موسيقى الراي: المحنة، الهوية، والعولمة

د. ناصر الطائي (عمان)

تعد مسألة التواصل بين الشرق والغرب ثقافياً وفنياً موضوعاً شائكاً ارتبط بديناميكيات سياسية وتاريخية متشعبة ومعقدة. وعبّر المفكر العربي-الامريكي إدوارد سعيد عنها في كتبه عن الاستشراق والثقافة الامبريالية وعلاقاتها بالسلطة والهوية، حيث اعتبر سعيد الاستشراق، انطلاقا من أواخر القرن الثامن عشر، مؤسسة مشتركة للتعامل مع الشرق بأسلوب غربي للسيطرة على الشرق، ووضّح كيف استطاعت الثقافة الغربية من خلاله ان تخلق الشرق وأن تنتجه سياسياً واجتماعياً وعسكرياً وعقائدياً وعلمياً وتخيلياً.[1] ومن جهة أخرى يتحدث سعيد في كتاباته عن كيف أن الثقافة الغربية اكتسبت المزيد من القوة والهوية بوضع نفسها موضع التضاد مع الشرق باعتباره ذاتاً بديلة. وفي كتابه الثاني عن الثقافة والامبرياليه، أدخل سعيد بعض التعديلات على تصوره المطلق بين الأبيض وغير الأبيض حيث أكد ان عالمنا هو "عالم من المشاركة، والثقافات المتقاطعة"[2] لإثراء التاريخ الإنساني في وقت يحاول فيه متطرفون مثل صامويل هنتنجتون أن يقنعوا العالم بأن صدام الحضارات أمر محتوم لا مفر منه وان الهوية الثقافية لا تتحدد الا بالتضاد مع الآخرين.[3]

موسيقيا، انعكس هذا التواصل بين الشرق والغرب على موسيقى الثقافتين، وفي اوبرات وسيمفونيات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر يظهر الشرق جليا في أعمال مقتبسة من الف ليلة وليلة ومن مدن وتضاريس الشرق والتي شكلت نواة للإبداع ممزوجة بعوامل السحر والافتتان والشغف. ومع ازدياد انفتاح الشرق على الغرب في بدايات القرن العشرين، قام الفنانون العرب بدورهم باستعارة ألحان مأخوذة من الغرب كما يبدو في أعمال محمد عبدالوهاب وفريد الأطرش وفيروز على سبيل المثال. ولم تقتصر هذه الاقتباسات على الألحان ولكن شملت ايضا توظيف الإيقاعات والآلات الموسيقية الغربية. ولا يزال الباحثون العرب في سجال حول ماهية هذه الاستعارات ومدلولاتها واهميتها التاريخية وعلى قدرة الفنان على التأقلم مع واقع جديد من خلال تقديم عمل قديم بأسلوب جديد وتوزيع مختلف.[4]

وما يزيد العملية أهمية هو مدى تأثير التواصل بين الماضي والحاضر ودلالاته. وعندما تكسر هذه الألحان الحواجز المصطنعة بين الشعوب يعكس التبادل الفني بين الحضارات أهمية التبادل بين ثقافتين – مختلفتين أو متشابهتين. وتأخذ الاستعارة والمزج الفني أبعاداً ثقافية وحضارية وإنسانية.[5]

ومع بداية عصر العولمة ظهرت أنماط موسيقية غربية وغير غربية لا تنطبق مع المسميات المتعارف عليها في الإنتاج والتسويق الاعتيادي. وظهر مصطلح "موسيقى الشعوب" كثيمة للخلاف الكبير بين علم الموسيقى وعلم موسيقى الشعوب في السبعينيات من القرن الماضي والتي بُنيت على نظام جغرافي وعرقي لا يتفق مع معطيات العصر الجديد.

---

[1] Said, Edward W., *Orientalism*. New York : Pantheon Books, ©1978.

[2] Said, Edward W., *Culture and Imperialism*. New York : Knopf, 1993, p. 11.

[3] صامويل هنتجتون، صدام الحضارات: إعادة صنع النظام العالمي. ترجمة طلعت الشايب، الطبعة الثالثة. دار سطور للنشر والتوزيع، ١٩٩٩.

[4] سليم سحاب، "محمد عبد الوهاب وحقيقة السرقات الموسيقية"، شؤون عربية ١٧٤، http://www.arabaffairsonline.org/article.php?p=343

[5] Musgrave, Michael. "Brahms the Progressive: Another View." *The Musical Times* 124, no. 1683 (1983): 291-94.

في الثمانينات بدأ مصطلح "موسيقى الشعوب" بشكل تحدياً لهذين المصطلحين حيث استخدم الفنانون أنماطا مهجنة ومشتركة من الثقافتين الغربية ومن ثقافات موسيقى الشعوب الأخرى. وتحدث بعض الباحثين عن قصور المصطلح ونشره من أجل التسويق.[٦] وبالنظر لمصطلح العولمة نجد أن نفس المشكل ينطبق على المصطلح ومع صعوبة تحديد معنى العولمة إلا أننا لا نستطيع أن ننكر وجودها وأهميتها في حياتنا اليومية.[٧] ويَظهر أحد معاني العولمة في كسر الحواجز الثقافية وتوسيع نطاق التبادل التجاري وتوحيد النمط الاستهلاكي والمعيشي في العالم. ويبدأ الغزو الثقافي من توسيع خارطة الاستهلاك الغذائي السريع والمقاهي العالمية واستخدام القرى البعيدة في الأمازون والصحراء العربية للهاتف الذكي وانتشار ملابس الجينز وظاهرة التسوق على الشبكة العنكبوتية وتوحيد الذوق السائد.

ومن خلال هذا التقدم التكنولوجي في العالم اصبح التبادل الفني والثقافي في "القرية العالمية" أكثر انسيابية وديناميكية، وشهدت الساحة الفنية تلاقحا كبيرا بين الحضارات والشعوب في العقود الأربعة الماضية وتطورت على اثرها البحوث الموسيقية لتشمل السياسة والجنس والعرق والانتماء والهوية.[٨] ومن هنا ظهر ايضاً مصطلح "الالتقاء العالمي" (Global encounter) لتحليل ظاهرة تواصل وتعاون ثقافتين مختلفتين في قالب واحد جديد والذي يشكل تحدياً كبيراً لمفاهيم السياسة والهوية والمعنى والمكان.[٩] وعلى خلفية الاستعمار والاستشراق والهجرة والمعاناة يصبح مفهوم العولمة أكثر تعقيدا خصوصا في العلاقة بين الشرق والغرب والذي مر خلال العصور الماضية بفترات متوترة من الصراع على مر الزمان.

من هنا جاءت ظاهرة موسيقى الراي الجزائري في شكله الجديد في الثمانينات من القرن الماضي كإمتداد لتاريخ طويل من التواصل المغاربي مع اوروبا وفرنسا بالذات ليس من أجل تطوير الفولكلور المغاربي فحسب ولكن من أجل إخراج نمط فني جديد لمحيط مختلف في معادلة اكثر تعقيدا تعكس التموجات الراهنة في العلاقات بين الشرق والغرب.

كيف لنا أن نفهم واقع هذه الموسيقى الجديدة كعامل مشترك بين الثقافات؟ ماذا تخبرنا موسيقى الراي عن واقع الموسيقى العربية، والعولمة، والهوية لصانعيها والمستمعين لها؟ من هذا المنطلق نستطيع الجزم بأن للراي—كما كان تاريخيا—رسالة صدامية مع الواقع يتحدث من خلالها الفنان عن آلام الواقع وآمال المستقبل مُشكلاً قالباً يكسر من خلاله كل القيود التقليدية، فاتحاً باب الحوار بين الشعوب في احتفائية غنائية للفن بأسمى درجاته.

في كتابه القيّم عن الموسيقى العربية تحدث الياس سحاب عن انفعال الفنان محمد عبدالوهاب بقصيدة الجندول عندما رأى فيها "قصيدة عربية سافرت بلاد برة" مختزلاً ما أسماه سحاب "كل طموحات الموسيقى العربية الأولى في التجديد وفتح آفاق تعبيرية جديدة".[١٠] ويدرك المؤلف في كتابه أن أحد عوامل الخروج من تأثير الموسيقى العربية بعد مرحلة أم كلثوم هو فتح النوافذ على الموسيقى العالمية استماعاً وتفاعلاً وتأثراً، ويقول "فنحن لا ننسى ان التفاعل مع الحضارات الفارسية والبيزنطية والإغريقية، كان

---

[6] See Stokes, Martin. "Music and the Global Order." *Annual Review of Anthropology* 33 (2004): 47-72.

[7] Bob W. White, ed., *Music and Globalization: Critical Encounters*. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

[8] See Marc Schade-Poulsen, *The Social Significance of Rai: Men and Popular Music in Algeria*. Austin: University of Texas Press, 1999.

[9] Ian Biddle, ed. *Music and Identity Politics*. London and New York: Routledge, 2012.

[١٠] الياس سحاب دفاعاً عن الأغنية العربية. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٠، ص٧.

أحد أهم عناصر وصول العرب إلى صدارة الحضارات العالمية لقرون عديدة."[١١] ولكن سحاب أيضاً يؤكد ان الشرط الأساسي لهذا التفاعل كان وقوفه على أرض عربية واضحة المعالم، واضحة الانتماء، واضحة التوازن، واضحة الشخصية، خالية من كل عُقد النقص.

ولادة الراي الجديد

ليس بمستغرب أن تظهر موسيقى الراي على ساحة الموسيقى الجزائرية في فترة الثمانينيات، حينما شكل الإسلاميون تحديات جديدة على المشهد السياسي والثقافي والفني في هذا البلد النامي. وجد البلد نفسه مشتتًا بين التمسك بالتقاليد ومواكبة العصر، ومع إخفاق الحركة الاشتراكية وعدم قدرتها على اكتساب تأييد غالبية الشعب الجزائري، وقع البلد فريسة حرب أهلية وحشية بين النظام الذي يدعمه الجيش والإسلاميين المتشددين الذين ينادون بإجراء انتخابات ديمقراطية عادلة. وكان رد فعل فناني الراي الجزائريين هو التعبير عن إحباطهم وتحررهم من الموقف برمته عبر نوع فني حديث يعتمد في الأساس على الموسيقى التقليدية والشعبية ويُقدم بطابع جديد.[١٢]

كلمة الراي بالعربية تعني "الرأي"، وتعكس رغبة قوية في التمتع بحرية التعبير، التي خضعت لرقابة شديدة من الحكومات العربية التي تفتقر إلى الديمقراطية. ومنذ اللحظة الأولى لم يكن فنانو الراي على وفاق مع الفصائل المتشددة في البلاد بسبب آرائهم الأيديولوجية المتعارضة. ولأن الراي نوع متطرف من الموسيقى الرائجة، فإنه يجمع بين الأسلوب الشرقي في الغناء والآلات الموسيقية الغربية. وإيقاعاته أيضًا مزيج من الموسيقى العربية والأفريقية المركبة والفلامنكو الأسباني والديسكو الأمريكي والهيب هوب والريجي. خرجت النسخة الحديثة من موسيقى الراي من مدينة وهران الساحلية المطلة على البحر الأبيض المتوسط في بدايات الثمانينيات، وحققت شعبية هائلة في أوروبا وقدرًا أقل من الشعبية في الولايات المتحدة في بدايات التسعينيات.
إعتمدت موسيقى الراي التقليدية بشكل كبير على الفلكلور الجزائري الشعبي، حيث أنشد الشيوخ الأغنيات في جلسات خاصة، ولقب الشيخ يدل على كبر السن أو علو المكانة الدينية أو الاجتماعية. وكانت أهم التطورات في بدايات الثمانينيات إعتماد فناني الراي على الراي التقليدي عند اختيار الكلمات وأسلوب الغناء.[١٣] أما البوب راي، كما يطلق عليه الآن، فقد أصبح مثار جدل واسع في جميع أرجاء الشرق الأوسط بسبب كلماته النارية، وردود أفعاله السياسية القوية تجاه الحرب الأهلية، وإستعارته الآلات والإيقاعات الغربية. وأثارت طبيعة الراي الثورية ضد التقاليد القديمة الجدل بشأن عدة قضايا خاصة بالجيل الجديد من الجزائريين الذين يعيشون داخل البلاد وخارجها، مثل آرائهم السياسية وهويتهم الهجينة وتعاملهم مع الموسيقى العالمية.

الراي والمحنة

ظهرت موسيقى الراي كأداة للمقاومة والمواجهة وتجسيداً لفكرة العولمة. واتسمت كلماتها وألحانها بعالمية موسيقاها وتحديها النصّي للصورة التقليدية القديمة المعتادة. ومع أن الراي الحديث اعتمد بشكل كبير على نوع فني قديم خاص وديني، فإن ولادته من جديد وظهوره على الساحة الموسيقية كوسيلة رائجة للتعبير الموسيقي كان بهدف التمرد. فقد وقفت موسيقى الراي في وجه أي صورة من صور التصنيف لقالبها الفني وآلاتها الموسيقية وكلماتها وجنسيتها وأي تسمية من شأنها تقييد سعيها للعالمية. اعتمد فنانو

---

[١١] نفس المصدر ص١٠.

[12] Nasser Altaee, "Running with the Rebels :Politics, Identity, and Sexual Narrative in Algerian Rai," *ECHO*, volume 5, No. 1, 2002: http://www.echo.ucla.edu/Volume5-issue1/al_taee/al_taee1.html

[13] Ibid.

الراي على الأزمة السياسية والثقافية الحديثة في الجزائر، وطعّموا موسيقاهم بكلمات نارية وآلات غربية وإيقاعات راقصة قوية انتشرت في صحراء الجزائر لتأسر قلوب الملايين في أوروبا وآسيا وأفريقيا، ونسبة أقل في الولايات المتحدة.[14]
لجأ أغلب فناني الراي إلى فرنسا هربًا من بلادهم التي مزقتها الحرب، وكان هذا الاختيار راجعًا إلى وضعهم الخاص كمهاجرين والعلاقات القديمة التي تربط بين البلدين منذ فترة الاستعمار. وفي فرنسا استطاعوا التعبير عن مشاعرهم والحديث عن الحياة الصعبة في قُراهم ومدنهم دون خوف يذكر من الاضطهاد أو الرقابة. كما أتيحت لهم فرصة الانفتاح على جماهير عالمية، واستخدام تقنيات تسجيل أفضل، والتعرف على أساليب جديدة أسهمت في ازدهار موسيقى الراي ورواجها. لكن الفنانين، كغيرهم من المهاجرين الآخرين من شمال أفريقيا، سرعان ما أدركوا أن بعض الطوائف لا ترحب بوجودهم في فرنسا، وبدأوا يعانون من حالات التمييز السافر والتحامل الشديد التي يقودها حزب الجبهة الوطنية اليميني في فرنسا ويردون عليها.[15]

أغنيات الشاب خالد مثل "الهربة وين" و"ولي لدارك" و"وهران" و"وهران وهران" وغيرها الكثير محمّلة بإنعكاسات المناخ السياسي التي تركت الجزائريين بين المطرقة والسندان. تمزج أغنية "وهران" (شركة تسجيلات "باركلي" عام ١٩٩٢) بين الاستعارات الحسية والثيمات السياسية والاجتماعية لإنتقاد النظام العسكري في الجزائر. ويرجع انتقاد الشاب خالد السياسي للحكومة إلى تزايد العنف والظلم في مسقط رأسه وهران حيث تُعبّر الكلمات عن شوق الفنان إلى العدالة في مسقط رأسه الذي تسيطر عليه الشرطة الفاسدة وتملؤه الجريمة. كما يعبر خالد عن انشغاله وقلقه على مدينته، وخاصة في الليل عندما يُسمع دوي الرصاص ويرسم صورة مجازيّة يقارن فيها تعلقه العاطفي بمدينة وهران بامرأة جميلة يتمنى أن يعود إليها.

المثال الاول: خالد، "وهران"

وبالمثل فإن أغنية الشاب مامي "بلادي" (شركة تسجيلات "إي إم آي" عام ١٩٩٩) تتبع خطاً شبيهاً بذلك المستخدَم في أغاني الشاب خالد. وكما في اغنية "وهران" يتحدث الشاب مامي بمشاعر فياضة في اغنيته "بلادي" عن مدن الجزائر مثل عنابة وقسنطينة وسطيف ووهران ومسقط رأسه سعيدة، وكأنه يرسم صورة حية للمستمعين تصف التضاريس والمشاهد الطبيعية الجزائرية. كما تستخدم أغنية "بلادي" أسلوب الفلامنكو والذي يبرزه استخدام الأكوزتيك جيتار والبيانو والأكورديون (الذي يعزفه مامي نفسه) لإعطاء الأغنية لونا عالميا يتفاعل معه الجميع. يؤكد المذهب على محنة المطرب النابعة من حبه لبلاده وعذابه بسبب غربته. تنتهي الأغنية بارتجال صوتي لمامي للتأكيد على يأس المطرب والذي يضع الأغنية في إطار الارتجالات العربية التقليدية في مقابل إيقاعات الفلامنكو الغربية. لا شك أن الطابع الحميمي في أغنية "بلادي" يبرز حب الشاب مامي لبلاده مع التأكيد على استحالة عودته إليها.

المثال الثاني: مامي، "بلادي"

إن الاستعانة بموسيقى الفلامنكو له عدة دلالات معقدة، من بينها توثيق العلاقات التاريخية بين الجزائر وأسبانيا، إلى جانب النظر إلى المستقبل من منظور غربي حديث. وبذلك فإن أغنية "بلادي" تبرز العلاقة التاريخية بين شمال أفريقيا وأسبانيا من خلال استخدام

---

[14] Al-Deen, Hana Noor. "The Evolution of Rai Music." *Journal of Black Studies* 35, no. 5 (2005): 597-611.

http://www.jstor.org/stable/40034339.

Baltzis, Alexandros G. "Globalization and Musical Culture." *Acta Musicologica* 77, no. 1 (2005): 137-50.

http://www.jstor.org/stable/25071251.

Langlois, Tony. "The Local and Global in North African Popular Music." *Popular Music* 15, no. 3 (1996): 259-73.

http://www.jstor.org/stable/931328.

McMurray, David, and Ted Swedenburg. "Rai Tide Rising." *Middle East Report*, no. 169 (1991): 39-42. doi:10.2307/3012952.

[15] See Martin Stokes, "Music and the Global Order," *Annual Review of Anthropology* 33 (2004): 47-72.

أساليب موسيقية مشتركة لرسم صورة لماضي الجزائر وحاضرها. لكن يبدو أن الشاب مامي في هذه الأغنية يقوم بتصريح سياسي عن الماضي المسالم الهادئ مقارنة بالحاضر العنيف.ومن الواضح أن الجزائر واقعة في شباك محنة أليمة ومعقدة وطويلة.
في موسيقى الراي يبرز الفنانون الجزائريون مُمزقين بين واقع بلادهم القاسي وبيئة معادية بالخارج، ولهذا فإن لهم باعاً طويلاً في تناول موضوعات الغربة والرحيل والشوق والفراق. تناول رشيد طه هذه القضايا وتصدرت اغنيته "يا رايح" كل قوائم الأغنيات في عام 1998 عندما أعاد تقديم الأغنية الشعبية بأسلوب مبتكر وعصري (ألبوم "ديوان"، شركة تسجيلات "آيلاند ريكوردز" عام 1998).[١٦]

إن نسخة رشيد طه عبارة عن إعادة إنتاج كلاسيكية للأغنيات القديمة بأسلوب جديد،[١٧] ولكن يكمن سر شهرة الأغنية في تجسيدها البسيط والعميق لرغبة الجيل الجديد في التمتع بالحرية وبحياة أفضل. وتدور الاغنية حول المفهوم الجزائري القديم للمحنة في تجسيدها لما يتعرض له الجزائريون من صراع بين حبهم للوطن وبين ضرورة الهجرة، وبين ألم الفراق والشوق إلى الوطن. يمكننا أن نتصور كيف تلامس هذه الكلمات قلوب ملايين الجزائريين الذين يعيشون بعيداً عن وطنهم في مختلف أنحاء أوروبا في أصعب الظروف. ولهذا اكتسبت أغنيات الشاب خالد الأولى "الهربة وين" و"ولي لدراك" أهمية كبيرة، ليس فقط لأنها كما وصفها الكثيرون ضد الواقع الأليم لبلادهم، ولكن ايضا لأنها تعبر عن خوفهم الشديد من الظروف المعادية التي يتعرض لها المهاجرون الجزائريون في أوروبا. تحمل أغنية "الهربة وين؟" نفس إحساس التشاؤم في أغنية "يا رايح" عندما يجد الجيل الجديد نفسه محاطاً بواقع سياسي صعب وسندان العنصرية القبيح في اوروبا.

الهوية والانتماء في موسيقى الراي

مثّل إغتيال الشاب حسني في سبتمبر 1994 على يد مسلحين مجهولين أمام منزله في وهران منعطفاً فنياً وسياسياً هاماً لوضع الصحفيين والكتاب والفنانين في الجزائر لأن حسني كان يمثل هوية جزائرية مناهضة ومغايرة للسائد وغير مقبولة من قبل بعض اطراف المجتمع الجزائري.[١٨] وفي مزجهم بين الشرق والغرب، شكّل فنانو الراي تحديا للهوية الجزائرية يجب اقصاءه لأن الراي مزيج من مجموعة من العناصر والقيم المضادة لبعضها البعض فهو شرقي وغربي، شعبي وحديث، قديم وجديد، ديني ودنيوي في آن واحد. وفي هذا المكان الجديد يتنفس الراي ويخرج ماردا جديداً على الساحة الفنية العربية بكل تناقضاته.

ولأن موسيقى الراي من مظاهر التعبير عن اتجاه ما بعد الحداثة، والعولمة، والتكنولوجيا الصناعية، فإنها تناقش قضايا متعارضة معاصرة مثل الأصالة في مقابل الحداثة والعربي في مقابل الغربي. وتحتفي كلمات وموسيقى الراي بالتعددية دون التخلي عن تقاليدها العربية. ففي أغنيات خالد وشيخة ريميتي ورشيد طه والشاب مامي، على سبيل المثال، يتم تذكيرنا بإستمرار بصور الصحراء وعلاقتها الرمزية بالطابع العربي. أغنيات الشاب خالد مثل "العربي" و"صحراء" وأغنية شيخة ريميتي "لاكاميل" وأغنية رشيد طه "بنت الصحراء" كلها تستحضر صوراً لوطنهم بكثبانه الرملية الجميلة وواحاته ونخيله ونسائه. وتعتمد أغلب هذه الأغنيات على رقصات جزائرية تستخدم آلات موسيقية قليلة مثل الفلوت والايقاع، وتكون زاخرة بالرومانسية وتستخدم فيها إيقاعاً يتماشى مع وتيرة سير قوافل الجِمال في ميزان ثنائي.

---

[١٦] أغنية عبد الرحمن عمراني الذي يشتهر باسم دحمان الحراشي (١٩٢٦ – ١٩٨٠).

[١٧] اللحن الموسيقي الرئيسي في أغنية "يا رايح" يشبه أيضًا لحن أغنية الشاب حسني "يا أختي عيبك بان" من ألبوم "لا تبكيش". في ألبوم رشيد طه، قام الفنان بتأليف موسيقى أغنيتين فقط (هما رقم ٢ و١١) أما باقي الأغنيات فهي إعادة لأغنيات فلكلورية عربية قديمة مشهورة مثل أغنية "حبينا" (فريد الأطرش، مصر/ لبنان) وأغنية "بني الإنسان" (ناس الغيوان، المغرب) وأغنية "بنت الصحراء" (خليفي أحمد، الجزائر). لهذا فإن اسم الألبوم "ديوان" هو إشارة إلى مجلس الموسيقى العربي.

[18] Langlois, Tony. "The Local and Global in North African Popular Music." *Popular Music* 15, no. 3 (1996), 259.

وكما تستمد بعض الأغنيات أصولها من صور الصحراء وتضاريس الشرق الأوسط، تسافر أغنيات أخرى في نفس الألبوم إلى مدن العالم مثل باريس ومارسيليا وشيكاغو. فأسلوب الشاب مامي يتميز باستخدام كلمات تمزج بين لغتين أو ثلاث (العربية والفرنسية والإنجليزية) لدعم أغنياته التي تمزج بين الراي والروك والراب الفرنسي. ويفتح فنانو الراي ايديهم للتعاون مع فنانين غربيين،[19] وبذلك يمزج الراي بين ***المحلي والعالمي*** في لون فني واحد ينمو ويزدهر في تعدديته وتناقضاته متحديا التصنيف والحصر.

في أغنية "باريس الشمال" يتحدث مامي عن الخيانة والغربة والنكران في قالب فنّي جديد يمزج بين الغناء العربي والروك الفرنسي والراب الأمريكي. ويتنقل مامي في الأغنية بين اللغتين العربية والفرنسية بدون حواجز فيمثل الكوبليه خليطا من اللغتين في نفس المقطع بدون فواصل. وهناك أيضا مزج بين اللغات العربية والفرنسية والدارجة الجزائرية بمصطلحات فرنسية مُعرّبة (ايترونجي-بورتون). وكما في الكثير من أغاني الراي يبقى المعنى مُبهما وغير واضح ومتروكا للمستمع، فهي موسيقى مرنة ومعقدة ولا نعرف بالتفصيل ما المقصود بباريس الشمال ومن هم الذين نكروه وما الذي فعلوه للفنان. يغني مامي بقوله: "كنت حاسب دي بلادي وهنايا نموت على وجهي نكرتوني وقولتو ايترونجى".

المثال الثالث: مامي، "Parisien Du Nord"

هذا الاغتراب محفور في الكلمات والنّغم، وفي الراي يبقى لغزاً لغوياَ مثل كلمة "دي دي" للشاب خالد والتي تستمد قوتها من غموض معناها وقوة إيقاعها. وكذلك في اغنية "عائشة" لخالد هناك مزيج بين الكلمات والالحان والاداء العربي والفرنسي. إن الدمج بين التقليدي والحديث في سياق ما بعد الحداثة العالمي يبتكر أشياء جديدة ويؤدي الى خلق أصوات وهويات وثقافات هجينة. تبدو بعض الأغنيات غربية جدًا في إيقاعاتها، لكن الكثير منها يتمتع بطابع عربي مميز. تأثر مطربوا الراي بالتراث الثقافي الغني للجزائر، وألقوا الضوء على قضايا الهوية والثقافة والتقاليد بإستخدام الموسيقى القديمة وتقديمها في صورة جديدة. تم مزج الأصوات الجزائرية الأصلية مع الأصوات الغربية، وعزفها، وتلحينها جنبًا إلى جنب دون أي تناقض. وهكذا نرى أن أغلب مطربي الراي الجدد يعتمدون على تقاليد الماضي من خلال إعادة التوزيع الأوركسترالي وتعديل الأغنيات التقليدية القديمة. ألبوم رشيد طه "ديوان" (شركة تسجيلات "آيلاند" عام ١٩٩٨) ليس جديدًا كليًا ولكن تكمن قوته في إعادة تقديمه لأعمال "الأساتذة القدماء" مثل دحمان الحراشي ومسعود بلمو وفريد الأطرش في اطار جديد يستحضر الماضي ويعالج الحاضر ويرنو إلى المستقبل.

إن أحد أهم مميزات فن الراي هي قدرته على جذب اهتمام المستمعين من جميع أنحاء العالم دون حتى فهم معاني الكلمات، فأكبر أسواق الراي هي في أوروبا والولايات المتحدة.[20] وبالفعل يشعر أغلب المستمعين الغربيين أنه ليس "من الضروري" فهم الكلمات للإستمتاع بالموسيقى. ومع أن دقات الراي القوية والتلاعب بالنغمات الصوتية والمزج بين الأصوات الشرقية والغربية يقدم تجربة موسيقية ممتعة، فإن الجماهير الغربية ينقصها فهم المعاني القوية التي تجسد جوهر هذا الفن: المزج بين ما هو ديني وما هو دنيوي، والتعبير عن الوضع السياسي القاتم، والرسالة السامية التي تدعو إلى الحرية والسلام. غير أن المستمع الغربي يكتفي غالبًا بالمتعة الوقتية النابعة من التلون الموسيقي وتمايز الكلمات دون فهم معانيها.

◆◆◆◆◆◆

[19] Mami collaborated with the English singer Sting in “Desert Rose "and with K-Mel in “Parisien Du Nord.”, with Zucchero in “ Cosi Celeste”; Khaled collaborated with Feat Pitbull – Hiya Hiya

[20] McMurray, David, and Ted Swedenburg. "Rai Tide Rising." *Middle East Report*, no. 169 (1991): 39-42.

لا تزال قضايا الهوية والسياسة والحسية المرتبطة بموسيقى الراي معقدة ومركبة. فهي لا تقتصر على هوية الموسيقى ذاتها، بل تضم مختلف الجماهير وانتماءاتهم السياسية والاجتماعية المتنوعة. على الصعيد السياسي، لا تروج موسيقى الراي لفكرة الإندماج مع مجتمع الفرد أو الإنفصال عنه. وتبقى رسالة التمرد وتحدي الوضع الراهن رسالة عالمية صالحة لكل زمان ومكان تدفع بموسيقى الراي إلى صدامات دموية بين السلطة والفئات المتطرفة. فموسيقى الراي تعبر دائمًا عن انتقادها للقيود والرقابة، وتتخذ موقفًا واضحا من الظلم والطغيان والقيود الاجتماعية، ومن خلال هذه المقاومة يؤكد فنانو الراي على هويتهم الجزائرية، لكنهم يحتفون في ذات الوقت بالمجتمع الدولي. تسعى موسيقاهم بإستمرار لبدء الحوار عن طريق المزج بين أساليب مختلفة تدافع عن العالمية وترفض حصرية الثقافة. إن قدرة الراي على توجيه الاهتمام إلى المشكلات السياسية والاجتماعية، سواء داخل الجزائر أو خارجها، وجذب إنتباه جماهير متعددة الأعراق بل وغير المتحدثين بالعربية أيضًا، أكبر دليل على قوتها الهائلة وتأثيرها الفني الكبير على الساحة العالمية.

أيًا كانت الطريقة التي ننظر بها إلى الراي، فإنه يدفعنا لاتخاذ موقف قوي وجاد. تتميز موسيقى الراي بأنها مؤثرة وتحمل تحديات على كل الأصعدة: الأيديولوجيا والكلمات والموسيقى. أثناء تمرد فناني الراي على المؤسسات القائمة سواء الجزائرية أو الفرنسية (الغربية)، فإنهم يفاوضون ويطرحون قضايا التقاليد والأصالة والعالمية والهوية والحسية. وكان استقبال موسيقى الراي في الجزائر فريداً من نوعه، حيث استخدمته بعض الفئات كأداة للمقاومة ومعارضة المؤسسات القائمة، في حين تشجعه الحكومة كجزء من تراثها الوطني والعالمي. فيصبح فنان مثل الشاب خالد بطلاً وعدواً، عربيًا وفرنسيًا، ثائرًا ومواطنًا مثاليًا.

ونظرًا لسهولة انتشار موسيقى الراي وطبيعتها المتمردة الثائرة وشعبيتها الواسعة فإنها ستبقى للتوثيق والصراع وتخطي الصعاب ومن أجل خلق مستقبل أفضل للمواطنين الجزائريين وعشاق الموسيقى في جميع أنحاء العالم. ويكشف فنانوا الراي عن هويتهم الاجتماعية والسياسية والأخلاقية من خلال كلمات تتحدث عن الألم والإحباط والبحث عن الحرية والحب في عالم جديد بين الشرق والغرب.

مراجع

References

Al-Deen, Hana Noor. "The Evolution of Rai Music." *Journal of Black Studies* 35, no. 5 (2005): 597-611. http://www.jstor.org/stable/40034339.

Baltzis, Alexandros G. "Globalization and Musical Culture." *Acta Musicologica* 77, no. 1 (2005): 137-50. http://www.jstor.org/stable/25071251.

Ben Naoum, A. 1986. “Le raï, délit d’opinion?” *Internationale de l’Imaginaire* 5: 5-16. Ciment, James. *Algeria: The Fundamentalist Challenge*. New York: Facts On File, Inc.

Cremades, Roberto, Oswaldo Lorenzo, and Ioana Ruxandra Turcu. "Raï Music as a Generator of Cultural Identity among Young Maghrebies." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 46, no. 1 (2015): 175-84. http://www.jstor.org/stable/24327333.

Cremades, Roberto, Oswaldo Lorenzo, and Ioana Ruxandra Turcu. "Raï Music as a Generator of Cultural Identity among Young Maghrebies." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 46, no. 1 (2015): 175-84.

Davies, Peter. 1999. *The National Front in France: Ideology, Discourse and Power*. London and New York: Routledge.

Gross, Joan, David McMurray, and Ted Swedenburg. "Rai, Rap, and Ramadan Nights: Franco-Maghribi Cultural Identities." *Middle East Report*, no. 178 (1992): 11-24. doi:10.2307/3012981.

Gross, M, D. McMurray, and T. Swedenburg. 1994. "Rai, Rap and Ramadan Nights: □ Franco-Maghribi Culture Identities." *Diaspora* 3, No. 1: 3-39.

Hall, Stuart. 1981. *People's History and Socialist Theory*. London: Routledge and Kegan Paul.

Kraft, S. 1995. "Is Racist Rhetoric Turning Into Europe's Reality?" *Los Angeles Times*, April 18, 1995: Section H: 1 and 5.

Langlois, Tony. "The Local and Global in North African Popular Music." *Popular Music* 15, no. 3 (1996): 259-73. http://www.jstor.org/stable/931328.

Langlois, Tony. 1996. "The Local and the Global in North African Popular Music." *Popular Music* 15, No. 3: 259-273.

Legrand, Emmanuel. 1994. "Rai Singer Hasni a Casualty of Algeria's Violent Culture." *Billboard* 106, No. 42: 60.

Legrand, Emmanuel. 1995. "Producer of Rai Music Killed in Algeria: Islamic Fundamentalists Suspected in Shooting." *Billboard* 107, No. 9: 48.

Lipsitz, George. 1994. *Dangerous Crossroads: Popular music, Postmodernism and the Poetics of Place*. London & New York: Verso.

Matoub, Lounes. 1995. *Rebelle*. Paris: Editions Stock.

McClary, Susan. 1995. “Music, the Pythagoreans, and the Body.” *Choreographing History*, ed. Susan Foster. Bloomington: Indiana University Press: 82-103.

McMurray, David, and Ted Swedenburg. "Rai Tide Rising." *Middle East Report*, no. 169 (1991): 39-42. doi:10.2307/3012952.

McMurray, David, and Ted Swedenburg. "Rai Tide Rising." *Middle East Report*, no. 169 (1991): 39-42. doi:10.2307/3012952.

□

Mezouane, Rabah. 1994. *Sheikha Remitti: The Sources of the Rai*, translated by Mona Khazindar. Liner notes to *Musiques et chants de’Algérie, Cheikha Remitti: Aux sources du rai*. Paris: Blue Silver, 503 09-2.

Morgan, Andy. 1999. “Rai: Music under Fire.” *World Music: The Rough Guide*. London: The Rough Guides. Volume 1: 413-24.

Racy, Ali Jihad. 1991. “Creativity and Ambience: An Ecstatic Feedback Model from Arab Music.” *The World of Music* 33, No. 3: 7-28.

Racy, Ali Jihad. 2000. “The Many Faces of Improvisation: The Arab Taqäsïm as a Musical Symbol.” *Ethnomusicology* 44, No. 2: 302-320.

Radwan, Suheil. 1997. “The Performance of Arab Music in Israel.” *Musical Performance* 1, Part 2: 35-49.

Rosen, Miriam. 1990. “On Rai.” *Artforum* 29, No. 1 (September):22-3.

Salime, Zakia. "Raï and Rap: GLOBALIZATION AND THE SOUNDTRACK OF YOUTH RESISTANCE IN NORTHERN AFRICA." In *Global Africa: Into the Twenty-First Century*, edited by Hodgson Dorothy L. and Byfield

Judith A., 237-46. Oakland, California: University of California Press, 2017. http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctv1xxskh.31.

Schade-Poulsen, Mark. 1999. *The Social Significance of Raï: Men and Popular Music in Algeria*. Austin: University of Texas Press.

Small, Christopher. 1998. *Musicking: the Meanings of Performing and Listening*. Hanover and London: Wesleyan University Press.

Spencer, Peter. 1992. *World Beat: A Listener’s Guide to Contemporary World Music on CD*. Pen-nington, N.J.: Acappella Books.

Stokes, Martin. "Music and the Global Order." *Annual Review of Anthropology* 33 (2004): 47-72.

Swedenburg, Ted. "Rai's Travels." *Middle East Studies Association Bulletin* 36, no. 2 (2003): 190-93. http://www.jstor.org/stable/23062748.□

Sweeney, Philip. 1989. "Algerian Rai: the French Connection." *Rhythms of the World*, ed. Francis Hanly and Martin May. London, BBC: 48-57.

Taylor, Timothy D. 1997. *Global Pop: World Music, World Markets*. Routledge: New York and London.

The New York Times, 1991. "Youth and tradition Mix in Cheb Khaled's Sound." July 13, 1991.

Selected Discography

Cheb Hasni. *Latbkiche*. Super Bazar Production, CD SB 103. 199?,

Cheb Mami. *Meli Meli*. Virgin France, 186 850 007 2. 1999.

Cheikha Remitti. *Musiques et chants d'Algérie: Cheikha Remitti, Aux sources du rai*. Blue Silver Distribution, 503 09-2.

Fadela and Sahraoui. *Feel My Hurt*. Gafaiti Production, AM 2087-C8C. 1992,

Fadela and Sahraoui. *Hana Hana*. Virgin Recording, CIDM 1005. 1989.

Faudel, *Baïda*. Sankara-Mercury, 558 311-2. 1998.

Khaled. *Le Milleur De Cheb Khaled*. Blue Silver Distribution, BS 1. 1991.

Khaled. *Khaled*. Barclay, 511815-2. 1992.

Khaled, *N'ssi N'ssi*. Mango, 697-124012-2. 1993.

Khaled, *Sahra*. Barclay, 314-537 510-2. 1996.

Khaled, *Kenza*, Barclay, 543 397-2. 1999.

Rachid Taha, *Diwan*. Barclay, 314 539-953-2. 1998.

أسطوانات مختارة

الشاب حسني، "لا تبكيش"، شركة تسجيلات "سوبر بازار برودكشن"، أسطوانة SB 103، ١٩٩٩؟.

الشاب مامي، "ميل ميلي"، شركة تسجيلات "فيرجن فرانس"، 2 007 850 186، ١٩٩٩.

شيخة ريميتي، "موسيقى وأغنيات من الجزائر: شيخة ريميتي، من مصادر الراي"، شركة تسجيلات "بلو سيلفر دستربيوشن"، 503 2-09.

الشابة فضيلة والشاب صحراوي، *Feel My Hurt*، شركة تسجيلات "جافايتي برودكشن"، AM 2087-C8C، ١٩٩٢.

الشابة فضيلة والشاب صحراوي، *Hana Hana*، شركة تسجيلات "فيرجن ريكورد ينج"، CIDM 1005، ١٩٨٩.

الشاب فضيل، "بيضاء"، شركة تسجيلات "سانكرا ميركوري"، 2-311 558، ١٩٩٨.

الشاب خالد، "أجمل أغاني الشاب خالد"، شركة تسجيلات "بلو سيلفر دستربيوشن"، BS 1، ١٩٩١.

الشاب خالد، "خالد"، شركة تسجيلات "باركلي"، 2-511815، ١٩٩٢.

الشاب خالد، *N'ssiN'ssi*، شركة تسجيلات "مانجو"، 2-124012-697، ١٩٩٣.

الشاب خالد، "صحراء"، شركة تسجيلات "باركلي"، 2-510 537-314، ١٩٩٦.

الشاب خالد، "كنزة"، شركة تسجيلات "باركلي"، 2-397 543، ١٩٩٨.

رشيد طه، "ديوان"، شركة تسجيلات "باركلي"، 2-953-539 314، ١٩٩٨.