وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة صفاقس
المعهد العالي للموسيقى بصفاقس

تحليل الخطاب الموسيقي

المؤتمر الدولي الاول

الخطاب الموسيقي وسؤال الهويّة

إشراف وتقديم: د.الأسعد الزواري

10-11-12 أفريل 2013

الموسيقى "الشعبية" والموسيقى "الرّسميّة" بالبلاد التونسية: صراعُ الهويّة في المفاهيم والممارسة والتمثيل

فراس الطرابلسي

تمهيد:

أجدني محتاجا بادئ ذي بدئ إلى أن أدفع بنصٍّ مَلَكَ منّي الفؤاد واستفزّ فيّ العقل حتى بات الفكاك منه بمثابة التخلّي عن مبدئ من المبادئ في نظرتي للمسألة الموسيقية، هذا النصّ يصبّ في عمق هذه المداخلة، إذ يقول:

"الثّابت أنّ كلّ الأعمال التّنظيريّة تناولت نمطا من المادّة الموسيقيّة المنتجة من طرف بعض الشّرائح والفئات الإجتماعيّة السّائدة القريبة منها أو الممثّلة للخطاب الموسيقي الرّسمي، وقلّما اهتمّت بإنتاج الفئات الأقلّ حظوة في المجتمع وبالنّماذج الموازية للخطاب الموسيقي الرّسمي الذي يعرّف بأنّه "متقن"، "عالم" أو "كلاسيكي"، والحال أنّ هذه الموسيقى المتقنة ما فتئت تنهل من معين كلّ الممارسات الموسيقى الشّعبيّة الموازية"(محمّد قوجة، 2006، ص50)(1)

في الحقيقة، إنّ هذه الفقرة أثارت في نفسي تساؤلات عديدة طالما طُرحت في ذهني ولم تتسنّ الفرصة للإجابة عنها في شكل تحليل موضوعي وعقلاني مشفوع بتحاليل وحجج تدعم هذا الجزء منها

أو تدحض الآخر، إلاّ في وقت متأخّر عندما تعاظم الصراع الثقافي في البلاد التونسية-والبلاد العربية الإسلامية عموما-نتيجة الإضطرابات السياسية والإجتماعية والإقتصادية المتزايدة. ومجمل هذه التساؤلات أطرحها كالتالي:

لماذا لم تحتج الموسيقى التي ننعتها بـــ"الشّعبية" في تونس إلى جمعيّة عريقة ترتقي-في مستوى العناية- لتلك التي خصصها العاملون على الشأن الثقافي في بدايات قرن العشرين للموسيقى الحَضرية الرّسمية الـــمـــُسمّاة بالـــ"المالوف"، ونعني بذلك جمعية الرشيدية بالتحديد(2)؟ أليس ذلك دليل على أنّ الممارسة الموسيقية الشعبية تحمل في ذاتها ما يضمن لها التواصل عبر الأجيال دون اللجوء إلى التدخّل الرّسمي ودون الرجوع إلى المدوّنة الفكريّة الموسيقية الغربية التي ما فتئت تنهل منها الموسيقى "الرّسميّة" مقوّماتها في تونس منذ أواخر قرن التّاسع عشر لضمان استمراريّتها؟ وهنا نتساءل لماذا لم تصمد المدوّنة الفكرية الغربية التي أعتُمدت كأحد الأسس لتواتر الموروث الموسيقي "الرّسمي" عبر الأجيال من خلال تدوينه، أمام الحقيقة التي تتجلّى اليوم بدون عناء من خلال التراث والمأثور الموسيقي في الذاكرة الجماعية الشعبية الذي ضمن لنفسه المرور عبر عشرات السنين-دون هذه المدوّنة- إلى عقول وقلوب أصحابه، فيما عجزت موسيقى "المالوف" والأنماط الموسيقية الرّسميّة بمختلف ممارساتها على الدخول لقلوب أغلب أفراد الجيل الجديد من المجتمع الحضري نفسه، الذي أصبح في قطيعة مع تراثه -رغم محاولة تدوينه- فنراه يختار لنفسه أنماطا موسيقية من هنا وهناك ليكيّفها مع واقعه وحالته

النفسية والإجتماعية؟ ثُمّ ألا يدلّ هذا الصّراع في علاقة المجتمع بمدوّناته الموسيقية المختلفة -بمعنى من المعاني- على وجود عَرَاكٍ ثقافي وأيديولوجي دفين بين فئتيْ الحَضَر والبدو يمكن أن يتّصل ضرورة بموضوع الهويّة الثقافية عموما والموسيقية بصفة خاصّة بما فيها من تجاذبات وصراعات في مستوى التمثيل الرّسمي والممارسة؟ إذ ما هي العناصر المحدّدة للهويّة الموسيقية بالبلاد التونسية؟ وما مدى وجاهة اعتماد معيار "المسألة التنظيرية" في تقييم باقي الممارسات الموسيقية ذات التقاليد الشفوية؟ وبأيّ معنى يمكن ان يكون التنظير الموسيقي محدّدا للهويّة الموسيقية الجماعيةّ؟ وفي النهاية أختم لأقول هل من المشروع أصلا أن نتحدّث عن هويّة موسيقية تونسية؟

كل هذه التساؤلات ننوي-في هذه المُداخلة-أن نجد لها تفسيرات من خلال الوقوف على مختلف الإشكاليّات التي يمكن أن تتمخّض عنها. وهي في الحقيقة إشكاليّات طالما بقيت تستفزّ المهتمّين بالشّأن الموسيقي في تونس لكن دون محاولة تحليلها تحليلا موضوعيّا علميّا، وذلك إمّا:

- لقلّة إقتناعهم بقيمة الثقافة الشعبية وإسهاماتها الفنّيّة ودلالاتها الجماليّة إضافة إلى دورها الإجتماعي والإقتصادي، ممّا أثّر على النشاط الأكاديمي الذي قبع -إلى زمن غير بعيد ولعلّه إلى اليوم- في مؤخّرة المساهمات الجادّة والموضوعيّة في مجال البحث العلمي، وهو ما يؤكّده بعض الباحثين متكلّما عن حال البحوث في مجال الثقافة الشعبية في أواخر الثمانينات من قرن العشرين حين قال:

"لا يخفى ما في هذه المساهمات من محاولة في اكتساب (الشرعية) الأكاديمية لمجالات ولأنماط من التعبير الشعبي، لم تقدر على تجاوز عتبة الجامعة التونسية حتّى الآن"(محمّد حافظ دياب، 1999، ص105)(3)

- أو لخوف من تأجج تلك الأطروحة التي تفرض ذاتها وهي صراع البداوة والتمدّن في ثقافة المجتمع التونسي، في زمن يُراد فيه دمج الفئتين تحت عنوان مشترك وهو "الإنتماء إلى الوطن" ولكن للأسف دون تهيئة المناخ والأرضية الملائمة لذلك.

ولا ندّعي أنّنا في هذا الإطار سوف نوفي الموضوع حقّه من التفكيك والتمحيص، ولكنّنا عازمون على الخوض في إشكاليّاته وعلى فتح الباب أمام الباحثين في مجال الموزيكولوجيا وأنتروبولوجيا الموسيقى لكي ينطلقوا من مجموع التحليلات التي يمكن أن ترتبط بهذه التساؤلات حتّى تتعمّق الأبحاث الموسيقية المتعلقة بالموسيقى الشعبية بالبلاد التونسية-والعربية عموما- فلا تبقى في حدود الإنطباعي والوجداني أو التحليل الهيكلي للمادّة الصوتية والإيقاعية الذي يجعلها في وضع مقارنة- في غير فهم لأبعادها الزمكانية والفكرية- مع الموسيقى الرّسميّة التي خضعت للكتابة والتدوين والترقيم، وتتجاوز ذلك إلى الموضوعية التي تُلزم كلّ عمل علميّ.

1- تحديد المفاهيم

قبل تحديد المفاهيم الرئيسية المتعلقة بموضوعنا، يجب توضيح أمرين:

أوّلا:

هناك حقيقة تفرض نفسها في مختلف المجتمعات اليوم وهي أنّ كلّ مجتمع جمعته حدود جغرافية واحدة تتوفّر فيه عناصر ثقافية متنوّعة قد تكون مشتركة بين مختلف مكوّنات هذا المجتمع في بعض المسائل ولكنّها في الغالب لها خصوصياتها المنطبعة بالعقل البشري واختلاف أطر وجوده الجغرافية والتاريخية والإقتصادية والإجتماعية حيث كان. لذلك نجد في العديد من الدّراسات الأنتروبوموسيقية أو الأنتروبولوجية عموما مصطلحين رئيسيّين متجاذبين يحكمان علاقة المجتمع بثقافاته، وهما مصطلحان يقسمان الثقافة بالضرورة إلى نوعين وذلك حسب حظّ هذا المجتمع أو ذاك من العمران: الثقافة الشعبية(البدوية) من جهة والثقافة الحضرية من جهة أخرى. وما هذا التقسيم إلاّ إقرارٌ بوجود تبايُنات معيّنة قد تنِمّ إمّا عن:

- قلّة إدراك لعمق الثقافات:

فيُلتجأ في غالب الأحيان إلى تقسيمها حسب معيار التمدّن وبالتالي السقوط في مقارنات تنطلق من معطيات خالية من الموضوعية يغيب عنها إدراك عمق الدلالات الاجتماعية والثقافية للممارسات المختلفة من شعائر وطقوس وفنون وعادات، إلخ.

-أو رغبةً في جعل التقسيم وسيلة منهجيّة لفهم نقاط الإختلاف والإشتراك في عناصر الثقافة الواحدة.

- أو هو تقسيم وراءه أيديولوجيا تدعو إلى التفرقة الثقافية في صلب المجتمع الواحد وبالتالي يتحوّل هذا التقسيم من فكرة تحليلية وراءها منطلق منهجي على الورق، إلى تطبيق على مستوى الواقع

بخلفيّات وأجندات سياسية ذات طابع إستعماري-ثقافي باسم الخصوصية من جهة والحداثة والعصرنة من جهة أخرى.

ثانيا:

لن يكون تقسيمنا للممارسة الموسيقيّة في تونس في هذا البحث إعتمادا على معيار أيديولوجي أو لجهل فينا لعمق الثقافة الموسيقية بهذه البلاد، ولكنّ طبيعة الإشكاليّة والواقع الفكري والبحثي الذي وجدناه يكرّس تقسيما معيّنا جرّنا-مبدئيّا- إلى تبنّي منهج الفصل بين الموسيقى الشعبية والموسيقى "الرّسميّة"، وهو فصل مبدئي ليس لنا من ورائه أيّ غاية أيديولوجية.

1-2 الموروث الموسيقي الشعبي

ماذا يُقصد بالموروث الموسيقي الشعبي؟

في الواقع، لكلّ مجموعة بشرية يجمعها تاريخ واحد وتحضنها منطقة جغرافية، عناصر ثقافية مشتركة سواءً كان ذلك في مجال أساليب العيش أو العادات والتقاليد أو الممارسات الفكرية والوجدانية. ونقف هَهُنا حتّى نضع حدّا للفكرة الرائجة بأنّ مصطلح الموسيقى الشعبية هو حكر على فئة من المجتمع دون غيرها. فلا شكّ أن سكّان المدن لهم موسيقاهم الشعبية شأنهم في ذلك شأن سكّان الرّيف، فيجب أن نكفّ عن تكريس تلك الفكرة المغلوطة من الأساس وهي أن ما هو شعبي هو بالضرورة بدوي وقبائلي وريفي. والحقيقة أن مصطلح الثقافة الشعبية أُستُخدم ولا يزال يُستخدم بوصفه مصطلحاً مضاداً لمصطلح الثقافة النخبوية، أو العليا. وهي مجموع العناصر التي تشكل ثقافة المجتمع. ومن هنا يمكن أن نجد أن كل ثقافة هي ثقافة شعبية بمعنى ما"(سمير

الديوب، 2012، ص144)(4) وهو ما نراه واضحا في دراسة الباحث المؤرّخ "عثمان الكعاك" للثقافة الشعبية في البلاد التونسية.

1-2-1 الموسيقى الشعبية في تونس: قراءة في طرح المؤرخ "عثمان الكعّاك"

نعتمد في تعريفنا بالموسيقى الشعبية بالبلاد التونسية على ما جاء به المؤرّخ عثمان الكعاك(5) في كتابه "التقاليد والعادات التونسية"، لعدّة إعتبارات أهمّها:

- قيمة المؤرّخ "عثمان الكعّاك" ودوره الكبير في تدوين زوايا كثيرة من تاريخ تونس القديم والحديث.
- أنّ هذا الكتاب يُعدُّ إلى جانب كتب قليلة أخرى من أهمّ المصادر التي إهتمّت بالحياة الثقافية الشعبية في تونس-عموما- وبالموسيقى الشعبية بصفة أخصّ(6)
- عدّد عثمان الكعّاك في هذا الكتاب وجوه الممارسة الموسيقية المختلفة(الشعبية منها والرّسمية) وهو ما يخدم طرحنا في هذه المداخلة.

تكلّم الباحث والمفكّر التونسي "عثمان الكعّاك" باطّراد عن الفلكلور(7) في تونس وخصّ مجال الموسيقى بممارسات مختلفة قسّمها حسب معايير حاول أن يجمع فيها جلّ الأطر الجغرافموسيقية والسوسيوموسيقية، بحيث يتضح-حسب رأيه- أنّه يمكن أن ندرس

الموسيقى الشعبية في تونس من خلال: شخصيّاتها/آلاتها/ أصولها/مجاميعها وذلك كما يلي:

"-بوسعديّة - مجالس الطّرقيين - مجالس الحشاشين - جوقات المناسبات: الهلالو للختان، هزّان الفرش، تعليلة العروسة، التّصديرة - موسيقى المبيعات: باعة الغلال" مشماش يا مشماش يا عذاب القايلة، تسني عليك بنت الجنّان والتّفريطة مايلة". باعة الزّهور، باعة المشروبات" صحلب شفا" - الموسيقى الدّينيّة: المولديّة ، المعراجيّة، الأختام، الآذان، التّحضير، السّمر بالصّوامع إلى غير ذلك - الموسيقى الكلاسيكيّة(7): (المالوف الأندلسي في الجدّ والهلس) - الموسيقى المدنيّة(8): الفوندوات، الموشّحات، القصائد، العروبيّات، البشارف، موسيقى الصّناعات- الموسيقى القرويّة(9)- الموسيقى الريفيّة (بربريّة/عربية إلخ)- المداح- الــمُتسوّل(10)-خلاّص الواحلين أو القوّال الشعبي - الرّبابيّة النسائيّة(11) - التّيجانيّة النّسائيّة."(عثمان الكعّاك، 1987، ص58)(12)

ويتضح من خلال كلّ هذه الأنواع من الممارسات الموسيقية التي إعتبرها "عثمان الكعاك" شعبية بدون إستثناء، أنّ كلّ ممارسة موسيقية مخصوصة في مجال جغرافي وإطار إجتماعي وعقائدي معيّن تُعدّ شعبية في إطارها.إذا كلّ ما هو شعبي يمكن أن يكون حضريّا وبدويّا على السّواء.

ولكن هل الأمر ينطبق على الموسيقى الرّسميّة؟ أي هل أنّ كلّ ما هو "رسميّ" يمكن أن يكونا على السّواء حضريّا وبدويّا؟ للإجابة عن هذا السّؤال، دعنا نخوض في ما يتعلّق بمصطلح الموسيقى الرّسميّة التي تبنّيناها:

3-1 الموسيقى "الرّسمية" في تونس

نعتمد هذا المصطلح في هذا المقال معبّرين من خلاله على ما يسمّيه الباحثون الموسيقيون اليوم بـــ"الموسيقى المتقنة" أو "الموسيقى العالمة" تعريبا عن اللغة الفرنسية "la musique savante". وهذه الموسيقى هي التي تعرف منذ فترة بموسيقى المالوف. ولعلّنا إخترنا مصطلح "الرّسميّة" لاعتبارين:

- الإعتبار الأوّل هو أنّ موسيقى المالوف تُعتبر اليوم تراثا مشتركا بين جميع فئات المجتمع لأنّها نبعت عن مجموعات بشريّة مختلفة عاشت في الأندلس ومختلف مناطق المغرب العربي.

- الإعتبار الثاني هو أنّ هذا النمط الموسيقي هو الذي أرصدت له -ولازالت إلى اليوم- الإعتمادات المختلفة لضمان بقائه وحضوره على الساحة الثقافية أمام مختلف التهديدات التي تتربّص بالشّأن الثقافي التونسي عموما وذلك من حيث مسائلُ الهويّة والأصالة أمام تداعيات الحداثة المادّيّة والأيديولوجيات التابعة لها.

غير أنّه لو عدنا للمصادر التاريخية لوجدنا أنّ عددا هامّا منها يؤكّد على أنّ أكثر الفئات التي أتت من الأندلس بعد عمليّة التهجير الإسباني لهم كانت أصولهم الإجتماعية مختلفة أي أنّهم مزيج بين سكان الحَضر وسكّان الريف، ممّا يطرح تساؤلا خطيرا:

لماذا لا نتكلّم عن الرّصيد الموسيقي الشعبي الأندلسي الذي تركّز في البلاد التونسية بالقدر الذي نحاول فيه تمجيد الموسيقى التقليدية الرّسميّة المتمثلة في المالوف في تونس وليبيا أو الصنعة والغرناطي في الجزائر أو الطّرب والآلة في المغرب؟ كيف يمكن تجاهل هذه المسألة وقد عجّت كتب التاريخ في المقابل بفقرات طويلة حول الصّناعات التي أتت من الأندلس وعن عادات الأكل

والشرب واللباس وغيرها؟ أم أنّه لم يوجد غير المالوف كممارسة موسيقية "ذات طابع شعبي"-إن جاز التعبير- وحضري في الآن ذاتها؟ أليس من الواجب-بهذا المعنى- إعادة كتابة تاريخ الممارسات الموسيقية بالبلاد التونسية بقراءة مختلفة ومتأنّية للنصوص التاريخية؟

من هنا قد تتعالى أصوات الرّأي المخالف لتتكلّم عن تنوّع ثقافي لا يخرج بأيّ حال من الأحوال عن إطار الوحدة العربية الإسلامية، أي أنّ في دمج فئتيْ الحضَرْ والبدو ضمن رصيد ثقافي موسيقي موحّد يصبّ في عمق القضيّة الكُبرى وهي عدم الفصل بين العناصر الاجتماعية المكوّنة للثقافة العربية الإسلامية داخل البلد الواحد على الأقلّ(13)، لذلك -كما أقرّه النّص الذي قرأته عليكم في بداية المداخلة- يوجد هناك خيط رفيع يربط بين الممارسات الموسيقية الرّسميّة والشعبية إذ ينهل إحداهما من الآخر على حدّ السّواء وفي ذلك إعتراف ضمني بوجود الخصوصية داخل إطار الوحدة.

غير أنّ هذا الرّأي قد يخلو في ناحية من نواحية من الإعتراف-على الأقلّ منذ أواخر قرن التاسع عشر(14)- بتغليب الثقافة الرّسميّة بعناصرها المختلفة -سواء الموسيقية أو غيرها- على مكوّنات الثقافة الشعبية الثريّة بتنوّع الطبقات الاجتماعية الممارِسة لها، ولسنا هنا ندعو لتكريس الخصوصية بمنهج يدعو إلى تكسير الوحدة الثقافية وبالتالي الوحدة السياسية والفكرية عموما، ولكنّ الإعتراف بما لفضل الخصوصية على ضمان هذه الوحدة واجب، حتّى لا تتعدّى المسألة الثقافية إطارها الرّمزيّ

والدّلالي في مستوى الهويّة والتمثيل الرّسميّ إلى مسائل سياسية من شأنها خلق التصدّعات الاجتماعية والصراعات والإقتتال. فلا يخفى عنكم-وأنتم في غنى عن تذكيري هذا- أنّ الحروب القائمة اليوم في العالم هي حروب على الثقافات بالأساس.

2- أبعاد الصراع القائم بين الموسيقى "الشعبية" والموسيقى"الرّسمية" بالبلاد التونسية:

هو بالأساس صراع إيديولوجي ينطلق من التسمية في حدّ ذاتها: إذ لماذا ننعت الموسيقى البدوية بأنّها شعبية ونظيرتها في المجال الحضري بالموسيقى التقليدية المـُتقنة أو العالمة؟ كيف يمكن سحب الإتقان عن الممارسات الموسيقية الشعبية وعلى أيّ أساس؟ ثمّ لماذا لايزال لفظ "شعبي" مشحونا بالإزدراء وبالفوضى واللاّإتقان؟ وبأيّ معنى لا يكون "الشعبي" في بعض نواحيه ممثّلا للثقافة الرّسميّة؟

هذه التساؤلات دفعت بنا إلى البحث في آخر ما توصّلت إليه الدراسات الحديثة المتعلقة بمسألة المصطلحات في علم الإنسان:

2-1 صراع المصطلح

يبدو أنّنا في بلداننا العربية مازلنا نتخبّط في مرحلة تاريخية تجاوزها مفكّرو الانتروبولوجيا، إذ أنّ الصّراع القائم إلى حدّ اليوم في خطاباتنا حول مُصطلح "شعبي" أكبر دليل على ذلك. هذا المصطلح الذي لا يزال منحوتا في أذهاننا بشحنة من السلبية والإزدراء التي إصطبغت في أذهاننا من جرّاء تبنّي المصطلح الغربي في حدّ ذاته "folklore/popular" الذي إبتدعه الأروبيون والأمريكان في في قرن التاسع عشر خدمة لأغراض محدّدة، فهاهم

اليوم يعدلون عنه بعدما تبيّن بما لاَ يدعو للشك أن مصطلح "شعبي" يكرّس "النبرة القومية أو نبرة التعصّب السّلالي"(شارلوت سيميور سميث، 2009، ص350)**(15)** وهم يتبنّون في المقابل عبارات أكثر موضوعية وتطابقا مع الواقع فلقد "إتجه كثير من العلماء إلى تفضيل مصطلحات: "التراث الشفاهي" و"الأدب الشفاهي" وحديثا جدّا السّابقة اللفظية سُلالي للإشارة إلى دراسة التراث الشعبي" شارلوت سيميور سميث، 2009، ص351)**(16)**

2-2 صراع التمثيل:

بلا شكّ، فإنّ الحديث عن موضوع "التمثيل" في المسألة الموسيقية أمرٌ معقّدٌ، وقد ينسحب ذلك على جلّ الممارسات ذات الطابع الثقافي. والسّؤال الرئيسي المطروح تحت هذا العنوان هو التالي : ما هي الممارسة أو مجموع الممارسات الموسيقية التي تمثّل البلاد التونسية؟

إنّ السّلطة مازالت ترى في نفسها المحدّد الأوّل للخطّ والتصوّر الثقافي الرّسميّ الوطنيّ وفق آليّاتها وفضائها الرّمزي والأيديولوجي، وذلك قائم منذ عقود مضت وتحديدا منذ مرحلة ما بعد الإستقلال- وإلى اليوم-بعد التغيّرات السياسية الجذرية الحاصلة. ولقد لازم هذا المنهج الدّولة باختلاف التيّارات الفكرية التي سيطرت على مفاصلها منذ الإستقلال تفاعلا مع الوضع السياسي العربي عموما: من فكرة القومية إلى فكرة الإشتراكية إلى مفهوم الوطنية الحديث، وعانى التراث -في مظاهره المختلفة- في ظلها تقطّعا بين خصوصيّاته العميقة وتجذّره في طبيعة المجتمع وذاكرته وبين متطلّبات وركائز هذه الأيديولوجيات المختلفة التي

تريد تسيير التراث بما يتناسب مع فضائها الرمزي وخطّها السياسي.

ومن أبرز مظاهر "التلاعب" الرّسمي بقيم التراث هي تلك الإزدواجية المتناقضة في التعامل معه باعتباره :

- من جهة: رمزا من رموز الأصالة المتجذّر في الهوية العربية يجب إبرازه والسهر على التعريف به من جهة ما هو صورة للأنا في مواجهة الآخر.

- من جهة ثانية: مكبّلا للتواصل مع مفاهيم الحداثة وغير قادر على مواكبتها بالعناصر الصلبة والثابتة التي يقوم عليها(17).

وهذا يبرز صراعا عميقا دفينا بين "صاحب السلطة" اليوم الذي يسعى إلى التنمية الاقتصادية وتطوير المجتمع وفق النموذج الأوروبي العصري وحسب منهاجيات وآليات الفكر الغربي ذاته، وبين ما يتوفّر له من معطيات ثقافية وترسبات تاريخية وحضارية ملتصقة به لا يستطيع فسخها بجرّة قلم يتّضح أنّه لا يرى فيها مقوّمات الحداثة والحرية بما هي مفاهيم "كونية".

بناء على ذلك بقيت الزاوية العلمية -باعتبارها الفُتحة التي من خلالها يمكن مشاهدة بانوراما حصيلة التاريخ من الحضارة والفنون-هي الأجدر رسميّا بالعناية لأنّها في نهاية الأمر-بقطع النظر عن وجاهتها- تتماشى والخطّ الكبير للسلطة، فهُمّشت نتيجة لهذا الإعتبار كلّ ممارسة موسيقية تفتقد في مقوّماتها إلى ركائز عقلية في منظوماتها المختلفة سواءً كان ذلك في مستوى السلّم أو الآلات الموسيقية أو المقامات. لذلك أتساءل ونحن في السياق الموسيقي فأقول:

- ما مدى وجاهة اعتماد معيار "المسألة التنظيرية" في تقييم باقي الممارسات الموسيقية ذات التقاليد الشفوية؟ وبأيّ معنى يمكن ان يكون التنظير الموسيقي محدّدا للهويّة الموسيقية الجماعيّة؟

لعلّ من ينطلق من وجاهة الرّأي القائم على أهمّية العلوم والصناعات وفضلهما(18) في تحديد ملامح التحضّر الإنساني وتقدّم العقل البشري، قد يجد نفسه مضطرّا إلى التّسليم بأنّ كلّ ممارسة إنسانية أو نشاط إنساني في مجال من المجالات لا يقوم على جانب من الأسس العلميّة قد لا يكون جديرا بأن يؤسس لمسالك متينة في أفق الفنون والتربية والفكر. على ذلك فإنّ ما يُتواتر عن طريق المشافهة من ممارسات في مستويات مختلفة هو تراث "شعبي" بما في الكلمة من شحنة سلبية.

غير أنّ أصحاب هذا الرّأي تغيب عنهم حقيقة خطيرة هي أنّ التراث الشفوي والتراث المكتوب والمُنظّر له في مؤلفات العلماء كلّه تراث أمّة واحدة بحيث لا يكتمل الأوّل إلاّ بالثاني، ولا معنى للثاني دون الأوّل. على ذلك لا يمكن اعتبار التنظير الموسيقي- باعتباره الوجه العلمي للممارسة الموسيقية- إلاّ أحد مظاهر الهويّة الذي يكتمل بالممارسة-باعتبارها الوجه العملي- بمختلف أشكالها وينابيعها.

2-3 صراع في الممارسة

أودّ أن أستهلّ هذا العنوان بجملة من التساؤلات التي تجتمع فيها مختلف الأطروحات التي ناقشناها في العناصر السابقة، وذلك لأنّ صراع الممارسة مرتبط إرتباطا جذريّا بما يدور حول إنتقاء المصطلح وما يدور حوله من الإشكاليات التي تعمل السلطة على

توجيهها لتسير وفق أيديولوجياتها واستراتيجياتها وآليّاتها في تسيير الثقافة اعتمادا على ما تتطلبه الضروريات الإقتصادية وليس على احترام الخصوصية الثقافية والحرص على تجذيرها وحمايتها. لذلك أطرح هذه التساؤلات كما يلي:

وفق أيّ معايير يمكن تصنيف الممارسات الموسيقية بالبلاد التونسية؟ وما مدى قدرة هذه التصنيفات في مستوى مدلول المصطلح والمفاهيم على عدم إثارة صراع الهويّة الموسيقية الجماعية وأولويّة ممارسة نمط موسيقي على حساب آخر؟ وبالتالي كيف يمكن تجريد هذه التصنيفات من الشحنة الأيديولوجية حتّى تتمتّع الممارسات الموسيقية باختلاف الأطر النابعة عنها بأحقّيّة التمثيل الرّسمي للهويّة الثقافية الجماعية عموما والموسيقية بالخصوص؟

ورغم ما للإجابة عن هذه الأسئلة من أهمّيّة في الحدّ من صراع الممارسة بين الموسيقى "الشعبية" والموسيقى "الرّسميّة" إلاّ أنّه لا معنى للإجابة عنها-التي ستكون ذات أبعاد تنظيرية حالمة- دون تجذير الوعي العام بضرورة فهم قضية التكامل الثقافي بين الممارستين، بحيث تتمزّق الهويّة في غياب الجمع بينهما وجعلهما مظهرا من مظاهر الثراء للوحدة الثقافية في المستوى الموسيقي. ولن يكون الأمر ممكنا في رأيي إلاّ بضروب من محاولات التقريب بين الريف والمدينة في مستوى العلاقات الاجتماعية والإقتصادية والثقافية دون الوقوع في ترييف المدينة أو تمدين الريف، فليحافظ كلٌّ على خصوصياته حتى لا تتنمّط الحياة، ولكن يجب العمل على تقريب الفكر باستحضار التاريخ والحضارة والقيم المشتركة التي

من شأنها أن تزيح جانبا كبيرا من الصراع لو نضيف إليها كذلك عامل العدل في احتضان السلطة لكلّ المظاهر الثقافية والموسيقية خصوصا من حيث الدّعم والتمثيل الرسمي والإعلامي وذلك دون الخضوع لأيديولوجيات معينة أو خطّ سياسي محدّد.

خاتمة

قد لا ينتهي الحديث عمّا يمكن أن يحيط بمسألة الهويّة من إشكاليّات طالما أرادت النخب أن تخضعها قسرا لتوجّهاتها الفردية المنتمية بالضرورة لإحدى الطّروحات الثلاثة الكبرى التالية(**19**) وما يمكن أن يتفرّع عنها من تيارات فكرية:

- طرح الأصوليّين
- طرح العلمانيين
- طرح اليساريين

وبالتالي ستبقى الهويّة –بما هي مسألة حسّاسة تلمس عدّة ركائز في حياة الفرد والمجموعة كاللغة والدين والعادات والفنون وغيرها– دائما وكأنّها مجرّد فكرة يمكن التلاعب بها لصالح هؤلاء أو أولئك من مختلف التيارات والنخب الفكرية المتجاذبة والمتصارعة. والحال أنّ مكانة الهويّة لدى الفرد والمجموعة هي أرفع من أن نسجنها في إحدى الطروحات التي ذكرناها أو في طروحات أخرى يمكن أن تتوالد في القريب العاجل. إذ لا يجب في رأيي أن تؤثّر أفكار تيار سياسي أو إقتصادي معيّن –مهما رأى أصحابها أنفسهم على صواب– على فكرة الهوية في حدّ ذاتها، فالهوية يجب أن تبقى في رأيي ثابتة بين أفراد المجموعات الذين تجمعهم عوامل حضارية وتاريخية واجتماعية ودينية بمن فيهم النُّخب وباقي أفراد

المجتمع، رغم اختلافهم مثلا -من حيث المنطلقات الفكرية-في منهجية بناء نظام الدولة واستراتيجياتها وخياراتها ومعاملاتها.

بناء عليه، فإنّه يجب أن نتجاوز في المستوى الموسيقي مسألة التفريق بين الموروث الموسيقي الشعبي والموروث الموسيقي التقليدي الرّسمي لأنّه في الحقيقة لا غاية من وراء هذا التقسيم إلاّ إثارة ما ليس للهويّة أن تثيره من الأصل. فهويّتنا الموسيقية في البلاد التونسية ومنه في سائر البلدان العربية الإسلامية على الأقلّ لا يمكن تحديدها خارج هذا التزاوج بين الرصيدين الموسيقيين الشعبي والرّسمي، فكلاها رُوي من نبع الآخر ولازال ينهل كلاهما من الآخر، وبالتالي يجوز أن ننعت الأرصدة الموسيقية حسب كنهها الموسيقي ونتجاوز مسألة تصنيفه إلى شعبي وتقليدي ورسميّ وحديث ومعاصر وعالم وهيتيروفوني وإثني، إلخ. التي هي في الحقيقة مصطلحات مشحونة بدلالات يمكن أن تجعل عمليّة إدراك الممارسة الموسيقية متصلة بمفاهيم ذات أبعاد سلبية. فنقول مباشرة:

هذا "طريقْ" وهذا "مالوف" و"فوندو" وهذا "صُوت صالحي" وهذا "عروبي" وذلك "تقسيم" والآخر"صوت العرضاوي" وهذه "نوبة الماية" وهذا شعر باللهجة العامّيّة من ديوان "فلان"(حمد ملاّك مثلا أو غيره)، إلخ. فلقد ذكرت عناوين لأرصدة موسيقية وأدبية متنوّعة دون ان أحيل إلى مصطلحات مشحونة يمكن أن تثير جدلا ليس من شأنه في رأيي أن يثري الخطابات الموسيقية بقدر ما هو جدل عقيم نتحدّث في أبعاده النظرية كثيرا دون نتائج ملموسة.

فالصّراع قائم منذ الإستقلال إلى اليوم في مستوى المصطلح والممارسة والتمثيل الرّسمي بين الرصيدين الموسيقيين "الشعبي" و"الرّسمي" رغم تعدّد المنابر بمختلف توجهاتها التي ناقشت هذا الموضوع ومخاطره الثقافية حتّى في أبعاد أنتروبولوجية أخرى موازية للمسألة الموسيقية. ولا يجب ان يكون الحلّ بكتابة الكتب والمقالات التي تبقى غالبا بين الرفوف ولكن باتباع منهج تطبيقي يجب العمل به في الجامعات، يتمّ من خلاله-شيئا فشيئا- استبدال معجم المصطلحات المشحون بمدلولات سلبية تبنيّناها من ترجمتنا للكتابات الأوروبية في مجال الثقافة والفنون والتراث، بالحديث مباشرة عن الظاهرة أو الممارسة الموسيقية باعتبارها جزءًا من كلٍّ يمثّل بالضرورة هويّة الفرد والمجموعة مهما كان مصدرها الريف أو المدينة. أوليس الإنتماء للـــ"ملّة" في مفهومها الفارابيّ أشمل من أن نحصره في مجال أضيق منه كالريف أو المدينة؟

الإحالات والهوامش

قوجة، (محمّد)، "تداخل المقوّمات الإبداعيّة والعوامل الإجتماعيّة في تكييف ملامح وآليّات الظّاهرة الموسيقيّة(مقاربة بين المالوف والسّطمبالي في التّراث الموسيقي التّونسي)"، مجلّة البحث الموسيقي، الأردن، المجمع العربي للموسيقى جامعة الدّول العربية، المجلّد الخامس، العدد الأوّل، شتاء وربيع 2006، ص50.

[2] جمعية إهتمّت بالمحافظة على الموروث الموسيقي التونسي التقليدي تأسست سنة 1934 على يد مجموعة من القائمين على الشأن الموسيقي بتونس أبرزهم خميّس الترنان وبمباركة القرار السياسي، وسمّيت بالرشيدية تخليدا لذكرى محمّد الرشيد باي الحسيني الذي إهتمّ إهتماما متزايدا بالموسيقى بالبلاد التونسية في القرن الثامن عشر

[3] دياب، (محمّد حافظ)، "التراث الشعبي وسؤال الحاضر"، المجلة العربية للثقافة، تونس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، عدد خاص بالمأثور الشعبي، العدد36، 1999، ص105.

⬅ حديثه جاء على لسان الطّاهر لبيب" وهو باحث تونسي في التراث الشعبي قدّم –في أواخر الثمانينات– لبعض أعمال الباحثين في التراث الشعبي.

[4] الديوب، (سمير)، "البعد الدرامي في الأدب الشعبي: أغاني ترقيص الأطفال فـــي الأدب العربي القديم أنموذجا"، مجلة آفاق الثقافة والتراث، الإمارات، مركز جمعية الماجد للثقافة والتراث، العدد80، السنة العشرون، ديسمبر 2012، ص144.

[5] "ولد بضاحية قمّرت بتونس العاصمة سنة 1903 وزاول تعلمه الثانوي بالمدرسة الصّادقيّة. ثمّ انتقل سنة 1926 ليتابع دراسته العليا بجامعة السّربون في قسم اللغات الشرقية بالمعهد التطبيقي للدّراسات العليا ثمّ بكوليج دي فرانس*Collège de France*.

تحصّل على ديبلومات في اللغات التالية: العربيّة– الفارسيّة و الحميريّة. كما يُحسن عدّة لغات منها: الفرنسيّة، الإنكليزية، الألمانيّة، الإيطاليّة، الإسبانيّة، البربريّة، الفارسيّة، التّركيّة، اليونانيّة، العبرانيّة.

درّس بالخلدونيّة بداية من 1924، ومنذ 1928 انتقل للتدريس بالمدرسة العُليا للآداب واللغة العربيّة.

شغل مناصب عديدة منها:

* مكتبي بالمكتبة العموميّة بتونس بين سنتي 1944 و 1956
* حافظ لدار الكُتب الوطنيّة بين سنتي 1956 و 1965
* مستشار لدى وزارة الشؤون الثقافيّة من سنة 1965 إلى سنة 1967

وقد كان في النصف الثاني من السّتّينات أستاذا محاضرًا زائرًا بجامعات الرّباط وطرابلس وعمان ودمشق"

[6] طبعا إلى جانب كتاب "الأغاني التونسية" لصاحبه "الصادق الرزقي" وكتاب "العادات والتقاليد التونسية" لـــ"عثمان الحشايشي".

[7] أصبح مصطلح الفلكلور اليوم قليل الإستعمال في الأوساط العلميّة وتمّ تعويضها بمصطلحات أخرى مركبة مثل "الموروث الشعبي" أو "العادات والتقاليد"، التي نجد تحت بابها كلّ ممارسة إنسانيّة ترسّبت منذ زمن مضى وتتواصل إلى اليوم بطرق معيّنة: من نظام كلامي له دلالاته التي تختلف من مجتمع إلى آخر، عادات الأكل والشرب، طريقة التعبير عن الأفراح، طقوس خاصّة بعلاقة الإنسان بالغيب، الرموز والضوابط الخاصّة بمجتمع معيّن، الغناء، الشعر، الإحتفالات، إلخ

ويعرّف عثمان الكعّاك الفلكلور فيقول: "كلمة فلكلور مشتقّة من الأنكليزيّة: (فولك) بمعنى(شعب) و(لور) بمعنى(علم)، فهي علم يبحث عن تقاليد الشعب وعاداته وعرفه واستعمالاته وعقائده وخرافاته وآدابه العامّيّة(...)وقد شرع العرب في دراسة الفلكلور منذ القرن الثاني للهجرة حينما وضع ابن الكلبي (كتاب الأصنام) ثمّ جاء ابن قتيبة فدرس

إيمان العرب في جاهليّتها ثمّ جاء أبو فرج الإصبهاني فوضع كتاب الأغاني في عشرين جزءًا وهو ديوان الفلكلور العربي".

◄أنظر: الكعّاك، (عثمان)، التقاليد والعادات التّونسيّة، تونس، الطّبعة الرّابعة، الدّار التونسيّة للنّشر، المطبعة القوميّة للنشر، ماي 1987، ص7و8.

[8] يطلق الكعّاك تسمية "كلاسيكيّة" على موسيقى المالوف الأندلسي، ونرى أنّ هذا المصطلح لا يفي بالتّدليل الصحيح، إذ أن مصطلح "كلاسيكي" خاصّ بثقافة أخرى يبدو أنّها سيطرت على المعجم اللغوي والعلمي لدى "عثمان الكعاك"، إذ كان من الأفضل إختيار مصطلح آخر من قبيل "تقليدي"

[9] اختيار "الكعاك" للَفظ "مدنيّة" يطرح تساؤلا مشروعا: أليس من الأفضل أن يكون المصطلح المعبّر عن ذلك هي موسيقى الحَضَر؟ ثمّ، ومن جهة أخرى، ألا يوحي ذلك بوجود خطّ فاصل مبنيّ على الأفضليّة التي تكتسبها موسيقى الحضر على غيرها من الموسيقات الشعبيّة؟ فأين الطّرح القائم على أهمّيّة الموسيقى الشعبيّة من هذا كلّه إذا؟

[10] نطرح في هذا الإطار إشكاليّة نتاجها دقّة توخّاها "الكعّاك" في تصنيف الموسيقات الشعبيّة بالبلاد التونسيّة، إذ مالفرق بين القرية والرّيف؟ هل هناك مقوّمات موسيقيّة محدّدة تجعلنا نقيم حدّا بين الموسيقى القرويّة والموسيقى الريفيّة؟ ذلك ما لم يذكره لنا الكعّاك. أليس الريف والقرية مجالان جغرافيّان ممتدّان لجماعات إنسانيّة واحدة؟

[11] يعتبر المتسوّل حسب الكعاك رمزا من رموز الشخصيات الموسيقيّة إنطلاقا ممّا يمكن أن يصدره من جمل موقعة ذات رنّة معيّنة تلعب دورا مؤثّرا في استجلاب الرزق.

[12] الرباببية هي "حفلة غناء ديني فيه طبلة ورباب"(الكعّاك، عثمان، المصدر نفسه، ص90)، وهذه الحفلة تكون عادة في الخريف وفي الزوايا لتمكّن بعض الأمّهات من إختيار زوجات لأبنائهنّ من الفتيات اللواتي تحضرن هذا الحفل مع أمّهاتهنّ.

[13] الكعّاك، عثمان، التقاليد والعادات التّونسيّة، الطّبعة الرّابعة، تونس، الدّار التونسيّة للنّشر، المطبعة القوميّة للنشر، ماي 1987، ص58.

[14] راجع في مفاصل هذا الموضوع حول تقسيم العرب إلى قرى وبوادي:

العرباوي، (محمّد المختار)، "الدلالة اللغوية والتاريخية لكلمة عَرَبْ"، مجلة التراث العربي، دمشق، إتّحاد الكتّاب العرب، السنة السابعة والعشرون، العدد107، تموز 2007، ص112و113.

[15] راجع في هذا الصّدد علاقة السّلطة بالفئات الاجتماعية البدوية على عهد الدولة الحسينية:

الضاوي، (خوالدية)، شخصية التونسي محصول الجغرافيا والتاريخ، تونس،دون دار نشر، دون تاريخ، ص20.

[16] سيميور سميث،(شارلوت)، موسوعة علم الإنسان، ترجمة مجموعة من أساتذة علم الأجتماع بإشراف محمّد الجوهري، القاهرة، المركز القومي للترجمة، الهيئة العامّة لشؤون الطباعة الأميرية، 2009، ص350 و351.

[17] سيميور سميث، شارلوت، المرجع السابق، ص351.

[18] راجع في هذا الصّدد:

العرفاوي، عادل، "المؤسسة الثقافية والتراث الشعبي"، المؤسسة الثقافية والتراث، تونس، عمل جماعي، منشورات إدارة التنشيط الثقافي القومي وزارة الشؤون الثقافية، دون تاريخ، ص10 وما يليها.

[19] ويمكن في هذا الصدد الرّجوع إلى مصادر قديمة تحدّثت باستفاضة عن هذا الموضوع، نذكر منها:

- الفارابي، (أبو نصر محمّد بن محمّد ابن طرخان)، رسالة في فضيلة العلوم والصناعات، حيدرأباد-الهند، الطبعة الأولى، مطبعة دائرة المعارف النظامية، 1340هـ، 14ص.

- فصل " في العلوم وأصنافها والتعليم وطرقه" وفصل "في فضل علم التاريخ وتحقيق مذاهبه" من مقدّمة إبن خلدون، القاهرة، طبعة دار الفجر للتراث، 2004، ص518 وما يليها وص21.

[20] راجع في هذا الموضوع:

النّجّار، (عبد المجيد)، صراع الهوية في تونس، دون دار نشر، دون تاريخ، 129ص.

قائمة المصادر والمراجع

- *المصادر*

إبن خلدون، (عبد الرحمان)، المقدّمة، تحقيق الطاهر (حامد أحمد) ، القاهرة، الطبعة الأولى، دار الفجر للتراث، 2004، 792ص.

الفارابي، (أبو نصر محمّد بن محمّد ابن طرخان)، رسالة في فضيلة العلوم والصناعات، حيدرأباد-الهند، الطبعة الأولى، مطبعة دائرة المعارف النظامية، 1340هـ، 14ص.

- *المراجع*

✓ دياب، (محمّد حافظ)، "التراث الشعبي وسؤال الحاضر"، المجلة العربية للثقافة، تونس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، عدد خاص بالمأثور الشعبي، العدد36، 1999، ص ص94-119.

✓ الديوب، (سمير)، "البعد الدرامي في الأدب الشعبي: أغاني ترقيص الأطفال في الأدب العربي القديم أنموذجا"، مجلة آفاق الثقافة والتراث، الإمارات، مركز جمعية الماجد للثقافة والتراث، العدد80، السنة العشرون، ديسمبر 2012، ص ص144-159.
✓ سيميور سميث،(شارلوت)، موسوعة علم الإنسان، ترجمة مجموعة من أساتذة علم الأجتماع بإشراف محمّد الجوهري، القاهرة، المركز القومي للترجمة، الهيئة العامّة لشؤون الطباعة الأميرية، 2009، 612 ص.
✓ الضاوي، (خوالدية)، شخصية التونسي محصول الجغرافيا والتاريخ، تونس، دون دار نشر، دون تاريخ،81 ص.
✓ العرباوي، (محمّد المختار)، "الدلالة اللغوية والتاريخية لكلمة عَرَبٌ"، مجلة التراث العربي، دمشق، إتّحاد الكتّاب العرب، السنة السابعة والعشرون، العدد107، تموز 2007، ص ص109-114.
✓ العرفاوي، عادل، "المؤسسة الثقافية والتراث الشعبي"، المؤسسة الثقافية والتراث، تونس، عمل جماعي، منشورات إدارة التنشيط الثقافي القومي وزارة الشؤون الثقافية، دون تاريخ، ص ص6-35.
✓ قوجة، (محمّد)، "تداخل المقوّمات الإبداعيّة والعوامل الإجتماعيّة في تكييف ملامح وآليّات الظّاهرة الموسيقيّة(مقاربة بين المالوف والسّطمبالي في التّراث الموسيقي التّونسي)"، مجلّة البحث الموسيقي، الأردن، المجمع العربي للموسيقى جامعة الدّول العربية، المجلّد الخامس، العدد الأوّل، شتاء وربيع 2006.
✓ الكعّاك، (عثمان)، التقاليد والعادات التّونسيّة، تونس، الطّبعة الرّابعة، الدّار التونسيّة للنّشر، المطبعة القوميّة للنشر، ماي 1987، 129ص.
✓ النّجّار، (عبد المجيد)، صراع الهوية في تونس، دون دار نشر، دون تاريخ، 129ص