيدة واحدة٠ و هذا ما تبديه جليا مثلا خلاصة"بارزفال" في تآخي فرسان الغرال المقدّس اذ تجدّدوا في شبه اجتماع مشاعي بتعدّيهم انانيتهم على غرار بارزفال ذاته الذي اصبح فردا لا فردانييا بتجاوزه فردانيته عينها ٠

فُويرْباخ و بايْرويْت و " مِسياحية" فن المستقبل

لقد تعلّق اسم رِشارد فاجنر طوال حياته و بعد وفاته بفكرتي "عمل فنّان المسقبل" و "موسيقى المستقبل" التين تعدّان كما هو معروف من جملة المواضيع المتعددة التي كتب

فيها (زيادة على لِبرِتّاته)٠ و كان يصل الامر احيانا إلى حد السخرية كما كان ذلك مرّة من طرف كارل ماركس حين كتب الى إنجلس في 1876 من كارلسباد ليخبره مُتهكِّما انّ "الآن قد اصبح 'المستقبل" في كل شيء هنا منذ زئير 'موسيقى المستقبل' في بايْرويْت" ٠ بيد ان آخرين كانوا قد ادركوا ما كانت تحمله موسيقى فاجنر من عبقرية و تجديد و توسموا له ب 'المستقبل' كأمثال المجري فرانْتس ليتست (الذي سوف يصبح حموه) و النمساوي أنطون بروكْنَر(الذي ذهب ولوعه بفاجنر الى حد اهدائه اياه سنفونيته الثالثة و حتى انها اصبحت تحمل اسمه) و الروسي تشايكوفسكي و النرفيجي إدفارد غريغ و الفرنسيين إكتور بيرليوز و سان سانس (و لو ان الحرب ضد بروسيا غيرت نظرتهما) و حتى جورج بيزي الذي قد جعل منه نيتشه كما سوف نراه النقيض التام لفاجنر و خاصة فيما بعد كلود دبوسي الذي يرى بيار بولاز في كتاباته اروع ما قد كتبه موسيقار في موسيقار٠ بل و اعترف بخصوصيته الفنية حتى منافسوه امثال يوهَنِس براهَمْس و في البداية الألماني جياكُمُ مايَرْبيرالذي كان المسرح الغنائي الباريزي إذّاك خاضعا لأعماله و الذي اصبح فاجنر فيما بعد من ألدّ اعدائه٠

و بالطبع قد ابهرت "الظاهرة الفاجنريه" الأدباء ايضا و من جملتهم الشعراء الفرنسيين تيوفيل غوتيي مثلا و ستيفان ملّرمي٠ و ربما انّ من اروع ما قاله شاعر في موسيقار على حد تعبير بيار بولاز موجود فيما كتبه شاعر الحداثة (التي سوف يسخر لها مقالا في 1863) : شارل بُدْلار٠ لقد خصّ هذا الفاجنيري المتحمّس في 1861 كتيِّبا ل"رِشارد فاجنر و تانْهُيزَر في باريس" مع انّه لم يكن قد قرأ للموسيقار و المفكرالألماني سوى "ألأُبِرا و الدراما" و "رسالة حول الموسيقى" (التي يعود فيها فاجنراحيانا الى ما كتبه في "الفن و الثورة" و "عمل فنان المستقبل" و "الأُبِرا و الدراما") كما ان اهم ما كان يعرفه في الموسيقى من ذي قبل هو بعض من اعمال كَارْل مَرِيا فُن فيبَر و بِتْهوفن على وجه الخصوص٠

في الحقيقة لم يعتمد بُدْلار في هذا البحث إلّا اثراء و ارباء رسالته الشهيرة التي بعث بها الى الموسيقار في 1860 إذ يومئ هنا و هناك بالصدمة الإنطرابية (الى حد النشوة الدينيية) بل بالوحي الذي عايشه عند الاستماع الى موسيقاه التي ابصر فيها معالم القوة والثورة والجِدّة و الحداثة (بالرغم من استشناعه على غرار جورج بيزي لعبارة "موسيقى المستقبل" وبالرغم من انه كان يعتبر فاجنر بالأحرى كمتمِّم لآراء مفكري القرن الثّامن عشر الموسيقيية امثال دِيدُرو) ٠ و كما هو الشأن لفاجنر نفسه الذي سوف يرى في

كتـاب نيتشـه "نشـأة التراجيـديا" مختصـرا لآرائـه الفنيـة و الفلسـفية ذاتهـا صَـرّح الشـاعر الفرنسي انه بدا له و كأنّه "يعرف تلك الموسيقى" بل و "كأنّها موسيقاه"٠ و لعل مـا يهمنـا اكثر هنا هو توافق آراء شارل بدلار و آراء رشرد فاجنر فيما يخص نظرية "العمل الفني الشامل" التي طالما كان فاجنر يدافع عنها و فكرة "الحب المجير" ٠ و تعد هتان الفكرتان و فكرة "عمل فنـان المستقبل" مـن بـين الأفكـار التـي تـربط رشـرد فـاجنر بفلسـفة لودْفِـغ فويَرْباخ٠

إنّ مكانة فويَرْباخ في اعمال فاجنر و حتى في نظرته للعالم جِد بائنـة مـا دام قد اهدى اليـه اوّل كتاب كتبه (اي من جانـب الحجم) "عمل فنـان المستقبل" (1849) الـذي سرعان مـا شرع فـي تحريره فـي سويسـرا بعد فشل الثورة (و للعلـم كـان "بيـان الحـزب الشيوعي" لمـاركس و إنجلـس قـد نشـر فـي 1848)٠ و يعتـرف فـاجنر رأسـا فـي الإهـداء بفضـل "كتاباتك التي لو لاها لما كان لهذا الكتاب ان يكون"٠ و قد يكـون العنـوان نفسـه نسـبة الـى عنوان كتاب فويَرْباخ "مبادئ فلسفة المستقبل"٠ ثمّ انّه اعترف فيما بعد انـه كـان فـي تلـك الآونـة يرى في فويَرْباخ "الفيلسوف الحقيقي و الوحيد في الزمن الحديث "٠ و بالفعل كـان اثر هذا الهِيجِلي السّابق يبدو جليا علـى الموسيقار ليس في اوّل كتبـه فحسب بل وفـي الكتـابين التـاليين الصـادرين فـي 1851 ايضـا أي "الـدراما والتراجيـديا" و "بـلاغ لأصدقائي"٠ إنّه في الحقيقـة لا غرابـة فـي الأمـر اذا استحضـرنا فـي الذهن مـا يصـرح بـه إنْجَلس مثلا في كتابـه "لودْفِـغ فويَرْبـاخ و خـروج الفلسـفة الألمانيـة الكلاسيكية" (1888) حيث يذكر "الأثر المحرِّر" لكتاب فويَرْباخ الشهير "جوهر المسيحية" (1841) و يضـيف "إنّـا كنّـا عنـدها مؤقتـا كلّنـا فويَرْبـاخِيين"٠ و شِـئنا أم أبينـا فكمـا يعدّ فويَرْبـاخ جسـرا بـين الهِيجِلية و الماركسية يجب اعتباره جسرا كذلك بين هيجل و رِشَرد فاجنركما قد لمّحنـا اليه٠

ربّما يشترك فويَرْباخ و فاجنر في "النبوّة" بل و في "المسياحية" التـي كـان يراهـا كل منهمـا فـي نفسـه وكل منهمـا فـي مجالـه٠ فـإذا كانـت المُهمّـة التـي خوّلهـا الأول لنفسـه هـي دحض فلسفة عصره المِثالية (وعلى رأسها الهيجلية الّتي هو متأتي منها) و دفن المسيحية التـي لـم يعد يجد لهـا اي مبـرّر للـدّوام فـإنّ مهمـة الثّـاني باتـت تتمحـور حـول عمـل فنـان المستقبل الذي لا بد من حلوله (و ربّما ليس من باب تلك الحتمية الهيجلية التي ركنت اليهـا الماركسـية) لأنّـه هـو العنصـر الوحيـد الـذي سـوف يعطـي الثـورة مـدلولها و مضـمونها الحقيقيين كمـا يبيّنـه فـي كتيّبـه "الفن و الثّـورة" (1849) مـثلا٠ بـل و انّـه كـان يشـترط

صراحة مَحْوَ كلَّ ما هو موجود الى غاية عصره ليحلّ محلّه الفنّ الحقيقي الشّامل الذي سوف يعيد لا محالة احياء التراجيديا الإغريقية القديمة التي كان فيها الدراما و الموسيقى متداخلين حتى الإلتحام٠ و هذا ما جعله يتشبّث بفكرة المسرح الجديد الذي قد اشرنا اليه لانه لم يَرَ مبنى في كل اوربا آنذاك مواتيا لعرض اعماله (حتى تحققت امنيته في بايرويت بفضل ملك بافْيِيرا لُدفِغ الثاني)٠

لم يكن فويَرْباخ نفسه يستبعد استرجاع وحدة الفنون و لكنه من الواضح انّ فاجنر لم يستوحِ نظريته في العمل الفني الشّامل من عنده٠ إنّ هذه النقطة جد مهمة لاعتباراتها الفنية المحضة التي تربط فاجنر مباشرة ببتهوفن٠ في الحقيقة لم يكن فاجنر كثير الإهتمام بنوع السنفونية بقدر ما كان مهتمًّا ببتهوفن الذي كرّس له كتابات عديدة من بينها مقال فلسفي ``حاول`` من خلاله على حدّ تعبيره ان ``يساهم في فلسفة الموسيقى``٠ لقد كان يرى فاجنر في بتهوفن ممهّدا لما كان يتوق اليه هو نفسه٠ و وجد بالفعل ضالّتُه في سنفونيته التاسعة على وجه التحديد إذ توصّل الملحّن الأصم في هذه الرّائعة الى حدّ الموسيقى و العمل الفني الخالِصين و بالذات حينما يفجّر في خاتمة الحركة الرّابعة اصوات الكورُس بكلمات ``أنشودة الفرحة`` لفريدْرش شيلَر و كأنّ الألحان لمّا قد ذهبت الى اقصى تعبيرها و مفعولها وحدِها انتهت الى فتح صمامات اصوات الجوقة ليغمر العالمَ مفعولُ و تعبيرُ العملِ الفني التراجيدي الشّامل٠ و ما فتئ فاجنر يحدد اساس مشروعه كافتتاح الى المستقبل ابتدءًا مما توقّف عنده بتهوفن٠ لذلك رسّم هو بنفسه استهلال مهرجان بايرويت بسنفونية بتهوفن التاسعة٠

لا ريب انّ تجربة فاجنر خطوة عارمة في تاريخ الفن و فلسفة الفن اذ ما انفكّت تحفِّز كبار الموسيقيين حتى على اجتياز ما حققه فاجنر نفسه٠بالفعل ها هو احد كبار الموسيقارين المعاصرين و من كبار المعجبين به بيار بولازمثلا يرى ان ألبان بيرغ خاصة قد ذهب ابعد من فاجنر في دمج المسرح بالسنفونية و هذا ما يشرحه بيرغ نفسه في "فويْتشَك" (من شعرغِيورْغ بوشْنَر)٠و لكن يكفينا الحاحًا هنا على عظمة فاجنر و حداثته بأن نذكّر انّ ألبان بيرغ الذي كان احد الأعمدة الثلاثة لمدرسة فيِينّا الثانية (مع زميله أنْطُون فيبَرْن و استاذيهما أرْنُلد شونْبَرغ) وانّه كان على غرار باقي اعضاء المدرسة لا يرى عمله في منأى عمّا حقّقه فاجنر و انه هو الذي كان وراء الإهتمام الكبير الّذي حظي به رشرد فاجنر من قبل الفيلسوف الموسيقار وتلميذه في فْيِينّا : تيودور أدُرنو٠٠٠ و على اية حال فقد كان فاجنر نفسه داريا بانّ ما حققه لا يمكن بل و لا يجب اعتباره انجازا

نهائيا٠ وهذا ما صرّح به بالفعل في رسالة كتبها غداة انتهائه من "بارْزِفال" : "لقد وجدت اخيرا طريقي و ما يبرّر وجودي : إنّني موسيقارمرحلة انتقالية"٠٠٠ و ربما كانت الحقيقة فيما كتبه يوما جورج بيزي نفسه الى حماته مؤكدا انّ موسيقى فاجنر "ليست بموسيقى الستقبل [٠٠٠] بل هي موسيقى كل العصور"٠٠٠

و لا يفوتنا ان ننوّه كذلك بأنّ روح الأخوّة الإنسانية النّافحة من سنفونية بتهوفن التّاسعة و من كلمات شِيلَر لم يكن من شأنها إلّا زيادة اعجاب فاجنر و تمسّكه بها لشدّة توافقها مع مُثُل عقيدته الثورية و الإنسانية القائمة على اسس الحب الذي يربط المجموعة البشرية٠ و هذا يؤول بنا من جديد الى فويرباخ لان فاجنر مُدين لفلسفته و بالأصح لأنْثروبولوجيته التي قلبت تصريح المسيحية و اليهودية (و حتى الإسلام) الذي يوحي بأنّ "الله خلق الإنسان على صورته" كي يصبح "الإنسان هو الذي خلق الله على صورته" و بالتالي يضحى جوهر"الإنسان في الإنسان نفسه" ومن هناك راجت كلمة فويَرْباخ الشهيرة "إنّ الله كامن فينا"٠ اذ هذه هي الألفاظ عينها التي يتفوّه بها مثلا ``يسوع النّاصرة`` الذي سبق ذكره : ``إنّ شريعة الله هي الحب٠٠٠ فشريعة الله إذا فينا٠٠٠ إنّ الله فينا٠٠٠ نحن الله ! ٠٠٠``

لا مشاحّة انّ لمن هو داري بتاريخ الأفكار في ألمانيا خاصة هذا القلب يرد صدى "شجار سْبينوزا" الذي هيّج الفلاسفة الألمان منذ ان اضرم ناره ياكوبي و لِسّينْغ٠ و عدا القليلين الذين رأوا في السبينوزية توحيدا خالصا امثال غوته و بعده الفرنسي ارنست رينان انتهز الآخرون المساواة التي يعرضها الفيلسوف الهولندي بين الله و الطبيعة لدمج الأوّل في الثانية٠ و إذا كانت السبينوزية هي الممر الفلسفي الذي لابد منه وفقا لهيجل و كان سبينوزا "أأَلَه الإلهيين" و "أمسح المسيحيين" عند غوته و ذاك "الذي عاين الله عن قرب من عُليته" كما نعته رينان فإنّ نفس سبينوزا اصبح بين الهيجليين الشباب رمزا للنفور من الدين بل و اميرا للإلحاد والملحدين٠

لا شك انّ فاجنر الفنّان الموسيقار الثوري كان ابن زمانه ابن القرن التاسع عشر قرن كل التقلّبات٠ إنّه وليد البروتستنتية و معاصر "البروتستنتية الثقافية"٠ فأَن يكون بروتستنتيا مجافيا للمسيحية و من وراء ذلك للكنيسة اللّوترية هذا شيئ جد مألوف وعادي٠ ألم يكن غوته ينعت نفسه باللّامسيحية و ربّما لِعَين الأسباب التي استمدّ فاجنر بعضها من عند فويرباخ ؟ لقد كان كلاهما بالفعل يعيب على النّصرانية تجاهلها و لا مبالاتها بل و قمعها للحياة الحسّية البشرية٠ و هذا ما كان يسمّيه نيتشه وحشية المسيحية التي تمتصّ الدّماء٠

وهذا ما كان يرى فيه ايضا احد محاور العدمية التي ما فتئ هذا الدين يغرسها في الأرواح٠ (إنّ هذا التقارب بين نيتشه و فويرباخ جدير بكل الإهتمام)٠
بيد انّ فاجنر لم يكن متشبّثا بالإلحاد و العِداء للدين مثل نيتشه و فويرباخ بالرغم من تقزّزه من رجال الدين و من الكنيسة كمؤسّسة٠ هذا لأنّ البروتستنتية لوترية كانت ام كالفنية دأبت قرونا كمثيلتها الكاتوليكية على التأديب الإجتماعي كما بيّنه غَرْهارْد أُسْترايْش في غير ما موضع٠ هذا بالذات ما اغاظ سبينوزا كما اغاظ قبله ياكوب شْبينَر باعث الحركة التقوَوِية الألمانية التي نجد أثرها حتى في اخلاق كانط و التي تبنّاها غوته في شبابه٠ في الحقيقة حتى التقوَوِية اصبحت محل اشمئزاز و سخرية من قبل فاجنر نفسه على ما يبدو من احدى رسائله٠
صحيح انّه يتعذّر على المرئ الّا يعي الومضات المسيحية في"بارزفال" مثلا او موت بْرونهِلد في خاتمة "غسوق الآلهة"٠ و لكن على عكس الموسيقارين الآخرين من مدرسة فيِينَّا و على عكس الرومانتيقيين الآخرين و في مقدّمتهم بيتهوفن لم يترك فاجنر اعمالا دينية بأتم معنى الكلمة إن هي إلّا تلك التي جلّها لم يُلحّن "المُلك لك" (1831) و"مأدوبة حب الحواريين" و"يسوع النّاصرة" و "تعليم عقائدي للأطفال" (1873) و ربما حتى" زفاف لوتر" (1868) بالرغم من انّه لم ينبذ المسيحية تماما بكونها تتضمّن على الأقل مُثُلا عليا من تلك التي كان يتبنّاها و يشاطر فيها فويرباخ وشوبنهاور كذلك كما سوف نراه لاحقا مثل الحب و المؤاخاة البشرية و تجاوز الأنانية و المِسياحية و الخلاص و المخلّص٠٠٠

" فاجنر و شُبَنهاوَر و "قضية نيتشه

لا يزال اسم رشرد فاجنر مرتبطا الى غاية اليوم باسمي أرتور شُبَنهاوَر و فريدْرِش نيتْشَه٠ و لا غرابة في الامر اذا علمنا الى اي حد كان هذان الفيلسوفان مولعين بالموسيقى و مدى عظمة هذا الفن في فكريهما. فلا احد يجهل كلمة نيتْشَه الشهيرة : "لو لا الموسيقى لكانت الحياة مجرّد خطإ و كلل و غربة"٠٠٠ و اذا كان بوسع شُبَنهاوَر ان يصيغ هذه العبارة نفسها فهذا لا يعني سوى انها موافقة آراءه في هذا الفن الذي يعتبره خلافا لأفلاطون وكانط (رغم ارتباطه الكبير بهما) و خاصة عكس هيجل تماما في مقدمة الفنون جميعا٠ وعلى اية حال فإن ما ابداه شُبَنهاوَر عن الموسيقى في الجزء الثالث من كتاب "العالم كإرادة و تصوّر" يعد من اهم ما كتب في هذا الموضوع بحيث يرى في الموسيقى

ليس تعبيرا عن الظاهرة فحسب بل عن "صميم الجوهر" و "ذات الظاهرة نفسه" اي باختصار الإرادة عينها٠ إنّ الموسيقى هي التي تتصدّر الفنون كلها في "التشييء" ان صحّ التعبير اي في التشخيص المباشر (الذي لا وساطة فيه) للإرادة كلها٠ شأنها في هذا شأن العالم و الافكار نفسها التي تشكل الظواهرُ عالمَ اشيائها المستفردة. إنّ الموسيقى تعبّر عن الذات لا اقل في حين ان الفنون الاخرى لا تتعدّى طور التعبير عن خيال الذات لا غير٠

إنّ الموسيقى في الحقيقة في نظر شُبَنهاوَر تتجاوز تماما الافكاروعالم الظواهر بل و بإمكانها ألّا تعبأ بهم على الإطلاق الى حد انها اذا صحّ القول قد لا تزول حتى و لو زال الكون (و تصبح هنا كلمات جبران خليل جبران مثلا "الغناء سرّ الوجود" و "أنين النّاي" الذي "يبقى بعد ان يفنى الوجود" من منوال شُبَنهاوَري محض خاصّة و انّ شُبَنهاوَر كان من عازفي الناي !) و غالبا ما كان يقول شُبَنهاوَران موسيقى مُدْصَرت (الذي كان مولعا بها الى اقصى حد) مثلا هي من بين الاشياء النادرة التي تواسي من عناء الحياة و مللها٠ و ها نحن الآن في خضم فلسفة شُبَنهاوَر التي طرحها اساسا في كتاب "العالم كإرادة و تصوّر" و التي ما انفك اثرها على المفكرين و الادباء و الفنانين عموما الى غاية اليوم٠

وفقا لفلسفة (و ميتافيزيقا) شُبَنهاوَر(المستوحاة من الكانطية و الافلاطونية و الفكر الهندي) يجب اخذ الوجود على اساس الثنائية التي يوحي بها عنوان الكتاب نفسه : عالم المُتصوِّرات (و هو في متناولنا مباشرة) من جهة و من جهة اخرى العالم في ذاته المستنبط من الشيء في ذاته الكانطي و الذي يتعدّى شُبَنهاوَر من خلاله كانط و يدحضه نوعا ما ما دام الشيء في ذاته معروفا عنده (في حين لا يمكن معرفته عند كانط) و انّه يضفي عليه اسم الإرادة التي هي اساس الوجود بل هي الوجود نفسه٠ إنّها قوام عالم العقل و السببية الذي هو عالم المتصورات٠ و لكن مع كل هذا فإنّ ليس وجودها الّا عبثا اذ لا معنى لها٠ لعل الكل يتذكر مقولة شُبَنهاوَر الشائعة "إنّ الحياة مؤسسة (مفلسة) لا تسدِّد تكاليفها"٠ و هذا لانها كالآلة العمياء في تراوح دائم بين الرغبة و العذاب تارة و السأم و الضجر تارة اخرى٠ لا غرض لها و لا غاية سوى الاستمرار في هذا البقاء الممل٠ وهذا بالضبط ما يعطي الفن على العموم و الموسيقى على وجه الخصوص مكانتها في فلسفة و اخلاق شُبَنهاوَر التي لم تحظ بها عند اي مفكر آخر اذاما استثنينا اسماء كنيتشه و روسو و ينكيليفيتش و أدرنو ٠

لقد كان تأثير فلسفة شُبَنهاوَر على فاجنر الى درجة انه صرح يوما في احدى رسائله الى الموسيقار فرانتس ليتست (الذي كان يعده شارل بُدْلار مثلا من فلاسفة الموسيقى) ان "شُبَنهاوَر هو اكبر فيلسوف منذ كانط"٠ و بالرغم من انه لم يبدأ مطالعة كتبه الا ابتداء من 1854 اي بعدما انتهى تماما من تحضير "خاتم النيبَلونْغن" الّا انّه اعترف في "حياتي" انه مدين للفيلسوف في فهمه للإله فوتان فهما حقيقيا بل و يمكن ان نؤوّل من زاوية شُبَنهاوَرية حتى مدخل "ذهب الراين" كذلك حيث نستطيع ان نرى فيه العالم كإرادة وبصفة مطْلقة الى ان تشرع فيه الاشكال المفردة فيما بعد في الظهورشيأ فشيأ٠ و ما الافراد عند شُبَنهاوَر كما نعلم الّا مظاهر نتوهّم بها لشدّة انانيتنا حتى انّه يخال لنا انّ منظورنا الاناني هو الواقع في ذاته٠لذلك فإن المعرفة الحدسية الحقّة لا تكون الا في التحرّر من سجن هذه الانانية كما و انّ الاخلاق لا تكون فعلية الا اذا ساهمنا في المواساة الكونية و صرنا نحس بمعاناة كل الآخرين٠ و هذا ما يثيره فاجنر مثلا كما رأينا في خلاصة "بارزيفال"٠

ليس من المستبعد ان تكون هذه الآراء لم تعط فاجنر الثوري سوى طابعا فلسفيا و اخلاقيا لما كان قد اهتدى اليه قبل ان يقع تحت سحر فلسفة شُبَنهاوَر٠ لقد كان بالفعل مؤمنا كما ذكرناه آنفا بكمون المثل المسيحية و في مقدمتها الحب في باطن البشرية و بالتالي في التاريخ وها هو الآن يلتقي بمن هو على غرار فويرباخ يناشد الشفقة في سياق خارج عن نطاق المسيحية كدين٠ و كأنّه في الواقع يتوسع في فلسفة فويرباخ التي لم يهجرها ابدا٠و لكن من جانب آخر كان قد توصل فاجنر الى التوفيق بين المعجزة الإغريقية (التراجيديا) و ميتافيزيقا شُبَنهاوَر٠ و هذا ما فهمه نيتشه اذ انّ التعلّق بفلسفة شُبَنهاوَر كان هو اساس الرابطة التي جمعت سنين بينه و بين رشرد فاجنر٠

كان نيتشه قد اكتشف شُبَنهاوَر في شبابه المبكر بقراءة "العالم كإرادة و تصور" الذي كان من اهم الكتب التي سايرته في الخروج من المسيحية الإنجيلية التي كان يعيش فيها (كان والده قسّا و قد توفي و هو لا يزال صبيا) و فتحت له مجال الفلسفة٠ و تعرّف نيتشه على رشرد فاجنر في 1868 و بدأت صداقتهما في العام التالي عندما عُيِّن استاذا في فقه اللغة بجامعة بازل بسويورا٠ ثم أصدر فاجنر في تلك الآونة (1870) كتابه "بتهوفن" (الذي قد اشرنا اليه) الذي يتناول فيه فلسفة شُبَنهاوَر٠ و من بين ما اتى به مثلا بغية التبسيط و الإختصار فكرة "الصّراخ" التي ما فتئت تبدو له كجوهر و لبّ التعبير الموسيقي الذي هو اخلص تعبير عن هذا الألم الكامن في صميم اعماق الوجود وعن

تجاوزه و تعدّيه (ربما هي الفكرة نفسها التي اوحت الى الرسام التعبيري النرفيجي إدفارد مونْك لوحاته الأربعة المعروفة ب "الصرخة" و الواردة ضمن مجموعات "شريط عن الحياة" التي يصفها الفنّان نفسه بأنّها " شعر الحياة و الحب و الموت" الذي استوحاه من افكار نيتشه و شُبَنهاوَر و استِتيقا فاجنر)٠

في 1872 نشر نيتشه اوّل كتبه المهمة "نشأة التراجيديا من روح الموسيقى" المتمحور اساسا حول التراجيديا الإغريقية و فلسفة شُبَنهاوَر و افكار فاجنر الفنية والذي منطلقه فكرة المعاناة (الشُبَنهاوَرية) التي ظهرت بموجبها التراجيديا عند الإغريق القدامى٠ و ساند فاجنر صديقه الأصغر في الضجّة التي احدثها الكتاب في الأوساط الجامعية بل و كان كثيرا ما يتعجّب من مدى معرفة نيتشه لآرائه و تصوّراته٠ و راحت الصداقة والمودّة إلى حد انّه اعترف له يوما بانّه يعدّه من النّعم النادرة التي انارت حياته٠ و من بين النصوص التي نشرها نيتشه تحت عنوان "إعتباراتٌ ليست في وقتها" خصّ واحدا ل"شُبَنهاوَر كمُربّي" (1874) و آخرا ل"رشرد فاجنر في بايْرويْت" (1876)٠ ويشكّل هذا النص مع الإثنين المتأخرين "قضية فاجنر" (1888) و "نيتشة ضدّ فاجنر" (1895) الكتابات الثلاثة الرّئيسية الموجّهة مباشرة و صراحة الى رشرد فاجنر و التي تبين تبلور موقف نيتشه منه الذي مال من الصداقة و الإعجاب الى التنائي و الإنتقاد ثمّ النّفور و العِداء٠

واذا كان موضوع "رشرد فاجنر في بايْرويْت" كما سوف يصرح به صاحبه فيما بعد في "ها هو الرجل" (1888) مجرّد "نظرة مستقبلية" بخلفية مشكل الثقافة الألمانية فإنّ "شُبَنهاوَر كمُربّي" يثير خصوصا إشكال كيفية بعث و إحياء الثقافة الألمانية٠ و هذا إشكال كما هو معروف قد شغل بال العديد من الألمان خاصة منذ غوتَه و هُلدَرْلين الى نيتشه وشْتيفَن غِيورْغ وعقيدة "ألمانيا الخفية" المتداوَلة بين اعضاء حلقته (و التي تبنّاها حتى ارنست يُنْغَر) الى هَيْدِغِر٠ طبعا كان رشرد فاجنر قد تحمّس هو كذلك لهذه المسألة و كرّس لها نصّا يتساءل فيه عن "ما هو ألماني ؟" و عقيدة فاجنر في هذا الصدد ليست بعيدة عن عقيدة سابقيه و عن عقيدة نيتشه نفسه اذ تتلخص بكل بساطة في انّ ما هو ألماني بالفعل هو إغريقي اي انّ النهضة الألمانية الحقيقية قوامها احياء و بعث معجزة التراجيديا اليونانية من جديد٠ هذه بالتحديد مهمّة "عمل فنّان المستقبل"٠

و لكن هنا ينبجس الخلاف بين نيتشه و فاجنر (و ليس ضرورة بنفس الشراسة من قبل فاجنر)٠ فقد تحوّل الفيلسوف تدريجيا الى ناقد لادع للحداثة٠ و من هنا لم يعد يرى في فن

فاجنر فن المستقبل و لا حتى انّ لموسيقاه مستقبل. وكأنّ فاجنر لم يعد في نظرنيتشه شُبَنهاوَريا حقيقيا و لا حتى فاجنريا اذا صح التعبير٠و ذلك لأنّه صار براغماتيا همّه النجاح الفوري و اصبح لشدّة تشبّثه بالحاضر لا يبالي حقّا بثورية فن المستقبل٠ في حين انّ نيتشه كان يرى في نفسه الموفّق بين الإرادة و التصوّر الشُبَنهاوَريين او بلسانه الخاص بين الأبولوني و الديونيزي اي في النتيجة بين الدراما و الموسيقى٠ اذ انّ بالفعل كانت معجزة التراجيديا القديمة في التوفيق الناجح بين متضادّين : ابولو اله الفنون التشكيلية والمظهر الجميل و الحُلم و التفرّد و ديونزوس اله الموسيقى و الثّمالة و الجنون الشعائري و الهلوسة الدينية٠٠٠ و يرى نيتشه انّ اصل التراجيديا في الكورُس الذي منشؤه الدّيتيرَمْب الدِيونيزي اي تلك النشوة الدينية الجماعية تكريما لديونيزوس و ان كانت هذه هنا فكرة شوبنهاور انّ الموسيقى تعبّر مباشرة عن العالم كإرادة فإنّ نيتشه يتجاوز معلّمه اذا صحّ التعبير اذ تصبح في نظره الإرادة مجسّدة في الدراما بفضل الموسيقى اذ تضحى هذه هي منبع الأفراد و الشعر و التاريخ و الملحمة٠

لقد اصبح نيتشه يرى في الحداثة مرادفا للإنحطاط و ادرك انّ أصل الداء كامن في العدمية التي ما انفكت تقوض الثقافة الأوربية و انّ النّصرانية بالذات هي احد بواعث هذه العدمية و ربّما يبدو نيتشه في هذه النقطة الأخيرة بالذات فويرباخيا اكثر من فاجنر لأنّه اصبح يعيب على صديقه القديم ما كان يراه سقوطا من جديد في المسيحية (كما قد فعله باكونين من قبل عندما كتب فاجنر "يسوع النّاصرة")٠ فقد كان يعدّ "بارزفال" مثلا تقهقرا نحو النصرانية في حين انّ فاجنر كان يعتبر انّ هذا العمل هو ربّما اكثر اعماله عداءً للمسيحية و انّ الومضات الدينية فيه قد غمرتها الأساطير الشمالية التي صيغت فيها٠ و المقصود حسب فاجنر هو في الحقيقة الوصول الى نمط جديد من الإحتفالات ذات الطابع الديني و لكن من غير المسيحية التي لم تعد ممكنة٠ و هذا ما يبدو جليا حتى في خلاص المخلّص في خاتمة "بارزفال"٠ و في المقابل انّ روح الاستشهاد المسيحي تغمر لا محالة موتَ بْروتْهيلد في نهاية "غسوق الآلهة"٠

إنّ علاقة نيتشه بفاجنرفي الواقع ما فتئت تتفاقم بمجرّد ما كان الفيلسوف يثبّت سخطه على عدمية الحداثة و النصرانية٠ حتى و انّه بدأ في سعيه باحثا عن "الشِّفاء" يتدرّج شيئا فشيئا نحو مفهوم "المتوسّطي" الذي بدأ يقذف به كذلك فاجنر٠ و بالفعل و من بعد ما ابدى في حركة نفوره من صديقه القديم اهتماما ببْراهَمْس ها هو يكتشف فجأة جورج بيزي إثر حضوره في إيطاليا عرض اوبيراه الشهير "كارمن"٠ و هكذا اصبحت موسيقى الشمس

و البهجة و "النعمية" نقيضة الموسيقى الألمانية و موسيقى فاجنر٠ (و العجيب في الأمر انّ نيتشه كان يجهل تماما انّ بيزي الذي اضحى في نظره نقيض فاجنر المحض كان هو نفسه من المعجبين حقا بالموسيقار الألماني)٠ و في الحقيقة يبدو نيتشه في هذا الصّدد وريث غوته الذي طالما كان ينادي ب "توسيط الموسيقى" و بنظر الفنون صوب البحر الأبيض المتوسط٠ و ظل الفيلسوف على تلك الحال في سعيه وراء الشفاء "النَّعَمِي" حتى عثر في نهاية الأمر على ترياق العدمية حول البحر الأبيض المتوسط٠ وها هو يمجّد الإسلام و صديق الإسلام و عدوّ الباباوية فرييدرش هوهَنْشتَوْفَن الثاني ملك صقلية و صاحب الإمبراطورية الرومانية المقدسة للأمة الجرمانية٠ و الجدير بالتنويه به هنا هو انّ فاجنر كذلك قد اهتم في شبابه بآل هوهَنْشتَوْفَن و له في هذا الشأن عمل بقي مهجورا من غير تلحين عنوانه "العربية"٠

و ضدّ فاجنر و موسيقاه التي لم تتخلص من المسيحية و لمزيد من السعي وراء "الشفاء" قطع نيتشه شوطا نحو جوف الإسلام و مادتّه اي العرب الذين اعتبرهم من بين اشد الأعراق "نعمية" و راح يمجّدهم و يمجّد غناءهم الذي هو شبيه بغناء كورسكا٠ و نعلم مقام جزيرة الجمال اذّاك منذ ان "اكتشفها" بْروسْبير مَارِمي للعالم٠ و العرب هنا الجزائريون طبعا و ليس كما اعتقد الكثير بنو هُذيل الذين قرأ نيتشه اشعارهم التي ترجمها و نشرها يُلْيُس فِلهاوْزن٠٠٠

و لنترك في النهاية الى نيتشه نفسه همّ وصف رشرد فاجنر و مكانته عنده : "ربما لم يغُص احد باكثر خطر مني في الفاجنرية و لم يتّق احد من (فاجنر) بشدّة مماثلة٠ [٠٠٠] ما هو اوّل و آخر ما يشترط في الفيلسوف تجاه نفسه ؟ يجب ان ينتصر على عصره و ان يقف خارج الزمان٠ و ضدّ من يجب ان يكافح بأشد قوة ؟ بالضبط ضد اولئك الذين يعرف من خلالهم انّه ابن قرنه٠ و انا ادري مثل فاجنر انّني ابن قرني اي انّني منحطّ٠ و لكن الفرق انّني وعيت بهذا و دخلت حالة دفاع٠ [٠٠٠] لم يكن فاجنر الّا من جملة امراضي [٠٠٠] و اذا طرحت فكرة انّ فاجنر مفسد فإنّني اعترف في نفس الوقت انّه لا بد منه للفيلسوف٠ لقد يمكن للآخرين الإستغناء عن فاجنر و لكن لا حرية للفيلسوف في ذلك٠ يجب ان يكون سوء ضمير عصره لذلك يجب ان يعرفه احسن معرفة"٠

لقد قيل الكثير في شأن فاجنر و ربما اتفق الجميع في انّه لا يمكن لأحد الّا يعبأ بتلك الموسيقى و بذلك الإخراج المسرحي اللّذين يصيحان بالإرتباط الدائم بالفلسفة. إن رشرد فاجنر كان كَما قيل منذ البداية ثورة فنية بقدر ما كان ثورة فكرية. لم يكن همّه الإلمام بالمعرفة إلماما فاوْستِيا (و هو يعرف جيدا فاوست غوته الذي قد لحّن فيه) كما و لم يكن همه في كتاباته التي لا تحصى النّظر و التفكير فقط من اجل النظر والتفكير فقط. إنّه يشبه نوعا ما غوته الذي لم يكن يعبأ الا بعمله و بحياته التطبيقية الفعلية. و هذا بالتأكيد من اسس شغف نيتشه بالشاعر و ربما هذا ايضا من الاسباب بالذات التي جعلته بشكل متناقض جدا ينفر من فاجنر و يعاديه الى اقصى حد لان و كأنّه ببراغماتيته رضخ للحداثة و انحطاطها و تخلّى عن فكرة عمل فنّ المستقبل التي تحمل في طيّاتها شيئا من تجاوز اطروحة موت الفن الهيجلية على غرار تعدّي المثالية الهيجلية عند فويرباخ. غير انّ فاجنر نفسه كان كما رأيناه واعيا بكونه في نهاية الأمر الا مجرد نقطة وصل : بين ما حققه بتهوفن و المستقبل... لقد اعاد فاجنر نوعا ما مادة الفن الى التاريخ الذي ارجعه فويرباخ الى الانسان و الذي اظهر شبنهاور محركه الحقيقي. و الان بعد حربين عالميتين و بعد السيطرة التامة لما نهض ضدّه فاجنر الثوري و بعد ارسائه اطارا جديدا للفن الجديد ماذا بقي من خطوته الجبّارة في طريق احياء التراجيديا ؟ الجواب عند بيار بولاز : لا تزال موسيقى فاجنر قائمة بكل عظمتها و جلالها و جدتها...

L'anthropologie de la surmodernité s'oppose à la notion de son lieu anthropologique .

Il reste que les textes chantés dans des orchestres , nous servent de pistes de recherches pour le vêtement par exemple ou pour la question des toponymes .

Le *hawfi* est une école d'apprentissage pour apprendre à penser l'éthique, à penser le savoir vivre,. IL est l'art de penser et de réfléchir sur des questions humaines d'où sa dimension philosophique plus que au service pédagogique.

Faut-il Aborder la question de l'enseignement du hawfi aux filles et aux jeunes filles comme une science expérimentale par le procédé de l'apprentissage, de la pratique de la musique vocale. Comme nous n'avons pas su protéger le ney qui a complétement disparu de nos orchestres tlemcéniens , il en sera de même pour notre hawfi !

Et l'on vivra sa disparition comme une amputation tout comme une amputation d'un de nos organes, physiques et biologiques . Il est le substitut de la voix. Il est dans sa philosophie ,cette voix humaine qui éduque et qui instruit , et nous laisse sans voix dans ses multiples sens double sens. D'où cet appel énergique à pérenniser notre musique vocal car il est aussi une quête de l'Absolu.

Aujourd'hui nous sommes tous des ignorants de la science musicale vocale il n'y a pas lieu de ne pas accepter la critique et reconnaître nos maladresses synonymes d'ignorance. J'en fais partie assurément.

La surmodernité et la dystopie (dans le sens du dysfonctionnement des lieux et cette architecture cubique hégémonique de l'occident . ont favorisé la disparition le *hawfi* de ses lieux car l'architecture du hawfi répond une architecture de l'espace !

Certes préserver le *hawfi* par la transcription c'est un projet philosophique sérieux mais il reste insuffisant.

Ne risque t-il pas de se retrouver dans sa propre musique vocale comme un organe qui se retrouve humain qui n'est plus à sa place à un endroit du corps car il est un chant qui se vit et qui se chante ; il ne s 'approprie pas son espace architectural , plus d'escarpolettes, plus de sarij , plus de khassa il est aujourd'hui une dystoponymie musicale.

jeunes filles . faire un appel aux femmes tlémcéniennes en mesure de transmettre dans la rigueur ce chant tlemcenien en déclin pour ne point dire disparu puisqu'il subsiste encore dans certains orchestres de notre musique classique tlemcénienne.

Comment procéder à une pérennité de ce patrimoine musical vocal ! Ou comment éviter son déclin ? à vous de penser les suggestions, et les propositions pour que ce chant dans nos foyers reprennent vie !

Dans *le hawfi,* il y a l'esprit et il y a le cœur et que le cœur a sa place dans le cerveau. Ce qui a valu au *hawfi* de décliner pour ne point dire de disparaître assassiné. Rappelons aussi qu'il est un art lié aussi à des coutumes , à des droits, à des religions, à des structures sociales, à des mentalités, qui sont une catégorie de l'esprit du patrimoine musical des femmes tlemcéniennes comme tournées vers un mysticisme. qu'il « peut se fonder lui-même » pour montrer que leur expérience vocale est authentique et qu'elle concerne aussi en quelque sorte les manifestations culturelles différenciées de la vie quotidienne des femmes tlemcéniennes .

Aujourd'hui le *hawfi* en se rapprochant de notre modernité dénonce cet universalisme si paradoxal et si imparfait, car l'humain est au centre et il est aujourd'hui souvent exclu.

Que faut-il donc faire pour que le chant *hawfi* ne s'isole pas, pour qu'il puisse vivre et se pérenniser et parvenir à retourner à l'espace féminin . Que faut-il donc faire pour que les femmes ne s'isolent pas du *hawfi*.

rapportées par nos chants (voir Yelles chaouch et lire quelques passages !)

Quelle représentation de la musique vocale aujourd'hui? Le hawfi serait-il en déclin ?

Serait-il un chant en mutation? Formation et déformation de l'analogie musique et chant ?

Ce chant n'est-il plus cette philosophie à l'épreuve de la vocalité ?

Al hawfi croise-t-il un mythe confisqué?

Quel est ce mythe ?

Son projet est-il une mise en vocalité vivante de la pensée musicale qui nous aide à comprendre le rapport entre le chant et la pensée?

La modernité dans notre cité est-elle si présente au point de devoir mener un combat pour protéger les rituels du désir mimétique occidental qui ne vit plus que des débris des musiques qui prêtent à l'ennui ?

Al hawfi n'est-il pas aussi cette demarche de l'anthropologie philosophique et psychanalytique ?

Comme toute musique sacrée le chant « hawfi » n'est autre que cette transcendantalité qui manœuvre pour retrouver son Soi?

Il y a que , chacun de nos questionnements à ce sujet ne cesse de déboucher sur de nouvelles interrogations. Que faire ?

Depuis l'antiquité et nous l'avons vu dernièrement avec le sens étymologique *d'al hadra*, *Al hawfi* c'est aussi un ensemble des règles de composition du chant spécifiquement féminine pour nos filles et nos

Al hawfi qui n'est qu'un langage propre à l'homme, comment protéger la disparition de ce langage aujourd'hui lorsqu' ont disparu du paysage de la cité tlemcénienne d'autres pratiques musicales ou d'autres chants comme celui des berceuses. La surmodernité et le trans-humanisme sont aussi des raisons de taille issues de l'hégémonie occidentale et du mimétisme occidental de la domination coloniales culturelles et linguistiques.

Comment donc ne point négliger les aspects opératoires de ce chant et de son cérémonial qui constituent une part fondamentale de la personnalité collective tlemcénienne pour la formation de l'individu dans son individuation ?

Mais il est sûr aussi que face aux pratiques musulmanes, ce chant est considéré comme une transgression des prohibitions mais il faut souligner que cette transgression a une fonction à savoir redonner vigueur à un mode oublié du Sacré qui se réduit dans des habitudes hors de la sphère du sacré. Considéré par l'extrémisme musulman comme sacrilège aujourd'hui, le chant « hawfi peut –il déranger un certain ordre du désordre parce qu'il porte atteinte au sacré.

Faut-il signifier que le chant *hawfi* se degrade? Et s'il y a dégradation comment penser cette pensée récurrente de faire revivre le passé mythique tlemcénien avec la musique vocale pour faire revivre le chant des escarpolettes dans la transgression des interdits qui complique la pensée musulmane si paradoxale aujourd'hui. (Et qui fut il y a des millénaires une tradition de thérapie pour oublier les moments difficiles de la journée. l'une des références multiples

Elle est un symbole de la croissance du végétal et des rites agriccoles , de l'eau donc de la vie d'où son lieu anthropologique développé supra et son lien avec *al khassa* et le citronnier .

Conclusion

Notre *Hawfi* en tant que succédané, résiduel ou ancêtre même des premières voix musicales des premières humanités pour célébrer Dieu , pour évoquer les souffrances , les angoisses , le malêtre, pour expier ses fautes a t-il aujourd'hui suscité dans le chant certains repérages à partir de l'occultation de la symbolique de la voix , de la désacralisation du cosmos, de la valorisation d'un temps linéaire, de la mutation des structures socio-politiques qui ont entraîné une décadence, une désinstitution de la musique vocale féminine dans de très nombreux foyers tlemcéniens ? Comment ?

Puisqu'il répond à un interdit absolu du chant et de la musique, à un résidu du folklore, de l'esthétisme du spectacle dans les orchestres.

Il est clair que nous devons aussi tenir compte des dérives des courants extrémistes religieux qui ont exclu toute forme de pensée antique en alignant certains aspects de la musique à des interdits.

Pourtant notre chant hawfi au sein de nos traditions citadines n'est –il pas purement et exclusivement humain et d'origine religieuse même si les rituels hérités du paganique, mazdéïque, judaïque, christique ou islamique, demeurent profondément en relation avec la transcendantalité.

spécial, et le sens dynamique la pousse à gagner sans cesse en verticalité conformément au sens étymologique de *« Joqlila »* Rappelons que *le qaf* de *joqal* se prononce ghayn. Le jeu de l'escarpolette, c'est d'abord une sensation de montée : la jeune fille quitte le sol , lancée verticalement par les cordelettes , poussée dans l'air, tout comme le définit son nom jaghlila « décoller, L'escarpolette, il est vrai, redescend, la jeune fille touche le sol à nouveau mais pour remonter ensuite verticalement. Ce battement à deux temps reproduit aussi le mouvement de la psychologie ascensionnelle pour prendre une impulsion nouvelle et retrouver une énergie nouvelle et facile.

A cette verticalisation, se superpose et se mêle intimement le rythme, de la direction relativement horizontale, avant-arrière, qui est le mouvement de balancier de l'escarpolette qui structure le spectacle du jeu de l'escarpolette.

La verticalisation ascendante est souvent assimilée à un rapport direct avec les rites de la fécondité. C'est, en effet, une coutume répandue dans les pays les plus divers, de se balancer, au printemps ou au début de l'été, pour agir sur la croissance de la végétation ou obtenir une bonne récolte.

En Inde, en mars-avril, femmes et jeunes filles se balancent en l'honneur de la déesse Gauri pour assurer de bonnes récoltes .On retrouve les mêmes rites au Népal, juste avant la récolte du riz . Fête de Dassera ;

sont –ils exclus de l'escarpolette ? Les hommes ne fautent – ils pas d'où exclusion du chant *hawfi* et de l'escarpolette. ?

Une culture assez méditerranéene puisque elle se retrouve aussi dans ce distique d' d'Agrippa d 'Aubigné, poéte français du XVIème siécle : » Le tout ainsi arresté, et les assiegez aians garni les flancs de fauconnaux, et quelque pierrier, mettent leur femmes en sentinelles aux autres endroits et se trouvent à l'escarpoulette (D'AUB. Hist. III, 136) ?,

Quant à la symbolique de l'escarpolette réservée uniquement aux femmes , nous tenons à rappeler une fête athénienne de l'Aiora et le Symbolisme de la balançoire développée par Jean Hani qui rappelle l'origine de la philosophie du balancement.

l'Aiora, d'un mot grec qui signifie balançoire avec le sens d verbe d'expiation des fautes révéle la mémoire des fêtes antiques qui tire son nom de l'usage que l'on avait d'attacher aux branches des arbres des cordes au moyen desquelles les jeunes filles étaient balancées ou faisaient balancer des poupées, en chantant une complainte appelée la Chanson de l'errante.

(d'où le nom d'Alêtes = errante, qu'on lui donne quelquefois), Erigone fille ikaos (histoire du vin de Dyonisos)

Certains philosophes ont tenté de donner un sens plus rationnel que mythologique pourtant le mythe est rationnel dans son sens Platonicien.

A la base il y a une dominante réflexe de la verticalité. La jeune fille sur sa jorlila a le sens inconscient de la verticalité dans un organe

D'autres perçoivent le mythe de l'escarpolette autrement celui peser les talents et les vertus , faire naître le vent, unir la femme qui se balance avec l'arbre qui la soutient, tous deux symboles de vie. Nous délaisserons toutes ces interprétations au profit de la philologie toujours au service de la philosophie.

Le mot « escarpolette » ou *jorqlila* dans notre parler algérien nous a interpelé et nous avons tenté d'y trouver une explication à partir de son origine à partir de notre patrimoine linguistique algérien. Issu du phénico-berbéro- shamito -arabe il tire son radical de « *jaqala* » pour signifier décoller , aller vers le haut à partir du bas!

L'anthropologie aidant , nous nous sommes intéressés à visiter d'utres espcaces de la gréce antique pour découvrir que *jaqlila* en grec se dit *aiora* pour signifier un sens identique à l'acception du mot *hawfi* (voir supra) le sens de l'expiation des fautes.!

D'où ce raisonnement ou cette intuition rationnelle très Kantienne de nous rapprocher de cette indissociablité du chant *hawfi* et de l'escarpolette. Le patio sans escarpolette serait de mauvais ton.

Or ce qui étonne c'est que le sens de hawfi se retrouve dans le sens grec de l'aiora balançoire avec le le sens d'expiation des fautes ? L'homme est faible et commet des fautes et le repentir auprés des dieux est nécessaire pour se faire pardonner. Quoi de mieux pour l'humain que d'expier ses fautes.

Or le *Hawfi* chant exclusivement féminin nous interroge sur cet aspect qui distingue le féminin du masculin, dans ce sens que les femmes fautent et expient leurs fautes de cette maniére .Pourquoi les hommes

langage un style, un vocabulaire la dissociant difficilement du social et de l'individuel et ce n'est pas pour rien qu'elle a cette exclusivité permanente du *hawfi e*t le gage de sa responsabilité pour le protéger et le pérenniser! Le parler tlémcénien n'est-il pas son et sens tout comme le poètique, parole, chantée, métaphorisée et philosophique et répond aux normes de la cité et de sa sagesse et de son intelligence

La musique vocale tlemcénienne est née à partir d'une archéologie de ses rites antiques et semble s'inscrire d'elle-même dans la vie des femmes. Je dis bien antique car cette musique n'est pas née aujourd'hui ou hier , elle date de la plus haute antiquité. Elle s'appelle « *Hawfi* » à Tlemcen, « *sawt* » ailleurs Aiora en Grèce etc....

Aiora s'emploie pour nommer l'escarpolette avec ce sens au niveau cathartique et constituera plus qu'une transition une passerelle pour nous entretnir avec l'escarpolette.

Escarpolettes / Jorqlila

En effet, l'escarpolette par son étymologie ne peut pas aussi se délier du langage symbolique et mythologique.

L'escarpolette par son étymologie issue de nos langues est à son tour un langage sacré de Dieu. Le mythe de l'escarpolette est très vieux et les spécialistes des mythes de l'escarpolette ne s'accordent pas sur une définition qui unifie les interprétations.

Certains y voient un symbole de l'alternance du va et vient , l'escarpolette touche le rythme respiratoire, par des mouvements célestes, ceux du temps et ceux des cycles, annonçant le renouveau.

Lemmimma jat.,

assem anferash lha teg3od,

matrah fo' matrah

we mkhawed lemjenwah.....

Wessem nhatelha tetghada,

Tajine al ma'la,

Cette estrophe répond à une anti stophe :

Tab tab tab

Sshkoun jat

Allou alkhetna jat

Wessem anhotlha teg3od

Disse fo' disse

Wessam anhotelha takol

Tajine del khanfisse.

Un procédé qui est celui de la philosophie de la vie afin d'apprendre aux jeunes filles futures épouses comment se comporter avec la belle mére. Qu'il n'y a pas lieu de se comporter différemment avec la mére de l'époux et bien au contraire la considérer comme sa propre mére.

Les exemples sont très nombreux. Il s'agit là d'une courte illustration de ce projet philosophique et pédagique qui enseigne aux jeunes filles l'art de vivre dans la société .

A cela s'ajoute l'effet sonore des récits chantés à travers les qualités vocales de la femme tlemcénienne car elles sont aussi un indice de sa personnalité mesurée, pondérée, réservée, toute entière, semblable à son intonation, un aspect de sa dynamique vocale qui assure à son

Cet aspect est une caractéristique profonde que l'on repère à travers toutes les femmes qui expriment leur foi en harmonie avec les sons et les sens comme un don divin qui exprime le Beau et l'Oermestia, indispensable pour l'harmonie des âmes. Ce n'est pas donné à toutes les femmes de chanter le *hawfi* car il convoque la perfection et l'excellence. En d'autres termes, la poésie chantée dans le *hawfi* est un art.

Et vous allez me questionner c'est quoi cet art ? Cet art c'est celui qui construit, et qui compose la pensée par le biais de l'inspiration divine. En composant des poésies , « mysticisées » , ce qui nous invite à réfléchir pour approcher *al hawfi* dans son universalisme et de révéler que nos femmes tlemcéniennes se livrent à nous transmettre une expérience authentique qui concerne l'humain dans son universalité, préexistant déjà aux premiéres manifestations civilisationnelles. On appuiera notre thése avec toutes les thématiques contenues dans le chant hawfi pour l'éducation de la jeune fille. Et j'en profite pour vous dire que telle est la raison essentielle que le hawfi est exclusivement féminin.

Al hawfi est avant tout un langage, il ne parle pas, il dit. Il est ce rapport vivant avec le révélé religieux.=® *ya mma ya lalla waldi , Khtem al baqara....L'importance du Khatm.*

Il est ce rapport vivant avec le révélé relationnel du couple belle mére belle fille ® Tab tab tab ; trois coups comme dans le théatre,

shkoun jat

Sauf que le *wahfi* est monodique cela signifie qu'il se chante à une seule voix, il est modal, c'est-à-dire que chaque partition s'inscrit dans un cadre modal (ou mode) fixe, il suit une rythmique verbale, c'est-à-dire sans division ni mesure. Dans sa structure architecturale il est sans modulation harmonique et ne subit aucune altération. Il est dans sa pureté virginale de la vocalité. Ce style musical est ancien et répandu. Il n'est pas propre à nos codes tlemcéniens et on le trouve également très présents dans les cantillations et les pièces de rites hébreux, des bouddhistes et des hindouistes .

Peut-on classer le hawfi dans le genre épopée ?

L'histoire d'une épopée illustre parfaitement la volonté originelle d'immortaliser des récits oraux qui revêt un symbolisme très important, présentant peut-être une épopée de tout un chacun, à portée plus universelle que nationale, sous-tendue par une volonté didactique, celle de montrer que l'homme peut puiser en soi une énergie surhumaine, tout en se devant de prendre conscience de ses limites. »

Le chant de Tlemcen *al 3alya* est construit sur une métrique identique aux chants antiques de l'Inde et de La Perse, toujours en harmonie avec le sens des paroles chantées .Il s'agit de l'hexamètre dactylique qui est un mètre toujours utilisé en grec ancien et en latin. De nombreux poètes y ont eu recours en français, en allemand, en italien, en russe et rarement en anglais. ... C'est le mètre par excellence de l'épopée et des physiciens (Parménide et Empédocle).

la parole mais de culture différente. L'architecture vocale nous révèle que la voix s'élève, que la voix s'infléchit en modulant sur les différents degrés de l'échelle diatonique accessibles au registre de celle qui chante.

Ce chant clair qui nous étonne, d'inspiration poétique , possédé par la foi en Dieu, *al hawfi* devient le porte parole du divin. Une démarche pour rendre intelligible un fond de Soi, d'où sa transcendalité, fortement lié à la foi par une forme poétisée.

Et c'est ainsi que notre analyse nous a permis de dire *qu' al Hawfi* révéle deux architectures : celle de l'affect et de la transcendentalité . Un chant étrange et pénétrant, il constitue dans son architecture vocale une mélopée. Pourquoi ? Parce qu'il est dans le récit , il fabrique le récit et il revient avec des tours flottants de ritournelles parfois tel un rondeau, symbole de la circularité du cosmos . Tous les vers rassemblés par Mourad Yellés Chaouch dans son ouvrage « Le Hawfi- Poésie féminine et tradtion orale au Maghreb, OPU d''Alger s'inscrivent dans cette circularité.

Il est monotone et angoissant mais il a une particularité très forte c'est qu'il est très câlin avec une sorte de profonde tendresse de bercement et de peine dans la voix et dans la parole. Peut on l'assimiler au Plain-chant, un genre musical sacré de la musique occidentale mais fortement similaire au chant des femmes du Mithila en Inde comme le souligneait Héléne Fleury dans sa communication « LA RECEPTION INTERNATIONALE DES ARTS DU MITHILA »

celle qui compose la langue *hawfi.* La façon d'organiser les mots donnent un sens , inscrite dans des systémes vocaux au point que nos archives orales sont de véritables scribes.

Al *Hawfi*, dans sa langue urbaine, citadine, héritée des vieilles traditions, métaphorisée définit une philosophie de son identité culturelle, car la langue contient toute notre pensée.Philosophiquement les mots constituent la pensée.

Notre pensée a donc été construite par cette langue fine, élégante, fortement policée , dénote un raffinement affirmé et fait que l'activité langagière unit le groupe, et le rend défenseur de l'art de bien chanter ? Ce chant parlé est la langue de l'enracinement. Il opère comme un agent unificateur de tous les tlemcéniens telle une LOI.

Loi coercitive qui implique un certain repére qui structure les filles et les jeunes filles et les contraint à entrer dans un ordre symbolique à visée philosophique.

L'interaction entre le vocal et le poétique apparait et crée des interactions dialectiques. Cette réflexion semble nous questionner sur la place sacrée du verbe et sa nécessité de créer un espace vocal.

Cela rappelle bien que ce qui plait réellement dans l'art du *hawfi* c'est aussi que la voix est fécondatrice de la parole pour le divin. D'où cette force transcendantale du chant « *hawfi* »

***Al Hawfi* , une philosophie de la transcendance et de l' immanence**

Certes, le texte chanté, donne de la voix, et on entend les timbres de la voix des femmes et leurs tremblements, leurs modulations et leurs gammes avec une intonation particulière de même nature que celle de

la partition vocale constitue un espace d'immersion dans la pensée musicienne et dans la pensée dialecticienne. Le constat est que la voix dépasse la dimension charnelle. Elle retentit à travers son écho jusqu'à la sensibilisation de nos sens et annonce une texture de l'éthos (ce qui se rapproche d' lâme et de la spiritualité) Et, la présence de la voix devient ainsi musicalité et spiritualité et religiosité.

C'est pour cela que notre réflexion s'est orientée vers la musique vocale du chant hawfi et nous engage à toucher l'imperceptible. La voix est l'Essence de la vitalité du *hawfi*. Rappelons qu'en tant que matériau sonore, la voix c'est le parlé en chantant. Elle est cette « sprechstimm » cette« stimmung » qui pénétre l'âme. D'où cette réflexion de Djalal al din al Rumi qui nous signifie que toute activité poétique commence à partir de la Voix.

Hawfi et poétisation

Il reste donc que, qui dit voix, dit poèsie ! Une dialectique qui les rend indissociable et presque identique**. La voix est poétique et la poésie est la maison-miroir de la voix.**

Rappelons aussi que la société tlemcénienne s'exprime par la bouche de la femme tlemcénienne. On dit bien que le langage trahit l'homme car le social et l'individuel sont totalement confondus.

D'où notre discours de rappeler, que *le hawfi* constitue un modèle en ce sens que « le lien naturel entre la langue des mots et celle des sons n'est pas rompu » au point d'instaurer une profonde unité du son et de la parole et à tel point que celle qui chante le *hawfi* peut être aussi

» qui le porte, et qui a instruit notre patrimoine vocal féminin tlemcénien jusqu'à inspirer les femmes dans des orientations multiples sans que la voix et le chant ne s'affirment étrangers à n'importe quelle *tahwifa* pour l'inscrire dans une compatibilité naturelle et en relation avec celui qui écoute une capacité d'écoute toujours nouvellement transmise à l'oreille.

Authentiquement tlemcénienne même si les références civilisationnelles se compilent, il reste que la forme constitue pour les tlemcéniens une spécificité qui répond à ce rythme et qui provoque une élévation du langage quotidien vers un langage poètique.LA VOIX reste dominante.

La vocalité reste mystérieuse même si elle est cette mesure concise qui est en harmonie avec la concision du verbe, de l'action, du mouvement dans son environnement. Ce qu'il faut savoir aussi, c'est que le mystère de la nature de la voix ne réside pas uniquement dans les organes vocaux qui la produisent ; elle révèle l'Etre. Or qui dit « être » ne peut que répondre à cet aspect de l'essence et son sens avec la philosophie. Essence et sens ne peuvent que s'accoupler pour que la voix, elle-même, se singularise par une exceptionnelle puissance d'ouverture, et crée des sons qui se prolongent dans l'être et font apparaître toutes nos émotions et préparent à des vibrations vocales qui sont comme dirait Maldiney « une âme à nu parce que « la voix expulse des sons avant toute parole »

C'est en procédant à l'analyse de ces sons que nous avons remarqué que les sons possédaient des affinités avec la dialectique au point que

Cela signifie que notre musique vocale ne peut se délier du langage poétique et de tout ce qu'elle représente en tant que symbole d'un rituel vocal féminin qui exprime avec exaltation l'amour de Dieu qui porte le nom de *hawfi* . Le support est riche et il apparaît dans ces vers mesurés chantés :

« ya al kharaj min bit allah ya dakhal bit allah , sellam 3ala la habib sidi rasul allah »

Laisser l'imaginaire chanter la *tahwifa* de ce distique par rapport à la vocalité chargée de sons et de sens ne peut que nous interpeler.

Voix, sons et sens

Dans notre humanité la première musique c'est la voix. Et le son qui émerge de la voix convoque et incite à une réflexion au niveau de la dimension sonore. Nous savons tous que l'histoire et la culture tlemcéniennes commencent avec le chant, et on ne peut éviter l'évocation de la « *Tahwifa* ».

Elle est le sceau musical tlemcénien. Elle est cette voix qui obéit à la voix universelle, qui chante le lyrique et surtout qui construit sur une efflorescence d'images et de cordes vocales pour exprimer la passion amoureuse, les cris de la colére, la tristesse, la joie la nostalgie, les augures guerrières, le ghazal (chants d'amour), les élégies, les panégyriques, les satires , les sentences morales, en un mot tout ce qui touche à l'humain.

La voix humaine est l'origine même de la plus ancienne et la plus sacrée de cet art du « chant plein d'humanité » et d'un « plaint chant

Avant toute démarche la question essentielle s'attache à retrouver le sens de *Hawfi* bien avant , notre analyse dans contexte et l'inscrire dans son projet philosophique.

Pour cela et avant de répondre à ce questionnement, une nouvelle interrogation s'impose : celle de l'architecture du sens du nom de *Hawf*i qui anime ces lieux, lorsque « hawfi » signifie littéralement en langue araméenne, ancêtre de la langue arabe « purifier, offrir un sacrifice pour le péché commis, dédommager, il signifie aussi se purifier d'une faute....hafo' et de son pluriel haf'ot ....

Qu'est-ce à dire ? Que le *Hawfi* en plus de l'anthropologie de ses lieux, s'inscrit dans une dimension religieuse par un procédé humain pour obtenir le pardon du divin par un chant qui est un langage .

En évitant toute démarche cognitive, ce sens d'expiation des fautes interpelle, à savoir que dans notre musique vocale, l'étymologie du « *hawfi* » ne peut que s'inscrire dans le registre linguistique religieux .ll est cet acte purificatoire issu de « *hawafa* » pour se faire pardonner nos fautes .Il est donc d'essence religieuse .

De ce point de vue, comment donc peut-on imaginer *al hawfi* ? Et s'il touche au religieux c'est que tout simplement il touche à l'Humain et à *l'homo religious* .

Tous les moyens ne correspondaient à aucun des procédés pour l'imaginer seul et unique procédé , c'est de le chanter.

Tout comme le poète, il n'imagine pas un beau vers, il fabrique le vers. Et c'est la voix qui va nous fabriquer le chant *hawfi* , par sa poésie.

Architecture de la musique vocale tlemcénienne
al Hawfi, un projet philosophique

Rachida KALFAT
Tlemcen

Nous tenterons de pousser délicatement les cordelettes des escarpolettes raccordées aux branches des grenadiers ,des citronniers *(al romana we al lima)* face au *sarij* et au milieu du patio, *wast al dar*, lieu idéal , lieu liturgique pour nos chants hawfiques enseignés par les voix de nos mères, transmis par nos tantes et protégés, gardés par nos grands mères !

Tout y est dans ce début d'introduction. Tout le paralangage témoigne :

- d'une présence humaine : celle des femmes.
- d'une appartenance à un objet : l'escarpolette
- du végétal : l'arbre, le citronnier
- d' une appartenance à l'espace : le patio,
- d'une appartenance à la symbolique de l'eau *le sarij, al bir* et *al khassa* !

Ce qui interroge, c'est, comment tous ces lieux anthropologiques qu'on vient de citer, constituent l'architecture musicale du *hawfi* et sa dimension philosophique ?

http://www.hominides.com/html/references/les-premiers-musiciens-prehistoire-0686.php

- Den'etsu Sutoo, Kayo Akiyama, « Music improves dopaminergic neurotransmission: demonstration based on the effect of music on blood pressure regulation », Institute of Medical Science, University of Tsukuba, Tsukuba, Ibaraki 305-8575, Japan, Available online 19 June 2004 : www.sciencedirect.com
- Hautbois, Xavier, « Des sons de la nature et de la civilisation dans la musique occidentale : Une brève histoire du bruit ». Juliette Aubrun, Catherine Bruant, Laura Kendrick, Catherine Lavandier, Nathalie Simonnot, Silences et bruits du Moyen Âge à nos jours : perceptions, identités sonores et patrimoni-alisation, L'Harmattan, 2015, p. 17-28. <hal-01559303> URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01559303 Submitted on 10 Jul 2017
- SENOUCI BEREKSI, Zeyneb, thèse de doctorat « إشكالية ترجمة الشعر الشعبي الجزائري- الشعر الحوزي لأبي مدين بن سهلة: دراسة تطبيقية-», Université Oran1, 2016.
- Vallée, Philippe, « étude de l'effet de champs électromagnétiques basse fréquence sur les propriétés physico-chimiques de l'eau », Thèse de Doctorat de l'Université Pierre et Marie Curie (Paris VI), 2004 : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00009153/document
- La revue musicale, « La chanson populaire arabe », 1er mars 1905, n°5.

Toutefois, cette représentation du genre poético-musical semble d'une part dissocier le texte de sa production instrumentale, et bloque d'autre part le champ du possible auquel le texte poétique peut renvoyer en matière d'interprétation. Par ailleurs, cette zone d'ombre sur le sens assimilé ou non par le chanteur du texte poétique nous pousse à nous interroger sur la possibilité que la production musicale instrumentale puisse se suffire à elle-même à travers les effets qu'elle produit sur le récepteur en couvrant ainsi les effets de sens du texte.

Pour conclure, je dirai que le langage musical, sous toutes ses formes et à travers les différentes étapes de l'humanité, du plus naturel au plus imagé, du plus général au plus particulier, a toujours accompagné l'homme pour l'aider à mieux exprimer le géni qui sommeille en lui et qu'il est par là même l'une des expressions les plus spectaculaire de l'énergie créative de la vie.

Bibliographie :

- Jargy, Simon, La musique arabe, Presses Universitaires de France, 1971.
- Rouget, Gilbert, Musique et transe chez les Arabes, Editions ALLIA, Paris, 2017.
- Yelles, Mourad, « Le Hawfi poésie féminine et tradition orale au Maghreb », Alger, office des publications universitaires, 1990.
- Belnet, Frédéric, « Les premiers musiciens de la Préhistoire - Article en partenariat avec *Historia* » :

La différenciation entre les deux genres semble difficile pour les étudiants : 82% sans réponses. Cela peut s'expliquer par rapport au fait que le genre Haoufi se fond de nombreuses fois avec le Haouzi, en se faisant prélude. Cela dit, le contexte poétique et culturel initial reste pratiquement méconnu de cette génération.

Nous pouvons également noter que les étudiants ont tendance à classer les deux genres dans la catégorie musicale et non dans la catégorie poétique. Cela démontre que les générations actuelles ne perçoivent le sens de ces textes qu'à travers la mélodie, le chant et la danse.

Quant à la compréhension des textes, elle reste difficile pour les étudiants puisque 70% des étudiants révèlent ne pas comprendre facilement ces textes, bien qu'ils soient rédigés en arabe dialectal.

En dehors du cadre universitaire, l'apprentissage de la musique arabo-andalouse et du Haouzi dans les ensembles de musique à Tlemcen ne met pas du tout l'accent sur la compréhension des textes. Ayant fait l'expérience moi-même, je peux affirmer que j'avais une compréhension tout à fait erronée des textes et que je sacralisais spontanément tous les répertoires enseignés. D'autre part, il est vrai que ce qui est attendu de ces écoles de musique c'est une bonne interprétation, c'est ce qui peut être vérifié en tout cas au moment de la production d'un orchestre, contrairement à la compréhension des textes. Cela rejoint la tendance de la nouvelle génération à se contenter du rythme au lieu d'apprécier la poésie du texte.

Aujourd'hui, le haoufi s'est pratiquement perdu avec la perte de certaines pratiques culturelles auxquelles il était étroitement lié tels que le filage de la laine, le tissage, le lavage à la main et le jeu de l'escarpolette en pleine nature. Toutefois, la dynamique socioculturelle lui assigne actuellement la fonction de prélude au Haouzi comme dans le poème « Tlemcen yal 3aliya » succédé du haouzi « ya daw' 3yani ». Cela témoigne d'une fusion haoufi-haouzi qui met plus en valeur le haouzi que le haoufi, mais qui est peut-être essentielle à la sauvegarde de ce répertoire.

La réalité du terrain nous renseigne davantage sur la dynamique sociale du genre poético-muscial en Algérie et en particulier à Tlemcen. Nous avons mené une enquête par questionnaire auprès de 80 étudiants en traduction de l'université de Tlemcen, les étudiants étaient âgés entre 21 et 25 ans. Nous leur avons posé des questions sur les deux genres[131] :

A la question : « Connaissez-vous le genre Haoufi? », 60% des étudiants répondent non ! Quant au genre Haouzi, 89% des étudiants affirment le connaître.

Le genre Haouzi est plus populaire et mieux connu de la génération actuelle puisqu'il est toujours pratiqué et qu'il anime généralement toutes les fêtes traditionnelles, tandis que le Haoufi ne se pratiquait que par nos grand-mères.

[131] Voir Zeyneb SENOUCI BEREKSI, thèse de doctorat « إشكالية ترجمة الشعر الشعبي الجزائري- الشعر الحوزي لأبي مدين بن سهلة: دراسة تطبيقية-», Université Oran1, 2016.

Alger, le Maâluf à Constantine et le Haouzi à Tlemcen. Des genres qui renvoient à une musique populaire inspirée de la musique arabo-andalouse classique.

A Tlemcen, l'interprétation musicale du Haouzi ainsi que ses textes chantées semblent poursuivre la tradition arabo-andalouse. Cela se perçoit également dans l'intégration de certains poèmes Haouzi dans la nouba andalouse, ce qui confirme le propos de Simon Jargy en parlant des deux modes d'expression (savante et populaire) : « *les frontières entre les deux modes d'expression restent extrêmement imprécises et difficiles à délimiter, même pour les initiés. Le phénomène peut être remarqué jusqu'à nos jours où les deux langages musicaux, savant et populaire*, ***non seulement coexistent mais se mêlent en une synthèse harmonieuse*** »[129].

Un autre genre a marqué l'histoire de Tlemcen, plus ancien, différent du Haouzi et n'ayant peut-être pas été influencé par la variante andalouse occidentale : Le Haoufi. Ce genre peut être défini comme étant une poésie populaire citadine chantée, elle est interprétée en solo sans accompagnement instrumental, toujours sur le même air (qui est celui du haoufi d'el-ourit). Ses textes sont courts, il s'agit généralement de quatrains, et ses thématiques sont variées et abordent aussi bien le profane que le sacré. Ce genre s'inscrit dans la tradition orale féminine[130].

[129] Ibid, p.97.

[130] Voir Mourad Yelles-Chaouch, « Le Hawfi poésie féminine et tradition orale au Maghreb », Alger, office des publications universitaires, 1990.

s'offrant à une « civilisation raffinée qui va ouvrir à l'art musical des voies lui permettant d'atteindre une perfection qui ne sera plus égalée dans la suite »[126].

La rénovation andalouse sera marquée par « Ziryab, esclave affranchi d'origine persane, qui allait implanter en occident, sur la terre de la péninsule ibérique musulmane, les pratiques musicales de l'école de Bagdad, y ajoutant l'éclat de son art personnel »[127].

« Faisant la synthèse des sources indo-persanes et grecques, Ziryâb, homme universel à la culture aussi variée que vaste, assigne à la musique un rôle psychique et thérapeutique qu'il relie aux signes du Zodiaque, aux éléments, aux tempéraments qui correspondent aux différents Maqâm. D'ici naît le système tonal, modal et orchestral des 24 Nawba (Nouba) »[128].

Dans l'Afrique du nord et particulièrement dans le Maghreb, la splendeur de la musique arabo-andalouse a influencé toutes les contrées qui ont servi de refuge aux populations exilées après la chute de Grenade. En Algérie, au Maroc et en Tunisie, cette musique restera pour les maghrébins un moyen de reconstituer le paradis perdu des arabes.

En Algérie, le muwashshah a épousé des genres populaires propres aux spécificités culturelles de chaque ville comme le Chaâbi à

[126] Ibid, p.32.

[127] Ibid, p.44.
[128] Simon Jargy, Op.Cit., p.45.

arabo-musulmans les pratiques musicales de leurs pays d'origine, persanes, hellènes, syriennes et alexandrines, mais adapteront mélodies et instruments à la langue et aux goûts des arabes »[123].

Dans L'islam primitif, à partir de l'hégire et de l'installation du prophète dans Médine, une nouvelle mélodie religieuse apparait ; il s'agit de l'appel chanté à la prière sous forme d'Adhân annoncé par Bilal, esclave d'origine africaine. Un temps d'arrêt est marqué par rapport à la pratique de la musique, le registre sacré est encouragé contrairement au profane. Paradoxalement, on assistera au refuge de la musique arabe classique dans les mosquées, les dervicheries et les écoles théologiques. Néanmoins, cette pratique devint réservée à une certaine classe sociale (esclaves). D'ailleurs, les premiers chanteurs et compositeurs qui jetèrent les bases du langage artistique musical arabe ont été presque tous d'origine persane, syrienne voire africaine[124].

Sous les Omeyyades, les deux villes saintes de l'Islam : La Mecque et Médine vont connaître un nouveau chant à partir de la deuxième moitié du XIIe siècle. Un chant qui se démarquera de la mélopée rudimentaire du chamelier[125].

Sous les califes Abbassides, les arabes connaitront leurs âges d'or lorsque l'empire arabo-musulman se déplaça de Damas à Bagdad

[123] Voir Simon Jargy, Op.Cit., pp 15-16.

[124] Ibid, pp 18-19.

[125] Ibid, p.19.

lettres de l'alphabet, dans un allégorisme tout mystique »[120]. C'est ainsi qu'à chacun des douze maqam correspond un des douze signes du Zodiaque.

Les traditions grecques marquées par la théorie de l'éthos, « ce tempérament (Tab') des maqam qui correspond aux différentes conditions climatiques et aux états psycho-physiologiques de l'homme[121].

La version de l'anté-Islam, quant à elle, ne nous mène pas véritablement vers des preuves tangibles concernant l'existence d'une certaine musique à cette époque. Nous savons que les arabes ont excellé en ces temps dans la poésie qui portait en elle des éléments de musicalité à travers « (…) ses rythmes, ses intonations et ses accents toniques forts ou faibles, ses syllabes longues ou brèves (…)»[122].

Dans le contexte de l'Islam, la musique a tenu un rôle important dans la grande civilisation arabo-musulmane, et est devenue, comme l'architecture religieuse, un des éléments spécifiques de l'Islam. « Les principaux artisans de cette élaboration seront justement les esclaves affranchis, hommes et femmes, à qui était laissé le soin d'égayer les cercles des seigneurs et gouverneurs et d'enchanter les cours des Califes. Ces esclaves non seulement vont introduire dans les milieux

[120] Ibid, p.10

[121] Idem

[122] Ibid, p.11.

esprits et les divinités (…) le devin magicien (…) ou le possédé qui parle le langage des esprits et des dieux »[117]. Cette version nous semble en accord avec le concept de La transe religieuse[118] développé par le soufisme ; une discipline qui a généré plusieurs variantes musicales comme la musique Diwane (gnawi) très prisée par la nouvelle génération algérienne et qui est, à la base, liée à certains rituels africains.

La version religieuse et magico-mythique de la musique classique est liée à plusieurs traditions :

Les traditions sémitiques qui expliquent les origines du chant et de la musique selon les miracles rencontrés par les prophètes, par exemple Moise qui en frappant le rocher avec son bâton fit éclater douze sources d'eau, chacune d'elles rendant un son agréable différent. Elles furent les bases des douze modes (maqamat) classiques. Et en exécutant l'ordre de faire boire les fils d'Israël de ces sources par ces mots : « Ya mûsâ sqî ». On contracta les deux mots et en résultat l'appellation Mûsîqî [119].

Les traditions indo-persanes qui rattachent les origines de la musique au cosmos et la perçoit comme unifiant tous les éléments de la nature induisant une correspondance avec « les chiffres numériques, les

[117] Ibid, p.8.

[118] Gilbert Rouget, Musique et transe chez les Arabes, Editions ALLIA, Paris, 2017

[119] Simon Jargy, Op.Cit., p.9.

qui l'aidait à goûter déjà les premières joies de son art rudimentaire »[114].

Plus tard, **« Dans les campagnes, le Bédouin, l'homme du gourbi ou l'homme de la tente [s'arma] d'une flute taillée par lui dans un roseau (…) et tant qu'il aura du souffle, des heures durant, le musicien répétera sa chanson, comme s'il voulait se griser d'une obsession et lui demander l'oubli de ce monde »[115].**

Le chant bédouin a également servi de soutien à la danse religieuse ou à l'incantation magique dans le siècle qui a précédé l'Islam puis vint le chant religieux « attahlil » accompagnés d'instruments à percussion, les tambourins. C'est ainsi que certains chercheurs affirment que « Le fond primitif de musique d'Arabie était essentiellement populaire et n'avait aucun lien direct avec ce qui sera plus tard la musique arabe savante »[116].

Ce sont les origines de la musique arabe qui peuvent nous aider à cerner sa nature. Elles peuvent être réparties en deux versions principales : la version religieuse et magico-mythique et ensuite la version de l'ante-islam.

La première version conçoit le poète chanteur comme « un visionnaire qui touche à l'invisible, un prophète en communication avec les

[114] Simon Jargy, La musique arabe, Presses Universitaires de France, 1971, p.12

[115] La chanson populaire arabe, la revue musicale, 1er mars 1905, n°5, p.161-162.

[116] Simon Jargy, Op.Cit., p.13

chants d'oiseaux pour mettre en scène le sujet poétique ; l'oiseau étant souvent un messager d'amour. **« Cette musique, qualifiée plus tard de *pittoresque*, sera peu à peu dépréciée au profit d'une recherche de formes mélodiques plus expressives, plus imagées »** [111] sous le prétexte de se démarquer du réel à l'aide de bruits suggérés. Ces tentatives verront au XIXe siècle **« une double mutation technologique : celle de l'enregistrement et celle de la synthèse sonore»**[112], ce qui posera le problème du respect de l'élément naturel et de son rapport au compositeur. Et enfin, avec le naturalisme au XXe siècle **« Les chants des animaux, les bruits de la ville, de l'usine ou de guerre, et ceux de l'homme (à l'instar des *cris* de la Renaissance) seront explorés avec minutie et s'inscriront dans un réalisme de plus en plus cru »** [113] **.** C'est ainsi que la musique occidentale a exploité les sons et les bruits de la nature dans les temps modernes.

Par ailleurs, Dans la culture arabe, la musique trouve ses fondements dans **« les cadences et les rythmes des caravanes dans le désert. Le bédouin chanta instinctivement pour marquer le balancement uniforme du chameau au cours des longues marches à travers le désert infini (…) qui procurait au chanteur (…) cette extase**

[5] Xavier Hautbois, Op.cit.

[112] Idem

[113] Idem

Après avoir apprivoisé le langage de la nature et en avoir décodé les principaux messages, l'homme est passé au procédé d'imitation en expérimentant d'abord les sons de sa propre voix, puis en tapant sur ses mains ou sur une autre partie de son corps. D'ailleurs, il semblerait que les premières mélodies étaient conçues par la voix et le corps uniquement dans le but de traduire des sentiments et des émotions.

L'homme s'adonna ensuite à des essais de friction entre des objets de la nature comme les pierres, le bois, les troncs d'arbre. Toutefois, l'étude de la musique préhistorique semble être impossible. Les seuls instruments préhistoriques retrouvés sont les phalanges sifflantes. Ils servaient de sifflets et étaient probablement utilisés comme outil de chasse pour communiquer entre les membres d'un clan. En septembre 2008, dans la grotte de Hohle Fels en Allemagne que les chercheurs ont découvert une flute en os de vautour comportant cinq trous datant d'au moins 35000 ans, certainement le plus ancien instrument de musique dans le monde. Cette flute a probablement permis de tester des tons comme le grave et l'aigu[110].

Bien après cela, la musique occidentale a exploité le procédé d'imitation en intégrant certains cris d'animaux comme par exemple le bêlement des agneaux ou les aboiements de chien comme proposé par les contrapuntistes italiens du XIVe siècle, ou en introduisant les

[110] Frédéric Belnet, « Les premiers musiciens de la Préhistoire - Article en partenariat avec *Historia* » : http://www.hominides.com/html/references/les-premiers-musiciens-prehistoire-0686.php

d'oiseaux). La signification accordée à ces sons provient de l'objet ou la chose qui les produit (c'est parce que le feu brûle que l'on perçoit le danger à l'écoute du crépitement) »[107].

Il semblerait que ce soient les rythmes lents et les sons calmes qui procurent à l'homme des sentiments de confiance et d'apaisement, contrairement aux rythmes rapides et aux sons forts qui l'agitent et l'excitent. Ce n'est pas étonnant que des disciplines telles que la musicothérapie aient été fondées pour relaxer et apaiser les individus à partir de rythmes et de sons suggérés à des fins de guérison. Plusieurs recherches ont étudié les effets de la musique sur la santé, certaines affirment par exemple que la musique a permis de réduire la tension artérielle chez différents patients[108].

La musique n'interagit pas de cette manière uniquement avec l'homme, puisque des études montrent également l'effet des rythmes et des sons sur d'autres créatures comme les plantes, les animaux et même les masses comme l'eau dont la forme des molécules change sous l'influence de certains sons et rythmes [109].

---

[1] Xavier Hautbois, Des sons de la nature et de la civilisation dans la musique occidentale : Une brève histoire du bruit. Juliette Aubrun, Catherine Bruant, Laura Kendrick, Catherine Lavandier, Nathalie Simonnot, Silences et bruits du Moyen Âge à nos jours : perceptions, identités sonores et patrimoni-alisation, L'Harmattan, 2015, p. 17-28. <hal-01559303> URL : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01559303 Submitted on 10 Jul 2017

[2] Voir Philippe Vallée, « étude de l'effet de champs électromagnétiques basse fréquence sur les propriétés physico-chimiques de l'eau », Thèse de Doctorat de l'Université Pierre et Marie Curie (Paris VI), 2004 : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00009153/document

[3] Voir Den'etsu Sutoo, Kayo Akiyama, « Music improves dopaminergic neurotransmission: demonstration based on the effect of music on blood pressure regulation », Institute of Medical Science, University of Tsukuba, Tsukuba, Ibaraki 305-8575, Japan, Available online 19 June 2004 : www.sciencedirect.com

Le langage musical : de l'universel au singulier

Zeyneb SENOUCI BEREKSI-ABOURA
Tlemcen

Nous entendons par « langage », dans la présente contribution, le moyen de communication qui permet de transmettre des messages au travers d'une interaction. C'est dans cette optique que nous comptons le lier aux différentes origines de la musique, du plus universel ; autrement dit de ce qui embrasse la totalité des être et des choses, au plus singulier ; c'est-à-dire à ce qui se précisera peu à peu par rapport à certaines spécificités culturelles.

Nous reprendrons d'abord la conception de la musique comme étant un langage universel, compte tenu de sa capacité à influencer au-delà des mots et même des connaissances techniques. Son universalité transparaît dans plusieurs aspects de la vie, y compris la nature !

La nature nous a toujours offert une palette impressionnante de bruits et de sons à travers ses conditions climatiques, ses paysages ainsi que les créatures qui lui sont toujours fidèles. L'homme reçoit ces sons et ces bruits comme des messages selon des ressentis différents, car comme l'explique Xavier Hautbois « c**ertains sons évoquent instantanément la crainte (comme le crépitement du feu, le fracas des éclairs, les bourrasques, etc.), d'autres, au contraire, un apaisement (le bruit des vagues, d'une rivière ou les chants**

Le soufisme, à l'heure où les intégrismes de toutes les religions semblent vouloir dicter les comportements des humains, traduit un acte de discernement face à la violence immobiliste et ouvre la voie à une nouvelle ère pour l'islam de la tolérance et de l'amour, de la convivialité et du vivre-ensemble. Dans cette perspective, on ne peut que saluer la résolution des Nations Unies visant à instaurer une « Journée internationale du vivre ensemble dans la paix », un projet présenté depuis novembre 2014 par l'Association internationale soufie alawiyya (AISA), basée à Mostaganem, et soutenu par l'Algérie.

Et je terminerai sur le timbre de l'un des psaumes de Jalaluddine Er-Rûmi :

« Sans amour : joie, et plaisir (allégresse, musique), augmentés ne deviennent pas.
Sans amour : l'existence, le bien et l'harmonie, ne deviennent pas.
Cent épaisseurs du nuage (de pluie), si dans la mer aboutissent, sans le mouvement d'amour : (alors) une perle cachée ne devient pas ».

Situé au Cœur de l'islam, le soufisme a pour vocation première - et indéniable - de parfaire l'épanouissement spirituel des individus. Il conduit intérieurement à l'unité et à l'expérience de la proximité divine. Extérieurement, il favorise l'enracinement des vertus et des comportements nobles des individus et contribue ainsi à influencer l'harmonie au sein de la société.

Pour le grand humaniste et immense poète persan du 7ème siècle, Jalalud-Dîn Balkhi dit Rûmî, qui est non seulement l'un des fleurons de la littérature persane dont il constitue l'une des figures les plus emblématiques, mais également l'un des plus illustres penseurs mystiques de la tradition soufie de tous les temps, tout est amour. Si l'on aime quelqu'un, dit-il, c'est qu'on a su voir ce qu'il y a de beau en lui, de telle sorte qu'il devient beau à nos yeux. Mais c'est aussi parce que nous le regardons avec les yeux de l'amour, avec les yeux du cœur, que nous le trouvons beau, même s'il ne l'est pas en réalité.

De plus, si l'on se sent aimé, le bonheur qu'on en éprouve nous rend plus beau, nous irradie, car s'il est certes essentiel d'aimer, il l'est également d'être aimé.

Aussi Rûmî, chantre de l'amour universel, nous invite-t-il à nous ouvrir aux autres. Son humanisme est tel qu'il nous incite à aimer toutes les créatures, toutes les choses, recourant à l'agréable vision fleurie de la roseraie, pour décrire le sentiment très plaisant de paix et de douce sérénité que nous procure un tel amour.

mystiques ont-ils développé des pratiques, recourant notamment à des techniques vocales et respiratoires bien particulières, pour maîtriser leur corps et leur équilibre émotionnel et accéder ensuite à un état de grâce extatique.

Une des pratiques souvent associée aux méthodes du soufisme est ce qu'on appelle le *samâ*, l'audition mystique, dont le but est de « faire surgir ce qui est le meilleur dans le cœur» : à la recherche d'un état intérieur, le fidèle a une attitude plutôt passive et réceptive. Puis vient le *dhikr*, rituel plus actif de remémoration et d'invocation. La confession de foi – « *La ilaha illa Allah* » » - éveille chez le croyant la conscience de l'être unique.

La pratique soufie fait usage de rituels personnels ou communautaires, à l'instar de l'écoute du Coran, de psalmodies, sermons, chants panégyriques, ou de cérémonies plus extatiques comme celles des hadra que les soufis considèrent comme des expressions du désir de l'âme de se rapprocher de Dieu et du prochain. Ainsi, s'il fournit à l'islam ses plus grands théologiens (comme Abu Hamid al-Ghazali et Ibn Arabi), le soufisme a favorisé toute une expression artistique (depuis la poésie et la calligraphie jusqu'à la musique) qui s'est transmise au fil des siècles, traversant avec plus ou moins de succès de dangereuses périodes de censure et de répression, pour donner ce patrimoine poétique et musical que nous connaissons aujourd'hui.

la pureté de l'être humain pour en faire « l'homme complet », considère qu'à partir du moment où l'art est synonyme du « beau », cette forme de récitatif n'est pas louable.
Dans ces limites, différents hadiths arborent cette nuance entre licite et illicite quant à la chanson, la danse ou la musique et les historiens nous rapportent une foule de noms des chanteuses à La Mecque sous la Khilafa des quatre califes orthodoxes.

Maeterlinck (figure de proue du symbolisme) écrit : « il n'y a rien sur terre qui soit plus avide de beauté et qui s'embellit plus facilement qu'une âme…C'est pourquoi peu d'âmes, sur terre, résistent à la domination d'une âme qui se voue à la beauté ». En t'autres termes : à travers l'œuvre artistique on admire l'âme de l'artiste qui, via l'esthétique de sa réalisation atteint et sensibilise l'âme de celui qui la regarde. Certes l'Homme est une création divine où corps et âme cohabitent…, une fusion entre la matière et la vie, entre l'objet et le mouvement, vivante grâce à l'âme. En ce sens, le Soufisme, en tant que courant ascétique et mystique visant au pur amour de Dieu, s'est très tôt accommodé des pratiques musicales des territoires sur lesquels il s'est étendu : depuis l'Inde du Nord jusqu'au Maghreb. Selon ses préceptes, la musique provoque « l'ivresse » et favorise la communion, l'unification, « l'extinction » du pratiquant en la divinité. Dès lors les confréries ou tarîqa (institutions particulières au soufisme) utilisent la musique, le chant et la danse comme pratiques religieuses à part entière. Aussi dès les premières heures de l'Islam, des

être de l'être humain et de tous les êtres. Une seule loi, où doit régner l'amour, la sagesse, l'humanisme et la paix.

Muhammad Iqbal poète (avocat et philosophe indien de l'époque britannique) l'explique en ces termes[106] : « Pour ce qui est de la beauté en tant que trait caractéristique du discours Coranique, il a été noté que le Livre Saint exhorte l'homme à « donner à la beauté une dimension morale ». Il note par ailleurs que « Le discours Coranique est l'illustration même par les mots de la beauté de l'univers et que la vision du Coran à cet égard est tout à fait originale en ce qu'elle associe harmonieusement beauté et morale. Cette vision coranique considère que la promotion des arts et de l'esthétique est un prélude à l'élévation du sens éthique de la vie dans ses dimensions affective et fonctionnelle, voire une condition *sine qua non* pour contrecarrer toute velléité extrémiste. »

L'art de vivre ensemble en islam émane donc de la moralité dans les liens sociaux et dans la vie quotidienne, dans une civilisation repoussant toute forme de monolithisme. Cela nous amène, étant donné le contexte (et au-delà des débats actuels et passés entre modernistes et réformistes), à parler de musique et d'éthique en islam. Chanter est sain et naturel : cela ne relève pas de l'interdit. Ce qui n'est pas probe, c'est la chanson dite *majina*, c'est-à-dire celle qui stimule les sens vers la satisfaction des instincts pervers. L'islam qui revendique

[106] Kitab Al-Fawa'id, traduit en français par Les salafis de l'Est.

les êtres vivants qui nous entourent, quels qu'ils soient. D'après 'Abdullah Ibn Mas'ud, le Prophète Mohammed a dit dans un hadith : «N'entrera pas au Paradis quiconque a le poids d'un atome d'orgueil dans son cœur ». C'est dire que La beauté en islam est liée aux principes moraux : l'amour de la vie et de la Nature en tant que reflet de la divinité. L'art de vivre représente donc un modèle et un style de vie qui est un style médian, mi-matériel, mi-spirituel. Dans cet entendement, beauté et bonté semblent dire la même chose puisque la beauté ne peut être considérée comme telle sans son association à la bonté de la conduite. La bonté est donc l'essence du beau. Ceci confirme, si besoin est, le dire de l'ethno-sociologue français Georges Balandier, « chez les peuples encore emprunts de spiritualité, la Beauté n'est pas une esthétique mais une éthique, expression de la Perfection intérieure ».

L'art de vivre en islam repose donc sur l'instauration de l'harmonie sociale, de l'entraide et de l'amour des autres. Aimer les autres impose la bienfaisance et la moralité des actions et des pratiques sociales dans les transactions. On ne peut trouver un verset coranique commençant par « Ô vous les croyants » ou « Certes, les croyants... », sans que cela ne soit suivi de « ... qui font du bien», ce qui nous amène à dire qu'en Islam les pratiques sociales et les faits de bienfaisance comptent plus que toute autre chose, après la croyance en la Divinité et l'Unicité du Créateur. La paix (Es *Salam*) y est omniprésente, dans le texte coranique comme dans la sunna. Une seule règle, un seul but : le bien-

régulièrement entrent en synergie avec notre être profond, l'influençant positivement (ou négativement) selon la nature de leurs vibrations.

Les identités musicales semblent alors se construire à la fois autour d'un substrat collectif d'esthétiques dominantes, reçues et assimilées par chacun dans son groupe culturel d'origine, et relever d'une élaboration individuelle procédant par choix et acquisitions volontaires. Elles apparaissent comme soumises à de nombreuses fluctuations, d'origine aussi bien exogène qu'endogène, provoquant continuellement reprises et syncrétismes. Des marqueurs musicaux, sélectionnés pour la distinction qu'ils assurent, se chargent alors de délimiter un balisage lisible/audible, une sorte de partition, entre le moi et le ça, pouvant trouver divers points de convergence dans les mécanismes d'émergence des musiques dites identitaires pour lesquelles la dialectique ne cesse de mettre en évidence les contradictions.

Ainsi est-il possible d'aborder une des formes d'articulations anthropologiques justement engendrées par le brassage pacifique des cultures locales avec la religion et la culture arabo-islamique, à savoir du vécu social en islam et de l'art de vivre en commun, puisqu'en islam, un vrai musulman ne doit pas dissocier *el Imane* (la croyance) d'*Assalihate* (la bienfaisance).

Le beau en islam représente le centre d'intérêt du croyant. La beauté est définie dans le goût de vivre, de vivre ensemble, dans la cohérence et la cohabitation avec la nature, la tolérance envers les personnes et

2. Une musique stimulante, un air de Duke Ellington (One o'clock jump).
3. Une musique jugée « désagréable » et « aversive », Méditations de John Coltrane.
4. Ou le silence pendant 7 minutes.

Tout de suite après avoir supposément terminé la recherche, l'expérimentatrice demandait de l'aide aux 80 personnes, le but étant d'analyser la réaction de l'étudiant à la demande. Les résultats sont étonnants : ceux qui avaient entendu la musique apaisante ont rendu service dans une grande proportion ; ceux qui avaient entendu une musique entraînante ou rien du tout ont aidé dans une moindre - mesure, et ceux qui avaient subi une musique «aversive» (c'était du free jazz) ont été encore moins aidants.

Au reste, le compositeur autrichien Alban Berg montre, par l'analyse d'une partition comme la Rêverie de Schumann, que sa perfection tient à des qualités formelles parfaitement assignables. En d'autres termes la perfection formelle engendre la beauté qui est une qualité intrinsèque de l'œuvre architectoniquement bien conçue et parfaite selon sa cohérence interne. Aussi, est-il important de dire qu'à l'évidence la musique provoque chez le récepteur de nombreux effets, qui sont tous le fruit de l'expérience, de la civilisation et de la culture de chacun d'entre nous. Dans ce contexte, l'évolution (ou l'involution) de la musique annonce des changements profonds dans la société, de nouveaux courants de pensée. Elle précède nos dérives et anticipe nos renaissances. De même, les musiques que nous écoutons

mystère de l'intériorité humaine pour lui offrir un extraordinaire accès à l'enchantement, à la douceur, à la pudeur.
La musique sait abolir les crédulités et ses frissons brûlants comme ses éclats resplendissants sont une invitation ardente à intégrer les énigmes de la bonté.
Ainsi, depuis la nuit des temps, la séduction entre vivants use de pouvoirs de cadences sonores fondamentales avant même qu'elles ne se parent de beauté. La musique est composée pour être écoutée et l'harmonieuse combinaison de timbres et de rythmes engendre, dans l'hypnose d'une sensation de bien-être, une sujétion à l'écho et à l'euphonie, à l'amour. L'émotion suscitée remue nos profondeurs secrètes et ébranle notre âme qui devient ardente en même temps que plus fragile. Cette déstabilisation, cette altération des sens (et dans altération, il y a « alter », l'autre), ouvre la porte à une communication plus facile, jusqu'au consentement … et à la communion. La musique, est une tentative d'harmonisation de l'intime à la vibration universelle…. Elle favorise l'allocentrisme.

Deux grands psychologues américains, Rona Fried et Leonard Berkowitz de l'université de New York, se sont intéressés au lien entre altruisme et musique en 1979 et se sont demandé si la musique pouvait modifier l'humeur de l'être humain. Ils ont fait écouter à 80 étudiants :

1. Une musique calme Songs without Words, Opus 19 n°1 en Mi mineur et Opus 38 n°4 en La majeur de Félix Mendelssohn.

connaissance des émotions de l'âme ébranlée par les impressions du corps.

De son côté, Rousseau dans son « Essai sur l'origine des langues » souligne la primauté de la mélodie sur l'harmonie : la mélodie est inspirée par les affections de l'âme humaine alors que l'harmonie relève de l'ordre physique, matériel ; la force musicale de la mélodie tient de ce qu'elle réunit les aspects physiques, matériels et moraux, spirituels de la musique. Cette hypothèse part du présupposé idéaliste selon lequel « le monde dépend de l'esprit ». Elle est donc l'art de combiner des timbres et des rythmes en une dynamique sonore harmonieuse. L'arithmétique vibratoire qui en résulte induit une sensation physique, capable de susciter une émotion esthétique, intellectuelle et affective dans le secret mystérieux de l'âme.

Au regard de cela, la musique apparait comme un puissant flux conducteur de plaisir qui pénètre l'âme et invite à l'expression corporelle, la danse et l'amour. Elle nous infiltre, nous touche, nous fascine, nous émeut, nous importune ou nous enchante, car elle s'adresse à l'affect comme à l'esprit. Elle est le langage de l'inconscient et un lien puissant de communion entre les êtres. Elle est à la fois art et science : se dotant au fil du temps de règles mélodiques dans le respect de la mesure, qui fonde également mathématiques et philosophie, elle est le sommet du génie humain. Faisant appel à l'intellect comme à la sensivité, combinant science et émotion, elle pénètre l'intimité de l'être directement, naturellement et plus profondément que toute autre expression ; elle se dissout dans le

Descartes, quant à lui, rédige son Compendium musicae (Abrégé de musique) en 1618 (à vingt-deux ans) à la demande d'un ami mathématicien.

Bien qu'il reprenne les théories du compositeur et théoricien italien de la Renaissance Gioseffo Zarlino (notamment : recherche d'un tempérament pour rectifier les imperfections constatées dans l'accord pythagoricien et règles dans la conduite du contrepoint), son but n'est pas de « mathématiser la musique ». Bien au contraire car, dit-il, « la fin de la musique est de plaire et d'exciter en nous diverses passions » (Compendium p. 53). De plus, il rompt avec l'idée héritée de l'Antiquité, d'une « musique des sphères » pour se concentrer sur la « musique humaine ». Il s'agit surtout pour Descartes de déterminer quelles propriétés du son suscitent des passions variées, et de juger de la beauté d'une musique non par sa perfection formelle, mais par le plaisir qu'elle inspire : « Pour qui regarde les différentes passions que la musique excite en nous, par la seule variété des mesures, je dis en général qu'une mesure lente produit en nous des passions lentes telles que peuvent être la langueur, la tristesse, la crainte et l'orgueil etc.. Et que la mesure prompte au contraire fait naître des passions promptes et plus vives, comme la gaieté, la joie etc. » (Compendium p. 58).

Pour Descartes, la musique correspond au plus haut degré de la sagesse dans la mesure où elle produit des effets sur l'âme par l'entremise des sens – réalisant donc l'union de l'âme et du corps. Car le but supérieur de la philosophie est la maîtrise des passions par la

La « vraie » musique – calme, harmonieuse, équilibrée, joyeuse et sereine – composée dans les modes dorien et phrygien, est bonne pour l'âme et peut même la guérir.
Pour Aristote, la musique, « est une parfaite imitation des affections ; elle doit jouer un rôle central dans l'édification de la communauté spirituelle qui garantit la cohésion de la cité ». Dans le VIIIe livre de sa Politique, Aristote précise bien que l'éducation musicale n'a d'autres fins que de produire des amateurs éclairés.

Augustin d'Hippone, quant à lui, est un des principaux penseurs de son temps dans la mesure où il permet de refonder le christianisme en y intégrant une partie de l'héritage grec et romain. C'est dans cette perspective qu'il rédige son Traité de la Musique. En s'appuyant sur la prosodie de la poésie antique, il expose d'abord les règles de la rythmique et de la métrique que doit suivre la ligne musicale des chants liturgiques. Puis il élargit sa réflexion à la théologie en remontant d'harmonie en harmonie, comme par une échelle mystique, jusqu'à l'harmonie éternelle et immuable, Dieu, principe de tous les mouvements et auteur de l'harmonie à tous ses degrés.
Il a été vraisemblablement l'un des premiers à relier la musique à l'idée d'amour, principalement l'amour de Dieu. Il considère notamment les longues vocalises de l'alleluia, comme une expression de joie si intense qu'elle déborde les possibilités de la parole.

À partir du VIe siècle av. E-C, la Musique devient un sujet de réflexion à travers les mathématiques, où elle commence à être considérée comme un phénomène sonore reposant sur des rapports numériques, et ainsi élevée au rang de science, en particulier grâce à Pythagore (Ve siècle av. J-C) et ses disciples. Au IVe siècle av. E-C, des textes théoriques sur la musique font leur apparition, comme ceux d'Aristoxène ou de Ptolémée (Ier siècle) par exemple, s'attachant davantage à l'étude du monde sonore (intervalles, mélodie, rythme), parfois accompagnés de parties philosophique et éthique.

A ce propos, Platon (428-348 av. E-C) attribue à la musique un rôle moral, politique et éthique au sein de la Cité. Parce que la musique est capable d'agir sur le cœur et le caractère de l'homme, Platon lui confère des vertus éducatrices qui contribuent à la formation de l'homme idéal. Dans le livre III de La République, il écrit que la musique doit faire partie de l'éducation parce que « [...] le rythme comme l'harmonie pénètrent au plus profond de l'âme, s'attachent à elle le plus vigoureusement, et - en conférant de la grâce à ses gestes - rendent gracieux celui qui a été correctement élevé, et disgracieux les autres. »
Cela dit, si la musique a ce pouvoir d'élever l'âme, elle peut aussi bien la plonger dans la bestialité selon les modes utilisés. C'est pourquoi la «mauvaise» musique, dionysiaque, et en particulier celle composée dans les modes lydien et ionien, doit être bannie de la Cité juste, car elle a des répercussions morales et politiques sur celle-ci.

importante grâce à l'iconographie des tombes et des temples, des descriptions de scènes musicales sur sarcophages, papyri, objets, statues, statuettes ou encore amulettes. À cela s'ajoutent les textes hiéroglyphiques, hiératiques, démotiques et grecs retrouvés non seulement dans les papyri, les stèles, statues et instruments de musique, mais aussi dans les légendes des représentations iconographiques sur les murs des tombes et des temples. Toutes ces sources nous permettent de connaître le nom des instruments, les titres accordés aux musiciens, et le vocabulaire des actions musicales qui décrit les répertoires et les techniques de jeu. Ainsi, nous savons que la musique avait une fonction sociale, cultuelle et politique.

Avec l'Antiquité grecque, la place du musicien professionnel commence à changer. En effet, si cette civilisation attribue à la musique une fonction éducative, sociale et politique dans la Cité, le métier de musicien, assimilé à l'artisanat, est paradoxalement considéré comme dégradant et servile pour l'esprit.

Cette dichotomie s'accentue davantage chez les Romains qui, tout à la fois, méprisent et valorisent les musiciens dans certaines fonctions sociales. Ces deux civilisations entament l'éloignement du musicien de sa fonction sociale, qui le caractérisait en partie depuis la Préhistoire, pour être relégué au divertissement, au monde du spectacle.

peuvent susciter en nous de vives émotions ; elles fédèrent ainsi les initiés comme les novices. Ceci nous amène à poser la question : en quoi l'éducation musicale et la musique en groupe permet-elle un meilleur vivre ensemble, la cohésion du groupe et l'intégration de tous ?

En fait, l'histoire de la musique se confond avec l'histoire de l'homme. En Mésopotamie, divers sites archéologiques (Ur, Ebla, Mari, Babylone, Uruk, Assur ou encore Ugarit) ont livré de nombreuses sources témoignant de plus de trois millénaires d'activité musicale : des lettres (correspondances administratives, économiques et juridiques), différentes archives (administratives, royales et religieuses), des textes littéraires et religieux, l'iconographie (bas-reliefs, sceaux-cylindres, stèles, peintures, statuaire), des vestiges d'instruments et quelques rares écrits relatifs à la théorie musicale. Apparemment, les Sumériens seraient les premiers à avoir développé une profession musicale organisée et représentée dans des images.

À l'époque paléo-babylonienne (2002-1595 av. EC), on pensait même que la musique était nécessaire à la survie de la société. En effet, les Mésopotamiens craignaient que le bruit ambiant des villes très peuplées, généré par les diverses activités citadines, dérange les dieux et, par conséquent, menace les populations.

Dans l'Égypte antique, bien qu'aucune théorie musicale ne nous soit parvenue à ce jour, nous savons que la musique avait une place

c'est se donner une nouvelle chance de se rencontrer, de se dépasser, de se faire voir, entendre, connaître et reconnaître, par tous ceux qui jusque-là, n'avaient de soi considéré que la coquille. C'est aussi se diriger vers l'autre. En jouant, en apprenant, le musicien se met en interaction avec les autres. L'individu n'existe que par rapport aux autres. Il a besoin des autres pour être, et choisit sa meilleure inclinaison pour trouver ce nécessaire endroit. Ne vous êtes-vous jamais dit, tandis qu'un air de musique vous rassemblait, à quel point vous étiez heureux de partager ce moment avec les gens qui vous entouraient ? Reflet de la diversité de la société, présente dans toutes les civilisations depuis l'apparition de l'être humain, la musique est un bien commun exceptionnel qui permet aux hommes et aux femmes de parler un même langage. Il est donc essentiel que la musique puisse être physiquement présente entre nous et autour de nous, au-delà même d'un concert ou d'un jubilé. Sans doute, la musique a-t-elle aussi une responsabilité sociétale !

La musique est omniprésente dans notre vie et à tout propos. Cet art est commun à toutes les cultures. Les progrès faits en neurosciences permettent désormais aux chercheurs de mieux appréhender la musique et ses bienfaits. « Le son pénètre directement notre corps. Ce que l'oreille peut accomplir à l'intérieur de notre cerveau, à l'intérieur de nos vies, rien d'autre ne peut le faire », raconte le violoniste et chef d'orchestre américain Yehudi Menuhin. De la musique, on dit bien souvent qu'elle est universelle ou qu'elle adoucit les mœurs. Musicien ou non, nous avouons presque tous l'apprécier. Certaines mélodies

importantes… ». « La musique, dit-il, cette ouvrière d'harmonie et d'eurythmie, n'a pas été donnée aux hommes par les dieux pour qu'ils y trouvent simplement un plaisir charnel ; ils nous l'ont donnée comme une alliée de notre âme lorsque celle-ci entreprend de ramener à l'ordre et à l'unisson ce qu'il y a en nous de mouvements déréglés et violents, tout ce qui erre loin du droit chemin et de la grâce ». D'où son souci d'exhorter à codifier l'éthos des modes et à imiter « la divine harmonie », cette Euphonie du Corps et de l'Esprit, cette parfaite identité du Cœur et de la Vie.

A cet égard, il serait légitime de s'interroger quant à la virtualité du rapport entre homme, musique et socialité. Le chant et la musique seraient-ils ainsi des antidotes au malaise de notre société, à la difficulté de nous rencontrer et de vivre ensemble ? Tenter d'y répondre viserait à reconstituer le réseau d'objets matériels et immatériels qui, s'éclairant les uns les autres, fonctionnent comme un système dynamique complexe. Conjointement, ce serait tenter de cerner les capacités à la fois culturelles et naturelles de l'homme à produire un «langage» musical qui l'identifie, le caractérise au sein d'une communauté donnée parmi d'autres. La pratique de l'art-musique est l'affirmation et une signature de soi ; la pratique de l'art dit l'Etre, et l'être se dit à travers la musique qu'il pratique.

Décrypter la musique, c'est aller donc dans des émotions complexes. C'est voyager en soi et hors de soi en même temps. Pratiquer cet art,

sa puissance magique, (les miracles accomplis par le chant d'Orphée ou les trompettes de Jéricho). La découverte des propriétés numériques de la musique par les savants de l'Antiquité n'a fait qu'exalter cette vision cosmique dont attestent certaines expressions-concepts telles que : « gamme sidérale », « musique des sphères », « harmonie universelle », etc.

Selon Augustin d'Hippone, « *musica est ars bene movendi » (la musique est l'art du mouvement)*, émouvante parce que mouvante. Douce et lénifiante ou chargée de la violence des forces telluriques, elle amène à l'apaisement par la catharsis : « Proche du rite, elle part de l'ordre, passe par la crise qui est moment de désordre et va vers la réconciliation » (R. Girard). Liée au verbe (prière, théâtre) et au geste (danse, marche), la musique ressortit à la vie religieuse, civile et militaire. De l'incantation magique primitive à la cantillation des psaumes, dans presque toutes les civilisations la musique a d'abord servi le sacré puis régulé l'ordre social : chants de naissance et de mariage, chants funèbres, chants des semailles et des moissons rythment la vie quotidienne, fanfares et roulement de tambour scandent la discipline guerrière.

Ainsi, depuis des temps immémoriaux, les pouvoirs temporels ont cherché à contrôler l'usage de cette puissance quasi magique. Selon Platon : « Nulle part, on ne modifie les lois de la musique sans modifier en même temps les dispositions civiles les plus

Dans son étude intitulée « Diversité et inter culturalité en Algérie », l'Unesco définit la culture[105] comme étant « un ensemble complexe regroupant les traditions, les us et coutumes, les croyances et rites, les pratiques, comportements et attitudes des membres de la société, qu'ils soient des groupes ou des individus ». Tous ces éléments, matériels et immatériels, contribuent donc à la définition du profil de l'identité culturelle collective, mais la culture étant dynamique, active dans son essence et dans son principe substantiel qu'est la « forme », beaucoup de choses peuvent changer par le fait de la rencontre avec l'autre, avec d'autres cultures et l'influence mutuelle qu'il en découle.

Tel serait le cas de la Musique, ce chant de l'âme et du corps, ce chant de la terre et du ciel célébré au quotidien. Elle est l'un des grands principes de l'organisation du monde et l'un des plus puissants moyens d'accès à la compréhension de sa création et la contemplation de sa beauté. La musique s'incarne dans la réalité mentale, sociale et politique dont elle scande l'ordre comme le désordre, car si elle résulte, techniquement, d'un travail sur le son, ses sources, ses hauteurs, ses durées et ses intensités, en tant que « cosa mentale », elle procède du « faire » et de « l'imagination » de son créateur. C'est dire qu'elle inclut dans ses postulats de base, non seulement des idées artistiques, mais aussi une vision énonciative, un savoir-vivre. « De musa » : (la muse), elle serait par excellence un art inspiré. Toutes les mythologies s'accordent ainsi sur l'origine divine de la musique, sur

[105] P. 7

Comment en sommes-nous arrivés là ? Y aurait-il, dans la nature humaine, dans la culture et les traditions, quelque indice qui l'autoriserait ? À quelle distance (dirait Roland Barthes) dois-je me tenir des autres pour construire avec eux une sociabilité sans aliénation ?[104] La réponse à ces interrogations s'ordonnerait d'une manière inévitable autour de cette controverse polarisante de la spiritualité qui a été (et qui sans doute demeure) à la base du développement de nos civilisations à travers les âges, cette spiritualité qui est une fonction vivante naturelle de l'être humain.

Il est certain qu'à l'ère du matérialisme, de l'humanisme, de l'universalisme et de toutes ces idéologies en "ismes", nous avons quasiment oublié que les civilisations, durant des millénaires, étaient liées à ce qu'on dénomme la Tradition ! C'est à dire la conscience selon laquelle « l'Esprit » précède la « Matière ». Nous avons oublié notamment que l'être humain n'est pas une fin en soi mais un maillon d'un grand tout qui le contient et le dépasse ; les événements récents et ceux qui s'annoncent probablement nous forcent toutefois, au-delà de l'émoi qu'ils suscitent en nous, à repenser en profondeur le phénomène de radicalisation et la manière d'y faire face.

Sur quoi donc, sur quel terroir, sur quelle dimension de la vie humaine porterait la question du vivre-ensemble ?

[104] Roland Barthes, Comment vivre ensemble, cours et séminaire au collège de France (1976-1977)

Plus que jamais aujourd'hui la question du vivre ensemble se pose dans nos sociétés dominées par un égocentrisme et une insensibilité forcenés, ce que les Grecs nommaient « pléonexie » (c.à.d. désir d'avoir plus que les autres en toute chose). Oui, nous sommes arrivés au point de rupture où le « vivre ensemble » risque de sombrer dans la barbarie la plus répugnante d'un libéralisme de catastrophe, nourri d'ostracisme et de fascisme de pensée où se mêlent les doctrines économiques et politiques à la théologie et aux traditions religieuses. La crainte de la métamorphose liée au refus de la liberté et à la méfiance à l'égard de l'esprit critique engendre fatalement l'agression à l'endroit de ceux qui sont réputés différents.

J'évoquerai pour la circonstance les éléments d'un enseignement hindouiste selon lequel la durée d'un cycle humain, appelé *Manvantara*[102], se divise en quatre âges, qui marquent autant de phases d'un obscurcissement graduel de la spiritualité primordiale[103]. Ce sont ces mêmes périodes que les traditions de l'antiquité occidentale, de leur côté, désignaient comme les « âges d'or, d'argent, d'airain et de fer ». Serions-nous présentement dans le quatrième âge, ce *Kali-Yuga*, cet « âge sombre » ?

[102] Manvantara ou âge de Manu est, dans la mythologie hindoue, une ère cosmologique entre deux déluges qui compte 12000 années divines ou 71 mahāyuga soit environ 307 millions d'années1.
[103] The Sanskrit Heritage Dictionary de Gérard Huet

social ». A partir de là, sa conception de la vie sociale entrevoit deux temps intelligents :

I. celui de la transformation de l'individu en Sujet-acteur[101], ce qui n'est possible qu'à travers la reconnaissance de l'Autre.
II. Celui de la transformation des institutions. « Nous ne pourrons vivre ensemble, dit-il, c'est-à-dire combiner l'unité d'une société avec la diversité des personnalités et des cultures qu'en plaçant l'idée de Sujet personnel au centre de notre réflexion et de notre action ».

En regard de cela, il faut dire que l'image d'un vivre ensemble comme « logique géométrique » - où chaque fraction de la société a une part et une part de responsabilité - remonte à l'Antiquité. Jacques Rancière (l'élève de d'Althusser, qui avait animé dans les années 70 le collectif *Révoltes Logiques* qui, sous les auspices de la pensée de Rimbaud, remettait en cause les représentations du social traditionnelles), montre que tant Platon qu'Aristote conçoivent le vivre ensemble comme une distribution des biens de la communauté (richesse, honneur, droit, devoir). Chacun y a sa part, plus ou moins grande, mais la réussite du vivre ensemble dépend de la capacité de chacun à ne pas sortir ni revendiquer plus que sa part.

[101] L'approche de socio-analyse proposée renouvelle le questionnement des rapports individus et société, mettant au cœur la liberté de l'individu, sujet et acteur social, cela sans ignorer la complexité des contraintes sociales et culturelles, politiques et économiques.

l'inhumanité de l'acte terroriste bouscule l'ordre matériel et intellectuel du milieu et le détruit ? Comment ressentir chez les cibles visées ce compromis (devenu nécessaire) des croyances et pratiques nouvelles avec les valeurs et les représentations traditionnelles ?

III. obligation de « vivre ensemble » : cette notion qui n'était, il y a peu de temps encore, qu'un concept pour sociologues et autre spécialistes de sociétés et de faits sociaux. En l'époque actuelle, tout se passe comme si après une longue marche dans le brouillard de l'incertitude, ce vivre ensemble devenait une qualité constitutive de la vie en société…, de toute société.

« Vivre Ensemble » ? Ce néologisme mis à toutes les sauces, pose inévitablement la question des règles du jeu social et de la bonne conduite dans un monde qui insensiblement voit se défaire devant nos yeux les ensembles à la fois politiques et territoriaux, sociaux et culturels que nous appelions jadis « sociétés », « civilisations » ou simplement « pays ». Comment serait-il possible alors de vivre ensemble ?

A question nébuleuse réponse nébuleuse ! Selon le sociologue Alain Touraine, la solution consisterait à « développer en chacun la capacité de s'assumer comme acteur de sa propre histoire, de développer un projet de vie personnel et du même coup participer à un mouvement

sociales encouragent à une réflexion sur le rapport de l'individu au monde qui l'entoure, qu'il soit familial, social ou culturel, et interrogent sur la véritable nature de l'homme, soit dit en passant « du moi à l'universalité ». On remet alors en question les autorités du passé ainsi que la tradition. Dans ce contexte, les croyances religieuses et les superstitions prennent une nouvelle dimension. Elles ne concernent plus que la vie personnelle et, en conséquence, les dogmes de la foi n'ont plus à intervenir dans le cadre du développement de la pensée. Cette révolution est en réalité le fruit d'un lent et long processus qui s'amorce dès la fin du Moyen Âge, s'accélérant et se précisant à la Renaissance. Il conduit même certains penseurs modernes à s'opposer à ceux qui veulent rester fidèles aux idéaux du passé.

Dans cette conjoncture difficile, il est question de trois niveaux de conjecture :

I. géopolitique des pharisaïsmes : le monde contemporain - aujourd'hui plus que jamais – se voit taillé par les ethno-religieux en territorialités et temporalités plurivoques conformes à leur système de jugement et dont souvent l'on souligne le lien avec le passé.
II. interactions conditionnellement possibles dans des environnements corrompus. Comment définir, alors, le traumatisme généré par ces transformations brutales lorsque

à combler. Les conséquences en sont lourdes, qu'il s'agisse des crises et des guerres non maîtrisées, ou de ce que l'on peut appeler une géographie croissante de l'exclusion. En effet, quelle que soit leur situation et quelles qu'en soit les raisons, les sociétés modernes ne sont pas adaptées au monde nouveau, car elles sont écartelées entre des tendances contradictoires : aspirations centrifuges à la mondialisation de l'économie, de l'information, de la culture, d'une part ; revendications identitaires voire autonomistes, vers la fragmentation et l'individualisme, d'autre part. Ce double mouvement met en péril les structures des Etats et ce qu'elles représentent d'organisation, d'ordre et de régulation des affaires du monde.

L'effet fatal qui en résulte a engendré de façon instantanée, une mobilisation considérable qui s'est focalisée sur les valeurs que défend la conscience morale des uns et des autres et qui, bien sûr, n'a pas manqué d'ouvrir des chantiers de recherche théorico-doctrinale aussi luxuriants que dissemblables, souvent même en parfaite opposition. Les désordres techniques, politiques et sociaux au XXe siècle (et qui ont vu naître les grandes « religions politiques » tels le bolchevisme, le fascisme et le national-socialisme) ont ainsi largement contribué à l'émergence d'un homme moderne qui réfléchit à sa condition par rapport à un monde que l'on a pu qualifier de dément. Dans le même temps, le développement et la vulgarisation de nouvelles sciences

magistrat élu ou coopté qui dirigeait notamment les questions de politique militaire d'Athènes.

La musique une philosophie du vivre ensemble

Sidi Mohamed El-Ghaouti BESSENOUCI

Tlemcen

Ma présente communication a pour objectif élémentaire de vous donner matière à réfléchir. Je voudrais dire que je ne me présente pas devant vous comme un connaisseur du thème annoncé mais bien plutôt comme un chercheur passionné de savoir que la question du vivre ensemble poursuit depuis toujours. Je vais donc tenter de susciter un ensemble de réflexions sur cette notion qui ne cesse de s'aliéner au gré de ses consommateurs. J'en prends à témoin la conjoncture que traverse le monde d'aujourd'hui.

Depuis quelque temps, en effet, des événements tragiques secouent le monde avec grande violence. Ils trouvent leurs causes profondes dans ce bouleversement né foncièrement de la déstabilisation produite par l'après-guerre froide et du vide anagogique qui s'en est suivi mais qu'aucune stratégie (au sens athénien du terme)[100]ne semble parvenir

[100] Le mot stratégie a des origines athéniennes et militaires. Il provient du grec ancien στρατηγός, strategós. Au Ve siècle av. J.-C., un « strategos » ou stratège était un

- Music is an abstract thing because it is found in the sphere of the forms
- Music is concrete because it is discovered and represented by forms and amalgamated by culture

This research was merely an attempt to delve into the field of music and its relation with philosophy.

References

1. Aparicio,R., & Harwood, John., (2013) *Handbook of Olive Oil. Analysis and Properties* (2nd Ed) Spinger
2. Connor, J.D.O. (1973).*Better English pronunciation. A simple and practical introduction to the nature and use of sound in language*. Penguin books Cambridge university new edition ISBNO -521-2315-3
3. Davies, S. (2005). *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press
4. Rescher, N., & Oppenheim,P.,(1955)*Logical Analysis of Gestalt Concepts. The British Journal for the Philosophy of Science*, Vol. 6, No. 22. Published by Oxford University Press
5. Richter, Gerhard, Hermand, Jost (2006) *Sound Figures of Modernity* : German Music and Philosophy
6. Robin,M.(2002)*The Second Sense : Language, Music, and Hearing* Lanham, Md : Scarecrow Press.
7. Tarasti, E. (2002). Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics. Berlin: De Gruyter Mouton

colour and even structure; one dense and the other light. These musical performances, then, are special and are of the same type, i.e., although they belong to the same range of musical notes; DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI and DO, they are totally different from the other musical performances. Additionally, these Algerian performances are unique and are made up of combination of the seven musical notes and as a result give birth to a new style of music performance that represent the suffering of the Algerian people.

Conclusion

This paper tackled the philosophical notion of music and tried to investigate some Algerian pieces of music composed by Ahmed Malek; an outstanding figure of music who left his finger print in the Algerian art. The research talked about the following areas: music, music and philosophy Gestalt theory and phonetics, thus a practical study was applied where 9 pieces of music were examined and led to the following results:

- Musical performances are made of a combination of the seven musical notes
- They are not composed as a coincidence but after a profound thinking
- They have a quality, structure and whole- part
- They are unique
- They give birth to a new style of music performance that represents the suffering of the Algerian people.

RE	Post alveolar Approximant	Oral cavity
MI	Bilibial Nasal	Nasalcavity
DO	Alveolar plosive	Oral cavity labial cavity
FA	Labiodental fricative	Oral cavity
SOL	Alveolar fricative	Oral cavity and labial cavity
SI	Alveolar fricative	Oral cavity

The aforementioned pieces of music express the suffering of the Algerian people because they contain the musical note MI, thus the accompaniment of films with these musical performances is tailor made, i.e., the composition of these performances were not made randomly but with a profound thinking. The reason is that one's listening to these performances irrespective of films, one can bring back immediately all the events and the scenes that convey melancholy. Simply put, although these performances are seen as a whole, they can be fragmented into parts, quality and structure. The following example is a good demonstration of the point. Water and olive oil have the same structure, i.e., liquid, nevertheless are different regarding components and quality. While olive oil is composed of 6 major components that are attached by carbon atoms; palmitic, palmitoleic, stearic, oleic, linoleic and linolenic, water is made of oxygen and hydrogen .So, they are different in terms of components,

Data analysis

The above pieces of music have various expressive forms that are made of a combination of notes ranked within the range of the seven musical notes; DO RE MI FA SOL LA SI DO. We note that All these pieces of music contain one repeated musical note which is MI, except for the piece of music labelled *kahla w bayda* whose skeleton is made of RE, DO, FA sharp RE ,DO, FA, SOL and LA, and the piece of music that represent the film of *alharik.*

As has been mentioned above ,there are two types of music; music performed by the organs of speech and, mainly, by the five formants; referred to as **F1 F2 F3 F4 F5** and represent the places of resonance; larynx ,pharynx ,back part of the mouth ,front part of the mouth and the nasals, and music performed by instruments that are adjusted to the places of resonance. The musical note MI that is repeated in all performances is produced by the nose and lips; it is a nasal bilabial consonant where the two lips are pressed together to block the air to pass from the oral cavity, i.e., the soft palate is lowered to allow the air to move freely from the nose and this is the sound used to express mourning, melancholy and sickness. Without let or hindrance, table.2 displays the musical notes, their description and place of resonance involved.

Table.2

Musical notes	**description**	**Cavity**
LA	Lateral alveolar	Oral cavity

entails 8 notes; RE, DO, FA sharp, RE, DO, FA, SOL and LA. The ninth performance representing *alharik* is composed of 7 notes;, FA, RE, DO and FA sharp

Table.1

Name of the film in Arabic	**Translation**	**Musical notes**
Awlad Nofamber	Children of November	LA SOL FA **MI** RE DO FA sharp LA minor
Omar gatlatou	Omar gatlatou	LA DO **MI** DO RE DO **MI**
Leila et les autres	Leila and the others	LA RE LA RE LA **MI** RE DO **MI** LA
Rihlat Chwiter	The trip of Chwiter	MI LA REminor **MI** RE DO SI
Hawajiz	barriers	**LA** FA MI LA DO RE **MI** LA **MI**
tashrih muamara	Autopsy of a Conspiracy	LA **MI**
alkharijoun ani alqanoun	the Out Law	LA MI
kahla wa bayda	Black and White	RE DO FA sharp RE DO FA SOL LA
alharik	Fire	FA RE DO FA sharp

Practical survey

This work tries to examine some pieces of music composed by the Algerian musician and philosopher Ahmed Malek who is unique in his time, this is because he has the ability to compose wonderful pieces of music and play several musical instruments such as the flute, the piano and the violin. The pieces of music he composed represent the Algerian identity which can be felt through the Algerian films. We list some of them*:* Children of November, *Awlad Nofamber, Omar gatlatou*, Leila and the Others, *Leila et les autres,* The Trip of Chwite, Rihlat Chwiter, Barriers, *Alhawajiz,* Autopsy of a Conspiracy, *Tashrih Muamara,* The Out Laws, *alkharijoun ani alqanoun,*Black and White, *kahlada wa Bayda*, and Fire, *alharik*. Table.1 shows the name of the films in Arabic, their translation in English and the musical notes applied to each performance. The first musical performance which represents the film under the heading *Awlad Nofamber,* contains 8 musical notes; LA,SOL,F,A, MI, RE,DO,FA sharp LA minor, the second performance of the film Omar gatlatou entails 7 notes; LA, DO, MI, DO, RE, DO and MI, the third performance that regards the film *Leila et les autres* comprises 10 notes; LA RE LA RE LA MI RE DO MI LA, the fourth performance that is related the film Rihlat Chwiter embraces 7notes; MI LA REminor MI RE DO. The fifth performance that evokes the film *Hawajiz* entails 9 notes; LA FA MI LA DO RE MI LA MI. The sixth performance *tashrih muamara* has 2 notes; LA MI. The film *alkharijoun ani alqanoun*; the seventh performance is made up of 2 notes LA MI. The film kahla wa bayda is represented by the eight performance

magnet form circles with the same centre, in another way, their dependence on each other plays a significant role in forming this circle (Rescher, N., & Oppenheim, P. 1955 p.94).

The entire stands for the knitted set of organized bits. The structure of a coordinated whole is made up of segments, structure and task. To make it very clear, these three components are very necessary to construct the whole. The segments, position; whether located in first, mid or last position in terms of space or time, their task governs each part. Without further ado here an example to explain the notion of whole –part:

A musical performance is composed of tones considered as parts where the position of parts is known by the pauses between the tones and number of tones is taken as the duty (Rescher, N., & Oppenheim,P. 1955).

Mouth music

There are five formants which are referred to as F1,F2,F3,F4 and F5 (Connor, O.D.J.1973 p.71). They are places of resonances of speech sounds and voice of singing as well.They are like microphones or loudspeakers that bring about their sonority and like a violin box that causes two tone a wood tone and air tone. Places of resononce in the mouth are simliar to the aforementioned resonators in terms of generating sounds but different in terms of modifying speech and music because they are flexible,therefore are fundamental for speech since they change their dimension to produce the whole range of vowels and diphthongs as well (Robin, M. 2002).

Gestalt theory

Christian von Ehrenfels is the founder father of Gestaltism. He has provided psychologists with instances regarding perceptual characteristics of objects labeled Gestalt quality that identifies the whole (Rescher & Oppenheim 1955 p.94).Gestalt hinges upon three things; whole, quality and system. The whole is always made up of parts. This idea is omnipresent. Any attempt to think about the whole should incorporate the parts, in other words, some guidance is found for the construction of the whole. Kohler clarifies this by his following example: the collection of three pebbles from different places haphazardly is impossible to build a whole, although they are segments. Without let or hindrance here are the conditions for constructing a whole:

- The whole needs to have some trait with regard to its stand in the group; this trait is related to it
- The segments need to have a reliance on themselves
- The whole needs to have a structure specific to it

In what follows an account for the above points is given:

The notion of trait identifies the particularity of the whole. Olive oil, for example, is composed of 6 major elements that are attached by the carbon atoms palmitic (6.30–20.93 %), palmitoleic (0.32–3.52 %), stearic (0.32–5.33 %), oleic (55.23–86.64 %), linoleic (2.7–20.24 %), and linolenic (0.11–1.52 %) (Aparicio,R., & Harwood, John., 2013 p.164).

The concept of reliance is presented by A. Myer who states that the floating pieces of cork with injected magnet needles exposed to a big

The valorization of musical works is debatable. Not many semioticians spoke about music as a sign. Umberto Eco, for instance, argues that music has a symbol but no meaning .The musical note LA is a good instance. Roland Barthes refers to the small units of music as the kinesthetic sense found in music. Claude levis Straus in turn states that music is obtained from language but is different from language in that this latter is composed of signifier and signified, while music is made of signifier only but the listener fills it with meaning which is inevitable (Tarasti, E. 2002 p.5).

As for understanding music, some people argue that they understand, others not. Those who grasp it have to justify .The essence of this elegant debate regarding music reveals that when the listener accepts that music carries a sense, this is an alibi for his understanding of music. So, music bears a meaning but how to interpret this meaning? Meaning is to answer the others about our understanding regarding music, in other ways, what attracts us to appreciate. In the life-world a response for understanding music is to detect the change of musical notes in a particular musical performance. In addition, the extension of music can produce feeling thanks to the antecedent passage. People do not experience music only as a series of notes played by different instruments but go also to the progress and modification of its form. Simply put, understanding music hinges first and foremost on the possibility of justifying and not explaining (Davies, S. 2005).

Music and philosophy

There is a controversy among philosophers about music; nominalists argue that musical works are considered a group of performances and the label which is given to musical works is only the sketch of the categories composed of reducible pieces. So, all musical works are said to be fragmented pieces. This is debatable because musical works cannot be split into performances or pieces of performances. For instance, Beethoven's Fifth grew out of the symphony of Mozart and Haydn. Simply put, performances are assembled with regard to works. So, division of these performances implies the presence of performances and not the opposite.

Intriguingly, philosophers argue that musical productions are concrete and abstract at the same time; they are intangible if they are not conducted with performances or scores. Philosophy of Plato, for instance, sees that musical productions are universals, that is, music exists as figures in the sphere of the forms .To put it in another way, the notion of yellowness exists in sun, rainbow, and butterfly. So, to refer to the properties of these objects to get the idea of yellowness is gibberish because the concept precedes the object. Langer, in this respect, argues that a sign that represents something brings about the notion and not vice versa i.e., the sky imports immediately to mind the notion of blue not the opposite. On the other hand other philosophers argue that musical woks are created not discovered. The reason is that they are born when the composer chooses, suggests and recommends endless forms (Davies, S. 2005 p.31).

behind all this is that music lives for and within itself as a concrete set of sounds and performances.

Music is different from literary writings, painting and artistic practices; the reason is that it does not leave behind any immediate concrete trace, it is, however, parallel to its performance, irrespective of time and space that are associated to the performance with regard to the listener.

Music is an independent area because only experts and musician can grasp it; it is the least descriptive of all arts. People are skeptical about whether the very huge amount of music is a sign or not, therefore it is very hard to decipher some musical messages such as electronic music. Youngsters 'culture, for instance, is far behind understanding if one does not know about their musical taste; they have some traits regarding their styles of music. Agusto Ponzio, in this respect, argues that the world we are living in is about communication and communication production as well, in other words, we contribute, tremendously, to the commodification and consumption and circulation of the message and practice the model of addresser and addressee and the message directly or indirectly in all our activities of life. Because contrary to the message whose nature is creative and mental and is composed of meaning straight away when a person muses apropos of his communication, the need of production for consumption focuses on our preferences and functioning of the merchandise , i.e., it does not require profound thinking (Tarasti, E. 2002).

2. Is the accompaniment of the music and film serendipity or a discovery due to a research?

The following hypotheses are presented to test the research questions

- There is a relationship between music and philosophy
- The Algerian music is married with films to exhibit the suffering of people is not a coincidence.

The purpose of this survey is to delve into some pieces of Algerian music composed by the Algerian musician Ahmed Malek and show the impact of philosophy, mainly Gestalt theory on these pieces of music .In this vein, 9 pieces of music are explored and are as follows: Children of November, *Awlad Nofamber, Omar gatlatou*, Leila and the Others, *Leila et les autres,* The Trip of Chwite, Rihlat Chwiter, Barriers, *Alhawajiz,* Autopsy of a Conspiracy, *Tashrih Muamara,* The Out Laws, *alkharijoun ani alqanoun,*Black and White, *kahlada wa Bayda*, and Fire, *alharik*. This work comprises a literature review about music, music and philosophy, Gestalt theory, and mouth music, and a practical survey is dedicated to investigation, method, and data analysis.

Music

Thinking about music always comes very late, because music cannot be found in the three tenses; present, future and the past, instead it is discovered in the due course and evaporates with its last performance forever. Furthermore, even if music is recorded in a particular time or is placed in the archives or is reproduced by means of technical devices, it can appear again to impose itself. The idea

The Impact of Gestaltism in the Philosophical Notion of Music:Music of Ahmed Malek as a Case of the point

Mohammed Dib

Mascara

Introduction

Music is expressive forms composed of a universal code shared by different people over the world. It is understandable by individuals although have different cultures. It can be described as a group of notes that can form a rhythm that goes on par with the culture of a particular community; at the same time is a hint to display the identity of different societies. People use it as a milestone to bring back their souvenirs, i.e., it is necessary for people to energize them and call back their very ugly or beautiful experience .This research grew out of some Algerian pieces of music that represent the suffering of the Algerian people during French colonialism and miserable life through many films, where the skeleton of music, though hinges upon musical notes that belong to the same range of the universal code, is unique and presents sadness of the Algerian people during the 50's, 60's and 70's.Two research questions are asked to investigate this survey.

1. Is there any relationship between music and philosophy?

QUIGNARD Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, 2016 – Calmann Lévy, 1996.
RAYMOND Jean, *Lectures du désir*, Paris, Seuil, 1977

Lynda-Nawel TEBBANI est enseignante, docteur et chercheure en Lettres. Ses travaux se consacrent à l'algérianité littéraire. A son actif de nombreux articles scientifiques et des dizaines de conférences et de communications animées en France, en Algérie et en Autriche, autour de la littérature francophone, sur le nouveau roman algérien, l'hermétisme littéraire et les théories sémiotiques.

Son premier roman, *L'Eloge de la perte* a été publié aux éditions Média Plus, à Constantine, en Algérie.

partager. C'est pourquoi ce qui fait l'humanité d'une musique, c'est le fait de demander non pas qu'est-ce que c'est mais qui est-ce ?

En guise de conclusion / *Khlass*

Si nous avons voulu réfléchir la musique dans sa dimension spirituelle et proposée une tentative herméneutique de sa poétique à travers la somatique et la transe, nous avons pu démontrer que l'on parle de celle-ci, non seulement grâce à la philosophie mais qu'elle se révèle grâce à la philologie. Savoir des savoirs, pensées des sages et du discours, la musique se parle comme elle se chante, se joue comme elle se cache pour le myste orant absolu d'un mystère, non plus hermétique mais érotique, où souffler devient vivace certitude que la corde pincée est l'élégie même d'un *ur* quêté sans être perdu. La source originelle de toute chose, de tout être, son âme entre le Ré d'un istkhbar zidane et le silence d'une main vient donner le kalam pour l'écriture dans les volutes d'un ciel intouchable.

Bibliographie

La Bible

Le Coran

La Torah

HUSSERL Edmund, *La crise des sciences humaines européennes et la phénoménologie transcendantale*, Paris, Gallimard.

JANKELEVITCH Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983.

MOLINIE Georges, *Sémiostylistique, L'effet de l'art,* Paris, PUF, 1998

----------, *Hermès Mutilé, Vers une herméneutique matérielle, Essai de philosophie du langage,* Paris, Honoré Champion, 2005

association ou convention ; la musique ne signifie rien, donc elle signifie tout …[96] ». Dès lors, « La musique signifie donc quelque chose en général sans jamais rien vouloir dire en particulier [97]».

L'absolu n'est pas dans le sème mais dans sa soma, c'est-à-dire, le lieu où se réunit et le souffle et l'âme et l'esprit de la musique : l'homme, medium et wissal absolu : « La musique ne signifie rien, mais l'homme qui chante est le lieu de rencontre des significations[98] ».

La musique est cette transe du corps en élévation par le savoir pour accéder au seul mot qu'on ne peut pas prononcer et qu'on ne peut avoir et que pourtant l'on nomme dans l'indicible et l'ineffable. La musique n'est pas à être considérée comme religieuse pour accéder à l'élévation du savoir, il faut prendre la musique comme savoir pour s'élever.

« L'univers musical, lui, ne reste pas exposé devant l'esprit ou proposé à l'esprit : la musique, si objectiviste qu'elle se veuille, habite notre intimité ; nous vivons la musique, comme nous vivons le temps, dans une expérience fruitive et une participation ontique de tout notre être [99]».

La musique est philosophie, savoir, s'il y a quelque chose à partager et à transmettre, c'est que la musique est ce qui permet à l'humain d'être, d'avoir une epséité, des choses à assouvir, à découvrir, à

[96] *Ibid.,* pp.20-21.
[97] *Ibid.,* p.70.
[98] *Ibid.,* p.87.
[99] *Ibid,* pp.119-120.

suggestion et allusion, non pas dénuder le corps mais le voiler par métaphore, le masquer d'allusion et de tropes pour le décrire tout en le fantasmant Beau et Moral.

En effet, la définition de la musique voit dans l'arêtè ἀρετή, la vertu, la justesse du bien et bon esthétique de l'art. Celui-ci doit être Bien, Bon et *juste* pour sortir de la notion purement morale du bien et du mal. Cette vertu se donne en leçon, dans l'écoute de la musique pour acquérir un savoir sur la notion morale entre *catharsis* et purgation. La transcendance, transe du corps en mouvement- la transe en danse, la chorégraphie de l'âme en écoute -, est une élévation entre terre et ciel, certes mais avant tout une élévation par le savoir grâce à la métaphore de l' *elevatio* pour accéder aux différents éléments qui amènent à la vérité. On remarquera que l'Amour Divin se subsume à l'Amour Absolu, c'est-à-dire Pur. En ce sens, il ne s'agit plus de la Divinité même mais de sa véracité, sa vérité, son absolu. Tous innomés et innommables, et pourtant invoqués, évoqués et chantés dans le silence même de la musique élévatrice.

Vladimir Jankélévitch expose cette ambivalente réflexion dans son ouvrage *La musique et l'ineffable* : « (…) l'homme que cette intruse habite et possède, l'homme ravi à soi n'est plus lui-même ; il est tout entier corde vibrante et tuyau sonore, il frissonne follement sous l'archet ou les doigts de l'instrumentiste (…) [95]». Ainsi, selon l'auteur, la musique tient plus de l'envoûtement absolu. Ainsi, « (…) directement et en elle-même, la musique ne signifie rien, sinon par

[95] Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983.

trace : « l'érotisme ainsi revisité imprime, dans le corps esthétique, la trace de l'ultra-monde[92] ». Cependant, cette transe insufflée se rythme en harmonie avec le rêve, le songe et la chimère : « Le réel du corps esthétique est un réel rêvé, mais dans un rêve véritable [93]». Ce rêve impose une âme pour le vivre, un souffle pour l'incarner et un esprit pour le rêver dans une éthique et une epséité forte :

« L'art, comme vivant, comme érection empirique d'un corps, implique automatiquement une position, une pulsion, un ressentiment et face, par, et dans ce corps : ce mouvement est primordialement éthique : il y a donc une influence de l'art, en tant qu'art, ce que j'ai appelé la performativité radicale de l'art[94] ».

Si Eros s'oppose à Thanatos, la vie et la Mort par et dans la musique et sa réflexion philosophique rappelle que l'humain, à l'égal de son art, est vivant. Par l'exaltation de la vie, il exprime sa vivacité, il le fait par l'érotisme même de son instrument, le corps en mouvement, en basculement et en vertige entre transe et extase.

Si la transe se partage en collectivité et dans un groupe social, l'extase se vit seul, dans moment du temps qui s'arrête. Seul on éprouve comme passion et souffrance, la lucidité de la transe, car « La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil ».

La transe est un évanouissement comme ravissement par effet médical et somatique, le corps ne tient plus, le corps outils moyen perd ses moyens par manque. L'extase : *ek – stasis* est la sortie de soi-même,

[92] *Ibid.,* p.222.
[93] *Ibid.,* p.224.
[94] *Ibid.* p.258.

vient combler. On désire ce qui nous manque. Mais il y a la notion de regret, le regret de l'absence. Le désir ou le regret de l'absence est, ainsi, le vide que l'art vient combler en son érection par sa corporéisation instrumentale.

Raymond Jean dans son ouvrage, *Lectures du désir*, explique que « le désir ne peut exister sans le *désirable* [88]». Entre ce qui insuffle celui-ci et ce qui l'élève, la musique et son instrument – tour à tour le musicien et son instrument même – convoque le désir dans les joies mystiques de la corporéisation et de son incarnation érotique.

Poétique de la transe

Nous pouvons rappeler, à l'instar de Georges Molinié dans *Sémiostylistique, L'effet de l'art* « que l'art est vivant, non pas que l'art est la vie, mais que l'art s'appréhende, comme art, que dans la sensation de ce vertige[89] ». De plus, « l'art est des sens, et non d'abord du sens[90] ». Pour nous, sensuel, sensitif, érotique, incarné, charnel. Dès lors, la musique *a* et *est* chair. Elle ne s'écoute plus, mais se touche.

Une poétique sémiotique érotique, par et pour le signe et le sens lie/lit le corps du signe et le corps du texte dans l'Art musical du myste herméneute car celui-ci se vit comme « intimité offerte » selon Georges Molinié : « Le corps artistique érigé se vit comme intimité offerte, et pourtant impossible, transgressée et tout ensemble intransgressible[91] ». De plus, la transcendance se présente comme

---

[88] Raymond Jean, *Lectures du désir*, Paris, Seuil, 1977, p.19.
[89] Georges Molinié, *Sémiostylistique, L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998, p.189.
[90] *Ibid*.pp.26-27.
[91] Georges Molinié, *Hermès Mutilé, Vers une herméneutique matérielle, Essai de philosophie du langage,* Paris, Honoré Champion, 2005, pp.219-220.

mystique, le faire être mystique. La liaison entre insuffler et inspirer dans le mouvement de *sortir dans* et *entrer dans* amène le corps incarné dans l'élément végétal et terrestre par le corps de l'homme - devenu *medium* de son propre outil - pour aller dans les airs, de la terre vers les cieux. Le roseau *ensoufflé* (et non plus essouflé) est l'expression du songe passionné de l'âme arrachée à Dieu qui veut le retour.

Entre *soma σῶμα* et *sémè σῆμα*, le corps de la musique et le sème de l'art s'imposent le signe et l'érection : le fondement même de l'Etre. Il n'est pas anodin pour ce roseau d'être l'image du Qalam et du Kalam : parole et mot par métonymie. Ainsi, dans l'Evangile selon Saint Jean « Au début était le Verbe », le mot ou le verbe se figure par et au travers de l'écriture. Or, dans la Torah, la Bible et le Coran, le texte sacré est dicté, insufflé, susurré à l'oreille. Il y a écoute, entente et compréhension avant le mot incarné. Celui-ci apparait dans sa diction et son énonciation : la corporéisation du mot en tant que lettre apparait avant en tant que son, c'est-à-dire, en tant que souffle.

L'écoute et la compréhension du mot signifient que l'invocation passe par l'évocation.

A ce sujet, nous pouvons présenter l'invocation du désir des textes soufis et mystiques où l'Amour Divin de poètes amoureux (Khayyâm, Ibn Arabi, Hafez, Sidi Boumediene[87]) et leur désir mystique, nommé désir ardent (chawqi شَوْقِي).

Le désir convoque en première lecture le regret de l'absence, nomme le vide que le désir, amenant aux retrouvailles (el wissal وِصَالْ),

87

instrumentale qui lui insuffle la vie. En exemple, souffler dans un *nay* ou un *fhel* : la flute insuffle un élégie en donnant corps à l'intangible et insaisissable.

Pascal Quignard dans son essai *La haine de la musique* explique qu'« [e]ntendre, c'est être touché à distance. Le rythme est lié à la vibration. C'est en quoi la musique rend involontairement intimes des corps juxtaposés[84] ». De plus, selon lui, « [l]a musique ne s'envisage ni se dévisage. La musique transporte aussitôt dans le transport physique de sa cadence, celui qui l'exécute comme celui qui la subit[85] ».

Par la corporéisation de l'instrument, on ne saura plus si c'est le musicien qui va jouer, ou si l'instrument n'est pas *mejnoun* مجنون, s'il n'est pas habité par un esprit. Par l'herméneutique spirituelle, les musiciens sont transfigurés grâce à la synesthésie. Ainsi, on entend et écoute la musique en regardant ce qui est joué : les cordes, devenues fils de l'âme, c'est-à-dire, *er-rit el rouh,* خيط الروح.

« Harpes, flûtes et tambours s'assemblent dans toutes les musiques. Cordes et doigts, vent et bouche, percussions des mains ou piétinement des pieds, toutes les parties du corps dansent sous l'emprise[86] »

Nous avons pu voir par la figure du *nay* et du *fhel* que la mysticité est différente du mysticisme. La mysticité est l'être

[84] Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, 2016 – Calmann Lévy, 1996, p.108.
[85] *Ibid.,* p.111.
[86] *Ibid.* p.176.

Incarnation et somatique spirituelle

La notion d'esprit se rapporte à ce qui va s'élever comme une dynamique mystique de la transcendance entre *sama' ou el ardh shama'im ve aaratz* השמים ואת הארץ, les cieux et la terre. L'étymologie de ce terme dans de nombreuses langues est inhérente non seulement à l'âme mais encore au souffle. Le souffle même qui inspirant permet l'élévation : *Spiritus* spīrĭtus souffle, esprit /*rouh ou neffas* : روح, نفس / Nouah : רוח/ Anima *anĭma* / Anemos / Pneuma .

L'âme est le principe vital et spirituel, immanent ou transcendant, qui animerait le corps d'un être vivant humain, animal ou végétal. Par l'appel au vent, à l'air et au souffle, il est n'est pas anodin que la figure de l'oiseau soit accompagnée du chante de la flûte ou d'une manière générale, d'un instrument à vent pour figurer l'âme et l'esprit qui s'envolent et, ainsi, transcendent les cieux et la terre.

Dans une respiration inspirée et inspirante, la musique est une expiration : le souffle qui *sort de soi* mais elle aussi inspiration : quelque chose qui *rentre en soi*. L'écho, ici, présenté dans le mouvement et le rythme de la derbouka va se présenter pour nous, non plus dans un mouvement de va et vient ou dans un rythme ternaire de mesure, de rythme et d'harmonie, mais bien entre basculement et ravissement. En image les scènes des derwiches tourneurs et les transes constantinoises, *tdjeb tahoul, tzarilt,* sortir la voix dans la joie.

La poétique de la transe est une élévation à suivre. L'âme de l'homme, entrée dans l'incarnation corporelle, va s'ériger. Ce souffle possède et mesure le rôle de l'instrument par la somatique

Nous tenons à rappeler que si la musique est maintenue dans une herméneutique artistique la définissant *absolument* comme art, en opposition à la philosophie qui s'appréhende dans sa Pensée, son Idée et son Savoir ; la musique est et *demeure* un savoir, un savoir-faire[82] et même, un savoir-être.

L'herméneutique [83] est issue du verbe grec ἑρμηνειν *ermènien* qui est un parasynonyme du verbe *λέγειν legein* dérivé de λόγος *lógos*, signifiant à la fois raison et langage. Par cette étymologie, le sens d'exégèse et d'interprétation d'un savoir, d'un discours, d'un art et d'un texte appelle à une logique.

Nous présentons une herméneutique spirituelle comme réflexion sur le sens, du sens et des sens de la musique par le prisme de la poétique de la transe. Il faut, cependant, pour cela séparer la question sacrée de la question spirituelle. Effectivement, dans notre titre, les notions *mysticité, transe, herméneutique spirituelle*, imposent à notre propos qu'il ne fasse appel exclusivement qu'à la musique religieuse, à des éléments qui participeraient à des rites sacrés, à des rituels sacralisés. Or, l'herméneutique spirituelle ne sonde pas les éléments de divinité ou les rapports au divin. Le spirituel dans le sens de *spiritus* et de *pneuma πνεῦμα,* donc, dans le sens de l'âme *est une expression de l'âme*.

---

[82] Artisanat : çaana.

[83] Herméneutique signifie en grec ancien *hermeneutikè, ἑρμηνευτική [τέχνη].* C'est-à-dire, l'art d'interpréter, *hermeneuein* issu du nom du dieu grec Hermès Ἑρμῆς, *Hermẽs.* – messager des dieux et interprète de leurs ordres signifie parler, s'exprimer et communiquer. L'herméneutique est la théorie de la lecture, de l'explication et de l'interprétation des textes.

Mysticité ou la poétique de la transe comme herméneutique spirituelle de la musique

Lynda-Nawel TEBBANI
Lorraine

A la quintessence de l'Andalou,

Dans une volonté de réfléchir la dialectique entre philosophie et musique, et ainsi, le dialogue entre ces deux sciences et savoirs, nous voulons proposer une tentative particulière de définition. Non pas de la musique dans son lien avec la philosophie ou inversement, le rôle de la philosophie pour réfléchir la musique. Nous avons volonté d'offrir une réflexion philosophique de la musique. Plutôt que de chercher de manière essentialiste à catégoriser ce qu'est la philosophie et (ou) ce qu'est la musique, la problématique sous-jacente à notre titre - « Mysticité ou la poétique de la transe comme herméneutique spirituelle de la musique » - est une herméneutique qui appelle à l'interprétation, *de facto* subjective, *personnelle* et non exhaustive.

Il est entendu que notre article sera marqué par des manquements et éléments attendus par notre thématique. Cependant, il s'agit d'une tentative de réflexion qui vient questionner la philosophie et la musique comme interprétation de l'humain.

- MARCAIS, Georges, « *ʿAbd al-Wādides.* » in *Encyclopédie de l'Islam* (en ligne), Brill

Online, consulté le 17 février 2016.

- MARCAIS, Georges et William, *Les monuments arabes de Tlemcen*, A. Fontemoing, Paris, 1903, 358 p.
- MARCAIS, Georges, *Tlemcen*, H. Laurens, Paris, 1950, 104 p.
- MARDAĠĀNĪ, Zakā' , *al-Fann 'ind al-Fārābī*, Dār al-ṣafaḥāt, Damas, 2012, 192 p.
- MERED, Zoulikha, *Contes arabes de Tlemcen*, Entreprise Algérienne de Presse, Alger, 1991, 325 p.
- TOUMA, Habib Hassan, *La Musique arabe*, Buchet/Castel, Paris, 1977, 165 p.
- VERDES-LEROUX, Jeannine, *L'Algerie et la France*, Robert Laffont, 2009, 899 p.
- VIARDOT, Dominique, *Histoire des Arabes et des Mores d'Espagne*, Pagnerre, Paris, 1851, 420 p.
- WRIGHT, Owen, « *Nawba* », in *Encyclopédie de l'Islam* (en ligne), Brill Online, consulté le 25 janvier 2016.
- YALLAS, Ğallūl (Ed), ḤAFNĀWĪ (al), Amuqrān (Ed), *al-Muwaššaḥāt wa al-azğāl*, alŠarikaẗ al-waṭaniyyaẗ li-al-našr wa al-tawzīʿ, Alger, 1975, 2 tomes, 756 p.
- ZENAGUI, Abd el Aziz, « *Récit en dialecte tlemcenien* », in *Le Journal Asiatique* de juillet/août 1904, Imprimerie Nationale, Paris, 1904, 76 p.

.

- BENKALFATE, Djelloul, *Il etait une fois Tlemcen... récit d'une vie, récit d'une ville*, Ibn-Khaldun, Tlemcen, 2002, 198 p.
- BERQUE, Jacques, *Musiques sur le fleuve. Les plus belles pages du Kitāb al-Aghāni*, Paris, Albin Michel, Paris, 1995, 444 p.
- BOURDIEU, Pierre, *Sociologie de l'Algerie*, 8e éd., Paris, PUF, 2006, 128 p.
- DIB, Mohammed Souheil, *Anthologie du chant arūbi et hawzi*, El Ouns, Paris, 2003, 195 p.
- EL HASSAR, Benali, *Tlemcen : cite des grands maitres de musique arabo-andalouse*, 47 Dalimen, Alger, 2002, 163 p.
- GRANDGUILLAUME, Gilbert, « *Arabisation et démagogie en Algérie* », in *Le monde diplomatique*, 02/1997.
- GUERBAS, Rachid, « *Chant et musique de la nawba ou nūba algérienne* », in *Horizons maghrébins*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2002, n° 47, pp. 24-35.
- GUESSAL, Mohamed, *Les associations pour la musique classique nord-africaine*, Université Paris Sorbonne, Paris, 2000, 220 p.
- GUETTAT, Mahmoud, *La musique arabo-andalouse*, El Ouns, Paris, 2000, 528 p.
- GUETTAT, Mahmoud, *La musique classique du Maghreb*, Sindbad, Paris, 1980, 398 p.
- GUETTAT, Mahmoud, « *Les Fondements de l'édifice musical maghrébo-andalou* », in *Horizons maghrébins*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2002, n° 47, pp. 87-95.

Bibliographie

- ANDEZIAN, Sossie, Expérience *du divin dans l'Algérie contemporaine : adeptes des saints dans la région de Tlemcen*, CNRS, Paris, 2013, 237 p.
- ARROUSSI, Abdelhamid, *Les artistes de Tlemcen et de sa région*, Ministère de la culture de la République d'Algérie, Alger, 2011, 155 p. 46
- BARGES, Jean-Joseph-Léandre, *Tlemcen, ancienne capitale du royaume de ce nom : sa topographie, son histoire, description de ses principaux monuments, anecdotes, légendes et récits divers : souvenirs d'un voyage,* B. Duprat et Challamel aîné, Paris, 1859, 479 p.
- BARGES, Jean-Joseph-Léandre, *Vie du celebre marabout Cidi Abou-Medien*, Leroux, Paris, 1884, 118 p. BEL, Alfred, « *Tlemcen* », in *Encyclopaedia of Islam* (en ligne), First Edition (1913-1936), edited by M. Th. Houtsma, T.W. Arnold, R. Basset, R.
- BENBABAALI, Saadane, *La joie des âmes dans la splendeur des jardins andalous*, ANEP, Alger, 2010, 104 p.
- BENBABAALI, Saadane, *La plume, la voix et le plectre*, Barzakh, Alger, 2008, 55 p.
- BENCHEIKH, Jamal Eddine, « *Les musiciens et la poésie. Les écoles d'Isḥāq al-Mawṣilī (m.*

225 H.) et d'Ibrāhīm Ibn al-Mahdī (m.224 H.) », in *Arabica*, T. 22, Fasc. 2, juin 1975, pp. 114-152.

Conclusion

En guise de conclusion, nous présenterons la nûba comme un témoignage vivant non d'une seule civilisation mais de plusieurs. L'esprit éveillé comprend le phénomène de superposition des civilisations, celui-ci constitue d'ailleurs le génie de l'Islam, qui a su s'étendre sans écraser les cultures en présence mais au contraire, en faisant grandir la sienne d'agréments juxtaposés au fil de ses rencontres. Il est certain qu'un siècle et demi après l'avènement de l'islam, lorsque le califat se trouve à Bagdad, la culture bédouine du Hijaz mue. Son goût essentiel pour la poésie et le chant demeure intacte, sa *qasīda* inchangée. Logiquement, le progrès de la civilisation arabo-musulmane a toujours offert à l'art du *ṭarab* les moyens de sa splendeur.

Ainsi, la *nūba* telle que présentée auparavant, symbolise l'expression sublimée d'un art profondément arabe qui a su emprunter aux autres ce qui lui permettait de briller. Le grand représentant moyen-oriental de cette tradition est certes un certain Isḥāq al-Mawṣilī. Pas étonnant que son élève, Ziryāb, développe à son tour une forme différente de chansons selon le même principe de coloration locale puisque c'est dans al-Andalus qu'il développe son art. Cependant, il y en a eu d'autres qui ont su enrichir ce patrimoine dit immatériel, durant tout le parcours qu'a connu la nûba Si cette dernière vit encore c'est grâce aux centaines d'innovateurs qui n'ont jamais cessé de lui redonner à chaque fois une âme nouvelle.

Comme pour tout ce qui renvoie aux origines de la culture arabe, on retrouve dans la formation de la poésie dite *qaṣīda* un point de départ et un nom légendaire. Ici, c'est celui de al-Muhalhil, qui signifie littéralement « celui qui tisse finement », qui se trouve être également l'oncle du non moins célèbre Imru' al-Qays, symbole de la poésie préislamique.

Ce personnage serait le premier à l'avoir conçue. Son origine remontrait au début VIe siècle, et son surnom lui aurait été attribué eu égard à sa manière de déclamer la poésie. Du point de vue historique, rien ne prouve qu'elle n'ait pas été inventée avant ; cependant, l'état actuel des recherches sur le sujet ne permet pas de se prononcer. On peut toutefois retenir la dimension légendaire, une fois de plus, qui entoure l'apparition du phénomène.

Dans la culture arabe, la *qaṣīda* représente en réalité la poésie classique. Ibn Qutayba, bibliographe, entre autres fonctions, de Bagdad ayant vécu au IXe siècle, établit les normes de ce genre poétique. Dans son contenu, elle se compose de trois parties distinctes de par leur thématique : le *nasīb* qui est une complainte du poète découvrant les traces du campement de sa dulcinée qui est partie, le *raḥīl* qui est la poursuite de celle qu'il recherche et le *ġarad* qui est un panégyrique vantant les mérites de la tribu du poète ou une satire de ses ennemis. Dans sa forme, la *qaṣīda* contient entre 50 et 100 vers de deux hémistiches.

la spiritualité musulmane, celle du *ḥāl*[78], littéralement « état » en arabe mais aussi « extase » ou « émotion extatique » dans le domaine mystique.

Bien que cette partie du travail concerne la description technique des éléments constitutifs de la *nūba,* on entrevoit déjà la suite du développement avec le *ṭab'* et son « *univers magique* »[79]. Sans aller plus loin dans la dimension symbolique, on retiendra pour l'instant qu'il s'agit du mode musical, celui qui donne la cadence. Dans la *nūba,* ces modes possèdent des noms propres et, originalement, une heure du jour attribuée en fonction du rapport psychophysiologique[80] engendré par ceux-ci.

Les Textes dans la nûba

Les textes qui forment le répertoire de la *nūba* relèvent du genre poétique. Sans entrer dans leur rapport à la musique, il paraît nécessaire d'apporter quelques éléments simplement descriptifs. Si ces textes respectent les normes de la traditionnelle *qaṣīda* arabe, leur évolution et leurs spécificités propres à la *nūba* prennent racines dans Al-Andalus. Nous évoquerons alors le concept de la ***qaṣīda***[81]**.**

---

78 Chez les soufis, cette notion est un don divin, un instant durant lequel l'individu touché par ce phénomène entre en contact avec l'Etre suprême (cf. Gardet, Louis, *« Ḥāl »,* in *Encyclopedie de l'Islam*. Brill Online, consulté le 27/01/2018). Dans le récit de *Ḥayy Ibn Yaqḍān* d'Ibn Ṭufayl évoqué dans l'introduction, c'est cet état que poursuit le personnage principal lors de ces séances de méditation.

79 GUERBAS, Rachid, « *Chant et Musique de la Nawba ou Nūba algerienne* », in *Horizons maghrebins*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2002, n° 47, p. 25.

80 Ce terme est employé par Guettat (1980, p. 115) pour évoquer l'état auquel nous avons fait référence auparavant.

81 Quand la poésie est chantée

disposition à proprement dite naturelle. Les expressions comme « *ṭab'ān* » ou « *bi-l-ṭab'* », que l'on peut traduire par « bien-sûr » ou, et c'est cela que nous visons, « naturellement ». Le terme arabe « *al-ṭabī'a* » signifie la nature, au sens de l'environnement.

Le *ṭab'* est une notion spécifique à la *nūba* andalouse. Du côté de l'Orient, on parle de *maqām* pour se référer au mode musical. Anciennement nommé de différentes manières chez les Arabes[74], le terme *maqām* renvoie également au « lieu où l'on se tient debout » qui peut faire penser à la prière : on parle de *maqām Ibrāhīm* situer devant la Kaaba de La Mecque, symbolisant le lieu où le prophète Abraham s'est tenu debout pour prier selon la tradition islamique.

Cependant chez les Arabes, la dimension spirituelle du terme ne s'applique pas à la musique, ce qui n'est pas le cas des Andalous de l'Espagne musulmane. En effet, les *tubū'* [75], dans l'optique d'une journée musicale de vingt-quatre *nūbāt* [76] ne représentent pas seulement les modes musicaux, ceux-ci[77] se retrouvent accordés sur « l'état » moral, psychique, et spirituel qui sied à l'heure durant laquelle le morceau est joué. Cet « état » fait forcément penser à une notion de

74 *Tarīqa* (voie), *laḥn* (mélodie), *tanīn* (tintement), etc.

75 Pluriel de *ṭab'*.

76 Pluriel de *nūba.*

77 Le but de ce travail de vulgarisation s'adresse aux non initiés à la langue arabe. Signalons simplement que le pluriel de toute chose non-animée, même si le genre est masculin au singulier, s'accorde au féminin singulier. Nous aurions dit « celle-ci » en arabe, pour parler des *tubū'*.

utilisé au Maghreb, le *santūr*[70] perse, familier des arabes, y demeure quasiment inconnu.

Enfin, il reste les instruments à cordes frottées ou vièles. Le *rabāb*[71] correspond à ce qui pourrait s'apparenter à un violon qu'on aurait amputé de son manche et le *kamānğa*[72], proche du violon européen, qui apparaît tardivement au Maghreb, vers le XVIIIe siècle.

Ces différents instruments composent l'ensemble du matériel physique sur lequel s'appuie l'orchestration. Une autre catégorie de matériel est nécessaire au jeu de la *nūba,* celle-ci d'ordre spirituel, émotionnel ou psychique : le terme ici reste multiple volontairement car l'autre élément dont il est question laisse libre l'interprétation. Il s'agit du *ṭab'*...[73]

Qu'est-ce qu'on entend par par *ṭab' ?*

Le mot *ṭab'* renvoie à la notion de nature, celle du type d'un objet mais aussi, et surtout dans le cas de notre sujet, celle de sa

---

70 De la famille des cithares, cet instrument n'est cependant pas à cordes pincées mais frappées.

71 Généralement composé de deux cordes, il se joue à la verticale à l'aide d'un archet, l'instrument étant posé sur le genou.

72 Le mot *kamānğa* renvoie à un instrument perse ancien. Cependant l'instrument que les Maghrébins nomme ainsi est en fait un alto européen. Guettat dit de ce mot qu'il est tiré de l'expression ≪ *al-kamāl ğa'* ≫ (la perfection est venue) (1980 : 241), cependant on peut aisément imaginer le lien avec le *kamānchah* perse, répertorié par al-Fārābī au Xè siècle.

73 Nous pouvons transcrire ce concept par la notion de « mode » et la modalisation caractérise la nûba.

Les percutions, qui marquent le rythme, comptent plusieurs éléments: le *tār*[61], la *darbūqa*[62] et les *naqarāt*[63]. Un seul instrument à vent est utilisé dans la *nūba* : la *nāy*[64] qui représente à lui-seul la musique arabe puisque l'on imagine aisément demander à un spécialiste des musiques du monde ce qu'est le *nāy*, il répondrait sans doute : la flûte arabe.

Les instruments à cordes restent cependant l'emblème de la *nūba* pour laquelle on parle, d'une part, de cordes pincées que l'on place dans la catégorie des luths[65] et des cithares.

Les luths[66] sont au nombre de deux : le *ʻūd*[67] et la *kwītrā*[68]. Le premier, symbole de la musique orientale de manière générale, comprend deux types : le *ʻūd ʻarbyy* qui se veut maghrébo-andalou, et le *ʻūd šarqyy* qui serait oriental. Quand aux cithares, seul le *qānūn*[69] est

61 Tambour rond contenant une peau, sa taille est comprise entre 12 et 20 cm au Maghreb et il est entouré de 5 paires de petites cymbales.

62 Tambour de longue profondeur ressemblant à une coupe. Il est connu également sous le nom de *qallāl.*

63 Paire de timbales reliées, se joue avec des baguettes.

64 Flûte oblique de longueur variable possédant entre 5 et 7 trous.

65 Le mot luth en français vient de l'espagnol, *laud*, qui est une déformation l'arabe, *al-'ūd.*

66 Appelés aussi communément « *Ouds* »

67 Instrument à cordes pincées, composé d'une caisse, d'un manche et comportant 4 cordes doublées. Il se joue avec un plectre.

68 Instrument spécifique de l'Algérie, il est très proche du *ʻūd* dont il se distingue par un manche plus court.

69 Psaltérion en forme de trapèze, cet instrument est de grande taille en comparaison des autres puisqu'il mesure entre 75cm et 1m. Il peut comporter entre 26 et 78 cordes triples.

Shiloan et Duvelle, la *nūba* qu'ils écrivent « *nouba* »[57], pour eux, elle serait une création andalouse.... Sans entrer dans le débat critique qui ne sied pas à l'étudiant ici, la première définition, quand bien même elle ne serait pas certaine quant à son contexte arabe des origines, elle s'avérera limpide dans al-Andalus et au Maghreb par la notion de *ṭab'* qui sera développée un peu plus loin.

Les instruments de musique dans la nûba

Avant d'entrer dans l'histoire de la *nūba*, il convient de réaliser une brève présentation du matériel que celle-ci requière. Comme il sera vu plus loin, l'origine arabe puis le développement maghrébo-andalou[58] de cette musique occasionnent la présence de nombreux instruments. Des origines, certains ont disparu mais leur trace existe sur des miniatures, notamment dans certains manuscrits de quelques collections espagnoles[59].

Les instruments[60] de la *nūba* demeurent quasiment inchangés depuis les origines. On peut parler de modification ou d'évolution de nos jours lorsque l'on observe le matériel contemporain. Cependant, les grands groupes d'instruments sont les mêmes et leurs composants semblables.

---

57 DUVELLE, Charles, SHILOAH, Amnon, ≪*Musicales (traditions) - Musiques de l'Islam* ≫, in *Encyclopadia Universalis* (en ligne), consulté le 24 janvier 2016.

58 Ce terme est employé entre guillemets par Benbabaali (BENBABAALI, Saadane, *La Joie des âmes dans la splendeur des jardins andalous*, ANEP, Alger, 2010, p. 11).

59 Mahmoud Guettat évoque les miniatures d'un manuscrit datant de 1005 attribuées à Alphonse le Sage. Elles sont conservées à Madrid, dans la bibliothèque de l'Escurial (*La Musique classique du Maghreb*, Sindbad, Paris, 1980, p. 141).

60 Des images de certains instruments ont été présentées lors de la communication orale.

définition du mot en commençant par son étymologie. Cet exercice semble bénin, simpliste, voire enfantin, pourtant l'origine de ce mot et le sens auquel il réfère pose d'emblée l'intéressé par la question face à un dilemme : en arabe, « nawb »[51] pour le *maṣdar*[52] et « nāba » pour le verbe équivalent à l'infinitif[53], signifie « prendre la relais de quelqu'un », « remplacer », et le mot « nawba » veut dire, entre autres, « tour de rôle » ; le terme de « nūba »[54] quant à lui est spécifique au Maghreb et il peut aller jusqu'à désigner, par glissement de sens, un orchestre, une troupe de musicien. Jusqu'ici aucun problème n'est à déplorer.

L'idée à retenir est celle du tour du rôle. Si l'aspect basique de la question étymologique est soulevé c'est que l'origine de l'appellation du genre musical ne fait pas l'unanimité. Chez Guettat[55], l'idée d'une « journée » musicale voyant se relayer différents artistes devant le calife et les notables de la cour du palais abbasside est acceptée. Elle fait pourtant l'objet de doutes chez Wright [56] qui reproche à cette théorie le manque de preuves historiques. Quant à

[51] IBN MANẒŪR, *Lisān al-'Arab,* Dār □ādir, Beyrouth, 2010, Tome I, pp. 774-776.

[52] *Maṣdar* signifie nom verbal ou nom d'action. Il représente une des deux façons d'appréhender la racine des mots, l'autre étant la forme « nue » du verbe, c.a.d. le verbe conjugué au passé « simple » à la troisième personne du singulier que nous nous permettons de simplifier pour le lecteur étranger à la chose arabe en le nommant infinitif.

[53] L'infinitif comme nous le connaissons en français et qui vient d'être évoqué dans la note supérieure, n'existe pas en arabe. L'emploi de ce mot permet de raccourcir ici, mais il convient de le noter afin d'éviter toute méprise.

[54] REIG, Daniel, *Dictionnaire arabe – francais*, Larousse, 2008, p. 726.

[55] GUETTAT, Mahmoud, *La Musique arabo-andalouse*, El Ouns, Paris, 2000, p. 146.

[56] WRIGHT, Owen, *≪Nawba ≫*, in *Encyclopedie de l'Islam,* Brill Online, 2016, consulté le 25 janvier 2016.

et à travers celle-ci son appréhension même. Une exploration de l'enseignement de la *nūba* à Tlemcen va permettre d'évaluer l'équilibre, ou non, entre conception traditionnelle et vision « moderniste »[47].

Si la *nūba* tlemcénienne constitue un patrimoine, une histoire, une culture, ses transmetteurs actuels n'en maîtrisent pas moins les rouages. Bien que l'on parle d'eux en les désignant comme artistes, s'ils ne composent et n'expriment rien, peut-on les appeler artistes ? Ne s'agit-il pas simplement d'artisans qui produisent et reproduisent un savoir ancien ? La *nūba*, art d'expression, ne pourrait-elle pas exprimer les sensibilités d'aujourd'hui ?

De nos jours, des amateurs de la nûba sont capables de composer des poèmes et certains le font, d'autres de la musique. Une interprète de *nūba*, Lila Borsali[48], a dit et répète régulièrement : *« Je pense qu'un patrimoine qui n'est pas réinterprété et enrichi en permanence est un patrimoine qui risque de mourir. »*[49] Ces mots répondent aux questions faisant suite à la parution d'un album[50].

Notion de *nūba*

La notion de *nūba* renvoie donc à un genre musical. Comme le veut la coutume, et à raison, il convient d'entamer le propos par une

[47] Un terme très controversé : il s'agit plutôt d'une adaptation de certains genres musicaux anciens à l'ère contemporaine.

[48] Interprète de la musique classique algérienne, porteuse d'un projet de création et d'innovation dans le domaine.

[49] Bouchakour Walid, *El-watan*, Op. Cit.

[50] Lila Borsali a enregistré deux albums dans lesquels elle chante des nûbas de création innovante.

Ainsi, comprendre quelle est la part de sacré et sous quelles formes il se manifeste dans les éléments de la *nūba* présentés auparavant, à savoir, ses origines, sa formation, sa structure et ses textes et leurs thématiques, se fera au moyen d'une analyse intégrant les phénomènes précédemment avancés.

Après avoir tenté de cerner la dimension sacrée dans les éléments de la *nūba,* il sera question d'évaluer l'éventuelle importance de la dimension patrimoniale. Pour cela, la question de l'identité servira de champ de réflexion. Il s'agira de saisir la notion de patrimoine et les formes, peut-être sacrées, qu'il prend d'après des études relatives aux questions de sacralisation du patrimoine dans la construction des identités nationales.

La dimension didactique de la nuba : Un patrimoine à préserver et une mémoire à transmettre.

Ce glorieux héritage fait la fierté des tlemcéniens, cela va sans dire. Dès lors, l'interrogation qui en découle ramène vers les enjeux contemporains : la manière dont vit actuellement ce patrimoine. La conservation implique nécessairement une rigueur et un attachement à la préservation de l'objet conservé tel qu'il a été dès son origine. On se demande alors jusqu'où remonte son origine ou plutôt où se doit-on de fixer son origine.

Le rapport à la fixation entraîne inévitablement celui lié à la transmission. La dimension didactique représente le cadre qui révèle, dans un premier temps, la manière d'enseigner, et dans un second temps de rendre compte de la considération accordée à l'objet transmis

logiquement, le réflexe suscite l'orientation, en premier lieu, à l'étymologie des mots, au signifié du signifiant.

De là découle le rapport entre langue et culture et ensuite la question de la comparaison entre les deux notions dans deux langues différentes, le français et l'arabe ou plutôt, dans le cas présent, le latin et l'arabe. Plus que deux langues, ce sont deux cultures différentes forgées autour de lieux significativement différents et de religions différentes bien qu'en leur essence celles-ci ne le sont finalement pas tant que cela. Il faut peut-être y voir là, la marque de la culture et ainsi l'influence réciproque des deux.

Le premier point traité dans ce travail oblige une définition du sacré. Celle-ci, au vu de ce qui a été mentionné auparavant, passera par une confrontation entre la notion de sacré/profane dans l'anthropologie et la sociologie actuelle et la manière dont on pourrait la penser depuis le prisme arabe. L'objectif de cette déconstruction vise à établir les critères, outils qui vont permettre l'auscultation de la *nūba* de Tlemcen.

L'importance du contexte de création ou de représentation des textes revêt un intérêt vis-à-vis de la dimension sacrée sur laquelle il peut influencer. En effet, si cette dimension se questionne moins dans la pratique des confréries religieuses, il semble opportun de saisir son impact dans les cercles dit profanes, pour en dégager de possibles indications servant la suite de ma réflexion.

actuelle, servira de repère historique avant d'assister à une lente décadence entamée par la prise ottomane qui atteint son apogée avec la colonisation française. Le réveil timide qui s'amorce avec l'indépendance et l'évolution des moyens techniques donnent à la musique un nouvel élan.

En somme, une présentation détaillée de la *nūba* de Tlemcen, telle qu'on la connaît aujourd'hui, permettra d'être au fait de sa structure, de son fonctionnement et de son répertoire composé de poésies dont les thèmes se prêtent à l'analyse du sacré et du profane.

***De la sacralisation de la* nūba**

Comme dans toutes les cultures, deux éléments accompagnent Tlemcen tout au long de son histoire : le rapport au divin et l'art, tout deux liés. Cette liaison tient sans doute au fait qu'il n'est pas donné à tous les humains une capacité d'expression artistique. D'ailleurs, lorsque l'on utilise le mot « donné », la question qui surgit promptement concerne le « qui » est celui qui a donné.

L'art devient alors l'expression d'un don venu du monde de l'invisible, régisseur de l'univers, et l'artiste l'intermédiaire entre une réalité profane et une réalité sacrée. Ces deux notions, sacré et profane, se définissent de façon structuraliste soit par opposition. En revanche, parler de « réalités » au pluriel dépasse le couple sacré / profane.

Invoquer la méthode structuraliste ne vise pas seulement à fixer la grille de lecture choisie, ici elle s'accompagne d'une idée de lien avec la linguistique. En effet, traditionnellement et somme toute

dénomination précise de la catégorie à laquelle il se réfère ; je ne reviendrai pas sur quelques aberrations quant à un certain lexique non fondé utilisé ça et là.

A travers les mots « *arabe* », « *andalouse*» et « *Maghreb* », la question de l'identité apparaît clairement. Le patrimoine culturel comme objet de détermination d'un groupe social prend encore plus de sens lorsque cela touche un pays jeune et dont l'histoire pourtant remonte loin dans le passé et peut s'enorgueillir d'influences multiples et variées.

Tlemcen, l'antique Pomaria, la capitale zianide[45] du Maghreb central, favorite de sīdī Būmadyan et de l'émir Abdel Kader[46], mère de bon nombre d'intellectuels, d'écrivains et de personnalités politiques, est une vieille dame au sein d'une jeune nation âgée de tout juste d'un peu plus d'une cinquantaine d'années. Le principe de nation étant guère plus ancien que l'Algérie, le point de vue adopté pour dresser le panorama implique une prise de recul. De plus, un découpage historique effectué selon les éléments de rupture marquants, explicitera l'enchaînement de ma réflexion.

Selon le même procédé que pour la chanson arabe, le point de départ de l'histoire de Tlemcen renverra à ce qui, chez elle, précède l'arrivée des musulmans. De cette période jusqu'à la chute de Grenade en 1492, ce que l'on nomme al-Andalus par opposition à l'Andalousie

---

[45] Du nom de la dynastie arabo-berbère régnant sur Tlemcen entre le XIIIe et le XVIe siècle.

[46] Personnages 'historiques ayant marqué la région de Tlemcen dans le domaine du sofisme.

important de connaître, dans un premier temps, les origines de la nuba, son histoire, les règles de cette musique, ses particularités, les instruments qui la servent et les textes qui y sont chantés. Les notions de *qaṣīda*, de *muwaššaḥ* et de *zaǧal* sont autant de termes qu'il conviendra de comprendre. Une définition générale de la *nūba* devra faciliter l'accès à l'appréhension de son rapport avec la ville de Tlemcen.

Cependant, avant de pouvoir approcher la spécificité tlemcénienne, et afin de préparer le terrain de l'analyse du sacré et du profane, un détour explicatif de la relation qu'entretiennent les arabes avec la chanson servira de clef. En effet, les origines arabes de la *nūba* fournissent une base démonstrative sérieuse sur laquelle peut, et doit, s'appuyer en partie l'argumentation.

Pour ce faire, il convient de retracer l'itinéraire de la chanson arabe depuis l'ère préislamique jusqu'à l'avènement de l'islam et d'aborder les nuances entre textes et musiques à la recherche de pistes menant à l'appréhension de notre problématique.

***La dimension identitaire de la* nūba**

La *nūba* de Tlemcen fait partie de ce que l'on appelle la musique arabo-andalouse ou la musique classique du Maghreb. Avec ces deux appellations, il semble aisé de comprendre que ce domaine artistique n'a pas été suffisamment étudié pour permettre ne serait-ce que la

Chacune des composantes de la *nūba* revêt un aspect magique, voire sacré. Le chant sert des textes poétiques et, de fait, transcendants selon la tradition arabe. Les instruments, quant à eux, sont façonnés sur un imaginaire de l'ordre cosmique et la mélodie se veut, comme le texte ou par lui, d'inspiration mystique.

A cela s'ajoute le mode opératoire du jeu qui donne son nom à ce style musical et nous renvoie à ses origines qui prennent racines au Bagdad du VIIIe siècle, personnifiées par un certain Isḥāq al-Mawṣilī9[44]. Dans les palais raffinés des abbassides de Hārūn al-Rašīd, on se met à jouer de la musique sans discontinuer durant les vingt-quatre heures de la journée.

L'orchestre change toutes les heures, chacune d'elles symbolisant des humeurs, des états d'être différents en fonction du moment de la journée, ce qui impacte la manière de chanter et de jouer. Très vite, cet art se propage dans le monde arabo-musulman et se teinte de spécificités locales.

Ainsi, une présentation succincte de ce qu'est la *nūba* s'avère nécessaire. Pour mieux saisir la profondeur de mes propos, il est

[44] Isḥāq al-Mawṣilī fut un célèbre musicien de Baghdad, mort en … . On compte parmi ses disciples un certain
Ziryāb.

Nous tenterons de comprendre quels sont les enjeux et les perspectives de la *nūba* tlemcénienne aujourd'hui. Si celle-ci est perçue comme sacrée pour sa forme et son contenu, pour des raisons spirituelles (dogme religieux), culturelle (mémoire) ou patrimoniale (politique)... Il faudra le démontrer et soulever la question d'une désacralisation à des fins de renouvellement.

L*a* nūba : secret et magie

La *nūba* pour les non-initiés ou, dit intentionnellement, pour les profanes, rappelle ce que l'on trouve dans la langue française sous le terme nouba. « Faire la nouba » exprime familièrement le fait de faire la fête. Une telle expression dans l'esprit du connaisseur revient à parler de graffiti pour évoquer la Joconde.

La *nūba* est un genre musical, elle regroupe chant et instruments et répond à un ensemble de règles complexes. Elle naît de la culture arabe et du bassin mésopotamien et voyage ensuite au moyen d'un « merle noir », le bien nommé Ziryāb[43], jusque dans le sud de l'Espagne en passant par le Maghreb. Elle s'installe dans les grandes villes qui sillonnent son chemin : on compte parmi celles-ci la ville de Tlemcen mais aussi beaucoup de cités du Maghreb.

[43] Ziryāb signifie merle noir en arabe, tel fut le surnom attribué au grand auteur, compositeur et interprète de musique, Abū al-Hasan 'Alī Ibn Nafi', né dans les environs de Mossoul à la fin du VIIIe siècle et mort à Cordoue entre 850 et 860.

La *nūba* de Tlemcen n'échappe pas à ces nombreuses questions. En se penchant sur le sacré et le profane dans celle-ci, ce sont les enjeux de cet aspect qu'il s'agira de saisir. Cela passe par une étude approfondie de ce qu'est la *nūba* tlemcénienne à travers son histoire et par l'appréhension des notions de sacré afin d'en faire l'analyse.

Le corpus étudié comporte certaines difficultés : traditionnellement de transmission orale, les textes, dont une grande partie est perdue, ont fait l'objet de publication dans quelques ouvrages datant du XXe siècle. Le plus complet d'entre eux, signé al-Ḥafnāwī, contient 913 pièces du répertoire tlemcénien. Face à cette multitude de poèmes – nombre pourtant sérieusement réduit au vu de la tradition orale - l'attention se portera sur certains morceaux choisis selon des critères relatifs aux objectifs concernés par la réflexion que nous vous proposons. Pour la musique, on dispose également d'un nombre restreint d'ouvrages mais ici, ne traitant pas de musicologie, l'aspect musical sera présenté de manière générale.

Cependant, de nombreuses interrogations nous parviennent à l'esprit au vu des différents points exposés. Quelle place est réservée pour la création et l'innovation ? La *nūba* est-elle à ce point sacrée qu'on ne puisse la renouveler, la réformer, ou simplement la vivre ? Ces questions d'actualité sont l'objet de notre recherche : comprendre la part de sacré et de profane dans la *nūba* de Tlemcen, ses origines, son développement à travers sa longue odyssée et ses perspectives.

En y pensant, on revoit le *Ḥayy Ibn Yaqẓān* d'Ibn Ṭufayl disséquant sa mère-gazelle, à la recherche de cette chose immatérielle qui lui donne la vie.

Cela explique peut-être pourquoi lorsque l'on a entre les mains une œuvre d'art, on souhaite la garder jalousement, comme pour la protéger des autres, de peur qu'ils ne la respectent pas, qu'ils la détériorent, qu'ils la modifient ou qu'ils la méprisent, comme s'il s'agissait d'en empêcher le blasphème. On la place alors dans un musée, sanctuaire gardé, protégé de toute personne malintentionnée. Seuls y entrent les initiés et les passionnés ; les curieux quant à eux sont alors les « bien-guidés ».

Cependant, la musique ne s'exprime pas sous forme d'objet, on parle d'ailleurs de patrimoine immatériel. Protéger une toile, une sculpture ou un bâtiment ne résulte pas d'une grande difficulté : interdire d'y toucher ou surveiller scrupuleusement son entretien doit suffire à la conserver. En ce qui concerne la musique, elle doit être jouée pour exister. Bien que de nos jours des supports permettent l'enregistrement audio-graphique, les œuvres passées ont survécu par le jeu. De plus, si le système d'écriture de la musique existe depuis quelques siècles, les œuvres musicales avant cela devaient se transmettre de maître à élève puis de génération en génération. Savoir si le reproducteur est un artiste ou un simple artisan est la question intéressante. Et si le reproducteur se met à produire à son tour, a-t-il détérioré l'œuvre qu'il doit transmettre, a-t-il blasphémé ?

Alors plutôt que de chercher à résoudre cette épineuse question, l'observation et la description des mécanismes de mise en place de ce rapport entre l'art et le don semble déjà une recherche passionnante. Parler d'octroi ou de don renvoie à une tierce personne, celle qui donne ou octroie. Quoiqu'il en soit, le résultat, la production du « doué » artiste, constitue un legs de ce rapport complexe. L'art est d'ailleurs devenu une valeur monétaire au même titre que l'or ou l'argent. Sans doute qu'en cela réside l'évidence que sa production ne dépend que d'une équation ou d'une synthèse mais qu'il fait partie, comme les ressources naturelles, de ce qui est géré par la nature.

Un patrimoine qui se transmet ? Qu'est-il du don ? :

Longtemps, et dans de nombreuses cultures, art et artisanat se confondaient. De nos jours encore, certains appliquent cette tendance, ils produisent puis reproduisent à volonté pour en faire le commerce. Comment différencier alors l'artiste et l'artisan ? La création unique, l'émotion, la sensibilité, autant de termes qui se réalisent par l'expression. **L'artisan fait, l'artiste dit**. L'œuvre de l'artisan s'effectue par sa dextérité, sa vision des proportions et sa détermination. Le message de l'artiste provient d'une source inconnue et prend forme selon les mêmes procédés que ceux de l'artisan. La source inconnue de l'artiste engendre son mystère.

d'intermédiaire entre l'homme et ce qui existe seulement, c'est ce qui existe mais qui est invisible que l'on veut atteindre.

Il en va de même pour la musique en général : élément du patrimoine pour la majorité, elle recèle en son sein, pour certains, la clef du monde invisible, le lien avec l'au-delà, avec le divin. Au service du rituel pour les uns, support de transe pour d'autres, elle contient en elle la spiritualité car sa composition surgit de l'esprit. On aurait beau programmer une machine capable de jouer d'un instrument ou de chanter, elle n'en serait pas pour autant capable de composer un morceau. L'Homme compose, crée. Il use de la faculté dont il est seul détenteur parmi les autres créatures, cette particularité qu'il explique par l'octroi d'une entité supérieure comme extraite de ses attributs. Et il l'imite en créant à son tour. On essaie de l'expliquer autrement, rationnellement, mais aucune explication scientifique à ce jour ne peut éclaircir la question du don artistique. A propos de cet aspect dans la poésie, Michel Collot concède au poète la part d'insaisissable de son œuvre :

La quête poétique ne se propose pas de rendre connaissable l'inconnu, mais au contraire de révéler dans le connu la part de l'inconnaissable […] L'inconnu en tant que tel, comme tout horizon, demeure irrémédiablement cache, inaccessible. [42]

[42] COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, Paris, 1989, p. 167

d'al-Andalus ou de Bagdad l'abbasside, conçus sur le modèle des *jardins d'Eden sous lesquels s'écoule l'eau des canaux* où
 les gens, vêtus de soie et de brocard, sont accoudes sur des divans [39], tel est le contexte dans lequel naît la *nūba* et celui dans lequel elle se joue encore de nos jours. C'est la conception de l'art arabo-musulman, une magnificence du paradis espéré et l'exaltation de la beauté de la création. Le spécialiste des arts islamiques, Oleg Grabar, pour qui ces derniers ne servent « *Non pas de fin en soi, mais d'intermédiaire entre l'homme et ce qui existe* [40], disait aussi à leur propos :
« *Ce qui les a rendus uniques, c'est d'avoir pu montrer que l'eau se boit mieux dans un beau verre, que la lumière est plus belle lorsqu'elle émane d'un chandelier richement incruste d'images [...]* »[41]

Nuba et spiritualité

Explorer la *nūba*, revient à s'introduire dans une pyramide : l'extérieur, visible au loin et accessible à tous, annonce qu'elle renferme maints secrets et mystères. Qu'elle serve la culture égyptienne et l'honore d'un passé prestigieux, est le rôle grossier, évident. Chercher à comprendre quels desseins elle prétendait servir, plonge le chercheur dans un monde au-delà du visible, du rationnel et de ce *qui existe* pour reprendre Graham. Ainsi, il ne s'agit plus «

[39] Coran, Sourates 98 et 18.
[40] GRABAR, Oleg, *Penser l'art islamique: une esthétique de l'ornement*, Albin Michel, 1996, p. 186.
[41] Id.

Pour une didactique basée sur les modalités formelles musicales et philosophique. Les secrets de la nûba

Mohammed Tewfik BENGHABRIT

Tlemcen

Introduction

Pénétrer dans le monde de la *nūba*, d'où qu'elle provienne, c'est voyager dans l'espace et dans le temps. Cela nécessite parfois de fermer les yeux, respirer profondément, se détacher du monde matériel, éliminer tout obstacle, physique et psychique, qui pourrait obstruer l'accès à l'écoute, et ressentir cette autre dimension spirituelle dans laquelle nous sommes emportés. Dans une salle de concert, dans un petit salon d'une demeure de type andalou, onc regarde courir les doigts de l'expert sur son instrument que l'on scrute à la recherche du secret qu'il renferme, puis laisser son regard se perdre dans les méandres du trait noir qui serpente de long en large sur les carreaux de faïence ornant sols et murs... Ou ceux des tapis, sur lesquels se dessinent fleurs et palais, ou encore sur les coussins de brocart brillant dans lesquels se refléteraient presque les fontaines du patio dont la mélodie du ruissellement accompagne les violons. Et lorsque l'on est seul avec la *nūba*, on recrée le contexte au moyen de son imagination.

L'atmosphère décrite ressemblerait à s'y méprendre à celle faite du paradis dans les récits coraniques. A l'instar des jardins luxuriants

Au bout du compte, seuls ceux-ci et ceux-là ont conscience de ce cercle, leur voyage le long du cercle les mène à l'origine véritable. Ils voient que l'origine est l'essence du retour, la fin est l'essence du commencement, et l'intérieur est l'essence de l'extérieur. C'est seulement ainsi que s'accomplit l'ascension véritable.

BIBLIOGRAPHIE

- Coran : texte français – arabe, traduction Denise Masson, Paris
- Shaykh al-Albani *: Silsila Sahiha*, Bibliothèque numérique : http://bibliotheque-islamique.fr.
- Ibn Al Jawzi : *Al Mountaqa Al Nafis Min Talbis Iblis*, nouvelle édition, Dammam : Dar Ibn al-Jawzi, 1998.
- Eva de Vitray Meyerovitch : *Anthologie du soufisme*, édition Sindbad, Paris 1978.
- Eva de Vitray Meyerovitch : *La prière en islam*, Albin Michel, 2ème édition, Paris, 2003.
- Eva de Vitray Meyerovitch : *Mystique et poésie en islam*, Desclee deBrouwer, Paris 1986.
- Eva de Vitray Meyerovitch : *Islam l'autre visage*, 1994, traduit vers l'arabe par Ouiza Gallèze : *Al-Islam, tariq ila al-haqq*, Dar Khettab, 1999.
- Jalal Dine Rumi : *Mathnawi*, trad. E. V. Meyerovitch, Edition du Rocher, Paris, 1998.
- Junaid : *al-Tabaqat al-Kubra*, le Caire.
- Mohamed Iqbal : *Reconstruire la pensée religieuse de l'islam*, Edition du Rocher, Paris, 1955.
- Mohamed Iqbal : *Message de l'Orient*, Les Belles Lettres, Paris- 1956.
- Baha' Eddine Valad : *Ma'arif*, in : Islamic studies, Karachi, mars 1962.

des médiateurs dans la relation entre le soignant et le patient. Cette technique s'inscrit dans le champ des thérapies de soutien et d'aide aux patients pour certaines pathologies notamment psychologiques. Chez les musulmans, le Coran est souvent utilisé pour vaincre des forces maléfiques qui tentent de s'emparer des esprits fragiles et de les expulser hors de ces corps habités (*maskoun*).

Aujourd'hui, la musicothérapie tend à devenir une science. Des cabinets se spécialisent avec des techniques particulières : la musicothérapie active, la musicothérapie réceptive et la détente psychomusicale. Peut-on encore se suffire à dire que son utilisation pourrait être simplement licite ou illicite?

Dans tous les cas, l'homme ordinaire n'a nullement conscience qu'au-delà de son quotidien, il existe un monde qui tend vers une origine véritable (*al-mabda' al-haqiqi*) où les choses ont un sens autre. C'est la vérité du monde subtile que ressentent seulement deux catégories de gens. Les prophètes parce qu'ils sont dans le secret, puisque Dieu leur a confié la lumière de la vérité certaine (*haqq al-yaqine*) depuis le début de l'existence. Mohamed disait : « J'étais prophète lorsqu'Adam était encore entre la terre et l'argile ». Et les maitres soufis, les awliya' as-salihine, les hommes de savoir (*oulou al-albab*), les scientifiques et les philosophes, parce que leur science est reliée à l'origine véritable. Dieu les guide vers la vérité, leur confère la lumière de la vision et de la contemplation et leur fait atteindre l'étape de l'expérience certaine (*ayn al-yaqine*).

dans la sourate II du Coran : …«Je vais établir sur la terre un vicaire[38]…

La symbolique du *samâa* continue. Certains comme Ibn 'Arabi le rapproche du nombre, notamment le « quatre » dont la signification est importante dans la nature, la hurufiyya, la psychologie et les airs musicaux. En effet, il y a toujours quatre réalités : la nature est quaternaire, avec des sujets et des objets, des actifs et des passifs, il y a aussi quatre directions, quatre saisons, quatre semaines dans le mois, quatre humeurs auxquelles correspondent quatre sons musicaux et quatre éléments premiers.

Enfin, faut-il le rappeler au passage, brièvement, les musiques soufies sont aujourd'hui un moyen de thérapie en psychologie et en psychothérapie. Parmi les musiques fort appréciées, celle de 'Alla, musicien algérien connu depuis plus d'une trentaine d'années en Europe et en Amérique. Il y a aussi la musique Gnawa que se partagent l'Algérie et le Maroc, notamment dans les régions du Sud. Mais beaucoup d'autres musiques sont connues pour leurs vertus thérapeutiques au Pakistan, en Azerbaïdjan, en Chine et ailleurs.
Ceci n'est pas une invention moderne. L'utilisation de la musique et du son dans une démarche de soin existe depuis l'antiquité. Une thérapie à support non verbal qui utilise le son et le rythme comme

[38] -Sourate la Vache (Baqara : II, 30/33) : **وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً ۖ قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ**

avec ses attributs. Le monde de l'homme est donc ce miroir où se reflète Dieu et les noms. C'est pour ça qu'il faut le regarder avec intelligence. Mohamed Iqbal dit quelque chose d'équivalent : Si tu me contemples, je ne suis rien. Si tu regardes en toi, je suis toi-même[36]. Et Rumi ajoute : Leur cœur, empli d'extase unificatrice, produit l'existant (*wujud*) et l'extase (*wajd*). Or, l'extase précède l'existant.

Tout comme le verbe « être », le concept d'amour occupe dans la pensée soufie une place génératrice, exprimée dans des formes majestueuses, magistrales.

L'amour est un thème central de la vie humaine. Les gens qui empruntent la voie de la fine compréhension de l'Unité, savent que l'amour dont il s'agit est l'amour de Dieu ou l'amour dont Dieu les gratifie à l'origine. Cet amour se traduit par le pacte entre Adam et le Créateur pour prendre en charge la création. Avant même la création (physique) d'Adam, la création adamique a fait pré-éternellement un pacte avec notre Créateur. A Sa demande : «Ne suis-Je pas Votre Seigneur ?», nous avons répondu : « Certes ! »[37]. Avec cette réponse, un Pacte a été conclu, il constitue le noyau de ce sentiment d'unité indissociable de l'amour, l'amour ontologique que la créature humaine a pour son Seigneur. Ce pacte très clairement s'explique

36 - Mohamed Iqbal : *Message de l'Orient*, Paris- 1956, Les Belles Lettres, p. 92-93.

37 - Sourate al-A'raf VII, 172/173 : وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى شَهِدْنَا أَن تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ

reproduit le cycle de la vie, la relation entre le ciel et la terre, fait la lumière sur le rôle principal de l'homme comme intermédiaire fédérateur entre les deux mondes.

Mais ce n'est pas tout. L'homme est aussi dans le secret, dès qu'il dépasse l'enveloppe de l'homme ordinaire pour se vêtir du savoir de Dieu ou de la prophétie, le verbe prend sens. En cela, le *samâa* est l'expression de l'origine. L'existence est ainsi symbolisée par l'expression « *kun* », « soit ». C'est le sens de l'acte et du verbe de l'amour. Le « verbe » donne sens à la vie, la première chose qui fut connue de l'acte divin est « le verbe » ou plus exactement le verbe « être » : il dit à la chose soit (*kun*) et elle fut. *Kun* est un thème aux multiples facettes, les plus scintillantes étant celles qui s'inscrivent dans la dimension spirituelle.

De *kun*, dont résulte l'existence, à partir de rien, origine du verbe et de la création, s'inspire la danse cosmique. C'est ce que réalisent les danseurs quand ils exécutent la danse cosmique. Le *samâa* est une écriture qui s'inscrit dans le livre de la création avec des plumes divines. Le monde est un livre, les plumes parlent et les intelligences entendent.

Un hadith *qudsi* donne tout son sens et sa valeur au verbe : « avant de créer le monde et les êtres, il y avait avec Dieu les noms et les attributs. Quand Il désira être connu, il donna un ordre (*amr*) et, à partir du K (*kaf*) et du N (*nun*), Il créa[35]. Il se fabriqua un miroir. Et Dieu se vit,

[35] - Un hadith *qudsi* est un hadith (parole du prophète) où Dieu parle à la première personne.

égyptienne et magrébine. Mais se serait les soufis qui seraient responsables de son perfectionnement. Le *ney* s'est développé en faveur des concerts spirituels des *samâa*, à tel point que Rumi, dans al-Mathnawi, se compare à un *ney* : « tout être qui demeure loin de sa source aspire au temps où il lui sera uni… *Ney*, compagnon pour qui vit séparé de l'Ami, et dont les accents déchirent nos voiles ; lui, poison et antidote, confident et amoureux qui jamais vit son égal[33] ? Le *ney* est joué dans les spectacles *mawlawi*, des danses cosmiques en public et entre initiés.

A l'origine ces deux instruments, le *ney* et le *rabab* accompagnaient seuls, le *samâa*. Puis, le tambour sur cadre (*daf*) et d'autres instruments plus sophistiqués sont venus s'y adjoindre vers le XIX^{ème} siècle, comme la cithare (*qanūn*), le luth *('Ud*), et même le violon.

Les soufis chantent en disant : « Je cherche refuge en Dieu. De même que j'adresse à Dieu mille éloges et bénédictions, on peut dire que ces paroles que je récite sont comparables aux mélodies, au luth, au *rabab*, au tambour et à la flûte au moyen desquels un homme célèbre sa bien-aimée »[34].

Dans la symbolique de la danse cosmique, il y a aussi des formes, notamment le cercle. L'homme fait une boucle et retourne d'où il est venu. Mais ceci n'est pas une simple chorégraphie. La danse cosmique

---

[33] - Eva de Vitray Meyerovitch : *Mathnawi*, volume I, introduction, p. 1 et suite.

[34] - Baha' Eddine Valad : *Ma'arif*, parue dans Islamic studies, Karachi, mars 1962, p. 97-98.

leur source, les branches des arbres qui dansent comme des mains des pénitents, les feuilles qui battent des mains comme des ménestrels[29] ».

Les instruments de musique

Dans le *samâa*, il est question d'instruments de musique. D'abord, des instruments rudimentaires mais incontournables à l'origine, puis ils se sont développés enjoignant d'autres pour en multiplier les effets.

Les premiers instruments auxquels Rumi fait référence, les faisant intervenir comme des témoignages fiables sur les sentiments et la douleur de l'homme, sont le *rabab* et le *ney*.

Rumi s'est longuement exprimé sur ces deux instruments. D'abord, le *rabab*[30], qui rappelle la voix du Bien Aimé. Il dit : « ce n'est que corde sèche, bois sec, peau sèche, mais il en sort la voix du Bien-Aimé[31] ». Ibrahim Ibn al-Adham, ce prince qui a renoncé à son royaume par amour de Dieu, écoutait le *rabab* pour se remémorer l'allocution divine qui dit : « Ne suis-je pas votre Seigneur[32] ? » Le *rabab* est la voix de Dieu, comme si le Créateur parlait par lui (*kalam al-haqq*). Le mystique entend ces notes dans son cœur comme un rappel de la résurrection spirituelle.

Ensuite le *ney*, il chante, se plaint, pleure et dénonce la séparation. Le *ney*, c'est la flûte qui jouit d'une histoire millénaire persane,

---

29 - Eva de Vitray Meyerovitch : *Mathnawi*, IV, 65-68.

30 - Le rabâb ou rubāb ou rawap désigne un instrument à cordes frottées, originaire de Perse et dont la table d'harmonie est en peau. Le terme est attesté dès le Xe siècle chez le musicologue Fârâbî.

31 - Eva de Vitray Meyerovitch : *Mystique et poésie en islam*, p. 83.

32 - Coran : Sourate *Al-a'raf*, VII, 172.

réunit toute la création, le monde et l'homme, est le cercle généré par le déplacement de ce point. « C'est une ligne du début jusqu'à la fin, tout le long voyagent les créatures, dit Shabestari dans son Golshan e-râz.

La ligne constitue la circonférence du cercle. A droite du point se trouve le monde extérieur et à gauche le monde intérieur. Le point du repère, juste en haut est appelé le degré de l'homme. Le monde et l'homme doivent leur apparition à la manifestation du point de l'essence et se meuvent le long du cercle de l'existence. Ils font leur apparition sur la scène et la quittent pour revenir vers le point, conformément à la citation de Rumi qui dit : « Toute chose revient vers son point de départ ». La scène qui représente la vie de la naissance à la mort, n'est qu'une infime partie de l'existence en général. Hallaj disait : « le point est l'origine de toute ligne. La ligne est un ensemble de points. Ainsi, la ligne ne peut se passait du point ni le point de la ligne... Toute ligne droite ou incurvée n'est que le résultat du déplacement du point et tout ce que l'œil voit est un point entre deux points. Ainsi tout ce qui est, issu du point, qui est Vrai (haqq), et en tout ce que tu vois, tu y vois Dieu ». Et Rumi dit aussi : « Lorsque dans la danse des *mawlawi*, les disciples, au son de la flûte de roseau (le *ney*), s'élancent en tourbillonnant, c'est la ronde vertigineuse des planètes, de même que tout ce qui se meut dans la nature, qu'ils veulent symboliser ». Il explique aussi que quand les disciples dansent, c'est tout l'univers qui danse avec eux : « je vois les eaux qui jaillissent de

elle-même ; et avec l'ensemble en décrivant des cercles, il simule le mouvement de la terre dans le cosmos, autour du soleil. D'abord lentement puis de plus en plus vite, comme le cycle de la vie, jusqu'à atteindre une forme de transe.

Bras croisés sur la poitrine, mains sur les épaules, les danseurs écartent les bras, la paume de la main droite est dirigée vers le ciel dans le but de recueillir la grâce de Dieu, celle de la main gauche est dirigée vers la terre pour y répandre cette grâce. Cette manifestation, dont l'origine reste inconnue, résume pleinement le rôle de l'humain qui joue un rôle d'intermédiaire entre le ciel et la terre. Il est le fédérateur et l'unificateur, il unit et réunit ces deux entités, le monde d'en haut et le monde d'en bas, le concret et le subtile.

Cette double représentation cosmique est le véritable sens du *Samâa* : toute la création tourne autour d'un centre. Dans un mouvement céleste, les danseurs tournent en remplissant toute la salle. D'abord en tournant chacun autour de lui-même, ainsi l'homme tourne autour de son centre, à la recherche d'un cœur égaré. Et tous ensemble, ils unissent leurs esprits, comme les astres qui gravitent autour du soleil, ils créent de l'énergie. Mais pour cela, il faut s'annihiler pour renaître dans la lumière. Rumi dit dans les Ruba'iyat : « Tous les atomes, dans l'air et le désert, sache-le bien, sont tels des insensés, chaque atome, heureux ou misérable, est épris du Soleil sans qualifications ».

La symbolique du cercle va plus loin. Les soufis voient l'être lui-même sous la forme d'un cercle. Si l'essence de Dieu est un point, l'être qui

Ainsi pour Rumi en particulier, et pour les soufis en général, le *samâa* est un véritable office liturgique, un état cosmique sacralisé pour célébrer les louanges de Dieu.

Comment se déroule la danse ?

Après les salutations d'usage, le maître s'assoit devant le tapis rouge en peau de mouton. La couleur rouge évoque le soleil couchant. Et le couchant est signe de mort, cette scène représente ainsi la disparition du maitre qui correspond à la mort de mawlana le 17 décembre 1273. Cette date est un moment charnière où le maitre s'est trouvé à l'intersection entre le temporel et l'intemporel, le monde matériel et le monde spirituel. A partir de là, toutes les oppositions vont être dépassées : après la multiplicité, l'Unité est réalisée et après l'imparfait, c'est la perfection.

Les danseurs se déplacent d'abord avec lenteur, ils font trois fois le tour de la piste. Chacun se tourne vers celui qui est derrière lui et tous deux s'inclinent avant de reprendre leur circumambulation. Ce déplacement représente les âmes errantes, se cherchant à la périphérie du cercle de l'existence. Après le troisième tour, le maître prend place sur son tapis et les danseurs attendent. Alors les chanteurs chantent et quand ils s'arrêtent, les danseurs, en un geste triomphal, laissent tomber leur manteau noir, dévoilant leur vêtement blanc. Quand le manteau noir qui représente l'enveloppe charnelle est abandonné, c'est la résurrection.

Dans cette danse se déploie toute la relation de l'homme à l'univers. Le danseur qui tourne sur lui-même simule la rotation de la terre sur

parce qu'il a réussi à vaincre son égo, il s'est annihilé, il a pacifié son âme, il s'est éteint, il a vécu son *fana'*. Il passe humblement derrière les disciples et les suit donnant l'exemple de son humilité et de son annihilation. Il porte aussi une toque, plus haute que celle des disciples, enroulée d'une écharpe noire indiquant sa dignité. Ce drapé autour du turban renvoie à une autre signification, c'est l'image du cercle, symbole de la totalité et de l'accomplissement. Cela veut dire que le shaykh a déjà parcouru la voie initiatique, et a atteint la perfection. Il a emprunté l'arc de la remontée et réintégré sa nature primordiale, exempt de tout défaut, de toute faille, de toute imperfection. Pour parvenir au *fana'*, l'extinction, il a dû boucler le cycle d'involution et d'évolution. Sur scène, ce shaykh représente *mawlana* Jalal Dine Rumi, dans sa réalisation spirituelle.

Ce concert spirituel se justifie et s'interprète comme un moyen de connaissance illuminative, parce que la reconnaissance est réminiscence au sens platonicien, l'air ou la rime est venu du monde divin, ou du monde des idées comme dirait Platon. En écrivant une musique, en chantant une rime ou en dansant sur son rythme, la personne ne fait que se souvenir (*yatadakar/ dikr*=souvenir). C'est un souvenir qui provient du monde invisible, au-delà de la matière, du temps et de l'espace. Et quand l'individu se manifeste, il danse ou il chante, il est sous l'influence de ce monde invisible. Et ceci produit un effet sur le cœur de celui qui est pur.

C'est pour cela que le *samâa*, dans sa signification profonde, est considéré comme le symbole de rattachement entre les hommes (banu Adam) et Dieu.

La symbolique de *samâa* se situe aussi dans l'habillement que portent les danseurs, signe de la mort, sens de l'extinction (*fana'*) et de la résurrection. Au commencement, les danseurs sont habillés d'un ample manteau noir qui représente la mort, la tombe, la lourdeur terrestre et l'enveloppe charnelle. Ils sont coiffés d'une toque feutrée très haute, qui est à l'image de la pierre tombale. Sous le manteau noir apparait un habit blanc qui dépasse légèrement. Le blanc est la couleur du linceul, mais c'est aussi le signe de la renaissance attendue et de la résurrection. Cette discrète présence de la couleur blanche, c'est la promesse d'une vie meilleure.

Les danseurs sont accompagnés par un maître, un shaykh qui entre le dernier sur scène. L'entrée du groupe symbolise le multiple, le pluriel, la vie des hommes en communauté et pour chacun la recherche de soi, ce sont des égarés. Le maitre entre seul, ce qui signifie la quête de l'Un, une quête qui est toujours précédée par une recherche dans le multiple. Le shaykh incarne l'unité et les danseurs la multiplicité. En tant que maître, le shaykh est toujours le premier, il est l'Un dont dépend la multitude et contient en lui toutes les vertus en devenir de perfection. Mais s'il vient en dernier, c'est par humilité, la plus importante des vertus et la plus difficile à réaliser. Elle est la condition pour parvenir à réaliser l'Un. Il rentre derrière tout le monde, aussi,

comme Rab'âa al-'Adawiya ou Hassan al-Basri, avec un répertoire en perpétuelle évolution. Des poèmes qui chantent l'Amant et l'Aimé, l'ivresse spirituelle, la nostalgie de la séparation de l'Etre Aimé ou encore l'essence divine. L'ivresse spirituelle accentue l'effet des états intérieurs, traduisant une sensation d'oubli de soi dont l'aboutissement est l'extinction (fana') dans la présence divine.

Rumi disait : « Dans les cadences de la musique se cache un secret, si je le révélais, il bouleverserait le monde ». Son rang est tel que, pour lui, le *samâa* passait avant la prière. Un disciple raconte : « pendant que les disciples dansaient, le *muzzin* retentit. Ils s'arrêtent alors et le shaykh leur dit : Pourquoi vous vous êtes arrêtés ? Un disciple répond : c'est l'heure de la prière. Le shaykh reprend : Et nous qu'est-ce qu'on fait, le *samâa* n'est-il pas une prière qui s'adresse à Dieu ! Continuez. Et il reprend à danser ».

Quel est ce secret que Rumi tait. Est-ce celui-là même que Junaid a révélé ! Junaid présente le *samâa* comme un phénomène physique. Lors de la création, dit-il, Dieu a placé dans le rein d'Adam un peu de son essence, d'ordre divin, comme une cellule (biologique) prise de l'esprit de Dieu pour signer ou consigner un pacte prééternel entre l'homme et son créateur. En écoutant la musique, cette cellule qui se rappelle ses origines divines s'agite, elle se met à vibrer dans le corps humain. C'est ce qui donne lieu au *samâa* ou à la danse cosmique[28].

[28] - Junaid : *al-Tabaqat al-Kubra*, le Caire, volume I, p. 63.

que l'histoire a connus, comme Um Kaltum en Egypte et Nassima et Souad Massi en Algérie[27].

Ayant évolué au sein des ottomans (1299-1920), l'ordre *mawlawi* a vécu sous l'aile de l'empire durant des siècles. Mais avec la révolution de Kemal Ataturk, il a été déclaré hors-la-loi en 1925. En 1950, le gouvernement le réhabilita à nouveau et légalisa l'ordre, donnant aux *Derviches* tourneurs la permission pour une représentation annuelle le 19 décembre de chaque année, en commémoration de la date du décès de Jalal Dine Rumi. C'est ainsi que l'ordre renaît. Aujourd'hui, il est officiellement conduit par Faruk Hemdem Celebi, le 20e arrière-petit-fils (22e génération) du maitre Jalal Dine Rumi.

Historiquement, c'est à Sultan Walad (ou Valad) (1227-1312), le fils ainé de Rumi, digne successeur de son père, que revient la mise en place officielle de la danse cosmique de l'ordre *mawlawi*, même si les disciples dansaient déjà du vivant du maitre. Fondée en Turquie, le *samâa* s'est propagé en Syrie et en Égypte, faisant partie des pratiques spirituelles du soufisme. Il est un des éléments fondateurs de la *mawlawiya*, à côté du *dikr*, la lecture du Coran et la récitation des prières. on ne peut adopter la *tariqa mawlawiya* sans prêter à la danse une place d'honneur.

Lors des séances de *samâa*, des poèmes soufis sont déclamées, surtout ceux du chaykh mais aussi ceux d'autres maitres soufis plus anciens,

[27] - Nassima a chanté « Sidi T'albi Babana », et d'autres poèmes de l'Emir Abdelkader et d'Ibn Arabi et Souad Massi a chanté des poèmes de Jalal Dine Rumi.

probablement joué par des acteurs de théâtre, parce que les représentations se sont multipliées, et des dizaines de cérémonies se jouent chaque jour, en Turquie et dans le monde entier. Il y a même eu une représentation pour le pape Jean-Paul II.

A l'origine, le *samâa* a été instauré par l'ordre *mawlawi* ou *mavlavi* ou la *mawlawiya* qui est pour cela même appelée l'ordre des « Derviches tourneurs». La *mawlawiya* se distingue des autres *tariqa* soufies et ordres religieux par le fait que la musique n'est pas seulement tolérée chez eux, elle fonde la *tariqa*.

Contrairement aux *tariqa* rigoristes qui interdisent tous les arts, la musique et les instruments de musique, et même le chant a cappella, la *mawlawiya* situe les arts traditionnels comme des moyens au travers desquels les disciples progressent afin de « raffiner » leur goût et leur personne, ce qui n'est pas une démarche courante.

La *tariqa mawlawiya* a compté dans ses rangs plusieurs poètes dont les poèmes ont été intégrés au répertoire du *samâa*, comme Sheykh Ghalib, Ismail Ankarawi ou Abdullah Sari et des musiciens compositeurs comme Dede Efendi, et bien sûr les grands maitres, tous poètes, comme Jalal Dine Rumi et Muhyadine Ibn Arabi. Les uns et les autres ont composé des poésies et des partitions qui sont jouées, encore de nos jours, non seulement lors de cérémonies soufies dont le répertoire s'est enrichi à travers le temps des plus belles poésies mystiques de l'amour divin, mais même par les plus grands artistes

Des poèmes chantés dont les thèmes tournent autour de l'amour de Dieu et de son Prophète, utilisant des instruments de musique plus ou moins sophistiqués. Ces poèmes sont censés créer un flux de communication entre le monde concret et le monde subtile, ils présentent, à ceux qui les écoutent, une aspiration spirituelle qui oriente les esprits vers la source divine. Selon les disciples, cela suscite aussi bien chez les danseurs que chez le public, un état d'ouverture et de réceptivité spirituelle (*hâl*), allant vers des états intérieurs qui correspondent à ce que les soufis appellent des « émotions extatiques » (*ahwâl*).

L'expression « *samâa* », rapportée parfois par l'écrit de *samâ* ou *sama'*, vient de l'arabe, de la racine « *sama'a* » qui veut dire « écoute/écouter ». Elle renvoie à la notion d'audition spirituelle, désignant la danse, le chant, l'air musical et la philosophie qu'ils véhiculent, développant un message autour de l'harmonie du corps et de l'esprit. A proprement parlé, le *samâa* est une danse giratoire sacrée exécutée par des disciples qu'on appelle aussi *derviches* ou *derviches* tourneurs, dans un cadre particulier appelé l'ordre *mawlawi*. Quand il n'est pas un spectacle théâtralisé à l'attention d'un public profane, le *samâa* s'exécute entre disciples, dans les espaces intimes utilisés aussi pour d'autres pratiques comme le *dikr*, c'est une grande salle généralement appelé le *samaâne* (salle de danse).
Aujourd'hui, que le *samâa* ou la danse cosmique est inscrit sur les listes de l'UNESCO comme patrimoine de l'humanité depuis 2008, il est

Et Aïcha raconte que le prophète lui disait : « le *dikr* (*qalbi*) est 70 fois supérieur au *dikr* (*jahri*).

Dans les séances de *dikr*, le rythme peut atteindre des proportions majeures, un état de lévitation ou une sensation de distinction entre l'âme et le corps. Mais il ne s'agit pas d'une dualité ou une séparation, car dans le soufisme l'âme et le corps ne font qu'un. Seulement, c'est dans cet état que le corps se retrouve de la légèreté de l'âme.

Le *samâa* ou la danse cosmique :

Si le *dikr* est invocation pour être entendu par Dieu, quand l'homme pieux a observé toutes les règles techniques et spirituelles imposées par la voie pour être dans la proximité de Dieu, le *samâa* est un autre mode de rapprochement. C'est une musique rythmée sous forme de chorégraphie, qui raconte l'histoire de l'humanité de la pré-éternité à la fin des temps. C'est une pièce théâtrale pratiquée par des jeunes disciples de la *tariqa mawlawiya*, qui sont à la fois les danseurs et les chanteurs, en présence d'un personnage souvent plus âgé qui fait fonction du *shaykh*. Ainsi défini, le *samâa* installe d'emblée le disciple soufi, qui est le chanteur/ danseur, dans la sphère restreinte du monde divin, le plus proche possible de l'esprit de la création ou de l'âme de l'univers.

Le *samâa*, appelé la danse cosmique, est un concert spirituel, une expression sincère des états les plus purs du cœur. Il compte la danse, les chants, les paroles et la rime, dans le but ultime de mettre en symbiose Dieu et les hommes.

par un état de transe (*hal*), ils se balancent au rythme de la voix du groupe qui gagne en ondes, jusqu'à se transformer en un champ de vibrations, finissant par une danse mystique [23]. Mais la danse cosmique n'est pas spontanée, elle est plutôt programmée et exécutée par des disciples.

Les noms de Dieu répétés à l'infini peuvent mener à un état d'extase suprême et de transe. Ce qui se traduit dans toutes les rimes auxquelles la voix peut s'adonner. Rumi précise que le choix des noms et attributs est défini, conformément à un verset coranique : « Dis Allah, et laisse les paroles frivoles[24] ».

Il existe deux niveaux de *dikr* : le *dikr* vocal (*jahri*) et le *dikr* intérieur ou avec le cœur (*qalbi*). La tariqa Naqchabandiya[25] préfère le *dikr qalbi*, conformément au verset qui dit : « Il a inscrit dans leur cœur la foi[26] ».

---

23 - Eva de Vitray Meyerovitch : *Anthologie du soufisme*, p. 169.

24 - قُلِ اللَّهُ ثُمَّ ذَرْهُمْ فِي خَوْضِهِمْ يَلْعَبُونَ – Sourate al-An'am, VI. 91.

25 - La naqshbandiyya est l'une des principales *tariqa* soufies. Elle tire son nom du Khawaja Shâh Bahâ' Dine Naqshband, qui est considéré comme son maître, bien que ne l'ayant pas fondée. Abû Ya'qûb Yûsuf al-Hamadânî, né en 1140, et 'Abd al-Khâliq al-Ghujdawânî, né en 1179, sont les fondateurs des principes de cette voie soufie.

La tariqa Naqshbandiyya tire sa chaîne initiatique (silsila) de Abu Bakr As-Siddiq. Ce qui ne réduit pas sa valeur, puisque le prophète Mohammad a dit : *Tout ce que Dieu a mis dans ma poitrine je l'ai mis dans le cœur d'Abou Bakr* (Suyuti). Selon les maîtres Soufis Naqshbandi, cet héritage spirituel a été transmis à Abu bakr de cœur à cœur lorsque les deux amis étaient cachés dans la grotte. C'est là que descendit sur eux *as-Sakîna*.

إِلَّا تَنْصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لَا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا فَأَنْزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُوا السُّفْلَى وَكَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ (Sourate 9 verset 40),

26 - كَتَبَ فِي قُلُوبِهِمُ الْإِيمَانَ وَأَيَّدَهُم بِرُوحٍ مِّنْهُ (المجادلة - LVIII, 22).

dialogue, présentant un appel de l'homme et une réplique de Dieu dite par la bouche du pèlerin : « Allah, Allah » dit l'homme pieux, et Dieu répond « *Labayka, labayka* » (Me voici, Me voici). Rumi explique cette réplique en disant : « Ton Allah » est Mon « Me voici[19] », ce qui veut dire : Je t'écoute, Je suis là, Je suis en toi, au sens de Hallaj. Ce mouvement qui permet la communication entre l'homme et Dieu se traduit dans un rythme caché ou apparent.

D'ailleurs, pour Rumi, même la prière qui se caractérise par le silence rythme la voix intérieure sur la base des intonations de la voix extérieure. Et tout comme la prière, le *dikr* fait appel à la voix et à la rime.

Le *dikr* commence par la récitation de la Fatiha à haute voix, suivant une rythmique coranique (*tartil* et *tajwid*). Ensuite, vient le choix de quelques versets, généralement le verset de la Lumière[20] et celui du Trône[21]. Dans certaines *tariqa*, on récite plutôt la sourate *al-Ikhlas*[22]. Parfois, des poèmes mystiques du maitre sont récités, puis des psalmodies en cadence récitant les noms de Dieu, tel le « Vivant », le « Vigilent » et bien sûr « Allah », sur des dizaines d'éditions, voire des centaines.

Au bout de plusieurs centaines de répétitions selon un rythme et un balancement du corps précis, assis ou debout, les disciples sont saisis

---

19 - Jalal Dine Rumi : *Mathnawi*, trad. E. V. Meyerovitch, volume III. P. 189.

20 - اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ – sourate al-Nour, xxiv, 35-42.

21 - آية الكرسي - dans la Sourate al-Baqara, II, 255.

22 - Sourate al-Ikhlas, cxii.

l'évocation, la mention, qui se manifeste par la répétition rythmique à haute voix du nom de Dieu. Il désigne par son sens premier le souvenir de Dieu, car par sa pratique on ravive le souvenir de Dieu dans les cœurs.

Le *dikr* se fait généralement en groupe, autour du maitre (*shaykh*) ou du *moqaddam* (le représentant du maitre) en cas d'absence de celui-ci. Il est conçu selon des techniques souvent dictées par la *tariqa*[17] à laquelle le disciple[18] est affilié. Mais le disciple peut aussi faire le *dikr* en solitaire, tout comme le fait tout musulman dans sa vie courante. D'ailleurs, le prophète avait dit à Ali (son gendre) : « Il te faut pratiquer continuellement le *dikr* dans la solitude ».

Autre que le *dikr*, les pèlerins aussi unvoquent Dieu durant leur pèlerinage ou leur déambulation. L'invocation (*du'a*) du pèlerin est aussi collective. On peut même dire qu'elle est « chorégraphiée », parce qu'elle suit un sens, un cheminement et un timing précis. Elle est sujette à un rythme et un langage distinct où chacun est en lien direct avec Dieu. Les paroles récitées sont interprétées comme un

[17] - *Tariqa* est un terme arabe qui veut dire la voie. Il désigne chez les musulmans les écoles mystiques ou soufies, dont les fidèles se réunissent autour d'une figure sainte, ancienne ou récente, le maitre fondateur ou quelqu'un de son lignage ou un de ses disciples. Appelé confrérie à l'époque coloniale, on lui préfère aujourd'hui l'expression « voies soufies » pour désigner à la fois la formation et l'organisation des *tariqa* (pl. *turuq*) en islam.

[18] - Le disciple est appelé *murid*, un terme soufi d'origine arabe qui est utilisé tel quel dans toutes les langues, textuellement « celui qui veut », de la racine « *arada* » ou « *irada* » soit «la volonté». Un *murid* est obligatoirement rattaché à un maitre ou un guide spirituel, initié dans une *tariqa* donnée (voie spirituelle) du soufisme. Il est aussi appelé *al-salik* (celui qui entreprend ou qui cherche sa voie) parce que l'initiation est un long chemin plein d'épreuves qui consistent à interroger la personne de façon continue si elle persiste à suivre la voie.

ascension (*mi'râdj*) qui le guide vers de Dieu dont les cinq prières obligatoires sont que le point de départ.

La deuxième caractéristique des musulmans dans leur pratique religieuse est d'avoir la latitude de s'adresser à Dieu, directement, sans intermédiaire. Cette proximité se trouve, chez le soufi, plus restreinte encore. Par l'évocation, le *dikr*, qui suit souvent la prière, le musulman se rapproche de Dieu, alors que le soufi reçoit Dieu en lui, position appuyée par un verset coranique qui dit : « Nous sommes plus près de lui que sa veine jugulaire[15] ». Mais ce verset n'est pas interprété de la même façon par les théologiens, et Hallaj[16] a justement payé le prix fort pour le sens qu'il a donné à ses paroles, il a été exécuté.

Avant le dikr vient le *wird*. Le *wird* le plus simple consiste en quatre *rak'a*, avec une récitation d'un h*izb* (1/7) du Coran. Usuellement, on rajoute des litanies ou des formules isolées. On récite par exemple la *basmala* (bismi allah rahma rahim/ au nom de Dieu, le Clément, le Miséricordieux), le *takbîr* (*Allâhu akbar* / Dieu est Grand) et autre, ou encore des noms divins isolés comme *Allâh, Huwa* (Lui) ou des attributs comme *al-qadir*, *al-'adil*, jusqu'aux 99 noms…

Puis, vient le *dikr* (qui s'écrit aussi *dhikr*, ou *zikr*, selon les pays, du verbe *dakara* ou *dhakara*) qui signifie textuellement « se souvenir », ou encore « citer » ou « réciter », « ramener à la discussion ». C'est

---

[15] - Sourate Qaf, 50, 16 : **وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ**

[16] - Mansur al-Hallaj (858-922) est un soufi persan, auteur d'une œuvre abondante visant à renouer avec la pure origine du coran et son essence verbale et lettrique. Disciple de Sahl al-Tustari, il a fréquenté plusieurs maîtres comme 'Amr ibn 'Uthman al-Makki et Abu al-Qasim al-Junayd déjà hautement respectés en société et dans le monde savant. Il a enseigné en Iran mais aussi en Inde, en Chine et en d'autres pays.

Rumi. Enfin, elle a été transportée dans le monde de Rumi qui lui a permis de connaitre l'islam à travers le soufisme, elle a visité les lieux qu'il a connus, vécu ses sensations et a fini par embrasser l'islam à travers lui, son seul maitre, sans passer par un maitre, au sens physique et contemporain, comme le veut la tradition.

Dans sa thèse de doctorat, retravaillée dans ce qui sera son œuvre principale « Anthologie du soufisme[13] », Eva explique amplement toutes les situations que vit l'homme dans l'acte musical, en utilisant son corps et sa voix, des symboliques de formes et de couleurs, de la vie et de la mort, pour produire des rythmes qui lui procurent une jouissance spirituelle. Elle explique le « *dikr* » ou l'évocation, le « *samâa* » ou la danse cosmique le chant inclus, et les instruments utilisés, tout ceci procurant une jouissance physique qui tend vers le spirituel.

De la prière au *dikr* : un moment de paix

Les caractéristiques du soufisme commencent par la prière. Certes, la prière soufie présuppose la prière canonique. Toute prière est le rituel d'un tête-à-tête avec Dieu, dit l'imam al-Bukhârî, dans *Kitâb al-îmân*. La prière[14] (s*alât*) vient de la racine arabe *was*ala (relier), ce qui fait de la prière le lien d'excellence entre l'individu et Dieu. Mais le soufi va au-delà, considérant le rituel de la prière comme la base vers une

13 - Eva de Vitray Meyerovitch : *Anthologie du soufisme*, édition Sindbad, Paris 1978.

14 - Eva de Vitray Meyerovitch : *La prière en islam*, Albin Michel, 2ème édition, Paris, 2003.

même des hôtels et des lieux d'accueil à la Mecque pour abriter les pèlerins qui partaient de l'Algérie et de tout le Maghreb.

N'ayant pas la prétention de passer en revue les histoires de tous les maitres soufis connus à travers le temps, nous avons voulu faire la lumière sur la position particulière de Rumi[11], parce que notre rapport à lui a été singulier et son rapport à la question de la musique l'est tout autant.

Notre rapport à Mawlana Jalal Dine Rumi est devenu particulier, lorsque nous avons rencontré Eva de Vitray Meyerovitch, la première et la plus grande traductrice des œuvres de Rumi du Persan au Français. Rumi dans la vie d'Eva, c'est toute sa vie. On ne peut la rencontrer un jour sans qu'elle n'en parle. Même dans une rencontre d'une minute, elle lui consacrera une minute.

Eva de Vitray Meyerovitch, philosophe et femme soufie, a découvert le soufisme, de façon confondue, avec Rumi. D'abord, elle a lu un livre de Mohamed Iqbal[12] qui présentait Rumi comme le principal vecteur d'un islam de tolérance. Ensuite, elle a appris le persan pour connaitre de près, dans sa langue d'origine et sans intermédiaire les œuvres de

11 - Mawlana Jalal Dine Rumi (1207-1273) est l'un des plus grands poètes mystiques de l'islam, il demeure aujourd'hui encore un «maître d'éveil» reconnu par les soufis. Il est le fondateur de la cérémonie du *samâa* des derviches tourneurs, même si c'est son fils Sultan Valad qui va lui donner son aspect solennel en hommage à son père. Par ailleurs, la philosophie soufie lui doit l'apport à la spiritualité de la notion de beauté, d'art, de l'importance de la musique, de la poésie et de la danse.

12 - Mohamed Iqbal (1877 - 1938) est un poète et philosophe pakistanais, considéré comme un des poètes musulmans les plus influents du XX^{ème} siècle. Il est aussi vu comme le père spirituel du Pakistan, créé après sa mort en 1947.

ibn al-Adham… se consacrent uniquement à l'amour de Dieu et à une compréhension singulière de la religion.

C'est à partir du XIème siècle que les premières écoles ont commencé à s'organiser et donner naissance à des doctrines avec des maitres et des disciples, avec des structurations sous forme de *tariqa*. Dans tout le monde musulman, des écoles apparaissent portant les noms de leurs maitres, comme la *naqshbandiya*, la *kadiriya*, la *mawlawiya*, la *shaduliya*, la *tidjaniya* … Eux-mêmes vont former des disciples qui s'installeront dans des zaouïas portant les noms du maitre et du disciple, comme la *shaduliya-darqawiya*.

A partir du XVème siècle, les ordres soufis vont se multiplier, beaucoup de *tariqa* voient le jour et le nombre va en augmentation, jusqu'au XIXème siècle où les invasions coloniales vont en étouffer un grand nombre, surtout celles qui ont refusé de se soumettre à sa volonté ou s'assigner un silence consentant. La *rahmaniya* a connu les pires abus et exactions.

La zaouïa n'est pas une simple école coranique, c'est une institution presque de l'importance de l'Etat politique. Elle forme les jeunes jusqu'à des niveaux universitaires dans toutes les disciplines savantes, elle se charge de l'équité sociale et reçoit les démunis veuves et orphelins, elle gère les différends juridiques, propose des solutions et veille à leur application, et autres. Elle a un rôle fédérateur et les communautés, qui comptent des centaines de tribus, lui témoignent respect et reconnaissance. La zaouïa *rarmaniya* d'al-Hamel possédait

doctrines de la théologie musulmane étaient plutôt en désaccord avec ses pratiques. Si la conversion à l'islam passe par une simple *chahada*, la voie du soufisme emprunte une initiation qui peut être longue. Et l'opération ne se vit pas dans la solitude. Une personne qui aspire à une voie d'élévation spirituelle apprend auprès d'un maitre, dans une communauté. En réalité, c'est le maitre qui choisit son disciple. Cette relation maitre-disciple est une privilégiée, et beaucoup de disciples mettent des années avant de trouver le maitre qu'ils cherchent.

Pour que l'apprentissage soit un succès, il faut développer de réelles affinités entre le maître et le disciple. L'exemple de la rencontre entre Rumi et son maitre Shams al-Tabrizi est éloquent. Eva de Vitray raconte cette rencontre dans un de ses derniers livres[10].

L'histoire fait du prophète le premier soufi, car l'enseignement soufi se fonde sur l'islam, par le sens même donné au coran et au hadith. Le principal message du soufisme est de contester l'interprétation unitariste de l'islam. Les maitres soufis lui réservent des interprétations autrement plus spirituelles, se basant essentiellement sur les aspects exotériques et les aspects ésotériques, ou encore l'extérieur et l'intérieur du cercle de la connaissance. Dès le VIII^{ème} siècle vinrent les premiers soufis reconnus officiellement, surtout des ascètes, des personnes issues de conditions familiales diverses, qui vont renoncer à la vie matérielle, aux richesses, aux plaisirs du corps et à l'ascension sociale. Rab'a al-Adawiya, Hassan al-Basri, Ibrahim

[10] - Eva de Vitray Meyerovitch : *Islam l'autre visage*, 1994, traduit vers l'arabe par Ouiza Gallèze : *Al-Islam, tariq ila al-haqq*, Dar Khettab, 1999.

à partir de quand la chanson est-elle licite ou illicite ? A quel moment la parole, la voix, le rythme passe d'un état de consentement à l'état de condamnation ?

Le soufisme se distingue du *fiqh*[9]. Certes, les premiers soufis qu'on appelait (*zuhad*), les ascètes, apparus dès le VIII^{ème}/IX^{ème} siècle, étaient indifférents à cette problématique qui consiste à permettre ou prohiber la musique, ils n'en faisaient pas leur préoccupation première alors que les premiers imams hostiles à la musique s'étaient déjà prononcés à ce sujet dès le VIII^{ème} siècle. Tout comme ils ne se préoccupaient pas de s'établir en école distincte, religieuse fut-elle ou philosophique. Leur principal souci était de se vouer entièrement à la préservation d'un islam pur tel que le prophète le leur avait enseigné, d'en faire un moyen de purification personnelle et de transcendance spirituelle individuelle, sans passer dans le prosélytisme, leur attention étant dirigée vers la dimension intérieure de la foi. Leur seul souci était l'adoration d'Allah, le Dieu Unique et leur dévotion était vouée à Lui Seul, l'Unique Réalité (*al-haqq*).

Mais devenu récurent, les maitres des grandes écoles soufies ont fini par prendre position et se prononcer nettement à ce sujet. Il a fallu pour cela plusieurs siècles.

D'abord, le soufisme ou le tasawwuf en soi, qui est la mystique en islam, est une longue histoire. Bien qu'annexée à l'islam, les grandes

[9] - Les mots qui viennent de l'arabe sont transcrits dans la forme la plus simple et la plus proche de leur prononciation. Ils sont conservés en l'état, sans accord (ex : les zaouïa).

Tabari, Abu Hanifa[6] détestait la musique et comptait juste le fait d'en écouter parmi les péchés[7]. Alors que l'Imam Malik[8] l'associe à de la perversion. Ishaq Ibn 'Issa dit : « j'ai questionné l'imam Malik sur ce que permettait les gens de Médine concernant la musique, il a répondu : «Pour nous, ce sont les pervers qui font cela».

La question qui préoccupe la pensée autour de la musique est la suivante : A quel moment l'air fredonné cesse-t-il d'être licite et tombe dans l'illicite ? N'y a-t-il pas d'espace neutre entre le sacré et le profane, le licite et l'illicite ?

Le Coran se psalmodie, le dhikr se fredonne, le pèlerinage loin d'être silencieux comporte des incantations, avec un rythme particulier et des paroles spécifiques, qui sont certes religieuses mais ne figurent ni dans le Coran ni dans le Hadith. Ensuite, il y a tous les chants religieux, des poésies chantées de ceux qui adorent Dieu mais avec leur propres paroles ou des paroles d'autres poètes, et ceux qui chantent des poésies d'amour, semblable à l'amour humain mais parlant de Dieu. Il y a enfin « qisas al-anbiya' », les histoires qui racontent la vie des différents prophètes, chantées en musique, des instruments, de plus en plus rythmées. C'est pour ça que cette question, à laquelle les *fuqaha'* ont tenté de répondre, reste d'actualité :

---

6 - Abu Ḥanīfah (699-767) : célèbre juriste musulman, fondateur de l'école hanafite de droit musulman. On le désigne parfois sous le nom du « plus grand imâm » (al-Imâm al-A'zam).

7 - Ibn Al Jawzi : *Al Mountaqa Al Nafis Min Talbis Iblis*, p. 300.

8 - Mālik ibn Anas ou Imam Malik ou l'imam de Médine (711- 796) est un théologien et juriste musulman, traditionaliste et fondateur d'une des quatre écoles juridiques de droit musulman sunnite, malékite.

s'inscrire dans l'identité culturelle des communautés, les rassemblant autour de causes communes pour s'exprimer ensemble dans une langue au-delà de la parole. Il y a aussi la voix, et les instruments, qui servent d'outils d'expression artistique.

Dans le soufisme, cette harmonie est primordiale pour l'équilibre de l'individu. Avec le corps, tous ces composants aident à donner du sens à l'expression de l'âme. Ce qui produit l'harmonie donne de la hauteur à la vie humaine. Alors que la musique, issue de la culture humaine, est source de création. Comme les peintres qui produisent des peintures, les musiciens produisent des musiques, des œuvres d'art, utilisant pour ce faire des règles de composition, des plus simples aux plus complexes.

Pourtant, dans l'histoire des sociétés musulmanes, plusieurs écoles fiables socialement, intellectuellement et religieusement, ont déclaré que la musique était prohibée. Les *fuqaha*[4] y voient une forme de déviation, qui détourne l'attention du croyant et perturbe sa concentration, une nuisance qui met en péril ses pratiques et son amour pour Dieu. Le Shaykh al-Albani dans *Silsila Sahiha* dit : «Les quatre écoles juridiques sont en consensus sur l'interdiction de l'ensemble des instruments de musique[5]». D'après Abou Tayeb al-

[4] - *Fuqaha'* (pl. de *faqih*) : savants musulmans qui pratiquent le *Fiqh.* Le *Fiqh* est un mot arabe qui signifie l'ensemble de textes de jurisprudence qui présentent l'interprétation temporelle des règles de la religion (charia). Il est parfois traduit par jurisprudence islamique, regroupant les avis juridiques que proposent les juristes de l'islam.

[5] - Shaykh al-Albani : *Silsila Sahiha* vol 1 p. 192, Bibliothèque numérique : http://bibliotheque-islamique.fr.

humaine, puisqu'on parle souvent de personnes qui ont l'avantage de posséder une oreille musicale, c'est-à-dire qui savent apprécier la musique, écouter des rimes et sentir des vibrations, ou que sourds muets écoutent et apprécient la musique.

D'ailleurs tous ces thèmes ont suscité beaucoup d'intérêt intellectuel et des philosophes de renom s'y sont intéressés, commençant par Platon et Aristote. Pythagore a mis en évidence les rapports entre l'harmonie dans la musique et les nombres des mathématiques, allant jusqu'à dire que des nombres harmonieux entre eux donnent des sons harmonieux entre eux.

Outre les philosophes, c'est le musicien et le chanteur qui se rapprochent le plus du monde de la musique. Mais le musicologue et l'ethnomusicologue en font aussi un thème de recherches, alors que le psychiatre et le psychothérapeute en font un outil de travail.

Ainsi, ce mode d'expression que l'individu a adopté pour dire ses sentiments les plus intimes, au-delà des mots et des gestes, qui dépasse les limites de tous langages, et va même au-delà de la dimension humaine pour parvenir à faire sentir la symbiose qui règne dans l'univers, a beaucoup fait parler, à travers le temps et dans différents lieux de civilisations.

Il ne s'agit pas ici de faire le distinguo entre l'harmonie et la musique. Mais il faut dire que si l'une est un acquis conscient, l'autre est portée dans les gènes culturels. Plus empreinte de la touche humaine, la musique est un art, une activité qui s'apprend, consistant à combiner sons et silences, individuel ou collectif. Alors que l'harmonie

Musique et soufisme
La danse cosmique ou le *samâa* chez Jalal Dine Rumi

Ouiza GALLEZE
Alger

Dans son état naturel, l'être humain est à la recherche de l'harmonie, dans les proportions de son corps, dans les couleurs utilisées, dans les gestes et dans ses rapports à l'autre. La désharmonie est simplement moche à voir. Le monde se caractérise par l'harmonie, toutes les choses de l'univers d'adaptent et s'emboitent les unes avec les autres, le manque d'harmonie pouvant conduire à un déséquilibre, voire une catastrophe.

Le terme « harmonie » issu du grec ancien, désigne une des quatre composantes de la musique, avec le rythme, la mélodie et le timbre ou le ton, une alchimie magique qui a pénétré la vie de l'homme tôt dans son histoire. C'est pour ça qu'on n'est nullement étonné de découvrir sur des gravures rupestres d'il-y-a 5000 ans, des personnes qui dansent, avec des gestes qui ressemblent pleinement aux mouvements de danse d'aujourd'hui, l'une d'elles jouant d'un instrument très proche du mandole que nous voyons dans les orchestres chaabi, avec juste un bras un peu plus long et une caisse un peu plus étroite.

Même si chaque époque est caractérisée par son style de musique, et que la musique s'apprend, souvent par un enseignement classique de maitre et disciple, l'harmonie reste un phénomène proche de la nature

trouve tiraillés entre deux contextes ; éthnocentrisme et mondialisation.

Ce qui serait souvent présenté comme pensée fidèle à la tradition des ancêtres, n'est, en réalité, qu'une néo-tradition travaillée en profondeur par l'histoire et les questionnements du présent.

Notre inconscient collectif, serait-il le gardien du temple ?

La liberté ne tiendrait pas (négativement) à une déliaison mais affirmativement à une liaison très spécifique : la liaison dynamique à un vide. Le lien rousseauiste entre liberté et responsabilité, n'a-t-il pas ce même type de fondement s'il est vrai que la libre responsabilité de ses actes repose sur le vide – non le plein substantiel – qui préside à ces actes et qui autorise qu'ils soient miens sans que je m'y réduise, qui permet que je m'en tienne pour responsable sans y « coller » et sans m'y identifier ?

Une liberté ici devrait être résolument affirmative ; affirmer une puissance subjective singulière et non pas se caractériser négativement. Il n'y aurait donc de liberté que collective car la vraie liberté est la capacité d'entrer en rapport affirmatif, créateur, avec d'autres que soi.

(*) Texte de Kant P.405 : « la critique de la raison pratique »

Tradition réinventée via une hétérophonie, est-ce une renaissance orchestrée ?

Lorsqu'on examine la production musicale contemporaine, en prenant même en considération la tradition conservée, on constate que dans les faits, cette tradition ne survit qu'à travers un travail de réinvention permanent par rapport à une globalisation où l'individu baigne dans une cacophonie mondialiste. Les identités s'y

En quête de transcendance !

Caractéristiques d'une liberté hétérophonique !

La liberté individuelle et la liberté collective. Entre « autonomie » : ce qui ne dépend que de soi, par soi. Ce qui n'est soumis à rien d'autre qu'à soi-même et hétéronomie. La finalité groupale détermine la loi, cela représenterait une maxime qui s'impose au sujet mais qui transcende la simple individualité puisque la coexistence des voix prévaut. Être libre, c'est agir relativement à une loi que l'on s'est donné soi-même à partir d'une convention impérative et non selon les lois de la nature et de sa petite sensibilité. (*)

À la lumière de l'hétérophonie, le travail collectif doit tendre vers l'universel humain plutôt que vers la constitution identitaire d'une individualité, mais comment conjuguer les libertés singulières pour atteindre la justesse du discours ?

Pour autant qu'il y ait une liberté individuelle de soi à soi, elle serait alors relative au fait de se tenir comme étant à soi seul une foule, non un bloc (comme étant un dividu plutôt qu'individu). La capacité affirmative du collectif s'attache à la possibilité du générique (c'est-à-dire la constitution d'un universel diagonalisant toute limitation identitaire), c'est-à-dire à la possibilité de se tenir à hauteur de l'humanité comme telle.

Dans le domaine de l'éduction et du développement de l'enfant, ce processus conduirait de l'égocentrisme et du phénoménisme à l'objectivité, du sujet individuel (subjectivité déformante) au sujet épistémique (activité structurante). Cette décentration du sujet se fait par rapport à propre sa perspective, par rapport à son point de vue égocentré et par rapport aux apparences les plus immédiates des objets. *Source :*

Fondation Jean Piaget, site web, section Notions.

(*) Le paradoxe du comédien essai sur le théâtre rédigé par Denis Diderot

Robinson ne saurait être libre sur son île déserte !

Décentration cognitive (Croisement de Voie !)

La décentration est la capacité à prendre de la distance par rapport à soi-même et à son propre point de vue, pour pouvoir se mettre à la place de quelqu'un d'autre et comprendre son point de vue, ainsi que son ressenti. Il s'agit aussi d'une stratégie d'apprentissage par laquelle l'enfant passe d'une perception égocentrique des choses à une perception plus objective, voire empathique de son entourage (points de vue, représentations, émotions, attitudes).

Capacité "permettant de comprendre l'autre, ses valeurs, afin de prendre une décision (…) moins entachée de valeurs personnelles."
Source : Louise Lafortune, Pédagogie et psychologie des émotions, p.66, citant Paul, 1982, puis Guilbert, 1999.

La capacité de décentration est une des capacités essentielles des compétences de réflexion critique et des compétences pacifico-critiques.

En hétérophonie musicale, pratiquer la décentration sur un plan cognitif nous amènerait théoriquement a une distanciation, au sens presque théâtral (*) du terme, qui opposerait l'identification. Ce mécanisme qui permet au sujet individuel ou collectif d'échapper à toute forme de subjectivité déformante, parce que "égocentrée" ou "socio-centrée", pour atteindre des formes variées d'objectivité dans le rapport au monde ou à autrui.

musicale B - A - CH.
La première interprétation de Zacher suit le «texte» de Bach aussi précisément que possible, une «lecture attentive». Ensuite, Zacher prend le «Contrapunctus I» sur un voyage à travers l'histoire de la musique et le relit neuf fois. Chaque fois une analyse différente. Neuf fois une allusion à des compositions déjà existantes. Neuf fois dédiées à un compositeur différent. Après le 'Quatuor' pour Bach, suit 'Crescendo', dédié à Robert Schumann, 'Alt-Rhapsodie', dédié à Johannes Brahms, 'Harmonies', dédié à György Ligeti, 'Timbresdurées', dédié à Olivier Messiaen, 'Interferenser' , dédié à Bengt Hambraeus, 'Improvisation ajoutée', dédié à Mauricio Kagel, 'Densité 1,2,3,4' dédié à Edgard Varèse, 'Sons brisés' dédié à Juan Allende-Blin, et 'No (-) Music' , dédié à Dieter Schnebel.

La déconstruction est toujours et a toujours fait partie de la pratique musicale. Le langage musical constitue déjà une ouverture sur l'autre.

Dans de nombreux cas de son développement, la musique est revenue à elle-même de manière déconstructive, bien que cela n'ait pas toujours été explicitement articulé. En rendant cette relation entre la musique et la déconstruction un peu plus explicite (et, bien sûr, cela ne peut se faire que dans et à travers les singularités), j'espère initier un autre discours (culturellement plus large) sur la musique. Et (par-là !), Une autre musique.

actif de la part du lecteur (l'auditeur, l'interprète) est nécessaire, qui a besoin de voir l'autre dans la répétition et de participer à l'acte d'altération. Une interaction doit avoir lieu entre le texte et le lecteur au cours duquel la différence du texte par rapport à lui-même devient apparente dans la lecture. Pas de différence entre (plusieurs interprétations), mais une différence à l'intérieur (un texte). En d'autres termes, cette différence n'est pas ce qui distingue une identité d'une autre. Loin de constituer l'identité d'un texte, c'est plutôt ce qui subvertit l'idée même d'identité, différant infiniment la possibilité d'additionner la somme du passé ou des significations d'un texte et d'aboutir à un tout intégré et total. La différence est ce qui rend impossible toute totalisation de l'identité d'un soi ou la signification d'un texte.

La Déconstruction. Cette pratique qui peut être trouvée n'importe où. Mais ce n'est pas (simplement) l'activité consciente d'un sujet. Chaque fois qu'une stratégie déconstructive est mise en pratique, elle active une diffusion déjà inscrite dans le texte lui-même.

C'est mon point de départ: l'organiste et compositeur allemand Gerd Zacher appelle un de ses projets de 1968 Die Kunst einer Fuge. Zacher joue le «Contrapunctus I» de Die Kunst der Fuge de Bach dix fois de suite de dix manières différentes. Sur l'orgue d'église. Sans changer une seule note du texte original. (Une seule fois Zacher s'écarte du score original. Vers la fin de la septième variation, il joue F - E - G - F # au lieu du F - E - G - F prescrit, une allusion à l'orthographe

(*) Le terme voix fait référence aux voix chantées et aux réponses instrumentales

« il faut surtout lire et relire ceux dans les traces desquels j'écris, les livres dans les marges et entre les lignes desquels je dessine et déchiffre un texte qui est à la fois très ressemblant et tout autre… » *Positions* J.DERIDA p.12

L'hétérophonie comme voie de déconstruction musicale

Hétérophonie comme *voix* de déconstruction. Restructuration des rapports !

Derrida fait un appel éthique au lecteur (l'interprète) pour invoquer l'autre dans l'acte de lire. L'hétérogénéité d'un texte provient de la relecture, de la répétition. Être capable de L'itérabilité est une propriété de chaque texte. Cependant, un effort

Ainsi conçue comme dialectique de polyphonies, cacophonies et juxtaphonies, l'hétérophonie ne se présente donc pas comme un simple groupe de voix(*) mais comme un plus large collectif rapportant différents groupes.

Pour classifier les différents types de groupes vocaux susceptibles d'intervenir dans la composition d'une Hétérophonie, on pourrait les répartir en deux parties : ceux qui procèdent par multiplication de voix (monophonie, homophonie et polyphonie), et ceux qui procèdent par addition (duel de voix ; l'antiphonie, superposition rivale des voix ; cacophonie et vaste superposition indifférente des voix ; juxtaphonie).

Une œuvre hétérophonique définie ainsi, reste-t-elle « une » et en quel sens renouvelée ? Quelle serait la liberté d'interprétation individuelle par rapport à une finalité commune ?

Composition ! Comment phraser des Hétérophonies ? Comment enchaîner de tels phrasés en un discours hétérophonique ? Peut-on parler dès lors de grammatologie hétérophonique ?

Une discursivité hétérophonique téléologiquement ordonnée.

Le mot *Discours* évoque ici une qualité musicale qui combine deux capacités : l'une à phraser et l'autre à enchaîner ces phrasés. À nouveau, les réponses sont devant nous, elles constituent un défi pour les projets compositionnels : comment composer des phrasés hétérophoniques ?

La structure du phrasé hétérophonique peut être considérée comme unité discursive. La composition d'un ensemble interprétant simultanément une seule mélodie nécessite la mise en place d'une discursivité musicale téléologiquement ordonnée. Une analyse des éléments constituant ce substrat, fondé essentiellement de modes empruntés spontanément, avec un agencement superposé de segments dans le temps, nous amène à admettre qu'il y a en effet un cadrage de la totalité audible finale ; une organisation structurelle de ses développements.

accidentellement à hauteurs distinctes résonnants çà et là. Quelques phrases ralentissent, d'autres accélèrent au gré d'une polyrythmie à géométrie variable, une cadence à pulsation fluctuante ! Telle une dialectique ascendante, l'ensemble musical **réinvente** l'enseignement ancestral du maître ».

L'oreille de l'auditeur s'attend à un unisson et pourtant les sons des **individus** s'entremêlent et se chevauchent ! Quelle est la caractéristique propre de cet art ?

Problématique

Les procédés musicaux que nous ne pouvons situer qu'à mi-chemin entre monodie et polyphonie mais qui, ne relèvent à proprement parler ni de l'un ni de l'autre se caractérise par ce qui appelé ***l'hétérophonie***. Elle peut être définie comme une propriété intervenant dans la musique d'ensembles, qu'elle soit vocale ou instrumentale ou un mélange des deux. La concomitance des phrasés individuels est manifestement le propre du procédé.

Elle nous servira ici de point de départ.

Cette Hétérophonie, peut-elle produire une **unité, une forme** harmonieuse ? Cela sous-entend une nouvelle conception de ce qu'est l'harmonie musicale.

Croisement de modalités et de voies !

ألف Elif ; Première lettre de l'alphabet arabe symbolisant l'Unicité

ألف Alf ; multiple dénombrant mille

ألّف Verbe signifiant, créer des liens ; composer

« Chaque homme est semblable à tous les autres, semblable à quelques autres, semblable à nul autre » (1) (Selim Abou, Moncton 1977, *Actes* IV p. 33).

Introspection :

« Une voix **multiple** !

Un air exécutée simultanément par les disciples, les interprétations sont **singulières** mais tendent vers une origine supposée comme ***une*** ; patrimoine oral ! la conjugaison de timbres d'instruments avec les chants entonnés produit des voix **multiples**, pas simplement doublés à l'unisson ou à l'octave mais parfois

« …Ainsi l'union de beaucoup de voix, quand leur dissonance et leur dispersion auront été soumises à l'harmonie divine, constituera finalement une seule symphonie. Et le chœur, obéissant à son maître, le Verbe, ne trouvera son repos qu'en la vérité même. »

Par Saint Clément D'Alexandrie

Musica spéculative et *cantus* pratique (Le rôle de Saint Augustin dans la transmissions des sciences musicales).

Identités musicales entre singularité et pluralité discursive

Fayçal El Mezouar

Lyon

L'hétérophonie en musique se définie par la manière d'interpréter simultanément un récitatif, une mélodie et ses variations. Ajout ou suppression de notes, décalage, ou changement de rythme ou de tempo. Ce procédé courant dans les musiques traditionnelles, est évoqué ainsi par Platon :

« … *Quant à l'hétérophonie exprimée sur la lyre, amenant des successions de sons étrangères à la cantilène composée – artifices que l'on obtient au moyen du symphone et de l'antiphone, en opposant le serré à l'espacé, le rapide au lent, l'aigu au grave, ou bien en adaptant aux sons de la lyre un grand nombre de combinaisons rythmiques – il n'y a pas lieu d'y exercer les enfants qui n'ont que trois ans pour apprendre rapidement ce que le domaine des Muses a d'utile*. »

Platon : *Les Lois* (VII, 812d)

L'hétérophonie dans la musique maghrébine savante, ne serait-elle pas le l'image d'une dialectique plurielle, entre chanteurs et instrumentistes ayant reçu l'enseignement par un maître, dont le rôle principal serait de suggérer à l'ensemble un état de conscience où l'écoute des uns et des autres doit produire une interaction compositionnelle ?

- Zangwill, Nick, 2004, "Against Emotion: Hanslick Was Right About Music", *British Journal of Aesthetics*, 44(1): 29–43. doi:10.1093/bjaesthetics/44.1.29
- ---, 2007, "Music, Metaphor, and Emotion", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(4): 391–400. doi:10.1111/j.1540-594X.2007.00272.x

Stock, Kathleen (ed.), 2007, *Philosophers on Music: Experience, Meaning, and Work*, Oxford: Oxford University Press.

Thom, Paul, 2007, *The Musician as Interpreter*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Thomasson, Amie L., 2004, "Roman Ingarden", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (Spring 2004 Edition), E. N. Zalta (ed.), URL =
<https://plato.stanford.edu/archives/spr2004/entries/ingarden/>.

–––, 2006, "Debates about the Ontology of Art: What Are We Doing Here?" *Philosophy Compass*, 1(3): 245–55. doi:10.1111/j.1747-9991.2006.00021.x

Tormey, Alan, 1971, *The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics*, Princeton: Princeton University Press.

–––, 2011 "Music and Imagination", in Gracyk & Kania 2011: 113–22.

Valone, James J., 1985, "Musical Improvisation as Interpretive Activity", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44(2): 193–4. doi:10.2307/430522

Wollheim, Richard, 1968, *Art and its Objects*, Cambridge: Cambridge University Press; second edition (with six supplementary essays), 1980. doi:10.1017/CBO9781316286777

Young, James O., 1988, "The Concept of Authentic Performance", *British Journal of Aesthetics*, 28(3): 228–38. doi:10.1093/bjaesthetics/28.3.228

–––, 2005, *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford: Oxford University Press.

–––, 2011, "Expression Theories", in Gracyk & Kania 2011: 201–11.

Rohrbaugh, Guy, 2003, "Artworks as Historical Individuals", *European Journal of Philosophy*, 11(2): 177–205. doi:10.1111/1468-0378.00182

Scruton, Roger, 1983, "Understanding Music", in *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, Manchester: Carcanet Press, pp. 77–100.

–––, 1997, *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press.

–––, 2007, "Thoughts on Rhythm", in Stock 2007: 226–55.

Sharpe, R.A., 1982, Review of Peter Kivy, *The Corded Shell*, *British Journal of Aesthetics*, 22(1): 81–2. doi:10.1093/bjaesthetics/22.1.81

–––, 2000, *Music and Humanism: An Essay in the Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press.

Smith, Jeff, 1996, "Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music", in Bordwell & Carroll 1996: 230–47.

–––, 2003b, "Value in Art", in Levinson 2003: 307–24.

–––, 2009, "Methodological Questions about the Ontology of Music", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67(4): 375–86. doi:10.1111/j.1540-6245.2009.01367.x

Sterritt, David, 2000, "Revision, Prevision, and the Aura of Improvisatory Art", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2): 163–72. doi:10.2307/432095

Kemal & Ivan Gaskell (eds.), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 129–53. doi:10.1017/CBO9780511520051.007

–––, 2011, "Music and Gender", in Gracyk & Kania 2011: 569–80.

McKeown-Green, Jonathan, 2014, "What is Music? Is There a Definitive Answer?" *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72(4): 393–403.

Meyer, Leonard B., 1956, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, IL: University of Chicago Press.

Neufeld, Jonathan A., 2012, "Critical Performances", *Teorema*, 31(3): 89–104.

Predelli, Stefano, 1995, "Against Musical Platonism", *British Journal of Aesthetics*, 35(4): 338–50. doi:10.1093/bjaesthetics/35.4.338

Ridley, Aaron, 1993, "Bleeding Chunks: Some Remarks about Musical Understanding", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(4): 589–96. doi:10.2307/431891

–––, 1995, *Music, Value and the Passions*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

–––, 2003, "Expression in Art", in Levinson 2003: 211–27.

–––, 2004, *The Philosophy of Music: Theme and Variations*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

–––, 2007, "*Persona*, Sometimes *Grata*: On the Appreciation of Expressive Music", in Stock 2007: 130–46.

Robinson, Jenefer, 1994, "The Expression and Arousal of Emotion in Music", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52(1): 13–22. doi:10.2307/431581

---, 1990f, *Music, Art, and Metaphysics*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

---, 1992, "Pleasure and the Value of Works of Art", *British Journal of Aesthetics*, 32(4): 295–306. Reprinted in Levinson 1996c: 11–24. doi:10.1093/bjaesthetics/32.4.295

---, 1993, "Performative vs Critical Interpretation in Music", *The Interpretation of Music*, Michael Krausz (ed.), Oxford : Clarendon Press. 33–60. Reprinted in Levinson 1996c: 60–89.

---, 1996a, "Musical Expressiveness", in Levinson 1996c: 90–125.

---, 1996b, "Film Music and Narrative Agency", in Bordwell & Carroll 1996: 254–88. Reprinted in *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 2006, pp. 143–83.

---, 1996c, *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

---, 2006b, "Musical Expressiveness as Hearability-as-expression", in Kieran 2006: 192–206.

---, 2013a, "Indication, Abstraction, and Individuation", in Mag Uidhir 2013: 49–61. doi:10.1093/acprof:oso/9780199691494.003.0003

Matheson, Carl & Ben Caplan, 2011, "Ontology", in Gracyk & Kania 2011: 38–47.

Matravers, Derek, 1998, *Art and Emotion*, Oxford: Clarendon. doi:10.1093/acprof:oso/9780199243167.001.0001

---, 2011, "Arousal Theories", in Gracyk & Kania 2011: 212–22.

Maus, Fred Everett, 1999, "Musical Performance as Analytical Communication", in *Performance and Authenticity in the Arts*, Salim

–––, 2008, “Musical Morality”, *Revue Internationale de Philosophie*, 238: 397–412.

Langer, Susanne K., 1953, *Feeling and Form*, London: Routledge & Kegan Paul.

Lerdahl, Fred & Ray S. Jackendoff, 1983, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MA: MIT Press.

Letts, Philip, 2015, “Against Kania’s Fictionalism about Musical Works”, *British Journal of Aesthetics*, 55(2): 209–24. doi:10.1093/aesthj/ayu102

Levinson, Jerrold, 1980, “What a Musical Work Is”, *Journal of Philosophy*, 77(1): 5–28. doi:10.2307/2025596

–––, 1982, “Music and Negative Emotion”. Reprinted in Levinson 1990f: 306–35.

–––, 1987, “Song and Music Drama”, in Alperson 1987: 283–301. Reprinted in Levinson 1990f: 42–59.

–––, 1990a, “The Concept of Music”, in Levinson 1990f: 267–78.

–––, 1990b, “What a Musical Work Is, Again”, in Levinson 1990f: 215–63.

–––, 1990c, “Authentic Performance and Performance Means”, in Levinson 1990f: 393–408.

–––, 1990d, “Musical Literacy”, *The Journal of Aesthetic Education*, 24(1): 17–30. doi:10.2307/3332852; reprinted in Levinson 1996c: 27–41 [page reference is to the reprint].

–––, 1990e, “Evaluating Musical Performance”, in Levinson 1990f: 376–92.

–––, 1990, *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

–––, 1993, *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge: Cambridge University Press.

–––, 1994, "Speech, Song, and the Transparency of Medium: A Note on Operatic Metaphysics",*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52(1): 63–68. doi:10.2307/431585

–––, 1997a, "Music in the Movies: A Philosophical Enquiry", in *Film Theory and Philosophy*, R. Allen & M. Smith (eds.), Oxford: Oxford University Press. 308–28.

–––, 1997b, *Philosophies of Arts: An Essay in Differences*, Cambridge: Cambridge University Press.

–––, 1999, "Feeling the Musical Emotions", *British Journal of Aesthetics*, 39(1): 1–13. doi:10.1093/bjaesthetics/39.1.1

–––, 2001, "Music in Memory and *Music in the Moment*", in *New Essays on Musical Understanding*, Oxford: Oxford University Press, pp. 183–217.

–––, 2002, *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press.

–––, 2003, "Another Go at Musical Profundity: Stephen Davies and the Game of Chess", *British Journal of Aesthetics*, 43(4): 401–11. doi:10.1093/bjaesthetics/43.4.401

–––, 2006, "Critical Study: Deeper Than Emotion", *British Journal of Aesthetics*, 46(3): 287–311. doi:10.1093/aesthj/ayl007

---, 2013a, "Music", in *The Routledge Companion to Aesthetics*, third edition, D. M. Lopes & B. Gaut (eds.), New York: Routledge. 639–48.

---, 2013b, "Platonism vs. Nominalism in Contemporary Musical Ontology", in Mag Uidhir 2013: 197–219. doi:10.1093/acprof:oso/9780199691494.003.0010

---, 2015, "An Imaginative Theory of Musical Space and Movement", *British Journal of Aesthetics*, 55(2): 157–72. doi:10.1093/aesthj/ayu100

Kieran, Matthew (ed.), 2006, *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Malden, MA: Blackwell,

---, 1983a, "Platonism in Music: A Kind of Defense", *Grazer Philosophische Studien*, 19(1): 109–129. Reprinted in Kivy 1993: 35–58. doi:10.1163/18756735-90000194

---, 1983b, "Platonism in Music: Another Kind of Defense", *American Philosophical Quarterly*, 24(3): 245–252. Reprinted in Kivy 1993: 59–74.

---, 1988a, "Orchestrating Platonism", in *Aesthetic Distinction*, Thomas Anderberg, Tore Nilstun, & Ingmar Persson (eds.), pp. 42–55. Reprinted in Kivy 1993: 75–94.

---, 1988b, *Osmin's Rage: Philosophical Reflections on Opera, Drama, and Text*, Princeton: Princeton University Press. (Second edition with a new preface and final chapter, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999.)

---, 1989, *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions, including the complete text of "The Corded Shell"*, Philadelphia: Temple University Press.

Ingarden, Roman, [1961] 1986, *The Work of Music and the Problem of its Identity* (*Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*), Adam Czerniawski (trans.), Berkeley, CA: University of California Press. (First published in German in 1961)

Jackendoff, Ray, 2011, "Music and Language", in Gracyk & Kania 2011: 101–12.

Kania, Andrew, 2006, "Making Tracks: The Ontology of Rock Music", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(4): 401–14. doi:10.1111/j.1540-594X.2006.00219.x

–––, 2008a, "New Waves in Musical Ontology", in *New Waves in Aesthetics*, K. Stock and K. Thomson-Jones (eds.), New York: Palgrave Macmillan. 20–40.

–––, 2008b, "Piece for the End of Time: In Defence of Musical Ontology", *British Journal of Aesthetics*, 48(1): 65–79. doi:10.1093/aesthj/aym040

–––, 2008c, "The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and Its Implications", *British Journal of Aesthetics*, 48(4): 426–44. doi:10.1093/aesthj/ayn034

–––, 2010, "Silent Music", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(4): 343–53. doi:10.1111/j.1540-6245.2010.01429.x

–––, 2011a, "Definition", in Gracyk & Kania 2011: 1–13.

–––, 2011b, "All Play and No Work: An Ontology of Jazz", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69(4): 391–403. doi:10.1111/j.1540-6245.2011.01483.x

Goodman, Nelson, 1968, *Languages of Art*, Indianapolis, IN: Hackett; second edition, 1976.

Gould, Carol & Kenneth Keaton, 2000, "The Essential Role of Improvisation in Musical Performance", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2): 143–8. doi:10.2307/432093

Gracyk, Theodore, 1996, *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Durham, NC: Duke University Press.

–––, 2011, "Evaluating Music", in Gracyk & Kania 2011: 165–75.

Gracyk, Theodore & Andrew Kania (eds.), 2011, *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, New York: Routledge.

Hamilton, Andy, 2007, *Aesthetics and Music*, New York: Continuum.

Hanslick, Eduard, [1854] 1986, *On the Musically Beautiful: A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music* (*Vom Musikalisch-Schönen*), Geoffrey Payzant (trans.), Indianapolis, IN: Hackett. (First published 1854.)

Higgins, Kathleen Marie, 1991, *The Music of Our Lives*, Philadelphia: Temple University Press.

–––, 2012, *The Music Between Us: Is Music a Universal Language?*, Chicago: University of Chicago Press.

Howell, Robert, 2002, "Types, Indicated and Initiated", *British Journal of Aesthetics*, 42(2): 105–27. doi:10.1093/bjaesthetics/42.2.105

Huovinen, Erkki, 2008, "Levels and Kinds of Listeners' Musical Understanding", *British Journal of Aesthetics*, 48(3): 315–37. doi:10.1093/aesthj/ayn023

–––, 2011, "Understanding Music", in Gracyk & Kania 2011: 123–33.

Dodd, Julian, 2007, *Works of Music: An Essay in Ontology*, Oxford: Oxford University Press.

–––, 2010, "Confessions of an Unrepentant Timbral Sonicist", *British Journal of Aesthetics*, 50(1): 33–52. doi:10.1093/aesthj/ayp044

–––, 2013, "Adventures in the Metaontology of Art: Local Descriptivism, Artefacts and Dreamcatchers", *Philosophical Studies*, 165(3): 1047–68. doi:10.1007/s11098-012-9999-z

–––, 2014a, "Upholding Standards: A Realist Ontology of Standard Form Jazz", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72(3): 277–90.

–––, 2014b, "The Possibility of Profound Music", *British Journal of Aesthetics*, 54(3): 299–322. doi:10.1093/aesthj/ayu031

–––, 2015, "Performing Works of Music Authentically", *European Journal of Philosophy*, 23(3): 485–508. doi:10.1111/j.1468-0378.2012.00546.x

Dubiel, Joseph, 2011 "Analysis", in Gracyk & Kania 2011: 535–45.

Goehr, Lydia, 1992, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press.

–––, 1998, *The Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy: The 1997 Ernest Bloch Lectures*, Oxford: Oxford University Press.

Goldman, Alan, 1992, "The Value of Music", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50(1): 35–44. doi:10.2307/431065

–––, 1995, "Emotions in Music (A Postscript)", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53(1): 59–69. doi:10.2307/431737

–––, 2002b, "Profundity in Instrumental Music", *British Journal of Aesthetics*, 42(4): 343–56. doi:10.1093/bjaesthetics/42.4.343

–––, 2003a, "Ontologies of Musical Works", in S. Davies 2003b: 30–46.

–––, 2003b, *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press.

–––, 2006, "Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music", in Kieran 2006: 179–91.

–––, 2008, "Musical Works and Orchestral Colour", *British Journal of Aesthetics*, 48(4): 363–75. doi:10.1093/aesthj/ayn048

–––, 2011a, "Cross-cultural Musical Expressiveness: Theory and the Empirical Program", in S. Davies 2011e: 34–46.

–––, 2011b, "Emotional Contagion from Music to Listener", in S. Davies 2011e: 47–65.

–––, 2011c, "Musical Understandings", in S. Davies 2011e: 88–129.

–––, 2011d, "Music and Metaphor", in S. Davies 2011e: 21–34.

–––, 2011e, *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press.

–––, 2012, "On Defining Music", *The Monist*, 95: 535–55.

DeBellis, Mark, 1995, *Music and Conceptualization*, Cambridge: Cambridge University Press.

De Clercq, Rafael, 2007, "Melody and Metaphorical Movement", *British Journal of Aesthetics*, 47(2): 156–68. doi:10.1093/aesthj/ayl053

Dewey, John, 1934, *Art as Experience*, New York: Minton, Balch.

---, 2010b, "A Simulation Theory of Musical Expressivity", *Australasian Journal of Philosophy*, 88(2): 191–207. doi:10.1080/00048400902941257

Collingwood, R.G., 1938, *The Principles of Art*, Oxford: Oxford University Press.

Cooke, Deryck, 1959, *The Language of Music*, Oxford: Oxford University Press.

Cox, Renée, 1986, "A Defence of Musical Idealism", *British Journal of Aesthetics*, 26(2): 133–142. doi:10.1093/bjaesthetics/26.2.133

Davies, David, 2004, *Art as Performance*, Malden: Blackwell.

---, 2009, "The Primacy of Practice in the Ontology of Art", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67(2): 159–71. doi:10.1111/j.1540-6245.2009.01345.x

---, 2017, "Descriptivism and its Discontents", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 75(2): 117–29.

Davies, Stephen, 1987, "The Evaluation of Music", in Alperson 1987: 305–325. Reprinted in S. Davies 2003: 195–212.

---, 1994, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

---, 2001, *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, Oxford: Oxford University Press.

---, 2002a, "The Multiple Interpretability of Musical Works", in *Is There a Single Right Interpretation?*, Michael Krausz (ed.), University Park: Pennsylvania State University Press, 231–50.

Budd, Malcolm, 1985a, *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*, London: Routledge & Kegan Paul.

–––, 1985b, "Understanding Music", *Proceedings of the Aristotelian Society* (Supplement), 59(1): 233–48. doi:10.1093/aristoteliansupp/59.1.215

–––, 1995, *Values of Art: Pictures, Poetry and Music*, London: Penguin.

–––, 2003, "Musical Movement and Aesthetic Metaphors", *British Journal of Aesthetics*, 43(3): 209–23. doi:10.1093/bjaesthetics/43.3.209

–––, 2011, "Music's Arousal of Emotions", in Gracyk & Kania 2011: 233–42.

Cameron, Ross P., 2008, "There Are No Things That Are Musical Works", *British Journal of Aesthetics*, 48(3): 295–314. doi:10.1093/aesthj/ayn022

Caplan, Ben & Carl Matheson, 2004, "Can a Musical Work be Created?" *British Journal of Aesthetics*, 44(2): 113–34. doi:10.1093/bjaesthetics/44.2.113

–––, 2006, "Defending Musical Perdurantism", *British Journal of Aesthetics*, 46(1): 59–69. doi:10.1093/aesthj/ayj004

Carroll, Noël, 1988, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press.

Cochrane, Tom, 2010a, "Music, Emotions and the Influence of the Cognitive Sciences", *Philosophy Compass*, 5(11): 978–88. doi:10.1111/j.1747-9991.2010.00337.x

Aristotle, *Poetics*, Stephen Halliwell (trans.), London: Duckworth, 1987.

Bartel, Christopher, 2017, "Rock as a Three-Value Tradition", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 75(2): 143–54.

Bicknell, Jeanette, 2007, "Explaining Strong Emotional Responses to Music: Sociality and Intimacy", *Journal of Consciousness Studies*, 14(12): 5–23.

–––, 2009, *Why Music Moves Us*, New York: Palgrave Macmillan.

–––, 2015, *Philosophy of Song and Singing: An Introduction*, New York: Routledge.

Bicknell, Jeanette & John Andrew Fisher (eds.), 2013, Special Issue on Song, Songs, and Singing, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71(1).

Bordwell, David and Noël Carroll (eds.), 1996, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, WI: University of Wisconsin Press.

Bresnahan, Aili, 2015, "Improvisation in the Arts", *Philosophy Compass*, 10(9): 573–82. doi:10.1111/phc3.12251

–––, 2012, "Further Doubts about Higher-Order Ontology: Reply to Andrew Kania", *British Journal of Aesthetics*, 52(1): 103–6. doi:10.1093/aesthj/ayr045

Bruno, Franklin, 2013, "A Case for Song: Against an (Exclusively) Recording-Centered Ontology of Rock", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71(1): 65–74.

or attempt to change public opinion; music is often used as a way of expressing protest, Whenever we send a friend or loved one a song ink through the internet, or make a compilation CD for someone we like, we are using music as a form of communication, and you can certainly learn a lot about someone from the kind of music they listen to, one of the main sections on profiles in social websites is "Favourite Music".

There's something inside humans, and other animals, that recognises and responds to sound arranged as music. Perhaps music is even more important than language in helping people from different cultures to connect with and understand one another. (https://english-magazine.org › Culture)

Bibliography

Alperson, Philip, 1984, "On Musical Improvisation", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43(1): 17–29. doi:10.2307/430189

––– (ed.), 1987, *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, New York: Haven.

–––, 1998, "Improvisation: An Overview", in *Encyclopedia of Aesthetics* (Volume 1), Michael Kelly (ed.), New York: Oxford University Press, pp. 478–9.

–––, 2009, "Facing the Music: Voices from the Margins", *Topoi*, 28(2): 91–96. doi:10.1007/s11245-009-9052-9

It is plain to see that these philosophers understood the immense power of music. But it is sad that most people today don't know about these observations made so long ago. It is crucial that we teach our youth about the power of music—especially as it is such a big part of their lives.

Even though we don't always have the time or opportunity to explore the subtleties of the music of another culture, there is always a meaning behind the sounds. Sometimes that meaning is quite basic, at other times, the meaning can be very complex and strongly connected to the beliefs and practices of that culture. For example: there's no mistaking a soothing lullaby whatever the language, or there may be an ice cream van in the neighbourhood which announces its presence with a familiar tune. Then there are church bells that use music to call people to worship, or to celebrate or convey information about other important events, and during these events, be they marriages or deaths, certain music will be played. At sporting events, like the opening and closing ceremonies at the Olympics, a

variety of national anthems are sung, each one reflecting something about the culture of that country. And if you still don't believe , music can convey a message, try watching a scary film or a romance with the sound turned off, during the era of silent films music was used to set the scene and convey emotion, and that tradition carries on today.Of course music is now part of the commercial world, we place great importance on today's musical stars, so much so that they can reflect

pursuit of some practical goal that could be frustrated. However, there are some links between music and the "real world" in his account of the value of the musical experience.
they are coloured with negative affect, since this experience is rare in everyday life. (see PWP link to Mahler). For another, we feel a particularly close communion with the minds of the composer and other listeners, since we feel we are going through an experience just like one they have also had.

Aristotle recognized that music communicates emotion Socrates also extensively studied effects of music

> *Musical training is a more potent instrument than any other, because rhythm and harmony find their way into the inward places of the soul, on which they mightily fasten, imparting grace, and making the soul of him who is rightly educated graceful, or of him who is ill-educated ungraceful*

Early Christian philosopher Boethuis said this:

> *Music is part of us, and either ennobles or degrades our behaviour*

Sixth-century Chinese philosopher Shu Ching agrees with Boethuis, saying, "for changing
people's manners and altering their customs there is nothing better than music."

bearing relations to other tones such as being higher or lower, or of the same kind (at theoctave), and (ii) the experience of *movement*, as when we hear a melody as wandering far afield and then coming to rest where it began. Roger Scruton (1983; 1997: 1–96) argues that these experiences are irreducibly metaphorical, since they involve the application of spatial concepts to that which is not literally spatialTo recap, our emotional responses to music's expressiveness can enable us to savor, understand, and even, to some extent, experience emotions in a "safe" way. They can provide us with a cathartic release, and enable us to participate in a kind of communication with the composer or communion with other members of our musical culture (Levinson 1982, 1996a; Higgins 1991, 2012; S. Davies 1994: 271). Roger Scruton argues that music's value is quasi-moral, in that the kinds of music one responds to, or those valued in a particular culture, reflect the state of that individual's or culture's "soul" (1997: 380–91; see also S. Davies 1994: 275–6.) Stephen Davies (1987: 207–12) has argued that there are beneficial consequences of an interest in music *in general*, such as heightened emotional and aural sensitivity, which are not properly valued as consequences of listening to individual pieces, but which lead us to value musical culture as a whole.

Goldman (1992), by contrast, emphasizes the detachment from the world of practical affairs implied by music's abstractness. The complexity of great musical works demands the active engagement of our cognitive faculties, which we find rewarding, yet not in the

The art of rhetoric as an ancient art of expression is to be found in musicwriting just as for linguistic speeches to influence and manipulate audiences. Opera as a genre which combines verbal (text-based lyrics and musical text)and non-verbal communication trhough theatrical

performances, including dancing performanes) creates powerful experiences which leave audiences elated and exhausted and rarely unmoved.

The combination between vocal and instrumental sounds create an intimate dialogue that affect the receiver in various ways as the decoding is individual and associated with personal interpretation of that musical message. Musical performances take a mystical dimension and reach metaphysical values in such contexts. Some have argued that there is not as

significant a distinction between improvisation and composition as is usually thought (Alperson 1984).

Others have argued that all performance requires improvisation (Gould & Keaton 2000).Shifting focus from benefits located in the expressive work to those located in the emotional listener, the oldest suggestion is Aristotle's theory of *catharsis*, according to which our negative emotional response to negatively expressive art results in a (positive) psychological purgation of the negative emotions (*Poetics*, 6, 1449b21–1450b20).At the base of the musical experience seem to be (i) the experience of *tones*, as opposed to mere pitched sounds, where a tone is heard as being in "musical space", that is, as

Music as "the language of the emotions" is often considered as a possible
starting point for a theory of musical expressiveness. The idea combines the attractive simplicity of conventionality that associationism makes the basis of music's meaning with the formalist notion that music's order is to be understood in terms of syntax as for language and Saussure's definition of the linguistic sign. (See Lerdahl & Jackendoff 1983).

Although Susanne Langer's theory (1953) stresses that music is about the emotions in a symbolic yet non-linguistic way, the applications of language functions to musical text suggest that music plays both a symbolic and a linguistic role as a communication model.

Music is dynamic as language is. It evolves in relation to societal changes and adopts the trends of a particular period.

The question of authenticity is often debated in the way a piece of music is
performed. In modern days, conventions are reviewed and adapted to suit contemporary rhythms. One may assume that music is subject to influences from new devices which shape and give each performance its original stamp with new rhythms, pitches to challenge the conventional patterns of original compositions. Alterations to original texts may be justified to attract different audiences and therefore the concept of creativity enable the authenticity of
the material used to be challenged and acquire its own identity.

text as opposed to the first one before resuming to the initial melody as part of the conclusiveevent. The expectations of the listener are fulfilled through this tripartite construction of themessage and the musical text is then closed.

Music is transcendent and concludes in abstract representations of the musical act which then leads to metaphysical experience of the event. Music raises emotive behaviour based on involuntary signs from NVC ie gestures, fear, trepidation, facial expressions, and psychological signs .We are able to sense how moving and mobilising a piece of music can be to the audience through its genre ie operatic, orchestral or choral. Religious anthems are

composed to be part of the identity of a community where all these functions are fulfilled and reflected upon

Musical traditions have inspired and influenced successive generations of listeners. The musicians and their recipients . Influences of music representing national games as football

for example.Music's expressiveness can be dealt through the audience. The "arousal theory" is, at its simplest, the claim that the expressiveness of a passage of music amounts to its tendency to arouse that emotion in an understanding listener. Some emotions, such as fear, require a

particular kind of intentional object (something threatening), yet there is no such object at hand when we hear fearful music as we heard in in Stravinski's firebird.

the sender has to rely on spontaneous reactions from the audience to understand its impact on its
aesthetic value. Here cultural awareness plays a big part in the reaction of the audience as it relies on the familiarity of the receiver with the musical background. Is training the ear anessential part of that process?

Leading to this is how we can identify the phatic function of language in musical text ?

The phatic function acts as a filler, emphasiser, intensifier to linguistic messages ensuring that the sender and the receiver maintain a link. This function is widely filled as the musician relies on the active participation of the audience to ensure that the contribution has been received and this is perceived through humming, repeating familiar passages of the musical
piece and applauding at various intervals to ensure that the message has been understood. The ability of the audience to react accordingly assumes prior knowledge to the experience at
least on surface level. It relies on the understanding of the musical protocol to discern between the introduction, development and conclusion of the musical piece just as we find in linguistic behaviour. The metalinguistic function is executed at set intervals in the musical text. A different key will be used in classical pieces such as in Mozart or Bach to resume the initial harmony in a different key. One would recognise instantly that this is the second movement of the musical

Others have argued that all performance requires improvisation (Gould & Keaton 2000).

The notion of harmony in a musical text is particularly relevant in relation to the aesthetic or poetic function. When analysing a piece of a classical piece for example from the romantic period such as an impromptu from Chopin, the notion of harmonisation, association of notes to make particular sounds trigger powerful emotions through rhythm, sounds and silences, it

is evident that the expressiveness of continuous progression of musical sentences affects the listener experience through rhythms associated with metaphorical experiences of happiness and sadness emerging from the melody which in turn acts as a powerful tool, controlling and manipulating the audience just as public speeches do . The trigger of such emotions

relies on the cultural constraints, moods and styles of that message that reflect the heritage of the community concerned. The poetic or aesthetic function is the function which usually describes musical compositions as we tend to associate criteria of beauty, originality that are found in other art forms. This function triggers ambiguities which can be decoded in different

ways leading to a number of nterpretations that critics are so eager to define and analyse, ie have we understood that melody as invested in its inception, historical factors, religious, ethical conventions and connotations or geographical space. These criteria helps us define how the beauty of a piece if music is perceived and to which extent

our awareness and association to situations, events or memories which are triggered by the sender of the message, then decoded and interpreted by the listener who internalises the event but reacts to the experience spontaneously through this function. That process is then directed through the conative or directive function, ie influencing and getting the listener to react appropriately through emotional responses, from NVC (signs displayed through tearful, joyful or sad behaviour) , through gestures (postures, applauses and so on) as the listener has perceived and understood the music piece, as part of an informedknowledge of such an act.

The message is shaped by external influences which impact on its reception through the auditory channel ie the type of musical devices used, the quality of the sound and the faithfulness and authenticity to the musical text.

Musical styles are powerful indicators of cultural identities and depend on rhythm, harmonies, tempos, tones which are associated with patrimony and cultural heritage. The criteria that define human language include cultural transmission, semanticity, learnability, feedback, arbitrariness can be found in music. The notion of convention and respect of traditional patterns in language are replicated in musical texts but as for authentic speech , improvisation for composiions is central to that expressiveness to give enable the musical print as it is the case in speech acts. Some have argued that there is not as significant a distinction between improvisation and composition as is usually thought (Alperson 1984).

Music perceptions are very much part of the traditional background of cultural identities. Thelistener/audience react to musical patterns which they identify with as exhibits of their own experience, ie sounds which are familiar to that particular community. The trained listener will be acutely aware of what constitutes a melodic sound as part of his patrimony.

One would argue that musical traditions which are transposed from one community to another may face resistance and censorship just as language does.

Most theorists note that music does not consist entirely of sounds. Music includes rests. Silence can function only to organize the sounds of music. One counterargument is that an understanding listener *listens to* the rests, just as she listens to the sounds (Kania 2010). Music sharpens our senses and we react to the sounds emanating from this process as leading to a positive or negative experience ie the ability to stimulate emotions and reactions.

Musical functions can be represented using the model of language functions usedto analyse linguistic interactions.

We use language functions to analyse speech patterns looking at clues which help us understand the purpose and context of the text to determine its style, tone and mode to help us understand its content. Language functions are referred as expressive, conative, referential, poetic or aesthtetic, phatic and metalinguistic ones.The expressive function of language is found in the way a particular piece of music raises

behaviour, internal events and interactions, different situations. European polyphony established a strictly regulated, closed syntax of musical communication which comes close to conceptual precision. Its logic is based upon the natural potentials of the kinship of pitches and the human organ of hearing (Ujfalussy J, 1993;)

Explications of the concept of music usually begin with the idea that music is organized sound. This characterization is too broad, since there are many examples of organized sound that are not music, such as human speech, and the sounds non-human animals and machines make. There are two further kinds of necessary conditions philosophers have added in attempts to fine tune the initial idea. One is an appeal to "tonality" or essentially musical features such as pitch and rhythm (Scruton 1997: 1–79; Hamilton 2007: 40–65; Kania 2011a). Another is an appeal to aesthetic properties or experience (Levinson 1990a; Scruton 1997: 1–96; Hamilton 2007: 40–65).

It is important to define what we understand by the concept of music: Kania argues that music is:

> (1) any event intentionally produced or organized (2) to be heard, and (3) *either* (a) to have some basic musical feature, such as pitch or rhythm, *or* (b) to be listened to for such features. (2011a: 12)

Stephen Davies (2012) suggests that an adequate definition would have to deflect the complex nature of music, appealing at least to its intentional, structural, historical, and

cultural aspects.

for any language influence and shape that act that will be discussed, challenged , appropriated and interpreted individually through an intimate process but at thesame time part of a public ownership. The creation of a musical text and its execution by

musician sends a message to the audience who decodes the message as any language act.

The musical representation uses a code to express the thought as it is the case for a language and the message is realised through verbal and non-verbal communication. The verbal communication (VC) is executed through vocal and written expressions : the musical partition, a universal coded system of notes and non-verbal communication (NVC) is executed using gestures ,instruments and movements to express the melody .

Since the Pythagoreans, some believe to find the key to interpreting its message in the commun quantifiable nature of the musical medium and the cosmos. Another historical tradition considered music as the direct expression of human emotions. Representants of the doctrine of imitation derived music from the intonation of speech and the text seems for many to be a support to "understand" music. Music separated from the primary source of sound phenomena and their direct sensual effect constructed a specific communication system. It possesses an inestimable potential richness of discrete pitches and times, colours and sound intensity. The infinite potentials of successive and simultaneous combinations are suitable for erecting the audible, dynamic models of human relations and types of

and performing in either discipline have provided the basis of my interest in this area. Training the auditory channel to distinguish between linguistic and musical patterns enable the speaker to be aware of variations whether

being linguistic or musical rhythms. The sounds derived from those patterns create a background for harmonisation and sensitivity. The process of distinguishing accents in speech as part of language varieties or sequences and melodies in musical texts from from worldwide cultural origins requires similar awareness and intuitiveness from the sender and the receiver of the message .

Music is a form of expression which reveals individual thoughts through verbal and /or instrumental support. Musical messages are passed through oral traditions like stories using vocalic rythms, tones and with the help of instruments which facilitate and anchor themelodies in a particular form. Although music is considered as universal in its scope, it is

shaped by the composer and performer as a musical print and becomes a representation of a an identity like idiolects.. The concrete realisation of this form is expressed through concrete individual or collective realisations of the musical event like speech patterns do and leads to different interpretations of that piece of text. As for language, interpretations of the musical

act are varied and prone to ambiguities that performers bring to that message and the audience decodes it accordingly to their taste, cultural affinities, and understanding. External and internal factors as

like music to the human ear, but this type of communication is used for courtship, mating and to establish territories, to the call that there is no mistaking, when one bird warns others of the presence of danger. Some cultures still use languages, which to the uninitiated would simply sound like whistling and tweeting, for example "El Silbo", a whistled language spoken by the inhabitants of La Gomera in the Canary Islands, it was developed to enable communication across the deep ravines and narrow valleys that radiate through the island, which fully blends

with its environment.

Even today, music is one of the few ways in which people can connect with each other witoutlanguage, it is one way in which cultures can not only identify themselves but also communicate with each other and find common ground. If we think of a culture that's very ddifferent to our own,one which has impressed us but we know very little about, then we can imagine behind the sounds that culture and the people who live in that environment. We try

to get a perception of their lifestyle, their language and their art forms including their musical modes. These sights and sounds can leave a deep impression on us. The sights and sounds of a particular culture may affect us without our fully understanding the meaning of their importance within that culture.

Is Music a language ?

This question has always preoccupied musicians and linguists alike. Having trained in classical music and as a linguist, the act of listening

attributes, subject to physical and psychological interferences which confer it its aesthetic and semantic values comparable to linguistic ones.

The notions of creativity, originality and rigour of the musical text will beexplored as well the role of the musician as encoder and intermediary, the role of the listener/ receiver, the audience as decoder, their interpretation of nuances, ambiguities of the message in relation to the identity of the source and the overall identity of the musical text as an integral part of that process.

Communication and Music

In the early stages of human life, music was probably used more for communication than forpleasure: drums, horns and bells, even the human voice; pitched to carry sounds a long way.

Experts believe that early forms of human language developed from communication through music, and certainly music continues to fulfil many functions in different cultures today.One can take a look at nature for one example of how music is used as a form of communication;

If we take the example of birds , they can communicate by making meaningful, but musical sounds. Birds can use sounds to communicate with one another in sophisticated ways which make us think of string of expressions or sentences. From the early morning birdsong, it feels

COMMUNICATION AND MUSIC
The Musical Act

Samia SARI

Portsmouth, UK.

"Music is a moral law. It gives soul to the universe, wings to the mind, flight to the imagination, a charm to sadness, gaiety and life to everything; It is the essence of order and lends to all that is good, just, and beautiful."

– Platon

"Music directly imitates the passions or states of the soul…when one listens to music that imitates a certain passion, he becomes imbued with the same passion; and if over a long time he habitually listens to music that rouses ignoble passions, his whole character will be shaped to an ignoble form."

– Aristotle

Musical training is a more potent instrument than any other, because rhythm and harmony find their way into the inward places of the soul, on which they mightily fasten, imparting grace, and making the soul of him who is rightly educated graceful, or of him who is ill-educated ungraceful.

Socrates

The aim of this paper is to analyse the musical act as an act of communication with both verbal and non-verbal communication

- concevoir l'art et le Mithila comme un label, promouvant un patrimoine culturel et naturel. S'y développerait un tourisme culturel et écologique.

Parmi ces perspectives, comment refonder l'alliance originale entre monde visuel et sonore dans les arts du Mithila, alors que les chants maithilis semblent confrontés à une situation contrastée : une quasi extinction dans le champ rituel ; un regain d'intérêt pour des pratiques professionnelles sophistiquées, diffusées sur Internet ?

- A, en haut à gauche, les peintures murales et les *aripanas* s'inscrivent dans le contexte cultu(r)el et féminin du Mithila,

- B, en bas à gauche : les peintures, comprises comme des productions artisanales ou populaires, tendent à être dissociées de leur contexte et autonomes, en raison de leur transposition sur papier, où elles sont délimitées par un cadre.

- C, en bas à droite : les peintures, toujours autonomes, sont élevées cette fois-ci au rang d'œuvres d'art à part entière.

- D, en haut à droite : les peintures conçues comme des œuvres d'art sont situées dans le contexte cultu(r)el du Mithila et diffusées à l'échelle globale.

La vision d'Archer se situe dans le quadrant A, bien que, selon lui, le contact entre le Mithila et le monde contemporain de l'art pourrait contribuer à l'émergence d'une nouvelle école. Véquaud et Owens découvrent, au Mithila, un art populaire décontextualisé, avec des œuvres autonomes, sur papier. L'originalité de Véquaud est sa conception inter-arts qui le rapproche du quadrant D et des néo-Mithila contemporains. Le Mithila Art Institute (MAI) poursuit l'œuvre d'Owens et forme des étudiants dans une perspective de création artistique.
La nouvelle orientation des *new Mithila artists* prend en compte le contexte culturel et inter-arts du Mithila et la diffusion à l'échelle globale. La dernière crise semble impliquer une recontextualisation dans le sens d'une prise en compte holiste de l'environnement culturel. Des pistes s'amorcent notamment pour une approche renouvelée :

- combiner les arts du Mithila et la culture avec les études théoriques sur le Mithila (philosophie...) ;
- parvenir à une nouvelle fusion qui peut résoudre la dissonance entre la postmodernité globale et la tradition évolutive ;
- créer un espace de créativité connectée à l'échelle globale ;

En 1976, un groupe d'indianistes états-uniens succède au projet du cénacle français de commercialisation sous l'impulsion de Ray Owens, anthropologue venu du Texas. Outre la création de l'Ethnic Art Foundation, qui contribue au renouvellement thématique des œuvres, il coréalise avec Joe Elder deux documentaires. En 2000, après sa disparition, un lieu de formation, le Mithila Art Institute est créé en 2003 grâce à un legs. Aujourd'hui, cet institut est devenu une institution fédératrice à Madhubani, dont Ray Owens est reconnu comme une figure fondatrice. Or, un portrait plus contrasté du rôle joué par Ray Owens peut être dressé. Selon des éléments de terrain, Yves Véquaud et Ray Owens se sont opposés. En outre, ce dernier aurait instrumentalisé un fait divers pour promouvoir l'œuvre d'un peintre tantrique l'incitant à travailler précisément sur ce fait divers.
Chacun des médiateurs évoqués se sont donc engagés pour la promotion de l'art maithil. Leurs interactions sur le terrain reflètent un champ culturel transnational avec ses luttes de pouvoir et ses rapports de forces. Chacun d'entre eux dominent par intermittences ce champ.

Conclusion

Décontextualisation et recontextualisation des fresques murales du Mithila : situations plurielles entre rituel, art populaire et art contemporain.

Les différentes conceptions des peintures du Mithila peuvent être situées par rapport à un espace multipolaire. L'axe horizontal des abscisses oppose l'artisanat à l'art consacré (*High Art*). La catégorie d'art populaire, souvent utilisée pour les peintures du Mithila, se situe à mi-chemin de ces deux pôles. L'axe vertical des ordonnées confronte deux visions de ces peintures : celle les intégrant dans un réseau d'arts ou d'artisanats cultu(r)els (dont la musique), celle de leur représentation sur papier. Toutes les conceptions des peintures se situent entre les pôles, par rapport aux quadrants suivants :

l'espace culturel du Mithila est bien un champ, semblable à ceux définis par Bourdieu, mais un champ transnational

Véquaud, un pionnier contesté ou sous-évalué ?

Le rôle pionnier joué par Yves Véquaud au Mithila est souligné par des collaborateurs en Inde. Il encourage l'émulation des peintres. Quoique reconnus pour leur valeur artistique, ces écrits demeurent très contestés pour des imprécisions ethnographiques par des anthropologues américains (dont Ray Owens et Joe Elder). Des conflits de légitimité sont en jeu. Pourtant l'ambition d'Yves Véquaud n'a jamais été celle de l'exactitude ethnographique. Le dessein de ce dernier et de son cénacle se caractérise par sa dimension artistique revendiquée. Ils y trouvent un contexte créatif inspirant où affleure leur vision holiste d'un univers maithil idéalisé. Cette approche englobante souligne un aspect renouvelé de la réception, d'artiste à artiste. Les valorisations de l'art du Mithila par le cénacle artistique d'Yves Véquaud, précédemment évoqué, se caractérisent par leur caractère « inter-arts » : 33 tours, puis CD (*Mithila, Inde du Nord, Chants d'amour de Vidyapati*), film (*Mithila)*, essai incluant des photographies et des reproductions d'œuvres *(L'art du Mithila)* constituent autant de libres commentaires artistiques du monde créatif maithil. Ils se construisent en complémentarité avec les œuvres maithils. L'art fait écho à l'art. De façon révélatrice, l'essai d'Yves Véquaud s'intitule *l'Art du Mithila*, sans se focaliser sur les œuvres peintes. Son regard, assumé comme artistique, se révèle non dénué d'acuité. Le *new Mithila art* renouvelle ce caractère inter-arts (incluant peintures Manjusha, sculptures en terracotta, sikki grass...) et interculturel, sous l'impulsion de critères visuels globalisés. Par intuition artistique, Véquaud et son groupe ont su exprimer des caractéristiques de l'art maithil longtemps négligées.

Entre ingérence néocoloniale et quête d'équité : la carrière paradoxale de Ray Owens au Mithila, 1976-2000

référents fait coexister une infinité de styles pour exposer une « contemporanéité multiple ». Un milieu de l'art contemporain exclusif et cooptatif persiste à rejeter les arts dits populaires qualifiés d'artisanaux et de folkloriques. Les peintures du Mithila sont peu exposées au début des années quatre-vingt-dix, puis quelques expositions sont montées dans la seconde moitié de cette décennie, principalement dans des galeries d'art d'universités états-uniennes.

Une dynamique renouvelée à partir des années 2000

Une dynamique renouvelée apparait à compter des années 2000 : à partir de 2005, dans le sillage de l'Ethnic Art Foundation, plus de cinq expositions sont montées à San Francisco et ses environs. Celles-ci sont aussi présentées au Mexique, en Afrique du Sud et en Inde. La globalisation postmoderne des œuvres s'intensifie. Le climax de cette globalisation tardive est manifeste dans la première moitié des années 2010 quand apparaît le concept de *néo* ou *new-Mithila artists*. Les expositions se multiplient à New Delhi et en Europe, en particulier en Allemagne et en France : *a minima* cinq expositions sont organisées à Paris ces sept dernières années sous l'impulsion de nouveaux médiateurs transnationaux.

4. La construction du champ culturel transnational maithil et la formation de discours concurrentiels

Ces trois phases de la réception induisent des remaniements du champ culturel maithil. Les tensions et les interférences liées au positionnement des acteurs dans le champ n'a pas été abordée. Car

A l'inverse du moment opportun de la réception inhérent à l'indophilie des années soixante-dix, une période de latence se distingue dans la décennie 1980 et surtout au début des années 1990. En Inde, des marchands d'art peu scrupuleux commercialisent des quantités d'œuvres répétitives fondées sur l'extrême pauvreté de peintres maithils. Une industrie des Craft Bazars urbains apparait, par exemple au Dilli Haat à New Delhi. En revanche, un renouveau se manifeste au Japon où Tokio Hasegawa fonde en 1982 le Mithila Museum. Il y monte de nombreuses expositions d'art maithil, mais aussi d'art tribal indien forgées via de multiples invitations en résidence d'artistes. En 1983, ses collections sont présentées à Hong Kong.

1989 : Magiciens de la terre ; un moment inaugural atypique

Au cœur de ces décennies de crise, l'exposition *Magiciens de la terre* constitue un moment inaugural atypique. Montée par Jean-Hubert Martin, alors Directeur du Centre Georges Pompidou, dans le cadre des célébrations du bicentenaire de la Révolution française, l'exposition présente notamment deux œuvres de Baua Devi, créées *in situ*. A l'initiative d'Yves Véquaud, la peintre est invitée en résidence à Paris. Celle-ci y réalise une fresque sur mur intitulée *Histoire d'un roi et d'une reine avec un fleuve*, et une œuvre sur papier, baptisée *Serpents*. Accueillie de façon mitigée par la critique et le public, cette exposition marque un tournant : pour la première fois en France, des catégories artistiques étanches entre le centre et la périphérie sont brisées. Dans le contexte postmoderne de la fin des grands récits, cet éclatement des

mentionné en 1952 dans un rapport des Nations Unies pour ses expoventes d'artisanat indien.

Au sein de ce panorama d'expositions internationales, fondé sur des enjeux de développement, la Grande-Bretagne constitue une exception muséographique probablement imputable aux figures de William et de Mildred Archer, spécialistes reconnus de l'art indien et des peintures du Mithila. Comme précédemment mentionné, une exposition réunit en 1948 des photographies de William Archer. En 1968, le Victoria & Albert Museum, où depuis 1949 il dirige la section indienne, monte une exposition itinérante en Grande-Bretagne de ces peintures.

1973-1982 : internationalisation des médiateurs & moment Flower Power de la réception

Dans le sillage du *kaïros* de l'indophilie des *global sixties*, s'amorce un changement muséologique en 1973 : des médiateurs non-Indiens comme Véquaud ou Moser-Schmitt montent dans leurs pays respectifs des expositions présentant leurs collections de peintures du Mithila. Les œuvres collectées par Véquaud sont aussi exposées en Suisse, en Catalogne et au Brésil. Dans ce dernier cas litigieux, l'exposition emprunte ses textes contre son gré. L'anthropologue Owens s'engage pour la diffusion des œuvres en cofondant avec des collègues indianistes le Mastercraftmen's Association for Mithila (1977), puis l'Ethnic Arts Foundation (1980 : EAF) à San Franscico, associations destinées à monter des expositions et vendre des œuvres aux USA, en Afrique du Sud et en Inde.

3. La diffusion des peintures du Mithila sur la scène internationale : les expositions

Hormis les structures dédiées à ces peintures (Upendra Maharati Institute, Crafts Museum et Mithila Art Institute en Inde ; le Mithila Museum, au Japon ; l'Ethnic Art Foundation, à San Francisco), plus de 250 expositions ont été montées dans 30 pays depuis l'Indépendance. La plus grande partie d'entre elles en Inde, aux USA, en France, en Allemagne et au Népal.

J'en propose ici une rapide présentation en trois phases qui correspondent sensiblement aux trois phases de la réception préalablement établies :

1948-1972 : Expositions universelles et expoventes – le cas particulier d'Archer

Les premières œuvres réunies par Upendra Maharathi sont exposées au Musée d'art populaire de Patna en 1955, celles réunies par Bhaskar Kulkarni à New Delhi en 1967. Leur vente [3] via des instances gouvernementales alimente des fonds de soutien. Rapidement leur diffusion internationale s'accélère sous l'égide de l'Etat indien.

Jusqu'en 1972, les peintures du Mithila sont exposées aux côtés de formes d'artisanat, d'arts populaires et contemporains indiens, dans les Expositions universelles (New-York, Foire internationale 1964/65 ; Montréal, 1967 ; Osaka, 1970), quand elles ne font pas l'objet d'expoventes dans de grands magasins luxueux : à Munich et à New York, dans le magasin Bloomingdale's, vers 1970. Ce magasin est déjà

[3] Indian Popular Painting, 1977.

Les trois moments de la réception : des crises comme catalyseurs du changement dans la continuité

Les trois moments de la réception internationale des œuvres maithils (le moment colonial tardif, le *kaïros* Flower Power et l'art *néo-Mithila* globalisé) catalysent des configurations en partie préexistantes. Ainsi, dès le XIVe siècle, les chants maithils de Vidyapati, précédemment évoqués, célèbrent à la cour hindouiste des Oinvaras les fresques murales. Ces poèmes lyriques ou *padavalis* exercent un impact crucial sur l'évolution des motifs : les représentations de Radha et de Krishna se multiplient. Les premières expériences de transfert sur papier sont facilitées par la pratique courante chez les femmes Kayasths de répertoires de formes sur papier. Le papier constitue un élément familier dans cette communauté dont les hommes sont souvent scribes, comptables ou secrétaires au service de zamindars, grands propriétaires terriens. La finesse des lignes employées par les peintres Kayasths les apparente à une écriture graphique forgée par une culture familiale. C'est un outil stratégique d'*empowerment* pour des femmes lettrées mais souvent analphabètes jusqu'aux années quatre-vingt-dix. D'ailleurs, en maithili, un même terme désigne la peinture et l'écriture : *likhiya*. Cette terminologie consacre la valeur rituelle des œuvres et l'importance de la culture littéraire dans la société maithil. Aujourd'hui, les interactions inter-arts tendent à être revalorisées par les artistes néo-Mithila promouvant une fusion des arts et de la culture maithils.

et d'appartenance locale : une fusion des techniques et des styles, une diversification thématique accrue sont à l'œuvre. L'apparition d'hommes peintres tend à redéfinir les catégories de genre même si le patriarcat n'est pas remis en question. Simultanément, des interprétations occidentales sont déconstruites sous l'impulsion des *gender* et *cultural studies* : des discours hégémoniques fondés sur des canons masculins et exotisant sont critiqués, comme la vision essentialisée d'un art présumé homogène, stable et rural ou d'une expression immémoriale de rituels féminins hindouistes.

Suivant les conjectures de Véquaud et d'Archer, l'art du Mithila émerge sur la scène artistique internationale. L'art des *new* ou *néo-Mithila artists*, souvent issus de cursus en art élitistes, accède au « village global » de l'art contemporain ; depuis le village local, la nation et au-delà, vers des espaces transnationaux cosmopolites (aéroports, galeries internationales, quand l'existence de musées tels que le *Crafts Museum* à Delhi est remise en question). Des peintres, précarisés, sont cantonnés à la reproduction de facsimilés et d'œuvres répétitives vendues sur des bazars artisanaux. Des tensions de castes / classes renouvelées peuvent en surgir. Cette phase composite de mutation d'une pratique locale et globalisée expose les artistes au risque d'un *no man's land*. Leur œuvre protéiforme tend à être toujours perçue comme une forme d'art traditionnel. Quarante ans après le *kaïros* contre-culturel de la réception, les paradoxes de la globalisation postmoderne des peintures cristallisent un renouvellement des visions et des pratiques.

d'une société technocratique. Inspiré par une bohème hippie anti-bourgeoise, il exalte dans ses écrits des figures héroïsées de peintres, aux accents néo-tantriques, campées dans une utopie communautaire villageoise, où affleure la *Sehnsucht* du paradis perdu. Le retour à une société préindustrielle et holiste y est exalté.

Les écrits tardifs de William Archer et de sa conjointe, Mildred, témoignent d'une perméabilité à une sensibilité *Flower Power.* Entre construction d'un *storytelling* et émotion esthétique, ils proposent dans leurs mémoires un récit de la découverte des peintures du Mithila, canonisant *post-mortem* William Archer. S'approprier les discours porteurs du moment sur le monde indien équivaut à un réenchantement de leur œuvre. Ils y mêlent des enjeux d'*ego* et une aptitude à capter l'air du temps. Les Archer et Véquaud augurent de la reconnaissance artistique des peintures, sans les qualifier « d'art populaire ». En 1975, Mildred Archer considère leur renouveau comme « susceptible de contributions novatrices à l'art moderne indien ». En épigraphe dans *Maithil Paintings*, William Archer associe l'art du Mithila aux critères artistiques de William Blake : conception visionnaire, étrangeté et incandescence. De même dans *L'Art du Mithila,* Véquaud souhaite qu'une « école d'art moderne se développe ici ».

Les artistes « Neo-Mithila » et la globalisation postmoderne des œuvres

Depuis la fin des années 1990, avec l'entrée dans la globalisation tardive, des artistes s'affranchissent des catégories de genre, de caste

passeurs dans le sillage de la contreculture. Ces circulations intègrent l'Inde aux études sur la globalité, aux intersections des différents espaces, bien au-delà du tropisme de l'imaginaire contestataire occidental.

En Inde, s'ajoute à ces actions un système de prix – nationaux et régionaux – destiné à stimuler la création : en 1970, Jagdamba Devi est la première à être récompensée par le président indien.

Des années soixante-dix à quatre-vingt-dix, le nombre de femmes peintres s'accroît nettement dans les villages. Le répertoire s'élargit à des thèmes personnels, sociaux, politiques, commerciaux... Au réservoir d'idiomes religieux s'ajoutent des récits de vie et des visions contemporaines parfois critiques. Mais les pratiques esthétiques persistent : déités représentées de face, êtres humains de profil, espaces ouverts emplis d'éléments de la flore et de la faune...

La bohème hippie de médiateurs transnationaux & le kaïros Flower Power de la réception

Dans le sillage de l'indophilie des années 1960 apparaît un « moment opportun » de la réception des œuvres qui coïncide avec une internationalisation de ses acteurs : Erika Moser Schmitt en Allemagne, Tokio Hasegawa au Japon, Raymond et Naomie Owens aux USA et Yves Véquaud en France. La contre-culture hippie renouvelle des visions orientalistes et romantiques enchantées d'un univers indien spirituel, panthéiste et sensoriel. Yves Véquaud, écrivain, traducteur et réalisateur, s'inscrit dans cette quête hédoniste de biens de salut et de réenchantement du monde *versus* la vision

peintures sont présentées sous l'égide de l'État à un monde de l'art urbain, comme une forme d'expression traditionnelle.

En 1969, Lalit Narayan Mishra, ministre du commerce extérieur de l'Inde, Maithil Brahmane, lance un appel d'offre international. L'Ambassade de France est la première instance étrangère à y répondre. Des projets de valorisation s'élaborent progressivement avec le conseiller culturel et de coopération scientifique (Henri Benoit de Coignac), le directeur de l'Alliance française de Delhi (JP Reignier), Babu Sashi Dhari Singh, Maharajah déchu de Madhubani et Yves Véquaud qui sera évoqué ultérieurement. Ainsi, à l'initiative du gouvernement indien, des voitures du « Jayanti-Janata Express » sont décorées d'œuvres, à l'instar de la gare de Madhubani. Puis le documentaire *Mithila* est coréalisé par Yves Véquaud, avec le soutien d'André Malraux. Ces actions se construisent au croisement de réseaux artistiques et politico-diplomatiques. Ces conditions éclairent le soutien apporté par André Malraux à Yves Véquaud dès 1973. En effet, André Malraux se situe au croisement de deux réseaux déterminants dans la construction de la carrière d'Yves Véquaud : son cénacle artistique, initialement parisien, incluant des artistes aussi reconnus qu'Edouard Boubat, et le monde politico-diplomatique. Ces projets augurent aussi de liens fructueux entre régulation nationale et dialogue interculturel. Ils soulignent le caractère transnational des *global sixties* pour une histoire connectée et « à parts égales » des années soixante-dix : des circulations et des appropriations sont actives grâce à des acteurs transnationaux qui jouent le rôle de

En janvier 1934, pendant le tremblement de terre Bihar-Népal, William Archer, officier britannique, chargé d'évaluer les dommages, découvre les fresques maithils, en particulier les chambres nuptiales aux motifs sophistiqués (*kobhar ghar*). Il réalise des photographies qu'il expose en 1948 dans une galerie londonienne. Puis il publie en 1949 l'article *Maithil Paintings.* La postérité de cette publication contribue à ériger les peintures du Mithila en tradition immuable, associée à une répartition de styles par castes et aux notions de pratique rituelle, collective, anonyme et féminine. Ses écrits révèlent une esthétique universelle fondée à l'aune de la psychanalyse, du surréalisme, des avant-gardes et d'une vision organique de l'art.

1966/67 : famine du Bihar. Marketing et patronage artistique gouvernementaux comme usage politique de la crise

Pendant la sécheresse et la famine du Bihar, en 1966/67, le gouvernement impulse des dispositifs de patronage et de relance économique. En 1965, Pupul Jayakar fait appel à Archer qui lui recommande de contacter des familles de peintres Brahmanes et Kayasths dans les villages de Jitwarpur et de Ranti. Upendra Maharathi et Bhaskar Kulkarni, artistes et médiateurs gouvernementaux, sont chargés de distribuer du papier et des pigments pour inciter les peintres au transfert sur le papier destiné à la commercialisation. En vertu d'un usage politique de la crise, des stratégies de marketing gouvernemental et d'organismes de développement ambitionnent un public national et international. Les œuvres sont diffusées via de nombreuses expositions. En Inde, les

d'investigation de la réalité et de transmission de la pensée. Le mythe organise l'expérience. Ainsi des manuscrits illustrés, des livrets de colportage transmettent une mémoire collective orale et visuelle dans des langues vernaculaires telles que le maithili. Les peintures deviennent transportables, transférées sur des rouleaux par les *patuas*, peintres-bardes itinérants. Les *chitrakathas*, représentent, sur la toile et par épisodes, des récits épiques et mythologiques. Même murales, les peintures perpétuent la tradition orale. L'union des peintures et des chants commémore également la présence des dieux à des occasions rituelles, par exemple, la *puja* destinée à attirer la protection de la déesse Gauri sur la mariée. Désormais, dessin et chant tendent à être dissociés.

- **à des contes maithils féminins**. Ils expriment les ressources et l'ingéniosité des femmes dans un environnement patriarcal et proposent une culture alternative centrée sur elles. Ce type de répertoire contribue à fournir des récits héroïques et des motifs de grand pouvoir émotionnel.

Néanmoins, les phases de la réception des peintures du Mithila tendent à esquiver ce contexte pluriel originel.

2. Les phases de la réception des peintures du Mithila, crises et globalisation : une relation dynamique

Janvier 1934, tremblement de terre Bihar – Népal. Le moment colonial tardif et postindépendance de la réception

maintenues, ce qui rend la transcription de ces chants difficile. Le mélisme prend souvent la forme d'un arc convexe et peut se décliner sur un ambitus de sept notes conjointes. Les voix ne chantent pas toujours à l'unisson, puisqu'elles laissent apparaître des décalages et de légères variantes rythmiques (hétérophonie).

Aujourd'hui le recours à des musiques amplifiées et à des DJ lors des mariages tend à remplacer les chants. Néanmoins, des chanteuses professionnelles perpétuent et renouvellent la tradition des chants maithilis telles que : Rajni Pallavi ou Ranjana Jha.

Or les peintures du Mithila se situent dans ce contexte historique et cultu(r)el au confluent de plusieurs arts. Elles sont ainsi liées :

- **au Jatra**, une forme de théâtre de marionnettes itinérante, qui illustre des épisodes du Ramayana et du Mahabharata.

- **à la poésie lyrique et sensuelle de Vidyapati**, précédemment évoquée, qui constitue un substrat thématique pour les représentations picturales de Krishna-Radha, de Shiva-Shakti, Rama-Sita, Krisna-Radha, Ravana et Hanuman.

- **à une tradition déclinante de chants féminins** : lors de rituels, les chants des femmes se mêlent aux peintures. Les thèmes visuels et vocaux sont liés. Cette juxtaposition de formes d'expression souligne la relation qui existe, en Inde, entre l'art des images et la tradition orale. Au XV^{e} siècle, cette corrélation se renforce avec l'introduction du papier : la peinture devient *katha*, histoire. Souvent fondé sur la transmission orale, le récit est un mode majeur

Mithila. Une grande importance est prêtée, dans des récits légendaires hindouistes, à la dimension islamique. Ainsi des chants dévotionnels Maithili intègrent une histoire d'amour dans le culte d'un ascète. Ce symbolisme d'amour est plus proche du mysticisme soufi que de la forme érotique du tantrisme ou du vishnouisme de la bhakti. Dans de nombreux villages d'Inde du Nord, un *Nath*, maître spirituel tantrique, est aussi révéré comme un *Pir*, guide soufi. Des aspects du mysticisme musulman sont donc observables dans des cultes locaux tantriques.

Les chants ponctuant les rituels de cycle de vie

Au Mithila, les rituels s'accompagnent de chants, le plus souvent sans accompagnement musical. Des similarités existent avec des cultures musicales de l'Uttar Pradesh ou du Rajasthan telles que : le chant monodique, parfois avec un rythme très libre ; l'importance du chant lors de rituels de cycle de vie, en particulier le mariage, mais aussi la naissance, la cérémonie de première coupe de cheveux (*mundan*), celle du cordon sacré pour les garçons deux fois nés, etc. ; la dissemblance entre les répertoires des hommes et des femmes ; l'importance des traditions liées à Radha / Krishna, aux déesses et à Shiva.

Le type de mélodie écrite avec un rythme libre et un style original de mélisme est probablement le plus ancien. Aujourd'hui les mélodies diffusées dans les médias présentent une plus grande régularité métrique.

L'interprétation de ces chants s'apparente au *parlando rubato*. S'ajoute à cette irrégularité rythmique de nombreux mélismes sur des voyelles

Les récits épiques : le cas de la geste de Salhes Cuharmal

Ces épopées maithilies – héroïques ou *gathas* (hymnes poétiques en vers) mystiques – sont utilisées comme instrument de promotion de la langue maithilie. La plus célèbre d'entre elles, la geste de Salhes Cuharmal, proche de la tradition tantrique, est diffusée sous forme de chapitres de livres populaires. Via ces éditions, le désir de souligner l'importance du royaume médiéval du Mithila, au-delà d'un simple intérêt littéraire, est une manière de clamer une identité maithilie. Alors que les poèmes de Vidyapati sont souvent promus comme une preuve de la spécificité maithile, l'histoire de Salhes est utilisée, de manière parallèle, comme une référence et un texte témoin. Ce n'est pas par coïncidence qu'elle fut publiée pendant les années soixante-dix alors que le mouvement pour le renouveau des langues régionales du Nord de l'Inde commençait.

Liens avec le monde musulman : des transferts interculturels originaux

Au Mithila, la majorité des cultes locaux semblent avoir été préservés dans des formes originales, alors que des traditions religieuses et littéraires témoignent d'éléments soufis introduits par les ordres islamiques mystiques prévalents au Bihar dès le XIV^{e} siècle (les Firdausis et les Shattaris). Une tendance à l'islamisation de la dévotion hindouiste souligne l'appropriation d'éléments soufis. Les liens sont étroits entre les présumés Brahmanes « conservateurs » et des ordres mystiques soufis. Des cultes communs aux *pujaris*, prêtres hindouistes et aux *pirs* musulmans soufis soulignent des aspects peu familiers au

emploie un maître musicien pour mettre en musique ses poésies lyriques ou *padavali.*

Des auteurs ajoutent son nom à leurs compositions pour en garantir l'acceptation. La grande popularité de ses vers se reflète au nombre de *padas* ou chansons qui lui sont attribuées. Néanmoins, après le XVIII^{e} siècle, les imitations des œuvres de Vidyapati déclinent. Mais les chants et les œuvres visionnaires de ce dernier contribuent à revitaliser les langues parlées au nord-est de l'Inde (assamais, bengali et oriya). Elles constituent une inspiration notable pour Rabindranath Tagore.

Dans le sillage de Vidyapati, le caractère distinctif de langue émancipée du hindi du maithili apparaît :

La langue, le maithili

Officier du Service Civil Indien au Mithila, Grierson fut probablement le premier à employer le terme maithili pour désigner la langue du Mithila, auparavant qualifiée de « tirhutia ». Il forge ce terme pour distinguer le maithili d'un dialecte du hindi, longtemps reconnu comme langue prévalente par les élites politiques et littéraires d'Inde du Nord, et établir sa réputation de langue autonome. En 2003, la Constitution indienne reconnaît enfin le statut de langue régionale du maithili. L'influence de la culture populaire maithilie est encore limitée. Exception faite de la poésie de Vidyapati, la majorité de la production des éditeurs maithilis est dédiée à des thèmes dévotionnels, des épopées. Thèmes mobilisateurs, ces textes épiques contribuent à la popularisation de la langue maithilie.

originaires du Mithila. Ces « Six Doctrines » ou « Six systèmes de salut » datent pour le plus ancien d'entre-eux du IVe siècle.

Littérature : une tradition renommée et précoce

La littérature maithilie apparaît précocement dès le XIVe siècle, précédant les autres littératures indo-aryennes, à l'exception du marathi. L'influence de Vidyapati est alors décisive au Mithila, au Népal, en Assam, au Bengale et dans l'Orissa. Sa biographie demeure imprécise, à l'exception d'anecdotes hagiographiques. Son éducation est marquée par un climat réformiste contribuant à transformer le fils d'un pandit en poète. Il écrit sous la patronage de souverains et mécènes maithilis à la cour des Oinivara.

Vidyapati est à l'initiative d'une tradition, toujours vivace, de composition poétique en maithili, langue contemporaine populaire. Ses écrits se distinguent par leur diversité et leur plurilinguisme : en sanskrit, en avahattha et en maithili. Ils se caractérisent aussi par une cohérence de thème inhérente à son interprétation du *purusartha*, soit l'objectif ultime et l'accomplissement humains.

La seule œuvre de Vidyapati écrite en maithili sont les recueils de chansons lyriques, omniprésentes lors de festivités religieuses. Leur popularité lui vaut le surnom de *Kavi Kanthakar*, soit le poète « qui réside dans toutes les gorges ». Ses chants lyriques incluent des chants d'amour sensuels & dévotionnels à Krishna (ou Gita). La régularité et l'harmonie rythmiques de ces poèmes facilite leur adaptation en musique. D'ailleurs, Sivasimba, souverain mécène de Vidyapati

religieuse. La tradition des chants est aujourd'hui déclinante. Comment expliquer la réception internationale des arts du Mithila, dont la diversité fut occultée par la diffusion centrée quasi-exclusivement sur les œuvres peintes ?

Quatre points seront présentés ici : le contexte inter-arts et interculturel voire intercultuel au Mithila ; la périodisation de la réception internationale des œuvres, ensuite mise en regard avec le panorama chronologique des expositions ; enfin, l'analyse du champ transnational des médiateurs dans les années soixante.

1. Quelques points présentant le Mithila dans sa diversité culturelle et philosophique

La réception internationale des arts du Mithila tend à esquiver la diversité et la vitalité de traditions artistiques et culturelles associées à une histoire littéraire et philosophique précocement développée. La diffusion focalisée quasi-exclusivement sur les œuvres peintes a minoré l'originalité et l'importance de ce contexte holiste, inter-arts, interculturel, voire intercultuel quand les peintures sont paradoxalement présentées comme strictement hindouistes, notamment dans le cadre d'une potentielle instrumentalisation politique.

Des fondements philosophiques

Au Mithila existe une forte tradition intellectuelle depuis *a minima* 1500 ans. Quatre des six systèmes orthodoxes de la philosophie hindoue – Nyaya, Vaisasika, Mimansa et Sankhya – seraient

LA RECEPTION INTERNATIONALE DES ARTS DU MITHILA

HELENE FLEURY

UNIVERSITE D'EVRY – PARIS-SACLAY

L'expression « peintures du Mithila » est un terme générique pour désigner des formes rituelles et artistiques pratiquées au Nord du Bihar et au Teraï népalais. L'art du Mithila est issu des peintures rituelles réalisées depuis *a minima* le XIVe siècle par les femmes sur les murs et le sol. Transférées sur papier dans les années soixante pour être commercialisées, ces peintures traversent des mutations, telles que la reconnaissance de l'individualité artistique, l'émergence de nouveaux styles, la diversification thématique. Décontextualisées et diffusées sur la scène internationale, les œuvres sont reconfigurées selon des paradigmes externes au Mithila par des médiateurs transculturels, indiens et étrangers. Ces acteurs ouvrent et se positionnent dans un champ culturel transnational, en formant des discours concurrentiels. L'interaction de ces agents souligne les enjeux liés à leur lutte ou leur convergence de position dans ce champ. Des catégorisations et des visions concurrentielles de l'art du Mithila s'y forgent. Mais au-delà de cette focalisation majoritairement marchande sur les peintures, le Mithila se caractérise par un contexte créatif inter-arts associant à la réalisation des œuvres murales notamment des chants féminins, inspirés par le répertoire lyrique de Vidyapati (ca. XIV / XV siècles). Peintures et chants puisent dans le panthéon hindouiste et une solide tradition d'érudition et de philosophie

Pelegrin, Benito (2000): Figurations de l'infini. L'âge baroque européen. Paris, Seuil.

Reeser, Eduard (éd.) (1980): Mahler und Holland. Briefe. Wien, Universal Edition (Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft).

Schaeffer, Jean-Marie (1994): La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité, in: Revue germanique internationale, 1994/2, p. 195-207.

Schumann, Robert (1835): Sinfonie von H. Berlioz, in: Neue Zeitschrift für Musik.

Schwenkglenks, Manfred (2008): Einheit in der Mannigfaltigkeit – Mozarts Kompositionsweise im Hauptthema des ersten Stücks der Klaviersonate c-moll KV457. Norderstedt, Grin Verlag.

Kayser, Hans (1937): Vom Klang der Welt. Ein Vortragszyklus zur Einführung in die Harmonik. Zürich & Leipzig, Max Niehans Verlag.

Kelkel, Manfred (1984): Alexandre Scriabine. Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son œuvre. Paris, Librairie Honoré Champion.

Kepler, Johannes (1596): Prodromus. Dissertationum Cosmographicarum, continens Mysterium Cosmographicom. Tübingen, Georgius Gruppenbachius, planche extraite du chapitre II.

Kepler, Johannes (1619): Harmonices mundi. Linz, Johann Planck, livre V, chapitre VI.

Menneteau, Patrick (2008): Ombres et Lumières dans la poésie de William Black, in: La Nuit dans l'Angleterre des Lumières, Halimi, Suzy (dir.). Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 243-276.

Neef, Sonja (2013): Der babylonische Planet. Kultur, Übersetzung, Dekonstruktion unter den Bedingungen der Globalisierung. Heidelberg, Universitätsverlag Winter.

Nichelmann, Christoph (1755): Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften. Danzig, Johann Christian Schuster.

Noeske, Nina (2017): Liszts "Faust". Ästhetik – Politik – Diskurs. Köln / Weimar / Wien, Böhlau.

Olivier, Alain Patrick (2008) : Hegel, la genèse de l'esthétique. Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Mathematics. From Pythagoras to Fractals. Oxford & New York, Oxford University Press.

Fraser, Nancy (2017): Néoliberalisme progressiste contre populisme réactionnaire : un choix qui n'en est pas un, in: L'âge de la Régression, Geiselberger, Heinrich (dir.). Paris, Premier Parallèle, p. 55-69.

Gathy, A. (dir.) (1840): Musikalisches Conversations-Lexikon. Encyklopädie der gesamten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete. Hamburg, G. W. Wiemeyer.

Goethe, J. W. von (1790): Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären. Gotha, Carl Wilhelm Ettinger.

Heinemann, Michael (2004): Kleine Geschichte der Musik. Stuttgart, Reclam.

Herder, Johann Gottfried (1784-91): Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. Riga & Leipzig, Johann Friedrich Hartknoch.

Humboldt, Alexander von (2004): Kosmos. Entwurf einer physikalischen Weltbeschreibung, Ette, Ottmar / Lubrich, Oliver (éd.). Frankfurt/M., Eichborn Verlag.

Indy, Vincent d' (1909): Cours de composition musicale. Paris, Durand et Fils.

James, Jamie (1997): La musique des sphères. Paris, Editions du Rocher.

Darwin, Charles (1860): Journal of researches into the natural history and geology of the countries visited during the voyage of H.M.S. Beagle round the world, under the command of Capt. Fitz Roy, R.N. London, J. Murray.

Deleuze, Gilles ; *Guattari*, Félix (1980): Mille Plateaux, Paris, Les Editions de Minuit.

Deliège, Célestin (2003): Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam. Contribution historiographique à une musicologie critique. Sprimont, Mardaga.

Eckart, Ludwig (1864): Vorschule der Aesthetik. Zwanzig Vorträge. Karlsruhe, A. Bielefeld's Hofbuchhandlung.

Eggebrecht, Hans Heinrich (1996): Musik im Abendland. München, Piper Verlag.

Ehrhardt, Damien (2011): Gedanken zur musikalischen Zeit. Linearität, Vorhersagbarkeit und Ästhetik, in: Goltschnigg, Dietmar (éd.), Phänomen Zeit. Dimensionen und Strukturen in Kultur und Wissenschaft. Tübingen, Stauffenburg Verlag, p. 331-338.

Ehrhardt, Damien (2015): Alexander von Humboldt et la musique, in: Nour-Sckell, Soraya / Ehrhardt, Damien (éd.), Le Soi et le Cosmos d'Alexander von Humboldt à nos jours. Berlin, Duncker & Humblot, p. 101-110.

Ehrismann, Otfrid (2005): Das Nibelungenlied. München, Verlag C.H. Beck.

Field, J.V. (2003): Musical cosmology : Kepler and his readers, in: Fauvel, John / Flood, Raymond / Wilson, Robin (éd.), Music and

L'élargissement de la notion de musique – que je revendique ici – et la prise en compte de l'ensemble de la sphère du cosmos sont de nos jours cruciaux pour l'émergence d'un espace de liberté interdisciplinaire et interculturel, tel qu'il se manifeste déjà dans les collèges Humboldt (*Humboldt-Kollegs*) comme celui d'aujourd'hui.

Références bibliographiques

Ambros, August Wilhelm (1856): Die Gränzen der Musik und Poesie. Studien zur Aesthetik der Tonkunst. Prag, Heinrich Mercy.

Anonyme (1856): Musikalische Umschau in Wien. Erstes philharmonisches Konzert am 7. Dezember 1856 im großen Redouten-Saale, in: Neue Wiener Musik-Zeitung, V.

Bakhouche, Béatrice (1997): Musique et philosophie. Le *De institutione musica* de Boèce dans la tradition encyclopédique latine, in: Bulletin de l'Association Guillaume Budé, n° 3, p. 210-232.

Baumgartner, Alexander Gottlieb (1750-58), *Aesthetica*, 2 vol. Frankfurt/O., Johann Christian Kleyb.

Berendt, Joachim Ernst (1983): Nada Brahma – die Welt ist Klang. Frankfurt/M., Insel-Verlag.

Carus, Carl Gustav (1850): „Meyerbeer's ‚Prophet", Dritte Wiederholung des „Prophet" am 7. Febr. 1850, in: Blätter für literarische Unterhaltung, n° 69, 21 mars 1850.

Cotta, Bernhard (1848): Briefe über Alexander von Humboldt's Kosmos. Ein Commentar zu diesem Werke für gebildete Laien, I. Leipzig, Weigel.

En effet, aux antipodes de l'illusion du temps réel, elle permet de comprendre l'équilibre entre l'accélération et la décélération du temps (Ehrhardt 2011) ;

2. *Pour un planétarisme serein*. La financiarisation et la globalisation financière ne font plus guère rêver. La tension entre le cosmos humboldtien, notre situation dans le monde et la globalisation (dans ses acceptions tant positive que négative) permettraient de redonner du sens. En outre, le planétarisme ne devrait pas se limiter à la seule frayeur face à la fragilité de la Terre. Retrouver des certitudes serait à même de corriger le taux d'incertitude trop élevé dans nos sociétés contemporaines ;
3. *Vision humboldtienne de la musique des sphères*. Bien qu'il faille distinguer savoir rationnel et connaissance symbolique, ces deux domaines s'avèrent nécessaires dans leur complémentarité. Ne devrait-on pas garder à l'esprit la vision humboldtienne de la musique des sphères comme *aura caelestis* ? De même, l'accord parfait situé au début et à la fin du chant des planètes de Kepler n'apparaît-il pas comme une métaphore de l'histoire de l'univers ? ;
4. *Pour un juste cosmopolitisme*. Afin d'éviter ce que Nancy Fraser (2017) qualifie de « néo-libéralisme progressif », qui « mêle des idéaux d'émancipation tronqués et des formes de financiarisation létales », il faudrait penser le cosmopolitisme à l'échelle de la planète, compte tenu à la fois des minorités, des castes (pour le monde indien) et des classes sociales.

Vue de l'espace, la Terre appréhendée dans sa totalité, avec sa couche atmosphérique très fine soulignant sa vulnérabilité, fait souvent dire aux astronautes sensibilisés aux effets de cette vue d'ensemble (*overview effect*) que nous vivons sur un énorme vaisseau spatial voyageant à la vitesse de 107 280 kilomètres par heure. Notre prise de conscience des enjeux planétaires est donc elle aussi liée à une conception du cosmos comme espace intersidéral où la Terre ne serait qu'un 'véhicule' spatial parmi d'autres. La vision planétariste appelée de leurs vœux par des philosophes comme Spivak ou Neef n'est-elle pas liée – ne serait-ce que partiellement – à une conception très large de la musique, celle du *quadrivium*, où la *musica humana* et la *musica mundana* côtoient la *musica instrumentis* ? Alexander von Humboldt s'inscrit dans cette vision globale de la musique, tout en s'engageant pour de nombreux compositeurs de son temps (Ehrhardt 2015). Ainsi, Felix Mendelssohn-Bartholdy compose sa Humboldt-Kantate expressément pour le colloque international de naturalistes et de physiciens organisé par ce dernier à Berlin en 1828. Les questions actuelles concernant le cosmopolitisme et l'écologie ne traduisent-elles pas une vision renouvelée de la musique entendue comme *ars liberalis* ? (Tableau 1, case G). Je terminerai par quelques idées situées à la croisée de la musique et du cosmos dans leurs acceptions les plus larges :

1. *Musique et temps*. Si l'écoute et la pratique musicales constituent des moments privilégiés à même d'agrémenter le quotidien, la musique livre un exemple abouti de gestion des flux temporels.

Un bref panorama historique des liens entre musique et cosmos a permis, dans les grandes lignes, de déceler un passage de l'*ars liberalis* relatif à l'ensemble de l'Univers à une musique nouvelle puisant son énergie dans la représentation de l'espace interstellaire

Tableau 4. Panorama des liens entre musique et cosmos

Cosmos / Musique	Univers dans son ensemble	Microcosme	cosmos de l'art	espace intersidéral
ars liberalis (quadrivium)	musique des sphères	astronomia nova / 2da pratt~~ica~~	forme musicale	âge du cosmique
Art (beaux-arts)				

Le temps écoulé entre ces deux visions et ces deux époques a été marqué par deux changements de paradigme majeurs : d'une part celui de la Renaissance et du Baroque précoce, d'autre part celui des Lumières tardives et du romantisme. Si le premier est imprégné par l'idéal de l'humanisme et la « nouvelle naissance de l'homme », le second se caractérise par l'autonomisation du monde de l'art et de ses interactions avec le réel. Bien que le romantisme se démarque des autres époques par son éloignement de la musique des sphères, il ne saurait être question d'une « anomalie romantique » dans l'histoire des relations entre musique et cosmos.

auteurs comme Hans Kayser (1937) ou Ernst Berendt (1983) ont également écrit sur ce sujet. En outre, dans les années 1970, la quête des spiritualités orientales conduit à relier la musique des sphères à des traditions extra-européennes considérées comme similaires (indiennes, chinoises…).

Deleuze et Guattari (1980: 422-423) ont parlé d'un âge moderne, celui du cosmique. Selon eux, le matériau – la matière molécularisée – doit capter des forces qui ne sont plus celles de la Terre, mais celles « d'un Cosmos énergétique, informel et immatériel ». Le cosmos désigne-t-il désormais l'espace intersidéral au même titre que le cosmonaute fait partie de l'équipage d'un véhicule spatial ? Cela semble le cas pour certains compositeurs de musique contemporaine comme Stockhausen. Avec *Sirius*, ce dernier s'inscrit dans le sillage de la Science Fiction : des haut-parleurs y émettent le signal de détresse de plusieurs vaisseaux spatiaux en provenance de l'étoile Sirius. Au cours d'un entretien avec Rudolf Frisius, il a d'ailleurs estimé qu'une autre de ses œuvres, *Mantra,* pourrait être conçue comme « une petite galaxie avec des soleils centraux, des systèmes solaires, des planètes autour des soleils et des lunes autour des planètes » (Deliège 2003: 713).

L'âge du cosmique, notamment dans le domaine de la musique contemporaine, semble se situer au croisement de la musique comme art – compris dans un sens plus neutre que ne l'était la vision emphatique de l'œuvre héritées du XIX^{e} siècle – et du cosmos comme force apparentée à l'espace intersidéral (Tableau 1, case H).

Humboldt ni les musiciens de son temps ne font le lien entre le cosmos et la forme musicale. Seul le commentaire de l'œuvre humboldtien par Bernhard Cotta renvoie à la comparaison de Darwin lorsqu'il évoque la manière avec laquelle Humboldt prend en compte l'interdépendance des différents éléments de la nature :

> v. Humboldt bekämpft S. 19 und 21 die Furcht, eine zu genaue Kenntniß des Einzelnen störe den Genuß des Ganzen der Natur, der Botaniker sehe den Wald, wegen der einzelnen Bäume, der Mineralog die Berge, wegen der einzelnen Steine nicht mehr. Sehr treffend ist auch, was hierüber Ch. Darwin am Schlusse seiner naturwissenschaftlichen Reisen bemerkt. « (…) Ich bin sehr geneigt zu glauben, daß, wie in der Musik, wo der, welcher jede Note versteht und den gehörigen Geschmack besitzt, auch das Ganze mehr genießt, so auch der, welcher jedem Theil einer schönen Landschaft untersucht, den vollständigsten Eindruck davon erhält. Jeder Reisende sollte deshalb Botaniker sein, denn Pflanzen bilden in allen Ansichten die Hauptzierden. » (Cotta 1848: 4).

Au-delà de la mondialisation : l'âge du cosmique

Depuis la fin du XIX^{e} siècle, la musique des sphères est de nouveau mise à l'honneur. C'est le cas de la vision astrologique qui sous-tend *Les Planètes* de Gustav Holst, mais aussi l'opéra de Hindemith, *Die Harmonie der Welt*, basé sur un livret qui retrace la vie de Kepler. Des

> erwählten Kunst gehört (…) Zeigt sich dann in den Compositionen begreiflicher Weise ein empfindlicher Mangel an Durchbildung, (…), so wird auf die Freiheit des Genius gepocht, (…) (Ambros 1856: II)

Et pourtant, seul Darwin fait le lien entre la perception du tout et de la partie, en musique et dans la nature. De la même façon qu'un musicien expérimenté comprend chaque note tout en appréciant l'œuvre dans son intégralité, le promeneur qui scrute chaque plante au détour de son chemin peut aussi chercher à obtenir une impression d'ensemble d'un beau paysage. Darwin pense que le voyageur devrait être botaniste, puisque les plantes forment les principaux embellissements d'une vue générale :

> I am strongly induced to believe that, as in music, the person who understands every note will, if he also possesses a proper taste, more thoroughly enjoy the whole, so he who examines each part of a fine view, may also thoroughly comprehend the full and combined effect. Hence, a traveler should be a botanist, for in all views plants form the chief embellishment. (Darwin 1860: 502-503).

Dans cette vision de la musique et de la nature, les plantes et les notes forment respectivement l'« ornement de l'ordonné », pour reprendre l'étymologie grecque du mot 'cosmos'. Visiblement ni Alexander von

> Die Natur ist für die denkende Betrachtung Einheit in der Vielheit, Verbindung des Mannigfaltigen in Form und Mischung, Inbegriff der Naturdinge und Naturkräfte, als ein lebendiges Ganze. Das wichtigste Resultat des sinnigen physischen Forschens ist daher dieses: in der Mannigfaltigkeit die Einheit zu erkennen (…) (Humboldt 2004: 10).

Cette absence de proximité entre ces deux visions du cosmos est d'autant plus curieuse, compte tenu de l'importante diffusion des œuvres d'Alexander von Humboldt dans les milieux intellectuels et artistiques de l'époque. August Wilhelm Ambros n'avait-il pas regretté que le compositeur de son temps, qu'il qualifie de « Herr Mikrokosmus », connaisse davantage les humanités et le *Cosmos* humboldtien que son propre métier ? Cette citation montre la popularité d'Alexander von Humboldt au sein du monde musical :

> Heutzutage liest der Componist seinen Shakespeare und Sophokles in der Ursprache und weiß sie halb auswendig, er hat Humboldts Kosmos so gut studirt, wie die Geschichtswerke von Niebuhr oder Ranke, er kennt die Operationen des dialektischen Prozesses nach Hegel so genau, oder vielmehr noch genauer als die richtige Art der Beantwortung eines Fugenthema, (…) Kurz man könnte so einen Herrn fast „Herr Mikrokosmus" nennen. Er weiß alles mögliche, nur das, was zur strengen Schulung in seiner

continuellement en quête de formes renouvelées. De ce point de vue, la forme se situe entre la visée artistique de la musique et le cosmos de l'art (Tableau 1, case F).

Cette conception organique et cosmique de la forme continue à nourrir la théorie musicale, même au-delà du XIX^e^ siècle. Il en est ainsi de Vincent d'Indy (1909) explicitant la sonate cyclique par une métaphore architecturale, celle de la « cathédrale sonore », « monument – sonore ou architectural, – œuvre de rayonnante beauté, œuvre cyclique d'unité dans la diversité, exprimant la grandeur et l''ordre' ». Alexandre Scriabine se réfère également à un cosmos artistique, lorsqu'il théorise sa vision de l'œuvre d'art totale, bâtie sur la correspondance des arts. L'ordre étant, selon lui, le « propre de la nature de l'univers », la musique serait scellée dans les fondements du cosmos dont elle constituerait « le principe universel » (Kelkel 1984: 165). Cela explique l'articulation formelle de nombreuses œuvres régies par des symétries multiples – elles comptent le même nombre de mesures ou un multiple de celui-ci dans différentes sections – ou, si tel n'est pas le cas, les proportions de la section d'or (Kelkel 1984: 170).

Il est étonnant que l'émergence de la forme musicale au XIX^e^ siècle n'ait pas été mise en relation avec la notion humboldtienne du cosmos, illustrée par l'unité dans la diversité des phénomènes ou l'harmonie entre des choses dissemblables par les forces qui les animent. C'est un « Tout pénétré d'un souffle de vie », proche de la conception organique de la forme musicale :

(*Musikwissenschaft*) et de la construction de la *Wiener Klassik* autour de la triade Haydn-Mozart-Beethoven, à qui l'on attribue précisément l'établissement des formes musicales. De toute évidence, le « romantisme musical » a construit la première école de Vienne – posant ainsi les jalons de la forme musicale –, afin de mieux pouvoir s'en émanciper. Cet apparent paradoxe peut s'expliquer compte tenu de la situation particulière de Beethoven, dont le « chemin nouveau » (*Neuer Weg*) anticipe déjà cette émancipation.

A partir du milieu du XIX^e^ siècle, plusieurs textes font explicitement référence à la notion de cosmos musical. Ainsi, Carl Gustav Carus (1850) demande à l'œuvre de s'élever, afin de faire apparaître l'imbrication du tout dans les parties et des parties dans le tout et de revêtir ainsi l'image organique du cosmos, du « beau monde éternel » (*der schönen ewigen Welt*). Quelques années plus tard, le critique anonyme d'un concert viennois évoque la grandeur des compositeurs classiques qui rayonnent du cosmos le plus intérieur de l'âme humaine (Anonyme 1856). Pour Ludwig Eckardt (1864: 50), l'ensemble du dispositif orchestral qui se fond dans le tout est à l'image du cosmos. Le tempo et le rythme communs – donc aussi la forme en tant que « rythme en grand » (*Rhythmus im großen*) – transforme le devenir *simultané* en *un tout* devenant.

L'œuvre d'art, comparée à un organisme vivant, est associée à un microcosme. Mais comme nous l'avons vu précédemment, il ne s'agit plus du microcosme de l'humain face à l'ordre immuable du cosmos, mais du microcosme de l'œuvre musicale, unique et originale,

critique l'analogie entre les intervalles musicaux et la structure de l'univers, qu'il estime trop spéculative. Fidèle à la démarche scientifique de son temps, Humboldt (2004: 557) retient toutefois le caractère poétique de la musique des sphères, limitée à la seule *aura caelestis*, air serein et subtil qui emplit le monde.

Parallèlement à la rationalité des Lumières, la notion d'esthétique forgée par Baumgartner (1750) ouvre la voie à l'étude des sensations, de l'imaginaire et des passions. Par ce discours esthétique, que s'approprient ultérieurement les tenants de l'idéalisme allemand, l'art s'autonomise et advient. La musique n'est plus seulement ce « bruit agréable » qui accompagne la parole. Elle acquiert son autonomie, avant de s'unir aux autres arts.

Le cosmos de la musique au XIX^{e} siècle naît de l'émergence de la forme musicale, elle-même liée à d'autres notions comme le postulat de l'unité dans la diversité (*Einheit in der Mannigfaltigkeit*), appliqué à la musique depuis le XVIII^{e} siècle (Nichelmann 1755 ; Schwenkglenks 2008), ou la métaphore de l'organisme, développée par la *Weimarer Klassik* (Herder 1784-91 ; Goethe 1790 ; Noeske 2017: 190). Ces deux notions sont des concepts essentiels de l'idéologie romantique, l'unité y étant conçue comme une « force vivante et vivifiante, âme d'un Univers organique où tout est vie » (Schaeffer 1994). En outre, la création du concept de forme musicale dans les années 1830 (Schumann 1835, Gathy 1840) est appliquée à la forme sonate et mise en relation avec le principe de symétrie. L'apparition de cette notion est contemporaine de la naissance de la musicologie

la place à une myriade de tempéraments musicaux avant l'adoption progressive, au XVIII^{e} siècle, du tempérament égal.

A partir du XV^{e} siècle, la théorie n'est plus fondée sur le nombre et la proportion, mais sur la langue et son expressivité. Ainsi, Josquin des Prés accorde une grande importance au contenu émotif des paroles et à l'alternance des consonances et des dissonances. N'étant plus envisagée comme une science mathématique, la musique quitte la sphère du *quadrivium.* Discipline sœur de la grammaire, de la dialectique et de la rhétorique, elle s'approche désormais du *trivium* (Heinemann 2004: 108). Dans la polyphonie vocale ancienne, l'harmonie domine le texte ; dans la *seconda prattica,* c'est le texte qui domine l'harmonie. Avec l'avènement de l'*astronomia nova* et la *seconda prattica*, la musique se situe donc à mi-chemin entre science et art, et au point de jonction entre microcosme et macrocosme (Tableau 1, entre A, B, C et D).

L'émergence de la forme musicale : un changement de paradigme

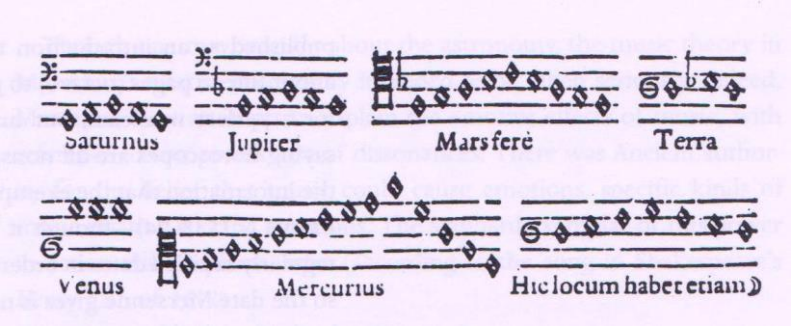
L'empirisme et le rationalisme des Lumières ont permis l'essor des sciences et des techniques, dont les applications ont favorisé la révolution industrielle. La musique des sphères quitte peu à peu le domaine scientifique et donne naissance à une « nouvelle religion naturelle, centrée sur la notion d'un dieu comparable à un grand architecte » (Menneteau 2008: 247). Alexander von Humboldt représente une exception au XIX^{e} siècle, en raison de l'intitulé de son *opus magnum*. Mais lorsqu'il se réfère à la musique des sphères, il

copernicien, et il parvient à démontrer – contre toute attente – que les orbites des planètes sont elliptiques, trajectoire éloignée du cercle ou de la sphère, symbole de la perfection divine. Fort de ce changement de paradigme, Benito Pelegrin (2000: 32) souligne avec raison qu'à :

> l'*Astronomia nova* (1609) de Kepler semblent répondre les *Nuove Musiche* (1600) de Caccini, la « *seconda prattica* » (1607) de Monteverdi, l'*Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega, affirmation de neuf pour un siècle nouveau, comme un désir de rupture avec un ordre ancien ou de réforme nécessaire.

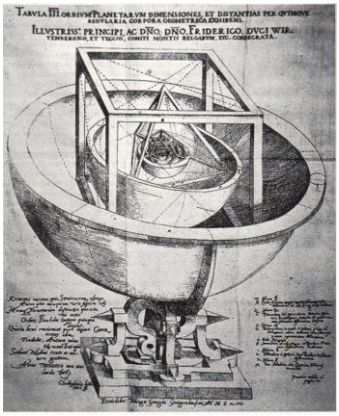
La musique terrestre exprime des affects et, dans le même temps, « élève l'âme vers l'apaisante harmonie de la musique des sphères » (Pelegrin 2000: 255). Le personnage d'Orphée est symptomatique du lien entre la Terre et le cosmos, et de la vision d'un art humain touchant au divin : il charme ici-bas aux accents de sa lyre, également représentée dans le ciel par la constellation du même nom. Il n'est donc guère étonnant que le mythe d'Orphée ait beaucoup inspiré l'opéra des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, de Jacopo Peri (*Euridice*, 1600), Giulio Caccini (*Euridice*, 1602) et Claudio Monteverdi (*Orfeo*, 1607) à Christoph Willibald Gluck (*Orfeo ed Euridice*, 1762). La Renaissance et les débuts du Baroque se distinguent aussi par l'abandon du système acoustique pythagoricien. Remplacé à la Renaissance par le système zarlinien, celui-ci est écarté à son tour à l'époque baroque pour laisser

Figure 1. Musique attribuée à chaque planète selon Kepler (1619: 207)



La nouvelle astronomie de Kepler, associant les « mouvements des cieux » à une « symphonie sans fin », représenterait, selon lui, un « aussi grand pas en avant dans la cosmogonie que la polyphonie dans la musique » (James 1997 : 166 & 176). Sa combinaison des solides de Platon entre les orbites des différentes planètes lui permet de résumer le cosmos en une seule figure complexe, représentée dans son *Mysterium cosmographicum* :

Figure 2. Orbites des planètes et polyèdres réguliers selon Kepler 1596



En outre, Kepler rompt avec la tradition « pythagoricienne » : son système est fondé sur le modèle héliocentrique de l'univers

maximale	Octave juste	Octave juste	Neuvième majeure	Neuvième mineure	Septième mineure	Octave juste

***Le tournant de la Renaissance et des débuts du Baroque :* astronomia nova *et* seconda prattica**

La Renaissance et les débuts du Baroque marquent l'avènement d'une nouvelle étape dans l'histoire des relations entre musique et cosmos. Bien que Johannes Kepler se nourrisse de l'harmonie céleste[2], il conçoit pour la première fois une musique des sphères polyphonique, dont il étudie les diverses combinaisons à quatre ou à cinq voix. En fonction de sa vitesse au périhélie et à l'aphélie, chaque corps céleste produirait un son éternel qui effectuerait continuellement soit un *vibrato* à partir de deux notes séparées d'un demi-ton ou de la même note, respectivement dans le cas de la Terre et de Vénus, ou des *portamenti* (ou glissements continus) entre deux notes extrêmes, pour les autres planètes :

[2] Il propose aussi des échelles de notes correspondant à la position des astres, mais certaines notes intitulées *fere* y sont considérées comme approximatives, Field 2003: 34.

pythagoricienne (octave, 2/1 ; quinte, 3/2 ; quarte, 4/3), et d'autres rapports plus complexes à l'instar du ton (9/8) et du demi-ton (256/243). Ces rapports numériques jettent un trait d'union entre l'univers tout entier et la musique en tant qu'*ars liberalis* (Tableau 1, case A). Dans la plupart des modèles proposés dans le tableau ci-dessus – et à une exception près – la distance entre les principaux astres (Terre ou Lune-Soleil, Soleil-Saturne ou fixes) correspond aux intervalles de quarte (2,5 tons) et de quinte justes (3,5 tons). En outre, dans 50 % des cas, la distance maximale comprise entre les astres considérés correspond à une octave juste :

Tableau 3. Intervalles et distances entre les principaux astres

Distance	CICERON	CENSORINUS	PLINE	M.CAPELLA	BOECE	BOECE (2)
Terre-Soleil	-	Quinte juste	Quinte juste	Quinte juste	-	-
Lune-Soleil	Quarte juste	Quarte juste	Quarte juste	Quarte juste	Quarte juste	Quinte juste
Soleil-Saturne	Quarte juste				Quarte juste	Quarte juste
Soleil-fixes	Quinte juste	Quarte juste	Quinte juste	Triton !	-	-

Terre-Lune	-	1 ton	1 ton	1 ton	-	-
L.-Mercure	½	½	½	½	1	1
Me.-Vénus	1	½	½	½	½	1 ½
V.-Soleil	1	1 ½	1 ½	1 ½	1	1
Sol.-Mars	1	1	1	½	1	1
Ma.-Jupiter	½	½	½	½	1	1
J.-Saturne	1	½	½	½	½	½
Sat.-fixes	1	½	1 ½	1 ½	-	-
Total	6 tons	6 tons	7 tons	6 tons ½	5 tons	6 tons

Le rapport entre la vibration des corps célestes et celle de la musique est essentiellement mathématique : il réside dans les quotients les plus simples, ceux des consonances décrites comme les plus parfaites, dont le numérateur et le dénominateur sont circonscrits à la *tetraktys*

cosmos / musique	Univers dans son ensemble	microcosme	cosmos de l'art	espace intersidéral
ars liberalis (quadrivium)	A	C	E	G
art (beaux-arts)	B	D	F	H

Comment situer l'histoire des relations entre musique et cosmos – dont seul un bref panorama sera donné ici – par rapport aux acceptions de chacun de ces deux termes ?

La musique des sphères

Dans l'Antiquité, la musique des sphères correspond à des gammes ou à des échelles de sons, dont les intervalles sont proportionnels aux distances entre les astres. Les intervalles associés à ces distances varient en fonction des auteurs, comme le montre le tableau suivant de Béatrice Bakhouche (1997: 224) :

Tableau 2. Intervalles et distances entre les astres selon Bakhouche 1997

Distance	CICERON	CENSORINUS	PLINE	M.CAPELLA	BOECE	BOECE (2)

l'idéalisme allemand est à l'affût d'un « prophète des temps nouveaux », censé fonder une religion nouvelle comme dernière et plus grande œuvre de l'humanité (Olivier 2008). Ainsi Franz Liszt, face au public et à la société matérialiste de son temps, veut révéler l'artiste comme un créateur ou un prêtre d'une ineffable et mystérieuse religion. Au même titre que la science, l'art et la société sont associés au XIX^{e} siècle au postulat du progrès comme dimension historique.

Afin de comprendre la spécificité de la pensée du romantisme musical et celle de la sacralisation de l'art, il convient de se référer au « modèle des deux mondes » de Wilhelm Heinrich Wackenroder. La négation du monde réel en constitue le point de départ. Elle permet d'accéder à celui de l'art et de la musique, et d'agir en retour sur le monde réel. Il ne s'agit pas de s'isoler dans un univers parallèle, mais au contraire, de favoriser les interactions favorables entre ces deux univers, à condition toutefois de ne pas nier l'art (Eggebrecht 1996: 595). Il serait donc judicieux d'associer le microcosme du compositeur ou de son œuvre – voire la cosmologie musicale – à une nouvelle acception, celle du cosmos de l'art.

Musique et cosmos : un panorama historique

En croisant les sens respectifs de la musique et du cosmos, on parvient à un tableau à huit combinaisons possibles entre ces deux termes, désignées ici par les lettres A à H :

Tableau 1. Croisement des acceptions de la musique et du cosmos

de « cosmos mystique » (Ehrismann 2005: 92). Quant à Gustav Mahler, il écrit de sa *Huitième Symphonie*, dans sa lettre à Willem Mengelberg du 18 août 1906 :

> Ich habe eben meine 8. vollendet. – Es ist das Größte, was ich bis jetzt gemacht. Und so eigenartig in Inhalt und Form, daß sich darüber gar nicht schreiben läßt. – Denken Sie sich, daß das Universum zu tönen und zu klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschli[che] Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen. (Reeser 1980: 70)

Mais s'agit-il vraiment d'un microcosme reflet d'un ordre du monde immuable comme dans l'Antiquité ? Ou d'un microcosme et d'un macrocosme mêlant leurs attributs à la Renaissance selon l'expression *cupula mundi, copula mundi* ? En effet, pour l'humaniste Marsile Ficin, l'homme, « coupole du monde », s'accouplerait à ce dernier, rêvant de s'unir à Dieu qui s'humaniserait en même temps que l'humain se diviniserait (Pelegrin 2000: 312).

La conception emphatique de l'œuvre telle qu'elle apparaît chez Wagner ou Mahler puise ses sources dans la religion de l'art, loin d'un monde supra-lunaire immuable. En outre, cette sacralisation artistique vient en complément de la rationalité croissante des sciences et des techniques. Elle éloigne l'humain de l'index de Dieu pour reprendre l'image de la *Création d'Adam* de Michel-Ange. La religion de l'art se fonde sur une vision théologique de l'Univers, nourrie de l'union de courants divers à l'instar du panthéisme antique, du spinozisme ou du christianisme (Schaeffer 1994). On sait que

Chacun des termes de cette relation connaît plusieurs acceptions qu'il convient de croiser. La musique désigne un art, une production et une pratique, par extension aussi des sons produisant une impression agréable et harmonieuse *(la musique d'un vers)*. Mais elle peut également s'appliquer à l'un des arts libéraux du *quadrivium* aux cotés de l'arithmétique, de la géométrie et de l'astronomie.

Quant à la notion de cosmos, elle concerne indifféremment l'Univers dans son ensemble ou l'espace intersidéral. A cela s'ajoute la distinction entre microcosme et macrocosme. Le premier représente le petit monde, celui de l'être humain, comme abrégé du second, le grand monde, l'Univers[1].

Le cosmos de l'art

Le fait qu'au XIX^e^ siècle des compositeurs et virtuoses incarnent l'être humain dans son intériorité ne serait-il pas du ressort du microcosme ? Si au moyen-âge, l'artiste-bâtisseur de cathédrales contribue modestement, par sa technique, à la réalisation d'un ouvrage qui le dépasse et symbolise le cosmos divin, peu à peu la situation change : l'artiste est perçu en tant que génie et son œuvre se trouve canonisée. C'est désormais le génie et son univers qui constituent un monde en soi. Ainsi, la musique ne reflète plus l'harmonie du cosmos comme dans le *quadrivium*, mais des chefs-d'œuvre à l'instar des *Variations Diabelli* de Ludwig van Beethoven ou de la *Tétralogie* de Richard Wagner représentent tout un monde. Thomas Mann qualifie cette dernière de « cosmogonie musicale » et

[1] Par extension, microcosme peut aussi qualifier un milieu social replié sur lui-même.

Musique et cosmos
L'émergence de la forme dans l'œuvre au XIX^e siècle

Damien Ehrhardt, Paris

À en croire Jamie James (1997), le XIX^e siècle serait la seule période de l'histoire occidentale à avoir délaissé la musique des sphères. Ce thème a toujours été d'actualité de Pythagore à Isaac Newton, en passant par les *musici* de la Renaissance et Johannes Kepler. Selon James, il aurait même connu un renouveau à partir d'Arnold Schönberg. Seule l'« anomalie romantique » – pour reprendre le titre de son Chapitre 10 – forme une exception : durant le XIX^e siècle, le centre d'intérêt serait passé du cosmos lointain à l'être humain dans son intériorité, incarné par de 'grands' compositeurs et virtuoses. Est-il pour autant inopportun d'aborder la thématique « musique et cosmos » à l'aune de ce siècle ? A la même époque, Alexander von Humboldt (2004) n'hésite pas à intituler son *opus magnum* du nom de *Kosmos*, empruntant une notion dont les connotations métaphysiques paraissent, à première vue, éloignées de sa démarche scientifique. Il n'empêche que la notion humboldtienne du cosmos reste très actuelle, surtout lorsqu'elle est renouvelée par Sonja Neef (2013) qui la relie à notre situation dans le monde et aux conditions de la globalisation.

Musique et cosmos : des notions polysémiques

Les définitions usuelles

Traiter de la relation musique-cosmos pourrait donc s'avérer d'autant plus judicieux que ce thème n'est pas limité à la musique des sphères.

Axes of the conference

First axis

1- Proximity of philosophy to the musical object

Second axis

2- Philosophical approach to the fusion of musical genes

Third axis

3- Philosophical Anthropology of Music

Fourth axis

4- Relationships between music and poetic theories

Fifth axis

in progress and pending

Some musical illustrations for the two evenings of 16 and 17 April 2018

Mohammed Dib – Université de Mascara

Traducteur de l'Argumentaire en Anglais

philosophical, character in particular. Philosophy, therefore, recognizes a scientificity and claims it in a musical art that it aligns in a real discipline involving mathematical laws and that our musicologists and philosophers Arab and non-Arab were able to transmit from the pre Socratic thought, a legacy of the Mesopotamian thought.

Music and its dialectical affinities with Philosophy invite us to understand its musical language which still remains to be defined and to be replaced in its original musical context.

Our interrogation likes to look in the oldest musical forms and to find this purely rational conception of music and musicians and that this art has ceased to be regarded as living in the shadows of princes only. One of the objectives of this international conference is to get out of this weariness which makes us stagnant and especially to remind us that it is time to regain the indispensable Oermestia for the harmony of body and mind, a reflection of harmony between **MEN** in our current society, around a music based on social history and philosophical anthropology as **Nietzsche** wished and just as for **Theodor Wiesengrund Adorno**, that art is philosophy **« Music is to become Philosophy or does not exist** »

Rachida Kalfat

terminologies sometimes insufficient or fanciful because the Persians ,unfortunately, make use of these terms rarely and resort to Arabic terminology.

Since written thought does not exist, can orality confirm other origins? If there is traceability of the written word, has it established this musical culture in the Sassanid traditions of Persia?

It is clear, as Nietzche confirms that no one has the right to "erase" millennia to "find" the naturalness of the original expression of music. Knowing that the convergences or the musical interferences of the Sumers and the Assers, Gregorian ones or others are rather present in spite of the reliability of the oral transmission and the historical changes resulting from alterations, melodic, rhythmic, hybrid and other differentiations.

Today, historical evolution cannot be ignored.

Today, we can also ignore Philosophy and its coalescence with music is also the goal of our conference.

How to think that what makes sense in the exposition of the thought about music is only a question related to the spirit of music more than to its definition, its structure, its composition. And if it embodies the essence of affectivity that touches the senses, it is because music is a systematic reflection that summons us to capture the fascinating audibility of the being.

The being, this place that invites us to question its intelligibility through ethos and / or pathos and brings us closer to two notions; Pythagorean and Platonic, thus revealing their scientific, and

« Music, Gods gave it to men not only for the pleasure of hearing but also to establish the harmony of the faculties of the soul»

➔ **Platon**

« All that exists is an object of science and music is part of it»

➔**Al Biruni , an Arab physicist of the 8th century**

« This treatise on music gives thought to clear-sighted minds; it is not made for ignorants. It is a significant work of good thought to excite emulation among those who seek Science »

➔ **Ibn Sina' (Kitab al shifa or the Book of Healing)**

« Music teaches us that the whole universe is music »

➔ **Pythagoras and the Pythagoreans**

Thus music included in the sphere of science had its place alongside mathematics, medicine, physics, chemistry and pharmacopoeia and was of scientific interest.

Indeed among the great Arab figures of science, we can mention those who were musicians were all PHILOSOPHERS and have treated music as theoretical rules, thoughtful thoughts like Al Farabi, Al Kindi, Al Tifashi, Ibn Baja, Ibn Sina ....

Our philosophers have had a considerable influence on the art of music since the Europeans themselves admit that Mozart had been influenced by the ud (the lute) and the rbeb (the rebec) which he borrowed from Maghrebian classical music. Even though historiography finds its origins ,essentially, linked to the choice of a fundamental Doric, Phrygian or Corinthian, Aeolian or Ionian scale. Attached by the Arabs to a Persian influence due to some

Call for projects under the logo of

« Opening up and Complementary of sciences»

Acronym for symposiums born of aphorism **« University of Tlemcen, a pole of excellence »** for the academic year 2017-2018,

« Music and Philosophy »

Project developed and presented

By Madame Rachida Kalfat ROSTANE

Associate Professor of Modern Letters, Specialist in Ancient Languages and Dr. in Philosophical Anthropology

Faculty of Languages and Arabic Literature

Faculty of Social Sciences and Humanities

University of Abu Bekr Belkaid – Tlemcen

Faculty of Social Sciences and Humanities

Department of Philosophy

International Symposium

« Music and Philosophy »

For the days of 16-17 April 2018

Music and Philosophy

« Music, a Philosophical Rationality »

LEAFLET

temps de regagner l'Oermestia indispensable pour l'harmonie du corps et de l'esprit , reflet de l'harmonie entre les HOMMES dans notre société actuelle , autour d'une musique fondée sur l'histoire sociale et l'anthropologie philosophique comme le souhaitait Nietzsche et tout comme pour Théodor Wiesengrund Adorno , que l'art est philosophie « La Musique est de devenir Philosophie ou elle n'existe pas »

Rachida Kalfat- Université de Tlemcen

Axes du colloque

Philosophie et Musique

« La Musique , une rationalité philosophique »

Axe Premier

1. Proximité de la philosophie à l'objet musical

Axe Second

2 - Approche philosophique de la fusion des genres musicaux

Axe Troisième

3 - Anthropologie philosophique de la musique

Axe Quatrième

De la philosophie antique à la musique quantique contemporaine

Academic year: 2017-2018

arabes ont su transmettre à partir de la pensée présocratique, un héritage de la pensée mésopotamienne .

La musique et ses affinités dialecticiennes avec la philosophie nous invite à comprendre son langage musical qui reste encore à définir et à replacer dans son contexte originel musical.,lié à *sofia* pour nommer la musique d'une part liée au Divin et que d'autre part n'était –elle pas une amorce aux interrogations de l'humain sur son devenir depuis le fonds des âges !

C'est la raison pour laquelle Nietzche dira de la musique qu'elle est démonique étymologiquement « possédé d'un dieu » et renvoie à l'idée d'une puissance spirituelle qui pousse l'homme à agir .

En latin Augustin serait heureux de nous entendre confirmer que la musique est démonique car elle est « esprit, génie, δαίμων, daímo pour signifier « divinité, génie ». Mystère , cette coalescence du divin et de la philosophie au point que Socrate alignera ce mystère à une hallucination de l'ouïe. Rappelons que l'intelligible ne se fait que par l'ouïe.

Notre interrogation se plait à chercher dans les formes musicales les plus anciennes et retrouver cette conception purement rationnelle de la musique et des musiciens et que cet art a cessé d'être considéré comme vivant dans l'ombre des princes, uniquement.

Un des objectifs de ce colloque international est de sortir de cette lassitude qui nous fait stagner et surtout pour nous rappeler qu'il est

Il est clair comme le confirme Nietzche , que nul n'a le droit de « biffer » des millénaires pour « retrouver » le naturel de l'expression originelle des musiques . Sachant que les convergences ou les interférences musicales des Sumers et des Assers , grégorienne ou autres sont assez présentes malgré la fiabilité de la transmission orale et les contingences historiques d'où altérations, différenciations mélodiques, rythmiques , hybrides et autres.

Aujourd'hui, il n'est pas question de faire fi de l'évolution historique.

Aujourd'hui aussi peut –on faire fi de la philosophie et de sa coalescence avec la musique tel est aussi l'objectif de notre colloque. Comment penser que Ce qui fait sens dans l'exposition de la pensée au sujet de la musique , n'est qu' une interrogation liée à l'Essence de la musique plus qu'à sa définition, sa structure, sa composition. Et, si elle incarne l'essence de l'affectivité qui sensibilise les sens c'est parce que la musique est une réflexion systématique qui nous convoque pour saisir la fascinante audibilité de l'être.

L'être, ce lieu qui nous invite à nous interroger sur son intelligibilité à travers l' éthos et/ou le pathos et qui nous rapproche de deux notions, pythagoriciennes et platoniciennes révélant ainsi leur caractère scientifique, et particulièrement philosophique. La philosophie lui reconnaît donc une scientificité et la réclame en un art musical qu'elle aligne en une véritable discipline impliquant des lois mathématiques et que nos musicologues et philosophes arabes et non

Ainsi la musique comprise dans la sphère des sciences avait sa place à côté des mathématiques, de la médecine, de la physique, de la chimie et de la pharmacopée et présentait un intérêt scientifique.

En effet à travers quelques noms des grandes figures arabes de la science nous pouvons rappeler tous ceux qui tout en étant musiciens tous étaient des PHILOSOPHES et ont traité de la musique en tant que règles théoriques, pensées réfléchies comme Al Farabi, Al kindi, Al Tifashi, Ibn Baja, Ibn sina.....

Nos philosophes ont exercé une influence considérable sur l'art musical puisque les européens eux-mêmes avouent que Mozart a bel et bien subi l'influence du 'ud (le luth) et du rbeb (le rebec) et qu'il a fait des emprunts à la musique classique maghrébine même si l' historiographie lui trouve des origines essentiellement liées au choix d'une échelle fondamentale dorique, phrygienne ou corinthienne, éolienne ou ionienne. Rattachée par les arabes à une influence persane suite à certaines terminologies parfois insuffisantes voire fantaisiste car les perses à regret utilisent rarement ces termes et ont recours à la terminologie arabe.

La pensée écrite n'existant pas, l'oralité peut –elle confirmer d'autres origines ?

Si traçabilité de l'écrit il y a , a t-elle fixé cette culture musicale dans les traditions sassanides de Perse ?

Pourquoi ce choix, qui n'est point sélectif alors que le contexte s'y prête pour en faire une sélectivité de taille développée dans un programme élaboré par ce colloque et pour ce colloque qui détermine les prémisses de cette fusion entre Musique et Philosophie dont l'étymologie de l'une et de l'autre sont identiques si l'on se référe à leur sens shamito- arabe de nos premiéres civilisations développées dans notre colloque au sein du DÉPARTEMENT DE PHILOSOPHIE que l'on a intitulé :

« la Musique , une rationalité philosophique » sous le sigle de :

PHILOSOPHIE et MUSIQUE

A R G U M E N T A I R E

« La Musique , les Dieux l'ont donnée aux hommes non seulement pour le plaisir de l'ouïe mais aussi pour établir l'harmonie des facultés de l'âme »

➔**Platon.**

« Tout ce qui existe est objet de science et la musique en fait partie »

➔ **Al Biruni, physicien arabe du VIIIème siècle.**

« Ce traité de la musique, donne à réfléchir aux esprits clairvoyants, il n'est pas fait pour les ignorants. C'est un précieux travail de pensée bon pour exciter l'émulation parmi ceux qui recherchent la science »

➔ **Ibn Sina' (kitab al shifa ou le Livre de la Mathématique).**

« La Musique nous enseigne que TOUT L'UNIVERS est MUSIQUE.

➔**Pythagore et les pythagoriciens .**

Ce colloque attend de ses acteurs des outils de pensée pour :

- Créer des motivations.
- Donner lieu à un dynamisme intellectuel entre toutes les disciplines.
- Constituer un programme de plusieurs projets interdisciplinaires.
- Activer les phases en amont et en particulier les activités de spécification en réduisant leur complexité pour ne point entraver leur réussite inscrite d'abord dans une SOCIOLOGIE ALGÉRIENNE afin d'éviter certains mimétismes forcées souvent défaitistes .
- Capter les processus de Co-construction de sens et la dynamique d'appréhension des dispositifs de la part de tous les acteurs.
- Construire de l'autonomie dans les interactions.
- Permettre la mise en lumière d'une dimension intellectuelle en harmonie avec la dimension sociale.
- L'interdisciplinarité de la recherche doit être largement pratiquée car une seule discipline ne peut pas tout expliquer.

C'est dans ce contexte qu'il est judicieux d' allier la Musique à la Philosophie .

Or Paradoxalement, LA PHILOSOPHIE , « Mère de toutes les Sciences » et née de la Musique puisqu'elle porte en elle, les germes de la philosophie .

Argumentaire

Musique et Philosophie

« Décloisonnement et Complémentarité des Sciences »

Ce colloque s'inscrit dans le cadre du décloisonnement et de la complémentarité des , un point commun à tous les travaux en système d'information et de connaissance et permet une transversalité des sciences au sein des communautés universitaires algériennes en général et de la communauté universitaire de Tlemcen en particulier dont le projet initial est de favoriser la coopération des acteurs et de sortir de la politique isolationniste qui bloque toute démarche cognitive et métacognitive pour l'évolution de la pensée et le progrès de nos universités algériennes pour le progrès de l'Humanité et pour activer les circuits qui mènent à ce « *shi3ar* » ***rassembleur*** *et* exclusif de l'Université de Tlemcen pour construire le sens d' *« Al tamyiiz ; we al tamayyuz.* » l'Université de Tlemcen, un pôle d'Excellence .

- Ce « *slogan* » dans son ambition initiale ne peut qu'activer ce levier que peut apporter d'une part les questionnements de la philosophie pour multiplier des réponses donnant lieu à de nouvelles problématiques et afin de surmonter d'autre part ,les dysfonctionnements liés à la création et au partage des connaissances dans un contexte universitaire pour le développement de la performance globale de l'université algérienne pour le partage des connaissances enseignants, formateurs et étudiants .