كلية الآداب– دائرة الفلسفة والدراسات الثقافية

برنامج الماجستير في الدراسات العربية المعاصرة

رسالة ماجستير

الثقافة الموسيقية الفلسطينية المعاصرة: دراسة نقدية

(من الثمانينات إلى اليوم)

الطالب: أشرف كريم دبّاح

الرقم الجامعي: 1135423

المشرف: د. منير فخرالدين

الفصل الأول 2019/2018

إهداء

إلى أمي...

التي أحتاج للغة أخرى من أجل الكتابة عنها.

فهرس المحتويات:

الفصل الأول: مقدمة 1
إشكالية البحث: 3
منهجية البحث وفرضياته:..... 4
النطاق الزماني والجغرافي للبحث: 8
الأدبيات: 9
أهمية البحث: 22
الفصل الثاني: الموسيقى كتمثيل للقائم. 23
فرقة الفنون الشعبية الفلسطينية: 30
فرقة العاشقين:..... 36
الفصل الثالث: الأغنية السياسية في انتفاضة عام 1987 43
الأغنية السياسية المباشرة في انتفاضة عام 1987 :..... 46
من زمن الانتفاضة: 48
موسيقى فنية أم موسيقى سياسية؟: 52
الفصل الرابع: المأسسة الموسيقية. 58
مفهوم الثقافة ما بعد أوسلو: 64
تجربة معهد ادوارد سعيد الوطني للموسيقى:..... 70
تجربة جمعية الكمنجاتي: 78
تجربة مؤسسة بارينباوم – سعيد: 83
ملاحظات واستنتاجات نقدية: 90
الفصل الخامس:خلاصات الدراسة..... 93
قائمة المراجع باللغة العربية:..... 97
قائمة المراجع باللغة الإنجليزية: 98

تقديم: كلمة لا بد منها

لقد مرت هذه الرسالة في ظروف صعبة إلى أن "اكتملت"، على الأقل من ناحية المتطلبات الأكاديمية. إحدى هذه الظروف كان سيل الأفكار الجارف، فكنت على وشك الغرق. وقد يكون الدرس الأكبر بالنسبة لي أثناء كتابة هذه الرسالة هو تعلم ضبط هذا الجريان، والتحكم بإيقاعه. فوجدت نفسي أتساءل عمّا يجب حذفه، وليس ما تجب إضافته. إلى أن أجبرت نفسي على الاقتناع بأنه، ومن أجل كتابة شيء يثير الفضول بما فيه الكفاية، ولديه القدرة على إقناع قارئ مفترض، وذي مواصفات محددة للتخلي عن وقته من أجل القراءة، وخاصة في زمن تُستهلك فيه الأفكار كساندويتش الفلافل، فقد كان علي القبول بالتخلي عن كتابة دراسة، أو نص أكاديمي يحتوي على كل ما أفكر فيه، وبالتالي تكمن العملية في اختيار الأفكار التي يفترض أن تكون قابلة للدخول والتأطير ضمن شكلٍ معرفي ومنهجي محدد، من أجل أن تؤخذ على محمل الجد من الناحية المعرفية والعلمية. على الرغم من ذلك فلا زلت أجد صعوبة في إقناع نفسي بأنه يجب ألا أضع كل ما أفكر به في نص واحد، خاصة وأن الأفكار في حالة من الحركة التي لا تعرف السكون.

في نفس الوقت لا تسعى هذه الرسالة لأن تكون "مكتملة"، وإنما آمل بأن تكون بمثابة Prelude أي كمقدمة شيقة للتفكير والبحث في موضوع الموسيقى المعاصرة في فلسطين من قبل باحثين آخرين، وفي حقل الفنون بشكلٍ عام. حيث إني أؤمن بأن "الفن" نموذج مثالي للاضطلاع على طرق تفكير الأفراد والجماعات، ومحاولة فهم ومراجعة هذا الفهم. وهذا تحديداً ما أعتقد بأننا بحاجة له الآن كفلسطينيين، أي الابتعاد، وأخذ الوقت للتفكير في الأساسات المعرفية التي أسسنا عليها طرق تفكيرنا، وهذا يحتاج إلى جرأة كبيرة لأن النتائج قد تكون مؤلمة وجارحة لذواتنا. أعتقد بأن ذلك ما يجب أن تتحلى به دراسات العلوم الإنسانية، وذلك ما يجب تشجيعه ورعايته من قبل الأكاديميات والجامعات، لأنه ومن دون ذلك سنظل نستخدم كليشيهات معرفية لا تحقق غير الرضى الذاتي، والفردي ولا تؤسس إلا لتخدير موضعي.

آمل ومن خلال كوني موسيقي، ومن خلال تجربتي في تعليم الموسيقى لعشر سنوات في إحدى المؤسسات المشرفة على تعليم الموسيقى في فلسطين، ومن خلال تعاملي اليومي وبشكلٍ مكثف مع مجموعة من الموسيقين، بأن يعطي ذلك مصداقية لأسئلتي، وهواجسي المعرفية، وتحليلاتي. حيث أن جزءاً كبيراً منها ينبع من تجربة العمل الأكاديمي في الحقل الموسيقي. ولا بد من التأكيد على أنني سأقف في بحثي هذا على مسافة نقدية واحدة من جميع المؤسسات المذكورة، وهذا ما أدعيه، وما أُحمّله لنفسي من مسؤولية، وما آمل ان يظهر في ثنايا البحث. أخيراً، يُشكّل البحث جزءاً من شعوري بالمسؤولية الاجتماعية والثقافية، وأن رؤيتي في هذا البحث هي رؤية شخصية خالصة ولا تُمثل أي طرفٍ غيري.

بطبيعة الحال، لم يكن لهذه الرسالة أن تنجز من دون الصديق والدكتور منير فخر الدين. أقدم له وبصدق، شكري وامتناني وتقديري للساعات الطويلة التي قضيناها في النقاش والحديث في موضوع الرسالة والموسيقى، والتي وسعت وفتحت أمامي طرق جديدة للرؤية والتفكير. وعلى ملاحظاته الدقيقة، وصرامته العلمية، واعتنائه بأدق تفاصيل وطرق الكتابة الأكاديمية الموثقة لدرجة كانت تعمل على استفزازي.

أتقدم بامتناني وشكري الخاص إلى لجنة نقاش هذه الرسالة، وأخص بالذكر عميد كلية الآداب، الدكتور مجدي المالكي، على تشجيعه لي، وعلى ملاحظاته البنّاءة وسعة صدره، وجهوده وخاصة في حقل الموسيقى. والدكتور جمال ضاهر، على جهده ووقته وملاحظاته.

كما أتوجه بالشكر والتقدير أيضاً إلى دائرة الفلسفة والدراسات الثقافية في جامعة بيرزت، على جهدهم وتحفيزهم وتشجيعهم للفضول المعرفي لدى طلاب الدراسات العليا. وأخص بالذكر د.سليم تماري، د.عبد الرحيم الشيخ، د.نديم مسيس، د.جورج جقمان، د.عبد الكريم البرغوثي، وآخرين. فقد كان لهم الفضل من خلال مساقاتي مع جزء كبير منهم، ونقاشي مع الجزء الآخر على فتح زاوية نظر معرفية كانت غائبة عني، لذلك فلكل منهم مساهمته الخاصة في كتابة هذه الرسالة.

أود أن أقدم شكري الخاص لصديق عزيز، أفتخر وأعتز بصداقته وهو المؤلف الموسيقي والباحث عيسى بولص – وعلى الرغم من بعد المسافة– على وقته وجهده في إعطائي ملاحظاته وتعليقاته التي أضاءت لي مناطق مهمة في عمق التجربة الموسيقية الفلسطينية لسنوات السبعينيات والثمانينيات، وخاصة لما في تجربته الموسيقية من أهمية منذ الثمانينيات ولغاية اليوم.

أقدم الشكر والتقدير أيضاً للصديق والزميل عز الدين التميمي على مساعدته الهامة في تحرير هذه الرسالة سواء من الناحية اللغوية والشكلية، وعلى ملاحظاته الفكرية اللامعة.

أقدم الشكر والتقدير أيضاً للسيد إياد استيتي، المدير التنفيذي لجمعية الكمنجياتي، والسيدة لينا ليلا المديرة التنفيذية لمؤسسة بارينباوم سعيد على انفتاحهم وشفافيتهم وقبولهم استقبالي لعمل مقابلات معهم خلال العمل على تحضير هذه الرسالة.

ولا أنسى أيضاً بأن أقدم الشكر لزملائي وأصدقائي الموسيقيين الذين كان لنقاشي اليومي معهم أهمية خاصة، وعلى دعمهم المعنوي، وتقديرهم لأهمية موضوع البحث وأذكر منهم دينا شلة، هشام أبو جبل، دييغو ألامار، روبين بورلتون وغيرهم.

كما أقدم امتناني وتقديري لطلاب "الدراسات العربية المعاصرة"، فبفضل هذا البرنامج أصبحنا أصدقاء، مما أتاح لي فرصة إضافية للتعلم من خلال تبادل الكثير من الأفكار معهم، وأخص بالذكر الصديقين عدي البرغوثي وطارق خميس.

أخيراً أوجه تقديراً خاصاً جداً إلى شريكتي داليا، لدعمها اللا محدود وإلى أبنائنا نيل ولونا، على تحملهم عدم وجودي وخاصة أثناء انشغالي بالتحضير لهذه الرسالة، وتحملهم جميعاً لأمزجتي المتقلبة، ولحظات التوتر التي رافقت عملية الكتابة.

ملخص

تهتم هذه الدراسة بحقل الثقافة الموسيقية والممارسة الموسيقية في فلسطين، ودلالات التعبير الموسيقي سواء كموسيقى أو أغاني. وذلك في الفترة الممتدة من نهاية عقد السبعينات وبداية عقد الثمانينات، مروراً بالانتفاضة الأولى لعام 1987 ومن ثم حقبة اتفاق أوسلو ولغاية اليوم.

تعالج هذه الدراسة المدلولات والتعبيرات الفنية المرتبطة بالموسيقى والغناء الذي أنتج في تلك الفترة، على افتراض أنها تخلّقت وتتخلق ضمن السياق الاجتماعي السياسي الذي تواجدت فيه، تحديداً تلك الموسيقى التي ارتبطت بحالة الثورة والمقاومة الفلسطينية ضد الاحتلال الإسرائيلي، من خلال عرض عام لأبرز تلك التجارب التي كان لها تأثير كبير، وانتشار هام. ومن ثم وصولها – وهو ما يحدث للمرة الأولى في التاريخ الفلسطيني المعاصر– إلى مرحلة التمأسس كموسيقى فنية، وأكاديمية واحترافية عبر مؤسسات موسيقية تعليمية متخصصة، وهي: جمعية الكمنجاتي، ومعهد ادوارد سعيد، ومؤسسة بارينباوم–سعيد. نشأت هذه التجارب في حقبة أوسلو، وتتركز في مدينة رام الله مع وجود امتداد لنشاطاتها في مناطق أخرى من الضفة الغربية. تتقصى الدراسة المعاني والقيم الموسيقية التي يمكن استخلاصها عبر الممارسات الموسيقية لتلك المؤسسات من ناحية الممارسة الموسيقية ذاتها في ضوء الواقع الفلسطيني المعاصر، بتعقيداته وتحدياته السياسية والاجتماعية.

يُعنى البحث بفهم القيم الجمالية ضمن سياقها الاجتماعي والسياسي. في سبيل ذلك، فإنه يستعرض الطرق والرؤى والكيفيات التي تعمل هذه المؤسسات من خلالها، من أجل محاولة تلمس المعاني الثقافية التي تحاول تبنيها في السياق الفلسطيني المعاصر. ولتحقيق هذا الغرض تستفيد الدراسة من الإنتاجات المعرفية الهامة في حقول علم الاجتماع، وعلم الإنسان والتاريخ الاجتماعي المتوفرة اليوم حول فلسطين. إضافة إلى الدراسات التخصصية في البحث الموسيقي musicology والإثنوميوزكولوجيا Ethnomusicology وعلم الإنسان Anthropologyوحقل الفنون والثقافة، وهو ما يضعها في خانة الدراسات العابرة للتخصصات.

باختصار، ترصد الدراسة الممارسة الموسيقية وتعبيراتها الفنية منذ عقد الثمانينيات ولغاية الآن، أي خلال ما أُصطلح على تسميته "حقبة أوسلو"، وضمن تحولات اجتماعية مركزية شهدها جزء من الفلسطينيين. حيث تميزت الممارسة الموسيقية بانتقالها من حالة تقوم على تمثيل الواقع السياسي بوجه خاص إلى موضوع قائم بحد ذاته. وبكلمات أخرى فإن التعبير الموسيقي والغنائي قد ارتبط وانشغل بالتعبير عن حالة المقاومة القائمة بكافة أشكالها، وحمل صوت الجماعة في توقها للبحث عن التحرر والاستقلال وتأسيس دولتها المستقلة الخاصة. وبالتالي فقد كان صدق التعبير، أو صدق "التمثيل" معياراً أساسياً في تحديد قيمتها الموسيقية. أما لاحقاً، وخلال مجموعة من المتغيرات السياسية والثقافية والاجتماعية، فقد خاضت مجموعة من الموسيقيين تجاربها الخاصة، وبرزت توجهات موسيقية وغنائية محملة بهواجس تعبيرية وفنية مغايرة لما كان قائماً، بما تضمن الانتقال من حالة "تمثيل التطلعات الوطنية/القومية" إلى تعبير موسيقي محملٌ بأسئلة وجودية. فقد دخلت الموسيقى في طور "الاستقلال" وبدأت بالبحث عن طرق مختلفة للتعبير والتساؤل عن الأشكال الموسيقية ذاتها وطرقها، أكثر مما تمثله، ما أدى إلى خضوع جزء كبير من قيمها لقواعدها الفنية الخاصة. وهذا ما تسميه الدراسة "الموضوع"، وهو ما انعكس في التجارب اللاحقة، والتي بدأت بالبروز والانتشار في نهاية الثمانينات ومطلع التسعينات. في حقبة ما بعد أوسلو تطور هذا الاستقلال الموسيقي، أو حالة "الموضوع" إلى أن وصل إلى المأسسة الموسيقية وهي طورٌ موسيقيٌ راهن، ومرتبط أيضاً بالسياقات الاجتماعية والثقافية التي تعيشها فلسطين اليوم،، وهو ما سيقوم الجزء الثاني من البحث بالتطرق إليه.

تدّعي الدراسة بأن هذا التحول في التعبير الموسيقي من الحالة التمثيلية السابقة والتي اعتمدت على المباشرة، إلى حالة الموضوع، ، لم يُفقده دوره في التعبير عن المدلولات السياسية، حيث إن الحالة الثانية استمرت في حمل معانٍ سياسية لا تقل عن سابقاتها في الحالة التمثيلية. فهي لا تشكّل انفصالاً أو قطعاً مع التعبير السياسي، وإنما تعيد صياغة المقولة الثقافية وخاصة فيما يخص بناء الهوية والدولة المنشودة، وهي المقولة التي لا تنفك تتبدل ضمن مجموعة من المتغيرات السياسية والاجتماعية.

Abstract:

This study belongs to the field of cultural studies، and it concerns the musical culture of Palestine in the area of the West Ban, looking specifically at the significance of musical expressions in songs and instrumental music. It covers the period from 1970s until the post Oslo Accords agreement (1993) held between the State of Israel and the Palestinian Liberation Organization (PLO).

The problematic question that the study raises lies in the understanding and analyzing of the changing values and the significance of the musical expressions in two major historical contemporary periods of Palestine.

In order to understand and to uncover the musical expression and its significance، the study will position the musi, and will look at the musical practices within the social and the political context, without ignoring the musical expression itself and its own history.

In the period of the 1970s until the First Intifada in 1987, the major musical experiences were seeking a direct representation of the Palestinian struggle and its different forms of revolution against the Israeli occupation. These experiences embodied the national ambition of liberation towards an independent Palestinian state.

Most of the musical expressions represented the united voice of the resistance and was even considered as an organic part of it. In this period, major musical groups were established and had a major impact on the musical expression. Their music was widely spread and known, such as the *Al-Ashiqeen* group which was established in Syria in 1977, And *Al-Fonoun*، which was established in Ramallah in 1979.

During the First Intifada in 1987, new musical experiences emerged. These musical experiences continued, through using a folk musical material to raise the sound of the resistance. At a late period of the Intifada, new musical expressions started to take place, and to give more attention to the musical form, as well as to the musical expression itself, such as style. The lyrics starts to propose existential concerns, and to give an importance to the experience of being a Palestinian under occupation, rather than being only a direct representation of the struggle.

After Oslo the Palestinian National Authority (PNA) was established. During this period, the musical scene expanded and the music became independent from the old form of representation. In other words, it transformed into an object by itself, and was practiced as a form of art regardless of its political or social message.

The study looks at a specific form of the musical transformation and its expressions, which were the academizing and the institutionalization of the music. These experiences changed the musical scen, and gave an important opportunity for the music.

I will take three major case studies: Edward Said National Conservatory for Music (ESNCM), Al-Kamandjati association, and Barenboim Said Foundation. The study will highlight on the work of these institutions and their artistic visions in Palestine. The study claims that this transformation is not less political, but that it rephrases the concepts of culture and the state building of a new period, a period that is shaped globally by the new liberalism agenda, therefore imposing its social, economic and political conditions.

الفصل الأول: مقدمة

استقطبت الموسيقى بما في ذلك تعلمها وممارستها، في العقدين الأخيرين، اهتماماً ملحوظاً لدى طبقة وسطى تشكلت في منطقة رام الله، ويظهر ذلك في حجم الإقبال على تعلم الموسيقى خاصة لدى فئة الأطفال، وقد نشطت مؤسسات فاعلة في هذا الحقل ولعبت دوراً مركزياً في تلبية تلك الاحتياجات، بل وساهمت في خلقها. وقد حظيت الموسيقى بحضور لافت، إذ شهدنا قبل عدة سنوات ميلاد اوركسترا وطنية فلسطينية تعزف مؤلفات لبيتهوفن وموزارت وهايدن، بالإضافة إلى مؤلفين عرب وفلسطينيين، تابعة لمعهد إدوارد سعيد الوطني للموسيقى، كما وعقدت مؤسسة الكمنجاتي قبل بضع سنوات مهرجاناً متخصصاً في موسيقى الباروك، وموسيقى الشعوب. إضافة إلى المهرجانات التي تُعنى بالموسيقى العربية وإرثها.

نشأ من خلال هذا المشهد نقاش حول علاقة الفن بالسياسة، والمسعى إلى رسم حيّز مستقل للفن والموسيقى بوصفه فعلاً احترافياً، ينتج طقوسه الحرفية والاجتماعية الخاصة، وكونه بالتالي يؤدي دوراً اجتماعياً وسياسياً. وقد تكشف هذا النقاش في تناول أهمية الثقافة والأدوار التي يجب أن تناط بها. وهو ما سيقوم البحث بالإشارة إليه وتلخيصه في الفصل الثالث، لتبيان المعاني والمقاصد لمفهوم "الثقافة" في السياق الفلسطيني والتي تتضمن في داخلها الأعمال الفنية بما فيها الأعمال الموسيقية. وفي هذا السياق فقد شهد المجتمع الفلسطيني تطوراً ملحوظاً للنقاش الذي نشأ في الحقبة السابقة، وخاصة حقبة الانتفاضة الأولى، حيث يتضح بدايات تشكّل نشاطات فنية واحترافية، كانت في السابق مندمجة في المشروع والعمل النضالي السياسي. ففي سنوات الانتفاضة الأولى، ارتبطت الموسيقى والغناء بأجندة العمل السياسي ارتباطاً وثيقاً، وهدفت إلى رفد فعل مقاومة الاحتلال الإسرائيلي ببعد ثقافي ومعنوي عميق، إضافة إلى استخدام الموسيقى التراثية أو الفلكلورية في التعبير عن الحالة القائمة في مقاومة الاحتلال وخاصة في فترة الانتفاضة الأولى التي انطلقت في العام 1987. ولكن على الرغم من البروز المباشر للبعد السياسي في هذه النشاطات، إلا أنها تشكل بدايات لمأسسة العمل الفني، والتعبير الموسيقي، كحقل فني

ذي تمايز، وبالتالي فإنه من المفيد العودة إليها لتتبع التحولات التي طرأت لاحقاً على مفهوم الممارسة الموسيقية، وبالتالي التعبير الفني في حقبة أوسلو.

في الحقبة التي شهدت نشوء السلطة الوطنية فيما يعرف بحقبة أوسلو، بدأت الموسيقى بالانفكاك عن "الأجندة" السياسية للأحزاب لتعاود الاتصال بها جدلياً، فظهور التخصص ونزعة "الفن المستقل" كحقل قائم بذاته، وتخليه تعبيرياً عن وظائفه المباشرة السابقة لا يعني أنه قد فقد كل وظيفة سياسية، إنما بات جزءاً من مخيال اجتماعي جديد لمنظومة مجتمعية متغيرة. وبات محكوماً برؤى مؤسساتية. وباتت رؤية المؤسسة الفنية تلعب دوراً أساسياً في التصنيفات الفنية الموسيقية من ناحية الجودة، وبات الحكم بجدية أو جودة الأعمال الفنية والموسيقية خاضعة لقرب هذه الأعمال أو بعدها عن الرؤى الفنية، والمؤسساتية.

يمكن القول بأن التمعن في حقل الممارسة الموسيقية يستدعي الدخول في مضمار الحداثة الموسيقية أيضاً سواء من حيث شكل الممارسة الموسيقية، أو تنظيمها أو رسالتها. وإذا كانت الحداثة تاريخياً في رأي العديد من المفكرين قد "حررت" الفنانين من قصور الإقطاعيين وصدقاتهم وأخرجتهم إلى الميادين العامة، فهذا لم يكن إلا تحررا جدلياً، بمعنى أنه تطلب أو قام على إعادة ترتيب العلاقة بين الفن والسياسة أو السلطة الاجتماعية وليس بترها تماماً، وهذه الإشكالية تصبح أكثر تعقيداً اليوم في حقبة العولمة. بمعنى آخر، فإن "الاستقلال أو الحرية" لا يمكن أن يُفهما كخروج الفن للحيز العام بشكل حر، وبدون ارتباطات بشروط الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، من تمويل واحتكار، وعرض وطلب، وتشكّلات طبقية جديدة داخل المجتمع، إضافة الى متغيرات سياسية دولية ومحلية. وفي سياقنا الراهن، فإن مأسسة ممارسة الموسيقى في الواقع الفلسطيني تحكمها عدة عوامل أساسية مثل التمويل الأجنبي أو المحلي، ومحدودية ميزانيات الثقافة في مجتمع لا يملك موارده بحكم وجود الاحتلال. أي بواقع سياسي – اقتصادي محدد، إضافة إلى ارتهانها إلى مجموعة من التحولات القيمية والثقافية في المجتمع الفلسطيني منذ اتفاقية اوسلو.

إشكالية البحث:

مرت الموسيقى في فلسطين وعلى مدار الثلاثين سنة الأخيرة بتحولات أساسية، كان أهمها هو بروز الموسيقى كحقل فني واحترافي مستقل. فقد مرت الموسيقى الفلسطينية في طور كان للهم السياسي وقضية التحرر الوطني من الاحتلال الإسرائيلي حضور قوي ومهيمن فيه على العمل الفني. وقد شكّل هذا الملمح الأساسي للتعبير الموسيقي.

أما الطور الثاني فتشكل في فترة ما بعد اتفاقية أوسلو ودخول فلسطين في مجموعة المتغيرات المركزية على كافة المستويات، خاصة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وتميزت بدخول فلسطين ضمن الشبكة الهائلة من المؤسسات الأهلية المعولمة، التي انعكست في طبيعة التشكيلات الاجتماعية والنخب. في هذه الفترة، أي ما بعد أوسلو بدأ حقل الموسيقى بالانفصال عما سبق، حيث لم تعد قيمة الموسيقى في كونها تعبيراً يتأتى من خلال دلالاتها/تمثيلاتها السياسية المباشرة وخاصة في فترة الانتفاضة الأولى، مع التأكيد على أن هذا الشكل لم يختف. فقد بدأ الموسيقيون بالاهتمام بالعمل الموسيقي واستكشاف إمكانيات وطرق جديدة أدت بشكل مباشر أحياناً وبشكل غير مباشر في أحيان أخرى، إلى الابتعاد عن طرق الصناعة الموسيقية التي كانت مرتبطة بأدوات إنتاجية وظيفتها الأساسية استقطاب الجماهير لأفكار وتوجهات أيدولوجية معينة.

ولا يعني ذلك بأي حال من الأحوال التخلي عمّا يُعتبر موروثاً موسيقياً، وإنما بكيفية رؤية ذلك التراث، وإعادة صياغته ضمن واقع جديد، يقوم على فرض أسئلة جديدة.

تعرض الوعي الفلسطيني المعاصر لدخول أنواع وأشكال شتى من الموسيقى مثل البوب والروك والراب، وفي خلال ذلك برزت مجموعة من الموسيقيين الذين كان لهم تجارب موسيقية همها التعبير الفني ذاته ووسائله. كما برزت مجموعة من المؤسسات التعليمية الموسيقية، التي قامت على تعليم نوعين أساسيين من الموسيقى هما: الموسيقى العربية، والموسيقى الغربية الكلاسيكية. وقد برزت تلك المؤسسات كفواعل أساسية ومركزية في حقل الثقافة

الموسيقة، وكان لنشاطها الموسيقي أثر هام وملحوظ في التأسيس لموسيقى فنية محترفة. إضافة إلى أنها خلقت مشهداً موسيقياً جديداً نرى من خلاله موسيقيين ذوي كفاءة تقنية يقومون بعزف مقطوعات لبيتهوفن وعبد الوهاب وغيرهم.

يقوم سؤال البحث المركزي على محورين أساسيين، يرتبط الأول ببسط وعرض وتوثيق لأبرز التجارب الموسيقية منذ نهاية السبعينات ولغاية ما قبل أوسلو. ساعياً في ذلك نحو فهم أعمق لتلك التجارب الفنية ودلالاتها الثقافية. وأما المحور الثاني فيقوم على عرض وتوثيق ومناقشة حالة "الأكدمة" الموسيقية (academization) عبر تناول ثلاث مؤسسات تعليمية موسيقية فاعلة ومؤثرة في حقبة ما بعد أوسلو، وذلك في مسعى لفهم القيم الموسيقية القائمة عليها، والتي تسعى لنشرها. ومن الضروري التأكيد على أن هذا التناول لا يقوم بفصل الموسيقى عن سياق إنتاجها، حيث إن لهذا السياق أهمية قصوى في فهم دلالات ومعاني التجربة الموسيقية.

ومن خلال ذلك، من الممكن طرح مجموعة من الأسئلة الفرعية التالية: ما هي خصائص التعبير الموسيقي مع نهاية السبعينات والثمانينات وخلال فترة الانتفاضة الأولى؟ ما هي أبرز تلك التجارب؟ من هي المؤسسات التعليمية الأهم في حقل الموسيقى الفلسطينية الراهنة؟ كيف تعمل وفي أي سياق نشأت تلك المؤسسات التعليمية؟ ما هي المرتكزات الموسيقية والثقافية التي بنت تلك المؤسسات تجاربها عليها؟

منهجية البحث وفرضياته:

ترصد الدراسة جزءاً أساسياً من التجربة الموسيقية الراهنة، وخاصة ضمن فترتين زمنيتين. يخص القسم الأول تجارب موسيقية أساسية، ويخص القسم الثاني تجارب موسيقية مؤسساتية. وقد كان لا بد من أخذ السياقات التي أحاطت بإنتاج وممارسة الموسيقى كعوامل فاعلة في بنية الخطابات الموسيقية. ومن خلال تجربتي في حقل التعليم الموسيقي لمدة عشر سنوات، وموقعي كموسيقي ومتابع عن قرب للمشهد الموسيقي وإنتاجاته، فقد أتيح لي الاطلاع على مجموعة من التحولات في الحقل الموسيقي.

بذلك فإن الدراسة ستقوم بعرض وتحليل ومناقشة لجزء أساسي من التجارب الموسيقية في فترة نهاية السيعينات ومطلع الثمانينات ولغاية ما قبل اتفاق أوسلو، كمرحلة أساسية من مراحل التحرر الوطني، وبناء الدولة.

ولا بد من القول بأن التجارب الموسيقية المنوي الحديث عنها، وخاصة في الفترة الأولى لا تشكّل جميع التجارب الموسيقية، ولكنها كانت الأبرز على مستوى الانتشار والتعبير والمواكبة لأحداث مركزية في التاريخ الفلسطيني المعاصر، كخروج منظمة التحرير من بيروت، وبداية الانتفاضة الأولى. وهي الفترة الزمنية التي يقوم البحث بتغطيتها، وخاصة في المناطق الفلسطينية التي تم احتلالها عام 1967.

ومن ثم تتعرض الدراسة لأشكال الممارسة الموسيقية المؤسساتية في مرحلة ما بعد أوسلو، بوصفها مرحلة بناء لها خصوصيتها من حيث تغلغل ودخول فلسطين ضمن شبكة الرأسمال العالمي، والاستهلاكي. فقد استطاعت مؤسسات موسيقية في هذه المرحلة تطوير الثقافة الموسيقية، ورفعها إلى مستوياتٍ وتحديات جديدة من حيث الأداء والتعبير. ولا تسعى هذه الدراسة لتقييم أدوار تلك المؤسسات أو مهامها، ولكنها تُعنى بفهم المضامين الموسيقية الناشئة من خلال ممارساتها الموسيقية. فهذه الأسئلة وغيرها تتطلب زاوية نظر ترى حركة الموسيقى في أفق التحولات الأعم. حيث إن الموسيقى كغيرها من الأعمال الأدبية أو الفنية، ممارسة ثقافية تُصنع من قبل أفراد معينين في ظل ظروف معينة. وتفيدنا هنا إحدى تعريفات الناقد الثقافي ريموند ويليام لمفهوم الثقافة بمعناها "التوثيقي" كما يقول: مجمل العمل الفكري والخيالي الذي يتم فيه تدوين الفكر والتجربة الإنسانيين، بالتفصيل تدويناً متنوعاً.[1]

يؤكد وليام في هذا التعريف، بأن الثقافة تحدث في مجتمع ما لديه علاقات قائمة. لذا يتعين فهم الإنتاج الثقافي ضمن سياقه الاجتماعي والتاريخي، بدل النظر إلى النشاطات أو المنتجات الثقافية وكأنها كينونات عائمة الحركة وفوق تاريخية.. أي ليس بوصفها تستمد قيمتها ومعانيها من عالم مُثل كوني غير محدد بظروف اجتماعية، تاريخية،

[1] ريموند ويليامز، "**تحليل الثقافة**"، غبش المرايا (بغداد: دار المتوسط، 2016)، 21.

مادية مُعينة. وبعبارة أخرى فإن القيم الناتجة سواء كقيم فنية أو معنوية هي قيمٌ في حالة صيرورة مستمرة وخاضعة لشروطٍ اجتماعية قائمة.

أما فيما يخص التعبير الموسيقي فإن البحث سيستعين بما يقترحه الباحث الموسيقي والناقد الثقافي كريستوفر سمول كنموذج مفيد في سياق الممارسة الموسيقية، والتعبير الموسيقي، حيث يطلق سمول على نموذجه اسم "musicking"، وتقترح رؤية سمول حول معنى الموسيقى، عدم فصل الممارسة الموسيقية عن المنتوج الموسيقي. أي أنه وبحسب تعريفه فان: "الموسيقى ليست شيئاً مجرداً وإنما شيئاً يمارسه الناس، وتحدث هذه الممارسة الثقافية في مجتمع معين، أي تحدث في مكان لديه علاقاته القائمة وفي هذه العلاقات تقع المعاني المترتبة عن الممارسة الموسيقية".[2]

يُعطي سموال أهمية خاصة للمكان الذي تحدث فيه الموسيقى، ولا يقوم على فصل المنتوج الموسيقي عن الممارسة الموسيقية وهي فرضية مركزية في هذا البحث. وإلا فكيف يمكن فهم الخصوصية الكامنة في عزف السمفونية الخامسة لبيتهوفن في رام الله من قبل اوركسترا فلسطينية، وما بين عزفها في باريس من قبل اوركسترا فرنسية على سبيل المثال؟ كما أن التجربة التي يخوضها العازفون والمنظمون أثناء التحضير لعرض ما، أو عمل موسيقي ما، هي جزءٌ لا يتجزأ من الممارسة الموسيقية، وبالتالي فهي جزء أساسي من المعاني المترتبة في الموسيقى ذاتها.

سيتخذ البحث مسار العرض والتحليل، حيث سيقوم بعرض مجموعة من المعلومات، والمصادر والمواد الأرشيفية الموثقة حول الممارسة الموسيقية. جلّ هذه المصادر مأخوذ من صحف محلية، وما تمت كتابته حول موضوع الموسيقى في فلسطين. إضافة الى نشرات تخص فرق موسيقية، وصفحات الكترونية لمؤسسات فاعلة في الحقل الموسيقي. كما يعتمد هذا الأرشيف على مجموعة من الإنتاجات الموسيقية إما كتسجيلات موسيقية، أو موسيقى وعروض ومقابلات منشورة على صفحات الإنترنت.

---

[2] Christopher Small، *Musicking: The meaning of performing and listing* (Middletown: Wesleyan University Press، 1998)، 13.

أما فيما يخص القسم الثاني من البحث، أي الفترة التي تخص المؤسسات الموسيقية فقد اعتمد البحث على مجموعة من اللقاءات المطولة، والتي أجريت مع فاعلين وموسيقيين عاملين في المؤسسات والمعاهد الموسيقية المنوي الحديث عنها. وقد كانت هذه اللقاءات ذات طابع كيفي. حيث هدفت تلك اللقاءات للتعرف عن قرب على رؤاهم الموسيقية، وهواجسهم الفنية والكيفيات التي يحققون من خلالها رؤيتهم الموسيقية. إضافة إلى الأدوار والمسؤوليات الثقافية التي يحمّلونها لأنفسهم في السياق الفلسطيني المعاصر.

أما التحليل فإنه يرتكز على الفهم الجدلي في إطار عرضنا لإشكالية التحول تلك، أي أنني لا أقف موقفاً سلبياً أو ايجابياً من تحولات التعبير الموسيقي بقدر ما أحاول عرضها ضمن ديناميكياتها، وسياقها. حيث أسعى لبلورة رؤية كلية تتعامل مع الظاهرة بوصفها تقدماً وإشكالية في آن واحد، أو كما يقول ماركس في وصفه للثقافة البرجوازية "أن نفكر في هذا التطور سلبياً وايجابياً في آن واحد". بذلك فإن التحليل الذي أنتهجه يحاول موضعة الممارسة الموسيقية، أو الأعمال الفنية ذاتها داخل إطارها الزماني والمكاني، مما يؤسس لإحدى أبجديات النقد الفني، وتحديداً النقد الموسيقي.

لا بد من الاعتراف بأن هناك صعوبات شتى، قد تواجه هذا المنهج. حيث تسعى هذه الدراسة قدر الإمكان عدم الاستناد إلى تحليلات رائجة، تختصر الجانب الجمالي إلى مجموعة من الشروط المجتمعية القائمة، وبالتالي الانتهاء الى مجموعة من التحليلات السوسيوثقافية، التي قد تختصر الفن إلى حقل اجتماعي لا يمكن تفسيره إلا من خلال حقل العلوم الإنسانية.

النطاق الزماني والجغرافي للبحث:

تعالج هذه الرسالة الموسيقى والممارسة الموسيقية، والتجارب الموسيقية في المناطق المحتلة عام 1967، تحديداً، ولكنها تتوسع أحياناً، ذلك لأن تأثير الموسيقى كنتاج فني وانتشاره لا يمكن حصره في منطقة بعينها. وبالتالي فلا بد من الإشارة إلى أن التجربة الوحيدة التي تعالجها الدراسة من خارج مناطق عام 1967 هي تجربة "فرقة أغاني العاشقين". ذلك لأهمية هذه التجربة من حيث الانتشار والتأثير على التجارب الموسيقية الأخرى، والتي حدثت في مناطق عام 1967. إضافة لذلك فإن لتجربة "العاشقين" أهمية خاصة ومؤثرة في الوعي الفسطيني المعاصر، وخاصة الموسيقي. وهي تمثل حالة نموذجية فيما يخص موسيقى الثورة الفلسطينية، حيث صاحبت وعبّرت عن فترة تاريخية لها أهمية خاصة في تاريخ الثورة الفلسطينية، وخاصة في فترة وجود منظمة التحرير الفلسطينية في سوريا وبيروت. كما أن العاشقين تجربة تخص موضوع تحول التعبير الموسيقي، والثقافة الموسيقية.

أما الامتدادات الزمانية للدراسة فهي تخص الفترة الواقعة ما بين سبعينات القرن الماضي، ولغاية اللحظ الراهنة، وتحديداً ما بعد حقبة إتفاق أوسلو، وبالتالي فهي تعالج الملامح والتغيرات الأساسية في الثقافة الموسيقية في العقود الخمس الأخيرة من تاريخ الشعب الفلسطيني. وكما أشرت أعلاه فإن الدراسة لا تعالج جميع التجارب الموسيقية، وإنما تقوم بالتعرض لأبرز وأهم التجارب الموسيقية الواقعة ما بين نهاية حقبة السبعينات وبدايات مرحلة أوسلو، ومن ثم تتعرض لتجربة المأسسة الموسيقية ما بعد أوسلو.

الأدبيات:

كان لا بد للبحث أن ينبني على، أو يتساجل مع عديد من الكتابات والأدبيات التي تعالج موضوع الموسيقى في فلسطين عموماً وفي منطقة الدراسة خصوصاً، مع مراجعة التحولات التاريخية، التي تخلق التعبير الفني خلالها وتأثر بها. لذلك، كان لا بد من الإطلال على الأدبيات التي تعالج هذه التحولات الاجتماعية. ولا بد من الإشارة إلى أن المصادر المتاحة، التي تخص موضوع الموسيقي في فلسطين شحيحة جداً، ويقتصر جّلها على الجانب الوصفي والتوثيقي. كما أن هناك جزء هام من الكتابات والدراسات، والإنتاجات النظرية الهامة التي تخص الفن وسوسيولجيا الفن، كدراسات السوسيولوجي بيير بورديو حول الفن، ونظريات ثيودور أدورنو على سبيل المثال، التي لا يمكن تجاوزها. ولا بد من التأكيد على أن هذه المراجعة لهذه المصادر المهمة تهدف إلى أمرين، أولا: الإطلال على ما يدور في الحقول الإنسانية الأخرى، وخاصة تلك التي عالجت الفن ضمن السياقات المجتمعية. وثانياً: الاطلاع وبنظرة سريعة على جزء من الكتابات التي عالجت تحولات المجتمع الفلسطيني في حقبة أوسلو، كموضوع بروز نخب وطبقات جديدة، وما رافق ذلك من تحولات معرفية، بهدف الحفاظ على الخلفية العامة للصورة، وتعزيز فهم ما يجري على المستوى الثقافي والفني.

يُعد كتاب *Palestinian music and song: expression and resistance since* 1900[3] (الموسيقى والأغنية الفلسطينية: التعبير والمقاومة منذ العام 1900) واحدًا من المساهمات القليلة التي تتطرق إلى الموسيقى، والممارسة الموسيقية في الضفة الغربية، وخاصة في فترة الانتفاضة الأولى، وفترة أوسلو. يحتوي الكتاب على عدة دراسات من قبل باحثين فلسطينيين وأجانب جلّهم موسيقيون ولهم تجارب موسيقية متنوعة في فلسطين وخارجها. تتمحور المادة البحثية حول الإرث الثقافي الموسيقي وتحولاته منذ النكبة مروراً بانتفاضة عام 1987 والاهتمامات الموسيقية الناشئة، وأسئلة الهوية والمقاومة، بالإضافة إلى عرض لجزء من تجارب مغنين وموسيقيين من

[3] Moslih Kannaneh، ed.، *Palestinian music and song: expression and resistance since 1900* (Indiana: Indiana University Press، 2013)

أمثال ريم بنا، عيسى بولص. كما يبحث جزء آخر من الباحثين في الكتاب حول علاقة الموسيقى التقليدية بالاهتمامات الموسيقية الجديدة مثل الراب والهيب هوب خلال فترات زمنية محددة، ودور الموسيقى في قضية الشعب الفلسطيني كشكل من أشكال التعبير والرفض للاحتلال الاسرائيلي. وسيتطرق البحث لاحقاً لبحث عيسى بولوص لما له من أهمية في إعطاء صورة عامة للتجارب الموسيقية في فترة السبعينيات ولغاية فترة الانتفاضة الأولى، بما في ذلك تجارب موسيقية أساسية، إضافة إلى شهادات لموسيقيين من تلك الفترة، عطفًا على التعابير الفنية القائمة ضمن السياق السياسي والإجتماعي.

في عام 2014 قامت الباحثة Nili Belkind بكتابة بحثها لنيل درجة الدكتوارة من جامعة كولومبيا في تخصص الفلسفة، وكان بعنوان: *Music in Conflict: Palestine، Israel، and the politics of aesthetics production*[4] (الموسيقى في نزاع: فلسطين، إسرائيل، وسياسات الإنتاج الجمالي) وهو بحث اثنوغرافي تطلّب منها جمع معلومات حول مجموعة من الأشخاص، والمؤسسات والمنصات التي تُعنى بالموسيقى في الضفة الغربية والتجمعات الفلسطينية في داخل إسرائيل وإنتاجها الموسيقي، خاصة في الفترة التي تلت اتفاقية أوسلو. حيث يقوم البحث برصد الخطاب الموسيقي وما يرافقه من صناعة موسيقية في سبيل الكشف عن الهوية السياسية الناتجة. وبمعنى آخر فإن البحث يسعى لكشف الخطاب السياسي المتضمن في التعبير الموسيقي، وخاصة فيما يخص بناء الدولة، واختلال توازن القوى ما بين الطرفين، ومقاومة الاحتلال، والعيش المشترك. لهذا البحث أهمية كبيرة، حيث يؤكد على دور الموسيقى في التعبير عن الخطاب أو الخطابات السياسية القائمة في فترة أوسلو، أي أن الممارسة الموسيقية، والإنتاج الموسيقي عندما يتحول إلى موضوع فلا يمكن أن يصبح منعزلاً عما يجري حوله سياسياً، على العكس من ذلك فهو يصبح جزءاً داخلياً من بنية خطاب سياسي، اجتماعي إلى آخره. وهو التصور الذي تتناغم معه هذه الرسالة.

---

[4] Nili Belkind، *Music in Conflict: Palestine، Israel، and the politics of aesthetic production* (Columbia University، 2014)

أما في سؤال معنى الممارسة الموسيقية الأكاديمية، وسؤال الهوية، فقد نشرت الباحثة الموسيقية كارول فريرسون كامبل في عام 2016 في مجلة Monday Group الأمريكية المحكمة، والمختصة في الشؤون الموسيقية، بحثاً بعنوان *and resistance in a Palestinian ، identity،I want to learn that: Musicking music academy* (أود أن أتعلم ذلك : الممارسة الموسيقية، الهوية والمقاومة في أكاديمية موسيقية فلسطينية)[5] حيث قامت الباحثة بالإقامة لبعض الوقت في فلسطين عام 2016 من أجل إنجاز بحثها، وقامت برصد نشاطات إحدى المؤسسات التي تعنى بتعلم الموسيقى، وأجرت بعض المقابلات مع الطلبة والموسيقيين المشاركين في هذه النشاطات.

كان الهدف من وراء هذا البحث محاولة فهم القيم والمعاني التي يحاول الموسيقيون التعبير عنها من خلال مشاركتهم الموسيقية، وبالتالي التعرض لمفهوم الهوية من خلال ممارستهم للموسيقى. اعتمدت كامبل في بحثها على نموذج الباحث الموسيقي كريستوفر سمول، الذي ورد ذكر اسمه أعلاه، والذي يؤكد على عدم الفصل ما بين المنتوج الموسيقي سواء كان قطعة موسيقية أو عملاً موسيقياً، وما بين الممارسة الموسيقية التي تعني التحضيرات التي تجري من أجل عرض أو تسجيل عمل موسيقي، ويشمل ذلك التمارين الموسيقية والمنظمين والأمكنة التي تجري فيها التمارين وغيره (فكل ذلك هو جزء من العمل الموسيقي، أي أن العمل الموسيقي يقع ضمن واقع اجتماعي، وفي هذا الواقع تقع مجموعة من العلاقات الاجتماعية تقوم على إنتاج المعنى الموسيقي). سعت كامبل إلى التوصل في بحثها إلى المعاني الموسيقية داخل هذه العلاقات، من خلال مقابلتها لمجموعة كبيرة من الأشخاص الذين كانوا ضمن هذه الدائرة سواء كموسيقيين أو كمنظمين، أو كاداريين. وخلصت إلى أن ما يجعل الموسيقى شكلاً من أشكال المقاومة اليومية لا يكمن في تسييس الموسيقى. وإنما على العكس من ذلك، أي يكمن في تحرير الموسيقى من أي "بروباغندا" سياسية. إذ عبر التأكيد على "عاديتهم"، كموسيقيين في البحث عن حياة طبيعية، يستطيع هؤلاء الموسيقيون والطلبة ممارسة الموسيقى بحرية تامة والاستمتاع بها. وذلك بحد ذاته هو شكل من أشكال مقاومة

[5] Carol Frierson – Campbell، "*I want to learn that: Musicking، identity، and resistance in a Palestinian music academy*"، *Mayday Group* Vol.15 No.2 (2016)

الاحتلال. يحمل هذا الرأي إشكالاً حيث يفترض ضمنياً بأن الفصل ما بين الموسيقى والسياسة عبر المؤسسة الفنية هو ما يقوم على تطوير الصناعة الموسيقية. ولا بد من التأكيد أيضاً، على أن رؤية الباحثة كارول كامبل كان في إطار يقوم على تحدي الرؤية النمطية للإعلام الأمريكي والغربي عموماً نحو الفلسطينيين، وبالتالي فإنها وبشكلٍ أساسي تكتب لقراء هم في جلّهم غربيون، وفي غالبهم إما طلبة موسيقى أو من المهتمين بالموسيقى. مع ذلك، فإنه قد يكون البحث الوحيد الذي يعالج مفهوم المعنى والدلالة الموسيقية، والذي ينشأ من داخل مؤسسة تعليمية موسيقية معاصرة. كما أنه وبمفارقة يؤكد على الفرضية المركزية لهذه الدراسة، وهي تخلق سعي نحو "تحرر" الموسيقى وتحديداً في خطابها المؤسساتي، من أي "أجندة سياسية" لتصبح مكتفية بذاتها. بمعنى آخر يصبح للموسيقى كيان "مستقل" عن "الأيديولوجيات" السابقة، وخاصة في فترة الانتفاضة الأولى.

خلص بحث كامبل أيضاً إلى التأكيد –للجمهور الأمريكي– وبشكلٍ ما على "عادية" هؤلاء الشباب الموسيقيين، أي "تحررهم" من الأشكال الأيديولوجية السابقة. وما يطرح إشكالاً برأيي هو عدم التساؤل حول هذه "العادية"، التي تفترض من دون أن تعلن أن الإفلات من "الأيديولوجيا" السابقة هو إعلان وتأكيد على الدخول في أيديولوجيا معاصرة، مرتبطة بالتحولات سالفة الذكر في المجتمع الفلسطيني، المرتبط بنمط نيوليبرالي معولم.

أما على المستوى النظري، فهناك مساهمات هامة في هذا الشأن تكمن أولها في دراسة لعالم الإجتماع الألماني نوربرت إلياس (1993) حول موزارت وموسيقاه بعنوان Portrait of a Genius[6]، يؤكد فيها على وجود شبكة اجتماعية معقدة ومتداخلة للسلطة وتأثيراتها كان موزارت مُحاطٌاً بها، بحيث كان ينبغي عليه في الغالب إنتاج موسيقى "مبهجة" للأفراد الذين كلّفوه بإنتاج هذه الموسيقى، وليس ابداعاً ذاتياً لما كان يريده في قرارة نفسه. أثارت دراسة الياس هذه حفيظة مؤرخي الموسيقى، حيث يتم معالجة موسيقى موزارت في الغالب، وإبراز "عظمتها" من خلال التراكيب الداخلية لهذه الموسيقى ومقارنتها مع ما تم تأليفه من موسيقى قبله وبعده. وبالتالي

[6] Norbert Elias، *Portrait of a genius* (California: University of California Press، 1993)

فان مؤرخي الفن غالباً ما يقومون بإعطاء أهمية للفن من خلال عزله عن محيطه الاجتماعي، وهو الشيء الذي عارضه نوربرت الياس، وعمل على عكسه تماماً من خلال بحثه لموسيقى موزارت.

يؤكد هذا المنظور على أن الفنّ وقيمته الجمالية هما على الدوام جزء من دائرة أوسع للحياة الاجتماعية، ولا يمكن أن تتم معالجته كما لو كان مجالاً منعزلاً تماماً عن كل أنواع التأثيرات الاجتماعية، سواء الظاهرة أو غير الظاهرة.

ومن ناحية علم الاجتماع، فإن بيير بورديو يعالج في كتابه "مختصر نظرية تلقي الفن" عام 1968 الكيفية التي صار فيها فن النخبة فناً، وأصبح يخص تلك النخبة وحدها وقد أقام حاجزاً بين أولئك الذين لديهم قدرة على "تذوقّ الفن وفك شيفرته، وتلمس معانيه، عن أولئك الذين يعجزون عن ذلك. وأما الحد الفاصل بينهم فهو التعليم. فمن تعلّم تذوق الفنون الجميلة "الراقية" وتقديرها هم وحدهم القادرون على تقديرها. إذ يقول: "إن الميل لامتلاك ثروة ثقافية هو نتاج تعليم عام، أو محدد، متمأسس، أو غير متمأسس، يخلق (أو يهذب) القدرة الفنية على شكل اتقان لأدوات امتلاك هذه الثروة، يخلق الحاجة الثقافية من خلال إعطاء وسيلة إشباعها[7] ".

يحلل بورديو العلاقة "الواضحة والخفية معاً" بحسب تعبيره ما بين الثقافة والتعليم، حيث يعمل النظام التعليمي على إخفاء التباينات الطبقية التي أنتجتها الظروف الاجتماعية، والاقتصادية مقابل فكرة الجدارة، و"الموهبة الطبيعية" فتصبح للثقافة وظيفة أيديولوجية، إذ يقول: "ولتمكين الثقافة من تحقيق وظيفتها الأيديولوجية الرئيسية المتمثلة بالاصطفاء الطبقي، وشرعنة هكذا نمط من الانتقاء، من الضروري والكافي نسيان وطمس ونفي الصلة التي بين الثقافة والتعليم التي تعدّ واضحة وخفية معاً" [8].

يؤكد بورديو بأن الخيار، أو الذوق الثقافي مرتبط بالمكانة الاجتماعية ارتباطاً محكماً، ويشدد على العلاقة الوثيقة بين الذوق في الفن وفي المنتجات الثقافية، والمنزلة الاجتماعية: "أن نتذكر أن الثقافة هي ليست ما يكون عليه

---

[7] بيير بورديو، "**الذوق الفني ورأس المال الثقافي**"، في *غبش المرايا* (بغداد: دار المتوسط، 2016)، 121

[8] المرجع السابق، 128

المرء، بل ما يملكه أو بالأحرى ما صار يملكه، وأن نتذكر أن الظروف الإجتماعية التي تجعل من الخبرة الجمالية ممكنة[9]".

وبهذا المعنى فإن بورديو يتعامل مع الإرث الثقافي للأفراد "كمكتسبات اجتماعية" أو "رأسمال ثقافي"، لا يعزز الموقع الطبقي لأصحابه ويمنحهم "تفوقاً" وتمايزاً فحسب، بل ويمنحهم أدوات إعادة انتاج تلك الثقافة وبالتالي الهيمنة واستمرار سلطتهم الرمزية ومكانتهم الاجتماعية.

وبالتالي فإن بورديو ينظر إلى الأنشطة الفنية والثقافية على مستوى الأفراد أو المؤسسات عبر استخداماتهما الاجتماعية: "فهذا كله يعني أن نضع في دائرة الضوء الحركة الخفية لتأثيرات غالبية الاستخدامات الاجتماعية للثقافة"[10].

بهذا فان بورديو يرى في العمل الفني إشارات تدل على تعزيز وتأكيد وترسيم الفروقات الطبقية، وأن العمل الفني يرتكز على بنية مجتمعة قائمة، وهو يكثف هذه الفكرة المركزية لديه عبر قوله:

> إن الشفرة الفنية – بوصفها نظام مبادئ الانقسام الممكنة إلى طبقات تكميلية لعالم التمثلات المقدمة لشعب معين في زمن معين – تكون من طبيعة المؤسسة الاجتماعية. وبوصفها نظاماً تاريخي التشكل، مرتكزاً على الواقع الإجتماعي، فإن هذه المجموعة من أدوات الإدراك – التي من خلالها يمتلك مجتمع معين، في زمن معين ثروة فنية (والأعم، ثروة ثقافية) – لا تعتمد على حاصل إرادة الوعي الفردي، وتفرض نفسها على الأفراد، وغالباً ما يكون ذلك، من دون وعي منهم، على نحو، يحدد الفروق التي يلحظونها، والفروق التي تفوتهم.[11]

ثمة أهمية كبيرة للنقاشات التي أثارها بورديو في دراساته وآرائه، والكيفية التي يتم التعامل بها مع الفن، وإمكانية الاستفادة منها في إطار تحليل الأذواق والقيم الفنية من خلال مدخل علم الاجتماع، في دراسة الحالة الفلسطينية

---

[9] المرجع السابق.

[10] المرجع السابق.

[11] المرجع السابق، 121

وفي سياق بروز نخبة فلسطينية معولمة وأنماط حياة جديدة. ثمة بالطبع مقاربات أخرى مهمة ومغايرة للفن، تنتبه إلى أهمية الفن كأداة في مواجهة الهيمنة، أي مقدرة الفن على الخروج على دوره الاجتماعي الضيق في إعادة إنتاج البنية الطبقية، مثلما نجد لدى ثيودور أدورنو مثلاً، الذي يرى أن مهمة الفن تكمن في نقد "العقل الأداتي" الرأسمالي، عبر إنتاج أعمال فنية تتحدى منطق الصناعة الثقافية التي تقوم بمحاولة تعميم الأذواق وإنتاج منتجات فنية متشابهة ومتناسخة في مجتمع قائم على التشيؤ السلعي[12]. بهذا المعنى فإن للأعمال الفنية قيمة متأتية من تحدي المألوف، والمحاولة الدائمة لتجاوزه.

بالإضافة إلى ذلك، فنظريات علم اجتماع الفن، وعلى الرغم من مساهمتها الغنية في هذا الاتجاه والتي أضاءت ووسعت من أفق الرؤية للأعمال الفنية، الا أنها قد خلقت إشكالية أساسية تكمن في "تجاهل" الأعمال الفنية في ذاتها، وبذلك فقد أهملت القيمة الفنية المترتبة والناشئة من العمل الفني في حد ذاته، وجمالياته الخاصة سواء من حيث تركيبه ومنطقه الداخلي الذي يتطلب التخصص أحياناً، أو من حيث سياق تاريخه الخاص داخل مجتمع معين. ولعل اعتراف السوسيولوجي ديفيد أنجليز الهام إشارة إلى ذلك، حينما يحاول أن يوسع طرق التفكير في الفن عبر قوله: "المهمة هي تعريف طريقة للتفكير في الفن تدرك في الوقت نفسه أن للفن تاريخه الخاص، لكن هذا التاريخ متصل ومرتبط مع تواريخ المؤسسات الاجتماعية الأخرى"[13].

لا يرى البحث بأن هذين المنظورين متنافيين بالضرورة، بل يمكن التوفيق بينهما، أي تبيان الدور الاجتماعي للفن، دون أن يستدعي ذلك افتراض اختزال الفن في هذا البعد.

ذلك على الرغم من أننا نجد في سياق علم الاجتماع وعلم الجمال رؤى مغايرة لبورديو. إذ تؤكد الباحثة جانيت وولف مثلاً في كتابها "علم الجمالية وعلم اجتماع الفن"، على ضرورة تبني مناهج لا تقوم على اختصار "الجمالية"

---

[12] Adorno Theodor، *The Cultural Industry* (London & New York: Routledge، 1991)

[13] ديفيد انغليز، "**التفكير في الفن سوسيولوجيا**" مجلة عالم المعرفة، عدد 341 (2007): 51

الى تحليلات اجتماعية. حيث تؤكد في رؤيتها على الخصوصية التي تتمتع بها المسائل الجمالية في التعامل معها، وتصر على عدم اختزال الأعمال الفنية إلى مقولات اجتماعية وسياسية[14].

وهي تقوم بإعطاء مجموعة من الأمثلة تخص الأبعاد الجمالية غير الخاضعة للتحليل الاجتماعي مثل قضية الإتقان التقني، وخاصة في الموسيقى. فمن الممكن الاستماع الى أوبرا ذات محتوى رجعي من ناحية الرواية ولكن طرق عرضها وعزفها ينطوي على الابتكار والإتقان. وبالتالي فان التحليل الاجتماعي لن يبدو مقنعاً أمام أولئك المتخصصين بشكلٍ خاص حين يعطي علم الاجتماع أحكامه القيمية من خارج السياق الموسيقي، ويحيلها وبشكل شبه ميكانيكي إلى الهيكليات والبنى الطبقية فقط. وإذ ندرك هذا الخطر ونعترف بأهمية ما تقوله وولف، إلا أن تحذيرها من عدم اختزال الفن في الوظيفة الاجتماعية يقابله أيضا تحذير بورديو من افتراض نقاء الفن من هذا البعد. وبرأيي يستطيع الباحث أن يستفيد من كلا هذين التوجهين، وليس مضطراً لاختيار أحدهما.

أما فيما يخص مجموعة التحولات الاجتماعية والاقتصادية، فقد ظهر في فلسطين وعلى مدار العشرين سنة الأخيرة اهتمام واسع بهذه القضايا. وذلك في ضوء التحولات السياسية التي حصلت في فترة ما بعد أوسلو. وهناك كم لا بأس به من الأبحاث والأطروحات التي عالجت تلك القضايا، والتي كان لا بد من الاطلاع عليها من أجل محاولة فهم التحولات القائمة، والمعالجات المنهجية لتلك الإشكاليات الأساسية. ولا يمكنني أن أتعرض لكل تلك الأبحاث، ولكني اخترت في هذا السياق عرض جزء بسيط منها. وخاصة تلك تطرح أسئلة قد تكون على تماس بما يحاول هذا البحث عرضه. وهي أسئلة تتعلق بالكيفيات التي من الممكن أخذها بعين الاعتبار عند التفكير في عملية التعبير الفني، والموسيقي في سياقنا الحالي. لذلك فإن عرضي لها لا يلزمي بتبني مناهجها أو آرائها، وإنما سعياً نحو توسيع زاوية النظر، عبر الإطلال على ما يحدث معرفياً في حقولٍ أخرى قد تساعد في تكامل الرؤية.

---

[14] جانييت وولف، **علم الجمالية وعلم إجتماع الفن** (القاهرة: المشروع القومي للترجمة، 2000)، 5 – 22

في السمات الأساسية للمجتمع وبما يخص المتغيرات الاجتماعية، وخاصة فيما يتعلق بالطبقة الوسطى ما بعد أوسلو، والوعي المرافق لها، تقومساري حنفي ولیندا طبر بعنوان "بروز النخبة الفلسطينية المعولمة" بتحليل سياق هذه "النخبة" بعد إتفاقية أوسلو، وتركز على إعادة تشكّل المعرفة والممارسة في ظل انتشار منظمات القطاع الأهلي. فقد برزت المنظمات الأهلية أو غير الحكومية NGOs والتي تعمل في حقول التنمية، الديمقراطية وحقوق الإنسان، والتي تعتمد على التمويل الخارجي، مما أثار أسئلة مركزية تخص الأجندات الغربية وتأثيرها في التشكيلات الاجتماعية والثقافية، وهي تُشير إلى: *"نشوء نخبة جديدة قد تهيكلت من خلال دخولها المتزايد إلى نطاق عملية المساعدات. وبشكلٍ عام، فهي تتألف من نشطاء من الطبقة الوسطى حديثة التحضر، التي نشأت في سبعينيات القرن العشرين وثمانينياته"* [15].

تنبع أهمية هذه الدراسة في كونها تبحث في المعاني الناشئة في التشكّل الاجتماعي الحاصل للبنى الاجتماعية القائمة وهي تتساءل حول ظروف إنتاج هذه "النخبة":

> "ومفهومنا للنخبة أوسع من ذلك، ويشتمل على الطريقة التي نشأت فيها تشكيلات اجتماعية جديدة مترافقة مع بروز المنظور المحوري الليبيرالي الجديد neo-liberal (paradigm) الذي حوّل العلاقات بين الفرد والبنى الاجتماعية. هذه التغييرات ليس لها فقط تأثيرات مباشرة على الفعل الجمعي، بل في كيفية اندماجها في سياق الدولة—المجتمع" [16].

بذلك، فإن الكتاب يرصد بشكل منهجي المتغيرات المعرفية الناتجة عن ارتباط النخبة المعولمة بعلاقات عابرة للقومية وذلك من خلال المشاركة في التشبيك وصياغة الأجندات، مما يؤدي إلى تفاعل ما بين المحلي والعالمي، مؤدياً من خلال ذلك إلى تغيّر ودخول مجموعة من القيم المجتمعية الجديدة:

---

[15] ساري حنفي ولیندا طبر، **بروز النخبة الفلسطينية المعولمة: المانحون، والمنظمات الدولية، والمنظمات غير الحكومية المحلية** (رام الله: مواطن؛ المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية، 2006)، 17.

[16] المرجع السابق، 17

> لا يرتبط الفاعلون المحليون والبنى الاجتماعية بالحركة الداخلية للمجتمع فقط، وإنما تتحوّل بعلاقاتها مع الفضاء عبر القومية الجديدة وبالمفاوضات التي تجريها مع أجندات عملية المساعدات. لذلك، تُعتبر الفكرة الرئيسية لدراستنا أنّ هناك إعادة هيكلة للمعرفة والممارسة، وتشكُّل نخبة جديدة في قطاع المنظمات الأهلية حالياً[17].

تؤكد دراسة حنفي وطبر على أنه قد حدث تحولٌ أساسي على شكل الفعل السياسي، مما أدى إلى نشوء "نمط مدني" يؤكد على مهننة واستقلال الحقول عن بعضها:

> فما حدث منذ عقد ونصف هو تحوّل في نمط الفعل السياسي وشكل التعبئة للمنظمات، وذلك باتجاه نمط مدني للفعل، خالقاً بذلك ذاتيات جديدة وانعكاسية جديدة على المعايير الاجتماعية. وقد تبع هذا التحول عملية المهننة والمأسسة بعلاقاتها مع ازدياد التعاون التنموي، حيث قامت المنظمات الأهلية الفلسطينية بنشاطات جديدة على شكل برامج تدريبية وتعليمية مدنية وبرامج توعية. ويرتبط هذا النوع من النشاطات بمفهوم من هو المستفيد، وكيف ينعكس على المعايير الاجتماعية والسياسية للفئة المستفيدة. نُلاحظ أيضاً وجود معرفة جديدة من خلال الإحصائيات واستطلاعات الرأي التي تقوم بها مراكز البحوث التي أثرت بشكل مهم على السياسيات وأضفت عليها شرعية أكثر مما عليه في الأشكال القديمة للفعل[18].

تصف الفقرة السابقة بمفارقة الى حدٍ ما، ما حصل في حقل تعليم الموسيقى، والمؤسسات العاملة في هذا الحقل. حيث بدأت عملية تعلّم الموسيقى بالتمأسس والانفصال عن الحقل السياسي، وبرامج أو توجهات العمل النضالي بوصفه فعلاً اجتماعياً شاملاً تتزامن فيه الثقافة مع النضال وتبقيان في التصاق مباشر ومستمر. في هذا السياق

---

[17] المرجع السابق.

[18] المرجع السابق.

أبدت التوجهات، والنشاطات والبرامج الأكاديمية اهتماماً وتركيزاً على قيمة هذه الموسيقى في ذاتها، ولذاتها. أي أن قيمتها الثقافية والمعرفية تكمن في فصلها عن الحقول الأخرى، وخاصة تلك التي ارتبطت "بأجندة" الأحزاب السياسية في فترة الانتفاضة الأولى عام 1987. بذلك تكون المؤسسة قد أضفت قيمة معيارية جديدة لفعل الممارسة الموسيقية.

في مقالة عالمة الاجتماع ليزا تراكي، بعنوان "المتخيل الاجتماعي الجديد في فلسطين بعد أوسلو" والتي تُشير فيها إلى مجموعة العوامل والتحولات الاجتماعية التي حدثت في مرحلة أوسلو، وخاصة تحولات "البنية الطبقية والوعي المرافق لها من تبلور اجتماعي جديد وأنماط حياتية وأخلاقيات جديدة" [19] بحسب تعريفها. فانهيار بنية دولة ما بعد الاستعمار في العالم العربي جاء في ظل اجتياح لسياسيات نيوليبيرالية معولمة، وما رافقه من فقر وبطالة، وغياب لخدمات اجتماعية ورعاية صحية. أما في فلسطين فيحدث هذا في سياق تعميق السيطرة الكولونيالية عليها. أفضى ذلك إلى تضرر الطبقات الوسطى والتي بدأت في البحث عن حلول فردية، وعائلية. حيث أدت تلك التحوّلات إلى تعزيز ثقافة الفردانية والمنجزات الفردية.

تعتبر تراكي أنه لا يوجد طبقة وسطى مُتجانسة، وإنما هي أسيرة لفكرة الطبقة الوسطى كمثال أعلى، وكطموح. وبذلك فهي حاضنة لهذا المتخيل الاجتماعي الذي يعززه الخطاب اليومي والممارسة الفردية والمؤسساتية بعينها :

> يمكن اعتبار هذه الطبقة، وبخاصة في الضفة الغربية، حاضنة لمتخيل اجتماعي خاص يتم تلمسه في حيثيات وتدفق الحياة اليومية باستمرار. فما يميز هذه المرحلة "ما بعد الأوسلوية" هو سيادة متخيل اجتماعي طبقي يقترب من أن يشكّل ايدولوجيا الطبقة الوسطى، ويتمثل بالخطاب اليومي والممارسات الفردية والمؤسساتية بعينها[20].

---

[19] ليزا تراكي، "**المتخيّل الاجتماعي الجديد في فلسطين بعد أوسلو**،" مجلة إضافات، عدد 26 – 27 (2014): 48 – 59.

[20] المرجع السابق، 52

تُحاكي تراكي في مقالتها هذه مفهوم "رأس المال الاجتماعي والثقافي" عند بورديو، وتثير بمفهوم "المتخيل الاجتماعي" الفضول المعرفي للتساؤل حول العلاقة ما بين دلالات ومضامين "الذوق الفني" الناتج من الممارسة الموسيقية للمؤسسات المنوي الحديث عنها، وهذا "المتخيل الاجتماعي الجديد". على الرغم من إدراك محدودية البحث، وقصوره في الإجابة اللازمة على هذا التساؤل الذي يستوجب بحثاً، أو أبحاثاً من أجل معالجته بصورة وافية ومعمقة، إلا أني أعتقد، وعلى الرغم من قلة الأدلة السوسيولوجية بأن هناك "تكامل" وتتداخل بينهما، أي أن القيم الموسيقية الناتجة لا تقوم على نفي وتضاد مع "المتخيل الاجتماعي" الناتج عن الواقع الاجتماعي الجديد، بل وقد تغذيه.

أما بخصوص التمويل، فلذلك أهمية خاصة في دعم وإنتاج الأعمال الفنية في حقبة أوسلو، وهو ما يضفي شرعية خاصة للأعمال الفنية المنتجة والتي يتم رعايتها. ففي دراسة مُلفتة وغير منشورة للباحث السوسيولوجي صبيح صبيح بعنوان "تحديد ممولي قطاع الفن الأدائي في الأراضي الفلسطينية وتحليل استراتيجياتهم،" نجد تحليلا نقديا للعلاقة ما بين الممولين وقطاع المؤسسات الأهلية العاملة في حقل الفنون الأدائية، إذ يشير الباحث إلى آليات الهيمنة التي يُمارسها التمويل على هذا القطاع، وانعكاسها في توجهات تلك المؤسسات، إذ: "تصبح الرسالة الفنية التي تحملها هذه المؤسسات على المحك" [21]

على الرغم من أن دراستي لا تقوم بمعالجة أسئلة التمويل، إلا أن دراسة صبيح تدخل مدار الاهتمام لأنها تقوم بتحليل دور الممول الدولي والمحلي في صياغة المعاني والرموز المرتبطة بالفنون بشكلٍ عام، وبتصنيفها على أنها ثقافة أرقى، وإلحاقها بمنظور رأسمالي معولم. وهي من الدراسات النادرة التي تتعرض للمؤسسات الفنية بشكلٍ خاص، وبالتالي القيم الفنية المؤسسية. حيث يقول صبيح: "باختصار يظهر هنا دور المموّل ومكانته في التشكيل الرمزي

[21] صبيح صبيح، **تحديد ممولي قطاع الفت الأدائي في الأراضي الفلسطينية وتحليل استراتيجياتهم** (رام الله: معهد أبحاث السياسات الإقتصادية الفلسطيني ماس، 2015)، 5.

للحقل الثقافي، بحيث يكون دعمه بمثابة عملية تصنيف لما هو "نبيل" وعدم تجاوبه مع بعض النشاطات الأخرى على أنها تجسّد "ثقافة العامة" أو "اللا–ثقافة" أو "الثقافة الشعبية".[22]

ويرى صبيح في هذه الدراسة تحول مفهوم الثقافة إلى حقل مُنفصل عن الحقول الاجتماعية الأخرى، ومُلحق "لرؤية تنموية" وبنية رأسمالية خاضعة لهيمنة الممولين:

> فمشكلة الثقافة في فلسطين المحتلة ليست تضاحل التمويل بل بنيته، التمويل ليس بمفهوم الدعم المالي، بل بالآلية التي يخلقها في إعادة صياغة المحلي وإعادة صياغة العلاقة بين الحقول التي لا عمل بنّاء لها إلا بالاستقلال وتطورها الداخلي. فالتمويل يعمل أساساً على إلغاء الاستقلال بين الحقول، وأكثر من ذلك يجعل من تزاوج السلطة برأس المال والثقافة دمجاً بنيوياً تحت هيمنة التموّل الريعي والذي يولّد المنافسة (على هذا التمويل) بشكلٍ دائم وليس تزاوجاً شكلانياً يمكن اجتثاثه بالتنسيق والتعاون[23].

تكمن أهمية دراسة صبيح هذه في تلمسها للدور الذي يلعبه التمويل في صياغة الثقافة الفنية في السياق الفلسطيني المعاصر. وهذا يُثير ويكشف عن المعاني والقيم التي يحتويها جزء من الخطابات الثقافية للمؤسسات الفنية. وما يحتويه ذلك من علاقات هيمنة على عدة مستويات، ودوره في التأثير على الفن أو المتعاطين فيه. على ما يثيره صبيح من أهمية وشرعية للنقاش في سياق إنتاج الفن الفلسطيني المعاصر، إلا أنني أجد مخاطرة في تعميم ذلك، والقول بأن ما يتم إنتاجه في الممارسة الموسيقية هو مجرد انعكاس للهيمنة الغربية. ففي ذلك ادعاء غير منطقي مفاده بأننا على الدوام رهن موسيقى مؤسسية مفروضة، أو نشاطات موسيقية ذات أجندات غربية. مع الاعتراف بأهمية هذا النقاش ووجوب فتحه.

---

[22] المرجع السابق، 37

[23] المرجع السابق.

أهمية البحث:

لهذا البحث أهمية خاصة بالنسبة للعاملين في الحقل الموسيقي، على ضوء ندرة الأبحاث المتعلقة بحقل الموسيقى الفلسطيني المعاصر. حيث تطمح هذه الدراسة لأن توفر فرصة للتأمل الذاتي للأفراد والمؤسسات المنخرطة في هذا المجال ومحاولة لتفسير نشاطاتها اجتماعياً وثقافياً. وبتعبير آخر، تسعى الدراسة لأن تُخرِج أشكال الممارسة الموسيقية من حيزها الموسيقي "الضيق" لتموقعها اجتماعياً وثقافياً. وبالتالي إتاحة منظور أوسع لفهم خصوصية التعبير الموسيقي في السياق الفلسطيني المعاصر وخاصة للموسيقيين، والمهتمين في الحقل الفني.

كذلك يأمل البحث بأن يضيف إلى الدراسات المهتمة في العلوم الإنسانية والاجتماعية، والتي تعاني نقصاً حاداً للدراسات المتخصصة بالحياة الموسيقية في فلسطين، وخاصة إذا استثنينا دراسات السير الذاتية التي تصف الحياة الموسيقية في فلسطين تاريخياً، مثل "القدس الجوهرية في مذكرات واصف جوهرية"، وكتب رحالة وزائرين أوروبيين. وبالمقارنة مع مجموع الدراسات المعاصرة التي تخص فنوناً اخرى كالأدب والسينما، أرى أن هناك حاجة للتأسيس لدراسات معاصرة تخصّ الموسيقى وخاصة من الناحية التحليلية.

الفصل الثاني: الموسيقى كتمثيل للقائم

يُشير عنوان هذا الفصل إلى فترة الستينات والسبعينات، حيث تميز الإنتاج والتعبير الموسيقي الفلسطيني – الأغنية الوطنية الملتزمة تحديداً – بكونه حالة من التمثيل، أي في كون الموسيقى حالة تعبيرية عن الثورة الفلسطينية، وكلما اقترب هذا التعبير من وجدان الحالة النضالية كلما كان التمثيل أصدق. ولا بد من الإشارة إلى أن حالة التمثيل هذه قد شملت لاحقاً التعبير عن رؤى ومواقف القيادة السياسية الفلسطينية، المتمثلة في منظمة التحرير الفلسطينية تحديداً وخاصة في أوج خروجها من بيروت، وعلى الرغم من أن هذا التمثيل لم يكن مقصوداً بالضرورة في بعض الأحيان.

اتخذت تلك الموسيقى والأغاني من موروث الأغنية التراثية مادتها الأولى، وحاولت تشكيلها من أجل خدمة أهدافها التعبيرية، وقد عالج الكثير من الأبحاث المتعلقة بالأغنية الفلسطينية علاقة هذه الأغنية بتراث الأغنية الشعبية[24]، ولا نجادل أن لا علاقة توجد بين النمطين، فهي بالفعل موجودة، لكنها ليست موضوع هذا البحث، غير أن هذه المقارنة، كانت مثالًا على ما يتم التأكيد عليه في العموم بشأن فكرة "الأصالة". حيث إنه وكلما تعمقت هذه العلاقة فذلك دليلٌ على "أصالة" الأغنية الوطنية وذلك ما يؤكد خصوصيتها والتعامل معها كمنتج يعبر عن الروح الفلسطينية الأصيلة، وبالتالي فان الاستنتاجات تخلص إلى أن الأصالة تنتمي لنمط حياة ريفي تستمد هويتها منه[25]. وقد جاء هذا الافتراض كجزء من تمثيل أو التعبير عن التطلعات القومية للجماعة الوطنية الفلسطينية أيضًا، حيث إن هناك عدة تفسيرات تخص الاهتمام بالتراث الفلاحي في فلسطين. حيث يتفق كل من دراج وبشارة على كون هذا التشديد على هذه القيم الفلاحية يعبر عن أحد تحديات التجربة القومية

---

[24] انظر مثلا: معتصم عديلة، **تجليات الحب والكراهية في الأغنية الفلسطينية** (القدس: جامعة القدس، 2008)

[25] انظر مثلاً: نمر سرحان، **أغانينا الشعبية في الضفة الغربية** (عمان: 1968)

الفلسطينية المعاصرة، التي كان حدث النكبة والاقتلاع، وتدمير القرية الفلسطينية، والقطع مع الحداثة الناشئة، جزءًا مؤسسًا منها.

يشير عزمي بشارة مثلاً في مقالته "الذاكرة والتاريخ" إلى ذلك على النحو التالي:

> غلب على الذاكرة الفلسطينية الجماعية طابع الفلكلور، الذي يحاصر التاريخ بدلاً من أن يحاصره التاريخ. كما غلب على الإيديولوجيا الفلسطينية يمينية كانت أم يسارية التشديد على نزعة الأصالة القروية Authenticity. القروية شيمة يعتز بها الفلسطينيون، وغالباً ما يختلط التشديد على الانتماء بالتباهي بالتخلف.[26]

فقد تم تبني واستخدم الفلكلور والمادة الفلكلورية من قبل القيادة الفلسطينية، والحركة الوطنية عموماً، وتم توظيف هذه الثقافة كعامل وحدة، في خطاب سياسي وطني يقوم على صهر الاختلافات ما بين أنماط الحياة المدنية والريفية[27]. وقد أقام العديد من الأحزاب والفصائل السياسية مهرجانات لإحياء التراث الفلسطيني واستضافت فرق التراث والدبكة الشعبية، واستجابت الجمعيات والمؤسسات لهذا الخطاب. فقد ساهمت مؤسسات مركزية في منطقة رام الله، مثل جمعية إنعاش الأسرة ومركز الفن الشعبي في تنظيم مهرجانات سنوية تُعنى بالتراث الفلسطيني الفلاحي بكافة أشكاله عبر استحضار فرق الدبكة الشعبية، أغاني، تصوير، أكلات شعبية. وما زالت هذه المؤسسات تُعنى وترعى هذا التراث إلى اليوم عبر حفظه وأرشفته، وتدوينه، وحمايته. فقد شكّل هذا التراث الريفي جسر الوعي ما بين الحركة الوطنية الفلسطينية وأهدافها السياسية.

مع ذلك، فإن هذا الانشغال بالتوثيق والأرشفة، عبّر أيضًا حسب بشارة عن أحد أزمات التجربة القومية المعاصرة، بحيث إن الاهتمام في ما هو ريفي وأصيل وشعبي في حقل إنتاج الموسيقى والأغنية في فلسطين، كان مترافقًا مع

---

[26] عزمي بشارة، "**في الذاكرة والتاريخ**"، مجلة الكرمل، عدد 50 (1997) :48

[27] ليزا تراكي، "**تطور الوعي السياسي في المناطق المحتلة تمهيداً الانتفاضة 1967 – 1987**،" مجلة آفاق فلسطينية، عدد 5 (1990): 27 - 58

توجهات عامة عند الباحثين الاجتماعيين ودارسي التاريخ وكاتبي الأدب، إلخ، نحو التوثيق و"الفلكلرة"، ما مثلّ جزءًا من ردة فعل الجماعة الوطنية الفلسطينية على الاقتلاع من جهة، ونوعًا من مقاومة محو الفلسطيني من السرديات التاريخية الإسرائيلية. ولعل هذا الانشغال بإثبات "أننا كنا هنا"، الذي يتقاطع مع اللجوء الدائم إلى الأصالة والقديم، لا يمثل نوعاً من مقاومة السردية الصهيونية فقط، ولكنه يعبّر أيضًا عن حالة من اغتراب الفلسطيني عن المدينة الإسرائيلية الحديثة التي ترفضه، ولا تنفك تقصيه، وتضعه في أحسن الأحول على هامشها، يستهلك حداثتها، من دون أن يكون فاعلاً فيها.[28]

وإذا كان هذا الموقع الخاص الذي تحظى به الأصالة في الخطاب القومي الفلسطيني، يعبر عن نوع من التضامن الجمعي بين ما هو مدني وما هو ريفي من خلال صهر التباينات، كما أُسلف، فإنه في نفس الوقت، قد يكون أحد العناصر اللا قومية، من ناحية أن حضور الفوكلور الريفي أو القرية، جاء أيضًا حسب بشارة بالنيابة عن المدينة الفلسطينية الغائبة، بما يعني "غياب المركز الثقافي الموحد، غياب الجامعة والمكتبة الوطنية والمسرح القومي ودار النشر الوطنية ومقاهي المثقفين، غياب المجتمع الفردي، والطبقة الوسطى المبلورة حول مطامح سياسية ومشروع سياسي قومي. غياب المدينة يعني غياب المجتمع المدني".[29]

---

[28] عزمي بشارة، "في الذاكرة والتاريخ"، مرجع سابق.

[29] عزمي بشارة، "الخطاب السياسي المبتور ودراسات أخرى، (رام الله: المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية – مواطن، 2002). ص 9

أما في رأي الباحث زكريا محمد، فإن الاهتمام بالفلكلور القروي هو ناتج عن الابتعاد عنه، ولا يشكّل الا رجوعاً نوستالجياً له في إطار تجربة الحداثة للجماعة القومية، وانسلاخها عنه. وخاصة في فترات الستينات والسبعينات:

> والحق أن السبب المركزي الذي جعل عبادة الفلكلور تظهر في الستينات وتزدهر في لسبعينات، إنما يكمن في الحركة الواقعية، لاقتصادية، التي كانت تدفع الناس نحو الإنقطاع عن عالم القرية والابتعاد عنه، بأشكال مختلفة. ذلك أن الجماعة القومية لا تستعيد الفلكلور، الذي كان مخصصاً من قبل فقط لتمتع الأجانب، إلا حين تكون هذه الجماعة القومية قد انفصلت بصورة كافية عن ماضيها هي ذاتها، لكي تنظر من الخارج الى شكلها السابق، إلى عملية انسلاخها وتبدلها وتستطيع أن تستمتع بذلك[30].

بمعنى آخر، فإن ما يقوله زكريا محمد هو أن هذا الاهتمام بالتراث، والفلكلور ما هو إلا جزءٌ أساسيٌ من تجربة الحداثة الفلسطينية وليس انقطاعاً عنها. وأنا أميل إلى هذا الاعتقاد، خاصة عندما نأخذ تجارب كالفنون الشعبية الفلسطينية، وتجربة العاشقين. حيث إن اعتماد الفرقتين على مادة تراثية لا يجعلهما يدعوان لماضي قروي حنيني ومتخيل أو ما قبل حداثي، وإنما يضعهما في صيرورة حداثة فنية تسعى لتثبيت الجماعة القومية، وتحررها الوطني من الاستعمار في إطار بناء دولة حديثة. وهذا يستدعي مفهوم المتحف، حيث هناك إعادة تفسير وفهم مغاير لما يُعد فناً بالنسبة إلى وظيفته الاجتماعية في ذلك السياق. فعرض أغاني الأعراس الفلسطينية مثلاً وبمصاحبة الدبكة بشكلٍ مسرحي لا يمكن فهمه في إطار الدعوة لعيش تجربة ماضية. فقد تم "اقتطاع" هذا الجزء من الماضي وتم تقديمه وصياغته ليؤدي دوراً جديداً، وذات قيمة فنية تساهم في تعريف الجماعة الوطنية لذاتها ورؤوها الى آخره. كما أنه لم يتم استنساخ هذا الموروث كما وصلنا، وهذا ما سنراه عند الحديث عن تجربة "العاشقين". فقد تم إعادة صياغته ليتناسب من المزاج السياسي العام، والخطاب السياسي القائم.

---

[30] زكريا محمد، **في قضايا الثقافة الفلسطينية** (رام الله: المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية – مواطن، 2002)، 45

كما يشير الباحث والمؤلف الموسيقي عيسى بولص، إلى:

> أن أحد الاسباب المهمة التي أدت إلى التوجه إلى نمط الحياة الريفي واستخدام أدواته في التعبير الموسيقي هو إدراك الحركة الوطنية بأن هنالك عدد كبير من الفلاحين الذين يمكن أن يتم استخدامهم كنشطاء في سياق النضال ضد الاحتلال الإسرائيلي. وقد أدركت القيادات بأن مشاعر الارتباط بالأرض لدى الفلاحين هي أقوى من مشاعر الارتباط بالأرض لدى أهل المدن، وبالتالي بات من المجدي أن يتم استفزاز هذه القاعدة وتجنيدها وذلك عبر تسخير أدواتها وطرق تعبيرها.[31]

ولا بد من الاعتراف بأن هذه الرؤية التراثية– وهذا لا ينتقص من كيان الفلسطيني– قد تمت صناعتها من خلال الحركة الوطنية، وظهرت من خلال خطابها، وأنها قامت على صياغة هوية متخيلة ترى "أصالة" الفلسطيني والفلكلور كمشروع مقاومة. لهذا وفي هذا السياق، فان إعادة تمثيل التراث الفلاحي فنياً، سواء بالغناء أو بالرقص هو استعادة له وابتعاد عنه في آن. وعلى الرغم مما قد يثيره ذلك من جدل، إلا أنه لا يمكن تصنيف ذلك خارج مفهوم الحداثة. كما أن استعادة هذا التراث هو توثيق له وإصرار على تثبيت الرواية الفلسطينية، واستمرارية هويتها ووجودها المهدد بوجود الاحتلال.

مع ذلك، فإنه لا بد من توخي الحذر من اعتبار كل استعادة للفلكلور هي عملية تخيل قومي حديث. فعلى النقيض من طرح زكريا محمد، فإن بشارة يجد أن هناك فرقًا بين عملية استعادة الماضي، التي تؤسس للتخيل القومي الحديث، وبين استعادة الفلوكلور في الحالة الفلسطينية، من خلال استحضار الفرق بين الذاكرة والتاريخ. حيث إن استعادة الماضي في التجارب القومية الحديثة هو جزء من الانفصال عنه، والقطيعة معه لكن عملية الفلكلرة غير

[31] مقابلة شخصية مع عيسى بولص بتاريخ 2019/15/1 .

مرتبطة بالتاريخ فقط، في الحالة الفلسطينية، وإنما بالذاكرة اليومية. بمعنى أن الذاكرة الريفية لا تمثل انقطاعاً حداثياً عن الماضي تماماً، خاصة أنها تعبّر عن عملية إنتاج يومي للشعور بالفقدان وخسارة الأرض.

ورغم أن أماكن الذاكرة، هي تعبير عن فقدانها كذاكرة جماعية، فإن "الذاكرة الريفية التي تمارس في المواسم والمواعيد والأفراح والأتراح لا تحتاج للأنصبة والمتاحف وغير ذلك للتذكر".[32] يتابع بشارة موضحاً الفرق:

الذاكرة واقعة حية بينما التاريخ محاولة لإنقاذها، وذلك بتمثيل الماضي بالحاضر. الذاكرة مقدسة ومطلقة بينما التاريخ علماني ونسبي. تتمسك الذاكرة بالأشياء المحسوسة والملموسة، بالأماكن والصور والمواضيع، أما التاريخ فيتفكر بالزمان وتدفقه، بالعلاقة بين الأشياء. وعندما يثبت مواعيد وأماكن يتم فيها استعادة الذاكرة واستحضارها. فما هذا إلا لاعترافه بتقلب الزمان ولإدراكه المرعب أن تقلبه ليس دائريًا، وأن له اتجاهاً هو الزوال الذي قد يجرف كل شيء. الذاكرة قائمة في ثبات المكان، أما التاريخ فيحاول أن يثبت شيئا ما في تقلب الزمان.[33]

سأتعرض في هذا الفصل لتجربتين أساسيتين شكلا حالة التمثيل لخطاب الثورة الفلسطينية. وهما تجربة فرقة العاشقين، وفرقة الفنون الشعبية. فقد تأسست فرقة العاشقين في دمشق عام 1977، ومن خلال الدائرة الثقافية لمنظمة التحرير الفلسطينية، فقد حظيت بدعم المنظمة من البداية. وقد أنتجت العاشقين العديد من الأعمال الموسيقية، منها "بأم عيني"، وألبوم "والله لزرعك في الدار" عام 1977، و"سرحان والماسورة" عام 1978، و"القسام" عام 1980 وألبوم "الكلام المباح" عام 1982. أما فرقة الفنون الشعبية الفلسطينية والتي تأسست عام 1979 بمبادرة من بعض الفنانين في منطقة رام الله والبيرة، والتي بدأت كفرقة تقدم الدبكة الشعبية والأغاني الشعبية. وكان لها أيضاً العديد من الإنتاجات الموسيقية مثل "لوحات فلكلورية" عام 1982، و"وادي التفاح"

[32] عزمي بشارة، طروحات عن النهضة المعاقة، (بيروت: رياض الريس، 2003). ص 206.
[33] المرجع السابق. ص 207.

عام 1984، و"مشعل" عام 1986، و"أفراح فلسطينية" عام 1987 وغيرهم. استخدمت هاتان التجربتان المادة التراثية في أغانيهما وكافة أعمالهما. وتحديداً الموروث الريفي، كما أنهما حظيتا باهتمام وانتشار واسع في معظم القرى والمدن الفلسطينية، بما فيها الشتات الفلسطيني.

إضافة لذلك، فقد شكلت هاتان التجربتان حالة فنية موسيقية، ونموذجية لتمثيل الحالة الفلسطينية السياسية القائمة، والتي رسَخت مجموعة من القيم الجمالية التي ستكون موضوعاً للنقاش والتحليل. فقد قدمت الفرقتان مئات العروض في فلسطين، وفي العالم العربي، وحول العالم. وأخذتا على عاتقهما تمثيل الهوية الثقافية المهددة للشعب الفلسطيني بوجود الاحتلال، وذلك عبر الاحتفاء بالفلكلور والتراث الفلسطيني، وإعادة تمثيله بالموسيقى والرقص.

يتمحور الاهتمام بهاتين التجربتين أيضاً كونهما تعدان نهاية لمرحلة فنية لها دلالاتها لاحقاً في فترة الانتفاضة الأولى، وتحديداً ما بعد أوسلو، حيث إن الخطاب الموسيقي سيتغير حتى في إنتاجاتهما. وستبدأ مرحلة جديدة سيتبلور خطابها عبر "الانفصال" عن الرسالة "الخارجية"، أي أن دلالات هذا الخطاب ستصبح مرتكزة على الفعل الفني والموسيقي، وبالتالي تحول "التمثيل" إلى "موضوع".

فما هي الخصائص الجمالية لهاتين التجربتين، ذلك هو السؤال الذي ستجيب عليه الصفحات التالية. إضافة لذلك فان هذا الفصل سيتعرض لمجموعة من التجارب الموسيقية الهامة وفي الفترة المتأخرة للانتفاضة الأولى. والتي أثرت بشكلٍ اساسي في التأسيس لرؤية موسيقية فنية تركز على العناصر الفنية، محاولة الإفلات من التأثير المباشر للخطاب السياسي لمنظمة التحرير الفلسطينية، حيث شكّلت تلك الانفصالات النواة الأساسية لتجارب موسيقية "بحتة"، أي ترتكز على أبعاد فنية وموسيقية في مضامينها –على الرغم من بقائها تمثيلاً لواقع سياسي مختلف– إضافة إلى عوامل أخرى عملت على تطوير هذا التوجه، وتحديداً وجود مؤسسات تُعنى بتعليم الموسيقى وبلورة خطابها الخاص حول الموسيقى بعدة أشكال، وهذا ما سيكون محور القسم الثاني لهذه الدراسة.

فرقة الفنون الشعبية الفلسطينية :

تعود بدايات فرقة الفنون للعام 1979 حيث نشأت من اهتمام مجموعة من الشبان بالفلكلور الفلسطيني، والحفاظ عليه وحمايته من الضياع والاندثار. وكما جاء في تعريفهم لبداياتهم:

> مجموعة من الشباب والشابات المبدعين، والواعدين والذين كانت تدفعهم منذ اللحظات الأولى اهتماماتهم بحماية الفولكلور الفلسطيني من الضياع والاندثار والعمل على ترسيخ العلاقة بين التراث الشعبي والجمهور الفلسطيني في مواقعه المختلفه وتعريف العالم بمدى التجذر الفلسطيني في حضارته وتاريخه وصلته بالمكان. ومنذ البداية، عملت هذه المجموعة على تقديم أشكال الفن الشعبي الفلسطيني من موسيقى ورقص، بأسلوب مميز. [34]

تمحورت الرؤية الفنية للفنون ومنذ البداية حول الموروث الشعبي التراثي، أو الفلاحي بشكلٍ خاص. وجاء ذلك في نشرتها التعريفية بلغة واضحة: "تقدم الفنون التراث الشعبي الفلسطيني الغنائي والراقص برؤية خاصة بها تجمع ما بين الأصالة والحداثة، فتعمل من خلاله على تطوير الفنون الأدائية في فلسطين، للإسهام وتطوير الهوية الثقافية الفلسطينية." [35]

لم تكن فرقة الفنون تعمل في أجواء مريحة أو مناسبة، فقد لوحق أعضاؤها – وجلّهم من المتطوعين – من قبل الاحتلال الإسرائيلي، وتم اعتقال وتوقيف الكثير منهم لنشاطه السياسي، مما أثر سلباً على إنتاجاتها واستمرارية عروضها. [36] فقد لاحق الاحتلال الإسرائيلي في فترة الانتفاضة الأولى المثقفين والفنانين الفلسطينيين، وحاول منع أنشطتهم ومحاصرتها، ومصادرة أعمالهم الفنية كالأشرطة الموسيقية وغيره.

تؤكد هذه الرؤية الفنية ارتباط الهوية الفلسطينية ببعدها الفلاحي، وتتمحور معظم أعمالها حول تمجيد وإعادة انتاج هذا التراث الفلاحي المرتبط بشكلٍ مركزي بالعلاقة مع الأرض وما يدور حولها من حياة اجتماعية وروحية، خاصة

---

[34] http://www.el-funoun.org/ar استرجعت في 2018/5/5

[35] النشرة التعريفية (بروشور) لفرقة الفنون الشعبية الفلسطينية.

[36] حول قصة فرقة الفنون من الممكن الرجوع الى كتاب "في معمعان الرقص" للباحثة وعضوة الفرقة سيرين حليلة، والذي يوثق 36 عاماً منذ تأسيس الفرقة، والمراحل المختلفة التي مرت بها، والتجارب التي خاضتها الفرقة كمجموعة وكأفراد من خلال تواجدهم في هذه الفرقة.

من خلال تجربة الاقتلاع الفلسطيني، وما تحمله الأرض من تمثيلات رمزية عالية في هذا السياق الاستعماري والاستيطاني. ولا بد من الانتباه إلى أن هناك مفارقة تكمن في أن فلاحي الضفة الغربية لم يتعرضوا لتجربة الاقتلاع من القرية الفلسطينية. بل بقيت التجربة مقتصرة على المخيمات القريبة من المدن، وباتت "القرية الفلسطينية" ترسم معالم الهوية الفلسطينية كما ارتآها ناشطو "الحفاظ" على التراث وكما تراها المؤسسة السياسية.

تؤكد الفنون على مفهوم الرؤية "الحداثية"، فمن وجهة نظر الفرقة، فإنها تدرك موقعها التاريخي في قلب الحداثة. بمعنى آخر، تعيد استثمار كلّ تلك الرموز من أجل صهرها في عملية التحرر، التي تتطلب بناءً للرواية القومية. فهي وبحسب الفنون في حالة من الصيرورة المستمرة.

مرت فرقة الفنون بعدة مراحل فنية منذ نشأتها ولغاية اليوم، كما مرت رؤاها الفنية بعدة تحولات، وخاصة في طرحها وإعادة إنتاجها لجزء من الفلكلور الفلسطيني غناءً ورقصاً. كان جزء من هذه التحول نتيجة لتغيرات الواقع العام، وخاصة السياسي والاجتماعي، إضافة لواقع الفرقة الخاص.[37] ومن الممكن تقسيم المراحل التي مرّت بها فرقة الفنون إلى ثلاث مراحل كبيرة. المرحلة الأولى وهي مرحلة البدايات والتي أنتجت فيها الفرقة أولى أعمالها وهي "لوحات فلكلورية" في العام 1982، وقد تم إنتاج العمل بناءاً على بحث ميداني قام على تجميع للتراث الغنائي لأربع قرى فلسطينية وتقديمها في هذا العمل.[38] ومن ثم "وادي التفاح" في العام 1984، وقد استمرت فرقة الفنون من خلاله في إبراز طابع التراث الفلاحي عبر اللوحات الفلكلورية التي تُشير إلى أنماط الحياة الفلاحية، مستخدمة الدبكة الشعبية المستحدثة والغناء التراثي كالمواويل والزجل وأغاني المناسبات الاجتماعية في حياة الفلاحين. مع صعود بعض الأغاني الحماسية كأغنية "وادي التفاح" و"طلت البارودة" التي تحمل طابعا مقاوماً ضد الاحتلال. تميزت هذه المرحلة بأنها أرادت نقل ما يجري "حرفياً" في القرية الفلسطينية إلى المسرح بصدق ومن دون "تدخل" وذلك بحثاً عن صدق التمثيل. يؤكد ذلك خالد قطامش، وهو أحد مؤسسي الفرقة والقائم بأعمالها

---

[37] تعرض جزء كبير من أعضاء الفرقة للملاحقة والاعتقال من قبل الاحتلال الاسرائيلي، وهذا أدى الى انقطاعات وعدم استمرارية لفترات طويلة في مسيرة الفرقة.

[38] http://www.el-funoun.org/ar استرجعت في 2018/11/19.

في لقاء معه، حول ظروف ونشأة وتطور فرقة الفنون، ورؤيتها الفنية، فيقول: "في بداية التأسيس كانت الفنون تنهل من التراث وتقوم بنقله إلى المسرح دون تدخل في بنيته الفنية أو إخضاعه لمتطلبات تقنية فنية".[39]

لا بد من الانتباه إلى أن عملية "نقل" تراث القرية وتقديمها "كما هي" على المسرح، ومهما تم مراعاة صدقيته يظل خاضعاً لرؤى تأويلية تحكمها عدة قضايا، وقد تكون القضية الأهم في هذا الإطار هي القضية الوطنية في مقاومة الاحتلال الإسرائيلي وبالتالي اختيار نماذج تراثية تقوم على خدمة هذا التوجه. لذلك فلا يوجد تراث منتهي، أو موضوعي فكل مادة تراثية هي تأويل ما باتجاه ما.

أما المرحلة الثانية، وهي المرحلة التي تعتبرها الفنون "الحقبة الذهبية" الخاصة بها، والتي بدأت بانتاج "مشعل" في العام 1986 والذي يقترب من أن يكون مسرحية غنائية مستوحاة من قصة الثورة الكبرى ضد الانكليز.[40] حيث يترك "مشعل" حبيبته وقريته من أجل الذهاب إلى "حيفا عروس الأبطال" كما جاء في إحدى الأغاني، بعد أن اشترى بندقية من أجل أن يقاتل الاحتلال.

اختلفت المعالجات والرؤى الفنية للفرقة في هذه المرحلة حيث برزت عناصر درامية، وتوزيع موسيقي من قبل فرقة صابرين مقارنة بالأعمال السابقة.[41] لاحقاً قدمت الفرقة عمل "أفراح فلسطينية" في العام 1987 و"مرج بن عامر" في العام 1989. وفي هذه المرحلة بدا واضحاً أن الرؤية الفنية للفنون ترى في ممارسة التراث الفلكلوري شكلاً من أشكال المقاومة، وما يُقصد بذلك هو إعادة تمثيل وتوظيف لهذا التراث. بمعنى آخر موضعته سياسياً وإعادة تفسيره ضمن تجربة الاحتلال ومقاومته. ومجرد تقديم أغاني "الأفراح الفلسطينية" في تلك االفترة فهو استحضار للمكان، أو تحفيز لتفعيل ذاكرة المكان وهو القرية، أو الأرض بما تمثله. وكان ذلك كافياً لإلهاب الجماهير المشبعة بحضور الأرض والتذكير بالاقتلاع المستمر منها، والأرض هنا تعني أرض الفلاحين التي تدور

---

[39] انظر http://www.el-funoun.org/a استرجعت في 2018/11/19

[40] المرجع السابق.

[41] تأسست فرقة صابرين الموسيقية في القدس في بداية الثمانينيات، ارتبطت الفرقة باسم سعيد مراد وهو الملحن والمؤلف الموسيقي للفرقة، وكاميليا جبران المغنية الرئيسية في الفرقة. تحولت فرقة صابرين منذ بداية التسعينيات الى مؤسسة للانتاج والتطوير الفني والموسيقي في مدينة القدس. انظر: http://www.sabreen.org/ استرجعت في 2018/11/19.

حولها حياتهم، وتتمحور حولها قيمهم ونمط حياتهم العائلي، فهي التي تؤمن مصدر عيشهم الرئيسي عبر حرثها وزراعتها، وانتظار مواسمها المثمرة التي ستدر معها الفرح وإمكانية استمرارية الحياة، لذلك فان "شوربنة" في "مرج بن عامر" تمثل استمرار حياة الفلاحين والقدرة على الإنتاج والبقاء، فالماء عنصر مركزي لا يستطيع الفلاحون العيش من دونه.[42] ولحضور" مرج بن عامر" في الذاكرة الفلسطينية وقع خاص كأحد أخصب أراضي فلسطين، وأغناها بالمياه، وإنتاجيته الزراعية العالية، والذي تم استعماره واستغلاله مبكراً في العشرينيات من قبل المنظمة اليهودية، وإخراج وتشريد الآلاف ليصبح جزءاً لا يتجزأ من ذكريات بدايات النكبة الفلسطينية.

إلا أن فرقة الفنون قد نجحت في تلك المرحلة من جعل الإرث الفلاحي مصدراً ملهماً، وعنصراً أساسياً في تصدّيه للاستعمار، وتحويل هذا الإرث الى رؤية وطنية من دون حمل شعارات سياسية مباشرة، ومن دون استخدام أسماء كبيرة، أو رموز ثورية كبرى. على الرغم من وجود أغاني ذات حس ثوري مباشر مثل "طلّت البارودة" وأغنية "من مزرعتي ومن تلي"، فقد التقطت فرقة الفنون ذلك الحس الجماهيري المشحون، وبنت تجربتها الفنية عليه، كجسر واصلٍ ما بين ذاك الوعي والواقع السياسي المعاش. لذلك فان استحضار أغاني ورقص الفلاحين فوق خشبة المسرح، يصبح رمزاً لمقاومة الاستعمار، ويؤسس لهوية وطنية فلسطينية ضمن الوعي القائم.

أما في المرحلة الثالثة من عمر فرقة الفنون، فقد بدأتها بإنتاج عمل "طلة ورا طلة" في العام 1994 أي ما بعد فترة الانتفاضة الأولى، فمن الملاحظ بأن الفنون قد بدأت باتجاه خط جديد في رؤاها الفنية، والتي شكّلت جزءاً من تحول الخطاب الفني والموسيقي، وهو تحديداً ما سنناقشه في الفصول اللاحقة من هذه الدراسة.

---

[42] شوربنة هي إحدى أغاني عمل فرقة الفنون "مرج بن عامر" وهي مأخوذة عن أغنية تراثية يقوم الفلاحون بأدئها في مواسم معينة من أجل استعجال المطر لرواية مزروعاتهم، ومن أجل الخصوبة. تقول بعض المصادر بأنها عادة قديمة جداً ولها جذور أسطورية. تذكر يسرى عرنيطة (زوجة سلفادور عرنيطة) في كتابها أن الأغنية كانت بمثابة أغنية استسقاء وكانت للأطفال فقط، حيث كان يعتقد الناس بأن الأطفال هم أصدق من يمكنه طلب المطر من الله.

بوجه عام فقد بدأت الفنون بتطوير عملها ضمن أبعاد فنية وأدائية، فنلاحظ تطوراً ملحوظاً في الأداء الراقص، والتأثر بأنواع متعددة من الرقص، كالباليه والرقص المعاصر. واستخدام الرموز كالمفاتيح في عمل "حيفا، بيروت وما بعد" عام 2003 واستخدام موسيقى حديثة لمؤلفين كمرسيل خليفة، والأخوين رحباني. كما أن الاستخدام الموسيقي للأغاني التراثية قد تغير، ففي البوم "زريف" في عام 2006 نلاحظ دخول آلات نفخية غربية كالترمبون والترامبيت تقوم بأداء ألحان تراثية، إضافة إلى استخدام تقنيات معاصرة في التسجيل الموسيقي داخل الاستوديو مثل إضافة المؤثرات الصوتية وطرق التقطيع أثناء تسجيل العزف (Tracks) . كما أن فرقة الفنون تحولت أيضاً إلى مؤسسة وأصبح لديها مجموعة من المشاريع الفنية التي تشرف عليها، وقد يكون أبرزها "براعم الفنون" والتي أعطت فرصة للشباب المهتمين بشتى أنواع الرقص للانضمام للفرقة، مما أعطى روحاً معاصرة للفرقة وزاد من انفتاحها على أنواع أخرى من الرقص والموسيقى المعاصرة وهذا ما نلاحظه في ألأعمال المتأخرة والمشتركة مثل "فلكلور وهيب هوب" في عام 2004 و" 6 ثواني في رام الله" في عام 2011.

ما زال "التراث" الفلسطيني بصفته أنماط العيش الفلاحية هو الملهم الأساسي لعمل الفرقة ولكن، ومن الواضح بأن التمثيل الفني لهذا التراث هو المتغير، ففي المرحلة المعاصرة يبدو أن التمثيل قد أصبح مستقلاً، بمعنى أنه أصبح موضوعاً بذاته. وظهر ذلك في إعلان الرؤية الفنية للفنون في نشرتها التعريفية الأخيرة:

> فرقة غنائية راقصة تستلهم التراث الفني الإنساني عموماً والتراث الشعبي العربي – الفلسطيني خصوصاً، لبناء أعمال فنية فلكلورية معاصرة تعبر عن مشاعر وأحاسيس مبدعيها وتساهم في إحداث التغيير في الإنسان والمجتمع من خلال ممارسة فنية جمالية.[43]

فقد بات الاهتمام بطبيعة الإنتاج الفني سؤالاً مركزياً بالنسبة للفرقة، ولم يعد يكفي "صدق التمثيل"، وهو ما بدا واضحاً من خلال الأعمال المعاصرة للفرقة. فقد أدركت الفرقة أنه ومن أجل الاستمرارية فإنها يجب أن تركز على

[43] **النشرة الفنية** "البروشور" لفرقة الفنون الشعبية الفلسطينية. http://el-funoun.org/ar/content/ استرجعت في 2018/11/19.

الجانب الفني، وخلق أعمال فنية معاصرة تحاكي التراث، وأخرى لا تقوم عليه. يؤكد خالد قطامش، وهو القائم بأعمال الفرقة بتكثيف هذه الفكرة عبر قوله:

> في بداية التأسيس كانت الفنون تنهل من التراث وتقوم بنقله إلى المسرح دون تدخل في بنيته الفنية أو إخضاعه لمتطلبات تقنية فنية، وبعد التأسيس بعدة أعوام بدأت تنضج شخصية خاصة بالفرقة تبحث عن التميز في كل ما تقدمه على المسرح وبدأ يتردد في أحاديثنا مصطلح مدرسة الفنون أو رؤية الفنون آخذين منطق التوازن بين الأصالة والمعاصرة والاستناد إلى الفلكلور في بناء أعمالنا الفنية القادمة، وبقي باب هذا المفهوم مفتوحاً في كل فترة مفصلية تمر بها الفرقة ليشكل الهادي للعمل القادم والجديد. وفي نفس الوقت أخذ أحد المفهومين "الأصالة والمعاصرة" يطغي على الآخر بحسب الرسالة والفكرة التي تريد الفرقة تحقيقها من العمل الجديد[44].

يعني ذلك، ويؤكد على النزعة الاستقلالية للفن، وأنه عبر هذه النزعة الاستقلالية سيستطيع التعبير بحرية أكبر عن الهوية الفلسطينية المعاصرة، والتي هي في طور التشكل. على الرغم مما قد يجلبه ذلك من نقد.[45] لا شك في أن التعبير الفني قد نضج في هذه المرحلة، وبدأ بخط أسلوبه الخاص الذي يشدد على القيمة الفنية، وابتعاده عن "البروباغندا"، أو أن يكون فصائلياً. وقد يكون من المفيد التذكر بأن هذه التحولات الفنية، وعلى الرغم من إيمان وصدق أصحابها، إلا أنها هي أيضاً إحدى نتائج انهيار البنية السياسية ما قبل أوسلو، وهو ما يعتبر سيفاً ذا حدين. فقد قام ذلك بفتح أفق جديد أمام التعبير الفني، ولكنه وبذات الوقت أخضعه لشروط جديدة.

---

[44] عبد العزيز أبو هدبة، "**نقاط أساسية تفيد في التعريف بالعوامل الأساسية التي ساهمت في استمرار عمل فرقة الفنون الشعبية وتواصل التجربة رغم الظروف والعراقيل السياسية والمجتمعية المتعددة ...ظروف النشأة والتطور**"، الموقع الالكتروني لفرقة الفنون (18 /2/ 2015) http://www.el-funoun.org/content/

[45] نجد مثل هذا النقد في مداخلات لشباب ناشطين في الحقل الثقافي مثل: مجد كيال، "**حين كانت الأرض وطن الأغنية،**" مجلة قديتا الالكترونية، (مارس 2011) http://www.qadita.net/featured/majd-ard/

فرقة العاشقين:

تأسست فرقة العاشقين الغنائية في دمشق في العام 1977 بدعم ورعاية منظمة التحرير الفلسطينية، وقد جاء في سيرة الفرقة عبر صفحتها على الفيس بوك:

تأسست فرقة العاشقين عام 1977 في دمشق، على يد القائد الوطني الراحل عبد الله الحوراني – أبو منيف رئيس الدائرة الثقافية لمنظمة التحرير وعضو اللجنة التنفيذية للمنظمة، وقد كان الداعم الأول لفرقة العاشقين لطيلة سنوات منذ تأسيسها وحتى بداية التسعينات. شارك بالتأسيس كل من الملحن الفلسطيني حسين نازك والكاتب والشاعر الفلسطيني الأستاذ أحمد دحبور، إضافة إلى السيد أحمد الجمل الذي كان مسؤولا عن إدارتها آنذاك، وكونت منذ نشأتها حالة ثقافية متميزة في تاريخ الشعب الفلسطيني، وجسدت نضاله من خلال لوحات غنائية متنوعة اعتمدت في بداياتها على الأغنية التراثية الشعبية.[46]

التصقت فرقة العاشقين بالمؤسسة الرسمية الفلسطينية، أي بمنظمة التحرير الفلسطينية، كما يقول كاتب سيرة العاشقين [47] وكانت الناطق الفني باسم هذه المؤسسة، وهذا ما تثبته تجربتها في سوريا وفي لبنان حيث قدمت عروضها وبحضور قياديي المنظمة في أغلب الأحيان، وغنت بتناغم مع مواقفهم السياسية، على الرغم من غنائها للمقاومة وأهمية ذلك في خلق وتحفيز هذا الوعي. وقد يكون لا بأس في ذلك في نظر البعض لطالما حفّزت فرقة العشقين روح المقاومة بأشكالها.

فقد لعبت فرقة العاشقين دور الناطق الفني باسم منظمة التحرير الفلسطينية، وشكّلت أغاني التراث مادتها الموسيقية، ووظفتها في التشديد على العلاقة مع الأرض (أرض القرية) مصدر الإلهام لفرقة العاشقين، وهذا ما

---

[46] فرقة أغاني العاشقين الفلسطينية، الصفحة الرسمية، فيسبوك. /https://m.facebook.com/ALashekeen.Palestine

[47] فادي سليمان عبد الهادي، تجميع وتوثيق، **لفلسطين نغني : أغاني الثورة والعاشقين والتراث 1977 – 2016** (فرقة العاشقين 2016)، ص77.

نلاحظه تحديداً في بداية أعمال الفرقة مثل أغنية "والله لزرعك بالدار يا عود اللوز الأخضر"، وتقديم ألحان تراثية مثل "جفرا" و"على دلعونا". إلا أن الأحداث السياسية قد توالت لاحقاً، فقدمت العاشقين الأغنية السياسية المباشرة، والتي تعكس وجهة نظر المنظمة في عدة مراحل سياسية كأغنية "اشهد يا عالم علينا وعبيروت" عقب خروج منظمة التحرير الفلسطينية من بيروت في العام 1982. فقد وثّقت فرقة العاشقين عبر أغانيها لمحطات أساسية مرت في تاريخ الثورة الفلسطينية المعاصرة. في ألبوم "الكلام المباح" في عام 1982 كانت تنقل المواقف وسير المعارك التي كان يخوضها الفلسطينيون أثناء الحرب الأهلية اللبنانية، وكانت أغنية "صور" تنقل ما يقوم به الفدائيون الفلسطينيون في المدينة، وأغنية "صبرا وشاتيلا" توثق لتلك المجزرة الرهيبة.

مرت العاشقين بمرحلتين كبيرتين: المرحلة الأولى، تمثلت بإنتاجها أغاني الثورة الفلسطينية والتي كانت تنتج خارج فلسطين وبدعم من منظمة التحرير الفلسطينية، وهي الفترة التي تُعرف بالعمل الفدائي والتي غلبت عليها أغاني السلاح والتحرير.[48] قدمت الفرقة معظم أغانيها في حفلات ومهرجانات كحفلة عدن الشهيرة في العام 1982. التي عقدت في ذكرى انطلاقة الثورة الفلسطينية في عدن، بحضور قيادة منظمة التحرير بمن فيهم ياسر عرفات. تناولت فرقة العاشقين في أعمالها أيضاً الثورة الفلسطينية ضد الاستعمار البريطاني في عام 1936، ففي ألبوم "سرحان والماسورة" عام 1978، وهي مغناة من كلمات الشاعر توفيق زياد، وقد قام ملحن الفرقة حسين نازك بتلحينها، استلهمت العاشقين قصة سرحان العلي من عرب الصقر، الذي قام بتفجير أنبوب للبترول في ثورة عام 1936، في تل الحارثية في منطقة جنين. كما أعادت الفرقة إنتاج وتوزيع أغنية "من سجن عكا" التي كتبها الشاعر الفلسطيني عبد الرحمن محمد حمدان البرغوثي، والتي تُنسب أحياناً للشاعر نوح إبراهيم، في ذكرى إعدام

[48] من الممكن الإطلاع على تاريخ ونشأة وتطور فرقة العاشقين في كتاب "لفلسطين نغني: أغاني الثورة والعاشقين والتراث 1977 – 2016" وهو بمثابة عمل يوثق لتاريخ الفرقة وإنتاجاها الفنية، ويتعرض للسياقات الاجتماعية والسياسية لتلك الانتاجات، وهو موجود على صفحة الفيسبوك الخاصة بالفرقة وهو من توثيق فادي عبد الهادي.

ثلاث مناضلين من قبل الاستعمار البريطاني. [49] كما رافقت الدبكة الشعبية الفلسطينية أيضاً كافة عروض الفرقة تقريباً، ولذلك دوره أيضاً في التأكيد على الهوية الثقافية الفلسطينية المستلهمة من تراث القرية الفلسطينية، والمتمحورة حول العلاقة مع الأرض.

أما في مرحلة الانتفاضة الأولى فقد ابتعدت العاشقين في أغانيها عن مركزية الأرض، وعن حضور السلاح والعمل الفدائي في التحرير، وتركزت على أغانٍ تحاكي بشكلٍ مباشر انتفاضة الحجارة وتستخدم لغة يومية مثل الحجر والسكين، وقد أصدرت ألبوم "أطفال الحجارة" في عام 1988 وألبوم "مغناة الانتفاضة" في عام 1989. وغنت لشهداء الانتفاضة في "سبّل عيونه" و"أنا من غزة"، واستخدمت رموز الثورة كالكوفية، واسم أبي عمار. ولا شك بأن أغاني فرقة العاشقين قد أحرزت شعبية كبيرة، وكان لها صدى كبير خاصة من قبل الفصيل المركزي في منظمة التحرير وهي حركة فتح.

اعتمدت فرقة العاشقين في أدائها على الغناء الجماعي، وعلى الأصوات الغنائية من الجنسين، ويتناوب الكورس (الغناء الجماعي) والمغني الفردي في أداء اللحن، وهي ألحان ذات طابع مونوفوني[50] صيغت في غالبها من مقامات[51] الموسيقى العربية الكلاسيكية في بلاد الشام ومصر كالحجاز، والراست، والعجم والبيات والهزام. [52] واستخدمت الإيقاعات العربية كالمصمودي والمقسوم والوحدة،[53] وهي الإيقاعات التي درجت الأذن العربية على

---

[49] انظر https://www.hal.birzeit.edu/single-post/2017/01/28/من-هو-الكاتب-الحقيقي-لقصيدة-من-سجن-عكا؟

[50] المونوفونية Monophony: تطلق على ألحان ذات خط لحني وحيد، وتسمى الألحان متعددة الأصوات: البولوفونية Polyphony. تتميز الموسيقى العربية الكلاسيكية بأنها موسيقية مونوفونية، أي ذات خط لحني وحيد وغير متعدة الأصوات. في بعض التجارب الموسيقية المعاصرة تم استخدام البولوفونية كتجربة الأخوين رحباني، ومرسيل خليفة وغيرهم.

[51] يعرف وليد غلمية المقام في كتاب "نظريات الموسيقى الشرق عربية" كالتالي: المقام كلمة تطلق اصطلاحاً على مجموعة من الأصوات الموسيقية، مرتبة ترتيباً خاصاً وتخضع لأسس حسابية فنية وقواعد ثابتة وتسير وفق نظام موسيقي خاص.

[52] انظر على سبيل المثال: الخصائص الفنية لموسيقى الثورة الفلسطينية، موسى، أحمد عبد ربه. جامعة النجاح الوطنية: 2009

[53] تتميز الموسيقى العربية بأنها موسيقى ايقاعية الطابع ولها أوزان إيقاعية متنوعة، ويعرف الإيقاع بأنه دورية ذو نبض منتظم، وهناك الكثير من هذه الأوزان وضروبها وذلك بحسب المنطقة، فلبلاد الشام إيقاعاتها الخاصة مثلاً، وللمغرب العربي كذلك... تقابل

سماعها ورافقت الطقطوقة [54] والأغنية الشعبية.[55] واستخدمت العاشقين آلات التخت الشرقي الكلاسيكي، أي العود والقانون، وآلات الإيقاع والناي، ولاحقاً "الكيبورد" أو ما يسمى "الأورغ" وقد تم استخدام هذه الآلآت بشكل تقليدي، أي بما يخدم فكرة الفرقة الرئيسية وهي الأغنية، أو الكلمة.

لا شك أن لغناء العاشقين جذور استمدتها من التجربة الحداثية للموسيقى العربية أيضاً وخاصة في مصر. فتجربة سيد درويش في التلحين والغناء مثلاً والتي تُعتبر تجربة رائدة، وطليعية ليس من الناحية الفنية فقط، وإنما كونها التجربة الحديثة الأولى موسيقياً من ناحية توظيف الإرث الغنائي والموسيقي في قضايا سياسية واجتماعية واقتصادية. فقد نقل سيد درويش وظائف الموسيقى والغناء في قصور السلاطين والولاة ذات الإرث العثماني إلى غناء العامة، فحملت أغانيه وألحانه "البسيطة" تعابير لطبقات فقيرة، ومهمشة اقتصادياً وسياسياً. فأغاني مثل "شد الحزام" و"الحلوة دي" و"زروني" و"الحشاشين" و"قوم يا مصري" تُعد من الطقاطيق التي شكّلت حدثاً مهماً في تاريخ الغناء العربي، فقد أدخلت على الأغنية العربية مفردات الحياة اليومية للعامة وخاصة في فترة تاريخية حاسمة ومصيرية من تاريخ مصر، التي كانت تسعى للتحرر السياسي والقومي من براثن الاستعمار البريطاني، وتمر بذات

هذه الأوزان مفهوم البحور في الشعر العربي، حيث لكل بحر تراكيب محددة من التفعيلات. تتشكل هذه التفعيلات في الموسيقى العربية من مناطق الضغط ومناطق الخفة بالنسبة للأذن ويطلق على مناطق الضغط "دم" وعلى مناطق الخفة "تك"، فيتشكل الميزان الإيقاعي من التنوع في تراكيب الدم والتك.

[54] الطقطوقة: يعرفها سليم الحلو في كتابه "الموسيقى النظرية" على النحو التالي: "الأغنية الخفيفة التي لا يُعنى تمام العناية بتلحينها تلحيناً فنياً متقناً. وللأهزوجة (الطقطوقة) أثرها الكبير في التوجيه الخلقي والسياسي للشعب لأنها سهلة الحفظ والإنشاد وكثيرة الذيوع ومحببة إلى كل القلوب". وتتميز ايقاعياً بخفتها، وقد قام محمد عبد الوهاب بتلحين الكثير من "الطقاطيق"، وساهم بتطويرها. وقد أصبح لها أسلوب خاص. كما تعد "الطقطوقة" اليوم الأسلوب الغنائي الأساسي للموسيقى العربية المعاصرة.

[55] يعرف سليم الحلو "الأغنية الشعبية" على النحو التالي: "أغاني جميلة وسهلة الحفظ والإنشاد، كثيرة الذيوع، محببة الى كل القلوب لبساطة لحنها الذي قلما يصير فيه انتقال أو تصرّف إن في اللحن أو في الميزان التوقيعي. ونظمها يكون غالباً من نوع الزجل والكلام العامي، واللهجة العامية مع تهذيب الألفاظ وهي بهذا المعنى تطابق الاهزوجة (الطقطوقة) من حيث نظمها وشروط تلحينها، ولونها وطابعها ولا تختلف عنها الا في بعض المعاني التي تنحصر في الأغاني الشعبية وفي مواضيع خاصة كالحث على العمل والتغني بحب الأوطان أو تمجيد الأبطال والشهداء أو بث روح العمل النشاط في العمل واعانتهم على الأعمال أو بث خلق من الأخلاق العالية فيهم أو توجيههم سياسياً واجتماعياً وأخلاقياً".

الوقت بنهضة معرفية انعكست على الإنتاج الثقافي بكافة مستوياته. لاحقاً تم تعميم تجربة سيد درويش، وساعدت في ذلك الدولة المصرية الحديثة من خلال علاقاتها وهيمنتها في كثير من الأحيان على الحالة الثقافية في العالم العربي.

كما أنه من الناحية الفنية والثقافية فإن نشأة فرقة العاشقين في دمشق في عام 1977 قد أتاح لها مناخاً أكبر من الانفتاح الثقافي على العالم العربي وإنتاجاته الفنية، فتعرضت لتياراته الغنائية، وخاصة القادمة من مصر كتجربة الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم، إضافة إلى مجموعة تجارب مهمة مثل مرسيل وفرقة الطريق، وناس الغيوان من المغرب. وذلك في مرحلة تاريخية كان لها خصوصية عربية ودولية، حيث كان للمد اليساري حضور سياسي، ومساهمات فكرية هامة في الفكر العربي المعاصر.

وكما في تجربة فرقة الفنون الشعبية، لم تقم العاشقين بنسخ التراث الفلسطيني، وإنما قامت بتوظيفه. أي أنها كانت تقوم بإعادة صياغة موسيقية، وفنية وبصرية للمادة اللحنية الفلكلورية، وذلك حسب متطلبات العرض والجمهور. وهو ما يؤكده حسين نازك الملحن الرئيسي للفرقة في مقابلة أجراها معه المؤلف الموسيقي والباحث عيسى بولص.[56] حيث يشير نازك في تلك المقابلة، إلى أنه كان يتم اختيار تحويرات للإيقاعات والمقامات بما يتناسب من الحس والذوق الجماعي لكي يأتي مستساغاً لآذان المستمعين.[57] وبمعنى آخر فليس التراث هنا إلا مخيالاً جمعياً من الممكن أن يوظف سياسياً عبر الفن.

---

[56] Issa Boulos، *"Negotiating the elements: Palestinian freedom songs from 1967 – 1987"* in Palestinian music and song: expression and resistance since 1900، ed. by Moslih Kannaneh (Indiana: Indiana University Press، 2013)، p 53 – 66

[57] .يقوم بولص باعطاء مثال على ذلك في أغنية "والله لزرعك بالدار" الشهيرة، والتي اعتمدت في أصولها على لحن فلكلوري من مقام "البيات" وميزان إيقاعي يتركب من 5/4 وقد قامت "العاشقين" بتغيير المقام ليصبح من مقام "الحجاز" وغيرت الميزان ليصبح 4/4 . فمقام الحجاز يحمل نفحة حزن، وبالتالي تخدم الفكرة درامياً من الناحية اللحنية . وأما إيقاع 4/4 فهو يخفف من تعقد الإيقاع، وبالتالي يسهل على الأذن العادية استساغته واستيعابه، ومقاربته بالأيقاعات المنتشرة جماهيرياً.

انقطعت عروض وإنتاجات فرقة العاشقين حوالي 17 عاماً، لترجع في عام 2010 ويتم الإعلان عن تحويل الفرقة إلى مؤسسة وطنية[58]، وذلك بموافقة رئيس السلطة الفلسطينية، وتم ذلك عبر مبادرة لرجل أعمال فلسطيني. حدث ذلك في فلسطين حيث دخلت فرقة العاشقين إليها للمرة الأولى في ذلك العام، وقامت بإحياء حفلات لها ولأول مرة داخل فلسطين في مدينة رام الله، وبلدة أبو ديس. [59]

في المرحلة الأخيرة، كإحدى سمات التحول السياسي ما بعد أوسلو تتحول العاشقين إلى مؤسسة ملتحقة بالمؤسسة السياسية. وهنا تطفو إشكالية التمثيل إلى السطح وتصبح ظاهرة في هذه المرحلة. أي أن أغانيها في الماضي كانت متماهية مع الحالة السياسية والثورية القائمة التي تمثلها، وعلى النقيض من فرقة الفنون، التي قامت سابقاً بحل هذا التناقض عبر تحول التمثيل إلى موضوع قائمٍ بذاته عبر "استقلال" الرسالة الفنية والموسيقية.

وما يجب الانتباه إليه في هذه المقارنة، وأخذه بعين الاعتبار، هو أن "فرقة أغاني العاشقين" كانت تنتج أغانيها وموسيقاها في الخارج، أي أنها لم تكن تعيش تحت الاحتلال وتهديده اليومي، وكانت وبشكل مباشر أو غير مباشر تقوم بالتعبير عن مواقف منظمة التحرير الفلسطينية، بينما كانت فرقة الفنون وغيرها من الفرق المحلية تنتج أغانيها في الداخل، وبطرق بسيطة وخاصة في البداية، وبالتالي كانت ترى في التعبير غير المباشر والذي يحمل رمزية عالية إحدى الوسائل التي تجنبها بطش الاحتلال وعنفه.

تتحول فرقة أغاني العاشقين اليوم إلى مؤسسة تقوم على "حماية" إرثها. واليوم لم يعد خطاب التمثيل هذا مقنعاً بسبب تغير الواقع السياسي، ولا يمكن لعب هذا الدور إلا عبر بعض أغانيها الجديدة التي تدعو للمصالحة بين الأشقاء الفلسطينيين. فقد أصرت "العاشقين" على التصاقها بالموقف الرسمي الفلسطيني مما قد يضعها في خانة "الأغنية الفصائلية"، أو في حالة من النوستالجيا لحقبة السبعينات.

---

[58] انظر : صحفية دنيا الوطن الالكترونية بتاريخ 2010/2/21
https://www.alwatanvoice.com/arabic/content/print/158816.html

[59] انظر : حفل فرقة العاشقين داخل الأراضي الفلسطينية: تقرير مصور لقناة الجزيرة بتاريخ 2010/11/13

إذاً، لقد شكلت هاتان التجربتان (الفنون والعاشقين) نموذجين يخصان حالة التحول في تعبيرهما الموسيقي، وقد ارتبط هذا التحول بحقبة ما بعد أوسلو وما ترتب عليها سياسياً، واقتصادياً، واجتماعياً. أو بالأحرى دفعت مرحلة أوسلو بهذا الاتجاه. فكان على الفن أن "يتأقلم" مع مرحلة جديدة، وبالتالي تطوره واستمراره وإما أن يندثر ويبقى في قيد الذاكرة التي تمثل مرحلة تاريخية.

خلاصات واستنتاجات:

تعرّض هذا الفصل لتجربتين موسيقيتين أساسيتين، هما فرقة الفنون الشعبية، وفرقة أغاني العاشقين من حيث حملهما لمقولات ودلالات وقيم على تماس مع تاريخ الحركة الوطنية، وتاريخ المقاومة الفلسطينية ضد الإحتلال الإسرائيلي. وبالتالي كجزء أساسي من تجربة الحداثة الفلسطينية المعاصرة ومقولاتها الثقافية.

كما قام الفصل بالتعرض لفترات مختلفة من تاريخ الفرقتين منذ بداياتهم ومروراً بفترات زمنية مختلفة، وقد تكون متقطعة ولكن ذلك كان يهدف إلى فهم القيم والتحولات الفنية التي مرت بهما هاتان التجربتان. وقد رافقت هذه التحولات الفنية مراحل أساسية من مراحل حركة المقاومة الفلسطينية، وقياداتها سواء في الداخل أم في الخارج.

تميز الإنتاج الموسيقي لهاتين التجربتين، وعلى الرغم من خصوصية كل تجربة في سعيه لأن يكون "صادقاً" في حمله للمقولات التحررية، أي في حمل لرموز ودلالات مباشرة في التعبير عن حالة الرفض للإحتلال، وتمجيد حالة المقاومة والسعي نحو الحرية وبناء دولة مستقلة.

شكّلت مادة موروث القرية الفلسطينية المادة الأولى التي تم توظيفها في انتاج أغاني الفرقتين، وقد تغير شكّل هذا التوظيف في فترات مختلفة من تاريخ الفرقتين. وتم إعادة صياغة ورؤية للكيفيات التي يتم بها توظيف هذا الموروث وخاصة في الأعمال الأخيرة لفرقة الفنون. ولا يمكن إغفال للدور السياسي والتاريخي الذي لعبته القيادة الفلسطينية في تعميق وترسيخ أهمية تراث القرية الفلسطينية، وأنماط حياتها. وفي صياغة رواية مركزية حول أهمية هذا التراث وجعله محوراً أساسياً تدور حوله مجموعة من المقولات الثقافية والإجتماعية، وبالتالي الربط الشبه ميكانيكي في المخيلة الفلسطينية ما بين حالة المقاومة والقرية الفلسطينية بأنماط حياتها. وقد بينت في نقاش سابق بأن هذا الربط لا يأتي في إطار التمجيد أو الدعوة بالضرورة لاستعادة تلك الأنماط الحياتية كأنماط خلاصية. وإنما في إطار يدعو إلى التحرر وتوظيف تلك القيم ورمزياتها في تجربة الحداثة الفلسطينية من وجهة نظر القيادة التاريخية للشعب الفلسطيني.

في هذا الإطار فإن استخدام هذا الموروث، وخاصة في التجارب الأولى يظل مُخفياً في داخله لهذا التناغم القائم، حتى ولو لم يكن مقصوداً ما بين المقولات المركزية لتلك التجارب الموسيقية، وما بين القيادة السياسية القائمة. فعرضه وتوظيفه ولو بأشكال مختلفة ومتنوعة يظل محافظاً على سرداب الوعي المتشكل أصلاً. فهو يحمل في داخله رؤية حداثية وبذات الوقت لا يتسائل عن الأساسيات التي بُنيت عليها هذه الرؤية.

طرأ تحولٌ في الرؤيا الفنية للفنون والعاشقين مع بداية الإنتفاضة الأولى، فقد تجّلت انتاجاتهما الفنية بالإقتراب من حالة الإنتفاضة القائمة، ومتماهية معها ومستلهمة منها كحدث مركزي في تاريخ الصراع مع الإحتلال. ذلك على الرغم من الانقطاعات في الإنتاج الموسيقي الذي رافق فرقة الفنون كونها تعيش وبشكلٍ مباشر حالة من التهديد من قبل الإحتلال لكل فعل يمجد حالة المقاومة القائمة.

أما في المرحلة الأخيرة، وهي مرحلة الدخول في اتفاق أوسلو فقد دفعت هذه لمرحلة بعدة تغيرات مركزية، فكان على الفن أن "يتأقلم" مع مرحلة جديدة، وبالتالي تطوره واستمراره وإما أن يندثر ويبقى في قيد الذاكرة التي تمثل مرحلة تاريخية. هنا، بدأ طوراً جديداً من الرؤى الفنية التي تخص فرقة الفنون الشعبية، وفرثة العاشقين. وهو طورٌ لم يكن أقل تشبعاً بالرؤى السياسية. انعكس ذلك تحديداً في أعمال فرقة الفنون الشعبية، والتي بدت أكثر انشغالاً بأسئلة وجودية، وبالأدوات والصيغ الفنية، ولا شك بأنها قد نجحت في تحقيق قفزة فنية وتقنية ولكن الجدل يظلٌ قائماً حول صناعة الهوية والعوامل المهيمنة في ذلك، وخاصة الإقتصاد السياسي في مرحلة أوسلو. أما فرقة أغاني العاشقين فقد ارتضت البقاء في الذاكرة حيثُ كانت جزءاً من صناعة الهوية الثقافية الفلسطينية.

ارتبطت التصورات الفنية للفرقتين بما هو تراثي وما هو ريفي. وبالعودة إلى السجال النظري السابق، فإننا نلاحظ أن مسار وتاريخ الإنتاج الفني في هذه المرحلة، أشار إلى وجهتي النظر سابقتي الذكر. أي أن العودة إلى التراث قد تكون تعبيرًا عن التطلعات القومية الحديثة، باعتبار أن عملية الفلكلرة هي عملية نسيان في نفس الوقت، وهو ما بدا في الأهداف التي وضعتها هذه الفرق لنفسها.

لكن وفي نفس الوقت، فقد كانت هذه العودة إلى الماضي وإلى التراث، تعبيرًا عن إرادة سياسية انتهجتها منظمة التحرير، والسلطة الفلسطينية لاحقاً، جعلت من استعادة الماضي عملية رهينة لديناميكيات التطلع إلى الدولة لا للهوية، أو حولت الفلوكلور إلى ماضي مبتور عن التطلعات القومية.

الفصل الثالث: الأغنية السياسية في انتفاضة عام 1987

شكّلت الانتفاضة الأولى عام 1987 حالة ثورية نوعية، فبعد خروج منظمة التحرير الفلسطينية وأجهزتها من بيروت بعد اجتياحها من قبل الاحتلال الإسرائيلي، واستقرارها في تونس، انتفض الشعب الفلسطيني ودخل في مرحلة جديدة من المقاومة اليومية تميزت بأنها مقاومة شعبية، غير مسلحة. فاتخذ الفلسطيني من الحجر سلاحاً هذه المرة – وليس الكلاشينكيوف– في وجه كافة أنواع الأسلحة التي يمتلكها الاحتلال الإسرائيلي. ألهمت هذه الصورة الملايين حول العالم، وسميت هذه الانتفاضة بانتفاضة الحجارة. وتم تشكيل قيادة محلية لهذه الانتفاضة كانت تعمل بشكلٍ سري لأنها كانت معرضة للتهديد المباشر بالاعتقال من قبل الاحتلال، وقد عرفت باسم القيادة الوطنية الموحدة، والتي بادرت بإصدار بيانات الانتفاضة وسميت "نداء الانتفاضة"[60]، وكانت هذه طريقة للتواصل المباشر ما بين الجماهير المنتفضة والقيادة الموحدة. تحتوي هذه البيانات التي كانت تصدر مرة في الشهر على برنامج عمل نضال وتعبوي يقوم على إعطاء إرشادات تحفيزية وتعليمات حول سير الانتفاضة والخطوات التي ستتخذ من أجل استمرارها كالإعلان عن أيام الإضرابات العامة، والمسيرات الجماهيرية، ومقاطعة البضائع الإسرائيلية، والأدوار النضالية للفئات الاجتماعية كالطلاب، والمزارعين، والتجار.

في هذه المرحلة انتقل الحدث النضالي إلى الداخل، واتخذ هذا النموذج للنضال اتجاهاً جماهيرياً لا يقوم على حمل السلاح وإنما على مشاركة الناس بكافة شرائحهم بغض النظر عن مواقعهم الطبقية أو الحزبية أو الاجتماعية، مما أرسى نموذجاً أقل مركزية وأقل بيروقراطية من نموذج منظمة التحرير الفلسطينية. [61]

عندما نتحدث عن الموسيقى في فترة الانتفاضة الفلسطينية الأولى 1987 – 1992، سواء كموسيقى صرفة، أو بوصفها ممارسة غنائية، فإننا نتحدث عن تلك الموسيقى التي شكّلت وجدان جيل كامل. أي تلك الأغاني التي

---

[60] أنظر: بيانات الانتفاضة http://info.wafa.ps/atemplate.aspx?id=3973

[61] من خلال مراجعة بيانات الانتفاضة الاولى من الملاحظ أنها تخاطب فئات مختلطة من الشعب الفلسطيني، ففي بيان رقم 5 يخاطب البيان فئة التجار ويحثهم على الالتزام بالإضرابات العامة، وعدم رفع الأسعار ومراقبتها.

امتدت خلال فترة انتفاضة الحجارة، وساهمت في بناء الوعي الوطني والسياسي. فقد حملت هذه الموسيقى والأغاني تعابير المقاومة اليومية المباشرة، كالشعارات السياسية المستخدمة، والمفردات اليومية مثل الحجر، والراية، والمولوتوف، والمقلاع، والمتراس... ومن الممكن القول بأن هذا الغناء، وهذه الموسيقى، وخاصة تلك التي أنتجت في الفترة الأولى لانتفاضة عام 1987، والتي كانت استمرارية لنهج فني سابق، حملت هم التعبير المباشر، ووجِد فيها وسيلة مقاومة يومية. أي أنها لم تكن وسيلة منفصلة عما هو قائم، ولم تكن تدّعي أو تطالب "باستقلالها" الفني. على العكس من ذلك، فقد رأت في ذاتها صوتاً مكملاً للأدوار السياسية والكفاحية للأحزاب الفلسطينية المنضوية تحت راية منظمة التحرير الفلسطينية.

وبوصف تلك الموسيقى كحالة تمثيل ما بين الذات والموضوع: ما بين الذات المنتفضة والحالة النضالية القائمة، فقد تميزت بمباشرتها في التعبير عن تلك الحالة الثورية، والكفاحية القائمة. وهذه إحدى أهم العوامل التي ساعدت على انتشارها، والتي أعطتها أهمية خاصة. فقد عرفت هذه الموسيقي بالتصاقها بالحالة النضالية، واتهمت أحياناً بأنها موسيقى "أيديولوجية". أي أنها تقوم على حمل الشعارات السياسية المباشرة فقط، وأن ذلك كان على حساب الجانب الفني والموسيقي.

ومن الجدير ذكره، ومن باب التأطير المنهجي، أن هذا الفصل لا يأتي في إطار محاولة التأريخ الفني للموسيقى والغناء الذي أنتج في فترات مختلفة للانتفاضة الأولى، وليس عملاً أرشيفياً – على الرغم من أهمية ذلك – وإنما قراءة ثقافية، تنتمي لروح منهج الدراسات الثقافية الموصوف في المقدمة النظرية لهذه الرسالة، وإطلالة على أبرز التجارب الموسيقية والغنائية التي ظهرت في فترة الانتفاضة الأولى، والتي كان لها تأثير في صياغة الوعي السياسي الفلسطيني المعاصر، والتي ساهمت بدورها في خلق نواة الممارسة الموسيقية بأشكالها الأكاديمية، والفنية والمتقنة لاحقاً. والتي عُرفت بما يسمى الغناء الملتزم أو الموسيقى الملتزمة في تلك الفترة. وبمعنى آخر فإن هذا الفصل يعرض جزءاً أساسياً من هذه التجارب الموسيقية، ويلقي نظرة على الأسس الجمالية فيها من الناحية الفنية والموسيقية،

كنوع من الممارسة الفنية ذات الأبعاد الثقافية. يهدف ذلك إلى محاولة فهم كيف تم توظيف التجربة الموسيقية، وبالتالي ما يحمله ذلك من قيم اجتماعية في الفترة ما بين عام 1987 – 1992.

الأغنية السياسية المباشرة في انتفاضة عام 1987:

حاكت أغلب الإنتاجات الموسيقية في فترة الانتفاضة الأولى نموذج الأغنية التراثية من حيث الأداء كالجمل اللحنية، والأشكال الإيقاعية والشعرية كالدلعونا، والعتابا، وشكّلت انعكاساً للخطاب السياسي القائم على مقاومة الاحتلال، والتحرر. وركزت في جلّها على الروح الجماعية في العمل، والعلاقة مع الأرض وتمجيد خطاب البطولة والتضحية من أجل الجماعة. أي أنه قد تم استخدام هذه الصيغ التراثية ووضع كلمات تحاكي الواقع السياسي المباشر، وتحديداً واقع الانتفاضة.

شكّل موروث الغناء الشعبي الفلسطيني والذي يرتكز في قسمه الأكبر إلى مخيال قروي المادة الأولية لتلك الأغاني والموسيقى، أي أنه قام بتوظيف رموز أنماط الحياة الفلاحية كعنصر أساسي في صياغة الهوية الفلسطينية لتثبيت وجودها المهدد، وتعزيز الحالة الكفاحية القائمة. على أن هذا التأثير لم يكن لديه ذات الثقل في جميع التجارب، ولم يكن هو الشكل الوحيد تعبيرياً، وخاصة في التجارب المتأخرة كتجربة صابرين، والرحالة مثلاً.

مرت الأغنية السياسية الفلسطينية في هذه المرحلة بتحول أساسي في ظل الانتفاضة فقد أصبحت منخرطة في العمل الثوري، وتحمل مفرداته وآماله، مشاركة فيه ومساهمه في تنظيمه وتعبئته. ولم تعد الأغنية السياسة أغنية تبشيرية بالثورة، أو تمجيديه كما كانت. فقد تم إنتاج هذه الأغاني من قبل نشطاء منخرطين في هذه الانتفاضة وفي الفصائل السياسية الفلسطينية الممثلة في القيادة الوطنية الموحدة، ومنظمة التحرير. فتميز خطاب هذه الأغاني بأنها تحاكي الحالة القائمة، ومتكئة على واقع ملموس يعيشه هؤلاء النشطاء في حياتهم اليومية، والذي أصبح فيه إنتاج الأغاني جزءاً لا يتجزأ من فعل المقاومة الشعبية، فكان هذا الفعل منسجماً تماماً مع تلك الحالة النضالية، وبمعنى آخر فإن الأغنية السياسية في تلك المرحلة لعبت دور التعبير المباشر لما يحصل فعلياً وبشكلٍ يومي،

وباستخدام مفرداته وأدواته المتاحة.[62] وقد يستحيل النظر إلى تلك الأغاني بمعزل عن حالة الانتفاضة القائمة آنذاك.

أنتجت أغلب هذه الأغاني ضمن إمكانيات بسيطة ومتواضعة، فأغلب الموسيقيين المشاركين في هذه الأغاني كمغنيين أو عازفين أو مؤلفين لم يكونوا متفرغين، وأنتجوا هذه الأغاني بشكل تطوعي لإيمانهم بأهمية دورها النضالي والتحفيزي والتعبوي في هذه الانتفاضة. وبما أن تلك الأغاني كانت تتميز برسائلها السياسية والنضالية المباشرة، فكان أصحابها معرضين للملاحقة، وأشرطتها مهددة بالمصادرة من قبل الاحتلال الإسرائيلي.[63] وهذا كان واضحاً من خلال الكلمات التي عكست مفردات الانتفاضة كالحجر، والإضراب، المولوتوف، المقلاع، الوحدة الوطنية، المتراس، الرايات.

تكاثرت الفرق المحلية التي أنتجت أغاني الانتفاضة في الضفة الغربية وقطاع غزة، وعبرت عن جدل سياسي موجود في برامج الأحزاب والفصائل السياسية الفلسطينية المنخرطة في فعل الانتفاضة، فعلى الرغم من اشتراكها جميعها في التعبير عن الحالة القائمة، إلا أن كل فرقة كانت تمثل فصيلاً سياسياً بشكلٍ مباشر أو غير مباشر.[64] فحملت هذه الفرق رؤى تلك الفصائل، وعبرت فرقة العاشقين مثلاً في مرحلة ما عن الخط المركزي لمنظمة التحرير الفلسطينية، والتي انبثقت بدورها عن فرقة "العاصفة" التابعة لحركة فتح.[65] وكما أسلف سابقاً فإن أغاني العاشقين كانت على تناغم دائمٍ مع التيار المركزي في المنظمة وهذا ما أظهرته عروضها، والتي حرص قياديو منظمة التحرير على حضورها ومتابعتها.

كما عبرت "فرقة جفرا" عن مواقف الحزب الشيوعي الفلسطيني آنذاك (حزب الشعب اليوم)، ففي أغنيتها "دولة" التي عكست مواقف الحزب من إعلان الدولة الفلسطينية من قبل المجلس الوطني الفلسطيني في الجزائر في

---

[62] انظر : يوميات الفلسطيني : **الأغنية الثورية: انعكاس لواقع شعب**. تقرير مصور : التلفزيون العربي بتاريخ 2016/11/1

[63] انظر : فنانو الانتفاضة، تقرير مصور : الجزيرة 2013/11/13

[64] انظر : "**جدلية المركز والهامش: الأغنية السياسية في فلسطين والحنين للفردوس المفقود**،" الموقع الالكتروني لجريدة بوابة الهدف (20 أغسطس 2017)

[65] المصدر السابق.

العام 1988، اعتبرت أن "الانتفاضة الشعبية صنعت قرار الدولة" كما جاء في تلك الأغنية، وأن الانتفاضة تسير نحو "المؤتمر الدولي" في أغنية "نزلو صبايا وشبان"، كما أن هناك تأكيد على شعبية أو "سلمية" الانتفاضة عبر "نزلو ما معهم رصاص" في ذات الأغنية. أما في ألبوم "شرار"، فقد جاء جزء من الأغاني متماهياً مع موقف الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين في التأكيد على دور القيادة الوطنية الموحدة وعلى أن "صوت الانتفاضة أعلى من الاحتلال"، وعلى مرجعية أممية في "استمدوا القوة من تشي غيفارا". كما كان هناك فرق أخرى عكست مواقف الجبهة الديمقراطية كفرقة "أشبال الحرية".[66] وعلى الرغم من تعبير تلك الأغاني عن أجندات الأحزاب السياسية إلا أن تركيزها ظل مرتبطاً بأن تكون جزءاً من الحالة القائمة والمتمثلة في التعبير عن الانتفاضة بيومياتها، ومفرداتها ووسائلها، وهو ما يؤكده ثائر البرغوثي، وهو المغني الرئيسي في فرقة "جفرا" بقوله: "الأغنية الوطنية كانت محركاً، ومحرضاً بشكل تعبوي لمقاومة الفلسطينيين للاحتلال، وكان لها دور في توحيد جهود المنتفضين لمقاومة المحتلّ، وكانت الأغاني تتحول دوماً إلى هتافات في التظاهرات اليومية.. كانت بمثابة روح الانتفاضة".[67]

اعتمد معظم تلك الأغاني على جزء من التراث الفلسطيني الريفي لحناً وايقاعاً، كالزجل الشعبي وأغاني الأفراح كالمواويل، والعتابا والميجنا والسامر. فقامت تلك الأغاني بتغيير كلمات الأغاني التراثية إلى كلمات مأخوذة من واقع الحالة الثورية للانتفاضة، مع الاحتفاظ بذات الأوزان الإيقاعية أحياناً، مع تغيرات بسيطة في الألحان. ومن الممكن ملاحظة أوزانها من خلال تتبع البحور الشعرية لموروث الغناء الشعبي من خلال تلك الأغاني، ومن خلال الأداء الذي يقوم به المغني. ومن الواجب ذكره بأن التعامل مع هذا الموروث كان يتم ببساطة، ومن دون دراسة بالضرورة حيث أن جّل هؤلاء المؤدين لم يكونوا بالضرورة دارسين للموسيقى، أو متعمقين في الممارسة الموسيقية وبالتالي فكان يتم التعامل مع الموروث الموسيقي بشكلٍ عفوي وبما يتناسب مع مرافقة رقص الدبكة وذلك كان يستدعي تبسيط الحس الإيقاعي ليتلاءم معها، وبما يخدم القضية والحس العام. وقد تأثرت تلك الأغاني بجيلٍ من

---

[66] المصدر نفسه.

[67] جاد سمحان، "**فنانو الأغنية الشعبية الوطنية: انها روح الانتفاضة،**" موقع فلسطين: صوت الذين لا صوت لهم (كانون الأول 2014) http://palestine.assafir.com/Ar

الزجالين الذين عرفوا في وقتها بزجلهم الوطني، وتاريخهم الذي ارتبط بمقاومة الاحتلال كراجح السلفيتي[68] الذي أحيا العديد من الحفلات والمناسبات والمهرجانات، وارتبطت كلماته، خاصة في فترة الانتفاضة الأولى بحالة المقاومة القائمة وتحفيزها بشكلٍ مباشر، مما جعله معرضاً للاعتقال ومصادرة أشرطته.[69]

استخدامت في هذه الأغاني آلات موسيقية تراثية أحياناً كاليرغول، وآلات موسيقية عربية تقليدية كالعود وآلات الإيقاع، إلا أن الأدوار التي أنيطت بتلك الآلآت لم تتعد المرافقة الغنائية، والإيقاعية. لكن وعلى الرغم من البساطة الموسيقية في تلك الأغاني، وتعرضها للنقد لاحقاً كونها أغاني فصائلية [70]"وأيديولوجية"، إلا أنني أزعم بأن تأثيرها كان كبيراً على جيل الانتفاضة،[71] خاصة وأنها ارتبطت بمرحلة تاريخية اعتبرها كثيرون مرحلة "فردوسية" من تاريخ الثورة الفلسطينية المعاصرة. ولذلك فإن التعامل معها على أنها موسيقى ذات جودة أقل من الناحية الفنية، هي محاولة لعزلها عن سياق إنتاجها وبالتالي فهي تخفي أكثر مما تظهر حول ظروف إنتاجها. وقد تظل هناك حاجة قائمة لدراستها ومراجعتها في إطار حالة المقاومة وأساليب التعبير عنها غنائياً وموسيقياً. ومن دون إطلاق أحكام جاهزة عليها، سواء بالتعظيم أو بالتقليل من قيمتها.

من زمن الانتفاضة:

---

[68] يامن النوباني، "**راجح السلفيتي : صوت الانتفاضة الأولى ومؤسس زجلها**". وفا: وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية (نيسان 2014)

[69] المصدر السابق.

[70] انظر مثلاً: **يوميات الفلسطيني : الأغنية الثورية : انعكاس لواقع شعب**. تقرير مصور : التلفزيون العربي بتاريخ 2016/11/1

[71] شخصياً، كنت من أبناء هذا الجيل، وقد كنت أستمع لتلك الأغاني بشغف كبير، وكنت اخبيء الأشرطة التي تحمل هذه الأغاني في أماكن سرية، وآمنة خوفاً من مداهمة جنود الاحتلال للمنزل ومصادرتها، فالكل كان يعلم بأن حوزتها في تلك الفترة كان يشكل خطراً على صاحبها.

لم تكن الأغاني التي برزت في بدايات الانتفاضة الأولى، وبشكلٍ عفوي هي الشكل الموسيقي الوحيد، حيث كان هناك تجارب موسيقية أقل تأثراً بالصيغ، والنماذج التراثية. وذات تأثير موسيقي أكبر للتجارب الموسيقية في العالم العربي، وإرث الموسيقى العربية، إضافة الى أنماط موسيقية عالمية مثل الجاز والبلوز.

إحدى أوائل هذه الأصوات من مدينة القدس كان صوت مصطفى الكرد[72] وهو العائد من المنفى إلى مدينة القدس في العام 1985. فكان لتجربة الكرد أهمية خاصة، حيث إنها كانت منفتحة على الإرث الموسيقي العربي المصري والشامي من جهة، وعلى الإرث الموسيقي والغنائي "اليساري العربي" من جهة أخرى، والتي كانت تعرف بالغناء "الملتزم". فقد كان تأثير الشيخ إمام عيسى، وتجربة مرسيل خليفة وسميح شقير واضحاً في غنائه وأدائه من الناحية الموسيقية، ولذلك أيضاً علاقة بتلك المرحلة التاريخية ذات المد اليساري العربي. فاهتمت أغانيه المنحازة للطبقات المهمشة، والشعبية كعمال وفلاحين، إضافة إلى تمجيد القضية الفلسطينية وخاصة في بعدها الإنساني، وليس الفصائلي. وكان هذا بمثابة إضافة نوعية على مستوى التعبير الموسيقي، والفني. فقد عبّر عن حالة المقاومة القائمة برمزية، كما وتنتمي هذه التجربة لحنياً إلى الموسيقى العربية أكثر من كونها مرتكزة على موروث الغناء الفلسطيني.[73] لتلك المرحلة أهمية خاصة، حيث بدأ التعبير الموسيقي بالبحث عن نموذج خاص به. على الرغم من استمراره بالتعبير وبشكلٍ أساسي عما يحدث في فلسطين من احتلال. ولكنه بدا أكثر وجودياً بطرحه، أي متسائلاً حول تجربة الإنسان الفلسطيني الذي يعيش واقع هذا الاحتلال. وبطرق تعبيرية ذات أفق أرحب، وتنتمي لتجربة أكثر معاصرة تخص الحياة اليومية في المدن الفلسطينية كمدينة القدس، ورام الله وبيت لحم. مما أدى إلى الابتعاد عن النموذج التراثي، أو العمل على إعادة توظيفه فنياً. وقد تكون فرقة "صابرين" قد فتحت الأبواب في هذا الاتجاه الفني.

---

[72] مغنٍ وملحن وكاتب وعازف عود فلسطيني من مدينة القدس، أعتقله الاحتلال الاسرائيلي في عام 1976 ومن ثم تعرض للنفي فذهب الى الأردن ولبنان وثم ألمانيا. عاد الى مدينة القدس في العام 1985 ليكمل انتاجه الفني والموسيقي والمسرحي.

[73] حول تجربة مصطفى الكرد انظر : تلفزيون القدس التربوي : **مبدعون فلسطينيون : مصطفى الكرد**. 2013/3/4

ظهرت فرقة صابرين في العام 1980 في مدينة القدس بمبادرة من الموسيقي وملحن الفرقة وعازف البيانو والعود سعيد مراد، وشكّلت منذ ظهورها حالة نوعية ومغايرة لما هو سائد من الناحية الموسيقية، فانتشرت أغاني الفرقة في فترة قصيرة وخاصة بين طلبلة الجامعات، وبين جزء من النخب المثقفة وخلقت حالة موسيقية وغنائية خاصة. استخدمت صابرين كلمات لشعراء معاصرين فلسطينيين وعرب، كمحمود درويش وسميح القاسم وحسين البرغوثي، وسيد حجاب وطلال حيدر.

أنتجت فرقة صابرين أربعة ألبومات موسيقية ما بين عام 1984 – 2000، أحدهم في فترة الانتفاضة وهو بعنوان "موت النبي" وآخر صدر قبل الانتفاضة بسنوات قليلة "دخان البراكين" وذلك في عام 1984، ومن ثم توقف إنتاج الفرقة لسبع سنوات لتقوم بإصدار "جاي الحمام" في عام 1994 ومن ثم ألبوم "على فين" في عام 2000.

تميزت أغانيهم بأنها، وعلى الرغم من التصاقها بالقضية الفلسطينية وتأثير الانتفاضة الأولى، الا أنها لم تحمل تعابير سياسية مباشرة ومتداولة بشكلٍ يومي. وإنما ذات بعد إنساني ورمزي يعيشه ويحسه الفلسطيني من خلال تجربته الوجودية تحت الاحتلال، كتجربة الاعتقال واللجوء في أغنية "عن إنسان" من كلمات محمود درويش، والحالة الثورية في أغنية "عن الأمنيات".

لم تستخدم صابرين الأشكال التراثية بالطرق التقليدية التي كانت سائدة، وذلك على الرغم من تأثرها بالزجل الفلسطيني، وذلك يبدو واضحاً في أغنية "يا حلالي يا مالي" على سبيل المثال، وهي من كلمات الشاعر حسين البرغوثي حيث يقول جزء من كلماتها:

المشاوير تودي وين

تودي وين ومناقير

مناقير الليل اثنين

تعمي العين ومقادير

مقادير وغربتين

غربتين وخفت يصير

الشارع سيل يغرق ناس

يا حلالي يا مالي

إن شكّل المعالجة الموسيقية والغنائية لهذه الأغنية لم يأتِ بالشكل التقليدي على الإطلاق، وإنما قام على استخدام أنماط غنائية ولحنية غير تقليدية موسيقياً من ناحية الشكل والإيقاع. أبدت "صابرين" تأثراً بإرث الموسيقى العربية الكلاسيكي الشامي والمصري، إضافة إلى تأثرات واضحة للموسيقى العالمية كموسيقى الجاز والبلوز.[74]

كان من الواضح أن لصابرين هاجس فني خاص، وهو ما تؤكده كاميليا جبران،[75]وهي المغنية الرئيسية في فرقة صابرين والتي انضمت إليها في عام 1982، وكان لصوتها بصمة خاصة من خلال تجربة صابرين:

> وجودي ساهم في تطوير أسلوب صابرين الموسيقي وإعادة النظر في الآلآت والألحان. الفرقة تجنبت منذ البداية الأغنية السياسية المباشرة، بحثنا أولاً عن البعد الإنساني بينما الهاجس الفني كان دائماً الأساس. نحن نبحث عن شيء لا نعرفه، قد نجده وقد يجد قبولاً . ربما تتمخض هذه الرحلة عن أسلوب مميز في الموسيقى العربية، وربما يظل عملنا نموذجاً للبحث.[76]

---

[74] يؤكد ذلك سعيد مراد في لقاء معه على راديو مونت كارلو في برنامج "طرب" بتاريخ 2017/3/16

[75] كاميليا جبران مغنية وعازفة عود وقانون، من قرية الرامة في الجليل. ولدت لعائلة موسيقية فالأب عازف وصانع أعواد، انضمت كاميليا جبران الى فرقة صابرين من العام 1982 – 2002 كمغنية رئيسية وعازفة عود وقانون. ومن ثم انتقلت الى سويسرا ومن ثم الى باريس. حملت معها مشروع غنائي وموسيقي ملفت وتجريبي، متنوع ومنفتح على أنواع وثقافات موسيقية معاصرة كالموسيقى الالكترونية، ومزج بين آلات شرقية وغربية، ومازال مشروعها مستمر الى غاية اليوم.

[76] بسمة الحسيني، "**آل جبران : كثير من الموسيقى وما تيسر من الوطن**". مجلة الدراسات الفلسطينية، عدد 46/45(2001):58

تلخص تعبيرات كاميليا جبران تحولاً هاماً، يشكّل بداية تحول لنمط جديد من الإنتاج الموسيقي والغنائي في فلسطين. فعلى الصعيد الموسيقي تقدم صابرين نموذجاً متقدماً في ذلك الوقت من الناحية الموسيقية. نلاحظ مثلاً دخول لآلآت غربية مثل الغيتار والكونترباص في موسيقى صابرين والتي تقوم بدور المصاحبة الإيقاعية للغناء، إضافة لأشكال إيقاعية غير مألوفة في الأنماط التراثية، عطفًا على نمط غنائي ولحني تعبيري يقترب من أنماط الغناء الحر كموسيقى الجاز، فعلى الرغم من تأثر الغناء بالإرث الغنائي المصري والشامي، إلا أنه يبتعد عن النمط التطريبي الكلاسيكي في تلك الأنماط إلا فيما ندر، وهو أقرب إلى الطقطوقة من ناحية الشكل الغنائي. كما أنه وعند الاستماع لكافة إنتاجاتهم الموسيقية من الممكن ملاحظة تغير الأساليب وتطورها من ألبوم إلى آخر، وخاصة في الألبوم الأخير "على فين" حيث إن هناك تطوراً نوعياً في العزف، والتوزيع الموسيقي لآلآت موسيقية غربية مثل الكونترباص والتشيلو، إضافة إلى جمل لحنية متغيرة ومتطلبة لإمكانيات موسيقية نوعية. وربما تستحق صابرين إفراد دراسة موسيقية خاصة بها تقوم على تقصي خصائصها الموسيقية.

تميزت مساهمة صابرين بأنها لم تقم بنسخ أو إنتاج لموسيقى وغناء يحاكي التجربة الماضية، بما فيها من حنين إلى تراث قروي للتأكيد على شرعية وجود هوية فلسطينية معاصرة ومُستلهمة من خلال تلك الرؤية، فلم تتحدث أغاني الفرقة عن مواسم حصاد الفلاحين، ولا عن بطولات أولئك الذين يتركون قريتهم وأحبتهم من أجل الالتحاق بالمقاومة في المدن، وإنما انشغلت بهموم وجودية تحاكي الواقع بكل تعقيداته من وجود الاحتلال الى السؤال عن الإنسان في "مدينة مسكّرة".[77]

يبدو واضحاً، ومن خلال الموسيقى المنتجة في فلسطين بأن صابرين كانت تشكّل بداية تحول في الخطاب الموسيقي، تبلورت ملامحه عبر التركيز على الموازنة ما بين المشروع الفني الموسيقي وبين مقولته الاجتماعية والسياسية، وهذا يكمن في الابتعاد عن الشعار السياسي المباشر والانتقال للتركيز على البعد الفني والموسيقي، من ناحية الألحان والعزف والكلمات. ولا يحمل ذلك تناقضاً بالضرورة ما بين الموسيقى ومضامينها الاجتماعية

[77] من أغنية لصابرين بعنوان "رام الله 1989" في ألبوم "جاي الحمام" في العام 1989 ومن كلمات الشاعر حسين البرغوثي.

والسياسية والإنسانية، والتي تخص الحرية والاستقلال والمقاومة، فما طرحته صابرين من خلال هذا التحول هو إعادة التفكير فيما تعنيه تلك المفاهيم بالنسبة للفلسطيني. بمعنى آخر فهي لم تعيد ترديد مقولات سياسية أو حزبية أو تراثية تم إعادة صياغتها من خلال التجربة التاريخية والسياسية المركزية لمنظمة التحرير الفلسطينية، وعملت على "استقلال" التعبير الفني الموسيقي، أو الممارسة الموسيقية في ذاتها بمعزل عن معانيها. أي تطوير التعبير الموسيقي كأداة بحث عن معانٍ سياسية غير جاهزة. وقد بدا ذلك، أدى ذلك إلى تطوير الخطاب الفني والموسيقي لذاته، وفتحه على آفاق سياسية مغايرة.

لم تكن صابرين التجربة الوحيدة في هذا الإطار، فقد برزت تجارب موسيقية أخرى ذات هواجس فنية موسيقية مثل تجربة فرقة "الرحالة"[78] والتي أسسها الملحن والمغني جميل السايح[79] في العام 1984 مع مجموعة من الموسيقيين الذين خاضوا تجاربهم الموسيقية الخاصة لاحقاً مثل المؤلف الموسيقي عيسى بولص،[80] والموسيقي الراحل محسن صبحي.[81]

قدمت "الرحالة" وعلى الرغم من قصر تجربتها نسبياً، مجموعة من الأغاني من ألحان السايح ومن كلمات شعراء معاصرين كحسين البرغوثي، ويعقوب إسماعيل، وخليل توما وصبحي زبيدي وغيرهم. وأنتجت الفرقة ألبوماً غنائياً

---

[78] جميع أغاني فرقة "الرحالة" موجودة على موقع youtube

[79] ملحن، مغني وعازف عود من مدينة نابلس، تخرج من معهد الفنون الجميلة في مدينة رام الله عام 1982 لحن العديد من المقطوعات للسينما والمسرح. كان له مجموعة من العروض الموسيقة في السنوات الأخيرة محلياً وخارجياً. قام بأصدار البوم "حالات" في العام 2011 قام فيه باعادة انتاج وتوزيع وتوثيق معظم الأغاني التي أنتجتها فرقة الرحالة.

[80] مؤلف وعازف عود، ولد في مدينة القدس في عام 1968 يعد واحد من أهم المؤلفين الموسيقيين المعاصرين الذين أسسوا لموسيقى فلسطينية معاصرة. لديه مجموعة كبيرة من المؤلفات لرباعيات وترية، ولتخوت شرقية، إضافة الى مؤلفات اوركسترالية. لديه العديد من الاسطوانات الموسيقية منها : "الحلاج" و"ظريف" و"شمس وهوا" و"أكون سلاماً" . شغل عدة مناصب منها محاضراً في جامعة شيكاغو، ورئيس قسم الموسيقى في أكاديمية قطر للموسيقى. يحاضر عيسى بولص حالياً في عدة جامعات عالمية إضافة الى جولاته الموسيقية كمؤلف وعازف.

[81] ملحن وعازف عود وبزق من مدينة رام الله، من مواليد 1963 ساهم في العديد من الأعمال الموسيقية ومنها لفرقة الفنون وأنتج اسطوانة بعنوان "مواسم" في عام 2006 من تأليفه وعزفه لآلة العود، بمصابحة مجموعة من الآلآت كالبيانو والإيقاع والكلارينيت. توفي في عام 2009 .

وحيداً بعنوان "رصيف المدينة" في العام 1989. على الرغم من أن جزءاً كبيراً من أغاني هذا الألبوم قد أنتجت قبل سنوات الانتفاضة. ابتعدت "الرحالة" عن التعبير السياسي المباشر، على الرغم من طرحها لقضايا الإنسان الفلسطيني وتأثرت بإرث الموسيقى العربية،[82] وكانت بمثابة محاولة لتأسيس موسيقى فنية ذات هوية خاصة بها في إطار تركيزها على التعبير الموسيقي وتطويره، مما يعني، كما في تجارب أخرى "تحرير" الموسيقى والغناء من الهيمنة السياسية المباشرة، وأن لا تبقى الموسيقى رهينة للمناسبات الحزبية والفصائلية، وبهذا المعنى تبتعد الأغنية عن أن تكون شعاراً سياساً بمعناها المباشر، وتأخذ بعداً رمزياً وتعبيرياً تفتح عبره أفقاً جديداً من خلال التركيز على المادة الفنية، أو عبر تطوير الأدوات الفنية الموسيقية وهذا بحد ذاته قد فتح الباب واسعاً أمام تجارب موسيقية جديدة، وتعابير جديدة وترك وراءه إرثاً لأغنية فلسطينية تستحق الدراسة والبحث والتطوير.

موسيقى فنية أم موسيقى سياسية:

لا يقترح هذا العنوان فصلاً مفهومياً ما بين الفن والسياسية، وإنما يُحاول فهم وتلمس المعنى الفني في الانتقال من التعبير السياسي المباشر في الموسيقي عن الحالة النضالية القائمة، إلى ممارسة موسيقية تولي الأهمية الأكبر للتعبير الفني والموسيقي. بمعنى آخر انتقال التمثيل ليصبح موضوعاً.

فقد حملت الموسيقى التي أنتجت في فترة الانتفاضة مفردات المقاومة اليومية، وبذلت جهداً لأن تكون ممثلاً للحالة الكفاحية. وشكّل الموروث الموسيقي مادة أساسية لها. إضافة الى موسيقى الستينات والسبعينات والتي قامت منظمة التحرير الفلسطينية بتشجيعها ودعمها، والترويج لها. وعبرّت بشكلٍ مباشر عن مفهوم المقاومة. فانتقل النتاج الموسيقي لاحقاً إلى اللامباشرة، وسميت بالموسيقى "الملتزمة"، من حيث التزامها بقضايا كالعدالة والحرية، ومقاومة الاستعمار والتي بدأت بالبحث عن تعابير جديدة، وأنماط أسلوبية جديدة سواء من حيث دخول آلات غربية، وأنماط غناء معاصرة ذات صلة أكبر بتيارات موسيقية كالموسيقى العربية الكلاسيكية والبنية المقامية، وتأثرها

[82] المقصود هو الأرث الموسيقي المصري والشامي منذ عصر النهضة ولغاية سبيعينيات وثمانينيات القرن المنصرم والذي طوره وأسس له مجموعة من المؤلفين والموسيقيين العرب كسيد درويش، محمد عبد الوهاب والتجربة الرحبانية وغيرهم.

بتجارب موسيقية عربية حداثية وتقدمية كتجربة مرسيل خليفة، وسميح شقير، وأحمد قعبور والشيخ إمام، إضافة إلى تأثرها بتيارات الموسيقى الكلاسيكية الغربية وموسيقى الروك والبلوز والجاز، وقد أُستخدم فيها الشعر المعاصر بكل ما يحمل من رمزية وبحث عن آفاق تعبيرية أرحب تصل حد التجريب، واستخدام للغة محكية مدنية، كما في أغاني مصطفى الكرد، وصابرين. بمعنى آخر، فقد سعت مجموعة من الموسيقيين إلى الابتعاد عن التنميط، وإنتاج موسيقى لا تكون "بروباغندا" للأحزاب السياسية القائمة والمتمثلة في منظمة التحرير.

اختلفت هذه التجارب من خلال طرح القضايا السياسية بمفهوم أوسع، إضافة إلى أنها لم تقم باعادة إنتاج أغانٍ تراثية، على الرغم من استلهام التراث وإعادة توظيفه أحياناً، كما أنها قامت بطرح قضايا اجتماعية كانت تُعد ثانوية مقابل الموضوع السياسي المركزي والشاغل الأكبر للأحزاب السياسية وهو مشروع الاستقلال وإقامة الدولة الفلسطينية، والتحرر السياسي.

ولا بد من الإشارة بداية، إلى أن الدراسات التي تعالج مثل هذا الموضوع شبه منعدمة في الدراسات الفنية المعاصرة، وحقل الدراسات الموسيقية بوجه خاص. وقد تكون دراسة عيسى بولص[83] بعنوان "التفاوض على العناصر: أغاني الحرية الفلسطينية من عام 1967 – 1987" هي الدراسة الوحيدة التي تعالج هذا التوجه عند مجموعة من الموسيقيين الذين أسسوا لوجود موسيقى تحاول الانفصال عن الأغنية السياسية المباشرة من خلال التركيز على الأبعاد الفنية والموسيقية. تؤكد دراسة بولص على أن هنالك تجارب موسيقية قد قامت بالتأسيس لما تم تسميته بـ"الموسيقى الملتزمة"، والتي استلهمت من تجارب موسيقية كتجربة مرسيل خليفة، وتقوم على "تحسين وتطوير الجانب الفني في سبيل خدمة الرسالة أو المضمون."[84] فيؤكد بولص في دراسته، وخاصة في الفترة القائمة ما بين الستينات والثمانينات على أن هنالك مجموعة من الموسيقيين الفلسطينيين، وعلى الرغم من كونهم أقلية إلا أنهم

---

[83] Issa Boulos، "**Negotiating the elements**: **Palestinian freedom songs from 1967 – 1987**،"in Palestinian music and song: expression and resistance since 1900، ed. by Moslih Kannaneh (Indiana: Indiana University Press، 2013)، 53-66.

[84] Ibid، p 59.

كانوا يطمحون ويسعون لإنتاج موسيقى مختلفة، وذات توجهات ورؤى موسيقية حديثة ومغايرة لما كان سائداً، ومنفتحة على تيارات موسيقية عالمية، إضافة إلى موسيقى الحواضر العربية في تلك الفترة، واحتوائها على كلمات بات تداولها منتشراً بين المدن.

ومن الجدير ذكره، بأن فترة الستينيت والسبعينات شهدت نشاطاً موسيقياً في فلسطين، ووجد موسيقيون يعزفون على آلات غربية كالغيتار والبيانو، وآلات شرقية أيضاً، وهو ما تؤكده دراسة بولص. إلا أنه لا توجد دراسات أو أرشيف تاريخي يخص تلك الفترة، والتي من خلالها يمكن لنا أن نعرف أكثر عن طبيعة وشروط إنتاج تلك الموسيقى وسياقاتها. وما بقي من تلك التجارب هم الأفراد الذين خاضوها. فيُشير بولص في دراسته أيضاً إلى بعض تلك الفرق في تلك الفترة، وقد أجرى مقابلة مع أحد أعضائها، وهو اميل عشراوي الذي كان عضواً في فرقة "التايجرز فايف" التي تأسست في الستينات، وتطرق إلى عزفها لموسيقى الروك والجاز، وتغيير اسم الفرقة لاحقاً لتصبح فرقة "البراعم"، إلى أن توقفت في الثمانينيات.

حاولت البراعم تقديم موسيقى غير تقليدية، وبآلات موسيقية غربية. إلا أنها تعرضت للنقد والهجوم من قبل بعض فصائل منظمة التحرير كونهم يقدمون موسيقى ذات نزعة "تغريبية" ونقد غير بناء لمنظمة التحرير الفلسطينية كما يذكر عشراوي في المقابلة.[85] فقد حاولت "البراعم" طرح قضايا اجتماعية، واستخدام تعابير فنية لم تكن سائدة، ويبدو أن هذا لم يلقَ استجابات أو تقدير كاف، خاصة في مرحلة تاريخية لم تكن فيها منظمة التحرير مجرد مرجعية سياسية، وإنما ثقافية وفنية أيضاً، فقد كانت تمتلك بنية تحتية تمكنها من إنتاج أعمال فنية متنوعة.

يبدو من ذلك بأن منظمة التحرير الفلسطينية كانت تمارس هيمنة فنية، أي أنها تحاول أن تفرض رؤاها الثقافية والفنية المتمثلة في إحياء، وإعادة إنتاج للثقافة الريفية. أي الاحتفاء بأنماط حياة ريفية وربطها بالخطاب الوطني، والهوية الفلسطينية. وقد تكون تجربة "العاشقين" خير مثال على هذا التوجه. ينتقد ويلخص فيصل درّاج هذه الرؤية على النحو التالي:

---

[85] Ibid، p.58

> اتكاء على ما سبق، فإن منظمة التحرير الفلسطينية، في ممارستها السياسية والثقافية، لم تطور ما هو حديث في الحياة السياسية والاجتماعية للشعب الفلسطيني، بل عاقت وهمشت وحاصرت كل ما هو حديث. وعبّرت عن مواجهتها للحداثة في احتضان المثقف الريفي وترييف المثقف الحديث.[86]

بدا واضحاً أن ما يريد التعبير عنه عدد من الموسيقيين هو رفضهم لهذا "التسييس" الأحادي في الموسيقى، أي تلك النزعة في جعل الموسيقى والغناء تعبيراً عن الصوت الجماعي كما تراه المنظمة. وتبرز الإشكالية هنا في اختصار الموسيقى إلى أداة تنظيمية أو تعبوية، إن لم نقل ترويجية لرؤية محددة، تبدت نتائجها من خلال موسيقى يكون فيها المضمون السياسي قائماً على حساب الجانب الفني. وبالنتيجة يعفى الموسيقيون من البحث داخل الموسيقى ويبقى هاجس التعبير الخارجي عن تلك الرؤية هو العنصر المهيمن. بمعنى آخر على الموسيقي أن يتماهى في موسيقاه مع تلك الرؤية، بغض النظر عن موقفه الفردي أو رؤيته الفنية خارج هذا الإطار. وهذا ما يكّثفه عمر البرغوثي، في لقاء معه عبر قوله: "يجب أن يتأتى المعنى الموسيقي من خلال قوانينها الداخلية، وإلا ستفسد إنسانيتنا."[87]

شكّل محور هذا النقاش أهمية خاصة، فهو الذي يضع حجر الأساس في التأسيس لتعبير موسيقي "حر" ، أي منفلت من الرؤية السياسية والثقافية لمنظمة التحرير وفصائلها المركزية، وأظهر صراعاً مخفياً بين رؤيتين، وقاد – بالإضافة إلى عناصر أخرى– عدداً من الموسيقيين إلى التركيز على موسيقى فنية، أي أن معانيها تتأتى من خلال تراكيبها، ولغتها الموسيقية الخاصة وليس من خلال كونها ناطقة ثقافية وفنياً بلسان أحد، أو خاضعة للرؤية النمطية

---

[86] فيصل درّاج، **بؤس الثقافة في المؤسسة الفلسطينية** (بيروت: دار الآداب، 1996)، 48

[87] Stig-Magnus Thorsen "**Palestinian music**: **between artistry and political resistance**،" in Palestinian music and song، ed. Moslih Kanaaneh (Indiana: Indiana University press، 2013)، P 157

التي أوردتها. وليست التجارب الموسيقية التي بدأتها البراعم واستكملتها تجارب أخرى كتجربة مصطفى الكرد، وصابرين، والرحالة إلا بداية وتكريس لهذا الانفصال.

باختصار، عملت مجموعة من الموسيقيين على الانعتاق والتحرر فنيا من الأفق السياسي والاجتماعي السائد، عبر تكثيف تركيزهم على الجانب الفني، والذي لم يشكّل أولوية مجتمعية أو سياسية آنذاك، وهذا ما شكّل تحدياً كبيراً في نظر هذه النخبة الموسيقية وخاصة أولئك الذين كانوا مطلعين على تجارب أخرى، سواء عبر ما أتيح لهم من دراسة موسيقية وأكاديمية خارج فلسطين، حيث لم تكن دراسة الموسيقى بشكلٍ أكاديمي متوفرة الإ بشكلٍ محدود جداً في فلسطين في تلك الفترة، أو من خلال تجاربهم الشخصية، ودرجة تعليمهم، ووضعهم الاجتماعي أو الاقتصادي، وهم يعدون أقلية عددية لغاية الثمانينات من القرن المنصرم، كما أن جزءاً كبيراً منهم كان ناشطاً في أحزاب يسارية، أو ذا اتجاهات يسارية وتقدمية، وهذا ما ساهم بدوره في اطّلاعهم وتبنيهم لمشاريع ذات توجهات حداثية، وطليعية في وقتها.

نستخلص من ذلك بأن هذا التركيز على الأبعاد الفنية شكّل فرصة أمام التعبير الفني، وفتح نقاشاً حول الوسائل والأساليب التي بدأ الاهتمام بها أكثر وهذا ما تطلب أداء نوعياً، وموسيقيين ذوي خبرة ودراسة لتقديم أعمال لا تكون رسالتها قائمة على حساب العنصر الفني، وبدأت فئة من الموسيقيين بالبحث عن منابر، وعن فرص للتعبير عن ذواتهم موسيقياً، وقد شكّل استمرار وجودهم وعيشهم تحت ظل الاحتلال محوراً أساسياً في موسيقاهم، وأسئلتهم الوجودية إضافة الى أسئلتهم الخاصة، ولكن بحثهم عن أساليب تعبير موسيقية جديدة وتوظيفهم لها من خلال أعمالهم، مبتعدين عن الرؤية السائدة آنذاك هو تحديداً ما أسس لخطاب موسيقي مختلف نشأ في حقبة أوسلو، وقد ساهمت في ذلك الفرص التي أتيحت للتواصل مع العالم الخارجي، وبداية وجود مسارح ومؤسسات واهتمامات فنية وثقافية متنوعة، ونمو اقتصادي نسبي عزز من وجود وظهور طبقات جديدة، ومخيالات اجتماعية مصاحبة لها.

في هذا المناخ تعزز الاستقرار الموسيقي، وتمأسس وجوده، وتبلور ضمن حقل فني له مريدوه، وقائمون عليه. تعد هذه اللحظة بمثابة لحظة تاريخية في تاريخ الموسيقى الفلسطينية المعاصرة، فقد تأسست في هذه الفترة أكاديميات ومؤسسات ومعاهد تعلم الموسيقى وتعنى بها، وتحتضنها، وبدأ نشاط موسيقي متاح للجميع نسبياً على الأقل في منطقة رام الله.

لا بد من القول بأن هذا الحقل الموسيقي قد تبلور وتمأسس ضمن ظروف سياسية محددة، وبالتالي فإن ظروف إنتاجه وطرق ممارسته، مرتبط بهذا السياق، وهو ما سيتم التطرق له من خلال التجليات والممارسات الموسيقية لأكبر ثلاث مؤسسات موسيقية قائمة في مدينة رام الله، والتي سأقوم مكتفياً بعرضها ووصفها في الفصول القادمة. أي أن توجه وتحول التعبير الموسيقي و"استقلاله" يخلق دلالات ومعان جديدة، ضمن واقع جديد.

إذاً، يحمل هذا الانفصال والتمأسس في داخله جدليات وتناقضات، فما يلبث التعبير الفني بأن يحتفي بحرية الانفصال من الشكل السياسي و"الأيدولوجي" المباشر، ليجد نفسه رهينة "أيديولوجيا" جديدة تحددها جملة من الوقائع والتحولات بدخول المجتمع الفلسطيني ضمن شبكة من الجمعيات الأهلية المعلومة، ومساعي فرضتها خيارات السلطة الفلسطينية إزاء عدم تسييس الحقل الثقافي جميعه.

أخيراً، ما يجب التأكيد عليه من خلال التجارب التي تم التعرض لها، كتجربة "صابرين" و"مصطفى الكرد" و"الرحالة" أنها لا تقوم بقطع العلاقة ما بين الموسيقى والسياسة، وقد يستقيم قول العكس تماماً. أي أن هذه التجارب المتأخرة، والتي كانت على أعتاب أوسلو بدأت بطرح تساؤلات جديدة لا ترى في الأغنية السياسية شعاراً ملحقاً بفصيل سياسي أو منظمة سياسية، وإنما أدركت بأن للفن والموسيقى دور يجب أن يلعبه خارج الإطارات السياسية الضيقة، وكافة أنواع السلطات. بذلك يصبح فناً سياسياً بامتياز. وبذلك فهي قد تركت إرثا موسيقياً ذات أهمية، ونموذجاً فنياً لم يستكمل لاحقاً، ولم تسعى الكثير من المؤسسات الموسيقية على دراسته وتطويره.

الفصل الرابع: المأسسة الموسيقية.

مفهوم الثقافة ما بعد أوسلو:

أحدثت اتفاقية اوسلو تغيرات وتحولات أساسية في المجتمع الفلسطيني. ولم تُحدث تلك التغيرات في ليلة واحدة، أي أن الاتفاقية لم تكن بالضرورة حدثا "دراميا" قد أحدث انشقاقاً تاريخياً في الزمن الفلسطيني، وإنما كانت استمرارية لصيرورة من العمل السياسي والكفاحي الفلسطيني والمتمثل في تاريخ من الممارسة السياسية لمنظمة التحرير الفلسطينية كممثل شرعي ووحيد للشعب الفلسطيني.

غيّر اتفاق أوسلو بداية في الجغرافيا، وفرض نظاماً جغرافياً قسّم الأراضي الفلسطينية ("أ" و "ب" و "ج") ونتج عن هذا إزاحات وانقطاعات وتخلخلات في مناطق سكانية من مدن وقرى ومخيمات، فأدى هذا بالضرورة إلى إعادة ترتيب أهمية تلك المناطق وفق "جغرافيا سياسية" جديدة، ستلعب دوراً وظيفياً في تعريف المدن والقرى وربطها بسلطة واحدة قادرة على لعب دور اقتصادي – سياسي وفق الترتيبات الجديدة، وقادرة على ضمان وضبط استمرارية هذه "الترتيبات"، التي هي شرط وجودها وضمان بقائها. كما شكّل اتخاذ مدينة رام الله مركزاً للسلطة الفلسطينية نقلة هامة في تاريخ المدينة المعاصر، وجعلها مركزاً سياسياً للقرار الفلسطيني وأدخلت المدينة في طور حضري جديد لتلعب دور "العاصمة" السياسية والإدارية، وبالتالي فقد تبع ذلك تطوير هام في بنيتها التحتية الأساسية وخدماتها ومنشآتها، وقد تمركزت منشآت ووزارات، وأجهزة السلطة في المدينة، وعلى أطرافها مثل منطقة البالوع والإرسال، وأصبحت رام الله مركزاً يستقطب أعداداً كبيرة من السكان الجدد سواء من طلاب العمل من مناطق مختلفة، وموظفي السلطة، والأكاديميين والتجار، وقد نشأت وتطورت أحياء سكنية جديدة مثل حي أم الشرايط والمصيون وبرزت طبقة وسطى جديدة.[88] واتخذ عدد كبير من المنظمات غير الحكومية والهيئات

---

[88] انظر: جميل هلال، **الطبقة الوسطى الفلسطينية : بحث في فوضى الهوية والمرجعية الثقافية** (رام الله: المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية – مواطن، 2005)

الديبلوماسية مكاتب وفروعاً له في رام الله، وقد استتبع ذلك كله نشاط عمراني وسكاني ملحوظ، وحركة اقتصادية أدت لبروز رام الله وتنامي دورها كعاصمة إدارية للسلطة الفلسطينية. صاحب كل ذلك أنماط حياة استهلاكية ومعولمة تشبه في ذلك بعض المدن العربية والعالمية التي سبقتها إليها كعمان وبيروت والقاهرة. فظهرت حياة ليلية تعج بالشباب في مطاعم ومقاهي وبارات. وتم افتتاح مراكز ثقافية، ومسارح ودار سينما، وقاعات عروض فنية.

درج في تلك الفترة الحديث عن أهمية الثقافة، والعمل الثقافي –وخاصة بين النخب المثقفة – وعن دور الثقافة في الوعي الفلسطيني وفي تعزيز الهوية الوطنية، وفي لعبها دوراً مركزياً، وحضارياً وتوعوياً، ذا بعدٍ سياسي في القضية الفلسطينية، وفي بناء الدولة الفلسطينية الناشئة أو المنوي إنشاؤها. يشمل الحديث عن الثقافة في هذا السياق الفنون بأنواعها أيضاً. يشير مثلاً الباحث جميل هلال الى أهمية الثقافة في بحث له بعنوان "نحو صياغة مؤشرات لقياس المشاركة الثقافية الفلسطينية": الثقافة الفلسطينية، بتعبيراتها المختلفة، مكون حيوي من مكونات الوطنية الفلسطينية، وكان لها دوماً حضور محوري في مسارات التعبئة الاجتماعية وفي تغذية وطنية تجمعات الشعب الفلسطيني في مواقعها المختلفة.[89]

كما يؤكد هلال على وجوب دعم و:

> تحفيز الحراك والفعل الثقافي عبر تمكين القوى والمؤسسات والهيئات المعنية من رسم سياسات وظيفتها تنشيط الحياة الثقافية على قاعدة المشاركة، وبخاصة من الأجيال الشابة، في تجمعات الشعب الفلسطيني باعتبار أن الثقافة من الأدوات الضرورية التي عليه استخدامها في كفاحه التحرري. فالثقافة هي المجال الأرحب الذي يعبر فيه الشعب الفلسطيني عن انتماءاته وقيمه ويشيّد عبره معاني شرطه الخاص وطموحاته وأهدافه الكبرى.[90]

---

[89] جميل هلال.، **نحو صياغة مؤشرات لقياس المشاركة الثقافية الفلسطينية** (رام الله، 2012)، 1.

[90] المصدر السابق، 3

أما على المستوى الرسمي، فقد أولت السلطة الفلسطينية عبر وزارة الثقافة اهتماماً بالثقافة ودعم المؤسسات الثقافية والفنية، ففي استراتيجيتها لقطاع التراث والثقافة 2017 – 2022 والمعنونة بـ"شراكة وتنمية" ومن خلال رؤيتها تشير إلى:

> إن رؤيتنا للثقافة تنطلق من اعتبارها رأس المال الاجتماعي الذي يمنح الفرد والمجتمع قدرة عملية على مواجهة التغيرات والصعاب وطاقة للتواصل مع الحياة وإعادة إنتاجها. إن ثقافتنا تؤثر؛ حسب تنوعها وحيويتها وامتلاكها مقومات التراكم والتجدد من خلال قدرتنا على إنهاء الانقسام الداخلي ومواصلة الجهود الوطنية من أجل التحرر وبناء الدولة الفلسطينية المستقلة وعاصمتها القدس؛ كما أن للثقافة دوراً حاسماً في إنتاج وتطوير الهوية الفلسطينية بمفهومها التعددي القومي وإلانساني التقدمي. بهذا المعنى يلتقي مفهوم الثقافة مع مفهوم الحضارة. ولذا نعطي أهمية خاصة لترسيخ الرواية التاريخية للشعب الفلسطيني، والتيَّ تؤكد حقه المطلق في وطنه باعتباره الوريث لمن عمَر فلسطين عبر آلاف السنين، ولم يغادر وطنه ولا انقطعت إبداعاته على أرضه عبر مختلف العصور[91]

وعلى المستوى الفني تحديداً، فقد تم تشكيل "شبكة الفنون الأدائية الفلسطينية" في عام 2016. وهي بمثابة تجمع كبير لمجموعة من المؤسسات التي تعمل في حقل الفنون الأدائية كالمسرح، والموسيقى، والسيرك. تؤكد "الشبكة" على أهمية الفنون في المجتمع الفلسطيني، وتعمل على تعزيز القيم الفنية، والثقافية ودعم المؤسسات العاملة في هذا الحقل. وتؤكد على ذلك من خلال رسالتها، وتعريفها لذاتها على النحو التالي:

---

[91] وزراة الثقافة الفلسطينية، **استراتيجية قطاع الثقافة والتراث : شراكة وتنمية : 2017 – 2022** (رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية 2017)، 10

شبكة فلسطينية رائدة للفنون الادائية تسعى لتعزيز الفنون الأدائية للتأثير على السياسات الثقافية ببعدها الوطني والتنموي، وتمكين أعضائها، والدفاع عن حقوق القطاع، وزيادة تقدير المجتمع للفنون الأدائية، وبناء شراكات وتنسيق الجهود مع الأطراف ذات العلاقة.[92]

إذاً، فهناك اتفاق ضمني فلسطينياً، وعلى عدة مستويات لأهمية ودور الفنون، وذلك قام بتفعيل وتحفيز وتعزيز العمل الثقافي والفني على المستويات المؤسسية. فنشطت مجموعة من المؤسسات والمعاهد والهيئات للخوض والعمل في ميادين تخص الثقافة بأشكالها المختلفة، ومن ضمنها المعاهد والمؤسسات الموسيقية.

وقد برز من خلال ذلك وازدهر مشهدٌ ثقافيٌ وفنيٌ مغاير، كجزء من تلك التغييرات والتحولات، فقد شهدت رام الله بعد اتفاقية اوسلو بفترة قصيرة افتتاح مجموعة من المؤسسات التعليمية والثقافية والتي بدورها لعبت دوراً بارزاً ومهماً في تغيير المشهد الثقافي وإنتاجاته. فقد بدأنا نتلمس اهتمامات جديدة وتجارب جديدة ومتنوعة على مستويات مختلفة، وفي حقول مختلفة مثل الأدب والشعر، والفن التشكيلي، والسينما، والمسرح، والموسيقى.

أما موسيقياً، فقد نشأت ثلاث مؤسسات تعليمية وثقافية تُعنى بتعليم الموسيقى ونشر ثقافتها. وهي المعهد الوطني للموسيقى (معهد إدوارد سعيد الوطني للموسيقى حالياً) وجمعية الكمنجاتي، ومؤسسة بارانباويم–سعيد. وتم تبني نوعين من الموسيقى في تلك المؤسسات، وهما: الموسيقى العربية، والموسيقى الغربية الكلاسيكية. وقد ساهمت تلك المؤسسات في التأسيس لموسيقى فنية كحقل اختصاصي أكاديمي، واستخضرت أساتذة مختصون يقومون على تدريسها وفق مناهج علمية ذات مراجع أكاديمية عالمية كمنهاج ABRSM البريطاني، ومنهاج سوزوكي الذي يخص الآلات الوترية، ومنهاج دلكروز Delcrouz المتخصص في تعليم الموسيقى للأطفال، وغيرهم. وقد لعبت هذه المؤسسات أدواراً ريادية في نشر الموسيقى وثقافتها، كما حرصت على تنظيم عروض موسيقية محلية، وتنظيم مهراجانات موسيقية تستضيف فيها موسيقيين محليين وعالميين في أمسيات موسيقية. إضافة إلى تخريجها

[92] شبكة الفنون الأدائية الفلسطينية http://www.ppan.ps/

لعدد من الموسيقيين الذين أتيحت لهم الفرصة لاستكمال دراساتهم الموسيقية العليا خارج البلاد، واتخاذهم للموسيقى حرفة سواء من خلال التعليم أو من خلال العروض الموسيقية. كما أنها ساهمت بإصدار مجموعة من التسجيلات الموسيقية لموسيقيين محليين، وتوثيق لتجاربهم الموسيقية مما أثرى المكتبة الموسيقية الفلسطينية المعاصرة.

يبدو جلياً، وخاصة من خلال المؤسسات الموسيقية التعليمية بأن هناك تحولٌ أساسيٌ ومركزيٌ في القيم الموسيقية المطروحة، ويبدو أن القيمة الكبرى تكمن في التأكيد على القيمة المتفردة للموسيقى، أي كونها ذات قيمة مستقلة بذاتها. ولا يعني ذلك بالضرورة محاولة فصلها عن ما يمكن التعبير عنه سياسياً أو اجتماعياً بشكل مباشر أو غير مباشر، وإنما اعطاؤها حيزاً مركزياً، وذلك من خلال التعامل معها كحقل أكاديمي متخصص، وكحقل فني مستقل. وما يمكن الإشارة إليه من خلال هذا التحول المركزي، مقارنة بتجربة التعبير الموسيقي خلال فترة الانتفاضة الأولى، هو ذلك التركيز على الشكل الموسيقي، من خلال التجربة الموسيقية الأكاديمية أو الفنية. والشكل في هذه الحالة يتضمن عدة أمور مثل أشكال الأداء الموسيقي وكيفياته، والفهم الموسيقي من خلال التاريخ الخاص للموسيقى سواء الغربية أو العربية، أي نظرية الأداء الموسيقي. وفي هذا الإطار سأستعين بما يقترحه الباحث الموسيقي والناقد الثقافي كريستوفر سمول كنموذجٍ مفيدٍ في سياق الممارسة الموسيقية تحديداً، وهو ما قد يساعدنا في تحليل وفهم المعاني والقيم المترتبة في الممارسات الموسيقية سواء كتعليم أو عروض موسيقية أو غيره. يطلق سمول على نموذجه اسم "musicking" وتقترح رؤية سمال بأن المعنى الموسيقى يكمن في عدم فصل الممارسة الموسيقية عن المنتوج الموسيقي. أي أنه وبحسب تعريفه فإن: "الموسيقى ليست شيئاً مجرداً وإنما شيئاً يمارسه الناس"، وتحدث هذه الممارسة الثقافية في مجتمع معين أي تحدث في مكان لديه علاقاته القائمة وفي هذه العلاقات تقع المعاني المترتبة عن الممارسة الموسيقية"[93]

بمعنى آخر تقترح نظرية سمول بأن المعاني والقيم الموسيقية تتأتى من خلال الممارسة الموسيقية ذاتها، وأشكال الممارسة الموسيقية متنوعة، فقد تكون عرضاً موسيقياً، أو مكاناً لتعليم الموسيقى، أو أي جهد منظم يقوم على

[93] Christopher Small، Musicking: The meaning of performing and listening. (Middletown: Wesleyan University Press، 1998)،13

تجميع تلك الرغبات حول نشاط موسيقي ما. أي أنها عملية مجتمعية متداخلة ومتشابكة وغير محصورة بالمنتوج الموسيقي النهائي والذي قد يتخذ أشكالاً شتى كالعرض الموسيقي، أو مقطوعة موسيقية، أو تسجيلٌ ما.

ولذلك، ومن خلال الإطلال على هذه التجارب التعليمية فسيتم تبيان الكيفيات والطرق والرؤى التي تؤكد التحولات في التعامل مع الموسيقي كحقل جمالي خاص و"مستقل"، مع محاولة فهم وتحليل لمعانيها من خلال سياق تلك الممارسات الموسيقية، ومن خلال ما يقوله أصحاب تلك التجارب. ولا أسعى من خلال ذلك إلى توثيق عمل هذه المؤسسات، أو المفاضلة فيما بينها. وإنما تكمن الغاية من ذلك في محاولة استكشاف أنماط التفكير الفنية والموسيقية كحقل مستقل داخل الرؤية الثقافية الأعم، والتي تُعطي أهمية خاصة للفنون والثقافة في حقبة ما بعد أوسلو.

تجربة معهد ادوارد سعيد الوطني للموسيقى :

أُفتتح معهد ادوارد سعيد الوطني للموسيقى (المعهد الوطني للموسيقى آنذاك) بمبادرة مجموعة من الموسيقيين الذين درسوا ومارسوا الموسيقى الغربية الكلاسيكية والموسيقى العربية لسنوات عزفاً وتأليفاً. وهم السيدة ريما ترزي، أمين ناصر، ناديا عبوشي، سلوى تابري، وسهيل خوري.[94] وقد تم افتتاح المعهد في مدينة رام الله، وذلك في العام 1993. وقد شعر هؤلاء الموسيقيون بضرورة وجود مكان متخصص يقوم بتعليم الموسيقى بكافة أنواعها كالموسيقى العربية، والموسيقى الغربية الكلاسيكية. وقد تم التداول في هذا الموضوع حوالي 3 سنوات (ما بين عام 1990 – 1993). وقد جاءت هذه المبادرة لشعور هؤلاء الموسيقيين بالحاجة لوجود مدرسة أو معهد موسيقي متخصص يقوم بصقل وتطوير الخبرات الموسيقية، إضافة إلى تنمية ودعم الهوية الثقافية الفلسطينية المهددة دوماً بفعل وجود الاحتلال الإسرائيلي. وقد بدأ المعهد عمله وضم 40 طالباً وطالبة، وثلاثة أساتذة وثلاثة معلمين وسكرتيرة ومدير متطوع.[95] وقد انضوى المعهد تحت مظلة جامعة بيرزيت.

أبدى المعهد، ومنذ البداية اهتماماً بالموسيقى العربية والموسيقى الغربية الكلاسيكية، إضافة الى أنواع موسيقية أخرى، إلا أن هذين النوعين هما اللذان حظيا بالأهمية الأكبر. حيث يتعلم الطلبة العزف على إحدى آلات الموسيقى العربية أو الموسيقى الغربية وفق منهج أكاديمي يقوم على تطوير القدرات التقنية والموسيقية للطالب، وبالتالي الأداء الموسيقي ككل. فعلى سبيل المثال يعتبر أستاذ العود في المعهد سامر طوطح بأن إحدى أهم الأمور التي يجب أن يتقنها الطالب هي كيفية مسك الطالب لريشة العود، وهنالك تمارين خاصة لذلك يجب أن يقوم بها الطالب. وذلك من أجل تطوير القدرات التقنية وإصدار أصوات متناسقة ومدروسة عند عزف أي لحن.[96] كما

---

[94] حول قصة نشوء المعهد الوطني للموسيقى انظر الفيلم الوثائقي"أنامل الزمان" من انتاج الجزيرة وهو بعنوان "أنامل الزمان" عام 2012. https://www.youtube.com/watch?v=TnFYgwJEgFs&t=4s

[95] المصدر، الصفحة الالكترونية للمعهد http://ncm.birzeit.edu

[96] مقابلة شخصة مع أستاذ العود في المعهد: سامر طوطح بتاريخ 2018/10/10

تركز معلمة البيانو دينا شلة على تطوير قدرات الطالب التقنية والنظرية في فهمه للمقطوعات، حيث وبالنسبة لها فمن المهم جداً أن يبدي الطالب فهماً للمقطوعات التي يعزفها، ولا يكفي أن يقوم الطالب بعزف المقطوعة من الناحية التقنية.[97] وما يُقصد بفهم المقطوعة هو قدرة الطالب على إبداء ما يسمى في اللغة الموسيقية "الديناميكية" Dynamics وهي القدرة على إبراز جماليات النص الموسيقي عند العزف، أي أماكن التوتر في النص الموسيقي ومناطق الصعود Crescendo والهبوط Decrescendo، وإبراز اللحن المفرد والأصوات المصاحبة له، ومراعاة الفترة الزمنية للنص الموسيقي، والعناية بالمقدمات الموسيقية، والقفلات والنهايات الموسيقية Cadences إلى آخره. أما أستاذ آلة القانون يعقوب حمودة، فهو يشدد على قدرة الطالب في فهم الأسلوب الموسيقي في الموسيقى العربية، حيث على العازف فهم طابع الموسيقي التي يعزفها، ومن أي فترة زمنية.[98] فمثلاً يجب إبراز الحس الإيقاعي عند عزف بعض المقطوعات، وإبراز الحس اللحني melody في مقطوعات أخرى، كما يجب مراعاة الطابع الخاص لكل مؤلف، وهذا يستدعي قدرات سماعية وتحليلية تخص المعرفة المقامية في الموسيقى العربية.

يتفق ويشدد معظم الأساتذة من خلال التعليم، سواء في القسم الغربي أو الشرقي على تطوير الكيفيات والأدوات والتقنيات التي يجب استخدامها من أجل الممارسة الموسيقية الفعلية المتمثلة في عملية العزف ذاتها. فلم تعد المادة الموسيقية وحدها كافية، وإنما تطوير طرق التعامل مع المادة الموسيقية فهماً وعزفاً.

أما من خلال الإصدارات والإنتاجات الموسيقية، وهي إحدى الأنشطة الأساسية التي يقوم بها المعهد، والتي يوليها اهتماماً خاصاً ولها علاقة بإرث الموسيقى العربية، فقد أصدر المعهد أول أسطوانة في عام 2000 لفرقة الموسيقى العربية في المعهد بعنوان "أم الخلخال".[99] وقد تركزت هذه الأسطوانة على الموسيقى الآلية، وإعادة الاعتبار لها كموروث ثقافي، وقد جاء فيها: "نحن بطبيعة الحال لا نعترض على الموروث الموسيقي الصوتي ولا ننتقص من

---

[97] مقابلة شخصية مع معلمة البيانو في المعهد: دينا شلة بتاريخ 2018/10/15

[98] مقابلة شخصية مع أستاذ آلأت القانون في المعهد، يعقوب حمودة بتاريخ 2018/10/1

[99] اسم مقطوعة آلية من مؤلفات عازف العود العراقي منير بشير.

أهميته، وإنما نحاول منح موسيقى الآلة فسحة تقدم فيها نفسها للآذان دونما خجل وأقنعة وبدون التبعية المعتادة للصوت والكلمة أو للحركة والتشكيلة الجسدية"[100].

فقد قدمت مقطوعات موسيقية لمؤلفين موسيقيين منذ العهد العثماني ولغاية ستينيت القرن العشرين من أمثال طاتيوس اكسرجيان ومنير بشير ومحمد عبد الوهاب والأخوين رحباني. وقد أصدر المعهد لاحقاً أسطوانة "كرلة" في العام 2001[101] بمشاركة أساتذة من المعهد، وهي في معظمها من تأليف وتوزيع أحمد الخطيب أستاذ آلة العود آنذاك، وهي بمثابة رؤية معاصرة للموسيقى الآلية العربية. وفي هذين الإصدارين تركيز كبيرٌ على المحتوى الموسيقي الصرف من دون الغناء. وبذلك فهناك إعادة اعتبار للأداء الآلي الموسيقي العربي، وإفراد مساحات خاصة له، وهو ما تم تجاهله تاريخياً أو على الأقل ما لم يأخذ حقه مقابل الصوت المفرد، أي الغناء في الموسيقى العربية في السبعين سنة الأخيرة من عمر الموسيقى العربية.

كما قام المعهد بإصدار مجموعة كتب بعنوان "شرقيات" وهي "مختارات من قطع موسيقية شرقية دوّنت موسيقياً اعتماداً على تسجيلات أصلية، وصنّفت بحسب صعوبتها التقنية. هذه القطع مصنفة لامتحانات المستويات الثمانية لطلاب القسم الشرقي في المعهد، وقد طبعت هذه المختارات على شكل سلسلة من أربعة كتب يستخدمها طلاب المعهد في امتحاناتهم، وقد دوّنها وحررها الأستاذ أحمد الخطيب.[102]

كما أصدر المعهد وبالتعاون مع مجموعة معاهد موسيقية في العالم العربي "سلسلة إصدارات لقطع موسيقية آلية لموسيقيين عرب معاصرين، علّق عليها وحررها أحمد الخطيب بإشراف مدير عام المعهد سهيل خوري، وتضم

---

[100] اسطوانة مدمجة: **أم الخلخال**، معهد ادوارد سعيد الوطني للموسيقى، 2000

[101] اسطوانة مدمجة: **كرلة**، امعهد ادوارد سعيد الوطني للموسيقى، 2001

[102] المصدر http://ncm.birzeit.edu/ar/lmnshwrt

مقطوعات موسيقية لمؤلفين معاصرين مثل أحمد الخطيب، وشربل روحانا، وخالد محمد علي، وسعيد شرايبي، وعيسى بولص".[103]

يشير ويؤكد ذلك على تبني المعهد لسياسة وهوية موسيقية محددة، على علاقة تاريخية وطيدة بإرث الموسيقى العربية، حيث يعتبر توجهه استمرارية واستكمالاً لهذا التراث الموسيقي المبتدئ في مصر والشام منذ النصف الثاني للقرن التاسع عشر. وتشديده على أهميتها والانتماء لها، والمحافظة عليها من الاندثار. ولعل رؤية سهيل خوري المدير العام للمعهد، في مؤتمر "الثقافة الفلسطينية الى أين؟" والذي نظمته مؤسسة الدراسات الفلسطينية في عام 2016"، حيث جاءت مداخلته بعنوان "هل تبقى الموسيقى العربية؟"ما يلخص رؤية المعهد للموسيقى العربية، حيث يقول:

> "فلسطين هي بالطبع جزء من الموروث الثقافي العربي، وبشكل خاص من موروث بلاد الشام. وبالتالي فموسيقاها هي الموسيقى العربية، ولكن فلسطين كغيرها من جغرافيا المنطقة تعرضت منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين لتأثيرات موسيقية عديدة، أثرت على مؤلفي الموسيقى فيها وبالتالي على طابعها الموسيقي بشكل عام. ورغم أن الموسيقى كفن إبداعي لا يمكن أن يقف مكانه وإلا فإصبح عنصراً متحفياً. إلا أن التطور الموسيقي عادة ما يكون طبيعياً ومتدرجاً ومتواصلاً مع ماضيه حيث تستمر الملامح والعناصر والشخصية الأساسية التي تحدد طبيعة وهوية هذه الموسيقى. في حالة فلسطين فقد تعرضت الموسيقى العربية فيها وفي المنطقة ايضاً لدخول فج لموسيقات أخرى من العالم، بداية بالموسيقى الغربية الكلاسيكية التي أتت مع البعثات والقنصليات الأجنبية في مراحل انحدار الدولة العثمانية في نهاية القرن التاسع عشر، ومن ثم تعززت من نشوء المدارس المسيحية التبشيرية غربية المنشأ. التي عادة (ما) كان أستاتذة الموسيقى فيها أوربيون أو أمريكان. لاحقاً، ولدى ظهور موسيقى

[103] أحمد الخطيب، منقح ومحرر، **سلسلة المؤلفين العرب المعاصرين: موسيقى عربية آلاتية** (معهد ادوارد سعيد الوطني للموسيقى، 2008)

الجاز في أمريكا وغيرها من أنماط موسيقية جديدة في النصف الأول من القرن الماضي، تأثرت الموسيقى العربية بها فنرى دخول إيقاعات غربية على الموسيقى العربية واستعمالها بشكلٍ كبير مثل ايقاعات الفالس والرومبا والتانغو إلى آخره. ورغم ذلك، ورغم دخول آلات اوركسترالية غربية على التأليف الموسيقي العربي إلا أن العناصر الموسيقية للموسيقى العربية حافظت في ذاك الوقت على نفسها خاصة بتجربتين تجديديتين مهمتين كان يقود إحداها محمد عبد الوهاب في مصر والأخرى الأخوين رحباني في لبنان. وخلال عقد الستينات من القرن الماضي ورغم بعض السقطات في أعمال عبد الوهاب كإدخال الغيتار الكهربائي على سبيل المثال في فرق الموسيقى العربية والتي كانت باعتقادي تجربة فاشلة ما لبث وأن اندثرت. إلا أن الموسيقى التجديدية هذه حافظت على مقومات الموسيقى العربية وأخذتها إلى أماكن جديدة ساهمت في نموها وتطورها المنطقي والطبيعي".[104]

بذلك فان المعهد يحاول تطوير وتأسيس هوية موسيقية، تنتمي وترتكز على العناصر التجديدية في تجربة الموسيقى العربية وروادها، ويعتبر تجربته الموسيقية جزءاً لا يتجزأ من تلك التجربة الموسيقية. وهو بذلك يرتكز إلى إرث موسيقي طويل من ناحية الثقافة الموسيقية، أي أن التجديد والتطوير الذي يحاول جاهداً عمله يستمد ذاته من محافظته على الطابع الأساسي لعناصر الموسيقى العربية من مقام وآلات الموسيقى العربية المتعارف عليها كالقانون، والعود والناي، والأشكال المتعارف عليها. وعلى الرغم من ما يثيره موضوع التجديد والتطوير في الموسيقى العربية من إشكالات ونقاشات، منذ المؤتمر الشهير للموسيقى العربية والذي عقد في مصر في عام 1932 بحضور عبد الوهاب وبيلا بارتوك. حيث أثير السؤال حول مستقبل الموسيقى العربية، وما هي الطرق والمناهج التي يجب أن تسلكها الموسيقى العربية من أجل تطويرها وتحديثها. وهو ما قد يستدعي بعض الملاحظات والتساؤلات لاحقاً

---

[104] سهيل خوري، **هل تبقى الموسيقى العربية؟** (جامعة بيرزت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، مؤتمر الثقافة الفلسطينية الى أين، 2016)

فيما يخص تجربة المعهد. إلا أن المعهد ومن خلال تجربته وممارسته للموسيقى العربية فإنه يؤكد على تحول مركزي في رؤيته للموسيقى العربية. ومن الممكن تلمس ذلك من خلال محاولاته سواء في الإنتاج الموسيقي أو التعليمي أو النشر. والتركيز على المادة الموسيقية المقدمة، من ناحية تشذيبها، وفهمها وكيفيات التعامل معها ضمن حقل فني وأكاديمي منضبط ومستقل. بمعنى آخر يسعى المعهد لأن يكون للموسيقى صوتها الخاص، وأن تكون خاضعة لرؤى داخلية تخصها ويخص تاريخها ضمن السياق الثقافي والسياسي الفلسطيني المعاصر.

ومن ضمن تلك الرؤية الثقافية، أطلق المعهد مبادرة مركزية فيما يخص الموسيقى الغربية الكلاسيكية، والتي عكست توجه المعهد فيما يخص الموسيقى الغربية الكلاسيكية. وذلك عبر تأسيسه للاوركسترا الوطنية الفلسطينية عام 2010 والتي تضم ما بين أعضائها موسيقيين فلسطينيين محترفين، ومن أصول فلسطينية جاؤوا من أنحاء مختلفة من العالم. يجتمعون مرة واحدة في السنة ليقدموا برنامجاً موسيقياً بقيادة قائد الأوركسترا (المايسترو) الذي عادة ما تتم استضافته من الخارج. تعتبر هذه الاوركسترا ذروة المعهد في رؤيته للموسيقى الغربية: "تمثل الأوركسترا الوطنية الفلسطينية ذروة رؤية معهد إدوارد سعيد الأوركسترالية، وثمرة مسار تراكمي تم تطويره ورعايته منذ تأسيس المعهد في عام 1993".[105]

وقد كانت انطلاقة الاوركسترا الوطنية تحديداً في رام الله بتاريخ 2010/12/31 في عرض موسيقي في قصر رام الله الثقافي، وتحت شعار "اليوم أوركسترا وغداً دولة".[106] في إشارة إلى أن الثقافة هي طريق مؤدية إلى الدولة، وقد أشار سهيل خوري المدير العام للمعهد في مقابلة مع وكالة وفا للأنباء إلى أن: "الموسيقيين يساهمون في بناء الدولة الفلسطينية، من خلال بناء وتأسيس إحدى أهم ركائز الثقافة الوطنية، روح هذه الدولة الناشئة والحرة".[107] وأن:

---

[105] المصدر: صفحة المعهد الالكترونية http://ncm.birzeit.edu/ar/pnoar/59

[106] علي عبيدات، "اليوم أوركسترا وغداً دولة. وفا،" وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية (2010/12/31) http://www.wafa.ps/ar

[107] المرجع السابق.

"اليوم أوركسترا وغداً دولة هو شعارنا الذي رفعناه تعبيراً عن إيماننا العميق في أن الدولة لا تبنى بالحجارة والطرقات فقط، بل ببناء وتكوين مكونها الإنساني وطبيعتها الحضارية، ووجدانها الثقافي والفني"[108]

كما قام المعهد بتأسيس مشروع "اوركسترا فلسطين للشباب" والذي انطلق في عام 2004 وهي اوركسترا تجمع سنوياً الموسيقيين الشباب ما بين 13 – 26 عاماً، ومن كافة أنحاء العالم، إضافة إلى موسيقيين ضيوف من أجل التحضير لبرنامج وجولة عروض موسيقية محلية أو عالمية. وقد سبق لهذه الاوركسترا بأن قامت بجولة عروض كان آخرها في المملكة المتحدة وذلك في صيف 2016. وقد قدمت الاوركسترا برنامجاً منوعاً يضم مقطوعات لبيتهوفن Beethoven، الأخوين رحباني، زكريا أحمد، وموسورسكي Mussorgsky. وبشكلٍ ما فإن هذه الاوركسترا كانت بمثابة ممثل موسيقي لفلسطين في الخارج.

إذاً، فحضور الموسيقى الغربية الكلاسيكية وبناء أوركسترا وطنية هو ذات أهمية بالنسبة للمعهد، وخاصة على مستوى البناء الثقافي والوطني، وهو تعبير عن أهمية الممارسة الثقافية في مرحلة التحرر وبناء الدولة. كما أن إتاحة وجود اوركسترا فلسطينية يُعد انجازاً ثقافياً مهماً حيث لم يعد ذلك حكراً على بعض الدول، وخاصة الغربية. وبناء اوركسترا يتطلب جهداً كبيراً وحثيثاً، حيث لا يمكن عمل ذلك خلال أيام، فهو تراكم لجهد طويل ومتواصل لمجموعة من الأساتذة، المدربين والفنيين، والإداريين، وتبدأ من خلال عملية البحث عن الموسيقيين وتجميعهم، وتدريبهم وإتاحة وتوفير مكان لتدريباتهم وتفاعلهم مع بعضهم البعض. فجزء من هؤلاء العازفين يأتون من الخارج، ولا يعرفون بعضهم وتحديداً أولئك الذين يعزفون في مشروع الاوركسترا الوطنية. [109]

إن وجود هذا الشكل، أي الاوركسترا، أو اوركسترات تقوم بعزف الموسيقى الغربية الكلاسيكية، أو مؤلفات أوركسترالية عربية لمؤلفين عرب أو فلسطينيين مثل سلفادور عرنيطة، والأخوين رحباني هو ذات أهمية بالنسبة للمعهد، فهو اعترافٌ ضمني بأهمية هذا الشكل الموسيقي وقيمته الفنية. وممارسة هذا الشكل الموسيقي "الراقي"

---

[108] المرجع السابق.

[109] قامت قناة الجزيرة بانتاج فيلم وثائقي بعنوان "سيمفونية الشتات" حيث يضع تحت الضوء سياقات تشكل الاوركسترا الوطنية الفلسطينية، كما ويتحدث جزءاً من الموسيقيين عن تجاربهم في هذه الاوركسترا ووجودهم في فلسطين.

يسعى من خلال رؤية المعهد لوضع الموسيقى في السياق الفلسطيني كقيمة فنية متميزة، ومكون أساسي من مركبات الثقافة الفلسطينية المعاصرة.

ولذلك قد يجوز القول إنه وبالنسبة لمعهد ادوارد سعيد فإن الفعل الموسيقي، والممارسة الموسيقية لديها مسؤولية كبرى، ودور حاسم في صياغة هوية وطنية مناهضة للاحتلال، ساعية للتحرر، وذات رؤية حداثية ومنفتحة، وغير منقطعة عن الإرث الموسيقي العربي. ولذلك أهميته، ولكنه قد يثير تحديات، وإشكالات يكمن أولها في التحديد الضمني لما يعد موسيقى "أرقى"، أو في الطريق التي يجب على الموسيقى أن تسلكه، والنموذج الذي يجب تعميمه واتخاذه كمرجعية، وهو ما قد يطرح إشكالات فكرية سأقوم بطرحها لاحقاً من خلال خلاصات واستنتاجات هذا الفصل.

تجربة جمعية الكمنجاتي:

تأسست جمعية الكمنجاتي في عام 2002 بمبادرة من الموسيقي رمزي أبو رضوان الذي درس الموسيقى في فرنسا، وتخصص في آلة الفيولا. وهي جمعية غير ربحية تقوم بإتاحة الفرص للأطفال من أجل تعلم الموسيقى، وخاصة في المناطق البعيدة والمهمشة وفي مخيمات اللاجئين في فلسطين ولبنان: "وبهدف إتاحة تعليم الموسيقى للأطفال الفلسطينيين، وتعزيز وعيهم وتقديرهم لثقافتهم وهويتهم الفلسطينية."[110]

تأسست الجمعية في فرنسا وبدأت بتنظيم أنشطة ثقافية بهدف اجتذاب الدعم، وجمع الآلات الموسيقية والمواد التعليمية وذلك من أجل دعم وإيجاد مدارس لتعليم الموسيقى للأطفال الفلسطينيين، وهذا ما تؤكده الجمعية عبر صفحتها على الإنترنت:

> ولا يزال عمل الكمنجاتي مستمراً في فرنسا من حيث تنظيم العروض، والمهرجانات، والمحاضرات، بهدف إيجاد الدعم، وجمع الآلات الموسيقية، وغيرها من المواد اللازمة للتعليم الموسيقي والأنشطة والتي يقدمها العديد من المانحين والمتبرعين للجمعية. كما تعمل إدارة جمعية الكمنجاتي في فرنسا على اجتذاب الدعم من مؤسسات في أوروبا ومن أنحاء العالم، والتنسيق لمعلمين الموسيقى من الخارج للتدريس في الكمنجاتي في فلسطين لعام أو أكثر، إضافة إلى التنسيق والدعم لطلاب الكمنجاتي المتقدمين في مجال استكمال دراستهم الجامعية في مجال الموسيقى أو صناعة وصيانة الآلات الموسيقية. كما يتم دعم هذا المجال أي صناعة وصيانة الآلات، عبر إرسال المختصين والفنيين إلى فلسطين بهدف صيانة الآلات ونقل خبراتهم للأطفال الفلسطينيين. كما تم تأسيس شبكة الكمنجاتي في ايطاليا، حيث تشمل الشبكة أعضاء من اوركسترا موزارت في بولونيا، وبلدية سيينا وإقليم بوليا ومدينة باري. ومنذ ذلك الحين، قامت شراكة الكمنجاتي مع إيطاليا على إرسال العديد من الآلات الموسيقية،

[110] الصفحة الالكترونية للجمعية : http://www.alkamandjati.org/article/

وإرسال مدرسين وصانعي الآلات الوترية الموسيقية إلى فلسطين، واستضافة موسيقيين فلسطينيين في إيطاليا.[111]

لدى الجمعية مركز يقع في البلدة القديمة لمدينة رام الله، وهو بمثابة الإدارة المركزية للجمعية. يأتيه الطلبة لأخذ حصصهم الموسيقية أيضاً ضمن برنامج تعليمي أكاديمي خاص بالكمنجاتي حيث يتيح للأطفال تعلم إحدى آلات الموسيقى العربية أو آلات الموسيقى الغربية الكلاسكية. وهما النوعان الموسيقيان التي تقوم الجمعية بتدريسهما، ونشر ثقافتهما. إضافة لذلك تقوم الجمعية بتوفير الدروس الموسيقية للأطفال في ثمانية مراكز للأطفال، وبالتعاون مع هذه المراكز التي تقع في القرى والمخيمات الفلسطينية في الضفة الغربية، مثل دير غسانة، مخيم قلنديا للاجئين وغيرهم. حيث يذهب مجموعة من الأساتذة المختصين، المحليين والأجانب لإعطاء الدروس الموسيقية في هذه المراكز وضمن برنامج موسيقي أكاديمي. كما تقوم الجمعية بتوفير برنامج "التذوق الموسيقي" في مجموعة من المدارس الحكومية ومدارس الأونرا في المناطق الريفية والمهمشة التي تعمل الجمعية معها، فيقوم أساتذة مختصون بتعريف الأطفال على أنواع الموسيقى وآلاتها وأصواتها وذلك بمثابة مقدمة تعريفية للثقافة الموسيقية.[112]

كما قامت جمعية الكمنجاتي بتأسيس المدارس والمراكز المختلفة والموزعة فيما بين رام الله، وجنين، وقرية دير غسانه، ومخيمات الجلزون، وألمعري، وقلنديا، إضافة إلى مخيمي برج البراجنة وشاتيلا في لبنان للوصول إلى أكبر عدد ممكن من الشباب والأطفال، أي أن الجمعية قامت بتجهيز، وتأسيس تلك المراكز لتصبح فروعاً مجهزة بما يلزم لتقوم هي بالإشراف على عملية التعليم الموسيقي بشكلٍ مستمر، فهي ليست بمثابة مشاريع مؤقتة تقوم بها الجمعية وإنما هي مشاريع دائمة في تلك الأماكن.[113]

---

[111] المرجع السابق..

[112] مقابلة شخصية مع المدير التنفيذي للكمنجاتي: اياد استيتي بتاريخ 2018/5/3

[113] يؤكد المدير التنفيذي اياد استيتي في مقابلة معه على أهمية تأسيس هذه المراكز كمشاريع دائمة، وليس مشاريع مؤقتة والمسمية out reach وهو ما رفضت الجمعية عمله عبر تأكيدها على فتح وتأسيس مدارس موسيقية دائمة في تلك المناطق تكون في متناول سكان تلك المناطق.

من خلال مقابلة مطولة أجريتها مع المدير التنفيذي للجمعية، وهو الموسيقي وعازف العود إياد استيتي. يؤكد استيتي على أهمية نشر الثقافة الموسيقية وتعزيزها وتذوقها لدى الأطفال، وخاصة في المناطق المهمشة.[114] يعد ذلك أحد الأهداف المركزية للجمعية، حيث يتيح للفئات الأقل حظاً مجتمعياً، والبعيدة نسبياً من الناحية الجغرافية عن مدينة رام الله من ممارسة الموسيقى، سواء من خلال تعلم العزف على آلة موسيقية، أو الغناء في جوقة، أو المشاركة في برامج التذوق الجماعية والمخصصة لطلاب المدارس في تلك المناطق. حيث يتم نشر الموسيقى وثقافتها، في المناطق التي لا تعمل فيها المؤسسات الموسيقية الأخرى.

يُشير استيتي أيضاً بأنه ومن خلال عمل الجمعية في تلك المناطق المهمشة بدأ يظهر مجموعة من الطلبة الموهوبين، والذين أصبحوا موسيقيين محترفين من خلال اتخاذ الموسيقى مهنة لهم، فمنهم من أصبح استاذاً للموسيقى، ومنهم من يشارك بعزفه ضمن مشاريع وعروض موسيقية متنوعة. ويضرب مثلاً عن عمل الجمعية في مدينة جنين. ويعتبر استيتي بأن في هذا دوراً مميزاً يقوم به الكمنجاتي وهو دور مكمل، ويستكمل الدور الذي يقوم به معهد ادوارد سعيد على سبيل المثال.[115]

عمل الكمنجاتي أيضاً على تأهيل مجموعة من صانعي الآلات الموسيقية، ووفر لهم فرص بأن يتعلموا لهذه المهنة في الخارج سواء من خلال دورات مكثفة أو تعليم لفترات طويلة. وتم افتتاح مشغل خاص لبيع وتصليح الآلات الوترية الغربية كالكمان والتشللیو والكونترا باص، وهو ملاصق لمقر الجمعية في مدينة رام الله. فقد أصبح هناك عدد لا بأس به من الموسيقيين الذين هم بحاجة دائمة لإصلاح آلاتهم وصيانتها، وبالتالي فوجود متخصصين في هذا المجال سيلبي حاجات أولئك الموسيقيين، وسيتيح فرص لهؤلاء الصانعين بممارسة هذه المهنة وتطويرها. حيث إنه عندما كان يحتاج أي موسيقي لشراء آلة موسيقية أو عمل صيانة لآلته فقد كان عليه اللجوء إما لصانع إسرائيلي، أو عليه إرسال آلته لخارج البلاد، وتحديداً الى أوروبا.[116]

---

[114] المرجع السابق، مقابلة.

[115] المرجع السابق.

[116] المرجع السابق.

تهتم الجمعية بنوعين من الموسيقى، هما الموسيقى العربية والموسيقى الغربية الكلاسيكية وذلك من ضمن الرؤية الموسيقية للجمعية. ويعتبر استيتي بأن في تلك الموسيقى ما هو هام، وذو قيمة فنية عالية. وهي قيم ترى الجمعية بأنها تستحق أن يتعلمها الأطفال، وأن تمرر لهم من خلال تجربتهم في الكمنجاتي سواء من ناحية التذوق أو من ناحية التعلم والممارسة. إضافة إلى إعطائهم فرصة ومساحة للتعبير عن ذواتهم. كما يعبر استيتي عن أهمية تعلم الموسيقى الغربية الكلاسيكية من حيث كونها نتاج ثقافي يجب التعرف عليه من خلال الموسيقى ذاتها، وعدم تحميل هذا النتاج الثقافي أي أبعاد تشير إلى أنها "مفروضة" أو ذات "أجندات" سياسية أو ثقافية معينة، أو أنها على حساب موسيقى أخرى.[117]

فممارسة هذه الموسيقى من خلال أوركسترا رام الله التابعة للجمعية يعكس الرؤية الثقافية والفنية للجمعية، وأن هذه الموسيقى، وكما يقول استيتي تعطينا مساحة إضافية للتعرف على النتاج الثقافي الغربي، والذي يجب التعرف عليه والاستفادة منه موسيقياً وثقافياً. كما أن هناك تأكيد على أن هذه الرؤية الموسيقية، أي التركيز على الموسيقى في ذاتها، هي استمرارية لنهج لا يقل "وطنية" أو مقاومة عن التجارب السابقة سواء كتلك التي كانت في فترة الانتفاضة الأولى، أو غيرها. فلكل فترة خصائصها ورؤاها الموسيقية. ولا يجب التعامل معها وكأنها في حالة انفصال عن تلك الحالة المقاومة. على العكس من ذلك فعزف موسيقى بيتهوفن مثلاً، عدا عن أنه يعطي مساحة تعبيرية موسيقية وفنية جديدة، إلا أنه يُضيف بعداً خاصاً بفلسطين، وسيقوم على إبراز ما يحدث في فلسطين. وبالتالي فإن المعنى الموسيقي لا يكتمل إلا من خلال من يقوم بهذا العزف.[118] بمعنى آخر فإن ممارسة الموسيقى هو جزء من إبراز الهوية الفلسطينية، والتي ما زالت قيد الاحتلال والتشرد والمعاناة وغيره.

تحمل هذه الفكرة المركزية تحديداً تحولاً في الرؤية الفنية للموسيقى وهي تتشارك وتتشابك بذلك مع رؤية معهد ادوارد سعيد الموسيقية.

---

[117] المرجع السابق.

[118] المرجع السابق.

أما في مجال الموسيقى الفلسطينية، والعربية فيشير االستيتي إلى أن هناك حاجة لتغير النهج في التعامل مع الموروث الموسيقي، وضرورة الاشتغال عليه وتطويره من الناحية الموسيقية. وذلك من خلال تطوير القدرات والمهارات لدى العازفين، ومن خلال تطوير الوعي الموسيقي والذي لا يجب أن يبقى مرهوناً للماضي. ويعطي أمثلة تخص الآلة التي يعزفها، أي العود. حيث لا بد من تطوير الأداء وعدم الاكتفاء بعزف موسيقى تراثية وبنفس الطرق. وهذا ما يجب تشجيعه وتطويره لدى الطلبة، هو ما يحاول المدرسون عمله.[119] كما أن على الموسيقي الفلسطيني أن يقدم موسيقاه وفنه في المقدمة، ففي ذلك يكمن تميزه. أي أن الحكم الفني والموسيقي هو من يجب أن يحكم التجربة الموسيقية، لا شيءآخر. كما أن أنماط حياتنا اليوم في فلسطين تتطلب تقديم موسيقى جديدة تعكس تجاربنا الحياتية المعاصرة، ولا تنحصر في نوستالجيا قروية، وذلك على الرغم من أهمية الموسيقى التراثية.[120]

إذاً، فإن تجربة جمعية الكمنجاتي تؤكد على المضمون الموسيقي أيضاً، سواء من خلال التعليم أو من خلال نشر الثقافة الموسيقية وإتاحتها لأكبر عدد ممكن من الجمهور، وخاصة الأطفال في الأماكن الأقل حظاً. ومن الواضح تماماً، ومن خلال النقاش مع السيد إياد االستيتي ومن خلال منشورات الجمعية ونشاطاتها، فإن الفعل الموسيقي يسعى لأن يكون مركزياً. أي حقلاً فنياً "مستقلاً" وقائماً بذاته، ولديه مسؤولية فنية ترى في الممارسة الموسيقية رافداً من روافد الثقافة الفلسطينية المعاصرة.

تؤكد رؤية الكمنجاتي الموسيقية مجدداً على أن "انفصال" التجربة الموسيقية، وتركيز التعبير الموسيقي والممارسة الموسيقية على ذاتها هو إحدى الأدوات المهمة في صناعة الهوية الثقافية الفلسطينية. فالتركيز على الفعل الموسيقي وتطويره وامتلاكه وإتاحته لأكبر شريحة ممكنة لديه أهمية كبرى في إطار البعد الوطني. وخاصة في نموذج بناء الدولة الحديثة، فالممارسة الفنية والثقافية ومجالاتهما مرتكزات أساسية في تعزيز وبناء هذا النموذج، والمتبع من قبل السلطة الفلسطينية وفق اتفاقية أوسلو.

---

[119] المرجع السابق.

[120] المرجع السابق.

تجربة مؤسسة بارينباوم – سعيد:

في العام 2002 التقى ادوارد سعيد المفكر الفلسطيني الأمريكي بقائد الأوركسترا وعازف البيانو الأرجنتيني – الإسرائيلي دانيال بارينباويم، فقامت بينهما علاقة ثقافية وموسيقية أسفرت عن عدة مشاريع موسيقية[121]. في نفس العام تم توجيه دعوة لسعيد وبارينباوم من أجل القيام بورشات عمل موسيقية في مدينة إشبيلية الإسبانية من قبل الحكومة المحلية لمقاطعة الأندلس الإسبانية.[122] وبعد عدة سنوات تم تأسيس مؤسسة بارينباويم – سعيد في مدينة إشبيلية الإسبانية، وكان الهدف من هذه المؤسسة هو دعم وتمويل المشاريع والنشاطات الموسيقية التي يقوم سعيد وبارينباويم بدعمها. في تلك الفترة، أي ما بين العام 2003 – 2005 دعم سعيد وبيرانباويم عبر مؤسستهما المعهد الوطني للموسيقى (معهد ادوارد سعيد الوطني حالياً) كجزء من مشاريعهما في دعم الموسيقى وتعليم الموسيقى في فلسطين. فقد قام بإرسال أساتذة متخصصين للتعليم في المعهد [123]. كما قدمت المؤسسة أيضاً دعماً مالياً لجمعية الكمنجاتي ما بين عامي 2005 – 2011. وقد أنشأت المؤسسة مركزاً لها في مدينة رام الله في العام 2005، ولا زالت الحكومة المحلية لمقاطعة الأندلس (JUNTA) كجزء من الحكومة الإسبانية، تقوم بتمويل مؤسسة بارينباويم سعيد.

تقوم المؤسسة بتعليم آلات الموسيقى الغربية الكلاسيكية فقط، ولا تقوم بتعليم أي أنواع أخرى من الموسيقى. ولديها 10 أساتذة تقريباً جلهم أوروبيون، وقد أنهوا دراساتهم العليا في الموسيقى الغربية الكلاسيكية. كما لدى المؤسسة برنامج أكاديمي متخصص مدته الدراسية ثمانية سنوات، يتيح هذا البرنامج التأهيل الموسيقي للطالب من

---

[121] تروي مريم سعيد قصة اللقاء ما بين اداورد سعيد ودانيال بارينباوم ومشاريعهم الموسيقية في مقابلة مصورة موجودة على الموقع الالكتروني للمؤسسة :
https://www.youtube.com/watch?time_continue=30&v=iPnScHu2lD8

[122] الموقع الالكتروني لمؤسسة بارينباوم–سعيد : https://www.barenboim-said.ps/vision

[123] المصدر السابق.

أجل إكمال دراساته العليا في الموسيقى إن أراد ذلك. كما يقوم الطلبة بعمل امتحانات الآلة لاجتياز كل مستوى، بواقع مرتين سنوياً. تقوم المؤسسة على تعليم حوالي 120 طالباً ما بين عمر 8 – 17 عاماً (وهو رقم صغير مقارنة بعدد الطلبة في المؤسسات الموسيقية الأخرى). كما تقوم بتعليم الآلآت الأوركسترالية فقط، إضافة إلى البيانو الكلاسيكي، والغناء الكلاسيكي، والجوقات الغنائية. يتعرض الطالب بالإضافة إلى تعليمه الفردي على آلته، وهو بواقع حصتين في الأسبوع إلى مجموعة من المساقات النظرية الأخرى مثل تاريخ الموسيقى الغربية، ونظرياتها Solfeg إضافة إلى الحصص العملية مثل موسيقى الصالة، والاوركسترا التابعة للمؤسسة، ويتم تنظيم دروس عامة للطلبة master class عبر استضافة موسيقيين عالمين بشكل مستمر.

تقوم المؤسسة أيضاً بتقديم برنامج خاص في التذوق الموسيقي لطلاب المدارس في منطقة رام الله، وذلك عبر التعاون مع إدارات تلك المدارس. إضافة إلى أنها تدير برنامج لجوقات الأطفال في قرية بيت ريما قضاء رام الله، حيث يذهب أستاذ متخصص أسبوعياً إلى هناك. يشير روبن بولرتون Robin Bolrton [124] وهو أحد الأساتذة الذين يشرفون على مشروع الجوقات، وتعليم نظريات الموسيقى الغربية الكلاسيكية في المؤسسة، إلى سعادته، واهتمامه بتعليم الأطفال للموسيقى الغربية ونظرياتها، فهو وبحسب رأيه يتيح لهم التعرف على نتاج موسيقي مذهل وغني جداً. فتطور الموسيقى الغربية لم يحدث في يوم واحدٍ، بل أخذ ذلك مئات السنيين، وضمن سياق ثقافي وفني محدد. لذا يعتقد بأن الاطلاع على هذا الإرث الفني والموسيقي هو ذات أهمية، سواء حدث في فلسطين أو في اسكتلندا، أي بلده الأصلي. حيث يؤكد على أن أهمية هذه الموسيقي – الغربية الكلاسكية – قد تجاوز البعد المناطقي، ولم يعد مهماً أين حدثت، فقد أصبحت جزءاً من التجربة الإنسانية التي علينا أن نتعلمها ونلم بها، سواء أصبحنا موسيقيين أم لا. أما حول أهميتها في فلسطين، حيث لديها ثقافتها الموسيقية الخاصة، فهو لا يرى تعارضاً في ذلك، ويعطي مثالاً حول الموسيقى في الهند والصين، حيث هناك تقاليد موسيقية غنية جداً يتم ممارستها، وما زالت حاضرة بقوة في الثقافة الموسيقية لديهم، إلى جانب الموسيقى الغربية الكلاسيكية، والتي

[124] مقابلة شخصية مع أستاذ الجوقات والنظريات الموسيقية في المؤسس: روبن بولرتنن بتاريخ 2017/3/8

أبدعوا وتفوقوا في عزفها حتى على الأوروبيين في كثير من الأحيان، وأنشأوا اوركسترات لا تقل أهمية عن تلك التي في لندن وبرلين وباريس.

يضيف بورلتون إلى أن هناك إشكالية اليوم في تعليم الموسيقى الغربية الكلاسيكية في أوروبا، حيث أصبح ينظر لها على أنها موسيقى نخبوية، ولم تعد تعبر عن الثقافة الموسيقية الموجودة اليوم لأسباب شتى. واقتصرت على ممارسة نخبة مثقفة، ذات مستوى اجتماعي واقتصادي، وتعليمي محدد.

من خلال المقابلة التي أجريت مع المديرة التنفيذية للمؤسسةالسيدة لينا ليلا Liina Leijala وهي عازفة تشيللو من فنلندا.[125] فقد تحدثت عن أهداف المؤسسة، وحول عملها وتوجهاتها في فلسطين. تعتقد ليلا بأن لتعلم الموسيقى في فلسطين أهمية خاصة، فهو يتيح للطلاب وخاصة للأطفال التركيز على شيء إيجابي من خلال الموسيقى، وخاصة مع وجود الاحتلال وما يرافقه من أخبار مؤلمة. لذا فالموسيقى هي متنفس لهؤلاء الأطفال، ومكان يتيح لهم التعبير والخروج من هذه الأفكار التي قد تؤثر بشكلٍ سلبي عليهم، مع تأكيدها على أن ذلك لا يعني أن الموسيقى ستجعلهم ينسون حقيقة وجود الاحتلال. إضافة إلى ذلك، فالمؤسسة تمنح فرصة لهؤلاء الطلبة وتفتح المجال أمامهم ليكونوا موسيقيين محترفين في المستقبل، أي أن تصبح مصدر رزق لهم، وبالتالي المساهمة في فتح آفاق وفرص عمل للموسيقيين في فلسطين. أو أن يمارسوا الموسيقى كهواية، وكشيء إضافي، وذو أهمية في حياتهم.

وفي الحديث عن تعليم المؤسسة في فلسطين، فإن طلبة الموسيقى بشكل عام يواجهون إشكالية في تغير الأساتذة الأوروبيين سنوياً، ولا يوجد أساتذة فلسطينيون بشكل كاف، ومؤهلون ليقوموا بتعليم الموسيقى الغربية الكلاسيكية لغاية الآن. لذا فهناك أساتذة أوروبيون جدد كل سنة تقريبا وعدم بقائهم لفترات طويلة (ما بين 2 – 4 سنوات)

[125] مقابلة شخصية مع عازفة التشللو ومديرة المؤسسة: لينا ليلا بتاريخ 2017/6/12

يحول دون الاستمرارية في مراكمة المجهود الموسيقي وهو ما يؤثر سلباً على مستوى التقدم الموسيقي[126] الذي تطمح المؤسسة لأن يكون ضمن المستويات الأوروبية في تعليم الموسيقى الغربية الكلاسيكية.[127]

تقول السيدة ليلا أيضاً ومن خلال الحديث عن مبادرة مشروع أوركسترا الديوان شرق – غرب، إنه لا توجد أي علاقة ما بين مشروع المؤسسة في رام الله ومشروع هذه الاوركسترا. أي أن إدارة المشروعين مختلفتين، وكذلك التمويل. ومشروع أوركسترا الديوان شرق – غرب إحدى المشاريع الموسيقية التي قامت في عام 1999 وما زالت مستمرة، وذلك بمبادرة من دانيال بارينباويم وادوارد سعيد، وهي تقوم على جمع مجموعة من العازفين المحترفين والشباب من العالم العربي (فلسطين، الأردن، لبنان، سوريا ومصر) مع موسيقيين إسرائيليين في أوركسترا باسم "اوركسترا الديوان شرق – غرب". وقد حظيت هذه الاوركسترا باهتمام عالمي، وقدمت عروضها في كثير من البلدان الأوروبية بالإضافة إلى عرض في المغرب وعرض في مدينة رام الله في العام 2005،على الرغم من أنه قد تمت مقاطعتها من قبل جزء لا بأس به من الموسيقيين

الفلسطينيين.[128] وما يجدر ذكره بأن مشروع الاوركسترا هذه هو إحدى مشاريع مؤسسة بارنباويم – سعيد الممولة من الحكومة الإسبانية عبر الحكومة المحلية لمقاطعة الأندلس في مدينة اشبيلية Sevilla الإسبانية.

---

[126] تعاني المؤسسات الثلاث جميعها من هذه الاشكالية، فأساتذة الموسيقى الغربية الكلاسيكية في أغلبهم أجانب، ويأتون لسنة أو سنتين ومن ثم يعودون الى بلدانهم، ونادراً ما يبقون أكثر من ذلك. ولهذا عدة أسباب عدة ولكن أهمها هو إشكاليات الحصول على فيزا وتجديدها من قبل الاحتلال الاسرائيلي. وما يجب ذكره أيضاً بأن أساتذة مؤسسة بارينباويم – سعيد هم الأقل معاناة من غيرهم في المؤسسات الأخرى، حيث أن للمؤسسة امتدادات مع حكومات أوربية، وذلك يساهم بدروه في تسهيل عملية اصدار التأشيرات وتجديدها.

[127] مقابلة شخصة. لينا ليلا.

[128] يتحدث الفيلم الوثائقي "المعرفة هي البداية" *Knowledge is the beginning* للمخرج Paul Smaczny عن قصة نشوء هذه الاوركسترا، وسياقاتها وأعضاءها ويوثق زيارة بارنباويم لفلسطين، وجزءاً من عروضها. بطبيعة الحال يتم التعامل مع هذا المشروع على المستوى الإعلامي الغربي بأنه فعل شجاع، ويؤسس لثقافة السلام عبر معرفة وقبول الآخر. وهو الافتراض الذي يقتضي بأن المعرفة، أي معرفة الآخر أو الاعتراف بوجوده، أو الاستماع الى قصته سيؤدي الى سلام ! ومن الممكن مشاهده الفيلم كاملاً على موقع يوتيوب.

يعتبر دانيال بارينباوم في لقاء معه[129] أن لهذه الأوركسترا أهمية خاصة، ودلالة رمزية هامة. فهي تقوم بجمع موسيقيين عرب وفلسطينيين وإسرائيليين معاً لعزف مؤلفات من الموسيقى الغربية الكلاسيكية. ويعتبر أن في ذلك درس مهم على جميع الأطراف أن تتعلمه. حيث يتطلب من كل منهم الاستماع للآخر، وتعلم العيش سوياً. وذلك ما يفعله الموسيقيون عندما يعزفون معاً في هذه الأوركسترا، حيث إنه وعلى الرغم من اختلافاتهم السياسية إلا أن عليهم أن يعزفوا معاً، فالموسيقى تتطلب منهم بأن يستمعوا إلى بعضهم البعض بشغف حينما يعزفون، سواء كانوا عرباً أو إسرائيليين، وذلك من أجل عالم موسيقي مثالي. وعلى الرغم من ذلك فإن بارينباوم لا يعتبر نفسه ممثلاً لأي جهة رسمية، وينادي بوقف الاحتلال الإسرائيلي للأراضي الفلسطينية لعام 1967. كما أنه قد تعرَض للنقد من قبل الإسرائيليين بسبب مواقفه السياسية.

كما ومن الجدير بالذكر بأنه مؤخراً، وفي العام 2016 تم افتتاح أكاديمية بارنبايوم – سعيد في برلين،[130] وهي بمثابة استمرارية للمبادرات والمشاريع الموسيقية التي نشأت بينهما، وتحديداً لمشروع أوركسترا الديوان. حيث تعد هذه الأكاديمية ذات الهيبة، والمدعومة مالياً من الحكومة الألمانية [131] والمعترف بها وبشهاداتها على مستوى الدولة الألمانية، مكاناً للقاء وصقل المواهب الموسيقية عالية المستوى، والقادمة من العالم العربي، تركيا، إيران وإسرائيل.[132] وقد أقامت هذه الأكاديمية معرضاً في العام 2017 بعنوان "نغمة اليوتوبيا" حيث يتحدث المعرض عن تاريخ أوركسترا الديوان شرق – غرب، ويروج لها. وقد أطلقت الأكاديمية في هذا المعرض شعار "اذهب يا حبيبي، اذهب والتقي بهؤلاء الناس فأنت الجيل الجديد"[133]. ولدى هذه الأكاديمية برنامج موسيقي يقوم على ربط الموسيقى

---

[129] The Frost Interview: Daniel Barenboim: *Spaces of dialogue*. Aljazeera: 4 Aug 2013

[130] حول أكاديمية بارينباوم – سعيد في برلين انظر https://barenboimsaid.de/home

[131] سونيا حجازي، موسيقى للآذان المفكرة ..والقيم الإنسانية الكونية،" مجلة قنطرة، (مارس 2017) https://ar.qantara.de/content/

[132] المصدر السابق.

[133] المصدر السابق.

الأكاديمية بالعلوم الإنسانية، حيث يتعلم الطلبة مساقات ومواد كالتاريخ، الفلسفة، والأدب بالإضافة إلى الموسيقى.[134]

من المنطقي التفكير إذاً بأن طلبة مؤسسة بارينباوم – سعيد في رام الله قد يكونون مرشحين لاستكمال دراساتهم العليا في الموسيقى في أكاديمية بارينباوم – سعيد في برلين، وخاصة بأنها إحدى المشاريع والمبادرات التي قام بها قائد الأوركسترا بارانباوم بعد وفاة شريكه في هذه المشاريع، وهو المفكر إدوارد سعيد. وهو الشيء الذي تؤكده السيدة ليلا في حديثها.[135] خاصة عندما تشير إلى أننا بشكلٍ أو بآخر أسرة واحدة، فمقر المؤسسة المركزي هو في ألمانيا، ونحن نعد فرعاً من فروع هذه المشاريع أو المبادرات الموسيقية. وبالتالي فإن المؤسسة تدعم طلابها، ونحن نقوم بتشجيع ودعم الطلبة الموهوبون لدينا من أجل استكمال دراساتهم الجامعية العليا في أكاديمية بارنباوم – سعيد في برلين، وهذه بمثابة فرصة نادرة وهامة لهم على حد قولها.

ولكنها تؤكد على أن عمل المؤسسة في رام الله لا يقوم بالترويج لاوركسترا الديوان، ولا يمكنهم فعل ذلك لأن مهمة المؤسسة في رام الله مختلفة، وعلى الرغم من أنها إحدى مشاريع بارينباوم الا أنها لا تخص مشروع المؤسسة في رام الله. فالمهمة الأساسية في رام الله هي صقل وتعليم ، وتطوير الموسيقى الكلاسيكية لدى الطلبة الفلسطينيين، وخاصة الأطفال.

إذاً، من الممكن القول بأن مؤسسة بارنيباوم – سعيد لا تسعى، ولا تشير إلى ربط عملها بسياق ثقافي محدد وذي أبعاد سياسية مباشرة تخص بناء الدولة الفلسطينية. فهي تركز على أهمية العمل الموسيقي بذاته. وفي كون القيم الموسيقية متضمنة في داخل العمل الموسيقي. أو على الأقل لا تُحمِّل نفسها أي مسؤولية تتجاوز الأفق الموسيقي في تأويل عمل المؤسسة. إلا أنه قد يكون من المستحيل، وفقاً لمفهوم وسياق الممارسة الثقافية المذكور سابقاً، وخاصة في سياق ما بعد أوسلو، النظر إلى عمل المؤسسة ضمن الرؤية الموسيقية الخالصة، وعدم ربط عملها ضمن السياق الثقافي والسياسي الأعم. وتحديداً ضمن الرؤية السياسية لمشروع سعيد – بارينباوم.

---

[134] المرجع السابق.

[135] مقابلة شخصية: لينا ليلا.

يبقى من المهم القول بأنه من الممكن الإختلاف أو الإتفاق مع رؤية المؤسسة انطلاقاً من مواقف بارينباوم أو سعيد، أو من خلال مبادراتهم وتصريحاتهم. إلا أن عمل المؤسسة ينسجم مع الرؤية العامة التي تنضوي تحت أهمية العمل والممارسة الثقافية في السياق الفلسطيني والمتفق عليه ضمنياً من قبل معظم المؤسسات في الحقل الفني. خاصة وأن قيمة وأهمية الثقافة تبقى فضفاضة، ومن الممكن أن تأول باتجاهات عدة.

ملاحظات واستنتاجات نقدية:

أدى التحول في الممارسة الموسيقية، وتحويلها إلى موضوع في السياق الفلسطيني إلى تعزيز الموسيقى، والتعامل معها كإنتاج فني جدي وذي شأن، ولها علاقة بالبناء الثقافي وأهميته في صياغة الهوية الفلسطينية. ولكنها وفي ذات الوقت – وللحفاظ على تقاليد الدراسات الثقافية – فقد أثارت إشكاليات وتساؤلات، لا بد من خوضها وطرحها. فعند الحديث عن التجارب الموسيقية الكبرى يتم عموماً تجاهل السياقات التي مرت بها تلك التجارب، لأن لتلك السياقات أهمية في إضفاء المعاني التي تحملها تلك الموسيقى. أولم يكن للتجربة الناصرية مثلاً أهمية في تعميم نموذج عبد الوهاب وأم كلثوم؟ وقمع نماذج موسيقية أخرى كتجربة الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم؟ وهل كان لبيتهوفين أن يحقق كل هذا الصخب بموسيقاه لولا الثورة الفرنسية وتأثيرها؟ وهل كان ليوهان سباستيان باخ أن يثير كل هذا الاهتمام لو لم تكن موسيقاه تجسيداً، وتأكيداً لسردية انتصار العقل ضمن المعركة الطويلة لتاريخ الحداثة الغربية؟ فقد كان هناك دوماً بُنى اجتماعية، سياسية واقتصادية قامت بتعزيز وتثبيت وتعميم للتجارب الفنية عموماً. حيث أن الافتراض القائم على إعتبار تلك التجارب الموسيقية الكبرى كمرجعيات أساسية، بما فيها تجربة الموسيقى العربية هو تصّور يقوم على نسيان هذه البنى التي حملت التجارب الكُبرى وعلى تجاهل أي قمع تعرضت له تجارب أخرى، وبالتالي اختفائها. ذلك لا ينفي بأي حال من الأحوال أهمية هؤلاء المبدعين، وأهمية أعمالهم وفحصها من خلال سياقاتها الفنية أيضاً.

لذلك فان محاولة تعميم بعض النماذج، واتخاذها مرجعاً جمالياً يقوم على التعمية، عن العلاقة الناشئة والتاريخية ما بين المنتوج الفني وما بين الطبقات، والهئيات والمكاسب، والمؤسسات والأحزاب القائمة. ولا يمكن طرح فهم شاملل حول تحولات القيم الفنية من غير النظر إلى تلك العلاقات الواضحة والخفية معاً. حيث إن تعميم نموذج محدد، يحمل في داخله إعادة إنتاج لما هو قائم، وبالتالي المحافظة على سلطة رمزية تعزز من قيمة العلاقات القائمة، ولا تقوم بالتشكيك فيها، وبالتالي في بنيتها. في هذا السياق تبدو كلمات المسرحي بيرتولت بريخت حول المسرح والفن عموماً ذات أهمية، حيث يقول: "دائماً ما تتضمن المسرحية –سواء أكانت جيدة أم رديئة– صورة عن

العالم. ليس ثمة مسرحية ولا أداء مسرحي لا يؤثر –بطريقة ما– على نزعات الجمهور وتصوراته. لا يخلو الفن من التبعات مطلقاً" [136].

بذلك فإن بلورة فهم يخص التعبير الفني لا يمكن أن يبقى رهينة العالم الفني وحده، كما لا يمكن إهمال عالمه الفني بذات الوقت، عبر التركيز على العوامل الأخرى من خارجه كالبنية المجتمعية والاقتصادية والسياسية، وغيره. فذلك يتطلب جهداً مضاعفاً يتطلب رؤية جدلية ترى العمل الفني داخل منظومته الفنية الخاصة، وتحركها ضمان الفضاء الثقافي والاجتماعي الأعم، والكشف عن العلاقات والتداخلات غير المرئية ما بين الاثنين، على الرغم من صعوبة رصدها وإثباتها أحياناً. إلا أن ذلك يبقى الشغل الشاغل للدارسات الثقافية، والتي تنتمي بطبعها لمنظومة الدراسات النقدية، والتي عليها أن تثير الأسئلة حول ما يبدو ثابتاً وواثقاً وراسخاً أكثر من تقديمها للإجابات.

أما فيما يخص المأسسة الموسيقية، من خلال التجارب الثلاث التي أوردتها سابقاً، فمن الممكن بلورة إشكاليتين نقديتين من خلال عملهم. أولها تخص الذوق الفني، والثانية تخص نموذج النظام السياسي ما بعد أوسلو. أما من ناحية الذوق الفني فهناك تعزيز لرؤى موسيقية ذات مرجعيات محددة تخص نموذج الموسيقى العربية، والموسيقى الغربية الكلاسيكية وطرق التعامل معها، وبالتالي التشديد على قيم ونماذج محددة وخاصة فيما يخص الموسيقى العربية. فيجب الالتفات إلى أن الفهم الناتج عن تلك التجارب حُمِلَ على أكتاف الأجهزة المركزية للدولة القومية ورؤيتها في العالم العربي، وضمن سياقات محددة وليس هو الفهم الوحيد بالضرورة لتجربة الموسيقى العربية والموسيقى الغربية الكلاسيكية. يعمل ذلك على التصنيف الضمني لما يعد موسيقى "جدية" ووصفها بثقافة رفيعة. ويلتقي ذلك مع المخيال الاقتصادي الذي نشأ ما بعد أوسلو، والذي رافق بروز نخب وطبقات جديدة، والذي يشدد على القيم الفردية وأنماط حياة استهلاكية معولمة. وبالتالي يصبح تعلمها وممارستها، أو"استهلاكها" وكأنه يحقق التميز ويعزز من رأس المال الإجتماعي والثقافي لنخبة متعلمة، أو لطبقة جديدة. بهذا المعنى يصبح

[136] Bertolt Brecht. *On theatre*، translated by John Wiliett. (London: Methuen، 1978)، P.51-150

للموسيقى قيمة تبادلية تعمل على إبقاء، وتثبيت الأذواق المتباعدة والناتجة عن البُنى الطبقية والاجتماعية اللا متكافئة لرأس المال بأشكاله المختلفة.

أما فيما يخص نموذج النظام السياسي، ألا يشكّل خطاب أهمية الثقافة ولعبها لأدوار تحررية، وتنويرية تقوم بالحفاظ على الهوية الفلسطينية وبناء الدولة إلا تماهياً مع النظام السياسي القائم؟ إذ يبدو بأن التأسيس لحقل موسيقي "مستقل" له أهمية كبيرة وخاصة في تطوير فن الموسيقى، ولكن الإشكالية قد تكمن في الاعتبار الضمني لما تحمله الممارسة الموسيقية المؤسسية من قيم عامة تشترك فيها مع الخطاب السائد عن أهمية الثقافة، وأهمية أدوارها. فمضامين ومحتويات هذه القيم الثقافية تبقى في إطارها العام، ولا تتطرق للرؤى والطرق التي تُرى من خلالها الثقافة، ثم ألا يعمل هذا الخطاب على تثبيت شرعية النوايا الثقافية للنظام السياسي والاعتراف ضمناً بأهميتها وعدم مساءلتها؟ وبذات الوقت ألا يمنحها النظام السياسي القبول، وتثبيتاً لشرعية وجودها وقيمها الثقافية والفنية؟ كما أن هذه العلاقة الخفية لا تحدث بالضرورة بوعي من هذه الأطراف، بينما لا يشكك التساؤل حولها بالنوايا الصادقة والجادة لأصحاب التجارب الموسيقية والفنية.

ليس في هذا الخطاب ما هو جديد، فقد تمت ممارسته في كافة الأقطار العربية التي ادّعت أنظمتها العسكرية اتباع مسيرة حداثية، تقدمية وقومية كسوريا ومصر والعراق، ومع ذلك واجهت شعوبها مصائر أقل ما يمكن وصفها بأنها مأساوية. فقد كانت تلك الأنظمة بحاجة لتعزيز أدوار الثقافة والفن، وقامت برعاية ودعم الفنانين والمبدعين، ومشاريعهم بأشكال شتى. وعلى الرغم من اختلافات السياق في فلسطين، وتعقيداته. إلا أنه لا يبدو بأن القيم الثقافية والفنية الناتجة من عمل هذه المؤسسات الفنية تقوم على تقديم نموذج ثقافي يشكك في بنية النظام السياسية أو ينتقدها، أو تقوم على نموذج بديل لأدوار الثقافة المقترحة، بقدر ما أنها تصبح مكملة له، ومتماهية مع خطابه حول مفهوم الثقافة.

الفصل الخامس: خلاصات الدراسة

مرت تجربة التعبير الموسيقي منذ بداية الثمانينيات، ولغاية اتفاقية أوسلو وما بعدها بمرحلتيين أساسيتين: تميزت المرحلة الأولى بكونها مرحلة تمثيلية، أي أنها سعت لأن تكون ممثلة صادقة، عفوية، معبرة ناقلة ومتماهية، ومكملة للحس الثوري والكفاحي القائم في كل فترة، وخاصة في فترة الانتفاضة الأولى. فقد كان الموسيقيون (العازفون والمغنون والمنتجون) منخرطين في هذه الانتفاضة، ولم ينظر للفعل الموسيقي إلا من خلال دعمه وتأييده، والتصاقه بهذه الحالة لثورية. لذلك فقد حملت هذه الموسيقى والأغاني المفردات اليومية لهذه الانتفاضة، ونهلت من موروث الغناء الشعبي معظم ألحانها. أي أنها كانت تعبر وبشكلٍ مباشر عما يحدث بالفعل في الواقع آنذاك، فقد كان الحدث المباشر هو ملهمها الأساسي، وهي تقوم على تغديته. وقد تميزت ببساطتها من ناحية الشكل الموسيقي. وأما المرحلة الثانية فقد تميزت ببروز الموسيقى والاهتمام بها كحقل مستقل في ذاتها، أي في كونها شكلاً فنياً مستقلاً، وبالتالي تحول هذا التمثيل إلى موضوع قائم بذاته.

حاولت الدراسة التأسيس والرسم لملامح المشهد الموسيقي ما قبل أوسلو، وتحديداً في الفترة الممتدة ما بين بدايات الثمانينيات والانتفاضة الأولى عام 1987، مما يفيد في موضعة التطورات اللاحقة، أي حقبة أوسلو. فقد سعت الدراسة، على وجه التحديد في تبيان كيف أن نشوء الفرق الفنية الاحترافية جاء متلازماً مع العمل السياسي، وقد نظر إليه كجزء لا يتجزأ من مسيرة نضالية شاملة يتشابك فيها الفني والسياسي. في تلك الحقبة بدا وكأن القيمة الأخلاقية–السياسية المباشرة للنشاط الفني هي ما تكسبه شرعية وجوده وتبرره، فعلى الفن أن يكون ملتزماً، ولكن هذا لم يمنع الفاعلين (أو جزء منهم) من السعي إلى توسيع معنى القيمة الأخلاقية–السياسية للعمل الفني لتتخلص من البرنامج السياسي الحزبي المباشر، ولتوسع بالتالي مجال الذائقة الفنية المقبولة.

مع نهاية عقد السبعينات برزت فرقة العاشقين، وفرقة الفنون الشعبية الفلسطينية كإحدى الفرق الموسيقية المركزية، وقد اتخذ كل منهما من موروث الموسيقى الشعبية مادة أساسية في تعبيراتهما الفنية والموسيقية. وتميزتا بكونهما يعبران في أغانيهما، وخاصة في الفترات الأولى لتأسيسهما، ولغاية فترة الانتفاضة الأولى عن الثورة الفلسطينية، ومراحلها المختلفة. وجاءت إنتاجاتهما معبرة عن المواقف والرؤى السياسية لقيادة منظمة التحرير الفلسطينية. لاحقاً، أي في فترة أوسلو، برز تغيير في أساليبهما وتعبيراتهما الفنية والموسيقية، وخاصة فرقة الفنون الشعبية. فقد بدأ اهتمام وتطوير للأشكال الفنية، والموسيقية المستخدمة. وبدت الموسيقى وتعبيراتها تنهج "نهجاً مستقلاً"، لتعبر عن وجدان التجربة الفلسطينية، وهويتها من دون أن تكون انعاكساً مباشراً "لأجندة" أو "بروباغندا" سياسية.

أما مع انطلاقة الانتفاضة عام 1987 فقد برزت مجموعة من الفرق المحلية، التي كانت تنتج الأشرطة التي تتضمن أغاني المقاومة، وكانت هذه الفرق تابعة بشكلٍ أو بآخر للأحزاب السياسية القائمة والمنخرطة في الانتفاضة. وكانت هذه الأحزاب جزءاً لا يتجزأ من منظمة التحرير الفلسطينية. ولذلك فقد مثلت هذه الأغاني البرامج والرؤى العامة لتلك الأحزاب.

كان لمجموعة من التجارب الموسيقية ما قبل تلك الفترة وما بعدها أهمية خاصة في الممارسة والتعبير الموسيقي، فقد كان لها انتشار جماهيري واسع، وأسست بشكل أساسي لموسيقى وإنتاج موسيقى فنية، وأكاديمية رأت في الموسيقى دوراً جديداً عبر"استقلالها"، وتركيزها على ذاتها، وبنيتها. أي الاهتمام بها وتطويرها كتجربة فنية قائمة، من غير إلحاقها ببنية سياسية حزبية. بذلك فهي تصبح موضوعاً بذاته.

وفي فترة متأخرة من الانتفاضة بدأت تجارب جديدة بالظهور، ولديها أهمية خاصة من ناحية التعبير الموسيقي، مثل تجربة فرقة "صابرين" و"الرحالة" وغيرها. تمثلت أهمية هذه التجارب في أنها قامت ومنذ البداية بالتركيز على الهاجس الموسيقي والتعبيري، وتحديداً الوجودي. فقد ركزت ومنذ البداية على التجربة الوجودية للإنسان الفلسطيني

المعاصر. وقد انفتحت وتأثرت تلك التجارب على تأثيرات وتيارات موسيقية مختلفة ومتنوعة، كتيارات الموسيقى العربية، وتيارات الموسيقى العالمية، والجاز والموسيقى الكلاسيكية. وقد أسست هذه التجارب بشكل أولي "لانفصال" الموسيقى، وبلورة موسيقى فنية ذات أهمية كان لها تأثير واضح في حقبة أوسلو، وما بعده كموسيقى فنية.

حققت الموسيقى "استقلالها" في حقبة أوسلو، وذلك بعد تعرض المجتمع الفلسطيني لمجموعة من التغيرات الهامة، وقد يكون أبرزها دخول أنماط حياة استهلاكية معولمة، كجزء من الشبكة الهائلة لرأس المال العالمي، وبروز طبقات جديدة لديها قيمها الخاصة، ولا بد من القول بأن ذلك لا يعني تخلي الموسيقى عن دورها في التعبير عن الحالة الجماعية التي يمر بها الفلسطينيون، وإنما بتغيير أدوارها.

وقد كان هناك، وفي فترة أوسلو إنتاجات وتيارات موسيقية متنوعة، ومنها ما هو تجاري، واستمرار لتيارات العولمة الرأسمالية كموسيقى البوب وغيره. إلا أن الدراسة قد عالجت الموسيقى الفنية، والتي انبثق عنها حالة من الأكدمة الموسيقية. والتي كانت استمرارية لما سمي الموسيقى الملتزمة. وبالتالي بروز الموسيقى كحقل أكاديمي وفني مستقل.

أسست مجموعة من المؤسسات التعليمية، والثقافية لقيم موسيقية تعزز وجودها والتعامل معها كشكلٍ فني تعبيري، وذي شأن هام في بناء وصناعة الثقافة الفلسطينية المعاصرة، وتعزيز وجودها، وقد استمدت هذه الرؤية من خلال رؤى وتحولات الممارسة الثقافية بشكلها الأعم في السياق الفلسطيني المعاصر. وبرز ذلك من خلال تجارب هذه المؤسسات، والكيفيات والرؤى التي تمارس بها الموسيقى من خلالها. فقد ساهمت هذه المؤسسات في برزو مشهد موسيقي جديد، من خلال نشر ثقافة الموسيقى وإتاحتها لجيل شاب، وذلك خلال سنوات عملها، فتغير المشهد الموسيقي كلياً خلال السنوات العشرين الأخيرة.

قامت مؤسستان فلسطينيتان، وهما معهد ادوارد سعيد الوطني للموسيقى وجمعية الكمنجاتي بالتركيز على تعليم نمطين من الموسيقى، الأول هو الموسيقى العربية وإرثها منذ النصف الثاني للقرن التاسع عشر، والموسيقى الغربية الكلاسيكية. وقد قامت بإنشاء فرقة تقوم بعزف هذين النمطين، وتنظيم عروض ومهراجانات لهما. وقد أشرفت على تخريج مجموعة من الموسيقيين المحترفين، وقد أتاح وجود هذه المؤسسات اتخاذ الموسيقين للموسيقى كمهنة، وفتح الباب أمام الموسيقيين والمؤلفين من أجل الإنتاج الموسيقي ضمن بنية موسيقية احترافية. أما مؤسسة بارينباوم سعيد، فهي مؤسسة دولية، ولديها مشاريع موسيقية مختلفة في مناطق مختلفة من العالم، ومقرها الرئيسي في مدينة إشبيلية الإسبانية. ووجودها في رام الله يشكّل أحد تلك المشاريع. فقد ركزت في تعليمها وبرنامجها على الموسيقى الغربية الكلاسيكية للأطفال والشبان، ونشطت في تنظيم عروض موسيقية واستضافات لموسيقيين وعازفين عالميين في مجال الموسيقى الغربية الكلاسيكية. المؤسسة خلاصة واستمرارية للرؤية الثقافية والسياسية لمشاريع المايسترو دانيال بارينباوم، والتي بدأت مع المفكر الراحل اداورد سعيد.

قائمة المراجع باللغة العربية:

الحسيني، بسمة. 2001. "آل جبران: كثير من الموسيقى وما تيسر من الوطن." **مجلة الدراسات الفلسطينية**، شتاء - ربيع 45 - 46. ص 79 - 89.

الحلو، سليم. 1972. **الموسيقى النظرية**. دمشق: مكتبة الحياة.

الهادي، فادي عبد. 2016. **لفلسطين نغني: أغاني الثورة الفلسطينية والعاشقين والتراث 1977 – 2016**. غزة: موقع العاشقين.

انجليز، ديفيد وجون هيوسون. 2013. **مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة**. بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسيات.

بشارة، عزمي. 1997. "في الذاكرة والتاريخ." **الكرمل** (50): 45 - 51.

بورديو، بيير. 2016. "الذوق الفني ورأس المال الثقافي". في **غبش المرايات**، ترجمة خالدة حامد. بغداد: منشورات المتوسط. ص 119-122.

—— 2017. **الرمز والسلطة**، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

تراكي، ليزا. 1990. "تطور الوعي السياسي في المناطق المحتلة تمهيداً للانتفاضة 1967 - 1987". **آفاق فلسطينية**، صيف: 27 - 58.

تراكي، ليزا. 2014. "المتخيل الاجتماعي الجديد في فلسطين بعد أوسلو". **مجلة إضافات** 26-27.

وزارة الثقافة الفلسطينية. 2016 **استراتيجية قطاع الثقافة والتراث "شراكة وتنمية" 2017 – 2022**. خطة استراتيجية.

انغيز، ديفيد. 2007. "سوسيولوجيا الفن: طرق للرؤية". **عالم المعرفة**، 7، 341 ص: 19-60.

الخطيب، أحمد. 2008. **سلسلة المؤلفين العرب المعاصرين**. القدس: معهد ادوارد سعيد الوطني للموسيقى.

جانيت، وولف. 2000. **علم الجمالية وعلم اجتماع الفن**. القاهرة: المشروع القومي للترجمة.

حليلة، سيرين. 2015. **في معمعان الرقص**. بيروت: دار الآداب.

حنفي، ساري، وطبر، ليندا. 2006. **بروز النخبة الفلسطينية المعولمة: المانحون والمنظمات الدولية، والمنظمات الغير حكومية المحلية**. رام الله: المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية- مواطن.

خطاب، عبد القادر، وفاطمة غرابة. 2016. **فرقة العاشقين: لفلسطين نغني**. رام الله. د.ن.

خوري، سهيل. 2016. " هل تبقى الموسيقى العربية؟ " ورقة مقدمة في مؤتمر "الثقافة الفلسطينية الى أين؟ رام الله: مؤسسة الدراسات الفلسطينية.

درّاج، فيصل. 1996. **بؤس الثقافة في المؤسسة الفلسطينية**. بيروت: دار الآداب.

سرحان، نمر.1968. **أغانينا الشعبية في الضفة الغربية**. عمان: وزارة الثقافة والإعلام.

صبيح، صبيح. 2015. "تحديد ممولي قطاع الفن الأدائي في الأراضي الفلسطينية وتحليل استراتيجياتهم". رام الله: معهد أبحاث السياسات الإقتصادية الفلسطيني-ماس، تشرين أول.

عديلة، معتصم. 2008. "تجليات الحب والكراهية في الأغنية الفلسطينية الحديثة". مؤتمر جامعة فيلاديلفيا الثالث عشر (ثقافة الحب والكراهية). القدس: جامعة القدس.

علوش، موسى. 2001. **الأغاني الشعبية الفلسطينية**. بيروت: دار علوش للنشر.

غلمية، وليد. 1969. **نظريات الموسيقى الشرق عربية**. بيروت: المعهد الوطني للموسيقى: الكونسرفاتوار.

فرقة الموسيقى العربية. 2000. **أم الخلحال**. القدس: معهد ادوارد سعيد الوطني للموسيقى.

معهد ادوارد سعيد الوطني للموسيقى. 2017. **نشرة الأوركسترا الوطنية الفلسطينية**. البرنامج الموسيقي. رام الله: معهد ادوارد سعيد الوطني للموسيقى.

___ 2016 . **أنظمة الطالب الأكاديمية والإدارية**. رام الله: معهد إدوارد سعيد.

محمد، زكريا. 2002. **في قضايا الثقافة الفلسطينية**. رام الله: المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية- مواطن.

موسى، أحمد محمد عبد ربه. 2009. **الخصائص الفنية لموسيقا الثورة الفلسطينية**. نابلس: جامعة النجاح الوطنية.

هارينغتون، اوستن. 2014. **الفن والنظرية الاجتماعية**. ترجمة إسماعيل حيدر حاج. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

هلال، جميل. 2006. **الطبقة الوسطى الفلسطينية**. رام الله: المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية مواطن.

وليامز، ريموند. 2016. "تحليل الثقافة." في **غبش المرايا**، ترجمة خالدة حامد. بغداد: منشورات المتوسط.

قائمة المراجع باللغة الإنجليزية:

Adorno, Theodor. 1971. *The cultural industry: selected essays on mass culture*. New York: Routledge.

Belkind, Nili. 2014. "Music in conflict: Palestine, Israel, and the Politics of Aesthetic production." PhD Dissertation in Philosophy. New York: Columbia University.

Boulos, Issa. 2013. "Negotiating the elements: Palestinian Freedom Songs from 1967-1987." In *Palestinian Music and Song: Expression and Resistance Since 1900*. Moslih Kanaaneh, Stig-Magnus Thorsen, Heather Bursheh and David McDonald, eds. Bloomington, Indiana: Indiana University Press. Pp. 53-66.

Campbell, Carol Frierson. 2016. "I want to learn that: Musicking, Identity, and Resistance in a Palestinian Music Academy." *Mayday Group*, March: 73-100.

Elias, Norbert. 1993. *Portrait of a Genius*. Edmund Jephcott, translator. California: University of California Press.

Moslih Kanaaneh, Stig-Magnus Thorsen, Heather Bursheh and David McDonald, eds. 2013. *Palestinian Music and Song: Expression and Resistance Since 1900*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Kennedy, Michael. 1996. *Oxford Concise Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press.

Edward Said national Conservatory for Music. 2016. "Palestinian Youth Orchestra: UK Tour 2016." UK Tour 20016. ESNCM Central Administration, Palmitic UK.
Small, Christopher. 1989. *Musicking: The meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
Thorsen, Stig-Magnus. 2013. "Palestinian Music: Between Artistry and Political Resistance." In Moslih Kanaaneh et. al. (eds), Palestinian music and song, 156-174.

ألبومات موسيقي وافلام وثائقية

السايح، جميل. 1988. "رصيف المدينة". ألبوم غنائي.

معهد ادوارد سعيد الوطني للموسيقى. 2001. "كرملة". أسطوانة موسيقية.

مراد، سعيد. 1994. "جاي الحمام". اسطوانة موسيقية.
Cotinier, Héléna and Pierre-Nicolas Durand (directors). 2006. “It's Not a Gun.” A documentary performed by Documentary Ramzi Abu Radwan.
Paul Smaczny (director). 2005. “Knowledge is the Beginning.” A documentay performed by Edward Said, West-East Divan Orchestra Daniel Barneboim.

مقابلات

استيتي، إياد، مقابلة، أشرف دبّاح. 2017. (20/6).
بورلتون، روبن، مقابلة شخصية. 2018. حول تجربة التعليم في مؤسسة بارينباوم سعيد. (12/3).
حمودة، يعقوب، مقابلة شخصية. 2018. حول تجربة التعليم (16/4).
شلة، دينا. مقابلة شخصية. 2018. حول تجربة التعليم (26/5).
طوطح، سامر، مقابلة شخصية. 2018. حول تجربة التعليم (10/5).
الكرد، مصطفى. مقابلة مع تلفزيون القدس التربوي. 2013. برنامج مبدعون مقدسيون (3/ 4).
ليلا، لينا. مقابلة شخصية. 2018. حول تجربة مؤسسة بارينباوم سعيد. (22/4).

مراد، سعيد. مقابلة مع راديو مونت كارلو. 2017.

برامج تلفزيونية ومواقع الكترونية

بوابة الهدف الإخبارية. جدلية المركز والهامش: الأغنية السياسية في فلسطين والحنين للفردوس المفقود. رام الله. 2017/8/20. http://hadfnews.ps/post/32122 .

التلفزيون العربي. "يوميات الفلسطيني: الأغنية الفلسطينية: انعكاس لواقع شعب." 2016/11/1. https://www.youtube.com/watch?v=-nXyzW-OWGM

البرغوثي، ثائر. "لهيب الأغنية الثورية في انتفاضة الحجارة". وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية وفا، 2015/8/15. موقع جمعية الكمنجاتي http://www.alkamandjati.org.

حجازي، سونيا. 2017. "موسيقى للآذان المفكرة، والقيم الإنسانية الكونية". موقع قنطرة. https://ar.qantara.de/content/موسيقيون-من-العالم-العربي-وإسرائيل-وتركيا-وإيران-في-برلين-موسيقى-للآذان-المفكرةوالقيم

دنيا الوطن. "الإعلان عن تحويل فرقة العاشقين إلى مؤسسة وطنية". رام الله 2010/21/11.

سمحان، جاد. كانون الأول 2014. "فنانو الأغنية الشعبية الوطنية: انها روح الانتفاضة الأولى . جريدة السفير. http://palestine.assafir.com/Article.aspx?ArticleID=3158.

شبكة الفنون الأدائية الفلسطينية. http://www.ppan.ps/language/arabic .

فرقة الفنون الشعبية. الصفحة الالكترونية http://www.el-funoun.org/ar.

قناة الجزيرة. "حفل فرقة العاشقين داخل الأراضي الفلسطينية: ريبورتاج مصور". 13/2010/11 .https://www.youtube.com/watch?v=30bML4aniX8&t=17s.

قناة الجزيرة. 2013. "فنانو الانتفاضة الأولى". فيلم وثائقي.

قناة الجزيرة. 2016. "أنامل الزمان". فيلم وثائقي.

كيّال، مجد. "الأغنية السياسية الفلسطينية: أين الأرض؟" موقع جدلية. 30/3/2013.

مركز المعلومات الوطني الفلسطيني وفا. بيانات الانتفاضة الأولى http://info.wafa.ps/atemplate.aspx?id=3973

معهد ادوارد سعيد الوطني للموسيقى. الصفحة الإلكترونية للمعهد http://ncm.birzeit.edu/

نوباني، يامن. "راجح السلفيتي: صوت الانتفاضة الأولى ومؤسس زجلها". وكالة وفا، رام الله. 2017/4/2.

وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية وفا. 2012. "الفرقة الوطنية للموسيقى العربية تطلق "موشحاتنا" في رام الله." رام الله. http://www.wafa.ps/ar_page.aspx... .

وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية وفا.. اليوم اوركسترا وغداً دولة. رام الله, 31/12/2010

Barenboim - Said Accademie https://barenboimsaid.de/home.