



كلية الدراسات العليا

برنامج الماجستير في الدراسات الإسرائيلية

عنوان الرسالة:

الموسيقى المزراحية... من الخو إلى الرواج

Mizrahi Music... from Erasure to Mainstream

رسالة ماجستير مُقدمة من:

حرية محمود أحمد زيادة

1195014

إشراف: د. هنيذة غانم و د. علاء العزة

تشرين الأول - 2022

قُدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في برنامج الدراسات الإسرائيلية من كلية الدراسات

العليا في جامعة بيرزيت - فلسطين

2022

الموسيقى المزراحية... من المحو إلى الرواج

Mizrahi Music... from Elimination to Mainstream


رسالة ماجستير مُقدمة من:

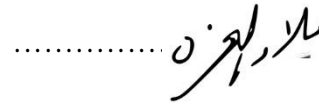
حرية محمود أحمد زيادة

إشراف: د. هنيذة غانم ود. علاء العزة


تاريخ المناقشة: 29 آب 2022

أعضاء لجنة النقاش:

د. هنيذة غانم (رئيسة) .. 

د. علاء العزة (رئيساً) 

د. نبيه بشير (عضواً) 

د. عبد الرحيم الشيخ (عضواً) ... 

"نوستالجيا الإمبريالية، هي أن تقوم جماعة معينة بتدمير بيئة وثقافة الشعوب الأخرى،

وأن تعود بعد ذلك لتقاس ما دمروه في الماضي" (Renato, 1989).

الشكر والتقدير

الشكر والتقدير لِد. د. هنيذة غانم التي عززت ثقتي بقلمي ووجهته نحو النمو والالتزان، شكراً على الدعم والتوجيه المستمر. الشكر لِد. د. علاء العزة على الدعم والملاحظات القيمة.

الشكر ممدود إلى د. منير فخر الدين ود. هالة الشعبي، وأعضاء اللجنة د. نبيه بشير ود. عبد الرحيم الشيخ احتراماً وتقديراً على كل الجهود في الإرشاد والتوجيهات التي ستبقى معي في رحلة التعلم والاستكشاف.

إلى أبي الذي كان رفيقاً في مسيرة تشكّل وعيي والذي تحدّى قلبي وعقلي للخروج من تلك المناطق المظلمة في تفكيري وعاطفتي. إلى أخي مجد الذي فتح آفاق وعيي حول معنى الصمود الذي يعود بالإنسان إلى جوهره، بحيث لا يتبقى إلا أكثر المعاني صدقاً. إلى شقيقتي راية على كل الحب والدعم الدائم.

إلى صديقتي نيفين التي رافقتني منذ الطفولة في استكشاف ذاتي والحياة، وساندتني على الصعيد الشخصي والأكاديمي. إلى صديقتي هديل التي ساعدتني على الاستمرار بالمحاولة في أحلك الأوقات.

إلى رند عويضات وأحمد الأغواني، وأمجّد حنني وريتنا أبو غوش على الدعم.

وأخيراً، إلى أمي التي كانت الحاضنة والداعمة منذ خطواتي الأولى، أمي التي وهبتني بحضورها الأدوات التي مكّنتني على الاستمرار في غيابها.

فهرس المحتويات

.....	الشكر والتقدير	ث
.....	فهرس المحتويات	ج
.....	فهرس الصور	د
.....	الملخص	ر
.....	Abstract	س
1	الفصل الأول: المقدمة	1
.....	1. المقدمة	1
.....	2. أهداف البحث	4
.....	3. فرضية البحث المركزية	5
.....	4. منهجية البحث	5
.....	5. أقسام البحث	7
9	الفصل الثاني: مراجعة الأدبيات والإطار النظري	9
.....	1. مكانة المزراحيين في إسرائيل:	9
9	1.1 المزراحيون كضحايا للمشروع الصهيوني	9
12	1.2 الشريون شركاء في الصهيونية:	12
14	1.3 الفضاء الثالث	14
.....	2. مكانة الثقافة الشرقية: الهيمنة وصراعات الهوية	17
.....	3. الموسيقى، الثقافة، والصراع على المعاني	20
24	الفصل الثالث: صعود الموسيقى المزراحية- العوامل والأسباب	24
.....	1. أفول هيمنة مهاي وثورة الفهود السود	25

- 28 2. ثورة الكاسيت
- 32 3. تحوّل النظام السياسي الاقتصادي؛ الليبرالية الجديدة.....
- 38 الفصل الرابع: الأنماط
- 40 1. الموسيقى المشتركة
- 40 1.1 غصن الزيتون
- 41 1.2 بستان إبراهيم
- 42 1.3 زمن السلام
- 45 1.4 تَحْيَل - الشاب خالد وأتشي نوام نيني
- 47 1.5 مسابقة اليوروفيجن 2009
- 50 1.6 جوقة نيتسانيم
- 51 1.7 المغنية "ليراز"
- 56 1.8 السلام بين الجيران
- 59 1.9 أغنية أهلا بيك
- 61 1.10 أغنية سيدي يا سيد سادتي
- 64 1.11 فرقة النور
- 69 1.12 موسيقيون مغاربة يقضون العام في إسرائيل مع أوركسترا أشدود
- 70 1.13 المغنية "نركيس"
- 72 1. الموسيقى الإثني-نوستالجي
- 73 2.1 "يمن بلوز"
- 77 2.2 زئيف يحزقيل
- 79 2.3 شيران

86	الموسيقى الاحتجاجية
87	3.1 رون بيريتز
88	3.2 فرقة (A-WA)
104	3.3 يوسي تسباري
111	الفصل الخامس: الأدوار السياسية للموسيقى المزراحية
111	1. سياسات التسمية: الأصالة
115	2. الموسيقى المشتركة: التطبيع
118	3. العلاقات السياسية: الدبلوماسية الموسيقية
126	الخاتمة والاستنتاجات
130	المراجع

فهرس الصور

- 31 _____ صورة رقم (1): صورة لشريط كاسيت لزوهر أرجوف
- 44 _____ صورة رقم (2): صورة مقتطعة من فيلم زمن السلام
- 46 _____ صورة رقم (3): صورة مقتطعة من أغنية تحبيل.
- 48 _____ صورة رقم (4): صورة مقتطعة من مسابقة اليوروفيجين 2009
- 50 _____ صورة رقم (5): صورة لفرقة نيتسانيم برفة الدلاي لاما.
- 53 _____ صورة رقم (6): صورة مقتطعة من أغنية النساء يغنين.
- 55 _____ صورة رقم (7): صورة مقتطعة من أغنية عزيزة.
- 57 _____ صورة رقم (8): صورة مقتطعة من أغنية السلام بين الجيران.
- 60 _____ صورة رقم (9): صورة مقتطعة من أغنية أهلاً بيبك.
- 63 _____ صورة رقم (10): صورة مقتطعة من أغنية سيدي يا سيد سادتي.
- 66 _____ صورة رقم (11): صورة مقتطعة من معزوفة أحبك.
- 67 _____ صورة رقم (12): صورة مقتطعة من معزوفة أحبك.
- 68 _____ صورة رقم (13): صورة مقتطعة من معزوفة أمواج السلام.
- 70 _____ صورة رقم (14): صورة مقتطعة من أغنية رايحة معاك.
- 74 _____ صورة رقم (15): صورة مقتطعة من أغنية جات محبتي.
- 76 _____ صورة رقم (16): صورة مقتطعة من أغنية ما أحلا السلام .
- 80 _____ صورة رقم (17): صورة مقتطعة من أغنية زهرة.
- 82 _____ صورة رقم (18): صورة مقتطعة من أغنية يا بنات اليمن.
- 85 _____ صورة رقم (19): صورة مقتطعة من أغنية يتيم.

صورة رقم (20): صورة مقتطعة من أغنية يا وطني. _____ 98

صورة (21): صورة مقتطعة من أغنية هانا ماش هو اليمن. _____ 103

صورة رقم (22): صورة مقتطعة من أغنية ترشيميري. _____ 106

صورة رقم (23): صورة مقتطعة من حفل توزيع جوائز فيلم "أوفير" 2016 _____ 108

الملخص

تتناول هذه الدراسة مكانة ودور الموسيقى الشرقية¹ و(المزراحية) في الثقافة الإسرائيلية، وتتابع المعاني والتعبيرات التي تميزها والقيم التي تتمحور حولها. وتتركز الدراسة بشكل خاص على تحليل عينة من الإنتاجات الموسيقية المزراحية منذ سنوات التسعينيات، بسبب ما شهدته هذه الفترة من اتساع وانتشار، وحتى العام 2022 لتبيان ما شهدته هذه الفترة من تحولات في دور الموسيقى المزراحية وعلاقة هذا التحول بعقد اتفاقيات أبراهام عام 2020. الموسيقى الشرقية تستخدم في هذا البحث للإشارة إلى الموسيقى التي جلبها اليهود المهاجرون من الدول العربية وتعتمد على الألحان الشرقية وتشمل الموسيقى التركية واليونانية والعربية ومن الدول الإسلامية.

تُظهر الدراسة أنّ مكانة ودور الموسيقى المزراحية في الثقافة الإسرائيلية مرّت بتحوّلات واسعة على مدار العقود، انعكست بانتقال التعامل معها من المحو والإقصاء والإبعاد في البدايات إلى الانتشار والرواج حالياً، وفي تغيير التعامل معها في الخطاب العام من اعتبارها مؤشراً للانحطاط والتخلّف الذي يجب حجبهِ وإقصاؤه في العقود الأولى، إلى اعتبارها مؤشراً للتعددية والتنوع والانفتاح، حيث أصبح يتم تقديمها كممثل "الصورة الإسرائيلية" المنفتحة والمتعدّدة.

ترتبط التحوّلات في مكانة ودور الموسيقى الشرقية، كما يظهر البحث، بعوامل مختلفة اجتماعية واقتصادية وسياسية. أهمها انحياز هيمنة حزب مباي والتآكل في مكانة نخب المؤسسة الأشكنازية "الاشتراكية" بالتزامن مع زيادة وصعود قوة الشرقيين الانتخابية، وظهور "الكاسيت" في بدايات السبعينات، ممّا سمح بكسر احتكار محطات الراديو الرسمية، ولاحقاً التحوّل إلى السوق النيوليبرالية التي أدت إلى ظهور محطات موسيقية جديدة وفتح مساحات جديدة للانتشار لم تكن متوفرة سابقاً. لاحقاً، وبالتزامن مع التغيّرات في علاقات إسرائيل الإقليمية، بدءاً من توقيع اتفاق "كامب ديفيد" مع مصر عام 1978 وصولاً إلى "اتفاقيات أبراهام" في عام 2020،

¹ نستخدم مزراحية أو شرقية بنفس المعنى وبالتبادل في الرسالة

تحوّلت الموسيقى المزراحية إلى أداة متعدّدة الأدوار، تستخدم للدبلوماسية الموسيقية وللتواصل والتطبيع "الشعبي" مع العالم العربي من جهة، وللتعبير عن "القرب" بين إسرائيل ومحيطها، وتطبيع وأصلنة إسرائيل في الشرق بدلاً من أن تكون كياناً استعماريّاً استيطانياً خارجياً من جهةٍ أخرى.

استندت الدراسة الحالية على مفاهيم تحليلية نظرية من حقول متعدّدة سوسيولوجية واقتصادية وسياسية، واستفادت من نظريات ما بعد الاستعمار لفهم تبدّلات مكانة ودور الموسيقى المزراحية، منطلقاً من أن الثقافة المزراحية ليست تشكيلة جامدة، بل متغيرة؛ حيث أنها أعادت موائمة وبناء أدواتها وتعابيرها مع التحوّلات الداخلية والخارجية واستطاعت عبر ذلك أن تتحوّل إلى لاعبٍ محوريٍّ في الثقافة الإسرائيلية وجزء من أدوات المناورة السياسية والاجتماعية، حيث تلعب أحياناً دور ترسيخ الثقافة الصهيونية وتستأنف أحياناً على علاقات القوة والهيمنة.

Abstract

This study focuses on an in-depth analysis of the effects of the social and political economic changes that transformed the narrative towards Mizrahi music and its role in Israel's regional and global geopolitical spheres.

The study deals with the phenomena of Mizrahi music, its role, status, connection and contribution to the formation of the Israeli cultural scene since the establishment of Israel in 1948 until today. In particular, the study focuses on Mizrahi musical productions after the nineties, and analyzes their expressions, interpretations and meanings.

The study explores the shifts of Mizrahi music's role within the Israeli society. These shifts are reflected by the current prevalence, and popularity of the Mizrahi genre which was supposed to be eliminated in the first two decades of Israel's establishment for symbolizing a backward and primitive culture. Instead, Mizrahi music developed into an indicator of cultural pluralism and Israeli diversity. Furthermore, this study shows how Israel is currently appropriating Mizrahi music as part

of the Israeli cultural identity, and as a tool for public normalization, cultural diplomacy, and indigenization.

The study suggests that Mizrahi music thrived, due to internal political and social transformations, counting the ending of Mapai's hegemony, the dissolving of the Ashkenazi "socialist" power, and the increase of the Mizrahi electoral power, leading to the 1977 coup. Moreover, the technological transformation and the emergence of the cassette together with the subsequent transition to the neoliberal market cut down the governmental broadcasting monopoly and created new music spheres, and platforms.

On the exterior level, Mizrahi music was widely displayed as a result of Israel's regional relations, beginning with "Camp David accords" in 1978 down to the "Abraham Accords" in 2020. As a result of the peace process and as a means of normalization and indigenization, Mizrahi music became a multi-role instrument, used as a tool for musical diplomacy, communication and public normalization, and as a tool for expressing Israel's "closeness" and "familiarity" to its geopolitical surrounding; localizing Israel as an indigenous province in the Mediterranean rather than being a foreign settler colonial entity.

This study is based on theoretical analytical concepts coming from multiple sociological, economical, and political fields, and postcolonial theories. Bearing in mind that Mizrahi culture is not a rigid static formation, rather, it is a dynamic and changing phenomena; as it has reconfigured and rebuilt its tools and expressions in link to internal and external transformations. Thus, it is being used as a powerful tool to represent Israel and its narrative sometimes, while other times its being used as a tool for protest and to challenge the Zionism hegemonic relations.

الفصل الأول: المقدمة

يتابع الفصل الأول مقدمة البحث؛ والتي تستعرض السياق الاجتماعي والاقتصادي السياسي الذي بلور مكانة الموسيقى المزراحية في إسرائيل، وشكل البيئة الثقافية للتعامل معها منذ لقاء المزارحين الأول مع الصهيونية. يشمل الفصل أيضاً أهداف البحث، وفرضيته المركزية، وينتقل لعرض منهجية البحث وعينته، وأخيراً إلى أقسام البحث.

1. المقدمة

"عندما جاء يهود الشرق الأوسط إلى إسرائيل، كانت آذانهم موجهة نحو ترددات الإيقاع الشرقية، كانوا جمهوراً مخلصاً لأساطير الموسيقى العربية.. أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش. ولكن كان يتم إسكات هذه الموسيقى لاعتبارها موسيقى العدو المنحطة مثل أي شيء شرقي"

ريتشل شابي: الكاتبة والصحفية المزراحية، من أصول عراقية (Shabi, 2009).

نشأت الصهيونية ونمت في أوروبا الشرقية، وتأسست الدولة الإسرائيلية على أيدي مستوطنين من أصول أوروبية هدفوا إلى إنشاء دولة أوروبية في الشرق الأوسط. وبعد تأسيس دولة إسرائيل عام 1948، استفرد حزب مباي بعملية بلورة الثقافة الإسرائيلية وقيمها وخلق هيمنة شاملة، فأقام نظاماً سياسياً اشتراكياً يخدم تحقيق أهداف الدولة الاستعمارية الجديدة (Peled& Shafir, 2001; Aharoni, 1988). وعمل هذا النظام على بناء ثقافةٍ مهيمنة تتخذ من الثقافة الغربية وقيمها نموذجها المركزي (Kimmerling, 2011; Shohat, 2006; Shenhav, 1988). فقد أدرك قادة الحزب المهيمن (حزب مباي) بأن الحاجة الديمغرافية الصهيونية تستدعي اتباع النهج الاشتراكي وإنشاء المؤسسات التعاونية لحركة الاستيطان العمالي لأنها كانت مناسبةً لاستيعاب الهجرات اليهودية الجماعية، وكذلك لتوظيف المهاجرين أنفسهم لخدمة أهداف المشروع الصهيوني. وبالتالي، عملت الدولة على فرض شروط على امتلاك اليهود للأراضي، بحيث تكون غير قابلة

للتداول. لم يكن الغرض من اتباع هذا النهج هو احتكار العمل العبري فحسب، بل كانت أداة لجذب المهاجرين وضمان عدم هجرتهم إلى دول أكثر رفاهية (Shafir, 2000). كانت الدولة على قناعة قوية بأنّ بناء الدولة والاستمرار بالتوسّع الاستيطاني لا يمكن أن يتمّ عبر اتباع سياسة اقتصادية مبنية على حرية السوق، بل على العكس، كان هناك إيمان عميق عند هذا الحزب المهيمن بضرورة تشكيل القطاع العام للآلية التي تحرك النشاط الاقتصادي (دليل إسرائيل، 537-538). وخلقت الصهيونية صورة "اليهودي الجديد" التي قطعت الجذور الثقافية للشنتات، ورمزت إلى بداية جديدة لما اعتبروه "الوطن القديم" (Almog, 2000; Ben-Eliezer, 1998; كيمرلنغ، 2011). وكان مجتمع اليسوف غير المتجانس، الذي جمع بين العديد من التقاليد الثقافية، بحاجة ماسّة إلى مجموعة من القيم التي تؤكد على هذه الهوية العلمانية الجديدة وسدّ الفجوات الثقافية والعرقية في مجتمع المهاجرين. كان الالتزام بفكرة "أمة واحدة وثقافة واحدة" هو السائد، وتمّ ضبط الفن والأدب والموسيقى على حدّ سواء نحو التعبير عن المكان الجديد (Nocke, 2006, 148).

فبعد تأسيس دولة إسرائيل عام 1948، كان معظم المستوطنين اليهود من أصول أوروبية، حيث بلغ عدد السكان اليهود في إسرائيل 650 ألف، وكانت الأغلبية العظمى منهم (85%) من "الأشكناز العلمانيين ممّن شاركوا في إقامة الدولة اليهودية" (اهروني، 1998). وما بين 1948 و1954 هاجر إلى إسرائيل ما يقارب 715,980 يهودي، منهم 343,949 من أوروبا و372,031 من الدول العربية والاسلامية ممّن أطلق عليهم لاحقاً الشرقيين/المزراحيين (كوهين، 2011). غيرت هذه الهجرات التشكيل الديموغرافية في إسرائيل التي تحوّلت من مجتمع أشكنازي إلى مجتمع مقسوم إثنياً بين الشرقيين والأشكناز (اهروني، 1998). وأسكنت الحكومة الإسرائيلية النسبة العظمى من المستوطنين المزراحيين في المناطق الطرفية المهمشة، والتي أطلق عليها مدن التطوير. كانت هذه المدن تعاني من الفقر ومعدلات البطالة العالية، وتمّ عزلها من قبل المجتمع السائد والمؤسسة الإسرائيلية (Picard, 2013; Yiftachel & Tzfadia, 2004). وكان عدم المساواة بين المناطق الطرفية والوسطى في إسرائيل ناتجاً جزئياً عن صراع عرقيّ أساسي بين المزراحيين والأشكناز، فقد كان الأشكناز أكثر

قدرةً على الوصول إلى الموارد والسلطة والمناصب رفيعة المستوى، وكان لهم الدور الحاسم في تشكيل المعايير الثقافية والاجتماعية للدولة الإسرائيلية (Semyonov & Lewin-Epstein, 2011; Yiftachel & Tzfadia, 2004). وعلى الرغم من تجاوز نسبة اليهود الشرقيين المستوطنين 50% من السكان، إلا أنّ الصوت المهيمن كان صوت اليهود الأشكناز، أمّا صوت اليهود المزارحيين فجرى إقصاؤه وإسكاته (Ophir, 2019, 712).

وتجلى نظام الهيمنة لمباي في جميع نواحي الحياة بما فيها الصحافة والإعلام الذي سيطرت عليه واحتكرته الحكومة. أثرت هذه السياسة على الموسيقى التي تعتبر ركيزةً مهمةً في تشكيل الثقافة ورموزها في المجتمع. فعملت الدولة الإسرائيلية على نزع شرعية الثقافة الشرقية عامّةً، وإقصاء مظاهر الهوية والموسيقى الشرقية التي جلبها اليهود المزارحيون (Oppenheimer, 2021; Perelson, 1998). وقد كانت محطات الإذاعة الرسميّة ومساحات المجال العام الإسرائيلي التابعة للحكومة مغلقةً أمام الموسيقيين الشرقيين وترفض إذاعة الأغاني الشرقية (شطريت, 2005; Oppenheimer, 2021; Perelson, 1998). بذلك، أدرك الموسيقيون المزارحيون أنّه لا مكان لأساليبهم الموسيقية الشرقية وأغانيهم العربية في الثقافة الإسرائيلية الأشكنازية، والتي كانت قائمةً على الخصائص الأوروبية داعيةً إلى إحياء اللغة العبرية كجزءٍ من سياسة "بوتقة الصهر" (Karkabi, 2019).

في سنوات السبعينيّات، ومع تصدّع الهيمنة الأشكنازية التي قادها حزب مباي وتصعيد النضال الشرقي الذي وصل ذروته في احتجاجات حركة الفهود السود، بدأت الإنتاجات الموسيقية لليهود الشرقيين بالازدهار، والتي أُطلق عليها "الموسيقى المزارحية" (Karkabi & Erez, 2019, 305). ومنذ منتصف الثمانينيّات، استفادت النخب الاقتصادية في إسرائيل من التحوّلات الاقتصادية العميقة متعدّدة الخطوات التي أعادت صياغة الاقتصاد الإسرائيلي من أصوله المتمحورة حول الدولة إلى اقتصادٍ أكثر نيوليبراليّةً وذي توجهٍ عالمي (Peled & Shafi, 2000).

رافق هذا التحوّل تغيير نوعي في الموقف من الموسيقى المزارحية التي أصبحت في الثمانينيات، ثم التسعينيات، جزءاً من المشهد الموسيقي الإسرائيلي، غير أنّ التعامل معها ظلّ متناقضاً ويحمل دلالاتٍ متضاربة ما بين القبول والقبول الحذر حتّى الرفض الكامل. انعكس هذا التوتر في تسميتها بـ (*Muziqa Yam Tikhonit*) "موسيقى البحر المتوسط" (Nocke, 2006; Regev & Seroussi, 2004) كجزءٍ من محاولة هضمها بإعطائها وصفاً أوسع من "موسيقى عربية أو شرقية". وعلى الرغم من العلاقة المتناقضة؛ شهد العقد الأخير رواجاً لأنماطٍ جديدةٍ تنضوي تحت مظلة "موسيقى حوض البحر المتوسط" الواسعة، لتصبح الموسيقى الشرقية الشعبية والغناء باللغة العربية ظاهرةً في المجتمع الإسرائيلي (Karkabi & Erez, 2019, 289).

في ضوء هذه التقلّبات والتحوّلات، وما رافقها من توترٍ وتناقضات، يسعى البحث إلى الإجابة عن الأسئلة التالية: ما هي التحوّلات والتغيّرات التي مرّت بها الموسيقى الشرقية؟ كيف انتقلت الموسيقى الشرقية من المحو والإقصاء في عقود الدولة الأولى، نحو الرواج والانتشار في العقود الأخيرة؟ وما علاقة هذه الظاهرة بالتحوّلات السياسية والاجتماعية والاقتصادية؟ بالإضافة إلى ذلك، يستكشف البحث معمّقاً متى وكيف انزاحت الدولة الإسرائيلية من سياسات نزع شرعية الموسيقى الشرقية واعتبارها دلالةً على التخلف والانحطاط نحو سياسات تعزيز الإنتاجات الموسيقية الشرقية، وحضورها في ثقافتها "الرسمية"، فضلاً عن استكشاف أدوار الموسيقى المزارحية واستخدامها في المسابقات الدولية والمحطّات الإذاعية والتلفزيونية الأساسية.

2. أهداف البحث

يهدف هذا البحث إلى دراسة مكانة الموسيقى الشرقية في إسرائيل ويتابع أسباب تحول مكانتها من مرّكبٍ غير مرغوبٍ فيه ومقصيٍّ من الهوية القومية "الصهيونية" الجماعية إلى جزءٍ مهم من الموسيقى الشعبية الإسرائيلية، محلاًّ هذا التحوّل ومستكشفاً علاقته بالتغيّرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في إسرائيل. كما ويستكشف البحث أدوار الموسيقى المزارحية منذ التسعينيات واستخداماتها ضمن الثقافة الإسرائيلية.

3. فرضية البحث المركزية

يفترض البحث أنّ التحوّل في مكانة الموسيقى المزراحية وانتقالها من المحو إلى الرواج مرتبط بالتحوّلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تحمّرت وتكثفت في السبعينيات وبداية الثمانينيات. ارتبطت هذه العوامل أولاً في زعزعة هيمنة حزب مباي وتآكل سطوته مقابل زيادة قوّة الشرقيين الانتخابية التي أسهمت في انقلاب 1977، وثانياً ظهور "الكاسيت" الذي ساهم في كسر احتكار محطات الراديو الرسمية وسمح للموسيقى الشرقية بإيجاد مساحات بديلة للانتشار، وثالثاً التحوّل إلى السوق النيوليبرالية وما رافقها من ظهور محطاتٍ موسيقية متنوعة ما أدى إلى فتح مساحاتٍ جديدة لنشر الموسيقى المزراحية.

انعكس التغيير في مكانة الموسيقى المزراحية كما يحاجج البحث على الدور "السياسي" لها في محطات "توقيع اتفاقات التسوية/السلام/التطبيع"، وتحوّلت الموسيقى المزراحية إلى أداةٍ متعدّدة الأدوار تستخدم للدبلوماسية الموسيقية وللتواصل والتطبيع "الشعبي" مع العالم العربي من جهة، وللتعبير عن "القرب" بين إسرائيل ومحيطها من جهةٍ أخرى. على ضوء هذه التحوّلات، تعيّن مكانة الموسيقى الشرقية من مؤشرٍ للتخلف يتوجب حجبها إلى مصدر قوّة استعماريّ ورافعة دبلوماسية تلعب دوراً في "تطبيع إسرائيل وأصلنتها في الشرق".

4. منهجية البحث

يعتمد البحث منهجية البحث الكيفي وذلك بهدف الوصول إلى فهم أعمق والاقتراب من ظاهرة الموسيقى المزراحية في إسرائيل. على خلاف الطرق البحثية الكمية، يركّز البحث الكيفي على المعاني والدوافع التي تكمن وراء الرموز الثقافية والتجارب الشخصية والظواهر، بهدف الوصول إلى الفهم التفصيلي للعمليات في العالم الاجتماعي. فالبحث الكيفي يركّز على فهم العمليات والخبرات والمعاني التي يعطيها الناس للأشياء (Kalof).

et al, 2008,79)

البحث الكيفي متعدد التخصصات والأساليب ويعتمد على التأويل، ويدرس العلاقات بين الفئات التي هي نفسها عرضة للتغيير في عملية البحث (Aspers, 2020). ولا يركز فقط على الطبيعة الموضوعية للسلوك ولكن أيضًا على معانيه الشخصية: حسابات الأفراد لمواقفهم ودوافعهم وسلوكهم، إضافةً إلى الأحداث والمواقف. ما يفعل ويقول الناس في الأماكن والسياقات الاجتماعية والزمنية (Aspers, 2020).

يدرس ويحلل هذا البحث ظاهرة الموسيقى المزراحية، عبر مجموعة من الخطوات التي تنبذ ما بين النظرية والأدلة وتحليل المصادر الأولية والثانوية بهدف الوصول إلى النتائج. ويستخدم أسلوب تحليل الخطاب الموسيقي الذي يتضمن النظر إلى الجوانب الاجتماعية واللغوية والنفسية والبصرية والإيمائية والطقسية والتقنية والتاريخية والموسيقية. وفي إطار تحليل الخطاب النقدي، يمكن تفسير الخطاب الموسيقي على أنه ممارسة اجتماعية؛ فهو يشير إلى وسائل محددة لتمثيل جوانب من المجال الاجتماعي الموسيقي (Aleshinskaya, 2013).

العينة

يدرس هذا البحث عينة من الانتاجات الموسيقية المزراحية ويحللها من جانب "العلاقات الاجتماعية" و "السياق الاجتماعي" و "النص" وتحليل الأغاني بمركبها البصري والموسيقي للحن والكلام المستخدم. يتتبع البحث مكانة الموسيقى المزراحية، ومستوى انتشارها منذ تأسيس دولة إسرائيل حتى اليوم، بالتركيز على الانتاجات الموسيقية بعد منذ سنوات التسعينات، بسبب ما شهدته هذه الفترة من اتساع وانتشار، وحتى العام 2022 لتبيان ما شهدته هذه الفترة من تحولات في دور الموسيقى المزراحية وعلاقة هذا التحول بعقد اتفاقيات أبراهام عام 2020. إضافةً إلى ذلك، يتتبع البحث السياسات والبرامج الحكومية الداعمة لهذه الإنتاجات وتوظيفها، ويرصد الأغاني المنشورة على موقع (Youtube) ووسائل التواصل الاجتماعي.

يركز البحث على عينة من الانتاجات الموسيقية المزراحية بهدف الاقتراب من وفهم التحول في مكانة الموسيقى المزراحية في إسرائيل كجزء من الثقافة المزراحية بشكل خاص والثقافة الإسرائيلية في نطاقها الأوسع. تشمل هذه العينة (تسع عشرة أغنية وسبع فرق وستة مغنيين) ويصنّف البحث هذه الإنتاجات ضمن ثلاثة أنماط، وهي:

أولاً، الإثني-نوستالجي، الذي يعبر عن الحنين إلى الماضي والأصول العربية (المغنية شيران، فرقة يمن بلوز، المغني زئيف بحزقيل). وثانياً، الموسيقى النقدية الاحتجاجية (رون بيريتز، المغني والشاعر يوسي تسباري، وفرقة A-WA، ألبوم بيتي في راسي). وثالثاً، الموسيقى المشتركة بين المزרחيين والعرب (أغنية السلام بين الجيران، أهلا بيك. وفرقة أوركسترا النور، وأوركسترا أسدود، المغنية نركيس).

يشمل تحليل الأغاني في البحث رصد تفاعل المتلقين على موقع (YouTube) مع الأغاني وردود فعلهم، بالإضافة إلى تتبع المقابلات المتوفرة مع المغنيين المزרחيين الذين يقعون ضمن عينة البحث. ينظر البحث إلى الموسيقى كجزء من الرواية الجمعية والثقافية للشعوب والفئات الاجتماعية المختلفة التي لا يمكن فهمها بشكل صحيح إلا كممارسة اجتماعية يتم تحليلها من خلال البحث في التاريخ والقيم والاتفاقيات والمؤسسات التي تنتجها (Cross, 2003).

5. أقسام البحث

ينقسم البحث إلى خمسة فصول بالإضافة إلى الملخص والخاتمة. يعرض الفصل الأول المقدمة وأهداف البحث وفرضيته المركزية وأقسامه. فيما يعرض الفصل الثاني مراجعة الأدبيات والإطار النظري. ويستكشف الفصل الثالث العوامل والأسباب التي أدت إلى ازدهار الموسيقى المزراحية وعلاقتها مع التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية في إسرائيل. ويحلل الفصل الرابع أهم الإنتاجات الموسيقية المزراحية منذ سنوات التسعينيات ويؤطرها ضمن ثلاثة أمثاط: 1- الموسيقى المشتركة، 2: الموسيقى الإثني نوستالجي، 3: الموسيقى الاحتجاجية. أما الفصل الخامس، فيستنتج استخدامات الموسيقى المزراحية بعد أن أصبحت جزءاً من الموسيقى الإسرائيلية الشعبية، وعلاقة ذلك مع تحوّلها من موسيقى "الأخر" إلى اعتبارها جزءاً من نسيج بحر متوسطي أوسع، وأصلنتها (indigenization) أيّ إذابة الثنائية بين المستعمر والأصلائي، حيث يهدف المستوطنون إلى امتلاك الأرض

كشعوب أصلية (Viracini, 2013)، واستخدامها كأداة من أدوات الدبلوماسية السياسية في فلسطين

خاصةً، وفي الشرق عامة. وأخيراً، الاستنتاجات والخاتمة

الفصل الثاني: مراجعة الأدبيات والإطار النظري

يستعرض هذا الفصل أهم المقاربات التي تناولت موضوع الشرقيين وعلاقتهم بالصهيونية ومكانتهم بإسرائيل، ثم ينتقل إلى تأطير ثقافة المزارحيين وإنتاجهم الموسيقية ضمن الثقافة الإسرائيلية.

1. مكانة المزارحيين في إسرائيل:

حظي موضوع اليهود الشرقيين ومكانتهم في إسرائيل، وضمن المشروع الصهيوني ككل، باهتمامٍ واسع، ويمكن الإشارة إلى ثلاث مقاربات مركزية في تناول موضوع الشرقيين: المقاربة ما بعد الاستعمارية، والتي تعاملت مع اليهود الشرقيين باعتبارهم "عرباً" تمّ استعمارهم وهم ضحايا للمشروع الصهيوني. والمقاربة الثانية التي رأتهم كجزء لا يتجزأ من المشروع الاستعماري ومقابل هاتين المقاربتين اللتين تنضفرا في ثنائيات أشكنازي ومزراحي ومسيطر ومسيطر عليه، تمّ طرح مقاربةٍ ثالثة وهي "الفضاء الثالث" التي تعتمد على تنظير هومي بابا، والتي طبقتها بعض الباحثين لفهم حالة المزارحيين في إسرائيل.

1.1 المزارحيون كضحايا للمشروع الصهيوني

ترى "إيلا شوحط" في مقالة "السفارديم في إسرائيل: الصهيونية من وجهة نظر ضحاياها اليهود"، أنّ النتائج السلبية للصهيونية لم تؤثر على الفلسطينيين فحسب، ولكنها أثّرت على اليهود السفارديم أيضاً، وتبيّن أنّ الإنكار الصهيوني للشرق العربي والفلسطيني هو أيضاً إنكار لليهود الشرقيين، الذين تعرضوا للاضطهاد بطرق وحشيّة لكن أقلّ وضوحاً، حيث تمّ إنكارهم وجرى كتم صوتهم في إسرائيل. بدورها، تقترح "شوحط" تقسيم مواطنين إسرائيل ضمن إطار عالم أول (غرب) مقابل دول عالم ثالث (شرق). حيث شكّل اليهود الأوروبيون نخبة

العالم الأول، ومارسوا الاضطهاد ضدّ الفلسطينيين واليهود السفارديم من العالم الثالث، والذين يشكلون من وجهة نظر الباحثة أمةً شبه مستعمرة داخل دولة (Shohat, 1988, 1-35).

وتؤكد "شوحط" في مقالةٍ حديثة لها، بعنوان "إعادة النظر في انقسام تشكيل العربي/اليهودي"، على تقسيمة الشرق والغرب مجادلةً بأنّ النظرة النقدية للتقسيم الاستشراقيّ (التي تتجاوز سؤال العربي مقابل اليهودي) تهدّد المعجم القومي الثابت، والذي يفترض بأنّه من غير الممكن التوفيق بين العربي واليهودي. إذ تعيق أصلاّتيّة اليهودي الشرقي في الشرق اتجاه "ما بعد التنوير"، الذي "رفع" من مكانة يهود أوروبا ودمجهم في النموذج المستشرق/الأبيض؛ بالتالي، أصبحت أصلاّتيّة اليهودي الشرقي زائدةً عن الحاجة، ولا يُمكن احتواؤها داخل التقسيم السائد (Shohat, 2020, 46). وتضيف "شوحط" بـ "أنّ التأكيد على عروبة العربي اليهودي كتصنيفٍ موحد، بدلاً من إخفاء وجودها، يزعزع رواية الصهيونية بوجود العرق الوطني اليهودي" (Shohat, 2020, 69). تجادل "شوحط" أيضاً بأنّه على الرغم من المضايقات الرسميّة التي يتعرّض لها اليهود الشرقيون، إلا أنّ المقاومة السفاردية كانت دائماً حاضرة، ولكنها متحوّلة وذات أشكالٍ تنظيميّة متغيّرة (Shohat, 1988, 1-35).

تعبر قصيدة "عربيّتي خرساء" (Behar, 2017) للشاعر المزراحي ألموغ بيهار، وهو من أصول عراقية تركية وألمانية، عن حالة القمع التي خربها الشرقي من قبل المؤسسة الأشكنازية وفيها:

"عربيّتي خرساء /مخنوقة في الحلق، تسبّ نفسها/عربيّتي متحجرة/تتظاهر بهدوء بأنّها عبرية/ وتحمس لأصدقائها، كلّما قرع أحدهم بابها/ "أهلاً، أهلاً وسهلاً"/ وكلّما مرّ بها شرطي في الشارع،/فُتخرج بطاقة الهوية وتقول/ "أنا من اليهود، أنا من اليهود".

وعن العلاقة بين الصهيونية كحركة استعمارية والشرقيين، كتب "يهودا شنهاف" في كتاب "العرب اليهود"، عن كيفية تحوّل اليهود المزراحيين من كونهم جزءاً من العالم العربيّ إلى جزءٍ من المجتمع اليهودي غير العربي. في إطاره كشف عن التناقض في سياسات الدولة الإسرائيليّة؛ التي كانت تعمل على نبذ ومحو هوية المزراحيين العربية من

جهة، وتستخدمهم كأدواتٍ في المخابرات الإسرائيلية لاختراق المجتمعات العربية التي كانوا قريبين منها ويتحدثون لغتها، من جهةٍ أخرى. ويوضّح "شنهاف" دور المزارحيين في المشروع الاستعماري وتعرّضهم لنزع العروبة، وتعاونهم مع مشروع "التحديث" الإسرائيلي، حيث كانت ذواتهم خاضعةً للذاكرة الجمعية الإسرائيلية وخبست في الذاكرة الوطنية الصهيونية، التي كانت تسرد تاريخ اليهود أوروبّي المنشأ. يستخدم "شنهاف" مصطلح "اليهود العرب" كنوعٍ من الاحتجاج على التصنيف الصهيونيّ الذي يفرض استحالة الدمج بين الهوية العربيّة والهوية اليهوديّة، مع الإشارة إلى أنّ هذا التصنيف -أيّ اليهود العرب- قد لا يكون طبيعياً أو متناسقاً أو متماسكاً بالضرورة، فقد كان تصنيفاً قصير الأمد بسبب الظروف التاريخية، لا سيّما ظهور القوميّتين اليهودية والعربية كقوميّتين منفصلتين. يبيّن "شنهاف" بأنّ المشاريع الاستعمارية لم تكن مجرد ظواهر سياسيّة أو عسكرية، بل كانت أيضاً مشاريع تفكيك وبناء للهويات الإثنية؛ إذ يحوّل الاستعمار لغة الأشخاص وعلاقاتهم وانتماءاتهم وولاءاتهم إلى موضوعاتٍ قابلة للتشكيل، ممّا يؤثر على كيفية إعادة إنتاج الهويات الاجتماعيّة (Shenhav, 2006).

تدرج الأدبيات الأنف ذكرها ضمن المدرسة لما بعد استعمارية، مستندةً إلى أفكار "فرانز فانون" الذي يعتمد على تصنيف المستعمر/ المستعمّر مجادلاً بأنّه عند احتلال المستوطن الأبيض لدولة ما، يعمل على فرض قيمه وعاداته الخاصة على سكّانها من خلال اللغة، ويجبرهم على استخدام لغته بهدف تغيير الطريقة التي يرى السكان الأصليون فيها أنفسهم وعلاقاتهم مع بيئتهم ليفقدوا جزءاً من تراثهم وتقاليدهم ويكتسبوا طرق المستوطنين في التصرف والتفكير. يحاجج "فانون" بأنّ اللغة أداة حاسمة لفرض الهيمنة على الكونية العقلية للشعوب المستعمّرة (Shakib, 2011, 117-121)، معتبراً بأنّ الأفراد من الشعوب الأصلية المتبنين لثقافة ولغة المستعمر يصبحون معادين لها، ويسعون للعودة إلى جذورهم وثقافتهم الأصلية، كما يصبحون أكثر الفئات الاجتماعيّة انعزلاً واغتراباً عن الذات؛ لأنّهم منفصلون بشكلٍ كبير عن فكرهم ولأنّ وعيهم بات مقترناً بثقافةٍ غريبةٍ عنهم. تدريجياً، يتعرّض بعض الأشخاص إلى الصحوة الفظّة، ويدركون أنّه على الرغم من سعيهم إلى تبني طرق التفكير

والسلوك الأوروبية، فإنّ الأوروبي لا يتقبّلهم كأعضاء كاملين ومتساويين، وبذلك يدركون وجود حدودٍ عرقيةٍ محدّدة للاستيعاب اللغوي والثقافي. هذا الإدراك يدفعهم إلى محاولة الهروب من سجن اللغة والثقافة الأوروبية. غير أنّ الكفاح من أجل التحرر من الاستعباد العقلي الأوروبي يدفعهم ببساطة إلى مستوى آخر من الاغتراب والذي يسمّيه "فانون" "الاغتراب الفكري". وفي ظلّ هذا الرفض العدائي للاستيعاب اللغوي والثقافي الأوروبي، ينخرطون في بحثٍ متحمّس عن العودة إلى جذورهم وإلى اللغات والثقافات الأصليّة التي ينظرون إليها بنظرة رومانسيّة باستمرار، ويأتي كلّ ذلك ضمن محاولة شرعنة أصلاتهم (Mazrui, 2007, 356-359).

1.2 الشريون شركاء في الصهيونية:

ينظر الخطاب الصهيوني الرسمي إلى "الشرح الإثني" بين الأشكناز والمزراحيين في إسرائيل باعتباره ظاهرةً يهودية داخلية لا علاقة لها بالصراع القومي الدائر بين اليهود والفلسطينيين. ويسوّق الأمة اليهودية كأمةٍ موحّدة تمتاز بوحدها المتراصّة. وبالتالي، فإنّ النقاش حول العلاقة القائمة بين الشرقيين والأشكناز ينفصل عن النقاش الذي يتطرّق إلى العلاقات السائدة بين اليهود والفلسطينيين، إذ يتمّ النظر إليهما كمستويين متوازيين لا يلتقيان على الإطلاق. وقد عملت المنظمة العالمية لليهود من البلاد العربية على تكريس هذا الطرح، وكانت طرفاً فاعلاً على الساحة القومية التي عملت على نزع شرعية الخطاب الإثني لصالح خطاب القومية اليهودية (شنهاف، 2016).

يشير يهودا شنهاف في كتاب اليهود العرب إلى أنّ الموقف الصهيوني الرسمي بدأ بالاهتمام بيهود الدول العربية بعد إدراك القيادة اليهودية حجم المحرقة ضدّ اليهود في أوروبا، فأصبحوا ينظرون إلى اليهود العرب على أنّهم احتياطي سكاني رئيسي من شأنه ترجيح كفة التوازن الديمغرافي في فلسطين لصالح اليهود. هذ الأسباب دفعت قادة الصهيونية للعمل على "صهينة" اليهود العرب. فقد اعتبرت الحكومة الإسرائيلية أنّ الهوية اليهودية والهوية الصهيونية هوية واحدة لا تنفصم، وبأنّ الإثنية اليهودية لليهود العرب تعني اعتناقهم الصهيونية بصورة تلقائية. ووصفت الصهيونية عملية جلب اليهود الشرقيين إلى إسرائيل بعملية "إنقاذ"، أنقذت من خلاله الصهيونية "اليهود

المضطهدين الذين دفعهم الحنين لوطنهم القديم المهجرة إلى إسرائيل". حتّى أنّ الحكومة الإسرائيلية تتدرج بالظلم والاضطهاد الذي أوقعته الحكومات العربية على اليهود لكي تسوّغ رفضها تعويض اللاجئين الفلسطينيين، وتعتبر أنّ "خروج الفلسطينيين" من بيوتهم عام 1948 هو تبادل سكاني مع اليهود الذين هاجروا من الدول العربية إلى إسرائيل، وذلك بهدف تبرئة الحكومة نفسها، وبصورة شرعية، من المسؤولية (شنهاف، 2016).

وقد لعبت بعض الشخصيات المزراحية السياسية دوراً في ترسيخ خطاب المؤسسة الصهيونية، على غرار المنظمة العالمية لليهود من البلاد العربية، مثل "إسحاق نافون" ذي الأصول المزراحية، والذي انضمّ إلى حركة "بيتار" المتطرّفة قبل تأسيس دولة إسرائيل عندما كان يبلغ من العمر 12 عاماً، لينضمّ بعدها إلى الأرغون، ثمّ إلى عصابة الهاغاناة عندما بلغ من العمر 18 عاماً، وبالتحديد في وحدة المخابرات العربية عام 1946 وحتى تأسيس دولة إسرائيل عام 1948، وقد انتُخب "نافون" عام 1978 رئيساً خامساً لدولة إسرائيل (Bachar, 2011).

كما وتؤكد الأصوات المزراحية الرسمية على دور المزרחيين في الصهيونية، وتسعى إلى تعزيز الرواية المزراحية كجزء من التاريخ الإسرائيلي الصهيوني الأوسع، ومن الأمثلة على ذلك لجنة بيطون، التي عينها وزير التعليم الإسرائيلي السابق "نفتالي بينيت" في عام 2016، لإصدار تقرير يهدف إلى تعزيز تمثيل ثقافة اليهود الشرقيين وتاريخهم في مناهج التعليم الإسرائيلي الرسمي وتعزيز لواء التراث الشرقي. أثار التقرير نقاشاً حول مكانة الشرقيين في المشروع الصهيوني وموقعهم في تشكيل ثقافة المجتمع الإسرائيلي، وتقاطعت الأهداف السياسية والثقافية لدى النخب الشرقية بما يخصّ التقرير. فبينما اعتبره البعض وسيلة لإعادة الاعتبار للثقافة الشرقية في المجال العام، رأى آخرون التقرير كأداة لإعاقه هيمنة النخب الأشكنازية السياسية. كما هدف التقرير لتعزيز التوازن في السردية الإسرائيلية، التي قد تنقل الأدب الشرقي من مكانته المقاومة والناقدة لنخب الأشكناز إلى مركز الحياة الثقافية والأدبية الإسرائيلية. جاء تقرير "بيطون" في سياق الصراع الثقافي الذي قادته وزيرة الثقافة الإسرائيلية السابقة ذات الأصول الشرقية "ميري ريغيف"، والتي سعت لإدخال الثقافة الشرقية إلى مركز المشهد الثقافي الإسرائيلي، وتحقيق ما سمّته "العدالة الثقافية" (مصطفى، 2016).

1.3 الفضاء الثالث

من أجل تجاوز الثنائية ما بين مكانة المزارحي كضحية أو كجزءٍ من البناء الاستعماري؛ حلّل بعض الباحثين مكانة المزارحيين ضمن مفهوم الفضاء الثالث. جاء هذا المفهوم في كتاب "موقع الثقافة" للباحث "هومي بابا" الذي يؤكد فيه على الحاجة إلى التفكير فيما وراء السرديات الأصلية والتقسيمات الهوياتية الثابتة، وما هو داخل أو خارج هويةٍ محدّدة. إذ يبيّن "بابا" دراسته على ما هو أبعد أو وراء الهوية المحدّدة، ليخرج بتصنيفٍ هوياتيٍّ أكثر تعقيداً لما بعد خطاب الأصلائية، ويقترح التركيز على تلك اللحظات أو العمليات التي تعبّر عن الاختلافات الثقافية. يجادل "بابا" بأنّ هذه المساحات الهوياتية التي تخلق الحيز الثالث - أو هويات الما بين - تخلق أيضاً هوياتٍ فرديةٍ أو جماعيةٍ جديدة (Bhabha, 1994).

يستخدم الباحثان "أورن يفتاكيل" و"إيريز تصفاديا" نظرية الفضاء الثالث لتحليل مكانة اليهود المزارحيين في إسرائيل في دراسة "ما بين الهوامش و"الفضاء الثالث": هوية المزارحيين في مدن التطوير الإسرائيلية". تركز الدراسة على مكانة وهوية المزارحيين في مدن التطوير، مع التركيز على الجوانب الرئيسية للهوية الجماعية، مروراً بدور الدولة المهيمنة والتقاليد الثقافية والتقسيم الطبقي العرقي، فضلاً عن التحوّلات بين الأجيال. يجادل الباحثان بأنّ استيطان المزارحيين في مدن التطوير أدى إلى خلق "هوية محاصرة" نتجت عن سياسات الدولة التمييزية والإدماج الجزئي للمزارحيين في ظلّ استمرار التوترات اليهودية العربية، وتعميق التقسيم الطبقي والاجتماعي والاقتصادي. الأمر الذي أدى إلى تكوين هوية المزارحيين كمنطقة رمادية ما بين الشمولية والإقصاء، أو ما أطلق عليه الباحث "هومي بابا" الفضاء الثالث (Yiftachel, 2004, 204).

في هذا السياق، تبحث "جيولا دانييلي" مكانة اليهود المزارحيين من عدسة الفضاء الثالث، في دراستها "اليهود الشرقيون والسياق الاستعماري الاستيطاني الصهيوني: بين الاحتواء والنضال". تهدف الدراسة إلى تحليل فئة "الوسطية" للمزارحيين اليهود داخل المجتمع الإسرائيلي، من منطلقٍ مفاده أنّ غالبية المزارحيين كانوا جزءاً من

الاستعمار الاستيطاني الصهيوني، وكانوا في الوقت نفسه مهمّشين من التيار الصهيوني السائد بقيادة البيض الأشكناز (Daniele, 2020).

عبّر عن الهوية البينية الشاعر المزارحي من أصول مغربية "إيريز بوتون"، والذي عرف بلقب "أب الشعر المزارحي في إسرائيل" (Schely, 2019) في قصيدته "ملخص حوار" التي جاء فيها: "أنا لستُ هذا ولا ذاك / {...} / أنا واقعٌ بين الدوائر / ضائعٌ في صوت مزيج الألحان".

أما الشاعرة المزارحية الشابة "عدي كيسار"، وهي من أصول يمينية ومؤسسة مجموعة "عرص بويثيكا" الشعرية، فكتبت (Keissar, 2016):

يعتقد الناس أحياناً أننا عرب/ وهم يهود؟/ كلمات ابن أخي تجعل قطعان الطيور تطير في جسدي/ تتمرّق أوعيتي الدموية في هذه الاضطرابات/ وأريد أن أخبره عن جدّي شعبة/ والعم موسى والعم داوود والعم عوض/ لكنّه في السادسة من عمره أصبح لديه/ الجدة زيونا/ الجدة يافا/ والكثير من الأعمام/ والخوف والحرب/ نالها كهديّة/ من الدولة".

يتبنّى هذا البحث موقف "شنهاف" الذي يبيّن كيفية انخراط اليهود المزارحيين في المشروع الصهيوني الذي عمل على نزع عروبتهم، مرتكزاً على قاعدة أنّ العرق هو بناء اجتماعي يعيد الاستعمار تشكيله بما يتناسب مع أهدافه. لكنّ التركيز على العرق الأبيض كمحدّدٍ أساسيٍّ للمستوطن، كما جاء في طرح "فانون"، غير مناسب في سياق اليهود المزارحيين؛ لأنّ المكانة العرقية لليهود ذي الأصول العربية داخل المؤسسة الصهيونية لا تتناسب مع البنية الاستعمارية كآليةٍ عرقيةٍ واحدةٍ ومستقرّةٍ، وهم عرقياً قريبون من العرب (Kotef, & Evri, 2020)، بينما يعتمد الحدّ الفاصل ما بين المستعمر والأصلاحيّ في حالة الاستعمار الإسرائيلي على الدين، وليس على ثنائية الشرق والغرب كما جاء في طرح "شوحط". لذلك، يُمكن القول إنّ هذه التقسيمة الجامدة التي تعتمد على الموقع غير المستقرّ في الانقسام العرقي بين الشرق والغرب قد تشكّل خطأً فاصلاً غير دقيق لتفسير موقع المزارحيين في إسرائيل (Kotef & Evri, 2020).

وينتقد البحث ويشكك بنظرية الفضاء الثالث كقاعدة ثابتة لتحليل مكانة اليهود المزراحيين في إسرائيل، فيرتكز البحث على تقسيمة المستعمر/ المستعمر التي في حالة إسرائيل تستند إلى الدين وليس العرق الأبيض. وبالتالي، لا يمكن اعتبار اليهود الشرقيين في منطقة رمادية في هذه التقسيمة، لا سيما أن الحركات المناهضة للدولة كانت حركات تطالب بالاندماج والمساواة مع النخبة الأشكنازية. قد تكون المنطقة الرمادية بالنسبة للمزراحيين مؤقتة، ولكن لا يمكن اعتمادها كخانة تصنيفية ثابتة. فعلى الرغم من الفجوة الطبقيّة على المستوى الاجتماعي بين المزراحيين والأشكناز، إلا أن اللامساواة تندرج تحت حرب المواقع داخل المجتمع الإسرائيلي، الأمر الذي لا يمسّ أو يغيّر من موقعهم الثابت في تقسيمة المستعمر/ المستعمر، وسرعان ما يتمّ احتواء الشرقيين في الدولة الإسرائيلية فور إثبات ولائهم للمشروع القومي الصهيوني كولاةٍ أساسيٍّ يسبق ولائهم لثقافتهم العربية، ممّا يجعلهم شركاء أو جنوداً يتمّ توظيف ثقافتهم العربية في خدمة مشروع الاستعمار الاستيطاني لدولة إسرائيل.

يحلّل هذا البحث مكانة المزراحيين كجزء من الاستعمار الاستيطاني الذي ميّزه "باتريك وولف" بكونه بناءً وليس حدثاً، وهدفه هو محو السكان الأصليين واستبدالهم بمستوطنين من خارج الحيز الجغرافي للمستعمرة. يبيّن "ولف" بأنّ سياسات الاستعمار الاستيطاني تمتدّ ما بين محو السكان الأصليين وثقافتهم وما بين سياسات الدمج (Wolfe, 2002). ويميّز "لورينزو فيراتشيني" الاستعمار الاستيطاني عن الاستعمار الكلاسيكي، بكون الأول يهدف إلى أن يحلّ ذاته، بمعنى أنّ الاستعمار الاستيطاني يهدف إلى إذابة الثنائية بين المستوطن والأصلائي، فالاستعمار الاستيطاني ينجح عندما يصبح وجوده طبيعياً ولا يعدّ استعماراً (Viracini, 2013, 23-24)، واعتبر "فيراتشيني" أنّ الأصلنة الفعّالة (*Active indigenization*) عنصر حاسم في نجاح الاستعمار الاستيطاني، فالأصلنة ضرورية لجعل مطالب المستوطنين شرعية، وبالتالي يهدف المستوطنون إلى امتلاك الأرض كشعوب أصلية (Viracini, 2013). كما ويجادل رائف زريق بأنّ المستوطن يتوقف عن كونه مستوطناً عندما يكتمل مشروع الاستعمار الاستيطاني (Zreik 2016, p. 356).

2. مكانة الثقافة الشرقية: الهيمنة وصراعات الهوية

يعرف "كليفورد غيرتز" الثقافة بأنها الشبكات التي ينتجها الإنسان بنفسه حول نفسه (Geertz, 2000)، استناداً إلى "ماكس فيبر" الذي يرى أنّ الإنسان هو حيوان عالق في شبكاتٍ من المعاني التي نسجها حول نفسه. يرى "غيرتز" أنّ الثقافة هي تلك الشبكات (Geertz, 2000, 5)؛ فهي ليست خاصةً أو مخفيةً بالنسبة للأفراد، إنّما متجسدة في الرموز العامة (Hoskins, 2015).

ويستخدم "باروخ كيمرلنغ" مفهوم الهيمنة لتحليل علاقات القوة في الثقافة الاسرائيلية، وبالاستناد إلى غرامشي فإن الهيمنة هي امتلاك شريحةٍ من السكان سلطةً روحيةً وتأثيراً حاسماً والسير في المقدمة (كقدوة) في حياة الشعب. ويبيّن أنّ الدولة اليهودية كانت مستعدةً بكلّ مؤسساتها لإنشاء نظام الهيمنة، حيث كانت المهمة الأساسية للدولة خلق نظام ومجتمع يهيئان المجال لاستيعاب هجرةٍ جماعيةٍ وغير انتقائية، من دون التسبب بزعزعة وتغيير نظامها السياسي والاقتصادي والثقافي (كيمرلنغ، 2011). فقد تشكّل النظام السياسي والاقتصادي في إسرائيل خلال فترة اليشوف، وكان الرواد الأوائل، ومن بينهم قادة حزب مباي، هم القادة المستقبليين للدولة الجديدة، والذين كانوا يطمحون بدورهم إلى تحرير المستوطنين اليهود من عقلية الشتات، وذلك من خلال التركيز على العمل البدنيّ وبناء مجتمعٍ اشتراكيّ يمتاز بتكريس التقاليد الاجتماعية اليهودية. تمّ تحقيق هذه الأهداف من خلال وضع السلطة المركزية والقوة المطلقة بيد الدولة دون أخذ الحسابات الاقتصادية بعين الاعتبار (Aharoni, 1998). وبالمثل، تمّ إنشاء وابتكار الأسلوب الموسيقي الوطني الإسرائيلي منذ سنوات العشرينيات من القرن الماضي، وعند تأسيس إسرائيل في عام 1948، كان الطابع الثقافي للدولة قد تمّ ابتكاره تحت إطار وحدة المؤسسة الإسرائيلية وفقاً للجماليات والأذن الأوروبية (Dardashti, 2012).

توضح شوحط كيف عملت الدولة الإسرائيلية على ابتكار الثقافة الإسرائيلية التي كانت بجوهرها مرتكزةً على الهيمنة الأشكنازية، والتي أقصت صوت اليهود المزרחيين لعدّة أسباب؛ أهمّها النظرة الاستشراقية الاستعمارية التي اعتبرت الثقافة الشرقية ثقافةً منحطة يجب محوها وعدم السماح لها في اختراق المجتمع الإسرائيلي (Shohat,)

(1998). ويبيّن كركبي أنّ الدولة الإسرائيلية رفضت الثقافة واللغة العربية نتيجة عمليّتين استعماريّتين متوازيتين أعطت الأولى الأولوية للعبريّة، بما في ذلك تفضيل النطق الأوروبي (الأشكنازي). العملية الثانية اعتبرت اللغة العربية لغة "العدو"، التي ترمز إلى السكان الأصليين الذي ميّز الصهيوني نفسه عنهم. وبمجرّد أن أصبحت العبرية علامةً على الهوية الوطنية الإسرائيلية، والعربية علامة على الهوية العربية الفلسطينية، تمّ وضع اللغتين كأساسٍ للتناقض القوميّ بين الإسرائيليين والفلسطينيين، والتناقض العرقي بين اليهود والعرب، وكذلك بين اليهود واليهود. وبالتالي، أصبحت الهوية العربية اليهودية الثقافية مستحيلَةً في إسرائيل (Karkabi, 2019).

يبين "كمرلنغ" أنّ الهيمنة التي كانت قائمةً في إسرائيل لم تقتصر على الهيمنة الظاهرية التي تمتاز بالسيطرة المطلقة، ولكنها امتازت أيضاً بالسيطرة الأيديولوجية من جانب أحد أجزاء المجموعة السكانية في الدولة (النخبة الأشكنازية) على بقية أجزائها بواسطة وحدةٍ فكريّة وأخلاقيةٍ مركّبة. ارتأت هذه النخبة، متمثلةً بحزب مباي، بأن تكون دولة إسرائيل دولةً عصريّة وحديثة، تنتمي إلى الغرب، وأنّه يجب على اليهود الشرقيين اجتياز عملية "التحديث" أو "الأسرلة" من خلال بوتقة الصهر، ليتّم اعتبارهم أعضاء كاملين في المجموع الإسرائيلي. كانت هذه الوحدة أيضاً تمارس سيطرةً متزامنة على بؤر القوة الاقتصادية والسياسية والثقافية والأيديولوجية (كيمرلنغ، 2011).

يكمن معنى الهيمنة في هذا السياق في طمس الحدود بين المجالات السياسية والاقتصادية والثقافية، ممّا يؤدي إلى خلق ثقافةٍ احتكاريّة في تعريف الواقع الاجتماعيّ وخلق الهوية والذاكرة الجمعية. وقد عملت الهيمنة على فرض الانضباط والخضوع على أفراد المجتمع، وتجنيدهم في خدمة تشكيليةٍ واسعة من المهام الجماعية. لكن يبيّن "كيمرلنغ" بأنّه لا يُمكن لنظام الهيمنة أن يكون إلا مؤقتاً، حيث حدث تحوّل في النظام السياسي الإسرائيلي عام 1977 عند فوز حزب الليكود بالانتخابات، أو ما عُرف بـ "الانقلاب" بمساعدة أصوات اليهود الشرقيين. بعد فوز حزب الليكود، وانزياح حزب مباي عن الحكم للمرة الأولى، انتهى نظام الهيمنة الأشكنازية وأصبحت القاعدة المشتركة تتمحور حول نمو هويّةٍ جماعية وقومية يهودية جديدة، أطلق عليها "كيمرلنغ" "يهوديوت"،

3. الموسيقى، الثقافة، والصراع على المعاني

تعتبر الموسيقى أحد الأدوات التي تستخدمها المجتمعات للتعبير عن مكنوناتها وقيمها ومخيلها، ويؤثر السياق الثقافي الخاص الذي يحيط بممارسة موسيقى معينة على الإنتاجات الموسيقية داخل تلك الحدود الثقافية (Barton, 2018). فالموسيقى هي أحد مكونات الثقافة التي تؤثر وتتأثر بها، ولمن الضروري معرفة ما يكشفه تحليل الصوت عن الثقافة، وما يكشفه تحليل الثقافة عن الصوت، فالعلاقة المتبادلة بين الثقافة والصوت حقيقة أساسية ومتكاملة (Middleton, 2003). ويوضح "روبرت ويليامز"، أنه في الوقت الذي يتشكل شعور المجتمع بالواقع من خلال ما يُسمح له بأن يشعر ويرى ويسمع، فالثقافة أيضاً تتشكل المجتمع من خلال ما تمنعه من أن يرى ويسمع ويفعل. فتأثير الهيمنة في المجتمع تتم كعملية معاشة تتضمن شعور معظم المجتمع بالواقع المطلق الذي يصعب تجاوزه (Gonzalez, 2008). وهكذا، فإنّ فالموسيقى تعتبر أحد الأدوات التي يستخدمها نظام الهيمنة في تشكيل الرموز العامة التي تشكل ثقافة المجتمع.

وفي السياق الإسرائيلي خلال فترة حكم وهيمنة مباي، تعاملت الدولة مع الموسيقى كأداة لتطوير الهوية الإسرائيلية، ولدمج خلفيات المستوطنين العرقية المختلفة (Nocke, 2006; Regev & Seroussi, 2004)، فضلاً عن إنتاجها لموسيقى وطنية جديدة بهدف تشكيل هوية وطنية واحدة مشتركة (Horowitz, 1999; Regev & Seroussi, 2004). ووقّر النظام السياسي والاقتصادي المتمركز بهيمنة حزب مباي المناخ المناسب لتوجيه الثقافة والسيطرة عليها من خلال ما أسماه "بورديو" الوسطاء الثقافيين لوصف الأفراد الذين يوصلون ما بين الفنانين والمستهلكين، ووظيفتهم إيصال المنتجات الثقافية للمجتمع. في سياق عالم الموسيقى، الوسطاء الثقافيون هم من يعملون في مجال صناعة الموسيقى مثل الإعلام والمعلمين والمنتجين (Tal & Yair, 2020).

وهكذا، حدّدت الثقافة المهيمنة أنّ الموسيقى العربية التي جلبها المزارحيون معهم إلى إسرائيل تمثل ثقافة عربية أجنبية بالنسبة للثقافة السائدة، وكان ينظر إليها على أنّها شكل من أشكال العرقية اليهودية السوداء التي كان يتم

طمسها. وموضعها ضمن ثنائية الشرق والغرب. فلم يُنظر إلى الموسيقى العربية على أنّها جزء من فسيفساء شرعية متعدّدة الثقافات، بل كعنصرٍ غير مرغوب فيه يتعارض مع ما تمّ تضمينه في حدود الثقافة الإسرائيلية (شطريت، 2005). فكانت وسائل الإعلام تبتّ ذخيرةً موسيقيةً معيّنة لجميع السكان؛ من خلال التحكّم في الوصول إلى موجات الأثير، تحت مبرراتٍ أيديولوجية واقتصادية (Horowitz, 1999, 456)، ولم تدع الموسيقى الشرقية إلا في سياق السخرية أو السياقات السلبية (شطريت، 2005). وبالوقت ذاته عملت المؤسسات التربوية والثقافية على إبعاد المستوطنين ذي الأصول العربية عن الموسيقى الشرقية من خلال سياسات التنشئة في المدارس، وبشكلٍ أساسيٍّ على مقاعد التدريس، حيث أُقصيت الرواية الشرقية من مناهج التعليم (شطريت، 2005). كما كان البثّ الإذاعي المستخدم مرادفاً لصوت الصهيونية، ويوازن بين التقاليد الصهيونية الشعبية و"الثقافة الرفيعة". وبالمثل، تمّ استخدام الراديو كوسيطٍ لـ "الأحداث الإعلامية" المؤثّرة على البنية الاجتماعية والسياسية للأمة (Tal & Yair, 2020). وهكذا فرضت وسائل الإعلام والهيئات الرسمية والوكالات التعليمية الخاضعة للدولة نمط موسيقيٍّ غربيٍّ على جميع المواطنين (Laor & Seroussi, 2018; Regev & Seroussi, 2004)، الأمر الذي لعب دوراً محورياً في تشكيل الهوية الوطنية الإسرائيلية، ومن ضمنها إنشاء موسيقى شعبية محلية (Regev & Seroussi, 2004).

حلل كل من "موتي ريجيف" و"إيدوين سيروسي"، الموسيقى الشعبية الإسرائيلية كساحة تنافسٍ وصراع بين العديد من الأنواع والأساليب الموسيقية التي تمثّل ثقافات اليهود من خلفياتٍ عرقية واجتماعيةٍ مختلفة. ويجادلان بأنّ الصراع بين الأساليب الموسيقية المختلفة في إسرائيل كان صراع على الشرعية والهيمنة والحصول على الاعتراف بأنّها "الموسيقى الوطنية الإسرائيلية الحقيقية" (Regev & Seroussi, 2004). ويظهر ريجيف وسيروسي أن المؤسسة تعاملت مع الموسيقى الشرقية والعربية كموسيقى العربي "الآخر"، وسعت الى محوها بسبب مكوّناتها العربية البعيدة عن الأذن الغربية المهيمنة، وحين بدأ هضمها في الثقافة في سنوات الثمانينيات، تم ذلك تحت مسمّى موسيقى حوض البحر المتوسط.

وبيّن شطريت أنّ الدولة الإسرائيلية عملت على إقصاء الموسيقى المزراحية من المشهد العام أيضاً، فلم يكن لها وجود في المسارح المركزيّة للثقافة الإسرائيلية ولم يكن من الممكن عزفها في قاعات الحفلات الموسيقية من قبل فرق الأوركسترا الكبرى (على عكس الممارسة المعتادة في الدول العربية، وخاصةً مصر). وعلى الرغم من ذلك، كانت الموسيقى العربية تُعزف داخل التجمّعات الشرقية في المناسبات العائلية في المجال الخاص (شطريت، 2005).

في المقابل، يقرأ الباحث "يوتشاي أوبنهايمر" ازدهار وانكشاف الموسيقى المزراحية منذ التسعينيات من منظور "إعادة تقديم" العنصر العربي المكبوت، حيث أنّها تقدّم من وجهة نظره إرثاً مشتركاً لا ترغب الثقافة الإسرائيلية في قبوله وفهمه، فضلاً عن اعتبار العديد من المزراحيين الموسيقى والشعر الشرقي أداةً لإعادة الاتصال بهويتهم الموسيقية العربية (Oppenheimer, 2020). كما ويجادل "ريجيف" و"سيروسي"، وكذلك الباحثان "عوديد إيريز" و"نديم كركبي"، وأيضاً "أليكساندرا نوك"، بأنّ تقبل الموسيقى المزراحية في إسرائيل مقترن بأنّ أفراد الجيل الثالث أصبحوا اليوم أكثر ثقةً بوضعهم العرقي القومي كإسرائيليين، وأصبح من الممكن إعادة فتح مسألة عرقهم بأمان من منظورٍ يهودي داخليّ دون التأثير على تعريفهم كإسرائيليين (Regev & Seroussi, 2004; Nocke, 2006; Karkabi, 2019). وبذلك، تمّ تحويل اللغة العربية من عاملٍ سياسيّ إلى عاملٍ جماليّ، وبات الموسيقيون المزراحيون يتعاملون مع اللغة العربية على أنّها تراث يهودي وإرث جمالي، أو حتّى مجرد صوت. يصف إيريز وكركبي هذا النمط على أنّه استخدامات ما بعد اللغة التي غالباً ما تفتقد إلى أبعادها الدلالية (karkabi, 2019).

قدّم الباحثون قراءةً وتحليلاً لمكانة الموسيقى المزراحية ضمن سياق التهميش والإقصاء في ظلّ حكم وهيمنة مباي. وبيّن كركبي دور تحييد الدور السياسي للموسيقى المزراحية كسببٍ للانتشار، إلا أنّهم غفلوا عن تحليل التحوّل في مكانة الموسيقى المزراحية في سياق التحول الاقتصادي السياسي لنظام الحكم في إسرائيل. علاوةً على ذلك، لم تنطرق الدراسات إلى الأدوار الثقافية السياسية المعاصرة للموسيقى المزراحية، والتي ينظر إليها هذا البحث ضمن علاقةٍ تنذبذب ما بين السببية التي أدّت إلى توسيع نطاق الانتشار وما بين التوظيف والاستخدام.

تتوّج الأدبيات التي حلّلت دور الموسيقى المزراحية في سياق الصراع العربي الإسرائيلي، حيث حلّلت بعض الأدبيات دور الموسيقى المزراحية كأداةٍ لمدّ جسرٍ للسلام بين إسرائيل والعالم العربي، في حين حلّلت أخرى الموسيقى المزراحية كأداةٍ لتحسين صورة إسرائيل وتصويرها على أنّها متجذرة محلياً.

في هذا السياق، تستكشف الباحثة "الكسندرا نوك" في مقالها "إسرائيل وظهور هوية البحر الأبيض المتوسط: تعبيرات المكان في الموسيقى والأدب"، تمثيل مفهوم "أدب وموسيقى حوض البحر المتوسط الشعبية الإسرائيلية"، مفترضةً وجود تحوّل ملحوظ في الخطاب العام وانفتاح "المتزايد تجاه الآخر" في إسرائيل منذ بداية عملية السلام وتوقيع اتفاقية السلام بين إسرائيل ومنظمة التحرير الفلسطينية في أيلول 1993 (Nocke, 2006).

وتجادل دراسة "أصوات السلام وإرث المصالحة: الموسيقى الشعبية والقومية والسعي من أجل السلام في الشرق الأوسط"، للباحث ناصر الطاعى، بأنّ التهميش الذي يتعرّض له اليهود المزراحيون قد يكون السبب الذي دفعهم للغناء من أجل السلام والمصالحة بين إسرائيل وجيرانها العرب. ويقترح بأنّه يمكن للفنانين اليهود الشرقيين أن يكونوا بمثابة جسر سلامٍ بين الإسرائيليين والفلسطينيين، وربما يكونوا طريقاً للتفاوض في ظلّ الديناميكيات المعقدة للصراع. كما الطاعى، تجادل الباحثة إنبال بيرلسون في دراسة "علاقات القوة في نظام الموسيقى الإسرائيلي" بأنّ الموسيقى المزراحية مهّدت إلى موضوعات السلام والأخوة بين الشعبين (Perelson, 1998; Tae, 2002). بدوره، اقترح إدوارد سعيد أنّ الموسيقى تملك القدرة على خلق تعايش حقيقي بين الإسرائيليين والعرب في الشرق الأوسط، على خلاف السلام البارد الذي ينتج عن توقيع اتفاقيات السلام بين رؤساء الدول دون حصولهم على إجماعٍ شعبيٍّ من مجتمعاتهم، فالموسيقى من وجهة نظره هي قاسم مشترك قوي يُمكن من خلاله إنشاء "شرق أوسط حقيقي" من الدرجة الأولى (EuroArtsChannel, 2015).

في هذا السياق، تبيّن الأدبيات المختصة في علم الموسيقى دور الموسيقى في حلّ النزاعات والتقليل من التوتر بين المجموعات المتصارعة، كما يبيّن كتاب "الموسيقى والصراع" للباحث "برانكو"، والذي يفحص الطرق التي يستخدمها علماء الموسيقى العرقية للعمل كوسطاء في حلّ النزاعات والصراعات. ويجادل بأنّ علماء الموسيقى

يمكن أن يساهموا في تعزيز التسامح من خلال تصميم البرامج الموسيقية التي تقدّم للمجتمعات المتنازعة من أجل التحسين العام للبشرية (Branco, 2010). على الرغم من إشارة "برانكو" إلى أنّ استخدام الموسيقى لحلّ النزاع لا يُمكن أن يتمّ بمعزلٍ عن إحداث تغييرٍ جذريّ في علاقات القوة والسيطرة بين الجماعات المتنازعة، إلا أنّه يعطي أمثلةً عن استخدام الموسيقى في حلّ النزاع بين إسرائيل ودول الشرق الأوسط (Branco, 2010, 249). وهذا بحّد ذاته تناقض لا يمكن من خلاله فهم الموسيقى المشتركة بين الفلسطينيين أو العرب والإسرائيليين على أنّه مدّ جسور للسلام. وكما تجادل "بلكايند"، فإنّ التعاون الموسيقي بين مغنيين إسرائيليين وفلسطينيين ليس مرتبطاً بقيمة التعايش بل بسياسة إسرائيل العامة التي تهدف إلى شرعنة ذاتها وتحقيق مساعيها لتصوير نفسها على أنّها دولة ديمقراطية تقدّم تراثاً ديمقراطياً متفوّقاً أخلاقياً على الدول العربية في المنطقة، وللتقليل من صورتها السلبية في عيون العالم الغربي الناتجة عن الحروب التي تشنّها (Belkind, 2010, 22). اختلف الباحثون حول دور الموسيقى المزراحية ما بين كونها أداةً لمدّ جسور السلام أو أداة لتحسين صورة إسرائيل عالمياً، إلا أنّ الدراسات لا تنطرق للموسيقى الشرقية واستخداماتها السياسية ضمن علاقات إسرائيل الاقتصادية وتطلعاتها السياسية في المنطقة.

الفصل الثالث: صعود الموسيقى المزراحية- العوامل والأسباب

يناقش هذا الفصل المراحل والأسباب التي أدّت إلى انكشاف الموسيقى المزراحية وانتقالها من المحو والتهميش إلى الانتشار والرواج، ويركّز على التحوّلات الداخلية التي ترتبط بالتغيرات الاجتماعية والسياسية، التي أسهمت في إنهاء هيمنة حزب مباي والتناكل في مكانة نخب المؤسسة الأشكنازية "الاشتراكية" بالتزامن مع زيادة قوة الشرقيين الانتخابية وصولاً إلى انقلاب 1977، والتحوّل التكنولوجي وظهور الكاسيت، ما سمح بكسر احتكار محطات الراديو الرسمية، ثمّ التحول إلى السوق النيوليبرالية وما رافقها من ظهور محطاتٍ موسيقيةٍ جديدة وفتح مساحاتٍ للانتشار لم تكن متوفرةً سابقاً .

1. أفول هيمنة مباي وثورة الفهود السود

عايش المزارحيون ظروفاً اجتماعيةً واقتصاديةً وثقافيةً متدنية حتى بدايات السبعينيات، فكان يتم استغلالهم كأيدي عاملة رخيصة. حيث شكّل المزارحيون 80% من الأسر الفقيرة المدعومة من قبل الرعاية الاجتماعية، وكان ما يقارب 20% من المزارحين يعيشون في بيوتٍ بمعدل 4 أشخاصٍ في كلِّ غرفة. أمّا في الجانب التعليمي، فقد تسرّب 55% من الشباب المزارحين من المدارس، بينما التحق بقيتهم في برامج مهنية متدنية. شعر المزارحيون بالاضطهاد بسبب هذه الظروف الصعبة، الأمر الذي أدّى إلى انطلاق ما عرف بـ "ثورة الفهود السود" التي قادها أبناء المهاجرين المزارحين، الذين امتصّوا الإهانة التي تعرّض لها آباءهم من قبل المؤسسة الأشكنازية المهيمنة (Chetrit, 2003).

انطلقت ثورة الفهود السود من حيّ المصرة شرقيّ القدس، وعُرف قادتها كأكثر فئةٍ معاديةٍ للنظام الإسرائيلي، حيث أنهم احتجّوا على النظام بسبب العنصرية التي مارسها اتجاههم. كانت ثورة الفهود السود تشدّد على الهوية العرقية للمزارحين، وانتقد قادتها اشتراكية دولة إسرائيل واعتبروها طفرةً لا يُمكن العثور عليها في أيّ بلدٍ اشتراكي؛ حيث أنّ الاشتراكية تعبّر عن الصراع الطبقي ولا تتميّز بين الناس على أساس العرق، بينما ارتكزت العنصرية في إسرائيل على العرق الذي كان متداخلاً بشكلٍ كبيرٍ مع الطبقة (Chetrit, 2003).

تعاملت الحكومة الإسرائيلية مع ثورة الفهود السود بشكلٍ عنيفٍ فور انطلاقها، فاعتقلت منظّمي المظاهرة الاحتجاجية الأولى قبل حدوثها، إلا أنّ التظاهرة استمرت بمشاركة أصدقاء وعائلات المنظمين. وفي الأول من أيار 1971، انطلقت مظاهرة حاشدة في شوارع تل أبيب رافعةً شعار الخبز والعمل، فانتقلت المظاهرات من القدس إلى تل أبيب فحيفا (Chetrit, 2003).

استمرت الشرطة بملاحقة واعتقال القائمين على الحراك، وحتى أصدقائهم، إلى حدّ أنّها كانت تفتش البيوت المزارحية بيتاً بيتاً للتحقيق مع الجميع واستجوابهم. حاولت "جولدا مائير" وضع حدّ للحراك عن طريق اللقاء مع

منظّميه، إلا أنّها عاملتهم بعنصريّة وفوقية، الأمر الذي أوجع الحراك وعزّز الالتفاف حوله. وبعد فشل "جولدا" في احتواء أو إيقاف الحراك، أمرت بتكسير عظام الفهود السود، ومارست الحكومة والمخابرات والشرطة الإسرائيلية ما وصفه القائمون على الحراك بسياساتٍ مشتركة مع الأنظمة الأكثر شموليةً وديكتاتورية.

دفعت ثورة الفهود السود الحكومة الإسرائيلية إلى إدراك حجم المشكلة الإثنية في المجتمع الإسرائيلي، ودفعها بالحصلة إلى مراجعة ميزانيات الإنفاق الحكومي، وهكذا أصبحت مشكلة اليهود المزراحيين على الطاولة وفي جدول أعمال الحكومة الإسرائيلية (Chetrit, 2003).

أدت ثورة الفهود السود إلى ازدهار الموسيقى المزراحية، فالموسيقى هي طبيعة جميع الثورات الاجتماعية وأوّل من ينضم إليها ويسبقها في بعض الأحيان (شطريت, 2005). فمع صعود الاحتجاجات، استخدم المزراحيون، خصوصاً ذي الأصول المغربية، الموسيقى الشرقية كموسيقى ثقافيّة عبّروا من خلالها عن مظالمهم تجاه الهيمنة الأوروبية. ومن الأمثلة على ذلك، صعود الموسيقى الأندلسيّة في أشدود وعسقلان من مكانتها المحدودة المقتصرّة على المزراحيين، إلى الاستحواذ على اهتمام الجمهور الأوسع في الدولة، ممّا استدعى السياسيين اليهود المغاربة في هذه المدن إلى تخصيص ميزانياتٍ لتطوير مدارس ومجموعاتٍ موسيقيّة عبريّة أندلسيّة (Seroussi, 2018, 46). إلا أنّ هذه المجموعات الموسيقية اليهوديّة المغربيّة لم تطمح إلى فصل نفسها عن جهاز الدولة الإسرائيلي وهيمنته الأوروبية، بل عملوا على دمج موسيقاهم الأصيلة مع الموسيقى الغربية المهيمنة (Seroussi, 2018, 46).

ومن الناحية السياسية، يجب ربط الوعي العام المتزايد بالموسيقى المزراحية بنقطة تحوّل رئيسيّة في تاريخ دولة إسرائيل؛ فبعد ما يقرب من ثلاثة عقود من حكم حزب العمل الاشتراكي، فاز حزب الليكود اليميني المدعوم بتصويت اليهود الشرقيين في الانتخابات الإسرائيلية عام 1977 بقيادة "مناحيم بيغن". وبعد هذا الانتصار، اكتسب الموقف المزراحي شرعيّةً متزايدة، حيث بذلت المؤسسة السياسيّة الجديدة جهوداً لإيجاد مكانٍ لمؤيديها المزراحيين ضمن الثقافة الوطنية والسرد التاريخي (Palstino, 2003; Nocke, 2006). أدّى ذلك إلى

خلق ظروف مناسبة لانتشار الموسيقى المزراحية؛ فشعور المزراحيين أنّ لهم دور في الحكم أعطاهم إحساساً بالشرعية وسمح لهم بالتعبير عن عرقهم دون تعريض مكانتهم كإسرائيليين للخطر (Seroussi & Halper, 1989 & Kidron, 1989).

وهكذا، تحوّل الخطاب الإثني في إسرائيل في السبعينيات والثمانينيات من القضايا الاقتصادية إلى قضايا الهوية، ومكانة ثقافة اليهود المزراحيين في الثقافة الإسرائيلية. تحدّى المزراحيون المناهج الدراسية، وطالبوا بمزيد من الاهتمام بتاريخ وأدب اليهود من الدول الشرقية، وبدأت الموسيقى المزراحية تتطوّر على هامش المشهد الموسيقي الإسرائيلي (Avi, 2017). رفض اليهود الشرقيون من الجيل الثاني والثالث نموذج الهيمنة الذي فرضته الصهيونية الأشكنازية (Belkind, 2010)، وكان هناك موضوعان اجتماعيان رئيسيان متعلّقين بالموسيقى الشرقية، هما: التمييز الذي تمارسه المؤسسة الإعلامية الإسرائيلية، وتطلّعات الموسيقيين الشرقيين بأن تكون الموسيقى التي ينتجونها جزءاً من الموسيقى الإسرائيلية الأصلية، وليس فقط ما يشار إليه بالموسيقى المزراحية (Avi, 2017).

بدأت الموسيقى المزراحية بالانتشار في النصف الثاني من الثمانينيات، وانتقلت بشكل متزايد إلى التيار السائد في إسرائيل. ونظراً لشعبيتها الكبيرة، بدأ العديد من الموسيقيين غير الشرقيين أداء الموسيقى المزراحية، وكتب لها العديد من مؤلّفي الأغاني والملحنين. وقبل نهاية العقد، انتشرت الموسيقى المزراحية باسم "موسيقى البحر الأبيض المتوسط"، وتمّ قبولها بالإجماع. ممّا لا شكّ فيه بأنّ نمو الموسيقى الشرقية ونجاحها كان من أبرز تعبيرات الفخر الجديد الذي أظهره المهاجرون من الدول الشرقية (Avi, 2017). ولكن بحلول ذلك الوقت، كانت الجماعات الشرقية قد أُسّرت وُعزلت عن جذورها العرقية (Halper & Kidron, 1989; Seroussi, 2018).

وهكذا فإن ثورة الفهود السود وما رافقها من أفول هيمنة حزب مباي أدّت إلى تغيير موازين القوى السياسية في إسرائيل. "فالانقلاب السياسي" عام 1977 شكّل نقطة تحوّل أطاحت بالحلم الصهيوني وتشكيل دولة أوروبية في الشرق الأوسط، واستأنف اليهود الشرقيون دورهم وأصبحوا جزءاً أساسياً من المشروع الإسرائيلي، ولم يعودوا

على هامش المخطّط الصهيوني. وهكذا تحوّل التشكيل الواقعي والمخيالي للهوية الإسرائيلية ولم يُعد باستطاعة المؤسسة الطلائعية الأشكنازية ترسيم الثقافة الإسرائيلية وفق تصوّراتهم الأوروبية، الأمر الذي لم ينعكس على مستوى انتشار الموسيقى الشرقية فحسب، بل كان له أثر على تشكيل واقع جماليات الهمس والصوت في أفق المجتمع والثقافة الإسرائيلية. فعلّق صوت الثورة المزراحية (ثورة الفهود السود) اخترق الآذان الأشكنازية الموصدة، ولم يُعد الاستماع إلى الموسيقى المزراحية وأعلامها الطربية القديمة مجرّد تعبيرٍ عن الحنين داخل الأبواب الموصدة، بل أصبح تعبيراً عن الفخر وهياً الطريق لنهوض أعلام موسيقية مزراحية جديدة وُلدت في إسرائيل للمرة الأولى. فقد رافق الوزن السياسي لصوت المزراحيين في صناديق الاقتراع علوّ في صوتهم الموسيقي في الحيز الموسيقي العام والثقافة الشعبية الإسرائيلية.

2. ثورة الكاسيت

في أحد أشهر أحياء الطبقة العاملة في جنوب تل أبيب، والتي يقطنها عددٌ كبير من اليهود المزراحيين اضطرّ "روفيني" تأجيل حفل زواجه بسبب اندلاع حرب أكتوبر 1973. وبعد بضعة أشهر، أقام عرسه المؤجل بغياب عددٍ كبيرٍ من أصدقائه الذين كانوا على الجبهة بسبب تداعيات الحرب. وكأنيّ حفل زفاف لليهود اليمينيين، تخلّل عرسه عروض موسيقية حيّة قادها موسيقيون ومطربون يمنيون. قرّر "روفيني" أن يسجل العروض الموسيقية على كاسيت لكي يسمعها أصدقاؤه الغائبون، وتفاجأ بأنّ هذا الكاسيت المسجّل قد أُعيد نسخه يدوياً وتمّ تداوله ونشره على نطاقٍ واسعٍ وحقق نجاحاً فورياً وطلباً غير مسبوقٍ للحصول على نسخٍ من أشرطة الكاسيت. هذه كانت "لحظة ولادة" الموسيقى المزراحية وبداية الاعتراف بها كجزءٍ من مشهد الموسيقى الشعبي في إسرائيل وما عُرّف "بثورة الكاسيت" (Horowitz, 2010; Regev & Seroussi, 2004). فانتشرت الموسيقى المزراحية لأول مرة عن طريق الكاسيت في محطة باصات تل أبيب المركزية، وفي أسواق تل أبيب، وبيعت الكاسيتات وسط أسواق الخضار والأدوات المنزلية (Horowitz, 2019).

لم يتسنّ للموسيقين والمطربين الشرقيين عموماً تجاوز محطات الإذاعة الرسمية الموصدة في وجوههم ونشر وترويج موسيقاهم وألحانهم بصورة جماهيرية والوصول إلى وعي قطاعاتٍ عريضةٍ من الجمهور الشرقي، سوى بفضل ما عرف بـ "ثورة الكاسيت". شجعت هذه "الثورة" إعادة نسخ ألحان موسيقيين عرب كلاسيكيين مثل فريد الأطرش ومحمد عبد الوهاب وأم كلثوم وعبد الحليم حافظ وفيروز وأسمهان ولبلى مراد وغيرهم ممن كانوا يرمزون بالنسبة لأبناء الجيل الأول من الشرقيين المهاجرين إلى هويتهم وثقافتهم العربية (شطريت، 2005، 296).

واستطاعت الموسيقى المزراحية أن تجد لها مكاناً ضمن الثقافة الإسرائيلية في السبعينيات بفعل زعزعة احتكار الدولة وهيمنتها على الإعلام من خلال قيامها بإنتاج الموسيقى التي ارتكز إنتاجها على أرخص المسجلات الصوتية. وقد سمح مسجل الكاسيت المحمول لأصحاب المشاريع المزراحيين بإنتاج وتوزيع موسيقى مستبعدة من قبل الصناعة السائدة وإنتاج الموسيقى البديلة (Horowitz, 2010; Regev & Seroussi, 2004). فإنّ القدرة على تحمّل التكاليف ومرونة الكاسيت سهّلت النمو التجاري والموسيقي، ومكّنت الموسيقيين المزراحيين من تجاوز وسائل الإعلام التي سيطرت عليها الدولة (Horowitz, 1999, Avi, 2017). فكان يتوجّب على اليهود الشرقيين أن يبذلوا جهداً إضافياً للعثور على المحطّة المناسبة على جهاز الراديو القديم من أجل الاستمرار بالاستماع إلى الموسيقى العربية، وكان يعتبر الحصول على التسجيلات عملاً احتجاجياً جريئاً وحالةً للبقاء الثقافي والعاطفي، ولم تكن مجرد مسألة متعةٍ جماليّة (شطريت، 2004).

أطلق على الموسيقى المزراحية أسماء عديدة في تلك الفترة، من بينها "موسيقى الكاسيت" أو "موسيقى سوداء" أو "موسيقى عرقية"، أو "موسيقى المحطّة المركزية"، تيمناً بالمحطّة المركزيّة في تل أبيب التي كانت تُباع فيها تسجيلات الكاسيت المزراحية بشكلٍ كثيف، حيث كان يتمّ تشغيل الموسيقى المزراحية بصوت عالٍ عبر سماعاتٍ كبيرة (Hedron & Halper, 1989; Seroussi, 2018). وكانت جميع هذه الأسماء مرتبطةً بالرخص، وموضعةً الموسيقى المزراحية خارج نطاق الموسيقى السائدة أو تيار الموسيقى العام، وكان يتمّ تهميشها

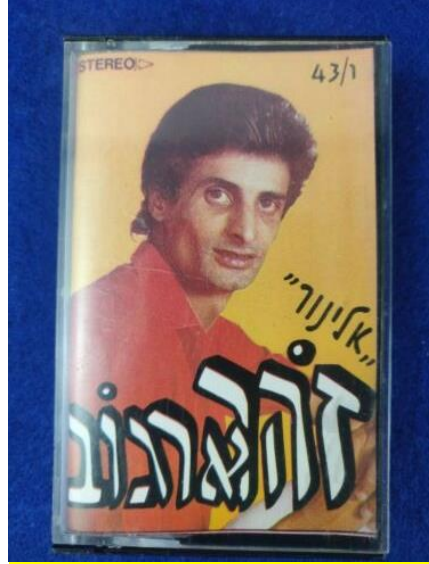
بشكل عام، حيث اعتبرها المجتمع الإسرائيلي أقلّ شأنًا، أو أنّها "عربية زائدة"، واعتبرت بالمركز الأدنى للثقافة العرقية مقابل ثقافة النخبة المهيمنة (Nocke, 2006).

على الرغم من ذلك، تحدّى الموسيقيون المزراحيون قنوات الاتصال المهيمنة وتمكّنوا من توزيع أشرطة الكاسيت على مستوى القواعد الشعبية، وانتشرت الموسيقى المزراحية على المستوى الوطني ومهدت الطريق لظهور "موسيقى حوض البحر المتوسط الإسرائيلية" كشبكةٍ تجاريةٍ قابلة للحياة (Horowitz, 1999, 456).

انتشرت الموسيقى المزراحية على نطاقٍ واسعٍ من خلال الكاسيت، إلا أنّ الإذاعات ومحطات الإعلام لم تلتفت إليها إلا بعد النجاح الهائل لـ "زهر أرجوف"، والذي كان اسمه الحقيقي "زهر أركابي" لكنّ منتج الكاسيتات الذي تعاقد معه في أواخر السبعينيّات اقترح عليه تغيير الاسم، لينال القبول الأشكنازي العام (Riklis, 1993). سجل "زهر" الكاسيت الأول له في نادٍ ليليٍّ ومعدّاتٍ متدنية الجودة، ونسخه على عشرة آلاف نسخة نشرها بالأسواق. وبعد ثلاثة أو أربعة أسابيع، بدأ المنتج بتلقي مكالماتٍ هاتفيةٍ من المتاجر مفادها "أرسل لنا 20 كاسيت، و50 كاسيت، و100 كاسيت، و200، و500" إذ قال منتج "زهر" في مقابلةٍ أجراها مع صحيفة هآرتس: "لقد وصل الأمر إلى حدّ أنه كان هناك طلب على 5000 شريط في اليوم، ولم أستطع إنتاج مثل هذه الكمّيات". وقد حدث ذلك تقريباً بدون تشغيل الكاسيت في الراديو الإسرائيلي (Shalev, 2012).

عندما سأل أحد منتجي الإذاعة الإسرائيلية حينها عن سبب عدم قيامهم بتشغيل أغاني "أرجوف"، قالوا له: "جودة الأغاني رديئة". على الرغم من ذلك، كانت أغنية "الزهرة في حديقتي" نقطة تحوّلٍ بالنسبة لـ "أرجوف" وموسيقى "حوض البحر المتوسط". وجزء من النجاح الكبير الذي حققته الأغنية كانت حرب لبنان، التي اندلعت بعد حوالي شهرين من فوز الأغنية في مسابقة أغاني إسرائيلية. إذ قال منتج "أرجوف": "عندما اندلعت الحرب، بدأت إذاعة الجيش بتقديم برامج مع جنودٍ يرسلون تحياتهم للناس، وتركوا للجنود حرية اختيار الموسيقى. مراراً وتكراراً، اختاروا "الزهرة في حديقتي"، فقد أذيعت الأغنية على الراديو لأنهم سمحوا للجنود باختيار الأغاني،

وليس لأنّ القائمين على الراديو اقتنعوا بأنه يمكن لأغنيةٍ مزراحية أن تكون ذات مستوى عالٍ". استطاع "أرجوف" حينها أن يبيع مليون نسخة من كاسيت ألبوم "الزهرة في حديقتي" (Shalev, 2012).



في ذلك الوقت
صورة رقم (1): صورة لشريط كاسيت لزوهرة أرجوف
كاسيت
منتشرة في كل
ت جميع
الأحياء تعرف كلّ نجم كاسيت مزراحي صاعد. أمّا الجزء الآخر من الجمهور الأشكنازي الإسرائيلي، فعاش على هامش المحيط الصوتي والثقافي لثقافة الكاسيت؛ إذ أنه لم يكن جزءاً منها إلا إذا واجهته بشكلٍ عرضيٍّ ومتقطع في الحافلة، عند مصفّف الشعر وفي السوق (Erez, 2022).

وهكذا، بدأت الرغبة الجماهيرية بدمج الموسيقى الشرقية عام 1985، بعد أن أشبع الفضاء الإسرائيلي بموسيقى الكاسيت التي انتشرت في الحيز العام. كان ردّ فعل الإعلام الوطني أكثر من مجرد استهزاءٍ بالموسيقى المزراحية، بل كانت هناك محاكاةٌ ساخرةٌ عبّرت عن مشاعر متشابكةٍ من الانجذاب والاعتراب لدى الفنانين والمنتجين والإعلاميين الأشكناز الذين شعروا بأنّ تيار الموسيقى العام يتغيّر، ولكنهم لم يتمكّنوا من حشد أصوات وأنماط الشرق الأوسط بطريقةٍ أصيلة (Erez, 2022).

اليوم، تعتبر ثورة الكاسيت مصدر فخرٍ واحتفاءٍ نوستالجيٍّ للمزاحيين، ومن الأمثلة التي تدلّل على ذلك كان حفل أحياء المئات من الإسرائيليين في ليلة صيفٍ في حزيران 2019، والذي كان الأول ضمن سلسلة من الفعاليات بعنوان "ملك الكاسيت". يشير ملك الكاسيت إلى "دي جي" آية الله (عساف لوبيل) الذي استضاف الأمسية وعزف الموسيقى المزراحية القديمة عبر أجهزة الكاسيت، مستضيفاً عظماء الموسيقيين الشرقيين الذين غنوا أغاني مطربي الكاسيت وسط جمهورٍ إسرائيليٍّ متنوع، في مكانٍ تمّ إقصاء الفنانين المزراحيين منه في العقود الأولى لدولة إسرائيل (Erez, 2022).

وهكذا، شكّلت ثورة الكاسيت نقطةً محوريةً في تاريخ الموسيقى المزراحية في إسرائيل. فاستخدام مصطلح "ثورة" يعبر عن إحاطة وتغيير القديم، وفي هذه الحالة، كان القديم هو المشهد الموسيقي الأشكنازي الأوروبي الذي تحوّل من زاوية الصوت والإيقاع والمحتوى الثقافي. أما الجديد، فكان النبرة الشرقية التي رتّمها المزراحيون من مساكنهم بالأكناف، فموضعوا اللحن والأذن الأشكنازية على هامش المشهد الموسيقي. وعلى الرغم من انتشار اللحن الشرقي، إلا أن معظم المغنيين المزراحيين، من ضمنهم "زهر أرجوف"، توجّهوا للغناء بالعبرية. وهكذا، عبّرت ثورة الكاسيت، عن ثورة الصوت الشرقي ولكن بكلماتٍ عبرية. ومن المتير للاهتمام ارتباط انتشار الموسيقى المزراحية بحرب أكتوبر عام 1973، وغياب المزراحيين عن جبهة الحرب مع مصر، ولاحقاً ارتباط انتشار أغنية "الزهرة في حديقتي" مع وجود الجنود المزراحيين على جبهة الحرب مع لبنان عام 1982. فقد انعكست مشاركة المزراحي في الحروب الإسرائيلية ضد الدول العربية على مشاركة الأغنية الإسرائيلية في المشهد الموسيقي الإسرائيلي الشعبي.

3. تحوّل النظام السياسي الاقتصادي؛ الليبرالية الجديدة

يبين "غيرشون شافير" بأنّه لم يتغيّر شيء في إسرائيل بشكلٍ دراماتيكي أكثر من الاقتصاد والافتراضات الكامنة وراء السياسات الاقتصادية للدولة. فقبل اثنين وسبعين عاماً، كانت إسرائيل دولةً جديدةً وفقيرة ومدانة للعالم

الخارجي. وقبل سبعة وخمسين عاماً، كان من الممكن وصفها بأنها دولة نامية سريعة النمو تمرّ بتصنيع ناجح. وقبل سبعة وثلاثين عاماً، كانت دولةً مثقلة اقتصادياً وغير قادرةٍ على وقف الركود والتضخم المتصاعد. ولكن مع نهايات القرن العشرين، أصبحت إسرائيل نموذجاً للتحرّر الاقتصادي والتكيف الناجح مع العولمة والتغيّر التكنولوجي (Shafir, 2000).

في نهايات سنوات الخمسينيات، بدأ النظام السياسي الاشتراكي يتزعزع، حيث أدرك قادة حزب مباي أنّ تحقيق أحلامهم الاشتراكية يتعارض مع تعزيز النمو الاقتصادي (Aharoni, 1998)، ومنذ الستينيات، ابتعدت الحكومة الإسرائيلية بشكلٍ كبير عن السيطرة المباشرة على الأسواق (Aharoni, 1998, 135). انعكس هذا التغيّر في النظام السياسي على تعاظمي الدولة مع وسائل الإعلام، فسنتت إسرائيل عام 1965 قانون سلطة الإذاعة، والذي عُرض كخطةٍ حكوميّةٍ إيجابيةٍ تهدف إلى فصل البثّ الرسمي عن المؤسسة السياسية، وإلى بناء استقلاليّة المؤسسات الإعلامية، إلا أنّ الإذاعة الرسمية بقيت تعكس مصالح الدولة، فالمؤسسة السياسيّة كانت تستطيع فرض رقابتها وسلطتها على البثّ من خلال إقرار تخصيص الميزانيات من جانب الكنيست، وعن طريق تدخل الحكومة في تعيين مدير الإذاعة ومديري مختلف الأقسام (دليل إسرائيل، 2011، 451).

وقادت الأزمة الاقتصادية في إسرائيل، التي استمرت منذ أواسط السبعينيات حتى أواسط الثمانينيات، إلى تبني الحكومة لما عُرف ببرنامج الإصلاح الاقتصادي، والذي عمل على تقليص حجم الإنفاق الحكومي، وتسبّب بتغييراتٍ في دور الدولة في الاقتصاد والعلاقة الاقتصادية مع العالم الخارجيّ. وقد سارت هذه التغييرات بالاقتصاد خطواتٍ مهمة على طريق تدعيم الاتجاه الرأسمالي والاندماج في الأسواق العالمية (دليل إسرائيل 2011، 524). ففي عام 1977، تمّ تغيير الاقتصاد الإسرائيلي وسياسات التفاعل بين الدولة والاقتصاد بشكلٍ جذري، وتولّت النخب قيادة المسار نحو النيوليبرالية. وقادت النخبة المهنية هذا التحوّل، وحظّيت على تأييدٍ وإجماعٍ واسعٍ من قبل الأحزاب الرئيسية في الكنيست ومجتمع الأعمال ووسائل الإعلام. وهكذا، جاءت عملية التحوّل السياسي والاقتصادي في إسرائيل عبر سلسلةٍ من "الانفجارات الصغيرة" بدلاً من "الانفجار الكبير".

ومع ذلك، فإنّ تراكم هذه التغيرات الصغيرة في نواحي مختلفة من السياسة والمجتمع والاقتصاد أدّى إلى تغيير جذريّ وخلق "إسرائيل جديدة" (Shafir, 2000, 161).

وفي عام 1985، أسّست حكومة الوحدة الوطنية، التي تقاسم فيها حزبا الليكود والعمل السلطة، برنامجاً صارماً للخروج من الأزمة الاقتصادية الناجمة عن التضخم الاقتصادي، وارتفاع البطالة وانخفاض الأجور. عُرف هذا البرنامج بخطة الاستقرار الاقتصاديّ، والتي مهّدت الطريق للخروج من مركزية الدولة والتوجّه نحو السوق الحرة، الأمر الذي أعاد بدوره تشكيل الاقتصاد الإسرائيلي منذ ذلك الحين (Shafir, 2000).

وهكذا توجهت إسرائيل إلى النيولبرالية بشكل جذري عام 1985، والنيولبرالية هي نموذج أيديولوجي سياسي يؤكّد على قيمة المنافسة في السوق الحرة. فعلى الرغم من وجود نقاشٍ موسّع حول السمات المميزة للفكر والممارسة النيولبرالية، إلا أنّها ترتبط بالاقتصاد الحرّ. وتتميز الليبرالية الجديدة على عكس النظام الاشتراكي بإيمانها بالنمو الاقتصادي المستدام كوسيلةٍ لتحقيق التقدّم البشري، وثقتها بالأسواق الحرة باعتبارها أكثر كفاءةً في توزيع الموارد. تركّز الليبرالية الجديدة أيضاً على وجود حدٍّ أدنى من تدخل الدولة في الشؤون الاقتصادية والاجتماعية، والتزامها بحرية التجارة ورأس المال. والنيولبرالية مبنية على القناعة بأن حرية السوق هو الحكم الأفضل والأكثر كفاءةً ليس فقط من الناحية الاقتصادية ولكن أيضاً من الناحيتين الاجتماعية والسياسية، الأمر الذي أدّى إلى اختراق الرأسمالية لجميع جوانب الحياة اليومية (Harvey, 2007, 3). هذا الاختراق أدّى بدوره إلى تعزيز دور مشاركة الأفراد من خلال الاستهلاك (Leon, 2015, 129).

يتبيّن تأثّر وانعكاس تحوّل النظام السياسي في إسرائيل على علاقة الدولة مع الوسطاء الثقافيين بشكل عام، ووسائل الإعلام بشكل خاص، فقد عدّلت قانون خدمات الاتصال السريعة في سنة 1986، الذي شكّل بداية عصر الخصخصة لقنوات التلفزة (دليل إسرائيل 2011، 512). وشهدت أواخر الثمانينيات محاولات للخروج من سيطرة الحكومة على وسائل الإعلام، عن طريق إنشاء المئات من المحطّات الإذاعية المقرصنة في إسرائيل، التي كان لديها إطار انتقال محدود، ومن بينها محطّات سياسيّة تحت الأرض ومحطّات هواة يديرها شبان

ومراقبون كقنواتٍ للتعبير عن الآراء المختلفة (Yair& Tal, 2020, 850). وكان من ضمن هذه المحطّات المقرصنة محطة 7 Arutz، والتي بدأت بالبثّ منذ عام 1988، وكانت تذيع الأغاني العربية والشرقية (Yair& Tal, 2020, 833).

وفي سنوات التسعينيات، كان هناك حديثٌ متزايد عن الحاجة إلى إحداث تغييرٍ هيكليّ كبير من شأنه التقليل من نطاق التدخّل الحكومي، ويفتح الاقتصاد لمنافسة الاستيراد، وتحرير معظم الأسواق، وخصخصة الشركات المملوكة للدولة والخدمات الاجتماعية (Aharoni, 1998, 134). هذا التوجّه نحو الليبرالية الجديدة أدّى إلى إضافة قانونٍ جديدٍ حول الإذاعة والتلفزة نصّ على أنّ "حرية المعلومات والتعبير هي من المميزات البارزة للنظام الديمقراطي، ووجود وسائل إعلام متعدّدة، مثل صحف وتلفزيون وإذاعة، يشكّل وسيلةً مهمّةً لتحقيقها" (دليل إسرائيل، 2011)، وهكذا بدأ البثّ التجاري في إسرائيل، وحدث تغييرٌ كبير في هيكل الإذاعة مع تطوّر الإذاعة الإقليمية، التي وسّعت تنوّع الإرسال ونطاقه. الأمر الذي شكّل نقلةً نوعيّةً بسبب إنشاء إذاعاتٍ تجارية، وبالتالي أصبح الراديو عملاً تجاريّاً يهدف إلى تعظيم الأرباح. فشكّل هذا التحوّل الاقتصاديّ ثورةً ثقافيّةً، وأصبحت المحطات التي كانت تصنع الثقافة وتُمليها على الجمهور محكومةً بتناسب أذواق المستمعين (Yair& Tal, 2020, 833). وأطلقت محطة إسرائيل الثانية التجارية عام 1993، ومع حلول العام 1994، أصبح لدى الإسرائيليين القدرة على الاختيار بين 40 قناة تلفزيونية التي كانت تبثّ أكثر من 12 لغة (Elizer, 2012; Dardashti, 2022). كما وأن المحطات الإذاعية التجارية غير الخاضعة لسيطرة الحكومة بدأت بالبثّ في أوائل التسعينات؛ هذا التحوّل نحو الإعلام التجاري نتج عن ازدهار ونجاح فوري للموسيقى المزراحية التي أصبحت تُبثّ على البرامج التلفزيونية الجديدة، كما وانتشر بثّها على المحطات الإذاعية الجديدة التي باتت محكومةً بأذواق وطلب المستمعين، وليس بأذواق وأيديولوجية الحكومة (Dardashti, 2012).

انتشرت ظاهرة العولمة في سنوات التسعينيات أيضاً، والتي أدت بدورها إلى ازدياد اندماج الأسواق العالمية، وأدت إلى تقليص القيود على حركة رأس المال، رافق العولمة أيضاً الاتجاه نحو خفض دور الدولة في الاقتصاد وإعطاء القطاع الخاص وحركة الاستثمارات الأجنبية مزيداً من الحرية (دليل إسرائيل 2011، 488).

وبتوجه النظام الإسرائيلي نحو الاتجاه الرأسمالي، شكّلت الخصخصة وإلغاء الضوابط وإضعاف الدولة قاعدةً داعمةً للمؤسسات التي تدعم الأنشطة الموسيقية (Leon, 2014, 129). وأصبح ما يحدّد الموسيقى الشعبية في إسرائيل هو اعتبارات الربح والخسارة، ممّا ساعد على توسيع انتشار الموسيقى المرحية لوجود سوقٍ كبير لها، والتي تمّ استهلاكها بشكلٍ كبيرٍ من خلال شراء تذاكر الحفلات، ونغمات رنين الهاتف المحمول وإقامة حفلاتٍ موسيقية خاصة في المناسبات العائلية والمشاركة في ليالي الكاريوكي ومشاهدة قنوات الموسيقى التجارية، وأصبحت الموسيقى الشعبية تُحدّد بناءً على الأرباح الاقتصادية (Yair, 2020 & Tal, 952). إضافةً إلى تزايد أعداد الأشخاص من أصلٍ شرقيّ الذين يعملون في صناعة الموسيقى المحليّة ووسائل الإعلام وعالم النقافة كسياسيين ومدراء محطاتٍ إذاعيّة ومديري برامج ومذيعين ومحرّري الموسيقى. ومن المفترض أن تؤثر خلفيتهم وذوقهم الشخصي على قراراتهم لمنح الموسيقى الجديدة منصة والترويج لها (Yair & Tal, 2020).

وهكذا، مع تعميق سياسات الليبرالية وانفتاح السوق وزيادة عدد محطات التلفزيون والإذاعات المحليّة التي سيطر على قسمٍ كبيرٍ منها رجال أعمال ومستثمرون من أصولٍ شرقيّة، أصبحت الموسيقى المرحية منتشرةً في كلّ مكان، في الإذاعة والتلفزيون والشوارع، وباتت تتمتع بقبولٍ شعبيّ واسع كجزءٍ من المشهد الموسيقي الإسرائيلي السائد. أمّا بالنسبة لليهود الشرقيين، فأصبحت الموسيقى طريقةً للاندماج في المجتمع الإسرائيلي (Waterman, 2010).

يجادل البحث بأنّ تحول النظام الاقتصادي السياسي الإسرائيلي إلى الليبرالية الجديدة كان له دور محوريّ بازدهار الموسيقى المرحية. فإنّ أحد الخصائص التي تميّز عصر الليبرالية الجديدة على الصعيد العالمي، كما يجادل "ويل كيمليكا"، هي ازدهار الأقليات الإثنية، وذلك يعود لطرح الليبرالية شعارات الحقوق المدنية وعدم التمييز

والحريات الديمقراطية والاتصالات العالمية والتنقل. بينما في الماضي، كانت الهوية العرقية بالنسبة للعديد من الأقليات مصدراً للوصم بالعار والحرمان الذي كان يجب إنكاره وإخفاؤه، ولكن في عصر ما بعد الاستعمار وما بعد الحقوق المدنية، تم نزع الشرعية عن الأيديولوجيات العنصرية والمتفوقة التي أقصت الأقليات. كما سهلت الحريات الديمقراطية والشبكات العالمية بدورها تنظيم الأقليات العرقية وتعبئتها (Kymlicka, 2015).

يبين البحث أنّ تحول النظام الإسرائيلي إلى الليبرالية الجديدة أدى إلى الحدّ من سطوة الحكومة على المؤسسات الإسرائيلية والوسطاء الثقافيين ومن ضمنهم وسائل الإعلام. الأمر الذي أدى، بطبيعة الحال، إلى الحدّ من الهيمنة الثقافية من قبل شريحة معينة من السكان اليهود على مجلّ المجتمع الإسرائيلي. وأصبح ما يحدّد الثقافة هو رأس المال وأذواق المستهلكين، بدلاً من التصورات الأيديولوجية لمؤسسي الدولة. كما يجادل البحث بأنّ التحوّل من الهيمنة الثقافية الأشكنازية إلى تعدّد الثقافات كان مرتبطاً أيضاً بحاجة إسرائيل إلى الولوج إلى النظام الرأسمالي بهدف الخروج من الأزمة الاقتصادية وتحقيق الازدهار المادي. فقد صاحب تبدّل البناء الاقتصادي والسياسي تحوّل جذري في سياسة مؤسسي الدولة الذين سعوا سابقاً إلى "بناء مجتمع اشتراكيّ يمتاز بتكريس التقاليد الاجتماعية اليهودية، ووضع السلطة المركزيّة والقوة المطلقة بيد الدولة دون أخذ الحسابات الاقتصادية بعين الاعتبار" (Aharoni, 1998). بهذا، حوّل هذا التحول بالمبادئ الاقتصادية، إضافةً إلى التبدل بالموازن السياسية، المزاحي من صوتٍ فائضٍ عن الحاجة يجب طمسه وحجبه وإسكاته إلى صوتٍ محوري يتسابق أطراف السلطة للحصول عليه وسماعه بهدف جني المكاسب السياسية والاقتصادية.

ولكنّ شعارات "الحرية" و"المساواة" و"الديمقراطية" التي رفعها النظام النيوليبرالي لم تُطبّق على الصوت النقدي لموسيقى الفلسطينيين من مواطني دولة الهيمنة اليهودية من جهة، ولم تُطبّق حتى على الأصوات المزراحية صاحبة الأصوات والكلمات الموسيقية النقدية (القليلة). "فمن تبعات الليبرالية الجديدة أنّ الدولة ووسائل الإعلام لا تُسكّتا الأصوات الناقدة بسبب خطاب "الحرية" و"التسامح"، الذي يعتبر من القيم الأساسية لليبرالية وسوق الأفكار المفتوح، إلا أنّهما تعملان على تحييد الانتقادات الممنهجة من خلال الخيار المشترك أو من خلال منحها

درجاتٍ محدودةٍ من الانكشاف، وتحديداً بهدف نزع الشرعية عنها باعتبارها "راديكالية" خارجية. (Bart, 2015).

الفصل الرابع: الأنماط

يستعرض هذا الفصل أهم الإنتاجات الموسيقية المزراحية التي تحتوي على رسائل سياسية، أو تعبر عن الهوية المزراحية والتي صدرت بعد اتفاقية أوسلو، بسبب ما شهدته تلك الفترة من اتّساع وانتشار، وحتى العام 2022 لتبيان ما شهدته هذه الفترة من تحولات في دور الموسيقى المزراحية وعلاقة هذا التحوّل بعقد اتفاقيات أبراهام عام 2020. يحلّل الفصل الإنتاجات الموسيقية الواقعة ضمن العيّنة سعياً للإجابة على سؤال البحث الأساسي الذي يتمحور حول الدوافع والأسباب التي أدّت إلى تحول الموسيقى المزراحية من المحو إلى الرواج، بهدف تعميق النقاش الأكاديمي حول مكانة المزרחيين عامةً والموسيقى التي ينتجونها في إسرائيل بشكلٍ خاص.

بناءً على ذلك، يقسّم هذا الفصل الإنتاجات الموسيقية المزراحية العربية ضمن ثلاثة أنواع رئيسية: أولاً، الموسيقى المشتركة بين المزרחيين والعرب (غصن الزيتون، بستان أبراهام، زمن السلام، تحيّل، المغنية نوا، جوقة نيتسانيم، المغنية ليراز، أغنية السلام بين الجيران، تحيّل، أحبك، أهلا بيك. وفرقة أوركسترا النور، وأوركسترا أسدود، المغنية نركيس). ثانياً، الإثني-نوستالجي، وهو المزراحي الذي يعبر عن الحنين إلى الماضي والأصول العربية (المغنية شيران،

فرقة يمن بلوز، المغني زئيف مجرايل). وثالثاً، الموسيقى النقدية الاحتجاجية (رون بيريتز، المغني والشاعر يوسي تسباري، وفرقة *A-WA*، ألبوم بيتي في راسي).

ازدهرت الموسيقى المزراحية بعد سنوات التسعينيات، وبعد عقد اتفاقية أوسلو ظهرت العديد من الفرق والعروض الموسيقية التي جمعت بين إسرائيليين من أصول مزراحية وفلسطينيين. وصلت هذه المبادرات الإسرائيلية المنشأ والتمويل إلى دول مختلفة حول العالم، إلا أنّ معظمها تلاشى وأصبح شبه مستحيل بعد اندلاع الانتفاضة الثانية عام 2000. وعلى الرغم من تقنين الحكومة الإسرائيلية تمويل الأعمال الموسيقية المشتركة بعد اندلاع الانتفاضة الثانية عام 2000، إلا أنّ بعض المؤسسات الأجنبية سعت لإحياء المهرجانات المشتركة بهدف تعزيز فكرة السلام والتعايش (Dardashti, 2012). وفي تلك الفترة، اتّجه عدد من الموسيقيين المزراحيين نحو إنتاج أغاني إثنية الطابع تستخدم ألحان ولهجات الدول التي هاجروا منها للاستيطان في إسرائيل وتعبّر عن الحنين للثقافة العربية (Dardashti, 2012). وقد شهد العقد الأخير رواجاً لأنماط جديدة تنضوي تحت مظلة "موسيقى حوض البحر المتوسط" الواسعة، لتصبح الموسيقى الشرقية الشعبية والغناء باللغة العربية ظاهرةً في المجتمع الإسرائيلي (Karkabi, 2019, 289 & Erez).

واستطاعت الموسيقى المزراحية خلال العقد الأخير أن تصل إلى مستوى الحيز العام وأن تنافس الموسيقى الأشكنازية. فقد شهدت الموسيقى الشعبية في "إسرائيل" ظاهرةً مميزةً منذ عام 2010، وهي إنتاج الجيل الثالث من المزراحيين تسجيلاتٍ وعروض موسيقية باللغة العربية. وأصبحوا ينتجون أغاني عربية، سواءً بشكلٍ حصريّ أو جنباً إلى جنب مع العبرية أو الإنجليزية، وتعرض هذه الأغاني على جميع المحطات الإذاعية، ولا سيّما على محطة الجيش الإسرائيلي (Galgalatz) (Erez & Karkabi, 2019). وفي العام 2015، أصبحت أغنية "حبيب قلبي" لفرقة (A-Wa) أول أغنية عربية تتصدّر قوائم الموسيقى الإسرائيلية (Shams, 2017). كما ونشرت رابطة الملحنين وناشري الموسيقى في إسرائيل (ACUM) أنّ غالبية الأغاني العشر الأكثر شعبيةً في

إسرائيل عام 2015 كانت تنتمي إلى نوع موسيقى "حوض البحر المتوسط" (Yair& Tal, 2020,) (952).

وفي عام 2020، تم التصويت لـ "إيال غولان" المزراحي للقب "مغنيّ العقد" على مدار عقدين متتاليين (Erez, 2022). وفي العام 2021، ترأست أغنية "شيكوت أدوموت" للمغني إيدن حسون، من أصول مزراحية جزائرية، قائمة أكثر 20 أغنية سماعاً في إسرائيل على تطبيق (*Apple Music*)، يليها أغنية لعمر آدم، وهو مغني أمريكي-إسرائيلي اشتهر بدمج ألحان المزراحية مع عناصر البوب الغربية (The Jerusalem post, 2021).

وفي العام 2020، وبعد عقد اتفاقيات أبراهام صدر العديد من الأغاني المشتركة بين إسرائيليين من أصول مزراحية وعرب من الإمارات والبحرين والمغرب، وهي بحدّ ذاتها ظاهرة جديدة لم تتطرق إليها الدراسات والأدبيات حول الموسيقى المزراحية بعد، يتعقبها هذا الفصل ويحلّلها بشكلٍ تفصيلي.

1.1 الموسيقى المشتركة

يندرج تحت هذا النمط الفرق والمغنين والأغاني المشتركة بين المزراحيين والعرب التي صدرت منذ التسعينيات (غصن الزيتون، بستان أبراهام، زمن السلام، تحيّيل، المغنية نوا، جوقة نيتسانيم، المغنية ليراز، أغنية السلام بين الجيران، تحيّيل، أهلا بيك، وفرقة أوركسترا النور، وأوركسترا أسدود، المغنية نركيس).

1.1.1 غصن الزيتون

لم يمضِ وقت طويل على توقيع اتفاقية أوسلو حتى أقيمت مراسم في الضفة الغربية بمناسبة توقيع الاتفاقية، واجتمع ممثلو الحكومة الإسرائيلية مع ممثلين عن السلطة الفلسطينية. كانت الفعالية مغلقة واتّسمت بالتوتر الكبير، وكان في الحفل فرقة موسيقية عرفت باسم (*Alei Hazayit*)، والتي تعني بالعربية غصن الزيتون. استأجر المنظمون الإسرائيليون الفرقة بهدف الترفيه والتقليل من حدّة التوتر بين الجمهور من الطرفين. تكوّنت

هذه الفرقة الصغيرة من العازفين العرب ومغنية إسرائيلية من أصولٍ شرقية، وقدمت مزيجاً من الأغاني العربية والعربية. وفي مقابلةٍ أجراها الباحث الإسرائيلي "بنجامين برينر"، قال أفراد الفرقة إنّ "العرض الموسيقي الشرقي الطابع خفف من حدّة التوتر بسبب عزفهم الألحان والإيقاعات المألوفة للحاضرين"، مضيفين بأنهم "شعروا بأنّ التوتر يذوب عند سماع الناس على جانبي الغرفة اختلاط الموسيقى "الخاصّة بهم" واكتشاف أنّ لديهم أرضية مشتركة مع تلك الموجودة على الجانب الآخر". (Brinner, 2009).

وبحلول منتصف التسعينيات، ازداد الطلب على عروض الفرقة في إسرائيل، لا وبلا وصل إلى الضفة الغربية والعالم العربي. في عام 1995، أحييت الفرقة حفلاً موسيقياً لليونسكو في رام الله، وأصبحت في العام ذاته أول فرقة إسرائيلية تحيي عروضاً في الأردن (Dardashti, 2012).

1.2 بستان إبراهيم

بعد بضع سنوات، في ليلة صيفٍ دافئة في القدس، تجمّع جمهور في معرضٍ للحرف اليدوية أسفل أسوار المدينة القديمة للاستماع إلى فرقة بستان إبراهيم، وهي مجموعة مختلطة من العرب والإسرائيليين من الأصول الشرقية. كان المسرح الخارجي يقع في حديقةٍ بين الجدران الحجرية القديمة والمدينة الحديثة، وهي منطقة حدودية بين الأردن وإسرائيل. قدّمت الفرقة معزوفاتٍ موسيقية شرقية بدون كلمات، وكانت الموسيقى شرقاً أوسطية تدمج بين الأسلوب العربي والتركي (Brinner, 2009).

وهكذا، فالموسيقى المزراحية وإحيائها لمراسم اتفاقيات السلام شكّلت بوابة عبورٍ للسياسة الإسرائيلية إلى فلسطين ودول المنطقة بعد عقد اتفاقية أوسلو. وما يميّز هذا النوع من الموسيقى واستخدامه لتمثيل إسرائيل هو تقديم ما هو مشترك مع فلسطين والدول العربية، وليس التركيز على الاختلاف. إذ قدّم الموسيقيون المزراحيون ما لم يكن

غيرهم من الإسرائيليين قادراً على تقديمه وهو الثقافة العربية المشتركة التي تعطي طابع الألفة والقرب والتشابه على عكس الموسيقى الأشكنازية الغربية عن ثقافة المنطقة وتوحي بوجود استعماريّ دخيل.

1.3 زمن السلام

لم يحظ أي من هذه العروض بذات القدر من الاهتمام الذي حظيت به حفلة السلام الموسيقية التي أقيمت في أوسلو في 13 أيلول 1994، حين احتفل الإسرائيليون والفلسطينيون بالذكرى السنوية لتوقيع اتفاقية أوسلو، وعرضت جوقة ضخمة من الأطفال مكوّنة من خمسين إسرائيلياً وخمسين فلسطينياً أغنية "زمن السلام" برفقة الأوركسترا النرويجية.

كان صاحب فكرة أغنية "زمن السلام"، والتي كتبت قبل اتفاقية أوسلو، هو المغنيّ الإسرائيلي من أصول مزراحية "أمون أبو تبول"، الذي أصيب خلال خدمته في جيش النخبة الإسرائيلي بحجرٍ في رأسه خلال الانتفاضة الأولى في خان يونس، قضى على إثرها أشهر في المستشفى، وحُصل خلالها أنّ الحل هو التوجّه نحو السلام، ليخرج لاحقاً من الجيش ويتّجه نحو السلام حسب روايته. وعندما كان في الكيبوتس، سمع "أبو تبول" عن شاعرٍ فلسطيني يُدعى فتحي قاسم يعيش في مدينة الناصرة، فتواصل معه وأخبره عن قصته. فكتب القاسم أغنيةً بعد أيام حول البحر والحبّ والسلام والتي أصبحت لاحقاً أغنية زمن السلام. وبينما كان "أبو تبول" يجلس مع مجموعةٍ من الموسيقيين الإسرائيليين الذين كانوا يعزفون حول النار، التقى بالموسيقي الإسرائيلي من أصول عراقية "ياثير دلال" حين كان يعزف مقطوعةً موسيقيةً عربية، فقرر "أبو تبول" استكمال عمله الموسيقي "زمن السلام" مع دلال وإنتاجها كأغنية يهودية عربية.

لاحقاً، طُلب من "أبو تبول" ودلال تحضير أغنية وتقديمها في احتفال الذكرى السنوية الأولى لاتفاقية أوسلو، فكانت أغنية "زمن السلام" جاهزة لتلك المناسبة. وبحسب رواية منظّمي الحفل، كان الهدف من عرض الأغنية تقديم "ما يلامس القلب الإنساني، وهو الأمر الذي لا يستطيع السياسيون الوصول إليه، ولكن يُمكن للموسيقى

والشعر تحقيقه، فالموسيقى هي الطريقة الأفضل لجسر الاختلافات بين الثقافات، لأنها تلامس القلب الإنساني بطريقة مباشرة وتلامس أرواح وعقول الناس من خلال تجربة المشاعر التي تثبت لك أن الحياة أكبر منك وأكبر من مشاكلك الصغيرة، وهذه هي اللحظة التي يستطيع من خلالها الفنان مهاجمة وتغيير العالم". كانت فكرة المنظمين تكمن في أن يؤدي الأغنية الأطفال الفلسطينيين والإسرائيليون سويةً، بينما كان دلال الذي يعزف الموسيقى العبرية والعربية أهلاً لتأدية تلك المهمة (OLAMALE1, 2021).

لم يستطع "أبوتبول" حضور الحفل في أوصلو بسبب إصابته، فأرسل صديقه "يارون" ذا الأصول المزراحية. قاد دلال تدريب الأطفال الفلسطينيين والإسرائيليين، وبقيت هذه التدريبات سريةً خوفاً من المعارضة الفلسطينية. وكان رأي دلال بأن أهمية الأغنية وأداءها الفلسطيني الإسرائيلي المشترك ينبع من أنّ "السلام ليس فعلاً سياسياً فقط، ولا مجرد توقيع لاتفاقية، بل هو معرفة لثقافة الآخر أيضاً، وألا تكون هذه المعرفة سطحية، بل يجب أن تعرفها وتتقبلها وتستمتع إليها وتفهمها وأن تحبها إن أمكن". أُجريت بعض التدريبات على الأغنية في مدرسة راهبات الوردية حيث طلب دلال من الأطفال أن يغنوا سويةً، كلٌّ بلغته، وأن يرددوا في ذات الوقت عبارة "زمن السلام إن شاء الله" خلال عزفه على العود (OLAMALE1, 2021).

بعد وصول الأطفال (وعددهم مئة طفل) إلى أوصلو، غنى الأطفال الإسرائيليون بالعبرية وغنى الأطفال الفلسطينيين أغنية موطني بحضور "شمعون بيريز"، الذي هتأ الأطفال بالتصفيق الحار وقال "تستطيعون الغناء معاً، مضيفاً: "نحن نفعل كل شيء من أجل هؤلاء الأطفال، بهدف أن يكونوا سويةً وأن يكونوا قادرين على الغناء معاً، دون كراهية وحرب وسفك للدماء" (OLAMALE1, 2021).



صورة رقم (2). صورة مقتطعة من فيلم زمن السلام

كانت الأغنية بقيادة المغني "يارون" ذي الأصول المزراحية، الذي غنى مع الأطفال في أوصلو بعد استلام الرئيس الراحل ياسر عرفات ورئيس الوزراء الإسرائيلي السابق: شمعون بيريز "جائزتي نوبل للسلام، وغنى الأغنية بالعبرية والعربية الركيكة التي لم تكن مفهومة في معظم الأحيان (OLAMALE1, 2021).

بدأت الأغنية على ألحان العود وانتقلت تدريجياً إلى استخدام الآلات الموسيقية الغربية، ونصت كلماتها على

النحو التالي:

باللغة العربية

مثل البحر والسلام يا حبيبة/ في أيام الكفاح والحزن/ بين العواصف والرعد/ تنفجر المشاعر/ زمن السلام/ إن

شاء الله.

باللغة العبرية

هناك وقت/ أعرفه من بعيد/ طويلٌ مثل نجمٍ وحيدٍ تحت المطر/ هناك في السماء/ في أوقاتٍ من المدّ والجزر/ في أيام الكفاح والحزن بسبب البرق/ يضيء قوس قزح/ وسأعرف أنّه حان وقت السلام/ إن شاء الله.

بعد إطلاق أغنية زمن السلام، ظهر يائير دلال على الساحة الموسيقية الاثنية في إسرائيل في منتصف التسعينيات باعتباره الموسيقي المزراحي الأول الذي أقرّ بوضوح أنّ هويته كعراقي يهودي تعتبر جزءاً من التراث الثقافي المشترك مع الفلسطينيين (Dardashti, 2012). كما أصدر العديد من الأغاني ذات الطابع الشرقي، واستمرّ بالتعاون مع الموسيقيين الفلسطينيين حتى اندلاع الانتفاضة الثانية في العام 2000، حيث شعر دلال بالإقصاء من قبل الموسيقيين الفلسطينيين الذين كان يتمّ دعوتهم إلى العروض الإسرائيلية، وكانوا يتجنبون دعوة الإسرائيليين إلى عروضهم واجتماعاتهم (Dardashti, 2012).

1.4 تخيل - الشاب خالد وأتشيونام نيني

وفي سنوات التسعينيات كان المغني الجزائري "الشاب خالد" من أول المغنيين العرب الذين أصدروا أغاني مشتركة مع إسرائيليين، حيث أنتج أغنية تحت اسم "تخيل" (xxClandestin0xx, 2009) مع المغنية الإسرائيلية من أصول يمنية "أتشيونام نيني" والمعروفة باسم "نوا". صدرت الأغنية تيمناً بأغنية (*Imagine*) الشهيرة لـ "جون لينون"، ضمن ألبوم "كينزا" عام 1999 للشاب خالد.

في أغنية "تخيل"، يؤكّد الشاب خالد ونوى رؤيتهما للسلام ورغبتها في عالمٍ بلا حدود وانقسامات، حيث يغنون بالعربية والعربية والإنجليزية. تبدأ نوا في الغناء بالعربية، ويغني بعدها خالد بالعربية، ثم يغنيان معاً بالإنجليزية نصّ لينون الأصلي. في المقطع الرابع تتبادل نوا وخالد السطور بأسلوبٍ حواريّ قبل أن يحتتما معاً، "تخيّلوا كلّ الناس، يعيشون حياةً بسلام".

وتنصّ كلمات الأغنية على الآتي:

بالعربية

تخيل عالم دون خوف/ عالم دون كراهية/ نعيش فيه معاً عالم حب/ نبنى فيه مستقبل/ لنا الاثنان/ بنفس المكان.

بالعربية

هذه قرون وأعوام/ تتحقق كل الأحلام/ راني نتمنى اليوم/ السلم في هذا الكون/ ومع مرور الأيام/ السلم في كل مكان.

الإنجليزية

قد تقول أي حالم/ ولكنني لست الوحيد/ آمل أن تنضم إلينا يوماً ما/ وأن يكون العالم واحد/ تخيل ألا يكون هناك دول/ ليس من الصعب فعل ذلك/ لا شيء تقتل أو تُقتل لأجله/ ولا حتى دين/ تخيل كل الناس/ يعيشون بسلام.



صورة رقم (3): صورة مقتطعة من أغنية تخيل.

غنى الشاب خالد و"نوا" أغنيتهما المشتركة في دول مختلفة حول العالم، من ضمنها إحيائهما لحفل في إيطاليا عام 2001، أثناء حصار مخيم جنين بدبابات الإحتلال، وبحضور الرئيس الإسرائيلي السابق "شمعون بيريس" ومستشار الرئيس الفلسطيني الراحل ياسر عرفات، محمد رشيد (Aljazeera, 2002). وعندما سُئل الشاب

خالد عن أسباب غنائه مع المغنية الإسرائيلية قال إنّ الهدف من ذلك كان تقديم صورةٍ أخرى عن الفلسطينيين للرأي العام الغربي مفادها أنّ العرب لا يفجّرون أنفسهم فقط، بل يوجد بينهم دعاة للسلام، مضيفاً: "مانيش سياسي، أنا مغني أغنيّ للحرية والسلام والمحبة" (البيان 24، 2002). شارك الشاب مامي والشاب فضيل من الجزائر بأداء الأغنية لاحقاً مع خالد و"نوا" وسط جمهورٍ غربي واسع، وبرفقة مغنيين من دولٍ مختلفةٍ من العالم، واختتموا المغنيين العرض بغناء مقطع "لينون" الأصلي باللغة الإنجليزية معاً. يدلّ هذا الصوت الموحد بالغناء على ما هو مشترك بينهم عند غنائهم سويةً بلغة واحدة.

1.5 مسابقة اليوروفيجن 2009

تعاونت "نوا" مع العديد من الفنانين في العالم العربي، بما في ذلك خالد من الجزائر ونبيل سلامة من لبنان، ولكنّ أبرز أغانيها كانت أغنية "يجب أن يكون هناك طريق آخر" بمشاركة الفنانة الفلسطينية ميرا عوض، التي مثّلت معها إسرائيل في اليوروفيجن عام 2009 في اليوم الثاني من الحرب الإسرائيلية على قطاع غزة. تشارك إسرائيل في مسابقات اليوروفيجن منذ عام 1973، لكنّ عوض كانت الفلسطينية الأولى التي تغيّت بالعربية كمشاركةٍ إسرائيليةٍ في المسابقة (Belkind, 2010, 12). بعد أداء أغنيتيها المشتركة، "نوا" وعوض أصبحتا أيقونتين عالميتين تحملان رسائل السلام وتعدّد الثقافات من إسرائيل.



صورة رقم (4): صورة مقتطعة من مسابقة اليوروفيجن 2009

قال الرئيس "شمعون بيريز" حينها إنّ دويتو "نوا" وعوض سيكون فرصةً للدعاية الجيدة، بسبب خشبة المسرح التي غنيتا عليها والتي تجذب مئات الملايين من المشاهدين الأوروبيين... "الحقيقة هي أن كلتا [المغنيتين] تعزفان معاً وتغنيان من أجل السلام" (Joshua, 2009).

اعتبر مجموعة من الفنانين الفلسطينيين مشاركة عوض في اليوروفيجن بعد يومٍ من بدء إسرائيل حربها على قطاع غزة تواطؤاً في العنف، وأرسلوا لها رسالةً مفادها أنّ هدف إسرائيل من انتقائها للمشاركة بالمسابقة هو خلق مظهرٍ يوحي بالتعايش العربي الإسرائيلي في خضم قيام إسرائيل بمجازر يوميةٍ ضدّ الفلسطينيين. لاحقاً، نشرت صحيفة هآرتس الإسرائيلية أنّ اختيار عوض للمشاركة بالمسابقة يُعبّر عن الطموح من أجل التعايش الذي يتجاوز السياسة. بعد انتهائهما، من المسابقة قرّر الثنائي إحياء حفلٍ موسيقيّ في تل أبيب لجمع التبرعات للجرحى الفلسطينيين في غزة، وخلال الأسبوع الأخير من الحرب نشرت "نوا" رسالةً مفتوحةً إلى الفلسطينيين في غزة طالبةً منهم "التكاتف مع الإسرائيليين في استئصال التعصّب"، وأضافت "أعلم أنه في أعماق قلوبكم تتمنون التخلص من الوحش المسّمى حماس الذي سبّب لكم القتل والرعب، وحول غزة إلى كومة قمامةٍ من الفقر والمرض والبؤس. لا يسعني إلا أن أتمنى لكم بأن تقوم إسرائيل بالمهمة التي نعلم جميعاً أنها يجب أن تتم، وأن تخلصكم من هذا السرطان، هذا الفيروس، الذي يسمّى حماس".

جاء الردّ الفلسطيني ساخطاً على رسالة "نوا" التي تلقت العديد من الرسائل من الفنانين الفلسطينيين، من ضمنها رسالة من الفنان جوليانو خميس، الذي ردّ عليها بأنه "ليس هناك ما هو أكثر تعالياً وتكبّراً ووقاحة من أن تدّعي بأنّ الحركة السياسية التي انتخبها الشعب الفلسطيني بحريّة عبارة عن سرطان، لا يسع المرء إلا أن يشعر بالإشمئزاز من الأشخاص الذين يدعمون إطلاق الرصاص، ومن ثمّ يقومون بشراء البطانيات للأطفال المجرى، لا يمكنك قتل غزة والبكاء عليها في ذات الوقت" (Belkind, 2010).

كلمات الأغنية:

تبدأ "نوا" وعود بالغناء سويةً بالإنجليزية

"يجب أن يكون هناك طريق آخر"

ثم تغني "نوا" بالعربية وتنضمّ إليها عوض:

"عينك اختي تقول/ كلّ ما يطلبه قلبي/ اجترنا حتى اللحظة، طريق طويلة/ طريق جداً صعبة/ سويةً والدموع

تنهال وتكوي هباءً/ ألمّ بلا اسم/ نحن ننتظر فقط اليوم التالي".

وتغني عوض بالعربية

"عيني بتقول رح يجي يوم وكلّ الخوف يزول/ بعينيكي الإصرار إنه عنّا إصرار/ إنّه عنّا خيار نكمل هالمسار مهما

طال/ لأنّه ما في عنوان وحيد للأحزان".

ثمّ بالعربية:

"سنعبر طريقاً طويلة/ طريق جداً صعبة/ سويةً إلى النور/ والدموع تنهال وتكوي هباءً/ ألمّ بلا اسم/ نحن ننتظر

فقط اليوم التالي".

بالعربية

"عينيكي بتقول كل الخوف يزول"

بالإنجليزية

"وعندما أبكي، أبكي لكلتينا/ ألمي ليس له اسم/ وعندما أبكي/ أبكي/ إلى السماء عديمة الرحمة وأقول/ يجب أن يكون هناك طريق آخر".

تبيّن الأدبيات حول علم الموسيقى دور اللحن والغناء في التقليل من التوتر والصراع، إلا أنّ الموسيقى أيضاً، وفي حالة تجميع الموسيقى المزراحية ضمن إطار التطبيع، من الممكن له أن تكون جزءاً من العنف، بالتحديد عندما تُعرّف موسيقى السلام لتغطي على دوي الانفجارات والدماء والقتل، وعندما تُسبِق الموسيقى التي تعبّر عن التحالف والسلام التغيير الفعلي في الواقع.

1.6 جوقة نيتسانيم

تأسست الجوقة عام 2011 في تل أبيب - يافا، من قبل المركز الجماهيري العربي اليهودي، وتضمّ 12 فتاةً فلسطينية وإسرائيلية في الكورال. وجاء تأسيسها تحت هدف أن "يؤثّر هؤلاء الأطفال بشكلٍ إيجابيٍّ على أصدقائهم وعائلاتهم ومجتمعهم والعالم من خلال الغناء والأداء". ومن أبرز عروضها كان عرض "شجاعة الأم لن تبقى صامتة: جوقة الفنون زمن الحرب في متحف تل أبيب للفنون بحضور الدالاي لاما.



صورة رقم (5): صورة لفرقة نيتسانيم برفة الدالاي لاما.

ومن الجدير بالذكر أنّ معظم الفرق التطبيعية كانت إسرائيلية المنشأ والتنظيم، بالمقابل كان هناك عدداً قليلاً من المبادرات الفلسطينية التي كان يتمّ دعمها مادياً من قبل الحكومة الإسرائيلية. بدأ هذا التعاون منذ بدايات التسعينيات واستمرّ خلال الانتفاضة الفلسطينية الثانية عام 2000 بوتيرة متضائلة (Dardashti, 2012). وهكذا، فتحت اتفاقية أوسلو الباب أمام المغنيين المزרחيين للتعاون مع موسيقيين فلسطينيين وعرب. وتأتي هذه المشاريع ضمن سياسةٍ منهجة، وبمباركةٍ إسرائيلية وحضورٍ ملفت لرئيس الوزراء الإسرائيلي السابق "شمعون بيريز". وعلى الرغم من هذا التحوّل، إلا أنّ الاعتراض الفلسطيني على هذه الأعمال لا زال حاضراً، وذلك من خلال عزوف الفلسطينيين عن الانخراط مع فنانيين إسرائيليين، ومن خلال الرفض الجماهيري لهذه الأعمال.

1.7 المغنية "ليراز"

في المسلسل التلفزيوني "طهران"، تلعب "ليراز شارهي"، المغنية والممثلة الإسرائيلية ذات الأصول الإيرانية، دور جاسوسة إسرائيلية للموساد تعمل عن بعد مع عملاء في الميدان في إيران. وقد لعبت في ألبومها الجديد، "الذي يهدف إلى التقريب بين الشعبين"، الدور ذاته.

وُلدت "شارهي" في إسرائيل لوالدين من أصول إيرانية انتقلا إلى إسرائيل عام 1970 قبل الثورة الإسلامية. أقامت "شارهي" لفترةٍ وجيزة في لوس أنجلوس لمتابعة مسيرتها التمثيلية، واحتضنتها الجالية الإيرانية هناك، وأعدت ربطها بثقافة عائلتها.

استكشف ألبومها الأوّل عام 2018 الرموز المتعلقة بالنسوية وكلّ كلماتها باللغة الفارسية. حققت "ليراز" حسب موقع (*Financial Times*) نجاحاً غير متوقّع في إيران، وبدأ الموسيقيون الإيرانيون بالتواصل معها عبر وسائل التواصل الاجتماعي برغبة التعاون الموسيقي. وبسبب الخطر الناجم عن التعاون الموسيقي بين "شارهي" الإسرائيلية مع موسيقيين إيرانيين، فقد تمّ التواصل بتبادل الملفات المشفرة على قنوات آمنة. وكانت

نتيجة هذا التعاون إنتاج ألبومها الثاني "زان" وهي الكلمة الإيرانية لكلمة نساء. بقي بعض الموسيقيين الإيرانيين مجهولي الهوية بالكامل في هذا الألبوم ونُسب آخرون إلى أسماء مستعارة (Honigmann, 2020). الألبوم نفسه عبارة عن مزيجٍ من موسيقى البوب والآلات الفارسية التقليدية، وفي بعض الحالات الألحان والطبول الإلكترونية، ويتكوّن من أغاني تحثّ على الثورة النسوية في إيران وفي دول الشرق الأوسط، وهي تعاون بين موسيقيين إسرائيليين من أصول إيرانية وموسيقيين إيرانيين يقطنون في طهران (Honigmann, 2020).

أغنية النساء يغنين

تصوّر الأغنية مشاهد لنساءٍ يلبسن الحجاب ويغنين معاً، حيث تقوم ليراز بخلع النقاب، كإشارةٍ للتمرد والثورة.

كلمات الأغنية:

أريد أن أغنيها بصوت عالٍ / أن أصرخها من الداخل / مقتلعة وفارغة / نائمة ومستيقظة / عندما أغني / أحلم
بتهران / سهامي تقف / ثابتة وهادفة / كرموش عيوني / لإطلاق النار من أجل حريتنا / غنن / مسموح لكُن الرقص /
مسموح لكُن الغناء / مسموح لكُن الفرح / نحن نساء / معاً سنصنع ثورة / إلى متى سنكون هادئين / إلى متى
سنخفض رؤوسنا / إلى متى سنثني ركبنا / إلى أين؟ (Dead sea recordings, 2019).



Comments





 Language Experts • 1y ago
We Persians and Israelis are natural allies in a hostile region and we'll shake hands soon again.




 36   4

4 REPLIES

 alireza monemi • 1y ago
Bravo Liraz! Saw u in "Tehran" series for the first time.epic plays! U are a great artist. Keep on the good job

 10  

 parnia niki • 1y ago
You are amazing. Hope to see you in Tehran soon   

 14  

 Liam Bayani • 1y ago
מדחים    כל בהצלחה בזי

صورة رقم (6): صورة مقتطعة من أغنية النساء يغنين.

كانت التعليقات على ألبوم "ليراز"، وبمشاركة نساء إيرانيات، على النحو التالي:

Moshe Abraham

مثاليّ لأنه يعبر عن الرغبة المشتركة لجميع النساء في الشرق الأوسط في التحرّر من الاضطهاد الذي فرضته عليهن الديكتاتوريات الدينية غير المرغوب فيها. دقيق وصحيح.

Raana Yaghini

عزيزتي ليراز، أرحوك غيّي بالفارسية. أريدك أن تكوني صوتي، صوت المرأة إيرانية. أريد أن أقدمك للعالم كممثلة للمرأة الإيرانية.

kakoo ly

من الجيّد أن الموسيقيين الإيرانيين الجميلين خاطروا بحياتهم لمساعدتها لأنّ هذه هي الثقافة الإيرانية الحقيقية.. إنهم يساعدون حتى أولئك الذين يعملون 24 ساعة في اليوم لجلب المزيد من المصاعب للإيرانيين العظماء وحضارتهم العظيمة حقاً، والتي تتضمن تحرر اليهود من العبودية في بابل وتعليمهم القراءة والكتابة والبناء... الخ.. تخيل لو لم يحدث ذلك!! ربما لن يكون لدينا ثلاث ديانات إبراهيمية!!

في مقابلة أجراها موقع موسيقى العالم، أفادت "ليراز" بأنّ الألبوم بالتعاون مع موسيقيين إيرانيين قد قادها إلى تحقيق حلمها الأكبر في اللحظة التي أدركت "أن الشعب الإيراني يستمع إلى الموسيقى التي أغنيها، وإلى قصتي ويرقص على الموسيقى في الحفلات وحفلات الزفاف." وقالت إنّ وصلها فيديوهات لنساء إيرانيات "يخلعن الحجاب ويرقصن بملابس فيرساتشي." وتضيف: "من ناحية، أخشى أن أتحدّث عن ذلك لأنّه كما تعلم، إيران وإسرائيل ليسا أصدقاء. ولكن في قلوبهم، الناس، نحن أصدقاء حقيقيون ونتحدّث مع بعضنا البعض كل يوم. ونحن نتحدّث على [تطبيقات] (Telegram) و (Instagram) كل يوم وهم يحبوننا حقاً وأنا أحبهم. وأظن أنّه يمكنني أن أحقق حلمي القادم وهو كتابة ألبوم مع الإيرانيين من طهران" (Rhythm

(Passport

أغنية عزيزة

أطلقت "ليراز" فيديو مصوراً لأغنية "عزيزة" (Liraz, 2022) خلال الأسبوع الأخير من شهر حزيران 2022، وهي أول أغنية يتم إطلاقها ضمن ألبوم كامل سجلته "ليراز" مع موسيقيين إيرانيين عام 2022، تحت اسم (Royal fantasy) "التخيل الملكي". وسوف يتم إطلاق الألبوم في 7 تشرين الأول للعام 2022.

وصفت ليراز أغنية عزيزة بأنها "أغنية حب مبهجة ومتناغمة، بطريقة صادقة في مشاهدة علاقات العاشقين، القلوب مرتبطة ببعضها البعض، لكنّ الأجساد على بعد أميال. شوقهم لبعضهم البعض يغلب كل المشاعر الأخرى، شعور بالجنون يتلعبهم. إنهم مجانين في بعضهم البعض، ومجنونين بالرغبات التي لم تتحقق، هؤلاء العشاق هم نحن. إنها انعكاس لعلاقتي مع أصدقائي الإيرانيين. نحن مرتبطون ببعضنا البعض، لكننا بعيدون جسدياً. مجانين بالشوق، مجانين بالرغبة ولكن - سعيدين بجنبا، المشاعر حقيقية. الجنون هو انعكاس لحالات عدم اليقين في عالمنا، والحب تذكير بأنه وسط كل هذه الفوضى، لا يزال هناك الكثير من الضحك والسعادة تحيط بنا" (Liraz, 2022).

يصور فيديو أغنية عزيزة لقاء "ليراز" مع موسيقيين إيرانيين، الذين طلبوا الاعتيام على وجوههم، حتى لا يعرفهم الناس.



Liraz - Azizam (official video)

7.2K views · 3w ago #retropop #farsi

صورة رقم (7): صورة مقتطعة من أغنية عزيزة.

وهكذا، يتجاوز المشروع الفني العلاقات السياسية بين إيران وإسرائيل. فعلى الرغم من العلاقة العدائية بين البلدين، إلا أنّ الموسيقى في هذه الحالة استطاعت الوصول إلى قاعدة شعبية، وهو ما يجعل من الموسيقى أداة قوية، يسبق فيها التطبيع الشعبي السلام في الواقع، أو حتى التطبيع السياسي.

1.8 السلام بين الجيران

في العاشر من كانون الأول 2020، نشر المجلس العربي للتكامل الإقليمي أغنيةً بعنوان: السلام بين الجيران (مركز اتصالات السلام، 2020)، بالتعاون ما بين المغني الإسرائيلي من أصول عراقية "زئيف يحرزويل" والمغني التونسي نعمان الشعاري، بتلحين من موسيقي يمني "موهوب" طلب أن يبقى مجهول الهوية. تعتبر هذه الأغنية أول تعاونٍ يمني تونسي إسرائيلي، بدعمٍ من المجلس العربي للتعاون الإقليمي وبتمويلٍ من الصهيوني "دنيس روس". تلقّت الأغنية أموالاً ضخمة من الإمارات وإسرائيل، وكان المغني التونسي نعمان شعاري قد زار إسرائيل عدّة مرات وقدم حفلاتٍ مقابل مبالغ طائلة" (The Arab Weekly, 2020). أصدرت الأغنية فيديو مصوّر يعرض مشاهد مختلفة من تونس وفلسطين المحتلة، حيث يبدأ الفيديو بتصوير المغني الإسرائيلي "يحرزويل" وهو في مقهى يُدعى مقهى فيروز (عربي الطابع في يافا، وفي الخلفية صور للفنانة اللبنانية فيروز)، وينتقل إلى تصوير الشاعر يمدى وهو يمشي على شاطئ البحر في تونس، ثمّ ينتقل الفيديو ما بين الشاعر يمدى و"يحرزويل" ويعرض مشاهد مصوّرة لمناطق عربية مختلفة، ويصور "يحرزويل" وهو يكتب كلمات الأغنية باللغة العربية.

لحن الأغنية وكلماتها باللغة العربية، تركّز على فكرة "السلام بين الجيران" والتوافق بين الأديان والدعوة إلى إيقاف الحرب. وقد أفاد الشاعر أن الفن بالنسبة له ليس له دين ولا جنسية، وأنّ موقفه من التطبيع محايد والتطبيع في جانبه السياسي لا يهتمه، والفنان يعتقد أنّ التعامل مع الناس يجب أن يكون على أساس إنسانيتهم وليس على دينهم أو انتماءاتهم الأخرى. وأكّد الشاعر أنّ الأمر الذي كان مهماً بالنسبة له أن الفنان الإسرائيلي شريكه بالأغنية أصله عراقي (The Arab Weekly, 2020). يتبنّى "يحرزويل" بصدق هويته العربية باعتبارها

انتماءً ثقافياً، إلى جانب أسلوب حياته الحريديّ، إذ يقول: "ما الذي تخاف منه؟ اليهودي الشرقي هو تعريف عن طريق الإقصاء، كلّ من هو ليس أشكنازياً فهو مزراحي، يهود بخاري هم من اليهود الشرقيين على الرغم من أنهم ليسوا من أصولٍ عربية. لماذا أعرف عن نفسي عن طريق الإقصاء؟ لديّ اسم: أنا يهودي عربي" (Karkabi, 2019).

يبين "نديم كركبي" أنّ "بحرقيل" وآخرين يفتحون نافذةً على سياسات الهوية القديمة والجديدة التي تسمح للدعاية الصهيونية في إسرائيل بادعاء شرعية العنصرية تحت ستار الكونية والتعايش والتعددية الثقافية والمؤاخاة بين الأديان اليهودية والإسلامية والمسيحية بقدرتهم على عزف الموسيقى العربية معاً (karkabi, 2019).



صورة رقم (8): صورة مقتطعة من أغنية السلام بين الجيران.

لاقت الأغنية ردود فعلٍ متناقضة، عارض أغلبها المغني التونسي واثمه بالتطبيع مع إسرائيل.

مقتطفات من كلمات الأغنية:

أنا عربي أعشق أوطاني، مؤمن بجميع الأديان/ أنا عربي ولديّ إيمان بالتصالح بين الجيران/ أنا يهودي التوراة كتابي
من نسل خليل الرحمن/ نحن الذين غايتنا نبي جسوراً للسلام/ يا صديقي خُلمك هو خُلمي وأهدائي سلامٌ
وأمان/ لا للحروب لا للدمار/ بالسلم ننهضُ باقتدار/ هيا بنا نحو السلام.

تصوّر كلمات الأغنية، التي بظاهرها تدعو إلى السلام، وجود إسرائيل على أنه طبيعي في المنطقة باستخدام عبارة "التصالح بين الجيران"؛ وهنا يتمّ تصوير الجيرة على أنّها أصيلة، وتصوّر الاختلاف على أنه مجرد اختلافٍ ديني. وهنا، يتمّ استخدام اليهودي الشرقيّ كمحاولةٍ لتطبيع وجود إسرائيل وإظهاره على أنه أصيل في المنطقة. تبيّن الأدبيات حول الموسيقى دورها في الحدّ من الصراعات والتقليل من التوتر بين الأعداء، ولكنّ هذا الطرح يتجاهل العلاقة الاستعماريّة التي تهدف إلى تطبيع الوجود كما تشير مدرسة الاستعمار الاستيطاني، دون إجراء أيّ تغييرٍ في موازين القوى. إضافةً إلى ذلك فإن الهوية المركّبة للمزاحيين في إسرائيل تخلق أدواتٍ استعمارية متعددة الأبعاد، فالهوية الإسرائيليّة تمثّل العداة والاستعلاء بسبب استعماريتها، بينما تُستخدم الموسيقى المزراحية وتعبّد الطريق للتحايل الاستعماري من خلال التشبث بأصالة اللحن والموسيقى والمزاحي نفسه. هذا التحوّل بالتعاطي مع المغني والأغنية المزراحية يكشف عن الاستخدامات الاستعمارية للموسيقى المزراحية، والتي تنذبذب ما بين المحوّ والبناء، الإقصاء والمشاركة، التهميش والتمثيل كلّ بما يتناسب مع الأهداف الاستعمارية زماناً ومكاناً.

1.9 أغنية أهلاً بيك

أطلقت أغنية "أهلاً بيك" بتاريخ 30 أيلول 2020، وهي العمل الفني الأول بين الإمارات وإسرائيل بعد توقيع "اتفاقيات أبراهام". سجّل الأغنية المغني الإسرائيلي من أصولٍ مزراحية "إلكانا مارزايانو" والمغني الإماراتي وليد الجاسم الذي أعرب عن سروره بالتعاون مع المغني الإسرائيلي. وفي مقابلةٍ أجراها على موقع "العربية" يقول إنّه تلقى العديد من الرسائل التي ترخّب بالأغنية، وأنّ جمهوره يتطلّع لأعمالٍ جديدةٍ من هذا النوع، مضيفاً أنّه يرغب بأن يكون سفيراً للسلام (Judd, 2020). وفي مقابلةٍ أجراها "مارزايانو" مع موقع (*The Time of Israel*)، يقول فيها إنّ السلام هو قيمة شائعة في الموسيقى الإسرائيلية، وأنّ إسرائيل كانت تعيش صراعاً مع جيرانها وتخضع لخطر الهجوم المستمرّ منذ تأسيسها عام 1948. كما أضاف أنّه يعتبر تفاعل الشباب الإسرائيليين والإماراتيين عبر الإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي للحديث عن الأغنية نصراً شخصياً، كاشفاً عن خطته لإقامة حفلٍ موسيقيٍّ مباشرٍ مع الجاسم عند انتهاء جائحة كورونا (APF, 2020). وقد حصلت الأغنية على أكثر من مليون مشاهدة خلال الأسبوع الأول من إطلاقها.



Comments



Top

Newest



Ali Daoudi • 1y ago



تحية إجلال و تقدير لكل الفنانين المصريين الي رغم تطبيع مصر (الغالي جدا بالنسبة لإسرائيل) لم يقبل أي فنان مصري طيلة الأربعين سنة أن يذهب ليضع يده في يد الصهاينة ، بينما لم يمر ٤٠ يوم على تطبيع الإمارات (المجاني) و تشوف كيف يتهافتون على إسرائيل،
خسنتم



4



1



Dived Klait • 1y ago



عمل رائع جميل حياك الله في ديار نعم للحرية وسلام وفتح سفرات البلدين



Zaki Kaddoura • 1y ago (edited)



جميلة الاغنية الاماراتية 🇦🇪 الاسرائيلية 🇮🇱 على انغام الدبكة

صورة رقم (9): صورة مقتطعة من أغنية أهلاً بيك.

من كلمات الأغنية

يا سلام يا بابا/ يا سلام يا ماما/ يا سلام يا سلام / كل ولاد في العالم/ سمعت صديقي من بعيد/ من بعيد
سمعت اهلاً بك/ سلام ومرحبا/ أهلاً بك/ أهلاً وسهلاً/ يا سلام يا صديقي/ يا سلام يا صاحبي/ يا سلام
جماعة/ يا شباب يا الله يا سلام (اللقنة مرציانو - العروץ הרשמי, 2020).

سجل "مارزيانو" والجاسم وصوّر الفيديو الخاص بالأغنية بشكل منفصل، وأدى "مارزيانو" الأغنية وهو محاط براقصين يبدو أنّهم فلسطينيين، الذين أدّوا الرقص الفلسطيني التقليدي "الدبكة" وهم يرتدون الملابس الفلسطينية التقليدية. تعتبر هذه الأغنية وسيلةً لتحقيق التطبيع أو "السلام الدافئ" لتصوير العلاقة ما بين إسرائيل والدول العربية، في الخليج خصوصاً، على أنّها علاقة صداقة وذلك بهدف نقل جهود تحقيق السلام إلى المستوى الشعوب لا على الصعيد السياسي فقط. وهذا تحوّل دراماتيكي تلعب فيه الموسيقى دوراً مهماً لاختراق إسرائيل للشعوب العربية، ليس على الصعيد السياسي أو التجاري فقط، بل على الصعيد الشعبي أيضاً، بالإضافة إلى تغييب مقاطعة إسرائيل وتحسين صورتها على الصعيدين العربي والعالمي. يظهر من خلال غناء "مازيانو" بالعبرية تارةً والعربية تارةً أخرى نوعيّة العلاقة التي تمهد الأغنية لبنائها مع الشعوب العربية، فغناءه بالعربية يدلّ على القرب والتشابه، بينما يؤكّد الغناء بالعربية على الهوية الإسرائيلية. فالعلاقة بهذه الحالة توظّف الإرث الثقافي العربي للمزاحيين، بينما تؤكّد على العلاقة بين العربي، والإسرائيلي ككيان، وليس كمغنيين عرب يختلفان بالدين، بينما يوظف الإسرائيلي ثقافة السكان الأصليين الفلسطينية للتعبير عن الثقافة الإسرائيلية المغايرة.

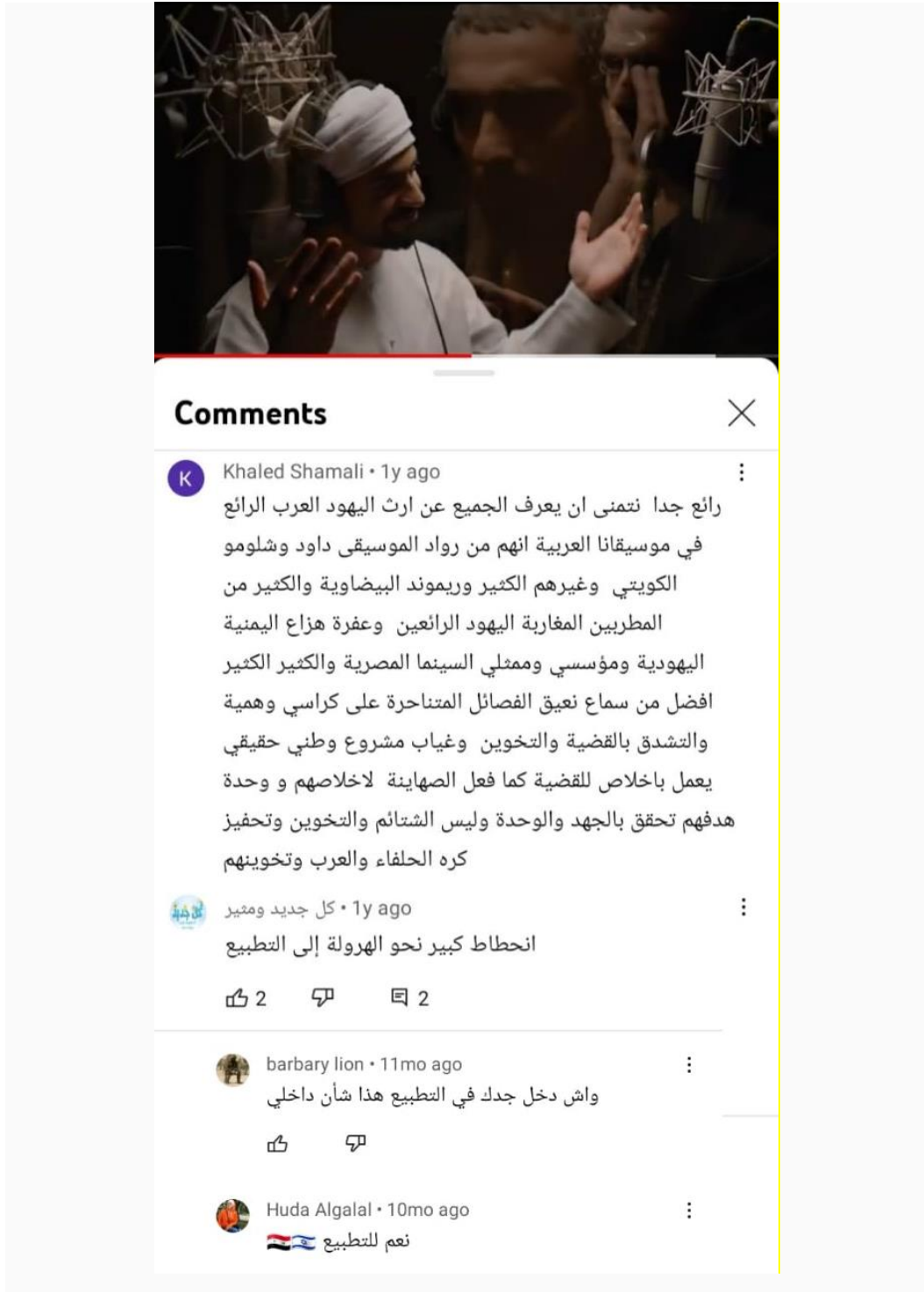
1.10 أغنية سيدي يا سيد سادتي

أصدر المغني الإسرائيلي من أصول عراقية "دودو تاسا"، والمغني الإماراتي محمد الشحي أغنية "سيدي يا سيد سادتي" (America Abroad Media, 2020) للفنان الراحل جابر جاسم. وقد سجّلها معاً في دبي، وهي ثاني عملٍ غنائيٍّ مشترك بعد تطبيع العلاقات بين إسرائيل والإمارات.

أطلقت الأغنية في حفل (America Abroad Media)، والذي تمّ بثّه عبر الإنترنت بسبب قيود جائحة فيروس كورونا. زار "تاسا" الإمارات للمرة الأولى في 24 تشرين الثاني عام 2020 لتسجيل الأغنية شخصياً إلى جانب الشحي. علماً أنّ المغني الإسرائيلي من عائلةٍ تعود أصولها إلى الكويت والعراق، الأمر الذي دفع إدارة الحفل الأمريكي إلى ترشيحه لهذا العمل الفني المشترك (The Jerusalem Post, 2020).

من جهته، قال مؤسس الحفل "آرون لوبيل" إنّ "تاسا مثالي لهذا التعاون بسبب نجاحه الكبير في إسرائيل وجذوره العميقة في الخليج". "تاسا" هو حفيد الموسيقي العراقي داوود الكويتي، الذي وُلد في الكويت واشتهرت أعماله في العالم العربي منذ ثلاثينيات القرن الماضي، وتمّ حظر موسيقاه في العراق خلال حكم صدام حسين لكونه إسرائيلياً.

اعتبر "لوبيل" أنّ "مشاركة تاسا تبعث برسالةٍ قويّةٍ إلى المنطقة حول تاريخ اليهود في الشرق الأوسط وحقيقة أن غالبية الإسرائيليين يشتركون في هذه الجذور" (The Jerusalem Post, 2020).



صورة رقم (10): صورة مقتطعة من أغنية سيدي يا سيد سادتي.

يُتضح من خلال نماذج التعاون السابق ذكرها دور المزارحيين في تحقيق التطبيع على وجه الخصوص، حيث أن الجذور الإيرانية لـ "اليراز" والعراقية لـ "يخزقيل" والكويتية العراقية لـ "تاسا" كانت السبب في قبول المغنيين للتعاون

معهم. وتبيّن من خلال البحث أنّ الغالبية العظمى من الإنتاجات الموسيقية التطبيعية هي لإسرائيليين من أصول مزراحية، باستثناء قلة قليلة من الإسرائيليين الأشكناز (وهم خارج نطاق الدراسة). حيث يقدّم المزراحي ثقافته كثقافة تشترك بنفس الجذور، لا وبل من ذات الموطن العربي، الأمر الذي يخلق مستوى من التواصل يصعب على الدولة الأشكنازية أو الأوروبية تحقيقه. يظهر أيضاً أن الأغاني المشتركة بين المزراحيين والمغنيين العرب من دول وقعت على اتفاقيات سلام مع إسرائيل، تُبرز الهوية الإسرائيلية للمغني المزراحي بشكل ظاهرٍ ومباشر، أيّ أنّها تؤكد على علاقة السلام بين الدول العربية وإسرائيل، على عكس الأغاني المشتركة مع مغنيين من دول لم توقع على اتفاقيات سلام، والتي تركز على هوية المزراحي كعربي يهودي.

1.11 فرقة النور

تأسست فرقة النور عام 2015، وهي عبارة عن أوركسترا مكونة من 25 عضواً فلسطينياً وإسرائيلياً من أصول مزراحية، بإدارة "أرييل كوهين" ذي الأصل المغربي (Brown, 2022). تعرّف الفرقة عن نفسها كأوركسترا إسرائيلية للموسيقى الكلاسيكية العربية، وتؤدّي موسيقى من جميع أنحاء العالم العربي، بما يشمل مصر وسوريا ولبنان والأردن والكويت والمغرب العربي. أمّا هدف إنشاء الأوركسترا، فكان الاستمرار في تقاليد الموسيقى الشرقية والعربية. وتعتبر الفرقة أنّ الموسيقى الشرقية هي لغة السلام التي تتجاوز الزمان والمكان ولديها القدرة على ربط الشعوب والمعتقدات والأديان (jgive, 2022).

شاركت فرقة النور في العام الأول لتأسيسها في الاحتفال في يوم القدس الإسرائيلي الثامن والأربعين الذي أُقيم احتفالاً بـ "توحيد الجانب الغربي مع الجانب الشرقي لمدينة القدس بعد حرب 1967". نظّم الحفل سلسلة من الفعاليات التي تسلط الضوء على القدس كمكانٍ للتسامح والتعايش بين الفلسطينيين والإسرائيليين. وكان الهدف من استضافة فرقة النور للغناء "هو أن يكون هناك دائماً صوتان على خشبة المسرح، صوت يهودي وغير يهودي، تماماً مثل القدس" (Steinberg, 2015). أصبحت فرقة النور ذات صيت واسع الانتشار مؤخراً

بعد إطلاقها مقطوعةً موسيقيةً بعنوان "أحبك" (Firqat Alnoor, 2020)، من تلحين الفنان الإماراتي حسين الجسمي وبدعمٍ من وزيرة الثقافة الإماراتية نورا الكعبي لمباركة اتفاقية السلام بين إسرائيل والإمارات عام 2020 (Leichman, 2020).

جمعت الأغنية 25 موسيقيّ إسرائيلي، وتمّ إطلاق المعزوفة من واشنطن في الولايات المتحدة الأمريكية. وقد قرّر المنتج "رونين بيليد حداد" تصوير المقطع في السادسة صباحاً على سطح برج (*Azrieli*) الدائري الذي يبلغ ارتفاعه 187 متراً، تكريماً لبرج خليفة في دبي الذي يبلغ ارتفاعه 830 متراً والذي يشكل أعلى صرحٍ في العالم (Leichman, 2020).

يبدأ الفيديو الموسيقيّ برسالةٍ من الرئيس الإسرائيلي "رؤوفين ريفلين" يقول فيها: "توقيع معاهدة السلام اليوم والمعاهدة المرتقبة مع البحرين يشكّل بوابةً لعصرٍ جديدٍ للشرق الأوسط بأسره. عصر السلام بين الدول والسلام بين الشعوب.. إن شاء الله، سنرى المزيد من هذه الإنجازات قريباً، وسنعيش بسلامٍ في جميع أنحاء المنطقة مع جميع جيراننا"، وينتهي "ريفلين" رسالته بقول "السلام عليكم" (Uddin, 2020).



#شاعرة_فلسطينية#رناطبيبة
@Ret9Reta9



مزيداً من الأبحار نحو مستنقع التطبيع القذر..حسين
الجسمي يشارك في تلحين اغنية إسرائيلية تبدأ برسالة
شكر للأمارات من الرئيس الإسرائيلي في تل ابيب على
أنقاص قرانا الفلسطينية التي مسحت عن وجه
الارض...خسئتم انتم عار علينا.. والعروبة والدين بريئة
من امثالكم
#التطبيع_خيانة_عظمى



11:02 PM · Sep 29, 2020

65 Reply Share

Read 21 replies

صورة رقم (11): صورة مقتطعة من معزوفة أحبك.

يعرض الفيديو المصوّر للأغنية الموسيقية وهم يعرفون بأدوات موسيقية عربية مثل العود والقانون والناي، وأدوات غربية مثل التشيللو والفيولن. ولاحقاً، يظهر الموسيقيون وهم يطلقون طيور الحمام، في إشارة إلى عملية السلام، ويحملون أعلام إسرائيل والإمارات ويلوحون بها. جاءت ردود الفعل على المقطوعة الموسيقية متفاوتة ما بين الترحيب والقبول والرفض التام.



Comments

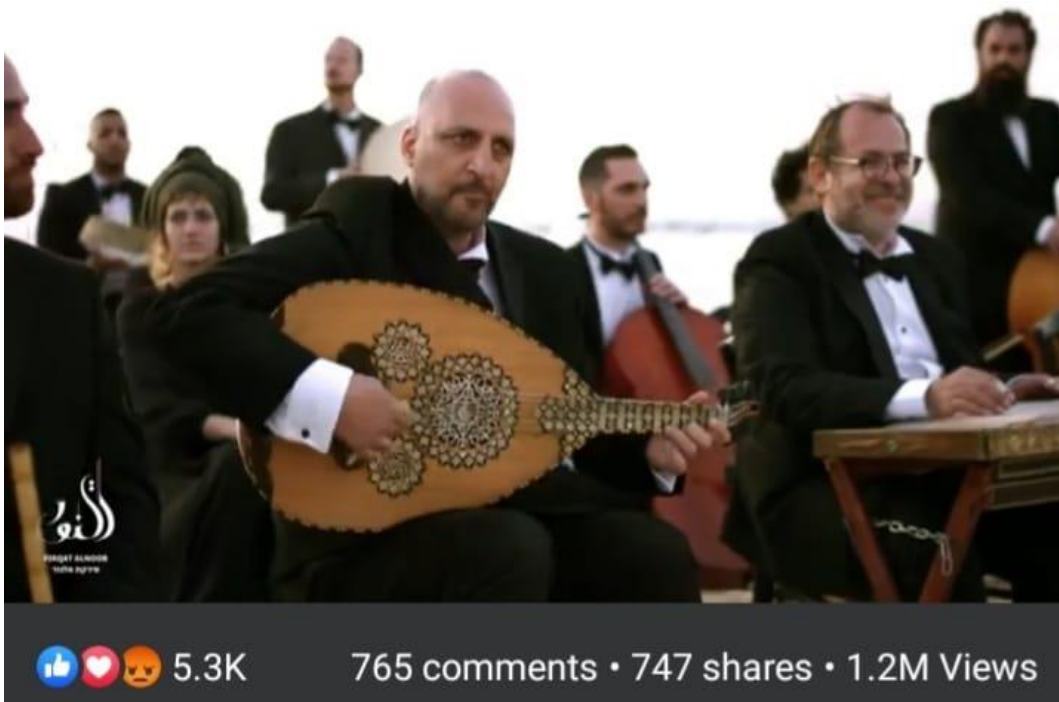
1 REPLY

-  Ali Elbanna • 1y ago
حمامات سلام و اسم عربي و لحن عربي لا هایل تطبيع +99
👍 11 🗨️ 📧
-  masha jaff20 • 1y ago
نتمنى تعاون في الدراما الإسرائيلية الجميله لتعرض على قنوات العربيه
👍 🗨️ 📧 2
-  J S • 1y ago
🙏 معزوفة جميلة ، وحمامات سلام يطلقها العازفين
تعطينا بارقة امل بتحقيق سلام .. يوما ما ، وهذه هي رسالة
الفن ، ليس الفنانين من يضعوا السياسة ، هم يعبروا عن امل
الشعب وتطلعاته فلا تحملوهم مسؤولية ما يفعله السياسيين ،
بعيدا عن السياسة ، لنتستمتع باللحن الجميل الذي افه فنان
عربي وابدعت في عزفه فرقة اسرائيلية .. 🙏 هذا رمز
لانتصار الفن وامل في حلول السلام ..

صورة رقم (12): صورة مقتطعة من معزوفة أحبك.

وبعد مشاركة فرقة النور في العزف في إكسبو دبي 2020، أصدرت الفرقة في كانون الثاني 2021 مقطوعةً موسيقيّة "أمواج السلام" لمباركة اتفاقية السلام مع البحرين، وقدمت لها على النحو التالي:

"لهو من دواعي الفخر والشرف أن نشارككم بتحيةة موسيقية جديدة احتفاءً باتفاقيات السلام مع الدول العربية، وهذه المرة نصل البحرين بإعادة أداء أغنية بحرينية نقدّمها لشعبها بحبٍ واحترام وتقدير. تمّ تصوير الكليب على أحد شواطئ إسرائيل الخلابّة في مدينة قيسارية. عُزفت الأغنية ومُجددت انطلاقاً من تقديرنا للموسيقى البحرينية وإيقاعاتها الحيوية والتميّزة. نأمل أن تكون هذه الخطوة بادرةً جديدةً نحو عهد جديد قوامه السلام والتفاعل الحضاري" (Firqat Alnoo, 2021).



صورة رقم (13): صورة مقتطعة من معزوفة أمواج السلام.

يتبيّن من خلال المقطوعات الموسيقية التي أطلقتها فرقة النور بمباركة الدولة الإسرائيلية تحوّل في العلاقات الإسرائيلية مع الدّول العربية التي وقعت على اتفاقيات أبراهام. حيث تجاوزت الموسيقى المزراحية دور التّطبيع

والتقليل من التوتر بين الشعوب، لتلعب دور الديبلوماسية الذي يحمل رسائل سياسية، ويوظف أدوات التسلية وما يجبه الناس "الموسيقى" لتحقيق إرادة السياسيين على الشعوب.

1.12 موسيقيون مغاربة يقضون العام في إسرائيل مع أوركسترا أشدود

يتواجد خمسة فنانيين مغاربة حالياً في إسرائيل لأداء وممارسة الموسيقى مع فرقة "أشدود الأندلسية" الإسرائيلية بهدف مشاركة وتدريس الموسيقى. تمتاز أوركسترا "أشدود الأندلسية" الإسرائيلية بموسيقاها المزراحية التقليدية والعربية، وتتكوّن من موسيقيين إسرائيليين من أصول تونسيّة ومغربية. وعملت الأوركسترا هذا العام على استضافة موسيقيين مغاربة لمدة عامٍ لإنتاج وعرض موسيقى مشتركة (Steinberg, 2022).

سريعاً بعد توقيع اتفاقيات أبراهام في عام 2020، بدأ "بن سيمون"، أحد القائمين على الفرقة الإسرائيلية، بتصوّر فرصةٍ لجلب موسيقيين مغاربة مدربين تدريباً احترافياً إلى إسرائيل، ليعزفوا جنباً إلى جنب مع العازفين الإسرائيليين، الشباب منهم على وجه الخصوص. وفي مقابلة معه، يقول "بن سيمون": "إنّ فرصة التعاون كانت موجودة دائماً لكن تمّ تعزيزها باتفاقيات أبراهام" (Steinberg, 2022).

قامت الفرقة المشتركة بجولةٍ من الحفلات الموسيقية في مناطق مختلفة في دولة إسرائيل، من ضمنها احتفالاً في متحف تل أبيب للفنون البصرية في 24 كانون الثاني 2022، وعرضاً في مركز رعنانا للفنون المسرحية في 25 كانون الثاني 2022.

يردف "بن سيمون" أنّ الموسيقيين المغاربة أعربوا مراراً عن دهشتهم من حضور الموسيقى والثقافة المغربية في إسرائيل، وبأنّه يحلم بالفعل باستقبال العديد من الموسيقيين المغاربة الذين يعزفون على الآلات التي يصعب العثور عليها في إسرائيل. ويضيف: "أهمّ يتعلمون من بعضهم البعض ويقدمون كلّ ما لديهم من معرفة وتدريب..."

يجلب [هذا التعاون] الثقافة المغربية إلى أبوابنا" (Steinberg, 2022).

هذه المجاورة لموسيقين مغاربة في إسرائيل تحت استضافة أوركسترا مزراحية تخلق علاقاتٍ مباشرة تحت إطار علاقات "ما بين الناس والناس"، وفي هذه الحالة يكون المستضيف إسرائيلياً مغرباً لتبادل تعاليم الموسيقى المغربية، الأمر الذي مهّد له العلاقات السياسية الودية بين إسرائيل والمغرب ولعب الإسرائيليون المغاربة فيه دور الممثل والمستضيف الإسرائيلي الأول.

1.13 المغنية "نركيس"

في تشرين الأول 2021، أحييت المغنية الإسرائيلية "نركيس"، اليهودية المتدينة من أصول مزراحية، حفل توزيع جوائز مهرجان الموضة العالمي في دبي، خلال مسيرة على المدرج عرضت فيها فساتين للمصمم الإسرائيلي "إيلانيت مزراحي"، الذي فاز بالمركز الأول في أسبوع الموضة لأفضل مصمم فساتين زفاف في دبي. غنّت "نركيس" أغنيّتها "رايحة معاك" بالعربية والعربية، بينما كانت ترتدي فستاناً مطرزاً بالأعلام الإماراتية والإسرائيلية، وكتبت على صفحتها على "إنستغرام": "لقد وصلت أغنية رايحة معاك أيضاً إلى دبي، احترامي الكبير لإسرائيل" (Joffre, 2021).



صورة رقم (14): صورة مقتطعة من أغنية رايحة معاك.

أحييت "تركيس" حفل الموسيقى في دبي وكان غناؤها موجهاً "لإحياء ذكرى الجنود الإسرائيليين الذين قُتلوا وضحايا "الإرهاب" في ميدان رابين في تل أبيب 7 أيار 2019 (Joffre, 2021).

يحمل سياق هذه الأغنية دلالات ورسائل سياسية تمهد إلى إحداث تحوّل في وعي وموقف الشعوب العربية من إسرائيل، حيث أن "تركيس" مثلت إسرائيل كضحية في وسط دبي على دوي تصفيق الجمهور العربي، فليس من الممكن أن تكون الدول العربية الموقعة على الاتفاقية حليفة لإسرائيل طالما كانت إسرائيل في نظر الشعوب العربية دولة استعمارية دخيلة ترتكب المجازر.

من المثير للاهتمام أنه وعلى الرغم من عقد إسرائيل لاتفاقيات سلام مع الأردن ومصر، غير أنّ هذه الاتفاقيات اقتصرّت على الجانب السياسي، بينما أخذت اتفاقيات السلام مع الإمارات والمغرب المنحى الشعبي أيضاً. ولا يعدّ هذا التوظيف الإسرائيلي للفن، في سبيل الوصول إلى مجتمعات المنطقة، أمراً جديداً، فلطالما استخدمت إسرائيل المزج بين الفن والدين والتاريخ لتعزيز التطبيع الثقافي وللتغطية على جرائمها. واليوم، بات استخدام الموسيقى الشرقية لتقديم محتوى قريب من الناس طريقة للوصول إلى الشعوب بسهولة من خلال إنتاج محتوى قريب من الثقافة العربية.

إنّ قبول الموسيقى الإسرائيلية، سواءً بطابعها العبري أو الشرقي، هو مدخل إلى قبول رواية إسرائيل وثقافتها. وعلى الرغم من الادّعاء بأنّ الموسيقى هي فن وليس لها علاقة بالسياسة، إلا أنّ تغليف علاقة المغني الإسرائيلي بالحميمية وتجاهل السياق السياسي هو بحدّ ذاته فعلٌ سياسيّ بامتياز وُجد لتحقيق أهداف سياسية، فضلاً عن تصويره إسرائيل على أنّها دولة طبيعية في المنطقة وأنّ الخلاف معها هو مجرد خلافٍ دينيٍّ أو اجتماعيٍّ.

عززت "اتفاقيات أبراهام" التعاون الموسيقي بين إسرائيل والدول الموقعة، الأمر الذي يُعتبر تطبيقاً لبنود الاتفاقية بتحقيق التواصل الثقافي من الناس إلى الناس. وهناك بعض الأعمال التي جمعت الإسرائيليين مع مغنيين من طرفٍ معاد، مثل تعاون المغني الإسرائيلي "يخزاقيل" مع الشاعر من تونس، والمغنية "اليراز" مع موسيقيين إيرانيين، وبهذه الحالة تجاوزت الدبلوماسية الموسيقية القرار السياسي للدول.

منذ تأسيس دولة إسرائيل، تمّ توظيف اليهود الشرقيين في المخابرات الإسرائيلية بسبب إتقانهم للغة العربية، وتمّ استخدامهم كمستعربين. واليوم، يتمّ استخدام موسيقى اليهود الشرقيين من أجل الوصول إلى الدول والشعوب في المنطقة، واستدخال التطبيع الثقافي على مستوى الشعوب التي لطالما كانت السدّ الحامي في وجه التطبيع السياسي مع إسرائيل. كما يجدر الانتباه إلى استخدام هذه الأغاني لقيم نبيلة تتحدّث عن الحقوق والسلام والعلاقة المحبّة بين الأديان والجيران وهي قيم توارثتها الشعوب في المنطقة. هكذا، وإلى جانب محاولات إسرائيل لتصوير نفسها ككيانٍ طبيعيٍّ وأصيلٍ في المنطقة، ومحاولاتها لتكريس التطبيع السياسي والثقافي، فإنّها تستخدم الموسيقى للوصول إلى الشعوب في المنطقة بتقديم ما يجتّه الناس، وهو محتوى قريب منهم وموسيقى شبيهة بألحانهم. وتقول فلور حسن ناهوم، نائبة رئيس بلدية القدس، وأحد مؤسسي مجلس الأعمال الإماراتي الإسرائيلي "أصول غالبية الإسرائيليين من الشرق الأوسط، تحدث أجدادهم العربية، ويعرفون الثقافة والعقلية العربية، يجب أن يكونوا جسراً طبيعياً للسلام والمصالحة" (Franzman, 2020).

1. الموسيقى الإثني-نوستالجي

يتضمّن هذا النمط الأغاني التي تعبّر عن الحنين إلى الماضي والأصول العربية (المغنية شيران، فرقة يمن بلوز، المغني زئيف يزحاكيل).

في أواخر التسعينيات أصبح كبرياء المزارحيين واضحاً وملموساً، وبعد محاولة بعض الموسيقيين المزارحيين إنتاج أغاني مشتركة مع فلسطينيين وبعد انطلاق الانتفاضة الفلسطينية الثانية عام 2000، توجه هؤلاء الموسيقيين أمثال "ياثير دلال" نحو إنتاج أغاني تعبّر عن التواصل مع الدول العربية التي هاجروا منها. فكان الجيل الثالث من المزارحيين مهتماً التواصل مع جذوره، والابتعاد عن أنماط الموسيقى البوب العرقية الهجينة، التي انتشرت في الثمانينيات والتسعينيات. بل اتجه نحو إنتاج ما اعتبروه تقاليد موسيقية "نقيّة" أي فارسية وعراقية ومغربية وتركبية، الأمر الذي اعتبره الإسرائيليون أكثر تجذراً وأصالة (Dardashti, 2012).

2.1 "يمن بلوز"

نشأت فرقة "يمن بلوز" عام 2010، وتقدّم الفرقة خليطاً من الموسيقى اليمنية والغرب إفريقية والجاز، وأصدرت مجموعةً متنوّعة من الأغاني باللغة العربية. ترفع الفرقة شعار "ليس مهماً من أين أنت، فلغتك هي لغتي". يقود الفرقة المغني الإسرائيلي "رافيد كهلاني"، الذي ولد وترعرع في دولة إسرائيل، وهو من أصولٍ يمنيّة. تربى "كهلاني" في عائلة تقليديّة، وعلمه والده الغناء والصلاة باللهجة اليمنية العربية منذ كان طفلاً صغيراً، إلا أنه لم يتعلّم الحديث أو القراءة والكتابة باللغة العربية قطعاً، إذ يقول "كانت حياتي الغنائية بالعربية، ولكن لم أتحدث أبداً بالعربية". تعلّم "كهلاني" موسيقى "البلوز" الأفريقية، واكتشف لاحقاً حاجته بأن يؤدّي هذا النوع من الموسيقى باللهجة اليمنية، فبدأ بكتابة الأغاني بالعبريّة، وطلب من والده ترجمتها إلى العربية Israeli Muziqa, (2012).

أغنية جات محبتي

أطلقت فرقة "يمن بلوز" أغنية بعنوان "جات محبتي" بتاريخ 2014/6/13، وتمّ تصوير الأغنية في مقهى فلسطيني في القدس القديمة، في سياقٍ يُظهر ملامح الهوية العربية. لربما اختيار هذا النوع من الموسيقى، وتصويره في هذا المكان، يدلّ على سعي الفرقة للتعبير عن ذاتها من خلال الهوية العربية التي لطالما عملت الهيمنة الأشكنازية على محوها وخلق العداء معها. وفي مقابلة مع "كهلاني"، نشرت بتاريخ 2012/6/6، يقول: "لقد عاش اليهود اليمنيون في اليمن منذ أكثر ممّا يستطيع المرء تذكره، اليهود اليمنيون كانوا جزءاً متكاملأ مع الثقافة اليمنية، اليهود اليمنيون هم يهود عرب، والمسلمون اليمنيون هم مسلمون عرب. اليمنيون المسلمون ليسوا أكثر يمنيّة من اليهود اليمنيين" (Gropp, 2012).



Comments



Hadad Wasiim • 8mo ago



I'm still listening to this song till now. All these years the face of this kid and the drummer was still in my mind.

👍 32



Ageof Glass • 7y ago



musically and culturally mind blowing. the people of Jerusalem sing and play united. Ravid you are amazing man! hoping to see you perform in the UK sometime!

👍 69



Nasser Lamlas • 4y ago



greetings from Aden Yemen . thanks for not forgetting our culture

👍 118



📧 11

[11 REPLIES](#)

صورة رقم (15): صورة مقتطعة من أغنية جات محبتي.

كلمات الأغنية

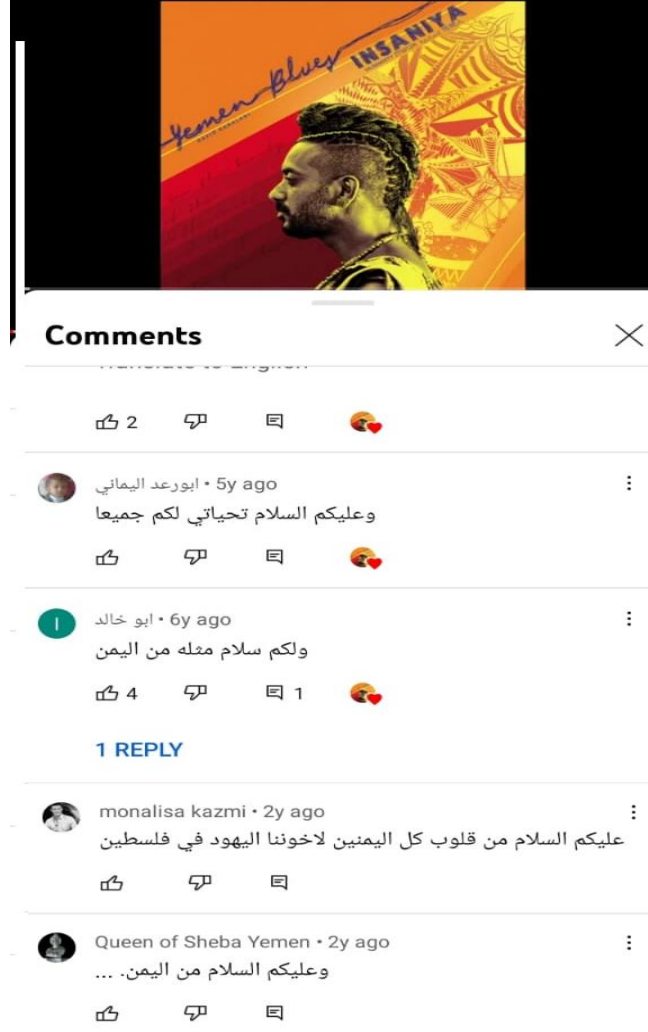
جاءت محبتي هذا تمام مع الغنى/ والكلام هالحليا مش لي/ اذ قيميني في الرقصة شليني خارج الباب/ جبال الذهب في ظلام من بحر الملح/ لا منطقوني من ظنات العالم (IndieCity, 2014).

انتشرت الأغنية داخل دولة إسرائيل وفي العالم العربي على نطاقٍ واسع. إذ حال تصوير الأغنية في مقهى فلسطيني، وكلماتها العربية وألحان الطبل والعود، دون اكتشاف الكثير من الجمهور العربي لهوية الفرقة الإسرائيلية. استمرت الفرقة بإنتاج الأغاني باللغة العربية، كما تعاونت مع عددٍ من الفنانين في العالم، من ضمنهم الفنانة مريم حسن، مغنية الصحراء الغربية المعروفة بأغانيها ضد الاستعمار، ومن أشهرها أغنية "حيّو الثوار". وعلى امتداد السنوات الماضية، غنّت الفرقة العديد من الأغاني من ضمنها أغنية عن السلام وعن اليمن، وأصدرت الفرقة عام 2018، أغنية "ما أحلى السلام" (YEMEN BLUES OFFICIAL) وCHANNEL, 2015)، وتنصّ كلماتها على النحو التالي:

أغنية ما أحلى السلام

"السلام عليكم يا اخواتي باليمن/ يا اخواتي يا حياتي/ ردوني بالسلام/ ما أحلى السلام/ يا إخواتي باليمن/ وأنتو حياتي/ مني الكم نسمر نسمع أغاني السلام/ يمن يمن/ يا محلاك/ كم تمنيتك/ يا ريتني مسافر واسلي على قلبي. هذه الأغنية التي تخاطب الشعب اليمني بصيغة الأخوة انطلاقاً من الأصول اليمنية للفرقة، وعلى الرغم من أنه لا يمكن وضع الأغنية ضمن إطار التطبيع الثقافي المباشر لعدم وجود شريكٍ عربيٍّ أو يمني، إلا أنّها خلقت تواصلًا ما بين إسرائيل والشعوب العربية عموماً، ومع الشعب اليمني بشكلٍ خاص. بذلك، حققت الأغنية ما تنطوي عليه الدبلوماسية الثقافية والموسيقية تحديداً. إضافةً إلى ذلك، وانطلاقاً من الهوية الإسرائيلية للمغني والفرقة، تشكل الإنتاجات الموسيقية للفرقة العربية مدخلاً لتحسين صورة إسرائيل وبناء علاقةٍ مبنية على الإيحاء. فالموسيقى تحمل

معاني أبعد من التوظيف الممنهج للتراث المادي أو الطعام، وذلك لما تحمله من رسائل سياسية قاطعة للحدود تتجاوز الاتفاقات السياسية بين الدول. وإعادة التوظيف الممنهج في هذا السياق يعبر عن الاستيلاء على التراث الثقافي المادي وغير المادي على حدٍ سواء، وسرقة الممتلكات الثقافية (Zayad, 2019, 82)،
جاءت التعليقات على الأغنية بغالبيتها العظمى من الشعب اليمني. فرحبوا بالأغنية وعبروا عن محبتهم للفرقة.



صورة رقم (16): صورة مقتطعة من أغنية ما أحلا السلام .

أحييت فرقة "يمن بلوز" احتفالاً في الولايات المتحدة الأمريكية عام 2021، وكان مكنظاً على الرغم من دعوات مقاطعة الحفل لكون تنظيمه جاء بدعمٍ جزئيٍّ من القنصليات الإسرائيلية في نيو إنجلاند ونيويورك، وجاء موقف مقاطعة الفرقة بسبب اعتبارها "جزءاً من الهجوم الثقافي الإسرائيلي الذي يهدف الى تبييض جرائم الاحتلال

الإسرائيلي العنيف في الضفة الغربية وقطاع غزة واستمراراً لسياسات الحرمان ضدّ ملايين الفلسطينيين الذين يشكّلون أكبر عددٍ من اللاجئين في العالم". واعتبر القائمون على حملة المقاطعة أنّ عرض الفرقة هو مساعدة لإسرائيل على تبييض نظام الفصل العنصري تحت ستار التعددية الثقافية". وجاء ردّ منظمي الحفل بأنّ "إسرائيل مجتمع متعدّد الثقافات: والدليل على ذلك كان "أنّ كهلاني (مغني الفرقة) هو عربي يهودي من أصلٍ يمني، يقدّم عروضه بانتظامٍ مع العرب والمسلمين، ويغني في الغالب باللغة العربية بالإضافة إلى العبرية، لمساعدة اليهود والعالم العربي الأكبر على فهم بعضهم البعض" (Mangiaratti, 2021).

وهكذا، اعتُبرت الجذور اليمينية السابقة لهوية "كهلاني" الإسرائيلية وأدائه للأغاني اليمينية بمثابة دليلٍ على التعدّد الثقافي الإسرائيلي وإشارة إلى التسامح. ولكن، تعزل هذه القراءة السطحية المغني أو الأغنية عن السياق السياسي الاستعماري لدولة إسرائيل، وتؤدّي إلى خلق علاقةٍ مع الشعوب العربية تتجاوز الموقف الرسمي من دولة إسرائيل. فالموسيقى تعتبر أداة سياسية بامتياز، وفي حالة فرقة يمن بلوز فإنّ رفع شعار السلام والغناء عن اليمن بيّن الأبعاد المتعدّدة للهوية الاستعمارية الإسرائيلية التي تمارس العنف تارةً وترفع شعارات الإنسانية والأخوة تارةً أخرى، وتصدّر الدول التي هاجر منها اليهود إلى إسرائيل كدول الشتات أو المنفى، في حين تتغنى بها كأوطان. وبهذه الحالة تعمل إسرائيل على فرض الواقع الاستعماري وممارساته العنصرية في حين أنّها تتماشى مع متطلّبات العصر النيو ليبرالي الذي يرفع شعار الديمقراطية والحريات والثقافات المتعددة.

2.2 زئيف يحزقيل

ينحدر زئيف يحزقيل من عائلةٍ يهوديّة عراقية ويؤدي أغاني معظمها من ذخيرة موسيقى الطرب المصرية (وبعضها من سوريا الكبرى)، وهو المغني المنفرد لأوركسترا الناصرة العربية. ولد في "كريات أونو"، بلدة في وسط إسرائيل، في منطقةٍ تسمى "بغداد الصغيرة" لكنّ "يحزقيل" لم يتعلم اللغة العربية. إذ أخبر القناة العاشرة الإخبارية الإسرائيلية أنّ "جزءاً من الثقافة الإسرائيلية أن تترك هويتك السابقة وراءك. وبالنسبة لوالديه، كان ذلك يعني عدم تعليم

أطفالهم لغتهم الأم، حيث كان والداه يتحدثان العراقية في المنزل فقط عندما لم يرغبوا بأن يفهمهم الأطفال. أصبح والدا "يخزقيل" متدينين بشدة أثناء طفولته، وهو أيضاً برع في دراسته التوراتية، وذهب إلى بلدة براك الأرثوذكسية المتطرفة، ومن بعدها إلى القدس لتعلم الدين اليهودي. تعلم "يخزقيل" الموسيقى العربية خلال تعليمه الديني، حيث أحبّ موسيقى العود التي ترمز إلى الموسيقى العربية، وبدأ العزف عليها. وكان يذهب إلى يافا لشراء أشرطة الكاسيت لأهم المطربين العرب الكلاسيكيين من لبنان وسوريا والأردن، وكان يقوم بتقليدهم بالغناء (Zaltzman, 2016).

يعرض "يخزقيل" أغانيه بشكلٍ متكرر للجمهور الفلسطيني، بما في ذلك أداءه لعروض في الضفة الغربية، في رام الله والخليل، وكذلك للجمهور العربي في أوروبا والولايات المتحدة. وغالباً ما يغني "يخزقيل" مع موسيقيين عرب، خاصةً الأوركسترا العربية في الناصرة، والتي حظي من خلالها باهتمامٍ واسع بصفته الموسيقي "الحريدي [اليهود الأرثوذكس] الذي يرتدي الكيبا السوداء ويغني بلغةٍ عربيّةٍ دقيقة (Karkabi, 2019). يعتقد "زئيف يخزقيل" أنه يمكن للمرء أن يكون عربياً ويهودياً، ويتواصل مع جمهورٍ فلسطينيٍّ في الناصرة أو رام الله، بل ويخلق علاقاتٍ عربية على المسرح بين موسيقيين يهود ومسلمين ومسيحيين ودروز (Karkabi, 2019).

يوسّع غناء "يخزقيل" للأغاني العربية القديمة من جمهوره المحدود في إسرائيل، ويكشفه على الجمهور الفلسطيني والعربي الأوسع، الأمر الذي لم يكن ممكناً قبل عقد إسرائيل اتفاقيات السلام مع فلسطين وبعض الدول العربية، ولم يكن ممكناً أيضاً دون تجريد المزارحيين في إسرائيل من مقومات العروبة. فعلاقة إسرائيل مع الدول العربية معقدة، يتضمنها السلام السياسي والعداء الجماهيري في آنٍ واحد، وهو ما تحاول إسرائيل تجاوزه من خلال تحقيق السلام على المستوى الشعبي من خلال الدبلوماسية الموسيقية. ويُمكن قراءة هذا الأمر ضمن عمليّتين استعماريّتين متوازيتين، وهما فتح سوقٍ أكبر لإسرائيل لتحقيق مصالحها الاقتصادية من جهة، وتطبيع وأصلنة وجودها في المنطقة من جهةٍ أخرى. فتحقيق السلام الشعبي بين إسرائيل والدول العربية يحقّق مصالح تتجاوز

البعد السياسي والاقتصادي، مقدماً لها الشرعية والاعتراف بروايتها التي تنزع عنها صفتها كدولة استعمارٍ استيطانيّ.

2.3 شيران

- زهرة

بتاريخ 2017/7/5، أصدرت المغنية الإسرائيلية من أصول مزراحية "شيران" أغنية "زهرة"، والتي تستوحى كلماتها من قصص جدّتها التي هاجرت من اليمن للاستيطان في فلسطين. تخاطب "شيران" شقيقتها الصغيرة من خلال الأغنية، التي كانت تهرب من البيت لاستكشاف العالم الخارجي. كلمات الأغنية باللغة العربية، في حين أنّها تعتمد على الأدوات الموسيقية الأوروبية مثل الدرمز والأورج والغيّتار. سعت "شيران" من خلال الموسيقى والفيديو المصوّر للأغنية إلى الدمج بين الثقافة الشرقية والثقافة الغربية، وما بين الماضي والحاضر، كما أفادت في مقابلةٍ نُشرت بتاريخ 2018/10/4 (Musicmusingsandsuch, 2018). ومن الملفت للانتباه في الفيديو المصوّر للأغنية أنّ "شيران" ترتدي الكوفية الفلسطينية في لباسها، وكذلك في لباس العازفين والراقصين في الأغنية، مكرّسةً بهذه الخطوة الدور الكولونيالي الذي يعمل على توظيف ثقافة الشعب الفلسطيني والاستحواذ عليها.



صورة رقم (17): صورة مقتطعة من أغنية زهرة.

– أغنية يا بنات اليمن

أطلقت "شيران" العديد من الأغاني باللغة العربية بلهجتها اليمنية، وذلك في سياق استكشاف جذورها اليمنية، من بينها أغنية بعنوان "يا بنات اليمن"، وهي أغنية زفةٍ يمنيةٍ قديمةٍ متداول غنائها في الأعراس اليمنية، تقول كلماتها:

يا بنات اليمن غنّين وزقّين العروس الزين/ زغردين للفرح الفين وهنّين العريس الزين/ وحقّك يا عريس حقّك
وصالك ليلة القدر/ لمن قدر عليّا أذكّك حبيبي لا تطيل هجري/ فطب وصلك بمحبوبك شريك العمر والدهر/
فهيا يا عريس هيا، أطلت اليوم في هجري/ يا بنات اليمن غنّين وزقّين العروس الزين/ زغردين يا بنات غنّين
وافرحين للعريس الزين.

(SHIRAN, 2017)

وبمعظمها، جاءت التعليقات على الأغنية من يمنيّين يميّون شيران من صنعاء وعدن.

يتبيّن من خلال التعليقات على أغنية "يا بنات اليمن"، كما الحال مع فرقة "يمن بلوز"، أنّ الجمهور اليمني يتلقّى هذه الأغاني باعتبارها أغاني يمنيّة تحيي تراثه. فالغناء باللهجة اليمنيّة، والإشارة إلى اليمن، يدفع المتلقي اليمنيّ لاستقبال الأغنية والمغنية كواحدةٍ منهم، تتحدّث معهم بلهجتهم وتغني أغاني أعراسهم.

تكشف هذه العلاقة عن نوعٍ من التناقض الذي قد يبيّن نوعاً من التخبّط الهوياتي، حيث أن المغنية تغني لليمن وبالوقت ذاته تُكرّس أغانيها للتعبير عن هجرة اليهود اليمنيين من اليمن إلى إسرائيل بحثاً عن الوطن اليهودي.

يتّضح ذلك في أغنية "يتيم"، والتي تروي رحلة طفلٍ يهوديّ يميّ في طريقه للوصول إلى إسرائيل، وهي مستوحاة من قصة قريبٍ لـ"شيران" وحلمه للوصول من اليمن إلى إسرائيل. تمّ تصوير فيديو الأغنية في مصر، وتحتوي على اقتباساتٍ من أغنية الفنان اللبناني الشهير وديع الصافي "يا ابني". لكن، ومن خلال غنائها "بلادي هي بلاد يورشلايم"، تروي أغنية "يتيم" قصة الهجرة اليمنية وفقاً للرواية الصهيونية التي اعتبرت أنّ اليهود كانوا بالشتات، وعادوا إلى الوطن. ولا يقتصر هذا الخطاب على أغنية "يتيم" فحسب، فقد تطوّر المشهد الموسيقي لـ"شيران" من خلال القصص والتجارب العديدة لجذّتها التي غادرت اليمن عام 1949 إلى إسرائيل بحثاً عن الوطن اليهودي (musicinsiderglobal). تلبس "شيران" في الفيديو المصوّر الملابس اليمنيّة التقليدية، ولولا لهجتها اليمنيّة الركيكة، وإشاراتها لـ"يورشللايم" بـ"بلادي"، لكان من الصعب تمييز أنّها مغنية إسرائيلية.

لاقت أغاني "شيران" رواجاً واسعاً في الدول العربية عامّة، وفي اليمن تحديداً. وفي مقابلةٍ أجرتها مع (BBC) عربي، تقول إنّ ما دفعها لغناء الأغاني اليمنيّة هو الرجوع إلى أصولها. تتحدّث في المقابلة عن طفولتها وحنينها المتوارث إلى اليمن وحضارته وشغفها بالموسيقى العربية، مضيفةً أنّ والدها كان يستمع إلى الأغاني العربية وأنّها كانت تستمتع بما على الرغم من عدم فهمها لمعانيها. كما توضّح أنّها بدأت الغناء علناً خلال خدمتها العسكريّة، وبتشجيعٍ من زملائها في الجيش، مردفةً أنّها تفاجأت من قبول ورواج أغانيها الشعبيّة في اليمن والكم الهائل من المرحبين لها في صفوف اليمنيين على وسائل التواصل الاجتماعي، فضلاً عن تلقّيها دعواتٍ لإقامة حفلاتٍ في العاصمة اليمنيّة صنعاء، على حدّ قولها (هيفار، 2018).

تروي "شيران" لـ (BBC) عربي عن تجربة جدّتها والمعاملة الدونية التي تعرّضت لها عند وصولها إلى إسرائيل، ورغبتها في إحياء تراث أجدادها والغناء باللغة العربية عموماً، وباللهجة اليمنية خصوصاً. تلقت المغنية الإسرائيلية العديد من التعليقات من اليمنيين على أغانيها على وسائل التواصل الاجتماعي وقناة *YouTube* وتمّ الإشادة بصوتها وبغنائها (هيفار، 2018).

يتيم

كلمات الأغنية

غبني على من هو يتيم من أمه / أمّا يتيم الأب محد يهّمه / الليل أهيم وأشل بالتنهاد / على بلادي هي بلاد

يورشلايم

ياالله يا عالي اسمع لحالي / توصلني إلى بلادي / مثل الأسد خليك، بيني السماء تحميك / وإلى السماء خلّي حلمك

يوديك / ويوم الوصول هي بلادك تلاقيك / ويوم الوصول هي بلادك تلاقيك (S H I R A N, 2018).

تخاطب "شيران" وفرقة "يمن بلوز" الجمهور اليمني بشكل مباشر، ليس كإسرائيليين يحاولون خلق نوع من التواصل الثقافي مع شعب آخر إنما كيمينيين، مما يجعل الحواجز الثقافية تتلاشى، بينما غنى "بجزيل" الأغاني العربية الطريفة القديمة وأحياناً عروضاً أمام جماهير عربية في الضفة الغربية وأوروبا والولايات المتحدة.

بذلك، يجادل هذا البحث بأنّ الغناء باللغة العربية وتعريف المزارحيّ عن ذاته كيهوديّ عربي، دون وضع الإسرائيلي في سياق الاستعمار الاستيطاني، يجعل من هذه الأغاني وهذه الهوية طريقاً إلى تحقيق هدف الاستعمار في الترويج لذاته وتبييض جرائمه، فضلاً عن تطبيع وجوده في المنطقة، كلّ ذلك دون إحداث أيّ تغيير في سياساته. كما تساهم هذه الأغاني في تصوير الصراع السياسي على أنّه مجرد صراع ديني يمكن حلّه من خلال رفع شعارات ومبادئ الإيحاء والمحبة والتجاوز التي تروّج له هذه الأغاني. بذلك، يكشف تعريف المزارحي عن ذاته كإسرائيلي يمني أو عراقي عن رغبة المزارحين المستمرة بالاندماج بالمجتمع الإسرائيلي بيد إظهار الفخر الإثني. الأمر الذي أصبح مقبولاً من قبل المؤسسة الإسرائيلية بعد تحييد المزارحين عن كونهم ناقدين للصهيونية من خارجها، بل أنّهم أصبحوا شركاء في المشروع الاستعماري الذي يوظّف اختلافهم الإثني لتحقيق مصالح سياسية.

2. الموسيقى الاحتجاجية

الاحتجاج من خلال الموسيقى هو التعبير عن عدم الرضى على الوضع القائم؛ عادةً ما يسجّل المؤلف اعتراضاتٍ إمّا بشكل صريح أو بشكل خفي، وفي بعض الأحيان تشير الأغاني إلى المطالبة بحدوث تغيير محدد. وقد يبدو أنّ الموسيقى الاحتجاجية تمثّل شعور المؤلف فقط، ولكن إذا كان شعور عدم الرضى محسوساً على نطاق واسع، يصبح الاحتجاج صوتاً لعدد كبير من الناس. وفي كثير من الأحيان، تصبح أهمية هوية المؤلف ثانوية. الأغنية هي صرخة جماعية من أجل التغيير، يصبح مصدرها هامشياً عندما تتحوّل الأغنية الاحتجاجية إلى رسالة ثقافية، ولا يُنظر إلى الاحتجاج كرسالة فردية، إنّما كجزء من رسالة ثقافية أو اجتماعية أوسع (Kizer, 2008). بيد

ذلك، تبين من خلال البحث شح الأغاني المزراحية التي تحتج على الصهيونية وسياساتها. وبهدف تقديم قراءة أوسع للأغاني المزراحية الاحتجاجية، يتضمن هذا النمط إنتاجات موسيقية مزراحية ل: (رون بيريتز، المغني والشاعر يوسي تزابري، وفرقة A-WA، ألبوم بيتي في راسي).

3.1 رون بيريتز

أمضت "بيريتز" خمس سنوات في دراسة الموسيقى بعد أن أنهت خدمتها العسكرية، وقدمت عروضاً في النوادي الصغيرة والمسابقات. أدركت "بيريتز" عندما كانت طالبة أنها تشعر بقدر كبير من الانجذاب للهجة والموسيقى العربية المغربية التي كانت تسمعها في المنزل، فتقول: "كان والداي يتحدثان إلى بعضهم بالعربية المغربية، لم أفهم حديثهما، ولم أتخيل أبداً الغناء بنفس اللغة التي تحدث بها والداي. أدركت فجأة أنني بحاجة إلى تحويل الغناء بالعربية إلى مشروع كامل". زارت "بيريتز" المغرب مع أسرتهما عام 2020 لاستكشاف جذورها، بما في ذلك زيارة المنزل الذي وُلد فيه أحد والديها (Zaken, 2021). وأصدرت "بيريتز" أغنية "السكران" عام 2020، والتي تدلل على الاحتجاج على تعامل الصهيونية التاريخي مع المزרחيين.

أغنية السكران

بالعربية

جميعهم يقولون أنني سكران / جميعهم يصرخون من هذا الجاهل / هل تصدقون أنني شربت كأساً واحدة / وتدوّقت كأساً أخرى صغيرة / ورشفت كأساً أخرى صغيرة / حتى نسيت محاوئي / وصوتي حملي، آه يا أصدقائي / اسمعوني، بئس مثلي حتى أعاني / آه ما أنا ما أنا، لماذا أخذوا ما هو لي / جيد لي أو شيء لي، كم هو طبيعي / إذن من هنا يسار، من هنا يمين / من هنا أسود، من هنا أبيض / من الكبير؟ من الصغير؟ / ومن هو هذا الذي يسرق مني الزمان؟ / آه ما أنا؟ ما أنا؟ / آه، أنا أنا (RonPeretzOfficial, 2020).

تحتج "أغنية السكران" على التمييز ضد اليهود من الأصول العربية، وعلى العنصرية التي واجهوها في إسرائيل. تمّ تصوير الفيديو الموسيقي في وادي الصليب، وهو حيّ فلسطيني يقع في منحدرات جبل الكرمل في حيفا، طرد سكانه الفلسطينيون عام 1948، وأسكن في الحي اليهود، غالبيتهم العظمى من شمال إفريقيا وخصوصاً من المغرب، ووطنوا في منازل الحي وبيوته. اشتهر وادي الصليب بمظاهراتٍ قام بها مهاجرون يهود من الدول العربية في خمسينيّات القرن الماضي. تتمثّل خلفية اندلاع تمرد "وادي الصليب" من ناحيةٍ عمليّةٍ في واقع القمع الاقتصادي والثقافي الذي رسمته سياسة إسرائيلية رسميّة قائمة على عدم المساواة تجاه الشرقيين والتمييز لصالح الأشكناز (شطريت، 150-158).

تعبّر أغنية "السكران" عن الصراع الهويّاتيّ لليهود المزارحيين، وذلك من خلال تكرار سؤال "من أنا"، وهو نتاج طبيعي للسياسات الإسرائيلية وتعاملها مع المزارحيين، ابتداءً من سياسات بوتقة الصهر التي تضمنت عزل اليهود عن "دول الشتات"، وفصل المزارحيين بوجه الخصوص عن جذورهم وثقافتهم العربية وصولاً إلى الاحتفاء بثقافة المزارحيين العربية واستخدامها في المناسبات الرسمية. الأمر الذي نتج عنه مزارحيين يغنون بلغة لا يتقنوها، ويتغنون وثقافة قُطعت أوصالهم بها، لتمثيل دولتهم الجديدة التي وضعتهم على الهامش وفي الأطراف في الماضي القريب، وهو ما وصفه "فانون" بحالة الاغتراب الفكري.

3.2 فرقة (A-WA)

تتكوّن فرقة (A-WA) من ثلاث أخواتٍ من أصولٍ يمنيّة (اير وتاغيل وحاييم). تستخدم الفرقة مزيجاً من الأغاني اليمنيّة التقليدية والموسيقى الإلكترونيّة والهيپ هوب. في عام 2016، انتشرت أغنيتهم "حبيب قلبي" لتصبح أوّل أغنيةٍ عربيّةٍ تحصل على لقب أفضل أغنية ضمن قائمة الأغاني الإسرائيليّة. يستخدم ألبومهم الأوّل، المسمّى أيضاً حبيب قلبي، الأناشيد الشعبيّة اليمنيّة التقليدية ويُعيد تحيّلها بالإقاعات الإلكترونيّة وموسيقى البوب. تعتبر موسيقاهم مزيجاً من الموسيقى الحديثة والتقليدية (Burack, 2019).

بعد النجاح الذي حقّته أغنية "حبيب قلبي"، أطلقت الفرقة عام 2019 ألبوم "بيتي في راسي"، وهو ألبوم مكوّن من 14 أغنية مستوحاة من قصة جدّتهم شعبة التي هاجرت من اليمن للاستيطان في فلسطين عام 1949 في عملية البساط السحري.

أغنية "مقدمة الألبوم"

تعبّر أغنية مدخل الألبوم، وهي مقدّمة لأغنية "يا وطني" (A-WA, 2019)، عن بداية رحلة هجرة شعبة برفقة مهاجرين آخرين من اليمن. نستطيع من خلال الأغنية سماع صوت خطوات أقدامٍ تمشي على الرمل، والتي تعبّر عن رحلة المهاجرين اليمنيين الذين واصلوا رحلتهم لأيام طويلة مشياً على الأقدام في الصحراء (PopMonitor, 2019)، في ظل أوضاع صعبة زادت وطأتها بسبب الظروف غير الإنسانية التي عاشوها في مخيمات العبور الصهيونية، والتي عانى خلالها المهاجرون من الجوع والمرض وأدّت إلى وفاة عددٍ كبير منهم (Shohat, 1988).

أغنية يا وطني

كلمات الأغنية (بالعربية)

سوف آخذ ابنتي، ووحدي/ لغة والدتي، ونسيح والدي/ صلواتي الصادقة، ياسي المطلق/ روعي المتجولة، سوف
أخذ الكذب/ سوف آخذ بيتي/ يا وطني المتواضع/ يا وطني الغارق بالشمس/ اضحك معي لآخر مرة/ قبل ما
أنا اسافر/ سوف آخذ أطباقك، سوف آخذ الجوع/ يا وطني المتواضع/ اضحك معي لآخر مرة/ قبل ما أنا
اسافر (A-WA, 2019).

تستحضر أغنية "يا وطني" الجدة شمعة وهي تودّع اليمن، وتقول لها اضحكي في وجهي للمرة الأخيرة قبل أن أسافر. توثق هذه الأغنية هجرة اليهود اليمنيين من وطنهم، حيث لم يأخذوا كثيراً من المقتنيات المادية ولكنهم أخذوا الذكريات واللغة العربية. تقدّم الدلالة على اليمن بكلمة الوطن روايةً مخالفة للتأريخ الصهيوني الذي يصوّر وجود اليهود خارج فلسطين بوجودهم بالمنفى، وتعبّر الأغنية عن حزن شمعة لمغادرة اليمن. جاءت التعليقات على الأغنية من جمهورٍ متنوع، معظمها من دول مختلفة، وبعضها من الجمهور اليمنيّ.



Comments ✕

J Judy Okun • 10mo ago ⋮
Love from the U.S. A-WA, you are wonderful!
👍 3 🗨️ 📧

s stephane coffin • 3y ago ⋮
Such a good (another) song! Lovely voices and language.
Keep it up
From Australia!
👍 9 🗨️ 📧

R RonaldoDin • 3y ago ⋮
The lead voice singer is 🙌🔥
love from Sana'a
👍 24 🗨️ 📧

R Random Person • 3y ago ⋮
Cant even understand the lyrics but I enjoyed your music! Love from the Philippines! :)
👍 15 🗨️ 📧 1

صورة رقم (20): صورة مقتطعة من أغنية يا وطني.

أغنية هانا ماش هو اليمن

أغنية "هانا ماش هو اليمن" مستوحاة من أغنية "أميركا"، وهي أغنية أُذيعت في الستينيات احتجاجاً على العنصرية في الولايات المتحدة الأمريكية ضدّ المهاجرين غير البيض (Burack, 2019). تتحدّث الأغنية بشكلٍ مباشر عن تجربة شمعة حال وصولها من اليمن إلى فلسطين.

توضّح الأخوات، في مقابلةٍ أجريت معهن بتاريخ 2019/5/21، أنه "عندما وصلت شمعة إلى إسرائيل أرسلت للعيش في مخيم حيث لم يسمح لها بالعمل، وكان عليها أن تشارك الخيم مع عائلات أخرى، وكانت الظروف حقاً صعبة. تملك شمعة مشاعر مختلطة؛ كانت كيهودية تحلم دائماً بالقدوم إلى إسرائيل، لكنّها لا تحدر من أصول أشكنازية، فقد جاءت من اليمن، الدولة العربية، فتعاملوا معها كإنسانٍ بدائي. كانوا يريدون من المهاجرين أن يغيروا أسماءهم ويخسروا لغتهم ويتحدّثوا العربية (Gerber, 2009).

هنا ليس اليمن

كلمات الأغنية (بالعربية)

بلاد قمح وشعير وعنب وزيت/ وتين ورمان وتمر وبيت/ متى سوف امتلك بيت/ الآن معك خيمة/ أو على الأقل كوخ صغير/ بالإضافة إلى أربع عائلات/ وأنا أنشئ عائلة عائلة/ لا تدعيهم يأخذون ابنتك/ ابحت على عمل أفئات منه معيشتي/ بالنظافة أو العمل بالأرض/ وسأتعلم اللغة/ افقدي لهجتك/ بلاد بر وشعير وعنب وزيت/ وتين ورمان وتمر وبيت/ جئت لعندك غريبة/ وانت اعتبرني بدائية/ جيت لعندك هاربة/ وظننت أنك دار النجاة/ بلاد قمح وشعير وعنب وزيت/ وتين ورمان وتمر وبيت (A-WA, 2019).

تبدأ الأغنية بالإشارة إلى الرموز السبعة التي تعبّر عن أرض فلسطين بالنسبة للصهيونية في التوراة (القمح والشعير والعنب والزيت والتين والرمان والتمر) تمثّل هذه الرموز دلالاتٍ على غناء الأرض، بينما تعبّر كلمة بيت عن الادّعاء الصهيوني بأن هذه الأرض هي بيت لكلّ يهودي في العالم.

يتكرّر هذا المقطع عدّة مراتٍ في بداية الأغنية معطياً طابعاً احتجاجياً. يصوّر المقطع الثاني من الأغنية حالة وصول شمعة إلى فلسطين حيث لم تجد مأوى، متسائلةً: "متى سوف أمتلك بيت؟"، فيتّم الرد عليها بالقول "الآن تمتلكين خيمة"، فتزدّ معترضةً "على الأقل كوخ صغير"، يجاوبها الصوت قائلاً: "مع أربع عائلات". تعبّر هذه الكلمات عن وضع اليهود اليمينيّين الذين وصلوا إلى فلسطين ولم يعرفوا أين سيتمّ إسكانهم، وماذا سيحلّ بهم، حيث كان المزارعون وملاك الأرض القدامى من الأشكنازيين يتعاملون معهم بكرهية وعدائية (Gerber, 2009).

تمّ توطين اليهود اليمينيّين في المعبروت والمستوطنات الزراعية وأحياء المدينة التي أُفرغت من سكانها الفلسطينيّين، واعتقدت السلطات الإسرائيلية أنه من الطبيعي إسكان العديد من العائلات الشرقية في منزل واحد، على افتراض أنّهم معتادون على العيش في تلك الظروف. أيضاً، كان هناك تمييز منظمّ ضدّ الأحياء التي عاش فيها اليهود الشرقيون، وذلك من نواحي حاجات البنية التحتية والتعليم والامتيازات الثقافية والتعليمية (Shohat, 1988).

تستكمل الأغنية رواية شمعة قائلة: "وأنا أنشئ عائلة"، فيتّم الرد عليها: "لا تدعيهم يأخذون ابنتك"، في إشارةٍ إلى ما حدث خلال هجرة اليهود اليمينيّين الواسعة إلى فلسطين من عام 1948 حتى بدايات عام 1950، حين اختفى المئات، إن لم يكن الآلاف من الأطفال من مخيمات استيعاب المهاجرين ومخيمات المعبروت في جميع أنحاء فلسطين ومن مخيمات المعبروت في منطقة هاشيد في اليمن. لاحقاً، أثبتت الشهادات روايةً متكرّرة وهي أن الأطفال الرضع كانوا يُؤخذون إلى المستشفيات على الرغم من تأكيد أهاليهم أنّهم كانوا بصحة جيدة، وكان الأطفال يُؤخذون إلى مؤسساتٍ مختلفة في الدولة، بينما كان يتمّ إخبار الأهل أن أطفالهم قد توفّوا (Gerber, 2009). قضية سرقة أطفال اليمن لا تزال قضيةً جدلية، ولا زال هناك ادّعاءات أن السلطات الإسرائيلية خطفت الأطفال اليمينيّين من عائلاتهم وقدمتهم للتبني لعائلاتٍ من أصول أشكنازية (Knell, 2017).


تقول شمعة: "أبحث عن عملٍ أقتات منه معيشتي"، فيردّ عليها الصوت "بالنظافة أو العمل بالأرض"، حيث أن أحد أسباب استقطاب اليهود اليمينيين للهجرة إلى فلسطين كان استغلالهم كأيدي عاملةٍ رخيصة تحلّ محلّ العمال الفلسطينيين. اعتبر الأشكنازيّون اليهود اليمينيين بدرجةٍ اجتماعيةٍ أقلّ منهم وأعلى من العمال الفلسطينيين. كان يتمّ تشغيل النساء والرجال، وأحياناً الأطفال اليمينيين، في الأعمال الزراعية، وكان يتمّ تشغيل النساء أيضاً في تنظيف بيوت الأشكنازيين بأجور منخفضةٍ وفي ظروفٍ صعبة كانت تؤدي إلى تردّي أوضاعهم الصحية (Ophir, 2006). تردّ شمعة بالقول "سوف أتعلم اللغة"، والمقصود هنا تعليم المهاجرين الجدد اللغة العبريّة كأحد مكوّنات صناعة الهوية الجديدة، يجاوبها الصوت قائلاً "يجب أن تفقدي لهجتك"، فبعد تعلم اللغة العبرية كانت لهجة المهاجرين تدلّ على أصولهم العبرية التي كان يُنظر لها باحتقارٍ ودونية.

تردّ شمعة قائلةً "مع الوقت سأشعر بأنني أنتمي إلى هذه المكان"، يجاوبها الصوت "هانا ماش هو اليمن"، وهذا يدلّ على حالة الاغتراب التي عانى منها اليهود اليمني، عند وصولهم إلى فلسطين. والإشارة بأنّ هذا المكان ليس اليمن يدلّ على حالة الشعور بالانتماء التي كان تشعره شمعة في اليمن. المقطع الأخير من الأغنية يبدأ بالقول "جيت لعندك غريبة"، تدلّ هذه الجملة مجدداً على حالة الغربة التي شعر بها المهاجرون الذين كان يُنظر لهم كبداييين كما يشير نصّ الأغنية "وأنت اعتبرني بدائية"، وهذا يدلّ على النظرة الاستشراقية التي كان ينظر بها الصهيونيون إلى المهاجرين اليهود من الأصول العبرية. تنتهي الأغنية بالقول "جئت عندك هاربة وظننت أنك دار النجاة"، يعبر هذا المقطع عن خيبة أمل اليهود اليمينيين تجاه الدولة الصهيونية التي اعتبرتهم بدائيين، ولكنه أيضاً يشير إلى الاعتقاد بأن اليهود اليمن هربوا بحثاً عن النجاة في إسرائيل.

أثار البوم "بيتي في راسي" جدلاً على صفحة عرضه في منصة (YouTube). عبّر معظم عن إعجابه بالأغنية، وكان جمهور الأغنية واسعاً من دول مختلفة في العالم. كانت التعليقات على الأغنية بمعظمها باللغة الإنجليزيّة، وهذا يختلف عن الأغاني السابقة التي غنّت عن اليمن. المختلف في هذا السياق أن الأغاني التي تمّت

الإشارة إليها سابقاً، مثل أغنية "يا بنات اليمن" و "ما أحلى السلام" كانت تخاطب اليمنيين، وتحدث معهم بلغة جامعة مشتركة التاريخ والتجربة والثقافة التراثية.

ومع ذلك فقد استطاعت فرقة (*A-WA*) الوصول إلى قاعدة واسعة من الجمهور العربي وتحقيق الدبلوماسية الموسيقية الثقافية والموسيقية، ليس من خلال أغانيهم المنشورة على منصة *YouTube* فحسب، بل ومن خلال جولات عروضهم التي أعطتهم الفرصة للتواصل المباشر مع الجمهور العربي في مناطق مختلفة في العالم. فقد نشرت مجلة العلاقات الدبلوماسية الشعبية الأمريكية مقالةً إلكترونية عام 2016، بعنوان: "إسرائيل واليمن: الدبلوماسية الموسيقية لفرقة (*A-WA*). تناولت المقالة أول حفلٍ أقامته الفرقة في لوس أنجلوس في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث غنّت بالعبرية والعربية والإنجليزية، ودمجت بين الأغاني الشعبية اليمنية مع الموسيقى الإلكترونية والهيب هوب والريغي. عرضت عضوات الفرقة أغاني يَعدُنَّ من خلالها إلى التقاليد اليمنية لأجدادهنّ، بينما عرّفن عن أنفسهنّ كإسرائيلياتٍ وبفخر. حضر الحفل المدير التنفيذي لمشروع السلام اليمنيّ، والذي كان مهماً بالنسبة له سماع رواياتٍ أكثر تنوعاً من مناطق النزاع، وفتت انتباهه مشاركة فرقة (*A-WA*) وأغانيهنّ وكيفية اكتشافهنّ لأغاني أجدادهنّ الشعبية اليمنية والطريقة التي تنقل بها النساء اليمنيات هذه التقاليد الشفوية (Green, 2016).



Land of wheat and barley, grape and olive
بلاد بر وشعير وعنب وزيت

Comments

Sean De Los Santos • 7y ago

I'm first generation American of Mexican decent. I've witnessed the struggle immigrants have to face just to get by. We all need to be kind to one another ❤️

👍 16 🗨️ 1

1 REPLY

Ron Goldberg • 3y ago

Goosebumps and tears... a powerful song of a story that needs to be heard and honored

👍 105 🗨️ 5

5 REPLIES

tricki63 • 2y ago

Greetings from a pale German boy to all open minded people who like this video - no matter to which religion they belong to or not. The world could be a better place when we would consider different cultures as a gift to others and not as something which separates us.

صورة (21): صورة مقتطعة من أغنية هانا ماش هو اليمن.

3.3 يوسي تسباري

- أغنية ترشيميري (سجلي ميري)

بثت إذاعة الجيش الإسرائيلي في تموز 2016 فقرةً تعليميةً عن الشاعر الفلسطيني محمود درويش، تضمّنت الفقرة مناقشة قصيدة "بطاقة الهوية" التي يعتبرها الفلسطينيون بمثابة بيانٍ شعريّ يخاطب من خلاله رجل فلسطيني محققاً إسرائيلياً (Levy, 2017).

سجّل أنا عربي/ ورقم بطاقتي خمسون ألف/ وأطفالي ثمانية/ وتاسعهم سيأتي بعد صيف/ فهل تغضب/ سجّل انا عربي.

جاء هذا المقطع من القصيدة للتأكيد على الهوية العربية للشعب الفلسطيني، وردّاً على محاولات الاستعمار الإسرائيلي لمحوها، وتنتهي القصيدة بهذه المقطوعة:

سجّل/ برأس الصفحة الأولى/ أنا لا أكره الناس، ولا أسطو على أحد/ ولكيّ... إذا ما جعت، أكل لحم مغتصبي

حذار، حذار/ من جوعي ومن غضبي/ أنا عربي.

أثار بثّ القصيدة على إذاعة الجيش الإسرائيلي جدلاً بين بعض المستمعين الإسرائيليين الذين اعتبروا القصيدة بمثابة تحريضٍ على العنف ضدّ إسرائيل. شبّه "ليبرمان" القصيدة بقصيدة كتبها "هتلر" ضدّ اليهود. أمّا وزيرة الثقافة "ميري ريغيف"، فطالبت "ليبرمان" بوقف تمويل الإذاعة معتبرةً أنّ بثّ قصيدة درويش بمثابة إنكار إسرائيل كـ "دولة يهودية ديمقراطية". دفع موقف "ميري ريغيف" الشاعر ومغنيّ الكلمات المنطوقة "يوسي تسباري"، ذي الأصول اليمينية، لإطلاق أغنية تحت عنوان "سجلي ميري"، وظّف فيها "تسباري" قصيدة "بطاقة الهوية" بكتابة مقطوعةٍ شعريّة احتجاجية تعبّر عن هوية اليهود المزارحين كعرب (Levy, 2017).

كلمات الأغنية (بالعبرية):

أنت أيضاً عربية/ الأكثر عربياً على الإطلاق/ لكنك هربت من ذلك كالهروب من النار/ كيهودي شرقي ممكن استيعابه أو هضمه/ لكن يهودي عربي هو وصفة للكارثة/ إذن، (ترشميري) سجلي في رأس الصفحة الأولى/ نحن عرب نعيش ونسلم للمنطق/ وهنا أوروبا وليس مجزء الشرق الأوسط (يوسي زبري، 2018).

تحتج هذه الأغنية على الوضع القائم في إسرائيل وعلاقته بالهيمنة الأوروبية. يشير "تسباري" إلى دولة إسرائيل باعتبارها دولة أوروبية، ويعرف عن نفسه كيهودي عربي، مخاطباً وزيرة الثقافة ذات الأصول المزراحية قائلاً أنت أيضاً عربية، ويستكمل بالقول "نحن عرب" بالإشارة إلى اليهود من الأصول العربية.

تجدر الإشارة إلى أن التعليق على هذه الأغنية محجوب على (Youtube). ولكن، نُشر في موقع آخر، بتاريخ 2016/11/28، فيديو مصور لـ "تسباري" وهو يلقي قصيدته الشعرية "ترشميري" - الأغنية المذكورة أعلاه جزء من القصيدة. كانت التعليقات على القصيدة، والتي شوهت بتاريخ 13 كانون الأول 2019، معظمها يهاجم "تسباري" ويصفونه بالمعتوه ويشتمونه. تكررّت مقولة "إذهب إلى غزة" في عددٍ من التعليقات، بينما أشاد البعض الآخر بشعره ووصفوه بالصادق الذي يقول الحقيقة، إلا أن هذه التعليقات غير موجودة اليوم. أما التعليقات بوضعها الحالي فقد جاء معظمها باللغة العبرية، ناقش فيها إسرائيليون موضوع "اليهود العرب".



Comments



אתה מדבר יפה אבל לא צודק.

Translate to English



oshri282 • 5y ago



יוסי צברי, אני אוהב את הסרטונים שלך, באמת. אבל אני חושב שאתה מגזים! ורוצה גם להגיד לך שאתה יכול לקרוא לעצמך ערבי כמה שאתה רוצה. האמת, אני מבין מה אתה אומר, כל היהודים שעלו מארצות ערב יש להם צבע וקצת מנטליות של ערבים, אנחנו דומים, אבל עדיין אנחנו יהודים! בעיני הערבים אתה תמיד תהיה יהודי (אפילו אם צבע עורך כהה) ובכלל זה לא קשור שאתה מחזיק בדעות שמאל. אם תיפול בידיים של בני דודינו הפלסטינים ישמחו לשחוט אותך במסור חלוד, בדיוק כמו שאת הנאצים זה לא עניין שאתה רק נכד או נין ליהודי... מבחינתם של כל הפלסטינים, דינם של כל היהודים הוא גירוש מהארץ, או מוות (אפילו אם הם שמאלנים... בדיוק כך כותב דרוויש, ללא הבחנה. בשרו של הכובש למי הוא מתכוון? לויקינגים???) . סוף פסוק. נקודה.

صورة رقم (22): صورة مقتطعة من أغنية ترشيميري.

ترجمة التعليق:

"يوسي تساباري"، أنا أحب حقاً مقاطعك المصوّرة، ولكنّي أعتقد بأنك تبالغ! وأريد أيضاً أن أخبرك أنه يمكنك تسمية نفسك عربياً بقدر ما تريد. بصراحة، أفهم ما تقوله، كل اليهود الذين هاجروا من الدول العربية غامقي البشرة، ويشبهون العقلية العربية. نحن متشابهون، ولكننا ما زلنا يهوداً! في نظر العرب ستكون دائماً يهودياً (حتى لو كان اللون غامقاً) ولا علاقة لذلك بحقيقة أنّ لديك آراء يسارية. إذا وقعت في أيدي أبناء عمومتنا الفلسطينيين، فسيكونون سعداء بذبحك بمنشار صديء، تماماً كما لا يهتم النازيون بأنك مجرد حفيد أو حفيد يهودي... بالنسبة لجميع الفلسطينيين، يجب طرد كلّ اليهود من الأرض، أو أن يكونوا أموات (حتى لو كانوا يساريين).. هذا بالضبط ما يكتبه درويش دون تمييز. لحم مغتصبي! من يقصد؟ الفايكنج؟؟). نهاية المناقشة نقطة.

يجادل الباحث "ارفاين وكيركاترك" أنّ الموسيقى في الثقافة المعاصرة تلعب دوراً أساسياً في الحفاظ على وتطوير مواقف وقيم مجموعاتٍ متعدّدة داخل المجتمع، وأنّ الأغاني الاحتجاجية أداة خطابية تعمل على تعزيز بعض المواقف القائمة، وعلى بناء الروح المعنوية والشعور بالانتماء ما بين المتابعين، أو تغيير المواقف والقيم القائمة، أو إثارة الوعي بقضايا معينة (Kizer, 2008). فالموسيقى قادرة على أن تؤدي دوراً في بناء الهوية الفردية والهوية الاجتماعية والحفاظ عليها، وتربط الناس معاً، وتعزز الانتماء الاجتماعي والشعور بالفخر. كما تعبر الموسيقى كإنتاج اجتماعي عن الأفكار، وتحولها إلى رموز وتجسد القيم السياسية (Ziv, 2018).

يجادل "سامي شطريت" بأنّ عملية الطمس والإخفاء للهوية الشرقية -بهدف حماية الذات من مواجهة ضغوطات التنشئة الاجتماعية التي تمارسها الدولة الإسرائيلية- يتبعها مرحلة الصحوة والوعي نحو إعادة بناء الهوية من جديد. وفي هذه الحالة، يحاول الفرد إشراك محيطه وإقناع أصدقائه الشرقيين بأن يعيدوا بناء هويتهم. فيكون الفرد بحالة الصحوة بحاجة إلى إيجاد مساندةٍ جماعية من جهة، ويحتاج لإقناع الآخرين محاولاً نشر وعيه الجديد من جهةٍ أخرى (شطريت، 2005).

بعد شهرين من إذاعة قصيدة محمود درويش على إذاعة الجيش، قدّم مغني الراب تامر نفاذ وفنان الكلمات المنطوقة "يوسي تساباري" القصيدة كجزء من أدائهم على خشبة المسرح في حفل توزيع جوائز فيلم "أوفير" (ما يعادل ذلك في إسرائيل حفل توزيع جوائز الأوسكار) (Boycott apartheid, 2018). خرجت "ميري ريغيف" احتجاجاً على عرضٍ مشتركٍ باللغة العبرية والعربية لـ "تساباري" ومغني الراب الفلسطيني تامر نفاذ. تخلّل أدائهم إذاعة صوت الراحل محمود درويش وهو يقول، "سجّل أنا عربي". تقدّم نفاذ و"تساباري" سوياً إلى المسرح وهم يرفعون قبضتيهما، في إشارةً إلى وحدة صراعهما كعرب في وجه الدولة الإسرائيلية التي تحاول نزع هذه الهوية ومحوها. بالإضافة إلى القصيدة، غنّى الثنائي مقطع راب "يتحدث الناس عن المساواة والتعايش والحرية. . . لكنهم يخشون الاندفاع الذي يربط بين اليهودي والعربي" (Levy, 2017).



Comments

Translate to English

👍 🔄 🗑️

sabine sens • 5y ago

THANKS YOU

👍 2 🔄 🗑️

tuân phạm • 5y ago

buooooo

Translate to English

👍 🔄 🗑️

2 REPLIES

David Parnas • 5y ago

if your boycotting israel why are you showing an Israeli cultural performance? that's hypocritical!

👍 6 🔄 🗑️

صورة رقم (23): صورة مقتطعة من حفل توزيع جوائز فيلم "أوفير" 2016

في هذا السياق، يجادل "كماريتس بارت" أنه ومن تبعات الليبرالية الجديدة أن الدولة ووسائل الإعلام لا تُسكّتا الأصوات الناقدة بسبب خطاب "الحرية" و "التسامح"، التي تُعتبر من القيم الأساسية لليبرالية وسوق الأفكار المفتوح، إلا أنهما يعملان على تقييد الانتقادات الممنهجة من خلال الخيار المشترك أو من خلال منحها درجاتٍ محدودةٍ من الانكشاف، وتحديدًا بهدف نزع الشرعية عنها باعتبارها "راديكالية" خارجية. (Bart, 2015).

ففي السياق الإسرائيلي، وعلى الرغم من انفتاح السوق ورفع احتكار الدولة على وسائل الإعلام، وانكشاف الموسيقى المزراحية، إلا أنّ هذا الانكشاف يتم بما يناسب الدولة وخطابها المهيمن؛ فلا زال يتم كتم الأصوات المزراحية النقدية (القليلة) من خلال تهميشها أو إعطائها مساحةً ضيقةً من الانكشاف.

يعرّف "تسباري" عن طرح "إيلا شوحط"، وهو تعريف المزراحي كيهودي عربي ضمن سياق الاستعمار الاستيطاني، إلا أنّ التعبير عن هذه الهوية يُقابل بالرفض، ويُعطى درجةً قليلةً من الانكشاف. وبطبيعة الحال، يحتاج الاحتجاج إلى أن يعرّف عن صوت الجموع لكي يعتبر احتجاجاً أو نقداً جمعياً. ولكن في سياق الرفض الجماهيري، يبقى النقد والاحتجاج حسباً لرأي صاحبه. فما يميّز شعر وأغاني "يوسي تسباري" الاحتجاجية أنه يخاطب المؤسسة الصهيونية بحالها اليوم، ولا يتطرّق إلى التمييز على اعتبار أنّه جزء من الماضي، على عكس فرقة (A-WA) و "رون بيريتز". كما أنّه يدمج بخطابه الخطاب الفلسطيني، الذي يُعتبر راديكالياً ومتطرفاً من قبل الدولة ومؤسساتها، وبالتالي يتمّ مقابلته بالمعارضة والتهميش.

يشارك "يوسي تسباري" مع "يحقيل" و "كهلاني" من فرقة "يمن بلوز" وفرقة (A-WA) بالتأكيد على هويتهم العربية، وتعريفهم عن أنفسهم كإسرائيليين في ذات الوقت. بالمقابل، تقدّم إشارة فرقة (A-WA) إلى اليمن بـ "الوطن" في أغنية "يا وطني" روايةً مخالفةً للرواية الصهيونية التي تصوّر المواطن السابق للإسرائيليين واليهود بـ "الشتات" أو المنفى، الذي حتمّ عليهم العودة إلى "وطنهم القديم" إسرائيل. هذا الطرح أصبح ممكناً في إسرائيل بعد أن عُزل الجيل الثالث من الإسرائيليين عن مواطنهم العربية القديمة وجردوا من لغتهم العربية. فعلى الرغم من اشتراك المغنيين باللغة العربية، إلا أنهم يشتركون أيضاً بعدم إتقانها.

إذ بيّن تقرير "إتقان اللغة العربية بين اليهود الإسرائيليين"، الذي صدر عام 2015، أن ما يعادل 50% من سكان إسرائيل اليهود تمتد أصولهم من دول عربية، إلا أنّ أقل من 10% منهم يتحدثون اللغة العربية، وأقل من 1% منهم يقرأون بالعربية. ومن بين الجيل الأول الذي وُلد في إسرائيل من مهاجرين من الدول العربية، ادّعى 25.6% أنهم يجيدون اللغة العربية. أمّا الجيل الثاني، فانخفضت معرفتهم إلى (14%) وانخفض إلى (1.3%) بين الجيل الثالث (Rapoport, 2015). وعلى الرغم من تراجع إتقان الجيل الثالث للغة العربية، إلا أن موقفهم منها تغيّر، فبيّن التقرير أنّ (11.3%) من الجيل الثالث ينفرون من اللغة العربية، مقابل (19.4%) من الجيل الثاني، و (7.7%) من الجيل الأول. يُمكن تفسير تراجع إتقان اللغة العربية بسبب سياسات التنشئة الإسرائيلية في المدارس، إضافةً إلى سياساتها بمحو اللغة العربية في إسرائيل، حيث أقرّ الكنيست الإسرائيلي عام 2018 "قانون القومية" الذي يكرّس يهودية الدولة ويمنح اليهود وحدهم حق تقرير المصير في دولة إسرائيل. وينزع القانون أيضاً عن اللغة العربية الصفة الرسمية إلى جانب اللغة العبرية، ويجعلها لغة "لها مكانة خاصة". وينصّ القانون على أنّ "تنظيم استعمال اللغة العربية في المؤسسات الرسمية أو في التوجه إليها يكون بموجب القانون" (حبلا، 2018). ويُمكن تفسير تراجع الموقف السلبي للجيل الثالث من اللغة العربية من خلال طرح "قانون"، الذي يوضّح أن بعد تعرض السكان الأصليين للرفض العدائي لثقافتهم ولغتهم، ينخرطون في بحث متحمّس عن العودة إلى جذورهم وإلى اللغات والثقافات الأصلية التي ينظرون إليها بنظرة رومانسيّة باستمرار. وبأبي كلّ ذلك في محاولةٍ لشرعنة أصالتهم (Mazrui, 1993, 356-359). فعلى الرغم من أن المزרחيين ليسوا من السكان الأصليين في فلسطين، إلا أنّهم تعرّضوا لسياسات نزع الهوية والعروبة، الأمر الذي لا بدّ أن ينتج عنه رد فعل وحالة من الاغتراب. والبحث عن الأصالة في هذا السياق هو في سياق أصالتهم في منطقة حوض المتوسط، لكنّ هذه الأصالة توظّف في بحث النظام الاستعماري ككلّ عن الأصالة لتذويب الثنائية ما بين المستعمر والمستعمر وإنجاح مشروع الاستعمار الاستيطاني.

الفصل الخامس: الأدوار السياسية للموسيقى المزراحية

يناقش هذا الفصل الأدوار السياسية للموسيقى المزراحية بعد أن أصبحت نمطاً من أنماط الموسيقى الشعبية الإسرائيلية تحت مسمى "موسيقى حوض البحر المتوسط الإسرائيلية Musika Yam Tikhonit". Yisraelit.

يتتبع هذا الجزء أدوار واستخدامات الموسيقى المزراحية ابتداءً من سنوات السبعينيات، مروراً بسنوات التسعينيات وما تعاقب على إسرائيل من تغييراتٍ سياسية على الصعيد الجيوسياسي لمنطقة الشرق الأوسط، وحتى عام 2022 والذي شهد تحولاً جوهرياً في علاقات إسرائيل مع العالم العربي الأوسع بعد توقيع "اتفاقيات أبراهم". في ضوء هذه التحولات، يستخلص هذا الفصل الاستخدامات المتعددة للموسيقى المزراحية المعاصرة، ويؤطرها ضمن الأصلنة "Indigenization" والتطبيع "Normalization" والديبلوماسية الموسيقية "Music diplomacy". فالاستماع إلى الموسيقى هو الاستماع إلى الضوضاء، حتى تدرك أنّ سيطرتها هي انعكاساً للقوة، والتي في جوهرها تعني السياسة" (Attali, 1959, 6).

1. سياسات التسمية: الأصلنة

أدت التغييرات، السياسية والاقتصادية والاجتماعية، التي عايشتها إسرائيل في سنوات السبعينيات إلى تحوّل المخيال الهوياتي الجمعي الإسرائيلي. فمع الهجرات الواسعة لليهود المزراحيين وتصدّع الهيمنة الأشكنازية عام 1977، تفكّكت الصورة الصهيونية المثالية لخلق "إسرائيلي واحد" من جهة (Nocke, 2006, 148)، وفشلت سياسات بوتقة الصهر التي كانت تسعى إلى خلق "أمة واحدة وثقافة واحدة" من جهةٍ أخرى (Nocke, 2006). أدى هذا التحوّل إلى إعادة النظر في التشكيل الهوياتي الإسرائيلي بما يتناسب مع النظام النيو ليبرالي الجديد، حيث أصبحت إسرائيل تعرّف عن ذاتها كمجتمع ديمقراطي متعدّد الثقافات (Nocke, 2006, 144). وكانت إسرائيل بحاجة إلى إيجاد حلٍّ لتشكيل الهوية الإسرائيلية الجديدة من جهة، وإضفاء

الأصالة على هذه الهوية وعلى المكان الجغرافي والسياسي والثقافة والتاريخ الإسرائيلي (Nocke, 2006, 143)، بينما يفصلون أنفسهم عن الوسط العربي الشرقي عامةً، والفلسطيني بشكلٍ خاص من جهةٍ أخرى (Erez, 2022;Plastino, 2003).

بهذا، بدأ استخدام مصطلح "حوض المتوسط" للتعريف عن الهوية الإسرائيلية، ولوصف الجوانب المختلفة للحياة اليومية والثقافية في الخطاب الحكومي ووسائل الإعلام، وفي الممارسات الثقافية والمناقشات العامة منذ أوائل سنوات الثمانينيات (Nocke, 2006, 143). وقد زاد انتشاره بشكلٍ ملحوظ في التسعينيات، وهو ما كان مرتبطاً بالتغيرات الجيوسياسية والاقتصادية المتعلقة بعملية السلام في الشرق الأوسط، مثل اتفاقية برشلونة (التي بدأت عام 1995 وتم من خلالها إعلان برشلونة كإطار للعلاقات السياسية والاقتصادية والاجتماعية بين الاتحاد الأوروبي وجيرانه في منطقة البحر الأبيض المتوسط، بما في ذلك إسرائيل). أدت هذه الاتفاقية إلى توثيق علاقة إسرائيل مع الاتحاد الأوروبي ودول شمال إفريقيا العربية من خلال اتفاقية الشراكة الأوروبية المتوسطية. تبعاً لهذه التغيرات الاقتصادية والسياسية، أصبح حوض البحر المتوسط موقعاً اختيارياً ومدينة فاضلة ثقافية يحاول فيها المجتمع الإسرائيلي وثقافته الجديدة التوضع ضمن إطارٍ جيوسياسي وثقافي أكبر (Plastino, 2013, 180).

يتبين دور المزارحين في تشكيل الثقافة والهوية الحوض متوسطية الإسرائيلية الجديدة من خلال الموسيقى المزارحية، فأطلق مسمى موسيقى "حوض البحر المتوسط الإسرائيلية"، على الموسيقى المزارحية لأول مرة في سنوات السبعينيات، مع انتشار شرائط الكاسيت بين أسواق الخضار وفي سوق محطة الحافلات المركزية في تل أبيب (Horowitz, 451). وقد جاءت تسمية "موسيقى حوض البحر المتوسط" كمحاولةٍ لهضم الموسيقى المزارحية بإعطائها وصفاً أوسع من "موسيقى عربية أو شرقية". فعلى عكس موسيقى "حوض البحر المتوسط الإسرائيلية"، تتضمن الموسيقى المزارحية موقفاً عرقياً، وترتبط بالمكانة المتدنية لليهود الشرقيين، وبالتالي مع "الآخر"، داخل المجتمع الإسرائيلي (Nocke, 2006, 152). وهكذا، كان استخدام مصطلح "موسيقى

حوض البحر المتوسط" بالنسبة للمزاحيين أداةً لتمييز أنفسهم عن العرب الذين يشبهونهم بالأذواق الموسيقية وجوانب أخرى من الثقافة؛ إذ مدّ وصف "موسيقى حوض البحر المتوسط الإسرائيلية" الموسيقى المزراحية بالشرعية لتصبح موسيقى إسرائيلية حقيقية وأصيلة (Regev& Nocke, 2006; Plastino, 2013). (Seroussi, 2004).

وقد رافق التحوّل الرمزي للموسيقى الشرقية في إسرائيل من "الموسيقى المزراحية" إلى "موسيقى حوض البحر المتوسط" تحوّل تدريجيّ للمحدّدات الصوتية (الإيقاع، والآلات، والأنماط الصوتية). فأصبحت موسيقى "حوض البحر المتوسط" تدلّ على الهوية الإسرائيلية على الصعيد المحلي، وهوية حوض البحر المتوسط على الصعيد الإقليمي بدلاً من أن تدلّ على الاختلاف العرقي لليهود ذي الأصول الشرقية في إسرائيل، وهو بمثابة إهمالٍ وتجاوز وتخفيف من حدّة التراث الثقافي لليهود ذي الأصول الشرقية. أطلق الباحث "إيريز" على هذه المرحلة التي تشهدها "موسيقى حوض البحر المتوسط الإسرائيلية" مرحلة "الما بعد مزراحية"، مجادلاً بأنّ هذا المصطلح لا يشير إلى الموسيقى المزراحية كموسيقى عابرة في إسرائيل، إنّما يقترح التخلّي عن ربط هذا النوع من الموسيقى (بجالته اليوم) مع المزاحيين كطبقةٍ إثنيةٍ مهمّشةٍ أو تابعة في المجتمع الإسرائيلي (Erez, 2022).

وقد عبّر المسؤول الأول لإذاعة موسيقى حوض البحر المتوسط في راديو إسرائيل "يمون برناس"، عن رغبة المزاحيين المزدوجة بقوله "موسيقى حوض البحر المتوسط" تعبّر عن توقّ الموسيقيين المزاحيين بأن يجدوا لأنفسهم مكاناً في الوسط. تاريخ موسيقى حوض البحر المتوسط هو تاريخ من الغضب والإهانة والرغبة بالحصول على الشرعية والرغبة بالارتباط بمراكز القوة في المجتمع والثقافة الشعبية الإسرائيلية، والأغنية تعبّر عن إرادة التواصل والمساهمة والاندماج" (Plastino, 2003, 193).

لقد حقّق انتشار "موسيقى حوض البحر المتوسط" في شكلها الحالي الأيديولوجية الإسرائيلية (القديمة، الجديدة) من خلال تصوّر الإسرائيليين أنفسهم كجزءٍ من ثقافةٍ إقليميةٍ أكبر في منطقة حوض البحر المتوسط، ويفسّر هذا البحث نجاح "موسيقى حوض البحر المتوسط الإسرائيلية" على أنّه توظيف ممنهج لأصالة الثقافة المزراحية في

سياق المشروع الاستعماري الإسرائيلي بمشاركة المزارحين بهدف إذابة الحدود ما بين المستعمر الإسرائيلي والسكان الأصليين. إذ أفادت "فلور حسن ناهوم"، نائبة رئيس بلدية القدس، وأحد مؤسسي مجلس الأعمال الإماراتي الإسرائيلي أنه "يتوجب على اليهود المزارحين في إسرائيل القيام بدورٍ من أجل بناء السلام في الشرق الأوسط، فنقافتنا مماثلة، وقصصنا تبيّن أنّنا من السكان الأصليين لهذه المنطقة والأرض" (Bassist, 2020).

يبين هذا البحث بأنّ التحولات الديمغرافية والاجتماعية في إسرائيل، وما تمخض عنها من تحوّل في موقعية ووزن اليهود المزارحين ثقافياً وسياسياً، جعلت من المزارحي شريكاً في صناعة الهوية والثقافة الإسرائيلية الجديدة. وتبلور دور المزارحين ضمن عاملين متوازيين: أ- رغبة المزارحين بالاندماج في المجتمع الإسرائيلي وتمييز أنفسهم عن الفلسطيني بشكلٍ خاص والعربي بشكلٍ عام. ب- موقعية وهوية المزارحين الإثنية المركّبة؛ لكونهم مستوطنين في المنطقة الجغرافية المحدّدة في فلسطين من جهة، وكونهم جزءاً من السكان الأصليين في المنطقة وفي الحيز الجغرافي الأكبر لإقليم حوض البحر المتوسط من جهةٍ أخرى. هذه الهوية المركّبة والرغبة بالاندماج التقت مع المأزق الإسرائيلي الأكبر في تشكيل الهوية الإثنية والثقافية الإسرائيلية الجديدة التي تفصل ذاتها عن الموقعية الجغرافية للدول العربية من جهة، وتربط ذاتها بأصالة الموقعية التاريخية الأوسع لإقليم حوض البحر المتوسط من جهةٍ أخرى.

يجادل البحث بأنّ صبغة الأصالة هذه تعبر عن انسلاخ المزارحين عن موقعهم كسكان أصليين في المنطقة، مقابل اتخاذهم موقعاً استيطانياً يخدم المشروع الاستعماري الأكبر لدولة إسرائيل. وبذلك استطاع المشروع الاستعماري تحييد دور "الموسيقى المزارحية" كنمطٍ ناقد للدولة الإسرائيلية، وأصبح له دور أساسي كأداة محورية

في تحقيق هدف الاستعمار الاستيطاني الجوهري بالأصالة "Indigenization"

2. الموسيقى المشتركة: التطبيع

يبين البحث أنّ وضع الموسيقى المزارحية ضمن نطاق "موسيقى حوض البحر المتوسط الإسرائيلية"، لم يتمّ بسبب التحولات والمصالح السياسية والاقتصادية فحسب، بل أنّ هذه التسمية ومضمونها السياسي والثقافي والهوياتي أصبحت أداة لتحقيق أهداف اقتصادية وسياسة أيضاً. فلا يقتصر البناء الثقافي للمعنى والرموز على مصالح السياسة والاقتصاد فقط، ينطبق العكس أيضاً، فاهتمام الاقتصاد السياسي بطبيعته يتعلّق بالصراع على المعنى والرمز" (Negus, 1998, 360).

بدأت محاولات دمج إسرائيل بالاقتصاد العالمي في سنوات السبعينيات واتّخذت شكل اتفاقيات التجارة الحرّة الجزئية، ولكن بسبب المقاطعة العربية التي قطعت العلاقات الاقتصادية مع الشركات التي تتعامل مع إسرائيل، والتي أدت إلى عزوف الشركات الدولية عن الاستثمار في إسرائيل، احتلت إسرائيل المرتبة قبل الأخيرة من حيث حصّتها من الشركات الأجنبية، حتى عند مقارنتها بجميع دول العالم الثالث، إذ لم تتعدّى حصّتها من إجمالي استثمار الشركات الأجنبية نسبة الـ 5% حتى أواخر السبعينيات من القرن الماضي. باختصار، كانت المقاطعة العربية وتبعاتها من مقاطعةٍ علميّةٍ ثانويةٍ عائقاً أمام استفادة إسرائيل من المشاركة في العولمة الاقتصادية (Shafir, 2000).

دفع ذلك إسرائيل إلى توقيع اتفاقية "كامب ديفيد" بين قيادة رئيس الوزراء الإسرائيلي "مناحيم بيغن" والرئيس المصري أنور السادات في 17 أيلول عام 1978، ومثلت الاتفاقية نقطة تحوّل مهمّة في تاريخ الشرق الأوسط الحديث (Quandt, 1986, 357). تنصّ معاهدة السلام الموقعّة على "إقامة علاقاتٍ طبيعيّةٍ بين مصر وإسرائيل، بما في ذلك الاعتراف الكامل، والعلاقات الدبلوماسية والاقتصادية والثقافية؛ إنهاء المقاطعات الاقتصادية والحواجز أمام حرية حركة البضائع والأشخاص. مثّلت اتفاقية "كامب ديفيد" بداية مرحلةٍ جديدةٍ من الاعتراف العربي الرسمي بإقامة دولة إسرائيل وظهور علاقاتٍ طبيعيّةٍ معها. منذ ذلك الحين، امتدّ مصطلح التطبيع على المستويين الرسمي والشعبي لوصف قبول الفكرة الصهيونية (Albzour, 2020).

لكن على الرغم من نصوص الاتفاقية التي تمهد إلى السلام بين الشعبين إلى جانب السلام السياسي، إلا أنّ ردود الفعل الشعبية على الاتفاقية حالت دون تطبيق السلام على المستوى الشعبي. فكان لتوقيع "كامب ديفيد" تأثير هائل على الشعب المصري نفسه، ونشأ خطاب مناهضة التطبيع لأول مرة في مصر. فقد أعلن سياسيون ومسؤولون وجزء كبير من الشعب رفضهم للمعاهدة وشروطها الإسرائيلية التي نصّت على إقامة علاقاتٍ طبيعيّة قبل تحقيق الانسحاب الكامل من سيناء، موضحين أنّ هدف إسرائيل من السلام هو تحقيق الهيمنة على الاقتصاد (Albzour, 2020). ولاحقاً في تشرين الأول عام 1981، اغتيل السادات في مصر من قبل حركاتٍ إسلاميّة على خلفية توقيعه للاتفاقية (Quandt, 1986, 357). فالتجارة والاقتصاد وحدهما ليسا قادران على تحقيق السلام المستقر بين دولتين أعداء سابقتين، بل العلاقات الثقافية هي التي تحدّ من العنف وتحيّد الشعوب (Barnathan, 2009). ميّز الباحث "برنثان" بين مرحلتين في الانتقال إلى السلام وهما أولاً، الانتقال الأولي إلى "سلام بارد"، والذي غالباً ما يرمز إليه قرار التوقيع على معاهدة سلام، وثانياً، عملية تطبيع العلاقات (أي تطوير السلام "الداخلي" أو المستقر) وأنه في كل مرحلة، تلعب العوامل الاقتصادية دوراً مختلفاً (Barnathan, 2009).

ومنذ منتصف ثمانينيات القرن الماضي، حدث تحوّل هيكليّ في الاقتصاد الإسرائيلي، حيث لعب قادة الأعمال الإسرائيليون، وكذلك الاقتصاديون والأكاديميون دوراً بارزاً، جنباً إلى جنب مع السياسيين، في محاولة إعادة تصوّر الصراع الإسرائيلي الفلسطيني من الناحية الاقتصادية. وأصبحت النخب الاقتصادية أكثر ثقةً بقدرتها على المنافسة في السوق الحرة، محلياً ودولياً، وأنّها لم تعد بحاجةٍ إلى الحماية من قبل مؤسسات الاقتصاد المتمركز حول الدولة. ومع ذلك، أدرك هؤلاء النخب أنّه طالما استمرّت المقاطعة العربية، وبقي الصراع الإسرائيلي العربي يهدّد بزعزعة استقرار المنطقة، ستبقى إسرائيل خارج دائرة الاستثمار الدولي وستتجاهلها الشركات الدولية (Shafir, 2000).

وهكذا، قادت الولايات المتحدة مسيرة السلام التي انطلقت من مؤتمر مدريد للسلام عام 1991، وكان إطارها مفاوضات الأرض بالسلام، وإنهاء حالة الصراع بين إسرائيل والبلاد العربية وإقامة علاقاتٍ طبيعيةٍ بينهما. كان مضمونها إقامة تعاونٍ وتنسيقٍ إسرائيلي-عربي في مجال التنمية الاقتصادية على مستوى إقليمي يمهّد إلى دمج اقتصاد منطقة الشرق الأوسط في الاقتصاد العالمي، ويعمل على رفع المستوى الاقتصادي لشعوب المنطقة (دليل إسرائيل 2011، 563).

وفي أيلول 1993، توجّهت إسرائيل بقيادة الولايات المتحدة لعقد اتفاقية أوسلو، وكان الهدف الحقيقي من عملية السلام ما وصفته الصحافة الأمريكية بـ "إعادة تأهيل إسرائيل عالمياً"، وهو هدف يتطلب لتحقيقه أمران؛ إنهاء المقاطعة العربية لإسرائيل، وإشاعة جوٍّ يطمئن الشركات العالمية بأنّ السلام في الشرق الأوسط بات حقيقةً لا رجوع عنها لكي تُقبل على الاستثمار في إسرائيل. وقد تحقّق هذا الهدف خلال فترةٍ وجيزة؛ فخلال عام واحد بعد توقيع اتفاقية أوسلو، أقامت إسرائيل علاقات دبلوماسية مع 20 دولة لم تكن تقيم معها علاقات بسبب الصراع العربي-الإسرائيلي (دليل إسرائيل 2011، 567).

رافق عقد اتفاقية أوسلو تحوّل في علاقة إسرائيل السياسية والاقتصادية على الصعيد العالمي والإقليمي، وما يميّز هذا التحول هو توجه إسرائيل نحو "السلام الدافئ"، بحيث تتداخل السياسة والاقتصاد مع الثقافة، بهدف تحييد موقف الشعوب العربية من الدولة الإسرائيلية عن طريق خلق علاقاتٍ ثقافيةٍ تبادلية. وهكذا، ومع توقيع اتفاقية أوسلو، فتحت البلاد التي كانت تلتزم بقوانين المقاطعة العربية لإسرائيل أسواقها أمام البضائع الإسرائيلية، وحدودها أمام صانعين الثقافة الإسرائيليين. فكانت الأغنية المزراحية والموسيقيون المزراحيون سبّاقين في التنقّل عبر الحدود المادية والثقافية، حيث انكشف بعض المطربين المزراحيين على جمهورٍ عربيٍّ متنوّع، وعرضوا أغانيهم في كل من الضفة الغربية والأردن بعد عقد اتفاقيات السلام (Karkabi, 2019).

كما شهدت سنوات التسعينيات توجهاً إسرائيلياً جديداً نحو إنشاء فرق موسيقية وغنائية تدعو إلى "السلام"، وتجمع بين موسيقيين ومغنيين إسرائيليين وعرب. هدفت هذه الفرق الناشئة، مثل مبادرة "الموسيقى من أجل

السلام"، إلى التخفيف من الصراع المستمر بين الموسيقيين، وربما أيضاً بين جمهورهم (Salman & Gilboa, 2018). وخلال تلك الفترة، سلّطت العديد من العروض الموسيقية الضوء على الفنون والموسيقى كأداة للتفاوض، وكأداة لـ "جسر الاختلافات الثقافية والعرقية والقومية، وكوسيلة لإعادة صياغة الثقافة القومية الإسرائيلية باعتبارها جزءاً متجذراً في المنطقة بدلاً من كونها دولة غريبة في شرق أوسط معادٍ" (Belkind, 2014, 124).

3. العلاقات السياسية: الدبلوماسية الموسيقية

شهد عام 2020 تحوُّلاً محورياً في علاقات إسرائيل مع العالم العربي، وقّعت فيه مع الإمارات العربية المتحدة اتفاقية أبراهام للسلام: معاهدة السلام والعلاقات الدبلوماسية والتطبيع الكامل في 15 أيلول 2020. وفي اليوم نفسه، وقّعت إسرائيل والبحرين إعلان سلام وتعاون وعلاقات دبلوماسية وودية، أعلن فيه الطرفان عزمهما على إقامة علاقات سلمية بينهما والدخول في سلسلة اتفاقيات التطبيع. بعد ثلاثة أيام، أعلنت إسرائيل والبحرين معاهدة سلام بعنوان "بيان مشترك حول إقامة علاقات دبلوماسية وسلمية وودية". وفي 23 تشرين الأول 2020، اتفقت إسرائيل وجمهورية السودان أيضاً على تطبيع العلاقات بينهما. وفي 22 كانون الأول 2020، وقعت إسرائيل والمغرب والولايات المتحدة إعلاناً مشتركاً أعلن فيه عن إقامة علاقات دبلوماسية وسلمية وودية كاملة بين إسرائيل والمغرب والتزاماً بتطبيع العلاقات بينهما في مختلف المجالات، بما في ذلك تصريح فوري للرحلات التجارية المباشرة بين البلدين (Singer, 2021).

ومن بين بنود "اتفاقية أبراهام" بين الإمارات وإسرائيل، كان هناك بند "الابتكار والتجارة والعلاقات الاقتصادية" الذي يتفق من خلاله الطرفان على تعزيز وتوسيع تعاونهما في مجال الابتكار والتجارة والعلاقات الاقتصادية، من أجل تكريس الشعور بفوائد السلام في مجتمعهما، اعترافاً بأنّ مبدأ التجارة الحرة للسلع والخدمات هو ما يميّز العلاقات بينهما. هذا بالإضافة إلى بند "التفاهم والتعايش المتبادل"، والذي يتعهد من خلاله الطرفان بتعزيز

التفاهم المتبادل والاحترام والتعايش وثقافة السلام، التزاماً بروح سلفهما المشترك إبراهيم، وسعيًا لبدء عهدٍ جديد من السلام والعلاقات الودية عن طريق برامج التنمية والحوار بين الأديان والتبادلات الثقافية والأكاديمية والشبابية والعلمية وغيرها بين المجتمعين. ينصّ البند أيضاً على إبرام وتنفيذ الاتفاقات والترتيبات اللازمة المتعلقة بالتأشيرات والخدمات القنصلية من أجل تسهيل السفر الفعال والأمن لمواطنيهم إلى إسرائيل والإمارات. وأن يعمل الطرفان معاً على مواجهة التطرف الذي يحضّ على الكراهية والانقسام والإرهاب ومبرّزاته، بما في ذلك منع التطرف ومكافحة التحريض والتمييز، وأن يعملوا على إنشاء منتدى مشترك رفيع المستوى للسلام والتعايش مكرّس للنهوض بهذه الأهداف (Singer, 2021).

وينصّ البند السادس من الاتفاقية، تحت عنوان (التفاهم والتعايش المتبادل)، على تعهد الطرفين بتعزيز التفاهم المتبادل والاحترام والتعايش وثقافة السلام بين مجتمعيهما، ما بشرت به هذه المعاهدة من عصر جديد من السلام والعلاقات الودية، بما في ذلك تنمية برامج من الشعب إلى الشعب وتعزيز الحوار بين الأديان والتبادلات الثقافية والأكاديمية والشبابية والعلمية وغيرها بين شعبيهما (Klausner & Bickerton, 2022). وقد كان لاتفاقيات أبراهام تأثير على الموسيقى المزراحية بشكلٍ مباشر مما يربط السلطة بالموسيقى هو أنّها موضوع تجاري يخدم كسوق وكمؤسسة اجتماعية تعزّز الصورة التي توجّهها الأمة عن ذاتها" (Belkind, 2010).

وفي الفترة الأخيرة، حاز التراث الثقافي لليهود المزراحيين على شرعية جديدة مع تزايد "العودة" للغناء باللغة العربية كجزء من الموسيقى الشعبية الإسرائيلية. إذ أصبحت توظف المشاريع السياسية الحديثة الموسيقى المزراحية كواجهة للعالم العربي، خصوصاً بعد عقد اتفاقيات أبراهام، والتي سمحت للإسرائيليين بالسفر بحرية إلى الإمارات العربية المتحدة والبحرين والمغرب (Erez, 2022).

فما يميز اتفاقيات أبراهام عن اتفاقيات السلام السابقة بين إسرائيل ومصر والأردن، أن التطبيع كان يقتصر على الجانب السياسي، حيث ظلّ التطبيع الثقافي والاجتماعي محرّماً، ولم يكن ثمّة حوله التفاف شعبي وجماهيري. ففي

مصر، تشكّلت على إثر توقيع اتفاقية "كامب ديفيد" لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، والتي رفعت شعار المقاطعة الشاملة لأيّ تبادلٍ علمي أو ثقافي أو فني أو تربوي أو رياضي. كان الأمر شبيهاً في الأردن، حيث قوبل التطبيع الثقافي بصرامتهِ جامحة (أبو هشهش، 2020).

في المقابل، تشير وزارة خارجية الإمارات على صفحتها الإلكترونية في تعقيبٍ على اتفاقية السلام مع إسرائيل "تؤمن الإمارات بأنّ اتفاقية السلام هي خطوة أولى مهمة نحو عصر من الأمن والاستقرار. العلاقة مع إسرائيل في القضايا الإقليمية تفتح الأفق أمام إمكاناتٍ كبيرة على الجبهات الدبلوماسية والعلمية والثقافية والاقتصادية" (United Arab Emirates Ministry of Foreign Affairs, 2020).

بعد توقيع اتفاقيات أبراهام، تميّزت اللقاءات الدبلوماسية المهمة بين إسرائيل والدول الموقّعة على افتتاح اللقاءات بمقاطع موسيقيةٍ للنشيد الوطني للدول المجتمعة. وتقديراً للاتفاقية، سجّلت فرقة إسرائيلية النشيد الوطني للمغرب (Hatem, 2020) والإمارات (Khaleej Times, 2020)، بينما غنّى بحرينيون النشيد الوطني الإسرائيلي ترحيباً بالاتفاقية (Shiva, 2022).

كما أنتجت العديد من الأغاني الإسرائيلية الإماراتية المشتركة التي تروّج لعلاقات السلام والمحبة والأخوة بين البلدين، بينما يشارك حالياً عدد من الفنانين المغاربة في مشروع تجاور في إسرائيل، ومن المخطّط أن يعيشوا في إسرائيل لمدة عامٍ بالتعاون مع فرقة أشدود الإسرائيلية المزراحية، بهدف التبادل الموسيقي وإحياء العروض في مدن مختلفة في إسرائيل. هذه المبادرات، هي عبارة عن تجسيدٍ للدبلوماسية الثقافية والموسيقية التي تهدف إلى تحقيق السلام على المستوى الشعبي، السلام الدافئ، فضلاً عن تحقيق نصّ الاتفاقية أبراهام المتعلّق بإبرام "برامج من الشعب إلى الشعب".

وقّرت اتفاقيات أبراهام المناخ المناسب لفتح سوقٍ جديد لدولة إسرائيل في الدول العربية المشاركة في الاتفاقيات. كما وقّرت سوقاً جديداً للمغنيين الإسرائيليين الذين أصبحوا دبلوماسيين ثقافيين يؤدّون دورهم السياسي في إيصال التطبيع إلى المستوى الشعبي. فالثقافة والموسيقى مقترنة بالسياسة، حيث نصّت اتفاقيات السلام على

أهمية التطبيع على المستوى الثقافي وإنشاء العلاقات الودية بين إسرائيل والإمارات والمغرب والبحرين، ولعبت الموسيقى الدور المناسب في تطبيق هذا البند من خلال تقديم ما يجبه الناس ويرقه عنهم.

الدبلوماسية الثقافية هي مفهوم يستخدم على نطاق واسع في العلاقات الدولية والسياسة، ويشير إلى عملية تبادل المعلومات والأفكار والفنون وغيرها من عناصر الثقافة بين مجموعات الناس والأمم لخلق بيئة التفاهم المتبادل (Lenczowski, 2009). صاغ مصطلح "الدبلوماسية الثقافية" الباحث "ميلتون كامينغز"، وعرفها بأنها "تبادل الأفكار والمعلومات والفن والجوانب الأخرى للثقافة بين الأمم وشعوبها لتعزيز التفاهم المتبادل" (Cummins, 2009, 1). وتنطوي الدبلوماسية الثقافية على أي نشاط أو عملية تؤدي إلى تبادل القيم والأفكار والتقاليد والهوية بغرض تعزيزها، وخلق التعاون عبر الحدود، وتعزيز العلاقات والمصالح الوطنية لتحقيق الفوائد طويلة المدى للأمة وشعبها (Einbinder, 2013).

ترتبط الدبلوماسية الموسيقية ارتباطاً وثيقاً بمفهوم الدبلوماسية الثقافية، وتشير إلى استخدام الموسيقى لتعزيز التفاهم والاحترام والتعاون المتبادل بين المجتمعات والأمم، كونها من أهم الجوانب التي تميز الثقافات المختلفة في العالم. فالموسيقى تملك قدرةً فريدةً على الوصول وراء الوسائط المشتركة للدبلوماسية السياسية وتوحيد الثقافات بغض النظر عن الاختلافات في التقاليد والمعايير والقيم (Stetter & Kessler, 2008).

للدبلوماسية الموسيقية تاريخ غني، من أبرز محطاته رعاية وزارة الخارجية الأمريكية برنامج العروض الثقافية ابتداءً من عام 1954، حيث أرسلت الآلاف من الموسيقيين إلى بلدان بعيدة، بهدف تعزيز سمعة الثقافة الأمريكية، وخلق انطباع إيجابي عن الولايات المتحدة وسياساتها الخارجية، والتنافس مع العديد من الموسيقيين السوفيتيين والصينيين الذين سافروا لأغراض دعائية مماثلة. كان الهدف من هذه البرامج الثقافية والإعلامية صبب الأفكار والقيم الأمريكية في أذهان الجمهور الأجنبي حول العالم، وتشجيعه على رؤية نفسه كمشارك في مشهد سياسي وموسيقي مشترك (FOSLER, 2012).

رأى بعض الدبلوماسيين الأمريكيين في العروض الموسيقية فرصةً للتلاعب بالرأي العام لدى الشعوب. على سبيل المثال، عندما كان الرأي الآيسلندي يتصاعد ضدّ الولايات المتحدة بين عامي 1954-1955، استخدمت الولايات المتحدة الأمريكية العروض الموسيقى الكلاسيكية لتحسين المكانة الأمريكية هناك على أمل أن تستمرّ حكومة آيسلندا في التسامح مع وجود القاعدة العسكرية الأمريكية على أراضيها (FOSLER, 2012).

وكان الهدف من العروض الموسيقية الأمريكية خلال الحرب الباردة جذب الجمهور للمنتجات الثقافية الأمريكية وتعزيز العلاقات الإنسانية، حيث أدى وجود الموسيقيين الأمريكيين إلى تكوين روابط شخصية فتحت إمكانية العديد من أنواع المشاركة التي قد تؤدي إلى الزيادة من فرص العمل السياسي المباشر. خدم هذا الارتباط المصالح الأمريكية، فساعد استخدام الموسيقى كدعاية في إنشاء "شبكة من الترابط"، وتحويل قدرة الأفراد تدريجياً على تحيّل أنفسهم في علاقة مع بعضهم البعض وإعادة تحديد تصوّرتهم لأدوارهم في العالم (FOSLER, 2012). تمّ توسيع استخدام الثقافة كأداة دبلوماسية في إسرائيل من قبل "شمعون بيريز"، الذي روج إلى استخدام جاذبية إسرائيل الثقافية لتحقيق أهداف دبلوماسية اعترافاً بالقوة الناعمة. وقد وضع "بيريز" الدبلوماسية الثقافية في صدارة النشاط الدبلوماسي الإسرائيلي (Rosenbaum, 2022).

استخدمت إسرائيل الدبلوماسية الثقافية والموسيقية بشكلٍ مباشرٍ مع تركيا، بعدما تراجعت العلاقات بين البلدين على إثر الهجوم الإسرائيلي على أسطول الحرية عام 2010، والذي أسفر عن مقتل تسعة من الأتراك على متن الأسطول المتّجه إلى غزة بهدف كسر الحصار عنها. ولاستئناف العلاقات بين البلدين، عقد كبار الدبلوماسيين من تركيا وإسرائيل سلسلةً من الاجتماعات عام 2013 لدراسة إمكانية تطبيع العلاقات بين الشعبين. كانت النتيجة الرئيسية لهذه اللقاءات قرار استئناف العلاقات الدبلوماسية بين البلدين، فسحّرت كل من الوزارة الخارجية التركية والإسرائيلية جهودهما من أجل توطيد الدبلوماسية الثقافية والموسيقية بين البلدين (Demir, 2017).

وفي هذه الفترة، قامت إسرائيل بإرسال الفنانين والموسيقيين الإسرائيليين إلى تركيا، حيث أقاموا المئات من الحفلات الموسيقية في مختلف المدن التركية. وبالمثل، أرسلت تركيا فنانيين أتراك لأداء عروضهم في مدن إسرائيلية، مما أدى إلى خلق مستويات غير مسبقة من التبادل الثقافي بين البلدين (Demir, 2017).

ومن الأمثلة على ذلك كانت فرقة "الأرض البتيمة" الإسرائيلية التي كانت تقيم حفلات موسيقية في تركيا منذ العام 2001. حازت الفرقة على جمهور واسع في تركيا خلال تلك السنوات، وفازت بجائزة السلام في اسطنبول تقديراً لمساهمة الفرقة في تقوية العلاقات الثقافية بين إسرائيل وتركيا. وبعد تراجع العلاقات الإسرائيلية التركية عام 2010، شاركت الفرقة في استئناف العلاقات الدبلوماسية بين البلدين. فقامت الفرقة بزيارة تركيا عام 2012 لإقامة احتفال اجتذب عشرات الآلاف من الجمهور التركي. دججت الفرقة في أغانيها آيات من التوراة ونصوص من القرآن ونصوص دينية أخرى، وتعاونت مع عدد من الموسيقيين التركيين مثل "إرين كوراي". ومن بين الموسيقيين الأتراك البارزين الذين قدّموا عروضاً فنية في إسرائيل عضو البرلمان التركي "صباحات أكيراز"، والتي شاركت في مهرجان القدس عام 2011، واعتُبرت مشاركتها بمثابة إشارة إلى أنّ تركيا تسير على طريق المصالحة مع إسرائيل (Demir, 2017).

وعملت العديد من المنظمات الثقافية الإسرائيلية على إنتاج وعرض الموسيقى التطبيعية بين العرب والإسرائيليين، ومن الأمثلة على ذلك وزارة الخارجية الإسرائيلية التي تنظّم عدداً من البرامج والمهرجانات التطبيعية مثل مهرجان القدس الموسيقي المقدّس (Jerusalem's 'Mekudeshet' Music Festival) والذي يرفع شعار "الموسيقى تملك القدرة على تغيير العالم وجلب السلام والوثام للقدس" (Ministry of Foreign Affairs, 2018)، والمركز الجماهيري العربي اليهودي، الذي تأسّس عام 1993 بالشراكة مع بلدية تل أبيب. يهدف الأخير إلى "زيادة التعاون الثقافي والتسامح بين العرب واليهود في يافا"، وأطلق العديد من البرامج الموسيقية التطبيعية من ضمنها "جوقة شيرانا"، وهي فرقة نسائية تجمع بين اليهوديات والعربيات اللواتي يغنّين بالعبرية والعربية والإنجليزية. هذا بالإضافة إلى فرقة "أصوات السلام" الشبانية، والتي تجمع بين المغنّين المراهقين

الإسرائيليين والعرب بهدف استخدام الغناء والموسيقى لتجاوز "المفاهيم المسبقة للانقسام الثقافي والعرقي" في إسرائيل، انطلاقاً من أرضية أنّ شباب "أصوات السلام" قادرون "على إثبات أنّ اليهود والعرب قادرون على العيش معاً بسلام بغضّ النظر عن الضغوط السياسية المحيطة بهم" (AJCC, 2022).

وأفادت "نوريت تيناري"، رئيسة قسم العلاقات الثقافية في وزارة الخارجية، والمسؤولة عن تنفيذ السياسات والأنشطة الثقافية لدولة إسرائيل وتشجيع نشر الثقافة الإسرائيلية وتصديرها إلى العالم ب 10 تموز 2022: "الثقافة تؤثر على القلب والعواطف والعقل والروح، عندما تستمع إلى مقطوعة موسيقية إسرائيلية أو تقرأ كتاباً لمؤلف إسرائيلي، يمكنك الوصول إلى فهم أكبر حول الواقع المعقد لإسرائيل. قد يكون ذلك أكثر فائدة من المناقشات السياسية الجافة". وتضيف: "بالوقت الحالي، يتواجد الدبلوماسيون الإسرائيليون في 108 بعثات دبلوماسية حول العالم لترويج الثقافة الإسرائيلية لصالح فناني الأداء والمنظمات الثقافية الإسرائيلية... بفضل "اتفاقيات أبراهام"، نحن نبذل جهدنا لتوسيع الروابط الثقافية والقيام بمزيد من الأنشطة الثقافية في المغرب والإمارات العربية المتحدة والبحرين ومصر قدر الإمكان". واختتمت "تيناري": "في العام المقبل، ستحتفل إسرائيل بالذكرى السنوية الخامسة والسبعين لتأسيسها. نأمل بأن نتلقى ميزانية كبيرة، ومعها سيزداد عدد الأحداث الثقافية التي تنظمها البعثات الدبلوماسية الإسرائيلية" (Rosenbaum, 2022).

خلال فترة توليه منصب وزير الخارجية الإسرائيلي، وضع رئيس الوزراء الإسرائيلي "يائير لابيد"، مع المدير العام لوزارة الخارجية "ألون أوشبيز"، هدفاً جلياً للوزارة لضمان تحقيق انكشاف أكبر للثقافة الإسرائيلية في جميع أنحاء العالم. وكنتيجة لذلك، افتتحت وزارة الخارجية الإسرائيلية في شهر تموز 2022 مشروع "365 يوماً للثقافة الإسرائيلية حول العالم"، وهي بوابة إلكترونية تقدّم تقارير حول كيفية تصدير الثقافة الإسرائيلية وعرضها في جميع أنحاء العالم من خلال البعثات الدبلوماسية في الدولة والسفارات في مجموعة متنوّعة من التخصصات، بما في ذلك السينما والتلفزيون والموسيقى والمسرح والرقص والفنون البصرية والأدب وفنون الطهي (Rosenbaum, 2022).

تكمُن أهمية الدبلوماسية الثقافية عامةً، والدبلوماسية الموسيقية تحديداً، بأنها تملك القدرة على خلق تواصلٍ بين الشعوب، وخلق مستوياتٍ عاليةٍ ممّا يُسمى "العلاقات من الناس إلى الناس" في اتفاقيات السلام. إذ بمقدرة الموسيقى الوصول إلى القاعدة الشعبية للدولة لتحقيق السلام الشعبي أو "السلام الدافئ" بعد توقيع اتفاقيات السلام السياسي أو السلام البارد، فضلاً عن قدرتها على تجاوز القرار السياسي في حالة عدم توقيع اتفاقيات السلام، والوصول إلى تحقيق تواصلٍ بين الشعوب على الرغم من النزاع السياسي. وهو الأمر الذي استطاعت بعض الفنانات الإسرائيليات ذوات الأصول المزراحية من تحقيقه عبر الوصول إلى قاعدة جماهيرية في الدول العربية، مثل المغنية "ليراز" التي تعاونت مع موسيقيين إيرانيين بالسرّ، ومن خلال نقل معلوماتٍ مشفرة، لتصل من خلال أغانيها إلى جمهورٍ واسعٍ في إيران (Honigmann, 2020).

يرصد البحث ويحلّل توظيف الموسيقى المزراحية من زاوية محاولة تطبيع إسرائيل وجودها ضمن جغرافية محيط الحوض المتوسط وتطبيع علاقاتها مع دول المنطقة من خلال استخدام الموسيقى كأداة دبلوماسية لتحقيق "السلام الدافئ" الذي يستدعي اختراق المجتمعات ثقافياً لتجاوز "السلام البارد" الذي ينتج عن توقيع اتفاقيات السلام. بذلك، تحقق إسرائيل مكاسب مادية من خلال تغيير صورتها في أذهان الشعوب العربية وخلق تواصل معها يصل إلى القاعدة؛ أيّ تحقيق السلام على مستوى الشعوب، الأمر الذي لم تستطع إسرائيل تحقيقه في اتفاقيات السلام مع مصر والأردن.

الخاتمة والاستنتاجات

قدّم البحث قراءةً للمحطّات المحوريّة التي شهدتها المزارحيون في إسرائيل وأدّت إلى تغيير مكانة إنتاجهم الموسيقيّة. إذ تحوّل التعاطي مع الموسيقى المزارحية بوصفها عنصراً دخليلاً، يرمز إلى العدو العربي الذي يجب استئصاله في السنوات الأولى لتأسيس دولة إسرائيل، إلى الاحتفاء به والترويج له في الوقت الحالي، مروراً بانتقال إسرائيل من نظام الحكم الاشتراكيّ وبناء ثقافةٍ إسرائيليةٍ أوروبيةٍ موحدة من خلال السيطرة على الوسائط الثقافية، إلى سياسات اللبرلة وانفتاح السوق التي تعتمد في أساسها على العرض والطلب والمنافسة الحرّة. عرّج البحث أيضاً على ثورة الفهود السود، التي رفعت من مكانة المزارحيين الذين طالبوا بالشرعية الثقافية والاندماج إلى جانب مطالبتهم بالعدالة الاقتصادية؛ عزّزت هذه الثورة، التي تكلّلت بانتخاب المزارحيين لحزب الليكود وسقوط حزب مباي بسبب تطبيقه لسياسات التمييز والإقصاء ضدّ المزارحيين، من مكانة المزارحيين كمواطنين إسرائيليّين لا يمكن تجاهل وجودهم، وحالت دون إمكانية بناء الهوية الإسرائيلية وفق النموذج الأوروبي في دولةٍ تعود أصول 50% من سكّانها إلى جذور شرقية.

رافقت "ثورة الكاسيت" مسيرة إسرائيل نحو الليبرالية مشكّلةً نقطة تحوّلٍ تجاوز من خلالها المغنيون المزارحيون احتكار الدولة لوسائل الإعلام. إضافةً إلى ذلك، فإن الشعبية الواسعة لموسيقى الكاسيت، واختراقها للمشهد الصوتي في الحيز العام الإسرائيلي موضع الوسائط الثقافية ذات الهيمنة الأشكنازية على هامش المشهد الموسيقيّ وتحوّلاته. وعلى الرغم من ذلك، لم تضع ثورة الكاسيت، وما حقّقت من شعبيةٍ واسعة، الموسيقى المزارحية في المقدّمة، بل دمجتها كخليطٍ موسيقيّ إسرائيليّ وُلد في إسرائيل، وأعطتها مسمّى "موسيقى حوض البحر المتوسط الإسرائيلية". وجاءت هذه التسمية لهضم الموسيقى المزارحية في إسرائيل بإعطائها وصفاً أوسع من موسيقى شرقية تدلّل على الآخر العربي، ومدّها بأوصاف توحى بتجدرها المحليّ في منطقة حوض البحر المتوسط، لتضفي عليها "الأصالة" كعنصرٍ طبيعيّ في المنطقة الجيوسياسية.

كان طريق إسرائيل نحو الليبرالية، وأولوياتها التي باتت مقرونةً بالازدهار الاقتصادي وتحقيق الأرباح، من أهم العوامل التي قادتها نحو العمليّة السلمية. وبدورها، شكّلت اتفاقية أوسلو نقطةً محوريّةً في تعاطي الدولة مع "الموسيقى المزراحية"، فأصبحت بوابة عبورٍ للمجتمعات الفلسطينية والعربية، إلا أنّ التعاطي معها بقي محدوداً. ومع عقد إسرائيل لـ "اتفاقيات أبراهام"، أصبح الفنانون المزراحيون دبلوماسيين ثقافيين ينتجون أعمال مشتركة مع فنانين إماراتيين ومجريين ومغاربة على نحوٍ ممنهجٍ مقدّمين إنتاجهم للجمهور العربي الواسع. بدورها، عملت اتفاقيات السلام على تضمين بنود التبادل والانفتاح الاقتصادي، وبما أنّ النظام الليبرالي يقتضي مشاركة الشعوب من خلال الاستهلاك، فإنّ بند التبادل الثقافي وما رافقه من علاقاتٍ دبلوماسيةٍ موسيقيةٍ يؤدّي إلى التفاعل على الصعيد الشعبي؛ أيّ الوصول إلى المستهلك.

كما أدّى انتشار الانترنت وتقييد سيطرة الدول على البثّ الموسيقيّ إلى توفير المنصات للموسيقين في العالم، بمن فيهم الموسيقيين المزراحيين الذين أصبح بمقدورهم الوصول إلى الجمهور العربي. فأصبحت الدبلوماسية الموسيقية توظّف للوصول إلى الشعوب العربية التي وقّعت على اتفاقيات السلام من جهة، وتجاوز القرار السياسي للدول التي تتخذ موقفاً عدائياً من إسرائيل من جهةٍ أخرى.

تبين من خلال البحث، ومن خلال رصد الإنتاجات الموسيقية لليهود المزراحيين، أنّ أغاني الاحتجاج تدرّجت ما بين انتقاد الدولة في الماضي، وتلك التي انتقدت سياساتها في الوقت الحاضر وشدّدت على المكنون العربي واليهودي في الهوية المزراحية. حصد النمط الأول على جمهورٍ متنوّع، في حين انحصرت الثانية في حدود الجمهور الإسرائيلي. بالمقابل، حصلت أعمال المزراحيين الموسيقية التي عنّت عن بلادهم الأصل وتراثها ردود أفعالٍ إيجابيةٍ وقاعدةً شعبيةً في العالم العربي، حيث تلقاها بعض الجمهور العربي كجزءٍ من ثقافته المحليّة التي يؤدّيها من يشاركهم بالوطن، ويختلف عنهم بالدين، ويروّج للأخوة والسلام مرةً، ولحقوق المرأة والثورة مرةً أخرى، كلّ ذلك بمعزلٍ عن السياق السياسي الاستعماري للمغنيين. إذ إنّ التعريف عن هوية المزراحي باليهودي العربي، دون تأطيره تحت الهوية الإسرائيلية، يخلق نوعاً من الضبابيّة حول المكنون الاستعماريّ في هويته. وقد لاقى الأغاني

المشتركة بين المزارحيين والعرب ردود أفعالٍ متناقضة ما بين الترحيب ومناهضة التطبيع، وذلك بسبب رسالتها ومكونها التطبيعيّ المباشر.

لا يُمكن إنكار الفجوات الاجتماعية والطبقية والتعليمية ما بين الأشكناز والمزارحيين، والتي لا يزال صداها يتردد حتى اليوم. إذ تكشف دراسة الموسيقى المزارحية وموقعها ضمن الموسيقى الشعبية الإسرائيلية العلاقة المركبة لإسرائيل كدولة استعمارٍ استيطاني؛ الاستعمار الذي يوظف الإرث الثقافي لليهود المزارحيين ويعرّف عن نفسه من خلال هذا الإرث كدولةٍ أصيلةٍ في الحيز المكاني والثقافي لمنطقة حوض البحر المتوسط. هذه العلاقة المركبة تحول دون ترادف المكانة الثقافية لليهود المزارحيين مع مكانتهم الاجتماعية، غير أنّ الموسيقى، بوصفها أداة تعبيرٍ، تساعدنا على فهم هويتهم وتخطاتهم وآرائهم، والأهم أنّها تكشف عن موقفهم من هذا الواقع المركب.

إنّ تاريخ المزارحيين قصير كما هو حال دولة إسرائيل، غير أنّه لا يمتاز بالسكون؛ فهو ديناميكيّ ومتحوّل، وكان دائماً - ولا زال - مقترناً بالهوية المهيمنة في إسرائيل وصورتها التي تعرّف عن نفسها من خلالها. بذلك، كانت الموسيقى الإسرائيلية خير شاهدٍ على تلك الصورة، والتي تحوّلت من موسيقى أوروبيةٍ مهيمنة إلى موسيقى شعبيةٍ تتضمن موسيقى "حوض البحر المتوسط" التي باتت توظّفها في علاقاتها الدبلوماسية الإقليمية، وحتى العالمية.

يميّز "سامي شالوم شطريت" الموسيقى المزارحية في سنوات السبعينيات والثمانينيات عن موسيقى السود في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث افتقرت الأولى تقريباً لأيّة مضامين احتجاجية، بينما قدّمت الأخيرة موسيقىً بديلة تضمّنت نصوص احتجاجية مباشرة وراديكالية. وخلال البحث، كان من الصعب أيضاً إيجاد موسيقى مزارحية تعبّر عن الاحتجاج ضدّ المؤسسة الصهيونية في حالتها اليوم. وقد اقتصرّت الإنتاجات المزارحية الناقدة لإسرائيل بحالتها اليوم على الشاعر والمغنيّ "يوسي تسباري" الذي تعرّض إلى انتقاداتٍ على الصعيد الجماهيريّ والحكوميّ. يعكس هذا طبيعة الموسيقى المزارحية في الوقت الحالي، حيث أنّ شخّ الأصوات الناقدة يجعل من رسالة الأغنية رسالة الفنان أو الناقد، ولا تصل لأن تكون تعبيراً عن الجموع.

قدّم البحث عينةً واسعةً تحت إطار الموسيقى التطبيعية منذ التسعينيات حتى اليوم، والتي جاء إنتاجها بالتوازي مع أهداف إسرائيل لتحقيق منافع اقتصاديّة وسياسيّة. وبذلك، أصبح اليهود المزارحيين جزءاً من النظام وسياساته، وليس مجرد أداة. فقد طالب المزارحيون بالاندماج بالمجتمع والنظام الإسرائيلي كما طالب موسيقيّهم بالاندماج في المشهد الشعبيّ للموسيقى الإسرائيلية، فقدّموا لها "الأصالة" ضمن إطار "موسيقى حوض البحر المتوسط الإسرائيلية".

وُلدت موسيقى حوض البحر المتوسط في إسرائيل، وُولدت معها هوية جديدة لليهود المزارحيين. هوية تحمل إرثاً ثقافياً شرقياً، ولكنها عُزيت من عروبته؛ العروبة التي قد يزورها البعض من دافع الحنين إن شعروا بالاغتراب في دولة عرّفت عن نفسها كدولةٍ أوروبيةٍ في الماضي القريب. فإنّ هوية المزارحيين اليوم هي هوية جديدة خلقها وشكّلها الاستعمار الإسرائيلي؛ ذات الاستعمار الذي يعيد هندسة البشر وهويّاتهم. فقد عمل على تشكيل هويتهم استناداً إلى اليهودية التي وُضعت في المقام الأول قبل انتماءاتهم لجذورهم في المنطقة بدايةً، وعاد بعد ذلك ليعيد تشكيلها مرةً أخرى بحيث تكون "الأصالة" مرتبطةً بالجذور العميقة لليهوديّة في فلسطين. ولكن بعد اندماجهم، أصبحت "أصالة" المزارحيين تعبّر عن الإسرائيليّ، لا عن عنصرٍ شرقيّ غير مرغوب فيه، فتحوّلت الموسيقى المزارحية إلى "موسيقى حوض البحر المتوسط الإسرائيلية".

المراجع

المراجع باللغة الإنجليزية

كتب

- Alcalay, Ammiel. 1996. *Keys to the Garden: New Israeli Writing*. San Francisco: City Lights.
- Attali, Jacques. 1985. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Almog, OZ. 2000. *The Sabra the Creation of the New Jew*. Berkeley: University of California Press.
- Awwad, Muhsin. 1988, *Israeli strategy to normalize with Arab countries*. Beirut: Center of Arab Unity studies.
- Barton, Georgina. 2018. The Relationship Between Music, Culture, and Society." *In Meaning in Music: Implications for Classroom Practice*. USA: University of Southern Queensland.
- Belkind, Nili. 2021. *Music in Conflict Palestine, Israel and the Politics of Aesthetic Production*. London: Routledge.
- Ben-Eliezer, Uri. 1998. *The Making of Israeli Militarism*. Indiana: Indiana University Press.
- Bickerton, Jan. & Klausner, Clara. 2022. *A History of the Arab–Israeli Conflict*. New York: Routledge.
- Brinner, Benjamin. 2009. *Playing Across a Divide*. Oxford: Oxford University Press.
- Cummings, M. C. 2009. *Cultural Diplomacy and the United States Government: A Survey*. *Cultural Diplomacy*. Research Center for Arts and Culture.
- Einbinder, Mary. 2013 "Cultural Diplomacy Harmonizing International Relations through Music." New York; New York University.
- Erez, Oded. 2022. "Bass and Silsulim: Israeli Music after muzika Mizrahit." *In Routledge Handbook on Contemporary Israel*, ed Ben-Porat, Guy & Feniger, Yariv & Flic, Dani. New York: Routledge.

- Foucault, Michel. 1991. *Discipline and punishment- The birth of the Prison*. Middlesex: Penguin Books.
- Geertz, Clifford. 2000. *The interpretations of cultures*. New York: Basic books.
- Gerber, Shoshana Madmoni. 2009. *ISRAELI MEDIA AND THE FRAMING OF INTERNAL CONFLICT THE YEMENITE BABIES AFFAIR*. United States of America: PALGRAVE MACMILLAN.
- Hommi, K. Bhabha. 1994. *The location of Culture*. London: Routledge.
- Horowitz, Amy. 1994. *Musika Yam Tikhonit Yisraelit (Israeli Mediterranean Music): Cultural boundaries and disputed territories*. Pennsylvania: University Microfilms International.
- Horowitz, Amy. 2010. *Mediterranean Israeli music and the politics of aesthetic*. Detroit: Wayne State University Press.
- Kimmerling, Barouch. 2001. *The Invention and Decline of Israeliness, State, Society, and the Military*. California: University of California Press.
- Lenczowski, John. 2009. " Cultural Diplomacy, Political Influence, And Integrated Strategy." In *Strategic Influence: Public Diplomacy, Counterpropaganda and Political Warfare*, ed. Waller, J. Michael. Washington: Crossbow Press.
- Madmoni-Geber, Shoshana. 1993. *Israeli Media and the framing of internal conflict: the Yemenite babies affair*. London: University of Minnesota Press.
- Clayton, Martin and Herbert, Trevor and Middleton, Richard. 2003. *The cultural study of music: a critical introduction*. New York: Routledge.
- Nocke, Alexandra. 2009. *The place of Mediterranean in Israeli society*. Boston: Brill.
- O'connell, John & Branco, Salwa. 2010. *Music and Conflict*. Illinois: University of Illinois Press.
- Plastino, Goffredo. 2013. *Mediterranean Mosaic: Popular Music and Global Sounds*. New York; Routledge.
- Press-Barnathan, Galia. 2009. *The Political Economy of Transitions to Peace: A Comparative Perspective*. Pittsburg: University of Pittsburgh Press.
- Regev, Moti, and Seroussi, Edwin. 2004. *Popular Music and National Culture in Israel*. Berkeley: University of California Press.

- Shabi, Rachel. 2009. *Not the Enemy*. USA: Yale University Press.
- Schütz, A. 1996. "Collected papers IV (H. Wagner & G. Psathas, Eds.)", in *collaboration with F. Kersten*. Dordrecht, Netherlands: Kluwer Academic Publishers.
- Shafir, Gershon & Peled, Yoav. 2000. *Being Israeli The Dynamics of Multiple Citizenship*. Cambridge: Cambridge Middle East Studies.
- Shafir, Gershon and Peled, Yoav. 2001. *The New Israel Peacemaking And Liberalization*. New York: Routledge.
- Shenhav, Yehuda. 2006. *The Arab Jews*. Stanford: Stanford University Press.
- Veracini, Lorenzo. 2015. *The Settler Colonial Present*. USA: PALGRAVE MACMILLAN.
- Veracini, Lorenzo. 2016. *The Routledge Handbook of the History of Settler colonialism*. London: Routledge.
- Wagner, Mark. 2009. *Like Joseph in Beauty: Yemeni Vernacular Poetry and Arab-Jewish Symbiosis*. Boston: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data.
- Wolfe, Patrick. 2016. *Traces of History Elementary Structures of Race*. London: Verso.
- Ienow-Hecht, Jessica C. E. 2009. *Sound Diplomacy: Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850-1920*, Chicago: University of Chicago Press.

مقالات الكترونية

- Aharoni, Yair. 1998. "The Changing Political Economy of Israel." *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 555 (January), <http://www.jstor.org/stable/1049216>.
- Albert, Mathias & Kessler, Oliver & Stetter, Stephan. 2008. "On order and conflict: International relations and the 'communicative turn,'" *Review of International Studies* 34, <https://www.jstor.org/stable/20542750>.
- Albzour, Mai. 2020. "The Deconstruction of the Concept of Normalization within the Context of the Settler-Colonialism in Palestine: The Duality of Acceptance and Rejection." https://www.researchgate.net/publication/344118724_The_Deconstructio

n of the Concept of Normalization within the Context of the Settler-Colonialism in Palestine The Duality of Acceptance and Rejection.

- Aleshinskaya ,Evgeniya. 2013. "Key Components of Musical Discourse Analysis." *Research in Language* 11, no. 4, DOI:[10.2478/rela-2013-0007](https://doi.org/10.2478/rela-2013-0007).
- Al-Tae, Nasser. 2002. "Voices of Peace and the Legacy of Reconciliation: Popular Music, Nationalism, and the Quest for Peace in the Middle East." *Popular Music* 21, no. 1, <https://www.jstor.org/stable/853586>.
- Aspers, P., Corte, U. 2020. What is Qualitative in Qualitative Research. *Qual Sociol* 42, 139–160 (2019). <https://doi.org/10.1007/s11133-019-9413-7>
- Belkind, Nili. 2010. "A message for peace or a tool for oppression? Israeli Jewish-Arab duo Achinoam Nini and Mira Awad’s representation of Israel at Eurovision 2009." *Current Musicology* 45, no. 89, <https://doi.org/10.7916/D82F7M07>.
- Cammaerts, Bart. 2015. "Neoliberalism and the post-hegemonic war of position: the dialectic between invisibility and visibilities." *European Journal of Communication* 30, no.5, DOI: [10.1177/0267323115597847](https://doi.org/10.1177/0267323115597847).
- Daniele, Giulia. 2020. "Mizrahi Jews and the Zionist settler colonial context: between inclusion and struggle." *Settler Colonial Studies* 10, no. 4, <https://doi.org/10.1080/2201473X.2020.1793560>.
- Demir, M. 2017. "Music as a Cultural Diplomacy between Israel and Turkey (2008-2016)." *idil*, 6, no. 32, DOI: [10.7816/idil-06-32-04](https://doi.org/10.7816/idil-06-32-04).
- Erez, Oded & Karkabi, Nadeem. 2019. "Sounding Arabic: Postvernacular Modes of Performing the Arabic Language in Popular Music by Israeli Jews." *Popular Music* 38, no. 2, <https://doi.org/10.1017/S0261143019000059>..
- FOSLER-LUSSIER, DANIELLE. 2012. "Music Pushed, Music Pulled: Cultural Diplomacy, Globalization, and Imperialism." *Diplomatic History* 36, no. 1, <https://www.jstor.org/stable/44376135>.
- Galit Saada-Ophir. 2019. "Mizrahi Subaltern Counterpoints: Sderot’s Alternative Bands," *Anthropological Quarterly* 80, no. 3 (December), <https://www.jstor.org/stable/30052721>.

- Gilboa, Avi & Salman, Bissan. 2018. "The roles of music in Let's talk music, a model for enhancing communication between Arabs and Jews in Israel." *Nordic Journal of Music Therapy* 8, no. 3, <https://doi.org/10.1080/08098131.2018.1533572>.
- Gonzalez, Juan. 2008. "Hegemony and Counter-Hegemony of Music in Latin-America: The Chilean Pop." *Popular Music and Society* 15, no. 2, <https://doi.org/10.1080/03007769108591435>.
- Halper, Jeff & Seroussi, Edwin & Squires-Kidron, Pamela. 1989. "Musica mizrahit: Ethnicity and Class Culture in Israel." *Popular Music* 8, no.2, <https://www.jstor.org/stable/853463>.
- Harvey, David . 2007. "Neoliberalism as Creative Destruction." *The ANNALS of American Academy For Political And Social Science* 16, no. 1, <https://doi.org/10.1177/0002716206296780>.
- Horowitz, Amy. 1999. "Israeli Mediterranean Music: Straddling Disputed Territories." *The Journal of American Folklore*. 17, no. 3, <https://www.jstor.org/stable/541372>.
- Hoskins, Janet. 2015. "Symbolism in Anthropology." *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, DOI:10.1016/B978-0-08-097086-8.12226-3.
- Karkabi, Nadeem. 2019. "Arabic Language among Jews in Israel and the New Mizrahi Zionism: Between Active Knowledge and Performance." *Journal of Levantine Studies*. 9, no.2. https://www.academia.edu/41995431/Arabic_Language_among_Jews_in_Israel_and_the_New_Mizrahi_Zionism_Between_Active_Knowledge_and_Performance.
- Karkabi, Nadeem. 2021. "The impossible quest of Nasreen Qadri to claim colonial privilege in Israel. " *Ethnic and Racial Studies* 44. No. 6, <https://doi.org/10.1080/01419870.2021.1877314>.
- Kizer, Elizabeth. 2008. "Protest song lyrics as rhetoric." *Popular Music and Society* 9, no. 1, doi.org/10.1080/03007768308591202.

- Kymlicka, Will. 2015. "Solidarity in diverse societies: beyond neoliberal multiculturalism and welfare chauvinism." *Comparative Migration Studies* 3, no. 17, <https://comparativemigrationstudies.springeropen.com/articles/10.1186/s40878-015-0017-4>.
- Laor, Tal & Galily, Yair. 2020. "The annual music charts: the communal musical taste mix in Israel." *ISRAEL AFFAIRS* 26, no. 6, DOI: [10.1080/13537121.2020.1832331](https://doi.org/10.1080/13537121.2020.1832331).
- Laor, Tal. 2018. "Social pluralism on the air: Internet radio in Israel.", *Israel Affairs* 24, no. 5, DOI: [10.1080/13537121.2018.1505701](https://doi.org/10.1080/13537121.2018.1505701).
- León, Javier. 2014. "Introduction: Music, Music Making and Neoliberalism." *Culture, Theory and Critique* 55, no.2, doi:10.1080/14735784.2014.913847.
- Levy, Lital. 2017. "The Arab Jew Debate: Media, Culture, Politics, History." *Journal of Levantine Studies* 7, no. 1, https://www.academia.edu/33887296/The_Arab_Jew_Debates_Media_Culture_Politics_History.
- Loeffler, James. 2010. "Do Zionists Read Music from Right to Left? Abraham Tsvi Idelsohn and the Invention of Israeli Music." *The Jewish Quarterly Review* 100, no. 3, <http://www.jstor.org/stable/20750710>.
- Mazrui, Alamin. 2007. "Language and the quest for liberation in Africa: The legacy of Frantz Fanon." *Third World Quarterly* 14, no.2, <https://doi.org/10.1080/01436599308420329>.
- Mohammad, Shakib. 2011. "The position of language in development of colonization." *Journal of Languages and Culture* 2, no. 7, <http://www.academicjournals.org/JLC>.
- Negus, Keith. 1998. "Cultural production and the corporation: musical genres and the strategic management of creativity in the US recording industry." *Sage Journal* 22, no. 3, <https://doi.org/10.1177/016344398020003002>.

- Nocke, Alexandra. 2006. "Israel and the Emergence of Mediterranean Identity: Expressions of Locality in Music and Literature." *Israel Studies* 11, no.1, <https://www.jstor.org/stable/30245783>.
- Ophir, Galit Saada. 2006. "Borderland Pop: Arab Jewish Musicians and the Politics of Performance." *Cultural Anthropology* 21, no. 2, <https://www.jstor.org/stable/3651603>.
- Oppenheimer, Yochai. 2020. "Arab Music and Mizrahi Poetry." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 22, no.1, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3715>.
- Perelson, Inbal. 1998. "Power Relations in the Israeli Popular Music System." Cambridge University Press 17, no. 1, 113-128. <https://www.jstor.org/stable/853275>.
- Picard, Avi. 2017. "Like a Phoenix: The Renaissance of Sephardic/Mizrahi Identity in Israel in the 1970s and 1980s." *Israel Studies* 22, no. 2, <https://www.jstor.org/stable/10.2979/israelstudies.22.2.01>
- Quandt, William B. 1986. "Camp David And Peacemaking in The Middle East". *Political Science Quarterly* 101 no. 3, [doi:10.2307/2151620](https://doi.org/10.2307/2151620).
- Rosaldo, Renato. 1989. "Imperialist Nostalgia." *Representations*, no. 26, <https://doi.org/10.2307/2928525>.
- Schely-Newman, Esther. 2019. "Poetics of Identity: Mizrahi Poets between Here and There, Then and Now." *Journal of the Fondazione CDEC*, no. 16, [DOI:10.48248/issn.2037-741X/1301](https://doi.org/10.48248/issn.2037-741X/1301).
- Seroussi, Edwin. 2018. "Israeli Plurivocality: Music as a Field of Contestation." *Israel Studies* 15, no.2, <https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/2018/Edwin-Seroussi-Israeli-Plurivocality.pdf>.
- Shohat, Ella. 1988. "Sephardim in Israel: Zionism from the Standpoint of Its Jewish Victims." *Social Text*, no.20, <https://doi.org/10.2307/466176>.
- Shohat, Ella. 1999. "The invention of Mizrahim." *Journal of Palestine Studies* 29, no.1, <https://www.jstor.org/stable/2676427>.
- Shohat, Ella. 2020. "The split Arab/Jew figure revisited." *Patterns of Prejudice* 54, no.2, <https://doi.org/10.1080/0031322X.2019.1702760>.

- Singer, J. 2021. "The Abraham Accords: Normalization Agreement Signed by Israel with the U.A.E, Bahrain, Sudan, and Morocco." *International Legal Materials* 60, no. 3, <https://doi.org/10.1017/ilm.2021.18>.
- Veracini, Lorenzo. 2013, "The Other Shift: Settler Colonialism, Israel, and the Occupation." *Journal of Palestine Studies*. 42, no. 2, <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>.
- Veracini, Lorenzo. 2017. "Decolonizing Settler Colonialism: Kill the Settler in Him and Save the Man." *American Indian culture and research journal* 41, no. 1, [DOI:10.17953/aicrj.41.1.veracini](https://doi.org/10.17953/aicrj.41.1.veracini).
- Waterman, Stanley. 2010. "The Israeli Music Scene: An Essay in Secular Culture." *Springer Science* 30, no.1, [DOI 10.1007/s12397-010-9029-4](https://doi.org/10.1007/s12397-010-9029-4).
- Wolfe, Patrick. 2006. "Settler colonialism and the elimination of the Native." *Journal of Genocide Research* 8 no. 4, <http://dx.doi.org/10.1080/14623520601056240>.
- Yiftachel, Oren, and Tzfadia, Erez. 2004. "Between Periphery and 'Third Space': Identity of Mizrahim in Israel's Development 'Towns.'" *Israelis in Conflict: Hegemonies, Identities and Challenges*. <https://www.researchgate.net/publication/239571453>.
- Yuval Evri, Hagar Kotef. 2020. "When does a native become a settler? (With apologies to Zreik and Mamdani)." *Constellations* 29, no. 1, [DOI: 10.1111/1467-8675.12470](https://doi.org/10.1111/1467-8675.12470).
- Zayad, Luma. 2019. "Systematic cultural appropriation and the Israeli-Palestinian conflict." *DePaul Journal of Art, Technology & Intellectual Property Law* 28, no. 28, <https://via.library.depaul.edu/jatip/vol28/iss2/2>.
- Ziv, Naomi. 2018. "Reactions to "Patriotic" and "Protest" song in individuals differing in political orientation." *Psychology of Music* 46, no. 3, doi.org/10.1177/0305735617713119.
- Dardashti, G. 2012. "Music of peace" at a time of war: Middle Eastern music amid the Second Intifada." [https://www.researchgate.net/publication/289731948 Music of peace at a time of war Middle Eastern music amid the Second Intifada](https://www.researchgate.net/publication/289731948_Music_of_peace_at_a_time_of_war_Middle_Eastern_music_amid_the_Second_Intifada).

- Zreik, Raef. 2016. "When Does a Settler Become a Native? (With Apologies to Mamdani)." *Constellations* 23, no. 3, <https://doi.org/10.1111/1467-8675.12240>.

مواقع الكترونية

- AFP. 2020. "'Hello you'; Joint Israeli- UAE song becomes a YouTube hit". *The Times of Israel*, <https://www.timesofisrael.com/hello-you-joint-israeli-uae-song-becomes-a-youtube-hit/>.
- Bachar, David. 2011. "Yitzhak Navon, Fifth President of Israel, Dies at 94." *Haaretz*, <https://www.haaretz.com/israel-news/2015-11-07/ty-article/yitzhak-navon-fifth-president-of-israel-dies-at-94/0000017f-f00f-df98-a5ff-f3af22290000>.
- Bassist, Rina. 2020. " Mizrahi Israelis hope normalization with Gulf will bring regional peace." *AL-Monitor*, <https://www.al-monitor.com/originals/2020/12/israel-united-arab-emirates-bahrain-iraq-jews-history-book.html>.
- Behar, Almog. 2017. "Take This Poem And Copy It." *Almogbehar*, <https://almogbehar.wordpress.com/english/>.
- Brown, Hannah. 2020. "The band's visit... to Dubai." *Jerusalem Post*, <https://www.jpost.com/israel-news/culture/article-702896>.
- Burack, Emily. 2019 "A-WA, a Band of Yemenite Jewish Sisters, Wants you to feel at home," *Alma*, <https://www.heyalma.com/a-wa-a-band-of-yemenite-jewish-sisters-want-you-to-feel-at-home/>.
- Burack, Emily. 2019. "A-WA, a Band of Yemenite Jewish Sisters, Wants You to Feel at Home." *Heyalma*, <https://www.heyalma.com/a-wa-a-band-of-yemenite-jewish-sisters-want-you-to-feel-at-home/>.
- Cocklin, Jane. 2022. "Interview: Liraz – "I Sing for the Women in Iran Who Have Been Muted for the Last 42 Years"." *Rhythm Passport*, <http://www.rhythmpassport.com/articles-and-reviews/interview/interview->

[liraz-i-sing-for-the-women-in-iran-who-have-been-muted-for-the-last-42-years.](#)

- Elizer, Yuval. 2022. "Israel Society & Culture: Israeli Television and the National Agenda." Jewish Virtual Library, <https://www.jewishvirtuallibrary.org/israeli-television-and-the-national-agenda>.
- Firqat Alnoor. 2021. "The Israeli orchestra Firqat Alnur in a new clip in honor of the peace agreement between Israel and Bahrain." *Facebook*, <https://www.facebook.com/firqatalnoor>.
- Firqat Alnoor. Date not available, "Firqat ALnoor." *JGive*, <https://www.jgive.com/new/en/gbp/charity-organizations/2711>.
- Frantzman, Seth j. 2020. Mizrahi, "Sephardi traditions open doors to Middle East peace." *The Jerusalem Post*. <https://www.jpost.com/israel-news/mizrahi-sephardi-traditions-open-doors-to-middle-east-peace-650692>.
- Green, Jennifer. 2016. "Israeli, Yemeni, and Funky: The Musical Diplomacy of A-WA." *CPD Blog*, <https://uscpublicdiplomacy.org/blog/israeli-yemeni-and-funky-musical-diplomacy-wa>.
- Gropp, Lewis. 2012. "Ravid Kahalani's Yemen Blues." *Qantara*. <https://en.qantara.de/content/ravid-kahalani-yemen-blues-your-language-is-my-language>.
- Hatem, Yahia. 2020. "Video: Israeli Orchestra Records Morocco's National Anthem." *Morocco World News*, <https://www.moroccoworldnews.com/2020/12/330089/video-israeli-orchestra-records-moroccos-national-anthem>.
- Honigmann, David. 2020. "Liraz: Zan — a secret Israeli-Iranian musical collaboration." *Financial Times*, <https://www.ft.com/content/26baba0f-aa35-4573-a4fa-f1ca0f5361e1>.
- Joffre, Tzvi. 2021. "Orthodox singer Narkis stuns as Israeli wins best designer at Dubai fashion festival." *Abraham Accords Peace Institute*, <https://www.aapeaceinstitute.org/latest/orthodox-singer-narkis-stuns-as-israeli-wins-best-designer-at-dubai-fashion-festival>.

- Judd, Emily. 2020. "My friend far away; UAE, Israel singers unite for song in first music collaboration." *Alarabiya*, <https://english.alarabiya.net/>.
- Keissar, Adi. 2016. "Clock Square." *poetry international*, <https://www.poetryinternational.com/en/poets-poems/poems/poem/103-29666-Clock-Square>.
- Knell, Yonalde. 2017. "Missing babies: Israel's Yemenie children affair." *BBC*, <https://www.bbc.com/news/magazine-40342143>.
- Leichman, Abigail Klein. 2020. "Israeli orchestra sends musical love letter to Arabi states." *israel21c*, <https://www.israel21c.org/israeli-orchestra-sends-musical-love-letter-to-arab-states/>.
- Mangiaratti, Gena. 2021. "Yemen Blues show attracts 300." *Brattleboro Reformer*, https://www.reformer.com/ovation/yemen-blues-show-attracts-300/article_acf76d5e-ceb0-11eb-b3cb-6fa03f7c011e.html.
- Ministry of Foreign Affairs. 2018. "Jerusalem's 'Mekudeshet' Music Festival." *Ministry of Foreign Affairs*, <https://www.gov.il/en/Departments/General/jeruselems-mekudeshet-music-festival>.
- Mitnick, Joshua. 2009. " Eurovision diplomacy: Israeli Arab-Jew duo hope to show that peace is possible – at least on a stage." *The Christian science monitor*, https://www.csmonitor.com/World/Middle-East/2009/0515/p06s10-wome.html?fbclid=IwAR1EWa6qm9LqhtYShhqOvTpSFIKyKTEznVeeS0AUlAnfv_3Rk0p1_uw0N7k.
- Musicinsiderglobal. 2020. "SHIRAN Releases Melodic 'Glsah Sanaanea with Shiran' Album." Musicinsiderglobal, <https://musicinsiderglobal.com/2020/11/shiran-releases-melodic-glsah-sanaanea-with-shiran-album/>.
- Musicmusingsandsuch. 2018. "Interview: Shiran." Musicmusingsandsuch, <https://www.musicmusingsandsuch.com/musicmusingsandsuch/2018/10/4/interview-shiran>.

- Rapoport, Meron. 2015. "Israel's forgotten Arabic Language." *Middle East Eye*, <https://www.middleeasteye.net/opinion/israels-forgotten-arabic-language>.
- Rhythm passport. "Interview: Liraz- "I Sing for the Women in Iran Who have been muted for the last 42 years."" *Rhythm Passport*, date not available, <http://www.rhythmpassport.com/articles-and-reviews/interview/interview-liraz-i-sing-for-the-women-in-iran-who-have-been-muted-for-the-last-42-years>.
- Rosenbaum, Alan. 2022. "365 days of Israeli culture." *The Jerusalem Post*, <https://www.jpost.com/israeli-news/article-711577?fbclid=IwAR3ITiIcdpGydl5XmRYq7mYzYjjQNavhMdgLIjamRhfund3TiH9QRKGPYVo>.
- Shalev, Ben. 2012. Zohar Argov's Flower That Launched a Million Cassettes. *Haaretz*. <https://www.haaretz.com/2012-05-04/ty-article/zohar-argovs-flower-that-launched-a-million-cassettes/0000017f-ec86-d4cd-af7f-edfeb8cb0000>.
- Shams, Alex. 2017. "Arabic tops Israeli charts as Yemeni sisters take Tel Aviv by storm." *Middle East Eyes*. <https://www.middleeasteye.net/features/arabic-tops-israeli-charts-yemeni-sisters-take-tel-aviv-storm>.
- Shiran, "Interview: Shiran," Interviewer's name not available, *Music Musings and Such*, Oct 4, 2018, <https://www.musicmusingsandsuch.com/musicmusingsandsuch/2018/10/4/interview-shiran>.
- Shiran. "Interview: Shiran," Interviewer's name not available, *Music Musings and Such*, Oct 4, 2018, <https://www.musicmusingsandsuch.com/musicmusingsandsuch/2018/10/4/interview-shiran>.
- Steinberg, Jessica. 2015. "A Jerusalem Day that seeks to bridge the east-west divide." *The Times of Israel*, <https://www.timesofisrael.com/a-jerusalem-day-that-seeks-to-bridge-the-east-west-divide/>.

- Steinberg, Jessica. 2022. "Moroccan musicians spend year in Israel with Ashdod Orchestra." *The Times of Israel*, <https://www.timesofisrael.com/moroccan-musicians-spend-year-in-israel-with-ashdod-andalusian-orchestra/>.
- The Arab Weekly. 2020. "Tunisian artist kicks off a storm after duet with Israeli singer." *The Arab Weekly*, <https://thearabweekly.com/tunisian-artist-kicks-storm-after-duet-israeli-singer>.
- The Arab Weekly. 2020. "Tunisian artist kicks off a storm after a duet with Israeli singer." *The Arab Weekly*, <https://thearabweekly.com/tunisian-artist-kicks-storm-after-duet-israeli-singer>.
- The Arab-Jewish Community Center (AJCC). 2022, <https://ajccjaffa.weebly.com/>.
- The Jerusalem Post. 2020. "Israeli singer Dudu Tassa to release new song with UAE's Mohamed Al Shehhi." *The Jerusalem Post*, <https://www.jpost.com/middle-east/israeli-singer-dudu-tassa-to-release-new-song-with-uaes-mohamed-al-shehhi-651937>.
- The Jerusalem Post. 2021. "Israel's top hits of 2021 revealed by Apple Music." *The Jerusalem Post*. <https://www.jpost.com/israel-news/culture/israels-top-hits-of-2021-revealed-by-apple-music-687581>.
- Uddin, Par Rayhan. 2020. "Israel-UAE musical collaborations spark social media debate." *MiddleEastEye*, <https://www.middleeasteye.net/fr/node/187121>.
- Writer's name not available. 2019. "A-WA – BAYTI FI RASI," *PopMonitor*, <http://www.popmonitor.de/a-wa-bayti-fi-rasi/>.
- Zaken, Danny. "Young Israeli singer wins over fans with Moroccan Arabic voice." *Al-monitor*, <https://www.al-monitor.com/originals/2021/01/israel-morocco-ron-peretz-zehava-ben-sarit-hadad-itay-levi.html>.
- Zaltzman, Lior . 2016. "How This Ex-Orthodox Yeshiva Student Became a Star In the Arab Music World." *Forward*, <https://forward.com/culture/music/330698/how-this-ex-orthodox-yeshiva-student-became-a-star-in-the-arab-music-world/>.

- America Abroad Media. 2020. " Dudu Tassa from Israel and Mohamed AlShehhi from UAE performed together for AAM's 2020 Awards Dinner." *YouTube Video*. 3: 01, <https://www.youtube.com/watch?v=hW9br7-jBbU>.
- A-WA. 2019. "A-WA - "Ya Watani (Intro)" (Official Audio)." *YouTube Video*. 1: 05, <https://www.youtube.com/watch?v=33lymwpxSo>
- A-WA. 2019. A-WA - "Hana Mash Hu Al Yaman" (Official Video)." *YouTube Video*. 4:00, <https://www.youtube.com/watch?v=iD90UbVXZSE>.
- A-WA. 2019. "A-WA - "Ya Watani" (Official Audio)." *YouTube Video*. 3:37, <https://www.youtube.com/watch?v=1BT2B2G2KwU>.
- Boycott apartheid. 2016. "Ana Mish Politi - I'm not political - Junction48 w/ Tamer Nafar & Yossi Zabari." *YouTube Video*. 4: 01, <https://www.youtube.com/watch?v=aIYbj2NYaQI>.
- Dead sea recordings. 2019. "Liraz- Zan Bizan." *YouTube Video*, 4: 11, <https://www.youtube.com/watch?v=1o-EKz3sfCY>.
- EuroArtsChannel. 2015. "Conversation between Edward Said and Daniel Barenboim, part 1." *YouTube Video*. 35: 42, https://www.youtube.com/watch?v=HWQCγ6_TU3A&t=1486s.
- Firqat Alnoor فرقة النور **אלנור פירקת**. "2020. Firqat Alnoor Orchestra - Ahebak (Hussein Aljasmi)." *YouTube Video*. 3: 51, <https://www.youtube.com/watch?v=SbZ2ETDNZQc>.
- IndieCity. 2014. "Yemen Blues - Jat Mahibath." *YouTube*. 6: 23, <https://youtu.be/H-k37Kbnov0>.
- Khaleej Times. 2020. "Israeli orchestra performs UAE anthem." *YouTube Video*. 1: 14, <https://www.youtube.com/watch?v=5NQDak7IHK4>.
- Liraz. 2019. " Liraz - Zan Bezan (official video)." *YouTube Video*. 4:11, <https://www.youtube.com/watch?v=mKFJjuqspdbw>.

- Liraz. 2022. "Liraz - Azizam (official video)." *YouTube Video*. 3: 30, <https://www.youtube.com/watch?v=IINwVWwGDpw>.
- RonPeretzOfficial. 2020. "נורמלי כמה&השיכור שיר - פרץ רון" - Ron Peretz." *YouTube Video*. 2: 36, <https://www.youtube.com/watch?v=PhjOKY80w9E>.
- S H I R A N. 2017. "S H I R A N - Ya Banat Al Yemen." *YouTube Video*. 3: 32, <https://www.youtube.com/watch?v=HJjaxTwfGw>.
- S H I R A N. 2017. "S H I R A N – ZEHERE." *YouTube Video*. 3: 03, <https://www.youtube.com/watch?v=Ka8niAN7bPo>.
- S H I R A N. 2018. "S H I R A N – Yatim." *YouTube Video*. 4: 22, <https://www.youtube.com/watch?v=hfdOuUalih8>.
- Sheva, Arutz. 2020. "Historic: Israeli anthem at a royal palace in Bahrain." *YouTube Video*. 1: 49, <https://www.youtube.com/watch?v=QvWsthQgLCY>.
- YEMEN BLUES OFFICIAL CHANNEL. "2015. Yemen Blues- Ma'ahla Asalam Ft. Zion Golan." *YouTube Video*. 5: 10, <https://www.youtube.com/watch?v=Eljb332Kqt0>.
- xxClandestin0xx. 2009. "Noa ft Khaled – Imagine." *YouTube Video*. 4: 07, <https://youtu.be/TdcoenxiDd8>.
- IsraeliMuzika.2012."Ravid Ravid Kahalani." *YouTube Video*.5:27, <https://www.youtube.com/watch?v=MDUKBhKTOKE>.

أفلام

- Chetrit, Sami. 2003. "The Black Panthers (in Israel) speak." *Makor Fund for Israeli Films*. 00: 54, <https://www.imdb.com/title/tt14908990/>.
- OLAMALE1. 2021. "Time for Peace - Zaman el Salaam documentary 1995." *YouTube Video*. 33: 39, <https://www.youtube.com/watch?v=T11RkIRfm6A&t=642s>.

- Riklis, Eran. 1993. "Zohar." *Israel Broadcasting Authority*.
<https://www.imdb.com/title/tt0108660/>.

المراجع باللغة العربية

كتب

- شطريت، سامي. 2005. *النضال الشرقي في إسرائيل، بين القمع والتحرر، بين التماثل والبديل 1948-2003*. رام الله: المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية.
- شنهاف، يهودا. 2016. *اليهود العرب. رام الله: مركز مدار*.
- كيمرينغ، باروخ. 2011. *المجتمع الإسرائيلي: مهاجرون مستعمرون مواليد البلد*. بيروت، لبنان: المنظمة العربية. للترجمة، بيروت، لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية.

مقالات الكترونية

- أبو هشهش، إبراهيم. 2020. "عن التطبيع الثقافي." مؤسسة الدراسات الفلسطينية، <https://www.palestine-studies.org/ar/node/1650507>.
- منصور، كميل، فراج، خالد. 2011. *دليل إسرائيل 2011*. رام الله: مركز الدراسات الفلسطينية.
- مهند مصطفى. 2016. "لجنة بيظون وإعادة إنتاج ثقافي وسياسي لمفهوم "الإسرائيلي". قضايا إسرائيلية 16، ع. 64، <https://www.madarceneter.org/files/632/--64/934/---.pdf>

مواقع الكترونية

- البيان 24. 2002. "الشباب خالد: نعم غنيت في روما مع اسرائيلية وهذه أسبابي." البيان 24،
<https://www.albayan.ae/five-senses/2002-07-06-1.1332118>
- الجزيرة. 2002. "الشباب خالد يغني في بيروت رغم دعوات لمقاطعته." الجزيرة،
<https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2002/7/16/%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%A7%D8%A8-%D8%AE%D8%A7%D9%84%D8%AF-%D9%8A%D8%BA%D9%86%D9%8A-%D9%81%D9%8A-%D8%A8%D9%8A%D8%B1%D9%88%D8%AA-%D8%B1%D8%BA%D9%85-%D8%AF%D8%B9%D9%88%D8%A7%D8%AA>
- جبلا، أمين. 2018. "قانون القومية.. لا تقترب أنت في "دولة اليهود". "الجزيرة،
<https://www.aljazeera.net/news/reportsandinterviews/2018/7/19/%D9%82%D8%A7%D9%86%D9%88%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%82%D9%88%D9%85%D9%8A%D8%A9-%D9%84%D8%A7-%D8%AA%D9%82%D8%AA%D8%B1%D8%A8-%D8%A3%D9%86%D8%AA-%D9%81%D9%8A-%D8%AF%D9%88%D9%84%D8%A9>
- حسن، هيفار. "الإسرائيلية شيران أبراهام تغني بالعربية وتنهل من ذاكرة جدتها اليمنية." بي بي سي عربي،
<https://www.bbc.com/arabic/middleeast-44859932>

مقاطع فيديو

- المجلس العربي للتكامل الإقليمي. 2020. "قصيدة السلام بين الجيران". المجلس العربي للتكامل الإقليمي. فيديو يوتيوب،

<https://www.youtube.com/watch?v=1s4sae9GiaE>، 8:56

- مركز اتصالات السلام. 2020 "قصيدة سلام الجيران — "Peace Among Neighbors". *YouTube*

Video. 8: 65. [.https://www.youtube.com/watch?v=1s4sae9GiaE](https://www.youtube.com/watch?v=1s4sae9GiaE)

المراجع بالعبرية

مقاطع فيديو

- אלקנה מרציאנו - הערוץ הרשמי. 2020. "אלקנה מרציאנו & Waleed Aljasim

אהלן ביכ | Elkana Marziano AHALAN bik أهلاً بيك. "3: 18 *YouTube Video*،

<https://www.youtube.com/watch?v=2R0TyCbKaIU>

- יוסי צברי – "Yossi Zabari. תרשמירי - מתוך "יפה נפש" חפלת ספוקן וורד עם

הלהקה. " *YouTube Video*. 0:59,

<https://www.youtube.com/watch?v=905IdYzfCZU>