Al Ma'thurat Al Sha'biyyah

السنة (23) يناير 2014م

85

المأثورات الشعبية

مجلة فصلية
تعنى بالتراث الشعبي

قراءات في تداعيات السياسات الثقافية
منذ مؤتمر الموسيقى العربية الأول

الغناء الفولكلوري ومواضعات الثقافة (التشكيل والتَّشَكُّل)

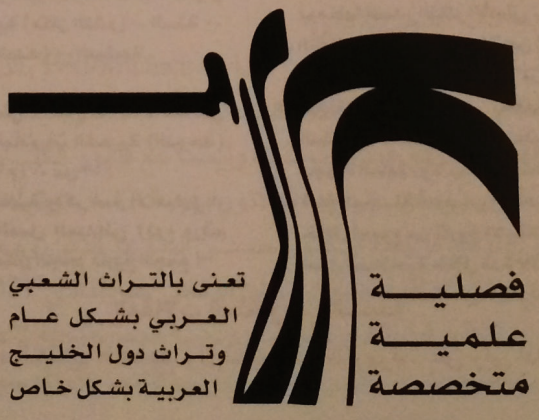
الموسيقى العُمانية الهوية الثقافية وتحديات المعاصرة

ليلة النّزول التّجلّي النّوراني للعروس

وزارة الثقافة والفنون والتراث
Ministry of Culture, Arts and Heritage
إدارة التراث

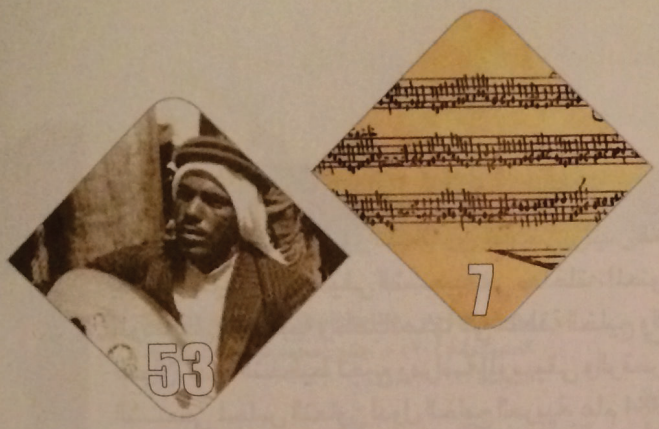
المأثورات الشعبية

Al Ma'thurat Al Sha'biyyah



العدد 85 - السنة (23)، يناير 2014م

الفهرست



مفتتح

قراءات في تداعيات السياسات الثقافية منذ مؤتمر الموسيقى العربية الأول 7
عيسى بولص

أبحاث ودراسات

الغناء الفولكلوري ومواضعات الثقافة (التشكيل والتَّشَكُّل) 27
محمد عمران

المضمون الثقافي للأغنية العربية مدخل منهجي لتنظير الموسيقى العربية 53
نزار غانم

الموسيقى العُمانية الهوية الثقافية وتحديات المعاصرة 75
مسلم بن أحمد الكثيري

العدد 85 - السنة (23)، يناير 2014م

مجلة تعنى بالتراث
الشعبي العربي بشكل عام
وتراث دول الخليج العربية بشكل خاص

رئيس الهيئة الإستشارية
د. حمد بن عبد العزيز الكواري

رئيس التحرير
حمد المهندي

الإشراف العام
إبراهيم عبد الرحيم السيد

مدير التحرير
حسن سرور

سكرتير التحرير
بثينة نوري

الترجمة
عبد الودود عمراني

الإخراج الفني
عصام غريب

المأثورات الشعبية

Al Ma'thurat Al Sha'biyyah

فصلية علمية متخصصة

تعنى بالتراث الشعبي العربي بشكل عام وتراث دول الخليج العربية بشكل خاص

وزارة الثقافة والفنون والتراث
إدارة التراث

المراسلات

صندوق بريد: 7996

هاتف: 706 022 44 974+

فاكس: 692 022 44 974+

بريد إلكتروني: almaathurat@moc.gov.qa

الدوحة ـ دولة قطر

سعر النسخة: 10 ريالات قطرية أو ما يعادلها

مستشار التحرير

د. أحمد علي مرسي

الهيئة الإستشارية

د. ربيعة الكواري

د. سيف المريخي

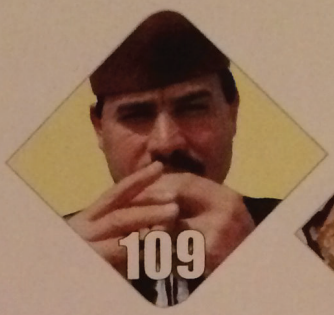
د. كلثم الغانم

د. مرزوق بشير

الطباعة

مطابع الدوحة الحديثة

ص.ب: 145 الدوحة ـ قطر



أبحاث ودراسات

ليلة النّزول التّجلّي النّوراني للعروس 91

نزار شقرون

آلة الطنبورة ملامحها ومرجعياتها محاولة لدراسة أورغانولوجية لآلة الطنبورة 99

ياسين العياري

تقارير

آلات النفخ الموسيقية الشعبية (في مصر) 109

محمد فتحي السنوسي

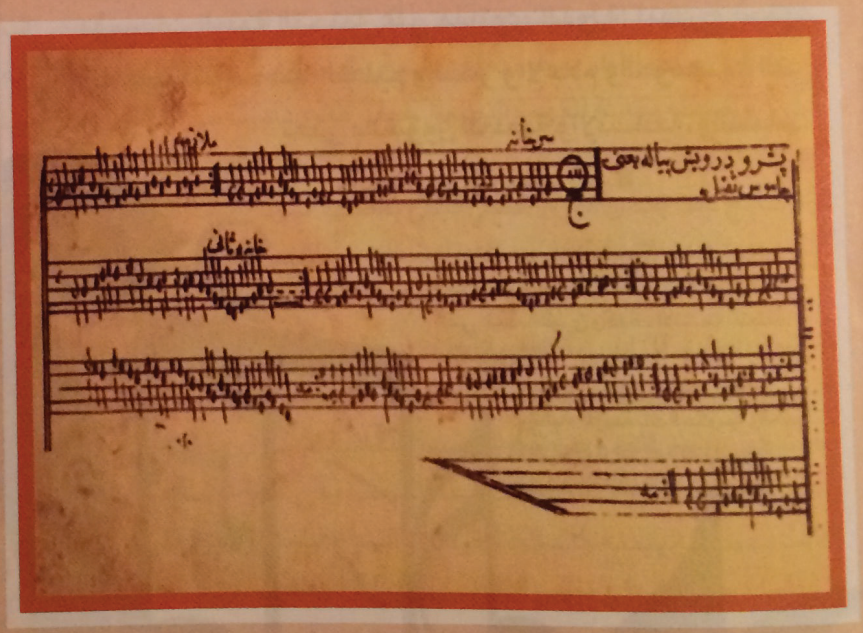
عرض كتاب

"طب النفوس" الغناء الصنعاني 123

عرض: محسن العتيقي

المأثورات الشعبية
Al Ma'thurat Al Sha'biyah
مفتتح

قراءات في تداعيات السياسات الثقافية منذ مؤتمر الموسيقى العربية الأول



على أُفقي ووتجييش بوبوسكي (1610-1675)
معزوفة جماعية رقم (ن208، ب107)
مقتطف من وثيقة كانتيمير رقم ن 317
والتي تشير إلى استخدام أنظمة التدوين الموسيقي في سياق الحضارة الإسلامية منذ القرن السابع عشر

عيسى بولص

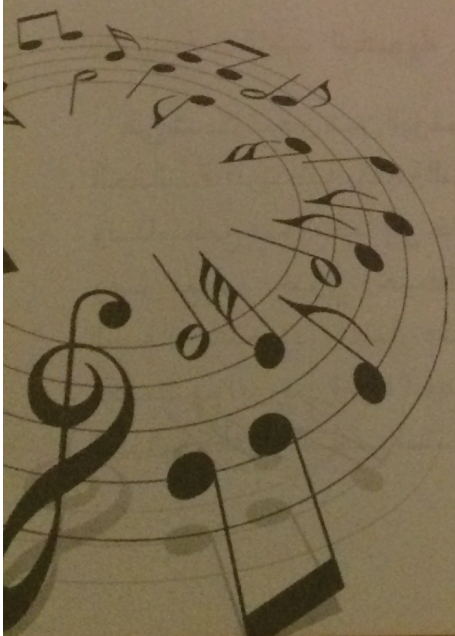
رئيس قسم الموسيقى العربية
في أكاديمية قطر للموسيقى
(قطر)

السياسات الثقافية، الجديد القديم

■■ تهدف بعض السياسات الثقافية وبإطارها العام، إلى تعزيز المخزون الثقافي لدى أبناء البلد الواحد، وإلى تسهيل الوصول إلى موارد الثقافة بأنواعها المختلفة، ومن دون أي تمييز عرقي، ديني، لغوي، طبقي وسياسي1 وقد تهدف سياسات ثقافية أخرى، إمّا لتكريس مفاهيم مجردة للثقافة، كتلك التي يتبنّاها أهل النخبة، والتي منها ما قد ينطلق من المفاهيم الفلسفية والتطبيقية للفنون، التي تسمى بالطليعية (avant garde) كأساسٍ لها، وإمّا إلى تسويق قصري لمفاهيم محددة للثقافة والترويج لها، كأساس لنوع مستقبل ثقافي وسياسي واجتماعي واقتصادي محدد. وعادة ما يتم رسم هذه السياسات من قبل المتحكمين بمراكز القوى، بينما يتم تطبيقها عبر بناء مؤسسات البنية التحتية على مستوى الدولة، لتندرج تحتها قطاعات كثيرة، منها التعليم والنشر والإعلام والمؤسسات التي تُعنى بالشؤون العلمية والإنسانية، والسياحة والتجارة والترفيه... إلخ ■

1 - السياسة الثقافية هي الرؤية التي من خلالها يتم خلق مساحة صنع السياسة العامة، التي تحدد مجرى وأهداف الأنشطة المتعلقة بالفنون والثقافة، وينطوي تحت إطارها معظم عمليات التواصل والنتاج الثقافي وإنشاء المؤسسات الحكومية والخاصة والمرافئ وترتيب علاقاتها سوية (دولند، 2001).

فعلى سبيل المثال، قد تظهر النشاطات المترتبة على هذه السياسات على شكل مساق في الرقص الشعبي، وبسعر مخفَّض في إحدى المؤسسات المجتمعية، أو من خلال دعم مؤسساتي لأعمال فنية تُعرض لفنان ما، في إحدى صالات العرض الخاصة بالفنون البصرية، أو من خلال العروض الموسيقية، والمهرجانات، والمطبوعات التثقيفية، والمواد الفنية والثقافية التي تنشرها، أو تقدمها، أو تسوّق لها وسائل الإعلام. ومن أهم الأعمدة الخفية لصناعة السياسة الثقافية في بلد ما، هو إيجاد سبل وأطر قانونية، يكون الهدف منها ترتيب العلاقة ما بين جميع هذه الأطراف الحكومية والخاصة، التي تشترك في النتاج الثقافي، وإيجاد طرق وقنوات رسمية لدعم المؤسسات ماليًا وإداريًا ولوجستيكيًا واستراتيجيًا، وبشكل دوري ومنتظم، وذلك من أجل الحفاظ على مستوى معين من الحراك الثقافي، الذي من شأنه المساهمة في بناء مستقبل ثقافي يتناسق مع ذاته. وهنا يكمن التحدي الأساسي، فالسياسة الثقافية ليست وزارة حكومية واحدة ذات هيكلية استراتيجية وإدارية، تقوم بمهامها بشكل مستقل، وفي أطر ثقافية وسياسية محددة، بل هي مفاهيم فلسفية واجتماعية وسياسية واقتصادية وتاريخية وإنسانية، تجتمع معًا لتحاكي مسار الأمة وهويتها. وبغض النظر عن كون هذه الأطر حكومية أم خاصة، بشكل مفهومي، على هذه الرؤية أن تكون واضحة وقابلة للفهم والتطبيق. فبعد عقود طويلة من التجارب على هيكلة صناعة السياسات الثقافية، وإعطائها شكلًا فاعلًا ورسميًا، ظهر الكثير من النماذج عند بعض الدول، التي تبنَّى بعضها نموذج تشكيل، إمّا لجان، وإمَّا هيئات استراتيجية عُليا، يكون أعضاؤها أُناسًا من الحكومة، أو خارجها، وتأخذ هذه اللجان، أو الهيئات على عاتقها تحديد مجرى الثقافة في ذلك البلد، وإيجاد الطرق المناسبة لتطبيق رؤيتهم لمستقبل بلدهم الثقافي. فتطبيقات السياسات الثقافية المعاصرة، تشمل مجموعة أوسع من الأنشطة والمفاهيم، بل تذهب بعيدًا لتعبر عن تطور الهوية الثقافية لشعب ما، خاصة عندما تؤخذ بعين الاعتبار الظروف التاريخية لهذا الشعب، وفي حالة المنطقة العربية، مخلفات الاستعمار والهيمنة، التخالط العرقي، والتنوع الديني والجغرافي، وتداعيات هذه العناصر جميعًا على تطور الثقافة والهويات الوطنية. من ناحية أخرى، إن عبء السياسة الثقافية المالي ما هو إلا جزء صغير من ميزانيات الدول الأكثر سخاءً، فالجزء الأكبر من الطاقة المبذولة في صناعة السياسة الثقافية، كقطاع بالغ التعقيد، يتمحور في تتبع دقيق لمجموعات كبيرة غير متجانسة من الأفراد



والمنظمات العاملة في مجال الإبداع والإنتاج، والعرض والتوزيع، والحفاظ على التراث والتعليم، والتثقيف والترفيه، والمنتجات والحرف والسياحة... إلخ، مما يفرض مسؤولية كبيرة على تلك الهيئات لإيجاد رؤية مناسبة لمستقبل الدولة، وتوظيف المؤسسات في خدمة تلك الرؤية وتطبيقها[2].

قد تعتبر الثقافة بشكلها المجرد كقيمة إنسانية عامة تعود بالخير على الجميع، ومن هذا المنطلق أو الافتراض، تتّبع بعض الحكومات برامج معينة، من شأنها تعزيز سهولة الحصول على المادة الثقافية، والتفاعل مع مواردها ومرجعياتها، من قبل كل فئات المجتمع، دون تمييز. وفي هذه الحالة قد يصبح هدف السياسة الثقافية التنوير الثقافي الجمالي، وتعزيز الكرامة الإنسانية، أو التنمية التعليمية للمواطنين عامة، وقد يصبح هدفها مجرد توفير فرص متكافئة لجميع المواطنين؛ من أجل المشاركة في الأنشطة الثقافية في كافة أماكن وجودهم، سواء كان ذلك في المدرسة، الروضة، الحي، دور التقاعد، الجامعات، أو أي من المؤسسات المجتمعية. ويكمن الجدل في أن بعض هذه السياسات الثقافية، تعكس وجهة نظر النخبة فقط، وأن مفاهيمها وبرامجها تُبنى على نهج "من أعلى إلى أسفل". وكي نستطيع التمييز بين كلٍ من هذه التوجهات، التي تربطها علاقات مهمة بمستقبل الأمم الثقافي، سأقوم باستعراض الأنواع الرئيسية للسياسات الثقافية باقتضاب: أولًا، نهج "من أعلى إلى أسفل"، أو ما قد نسميه بالسياسة الثقافية النخبوية. ثانيًا، نهج "من أسفل إلى أعلى"، أو ما قد نسميه بالثقافة السياسية الشعوبية[3]. وثالثًا، نهج "من أعلى إلى أسفل والعكس"، وهو نهج خليط قد نسميه بنهج السياسة الثقافية الترويجية.

2 ـ تعكس السياسة الثقافية نفسها على الكثير من الحقول والنشاطات كـ :
التراث والآثار
حدائق الحيوان والحدائق النباتية، والمشاتل، أحواض السمك، والمتنزهات
المكتبات والمتاحف (الفنون الجميلة والعلمية والتاريخية)
الفنون البصرية (فيلم ، ورسم ، ونحت، خزف، وهندسة معمارية)
الفنون الأدائية (الفرق الموسيقية، جوقات، فرق موسيقى شعبية وأناشيد، فرق فنون الرقص التقليدي والحديث، فرق مدرسية... إلخ)
البرامج الإنسانية العامة (الإذاعة والتلفزيون، والكتابة الإبداعية والشعر والرواية والصحافة)

3 - من شعب أو شعوب.

السياسة الثقافية النخبوية

هي شكل معين من البرمجة الثقافية، التي تُبنى على افتراض أن التعبيرات الجمالية المرتبطة بثقافة النخبة، هي متفوقة بطبيعتها (دووركن، 1985). ولذا، تطمح هذه النخبة إلى خلق جمهور أوسع، يرتاد هذه التجارب الثقافية، ومن منظور نخبوي، وحث الجماهير وكافة فئات المجتمع على اكتساب هذه الصفات بالتحديد، واعتبار هذه الممارسات أساسًا وحيدًا للارتقاء الثقافي بأنفسهم (بوردو، 1984). وهذا النوع من السياسات الثقافية، يدعو إلى الجودة الجمالية كمعيار أساسي لنشر المفاهيم الجمالية والمعرفية النبيلة، والتي برأي

النخبة لها دلالات على مدى التطور والثراء والتميز والازدهار. وبالطبع، توفّر الدولة ما تتطلبه هذه السياسات من بنية تحتية لتحقيق هذه النتائج، خاصة إذا كان الناس غير قادرين على توفير ذلك لأنفسهم (لانغستيد، 1990). وتندرج تحت هذا المفهوم النخبوي أنواع كثيرة من الفنون المتقنة والطليعية، كالباليه، والموسيقى الكلاسيكية الغربية، والشعر الكلاسيكي، والرواية والمسرح الدرامي، والأوبرا، والفنون التشكيلية، ومن أفضل الأمثلة على هذا النموذج، هو السياسة الثقافية الألمانية الداعمة للفنون المتقنة أو الطليعية.

السياسة الثقافية الشعوبية

على النقيض من هذا، فإن موقف دعاة الثقافة السياسية الشعوبية، هو ممارسة الثقافة على نطاق جماهيري أوسع، وعبر التأكيد على الكم والتعددية عوضًا عن الجدارة الفنية والنخبوية، وبالتالي لا يلتزم هذا التوجه بمفاهيم العمل الجاد، المقترنة بالفنون المتقنة، أو الطليعية، بل تكاد تختفي الفروق ما بين من هم محترفو الفن وما بين أولئك من الهواة، ويقتصر دور الحكومة في هذه الحالات على التنسيق، لا الإملاء (كريك، 2003). ويجدر الذكر بأن أنصار الشعوبية هم في الكثير من الأحيان من دعاة دعم فنون الأقليات، والفنون الشعبية، والفنون العرقية مهما كثرت أنواعها (وايزومرسكي، 1982). ومن الأمثلة على هذا النموذج، السياسات التي تتبعها الولايات المتحدة الأمريكية، وبعض دول إفريقيا وأمريكا الجنوبية.

السياسة الثقافية الترويجية

هذه السياسة الثقافية تُصنع لخدمة أفكار، قد تكون نخبوية أو لا نخبوية، وقد تكون شعوبية أو لا شعوبية، ولكنها وبشكل مفهومي ترويجية. فالبرامج المتبناة تبعًا لهذه السياسات، تضع حدودًا إمّا فلسفية، أو سياسية، وأخلاقية وثقافية ودينية واقتصادية، أو فكرية على كل ما يتعلق بالأنشطة الثقافية؛ كونها قد تهدف إلى إمَّا 1 - الترويج لإيجابية الوضع القائم وتكريسه أو 2 - التأطير الجماهيري من أجل تغيير الوضع القائم أو 3 - تكريس دور الجماهير في خدمة أهداف سياسية أو وطنية ما، مرحلية كانت أو دائمة. أفضل أمثلة على هذه السياسة، التي تعتبر الأكثر براغماتية من السياسات الأخرى، وأكثرها تأثيرًا، هو ما كان يجري في الاتحاد السوفييتي سابقًا، وحال السياسات التي رافقت

تأسيس الدولة التركية الحديثة، من منظور مصطفى كمال أتاتورك، أو تلك التي رافقت بورقيبة في تونس في أواسط القرن الماضي، وحال معظم السياسات المتبعة حاليًا في العالم العربي.

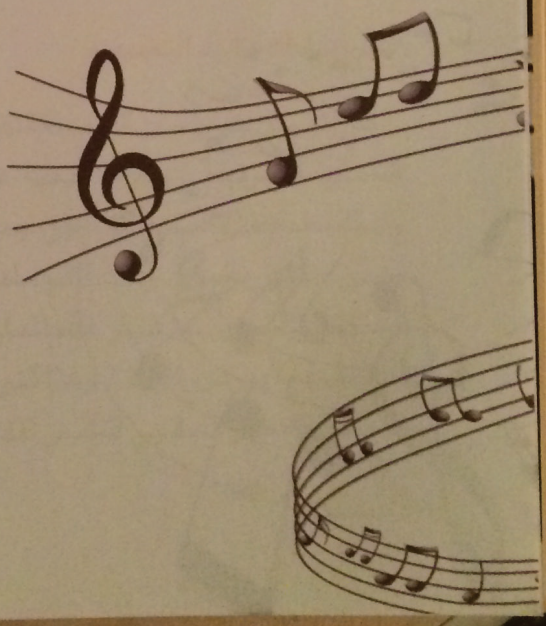
مصر، زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ[4]

في مصر، دخلت المفاهيم والسلوكات الموسيقية الغربية من خلال الكثير من القنوات. فمنها ما ترسخ عبر قدوم أساتذة موسيقى غربيين إلى القاهرة بعد غزو نابليون، ومنها ما تكرس عبر توجهات محمد علي وسلالته، التي حكمت مصر ما بين 1805-1953، والتي تميزت من وجهة نظرهم بالإصلاح الثقافي والتأسيس للدولة الحديثة. فمفاهيم الداروينية الاجتماعية[5]، والتعامل مع الموسيقى الغربية بأنها الأكثر تفوقًا كانت قد بدأت تأخذ حيزًا كبيرًا منذ أواسط القرن التاسع عشر في مصر، وتأصلت لاحقًا في الفترة الفكتورية، وطوال فترة السيطرة الاستعمارية لبريطانيا، من 1822 وإلى 1922 (راسي، 1991). إن اعتقاد تلك النخبة، وكما جاء في المكاتبات الرسمية والأوامر الملكية، بشأن انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية الأول، بأن "الموسيقى من أهم مظاهر الحضارة في الأمم"، قد يذكرنا بمقولة "إذا كانت الهندسة هي ملك الفنون، فالموسيقى هي الملكة"، (جلمان، 1909). ولكن للمفارقة، يقول إدوارد لين في كتابه "أخلاق وعادات المصريين الحديثة" المطبوع سنة 1836: "إن المصريين (مشيرًا إلى عامة المصريين) بشكل عام مغرمون بشكل مفرط بالموسيقى، ولكن حتى الآن لا يعتبرون ممارسة هذا الفن الرائع، خصوصًا الرقص تليق برجلٍ ذي عقل راشد، فإن هذه الممارسة قد تبعث الغبطة والبهجة في النفس بشكل قد يؤدي إلى الخلاعة". وإن كان هذا التباين يشير إلى شيء ما، فإنه يشير إلى حالة الانفصام الثقافي الذي عاشته مصر على أرض الواقع طوال القرن التاسع عشر، والفروق الكبيرة ما بين مفهوم الثقافة لدى عامة المصريين، على المستويين النظري والتطبيقي، وبين مفهوم الثقافة لدى النخبة. وبالتالي ما قد نتصوره عن حقيقة الواقع الثقافي المصري في تلك الفترة، قد تكون له رواية أخرى موازية، ولكن من منطلقات ومنظورات تاريخية أخرى. فتبعية سلالة محمد علي للنموذج الغربي للثقافة وبدؤها بعمليات الإصلاح وبناء الدولة الحديثة بناءً على هذه المفاهيم، بالإضافة إلى ما تداولته تلك النخبة من أعمال فنية غربية - سواء كانت أوبرا، رواية، مسرحية، أو موسيقى حجرة - كلها نابعة من أن السياسة الثقافية الأوروبية ممثلةً بالفنون الأخَّاذة والجميلة، والتي تدعو لإثارة المشاعر

4 - اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ* مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ* الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ * الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ * نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ* يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ * وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ* وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ.

(القرآن الكريم، سورة النور، الآية رقم 35)

5 - الاسم الحديث لنظريات مختلفة ظهرت في انجلترا والولايات المتحدة في أواسط القرن التاسع عشر، والتي تنادي بتطبيق مفاهيم الانتقاء الطبيعي، والبقاء للأصلح على طبقات المجتمع وصناعة السياسة.



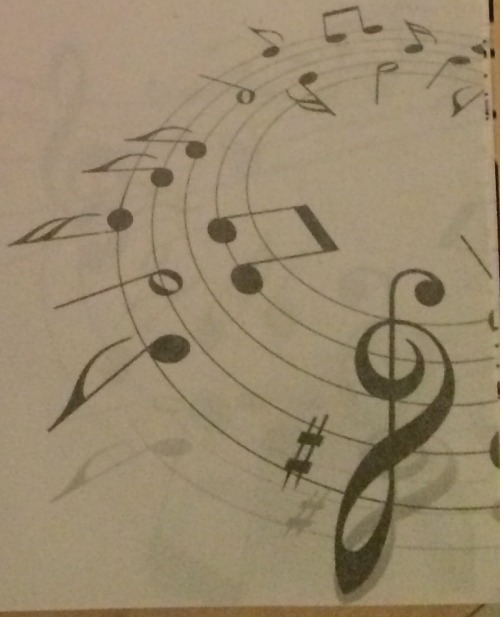
أمر نستطيع تفهمه، ويستحق الاحترام والتقدير. ولكن تاريخ الفنون الأوروبية الطليعية في أوروبا ارتبط - بشكل أو بآخر - برعاية واهتمام المؤسسة الرسمية الأوروبية ابتداءً من الكنيسة ومرورًا بالطبقات الأرستقراطية والحاكمة، وبشكل منظم ومستمر لقرون عديدة. فقد حظيت هذه الطقوس والبروتوكولات الملكية المرافقة لهذه الفنون باهتمام الطبقات الأرستقراطية والحاكمة في جميع أنحاء أوروبا، وانتقلت إلى مناطق أخرى من العالم، ومن ضمنها المشرق. فليس من الغريب أن تأثير هذه الفنون كان له وقع كبير في نفوس العثمانيين مثلًا، أولئك الذين كانوا يرتادون هذه الفنون وانتهجوا نهجها منذ قرون كثيرة، قبل وصول محمد علي لمصر. وتوجد لدينا أدلة واضحة على هذه العلاقات والتواصلات الثقافية، ما بين العثمانيين والأوروبيين، وأفضل أدلة على هذا هو الأعمال الموسيقية العثمانية التي ألّفها علي أُفقي[6]، وهو أوروبي الأصل، والتي باتت تعتبر من أهم ما لُحِّن في القرن السابع عشر من الموسيقى العثمانية، وتعتبر أول دليل على استخدام العثمانيين طرق الكتابة الموسيقية الغربية لحفظ ألحانهم (انظر المرفقات). ولدينا أيضًا أعمال الأمير ديميتري كانتيمير، الروماني، الذي أُجبر على العيش في قصور العثمانيين في اسطنبول، ما بين 1687 إلى 1710، والذي هو أيضًا كان موسيقيًا فذًا، وألّف الكثير من الأعمال الموسيقية، التي باتت أيضًا تعتبر من أهم الأعمال الموسيقية العثمانية في تلك الفترة. وكي لا نطيل الحديث عن هذه التواصلات، إذًا، يبدو أنه ما بين وقائع التلامس الثقافي والحضاري، ما بين ما هو "غربي" وما هو "شرقي"، بات من الآمن أن نقول بأن سلالة محمد علي مرورًا بالخديوي إسماعيل والملك فؤاد، وأخيرًا الملك فاروق، كانت ترسم مسار الثقافة العصرية المصرية، في سياق إنشاء الدولة المصرية الحديثة في طريقة تلائم فكرها النخبوي والسياسي، واتخذت خطوات كثيرة لتدعم هذه الرؤية وتضعها طور التنفيذ. ولاقت هذه الرؤية، التي اعتبرت أن الموسيقى الغربية متفوقة تاريخيًا، ترحيبًا في أوساط المصريين، خصوصًا أولئك المقربين من دائرة صنع القرار، وعليه تم التسويق لاعتماد الموسيقى الغربية مثالًا نموذجيًا، يجب على الموسيقى المصرية والعربية – وبالضرورة - الاحتذاء به من أجل التطور. وكون مصر مرت عبر الكثير من الإصلاحات السياسية والثقافية والوطنية تحت حكم سلالة محمد علي، ابتداءً من الحملة الفرنسية على مصر، باتت صفات الدولة الحديثة تنطبق بالفعل على مصر، وغدت مفاهيم الدولة الحديثة المصرية تحتل مكانة مهمة في طليعة النهضة العربية، الثقافية والسياسية والاقتصادية، ومن ضمنها الموسيقية. فبحلول عام

6 - اسمه الأصلي Wojciech Bobowski وهو بولندي الأصل، نشأ في عائلة بروتستانتية مسيحية، وتم أخذه ليعمل لدى أحد أمراء العثمانيين إبان زواج أخته من ملك عثماني.

1932، كانت مصر قد حظيت باستقلالها من العثمانيين والبريطانيين، وأسست لكثير من الأطر السياسية والوطنية والثقافية، وأفرزت شخصيات قيادية كثيرة، أمثال مصطفى كامل وسعد زغلول، وأخرى تُعنى بالفنون الإنسانية، أمثال محمد عثمان، سلامة حجازي، توفيق الحكيم، عباس محمود العقاد، سيد درويش، طه حسين، محمد عبدالوهاب، داود حسني، محمد عبد الرحيم المسلوب، وغيرهم الكثير. ولم يكن غريبًا أن مؤتمر الموسيقى العربية والمشاركين المحليين فيه، كانوا قد عملوا على مفهوم "الولادة الجديدة" لموسيقى عربية مُخترعة، تتقاطع مع المفاهيم العلمية التي صاغها المؤرخون الأوروبيون لتطويرها، وتتناسق مع تطلعات المرحلة وتطلعات النخبة. فقد كانت كل تلك الفترة بمثابة مرحلة الولادة الجديدة لمعظم المفاهيم الحديثة للقومية العربية والهوية الوطنية، التي باتت تؤثر في مجرى الحياة السياسية في العالم العربي إلى يومنا هذا.

الشرق الذات، الغرب الآخر، الاستشراق، واستشراق الذات

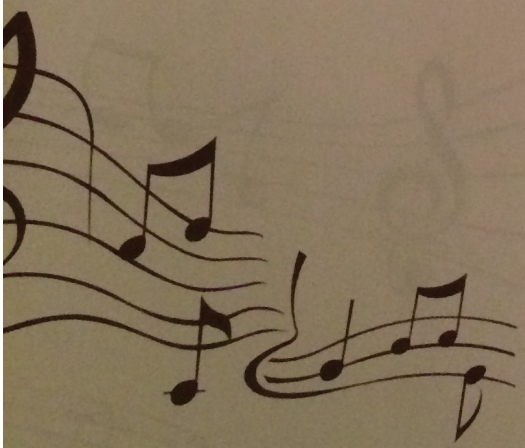
على المستوى التطبيقي، تجذرت مفاهيم التأريخ بتلك الفترة بناءً على لمفهومين للذين قسما العالم إلى قسمين: شرقي "Orient" وآخر غربي "Occident". فقد تدفق المستشرقون والمبشرون والرحالة بأعداد كبيرة على المشرق، وقاموا بوصفه - أي المشرق - بأنه غير عادي، أو غريب، أو حتى شاذ عن نظيره الغربي. وبشكل مماثل وللمفارقة، تأثر العرب وقاطنو الشرق الأدنى - ومن ضمنهم الكثير ممن ذُكرت أسماؤهم - بذات المصطلحات التي رسخها الغربيون، وبدأت تظهر هذه المصطلحات الجديدة في كتاباتهم، وباتت تصنف الموسيقى التي يتم تداولها في هذا القسم من العالم بأنها "موسيقى شرقية". وطبعًا ينطوي وبالضرورة مقابل هذا الاصطلاح مصطلح "موسيقى غربية"، أو "موسيقى إفرنجية" (راسي، 1993). وللمفارقة أيضًا، لم تكن كلمة "شرقية" هي الكلمة الوحيدة التي أستُخدمت في مؤتمر الموسيقى العربية عام 1932، بل أستُخدمت أيضًا كلمة الموسيقى "العربية" و"المصرية"؛ لتصف أحيانًا نفس نوع الموسيقى، وأحيانًا أخرى لتفرقها عن بعضها البعض. وكان يبدو أن وصف "موسيقى مصرية"، لا يوجد فيه الكثير من الجدل في نقاشات المؤتمر، بل كان يظهر الجدل في مصطلح "الموسيقى العربية". لذا، فُضِّل المصطلح المُبتكر "الموسيقى الشرقية"، كي يضع النقاط على الحروف، وليعبر عن الرؤية الأصلية التي من أجلها أُنشأ معهد الموسيقى الشرقي سنة 1913، وبمهمة واضحة، وهي



"إحياء الموسيقى العربية، وتنظيمها لتقوم على أساس فني، كما قامت الموسيقى الغربية"، (أعمال المؤتمر، 1932). وبذلك، كان من المفترض أن تصبح الموسيقى الشرقية بحلتها الجديدة والعلمية والمبتكرة والمتطورة، بمثابة ند لنظيرتها الغربية، وبهذا يتم التفريق ما بين ما هو "مصري" أو "عربي"؛ لتندرج الموسيقى الجديدة تحت "شرقي"، تمامًا، كما حصل في أوروبا إبان انتشار الموسيقى الكلاسيكية الغربية، حيث تم التعامل معها كموسيقى تعبر عن نبض الحضارة الغربية ككل، بغض النظر عن الجغرافيا، وتم نشرها وتداولها على هذا الأساس من قبل الطبقات الأرستقراطية تلبيةً لذوق النخبة.

مؤتمر الموسيقى العربية الأول

عندما افتتح الملك فؤاد الأول ملك مصر معهد الموسيقى العربية في 26 ديسمبر سنة 1929، أبدى في كلمته وبشكل مباشر رغبته في عقد مؤتمر للموسيقى في مصر، يشترك فيه علماء الغرب المشتغلون بها؛ لبحث كل ما يتعلق برقيها وتعليمها ووضعها على قواعد علمية ثابتة معترف بها، فبُدِئَ منذ ذلك الوقت بإعداد الأعمال التمهيدية لهذا المؤتمر(أعمال المؤتمر، 1932). وضم المؤتمر موسيقيين وخبراء وباحثين من مصر، لبنان، سوريا، المغرب العربي، العراق، تركيا، إسبانيا، ألمانيا، المجر (هنغاريا)، النمسا، إيطاليا، بريطانيا العظمى، تشيكوسلوفاكيا، وفرنسا. وكان من الواضح أن الإرادة الملكية كانت قد حددت المجرى العام لتطور الموسيقى والثقافة في مصر، ويبدو أن هذا التصور كان يُبنى على أساس تضمين مفاهيم محددة من الغرب، واستخدامها لتحفيز التطور الثقافي، وبالتالي لم تكن فكرة عقد المؤتمر من أجل محاولة إيجاد رؤية لكيفية تطوير الموسيقى، بل من أجل إطار يطبِّق رؤية النخبة المسبقة بهذا الخصوص. فمن ناحية، تم استثناء كل ما هو مصنف على أنه موسيقى شعبية، فولكلور وفن أدائي غير متقن، وتم الاكتفاء بتسجيل هذه المواد صوتيًا ومن ثم أرشفتها. ومن ناحية أخرى تم تعزيز رؤية ثقافية جديدة، جذورها أوروبية، ولكنها متبناة من قبل الطبقة الحاكمة الارستقراطية، التي ترى أنه من الأجدر أن تتبنى مصر هذا التوجه، وذلك كسبيل وحيد لتطورهم ورقيهم. وكي أُلخص ما كان يعنيه هذا بالنسبة لفنون الأداء الموسيقية تحديدًا، فإليكم مسحًا سريعًا للاعتقادات السائدة في تلك الفترة:



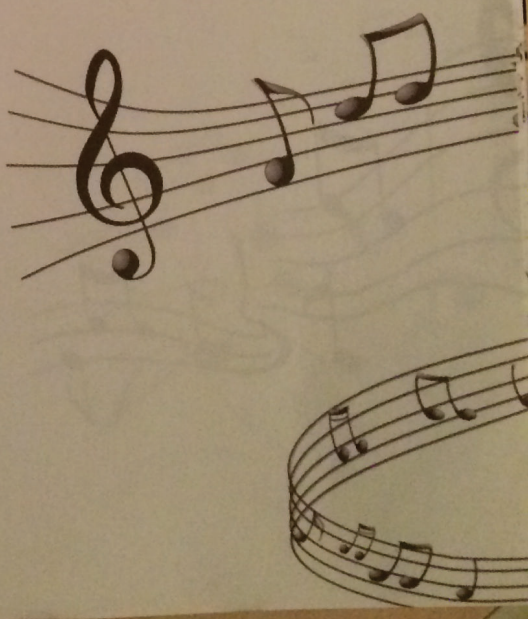
1 - إن الموسيقى المتناقلة شفهيًا، هي غير متطورة بشكل كاف مقارنة مع

الموسيقى المكتوبة، وإن كتابة الموسيقى والاعتماد على تداولها عبر القراءة هما بالضرورة إشارة لتطور حال الفنون الموسيقية.

2 - إن تبنّي نظام "السلم المعتدل"، يساعد الموسيقى العربية على التناسق مع السلم الغربي، ويضمن تناسق الاصوات مع بعضها البعض، على المستويين الموسيقي والرياضي. وبالتالي يساعد هذا التوجه الموسيقى المتداولة - المصرية والعربية - على الرقي والتطور واستيعاب أنظمة التوافيق (الهارموني).

3 - إن هذه الموسيقى الجديدة ستكون قادرة على تناول موضوعات درامية أكثر جدية، بالمقارنة مع الأنواع الأخرى من الفنون الموسيقية، كالفنون الشعبية والفولكلورية، والتي تنحصر مواضيعها إما في قضايا الحب، وإمّا في تلبيه حاجات طقسية أو اجتماعية محددة.

على المستوى التقني، كان هذا أيضًا يعني الكثير من الأشياء، أولًا، إنه يجب على الخط اللحني المونوفوني العربي، أو "الشرقي" أن يصبح بولوفونيًا أو عموديًا، وأن على التناقل الشفهي أن يُستبدل بالموسيقى المدونة "علميًا". أما بالنسبة للانطباعات التي على الموسيقى الجديدة أن تتركها، أو عن الموضوعات التي يجب على الموسيقى الجديدة أن تكرسها، فهي لن تتمحور حول الحب كما هو الحال في الموسيقى الشعبية أو الفولكلورية، بل "ستتطور" لتشمل مفاهيم درامية أخرى، ويتم تنفيذ هذه الأشكال الجديدة عبر تكبير الفرقة وزيادة عدد الآلات، وإضافة آلات أخرى جديدة ذات طبيعة صوتية مختلفة. فجاء دور المؤتمر التطبيقي ليحث على تبنّي قياسات محددة على الأنغام وعلاقاتها مع بعضها البعض، وذلك عبر نظرية "السلم المعتدل" ذي الأربعة والعشرين ربعًا - وكان من أنصارهذه النظرية نجيب نحاس أفندي وإميل عريان - والتزامًا بالادعاء القائم بأن خدمة وتحسين الموسيقى المصرية والعربية، تتم فقط عبر تبنّي الطرق الموسيقية الغربية. وهنا برزت في المؤتمر مواقف المصريين المدافعين عن موسيقاهم - المصرية والعربية - وسُجِلَتْ على لسانهم بأنهم يرون فرقًا كبيرًا ما بين مفهومي تطوير الموسيقى المصرية أو العربية، وبين تطويرها بالضرورة عبر المرور بالغرب. وهذه المفاهيم والنقاط لم تكن غائبة عن ذهن علماء المقارنة الموسيقية في ذلك العصر، فقد تحدث



لاخمـــان عن هذه الإشـــكالية في وقائع جلســـات المؤتمر، كمـــا تحدث عنها البارون كارا دي فو في كلمته الافتتاحية أمام المؤتمر[7]، وهو مستشـــرق في اللغة العربية ورئيس لجنة المسائل العامة في المؤتمر، حيث قال:

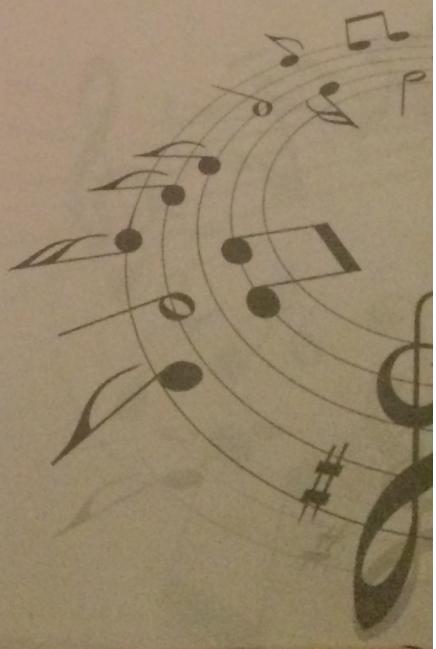
"وأما فيما يختص برقي الموسيقى الشرقية في المستقبل، وانتشارها، وإمكان إغنائها وتنويعها وتقويتها، سواء أكان بعلم الهارموني، أم بإدخال آلات حديثة، أم بأية طريق أخرى بدون تغيير طابعها الأصلي، فإننا لا نظن أن الفن الأوروبي يســـتطيع أن يعمل شيئًا كثيرًا أو يرشـــد إلى أمر ذي بال في هذه الناحية. وهذا يرجع لعمل الشـــرقيين وحدهم، وعليهم أن يبتكروا الأشكال الحديثة التي تلائم فنهم، وأن يتعلموا التجديد مع دوام ارتباطهم بالماضي. ولا يكفي التبحّر في الفن وقوة التحليل للوصول إلى هذه الغاية، إذ لا مســـلك لها إلا من طريق حدة الفكر وعظمة الخيال وقوة النبوغ. ونعلم تمام العلم أن كثيرًا من الموســـيقيين الشرقيين سعوا جاهدين إلى ترقية الموسيقى الشرقية دون إدخال أي تغيير جوهري فيها، وأذكر أني ســـمعت في صباي بالاستانة قطعة موسيقية لرؤوف يكتا بك (الذي كان حاضـــراً في المؤتمر)، ولا أنســـى ما أبداه فيها من الدقـــة والإبداع. على أننا نترقب بعين ســـاهرة كل ما يتم في هذا الصدد. وعندما نعود إلى أوروبا المتلبدة سماؤها بالغيوم، نتلقف بمزيد الاغتباط أخبار الشرق، ونسرّ تمام السرور بكل مسعى يقوم به مؤلفو الموسيقى العربية".

كان واضحًـــا أن كارا دي فـــو كان يرد على بعض التوجهات التي كانت تنادي بقياس الصوت وتحديد المقامات وتفســـيرها رياضيًا وعلى تبنّي نظام "السلم المعتدل"، مع أنه تبين وفي أكثر من مناسبة أن "السلم المعتدل" لا يناسب بالضرورة "السلم المصري"، أو "الســـلم العربي"، أو يطابقهما بكافة حالات ظهورهما، وذلك بنـــاءً علـــى التحليلات التي قُدِّمَت من قبل ســـامي الشـــوا ووديـــع صبرا أفندي ورؤوف يكتـــا ولاخمان. ولكن باتت هنالك قوة دفع كبيرة باتجاه تبنّي "الســـلم المعتدل"، كالطريقة الوحيدة التي تســـاعد على تقدم الموسيقى العربية، وتساعد على إدخال الآلات الثابتة، على لســـان نجيب نحاس (أعمال المؤتمر، 1932). في المحصلة، كانت توصيات لاخمان، رؤوف يكتا، وكارا دي فو، وغيرهم من علماء الموســـيقى والموسيقيين العرب والأجانب وبشكل حاسم، بأن يعتمد العرب على صوت المقام ووقعه على النفس عوضًا عن محاولة تفسيره علميًا وبشكل جازم ونهائـــي ولحـــد كبير قصري. ولكن لم يجد هذا الحســـم آذانًـــا صاغية من قبل

7 - أُلقيت هذه الخطبة في أولى جلسات المؤتمر الرسمية، وذلك في صباح يوم 28 مارس سنة 1932. يجدر الذكر أن المؤتمر حُددت مدته بثلاثة أسابيع ابتداءً من يوم 14 مارس 1932 وبدأت أعمال اللجان في يوم 15 مارس سنة 1932، فكلمة كارا دي فو جاءت بعد أسبوعين من انطلاق أعمال اللجان، وكانت بمثابة رد على الكثير من التوجهات التي برزت من خلال هذه اللجان، وبانت أكثر وضوحًا في محاضر الجلسات الرسمية، خاصة في محضر الجلسة الثالثة في يوم الأربعاء الموافق 30 مارس 1932. الخطبة مترجمة عن اللغة الفرنسية، ونصها الكامل موجود بالعربية في كتاب المؤتمر.

القائمين على السياسة الثقافية وأصحاب القرار. ولكن بذات الوقت، وللمفارقة، أصرَّ ذات المشاركين المحليين المصريين المدافعين عن "وقع المقام على النفس" على مفهوم الإصلاح أيضًا. وشكّل هذا التوجه تحديًا كبيرًا لعلماء المقارنة الموسيقية، وعلماء التطبيق الموسيقي؛ كونه بات يتناقض مع رؤيتهم لكيفية تطوير هذه التراثات الموسيقية العالمية، وإمكانية دوام تداولها في سياقها الطقسي والاجتماعي الطبيعي. ولكن كان واضحًا من أن البعض منهم أدركوا أن الإرادة الملكية لتطبيق سياسة ثقافية محددة مسبقًا، كانت هي الأساس، وما كان المؤتمر بالنسبة للملك فؤاد إلا بمثابة ورشة عمل وأداة لتحقيق الإرادة الملكية، بخلق موسيقى جديدة "شرقية"، لا فتح باب النقاش والخروج بتوصيات أو اقتراحات لسياسة ثقافية محددة لتطبيق هذه التوصيات والتناسق معها، كما أشرت مسبقًا. فمن وجهة نظر غالبية علماء المقارنة والتطبيق، أُعطيت الأهمية لممارسة الفنون الموسيقية بشكلها الشفهي القديم، ولم يسقطوا عليها صفات "القديم" بمعنى البالي والآيل للانتهاء، أو حتى الرخيص والمبتذل غير القابل للتطور. بل تعاملوا معها كشيء حي، وتقبلوها كما هي، واعتبروها - بكليتها لا بجزئيتها - أساسًا للحاضر والمستقبل. بينما اعتبر مؤرخو الموسيقى الغرب أن الماضي الموسيقي "العريق" قد يتم إحياؤه عبر التخمين والقراءة، ما بين سطور المادة الموجودة والمتوافرة، سواء كانت تاريخية أو موسيقية.

وكي لا نخوض كثيرًا في ما تناقله أنصار التأريخ والمقارنة والتطبيق، وكي نبقى في سياق السياسة الثقافية، من المجدي أن نقول هنا إنه حتى لو أسفرت هذه النقاشات عن أي شيء، أو عن أي اتجاه مغاير للرؤية الثقافية التي اختارتها ودعمتها النخبة، لم تكن لتنجو من الإرادة القوية للطاقم الداعم لهذه الرؤية من المشاركين المحليين، والذين استمروا في تنفيذ هذه الرؤية حتى بعد موت الملك فؤاد ورحيل ابنه الملك فاروق. وعلى سبيل المفارقة، قد تفخر الطبقة الأرستقراطية عام 1930 بمجموعة موسيقية مؤلفة من تخت موسيقي تقليدي بخمسة موسيقيين، كانت تؤدي أعمالها في بلاط فئات النخبة، ولكن قد يكون فخرها "أكبر" عندما تكبر تلك الفرقة، وتصبح مؤلفةً من أربعين عازفًا، وتؤدي أعمالها في صالات العرض الكبيرة! فبغض النظر عن التطور الذاتي للغة المقام، والتي تُبنى عليها طرق الأداء الموسيقية التقليدية، باتت المظاهر العددية والشكلية ما بعد المؤتمر، تهيمن على الساحة الموسيقية، وبات التغيير الثقافي ككل أكثر اعتمادًا على الشكل أو المظهر الخارجي والمبسط، مما أعطى

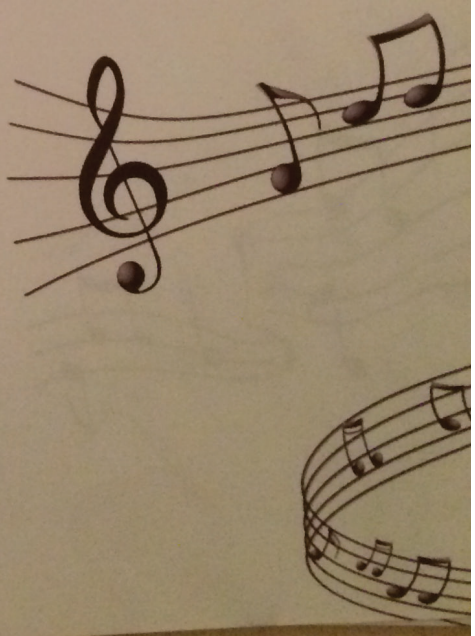


القليل مـن الاعتبار لأهمية ثقافة الارتجال الغنائـي والآلي، كطرق عمل مقامية موسـيقية تختزن الذاكرة السمعية. فقوالب الدور والتحميلة[8] وفي السنوات التي تلت أعمال المؤتمر، لم تصمد في مواجهة هذا المد الداعم للتغيير إلا لفترةٍ وجيزة. اختفى قالب الدور في أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين، وازداد دخول الآلات الغربية على الفنون الأدائية الموسيقية العربية، وبدأ المناخ العام بالتغيير تدريجيًا نحو اسـتخدام معايير محددة لأداء الفن المتقن المكتوب، عوضًا عن اسـتخدام معايير أخرى أدائية ونفسـية وطقسـية لأداء الفن المتقن والمتنقل شفهيًا[9]. ومع ترسخ هذه المفاهيم في الاعتماد على التدوين والقراءة، لا على التحفيظ والتناقل الشفهي، بات من الجلي أن الفنون الارتجالية وطرق الأداء الشفهي، باتت تنحسر منـذ تلك الحقبة، بل بدأت طرق الأداء الغربية بأخذ حيز أكبر من حيث الشـكل، وذلك إذا ما نظرنا إليها من الناحية العددية، وحجم الفرقة والقوالب المسـتخدمة؛ ومـن حيث المضمـون إذا ما نظرنا إليهـا من الناحية المفهوميـة، التي تتضمن مفهوم "السـلم المعتدل"، طرق الأداء، الاعتماد على القراءة والالتزام باللحن، وعدم إضافة الزخارف أو التعريب والترحيل، وما إلى ذلك. وتدفق الموسـيقيون العرب في أواسـط القرن العشرين على إنتاج أعمال تحاكي تلك التي بالغرب، ولكنها لم تكن بغالبيتها بالمسـتوى المفهومي أو الأدائي للفنون الطليعية والمتقنة الغربية. فلم تصبح الموسـيقى الشـرقية أكثر مصريةً، ولم تصبح الموسـيقى الشرقية أكثر عربيةً، كما لم تصبح الموسـيقى الشرقية أكثر إتقانًا من نظيرتها الغربية. عنـد معاينة الوضع الثقافـي في مصر في تلك الحقبة الزمنيـة، ومتابعة تأثير البث الإذاعي، وصناعة الأفلام، والإنتاج الموسـيقي، وبناء المسـارح، يتبين لنا أن هنالك أسـبابًا أخرى إضافية لهذا التغيير، ولا بـد من أن نتوقف قليلًا ونحاول أن نربط ما بين السياسـة الثقافية النخبوية المتبعـة في تلك الفترة وبأمر ملكي أو جمهوري، وبين تداعيات هذه السياسات على مفهوم الهوية الوطنية والثقافية المصرية وإسـقاطاتها على بقية الجماهير الشعبية، والتي كانت تشكل الأغلبية، وكانت ما زالت في حينه تعبّر عن ذاتها بأسـاليبها التقليدية، كالرقص الشعبي والموسـيقى الشـعبية والأهازيج والأزجال...إلخ. كانت هذه التعبيرات الإنسانية والثقافية متوازنة ومتناسـقة مـع حالات ظهورها من ضمن سـياقها الطبقي والثقافـي. فكما كانـت تظهر هذه التعبيـرات من ضمن الطقـوس الاجتماعية اليوميـة أو الدوريـة لكافة فئـات المجتمع، كانت هذه الفنون أيضًـا ما زالت حية تـرزق، تتغير وتتأقلـم مع تغيير الأزمنة، وقادرة على اسـتنباط ألحان وكلمات

8 - الدور يعتبر من أهم القوالب الغنائية التقليدية في مصر، وقالب التحميلة من أهم القوالب الآلية.

9 - تسمية الفن المتقن تشمل وبشكل فضفاض الفنون الأدائية الموسيقية والغنائية كالدور والموشح والأغنية والطقطوقة، وليس بالضرورة المكتوب منها. بينما نفترض أن الفن غير المتقن هو ما يُمارس على المستوى الشعبي والفولكلوري، والذي ممارسته قابلة لمقاييس اجتماعية وطقوسية ونفسية ودينية، غير تلك التي تُبنى عليها فنون الأداء المتقن.

وحـركات جديـدة، تحاكي كل مرحلـة تمر بها هذه الفئات. ولكـن لم تر الطبقة الارستقراطية في مصر أن هذه الأشكال التعبيرية تعبر عن طموحاتها الثقافية لذاتها، بل وتتناقض مع رؤيتها لمستقبل البلد الثقافي والسياسي والاقتصادي وبالتالـي كان مـن المنطقي والمجدي ومـن منطلقات صنع القـرار أن يتم تبني سياسـة ثقافية نخبوية، تتضمن بعض مفاهيم الإقصاء لتلك الفنون الشعبية، وذلـك بالمحصلة بدأ يدفع باتجـاه صياغة ذاكرة ثقافية جديدة، تُستبدل في طياتها النظم التعبيريـة القديمة بأخرى جديدة تحتوي، من وجهة نظرهم، على مقومات الرقي والتطور. وقد عكس ذلك نفسـه على مناهج تعليم الموسيقى في المـدارس المصرية، التي قامت بإقصاء تلك الفنون. ولكن بالنتيجة، هل كانت هذه السياسة الثقافية النخبوية سلبية، إيجابية، استعمارية، غير منتجة، غير معبرة أو حتى خاطئة؟ ولكن ماذا عن حقبة ما بعد الملك فاروق وفترة "القومية العربية". ألم تكن تلك الفترة بمثابة ازدهار في حال الثقافة؟ وإذا اسـتخدمنا هذه الحقبة كمثال، هل لنا أن نقول إن ما حاول عمله الملك فؤاد الأول في مصر وخليفته الملك فاروق، كان بمثابة تطبيق إقصائي مجحف لسياسـة ثقافية نخبوية؟ وهل لنا أن نطبـق ذات النتيجة على ما صنعه بورقيبة في تونس؟ في كل الحالات، يجب علينا ربط الكثير من الأسـئلة معًا والإجابة عليها بشكل يزيل - ومن دون أدنى شـك - أية شـكوك حول مدى فعالية السياسـة الثقافية كطريقة عمل مفهومية، مقابـل سياسـات ثقافية عفوية أو غير مسـؤولة. فلأي هويـة وطنية وثقافية سـياق تاريخي وزمني ديناميكي ومتحرك. لذا، من غير المجدي أن نوقف الزمن كصورة فوتوغرافية من الأسـود والأبيض في عام 1930، كي نُبقي على الحال كمـا هو، مفترضين أن مسـار التطور قد بلغ أوجـه، وأن لا تطور عليه أن يأخذ حيـزًا بعد ذلك اليوم! ولكن، ومن منطلقات الرغبـة في معاينة مقومات التغيير، يجـدر القـول إن التغييرات الحاصلة علـى أية هوية وطنية فـي أي زمن كانت، هـي بطبيعة الحال قائمة، بوجـود أو عدم وجود حكومة أو هيئة تفرض رؤيتها على البقية. فتبعًا لسياسـات ثقافية نخبويـة، أو لا نخبوية، ومن قبل حكومات أو هيئات رسـمية وغير رسـمية، وأحيانًا من قبل قبائـل ومجتمعات مصغرة متجانسـة، أو غير متجانسة، فالتغيير على الهوية الثقافية والوطنية؛ حاصل لا محالة، شـئنا أم أبينا. النقاش المهم هنا هـو كيف لنا أن نتمكن من تحليل بنية، وتطبيقات، وتداعيات السياسـات الثقافية على الهويـة الثقافية والوطنية؛ وذلك مـن أجل تحديد مسـار تطور ثقافي يتلاءم مع رؤية إنسـانية، ومحاولة إيجاد

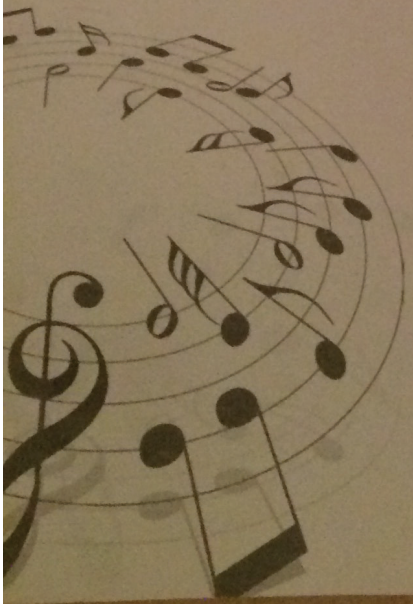


صيغة معينة تحقق المطلوب لكل فرد في المجتمع، دون استثناء. فإذا تحدثنا عن السياسة الثقافية التي انتهجها الملك فؤاد، وقام بدعمها عبر إنشاء المؤسسات والهيئات، وتكريس دورها بتطبيق سياسة ثقافية نخبوية تأتي من الأعلى إلى الأسفل وتعاملنا معها، فلسفيًا على الأقل، كانفتاح على "الآخر"، الغرب في هذه الحالة، فسنجد أن هنالك قيمة لما حققته مصر وتونس وغيرهما من البلدان العربية على صعيد هيكلة صناعة الثقافة، وسبل دعمها، وتكريس كيانها، وبناء المؤسسات التي تثبتها، وتشكل بنيتها التحتية لتعززها ولتوازنها، وتؤكد على استقرارها وتطورها عبر الأجيال، ومن الطبيعي أن يبدو ما حققه الغرب محفزًا للشعوب الأخرى للتعلم من تلك التجارب، أو حتى تقليدها أو التشبّه بها.

الملخص

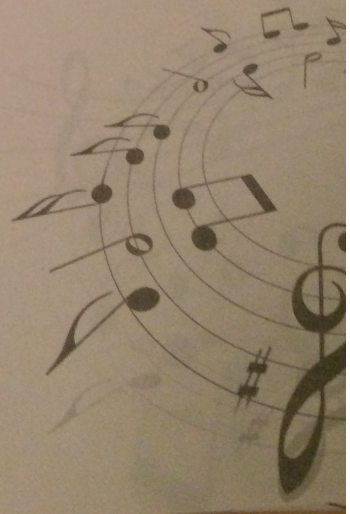
بات جليًا، أن صناعة السياسات الثقافية هي مهنة بحد ذاتها، لا تربطها الروابط التقليدية التي نتعامل بها، بل تتقاطع أنواعها فيما بينها وبشكل دوري ونشط. وللتعبير عن هذا التشابك الفلسفي وترجماته على أرض الواقع، إليكم هذا المثال. كردٍ على اتهام أمريكا بأنها دولة لا تتوافر لديها ثقافة ممركزة ومحورية خاصة عند مقارنتها مع أوروبا، وأنها لا تمتلك سياسة ثقافية أصلًا، يذكر ستان كاتز في مقال نشره في إحدى نشرات المجمع الأمريكي عام 1984، بأن أمريكا لديها العديد من السياسات الثقافية الديناميكية التي تربطها علاقات جدلية مع سياسات أخرى متبعة في ذات البلد، ومن ضمنها سياسة الهجرة وطرق التكيف مع التغير الديموغرافي في المدن وسياسة التنوع الثقافي. ويتابع كاتز بالقول إن هذا يتم عبر خلق مناخات ثقافية كثيرة، من شأنها التأثير في الحال الثقافي العام من قبل كافة الشعوب التي تقطن أمريكا. وفي هذا السياق، إن أمريكا ليست لديها سياسة ثقافية واحدة، بل "سياسات" ثقافية متعددة (كاتز، 1984).

إن هذا المثال مثير للاهتمام، فأمريكا بلد يسعى دائمًا لموازنة الرأي العام، وذلك يتطلب الكثير من الليونة خاصة عند تقلب الجماهير بأذواقهم وآرائهم بقضايا معينة. فقد يستدعي هذا سياسة ثقافية تدعم فنون الاستهلاك العام، وبالتالي دعم فن "غير ضار"؛ وذلك لحاجة الحكومة إلى إرضاء الجميع. وقد يتم اتباع نظم ثقافية أخرى تحاكي النموذج الأوروبي، حيث يُبنى الهيكل الثقافي



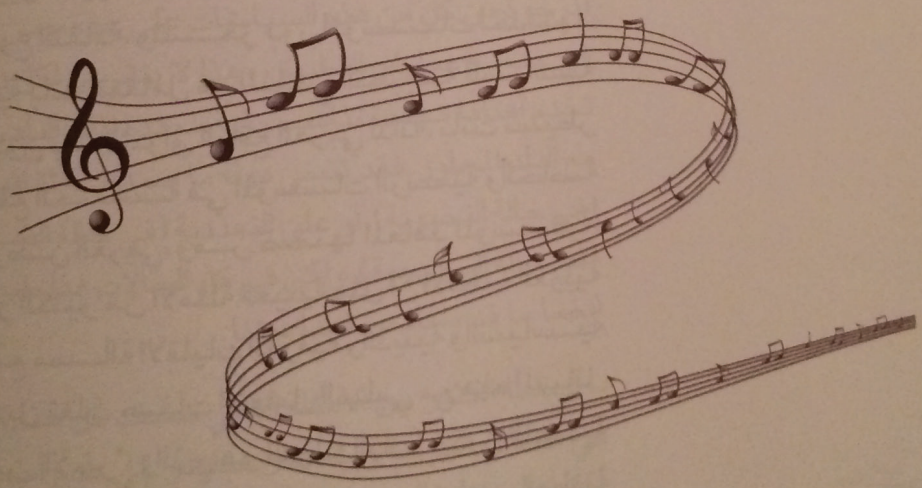
بسياساته النخبوية ليدعم الحركة النقدية، والفنون المتقنة والتحليل السياسي. ولكن في السياق العربي، ما دامت تتناقض إسقاطات وتداعيات السياسات الثقافية المتبعة، وتتمحور حول قضايا تحمل ملامح الخلاف، أو انعدام اليقين كالموسيقى مثلًا، يبرز جدل السياسة الثقافية على شكل قضية قانونية أو فقهية، أو دينية، أو عرقية، وبالتالي يغدو محور نقاش حاد وموضع خلاف. هذا بالتأكيد يجلب الكثير من المتاعب لأولئك العاملين في قطاع الثقافة، محترفين كانوا أم هواة، ويبقى التوجه متأرجحًا ما بين سياسة ثقافية نخبوية، لتناسب الأجواء العامة، أو سياسة ثقافية شعوبية، لتناسب الأجواء العامة، ولكن في زمن آخر، أو سياسة ثقافية ترويجية لتناسب قالب هوية ثقافية يحدد مسبقًا بناءً على اعتبارات سياسية واقتصادية ودينية وفلسفية، أو من أجل خدمة مرحلة وطنية ما، وهذا الأكثر شيوعًا حاليًا. وإن يعبر هذا الحال عن شيء، فإنه يعبر عن عدم قدرة الأجهزة الثقافية العربية على التعامل مع تحديات التغيير الثقافي الذي تواجهه شعوبها، وصعوبة هيكلة الفكر السياسي الثقافي. فمن أهم عوامل تجاوز التخبط بمسألة صناعة السياسات الثقافية، هو تحديد الأهداف النهائية المرجوة من كلٍ من هذه السياسات على حدة، ومن ثم هيكلة السياسات الثقافية في خدمة عمليات التطبيق. وهذا لا ينفي أن لكل دولة سياسة ثقافية محددة، تخدم أهدافًا محددة تناسب رؤية محددة لذلك البلد، والتي بالمحصلة قد تتناقض مع البلد المجاور. فقد تتبنى دولة ما سياسة ثقافية تُبنى على مفاهيم الامتياز (في حالة النخبوية)، أو على التعددية (في حالة الشعوبية)، أو على خليط جديد (في حالة الترويجية)، ولكن في كل الحالات هذا طبيعي، ومن الطبيعي أن نحترم أيضًا ما قد يتناقض فيما بيننا.

لدينا الكثير من الأمثلة التي تصف كل هذه السيناريوهات، والتي أدت في المنطقة العربية وبشكل مباشر إلى عدم استقرار الصناعة الموسيقية بأشكالها المؤسساتية والثقافية. وهنالك بعض المحطات التي قد تلقي الضوء على بعض من أهم الصعوبات التي تساعد على ترسيخ الوضع القائم. ويتضح هذا الحال بالنظر إلى التقارير السابقة التي أعدَّتها اليونسكو بشأن العلوم في الأعوام 1993، 1996، 1998، 2005، وأخيرًا تقرير 2010، الذي في غالبيته يرسم صورة قاتمة لمستقبل الثقافة في المنطقة العربية؛ وذلك بسبب تدني مستوى الإنفاق المحلي الإجمالي على البحث والتطوير، ومستوى البطالة المستمر في الصعود، والأمية، والهجرة، وتدني الإنتاج الثقافي، وتدهور قطاع



النشـــر، أضف إلى ذلك الفروق الهائلـــة ما بين الإنفاق على العلوم والدفاع في العالم العربي. وفي ظل كل هذه المؤشرات، هل يجوز لنا القول إن هنالك علاقة جدليـــة ما بين التوجهات الآنية لحكومات المنطقة العربية، وبين حالة الفشـــل الذريع الذي نعيشـــه حاليًا على المســـتوى الثقافي في العالم العربي؟ الإجابة بكل بســـاطة نعم، بالتأكيد. فشح فرص العمل، والرقابة والفساد، وسياسات الاســـتثمار الاقتصادي، والعولمة، والفقر، والغناء الفاحش، والتطرف الديني، وكبت الحريات، هي مشـــاكل جدية تســـبب خلخلة في النســـيج الاجتماعي والثقافـــي، وتُجبر معظم الناس على التنافس في ملاحقة أرزاقهم وبشـــتى الطـــرق، وتبعدهم عن الانخراط في الفنون وشـــؤون الثقافـــة، حتى تلك التي باتت جزءًا من كيانهم التقليدي. فبينما تتقلص الطبقة المتوسطة - التي كانت بمجملها تلعب دورًا موازنًا من حيث استقرار مفاهيم الثقافة في المجتمعات، وتشـــكّل تحديًا قويًا لرغبـــات المتحكمين بمراكز القـــوى، وأولئك المنهمكين بالســـيطرة التامة على معظم مرافئ الحياة الثقافيـــة في العالم العربي - بات هذا التغيير يترافق مـــع تعزيز تأثير طبقة اجتماعية صغيرة قوية ومتعالية تفرض الوصاية على موضوع الثقافة، وتســـخّر دور المؤسســـات لخدمتها. ومع أن هـــذه الرؤية النخبوية باتت تتعامل مع المناحي التطبيقية للسياســـة الثقافية بطريقة أشبه ما تكون باستشراق الواقع العربي لذاته، باتت تسيطر هذه النخبة على غالبية المواقع الحساســـة في المؤسسات الرسمية والخاصة التـــي ترعـــى الثقافة في الوطـــن العربي، ومـــن ضمنها المعاهد الموســـيقية. وتظهرهـــذه الإخفاقات عبر الكثير من الأمثلة العينية مثل أن الأنظمة العربية لم تعد قادرة على التعامل مع مســـألة الأقليات العرقية والدينية والسياســـية بشكل إيجابي يُغني الأمة، بل تغلبُ صفات التعامل السلبي مع هذه المسائل وبشكل يعبر عن الخوف من "الآخر"؛ والذي هو أحيانًا الذات! فكون التعددية ما زالـــت بالغة الخطورة على اســـتقرار أي بلدٍ عربي، مـــن النواحي الوطنية والاجتماعية والسياسية، بدأت مجتمعاتنا العصرية تتناحر على أصول، أو ملكيـــة المرجعيات الثقافية، وما هو مأثور أو تـــراث. ففي الوقت الذي اختزنّا فيه الكثير من المفاهيم الاستشراقية، التي غدت جزءًا لا يتجزأ من كينونتنا وهويتنا الثقافية، لم تتمكن مؤسســـاتنا الخاصة والرســـمية من غسل هذه المعلومـــات، وتنقيتها من الشـــوائب، إن جاز التعبير! ومع أنـــه لدينا مداخل علـــى مصـــادر المعلومات الموثوقة، مـــا زالت مجتمعاتنا تتعامل مع ســـمكة

القرش كسمكة ضارية ومؤذية، كما صُوِّرَت في أواخر القرن الماضي، وكان المعلومات الموثوقة الحالية لم تصل بعد! وكذلك الحال بالنسبة للموسيقى ففي الوقت الذي ما زالت مجتمعاتنا تؤمن بالفكرة الترويجية بأن الموسيقى هي لغة عالمية، لم تتمكن أجهزتنا الثقافية من التأكيد على أن الموسيقى هي أداة تعبير دقيقة، لها من الخصوصية النفسية والسياسية والاجتماعية والدينية الكثير الغائب عن ذهن العالم، وأن من أهم ميزات الصناعة الموسيقية التقليدية، أيًا كانت، أنها تلتحم مع بيئتها التحامًا جوهريًا كبيرًا. فإن أخذنا أغاني الغوص في منطقة الخليج العربي على سبيل المثال، قد نلاحظ أن ما يسمعه الناس ويتفاعلون معه، قد لا يعني الشيء ذاته بالنسبة لمتداولي هذا الفن، فإن رغبنا في أن "نعرف"، علينا كما قال سقراط بـ "أن نعرف بأننا لا نعرف"، وأنه علينا الولادة من جديد كي نعرف ما نحب أن نعرف.



المراجع العربية

الحفني، محمود أحمد: كتاب مؤتمر الموسيقى العربية الأول، القاهرة: وزارة المعارف، 1933.

المراجع الأجنبية

- Bourdieu, Pierre. "Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste." Cambridge: Harvard University Press, 1984.

- Craik, Jennifer; McAllister, Libby; and Davis, Glyn. "Paradoxes and Contradictions in Government Approaches to Contemporary Cultural Policy: An Australian Perspective." The International Journal of Cultural Policy. 2003, 9: 17-34.

- Duelund, Peter. "Cultural Policy in Denmark." The Journal of Arts Management, Law and Society. 2001, 31: 34-57.

- Dworkin, Ronald. 1985. "Can a Liberal State Support Art?" A Matter of Principle. Cambridge: Harvard University Press, 2001, 221-233.

- Feldman, Walter. Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire. Berlin: VWB, 1996.

- Gilman, Benjamin I. 1909. "The Science of Exotic Music Source." Science, New Series. Washington, DC: American Association for the Advancement of Science, 1909, 532-535.

- Lane, Edward W. An account of the manners and customs of the modern Egyptians, written in Egypt during the Years 1833-1835. London: Ward Lock, 1895; reprt., 1989.

- Katz, Stanley N. "Influences on Public Policies in the United States." The Arts and Public Policy, Prentice-Hall. New York: W. McNeil Lowry, (ed.), 1984, 23-37.

- Langsted, Jorn, ed. Strategies: Studies in Modern Cultural Policy. Aarhus University Press, 1990

- Neudecker H., "Wojciech Bobowski and his Turkish grammar (1666): a drago-man and musician at the court of sultan Mehmed iv." Dutch Studies-NELL 2. 1996, 169–92.

- Racy, A. J. "Historical Worldviews of Early Ethnomusicologists: An East- West Encounter in Cairo, 1932." Ethnomusicology and Modern Music History, edited by Stephen Blum, Philip V. Bohlman, and Daniel M. Neuman. Urbana: University of Illinois Press, 1991, 68-91.

- Wright, Owen. Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Volume 1: Text. London: 1992

- Owen. Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Volume 2: Commentary. Ashgate, 2001

- Wyszomirski, Margaret J. "Controversies in Arts Policymaking." Public Policy and the Arts. eds. Kevin V. Mulcahy and C. Richard Swaim. Boulder: Westview Press, 1982.