- محور
- الهويات المتحولة

الشباب المصريون وأغاني المولِد

جنيفر بيترسون(*)

مقدّمة(١)

يُقام في مصر على مدار السنة من الموالِد ما قد يعدّ بالمئات. والموالِد احتفالات شعبية تحتفي بأهل البيت وبمن يُعتبرون من أولياء الله. تتكثّف هذه الاحتفالات حول مقام المحتفَل به، إذ يُعتقد أنه مبعث البركة، ويزوره الوافدون طلبًا للشفاعة ورغبة في الحماية والبركة، وللاحتفال من خلال الإنشاد الجماعي وتوزيع نفحات الولي وتلقّيها. وفي فترة المولِد تتحوّل المنطقة حول المقام إلى مهرجان يمتزج فيه الروحي بالدنيوي ـ حيث توجد خيام المتصوّفين التي يقدّم فيها الأكل والشرب للضيوف والزوار، ومساحات للذكر ـ حركة إيقاعية يسعى بها ممارسها إلى التقرّب من الله ـ على نغمات فرقة حيّة وغناء مُنشد لنصوص صوفية، بجوار أماكن بيع الحلويات واللعب ووسائل الترفيه مثل ركوب المراجيح، وممارسة الرماية أو التصويب بالبنادق، وحتى لعب القمار.

ومنذ بداية الألفية الجديدة، ظهر وتطوّر تيّار جديد من الموسيقى والغناء الشعبي الراقص في مصر مستوحى من مناخ المولِد،

(*) باحثة ومخرجة مستقلة تقيم في القاهرة.

(١) تشكر الباحثة أيمن عامر على المساعدة في إعداد هذه الدراسة باللغة العربية.

من خلال استعارة جمل لحنية ونصوص من الإنشاد الصوفي، بالإضافة إلى استخدام ألفاظ تشير إلى أجواء المولِد من حيث الروحانيات ومن حيث الترفيه (ألفاظ مثل «الله!» و«مدد!» وإشارات إلى الذِكر، وإلى وسائل الترفيه المتواضعة والبريئة المتوفرة في المولِد، أو حتى القول مباشرة «نروح المولِد!»). هذه الأغاني تنتمي إلى الموسيقى الشعبية والغناء الشعبي المعاصر الذي عرف بدايته مع أمثال فرقة المصريين والمطرب أحمد عدوية، في سبعينات القرن الماضي. وهذه الأغاني الجديدة شبابية في المقام الأوّل، فهي صاخبة، راقصة، وتعبّر عن شحنات الطاقة لدى الشباب، والتي تنتج ثقافة خاصة للفن واللغة والسلوك الاجتماعي.

قد يبدو من الغريب أن يتبنّى الشباب أجواء المولِد وتقاليده مصدرًا لهم في إبداع ثقافة شعبية شبابية مشاغبة، إذ يبدو أن هناك تناقضاً بين روحانيات المولِد وبراءة وسائل الترفيه البسيط فيه، وبين مشاغبة الشباب وانشغالهم بالشبع الحسي المتمثل في المخدرات والجنس، مثلاً. لكن المولِد، في الحقيقة، يمثل إلهامًا مجازيًا ومباشرًا لكثير من اهتمامات الشباب وهمومهم. وتسعى هذه الدراسة إلى أن تبيّن كيف يتبنّى الشباب المصري المولِد كمصدر إلهام لإنتاج ثقافي شبابي جديد، كما تسعى إلى إظهار الدلالات الثقافية المختلفة لهذا الاستلهام .

إبداع أغاني المولِد

في سنة ٢٠٠١ أدخل عازف الأورج الشاب صلاح الكردي (٢٢ سنة) جملاً لحنيّة من الإنشاد الصوفي إلى الموسيقى الراقصة المطلوبة والمحبوبة في الأفراح (حفلات الزواج) الشعبية. ويمكننا أن نقول إن هذه كانت بداية تيّار أغاني المولِد.

كانت لصلاح خبرة في مجال الموالِد، حيث كان جدّه ـ عمدة الوايلي ـ يقيم سنويًا مولد سيدي الوايلي، ويستقدم المنشد الكبير عربي فرحان البلبيسي لإحياء الليلة بالإنشاد. عشق صلاح ـ الذي يقول إن الموسيقى في دمه وجسمه ـ موسيقى الإنشاد، فلم يكتفِ بمولد الوايلي القريب منه، وإنما كان يرتحل إلى خارج القاهرة لحضور الموالِد المختلفة والاستمتاع بإنشاد الشيوخ الكبار الذين مثَّلوا له قدوة فنية في عالم الموسيقى والإنشاد[٢]. يقول صلاح إنه حفظ هذا التراث

(٢) كل الإشارات والاقتباسات لصلاح الكردي من مقابلة شخصية أجريت في الوايلي في ١٨ نوفمبر/ تشرين الثاني ٢٠٠٩.

الموسيقي في ذهنه. ومن بين الآلات الموسيقية المختلفة في موسيقى المولِد/ الإنشاد فإن الناي خاصة قد «دخل في دماغه» حتى إنه برمج الأورج ليعزف بصوت الناي.

في بداية الألفيّة الجديدة، كان صلاح يعزف في فرقة تحيي الأفراح الشعبية في الوايلي، والتي يصفها صلاح بأنها كانت حينذاك عبارة عن زفّة موسيقية استعراضية، حيث كانت تحوي «نمراً» أو فقرات فلكلورية شبه مسرحية مثل الرقصة الإسكندرانية التي يؤديها راقصون بملابس الصيادين، أو الرقصة النوبية، أو رقصة التنُّورة التي تمثل رقصًا فلكلوريًا استعراضياً مستوحى من التراث الصوفي العربي والتركي، ومبنياً على الإيقاع والحركات الجسدية.

قرر صلاح ـ الذي يحب الارتجال والعزف «بمزاجه» ـ أن يُدخل إلى الموسيقى المستخدمة في فقرة التنّورة ألحاناً من الإنشاد الصوفي الذي أولع به صغيراً، مع فارق أنه عزفها بأسلوبه هو. وسرعان ما راج هذا التجديد الذي أدخله صلاح على ألحان الإنشاد بأسلوب شبابي وبإيقاع راقص سريع، وحظي بشعبية واسعة في الأفراح، واتخذ أشكالاً ارتجالية متنوعة. يقول صلاح «بعد كِدَه انتشر وكل واحد بيعمله على خياله وعلى مزاجه».

وما لبث أن تبنّى هذا التيار الراقص الجديد المطرب الشعبي جمال السبكي، الذي أصدر ألبومه الأول في سنة ٢٠٠٢ بعنوان «المولِد». كان جمال السبكي يغني في الأفراح الشعبية، ويجيد أسلوب «النباتشي»، ذلك الشخص الذي يقطع أداء الفرقة باستمرار لكي يصيح في الميكروفون، موجهًا التحية إلى الضيوف المهمين، كما يقدّمها إلى من يدفع «نقطة» ـ هدية مالية ـ لعائلة العريس. في أغنيته «هنروح المولِد» صاح السبكي مثل النباتشي وهو يقول «هنروح المولِد»، كما صاح وهو يحيّي منتج الألبوم وأناسًا آخرين. وفي هذه الأغنية غنّى بعض الأبيات المأخوذة من تراث الإنشاد في الدلتا، تمثّل نصاً شعبياً تقليدياً يشبّه النبي محمد بطبيب يشفي المريض.

حظيت الأغنية بشعبية واسعة، لا سيّما بعد أن ثار جدل ديني حولها، عندما اعترض أحد شيوخ المساجد على بعض كلمات الأغنية، زاعماً أنها تحوي رفضاً للنبي في كلمة «لأ» التي كررها السبكي في الأغنية. وعلى أثر ذلك منعت السلطات ألبوم «المولِد»، مما أدى إلى انتشاره في السوق السوداء. يقول السبكي إن الألبوم

قد بيع بسعر مرتفع (سبعة أضعاف) أكثر من أي ألبوم آخر في مصر في تلك السنة. على أية حال، فقد أُجري تحقيق مع السبكي من قِبَل أمن الدولة، قال فيه إنه لم يقصد ما فسّره الشيخ وإنه كان قد سجّل الأغنية «لايف» في تسجيل حي، وهذا له مقتضيات وحسابات أخرى، حيث حالة العفوية والارتجال في حضور الجمهور، بخلاف التسجيل الذي يسبقه تحضير وإعداد. وافق السبكي على إعادة تسجيل الأغنية بدون تلك الكلمات المثيرة للريبة والجدل، وانتهى الموضوع بعد أن كسب السبكي ـ بسبب المنع ـ اهتماماً واسعاً بين أوساط الشعب(٣).

بعد أن نشر صلاح الكردي ألحان الإنشاد في الموسيقى الشعبية، وبعد أن أسس جمال السبكي كلمات وعبارات لها دلالتها على جوّ المولِد وأدخل كلماتٍ وجملاً من تراث الإنشاد في هذا التيار الجديد، بدأ مطربون شباب غير معروفين يصدرون أغاني مولد ويشتهرون بها. أشهر هؤلاء كان محمود الليثي ـ مطرب شعبي شاب من إمبابة ـ يقول إن أوّل ألبوم له باع مليون نسخة. الأغنية التي أكسبته الشهرة في هذا الألبوم كانت أغنية مولِد تحوي كلمات وأساليب أداء مأخوذة من الإنشاد في الدلتا، والصعيد، ومن السيرة الهلالية المعروفة. قلّد الليثي في أغنيته أساليب المنشدين الكبار أمثال الشيخ عربي فرحان البلبيسي والشيخ ياسين التهامي، لكنه أدّى ذلك بأسلوب شبابي جديد. يقول مدوِّن شاب معجب بالليثي ومزجه الأساليب المتنوعة «مولد محمود الليثي أغنية فارقة في تاريخ الغناء الشعبي المصري. وفي رأيي المتواضع أنه (كذا) هذه الأغنية ستمثل علامة لمرحلة كاملة في أغاني المولِد.. الأغنية مبنية على توزيع موسيقي مرعب استخدم فيه الكورال والآلات الإيقاعية والأورج والكمان، وبالطبع صوت محمود الليثي الذي يتميز بدرجة من المرونة لم أعرفها إلا في صوت الشاب خالد وأحمد عدوية. بحَّة ما في صوت الليثي لا يمكنك إلا أن تقع في هوها (كذا) خصوصًا مثلاً وهو يقول «فتّش ع روحك». كلمات الليثي هي العنصر المبهر الثاني في عمله، فهو مثلاً في أغنية المولِد يستخدم مقاطع من قصائد عمر بن الفارض سلطان العاشقين ويُدخلها في مقاطع أخرى من دماغه، ومن التراث الشفهي الغنائي المصري، ليخرج مزيج يقول فيه مثلاً «الجسم جسمي، والعذاب في الروح، يا ساتر الستر، استرها متفضحناش». يخاطب الليثي أيضاً في تلك الأغنية عمر بن الفارض قائلاً الحاج عمر،

(٣) مقابلة شخصية مع جمال السبكي في شبرا الخيمة، في ١٨ أبريل/نيسان ٢٠٠٨.

وهو أيضاً اسم المنتج نفسه «يصرخ الليثي أنا القتيل يا حاج عمر/أنا القتيل يا حاج»(٤).

الألبوم الذي يضم هذه الأغنية لا يحمل قائمة بأسماء الأغاني الواردة فيه، لا على الغلاف ولا على جسم الشريط نفسه، غير أن الأغنية أصبحت معروفة بأكثر من اسم: «مولِد الليثي» و«مولد الذِكر» و«مولِد قصدت بابك»، وهذه التسمية الأخيرة تحمل إشارة لكلمات وردت في الأغنية مأخوذة من الشيخ عربي فرحان البلبيسي. يرجع جزء من السبب في اشتهار الأغنية بأكثر من اسم إلى أن نسخاً متعددة لها قد رُفعت على الإنترنت على يد شباب سمّوها بأنفسهم. بعض هذه النسخ تُعدّ نسخاً أصلية، بمعنى أنها مماثلة تماماً للأغنية الصادرة في ألبوم الليثي المسمّى «عصفورين»، لكنّ كثيراً منها تمّت فيها تغييرات متنوعة – مثل حذف عناصر وإضافة عناصر أخرى وإعادة التوزيع ـ وجعلت منها ريمكسات (remixes) للأغنية الأصلية.

تمّ إنتاج هذه الريمكسات كمبادرات شخصية من شباب يعملون كـ«دي جي» (DJ)، إما على أجهزة كمبيوتر، أو بالاستعانة بالبنتش (bench) الذي يستخدمه الدي جي في أداء عمله. ومع أن كثيراً من الريمكسات المتداَولة في مصر مجهولة المنتج، فإن بعض أصحابها يفخرون بملكيّتهم لهذه الريمكسات ويريدون أن يعلنوا عن ذلك، فيُدخلون عليها مقاطع صوتية تتضمن أسماءهم، وبعضهم يسجّل اسمه كتابة في عنوان الريمكس، وأحياناً يسجّل الدي جي اسمه ورقم هاتفه مع اسم الملف نفسه.

إذن، فإن الشباب قد أدّوا دوراً مهماً في إنتاج هذا التيار من الموسيقى، بدءاً من إبداعه الأول على يد عازف شاب، ثم عبر أدائه من قبَل مطربين شعبيين شباب، ثم عن طريق شباب دي جي، سواء أكانو مجهولين أم ممن يفخرون بما صنعوا من ريمكسات. ولا يقف دور الشباب عند ذلك الحد، بل لهم دور آخر في إنتاج أو صناعة هذا النوع من الأغاني من خلال أداء الدي جي في الحفلات الحية، إذ لا يقتصر عمل الدي جي على اختيار الأغاني وتشغيلها فحسب، وإنما هو يلعب دوراً فعّالاً في إعادة إنتاج الأغاني التي يشغّلها من خلال «قصّ» الأغاني وتكرار جمل

(٤) مدونة «وسّع خيالك»، http://shadow.manalaa.net/node/607f.

معينة منها، وإضافة مقاطع صوتية متوافرة على البنتش، وكذلك من خلال الصياح والغناء في الميكروفون واستخدام «درامز» (طبول) غربية منصوبة على المسرح. الأغاني كما تُسمع في الحفلات ـ إذن ـ يمكن اعتبارها إعادة إنتاج أو إنتاجًا جديدًا من قبل الدي جي مختلفاً عن الأغنية الأصلية المسجلة على القرص المدمج (الأسطوانة)، وهو إنتاج جديد مختلف كل مرة في كل أداء حيّ للأغنية. إعادة الإنتاج هذه تساعد الدي جي على إثبات نفسه في السوق كمبدع متمكن وقادر على خلق جوّ احتفالي بهيج ومناسب، مما يساعده على ذيوع شهرته وكسبه مزيداً من العمل.

المولِد في كل مكان

إن الموسيقى الشعبية التي تنتمي إليها أغاني المولِد تتميز بأنها غير نظامية أو غير رسمية. فالشعبي، في نهاية المطاف، هو ملك الشعب وليس ملك شركات رأسمالية متعددة الجنسيات، مثلما هو الحال في معظم الإنتاج التجاري في أغاني البوب (pop). هذه الخاصية تسهّل على غير المحترف أن يساهم ـ إبداعاً وإنتاجاً ـ في صناعة الأغاني، فنجد استوديوهات شعبية رخيصة الأجر نسبياً وشركات إنتاج شعبية صغيرة، ربما تكون ملكاً لأسرة، تبدي استعدادها لخوض مغامرة الإنتاج الفني لفنانين شعبيين غير معروفين. كما نجد ألبومات عبارة عن تشكيلة (كوكتيل) من الأغاني تشجع هذه الشركات الصغيرة على أن تنوع في تسجيلها لمطربين مختلفين ما بين نجوم معروفين، وأسماء أخرى ملفتة للنظر مثل «البغبغان» مما يحقق لها مبيعات لا بأس بها. هذا السياق غير الرسمي من الإنتاج، والذي استفاد من التكنولوجيا الرخيصة والمتداولة الممثلة في التسجيل على الكمبيوتر والبنتش، يمثّل وسيلة للشباب غير المحترفين وغير المتصلين مباشرة بمجال الموسيقى لكي يبدعوا وينتجوا إنتاجاً ثقافياً يحظى بشعبية واسعة.

ومثلما يسهّل هذا السياق الشعبي الإنتاج الشبابي لأغاني المولِد وغيرها، فإنه يسهّل كذلك التوزيع اللاتنظيمي أو اللارسمي الذي يقوم فيه الشباب أيضاً بدور كبير. فمع وجود ألبومات مستقلة لأغاني المولِد لمطربين شعبيين أمثال محمود الليثي، ومع وجود ألبومات الكوكتيل، وصف لي دي جي شاب تيار أغاني المولِد كتيار «إم بي ثري» (MP3) ولا يوجد ما هو أسهل منه تداولاً وتوزيعاً. فمن أكثر وسائل التوزيع لأغاني المولِد انتشاراً المنتديات الموسيقية والشبابية المنتشرة على

شبكة الإنترنت[٥]. تتيح هذه المواقع للمشتركين فيها ـ وأحياناً كثيرة لغير المشتركين ـ فرصة سماع أغانٍ مرفوعة عليها، كما تتيح لهم إمكانية تحميلها من خلال مواقع تسهل مشاركة الملفات الإلكترونية مثل RapidShare وغيرها. عند إجراء بحث عن أغاني المولِد على محرك بحثي مثل جوجل تظهر لنا عشرات من المواقع أو المنتديات التي توفر إمكانية تحميل هذه الأغاني، والتي تسمح للمشاركين بأن يسجّلوا تعليقاتهم عليها أو أن يطلبوا رفع أغانٍ معيّنة .

ولأن أكثرية أغاني المولِد متداولة إلكترونياً، فإن محلات الإنترنت تلعب دوراً مهماً هي الأخرى في توزيعها. وهذه المحلات تعتبر حيّزاً شبابياً في مصر، حيث إن أغلب العاملين فيها وأغلب زبائنها كذلك من الشباب. تقدّم هذه المحلات إمكانية شراء أسطوانات تسجَّل عليها مختارات يحددها الزبون، كما تقوم أيضاً بتحميل أغانٍ على «هارد» الكمبيوتر مباشرة. وثمّة خدمة أخرى تقدمها تلك المحلات، وهي تحميل «رنّات» لأغاني مولد وأغانٍ شعبية أخرى على الهواتف المحمولة لمن يريد، ويحدث هذا أيضاً في محلات الهاتف المحمول التي تعتبر كذلك حيزاً شبابياً، فأغلب العاملين فيها هم من الشباب.

ومع انتشار الهواتف رخيصة الثمن التي تشغّل MP3، وتتوفر فيها إمكانية أو خاصية البلوتوث، فإن الشباب صاروا يتناقلون الأغاني فيما بين هواتفهم المحمولة من غير احتياج لوسيط آخر، وليس الأغاني فحسب، وإنما صاروا ينقلون كذلك بين هواتفهم كليبات فيديو (video clips) شعبية تساعد في توزيع وترويج أغاني المولِد. وهذه الكليبات لا تنتمي إلى نوعية من الإنتاج المحترف أو التجاري. بل ليست حتى منتَجة بإذن من أصحاب الأغاني أو بمعرفتهم، بل تعتبر هذه الكليبات نوعًا من التلفيق غير المحترف بين صور ثابتة أو فيديوهات من ناحية، وأغاني مولِد وغيرها من ناحية أخرى. وفي الغالب تتكون تلك الصور من لقطات لسيّدات في ملابس مثيرة يرقصن أو يُبدين دلعهن أمام الكاميرا. أحياناً توجد حالات سرقة لقطات من التلفزيون الأوروبي لمشاهد من بعض الملاهي الليلية، لكن أغلب هذه الصور مسجّلة بكاميرا ثابتة أو فيديو من تلك المزودة بها الهواتف المحمولة التي أصبحت متوفّرة بأسعار متواضعة. وبالإضافة إلى هذه الكليبات المثيرة توجد مقاطع فيديو مسجلة

(٥) مقابلة شخصية مع دي جي علاء في السيدة نفيسة، في ١٧ يوليو/تموز ٢٠٠٧.

في أفراح لمطربين شعبيين وراقصات شرقيّات في أجواء احتفالية، وهي مصوّرة في الغالب بواسطة الهواتف المحمولة ومحتفظة بالصوت الأصلي للمطرب والفرح. وهذه الكليبات كلها تُتداول على الإنترنت عبر مواقع مثل YouTube، وتُنقل عبر الهواتف وأجهزة الكمبيوتر. تحقق هذه الكليبات توزيعاً وترويجاً لأغاني المولِد وغيرها، وتُدخلها إلى أماكن ومواقف ومناسبات لم تكن لتوجد فيها لولا هذه الكليبات الشعبية.

ومع كل هذا يبقى أهم وسائل توزيع أغاني المولِد ونشرها هو الدي جي نفسه. يقول صلاح الكردي إنه يستغل انتشار ثقافة الدي جي بشكل أساسي لترويج عمله، فهو يسجّل أسطوانات لألحانه وارتجالاته ويعطيها مباشرة لشباب دي جي يعرفهم كي يوزعوها فيما بينهم ويوصلوها إلى الناس. يقول صلاح: «أكثر حاجة في البلد الدي جي دلوقتي وأسرع حاجة توصّل للشعب اللي عايز أوّصله».

يحقق الدي جي ترويجاً فعّالاً ليس لأنه يوزع الأغاني على زملائه فحسب، وإنما لأنه يشغّل تلك الأغاني بصوت عالٍ جداً في الشارع، حيث يُسمعها لكل سكان المنطقة بل ولكل من يمر بالمكان. إن ثقافة الحفلات المقامة في الشارع منتشرة جداً في مصر، وترجع أسباب ذلك للازدحام، وكثافة السكان العالية، وقلّة توفر الأماكن الخاصة لإقامة الحفلات وارتفاع أجورها. وربما أهم من ذلك، ارتباط الناس بالأحياء والأماكن التي يعيشون فيها، ورغبتهم في أن يفخروا بمناسباتهم التي تعتبر إنجازاً ونجاحاً لهم في الأماكن نفسها التي عاشوا فيها والتي شهدت تجاربهم ومتاعبهم اليومية. وكما شهدت هذه الأماكن آلامهم وآمالهم فلا بدّ أن تشهد أفراحهم وإنجازاتهم .

في المناطق الشعبية، يقيم المصريون حفلات في الشارع لمراحل الزواج المختلفة، فأحياناً نشهد احتفالاً بقراءة «الفاتحة» التي توثّق نيّة الزواج، أو نرى احتفال «الشبكة» التي هي حفلة الخطوبة حيث يقدم فيها الخاطب لمخطوبته شبكة من الحلي الذهبية، و«التنجيد» وهو يوم الاحتفال بصناعة المراتب والمخدات والألحفة وسط الشارع حيث تعرض الملايات والأغطية المشتراة لجهاز العروسة أمام الأهل والجيران، ثم حفلة «الحنّة»، وأخيرًا احتفال ليلة الدخلة. كما تقام أحياناً في الشارع احتفالات لمناسبة «السبوع» أو اليوم السابع لولادة الطفل، كما نشهد أيضاً احتفالات بافتتاح محلات جديدة.

في كل هذه المناسبات، تقوم الموسيقى الراقصة والصاخبة بدور أساسي، فهي تعتبر عنصراً ضرورياً في خلق جوٍّ من الاحتفال يفرح به المحتفلون. أحياناً يكون مصدر هذه الموسيقى فرقة شعبية تقدم عرضاً أو أداءً حياً يتضمن العزف والغناء والرقص وربما إلقاء بعض النكات على المسرح، ولكن في الغالب يكون مصدرها الدي جي الذي يعتبر وسيلة أرخص وأسهل في التعامل معه من الفرقة الموسيقية الكبيرة. وهو يضمن في الوقت نفسه إرضاء جمهور المستمعين بتشغيل الأغاني التي يريدونها بطريقة سهلة عبر اختيارها من على الأسطوانة مباشرة.

إن تصاعد الإقبال على الدي جي لتلبية متطلّبات الاحتفالات الشعبية قد صار ملحوظاً بقوة، لدرجة أن الموسيقيين صاروا يشتكون من تأثيره السلبي عليهم(٦). ففي مقالة نشرت سنة ٢٠٠٣، لا تخلو من المبالغة ولكن لها دلالتها، يزعم كاتبها أن ٢٥ ألف موسيقي في مصر مهدّدون بالبطالة بسبب الدي جي. وفي هذه المقالة يطالب حسن إش إش ـ رئيس لجنة العمل وتنمية الموارد بنقابة الموسيقيين ـ بوقف التدريس في معهد الموسيقى العربية ومعهد الكونسرفتوار إذا ظل الحال على ما هو عليه، حيث ستعاني الأجيال القادمة من خريجي هذه المعاهد من بطالة مقنّعة، ولن تجد سوقًا للعمل بسبب انتشار الدي جي.

وبالإضافة إلى الدي جي الذي يُسمع الشارع اختياراته وإبداعاته الموسيقية، والشباب الذين يعملون في محلات المحمول وينصبون سماعات كبيرة أمام محلاتهم لبثّ الأغاني بصوت صاخب يسمعه الشارع كله، يوجد أصحاب مهنة شبابية أخرى يقومون بدورهم في ترويج أغاني المولِد أيضاً، هم فئة «سائقي التوك توك». والتوك توك مركبة مستوردة من الهند، وهي موتوسيكل ذو ثلاث عجلات وصندوق لركوب السائق والركاب، أشبه بالحنطور المسقوف. يُستخدم التوك توك بديلاً عن سيارة الأجرة في الأرياف وفي المناطق الشعبية المزدحمة في القاهرة حيث المواصلات الحكومية العامة قليلة والحواري ضيقة والطرق وعرة غير مسفلتة أو مليئة بالحفر والمطبات. وأغلب سائقي التوك توك من الشباب المراهقين الذين يستغلونه في التعبير عن ثقافتهم الشبابية الشعبية بجوار كونه مصدرًا للرزق. فهم يزيّنونه بإكسسوارات كثيرة وملفتة للنظر ويبعثون منه موسيقاهم الصاخبة. وصار

(٦) ٢٥ ألف موسيقي مهددون بالبطالة بسبب الـ D.J. بقلم إسلام صادق، في جريدة الوفد في ١٧ آذار/ مارس ٢٠٠٣.

كالموضة فيما بينهم أن يضع سائق التوك توك الشاب سماعة كبيرة في خلفية صندوق الركاب، ويشغّل من خلالها أشرطة كاسيت أو أغاني MP3 بواسطة USB، فيسلّون بها (أو يزعجون) زبائن كثيرة كل يوم. وأصبحت التكاتك، كما كان المكيروباص (المواصلة العامة الشعبية) في ثمانينات القرن الماضي وتسعيناته، مصدر رزق للشباب ووسيلة متنقلة لترويج أحدث الأغاني الشعبية الشبابية.

بين المولِد والشارع

يؤكد الباحثان في الموسيقى الشعبية ريتشارد ميدلتون Richard Middleton وفرجينيا دانيلسون Virginia Danielson أن استخدام الموسيقى لا يقل أهمية في الممارسة الاجتماعية عن الإنتاج. يقول ميدلتون إن أفعال الاستهلاك جزء لا يتجزأ من الدورات المادية التي من خلالها تخلق الممارسة الاجتماعية للموسيقى(٧). وتكمل دانيلسون بقولها إن المتلقين يشاركون في إنتاج المعنى النهائي الذي يضفيه المتلقي على الموسيقى والغناء، وبالتالي فلا بدّ من اعتبار التلقّي أو الاستماع قوة منتجة. وفي سياق العالم العربي، حيث يشمل مفهوم «الطرب» المستمع كجزء لا يتجزأ من تجربة الأداء الحي، توجد سابقة تاريخية لهذه الفكرة، حيث يشارك الملتقّي في إنتاج الموسيقى وفي معايشة لحظة الأداء.

وفيما يخص أغاني المولِد، فإن الأمر لا يقتصر على مجرد الاستماع فإنها أغانٍ راقصة بالأساس، تعتمد على الرقص وعلى مشاهدة الرقص وتشجيعه. يقول رامي ـ شاب معجب بالموسيقى الشعبية ومهووس بالرقص ـ: «في العموم أغاني المولِد ما تتسمعش. هيبقى تلوث صوتي لو سمعتها، هي يترقص عليها بس. لو أنا قاعد وأنت شغّلت لي أغنية مولد مش هاقدر أسمعها. أقدر أرقص عليها، بس مش أسمعها».

والرقص النشيط ليس هواية مقتصرة على فئة الشباب في مصر، بل يعتبر الرقص فعلاً ضروريًا في كثير من المناسبات الاجتماعية، حتى في الخروج إلى الحدائق أو التنزه في المراكب الترفيهية في النيل مثلاً. بل إن هواية الرقص تُعدّ جزءاً من الهوية المصرية، ويمثل لذلك كليب من سنة ٢٠٠٧ مصنوع بأسلوب هاوٍ

(٧) Danielson, Virginia (1996) ''New Nightingales of the Nile: Popular Music in Egypt Since the 1970s'' in *Popular Music* 15/3: p. 299-312; and Middleton Richard (1990) *Studying Popular Music, Milton Keynes*: Open University Press.

غير محترف انتشر بين الهواتف المحمولة، نرى فيه جاسوساً مغطى الوجه والرأس جالساً على ركبتيه أمام شخصين مسلحين بالسيوف ومكلفين بقتله، يصرحان بأن هذا الجاسوس قد خان وطنه وحُكم عليه بالإعدام. وقبل التنفيذ نسمع أغنية شعبية راقصة، فيلقي الثلاثة جانباً الأسلحة وغطاء رأس الأسير وقيوده ليرقصوا معاً على إيقاع الأغنية بمرح وأخوة. والكليب مازح بالطبع، لكنه لا يخلو من الدلالة على حب المصريين للرقص وأهميته في تكوين هويتهم وانتمائهم الاجتماعي، لدرجة أن الكليب يبالغ في المجاز ويصور الرقص ممثلاً للانتماء الوطني أكثر من الوطنية نفسها.

وإذا كان المصريون يرقصون في مناسبات عديدة انطلاقًا من توقّعات اجتماعية معيّنة، ومن قناعة بأن الرقص في الحيز العام يعتبر مجاملة لصاحب المناسبة، فإن المصريين لا يتشابهون جميعاً في الرقص على أغاني المولِد بأسلوب الشباب الذكور في المناطق الشعبية الذين يُعتبرون الجمهور الأساسي لهذا التيّار من الموسيقى. فقد تطوّرت مع نمو تيار أغاني المولِد ثقافة رقص جديدة بين الشباب في المناطق الشعبية أصبحت معروفة بمصطلح «تشكيل»، بمعنى أن حركات الرقص تمثل تشكيلاً مستوحى من مصادر وتأثيرات حركية مختلفة. فالتشكيل رقص ارتجالي يستخدم فيه الراقص حركات مأخوذة من الرقص الشرقي البلدي، الهيب هوب، (hip hop)، الفوج (vogue)، الفنون الحربية، التمثيل الجسدي التعبيري الصامت، البريك دانس (break dance)، والتحطيب، الذي هو أداء حركي صعيدي يمثل تنافسًا بين خصمين يستخدمان العصي بحركات حربية إيقاعية.

يمزج راقص التشكيل حركات متنوعة بالارتجال ويستخدم إكسسواراً، يكون في الغالب مطواة، أو سكّيناً كبيرة، يحركها بأسلوب استعراضي، وقد يمثّل أنه يجرح نفسه أو يهدد الناس من حوله. والتشكيل ـ في الغالب ـ رقص فردي يرتجل فيه الشاب استعراضاً لجمهور زملائه الذين يكوّنون دائرة حوله ويشجعونه بالتصفيق وبكلمات وصيحات الإعجاب، لكنه قد يكون أيضاً نتاج رقص شابين معاً يمثلان القتال المسرحي الإيقاعي بالسكاكين.

إن وجود الرقص حيث توجد أغاني المولِد يشبه وجود الذِكر حيث يوجد الإنشاد الذي تستوحيه أغاني المولِد. والذِكر طقس صوفي يسعى للتقرب إلى الله من خلال ترديد اسمه مع التنفس الإيقاعي الشديد والحركات الجسدية الموقَّعة يمارسها المتصوفون في موالد الأولياء ـ حيث يكون الجوّ مشحوناً بالروحانية

العالية ـ إما في صفوف متناسقة أو بأسلوب فردي. ولكن مع أن أغاني المولِد تستوحي من الإنشاد وأجواء المولِد، فإن حركات الذِكر من الحركات القليلة التي لا يتبنّاها رقص التشكيل. ومن أسباب ذلك أن كثيراً من الشباب يرون في الذِكر وطقوس المتصوفين تقاليد قديمة ساذجة أو غريبة فيتعالون عليها. ونتيجة هيمنة التيار الإسلامي المتشدد في مصر ـ حتى على تفكير عامة الناس الذين لا يتبنّون أسلوبه الصارم في الحياة ـ يرى كثير من الشباب في الذِكر نوعاً من البدعة، فيستنكرونه .

وثمة سبب آخر لرفض الشباب تبني حركات الذِكر في رقص التشكيل وهو أنهم يرونه محدوداً، صارماً، وغير قابل للتحديث والتنويع. يقول رامي ـ الذي يرى أن أغاني المولِد للرقص فقط – عن تجربته مع الذِكر: «حبيت أشوف الذِكر عبارة عن أيه، فدخلت الذِكر مرة ورقصت معهم وكل حاجة، والواحد بينسجم مع الأغنية ويكمل يرقص معاه، بس ما فيش تغيير. حاولت أدخل فيه تنوّع بس التنوّع مش شغّال معاه، هو حركة واحدة، فمليت معاه. أنا جرّبت كل أنواع الرقص والذِكر النوع الوحيد اللي ما حبّتوش. الإنشاد حلو وأقدر أرقص على الإنشاد بحاجة تانية، حاجة غير الذِكر. حبّيت أطوّره وأحاول أدخل تغييرات فيه. الذِكر قديم قوي فحبّيت أغيره. وقفت بره ورقصت على الذِكر بتاعهم رقص مختلف تماماً، رقص مع حركة، وروح، وحلاوة. حبيته»[٨]. في حين يؤكد آخرون على قابلية التشكيل للتطوير، يقول شيكو ومصطفى ـ صديقان من المنطقة الشعبية العريقة «الدرب الأحمر» يحبان الرقص: «نقعد مع بعض ونخترع رقصات جديدة. أحيانًا نتفرج على كليبات «نيجر» (هيب هوب)، ولو أعجبتني حركة أعملها بطريقة شعبية، آخدها وأخلّيها شعبي. بناخد حركات بعض ونطوّرها»[٩].

ومع أن الإنشاد مليء بمشاهد مُلفتة للنظر، حيث ثمة دراويش، وتصرفات غريبة، وحالات من التشنج وفقدان الوعي الناجمة عن حالة الانجذاب أو العمق الروحي الذي يدخل فيه بعض الذاكرين، فإن الشباب يحجمون عن استغلال ذلك في رقص التشكيل، وذلك لأن الذِكر، مع أنه يمارس بشكل جماعي ويخلق جواً روحانياً

(٨) هذا الاقتباس واقتباسات أخرى لرامي من مقابلة شخصية في السيدة زينب، في ٢٧ نيسان/أبريل ٢٠٠٧.

(٩) مقابلة شخصية مع شيكو ومصطفى في الدرب الأحمر، في آب/أغسطس ٢٠٠٨.

جماعياً، فإنه لا يزال – مع ذلك – ممارسة فردية خاصة، بل وانطوائية إلى حد كبير، الهدف منه اقتراب الفرد من الله. وعلى النقيض من ذلك، فإن رقص التشكيل يساعد في الحصول على نوع من النشوة المرحة الجماعية لممارسيه، فهو استعراضي في الأساس، ويمارس في مناسبات اجتماعية يكون جزءاً مهماً منها الفرجة أو مشاهدة الرقص وتشجيع الراقصين.

يساهم رقص التشكيل في تكوين ثقافة احتفالية شبابية في شوارع مصر تتسم بطاقة شبابية مبدعة. ففي بعض الحفلات التي يقيمها شباب الدي جي يوجد فن تشكيلي شعبي يتخذ من الشارع معرضاً له، حيث نرى أشكالاً مجسَّمة مصنوعة من الرمل والقطن والألوان على هيئة براكين أو تماسيح أو عرائس بحر، أو قلوب كبيرة...إلخ، أو أشكالاً أخرى مرسومة بنشارة الخشب الملونة مثل حروف أسماء العروسين باللغة الإنجليزية وسط قلوب. وبعد رسم هذه الأشكال على الأرض يتمّ الرقص وسطها أو فوقها، ويمكن إشعالها في لحظة استعراضية معينة. وفي بعض الحفلات يرش الجمهور الراقصين وآخرين بالفوم (foam) الصناعي الذي يشبه ندف الثلج. وقد تستخدم علب المبيد لصنع شعلة من النار بيد الراقص أو مَن حوله. وبعض الشباب يقومون بفقرات رقص استعراضي، مثل الشباب الذين يخيطون شفتيهم على ورقة نقدية من فئة العشرة جنيهات، أو الذين يحملون صديقًا لهم على أكتافهم وهو مغطّى بملاءة كالميت، ثم يقفز الميت من فوق أكتافهم ويرقص متحمساً وهو يلبس قناعاً يشبه الشبح، ويتحول كفن الميت إلى سقف يتحرك على إيقاع الموسيقى فوق رأسه ورؤوس أصدقائه الراقصين.

وكما يساهم رقص التشكيل المصاحب لأغاني المولِد في صناعة ثقافة احتفالية شبابية في شوارع القاهرة، فإن ثقافة الدي جي تساهم بدورها في إثراء وتطوير ساحات الموالِد نفسها. لقد احتوت الموالِد، عبر تاريخها، على تسلية موسيقية غير دينية مثل الفرق الموسيقية والراقصات، وباتت هذه الفرق تنافسها الآن ثقافة الدي جي التي تشهد ازدهارًا واضحًا. لقد أصبحت المساحات التي يشغلها الدي جي في الموالِد ـ والتي تتكون من سماعات ضخمة قائمة على طاولة أو على الأرض، وزينات في أضواء ملونة أو بالونات ضخمة ـ مساحة للرقص متوقع وجودها في الموالِد، ويحضرها شباب لم يكن من عادتهم حضور المولِد لولا الدي جي. هذه المساحات تقدّم نفس الجو والشحنة الاحتفالية الشبابية المقدمة في

حفلات الدي جي الأخرى، مع فارق أنها تكون أكثر صخباً وذكورية، وتركّز أكثر على أغاني المولِد النشيطة والقوية الإيقاع. إن دور هذه المساحات في احتفاليات المولِد يزداد سعة مع ازدياد شعبية الدي جي، حتى إنها قد تحاصر الساحة في بعض الموالِد، كما حدث سنة ٢٠٠٧ في مولد السيدة سكينة، حيث كان هناك منشدان وفرقتان شعبيتان مقابل أربع مساحات للدي جي، إحداها بجوار الجامع مع عشر سمّاعات ضخمة منصوبة على طاولة ملتصقة بالجدار والدي جي فوقها مؤطراً بالأضواء الملوّنة التي تزيّن المسجد.

وعلى العموم، فإن هذا الوجود الشبابي ليس مرفوضاً في الموالِد بل هو يعتبر ـ على العكس ـ جزءاً من الجو الاحتفالي المرح الذي يتقبّل تعبيرات متنوعة للفرح في رحاب الولي. الجماهير التي تزور المقام، وتشتري الحمص والطراطير، وتتفرّج على ذكر المتصوفين، يتفرّجون أيضاً على الشباب الراقصين ويصفّقون لرقصهم الاستعراضي. وقد يشاركهم رقصهم بعض الدراويش المجاذيب أو فلاحون بجلابيب، يتركون أنفسهم لنشوة الجو الاحتفالي ويشاركون الشباب الذين يرونهم كإخوة لهم في هذا الجوّ.

عندما نروح المولِد

كثير من الشباب الذكور في المناطق الشعبية ينفقون طاقة على إنتاج أغاني المولِد وتوزيعها واستهلاكها، فهل يفعلون ذلك لمجرد أنهم يرون تلك الأغاني ملائمة للرقص الشبابي الذي يفضلونه، ولأنها تخلق حالة احتفالية صاخبة مناسبة لتفريغ شحنات طاقتهم؟ بالعكس، إن مضمون أغاني المولِد يمثل، مجازاً أو مباشرة، معالجة لكثير من همومهم الاجتماعية والوجودية، بل حتى الروحانية.

بالنسبة للمجاز البحت، فقد أصبح المولِد في هذه الأغاني يمثل تجربة ما هو غريب واستثنائي، وما يمكّن لنشوة التجربة النادرة والعابرة والإحساس بالتحرر في لحظة معلقة منفصلة عن باقي سياق الحياة، حتى لو حصل ذلك في حيز المعيشة اليومية. إن الموالِد ـ مصدر إلهام هذه الأغاني ـ مناسبات استثنائية تقلب أماكن روّادها وأزمنتهم إلى أبعاد أخرى لعالم مختلف يكتسب جزءاً من نفاسته من كونه تجربة موقّتة. ومن خلال إعادة تجربة هذه اللحظات من الدهشة والمتعة بأسلوب شبابي في أغانٍ صاخبة، يحصل هؤلاء الشباب على وسيلة للهروب من مشاغلهم اليومية وبعض من قيودهم الاجتماعية، ومن ثم معايشة لحظات «مزاج» تمثّل قمة

المتعة بالنسبة لهم. المزاج حالة ليس فيها هموم، يكون صاحبها حساساً جداً تجاه الجمال والمتعة، حالة شبيهة بحالة «الطرب» المعروف في التراث الموسيقي العربي، ولكن متحققة بطريقة أكثر فردية وتلبية لمطلب الساعي إليها الذي يشغّل أغنية، أو يأخذ نفساً من الحشيش في المكان والزمان الذي يختاره.

تمثل هذه الأغاني أيضاً بعضاً من فوضوية الحياة التي يعيشها هؤلاء الشباب، حياة أصبحت خلْطة من المراجع الثقافية والأخلاقية المتنافسة وربما المتناقضة، حياة فقدت فيها المعايير هيبتها، وأصبح فيها الذوق البلدي الرخيص اللامبالي هو المعتاد. هذا الواقع لحياة فوضوية أصبحت قبيحة ومهملة للأصول والتقاليد، يصفه شاب مدوِّن مخاصم لأغاني المولِد وكل ما تمثله، في نشرة على مدوّنته «آخر الحارة»، يسخر فيها من الفوضوية غير المفهومة في المولِد وفي أغاني المولِد وفي الثقافة الشعبية بشكل عام، وينتقد فيها بالذات أغنية مولد مستوحاة من فيلم كوميدي سخيف اسمه «كركر»(١٠).

يكتب هذا الشاب عن شخصية خيالية تمثل الذوق والأصول ـ سلطان باشا ـ الذي يزور مولد سيدي كركر ويستغرب ما يراه هناك. «وصل سلطان باشا متأففاً لما يحدث حوله. قال منذ أن ظهرت أغاني المولِد التي غنتها إحدى المجموعات على طريقة الليالي والذِكر بأسلوب عشوائي أصبح من السهل أن تتحول أي أغنية أو جملة موسيقية إلى مولد. قلت: ما المشكلة؟ عادي. نحن نعيش مولِد كبير [كذا]». وواضح أن هدف هذا المدوِّن في نشرته هذه هو السخرية من الذوق الشعبي العام الذي أصبح يردد أي هراء يصادفه على أنه فن، ونعي فقدان الذوق المرهف في الحيز الثقافي العام. يقرّ هذا المدوّن أن سكان مصر أصبحوا يعيشون في «مولد كبير». ويُفهم من كلامه أن عشوائية إنتاجهم الثقافي ليست مدعاة للاستغراب. وربما يقصد أن عشوائية الإنتاج الثقافي هذه قد تسببت في جعل الحياة «مولِداً»، ولكن، وبطبيعة الحال ـ ما دام هذا المولِد قد وُجد فإنه سيتسبّب في فوضوية الحياة وعشوائيتها. وهذا هو السياق الاجتماعي الثقافي الذي ينشأ فيه الشباب الصغار وإصداراتهم المتدفّقة لأغاني المولِد.

والمضمون المباشر لأغاني المولِد كذلك ذو علاقة قوية بواقع الشباب في

(١٠) مدونة «آخر الحارة»، http://abdoubasha.blogspot.com/2007_08_01_archive.html.

المناطق الشعبية. فبالإضافة إلى الصوت الصاخب والنبرة الهيستيرية لبعض أغاني المولِد المشاغبة التي توحي بالجو الفجّ المُستدعى من الملاهي الليلية الرخيصة، تشير بعض أغاني المولِد مباشرة إلى هموم شبابية متعلقة بالحصول على المخدرات أو معاناة الكبت الجنسي على سبيل المثال. وأغنية «عامل دماغ» مثال على ذلك، فمع أن المطرب يزعم أنه «عامل دماغ» من غير مخدرات، فإنه يعترف أن المخدرات هي الوسيلة المعتادة لتحقيق حالة المزاج المطلوبة، ولا يوبّخ مستخدمي المخدرات، بل يعالج تعاطيها في الأغنية كجزء طبيعي من الحياة. وفي ريمكس لأغنية «مولد كركر» (المذكور منذ قليل) يظهر صوت لامرأة تشتكي من تاجر الحشيش الذي يسكن أسفل منها إذ ليس لديه مخدّر «البانجو» ليبيعه لها. فهذا النص يبدي قبولاً تاماً لوجود المخدّرات وسط السكان، ويشتكي فقط من عدم توافر المخدرات المرغوب فيها.

ونفس هذا الريمكس لأغنية مولد كركر يقدم مثالاً للكبت الجنسي عند كثير من الشباب، والناتج من قيود اجتماعية تمنعهم من ممارسة الجنس خارج الزواج، في حين تمنعهم قيود أخرى اجتماعية واقتصادية من الزواج. يوحي الصوت الفجّ والمغناج للمرأة في الأغنية بصوت مومس، وهذا هو المعتاد في الجمل التي يردّدها الكورس في أغاني المولِد، أصوات نسائية مشحونة بإيحاءات جنسية مثل المرأة التي تغري الشباب قائلة إن «اللي ما يدفعش يتفرج». وعلى غرار الكليبات الملفَّقة لأغاني المولِد، تظهر على أغلفة الكثير من أشرطة الكاسيت التي تتضمن أغاني مولِد صور لراقصات يلبسن بذلات رقص عارية ومثيرة، وذلك لتسويقها للشباب المتلهفين لاستهلاك ما يلبّي احتياجاتهم للإحساس بالمغامرة والمتعة.

غير أن المعاني والرسائل التي تحويها كلمات أغاني المولِد ليست محصورة أو مقتصرة على الجو الاستثنائي والهروب الوجداني، أو الفوضوية، أو المخدرات والجنس. بل هناك أغاني مولد تستمد من الجوّ الروحاني للمولِد حكماً ودروساً أخلاقية قيّمة يقدّرها الشباب ويحاولون أحياناً أن يجسدّوها. وهناك مطربون شعبيون شباب يرون أن بعضاً من أغانيهم هي فنٌّ هادف. وأكثر المطربين شهرة في هذا الاتجاه هو محمود الليثي الذي اكتسب شهرته بأغنية «مولد الذِكر» أو «مولد قصدت بابك» المذكور آنفاً. ومع أن أغاني الليثي ليست كلها أخلاقية أو حتى أغاني مولِد (هو في الأساس مطرب شعبي ومعروف أيضاً بإعادة إنتاج أغانٍ قديمة

للمطربة وردة وغيرها) فإنه واصل السير في أسلوب «قصدت بابك» مع أغاني مولِد أخرى تستوحي جو الذِكر وروح الإنشاد. في أغنية «سيدي عبد الرحيم»، مثلاً، يستخدم الليثي صوت التنفّس الطقسي العميق المستخدم في الذِكر كعنصر إيقاعي، وفي أغنية «مولد في حب الرسول – مدد يا دسوقي» يغني الليثي «أنا درويش وماشي في نور الله... واللي مع ربه عمره في يوم ما تاه». ويعود جزء من السبب في تركيز الليثي على أغاني المولِد التي تعتمد كثيراً على تقديم صورة مخلصة (إذا كانت شبابية وراقصة) للمولِد والإنشاد وبطريقة لا تسخر منها وأحياناً تقدم رسالة أخلاقية، إلى أن الليثي يصف نفسه بأنه مرتبط نفسياً ووجدانياً بالموالِد، فهو قد تربّى في رحابها مع أقاربه الذين عملوا في السيرك، وأن جدّه هو الذي علّمه المديح. يقول الليثي إنه يحاول أن يؤدي «مديح متشيّك» ويقدم رسائل أخلاقية للشباب بأسلوب راقص يتقبلونه ويحبونه[١١]. في الفيلم التسجيلي المستقل «شعبي» يقول الليثي بفخر إن الداعية عمرو خالد قد اعتبره فناناً هادفاً: «يردّ الأستاذ عمرو خالد بيقول لهم إيه؟ محمود الليثي مطرب شعبي وصّل رسالته بطريقته، يعني بحالته هو، حالته الشعبية»[١٢] .

محمود الحسيني مطرب شعبي شاب آخر يقدّم في بعض أغانيه رسائل أخلاقية. ومع أن أغانيه تبدو أقل إخلاصاً لثقافة المولِد وأكثر مشاغبة من أغاني الليثي، فإنه هو أيضاً يقول إنه يسعى إلى إرسال رسالة: «لو أنا خطيب الفئة الملتزمة هي اللي هتسمع. طيب أنا عايز أروح للناس اللي مش ملتزمة وأقول لهم التزموا. يعني أنا وقفت في جامع مين اللي هيسمعني؟ اللي بيصلي! طيب اللي ما بيصليش ده مين يكلمه؟ مين يقول له؟ الفنان. يعني هي عملية توصيل، عايز أوصّل لك إن أنت تروح الجامع. أنت لما تروح الجامع هتلاقي اللي يعلّمك»[١٣]. يقول الحسيني إن بنتاً اتصلت به لتقول له إنها بعد الاستماع إلى أغنيته الدراماتيكية «يوم الحساب» بدأت تصلّي، وإنه سعيد جداً بهذا.

قد يبدو هذا النوع الأخلاقي من أغاني المولِد والمخلص لجوّ المولِد متعارضاً مع بقية التيّار الذي يبدو مشاغباً ومركّزاً على أهمية الحصول على المزاج. وقد

(١١) مقابلة شخصية مع محمود الليثي في إمبابة، في ٢٥ نيسان/أبريل ٢٠٠٧.

(١٢) «شعبي»، إخراج أحمد رحال، ٤٧:٢١ دقيقة، الإسكندرية، ٢٠٠٩.

(١٣) مقابلة شخصية مع محمود الحسيني في المطرية، في ١٨ تشرين الثاني/نوفمبر ٢٠٠٩.

يبدو من الصعب أن تحظى أغانٍ ذات رسالة أخلاقية، بإقبال وسط شباب شعبيين مهتمين بصورتهم في الشارع والحي كشباب يتمتعون بالجرأة، لكن حتى أغاني المولِد التي تبدو مخلصة للجو الصوفي وتقدّم رسائل أخلاقية، تحتفظ في الوقت نفسه بأداء صاخب وإيقاع راقص وإيحاءات قد تكون مزدوجة المعنى. فهذه الأغاني تجمع بين الاهتمام بالدنيا والاهتمام بالآخرة، بين الرغبة في التسلية المرحة والالتزام بتعليمات الدين وتقاليد المجتمع. ولأن التيارات الدينية السلفية قد أصبحت شعبية ومهيمنة على تفكير عامة الناس في مصر منذ سبعينات القرن الماضي، فإن الرسائل الأخلاقية المقدمة بصيغة روحية أو دينية ليست مرفوضة من جانب الشباب، حتى أكثرهم مشاغبة. بل إن الأسلوب الراقص والمشاغب لأغاني المولِد يسهّل قبول الشباب للرسالة الأخلاقية التي تحملها الأغنية بشكل ممتع .

في الوقت نفسه، وفي إخلاص لسمة الواقعية المميّزة للموسيقى الشعبية، فإن هذا المزج بين الروحي والمشاغب، الديني والدنيوي، يعكس الحياة كما هي، أو كما يعيشها الشباب المعجبون بأغاني المولِد، فتجد هذه الحياة صداها في كلمات بعض من هذه الأغاني. إن أغنية «العبد والشيطان»، الجزء الثاني، قد تكون أحسن مثال في هذا الصدد، إذ تتكوّن كلمات الأغنية من حوار بين العبد والشيطان، يتقدّمها دعاء لله لمسامحة العبد على الذنوب التي ارتكبها. ثم يبدأ الشيطان بتعداد العادات السيئة التي علّمها للعبد والتي من بينها الكذب، إقامة علاقات غير شرعية، لعب القمار، وشرب الخمرة. وعندما يندم العبد يسخر منه الشيطان، بل يشجّعه على التمادي والإسراف في لهوه ومعاصيه. في النهاية يقرر العبد أن يزور النبي ويعود للصلاة ويعتبر ماضيه مع الشيطان عبرة قد يستفيد منها الناس: «ومادام هارجع أصلّي، مش هتعرف توصل لي، والناس بقى تتعلم من كل اللي حصل لي».

ومع أن الأغنية تحمل في النهاية رسالتها الأخلاقية، فإنها تركز بأسلوب مرح على شخصية الشيطان وتفاصيل الذنوب التي ينجح في إغراء العبد بها. الموسيقى الصاخبة والصوت المشاغب للمطرب، إضافة إلى أداء الدي جي الذي أحيانًا يقلب الرسالة بتكرار جمل معينة فيها مثل «اشرب جوني ووكر»، كل هذه الإيحاءات الصوتية قد تبدو كأنها تضعف الرسالة الموجهة في الأغنية أو حتى تناقضها أو تلغيها. وقد يفسَّر ما يبدو من هذا التناقض بين الرسالة الأخلاقية في الأغنية والاستعراض المرح والصريح لتجربة العبد للمحرمات كنوع من المراوغة التي تبرّر

الذنوب بالتوبة في محاولة للنجاة من العقاب وليس بالتوبة المخلصة. لكن الشباب يشرحون إعجابهم بكلام الأغنية بأنه واقعي ويشبه كلامًا قد يقوله أناس يعرفونهم. وموضوع الأغنية ـ الصراع بين إغراء متع الدنيا والالتزام بالتعاليم الدينية ـ هو موضوع يمس حياة الشباب في المناطق الشعبية، والذين يختلفون عن أبناء الطبقة الوسطى المتدينين الذين يسعون إلى تكييف أسلوب حياة معولمة وميسورة مادياً بالتحفظ الاجتماعي والديني الذي تطالب به مثالية المعايير السلفية. فمع أن شباب المناطق الشعبية لا ينتمون إلى تلك الطبقات الوسطى، فإنهم هم أيضاً ليسوا بعيدين عن تأثير الخطاب السلفي وهيمنته، بل هم مقتنعون بصحة الكثير من اتجاهاته وأفكاره ولو على المستوى النظري على الأقل. وهذا ما قد يكون أنتج ما يسميه حسام تمام «المزاج السلفي» الذي من سماته أن نلمس اقتناعاً فكرياً لدى عامة المصريين بتعليمات سلفية كمرجع لا يُناقَش، غير أنهم يتبنّون هذه الأفكار في حياتهم اليومية بطريقة مرنة حيث يجعلون «ساعة لربك وساعة لقلبك» بدلاً من محاولة تكييف أساليب الحياة المرغوبة في إطار ديني سلفي[١٤].

وبخلاف أبناء الطبقات الوسطى، يوازن هؤلاء الشباب في الأوساط الشعبية بين احتياجاتهم المختلفة وربما المتناقضة. فالشباب الذين يعجبون بأغاني المولِد ويرون أغاني مثل «العبد والشيطان» واقعية، يقدّرونها ليس فقط لأنها صاخبة ومناسبة للرقص وتساعد في الحصول على المزاج، بل لأنها تعكس كذلك واقعية حياتهم الفوضوية التي يحاولون أن يوازنوا فيها بين معايير متنافسة ومتناقضة، وربما متساوية القيمة بالنسبة لهم، أن يستمتعوا بالحياة بينما يؤكّدون على مكانتهم في الآخرة، وأن يمثّلوا قدوة للشاب «الروش» الخبير بمتع المحرمات، ولا يفقدوا، في الوقت نفسه، وصفهم بأنهم شباب محترمون ملتزمون بدينهم وهويتهم الشعبية المحترمة للأصول الاجتماعية والأخلاقية.

(١٤) محاضرة «عيد الحب: قراءة فى الجدل الثقافي والديني بمصر»، سيداج (Centre d'Etudes et de Documentation Economiques, Juridiques et Sociales) القاهرة، ٢٣ شباط/فبراير ٢٠١٠.

تناقضات الحداثة في الممارسات المرئية للشباب

ماري تريز عبد المسيح(*)

مقدمة

تنتشر ثقافة للشباب في المجتمعات الصناعية منذ نهايات الخمسينات من القرن المنصرم، وانتمى القائمون عليها إلى الطبقة العاملة، وتبنّوا موقفها الضدّي من الثقافة المهيمنة التي مثّلت ذوق البرجوازية أو الثقافة الرفيعة. لذا، ارتبطت ثقافة الشباب بالثقافة الشعبية، وفن البوب الذي خرج عن قيود الجماليات الفنية التقليدية التي ميزت بين الفن الرفيع والوضيع. فمن ثمّ، كان لإنتاج الشباب المرئي آنذاك دور في تنشيط الحداثة ـ في إطار تعريف الحداثة بأنها المُنتَج المناهض للمستقرّ والعامل على تنشيط الخيال والقدرات الإنتاجية في المجتمع.

وقد تناول معظم الباحثات والباحثين في مجال الدراسات الثقافية ممارسات الشباب المرئية في الدول الصناعية بوصفها إنتاجاً إبداعياً يعارض السائد وتعبيرات ضدّية إزاء المؤسسات ذات الأنظمة القمعية الصارمة. في مقالتنا هذه، نحاول تفهّم الجوانب الإشكالية الكامنة في الأنماط الثقافية للشباب في منطقتنا، ونتناول حالة مصر دون أن ندّعي أنها نموذج يتكرر في البلدان العربية الأخرى. ففي كلّ بلد

(*) أستاذ الأدب الإنجليزي المقارن، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

عربي تختلف الممارسات الثقافية للشباب وفقاً لتقلّبات ذلك البلد التاريخية والاقتصادية والاجتماعية [١].

الغرض من البحث وعناصره

يُعدّ البحث دراسة ثقافية كيفية للإنتاج المرئي للشباب المصري، بتنوّع استعاراتهم من الوسائط التكنولوجية القديمة (التلفزيون والسينما) والحديثة (الثقافة الرقمية)، وتمازجهما والثقافة الشعبية. والمنهج المتّبع في هذا البحث استدلالي [٢]، عبر تحليل الصور أو الأشكال المادية المشيدة للمعنى، مع التسليم بأنه ليس للصورة الواحدة معنى مطلق، بل هناك دائماً إرجاء للمعنى في المحيط الثقافي المتغيّر. فهناك تداول مستمر للمعاني المشيّدة في ثقافة ما، تبعاً لتشابك مباني الخطاب المولّدة للمعنى في تلك الثقافة. فالتمثيل الثقافي للشباب يحشد في المُشاهد مشاعر مختلطة قد تتسم بالسلبية أو الإيجابية، لكنها تُسائل الهوية وعلاقات القوى وسياساتها مما يدحض ثبات المعاني. والقراءة الاستدلالية تعرّي الالتباس في الإنتاج المرئي للشباب، فهي محاولة لتفسير ما يسعون لنقضه أو تغييره في الخطاب الثقافي الحالي، كما تبيّن تورّطهم في إعادة إنتاج الخطاب السائد عينه؛ ويُعدّ هذا التناقض من علامات الحداثة المتأخّرة.

سوف يتناول هذا البحث المُنتجَ المرئي للشباب ذا التوظيف الجمالي (لوحات زيتية، جرافيك)، والمعالجات الرقمية (فوتوغرافيا وفيديو) التي تمّ عرضها في المعارض الجماعية في القاعات التابعة للدولة والحرّة مؤخّراً، مع التركيز على الموسم الفني ٢٠٠٨/١٠/١ إلى ٢٠٠٩/٧/١، إلى جانب الفنون الموجّهة للنقد السياسي والاجتماعي (الكاريكاتير). أما القراءة الاستدلالية فتستدعي التعرّف على التفاعل بين المُنتج الفني لدى الشباب وبين العناصر المجتمعية والتغيّرات التاريخية في تداخلاتها المركّبة التي توقظ الحاجة إلى إعادة تعريف الهوية وكيفية تجديدها، وما ينطوي عليه ذلك من تناقضات في تعريف الحداثة في مرحلتها المتأخّرة، بوصفها «رمزاً ثقافياً تسعى مجموعات متناحرة لتعريفها»[٣].

(١) عبد الله العروي، عبد الله، ثقافتنا في ضوء التاريخ (بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢)، ص ١٧٠.

(٢) Stuart Hall, ed., Representation: Cultural Representations and Signifying Practices (London: Sage Publications, 1997), 7.

(٣) عبد الله العروي، المرجع نفسه، ص ١٧٢.

وقد تمّ الاتفاق على تسمية المرحلة التي تمتد منذ منتصف القرن العشرين بـ«الحداثة المتأخرة» لاختلافها عن حداثة بدايات القرن العشرين، مع احتفاظها ببعض عناصر مشروع الحداثة، مما يجنّبنا أيضاً الوقوع في اللُبس المحيط بمصطلح «ما بعد الحداثة». ولا تنطبق الحداثة على كل جديد يقدم، فعلينا التمييز بين عملية التحديث الصناعي ثم التكنولوجي، والحداثة في الممارسات الثقافية.

هناك تماسّ بين الممارسات المرئية للشباب وتطلعات الحداثة، تحقق بفضل اهتمام الممارسين الثقافيين من المراحل العمرية كافة، باستلهام العناصر الجمالية في المعاملات اليومية التي تتأسس عليها ممارسات الشباب. كما تُوسَم ممارسات الشباب بالحداثة لارتباط إنتاجهم بالتجديد؛ فهم يمثّلون الفئة المجتمعية التي تبادر إلى انتهاك المستقر، وذلك يتطلب الكشف عن المساحة المتاحة للشباب للخروج عن الأطر الملزمة، والتعرّف إذا ما كان هذا الخروج ينشُد مجرّد التنويع للترفيه، أم أنه يسعى للتغيير، باحثاً عن لغة مرئية جديدة للتمثيل عن هويتهم.

تناقضات التنظير لممارسات الشباب

إن التناقض في تعريف الحداثة المتأخرة ـ ومن ثمّ فرض السيادة عليها بوصفها رمزاً ـ يتضح جلياً في السجال الدائم الذي يقيمه صالون الشباب منذ تأسيسه عام ١٩٨٩ في مصر، وهدفه تقديم الأعمال الواعدة للشباب الفنانين دون الثلاثين عاماً إلى الجمهور. وبينما تفاوتت قيمة الأعمال المُقدّمة، فقد اعتيد الهجوم عليه من نقّاد الفنون التشكيلية المحافظين، بوصفه معرضاً تحتضنه الدولة وتدعمه، مما يفترض ضرورة تمثيله لخطاب حرّاس المؤسسة وتصوّرهم عن «الحداثة». ومثال ذلك ما ذهب إليه الناقد الراحل محمود بقشيش في نقده لصالونات الشباب، حيث اعتبر الغرض منها هو «ضرب أنواع الفنون الجميلة المعترف بها تاريخياً»[٤]، و«إيجاد أرض خصبة لغير الموهوبين وغير الدارسين للفنون الجميلة»[٥]. والتعميم هنا ناتج عن تمسّك بقشيش بالثوابت المطلقة من قبيل « المشترك الجمالي» و«الأخلاقي» للمبدعين العرب»، ليشكّلوا «خصوصية جمالية مغايرة لما يطرحه

(٤) محمود بقشيش، «نحو جمالية عربية مغايرة» في: تداخل النظرات من فن الهوية إلى هوية الفن. ندوة المحلية والعولمة في الفن. تحرير يوسف عايدبي (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ١٩٩٩)، ص ١٠٠.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٠٢.

النموذج الغربي»[٦]. ولا يجد بقشيش تناقضاً عند إضافته أن «تلك المغايرة... تجعل من الحوار الخلّاق مع الثقافات الأخرى أمراً ممكناً»[٧].

وإن كان مقال بقشيش يمثّل الخطاب القومي المنغلق الممتد منذ حقبة الستينات، فلم يعد مقبولاً في عصر أيقن فيه معظم الممارسين الثقافيين أن التراث الفكري أو الجمالي لا يمثّل الكامل المكتمل، ولا يحاكي واقعاً مطلقاً، بل يعدّ مركباً رمزياً مفتوح الدلالات. وتعريف التراث من هذا المنظور يفتح آفاقاً جديدة لتفهّم التخييل والإنتاج الإبداعي للشباب، فمعظم ممارساتهم الثقافية في العالم العربي بشكل عام، وفي مصر بشكل خاص، تستعير بعض الأنماط الغربية لتمزجها بعناصر شعبية محلية، مقاوِمة للتقليدي دون التخلّي عنه، ومتجاوِزة المحددات الطبقية.

وقد أدرك ذلك مدير قصر الفنون محمد طلعت (مواليد ١٩٧٦) المنظّم لصالون الشباب لعام ٢٠٠٩، فشكّل لجنة التحكيم من شباب في العقد الثالث لاختيار الأعمال المؤهلة للعرض، مما يُعدّ تجديداً في إدارة وتنظيم المعارض المُقامة في صالات العرض التابعة للدولة، التي عادة ما كانت تستعين بمحكّمين تعدّوا مرحلة الشباب. ومع ذلك، لم ينجُ الصالون الأخير للشباب من الهجوم اللاذع، كما تجلّت التناقضات المترسّبة في مفهوم الحداثة ـ ناهيك عن الوعي بالحداثة المتأخرة ـ وماهية التجديد. فبدلاً من اعتبار «الحداثة» التمثيل الرمزي للتجديد، لخضوعها للمتغيرات الحياتية، مما يفسر تعريفها الحالي بـ«الحداثة المتأخرة» لاختلاف ظروفها عن الظروف التي نشأت عليها حداثة أوائل القرن العشرين، تمسّك البعض بتنميط الحداثة وفقاً للتصوّرات التي أفرزتها الظروف الثقافية للأزمنة السالفة، ليمحوا بذلك عن الحداثة مفهومها التجريبي، مما يستقطعها عن محيطها المادي. كما يرجع هذا السجال إلى تنازع الأطراف كافّة على من له أحقية السيادة على ما يُقدّم للعرض، متجاهلين اختلاف الرؤى عند ممارسة فعل التلقّي للعمل المرئي.

وقد قاربت أمنية الشاكري السجال الناجم عن صالون الشباب ٢٠٠٩، كما تمثّل في الندوة التي أقيمت حوله، والهجوم عليه في الصحافة[٨]، قاربته بوصفه

(٦) المرجع نفسه، ص ١٠٤.

(٧) المرجع نفسه، ص ١٠٤.

(٨) أسامة عفيفي، «صالون الشباب العشرون بين التجديد والتقطيع»، مجلة روز اليوسف، في ورقة: أمنية الشاكري.

يمثّل ثنائيات متعارضة بين المحلي والعالمي، دور الدولة واستقلالية الفنان، الأصالة والمعاصرة، وهي ثنائيات ظهرت نتيجة زوال النظام الاشتراكي وظهور الليبرالية الجديدة التي تنشد فنّاً يخلو من المسؤولية السياسية(٩). لكن الناقدة وقعت، بدورها، في الثنائيات المتضادة التي شجبتها حين تحدّثت عن مشروع اشتراكي سالف انقضى عهده، لتحلّ محلّه الليبرالية الجديدة، وكأنها المسار الوحيد المتاح لخلاص الفن بانفصاله ممّا وسمته بـ«العام». ومن المُلاحَظ أيضاً أن استخدامها لمصطلح public، فيه خلط بين مفهوم العام بوصفه ملكية عامة للمواطنين، و«العام» بالمفهوم البرجوازي ـ بوصفه المُتْحفي الذي يمتثل للنخبوية أو السلطة المهيمنة. فالليبرالية الجديدة ليست الخيار الوحيد للخروج عن النخبوي أو العام التابع لإدارة السلطة ـ كما قصدته الشاكري ـ بل هناك أساليب أخرى للتحرر لممارسة الذاتية والفعل السياسي. ولإعادة النظر في مصطلح «العام» بمدلوله الجماهيري، ينبغي تفادي دمجه مع الخطاب القومي المتشدد. فمفهوم الجماهيري، أو الشعبي، الذي يستند إلى القومية المنغلقة يحمل رغبة الستينات في توحيد الثقافة من منظور إيديولوجي، بينما أظهرت لنا ممارسات الشباب المرئية تنوّع الثقافة وتعددها، لتآلفها مع الغيْرية، مما يُفقد مفهوم الحداثة السالف مركزيته، وتغدو الحداثة المتأخرة تعددية المنحى.

كما أن وَسْم الناقدة أمنية الشاكري للمُنتج الفني السائد في منتصف القرن العشرين في مصر بالفن الاشتراكي لا يبدو دقيقاً، فكان تناول المشهد الاجتماعي في لوحات الجزّار، وحامد ندا وحتى حامد عويس، على سبيل المثال لا الحصر ـ جاء تناولهم لا محاكاة للواقع بل إعادة صياغته بممارسة آلية تشكيلية لا تنفصل عن الحركة الفنية العالمية بل تتمازج معها. ويظل هذا المشروع مستمراً، وإن اختلفت توجهاته بفضل السياق الاجتماعي المغاير. فالليبرالية الجديدة، كما تتمثل في بعض الاتجاهات الفنية، لم تكن الخيار الأوحد للشباب العارضين في صالون الشباب ٢٠٠٩، ففيه تنوّعت الاتجاهات. إضافة إلى ذلك، لا تعدّ محاولة الانفصال عن عولمة الفن ارتداداً للماضي أو تمسكاً بالتراث، بل ينبغي تفهّمها بوصفها محاولة لاستكمال المشروع غير المُكتمل للحداثة، أو لما شرع فيه الفنانون سابقاً(١٠).

(٩) Omnia El Shakry, "Artistic Sovereignty in the Shadow of Post-Socialism: Egypt's 20th Annual Youth Salon," e-flux.

(١٠) Zdenka Badovinac, "What will the next revolution be like?" E-flux 6 (May) 2009.

وإلى جانب العولمة الاقتصادية هناك ثقافة هجينة (hybrid) عابرة للحدود، تتمثّل بإعادة تعريف العام/الجماهيري دون دمجه في الخطاب القومي الذي تمسكت به الحكومات في الستينات، خوفاً من تصعيد خطاب آخر لا يتفق ومصلحتها. فقد صار تعريف الجماهيري أكثر مراوغة نتيجة تقاطع مساراته مع الصناعات الثقافية الإلكترونية، لتندمج العناصر الفولكلورية ووسائط الاتصال الجماهيرية والفنون الاستهلاكية المعدّة للترفيه. وينبغي تفهّم ممارسات الشباب المرئية في مصر في هذا السياق، فإنتاجهم المرئي المتنامي يستخدم معالجات فنية تتجاوز ما هو معهود في الممارسات التشكيلية المتحفية. ويُعدّ نقضهم للمألوف محاولة لتغيير الرؤى، وهو ناجم عن الرغبة في تجديد الذات بفصلها عن المحيط المتيبّس، سعياً للانجواد[١١]. ويمثّل التناقض في التنظير لممارسات الشباب جانباً من تناقضات تعريف الحداثة بمصر وما يستتبع من تعريف الحداثة المتأخرة؛ وربما تغدو الصورة أكثر وضوحاً عند قراءة بعض الممارسات المرئية للشباب.

التجديد عبر الوسائط الرقمية: فن الفيديو

إسلام زين العابدين ومحمد زيان، فيديو **٨٠ مليون**

(١١) مصطلح نحته محمد بن حمودة في «من الرسم كاستحضار إلى رسم التلقي» في: تداخل النظرات: من فن الهوية إلى هوية الفن. المرجع السابق، ص ١٩ - ٢٥.

ويمكن تتبّع ممارسات الشباب المرئية في ما يعرض في صالات العرض التابعة لوزارة الثقافة وغيرها مؤخراً. وقد عرض فيديو ٨٠ مليون (٤ ق) ـ والعنوان إشارة إلى التعداد المتضخم للشعب المصري ـ من تنفيذ إسلام زين العابدين (مواليد ١٩٨٧) ومحمد زيان (مواليد ١٩٨٧)[١٢]. والفيلم ينقُض الإمكانيات الآلية ـ أي التحديث التكنولوجي ـ ويتجاوز محاولة استعراض المهارات التصويرية بتثبيت الكاميرا على لقطة أمامية ثابتة ممتدة لشخصين يحاكيان حركة التطبيل بدون طبلة، على وقع إيقاعها الجامع بين التنويع والتكرار. وفي الخلفية حائط متسخ يرتد للأزمنة القديمة، في مشهد يستحضر الفوتوغرافيا الساكنة، أو التصوير الزيتي، مضيفاً إليهما عنصر الصوت. فالفيديو يتفادى عنصرَي الحركة والحكائية، وهما عنصران متلازمان في الميديا المرئية السمعية.

وإن كانت كاميرا الفيديو قد سهّلت تسجيل الحركة اليومية السريعة في إيقاع الحياة المعاصرة، فهذا العمل ينقُض استخداماتها التقنية على مستويين: فهو ينقُض مهارات فنّ الفيديو المتطورة بتسخيره أضعف إمكانياته ـ لكن للمفارقة غدا ذلك استخداماً ماهراً للوسيط الرقمي لتلخيصه تاريخ مصر المتكرر، متمثلاً في رتابة إيقاع الطبلة. والطبلة آلة شعبية متواجدة في المناسبات الخاصة والعامة، والدينية والترفيهية، تجتمع عليها الممارسات الثقافية المصرية من كافة الجماعات ـ هذا من جهة، ومن جهة أخرى فالفيديو معارضة ساخرة لاستمرار الشعب المصري في التضخم إلى أن صار ٨٠ مليوناً ـ (عنوان الفيلم) الذي يجسده إيقاع الطبلة الذي يعد تكرارها علامة على الثبات والارتكان إلى القديم الذي يتجلى في الحائط (الظاهر في خلفية المشهد) تلك الدرع الواقية/الحاجبة التي تعوق رؤية الأفق.

كما استخدم عبد العزيز إيقاع الطبلة في عمله الفتى الذهبي (٥٤:١ ق)[١٣]. وكاميرا الفيديو ثابتة أيضاً في هذا العمل، لتصور لقطة ممتدة لقدم شخص أسمر يرتدي نعلاً من البلاستيك ويصدر خبطاً على الأرض على إيقاع الطبلة، مجسداً الانتظار، أو كما جاء في تعليق صاحب العمل: « بين المهارات الخاصة والمؤثرات الملفتة مرحلة من الانتظار».

(١٢) عرض في: صالون الشباب العشرون، ٢٠٠٩.

(١٣) عرض من إنتاج الورشة ٢ (٤ - ٣٠ أغسطس/آب ٢٠٠٧) التي نظمها أستوديو مدرار بإدارة محمد علام في قاعة ممر ٣٥ (٢٤ نوفمبر/تشرين الثاني ٢٠٠٧).

عبد العزيز، فيديو الفتى الذهبي

نينا الجبالي، فيديو ***Tempos***

وفي مصر، يقتصر دقّ الطبول على الرجال، وهي وسيط لإثبات الرجولة، ودلالة على اقتران الكفاءة بالحضور الجسدي/الجنسي/الذكوري. وربما جاء عمل نينا الجبالي تمبوز Tempos (٣٠:١ ق)[١٤] رداً على ذكورة الطبول الممثلة في الطبلة العربية، فتُصوِّر بالفيديو فتاة محجّبة تقرع التمبوز، وهي الطبول المستخدمة في موسيقى الروك الغربية. والتعليق المصاحب للفيلم قد يشير إلى محاولة للتقرّب من الآخر على الرغم من الاختلاف، حيث يذهب التعليق المصاحب للفيديو: «حين نفكّر في كيفية الحياة ومساراتها نجد أن الاختلافات متشابهة نوعاً ما».

ونلمح تجاوز الحدود الفاصلة بين الثقافة الشعبية والرفيعة في هذه الأعمال، فقد استعار الشباب وسيطاً إلكترونياً ـ الفيديو ـ يُستخدم في الثقافة الرفيعة، وثقافة البثّ الجماهيرية، لنقضهما معاً. ومن ثم قدّمت الأعمال رؤية بديلة للإيديولوجية السائدة، نخبوية كانت أم تسويقية، مستخدِمة مفردات الثقافة لنقدها عبر رؤية فردانية معارِضة. والموسيقى بوجه عام، وإيقاع الطبلة بوجه خاص، لا تحمل معنى محدداً، وليس لديها نَسَق من الدلالات، بل إن إيقاعها يجمع بين التناغم والضوضاء. ولصعوبة احتواء الموسيقى أو الإيقاع في دلالة بعينها، فبوسعها الانفلات من الإيديولوجية السائدة[١٥].

(١٤) عرض من إنتاج الورشة ٢.

(١٥) Rey Chow, "Listening otherwise, music miniaturized: a different type of question about revolution", in The Cultural Studies Reader, ed. Simon During (London: Routledge, 1993), 389.

ولكن من تناقضات ممارسات الشباب المرئية السعي لكسر سياج المجتمع، دون التحسب من الوقوع في الشرك. فبعض الشباب يقاوم الثبات والسلطة الأبوية دون الوعي بأنهم بصدد إنتاج الخطاب عينه. فهم يستعينون بآليات الحداثة المتأخرة (كالمعارضة الساخرة من الأنماط التقليدية، والنهايات المفتوحة، ناهيك عن استخدام الوسائط الرقمية) دون تجاوز أحادية النظرة الذكورية التي تتمثّل في تقنية المنظور الخطّي للّقطة المركزية، وفي المحتوى الذي يقتصر على تمثيل عالم الرجال. ويظل هناك فريق يسعى لتجاوز السائد باتخاذ موقف نسوي.

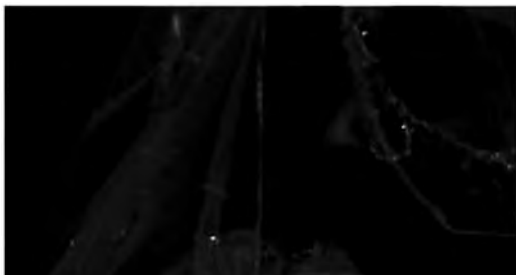
فهناك مواجهة للذكورة في فيديو حسام السواح وعنوانه كخ (٠٠:٧ ق)[١٦] حيث يسعى إلى إذابة الفروق بين النوع الجنسي والمراحل العمرية كافة. والفيديو يقدم لقطة أمامية ثابتة لوجه رجل مصبوغ باللون الأبيض وتدلّت من أذنيه أقراط ما هي سوى بزازات الأطفال حديثي الولادة. والوجه المصبوغ بطلاء أبيض يكتسب دلالة صرحية (كالتماثيل الأثرية)، ويلمّح إلى عالم الخوارق (كالعفريت الملازم للثقافة الشعبية). والبزّازات المتدلية بدلاً من الأقراط تعارض الصرحي وتتهكم من الكائنات الخارقة. كما أن تمثيل الوجه بهذا الشكل فيه معارضة ساخرة من التمييز بين الرجولة والأنوثة، أو الطفولة والكهولة، فالمصائر مشتركة. ويسرد الوجه المتحدّث حكايات قصيرة ومتعددة عن مواقف حياتية في مراحل عمرية مختلفة وكيفية إحباطها، في الطفولة، من قِبَل الكبار، ثم في مرحلة الشباب، من قوى البوليس القمعية. وعند الوصول إلى مرحلة متقدّمة من العمر، يتم التصالح مع عالم الكبار بإعادة إنتاج خطابه. والعمل يُعدّ معارضة ساخرة من عالم الصغار والكبار، النساء والرجال، لاشتراكهم في إعادة إنتاج الخطاب عينه، ليغدو الوجه الثابت في اللقطة والذي يسترسل وحده في المونولوج، هو الكلّ في واحد. وكلمة «كخ» التي عنون بها العرض تستخدم في اللهجة المصرية الدارجة لنهي الأطفال عن الأعمال المخالفة، وربما تحمل في سياق هذا العمل ثنائية متضادة، فإن استخدم الكبار كلمة «كخ» لنهي الصغار فدلالتها هنا معكوسة تَنهى الكبار عن كبح جماح الصغار.

(١٦) عرض من إنتاج الورشة ١ (١٧ - ٣١ مارس/آذار ٢٠٠٧) التي نظمها أستوديو مدرار بإدارة محمد علام في قاعة ممر ٣٥ (٢٦ أبريل/نيسان ٢٠٠٧).

حسام السواح، فيديو **كخ**

كما تنقض هالة أبو شادي «ملامح للفتاة يصنعها الفكر السائد داخل المجتمع» في سياق ساخر، كما جاء في تعليقها على بمبي (٠٠:٩ ق). فالفيديو يصور فتاة في ثياب العرس (والعرس صار حلماً ورمزاً اجتماعياً، أي يمثل صورة المرأة في الثقافة)، متنقّلة حافية القدمين (الصورة المناقضة للعروس الجالسة بلا حراك، لتمثل المرأة الرافضة للثبات أو الانصياع للسائد). وتتفقد الكاميرا مشاهد من الحياة اليومية، بينما ترد تعليقات ذكورية من فئات اجتماعية متنوعة مقتطعة عشوائياً من سياقات متفرقة، وتمثّل نماذج من صورة المرأة لدى الرجل التقليدي (الذي يغريها بالتديّن لإغرائها) أو العصري (الذي يريد رؤيتها في حذاء رياضي)، وكلها صور خادعة وخدّاعة في آن، ليغدو حلم العرس وهماً، والعلاقة بين المرأة والرجل مناورة[١٧].

(١٧) أصبح الفيديو آلة محببة للشباب حتى أن استوديو مدرار ينظم ورشاً تعليمية منخفضة التكاليف تنتج عنها أعمال من الفيديو لا يكون الاهتمام فيها باستعراض تقنيات الآلة ولكن القدرة على تسخير الآلة لتشكيل أو تمثيل الهوية. ومدير مدرار محمد علام (مواليد ١٩٨٤) يمول مشروعه بالاعتماد على الجهات الثقافية المشجعة لممارسات الشباب الفنية بكافة وسائطها، ويعاونه في العمل مجموعة أخرى من الشباب، وعادة ما يكون المحاضرون في ورش الفيديو من الشباب أيضاً. وعلى عكس صالات العرض واستوديوهات الفن التي انتشرت في أحياء القاهرة والإسكندرية الراقية أقيم استوديو مدرار في حي السيدة زينب الشعبي الذي يقع بالقرب من وسط البلد، ويجمع بين الطابع الشعبي والعمارة التاريخية القديمة، كما يجمع الأثر الديني المتمثل في جامع السيدة زينب والتجمعات الوزارية المدينية، ومن ثم فالحي يتجاوز التحديد الطبقي، وفيه تجتمع الحقب التاريخية المتلاحقة.



هالة أبو شادي، فيديو **بمبي**

كما انتقل التوجه النسوي بالفيديو إلى المطبخ، لتتغيّر دلالات تحضير الطعام. في بتي بان (٤٥:١ ق) تستخدم شيرين لطفي الكاميرا الثابتة واللقطة القريبة (close-up) لتسلطها على عملية تقطيع رغيف خبز مصري قطعاً صغيرة. وفي تعليقها تقول شيرين: «أعتقد أن عملية التفكيك والتفتيت اتجاه له رونق وجاذبية». فبدلاً من الفكرة التقليدية عن ربة الأسرة التي تُشكِّل وتُجمِع، للحفاظ على الكيانات، تعمل الأصابع الأنثوية على التفكيك، لما يتيحه من تعرّف إلى تشكلات جديدة كامنة في الكل الموحد، وهي الدلالة الكامنة في التشكيل الجديد لقطع الخبز المتناثرة. ولا تفوتنا أيضاً الدلالة الثقافية للرغيف المصري على المستوى الشعبي، فهو دالّ على اليومي والمقدس، طقسية الحياة التي تخلّدها المرأة. وها هي اليد النسائية في هذا العرض، لا تعيد طقسية الرغيف بعجنه لخبزه بل تُفتته بعد النضوج، مفتتة الخطاب الذي أضفى صفة الطبيعية والدوام على ما هو قابل للزوال والفناء»[١٨].

شيرين لطفي، فيديو **بتي بان**

(١٨)المرجع السابق، ٢٤٨.

تتميز أعمال الفيديو بقدرتها على فضح الضغوط الكامنة في الثقافة، والتي تدفع الفرد إلى التماهي مع صور مُصطنعة عن الذات. وعلى الرغم من أن التلفزيون والفيديو يشتركان في استخدام جهاز تكنولوجي مشترك، ولكنهما يبثّان في شبكات مؤسساتية وخطابية مغايرة. تستخدم صناعة الصورة الآليات والتقنيات عينها، ولكن يمكن توجيه خطابها لتحقيق أهداف مغايرة(١٩). فعلى عكس التلفزيون الذي يوجّه المشاهد إلى التماهي مع النماذج التقليدية، يتّجه الفيديو إلى معارضة السياسات التلفزيونية بفضح ممارساتها لدمج المشاهد. ومن ثم قد تعمل الوسائط المتنوعة للتكنولوجيا الرقمية على تجسيد التناقضات الاجتماعية في تشكيل الهوية. وتسعى المجموعة المنتقاة من أعمال الفيديو التي تناولتها إلى نقض عملية الأدلجة التي تمارسها الثقافة المرئية المركزية في المجالات العامة ـ والتلفزيون نموذجاً ـ لإعادة تشكيل الخصوصية النفسية التي تشكل الهوية.

الوسائط الرقمية وتداخل الأنواع سبلاً لتشكيل الهوية

يُعدّ استخدام الرقمي تمرّداً على التقنية التقليدية المفروضة على الشباب من قِبَل المؤسسات التعليمية، ولذا يغدو استملاك الوسائط الرقمية وسيلة أقرب للتعبير عن الذات، ومن ثمّ تشكيل الهوية(٢٠). لكن هذا لا يعني التخلص من الوسائط التعبيرية اليدوية؛ فمن الملاحظ أيضاً، تداخل التقنيات المعتمدة على المهارات اليدوية والتي يتدرّب عليها الشباب في كليات الفنون عند ممارسة الوسائط الرقمية. فنرى في معظم عروض الفيديو التي أشرنا إليها ثبات الكاميرا على لقطة قريبة واحدة، ما يوحي بتقنية تصوير الصورة الشخصية أو الطبيعة الصامتة. بل نلمح هذا التفصيل في أعمال الكومبيوتر جرافيك أيضاً، وأعمال أيمن إسماعيل (مواليد ١٩٨٥) نموذج على ذلك. فقد تقدّم بعرض صورتَين متجاورتَين بعنوان بدون عنوان (صالون الشباب العشرون ٢٠٠٩. طباعة رمادية على ورق، ٥٠ × ٧٠ سم). والصورتان تمثلان لقطة تصويرية مقرّبة لوجه امرأة، وقد تم تحويره باستخدام الفوتوشوب (photoshop) ليتحول الوجه من صورة طفلة إلى صورة امرأة متقدمة في العمر. والمعروف أن أهمّ ما يتدرب عليه

(١٩) David Joselit, "The video public sphere" in *The Visual Studies Reader*, ed. Nicholas Mirzoeff (London: Routledge, 2002), 453.

(٢٠) وفقاً لمحمد علام، معظم الحضور في ورش الفيديو التي تُعقد في مدرار من خريجي المؤسسات التعليمية الفنية، سواء التابعة للدولة أو غيرها.

طلبة الفنون الجميلة هو رسم البورتريه أو الوجه، وإن كان أيمن إسماعيل قد تخرّج في قسم العمارة، فقد أضفى الطابع المعماري على الوجه الذي يقترب نسيجه من سطح الحوائط، حتى يبدو وكأنه ينبثق من حائط.

أيمن إسماعيل، **بدون**

والانجذاب إلى الوسائط الرقمية يتأكد أيضاً بين شباب الإسكندرية وأقاليم غرب ووسط الدلتا، حيث ينظم محسن عبد الفتاح (مواليد ١٩٧٣) دورات صيفية للشباب الدارسين، وغير الدارسين للفنون (من ١٤ إلى ٢٥ عاماً)، بعد اختبار قدراتهم الفنية في التصوير الفوتوغرافي، ويتّضح أيضاً ميلهم إلى اللقطات القريبة، وهناك منهم من يغامر بتصوير لقطة بعيدة المدى تتميز أيضاً بالسيمترية/التناسق وبالثبات.

أحمدالشافعي **شهيرة**

وتتوفّر هذه الخصائص أيضاً في ما اختير لعرضه من الفوتوغرافيا في صالون الشباب، فالمنظر العلوي لنهى البجاوي يتسم بتناسق الفوضى لتغدو الوحدات المكررة تقترب من تشكيلات المشربية.

نهى البجاوي

كما تستملك الشابّات تقنيات الكاميرا المتحركة لتحولها إلى تقنيات يدوية. ولوحة آية محمود (مواليد ١٩٨٨) عن أطفال الشوارع (صالون الشباب العشرون ٢٠٠٩. أبيض وأسود، زنك على ورق، ٥٠ × ٧٠ سم) تُمثّلهم يتسلّقون بناية في حي راق مستغيثين. وفي تحويرها للمنظور العلوي، وتضخيمها لرؤوس الأطفال المتشرّدين في أمامية اللوحة ما يوحي برؤية جامعة لصورة الكاميرا المتحركة والكاميرا الثابتة. فالتأكيد على الموضوع ـ المشكلة ـ استدعى معالجة المنظور لتوجيه زاوية الرؤية. إضافة، فالتمكّن من توزيع الظل والضوء، ومن تصوير ملامح الوجه أمور ذات خصوصية تحقق بها آية محمود ما يصعب معالجته رقمياً.

آية محمود، **أطفال الشوارع**

وإن سلمنا بأن الهوية ليست ثابتة، بل يتم تشييدها بفعل السرديات الفنية والفولكلورية ووسائط الاتصال الرقمية، فعلينا الأخذ في الاعتبار ما تم إنجازه في مجال التصوير الزيتي؛ فما زالت هناك شابات أتقنّ تقنياته، ساعياتٍ لتحديثه، وسمر البراوي (مواليد ١٩٨٥) مثال على ذلك، فيتمحور مشروعها على تمثيل صورة العروس النمطية للمرأة. وإن كانت هناك عروس واحدة تتصدر أمامية اللوحة فتتكرر مثيلاتها في الخلفية وكأنها فرقة تقدم معزوفة موسيقية واحدة. ونلحظ تراصّ البنات في تشكيل أفقي في معظم لوحاتها، بينما يتكرر الوجه والملبس، وكأن الواحدة تمثل الكل، ونرى الاختلاف في تعبير الوجه ـ مرآة الشخصية ـ وكيفية تعاملهن فرادى مع السمكة/الرزق/القنص.

سمر البراوي، **عرايس**، رسم زيتي

وقد توحي مجموعة البنات المصورة باندفاع أمامي فيه تأهّب، أو إصرار، أو ملاحقة، فالتشكيل يُوحي بلقطة فوتوغرافية أُخذت على غرّة. فقد استعارت الفنانة عنصر اللحظية من الصورة الفوتوغرافية، وأمامية المشهد من العرض المسرحي، وعنصري الثبات والتكرار من تاريخ الفن المصري في أطواره كافة. نضيف أن إنتاج الفنانة الإسكندارنية يتناصّ وأعمال الفنان الاسكندراني حامد عويس، بتشكيلاته الأفقية، ومنظوره الأمامي. ولوحة بنات الإسكندرية التي تمثّل الفتاة العصرية كان قد رسمها ردّاً على لوحة محمود سعيد، بنات بحري، التي فسّرها البعض على أنها

تحتفل بالرؤية الاستشراقية. فأعمال سمر تثير في الحاضر تداعيات عدة؛ فهناك تناصّ مع التراث وانشقاق عنه، فنحن بصدد منظور نسوي مغاير لما تمثل في حداثة أوائل القرن العشرين ومنتصفه، وأعمال سمر خير دليل على تغير المنظور النسوي في الحداثة المتأخرة متمثلاً في ممارسة فنانة شابة.

حامد عويس، **بنات إسكندرية**

محمود سعيد، بنات بحري في لوحة **المدينة**

ومن هنا نلمح كيفية تماسّ الممارسات المرئية للشابات والحداثة؛ فاهتمامهن بالمعاملات اليومية وإشكاليات الهوية، حثّهن على التعامل مع التراث الذي تشبّعت به الموجودات حولهن، وهو ما سعت إليه الحداثة في رصدها العناصر الجمالية في الحياة اليومية. لذا، عند تناول عمليات تشكيل الهوية، علينا الأخذ في الاعتبار كيفية تداخل وتمازج الشفرات الرمزية في جماعة ما أو على المستوى الفردي، وعلينا الوعي بالاستعارات الثقافية والتبادلات، فالهوية غدت متعددة تتشكّل من عناصر شتّى.

تداخل الثقافة الجماهيرية والسياسة والترفيه في الكاريكاتير

من المعروف أن الثقافة الجماهيرية، الموجهة من قبل السلطة المهيمنة، تعدّ وسيطاً هاماً لدعم المعتقدات الثابتة التي من شأنها دمج الأفراد في مفهوم مسبق لهوية ما. لذلك يُعد البثّ التلفزيوني الحيّ والصحف اليومية خير وسيط تتنازع عليه القوى السياسية لدعم خطابها السياسي واكتساب الشرعية. ومن هنا يتراءى لنا التداخل بين الثقافة الرائجة والسياسة؛ هذا التداخل يُظهر على السطح الرؤى الاجتماعية المتنازعة.

ويُعدّ الكاريكاتير العنصر المرئي الدالّ الفاضح للتناقضات المعرفية في حجب لذعته عن الرقيب، السياسي والاجتماعي معاً، فهو يُرسل إشارات يتعذر على المقال الصحفي الإشارة إليها. فإن استغلت السلطات السياسية والاجتماعية الصحافة لاكتساب الشرعية، يعمل الكاريكاتير على استغلال موقعه الصحافي لإيصال رسائل تفضح المسكوت عنه في المقال أو الحدث الصحفي، مقيماً قنوات اتصال صامتة بين الجماهير.

وهناك جيل جديد من الشباب الممارسين لفن الكاريكاتير في الصحف اليومية التابعة للدولة والمستقلة، جيل لم يتدرّب على هذا الفن في المؤسسات التعليمية، لكن وفقاً لما تعلّموه من متابعة ممارسات الأجيال السابقة لهم. وقد طرأ التجديد على الرسم الكاريكاتيري في مصر عام ١٩٥٦ عند ظهور مدرسة صباح الخير، حين بدأ صلاح جاهين بتأسيس المدرسة الجديدة، ليلحق به رجائي، وأنيس، وأحمد حجازي، وإيهاب شاكر، وجورج البهجوري، وبهجت عثمان[٢١]. وحالياً هناك شباب من الرسامين القائمين على الرسوم الكاريكاتيرية في الجريدة اليومية المستقلة المصري اليوم،[٢٢] عملوا على تطوير أسلوب جديد بالاستفادة مما استوحوه من الأجيال السابقة، وإرشاد الأب الروحي لهم رسّام الكاريكاتير عمرو سليم. وربما عدم تدرب معظمهم تقنياً في مؤسسة تعليمية كانت له نتائجه الإيجابية، فغدا النتاج في معظم الأحيان تجديدياً لتلقائية الخطوط والتحام النصوص بالوقائع الحياتية اليومية.

---

(٢١) محمد بغدادي، «صلاح جاهين شاعر الكاريكاتير»، سداسية صلاح جاهين الكاريكاتورية (القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٨٨).

(٢٢) بدأ هؤلاء الشباب مسارهم وهم في مقتبل العشرينات من العمر ولم يتدربوا على الرسم الكاريكاتيري في المؤسسات الأكاديمية لافتقادها مناهج تدريب في هذا المجال الفني، ولكنهم تلقوا التوجيه من الرسام الكاريكاتيري عمرو سليم، الذي ترك لهم حرية اختيار الأسلوب، كما يظهر في تنوع أساليبهم، فلكل منهم مساره. وإن كان البعض منهم قد أشرف على الثلاثينات من العمر فيستحيل تجاوزهم في مثل هذا البحث لإنجازهم في تحقيق التواصل الجماهيري، ولتمثيلهم رؤى الشباب للواقع والمستقبل. وإن كان التعريف الرسمي للشباب الذي أصدرته الأمم المتحدة عام ١٩٩٩ يحصرهم في المرحلة العمرية ما بين ١٧ و ٢٤ عاماً، تنتقد جنفر جيدلي «محدودية هذا التعريف لوجود عدة بدائل له منذ العصور الوسطى ويرتبط بالسياق الثقافي للشباب المشار إليهم»، كما أضافت أنه قد تمت دراسة الأوضاع الثقافية في ١٨٦ دولة لا تزال تتسم بمجتمع ما قبل الصناعة، أوضحت تفاوت المرحلة العمرية من بلد إلى آخر، تبعاً لاختلاف الظروف الثقافية والاجتماعية المتفاوتة التي يكون لها الأثر على تصرفات الشباب. Jennifer Gidley, "Global Youth Culture: A Transdisciplinary Perspective", in *Youth Futures: Comparative Research and Transformative Visions*, eds. Jennifer Gidley & Suhail Inayatullah (Westport: Praeger Publishers, 2002), 3.

وما يؤكّد هذا النجاح في استقطاب الشباب[٢٣]، إقامة معارض جماعية لرسامي الكاريكاتير في قاعة «الصاوي» المعروفة بأنشطتها الشبابية والتي يتبنى مديرها طارق زياد الأنشطة الفنية للشباب. ويفترض كل رسم كاريكاتير مُشاهداً معيناً يحمل ذاكرة ثقافية مشتركة[٢٤]. فالمُلاحظ أن معظم الرسومات ترتبط بالمشاكل الحياتية اليومية للشباب، وأحياناً تستخدم نصوصهم الرطانة المتداولة بينهم. ففي التعليق الكاريكاتيري لدعاء العدل[٢٥] عن «أزمة مياه المجاري» التناصّ بين نصها والصورة الدعائية للفيلم الشهير تيتانيك الذي بات رمزاً للحب لصموده أمام متقلبات الحياة. وبدلاً من الفتاة الجميلة الأنيقة والشاب الوسيم في تايتانيك هوليوود، يصوّر كاريكاتير دعاء العدل صبيّة مهلهلة الملابس معصوبة الرأس، وشابّاً رثّ الثياب. كما تحوّلت الباخرة تايتانيك الغربية بهيلمانها التي غامر البطلان بالوقوف على حافتها تحدياً للموت واستقبالاً للحياة، تحوّلت هنا إلى مرحاض يحمل اسم «تايتانيك ٢٠٠٩» وتجرفه مياه المجاري المتسخة. ومع ذلك، يظل الأحبّة متماسكين فوق حافة المرحاض، مبتسمين، ما زال لديهما أمل في الحياة. فالرسم هنا معارضة ساخرة تحمل تراثاً من التداعيات، والإيماءات والإشارات تستدعي ذاكرة جمعية تجمع فئات مجتمعية عدّة على تعدد خلفياتها الثقافية، مما يتيح تفسيراً مفتوحاً للنص الكاريكاتيري.

دعاء العدل «أزمة مياه المجاري»

(٢٣) أنظر الحوار الذي أجراه نائل الطوخي، «الكاريكاتير: وقاحة الخط»، في: «السخرية الآن» عدد خاص من أخبار الأدب ٨٣٦ (١٩/٧/٢٠٠٩) ص ١٤ - ١٥.

(٢٤) Walt Werner, "On Political Cartoons and Social Studies Textbooks: Visual Analogies Intertextuality and 2 Cultural Memory," *Canadian Social Studies* 38 2 (Winter 2004).

(٢٥) خريجة قسم الديكور بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية (٢٠٠٠).

ويختص عبد الله[٢٦] بالتعليق على ما يدور في صفحة الحوادث في جريدة المصري اليوم، وهي عادة تعكس المشاكل الاجتماعية السائدة. ونصّه الذي يعلّق على أن «٣٣٪ من سائقي النقل يتعاطون المخدرات أثناء القيادة»، يصوّر السائق ومرافقه بأعين نصف مغلقة في سيارة نقل مشحونة، أدركوا لدى وصولهم إلى أسوان أنهم أخطأوا طريقهم المنشود إلى الإسكندرية، ويكون تعليقهم: «كانسل بقى على أكلة السمك يظهر مش هو ده طريق الإسكندرية»؛ و«كانسل» (بالإنجليزية cancel) هي رطانة شبابية مستعارة من التكنولوجيا الرقمية، وصارت البديل لكلمة «إلغاء». وإلى جانب السخرية والدعابة التي تُبرز عدم انتباه السائق وتابعه للطريق، فهناك تعاطف مع ما سبّبه هذا الخطأ من إحباط لتوقعاتهم في مُرتقب يُفرج عنهم كربهم بأكْلة سمك. فالنص الكاريكاتيري يبرز التناقضات بين التوقعات المجتمعية للانضباط، وتوقعات فئة العاملين المطحونين للتفريج عن النفس بسُبُل الترفيه، سواء كانت بتعاطي المخدّرات، أو بتناول الأكل الطيب. تحوّل الحادث الذي قد يثير قراء صفحة الحوادث ضد مرتكبي الخطأ إلى لحظة تأمّل للدلالة الاجتماعية وراء ارتكاب الخطأ، فقد مكّننا النصّ الكاريكاتيري من مقاربة الجاني بوصفه مجنيّاً عليه ـ لا لتبرئته، بل لتكوين فكرة أعمق من القراءة السطحية. فنحن نضحك من الآخر ـ الجناة ـ المغيّبين بالمخدّرات، ونضحك من أنفسنا لتغيّبنا عن واقع كدرنا، فنهرب منه بالضحك على الآخر، والتباس المعنى يُشرك القراء في إعادة إنتاج معاني العلامات التي تظل مفتوحة الدلالات.

عبد الله

(٢٦) خريج حديث من كلية الطب، وبدأ في ممارسة الرسم الكاريكاتيري وهو ما زال طالباً.

مخلوف

وكاريكاتير صفحة الأزمات الذي يرسمه مخلوف[٢٧] ذو دلالة سياسية. وبينما يلجأ عبد الله إلى تبسيط الخطوط والاقتراب إلى التشكيلات الهندسية في رسومه، يميل مخلوف إلى التضخيم، والتأكيد على الجانب الوحشي في الشكل لاستدعاء عنصر التخويف. وهو يجمع في نصّه عن «مسلسلات رمضان» السياسي والترفيهي معاً، فبينما المشاهد يستقبل مسلسل «أنا قلبي دليلي»، لا يُلهيه الترفيه عن التفكير في مشكلة «توريث» الابن منصب رئاسة الجمهورية. فإن استخدمت القوى السياسية التلفزيون لإلهاء العامة، استُخدم النص الكاريكاتيري، داء الملهاة التلفزيونية، كدواء لفضحها. يتحوّل الكاريكاتير السياسي، بذلك، من مجرد دعابة للترويح، إلى قوّة سياسية تُسهم في معالجة الرأي العام بفضح المؤامرات السياسية.

ووفقاً للتنظير الجمالي الكلاسيكي، لا يُعدّ الكاريكاتير فناً، لتحويره الأشكال، ولكونه يحمل رسالة وإن كانت مشفّرة. لكن ممارسات الشباب المرئية بعامة نزعت عن الفن «وثنيّته»، وفككت عضويته المزعومة، بتقديم أعمال مفتوحة النهايات. وابتعد رسّامو الكاريكاتير أيضاً عن المباشرة، كما يزهد معظمهم في التعبير عن رسالة مسطّحة؛ وعلى عكس الخطاب الإخباري الذي يزعم الاكتمال، فهم يسعون إلى بلورة اللامُكتمل.

(٢٧) لم يدرس الفن في المؤسسات التعليمية ويعدّ نفسه فناناً تلقائياً، حيث بدأ بتصوير مجلات الأطفال ثم تحول إلى الكاريكاتير.

واستهواء الشباب للكاريكاتير ـ الفن الصحفي الذي ينقض الصحافة بوصفها أداة سلطوية ـ وبالفنون الرقمية، يجسّد رفضهم المتنامي للثقافة الورقية والتراكمية، ورفضهم لاتّباع تعاليم المؤسسات التعليمية والرغبة في الحضور على الساحة الثقافية، لا بالاستسلام إلى قيودها الجمالية، بل بالانجواد بوسائطهم الخاصة. ويفسر ذلك عدم اعتدادهم بشهاداتهم التعليمية، ورفضهم للأكاديميين بوصفهم عاجزين عن ترجمة المعرفة إلى أشكال مقبولة من الكفاءة في السياق الاجتماعي، حيث تتلخّص للشباب الكفاءة في الأداء.

موضع ممارسات الشباب المرئية من الحداثة

لمحنا بعض أوجه التناقضات في الإنتاج المرئي للشباب المصري في مرحلة الحداثة المتأخرة؛ فعلى الرغم من خروجه عن السائد في النُظُم المؤسساتية، فما زالت ممارساتهم تمثّل التناقض بين التحديث التكنولوجي والحداثة. فالأعمال قد تستخدم الوسائط الرقمية لتقدّم معارضة ساخرة من الثوابت المجتمعية الممثلة في وسائط الاتصال الجماهيرية والفضائيات، لكنها، في معظم الأحيان، لم تفلت من الاحتفاء بالذكورة، لا في موضوع الرؤية فحسب، بل في الشكل المنفّذ لها أيضاً. ويتجلّى ذلك في عدم الاستفادة من تقنيات الرقمنة قدْر تكييفها لتقنيات الوسائط الجمالية الكلاسيكية التي تساعد على تأكيد أحادية المنظور والرؤية الخطّية. فمن المعروف أن الوسائط الرقمية كانت من أهم العوامل التي ساعدت على توصيل تعددية الرؤى، وسرعة الحركة وعنصر الزوال، لتجاوز الأحادية التي صاحبت الجمالية الكلاسيكية ووسائطها الفنية. من ثمّ، فإن استخدام الشباب المصري للوسيط الرقمي قد يُفسّر بوصفه نقضاً لتقنيّاتها التحديثية المتطورة التي تظلّ نخبوية بالنسبة للجماهير؛ لكن بعض الدلالات المتولّدة عن الاستخدام المحدود للتقنيات قد تدلّ على عدم استيعاب الخطاب الذي تولّد عن/وتولّدت به الرقمنة، والذي يميز الحداثة المتأخّرة عن حداثة بدايات القرن المنصرم.

فالملاحظ في معظم أعمال الفيديو والجرافيك للشباب أن التركيز يكون على الوجه أو اللقطة الثابتة الممتدة، كما يميل الشباب المصورون بالكاميرا الفوتوغرافية إلى لقطات القطع القريب، فاقترب منظور الوسائط الرقمية من ذلك المستخدم في لوحات الحامل. وربما كانت الاستفادة الأكبر في الممارسات المرئية بتقنيات التصوير الزيتي والجرافيك، من حيث الموضوع المصور الذي اقترب من العناصر

اليومية، والمنظور الذي أعاد توظيف الحركة وقدّم مقاربة جديدة للوجه المشخّص، مما أدّى إلى تحديث المنظور عبر التقنيات التقليدية.

ولتفادي اتخاذ موقف أبوي من الشباب، نُعيد إلى الأذهان التساؤل الذي طرحه الناقد الثقافي هنري جيرو عن كيفية تقييم ثقافة الشباب في زمن أصبح فيه حرمانهم يفسّر على أنه افتقارهم، وكيف نفهم خياراتهم الثقافية في ظل سياسة تحوّلت من بناء مستقبلهم إلى تركهم لمستقبل مُبهم، يخلو من تعاضد الكبار؟[٢٨] ربما يجيب هذا الطرح على تساؤل نقّاد الجمالية عمّا إذا كانت ممارسات الشباب المرئية فناً، فيرفض هؤلاء تصنيف أعمال الشباب بالفن الرفيع، وإن حُرم الشباب من مؤسسات تدريبية متطورة فهل ندينهم بالافتقار؟

الأنسب، في هذا السياق، الأخذ بتعريف العلماء الإنسيين المخالف لنقّاد الجمالية. يعرّف علماء الإنسية ثقافة الشباب بوصفها «رسائل دالّة على علاقة متبادلة» يصعب الحكم عليها وفقاً للمعايير الجمالية التقليدية، فهي تعمل على تقويضها ما دام الشباب في حراك دائم[٢٩]. وفي محاولة دائمة لإعادة تعريف الهوية، فهم يرفضون الالتزام بالسياقات الثقافية التي ترتدّ لأزمنة قديمة، أو كيانات ثابتة، لذا لجأوا إلى وسائل الاتصال الرقمية لإعادة إنتاجها، أو تأثّرت رؤيتهم التشكيلية بتقنياتها عند ممارسة الوسائط غير الرقمية. لقد غدت الممارسات المرئية بتعدد أنواعها لغة تمثيل ووسيط اتصال بين الشباب، يتبادلون بموجبها رسائل دالّة على مناهضة المستقر، محاولة للاستقلال وإن شابته بعض التناقضات.

في مرحلة الحداثة المتأخرة، غدت ممارسات الشباب نقضاً واستملاكاً لوسائط الاتصال في آن، وانفلاتاً من (وانتماء إلى) هوية باتت متغيّرة، ممارسات تتنازعها الأضداد، ممثّلة تناقضات الحداثة في مصر في مرحلتها المتأخرة. ما كشفت عنه ممارسات الشباب المرئية كُمُون الفنّ بوصفه لغة تمثيل، وأداة اتصال بين الشباب، في الطابع الثوري المتغيّر للحياة اليومية؛ ولا يأتي التجديد ـ في الفن والحياة ـ إلا بخوضهما ممارسة لا تنظيراً.

(٢٨) Henry Giroux, "Zero Tolerance: Youth and domestic militarization," *Z Magazine: the Spirit of Resistance Exists*. (January) 2001.

(٢٩) Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*. London: Metheun, 1979, 129.

قائمة بالمراجع العربية

العروي، عبد الله، **ثقافتنا في ضوء التاريخ**، (بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢).

الطوخي، نائل. «الكاريكاتير: وقاحة الخط» **السخرية الآن**: عدد خاص **أخبار الأدب**. ٨٣٦ (١٩/٧/٢٠٠٩)، ص ١٤– ١٥.

بغدادي، محمد، «صلاح جاهين شاعر الكاريكاتير» **سداسية صلاح جاهين الكاريكاتورية.** (القاهرة: دار المستقبل العربي)، ١٩٨٨.

بقشيش، محمود، «نحو جمالية عربية مغايرة»، **تداخل النظرات: من فن الهوية إلى هوية الفن،** وقائع ندوة: **المحلية والعولمة في الفن.** تحرير عايدابي يُوسف (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام)، ١٩٩٩، ص ٩٨ ـ ١٠٤.

بن حمودة، محمد، «من الرسم كاستحضار إلى رسم التلقي،» **تداخل النظرات: من فن الهوية إلى هوية الفن،** وقائع ندوة: **المحلية والعولمة في الفن** .تحرير عايدابي، يوسف (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام)، ١٩٩٩، ١٩ ـ ٢٥.

عايدابي، يوسف .**تداخل النظرات: من فن الهوية إلى هوية الفن،** وقائع ندوة: **المحلية والعولمة في الفن** (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام) ١٩٩٩.

قائمة بالمراجع الأجنبية

Badovinac, Zdenka. "What Will the Next Revolution Be Like?" *E-flux* 6 (May 2009) www.e-flux.com/journal/view/64 <http://www.e-flux.com/journal/view/64>.

Canclini, Nestor Garcia. "Policies for Cultural Creativity," *The Power of Culture: Recasting Cultural Policies.*

Chow, Rey. "Listening Otherwise, Music Miniaturized: a Different Type of Question about Revolution." *The Cultural Studies Reader,* edited by Simon During. London: Routledge, 1993: 382 - 399.

El Shakry, Omnia, "Artistic Sovereignty in the Shadow of Post-Socialism: Egypt's 20th Annual Youth Salon." *e-flux*. # 7 (06/2009) 08/03/2009

Gidley, Jennifer. "Global Youth Culture: A Transdisciplinary Perspetive," *Youth Futures: Comparative Research and Transformative Visions,* edited by Jennifer Gildley & Suhail Inayatullah. Westport: Praeger Publishers, 2002: 3-19.

Giroux, Henry. "Zero Tolerance: Youth and Domestic Militarization." *Z Magazine: The Spirit of Resistance Exists*. (January) 2001.

Hall, Stuart, ed. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 1997.

Hebdige, Dick. *Subculture: the Meaning of Style*. London: Methuen, 1979.

Joselit, David. "The Video Public Sphere." *The Visual Studies Reader,* edited by Nicholas Mirzoeff. London: Routledge, 2002.

Werner, Walt. "On Political Cartoons and Social Studies Textbooks: Visual Analogies Intertextuality and Cultural Memory," *Canadian Social Studies* 38, 2 (Winter) 2004.

المصادر

أبو شادي، هالة، فيديو **بمبي** (٩:٠٠ ق) ٢٠٠٧.

الجبالي، نينا، فيديو *Tempos* (١:٣٠ ق) ٢٠٠٧.

العدل، دعاء، «تايتانيك ٢٠٠٩»، في **المصري اليوم** (يونيو/٢٠٠٩) صفحة المحليات.

السواح، حسام، فيديو **كخ** (٧:٠٠ ق) ٢٠٠٧.

زيان، محمد وإسلام زين العابدين. فيديو **٨٠ مليون** (٤:٠٠ ق) ٢٠٠٩.

عبد العزيز، فيديو **الفتى الذهبي** (١:٥٤ ق) ٢٠٠٧.

عبد الله، محمد. «٣٣٪ من سائقي النقل يتعاطون المخدرات أثناء القيادة»، في **المصري اليوم** (يوليو/٢٠٠٩)، صفحة الحوادث.

لطفي، شيرين، فيديو **بتي بان** (١:٤٥ ق) ٢٠٠٧.

كاتالوج معرض الممر: فيديو آرت، القاهرة: قاعة ممر ٣٥ (٢٣ مارس/آذار – ٣١ مارس ٢٠٠٧).

كاتالوج معرض الممر: فيديو آرت، القاهرة: قاعة ممر ٣٥ (٤ – ٣٠ أغسطس/آب ٢٠٠٧).

كاتالوج معرض بشاير، القاهرة: تاون هاوس جاليري (٢٨ يونيو/حزيران– ٢٢ يوليو/تموز ٢٠٠٩).

كاتالوج صالون الشباب العشرون، القاهرة: مركز معلومات قصر الفنون(يونيو/ حزيران ٢٠٠٩).

مخلوف، محمد، «مسلسل أنا قلبي دليلي»، في **المصري اليوم** (أغسطس/آب ٢٠٠٩)، صفحة الأزمات.

الشباب المغربي في أوروبا: نحو إسلام عصري متميز؟

مريم القزّاح(*)

ترجمة معين الإمام

مقدّمة(١)

تركّز هذه المقالة بؤرة اهتمامها على دور الموسيقى (بالمدلول الأوسع للكلمة) في ثقافة الشباب المغاربة ـ الهولنديين. وتستكشف الطريقة التي استخدم بها هؤلاء الشباب أنماطاً محددة من الموسيقى، للتعبير عن نوع محدد من الهوية والانتماء. فكيف تمكنوا من أن يجمعوا معاً الاستهلاك الموسيقي والاعتقاد الديني (وهل تمكنوا من ذلك أم لا؟) ولماذا؟ بالنسبة للشباب المغاربة ـ الهولنديين يُعدّ الإسلام عاملاً مهماً في حياتهم، لكن عوامل أخرى، مثل الإثنية، تحظى بأهمية مماثلة. قبل الغوص في التفاصيل المتعلقة بثقافة الشباب المسلم في هولندا، سوف أقدّم لمحة وجيزة عن ماهية الثقافة الشبابية وأهمية الموسيقى (الشعبية) فيها. ثم أتحوّل إلى الحالة الهولندية المحددة، وعلى وجه الخصوص الشباب المغاربة ـ الهولنديين (= الشباب الهولنديين من أصول مغربية).

الشباب المسلمون الأوروبيون هم أبناء

(*) باحثة في كلية أمستردام للبحوث الاجتماعية في جامعة أمستردام.

(١) نشر النص الأصلي باللغة الإنكليزية:

Miriam Gazzah. "European Muslim youth: towards a cool Islam". In:Yearbook of Muslims in Europe,Volume 1, Edited by Jorgen S. Nielsen, Samim Akgonül, Ahmet Alibaoi?, Brigitte Maréchal, Christian Moe, 2009, Brill Publishers, Leiden (pp 404-425).

وأحفاد المهاجرين والعمال الضيوف الذين انتقلوا إلى أوروبا في ستينات وسبعينات وثمانينات القرن العشرين. قدِم هؤلاء العمال من تركيا وبلدان شمال إفريقيا إلى ألمانيا وفرنسا وبلجيكا وهولندا بغرض العمل. ومع أن معظمهم حلموا بالعودة إلى الوطن، إلا أن غالبيتهم بقوا هناك. وحين أزف الوقت المناسب جلبوا زوجاتهم وأطفالهم. شكلت هذه العائلات الركيزة المؤسسة لمعظم الجاليات الإسلامية في أوروبا الغربية. أما خلفياتهم الإثنية المتباينة، وديانتهم (الإسلام)، أو باختصار «اختلافهم بوصفهم الآخر»، فقد أثارت قدراً كبيراً من الشك والريبة والحذر لدى الأوروبيين. في الوقت الراهن، تتراوح أعمار أفراد الجيلين الثاني والثالث من ذرية المهاجرين المسلمين بين ١٨ ـ ٣٠ سنة، وهؤلاء وُلدوا ونشؤوا وتربوا وتعلموا في أوروبا. وهم يعيشون في حالة ما بعد الهجرة؛ حيث بهتت أسطورة العودة وتلاشت منذ أمد بعيد. في حين أن عدداً كبيراً منهم (لكن ليس كلهم) لا يعرفون سوى القليل من اللغة التركية أو العربية أو البربرية، أو لا يفهمونها على الإطلاق. وفوق كل شيء، تضلعوا من لغة الثقافة الشبابية وبرعوا فيها، مثلهم مثل أترابهم من الشباب.

كثيراً ما تكون الثقافة الشعبية، ومنها الموسيقى الشعبية وقنوات وسائل الإعلام الجماهيرية، بمثابة مخزونات مهمة للصور (الذهنية) والتعابير والولاءات والخطابات، يستمد منها الشباب إلهامهم في الطريقة التي يقدمون بها عمليات التماهي والارتباط، ويعيدون تقديمها، ويمثلونها، وينطقون بها، ويعبرون عنها. فالثقافة الشعبية والثقافة الشبابية مرتبطتان ارتباطاً جوهرياً وثيقاً. وغالباً ما يُعدّ الإسلام داخلاً في علاقة متوترة مع جوانب وملامح ومقومات عديدة من الثقافة الشعبية، مثل الفنون والموسيقى ووسائل الترفيه الشعبية، أو بكلمة واحدة كما يقول بعضهم: التسلية. في العقد الأخير، شهدنا بروز أشكال من التسلية الفنية والشعبية وثقافة استهلاكية تستمد مصدر إلهامها من الإسلام. وبعد الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١ على وجه الخصوص، زادت مشاركة الشباب المسلمين في أوروبا، إضافة إلى الولايات المتحدة، في إيجاد أسواقهم الخاصة والمتخصصة، في الموسيقى أو الأزياء أو الطعام أو أنشطة تزجية أوقات الفراغ (حياة الليل وحفلات التعارف) أو المرح أو الأدب، فضلاً عن سلسلة من السلع والبضائع. في أوروبا، كثيراً ما تأثرت الأساليب

والأزياء بالمعايير الجمالية الأمريكية أو اكتفت بمجرد نسخها (Boubekeur, 2005: 12)[٢].

سأعرض هنا بعض الأمثلة:

«دي فوكسكرانت» *(De VolksKrant)*، وهي صحيفة هولندية، أوردت خبراً عن «جولة كوميدية إسلامية»، وتناولت العرض الأول لفرقة مؤلفة من ثلاثة كوميديين أمريكيين مسلمين في هولندا (Henfling, 2007). وأوردت الصحيفة ذاتها في اليوم نفسه خبراً وجيزاً عن «إنتاج سيارة إسلامية»، وعن رغبة مصنع سيارات ماليزي في إنتاج سيارة إسلامية مجهزة ببوصلة لتحديد اتجاه مكة، وصناديق خاصة لوضع المصحف وأغطية الرأس.

في عام ٢٠٠٥، دخل الهاتف الخليوي الإسلامي إلى هولندا. الهاتف المحمول ابتكر وأنتج في الشرق الأوسط وله عدة تطبيقات واستخدامات للمسلمين: فهو يذكر المسلم بأوقات الصلوات الخمس كل يوم، ويشير آلياً إلى اتجاه القبلة، ويحتوي ترجمة إنكليزية للنص القرآني، ويعرض أثناء شهر رمضان إمساكية خاصة تذكر الصائم بموعد الإفطار.

منذ مدة قريبة، أدخلت شركة هولندية تدعى «ليتل مسلم» («المسلم الصغير») دمية «فلّة» للبنات، الرد (الإسلامي) على الدمية العالمية الشهيرة «باربي»، وفقاً لموقع الشركة على الويب[٣]. الدمية «فلّة» مغرمة بالتسوق واللعب والطبخ والصلاة. وتحت ملابسها الخارجية لا تنسى ارتداء ثوب استحمام كي لا تظهر عارية أبداً. وهي تستحث الفتيات المسلمات على تعلم قيم «المسلم» ومعاييره ومبادئه، مثل التواضع والحشمة واحترام كبار السن، كما تحفزهن وتشجعهن كي يصبحن في المستقبل مدرسات أو طبيبات أو محاميات أو طبيبات أسنان.

إلى جانب السلع الاستهلاكية المؤسلمة التي بدأت تنتشر في الأسواق الهولندية، أخذت تظهر على السطح بالتدريج أيضاً موسيقى «إسلامية» أو تستمد وحيها من الإسلام. الموسيقى الإسلامية ليست جديدة. فقد استطاعت موسيقى

(٢) يمر الشباب المسلم في العالم الإسلامي أيضاً بعملية إيجاد ممارسات ثقافية جديدة. انظر على سبيل المثال:
Marc LeVine' s Heavy Metal Islam: Rock, Resistance, and the Struggle for the Soul of Islam (New York: Three Rivers Press, 2008).

(٣) لكن بؤرة التركيز في هذه المقالة تنصب على الشباب المسلم في أوروبا، خصوصاً المغاربة ـ الهولنديين.
www.fullashop.nl, d.d. 31st December 2008.

الهيب هوب[٤] الإسلامية اقتحام مشهد وصناعة موسيقى الهيب هوب الأمريكية والبريطانية والعثور على مكان لها فيهما، لكنها ما تزال على ما يبدو في مهدها في هولندا. ولم تبلغ مستوى شهرتها في بريطانيا والولايات المتحدة. الفنانون الأمريكيون المسلمون الذين يقدمون هذا اللون من الموسيقى والغناء، مثل نيتف دين (Native Deen)، وفرقة سول صلاح (Soul Salah Crew)، والفرقة البريطانية الآسيوية «فن ـ دا ـ منتال» (Fun-da-mental)، وفرقة الراب البريطانية «مكة تو مدينة» (Mecca II Medina)، وفريق المغني الفرنسي (من أصول جزائرية) ميدين، أصبحت كلها معروفة بوصفها عروض الهيب هوب الإسلامية (Popp 2004; Swedenburg 2001; Solomon 2005; 2006; Abdul Khabeer 2007). المثالان الآخران المعاصران على عروض الموسيقى الشعبية الإسلامية يجسدهما كل من المغني الشعبي المسلم سامي يوسف الذي وُلد ونشأ في لندن (من أصول أذربيجانية)، وكات ستيفنس، الذي اعتنق الإسلام عام ١٩٧٨ وغير اسمه إلى يوسف إسلام. وكلاهما ناشط طوال عدة سنوات في ابتكار وتأليف موسيقى «الأناشيد» وفقاً لأسلوب الموسيقى الشعبية التي شاعت بين الشباب المسلم في أوروبا والعالم العربي. تقليدياً، تؤدى موسيقى الأناشيد، بواسطة عدد محدود من الآلات، أو دون موسيقى، بسبب تحريم بعض الآلات الموسيقية في الإسلام. وفي العادة، تؤدي الأناشيد جوقة من المنشدين أو المنشدات. لكن نجوم الموسيقى الشعبية المشهورين، مثل سامي يوسف ويوسف إسلام، يؤدونها مع فرقة تستعمل الآلات (الغربية)، وهم المؤدون الوحيدون الذين برزت حولهم ثقافة المعجبين. في بريطانيا، تؤدي فرقة «بيرلز أوف إسلام» (Pearls of Islam) النسائية موسيقى الراب والأناشيد والقصائد والكلمات المنظومة بالآلات الإيقاعية أو بالصوت وحده. وغالباً ما تكون الأغنيات مدائح تمجد الإسلام ونبيّه[٥].

(٤) أحد تمظهرات ثقافة شعبية ابتدأت أصلاً في الأحياء الداخلية من المدن الأمريكية (التي تقطنها أغلبية من الأمريكيين الأفارقة)، وتميزت بموسيقى الراب، وفن الكتابة على الجدران، ورقصات «البريك» التي تؤدى في الشوارع (م).

(٥) الموسيقى الإسلامية شائعة ومنتشرة أيضاً في إندونيسيا. فقد ظهرت هناك مجموعة من فرق الموسيقى الشعبية النشطة تأثرت بنجاح فرق (الرجال) الغربية، مثل «باكستريت بويز (Backstreet Boys)» و«تيك ذات (Take That)». ويشير باريندريغت إلى شهرة ونجومية فرق الأناشيد في إندونيسيا وماليزيا، مثل «سنادا (S'Nada)» «وريحان (Raihan)» و«رباني (Rabbani) (Barendregt 2006: 10)». وثمة نوع من ثقافة المعجبات المألوفة في الغرب، مغرمة بفرق رجالية مثل «تيك ذات»، ظهر أيضاً حول فرق رجالية مسلمة في جنوب شرق آسيا، وسبب جدلاً خلافياً عمومياً. إذ عدَّ كثيرون الفرق مغالية في نزعتها التجارية ووجدوا أن أداءها يبالغ في التركيز على المظاهر والمؤثرات البصرية (وسامة ومظهر المغنين)، بدلاً من التركيز على الموسيقى وجمال الصوت.

تُعدّ الموسيقى أكثر أشكال الثقافة الشعبية المؤسلمة إثارة للجدل والخلاف. فالعلاقة المتوترة بين الإسلام والموسيقى تعود إلى صدر الإسلام. ومنذ ذلك الحين، ظل الفقهاء والناس العاديون يناقشون مسألة انسجام وتوافق الإسلام والموسيقى (مثلاً: إنتاج أو استهلاك الموسيقى). والجمع بين الموسيقى والدين لا يقبله أو يقره المسلمون كلهم. لكن الموسيقى تمثل غالباً قوة دافعة في الثقافة الشبابية. ولهذا أسباب عدة، أهمها أن الموسيقى وما يتصل بها من أنشطة اجتماعية تمثل على الأرجح الشكل الرئيس للمتعة والتسلية لمعظم الشباب في شتى أرجاء العالم. فضلاً عن أن الموسيقى، نظراً لكونها ظاهرة ثقافية ديمقراطية نسبياً، متاحة بسهولة للشباب وهي واسعة التأثيرات والتطبيقات؛ ومتوافرة على نطاق واسع عبر الراديو والتلفزيون والإنترنت (Bennett 2000: 1; Huq 2006: 4, 42; Carrington and Wilson 2004: 65). إضافة إلى أن الموسيقى، بوصفها ممارسة ثقافية، عرضة للتأثيرات الخارجية ومفتوحة أمامها. ومن السهل مزجها مع الممارسات الثقافية الجديدة و/أو الأخرى، ولذلك فهي قادرة على ابتكار، ومن ثم التعبير عن هويات وارتباطات جديدة، تقع في صميم معظم الثقافات الشبابية (Baily and Collyer 2006: 174).

منذ سبعينات القرن العشرين، دُمجت دراسات الموسيقى الشعبية غالباً ضمن الأبحاث المتعلقة بالشباب، والثقافة الشبابية، والهوية، وذلك من سلسلة واسعة من وجهات النظر العلمية والأكاديمية. وثمة فكرة جديرة بالملاحظة تبرز في عديد من هذه الدراسات والأبحاث هي مدى قوة الرابطة الجامعة بين الموسيقى الشعبية والهوية. وكثير من الأفكار والنظريات ضمن حقل دراسة الثقافة والموسيقى والهوية الشبابية مستمدة من الكتاب الشهير «المقاومة عبر الطقوس: الثقافات الشبابية الفرعية في بريطانيا ما بعد الحرب» (١٩٧٦). حيث أشار المؤلفان (وهما عالمان مختصان بعلم الاجتماع) ستيوارت هول وتوني جيفرسون، من مركز الدراسات الثقافية المعاصرة في برمنغهام، إلى وجود صلة رابطة بين بعض الأساليب الموسيقية المعينة والثقافات الشبابية (الفرعية). وشرحت دراستهما الرائدة كيف شيدت الثقافات الشبابية الفرعية البريطانية هويتها وعبرت عنها بواسطة اللباس، وأسلوب الحياة، والموسيقى.

الدراسات المتعلقة بالموسيقى والثقافة الشعبية في أوروبا

أثناء السبعينات والثمانينات، هيمنت على الميدان دراسات وأفكار «مركز الدراسات الثقافية المعاصرة المتعلقة بالثقافات الشبابية». إذ عُدّ الأسلوب، الذي يشمل الأزياء والسلوك واستعمال اللغة والموسيقى، ومزج ومواءمة هذه العوامل كلها شكلاً من أشكال مقاومة الأيديولوجية السلطوية المهيمنة للمجتمع البريطاني. وعبر الأساليب الخارجة على السائد والمألوف (في اللباس واللغة والسلوك والموسيقى المفضلة) استطاع الشباب البريطانيون التعبير بطريقة ضمنية وحاذقة عن سخطهم على أيديولوجية الطبقة الوسطى المهيمنة ومقاومتهم لها. واعتبر تأسيسُ ثقافة شبابية مطالبةً بالحق في حيز رمزي يستطيع فيه الشباب التعبير بحرية عن عجزهم إزاء الوضع القائم واستيائهم منه، دون تدخل الأهل أو السلطات المعنية (Bennett and Kahn-Harris, 2004: 4-6).

وفيما بعد، استُخدم مفهوم مركز الدراسات الثقافية المعاصرة حول ثقافة الشباب الفرعية تعبيراً شاملاً جامعاً لأي جانب اجتماعي في حياة الشباب اتصل بطريقة أو بأخرى بنوع من الموسيقى والأسلوب والزي (Ibid.: 1). واتهم المنتقدون المركز بأنه يفترض وجود أيديولوجيات معارضة ومقاومة لهيمنة البرجوازية البريطانية تكمن خلف كل ثقافة شبابية فرعية (Huq 2006: 14).

وبعد تدفق وابل من الكتب والدراسات المنشورة في الثمانينات والتسعينات حول الشباب والثقافات الفرعية ودور الأسلوب ومبدأ «اصنعه بنفسك مما هو متوافر لديك»، واقتفاء معظمها خطى المركز المذكور (Hebdige 1979; Thornton 1995; McRobbie 1999)، اقتحمت ساحة الجدل موجة جديدة من الدراسات التي تتعامل مع المعنى الدلالي والأهمية الاجتماعية للموسيقى الشعبية. فالانتقاد المستمر للمركز أدى في نهاية المطاف إلى ظهور وجهات نظر جديدة حول الثقافات الشبابية (الفرعية)، وجرى بالتدريج استبدال مصطلح الثقافة الفرعية بتعابير ومفاهيم جديدة. وبفعل ما مارسه تدفق موجات من المهاجرين على أوروبا من حث وتحريض (إلى جانب عوامل أخرى) وزيادة شعبية الأنواع الموسيقية الكاريبية والأمريكية/الإفريقية ـ مثل الريغي(*) والهيب هوب ـ في أوروبا والولايات المتحدة أثناء التسعينات، تبدّت على السطح اهتمامات جديدة بدور الإثنية والعرق والموسيقى في الثقافة الشبابية (Carrington and Wilson 2004: 71; Huq 2006: 12, 24, 33-38).

(*) موسيقى شعبية انطلقت أصلاً من جمايكا (تجمع معاً الروك والكاليبسو والسول) (م).

باختصار، حدث تحول في الثمانينات والتسعينات في منهج الدراسات والأبحاث التي تتناول ثقافات الشباب. إذ انتقل التركيز من منظور «المراقب الخارجي» الذي حلل الثقافات الشبابية من الخارج، مفترضاً مسبقاً وجود مقاومة للظروف السياسية والاجتماعية ـ الاقتصادية، دون اهتمام كبير بالجدل بين الشباب أنفسهم حول الأسباب التي دفعتهم للقيام بما قاموا به، إلى منظور «المطّلع على بواطن الأمور» الذي يتعامل من الداخل ويركز أكثر على خطابات المشاركين في الثقافة الشبابية وجدالاتهم ودوافعهم المحفزة، دون تجاهل التأثيرات الخارجية والظروف المتغيرة. هذه الرؤية المتجددة أدت إلى ظهور دراسات مهمة في فرنسا وبريطانيا وألمانيا تناولت دور الإثنية وتأثير أوضاع ما بعد الهجرة في انبثاق الثقافة الشبابية بين الشباب من ذوي الأصول المغاربية والآسيوية والتركية.

منذ التسعينات، ظهرت في فرنسا بانتظام دراسات تناولت الجيل الثاني من المهاجرين من شمال إفريقيا (*beurs*). على سبيل المثال، تبين مقالات غابرييل مارانسي (2000; 2000a; 2003) الأهمية الدلالية لموسيقى الراي والثقافة الشبابية المتصلة بها في عمليات بناء الهوية للجيل الثاني من المهاجرين من شمال إفريقيا. الراي موسيقى جزائرية معروفة بكلماتها المتمردة المنظومة والمنطوقة باللهجة الجزائرية التي تكسر حواجز المحرمات، وبمزجها للموسيقى العربية والغربية. أما أشهر ممثليها فهو (الشاب) خالد (المولود في وهران عام ١٩٦٠).

وفقاً لمارانسي، توفر موسيقى الراي للجيل الثاني من المهاجرين من شمال إفريقيا الفرصة المتاحة لبناء/والتعبير عن هويات مختلفة ومتمايزة عن هويات آبائهم وعن الشباب المنتمين إلى إثنيات أخرى في فرنسا. من الباحثين (الموسيقيين) الآخرين المسهمين في هذا الميدان بوزيان داودي وحاج ملياني. فقد كتبا واحدة من أولى الدراسات عن موسيقى الراي الجزائرية (Daoudi and Miliani 1996)، كما تناولا منذ مدة قريبة التأثيرات الإفريقية في الثقافة الفرنسية (ibid.: 2002). وكتب الباحث الأنثروبولوجي تيد سويندنبيرغ (2001; 2001 a; 2003) عن موسيقى الراي والموسيقى العربية عموماً، مع التركيز على موضوعات متفاوتة، تراوحت بين تحليل موسيقى الراي في فرنسا، وتفحّص واستقصاء الصلة الجامعة بين موسيقى الهيب هوب والإسلام في أوروبا. وكثيراً ما تناولت أعماله الشباب الذين ينتمون إلى إثنيات غير أوروبية في أوضاع ما بعد الهجرة والموسيقى في السياقات الأوروبية.

يصف جزء كبير من هذه الدراسات والأبحاث كيف يحاول الشباب، عبر استخدام وإنتاج هذه الأنواع الموسيقية، النجاة من إسار وضعهم المهمش بالسعي للحصول على مزيد من القبول في المجتمع الفرنسي إجمالاً، لكن مع الحفاظ دوماً على/والتعبير عن «اختلافهم بوصفهم الآخر». ويتبدى ذلك بأوضح صوره في تحليل مارانسي لحالة المغني فوديل (فضيل) المولود في فرنسا عام ١٩٧٩ (في إحدى ضواحي باريس) من أبوين جزائريين. فوديل مطرب ناجح يغني على ألحان موسيقى الراي الحديثة، التي تشمل إيقاعات ونغمات من شمال إفريقيا، لكنه يغني على نحو متزايد بالفرنسية ويضيف ترجمات فرنسية إلى كلمات أغانيه العربية (ضمن أغلفة ألبوماته المطبوعة على أقراص مدمجة)، وذلك بهدف الوصول إلى جمهور أعرض وحضور أكبر في محطات الإذاعة والتلفزة الفرنسية (Marranci 2000: 11). وألبوم فوديل الذي حمل عنوان «مونديال كوريدا» (٢٠٠٦) حقق نجاحاً كاسحاً في فرنسا.

في ألمانيا، خضع الشباب الأتراك إلى دراسات مسهبة وأبحاث مستفيضة، انصبت بؤرة تركيزها على مشهد الهيب هوب الألماني ـ التركي الناشط (Kaya 2002; Soysal 2001; El-Taybeb 2004; Çadlar 1998). على سبيل المثال، اشتغل آندي بينيت (2000; 2001) على موسيقى الهيب هوب في مدينة فرانكفورت وضمّن دراسته آراءَ وأدوار الشباب من الأصول الإثنية غير الأوروبية في مشهد الهيب هوب الألماني. وأظهر عمله عدم اكتفاء هؤلاء بمحاكاة موسيقى الهيب هوب الأمريكية وحسب، بل مسارعتهم إلى تطبيقها أيضاً على السياق المحلي (فرانكفورت في هذه الحالة). معظم أغنيات موسيقى الهيب الهوب التي ألفها الأتراك ـ الألمان في فرانكفورت تتناول موضوعي العنصرية والمواطنة. ويصف بينيت كيف تمثل أغنيات الهيب هوب للشباب الأتراك ـ الألمان تعبيراً محلياً؛ وعبر التطرق بإيقاعاتها وكلماتها للتجارب والمشاعر والأحاسيس المحلية، وأدائها «بالطريقة المناسبة»، يوفر المغني/الموسيقي تعبيراً مقنعاً عن صلة اجتماعية بهذه البيئة المحلية. فضلاً عن أن موسيقى الهيب هوب أصبحت أداة للشباب الأتراك ـ الألمان لتجسيد «تميزهم»، أي غدت طريقة للتعبير عن هوية أصيلة محددة والتمايز عن الآخرين (Bennett 2000: 149-150). فالإثنية و«التمايز» عاملان مهمان في الثقافات الشبابية كلها في شتى أنحاء العالم.

الثقافة الشبابية المغربية ـ الهولندية: الدين والإثنية والسياسة

بالنسبة للشباب الذين يجدون أنفسهم في وضع ما بعد الهجرة، ليس من السهل دوماً معرفة هويتهم ومن يكونون وإلى أين ينتمون. فتعابير مثل «العيش في ثقافتين» و«العيش بين ثقافتين» و«الهويات الهجينة» و«الهويات المتعددة».. استخدمت لوصف حالتهم المعقدة غالباً. وفيما يتعلق بالشباب المغاربة ـ الهولنديين، تُعدّ الموسيقى أداة مهمة تستعمل للتعبير عن أنفسهم وعن تعددية هوياتهم وعن العوالم التي يشعرون بالارتباط بها.

يمثل الإسلام معلماً مهماً في حياة الشباب المغاربة ـ الهولنديين. وكثيراً ما يستخدمونه إطاراً مرجعياً يبنون حوله هوياتهم وارتباطاتهم (De Koning 2008). لكن الإسلام ليس نقطتهم المرجعية الوحيدة. وهذا يتضح على وجه الخصوص في الأنواع الموسيقية البارزة في الثقافة الشبابية المغربية ـ الهولندية. فإلى جانب الإسلام، هناك الخلفية الإثنية، والصور التخييلية الاجتماعية ـ الثقافية (المخيال الاجتماعي ـ الثقافي)، كما أن الوضع السياسي الهولندي يؤثّر في طبيعة ومحتوى الثقافة الشبابية الموسيقية المغربية ـ الهولندية. ورصد الباحثون نزعة نحو «خوصصة» الإسلام لدى الشباب المغاربة ـ الهولنديين، مما يعني بقاء وديمومة الرابطة التي تجمع أفراد الجيل الثاني من الأتراك والمغاربة مع الإسلام، وذلك على الرغم من تناقص مشاركتهم في الشعائر الدينية ووتيرة ذهابهم إلى المساجد (Phalet and Ter Wal 2004: 39).

تبقى الخلفية الإثنية أيضاً إطاراً مرجعياً مهماً في عمليات بناء الهوية للشباب المغاربة ـ الهولنديين. وكثير منهم يعزون قيمة كبيرة للحفاظ على ما يعدونه تقاليد تراثية ثقافية مغربية. وهذا ينعكس مثلاً في الطريقة التي ينظمون بها، ويحتفلون بمراسم الزفاف والأعياد الدينية. فالرغبة في الحفاظ على ما يُعد تقاليد تراثية مغربية، مما يتطلب توافر الطعام (الحلال) واللباس(الأزياء التقليدية) والمنتجات الثقافية (الموسيقى والفن المغربي)، أدت إلى تأسيس شبكة من متاجر التجزئة في العديد من المدن الهولندية.

تتأثر الطريقة التي يقدم بها المغاربة ـ الهولنديون أنفسهم إلى العالم الخارجي أيضاً بالطريقة التي يراهم الآخرون عبرها. إذ تغيرت الطريقة التي صُنف بها المهاجرون في هولندا تغيراً كبيراً في السنوات الثلاثين الماضية. ففي حين كان بلد

المنشأ (الوطن الأم) يُعد في الثمانينات أهم سمة مميزة، ويصنف المهاجرون في فئة العمال الضيوف القادمين من المغرب أو تركيا، أو بوصفهم أقلية إثنية على المستوى النظري المجرد، أصبح الدين اليوم أحد أهم العلامات المميزة للهوية. وعمل المهاجرون أنفسهم على تحديد وتفعيل هوية ذاتية متعاظمة التأثير ترتكز إلى الدين: في حين أن الجيل الأول من المهاجرين لم يشدد غالباً على هويته الدينية، فإن أفراد الجيل الثاني من المغاربة والأتراك بدؤوا تدريجياً تقديم أنفسهم بوصفهم مسلمين، بدلاً من أتراك أو مغاربة. وفي الحقيقة، فإن تزايد ظهور وحضور المسلمين في هولندا نجم عن نزعتين متزامنتين اثنتين. فمن ناحية، أعطت أعداد كبيرة من أفراد الجيل الثاني من المهاجرين أولويةً لهويتهم الدينية على حساب خلفيتهم الثقافية أو الإثنية. ومن ناحية أخرى، أثارت السياسات الحكومية والمجادلات العمومية في وسائل الإعلام حول موقع المسلمين والإسلام في هولندا هذا الميل إلى تقديم أنفسهم بوصفهم مسلمين.

تاريخ الجالية المغربية في هولندا

ظل المغاربة ـ الهولنديون جزءاً من المجتمع الهولندي على مدى أكثر من ثلاثين عاماً. إذ وصل الجيل الأول من المغاربة في ستينات وسبعينات القرن العشرين كعمال ضيوف، وكانوا ينوون البقاء في هولندا بصفة موقتة فقط. لكن في الثمانينات تبين أن عودتهم إلى المغرب متعذرة. واليوم، تضم الجالية المغربية قرابة ٣٣٥٠٠٠ شخص، أي زهاء ٢٪ من إجمالي سكان هولندا. وهي ثالث أكبر أقلية في هولندا بعد الجاليتين التركية والسورينامية. ويبلغ عدد أفراد الجيل الثاني من المهاجرين المغاربة حالياً قرابة ١٦٨٠٠٠ [٦] (ضمن العدد الإجمالي للجالية). وهؤلاء وُلدوا وتربوا ونشؤوا في هولندا، وغالباً لا يملكون سوى الجنسية الهولندية. ومع ذلك، يظلون في نظر الرأي العام «أجانب»[٧]، وهو تعبير تكرر ربطه هذه الأيام بالمسلمين، الذين يعتبرون غالباً مجموعة إشكالية.

(٦) الأرقام مأخوذة من المكتب المركزي الهولندي للإحصاء:

www.cbs, 24th January, 2009.

(٧) اللفظة الهولندية المستخدمة هي//allochtonenالمشتقة من لفظة//allochthonousالتي تعني في دلالتها «صاحب الأصل الأجنبي».

شهد المجتمع الهولندي بعض التغيرات الكبرى في العقود الأخيرة بسبب التطورات السياسية الوطنية والدولية. فقبل الحادي عشر من سبتمبر، تركز الجدل السياسي والإعلامي بصورة رئيسة على الأوضاع السيئة والظروف العسيرة للجالية المغربية في هولندا وما تعانيه من حرمان وظلم. لكن بعد الحادي عشر من سبتمبر، انتقلت بؤرة تركيز الجدل إلى الإسلام والجالية المسلمة في هولندا، وخصوصاً إلى الخوف من انتشار التطرف الإسلامي بين الشباب المغاربة ـ الهولنديين. وفي وقت لاحق، لا سيما بعد الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١، ظهرت نزعة في وسائل الإعلام نحو جمع المسلمين كلهم في سلة واحدة، وضمن فئة تصنيفية وحيدة: المسلمين. وذلك بغضّ النظر عن كونهم من المغاربة أو الأتراك أو الإيرانيين أو الهولنديين أو من أي أصل أو منبت كانوا.

فضلاً عن ذلك كله، أسهم عدد من الحوادث والأحداث، أهمها مقتل المخرج التلفزيوني الهولندي ثيو فان كوخ على يد شاب مغربي ـ هولندي (من الجيل الثاني من المهاجرين)، في تغيير الجدل حول موقع ووضع المسلمين في هولندا، إلى جدل حول موقع ووضع الجالية المغربية في هولندا. شوهت السياسة ووسائل الإعلام الهولندية سمعة الشباب المغاربة ـ الهولنديين، وعانى كثير منهم العنصريةَ والتنميط لكن هذه العقبات لم تمنعهم من التعبير عن أنفسهم بأسلوب إبداعي وخلاق وموسيقي. ولأنهم تعرضوا في أغلب الأحيان للإقصاء والإبعاد عن الجدل العام، فإن قسماً منهم أوجدوا فضاءات ثقافية وموسيقية خاصة بهم، شاركت فيها مجموعة فرعية من الشباب المغاربة– الهولنديين بنشاط وفاعلية، بوصفهم منتجين ومستهلكين في آن معاً.

الثقافة الموسيقية للشباب المغاربة ـ الهولنديين

تعتمد الثقافة الموسيقية للشباب المغاربة ـ الهولنديين اليوم على ركائز موسيقية تعود إلى أواخر ثمانينات القرن العشرين، حين بدأت مؤسسات ومنظمات صغيرة تنظم مهرجانات موسيقية وغيرها من النشاطات المكرسة للموسيقى المغربية (والبربرية) (Bousetta 1996: 186). وقد وجدت موسيقى الراي، تحديداً، قاعدتها الجماهيرية العريضة من المعجبين بين الجالية المغربية. وهذا أدى إلى ظهور عدد من فرق وعروض موسيقى الراي، حقق بعضها في نهاية المطاف نجاحاً كبيراً في هولندا، مثل «رايلاند» (Raïland)، و«نجوم الراي» (Noujoum Raï)، والشاب أشرف.

في هذا الوقت بالذات، شاع ما سمي بـ«حفلات الراي»، وهي غالباً حفلات نهارية نظمت في مختلف أنحاء هولندا.

لا يقتصر المشهد الموسيقي المغربي ـ الهولندي على منظمي الحفلات الموسيقية وحفلات التعارف فقط، بل تدعمه أيضاً تجارة بيع منتجات الموسيقى المغربية والعربية بالتجزئة. إذ تضم المدن الهولندية الأربع الكبرى، روتردام وأمستردام وأوتريخت ولاهاي، متاجر موسيقية متخصصة بالموسيقى العربية و/أو المغربية. ومن دون شك، وسعت شبكة الإنترنت أيضاً احتمالات شراء وتحميل الموسيقى من أرجاء العالم كافة، ومنحت الناس الفرصة للبحث عن كل سلعة موسيقية محددة على المستوى العالمي. كما تلقت استمرارية ثقافة الشباب الموسيقية المغربية ـ الهولندية الدعم والمساندة من عديد من المواقع الإلكترونية على الويب، التي مكنت المستخدمين من تنزيل وتحميل مقاطع الفيديو والموسيقى وتقاسمها وتوفيرها. أما برامج الاتصال المباشر عبر الإنترنت، مثل (KAZAA) و(LimeWire)، فقد أتاحت الفرصة لتقاسم وتبادل الموسيقى. واستخدم المغاربة ـ الهولنديون على نطاق واسع هذه الأنواع من الشبكات. في حين ضمت مواقع أخرى، مثل (www.marokko.nl <http://www.marokko.nl>)، عدة منتديات جسدت الموسيقى والمناسبات والحفلات موضوعاتها المركزية.

إضافة إلى ذلك كله، تمنح مواقع مثل (www.soundclick.com <http://www.soundclick.com>)، الفنانين (الهواة) فرصة جعل موسيقاهم متوافرة ومتاحة على الشبكة الإلكترونية، بحيث يسهل على المستخدمين الوصول إليها وتحميلها وتنزيلها إلى حواسيبهم (بعد التسجيل). واليوم، يمتلك مستخدمو الإنترنت فرصة إيجاد «فضاء شخصي على الويب» (MySpace)، يستطيعون فيه تشييد سيرة ذاتية وإضافة جميع أنواع المعلومات الشخصية، ومنها الموسيقية. وكثيراً ما تجسد هذه الفضاءات على الويب فرصاً ترويجية مثالية للفنانين المبتدئين. أخيراً، حازت مواقع «اليوتيوب» على شهرة عالمية كاسحة وغدت مصدراً لمشاهدة أشرطة الفيديو الموسيقية، ومنصةً للفنانين الهواة لعرض مواهبهم الموسيقية.

يتألف المشهد الموسيقى المغربي ـ الهولندي من مناسبات وحفلات استهدفت جمهور الشباب المغاربة ـ الهولنديين. وعبر إتاحة الفرصة للاستماع إلى الموسيقى العربية والمغربية والرقص على أنغامها، تحولت هذه المناسبات إلى أماكن لقاء

ممتازة للشباب المغاربة ـ الهولنديين، ووفرت لهم فرصة التعبير عن/وبناء هوية مغربية ـ هولندية، عبر الرقص واللباس والتواصل الاجتماعي مع غيرهم من الشباب المغاربة ـ الهولنديين. في هذه المناسبات، يستطيع الشاب المغربي ـ الهولندي «تذوّق» الجو المغربي بالمعنى الحرفي للكلمة: حيث يقدم فيها الشاي المغربي والطعام المغربي، وفي بعض الأحيان توضع منصات تباع فيها الكتب المتعلقة بالمغرب أو الموسيقى، أو المشغولات اليدوية، أو الحلي. وعبر حضور هذه المناسبات، يمكن للشباب المغاربة ـ الهولنديين تمييز أنفسهم بصورة واضحة عن أترابهم الهولنديين، نظراً لأن الشاب الهولندي العادي لا يحضر مثل هذه المناسبات.

في أغلب الأحيان لا تُقدّم المشروبات الكحولية في هذه المناسبات، ويتمّ الالتزام بأوامر الإسلام ونواهيه. كما أن مواعيد المناسبات (بدءها واختتامها) تختلف عن مواعيد المناسبات الهولندية، إذ كثيراً ما تبدأ عند الأصيل، مما يتيح حضور مزيد من الفتيات، لأن عدداً كبيراً من الفتيات المغربيات لا يستطعن، أو لا يرغبن في الخروج والسهر إلى وقت متأخر من الليل. وأصبح من الشائع حديثاً تنظيم مناسبات للنساء فقط. وهذه تمنح الفتيات الفرصة للخروج والاستمتاع معاً دون حضور الرجال أو تدخّلهم، ودون الاضطرار إلى تحمل إزعاج نظرات شبان غرباء أو متطفلين أو مهددين، أو تحت إشراف ومراقبة الأشقاء أو الأقرباء أو الجيران.

هنالك نوعان من الموسيقى يلعبان دوراً بارزاً في الثقافة الشبابية الموسيقية للشباب المغاربة ـ الهولنديين: الموسيقى الشعبية (الموسيقى الفولكلورية الشعبية المغربية)، والهيب هوب، وكلاهما مهم في إيجاد شعور بالرابطة الجماعية المشتركة، أو بالانتماء إلى مجموعة حصرية متميزة، بين الشباب المغاربة ـ الهولنديين. ففي نهاية المطاف، تتمحور الثقافة الشبابية حول وضع حدود فاصلة بين المجموعة الحصرية المتميزة والغرباء عنها. ويستخدم النوعان كلاهما لرسم الحدود بطرق خاصة. فالموسيقى الشعبية المغربية هي رمز للمغرب والتراث التقليدي المغربي والثقافة المغربية، ولذلك تُعدّ أداة لاستحضار شعور بالحنين إلى الوطن، والتضامن، والوحدة بين المغاربة ـ الهولنديين. وأثناء حفلات الموسيقى الشعبية المغربية، ينصب التركيز على تحديد الشعور بالانتماء إلى مجموعة تتقاسم روابط مشتركة، والتميز بسمة الشباب المغاربة ـ الهولنديين. كما تستخدم موسيقى الهيب هوب أيضاً للتمييز بين «نحن» و«هم»، على الرغم من أن الأهمية الدلالية لهذا النوع من

الموسيقى والهويات المرتبطة به أكثر عرضة للتفسيرات الفردية. وفي حين أن الموسيقى الشعبية المغربية نوع موسيقي يُستهلك غالباً ولا ينتجه الشباب المغاربة ـ الهولنديون، فإن مشهد موسيقى الهيب هوب ساحة يلعب فيها المغنون والمنتجون ومنسقو الأغاني والموسيقى في الحفلات من المغاربة دوراً بارزاً.

الموسيقى الشعبية المغربية: شعور بـ«المغربية» لدى الشباب المغاربة ـ الهولنديين

تُعدّ الموسيقى الشعبية المغربية، بالنسبة لكثير من المغاربة، الطريقة النهائية لإيجاد جو «مغربي»، ورمزاً معبراً عن الموسيقى المغربية الأصيلة. وهي لون محوري في احتفالات العائلة المغربية، مثل الأعراس، واحتفالات الحصاد، وطقوس الهجرة. لكنها اقتحمت المناسبات العامة واحتلت مكاناً مركزياً فيها. فالموسيقى الشعبية في السياق المغربي المحدد تمثل خلطة موسيقية مكونة من أنواع موسيقية مختلفة من مناطق مختلفة، تشمل على سبيل المثال موسيقى الركادة من منطقة وجدة وبركان، وموسيقى الروافة من منطقة الريف. كتب الباحث الموسيقي المغربي عيدون عن النوع الحضري المغربي المعاصر الذي يتسم بطبيعته الاحتفالية؛ ورتمه السريع؛ وإيقاعاته الراقصة، واستخدام الآلات الموسيقية المغربية، مثل العود والكمنجة والدربكة، إضافة إلى الآلات الغربية مثل الأورغ والغيتار والطبول، مما أدى إلى موسيقى ذات أصوات فسيفسائية هادرة وطنانة. تأثرت هذه الموسيقى الشعبية الحضرية الأسلوب بعدة أنواع أخرى من الموسيقى المغربية، ويعود ظهورها إلى الأربعينات، حين شجع الحاكي (الغراموفون) وشرائط الكاسيت الفنانين الجدد على الاستفادة من الأسواق التجارية الجديدة. الأغنية الشعبية المغربية تغنى باللهجة المغربية العربية وأحياناً البربرية. في القرن الماضي، اخترقت الأغنية الشعبية الحدود المناطقية وأصبحت نوعاً موسيقياً معروفاً على المستوى الوطني وعُدّت جزءاً من الثقافة الموسيقية الوطنية في المغرب، وحفزت وسائل جديدة لتوزيع ونشر الموسيقى، مثل مسجلات الكاسيت وأجهزة الراديو، انتشار هذا النوع الموسيقي في شتى أنحاء المغرب. الموسيقى الشعبية المغربية متخمة هذه الأيام بتقنيات المزج الجديدة والآلات الكهربائية. ويشدد عيدون على أن هذه الموسيقى تركز على التجارب الاحتفالية من رقص وغناء وتجمّعِ الأصدقاء والأقرباء معاً. أما السياق الاجتماعي الرئيس الذي تلعب فيه الموسيقى الشعبية المغربية دوراً مهيمناً فهو «الحفلات الخاصة»، حيث يمكن للحضور المشاركة في الأداء (كما يؤكد عشوائية الأغنيات وكلماتها وقدرة المؤدين على الارتجال وشد انتباه واهتمام الحضور عبر

التغيير المستمر في النغمات، والإيقاعات، والكلمات أثناء الأداء). ويستنتج عيدون أن نجاح أداء الأغنية الشعبية المغربية يعتمد على مهارة المؤدي في الاستحواذ على اهتمام الحاضرين وضمان مشاركتهم (Aydoun 2001:141-143).

يرتجل كثير من المطربين الشعبيين الأغنيات أثناء الأداء، حيث يتناولون موضوعات من الأنواع كافة. اليوم، تشمل مجموعة المطربين المغاربة المشهورين الذين يؤدون هذا اللون الحضري من الأغنيات الشعبية، على سبيل المثال لا الحصر، خالد بناني، وتاهور، وداودي، ونجاة عتابو، ومصطفى بوركون، وغيرهم. في هولندا، هناك عدة فرق غنائية وفرق موسيقية صغيرة تؤدي اللون الشعبي أيضاً. وغالبية هذه الفرق مؤلفة من موسيقيين مغاربة ـ هولنديين. «الإسماعيلية» واحدة من أقدم وأشهر فرق الموسيقى الشعبية المغربية ـ الهولندية. وهناك أيضاً فرقة «الكنار» وفرقة «أنغام». لكن من الملاحظ أن غالبية الفرق الشعبية المغربية ـ الهولندية تنهل من مخزون مختلط، ومتخصصة في أكثر من لون واحد. وغالباً ما تعزف اللون المطلوب.

إلى ذلك، فإن حفلات المطربين الشعبيين المشهورين، مثل نجاة عتابو وصنهاجي وداودي ومصطفى بوركون، يمكن أن تجتذب آلافاً مؤلفة من الحضور. إذ إن إيقاعات الأغنيات الشعبية الراقصة وطبيعتها الاحتفالية هي من العوامل التي تجعل الشباب المغاربة ـ الهولنديين يغرمون بهذه الموسيقى. كما ترتبط شهرة وذيوع الموسيقى الشعبية المغربية بحقيقة أن الشباب المغاربة ـ الهولنديين يعدونها جزءاً من التراث الثقافي المغربي وغالباً ما تكون هذه الحفلات متخمة بالرموز الدلالية المعبرة عن الثقافة المغربية (أعلام وطعام ولباس وموسيقى ومنصات لبيع الكتب المتعلقة بالمغرب والحلي)، فيتمكن الشباب الحاضرون من دمج عناصر من ثقافة آبائهم، التي تشكل فيها الموسيقى الشعبية مكوناً بارزاً، في ثقافتهم الشبابية، دون تدخل الآباء أو تطفل الغرباء من غير المغاربة ـ الهولنديين. كما تمثل هذه المناسبات حيزاً مكانياً يستطيع فيه الشباب أن يكونوا «مغاربة» على حريتهم، وأن يتصرفوا ويرقصوا ويغنوا ويتفاعلوا بالطريقة التي يعدونها «مغربية». فالموسيقى الشعبية المغربية متشربة بالحنين إلى المغرب، ومناسباتها وحفلاتها تلعب دوراً مهماً في توكيد «مغربية» الشباب المغاربة ـ الهولنديين، حتى وإن كان بعضهم لم تطأ قدمه أرض المغرب قط.

إضافة إلى أن هذه المناسبات أصبحت أيضاً تُعدل جزئياً لتناسب حاجاتهم الدينية. فثمة نزعة تتطور نحو أسلمة الحفلات الموسيقية المغربية في هولندا. وهذه النزعة تشمل مستهلكي ومنتجي هذه المناسبات على حد سواء، حيث يضيفون عناصر إسلامية إلى المناسبات غير الدينية أصلاً. إذ يحاول مروّجو الحفلات ومنظمو الحفلات الموسيقية التناغم والتواؤم مع حاجات الشباب المغاربة ـ الهولنديين.

الهيب هوب: سجلات المقاومة

أصبح الشباب المغاربة ـ الهولنديون مؤخراً أكثر نشاطاً وفاعلية وحضوراً في مشهد الهيب هوب الهولندي. موسيقى الهيب هوب لون موسيقي انتقائي، اشتهر بسبب خلطة الأصوات والإيقاعات من المصادر والمواد المتاحة، وبسبب تجميع مقتطفات وشظايا من نصوص مختلفة. ومن ثم فإن من المعالم المميزة لموسيقى الهيب هوب إعادة استخدام المقاطع والنغمات الموسيقية وتكرارها. وغالباً ما تدمج موسيقى الهيب هوب أجزاءً ومقاطعَ ونغماتٍ من مصادر مختلفة: من الأغنيات، والأفلام، والتلفزيون، والإعلانات الدعائية، والأصوات في الشارع. في الأصل، أتت موسيقى الهيب هوب من الولايات المتحدة، خصوصاً مدينة نيويورك. ففي السبعينات، بدأ الشباب الأمريكيون الأفارقة التحدث بأسلوب إيقاعي وملحن على قرع الطبول. وعلى العموم، يشير المعجبون والخبراء بموسيقى الهيب هوب إلى كول هيرك وأفريكا بامباتا، بوصفهما المبتكرين اللذين أبدعا موسيقى الهيب هوب. وكثيراً ما تُعدّ ثقافة الهيب هوب متضمنة ثلاث بؤر محورية: الموسيقى وفن الكتابة على الجدران ورقصات «البريك». في الكلام العادي في الحياة اليومية، يشير تعبير «هيب هوب «غالباً إلى موسيقى الهيب هوب، التي هي موسيقى الراب في أغلب الأحوال.

كثيراً ما يميز نقاد موسيقى الهيب هوب وعشاقها بطريقة تقريبية بين نوعين اثنين من موسيقى الهيب هوب، اعتماداً على موضوعات الأغنيات. فمن ناحية، هناك النوع المادي من موسيقى الهيب هوب. وإلى هذا الصنف تنتمي الأغنيات التي تتحدث عن السيارات السريعة والمال والمجوهرات. وفي هذا النوع، الذي يسمى أيضاً «موسيقى الراب المتفاخرة المتباهية» بلغة الهيب هوب، تُمجد المادية والثراء، أو «العيش بإسراف وتبذير» بلغة الهيب هوب أيضاً، إضافة إلى التمتع بعشق وإعجاب عدد كبير من النساء. أما الرسالة فهي: الثراء هو الأسلوب المثالي للعيش. ومن ناحية أخرى، هنالك نوع آخر من موسيقى الهيب هوب اتسم بالوعي السياسي،

والمشاركة الاجتماعية، والتعبير عن الانتقاد للمجتمع. وكثيراً ما دُعي هذا النوع بـ«موسيقى الراب صاحبة الرسالة». ووجدت الأقليات في شتى أنحاء العالم في هذا النوع الأخير طريقة مناسبة للتعبير عن إحباطها وخيبة أملها من وضعها (الصعب غالباً) في المجتمع. والكتاب الذي أعده توني ميتشل بعنوان «الضجة العالمية: الراب والهيب هوب خارج الولايات المتحدة» (٢٠٠١)، يصف بالتفصيل كيف استخدمت الأقليات في شتى أنحاء العالم موسيقى الهيب هوب لمصلحتها. وعلى وجه العموم، يتفق الباحثون الأكاديميون والنقاد الموسيقيون على أن ما يجذب الأقليات إلى موسيقى الهيب هوب هو قدرتها على التعبير عن السخط والاستياء والمشاركة الاجتماعية.

لم يختر الشباب المغاربة ـ الهولنديون موسيقى الهيب هوب عبثاً. إذ سهّل هذا الاختيار عددٌ من الظروف الجوهرية الكامنة تحت السطح. أولاً، الهيب هوب لون موسيقي متاح ومتوافر ويحظى بقبول واسع النطاق بسبب الاعتراف العالمي به. وأصبح واحداً من أنجح الأنواع الموسيقية على الصعيد التجاري في العقد الأخير (Watkins 2005: 209). والسبب الثاني وراء اختيار كثير من الشباب موسيقى الهيب هوب يكمن في حقيقة أن تأليف موسيقى الهيب هوب لا يجب بالضرورة أن يكون نشاطاً مكلفاً. فهو في الحقيقة نوع موسيقي لا يحتاج إلى ميزانية كبيرة. وكل ما يحتاجه المؤلف ينحصر في صوت مقبول، وإحساس موسيقي بالإيقاع، وحاسوب مجهز ببرنامج موسيقي، وميكروفون. العامل الثالث الذي يجعل الهيب هوب لوناً موسيقياً متاحاً يتمثل في حقيقة أن الثقافة الموسيقية ووسائل الإعلام الهولندية قبلت هذه الأيام موسيقى الراب باللغة الهولندية دون تحفظ، في حين لم تكن الحالة على هذا النحو في الماضي. وبشكل أكثر دقة وتحديداً، يستخدم مؤلفو أغاني الراب من المغاربة ـ الهولنديين في أغانيهم لغة الشارع العامية، التي هي خليط من لغات عدة تشمل المغربية ـ العربية، والبربرية، والإنكليزية، والبابيامنتو والسرانانية[٨] (De Koning 2005: 36-41).

أصبح الشباب المغاربة–الهولنديون مؤخراً أكثر حضوراً وظهوراً في المشهد الموسيقي الهولندي وفي وسائل الإعلام. فأغنية مغني الراب رايمزتر التي حطمت

(٨) البابيامنتو والسرانانية هما اللغتان المحكيتان في جزر الأنتيل الهولندية وسورينام.

الأرقام القياسية في المبيعات، «المغاربة الملاعين» (*Kutmarokkanen*)، وضعت موسيقى الهيب هوب المغربية ـ الهولندية على الخريطة الموسيقية. كان رايمزتر (من أب مغربي وأم هولندية) في الخامسة والعشرين آنذاك، وكتب أغنيته رداً على عبارة سياسي هولندي أثارت جدلاً خلافياً حاداً، حين أشار ـ في زلة لسان على ما يبدو ـ إلى الشباب المغاربة ـ الهولنديين بالقول: «هؤلاء المغاربة الملاعين». التقط ميكروفون كلماته واحتدم جدل حاد حولها. وفي ردة فعل على العبارة قال رايمزتر:

«يريدون تشويه سمعتنا حين يتحدثون عنا
لم نرتكب خطأ،
لكنهم يكرهوننا.
يريدون تشويه سمعتنا حين يتحدثون عنا
ألا تدركون أن الوقت قد حان لتغيير ذلك؟»(٩).

(المصدر: أغنية رايمزتر «المغاربة الملاعين»، من ألبومه (Rayalistisch)، إنتاج توب نوتش/فيرجين–٢٠٠٣).

في نهاية المطاف، حققت هذه الأغنية نجاحاً كاسحاً وعبّدت الطريق أمام مغني الراب الآخرين من المغاربة ـ الهولنديين، ومنذ ذلك الحين غدا الشباب المغاربة ـ الهولنديون أكثر فاعلية ونشاطاً، وأكثر حضوراً وظهوراً في مشهد موسيقى الهيب هوب وإنتاجها. وأصبح علي أشهر مغني الراب المغاربة ـ الهولنديين وأشهر مغني الراب في هولندا. وأطلق مجموعتين ناجحتين من الأغاني (ألبومين) في عامي ٢٠٠٤ و ٢٠٠٦ (١٠).

تشمل الموضوعات الراهنة في مخزون مغني الراب المغاربة ـ الهولنديين موضوعات محلية ووطنية وعالمية. فالأغاني تتناول السير الشخصية للمغنين وتجاربهم في الأحياء المحلية، وصراعهم مع فرق الراب المنافسة في المدن الأخرى. وعبر استخدام المفردات النمطية، واللهجة المحكية، والتصدي لموضوعات محددة

(٩) الكلمات بالأصل الهولندي هي:

"Ze willen ons zwart maken als ze over ons praten. We hebben ze niks gedaan en alsnog willen ze ons haten. Ze willen ons zwart maken als ze over ons praten. Tijd dat dit verandert, heb je dat niet in de gaten".

(١٠) علي بوالي، ولد عام ١٩٨١ في زانستاد، ويُعدّ حالياً أشهر مغني الراب في هولندا.

محلية، يتمكن مغني الراب من إظهار عواطفه وأحاسيسه وارتباطاته بمحيطه الهولندي الاجتماعي، ووضع نفسه فعلاً في هذه الأماكن المحلية، وفي الوقت ذاته يعبر عن صلة رابطة بالبلدة الهولندية التي وُلد فيها وبجمهور موسيقى الهيب هوب المنتشر في مختلف أرجاء العالم.

يحاول قسم كبير من هذه الأغنيات، لكن ليس كلها بالتأكيد، إضعاف وتقويض القوالب المنمطة، عبر تقديم وجهات نظر بديلة، تشمل السير الذاتية والتجارب الشخصية مع هذه القوالب المنمطة. ويستهدف مغنو الراب القضاء على الأفكار النمطية عن المغاربة ـ الهولنديين. والقوالب المنمطة التي يشعر الشباب المغاربة ـ الهولنديون أنها مفروضة عليهم غالباً ما تتجسد في الافتراض بأنهم مجرمون، ومتطرفون إسلاميون، وإرهابيون، ويتعذر دمجهم، ومعادون للسلطات، وكارهون للمثلية. ولذلك تتحدث الأغنيات عن النجاة من إسار هذه الفئات التصنيفية المفروضة، أو تبتدع قصصاً سردية تبطل أو تعكس هذه القوالب المنمطة. في بعض الأحيان، تصبح هذه الأغنيات عدوانية وعنيفة، وفي أحيان أخرى تغدو هزلية وفكاهية أو ساخرة.

ثمة أغنيات أخرى تكشف غالباً عن وعي سياسي. وهذه الأغنيات تتصدى مثلاً لقضايا السياسة الدولية. فالحرب على العراق، والحادي عشر من سبتمبر، والصراع الفلسطيني ـ الإسرائيلي على وجه الخصوص، والوضع في الشرق الأوسط، والسياسة الخارجية الأمريكية (في أفغانستان أو العراق)، موضوعات شائعة للأغنيات... على سبيل المثال، تحكي أغنية عمر وإلمورو، «المقاتلون الفلسطينيون»، عن الصراع الفلسطيني ـ الإسرائيلي:

المقاتلون الفلسطينيون دفاعاً عن وطنهم يقاتلون
متى يتصافح أخيراً عباس وشارون؟
متى سيحل السلام؟
أريد أن أعرف الآن

في هذا النوع من الأغنيات، يمكن أن نجد علامات دالة على الهوية الإسلامية (الشاملة الجامعة) بين مغني الراب، نظراً لأنها تعبر عن إحساس بالصلة الرابطة بالمسلمين في شتى أرجاء العالم. وعبر هذه الأغنيات، أوجد عمر وإلمورو ودي إتش سي (Den Haag Connection) فضاءً موسيقياً يتصل بالشباب الفلسطينيين،

ويتجاوز الحدود المحلية للبلدات التي وُلدوا فيها والبلدات المنافسة، وتخوم المجتمع الهولندي، للارتباط بإخوانهم المسلمين في الشرق الأوسط. وهذا يكشف بكل وضوح عن أن أطر التفكير تتجاوز نطاق الوضع المحلي، إذ تجمع مغني الراب رابطةٌ وشيجةٌ مع «إخوانهم المسلمين».

فيما يتعلق باللغة الدارجة في الأغنيات، جرت العادة على وضع لغات مختلفة جنباً إلى جنب. فالمقطع الرئيس من الأغنية (=اللازمة) يغنى بمزيج من العربية والهولندية، ومن ثم يوجد رابطة تجمع بين المغني وخلفيته الهولندية، وفلسطين، وبقية العالم العربي. وعبر الغناء بالعربية، يعبر المغني عن صلة تربطه «بإخوانه الفلسطينيين» إضافة إلى العرب الناطقين بالضاد في العالم العربي كله. فضلاً عن أن المطالبة بأن تكون فلسطين عربية وإسلامية، تمثل بياناً سياسياً واضح الدلالة، يؤيد إنهاء الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين ويدعو إلى هيمنة الإسلام. عبر أغنيات وموسيقى الهيب هوب يستجيب المغنون للمناخ الاجتماعي ـ السياسي الهولندي والأحداث الدولية، ومحتويات أغنياتهم علامات واضحة الدلالة تثبت ذلك.

إن تصنيف المجتمع الهولندي للمغاربة ـ الهولنديين يخلق تأثيراً واضحاً في الطريقة التي يربط بها مغنو الراب أنفسهم، عبر أغنياتهم، مع «الأجانب»، من مسلمين وفلسطينيين وعرب ومغاربة ـ هولنديين آخرين. وفيما يتعلق بمخزونهم، يغيّر مطربو الهيب هوب المغاربة ـ الهولنديون باستمرار منظورهم، ويربطون أنفسهم مع عوالم موسيقية مختلفة، ومجموعات اجتماعية مختلفة، ويعملون على النجاة من إسار الفئات التصنيفية المفروضة.

خاتمة

كثيراً ما تكون الثقافة الشعبية، ومنها الموسيقى الشعبية وقنوات وسائل الإعلام الجماهيرية، بمثابة مخزونات مهمة للصور (الذهنية) والتعابير والولاءات والخطابات، يستمد منها الشباب إلهامهم في الطريقة التي يقدمون بها عمليات التماهي والارتباط، ويعيدون تقديمها، ويمثلونها، وينطقون بها، ويعبرون عنها. وفي هذه المقالة أظهرتُ كيف استُخدمت الموسيقى أداةً ووسيلةً في إنتاج ثقافة شبابية، ومن ثم خدمت بوصفها رمزاً مجسداً لعمليات الارتباط والتماهي للجيل الثاني من المغاربة ـ الهولنديين في سياق ما بعد الهجرة. وهي تبين أن الموسيقى والثقافة

الشبابية تجمعهما رابطة متأصلة ووشيجة مع جميع أنواع العمليات الاجتماعية والثقافية والسياسية التي تحدث ضمن المجتمع الذي يعيش فيه هؤلاء الشباب. وعبر استقصاء الثقافة الشبابية وتقصّي الألوان الموسيقية المفضلة للشباب، في حقبة ما بعد الهجرة، نكتسب رؤية متعمقة لكيفية تحديدهم لموقعهم في المجتمع، وكيف تتأثر موسيقاهم وأوقات فراغهم وأنشطتهم الموسيقية بالأحداث الاجتماعية ـ السياسية، وبخلفياتهم الاجتماعية والدينية والثقافية.

وتُعدّ مناسبات وحفلات الموسيقى الشعبية المغربية أماكن يشعر فيها الشباب المغاربة ـ الهولنديون بالحرية في التعبير عن جذورهم المغربية، بطريقتهم «الشبابية» الخاصة بهم، دون تدخل الغرباء ودون الشعور بأنهم خاضعون للقوالب المنمطة السلبية المفروضة عليهم. وعبر التجمع معاً، والرقص والتفاعل مع الأتراب والأنداد من ذوي العقلية ذاتها، في محيط صدّاح بموسيقاهم المفضلة، ومزخرف بفنانيهم المحبوبين، ومنسقي الأغنيات الماهرين (DJ's)، تأخذ هذه المناسبات موقعاً مهماً في ثقافة الشباب المغاربة ـ الهولنديين. ومع أن هذه المناسبات ليست إسلامية بالقصد والنية، إلا أن الالتزام ببعض القيم والضوابط والمعايير الإسلامية ليس من الأمور غير الشائعة فيها، مثل الامتناع عن تقديم المشروبات الكحولية والفصل بين الجنسين.

في حين أن الموسيقى الشعبية المغربية تمثل للشباب المغاربة ـ الهولنديين رابطة رمزية مع الماضي المشترك والأجداد والأسلاف، فإن موسيقى الهيب هوب تُستخدم أداةً للتعبير عن الآراء والتنفيس عن الإحباطات وخيبات الأمل من وضعهم الراهن في المجتمع الهولندي. وليست أغنيات الراب المغربية ـ الهولندية سوى حوارات متواصلة ومستمرة بين المغنين وجمهورهم (ومنهم المعجبون وفرق الراب «المعادية» الأخرى)، وبين المغنين والمجتمع بمجمله.

تعبير موسيقى الهيب هوب عن وجهات نظر بديلة حول الطبيعة «الحقيقية» للمغاربة ـ الهولنديين، التي ترفض الرأي العام السائد عنهم، هو شكل من أشكال الانتقاد للأسلوب الذي يُقدَّم فيه المغاربة ـ الهولنديون من قبل بعض الساسة الهولنديين ووسائل الإعلام الهولندية. فمغنو الراب يوجدون فضاءً موسيقياً آمناً يستطيعون فيه تقويض بنى السلطة الراهنة. وتأليف موسيقى الراب يمنحهم احتمال التمتع بقوة رمزية أعظم، ونيل الشهرة والمكانة بوصفهم فنانين، والنجاة من إسار

موقعهم المهمش. وباختصار، تكمن الأهمية الدلالية لموسيقى الهيب هوب في حقيقة أنها تمكن منتجيها ومستهلكيها من تجاوز حدود القوالب المنمطة المفروضة على ما يعنيه أن يكونوا مغاربة ـ هولنديين. وعبر الانخراط في عالم موسيقى الهيب هوب، يمكن لهؤلاء الشباب الرد والقيام بهجوم معاكس على التصنيفات المنمطة المفروضة عليهم، إما بواسطة فك الارتباط بهذا القوالب المنمطة، أو بالتعبير عن الهويات والروابط البديلة المهمة والهادفة بالنسبة لهم وإعطائها الأولوية.

في بعض الأحيان، يلعب الإسلام دوراً بارزاً في الثقافة الشبابية المغربية ـ الهولندية، على الرغم من تفاوت أهميته وتباين مغزاه الدلالي من حين لآخر. إذ يُستخدم الخطاب الإسلامي حيناً لتقدير مدى إباحة الاستماع إلى بعض أنواع الموسيقى ومشاهدة بعض القنوات التلفزيونية المعينة؛ وفي حين آخر يُقدَّم الإسلام بوصفه أداة لربط الذات بالفلسطينيين في الشرق الأوسط، أو بالأمة الإسلامية في شتى أرجاء العالم. وعند معاينة تنامي السلع المؤسلمة، مثل الهواتف الخليوية، والدمى والألعاب، والطعام، والأزياء، والموسيقى، التي تغزو الأسواق الهولندية والأوروبية، وزيادة شعبيتها وشهرتها، يتبين أن الإسلام يتحول الآن إلى أسلوب (حياتي) بحد ذاته. فأن تكون مسلماً أصبح يعني أنك «متميز»، والتعبير عن ذاتك بوصفك «مسلماً عصرياً متميزاً» ممكن باستعمال هذه السلع المؤسلمة بأسلوبك. إذاً، إلى جانب اختيار المرء أن يكون مغنياً، أو متزحلقاً على الجليد، أو مؤلفاً موسيقياً، يمكنه أيضاً أن يختار أن يكون «مسلماً» (انظر أيضاً: Buitelaar 2008: 243-244).

يستمر عدد من الساسة الهولنديين ووسائل الإعلام الهولندية في التشديد على «مشكلة الإسلام والمغاربة ـ الهولنديين»، والحديث مراراً وتكراراً عن الإرهاب الإسلامي، ومنع التطرف الإسلامي من الانتشار بين الشباب المغاربة ـ الهولنديين، والخوف من أسلمة المجتمع الهولندي، والعديد من القضايا الأخرى المتعلقة بالإسلام والمغاربة ـ الهولنديين. ومثلما أظهرت هذه المقالة، فإن كيفية تصنيف الذات من قبل الآخرين تؤثر في طريقة تحديد هويتها وكيفية تقديمها إلى العالم الخارجي. وباعتبار هذا التصنيف المستمر للمغاربة ـ الهولنديين بوصفهم مغاربة ومسلمين، بدلاً من هولنديين، ربما لا يكون من المفاجئ أن تظهر على السطح ثقافات شبابية إسلامية جديدة.

لائحة بالمراجع

Abdul Khabeer, S. (2007). "Rep that Islam: the Rhyme and Reason of American Islamic Hip Hop". *The Muslim World*, vol. 97 (1): pp.125-141.

Aydoun, A. (2001). *Musique du Maroc. Casablanca: Editions EDDIF/Autres Temps.*

Baily, J. and Collyer, M. (2006). "Introduction: Music and Migration". *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 32(2): pp. 167-182.

Barendregt, B. (2006). "The Art of No-Seduction: Muslim Boy-Band Music in Southeast Asia and the Fear of the Female Voice", *IIAS Newsletter*, vol. 40 (Spring): p. 10.

Bennett, A. (2000). *Popular Music and Youth Culture: Music, identity and Place*. London: MacMillan Press.

Bennett, A. (2001). *Cultures of Popular Music*. Buckingham: Open University Press.

Bennet, A. and Kahn-Harris, K. (eds) (2004). *After Subculture: Critical studies in Contemporary Youth Culture*. Houndmill: Palgrave MacMillan.

Boubekeur, A. (2005). "Cool and Competitive: Muslim Culture in the West". *ISIM Review*, vol.16: pp. 12-13.

Bousetta, H. (1996). "Kunst, cultuur en literatuur in de Marokkaanse gemeenschap in Nederland". *Migrantenstudies*, vol. 12 (4): pp.182-194.

Buitelaar, M. (2008). "De islamisering van identiteit onder jongeren van Marokkaanse afkomst". In Ter Borg, M., Borgman, E. Buitelaar, M, *et al* (eds). *Handboek religie in Nederland,* Zoetermeer: Meinema, pp 239-252.

Çadlar, A. (1998) "Popular Culture, Marginality and Institutional Incorporation: German-Turkish Rap and Turkish Pop in Berlin". *Cultural Dynamics*, vol. 10 (3): pp. 243-261.

Carrington, B. and Wilson, B. (2004). "Dance Nations: Rethinking Youth Subcultural Theory". In Bennet, A., Kahn-Harris, K (ed.) (2004) *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Houndmill: Palgrave MacMillan, pp. 65-78.

Daoudi, B. and Miliani, H. (1996). *L'aventure du raï: musique et societé*. Paris: Editions du Seuil.

Daoudi, B. and Miliani, H. (2002). *Beurs' Melodies. Cent ans de chansons immigrés du blues berbère au rap beur*. Paris: Editions Séguier.

El-Taybeb, F. (2004). "Kanak Attak! Hip-hop und (anti-identitätsmodelle der Zweiten Generation". In: SM. (ed.) (2004). *Jenseits des Paradigmas kultureller Differenz. Neue Perspektiven auf Einwanderer aus der Türkei*. Bielefeld: Transscript Verlag, pp. 95-110.

Gazzah, M. (2005). "Maroc-Hop: Music and Youth Identities". *ISIM Review*, vol. 16 (autumn): pp. 6-7.

Gazzah, M. and Sonneveld, N. (2005). "Jongeren, jeugdcultuur en Internet". In Douwes, De Koning, M and Boender, W. (eds). *Nederlandse Moslims: Van Migrant tot Burger*. Amsterdam: Amsterdam University Press/Salomé.

Gazzah, M. (2005). "Wat je zingt, ben je zelf: Muzikale strategieën tussen Rif en Randstad". *ZemZem: tijdschrift over het Midden-Oosten, Noord Afrika en Islam*, vol 3: pp. 106-
113.

Gazzah, M. (2007). "Good Girls and Rebels. Dutch-Moroccan Youth, Gender, Music and Islam". *LOVA, Tijdschrift voor Feministische Antropologie*, vol. 28 (1): pp.28-39.

Gazzah, M. (2007a). "Het Nederlands-Marokkaanse uitgaanscircuit: een mix van popcultuur en
religie?". *Al Nisa, Islamitisch Maandblad voor Vrouwen*, vol.7 (July): pp. 18-22.

Gross, J., McMurray, D., Swedenburg, T. (1992). "Raï, Rap and Ramadan Nights. Franco-Maghrebi Cultural Identities". *Middle Eastern Report*, vol. 178 (September-October): pp. 11-16.

Hall, S. and Jefferson, T. (eds) (1976). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson.

Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen.

Henfling, M. (2007). ''Moslims hoeven niet te beledigen: Drie Amerikaanse stand-up comedians doen met 'Allah made me funny'- tournee Nederland aan'. *de Volkskrant*, November 12, 2007.

Huq, R. (2006). *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. London: Routledge.

Karimi, A. (2007). "Eerste singlesnight moslims". *Spits*, October 22, 2007.

Kaya, A. (2002). "Aesthetics of Diaspora: Contemporary Minstrels in Turkish Berlin". *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 28 (1):, pp. 43-62.

Koning, M. de (2005). ''Dit is geen poep wat ik praat: De Hirsi Ali Diss nader belicht". *ZemZem: Tijdschrift over het Midden-Oosten, Noord Afrika en Islam*, vol.1: pp. 36-41.

Koning, M. de (2008). *Zoeken naar een 'zuivere' Islam. Geloofsbeleving en identiteitsvorming van jonge Marokkaans-Nederlandse moslims*. Amsterdam: Bert Bakker.

Marranci, G. (2000). « Le raï aujourd'hui: entre métissage musical et world music moderne ». *Cahiers de Musiques Traditionelles*, vol. 13: pp. 139-149.

Marranci, G. (2000a). "A Complex Identity and its Musical Representation: Beurs and Raï music in Paris". *Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*, vol. 5.

http://www.muspe.unibo.it/period/ma/index/members/marranci/marr_0.htm <http://www.muspe.unibo.it/period/ma/index/members/%20marranci/marr_0.htm%20%20> (Retrieved October 4, 2004).

Marranci, G. (2003). "Pop-Raï: from a 'Local' Tradition to Globalization". In Plastino, G (ed). *Mediterranean Mosaic: Popular music and Global Sounds*. New York: Routledge, pp. 101-121.

Martin, P. (2004). "Culture, Subculture and Social Organization". In Bennett, A. and Kahn-Harris, K (eds). *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Houndmills: Palgrave MacMillan.

McMurray, D. and Swedenburg, T. (1991). "Raï tide rising", *Middle East Report*, vol. 169 (March-April): pp. 39-42.

McRobbie, A. (1999). *In the Culture Society: Art, Fashion and Popular Music*. London: Routledge.

Miliani, H. and Daoudi, B. (1996). *L'aventure du raï: musique et société*. Paris: Editions du Seuil.

Mitchell, T. (ed) (2001). *Global Noise: Rap and Hip-Hop outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.

Phalet, K. and Ter Wal, J. (eds) (2004). *Moslim in Nederland (2004) Een onderzoek naar de religieuze betrokkenheid van Turken en Marokkanen* (samenvatting onderzoeksrapport 2004/9). Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau.

Phalet, K. and Ter Wal, J. (2004a). *Moslim in Nederland: De publieke discussie over de islam in Nederland: Een analyse van artikelen in de Volkskrant 1998-2002*. Den Haag: Social en Cultureel Planbureau/ERCOMER - ICS/University of Utrecht.

Popp, M. (2004). *Hip-Hop, Islam and Islamic Rap: Hip-Hop as a Tool in Identity Politics for Muslims*. Amsterdam: Amsterdam University (unpublished paper).

Solomon, T. (2005). ''Living Underground is Tough: Authenticity and Locality in the Hip-Hop Community in Istanbul,Turkey". *Popular Music*, vol. 24 (1): pp.1-20.

Soysal, L. (2001). "Diversity of Experience, Experience of Diversity: Turkish Migrant Youth Culture in Berlin". *Cultural Dynamics,* vol. 13 (1): pp. 5-28.

Swedenburg, T. (2001). "Arab "World music" in the US". *Middle East Report*, vol. 31 (2): pp. 34-37.

Swedenburg, T. (2001a). "Islamic hip-hop versus Islamophobia: Aki Nawaz,

Natacha Atlas, Akhenaton". In: Mitchell, T. (ed). *Global Noise: Rap and Hip-Hop outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.

Swedenburg, T. (2002). "The Post-September 11 Arab Wave in World Music". *Middle East Report*, vol. 32 (3): pp. 44-47.

Swedenburg, T. (2003). "Raï's Travels". *Middle East Association Bulletin*, vol. 36 (2): pp. 190-193.

Thornton, S. (1995). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Blackwell.

Watkins, S. C. (2005). *Hip hop matters: Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement*. Boston: Beacon Press.

I'm More Arab Than You Are!

Identity and Cultural Production in Diaspora

Youmna Chlala[*]

In the early 2000's, I led a series of art workshops for Arab and Muslim youth in San Francisco, California. At the beginning of each cycle, I would ask the participants to draw images that represent their identity as a way to investigate the concepts of self and society that they had. Along with graffitied names and symbols such as suns and happy faces, they consistently drew the Palestinian flag. Not only did these young people draw the flag in response to the exercise, but I would often find it doodled on notebooks-backpacks and papers the way a teenager dreamily writes the name of his or her first love, over and over again.

The groups seemed intimately familiar with the flag as a visual marker of identity weighted in historical, political and cultural significance. It was possible that some of the participants had been exposed to it at home as a large number of them were born in the United States to Palestinian parents. Others were recent immigrants from Kuwait, Lebanon, Morocco and Yemen and they could have encountered it daily, on an institutional building, through a media source or also at home. They all could have seen the flag during local protests, which at the time had been occurring regularly in support of the second Intifada or against the U.S. war in Iraq and Afghanistan. As one young man stated during a recent interview: "Growing up as an

(*) Writer and artist, Pratt Institute, New York.

Iraqi, Palestine was a huge deal for us, and now as an Iraqi refugee, it was even more real for me".

This identification led me to a number of questions about the formation of identity. While I understood that it was charged with their relationship to the collective, empowered, and even resistant whole, I wondered about this particular symbol as was an important visual mechanism. Was it then the role of cultural production to insert new ways of understanding by translating representational images into the specificity of experience? How could cultural production acknowledge its importance while also allowing young people to live in a present situation that moved beyond cultural symbolism?

As Miwon Kwon suggests, "while the accelerated speed, access, and exchange of information, images, commodities and even bodies is being celebrated in one circle, the concomitant breakdown of traditional temporal-spatial experiences and the accompanying homogenization of places and erasure of cultural differences is being decried in another". This (often dichotomized) simultaneity might be best addressed through the localization of resources and ideas and by utilizing art practice and production as the third language or as Homi Bhabha proposes the "third space".

For this diverse group of young Arab immigrants and Arab-Americans, the space of re-making identity emerged in the art workshop setting, one that allowed them to keep moving between an individual/internal and a larger collective space. When asked why she decided to participate in the workshops, one of the young women notes: "I joined, because many of my friends had. Initially, I thought it was just a good pastime but towards the end of the workshop, I saw the impact it had on the youth as they could freely express themselves."

As an artist and a writer whose work is driven by a practice- to- theory driven model, I am interested in the ways that the act of making has the potential to reveal nuances that would otherwise remain buried or still. In particular, as a Lebanese artist based in the United States, I would like to explore the ways that these ever-shifting notions of identity can be understood through the process of cultural production.

I will focus on this series of art workshops for youth held in San Francisco, California during the years 2002-2005 as a case example during a particularly volatile time period between the East and West. The workshops centered on culture and community engagement through the arts (drawing, painting, writing, video and photography). Based at the Arab Cultural and Community Center (ACCC), they were also a pilot program aimed at furthering art- based education in the local Arab and Muslim community. The workshops were held once a week consistently for four months and were designed for the youth to connect with each

other through the creative process. The length of time was an important factor in assuring that the group built trust and had time to expand their skills. Throughout the workshops, the lived experiences of the youth was manifested in their art works and revealed through a multiplicity of engagements that gave them the opportunity to account for their own story. The program included art and writing projects in a variety of mediums such as drawing, painting and collage. In order to integrate the continuum of self-reflexivity, photography and video were used as interrogations of the still and moving image.

The experience allowed me to have a critical insight onto the ways in which young people negotiate identity in the context of the Arab diaspora. I will base my analysis on reflections from my time teaching and working with a group, as well as on a series of recently conducted interviews with staff and participants. In order to address the impact of this ever-shifting and formulated identity, I will map the externally construed understandings as well as the internal complexities. The interviews and anecdotes will serve to demonstrate the impact that the methodologies in the art production provided for this particular group of young people.

Arriving at Arab-ness: What's Pride Got to Do With It?

During the workshop series, I worked in conjunction with the Arab Cultural and Community Center staff and in particular with Suzy Abu-Nie, the Youth Program Coordinator. During a recent interview, she described identity as "very important" and went on to explain: "As was pride—— having pride about being Arab as defined by the youth themselves-speaking the language, coming from West Asia or North Africa or any Muslim country. The youth who weren't ethnically Arab or from mixed ethnic families were proud to be part of the larger Arab world and felt as though they were a part of the Arab identity, regardless of where they came from".

Abu-Nie's claim places identity as a proactive and constructive categorization. She also marks an important conflation of identities. Though it is significant to note that the youth who participated in the workshops were recruited through high schools, universities, churches, mosques and mostly through word-of-mouth, there never was a requirement that they be from Arab countries or belong to a particular community or religion. This meant that some of the participants were from a range of countries in West Asia, including Kurdistan and Iran.

Abu-Nie's statement also addresses the concept of pride—a crucial and much more complicated and nuanced assertion than it first appears to be. To have pride as a young Arab immigrant or Arab American demands a kind of social and political of worth and value that is difficult to attain. It requires strong familial

and community-based assertions that counter the daily difficulties and negative discourse found in the mainstream media.

Overall, the art workshop - a signifier of culture and a potential means to move beyond speech acts and into more subtle discursive forms - was a forum for these young people to tell a story that challenged the ways in which ethnicity or race becomes reduced to mere tropes.

Arab & Arab-American Identity Formation in the United States

For Arabs and Arab-Americans living in the United States, identity functions via multiple categories of being (race, ethnicity, gender, class, sexuality, age, nationality and immigration status) that are inserted in close proximity to each other. These constructed multiplicities are defined by both external (society, government, quotidian language, media, and education) and internal factors (family and community in Diaspora and in states of origin). They also shift according to the geographic location and the socio-political moment. The result is an ever-evolving understanding of personal and collective identity.

Despite all of the centrality that the concept of Arab-ness has played in the mainstream U.S. media since September 11, 2001, very little consensus exists as to what this term demarcates. When attempting to determine exactly what is being referred to when the word Arab is mentioned in daily discourse, one finds little exaction and a great deal of conflation. The multiplicity of geographic terminology - the Arab World, South Asia, West Asia, North Africa and the Middle East- all signify the confusion about how to group of people with nuanced ethnic, linguistic, social and national boundaries. They become a murky combination of races and ethnic and religious groups.

This is particularly delineated in the context of religious categories in the Arab region. For the most part, Arab is equated with Muslim and vice versa. By default, Islam becomes devoid of geographic and historical relevance. This is not merely a question of external ignorance of an internal fact: the blurred lines of religion are equally contentious for the community of Arabs and Arab-Americans residing in the U.S. As Nadine Naber demonstrates, categorizations of race and ethnicity in the context of Arab-ness are inseparable from the historical-political realities that define their contours (Naber forthcoming, 56). She notes, "In the U.S., Arab national and religious categories take on new meanings in the light of dominant U.S. discourses about Arabs and Muslims; Muslims and Christians; Palestine and Israel; and other dominant U.S. imperialist discourses about the Middle East".

Simultaneously the gendering of Arab identity in the United States is pervasive and often devoid of class, age and nationality. "Arab woman" as a

category is riddled with misconceptions about the level of oppression and violence experienced at an individual and collective level. These framings of Arab-ness, as Lila Abu-Lughod points out, prioritize imagined and essentialized cultural explanations and ignore the political and historical realities that shape every day life and experience. They allow institutions and actors to bypass the "global interconnections" that shape the Arab Diaspora and instead create narrow and rigid imaginary geographies, one of "West versus East, us versus Muslims, cultures in which First Ladies give speeches versus others where women shuffle around in *burqas*" (Abu-Lughod 2002, 783).

In lieu of a set standard of participation in family or community activities, young people in the U.S. develop skills and social networks in after-school programs. This creates a disadvantage for the youth who cannot participate and are left out of social and cultural activity. With this in mind, the workshops were held in the afternoons during after-school hours and during the weekend in order to maximize participation.

The class factor was most visible with the young people who worked after-school jobs and this affected recent and more established immigrants in different ways. There are several established families, neighborhoods and clusters of the Arab community, mostly Palestinian with some Lebanese, Yemeni, Egyptian and Iraqi families who have local small businesses such a deli, coffeehouse, liquor stores, mini-markets and retail shops. These second or third generation children were often expected to take over the family businesses. This affected the dynamics of the workshops when there were a few times that the youth decided not to work in order to attend a workshop or event. It created conflict with the family but ultimately served as a platform for the young to initiate a discussion about their larger life goals (for example- their hesitancy at taking over the family business because they witnessed their parent's arduous life or because they had different personal ambitions).

The newer immigrant population of Iraqi, Yemeni, Egyptian and North Africans were geographically dispersed and often faced much more strenuous economic hardships as recent immigrants with little or no access to language or economic resources. They had difficulty attending workshops and the language differences created gaps between them and the 1.5 or second-generation youth who had less difficulty with the language. The Arabic language was therefore consciously built into the curriculum as an advantage. The youth integrated the language into their work by writing in Arabic as part of a visual work or speaking in Arabic during the drawing and painting activities. These were some of the few instances where the recent immigrant was placed in a position of greater access and their language skills were made advantageous.

During the art workshops, not only did ethnicity & race, gender, language

and class impact the methodologies and inner workings but age also took on a significant role as a collective identity. The group who participated in the workshops ranged from 14-20 years of age. As teenagers and young adults, they were at a vital point in the course of their identity formation and were experiencing psychological, physical and sociological change on a daily basis. Shalini Shankar proposes that "analytical categories" of second generation or assimilated groups, prove to be far "less relevant than the cliques and communities that youth themselves create" (2008, 16). In a context like the United States, where racial and ethnic hierarchies of difference govern interpersonal and institutional relations, these constructions become heavily "implicated in identity development during adolescence and young adulthood" (Sundar 2008, 252).

As a way to ground the youth in a regional context and build connections with other groups of young people, the ACCC hosted a youth dance troupe from a refugee camp in Bethlehem. Abu-Nie named this exchange "as one of the highlights of the program because our local community was able to be with their international peers, share common experiences and create friendships across international borders". The group was invited to perform but also spent time with the youth socially. Though the young people in the refugee camp lived in a specific set of circumstances, they related to one another as a generation whose cultural mannerisms (language, history, rituals) was expandable and potentially viable outside of their daily and local context.

The Significance of Site

A localized sense of community also allows for identity not to remain ascribed to a national or global idea but instead to be thoroughly situated in contextualized realities. In the San Francisco Bay Area, where the art workshops took place, the fact that "community networks are predominantly Palestinian, but also Jordanian, Lebanese, and Syrian Arabs" reflects how local community becomes imagined and identity thus becomes realized as a shifting hybrid of the singular and multiple (Naber forthcoming, 56), Naber's research further complicates not only the national-level U.S. discourses but also problematizes terms such as "community", demonstrating how local formations are neither singular nor homogenous and instead function as a space where multiple categories - often contradictory - converge, co-exist and conflict.

The specificity of site of cultural production also serves as an important marker in delineating its function as a physical "third space". The workshops were held at the Arab Cultural and Community Center, a nonprofit organization whose mission statement is to be devoted to promoting Arab art and culture and enriching the lives of the Arab American Community. Their youth programs

concentrate on both academic empowerment and cultural enrichment activities. The Center has services such as school homework assistance with special attention given to students with limited English language competency and they also host Arabic language classes for youth focused on teaching the basics of speaking, reading and writing Arabic. The curriculum includes language, culture, music, art and calligraphy.

The Center is based outside the city center and therefore holds a complicated position. On the one hand, it is not in a location where it is susceptible to urban political and religious divides. For example, there are several mosques and churches in the area around downtown San Francisco and the proximity of the ACCC to these religious institutions could lead to interpretations about affiliations or could make the center more/less accessible to each population. On the other hand, the site is in a less urban part of the city and that creates different accessibility issues based on lack of reliable transportation or the intimidation of traveling to a new or unfamiliar neighborhood.

The location of the ACCC is particularly significant for young people in San Francisco who have a varying degree of freedom of movement based on identity factors such as gender and class. Young men are more capable of moving freely between neighborhoods, taking public transportation or participating in late or after-school activities than young women. Young women frequently have to be accompanied by a parent, a relative or a friend. They are also expected to consistently contact their families letting them know their whereabouts and activities.

As an example, the gendered dynamics were experienced differently within the workshop site. According to Abu-Nie, "the female youth members were more proactive and vocal than most of the male youth members." Once inside the classroom, the young women would often take the lead not only during discussions or critiques but they also often planned events and outside activities. These ranged from social engagements such as picnics to setting up informational talks in high school classrooms about Arab history and contemporary identity.

Moving from Acquired to Created/Realized Images

The Arab community as a whole faces a number of other challenges in regards to the larger culture in the United States due to factors such as language, economic and cultural barriers. Therefore the space in which Arab-American identity and Arab immigrant identity begins to be shaped is the geo-political & economic state that is transmitted through images. How that happens and how that directly impacts the understanding of identity is crucial. Identity is neither an

automatic and intrinsic concept nor does it arrive when crossing an imagined border. Identity- in this case, the identity of young people in the San Francisco Bay Area - becomes a dialogue with the present and the past politics of economics, ethnicity, race, migration and gender in the U.S. It is a living, breathing relationship.

The process of uncovering external factors requires a critical eye to institutions, structures and histories. For a number of years, the question of constructing identity in the U.S. was simply left to a vague and undefined process of assimilation. As Nagel (2005) points out, the once-dominant public discourse of immigration assimilation - which governed for many access to and inclusion in a dominant national narrative and ideal of U.S. citizenship - has been weakened by a variety of histories and realities of racialization as well as the structural factors of exclusion targeted towards Arabs and the majority of recent immigrants to the U.S. In other words, it becomes difficult to speak of "integration" when a host of legal-political institutions and public discourses are creating alarming rifts between immigrants from the Arab world, Latin America, Asia, and even the former Soviet states - and the imagined de-racialized, de-ethnicized "American" citizen.

As a way to counter these generalizations, several projects were devised to interrogate the reflected and reflexive self via still and moving images. For one project, the youth were given disposable and digital cameras to take images of their communities. This series of still photographs functioned as a chronicle and a narration of their everyday encounters. One participant photographed the inside of his father's deli, beer bottles, a cash register and bright fluorescent lights. Another only took images of the streets as abstract representations of bodies and movement. A young woman only took photos of the sports teams in which she participated. These images became a map of the way they saw themselves moving through their environments and for the relationship of their bodies to space. We printed the images and displayed them in several public spaces including schools, mosques and community centers. The result was an asserted quotidian presence in the places in which they most often found themselves.

Another activity was a video project where the young people interviewed each other and presented three to five-minute videos. The goal was to learn how to introduce themselves and each other in a short span of time while also thinking about the ways that their image/actions are translated into the moving image. The act of setting up the scene (where to place the camera, lighting, directing the interview) turned out to be as significant as the video itself. Through the process, they learned leadership skills and had the opportunity to get to know each other on their own terms and as members of a similar age group that had shared experiences beyond racial/ethnic identities. A few of the participants were

challenged by the limitations. One young man recalls his frustrations with the project. "Whenever I said something, and watched it later, it didn't have the same impact as what I meant". This difficulty with time lapse and perception then became an integral part of later discussions where we deconstructed Western media images of Arab world. When we watched the video clips they had produced, we compared the experience of making the video with watching it, and then addressed the passive and active roles of viewers and producers. This was pivotal for them to begin to see and understand themselves not only as consumers (or targets) of media but instead as makers of media.

Building The Box In Order To Undo It

Inherent in mainstream discourse about migrant identities is the "implication that an immigrant group consists of a single, unified cultural body with set cultural components transferred from one generation to the next" (Aparicio 2006, 25). This assertion is crystallized in the situation of Arab-Americans and Arab immigrants where as noted earlier, the public image of a monolithic and static Arab identity is precisely that - an imaginary deployed by numerous actors towards particular ends.

Hyphenated and dichotomous identities such as Arab-American or Arab-immigrant have become important signifiers as a means to speak more directly to the lived experiences of immigration. Schiller, Basch and Blanc-Sazton argue that immigrants are "trans migrants", who "develop and maintain multiple relations - familial, economic, social, organizational, religious and political - that span borders" (1992 a:ix). Migrants - especially in the first generation live in two worlds and Diaspora becomes a part of every day life.

At first glance, the possibility of living in between two worlds seems appealing, even comforting, but it is complicated by the realities of immigrant life in the U.S. Fluctuating class positions, limited work-life choices and state control over migration, all conflict with the romanticism of a life without borders sometimes purported transnational migration studies claim (Torres-Saillant 2000). As Nadine Naber proposes, it is difficult to address the positioning of Arab "trans migrants" without also talking about class, gender, religion, political-economy, race, and the complexity of diasporas' life (2006).

One of the most challenging aspects of Diaspora is dispersion and the ways that the collective no longer functions as a (familial, local, or national) unit. In order to address this complexity, one of the sculptural objects created during the workshop was a box that was constructed from found material and collaged with images. A young man participant recalls the impact of the project on the way he understood his role in his family, and as an Iraqi who left at the age of ten (he

participated in the workshops from the time he was 15-17years old) and remained emotionally and culturally attached to his country.

"I remember we had to make a box and what we put on each of the sides had to be images that meant something to us. One of the biggest things I drew was the Iraqi flag. I was going through a religious tide and I took that feeling and made it connect with my family as what was important to me. All of a sudden, this made me realize my responsibility as the only and oldest son. I have four younger sisters and who I am, will reflect on them. I realized that I needed to create a foundation to understand where I came from. I was a big brother. It clicked for the first time. Reality check".

This reflection on the making of the objects highlights the ways that the process of creating a holistic reflection of oneself can elucidate the most significant parts of oneself.

While interviewing various groups from the Arab and Arab-American community living in the San Francisco and Bay Area, Naber discovered that they defined "Arabness" as it "draws upon long-standing sensibilities about relationships, loyalty, affiliation, and belonging that have proliferated the Arab world for centuries". The terminology and its impact are articulated in relationships and relationality that she demonstrates in the following excerpted answers:

"Arab culture is about family and the closeness of people".

"Arab culture is family oriented".

"Arabs are supposed to have connections with cousins, brothers, sisters, aunts, uncles".

"Arab culture is about family ties and family values...an attachment to family and the love of children".

Similarly, Arab migrants and second-generation young adults in the Bay Area referred to concepts of family ties, loyalties, connections, and attachments as crucial to the concepts of selfhood that their parents' generation inherited from their homelands.(2) The vital question that Naber poses regards "structures of feeling about relationships that people critically inherited from Arab homelands and categories of identity that become available upon migration and displacement to the U.S." These do not simply emerge out of space-time, or out of the imaginations and fabrications of individuals; they are born "in the context of Diaspora out of engagements with dominant U.S. categories of cultural identity" (Ibid, 10).

(1) Suad Joseph's research in Lebanon shows that idealized notions of family are inscribed in national institutions, and that these ideals are sanctified by the state and by religion (S. Joseph 2000, 108).

Along with the sculptural work, the art projects were designed to create visual references that would allow the young people to narrate their familial experiences using different types of imagery. They worked on a series of drawings that had to be devoid of bodies, symbolism or externally acquired images and that only consisted of architectural and spatial drawings of their current homes. They were required to draw the home from various perspectives (interior, exterior, objects, light/shadow, and the movement of elements in the spaces). They then did the same exact drawing of either their home before they immigrated or their parent's home before moving to the U.S. The architectural representation of their multiple homes was directly linked with follow-up conversations about the relationship of space, movement and memory.

In another project, collage was used as a way to highlight and analyze their multiplicities as individual selves and as a group perceived by others. When naming one of the most meaningful moments during the workshops, a young women participant cited the collage project. She states: "my favorite project hands down was the one when we had to cut out magazines and make a collage of how others see us and on the back side of it, how we see ourselves. That was the first time I ever expressed myself publicly as I am a very private person. But through these projects I was in my comfort zone and didn't feel like I was being judged".

As she thought about the ways that this has continued to affect her, she responded "people always see me as a strong confident person that doesn't ever let anyone get to them. As much as I wish I was like that, I am just the opposite. Just like any human being, I have feelings and tend to take things to heart. I reflected that in my project. This particular project had such an impact; the young had a long discussion about it for days! At times, I still think about that".

Visibility Never Goes Out of Style

Abu-Nie believes that the workshop was "a venue for the youth to express themselves and their identities through artistic and creative ways". She goes on to say that "The value is that your creativity is seen, heard or read by your audience, therefore making a much bigger impact on one's message". Her assertion reinforces the notion that visibility is invaluable in this process.

During the final cycle of each workshop, the young learned to curate an exhibit. They were in charge of hanging their work and promoting the show. This created an opportunity to involve the larger community and ask them for the support of their work. They undertook the process of curating which involved making choices and editorial decisions such as theme, placement of the works as well as organizing the event, including a reception. The exhibits were often

attended by their families, community members and other young people from the San Francisco/Bay Area. By the time the exhibit was taken down, they had experienced what it meant to be visible agents in their lives through their art work.

At the time the workshops were taking place, these young people existed on a complex stage on which they negotiated their identities as their behaviors, habits, and actions were watched and analyzed. They were targets of public discourse while not being a real and self-identified part of their communities. These factors necessitated a new way of being engaged in shaping their identities, and cultural production offered such a model. It was holistic and demanding and it allowed for assertions that were complex and true to their multiple and ever changing selves.

Before the final exhibit, the groups participated in a last group exercise that took place as an exquisite corpse collective drawing on a roll of paper several meters long. The process involved drawing one thing right after the other and creating visual (conscious and subconscious) relationships between the marks and ideas and themes. By the time the collective drawing took place, the symbolism they had started with had often transformed into specific illustrations of each other's character (such as mannerisms or specific humorous, embarrassing or intimate incidents) as well as drawings of their homes and schools. And most of the time, the flags had quietly disappeared.

One of the young men determined that what changed for him through the art workshops was not his sense of cultural attachment but the relationship of cultures to each other, and the relation of himself to the collective.

He notes: "I am now more capable of creating a balance between my Arab/ Muslim and my American identity. When I went back to Iraq in 2005 after having left more than ten years before I was proud of being Iraqi and coming from a Mesopotamian history. I found out that things were not the same. Between 1994 and 2005, a lot had changed".

He goes to explain how he no longer felt that he had to overtly assert his Arab-ness: "I learned that I could take the parts of the culture that I liked and let go of the rest. This created awareness about the decisions I make and about the way I deal with people, my social interactions, in a predominantly Western environment".

I then asked him if the Palestinian flag continues to be important for him and he responded, "Yes of course. If you come into my room, it's still hanging there on the wall over my bed".

WORKS CITED

Abu-Lughod, Lila. 2002. "Do Muslim Women Really Need Saving? Anthropological Reflections on Cultural Relativism and Its Others." *American Anthropologist* 104(3): 783-790.

Aparicio, Ana. 2006. *Dominican Americans and the Politics of Empowerment.* Gainesville: University Press of Florida.

Kwon, Minwon. 2004. One Place after Another: Site-specific Art and Locational Identity. MIT Press, Massachusetts

Gualtieri, Sarah. 2001. "Becoming "White": Race, Religion and the Foundations of Syrian/Lebanese Ethnicity in the United States," *Journal of American Ethnic History* 20(4): 29-58.

Gualtieri, Sarah. 2004. "Strange Fruit? Syrian Immigrants, Extralegal Violence and Racial Formation in the Jim Crow South." *Arab Studies Quarterly* 26(33): 63-85.

Naber,Nadine Forthcoming. "Articulating Arabness: Gender and Cultural Politics in Arab America." New York University Press.

Naber, Nadine. Arab American Femininities: Beyond Arab Virgin/American(ized) Whore. Feminist Studies Journal; Spring 2006; 32, 1: p. 87.

Portes, Alejandro and Min Zhou. 1993. "The New Second Generation: Segmented Assimilation and Its Variants." Annals of the American Academicy of American Political Social Scinece 530 (November): 74-96.

Samhan H. 1999. "Not Quite White: Race Classification and the Arab-American Experience". In *Arabs in America: Building a New Future* Eds. M Suleiman. Temple University Press: Philadelphia, 209-226.

Shankar, Shalini. 2008. *Desi Land: Teen Culture, Class and Success in Silicon Valley.* Durham: Duke University Press.

Sundar, Purnima. 2008. "To "Brown It Up" or to "Bring Down the Brown": Identity and Strategy in Second-Generation, South Asian-Canadian Youth," *Journal of Ethnic And Cultural Diversity in Social Work*, 17(3): 251-278.

Cultures des arrières - mondes

Paysages musicaux des camps palestiniens au Liban

Nicolas Puig (*)

Ce texte a pour ambition de contribuer à une meilleure connaissance des pratiques et des préférences culturelles des jeunes palestiniens vivant dans les camps de réfugiés au Liban. S'il n'est pas possible de donner une vision exhaustive des évolutions culturelles dans les camps, il demeure envisageable de circonscrire quelques tendances qui, de la chanson politique au rap ou à la *dabkah*, dessinent le paysage musical actuel. Une des difficultés de l'entreprise consiste dans le fait que les jeunes palestiniens ont certes des goûts et des approches variés de la musique, mais également que chacun est susceptible de faire cohabiter dans sa grammaire culturelle des univers très différents. Selon le sociologue Bernard Lahire, qui a longuement étudié la culture des individus en France, ces « dissonances culturelles » sont produites notamment par le contact avec des « principes socialisateurs culturellement hétérogènes » (2004, p. 213). Bien entendu le contexte est très différent, mais l'observation des pratiques et goût musicaux permet de mettre en avant la multiplicité des connexions, notamment virtuelles, on pense ici aux usages de l'internet, et à la variété des instances socialisatrices qui modèlent les valeurs. De ce point de vue, un des apports heuristiques du passage par les phénomènes culturels est de démontrer l'hétérogénéité relative des modes de vie et

(*) URMIS (IRD, Université Paris Diderot, UNSA), nicolas.puig@ird.fr

des affiliations identitaires et dans le même temps l'importante circulation des individus entre des mondes sociaux et culturels différentiés.

Même si les descriptions présentées s'appuient sur des observations menées depuis la fin 2006, je partirai de ce que j'ai pu constater lors de mon dernier séjour de terrain dans le Nord du Liban durant l'été 2009.

En ce début de saison chaude, les sonorités d'un frénétique « *sha'bî* », comme on qualifie volontiers cette nouvelle forme de musique apparue au tournant du siècle, saturent les soirées du camp de Nahr al-Bârid. Un chanteur de 14 ans nommé Wael, originaire du camp voisin de Baddawî, situé en périphérie de la ville de Tripoli, et un pianiste (claviers) de Bârid,déplacé dans ce même camp, animent les festivités pour les *shabâb*. Ces chansons sont formatées pour l'amplification, les rythmes rapides et la danse, notamment la danse collective de *dabkah*, fort appréciée des jeunesses proche-orientales. Pour la première fois depuis 2005, on pouvait entendre de la musique dans le camp et assister aux festivités liées aux cérémonies de fiançailles et de mariages. L'atmosphère des lieux était également modifiée par le retour pour les vacances d'été de Palestiniens résidant en majorité en Europe du Nord.

Abou George, surnom du joueur de claviers, me confiait que cette animation était inattendue après tous les problèmes ayant affecté le Liban et le camp ces dernières années[(1)]. Mais, comme cela appert de cette brève description: cet été, la musique était de retour...

Depuis les camps de Nahr al-Bârid, Baddâwî, Burj al-Barajnah, Ayn al-Hilwah or encore Râshidiyyah, je propose une exploration des pratiques musicales, à la fois performance et écoute, ainsi qu'une analyse des préférences mélodiques des jeunes palestiniens au Liban.

Bien que la conduite des affaires quotidiennes dans ces enclaves se ressente des contextes sociaux, politiques et juridiques sur lesquelles on n'a que peu de prises, et malgré la rareté des opportunités d'apprentissage, la musique est une réalité dans le camp. Elle intervient aussi bien dans les intimités domestiques que dans les studios d'enregistrement, des « home-studios » la plupart du temps[(2)], et dans les espaces publics appropriés pour des évènements spéciaux comme les fêtes de mariage.

Les approches de types sociopolitiques sont dominantes dans les analyses

(1) Le Liban a connu une période très instable entre 2005 et 2008, dont l'acmé fut la guerre de l'été 2006 et les combats intercommunautaires en 2008. Nahr al-Bârid a été partiellement détruit lors d'une une bataille ayant opposé de mai à septembre 2007, l'armée libanaise à un groupuscule de jihadistes, Fath al-Islam, qui avaient infiltré le camp.

(2) Matériels d'enregistrement et de mixage installés dans les appartements.

de la situation des camps de réfugiés, et bien peu prêtent attention aux pratiques quotidiennes et au déploiement de la vie ordinaire. En effet, si les camps sont souvent perçus comme des espaces d'exception, peu de recherches documentent les modes de vie des populations qui y résident. Il s'agit alors de proposer une analyse des significations que les habitants investissent dans leurs actions, ou d'envisager la façon dont ils perçoivent leur situation dans sa globalité. L'abord par la musique permet précisément ce changement d'échelle.

Tout d'abord, l'environnement politique et communautaire des camps influe sur la conduite des pratiques musicales et détermine, pour partie, l'organisation du milieu de la musique et de la production culturelle en général. Je propose de montrer ce phénomène en analysant les musiques « institutionnelles », puis j'aborderai les nouvelles formes d'expressivité, avant de proposer un panorama des orientations esthétiques. Enfin, je conclurai par quelques commentaires sur la réactivité de la chanson palestinienne.

Notons enfin que les circulations entre les différentes formes musicales sont fréquentes. Les musiciens « voyagent », en effet, de l'une à l'autre, de la chanson nationaliste à la variété sentimentale et au *tarab*, voire au rap, lequel renouvelle le rapport au politique en transformant les mobilisations collectives et en offrant de la sorte des formes d'engagement ludiques et individualisées.

1) Le souvenir cristallisé dans le formalisme culturel: les musiques politiques et patrimoniales

Pour les réfugiés palestiniens au Liban, l'exil de 1948, la *nakbah*, la catastrophe, constitue un marqueur fort de la mémoire collective. Il correspond à une classe de faits que Paul Ricœur a qualifié d'événements sursignifiants, qui sont sources de l'identité collective et dont une partie est de nature négative (cité par Dosse, 2001, p. 145).

Les cultures palestiniennes sont, en effet, influencées par le traumatisme de 1948, année de l'exode de plus de 700 000 personnes dont une partie, environ 100 000, s'implante alors durablement au Liban. Les contenus culturels sont orientés vers la situation d'exil, mettant en scène la patrie perdue et instillant le sentiment de nostalgie au cœur du ressenti collectif.

La mémoire de la *nakbah* est constituée en récit d'origine, progressivement ritualisé dans le cours même des performances culturelles qui rappellent le moment originel du déplacement et l'installation au Liban.

De la sorte, l'exécution des musiques, liées sous une forme ou une autre à la cause palestinienne, au maintien d'un patrimoine musical et à la préservation de l'identité collective dans l'exil, constitue l'un des principaux cadres des performances publiques. Les contenus varient selon les courants politiques ; mais

l'ensemble de ces musiques, que l'on pourrait qualifier d'arts de la révolution, renvoie à un style culturel spécifique, un peu daté, voire « ringard » aux yeux d'une partie des membres des nouvelles générations comme à ceux d'une composante « hétérodoxe » des élites culturelles qui dénoncent l'essoufflement de la créativité liée à la rhétorique de la cause.

De nos jours, au Liban, la musique nationaliste et patrimoniale (*turathiyyah*) est jouée par des orchestres spécialisés, insérés quasi exclusivement dans l'espace social des camps, qui évoluent sous l'influence des organisations politiques et associatives.

Ces orchestres travaillent dans les diverses fêtes et commémorations qui rythment la vie politique des réfugiés et permettent d'assurer des scènes régulières.

La majorité des musiciens est regroupée au sein de l'Union des artistes palestiniens (*ittihâd el-fannânîn al-filastinyyîn*), émanation culturelle de l'OLP et qui, à ce titre, bénéficie d'un peu de moyens pour subventionner une dizaine de groupes dans tout le pays. D'autres ne sont pas membres de l'Union car, comme on me le confiait un jour, « après on dit que tu es avec Abu Ammar... ».

La troupe *Hanîn lil-ughniyah al-filastînîyyah* (troupe *Hanîn* pour le chant palestinien) perpétue depuis sa création à la fin des années 1990 la tradition des chants patriotiques, et voyage au Liban dans les milieux palestiniens et libanais (concert dans les Universités ou au Palais de l'Unesco à Beyrouth dans le cadre de fêtes commémoratives palestiniennes) ainsi qu'à l'étranger. Il s'agit du groupe le plus en vue, qui constitue un porte-parole des réfugiés et de la cause palestinienne.

Les orchestres de chansons religieuses et politiques « voyagent » dans d'autres milieux. La *Firqat al-Wa'd* (orchestre de la promesse) se réunit à Tripoli et comprend des chanteurs et musiciens (clavier, appelé *urg* et percussionnistes) libanais et palestiniens. Le leader du groupe est un cheikh proche du Hamas originaire de Nahr al-Bârid. L'orchestre se produit dans des commémorations religieuses et politiques. Il voyage régulièrement en Syrie pour des festivals de musique. Le groupe est bien subventionné et quand je lui demande s'il enregistre dans l'un des studios de Baddâwî, le Sheikh me répond:

«On enregistre dans des studios bien plus classe. À Tripoli, des studios [qui sont] au niveau de [ceux de] Beyrouth. J'ai enregistré dans le studio où a enregistré Najwa Karam. L'heure est à 60 dollars ».

En revanche, le Hamas ne semble pas contribuer au financement des activités culturelles, au grand dam du cheikh qui exprime spontanément son désarroi à l'évocation des liens entre l'orchestre et le parti:

«Euh, ce n'est pas lié au Hamas, ni en 1993, ni maintenant. Sincèrement, honnêtement, il n'y a aucun soutien du Hamas. Jamais, c'est incroyable !»

(Sheikh Walid, juillet 2007, Baddawî, entretien avec l'auteur).

Le répertoire est spécifique. Il consiste par exemple en une apologie du martyr comme dans la dernière production d'*al-Wa'd,* « Visions du Martyr » (*Atyâf al-Istishhâd*), opus 1 et 2. Cependant, malgré la variation des contenus selon leur obédience politique, ces orchestres partagent une semblable thématique nationaliste en abordant des notions telles que le droit au retour, la colonisation, la construction de l'État, etc. Ils ont en commun de ne pas aborder la situation à l'intérieur même du Liban et les relations difficiles avec les ressortissants du pays hôte.

Outre les contenus, un certain nombre d'icônes musicales incarnent le projet national. C'est le cas de la cornemuse (*guirba*) qui, au Liban, est considéré comme l'instrument de la révolution car elle est arrivée avec l'armée de l'OLP expulsée de Jordanie.

Quelques jeunes dans les camps bénéficient ainsi d'une formation musicale grâce aux troupes de Cornemuse. *Guirab* du camp de Burj ash-Shamâli au Sud Liban s'est produit à deux reprises au festival inter-celtique de Lorient en France (2005 et 2007). L'association qui soutient l'ensemble musical se donne pour objectif d'œuvrer à la sauvegarde de l'identité palestinienne au travers de la perpétuation de l'usage de la cornemuse.

De plus, il n'est pas rare que des orchestres dépendant d'une organisation politique évoluent vers une forme commerciale, pour garantir un revenu auquel ne contribuent plus que marginalement les maigres subventions d'un parti déclinant. Les jeunes des orchestres politiques trouvent alors une source de rémunération dans l'activité d'animation des processions de mariage (*zaffah*) dans les milieux palestiniens et libanais.

Ainsi, dans le relatif huis clos du camp, ces orchestres animent les diverses fêtes et commémorations qui rythment la vie politique des réfugiés et qui permettent d'assurer des scènes régulières aux musiciens. Ils constituent également un lieu, la plupart du temps unique en son genre, où peuvent prendre place les apprentissages musicaux sous l'autorité du chef d'orchestre, généralement un instrumentiste chevronné. Enfin, la vocation politique n'interdit pas les moments ludiques, et le contexte de la musique nationaliste ouvre des espaces à l'improvisation et à un exercice artistique détaché des fonctions sociales et militantes de la musique. De fait, les formes d'engagement dans ces orchestres sont assez variables et ne se laissent pas appréhender sous un angle dichotomique opposant la sincérité de la participation avec la mise en doute de la perspective soutenue.

En effet, la pratique de la musique en contexte militant agence le collectif et l'individuel, les musiciens se ménageant, dans des cadres formalistes, des espaces plus personnels. Pour l'illustrer je vais livrer quelques éléments de la vie d'Ahmad, un jeune musicien et chanteur du camp de Nahr al-Bârid au Nord du Liban, à une vingtaine de kilomètres de la ville de Tripoli.

J'étais allé le voir, lui et d'autres, tandis qu'ils étaient déplacés dans le camp voisin de Baddâwî. Il tentait alors en vain d'enregistrer son album de romance (*rûmans*: musique de variétés aux contenus sentimentaux exacerbés). Les deux studios d'enregistrement du camp de Baddâwî, en fait des mini studios installés dans des appartements particuliers, tournaient à plein régime pour enregistrer des chansons portant sur l'événement en cours, la guerre et la destruction de Nahr al-Bârid. Il n'y avait alors pas de place pour les chansons d'amour... Ahmad a d'ailleurs enregistré une chanson sur la tragédie de Nahr el-Bârid dans laquelle il s'adresse directement au camp, chanson qu'il qualifie de «romance triste» (Puig, 2008). Il l'a enregistrée avec son orchestre, émanation local du FPLP (*jabhah sha3abiyah li tahrîr filastîn*), *al-karmil*, spécialisé dans la chanson nationaliste et patrimoniale palestinienne. Ahmad est d'ailleurs membre de ce parti, comme beaucoup de ses amis et de personnes de sa famille qui constituent un public «captif». Ahmad n'est pas très versé dans la politique, il est au *jabhah* par tradition et quand je lui demande quelle est la ligne de ce mouvement très marqué par le marxisme, il me répond après une hésitation marquée: «sunnite »...

Les difficultés d'Ahmad se sont finalement résolues: il a pu enregistrer son CD et nous l'avons écouté cet été lors nos pérégrinations entre Nahr al-Barid, Baddâwî et la ville de Tripoli. Il m'a aussi transmis la chanson «*malish ghayru*» («je n'ai que lui»), par *bluetoooth* depuis son téléphone ; et, également, sa chanson sur la guerre de Gaza (2008-2009) qu'il a soumise à la chaîne de télévision *al-Quds* pour qu'elle en fasse un clip-vidéo. Mais il l'a achevée trop tard, l'offensive israélienne s'est arrêtée et la chaîne n'a pas donné suite. Du moins est-ce ainsi qu'il en explique le silence.

Ahmad reflète bien l'état d'esprit d'une jeune génération de réfugiés qui, tout en restant insérés dans les institutions politiques et ou associatives palestiniennes, explorent de nouvelles voies et témoignent d'une nouvelle forme de souci de soi. Celui-ci se traduit par la diffusion d'une esthétique romantique omniprésente dans la musique, et par un attachement à une certaine élégance sensible dans les portraits et autoportraits: des autoreprésentations fixées par des photos en chanteur de charme, avec lunettes à la mode, cheveux gominés, que l'on importe sur les disques durs des ordinateurs depuis les téléphones portables d'où elles sont prises le plus souvent. Les vedettes de la chanson arabe, dont les clips sont diffusés par les chaînes satellitaires, donnent le *la* des derniers effets vestimentaires à la mode et orientent le style de l'époque.

L'expérience d'Ahmad montre qu'il existe des moments où l'on se dégage de l'encadrement culturel de l'expression. L'émotion du vécu se superpose alors à l'émotion collective: la question n'étant pas celle de la sincérité ou de l'authenticité de l'engagement, mais celle de l'imbrication des registres. Celle-ci rend caduque le dualisme entre perspective politique et apolitisme. Ce qui se trame dans l'intimité de la relation à la culture nationale (Herzfeld, 2005) n'est pas réductible à une problématique de l'acceptation ou du refus des discours nationalistes et des cultures formalisées au service de la cause (*al-qadiyyah*), mais est lié à l'exploration de nouvelles expressivités au service d'une présence au monde propre aux nouvelles générations de réfugiés.

2) Nouvelles générations et modes inédits d'expressivité

Les formes culturelles officielles peinent désormais à prendre en charge l'expressivité des jeunes musiciens qui travaillent de nouvelles conventions esthétiques plus aptes à rendre compte de leur ressenti propre. Ces conventions renvoient à la temporalité des existences davantage qu'à celle de la patrie perdue et de la nostalgie collective que cette perte entretient. L'historicité de la Cause n'est plus celle des nouvelles générations. Cela est visible dans le dispositif même de la répétition, qui tisse la musique officielle de moments moins formels d'improvisation et qui emploie des répertoires non politiques issus de la variété arabe. Ainsi, dans les contextes même de la musique militante la plus martiale, arrive, presque par surprise, la *saltana*: le terme est en usage chez les réfugiés palestiniens comme dans l'ensemble du monde arabe. Il désigne une aptitude à voyager dans les modes musicaux (*maqâm*) et à les enchaîner pour créer une émotion forte. Cette réceptivité aux déplacements musicaux s'incarne dans un verbe factitif (action de « faire faire », ici « faire ressentir ») qui désigne ce qu'éprouvent les auditeurs de ces apartés qui défont le formalisme de la répétition: « tu nous as fait vibrer » (*saltantina)*. L'univers musical des marches militaires orientalisées et des chansons patriotiques dans lesquelles la puissance de la voix des choristes symbolise la capacité de résistance, tout en véhiculant les stéréotypes sur la force et le courage, intègre des plages d'improvisation utilisant la tessiture des modes arabes et brodant dans le registre du *tarab*.

De la sorte, la participation à un orchestre politique ouvre un espace de subjectivation dans lequel chacun trouve une façon d'exercer une compétence qui le connecte à des mondes plus lointains, ceux d'un certain « classicisme arabe » par exemple, ou ceux, plus communs, de la variété arabe.

Cette participation construit ainsi un chez soi relatif, à l'instar de l'écriture qui pour le philosophe Adorno cité par Edouard Saïd, représentait « la seule manière accessible bien que fragile et vulnérable, d'être chez soi » (2008, p.

254)[3] Enfin, elle permet parfois, notamment pour les femmes, de légitimer une pratique musicale dont la moralité est parfois discutée dans les milieux palestiniens quand elle ne véhicule pas de messages explicitement politiques.

Si je reviens à Ahmad... comme l'immense majorité des jeunes musiciens des camps, il n'a pas suivi de cours de musique. Il a appris en autodidacte à accompagner sa voix à l'orgue et a retenu quelques uns des modes musicaux les plus usités dans les orchestres palestiniens. Il a appris dans le même temps le *flow* du rap: une forme d'énonciation rythmée propre à ce style.

Ahmad, avec une partie des chanteurs de l'orchestre *al-Karmil*, a d'ailleurs écrit et enregistré un morceau de rap en 2006 intitulé « Checkpoint » (*hawâjiẑ*). Ce titre raconte les désagréments subis par les habitants de Nahr al-Bârid aux barrages tenus par l'armée libanaise aux entrées du camp. Depuis, une nouvelle chanson est venue décrire le nouvel univers du camp après sa destruction en 2007, la vie dans les baraques (*baraksât*), des logements d'urgences qui hébergent les déplacés retournés à Nahr al-Bârid. En référant directement aux camps et à leurs habitants, les rappeurs en renouvellent l'image et redéfinissent les appartenances. Ils substituent à la figure historique et quasi-mythifiée du combattant celle, contemporaine, de l'opprimé. « Les rebelles de Bârid », comme ils se nomment, utilisent les codes de la musique rap, comme par exemple les dédicaces, pour exprimer les scansions de la vie quotidienne dans les camps. Le rap est ainsi bien compris par une part des jeunes palestiniens comme une musique de critique sociale s'appliquant aux ghettos contemporains (*getto*).

Mais Ahmad a d'autres ambitions que le hip hop pour sa voix de velours. Malgré la pression paternelle, assez souple il faut le préciser, il demeure encore pris dans un rêve de musique romantique et de voyage, à Beyrouth tout d'abord, puis vers l'Angleterre. Comme tous les musiciens de cette génération, il défriche au sein d'une activité artistique dans une structure militante le chemin escarpé d'un relatif épanouissement personnel. Cette forme de distanciation correspond à une tentative de concilier les injonctions collectives à la militance avec les objectifs personnels. Dans ce cadre, la culture nationale se vit dans l'intimité de l'entre-soi générationnel: avec plus ou moins d'adhésion, de distance, de transformation, de critique, d'ironie ou parfois d'indifférence. Il s'agit d'une forme d'usage vernaculaire des icônes de la nation et de ses identités, qui tranche avec les formalismes culturels ou les nuance.

Ainsi les rappeurs palestiniens du groupe Katibah khamsah du camp de Burj al-Barajnah et de ses environs me confiaient de façon assez sarcastique leur peu d'intérêt pour les motifs de la nostalgie institutionnelle (les oliviers, les

(3) SAID W. Edward, (2008), Réflexions sur l'exil et autres essais, Arles, Actes Sud, p. 254 (757 p.)

orangers, la vie villageoise, etc.) à laquelle ils préféraient l'engagement dans le présent, préférant exercer leur sagacité rhétorique à propos de la situation présente des Palestiniens au Liban.

Le courant rap se développe fortement chez les enfants nés à partir du milieu des années 1980, au demeurant, davantage comme une musique de danse que comme musique à pratiquer. Les animateurs sociaux le constatent: les enfants veulent souvent danser sur du rap perçu comme moderne et ludique (il faut d'ailleurs noter l'importance de la danse en général comme source d'activité collective ludique). Ils amènent eux même des enregistrements téléchargés depuis Internet, notamment du groupe DAM, formé de Palestiniens originaires de la ville de Lod. Enfin, soulignons le rôle de la diaspora palestinienne en Europe dans la diffusion de nouvelles musiques comme le rock ou le rap importés par des membres de la diaspora lors de leur passage dans leur camp d'origine.

Ahmad est né à Nahr al-Bârid il y a une vingtaine d'année. Pour lui, comme pour les rappeurs de Burj al-Barajnah à Beyrouth, et à la différence des générations précédentes, l'horizon du retour est trop éloigné pour constituer un objectif concret d'engagement au quotidien. Pourtant tous ont intériorisé le discours politique et les tagueurs, au milieu des questions politiques du moment (un « Irak » stylisé dessiné sur un mur), n'omettent pas d'inscrire sur les murs la revendication du droit au retour. Mais chacun sait que la vie se passe ici et que les enjeux sont ici et maintenant, la reconstruction du camp par exemple, puis l'obtention hypothétique d'un emploi, si possible en correspondance avec sa fibre artistique.

Dans ce cadre, Ahmad, comme les Palestiniens du Liban, est d'ici, venu d'ailleurs (cela même si nombre de Libanais souhaitent que les Palestiniens quittent le pays). Cette constatation, qui ne signifie nullement un renoncement à la nationalité d'origine et une volonté de « libanisation » (*tawtîn*), s'accompagne d'une individualisation du politique, avec des revendications morcelées de moins en moins audibles. L'épuisement des grands récits arabes et palestiniens, dont témoigne un certain formalisme culturel, s'accompagne de l'individualisation des registres politiques. Le nationalisme prend une forme beaucoup plus éclatée, diversifiée et contextualisée. La Palestine, est désormais un territoire dont la reconquête est une lointaine utopie. Elle est constituée en figure référentielle commune, en foyer identitaire à partir duquel il est possible de se penser dans le monde actuel, là où on se trouve.

2) Orientations esthétiques

La présence des organisations politiques et associatives et les scènes qu'elles offrent, dans le cadre des fêtes politiques ou dans celui des répétitions,

tend à donner au camp un cachet éminemment nationaliste. L'animation majoritaire est ainsi liée aux différents évènements organisés par les organisations politiques et associatives qui tissent la culture du camp de leurs différents messages. Cela conduit le peintre Kamal Boullata à affirmer à propos des plasticiens que « plus les artistes vivent près de leur culture, plus leur art est figuratif et au plus loin ils s'établissent, au plus leur art évolue vers l'abstraction » (2003, p. 36). Pourtant, l'idée que l'entre-soi du camp consolide une version uniquement instrumentalisée de la culture doit être nuancée pour ce qui est des scènes locales comme pour ce qui est des pratiques individuelles.

Tout d'abord, comme cela a été évoqué au début de cet article à propos de Nahr al-Bârid, il existe des fêtes qui n'ont rien à voir avec les commémorations politiques. Elles sont liées aux évènements familiaux, notamment aux mariages. Ces évènements se déroulent en deux temps: une première soirée est donnée pour permettre au jeunes de danser sur des formes contemporaines de *dabkah* électrifiées qu'on a tendance à simplement appeler « *sha'bî* ». Cette fête, qui se tient dans un lieu en friche du camp, un terrain vague, un terrain de foot, une portion de rue appropriée, est désignée comme la *sahriyah shababiyyah* (soirée de jeunes) et réunit un public large, presque exclusivement masculin, qui s'adonne à la danse avec enthousiasme. La soirée officielle, *sahriyah rasmîyah*, est quant à elle beaucoup plus réglée avec des moments de danse réservés aux femmes et à l'entourage proche des mariés. Elle se déroule dans des lieux fermés, des salles des fêtes louées pour l'occasion et situés dans les envions des camps.

Ensuite, les pratiques individuelles d'écoute dans les camps couvrent un large registre au sein duquel les variétés arabes sont dominantes. Aux côtés des vedettes du show bizz tels que Amr Diab ou encore Tamer[(4)], dont les clips et les enregistrements sont diffusés dans l'ensemble du monde arabe, on trouve un éventail de styles allant des musiques nationales au *tarab* en passant par le rap. Le violoniste Jihad Akil[(5)] qui fut éduqué à Chatila mais dont la famille est originaire de Nahr al-Bârid est dépositaire de l'un des nouveaux courants musicaux qui se diffusent dans les camps grâce à Internet. Cette musique s'inscrit ainsi dans une esthétique mondialisée, puisant à la fois dans le répertoire classique (thème du deuxième mouvement *adagio* du concerto d'Aranjuez de Joaquín Rodrigo ou premier mouvement de la symphonie numéro 40 de Mozart, à la suite d'une adaptation antérieure chantée par Fairouz «*Ana, Ya ana* ») et des

(4) Respectivement les albums, Wayah et Ha3îsh hayâti, 2009.

(5) Shiraz, a violin affair, Oracle, 2008. Clip: [http://www.youtube.com/watch?v=lj710cE2Xfk&feature=PlayList&p=8D55D27CB106635A&index=0&playnext=1]

chansons arabes célèbres de Umm Kalthum ou Abdel Halim Hafiz. Les airs sont arrangés de façon spectaculaire, les tempos accélérés, les parties rythmiques omniprésentes avec utilisation de boîtes à rythme et de percussions, enfin les formats sont réduits au temps d'une chanson de variété. Il tente ainsi d'imposer un style purement instrumental formaté pour une présentation en clip sur les chaînes musicales satellitaires. La musique de Jihad Akil circule désormais entre les disques durs des ordinateurs et les clés USB. De fait, la consommation de musique est suffisamment morcelée pour offrir un petit public à des formes artistiques jusqu'alors inconnues au milieu des productions arabes et traditionnelles palestiniennes(6). Ces nouvelles cultures minoritaires sont de deux ordres ; soit elles sont une émanation des camps, portées par une nouvelle génération qui voit dans la culture hip hop, par exemple, un vecteur efficace et moderne pour transmettre autant qu'une ambition artistique, un sentiment vis-à-vis de la situation des Palestiniens au Liban. Soit, totalement extérieures aux mondes palestiniens, elles sont portées par des artistes qui y voient une façon d'exercer leur art dans un cadre artistique populaire. Ces nouveaux styles sont des réinterprétations locales de cultures mondialisées.

La variété des imaginaires musicaux renvoie à la façon dont les mondes palestiniens sont connectés de diverses façons sur les flux culturels internationaux. Les modes de diffusion sont divers et utilisent les grands médias arabes, l'Internet et les marchés locaux informels de DVD et de CD piratés dans lesquels circulent films et logiciels d'ordinateur. Constitués en mondes sociaux enclavés et stigmatisés par une partie de la population locale, les Palestiniens au Liban s'inscrivent dans des flux culturels mondialisés en les appropriant dans leurs conditions particulières. Ils contrebalancent ainsi, dans et hors les camps, selon des modalités différentes, l'essoufflement des productions nationales en explorant de nouvelles voies culturelles. Cette hétérogénéité des productions et des consommations s'inscrit dans le processus d'individualisation en cours dans les camps et est liée à l'éclatement relatif des mondes palestiniens au Liban, tandis que le lien politique de la Cause s'est affaibli du fait des divisions comme de la disparition des grands récits politiques, arabes et palestiniens. Les adhérences entre ces différents mondes sont parfois ténues, mais la coexistence en met, pour le meilleur et pour le pire, les membres en état de communication minimale tandis que les conditions existent désormais pour que l'identité

(6) Des compilations de musiques palestiniennes, de format mp3 la plupart du temps, sont préparées et vendues sur des CD gravés aux côtés des variétés arabes. Par exemple le CD Filastiniyât comprend selon sa jaquette « des chansons patrimoniales palestiniennes, des chants révolutionnaires palestiniens, des chants villageois palestiniens et les chants de mariages palestiniens » [acquis à Baddawî, 2008].

palestinienne ne soit plus l'objet explicite de la production culturelle et sa préservation un enjeu pour la création.

Conclusion: cultures des arrières-mondes

Ce même été 2009, toujours dans le camp de Nahr al-Bârid, tandis que je dépasse son magasin proche de l'endroit où je loge, l'épicier me hèle pour m'informer de la circulation d'une nouvelle chanson sur le camp. En quelques jours à peine, la chanson des "Rebelles de Bârid" sur les sévères conditions de vie des déplacés dans des logements d'urgence installés par l'UNRWA a fait le tour du camp. Comme cela se fait couramment, je l'importe sur mon téléphone...

Cette petite anecdote met en relief deux caractéristiques majeures du paysage musical dans les camps: d'une part l'intense circulation des musiques à partir de supports variés allant des cd fabriqués vendus sur place au fichier mp3 importés d'Internet et, de l'autre, la réactivité de la chanson par rapport aux évènements et aux conditions de vie de réfugiés palestiniens. Celle-ci s'exprime de façon spécifique dans le rap où des thématiques jusque là ignorées sont désormais traitées, comme la ségrégation dont sont victimes les Palestiniens. « Carte d'identité bleue, Mon nom est réfugié. J'ai grandi dans le racisme et la discrimination » chante ainsi le collectif de rappeurs d'Ayn al-Hilwah dans un clip fabriqué avec l'aide d'une association qui a fait le tour des camps. Le groupe Katibah Khamsah documente dans ses chansons la vie dans les camps sans pour autant négliger l'actualité la plus brulante dans un morceau de musique électronique portant sur la bataille de Nahr al-Bârid (« *Khabar 'ajel* »)[(7)]. Il faut souligner que cette réactivité n'est pas uniquement l'apanage du rap. Lors des évènements de Nahr al-Bârid, plusieurs chansons ont été composées au sein des orchestres locaux affiliés aux organisations politiques et associatives. Un CD était ainsi disponible à Baddawî dès 2008 compilant 5 chansons dont l'une, évoquée précédemment, a été écrite par Ahmad et interprétée par l'orchestre al-Karmil. Ahmad, nous l'avons vu, a aussi composé du rap et se passionne pour la chanson de variété d'obédience romantique. Son itinéraire montre bien de quelle façon les musiciens s'emparent de différents styles en fonction de ce qu'ils veulent transmettre, brisant notamment le tabou que représente l'évocation de la situation des réfugiés dans le pays hôte et collant ainsi au plus près à leur époque. Les conventions esthétiques identifient les différentes destinations de la musique (politique, ludique, commerciale, sentimentale) et le fait de changer de convention permet de déplacer la frontière, non seulement culturelle, mais aussi sociale, voire politique.

(7) Album Ahla fîk bil-mukhayamât, Incognito, Beyrouth, 2008.

La diversité des trajectoires comme des conceptions musicales, même si pour la majorité la musique politique et nationaliste est un passage obligé, et la variété des modes d'engagement des artistes reflètent en définitive l'existence de mondes palestiniens différenciés juxtaposés dans des espaces urbains restreints. Des mondes entre lesquels les musiciens comme les mélomanes circulent au gré de leurs sociabilités proches et de leurs connexions lointaines.

Bibliographie

Boullata, Kamal. 2003. Artists Re-Member Palestine in Beirut. *Journal of Palestine Studies*, XXXII, 4: 22-38.

Dosse, François. 2001 ? Le moment Ricoeur. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/revue/xxs>*, 69: 137-152.

Lahire, Bernard. 2004. *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi.* Paris: La Découverte, (« Textes à l'appui »).

Puig, Nicolas. 2008. Romance triste pour Nahr el-Bâred ou les difficultés de l'autochtonie...

[www.reseau-terra.eu/IMG/doc/Puig-colloqueASILES-2.doc]

Herzfeld, Michael. 2005 (1997). *Cultural Intimacy, Social Poetics in the Nation-State*, New-York, London: Routledge, 280 p.

Saïd, W. Edward. 2008. *Réflexions sur l'exil et autres essais*. Arles: Actes Sud.