الشباب والتراث الموسيقي، جدلية الاقتراب والاغتراب

- قراءة في أغنيات الثورة السودانية -

د. كمال يوسف علي (السودان)

مُقدمة:

وكما جاء في ديباجة المؤتمر لهذا العام؛ فإن الموسيقى لم تعد مجرد أداة للتسلية والترفيه، أو ضرباً من المتعة العقلية، بل تخطت ذلك لتلعب دوراً أعمق في تشكيل وعي ووجدان الإنسان العربي، وتكريس قيمه، والتعبير عن تطلعاته وطموحاته. واستناداً على هذا الطرح يأتي المؤتمر تحت شعار "الموسيقى والمجتمع في العالم العربي". ولعل هذا الطرح في مجمله يلفت انتباهنا إلى حاجتنا الماسة إلى ابتدار "تأسيسٍ مفاهيمي" لضِلعيّ هذا الشعار (الموسيقى والمجتمع)، الأمر الذي قد يُولِّدُ العديد من الأسئلة التي عادة ما يتم التغاضي عنها، من قبيل ما الموسيقى؟ بمعنى أي موسيقى -عادةً ما نقصد- في مثل هذه الحالة؟ وبشكلٍ تلقائي يتبع هذا السؤالَ سؤالٌ آخر عن المجتمع نفسه؛ فهل نتحدث هنا عن مجتمعٍ متجانس – سواءَ كان ذلك على المستوى المحلي أو القومي - ؟ مجتمع ذو وعي ووجدانٍ مشترك، وبالتالي ذو تطلعات وطموحات متسقة مع بعضها البعض؟ وهي أسئلة ربما تم التجاوز عن طرحها على نحوٍ حضاري يشمل نطاقاً أوسع من مجرد محيطنا العربي، ويرجع في عمق الزمان إلى حقبٍ أسست لما تم ترسيخه من قواعد لفلسفة وعلم الجمال، والنقد الفني والثقافي، ثم علم اجتماع الفنون. فالسؤال عن مفهوم الموسيقى المطروح اعلاه؛ يمكننا أن نعود به ونطرحه على كانط وعلى هيجل، وشوبنهاور وغيرهم من الفلاسفة، ونسائلهم عن أي موسيقى كانوا يتحدثون، وأي عالمٍ كانوا يعنون ابّان حديثهم عن إرتقاء الموسيقى لدرجة الفلسفة بل وتجاوزها عند بعضهم، هل شمل هذا الحديث الموسيقى الشعبية، بمختلف أنماطها؟ أم اقتصر على الموسيقى السمفونية؟ وبالتالي أكان العالم المعنيّ لديهم هو عالم الوضع الاجتماعي الرفيع حيث لا عزاء لطبقات المجتمع الدنيا؟ أم أنه ذات العالم الذي يضم كل الناس؟ ولعلنا ومن خلال هذا المنهج نستطيع أن نقف على نحوٍ موضوعي على تجارب الشباب الموسيقية في عالمنا العربي والكشف عن مدى اقترابها من تراثه الموسيقي أو اغترابها عنه.

الموسيقى والمجتمع:

جدليةٌ مركبة تلك التي تسم موضوعي الفن والمجتمع، فالفن بكل ضروبه ومن بينها الموسيقى، دائماً ما تعرّض لتعريفاتٍ متباينة؛ منها ما يضع معاييراً ومواصفات لما هو فن، ويستبعد بناءً على ذلك بعضاً منه باعتبار أنه وظيفيّ، أو ارتباط انتاجه بأغراضٍ أخرى غير أغراض التذوق الجمالي البحت، وهناك ما يتم استبعاده بدعوى عدم ارتقائه لدرجة يوصف معها بأنه فن، وعادة ما يتم ذلك نسبةً لانتماء هذا النوع إلى طبقات المجتمع ما دون الطبقة المخملية، وهنا يأتي عنصر التركيب والتعقيد في الشق الثاني وهو المجتمع نفسه، إذ كثيراً ما

يتم عزل طبقات المجتمع عن بعضها البعض؛ فيترتب على ذلك ضربٌ من الاستبعاد الثقافي لقطاعات عريضة من شرائح المجتمع، وبناءً على ذلك فلا اعتبار لمشاعر هذه القطاعات المستبعدة أو خبراتها وتجاربها، وهي بذلك لا تعدو أن تكون سوى كمٍ مهمل لا تنظر فيه عين الفحص والدراسة، والتي يترتب على ما تجود به من نتائج تحديد ما هو فن؛ وما هو دون ذلك، ومن ثم وضع القواعد لتذوقه والتفاعل معه. وتقف هذه الجدلية المعقدة عقبةً كؤود أمام صدقية العديد من مناهج النقد الفني، وبدرجةٍ أقل تعقيداً أمام مناهج النقد الثقافي، لكن على عاتق سوسيولوجيا الفن يقع عبء تفكيك هذا التركيب وتذليل تعقيداته المتداخلة. وأول ما ينبغي أن يبدأ به هذا التفكيك هو السؤال عن من الذي بمقدوره تحديد المعايير، الأكاديمي/الناقد، أم المتذوق والمستهلك للنوع الفني؟ الأمر الذي يقود بدوره إلى ضرورة مناقشة فكرة فرض الوصاية على الذوق العام، تلك الفكرة التي تعمدُ إلى تجاهل حقيقة عدم تجانس المجتمع، وتنوع الأذواق فيه تبعاً لأسباب اجتماعية موضوعية، وتؤكد على أن نوعاً من الفن لا اختلاف على رفعته.

وعند البحث عن إجاباتٍ عن السؤال المتعلق بحق أيلولة المعايير؛ فيمكننا الوقوف على بعض الحقائق ومنها ما يورده ديفيد إنغليز فيما يلي: "من الواضح كل الوضوح أن بعض الناس يمتلكون سلطة أكبر من غيرهم تجعل تعريفاتهم للجودة الفنية مقبولة من الآخرين، فأُمناء المتاحف الفنية لديهم الصلاحية لتحديد الأعمال الفنية التي توضع في العرض العام، وأيها يمكن أن يعرض عرضاً خاصاً. وحُكام المسابقات الفنية هُم من يملكون الحكم على الأعمال بأنها شرعية أو غير شرعية، وبهذه الطريقة تُخلق أو تُدمّر السمعة الفنية."[1] والمتاحف هنا أو صالات العرض والمسارح وقاعات ومسابقات الأداء الموسيقي، وبرامج العروض الموسيقية حديثاً، كلها تُمثل ذات الآلية التي يتم من خلالها الانتخاب وفقاً للمعايير الموضوعة من قِبل أصحاب السلطة الموصوفة عاليه. ولا يقف أمر صلاحيات اصحاب هذه السلطة عند مرحلة الاختيار للعرض والتقديم فحسب، بل يبدأ الأمر بخطواتٍ استباقية لتلك المرحلة، وهي مرحلة الإعداد والتأهيل لبلوغ مرحلة العرض والتقديم ومن ذلك ما يورده إنغليز – نقلاً عن وايت ووايت – عن سيطرة الأكاديميات الفنية على الفن التشكيلي في أوربا منذ وقت مبكر من العصر الحديث، حيث كان الأكاديميون بمثابة القيمين الرسميين على الذوق ويمثلون المرجعيات الفنية، فقامت الأكاديميات بناءً على ذلك: "باحتكار تدريب الفنانين الشباب، فضلاً عن السيطرة على أي نوع من أنماط الرسم كان مسموحاً به، واتخاذ قرارات بتحديد أي الفنانين يستحق أن يكون عظيماً أو لا يستحق"[2]، لكن وعلى الرغم من هذه السيطرة الممنهجة من قِبل من يمتلكون "سلطة أكبر" في تحديد اتجاهات الذوق الفني؛ فقد كانت للطرف الثاني – أي المجتمع – في هذه الجدلية كلمته، فتلاشت هذه السلطة مع ظهور أنماط جديدة من عمليات الإنتاج والبيع خارج نطاق أسوار الأكاديمية، وقد نتج ذلك عن أسباب عديدة تعلقت بالمجتمع وحركته، منها زيادة العرض بوصول أعداد كبيرة من الرسامين إلى المدن الكبيرة؛ فكسروا بذلك حاجز المعرض التنافسي للأكاديمية، كما ازداد الطلب على الأعمال الفنية من قِبل الطبقة الوسطى التي ظهرت حديثاً وبحثت عن لوحات تعرض موضوعات تختلف عن ما كانت الأكاديمية تعتقد أنه أفضل

[1] ديفيد انغليز وجون هغسون. سوسيولوجيا الفن، طُرق للرؤيا. ليلى الموسوي (ترجمة). محمد الجوهري (مراجعة). سلسلة عالم المعرفة. رقم ٤٣١، يوليو ٢٠٠٧. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. ص ٥٦

[2] المصدر السابق ص ٥٤

الأنواع، وظهر بذلك (تجار الفن) الذين لعبوا دوراً في تحرير الفنانين وتشجيعهم على طرح أساليب فردية كنوع من التمييز للفنان ولمن سيحصل على اللوحة كذلك، على عكس نظام الأكاديمية التي بدأت في الاضمحلال[٣]. وبرز بذلك عاملٌ جديد وحاسمٌ في تحديد مسارات الحركة الفنية، وقد لخص إنغليز ذلك بأن عوالم الفن "لا تتألف فقط من أنظمة الإنتاج وتوزيع الأعمال الفنية بل من كيفية استهلاكها أيضاً"[٤]، وفي إطار كيفية الاستهلاك هذه تأتي حاجات المستهلك، وخلفيات تكوينه التي تقف وراء تفضيلاته واختياراته من بين ما هو معروض امامه، ووراء رضائه واغتباطه بالبعض، وانصرافه بل واستهجانه أحياناً لبعضٍ آخر، الأمر الذي يدفع علماء الاجتماع "للرفض - بشكلٍ عام – فكرة أن (الفن العظيم) يمكن تمييزه من الوهلة الأولى، وأن كل الناس قادرون على رؤية الفن الجيد إذا أتيحت لهم الفرصة"[٥] ويستند هذا الرفض على اختلاف نوعيات الذوق لدى مجموعات الناس والتي تعيش بأساليب مختلفة، مما يجعل من وجود معايير للاتفاق على جودة فن معين أمراً صعباً. وقد قاد رفض هذه الفكرة إلى طرح سؤال: "لماذا وكيف تمتلك كل جماعة من المجموعات المختلفة من الناس تصوراً مختلفاً عما هو مُبهج جمالياً" الأمر الذي قاد ماكس فيبر لصياغة فكرة (الميول الانتقائية) ليفسر بها مشكلة "لماذا تميل مجموعات معينة من الناس؛ التي تشكلت بفعل عوامل حياتية معينة، إلى أنواع معينة من المُنتج الثقافي ويعرضون عن أنواع أخرى"[٦].

وكما نلاحظ هنا فليست هنالك إشارة لأي معايير للجودة أو وضع قيمة للمُنتج الفني بقدرما تم الاكتفاء بدراسة الدوافع الثقافية أو الاجتماعية وراء الاختيار، وهو ما تؤكد عليه في موضعٍ آخر أنجيلا ماكروبي قائلةً: "وليس من الضروري حتماً بالنسبة لمناقشتي لهذا الموضوع أن تكون هذه الأنواع الجديدة من الثقافة الجماهيرية من النوع الراقي المتجانس، ولكن من الأهم هنا أن يؤخذ العمل نفسه في الحسبان من حيث مصدره، والشخص الذي صنعه، وأي المجموعات ينطبق عليها، أي فحواه عموماً."[٧]

لم يقتصر الأمر فقط على الأكاديميين من الفنانين والنقاد الذين يضعون معايير الفنون ويعملون على إلزام المجتمع بها، بل يمتد ليصل إلى من وضعوا أسس الاستاطيقا وعلم الجمال من فلاسفة الحداثة، الذين يصفهم هوجو لايختنتريت قائلاً: "كان لهؤلاء الفلاسفة بأجمعهم ولع شديد بالموسيقى وعناية بأمرها، ولذا حرصوا على التأمل في أصلها وحقيقتها وغايتها وصلتها بالشعر"[٨]، فهل كانت الموسيقى المعنية في هذا السياق هي موسيقى الإنسان أياً كان قدْره؟ أم كانوا يتناولون بالبحث والدراسة نوعاً محدداً من الموسيقى افترضوا فيه سمة الرفعة والعلو؟ فإذا ما أخذنا كانط (١٧٢٤ – ١٨٠٤م) مثالاً، والذي توصف نظريته في الإستاطيقا كدُعامةً قامت عليها الإستاطيقا الرومانتيكية في القرن الثامن عشر، بل إن ما تلاها من نظريات في الموسيقى لعظماء

---

[٣] نفس المصدر ص ٥٥
[٤] المصدر نفسه ص ٥٧
[٥] نفس المصدر، نفس الصفحة.
[٦] نفس الصفحة.
[٧] أنجيلا ماكروبي. ما بعد الحداثة والثقافة الشعبية. مُنى سلام (ترجمة). محمد الجوهري (مراجعة). مجلة الفن المعاصر. العدد الأول، صيف ٢٠٠٠. أكاديمية الفنون، القاهرة. (ص ١٥٥ – ١٧٠) ص ١٦٤
[٨] هوجو لايختنتريت. الموسيقى والحضارة. أحمد حمدي محمود (ترجمة). حسين فوزي (مراجعة). المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. القاهرةز بدون تاريخ. ص ٣٤٠

الفلاسفة مثل فاجنر وشوبنهاور قد كان متضمناً فيها - كما يرى لايختنتريت - حيث ارتكزت تلك النظرية على أن الموسيقى هي لغة المشاعر، "وأن موضوعها هو الفكرة الإستاطيقية التي تُعد شيئاً مختلفاً عن الفكرة المعقولة، وتنبع الفكرة الإستاطيقية من عواطف الروح الإنسانية"[٩]. وإذا ما انتقلنا إلى شوبنهاور (١٧٨٨ – ١٨٦٠م) والذي دار بحثه في الموسيقى في مجمله – وفقاً لسعيد توفيق – حول السؤال: "ما علاقة الموسيقى بالنسبة للإرادة، وبالتالي بالنسبة للعالم؟ وهو يرى أنه وعلى مرّ العصور لم ينجح أحد في تفسير هذه العلاقة بين الموسيقى والعالم."[١٠]. إذاً واستناداً على هذه المقولات، فإذا ما عدنا إلى (عواطف الروح الإنسانية) عند كانط، أو (الإرادة والعالم) عند شوبنهاور، فهل تشمل عواطف الروح الإنسانية تلك عموم جنس الإنسان؟ وهل الإرادة هي إرادة البعض من البشر، الذين يستمعون للموسيقى السمفونية التي عناها شوبنهاور؟ وهل العالم هو ذاته الذي يعيش فيه هؤلاء الذين لم يتذوقوا هذا النوع من الموسيقى؟ هل يشتمل وصف كليهما وغيرهم من فلاسفة الحداثة للموسيقى على الأنماط الأخرى من موسيقى عصرهم مثل (الإستيل جالان، موسيقى البالاد، والأغنيات "Lieder") وغير ذلك من أساليب الموسيقى والغناء بما في ذلك الأوبرا نفسها؟ أم أن كل النظريات مبنية على الموسيقى السمفونية؟ وهل يمكننا أن نعود إلى العصور الوسطى لنطبق ذات النظرية على موسيقى التروبادور والتروفير أو المايسترزنجرز؟ أو هل يمكن لذات النظرية أن تتصالح مع موسيقى القرن العشرين بأساليبها المختلفة؟ إن لم يكن الأمر كذلك فيتوجب علينا إذاً أن نُعيد النظر فيما اصطلحنا على تعريفه بالموسيقى، أو أن نكون أكثر دقة وتحديداً في تعريف نوع الموسيقى المقصود في تلك النظريات. كذلك الحال بالنسبة لحديثنا عن الإنسانية، والعالم، والمجتمع، فإما أن نتوافق على معنىً هو المتعارف عليه بالنسبة للإنسانية، أو أن نتفق على أن المقصود في هذه النظريات هو اصطلاح له دلالات محددة لا تشمل كل نوع الإنسان المعروف.

لكن الحال لم يظل على ما هو عليه بالنسبة للجميع، فمع بروز تيارات ما بعد الحداثة تم الإلتفات إلى تحليل الحضارة الشعبية - وفقاً لأنجيلا ماكروبي - ، وذلك على عكس اتجاهات النقد البنيوية المتنوعة والتي ترى أنجيلا أنها تنغمس في "النظرة الفاحصة المتفردة لمتخصص في علم العلامات" وهي ترى أنها نظرة بطيئة وفاترة وتفتقر إلى القدرة "على صنع رابطة ملموسة بين أحوال الحياة العامة اليوم وممارسات التحليل الثقافي"[١١]، وهي تؤكد على اتباع البنيوية لتقاليد جديدة تتجاهل فيها بعضاً من أشكال العرض ومنها الموسيقى والرقص، الأمر الذي اعتبره أندريا هوسين تفضيلاً بنيوياً للأعمال التي تنتمي للحداثة المتطرفة، ويؤكد على أن ذلك يعيد إنتاج التمييز بين ما يُعرّف بالفن الراقي، وبين الفن الجماهيري الذي عادةً ما يوصف بالهابط والأقل جدية.[١٢]، ويعلق هوسين على ذلك قائلاً: "إن الفن الشعبي بمفهوم أوسع هو المضمون الذي أخذ من خلاله ما بعد الحداثة شكله منذ البداية.. وقد تحدّت أكثر الاتجاهات مغزىً من خلال ما بعد الحداثة عداء الحداثة

[٩] المصدر السابق، نفس الصفحة.
[١٠] سعيد محمد توفيق. ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور. دار التنوير للطباعة والنشر. بيروت، لبنان. ص ٢٤٠
[١١] أنجيلا ماكروبي. مصدر سابق، ص ١٥٥
[١٢] نفس المصدر، ص ١٥٦

الذي لا يهدأ لثقافة الجماهير" وترى أنجيلا ماكروبي "أن نظريات الفن الراقي لم تكن ببساطة مؤهلة للتعامل مع الفن الجماهيري بطبقاته المتعددة"[١٣].

إذاً؛ وحتى لا نقع في أيٍ من فخاخ فكرة الفن العظيم، أو الإستبعاد الثقافي، أو نظريات الفن الراقي الموصومة بعدم الأهلية في تعاملها مع الفن الجماهيري، وحتى نكون أقرب للموضوعية في حُكمنا على فنون موسيقى وغناء الشباب، فلنقترب أكثر من فكرة الميول الإنتقائية، حتى نستطيع أن نقف على أسباب ميل فئة الشباب للتيارات الغربية الوافدة؛ وذلك من خلال دراسة العوامل والظروف التي عاشوا ونشأوا فيها. وقبل أن نسارع لإصدار أحكامٍ قيمية على إنتاج هذا الشباب، أن نضع في الحسبان حاجات هذه الفئة ومن تستهدفه بإنتاجها الموسيقي هذا.

الشباب واستمرارية إعادة بناء الشكل الموسيقي:

في دراسةٍ مستفيضة حول قضية الشكل والمضمون في الفن، يبدأ ارنست فيشر بدراسة نفس القضية على الطبيعة والشكل الذي يتخذه الكائن الطبيعي، وعن سعي المادة لاتخاذ شكلها النهائي، ويتناول في هذا الصدد البلّورات ويناقش كيفيات تكونها على نحو رياضي وفيزيائي، بل حتى إن البعض يرى أنها تتشكل لأسباب ميتافيزيقية غير مادية، وأن احتوائها على الذرات يأتي كمجرد احتمال لا كواقعٍ فيزيائي. ويخلص من خلال هذه الدراسة إلى أن: "ما نسميه شكلاً إنما هو تجميع للمادة بصورةٍ معينة، ترتيب معين لها، حالة نسبية من حالات استقرارها." غير أن المضمون يتغير بلا انقطاع، بهدوءٍ وبطءٍ أحياناً، وبقوةٍ وعنف أحياناً أخرى."[١٤] وكنتيجة لهذا التباين ما بين حالة الاستقرار بالنسبة للشكل، وحالة التغير بالنسبة للمضمون؛ يتوالى تجدد الأشكال، فمع كل اصطدامٍ للمضمون بالشكل وتفجيره له وتكوين شكل جديد، يحدث نوع من الاستقرار المؤقت، تليه ثورة أخرى من قِبل المضمون تفرض على الشكل ضرباً من التغيير.[١٥] ولعلنا لا نجانب الصواب إذا ما حاولنا أن نسقط نتيجة هذه الدراسة على فن الموسيقى وما يتسم به من تنوعٍ مستمر وغير محدود، فبقدرما يتخذ شكلٌ من أشكال الأداء الموسيقي نوعاً من التميز ويبلغ درجة من الإنتشار؛ إلا أنه لا يجد مناصاً من التزحزح عن موقعه والتنازل عنه لشكلٍ جديد، واضعين في الاعتبار كل السياقات الاجتماعية والثقافية التي من الممكن أن تقف وراء ظهور هذا الشكل الجديد، الأمر الذي يعني بدوره تخلُقّ مضامين جديدة أدت إلى اختراق ما كان سائداً من أشكال، وعلى هذا النحو ظلت عملية تطور الفنون الموسيقية نفسها وفي مختلف المراحل والعصور مرهونةً بحقيقة التغير المستمر من شكل لآخر، ولعل فئة الشباب في كل المجتمعات هي المُبادِرة لتسجيل هذه الاختراقات، والتمرد على الصيغ والأشكال السائدة، سواءَ كان ذلك لعدم إشباع ذلك المألوف لحاجاتهم، أو كان لدوافع ذاتية لارتياد آفاقٍ جديدة، واكتشاف أفكار غير مطروقة، أو كان نتاجاً لتأثرٍ بفكرة جاذبة من ثقافة أخرى، وفي كل الأحوال فهي سعيُ الفنان لتحقيق ذاته وبحثه عن

---

[١٣] نفس المصدر، نفس الصفحة.
[١٤] ارنست فيشرز ضرورة الفن. أسعد حليم (ترجمة). الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ط ثانية ١٩٨٦م ص ١٦٤
[١٥] المصدر السابق، ص (١٥٥ – ١٦٤)

بصمةٍ جديدة تميزه في فضاء ما هو مطروح حوله، وهذا السعي والبحث هو ما يدعوه شيلر (الفاعلية) والتي يعتبرها أمراً أساسياً لتحقق لذة الفن لدى الإنسان وهو يُفصِّل ذلك بقوله: "فممارسة اللعب أو التأليف الجمالي إنما تحقق تحرير المرء من واقع الأشياء الذي تشكله الأشياء لذاتها بذاتها، في ظل قوانين الضرورة الطبيعية، ثم يستفيد المرء من هذا التحرر بأن يباشر فاعليته الذاتية في أن يصنع للأشياء من خلال (الصورة) أو (الشكل) واقعاً جديداً هو الواقع الفني، ويكون إدراك المرء لفاعليته في هذا (الخلق) الجديد مبعثاً لسروره وغبطته"[١٦]، ويؤكد على ان اللذة تتحقق للذات "من خلال ما تعكسه على الأشياء من فاعلية وخلق وإعادة تشكيل"[١٧]، إذاً فتحدي إعادة الخلق ماثلٌ أمام الفنان دائماً، وتتفاعل فيه إرادة الفنان ومعطياته مع ما هو متاح حوله من بيئةٍ معرفية وثقافية، مع ضرورة أن نضع في الاعتبار شركاء الفنان في تلقي إبداعه وتذوقه، وحرصه على تحقيق التوازن بين رغباته وتقديم أفكاره، وبين إمكانيات استيعاب ما سيُقدِم والتفاعل معه، ولعل هذا ما عبر عنه ارنست فيشر قائلاً: "إن التاريخ الاجتماعي للفن يؤكد أن الأشكال الفنية ليست مجرد أشكال نابعة من الوعي الفردي – يحددها السمع أو البصر- وإنما هي أيضاً تعبير عن نظرة إلى العالم يحددها المجتمع."[١٨]، وبذلك تصبح حرية الفنان نفسه مرهونة بارادة المجتمع وعليها تتوقف نوعية ما يريد الفنان أن يودعه بين ظهراني هذا المجتمع، وفي هذا الصدد يستدرك فيشر ويوردُ التالي: "وينبغي لنا أن نضيف أنه حتى أشكال الخبرة الفردية التي (يحددها السمع والبصر) لا تتجمع بصورةٍ مستقلةٍ عن التطورات الاجتماعية، فالطرق الجديدة لرؤية الأشياء أو الاستماع إليها ليست مجرد نتيجة لإرهاف الحواس، وإنما هي أيضاً نتيجة للحقائق الاجتماعية الجديدة."[١٩]، ولعل في هذا إشارة لضرورة ضمان أن تكون هناك حاضنة متوقعة لتلقي وتذوق العمل والتفاعل معه، وهي بلا شك في حالة فئة الشباب دائماً ما تتمثل في ما يجمع بينهم من مشتركات فكرية وثقافية، إذ ليس من العسير ملاحظة تشكُّل ذوق هذه الفئة على نحوٍ متشابه فيما يُعرف بحالة (المودة) على مستوى الأزياء وطريقة التعامل معها، وقصات الشعر، ومُلحقات الزينة المختلفة من ساعات يد أو نظارات وحقائب وقدّاحات، وما يفضلون من موسيقى وغناء، ويمكننا تتبع ذلك على مر الحقب، وإن عدنا على مدى نصف القرن الماضي، فيمكننا أن نرصد حركة الشباب (الهيبي) والتي تميزت باساليب معينة لتفصيل الأزياء واختيار الوانها بالنسبة للجنسين، وأسلوب إطلاق الشعر أو عدم تصفيفه، وانواع الأحذية ذات الكعب العالي، إلى غير ذلك من المظاهر التي اتخذت مسحةً عالمية، حيث سادت أرجاء العالم شرقه وغربه، واخترقت كل حدود الخصوصة الثقافية لكل المجتمعات، واصطحبت معها الموسيقى وأساليب أداءها، وطُرق تكوين المجموعات الموسيقية المؤدية لها، وكان أن تم التوليف ما بين القالب أو الشكل وبعض الخصائص الثقافية، مثل اللغة التي حتمت أن يتم الغناء بها، على الرغم من استخدام الآلات الجديدة واستعارة طريقة الأداء من ثقافة أخرى، فظهرت في مطلع سبعينات القرن العشرين في العالم العربي مجموعات موسيقية غنائية حملت طابعاً جديداً مثل (ناس الغيوان) و(جيل جيلالة) في المغرب، والتي حرصت

[١٦] فريدريش شيلر. في التربية الجمالية للإنسان. وفاء محمد ابراهيم (ترجمة). الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩١مز ص ٦٣ – ٦٤
[١٧] المصدر السابق ص ٦٤
[١٨] ارنست فيشر. مصدر سابق، ص ١٩٦
[١٩] المصدر نفسه. ص ١٩٦ – ١٩٧

على إبراز الموسيقى التراثية المغربية، فمزجت ما بين خصائص موسيقاها الشعبية من حيث اللغة وخصائص اللحن والإيقاع واسلوب الأداء، والآلات الشعبية مثل الآلة الوترية (البندير) وأضافت إليها (البانجو) الغربية، ومزجت بين أسلوب الغناء الشعبي، وتقنيات توظيف الصوت البشري وإبراز ألوانه وطبقاته على نحو هارموني أحياناً[٢٠]، فحققت نجاحاً مشهوداً على المستويين المحلي والإقليمي في عالمنا العربي، وعلى مستوىً عالمي أيضا. ولم تكن تلك المجموعات نتاج مشاريع لمؤسساتٍ ثقافية، أو بريادة من كبار الموسيقيين، بل ظهرت كمبادراتٍ من قِبل الشباب، حيث قاموا بتجميع المادة التراثية (بصورةٍ معينة) و(ترتيب معين) فأوجدوا هذه (الحالة النسبية) من حالات استقرارها، وكان هذا الشكل، وهو بدوره ومع هذه النسبية قابل لإعادة التشكُلِ بصفة مستمرة. ولنا في تاريخ موسيقانا العربية الحديثة وتطورها أُسوة، حيث كان الشباب دوماً هو المبادر للتجديد، لكننا ربما كنا ننسى أن محمد عبد الوهاب كان شاباً عندما أسس لمشروعه الذي صار من الأعمدة الأساسية للموسيقى العربية الحديثة، ولنطّلع على وصف كمال النجمي له حيث يقول: "كان عبد الوهاب صوتاً جديداً في معدنه وتكوينه الفني، وكان ملحناً جديداً في اسلوبه وإن استمد في بداية أمره شيئاً غير قليل من سيد درويش والشيخ علي محمود والملحنين الأوربيين"[٢١]، وهنا تظهر أهمية خلفيات تطور الفنان، ومراحل تكوّنه، التي تختلط فيها درجة وعيه بما يريد مع معطيات عصره. وإذا ما كانت الأدوات هي التي جعلت من الإنسان إنسانا، وفقاً لفيشر الذي يقول: " فقد كان الإنسان يصنع نفسه ويشكلها إذ يصنع أدواته ويشكلها."[٢٢] فهذا هو ذات حال الفنان الذي يصنع تميزه من خلال تشكيله لأدواته متمثلة في وسائطه التعبيرية، من كلماتٍ وأنغام وصيغٍ وآلات وغير ذلك من مستجدات ومعطيات العصر المعين والتطور التكنولوجي فيه، وتمثل الاستمرارية في إعادة تشكيل الفنان لأدواته المجال الطبيعي لصقل تجربته، ويؤكد فيشر على ذلك قائلاً عن الإنسان: "كلما تكررت تجاربه، وتأكدت خصائصه الجديدة في ذهنه، زادت لغته رسوخاً وطلاقة، وكلما أوغل في التمييز والتصنيف، زادت لغته ترتيباً ونظاما."[٢٣] وفيما يتعلق بحتمية تغير أشكال الأدوات يذكر فيشر أنه: "إذا أمكن صنع عدد محدود من الأدوات النموذجية؛ فعندئذٍ يمكن بل ويجب أن يوضع لكل منها رمز خاص أو اسم، وعندما يقلد الناس إحدى الأدوات النموذجية مراراً وتكراراً يحدث شئ جديد تماماً"[٢٤]، وباسقاط هذه المقولة على الموسيقى فيمكننا اعتبار أن (الأدوات النموذجية) المعنية هي القوالب مثلاً، وأن (الرمز الخاص) المعني من الممكن أن يكون الدور، و(الاسم) طقطوقة، والتي نتجت عن تكراراتها على مرّ العقود صيغ وأشكال جديدة تماماً، ولنحاول في هذا السياق أن ننظر تجربة محمد المُوجي في مصر مثالاً، ما بين (صافيني مرّة) في مطلع الخمسينات، و(قارئة الفنجان) في منتصف السبعينات من القرن العشرين، أو تجربة محمد وردي في السودان ما بين (الحُب والورود) في نهاية الخمسينات، و(وتر مشدود) في مطلع الثمانينات. ورصد تجربة أي فنانٍ غير هؤلاء عبر عقودٍ من تجريبه الفني، ومسيرة بناء وتكوين شخصيته، لا شك أنها ستعطينا مزيداً من الأمثلة على إستمرارية إعادة بناء الشكل الموسيقي، ولعل هذا هو ما لخصّه فيشر

[٢٠] أغنية "الجبال الواقفة" من النماذج الجيدة التي توضح هذا الشكل وهي أداءٌ مشترك بين المجموعتين، (يوتيوب)
[٢١] كمال النجمي. تراث الغناء العربي بين الموصلي وزرياب، وأم كلثوم وعبد الوهاب. مكتبة الأسرة. دار الشروق. القاهرة، ١٩٩٨م. ص ٢٥٥
[٢٢] ارنست فيشر. مصدر سابق، ص ٢١
[٢٣] المصدر نفسه ص ٣٣ - ٣٤
[٢٤] نفس المصدر ص ٣٧

قائلاً: "أن كل فن هو وليد عصره، وهو يمثل الإنسانية بقدر ما يتلائم مع الأفكار السائدة في وضعٍ تاريخي محدد، ومع مطامح هذا الوضع ومع حاجاته وآماله، والفن يمضي إلى أبعد من هذا المدى، فهو يجعل من اللحظة التاريخية المحددة لحظة من لحظات الإنسانية، لحظة تفتح الأمل نحو تطورٍ متصل."[٢٥] ولعل تلك اللحظة من لحظات الإنسانية هي ذاتها المعنية عند شيلر الذي يقول: "ولما كان الخيال رؤيةً استباقية، فإنه بذلك يتجاوز دائرة اللحظة الراهنة، فيفتح إدراك المرء على مصدر جديد للسعادة قائم في التحرر من الزمن دون إلغاء له، فالمرء يتجاوز دائرة اللحظة، ولكن دون تجاوز للزمن"[٢٦] وذات هذه الرؤية الاستباقية هي ما عبر عنه أندرية بريتون – نقلاً عن فيشر - بقوله: "لا تكون للعمل الفني قيمة إلا إذا كانت تجري في أنحائه خيوط من المستقبل. لكن هناك إلى جانب قدرة الطليعة على التنبؤ بحاجات المستقبل، حاجة راهنة لاستعادة الأرض المفقودة."[٢٧] ولعل بريتون قد أكد بذلك على ضرورة خلق التوازن بين التطلعات والرؤى المستقبلية وأصول وثوابت التراث التي لا بد منها للحفاظ على هُوية الشكل الجديد وهُوية مُنتِجه. هذا مع الوضع في الاعتبار ضرورة الوعي بطبيعة العصر الذي نعيش فيه الآن، وهو ما تصوره ماري كلير قائلةً "نستطيع أن نتحدث اليوم عن نظرة جديدة يشجعها تطور المركَّبات الاجتماعية والتاريخية في عالم أصبح فيه الاستعمار اقتصادياً أكثر منه ثقافياً، كما أن هذه النظرة تُشجعها أيضاً تغيرات شروط توزيع واستقبال العمل، سواءَ كانت هذه الشروط جغرافية أو تقنية، لأن هذه التغيرات قد أدت إلى الاتساع غير المحدود تقريباً لمساحة الإستماع."[٢٨] وهذا هو واقع الحال، فعلى المستوى الاقتصادي نجد أن التطور التكنولوجي للآلات الموسيقية ووسائط التسجيل وتقنياته؛ صارت تتحكم بقدرٍ كبير في شكل المُنتج الموسيقي، أما مساحة الإستماع فقد أضحت غير محدودة وميسورة ومن كل الإتجاهات، فلا نتوقع مع ذلك ألا تكون لطبيعة العصر هذي تأثيراتها على مُنتجنا الثقافي وبخاصة عند الشباب الذين هم الأكثر توافقاً مع شروط التوزيع والاستقبال والتقنية الجديدة، لكننا لا نستطيع أن نجزم بأنه عندما يتأثر هذا الشباب بشكلٍ أو أسلوبٍ موسيقي جديد يكون فقط في حالة من السلبية التي فرضت عليه الخضوع أمام هذا الشكل، إذ لا بد من أن الكثير من العمليات الذهنية قد جرت في عقل هذا الشاب الذي تأثر بأسلوب غناء الراب مثلاً، بذات القدر الذي دارت به هذه العمليات في أذهان من تأثروا قبل ذلك بموسيقى الجاز وإيقاعات الرُمبا والسامبا، وأدخلوها على موسيقاهم وأغنياتهم العربية، وترى جيزيل بروليه أن أي أسلوب جديد لا ينفصل عن تراثه تماماً، قائلةً: "أياً كان الجانب الثوري الظاهري من أي موسيقى، فإنه يرتبط دائماً في نهاية الأمر بتراثٍ معين، فلا وجود لثورات مطلقة، والثورة الفعّالة التي تبتغي التأثير على المجرى التاريخي للفن الموسيقي، ينبغي عليها أن تستوعب هذا التراث أولاً."[٢٩]

---

[٢٥] نفس المصدر ص ١٤
[٢٦] فريدريش شيلر. مصدر سابق ص ٣٩ - ٤٠
[٢٧] ارنست فيشر. مصدر سابق ص ٢٧٠
[٢٨] ماري كلير موسى. الطُرق البارعة في التجديد الموسيقي. سُها يحيى نجم (ترجمة). مُشيرة عيسى (مراجعة). مجلة الفن المعاصر. العدد الأول صيف ٢٠٠٠. أكاديمية الفنون، القاهرة ص (٧٩ – ٩٠) ص ٨٤
[٢٩] جيزيل بروليه. جماليات الإبداع الموسيقي. فؤاد كامل (ترجمة). مكتبة غريب، شارع كامل صدقي (الفجالة) القاهرة ١٩٧٠م. ص ١٩ -٢٠

إذاً علينا أن نطمئن على قدرة التراث العالية في الحفاظ على نفسه، وأن ننتبه إلى حقيقة أن التراث نفسه متطورٌ ومتجدد، فالأساليب التي كانت تعتبر جديدة في عقودٍ مضت، صارت الآن جزءاً من التراث. كما قد يتبادر إلى الأذهان أيضاً أن التراث يجب أن يكون محصناً من تأثيرات الثقافات الأخرى، وهو ما ينفيه محمد الجوهري بقوله: "فحقيقة التراث عبارة عن تراكمات ترجع إلى عصور ماضية بعضها موغل في القِدم، ولا نستطيع أن نقيم الدليل على حدوده بدقة. أيضاً يوضح الدليل التاريخي تأثير الثقافات الأجنبية على المجتمع المعين والمعني بالدراسة، إذ أنه ليس هناك شعب واحد ابتدع كيانه الثقافي برمته من داخله أو دون تعامل مع الثقافات الأخرى"[٣٠] ويؤكد على ذات الفكرة حسين مروّه بقوله: "لقد جلى لنا التفكير الإنساني بأن التاريخ البشري لا يعرف البتة أُمةً أو شعباً كان له نوع من الوجود الحضاري ولم يأخذ من كل حضارةٍ سبقته أو عاصرته"[٣١] واستناداً على هذه الآراء العلمية عن قوة العناصر المكونة للتراث ومرونتها في التبادل الثقافي، يمكننا أن نطمئن إلى ما يقدمه الشباب من رؤىً جديدة وأن نكون بذات القدر من الجرأة على تلقيه وتفهم ظروف إنتاجه ومنتجيه، ولا بأس من أن نضع اعتباراً للقاعدة الذهبية التي خطها كمال النجمي عند عرضه لمشكلة مقلدي الموسيقى الأوربية قائلاً: "ومشكلة مقلدي الموسيقى الأوربية في الوطن العربي كله هي عجزهم عن التأليف بغير الأساليب والأشكال والمفاهيم الأوربية في الموسيقى، لأنهم تعلموا هذه الموسيقى مدرسياً وفاتهم أن يتعلموا الموسيقى العربية، بل فاتهم أن يتذوقوها بلا تعالٍ عليها ولا زراية بها"[٣٢] وأن نعمل بموجبها على محاولة تذوق ما يسجله الشباب من خروقٍ على مستوى المألوف موسيقياً، وأن نتجنب التعالي عليه، وأن نتذكر أنه سيظل مجرد جزء من كل ثقافتنا الموسيقية، فإن كانت له الجدارة أسهم وتطور مع الكل، أما إن كان غريباً تماماً وغير جدير بالبقاء فليس هنالك ما يدعم بقائه فيما اطلعنا عليه من نظريات عالية. وبالنسبة للشق الثاني في معادلة الدفع والتلّقي وبالنظر إلى المجتمع العربي فلنا أن نثق في مقولة كمال النجمي بأن: "لكل شعب طبيعة ووجدان صنعتهما عوامل تاريخية ينفرد بها، ولا أحد يستطيع أن يفرض عليه طبيعة ووجداناً من خارج ذاته، ولا يمكن إلغاء الذوق الفني لشعبٍ من الشعوب فجأة واقناعه بأن يتكلف ذوقاً آخر يستعيره على علاته من هنا أو هناك"[٣٣] وأن نثق أكثر في وصفه للذوق العربي بأنه "من أكثر أذواق الشعوب مرونةً وتقبلاً للجديد والمستحسن من كل ما يرد عليه من أنحاء العالم بلا استثناء"[٣٤]

ثورات الربيع العربي:

لعل السمة البارزة لهذا العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين هي إنتفاضات وثورات عدد من شعوب الدول العربية على أنظمة الحكم الشمولية والتي اصطُلِح على تسميتها بثورات الربيع العربي، أملاً في استشراف مستقبلٍ مزهر يعقب خريف وشتاء تلك الأنظمة التي لم تحقق لهذه الشعوب أدنى حد من طموحاتها في العيش

[٣٠] محمد الجوهري. علم الفلكلور، دراسة في الأنثربولوجيا الثقافية، الجزء الأول. ط ثالثة دار المعارف، القاهرة. ١٩٨٧م. ص ١٩١
[٣١] حسين مروّه. تراثنا كيف نعرفه. مؤسسة الأبحاث ش.م.م. ط ثانية ١٩٨٦م. بيروت، لبنان. ص ٣٧
[٣٢] كمال النجمي، مصدر سابق ص ١٨٨
[٣٣] نفس المصدر ص ١٨٧
[٣٤] المصدر نفسه ص ١٨٨

الكريم، وقعدت بها عن مواكبة ركب الحضارة الإنسانية والدول المتقدمة التي تهدف إلى تحقيق الرفاه الإجتماعي لمواطنيها، حتى يمكنها أن تضمن تحقيق السلم الإجتماعي، ومن ثم التطور على مستويات التكنولوجيا والاقتصاد، الأمر الذي نجحت في تحقيقه وقفزت بواسطته نحو آفاقٍ بعيدة من التميز العلمي؛ فأسعفت الإنسان في كافة أرجاء العالم بما يحتاج، سواءَ كان ذلك على مستوى العلوم الطبيعية والتجريبية، أو على مستوى الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، بل حتى على مستوى الفعل الثقافي، في مقابل ذلك قعدت دول العالم الثالث ومنها دول المجتمع العربي دون أن تتمكن من مواكبة ذلك التطور والتقدم، فاصبحت هي السوق الأرحب لمنتجات العالم المتقدم، لا في مجالات الصناعة المادية والتكنولوجيا فحسب، بل على مستوى الصناعات الفكرية والإبداعية، حيث أضحت دول العالم الأول في الغرب والشرق هي المصدِّر لكافة أسباب الإنتاج الثقافي لإنسان المجتمعات العربية. ولم يقتصر الأمر على الوسائط المادية للإنتاج الفكري والثقافي من طباعةٍ، واجهزة وتقنيات للتسجيل والبث، وكل متعلقات أجهزة الحاسوب التي أصبحت تمثل العنصر الأساسي في كل هذه العمليات، بل تعداه إلى استجلاب حتى المحتوى الثقافي لتلك المجتمعات. لكن من إيجابيات التعرّف على جوانب الحياة الاجتماعية والثقافية لتلك الشعوب، أن قارن أبناء مجتمعات الوطن العربي على مرّ الحقب بين ما يشاهدون ويسمعون عن رفاه الحياة والحرية في تلك المجتمعات، وبين ما يعيشون من قهرٍ وفقر وتراجع حضاري، حتى لم يعد لهم من الحُلم إلا أن يتغنوا بأمجاد الماضي، وأفضال حضارة العرب على علوم وتكنولوجيا دول العالم الأول. وكنتيجةٍ طبيعية للتراكم العلمي والتسارع في مؤشرات حركته؛ فقد كانت العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين زماناً للتطور العلمي المضطرد، والمتصل بشكل مباشر بحياة الإنسان اليومية، فكانت ثورات المعلومات والإتصالات، والتي زاد اضطرادها في غضون هذين العقدين الأولين من هذا القرن؛ حيث ظهرت وسائط التواصل الاجتماعي، والتي خلقت بدورها واقعاً افتراضياً جديداً، سهل كثيراً من نقل المعارف وتبادل المعلومات في الواقع المعيش، فعملت بذلك وفي جانب كبير منها على رفع درجة وعي إنسان هذه المجتمعات، على الرغم من مفارقة تدني مستويات التعليم النظامي في كافة مراحله مقارناً بعهودٍ سابقة له في الوطن العربي، وهي مفارقةٌ ناتجة من أن هذا الزمان الذي اضطردت فيه سرعة الإنجازات العلمية والتكنولوجيا، هو ذاته زمان سطوة الأنظمة القمعية والشمولية التي قعدت بمجتمعاتها عن مواكبة مفاهيم الديمقراطية والحرية والرفاه الاجتماعي، بل جعلتها تقاسي القهر الاجتماعي واستلاب الإرادة، لكنها لم تتمكن من حجب التطور التكنولوجي عنها أو عزلها عن ارتياد عوالمه والتعامل معها، وربما عاد هذا العجز إلى عدم القدرة على إجراء هذا العزل لعوامل إقتصادية وتسويقية متعلقة بالجهات المنتجة والمصدّرة لتلك التكنولوجيا، أو ربما كان عائداً لغفلة هذه الأنظمة وعدم وعيها وإدراكها لخطورة هذه الطفرة عليها، أو ربما عاد للسببين معاً. ثار الشعب التونسي إثر شرارة أطلقها شابٌ بإشعال النار في نفسه احتجاجاً على سوء الحال الإداري لنظامٍ حكم لأكثر من عقدين، وأعقبه الشعب المصري ثائراً على نظامٍ جسم على صدره لثلاثة عقود، ثم الشعب الليبي وكانت ثورته على نظامٍ عمّر لأربعة عقودٍ تامة، وتوالت الثورات في سوريا واليمن، وانتهت حتى الآن بثورتي الشعب السوداني الذي نجح في إسقاط نظامٍ تحكم في مقدّراته لثلاثة عقودٍ كاملة، وثورة الشعب الجزائري الذي انتفض على فوضى نظام وزعيم أوحد لعقدين من الزمان. وبغض النظر عن مدى

نجاح أي من هذه الثورات أو فشلها، إلا أنها قد عبرت جميعها عن نوع من الإرادة الجديدة لدى هذه الشعوب، وهي ثورات تواجهها العديد من العقبات التي تعمل على إعاقتها عن تحقيق مبتغاها في الحرية والديمقراطية في أيٍ من هذه البلدان.

الثورة السودانية، ديسمبر ٢٠١٨م:

في هذه السياقات السياسية، الاقتصادية والاجتماعية، أتت ثورة الشعب السوداني والتي انطلقت بتاريخ التاسع عشر من شهر ديسمبر للعام ٢٠١٨م، وظلت مستمرةً حتى إسقاط النظام الإسلاموي في الحادي عشر من أبريل ٢٠١٩م، ولم ينته الأمر عند هذا الحد، بل ظلت مستمرة بغرض تحقيق هدفها المتمثل في تشكيل حكومة مدنية وتجاوز عهود الحكم العسكري الذي عانى منه السودان على مدى إثنين وخمسين عاماً من عمر إستقلاله الوطني الذي لم يزد عن تلك الفترة بأكثر من عشر سنوات. وكانت إنطلاقة هذه الثورة بمثابة إنفجارٍ لبركانٍ ظل يغلي على مدى العقود الثلاثة التي حكم فيها أقطاب الإسلام السياسي بقبضةٍ حديدية إثر انقلابٍ عسكري بتاريخ الثلاثين من يونيو من العام ١٩٨٩م، فكان رفض الشعب المستمر والمتواص لقمع هذا النظام الذي لم يتورع عن القتل والسلب والنهب وجرائم الإبادة التي شهد على بشاعتها العالم بأسره، وقد تنوعت أشكال وأساليب الرفض التي مارسها الشعب السوداني طوال هذه العقود الثلاثة بين المقاومة المسلحة ومقاومة التعبئة الشعبية، وطالت يد النظام القابضة كل مقاومٍ بالبطش والتنكيل والتعذيب والقتل، والفصل من العمل، وأتى على ذلك وزاده سوءاً الفساد الإداري والاقتصادي الذي أثقل كاهل المواطن بأعباء لحقت بمعاشه اليومي وبمطلوبات حياته اليومية من علاج وسكن وتعليم وأي شروط للحياة الكريمة، في الوقت الذي جُيرت فيه كل الموارد الاقتصادية من تصديرٍ للبترول، وتهريب للمعادن، وتدميرٍ للبنى التحتية للمشاريع الزراعية والصناعية لصالح الفئة الموالية للنظام الإسلاموي والمعضدة له طيلة هذه العقود الثلاثة، فولّد كل ذلك حالة الرفض المتفاقمة على مرّ هذه العقود.

الشباب وبنية الوعي الإجتماعي:

عُرفت ثورة ديسمبر في السودان باسم ثورة الشباب، وعُرِّفت بأنها ثورة (وعي) وثورة (مفاهيم)، فقد أوقدت شرارتها فئة الشباب من الجنسين، والتي أبدت روحاً بطولية وشجاعة واستبسالاً لم تكن في حسبان أجيال آبائهم وأسلافهم الأكبر سناً، تلك الأجيال التي كانت تنظر لهذه الفئة الناشئة بانها محدودة القدرات، سطحية الطموح، ويُستدلُ على هذا الموقف السلبي منها بالمظهر الغالب على هذه الفئة من حيث الأزياء التي لم تعد تلتزم كثيراً بتقليدية الأزياء المحلية، بل حتى العالمية مثل البنطال والقمصان العادية، إلى جانب أشكال وتكوينات الشعر – ولا نستطيع أن نصفها بأنها قصّات - الغير مألوفة في المجتمع السوداني، هذا إلى جانب مشكلات العصر الراهن والتي اتخذت طابعاً كونياً متمثلاً في الاهتمام الكبير والأساسي في حياة هؤلاء الشباب بأجهزة الهواتف المحمولة وما تحتويه، في مقابل تراجع مكانة الكتاب والقراءة، والتي كانت هي المصدر

الأساسي في بناء وتكوين الشخصية بالنسبة لتلك الأجيال السابقة، إلى جانب اهتماماتهم الفكرية والثقافية التي اختلفت تماماً عما كان سائداً، ومن ذلك الثقافة الموسيقية التي انفتح فيها أفق هذه الأجيال الناشئة على الموسيقى العالمية وتقنيات إعدادها الجديدة بشكلٍ أوسع مما كان في ماضي الأجيال الأولى، ودون تأكيدهم الإلتزام التام بالثقافة المحلية. لكن كانت مفاجأة هذه الفئة لبقية مكونات المجتمع السوداني بما أظهرته من وعي وفهم عميق لواقع البؤس الذي فرضه الإسلامويون على الحياة في السودان، ولم يقتصر دورهم على تحليل وفهم هذا الواقع فقط، بل عملوا على وضع الخطط لمجابهته، وكيفية إجراء تلك المجابهة التي كان من أول شروطها أن تكون سلميةً في كل مراحلها، وألا تستجيب لأي سلوك قد يدفعها لترك مبدأ السلمية، الأمر الذي أدى إلى تقدير قدرات هذه الفئة والاعتراف بها والتواضع أمامها.

لم تأت الثورة السودانية على غرار ما يعرف بثورات الجياع، ولم تخرج جماهير الشعب السوداني إلى شوارع كل مدنه[٣٥] لأسبابٍ اقتصادية بحتة، بل كان السبب الاقتصادي بمثابة القشة التي قصمت ظهر بعير حكم النظام الإسلاموي في السودان، فقد نمى الوعي الاجتماعي بما قد تم اهداره من مقدّراتٍ اقتصادية، وما تم طمسه من قيم اجتماعية، فكانت غاية الثورة التأسيس لمفاهيم جديدة فيما يتعلق بحقوق المواطنة والحريات وإرساء أركان الدولة المدنية، حتى يترتب على ذلك إجراء الإصلاح على المستويات الاجتماعية والاقتصادية فكان شعار الثورة الأساسي (حرية سلام وعدالة، والثورة خيار الشعب) مُلخِصاً لكل مطلوبات الثورة متمثلة في الحرية التي كبتها النظام طوال عقود حكمه، والسلام بمعناه الاجتماعي الذي أضاعه الإسلامويون عبر التفرقة الاجتماعية والتي اتخذت طابعاً عنصرياً، نتجت عنه حروبٌ واجهت فيها الحكومة بجيشها ومليشياتها المواطنين العُزل في إقليم دارفور وغيره من مناطق السودان في كل اتجاهاته، وانفصل خلالها جنوب السودان إلى دولة مستقلة بذاتها، وترتب على هذا الوضع الاجتماعي المهزوز فقدانٌ للعدالة بكل مستوياتها الاجتماعية والقانونية، وعلى مستوى نُظم العمل والإنتاج والادارة، وبذلك لم يكن هنالك خيار آخر أمام الشعب سوى الثورة، التي رددت هذا الشعار في كل مراحلها وما زالت.

بنية الفعل الإبداعي وإشعال جذوة الثورة:

لم يكن الإبداع والفعل الثقافي ببعيد عن أدوات الثورة السودانية، ولم يكتف بالوقوف عند حدود الرصد والتوثيق لها، بل لعب دوراً أساسياً في تعبئة مشاعر الرفض والاحتجاج على مدى العقود الثلاثة لنظام الإسلامويين، وفتح منافذ الوعي الاجتماعي مستخدماً كل الأدوات بدءاً من الطُرفةٍ والنكتة، مروراً بالكاريكاتير، وتسجيل الخواطر والملاحظات والكتابة الأدبية الرصينة[٣٦]، والتحليلات المتخصصة في مجالات السياسة والاقتصاد، ومن خلال شعر المقاومة الذي سطرته نخبةٌ من أبرز الشعراء السودانيين[٣٧]، والذين لم

[٣٥] رفع الثوار وسم # مُدن السودان تنتفض دلالة على عموم الثورة لكل أنحاء السودان.

[٣٦] من أبرز الأمثلة على ذلك الرسالة التي كتبها الأديب السوداني الطيب صالح في مجلة (المجلة) عام ١٩٩١م بعنوان (من أين أتي هؤلاء) وهي موجودة في الشبكة الاسفيرية.

[٣٧] وهي قائمة طويلة يصعب حصرها لكن يأتي على رأسهم محجوب شريف الملقّب بشاعر الشعب، وهاشم صديق، ومحمد الحسن سالم حِمّيد، ومحمد طه القدّال، وأزهري محمد على، وعمر علي عبد المجيد وغيرهم كُثر.

يتوانوا أو يتهاونوا في رصد زلّات النظام ومحاكمته أخلاقياً واجتماعياً. بذات القدر قدّم المطربون والموسيقيون[٣٨] إنتاجهم الغنائي الموازي لحركة الرفض والإحتجاج المستمرة، وغالباً ما كان يتم ذلك بالشراكة مع ذات الشعراء المعنيين وغيرهم، فكانت استجابة المجتمع وتفاعله مع هذا الإنتاج على ذات الدرجة من الوعي والمسئولية، وأصبحت هذه الأعمال الإبداعية وقوداً يُغذي مشاعر الثورة في نفوس السودانيين من مختلف الفئات والأعمار، بل صارت أداةً تربوية نشأ وترعرع على سماعها والتغني بها وترديدها الأطفال والشباب، وبخاصة في العقد الأخير مع تطور تقنيات وسائل التواصل الاجتماعي، وتمت صياغة العديد من شعارات الثورة من مقاطع من ذاك الأدب، ومنها الشعار الأساسي حرية سلام وعدالة الذي تغنى به العديد من الشعراء لسنواتٍ خلت.

لعبت وسائل التواصل الاجتماعي دورها الحاسم في انجاح الثورة؛ في مقابل سيطرة النظام على أجهزة الثقافة والاعلام الرسمية للدولة، من إذاعة مسموعة ومرئية وصحافة، وافراغها من محتواها الحقيقي وتوظيفها توظيفاً سياسياً يخدم أهداف النظام، ويستبعد الفعل الإبداعي الطبيعي، ومحاربة المراكز الثقافية ومنع الأنشطة والفعاليات الثقافية التي من شأنها رفع درجة الوعي الاجتماعي، والحد من دور المؤسسات الأكاديمية المعنية بتدريس الفلسفة والفنون والموسيقى، ومحاولة صرف إنتباه المجتمع عن واقع الحال المذري وتجاوزات النظام، والايهام بخلق مجتمع إسلاميٍ فاضل، لا من خلال تقديم قدوةٍ حسنة وأمثلة حقيقية للزهد والورع وأخلاق الدين الحنيف، بل من خلال حالةٍ من الهوس الديني سلبت كل ذرة للفهم الابداعي كانت ترتجى من وسائل الاعلام، وكانت البدائل بالتالي متوفرة في الفضائيات التي انصرف إليها المتلقي السوداني، وفي طفرة أدوات وبرامج التواصل الاجتماعي والتي أصبحت متاحةً وميسورة بشكل جماهيري، فحلت محل وسائل الاعلام والثقافة الموجهة، وتواصل الناس من خلالها وتبادلوا الانتاج الفكري والابداعي المحظور رسمياً، من تسجيلات صوتية، ومقاطع مصورة، إلى جانب النصوص الكتابية، فنمت وتطورت بذلك بنية الوعي الاجتماعي، وانعقد ما يشبه المؤتمر الاسفيري المتواصل لتغذية هذه البنية واقتراح الحلول للخروج بالسودان من أزماته السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وكان أن تم الاتفاق على حتمية الفعل الثوري، وتواصَلَ تطوير فكرته، الأمر الذي سخر منه النظام وقادته، مستخفين بالدور الذي يمكن أن تلعبه وسائل التواصل الاجتماعي ومن أطلقوا عليهم مسمياتٍ مثل (مناضلو لوحة المفاتيح)، معتمدين في موقفهم هذا على امتلاكهم للقوة المادية الباطشة وما يوفرونه لها من أسلحةٍ وكل أداة لازمة لقمع الجماهير، إلى جانب سيطرتهم على مفاصل الدولة من اقتصاد وإعلام، وكانت المفارقة المفاجئة لأركان النظام أن نجحت وسائل التواصل الاجتماعي في هزها بل وتقويضها، عبر ثورةٍ انطلقت على مدى أربعة أشهرٍ متصلة (ديسمبر – أبريل)

[٣٨] أيضاً هي قائمة طويلة يأتي على رأسها المطرب والمؤلف الموسيقي أبو عركي البخيت الذي يُعد من أبرز العناصر التي قاومت النظام ولم يتصالح معه على مدى عقوده الثلاثة، كذلك تأتي مجموعة (عِقد الجلاد) الغنائية والتي أسسها الموسيقار عثمان النو في العام ١٩٨٧م، وبعد سيطرت هذا النظام صارت أشبه بمجموعة للمقاومة من خلال إنتاجها الغنائي الذي أصبح مورداً يقصده الشباب عنوةً لدفع روح الثورة فيهم، فكانت حفلات كل من أبو عركي البخيت وعِقد الجلاد بمثابة الهاجس بالنسبة لأجهزة النظام الأمنية فلم يسلموا من المطاردة والملاحقة والاعتقالات طوال عقود حكمه.

وصلتها بحصارٍ لقيادة الجيش السوداني ومركز النظام العسكري المعزول، واعتصم الثوار في محيطها على مدى شهرين آخرين؛ منادين بتكوين حكومة مدنية[٣٩].

لم يقتصر الفعل الثوري على الهتاف، وتسيير المواكب، وحرق اطارات السيارات، وإقامة المتاريس لإعاقة تقدم قوات أمن النظام، بل شكّل الإبداع بكل ضروبه والتفكير الإبداعي المُحرض والمُحرك الحقيقي للفعل الثوري، حيث كُتبت شعارات الثورة على جدران المنازل والمرافق العامة، إلى جانب الإعلان عن مواقيت تحرك المواكب وبخاصة الدعوات لتسيير المليونيات[٤٠]، إلى جانب رسوم (القرافيتي) وصورة العلم السوداني، ووجوه الشهداء. وعادة ما كانت تبدأ المواكب تحركها في الزمان والمكان المتفق عليهما بعد انطلاق زغرودة من إحدى (الكنداكات)[٤١]. من جهةٍ ثانية تواصل العمل الإبداعي في الوسائط التكنولوجية عبر تبادل مقاطع التسجيل الصوتي والمصوّر، والصور والكاريكاتير، وعمليات المونتاج التي يتم المزج فيها ما بين مقاطع من أفلام الكرتون والتسجيل الصوتي الجديد المتعلق بفكرة معينة تتعلق بمضامين من الحراك الثوري[٤٢]، هذا إلى جانب ترديد الشعارات والهتافات المبني أصلاً على وحدة الإيقاع والقافية والجرس، وإلقاء بعض القصائد الثورية ذات الطابع الهتافي والمتضمِنة لشعارات الثورة[٤٣] وشحنِها بمزيد من المعاني والمضامين وليدة اللحظة في كثير من الأحيان، أما الأغنية فقد تجاوزت كل شروط الوصف والتصنيف التقليدية من حيث الشكل أو المضمون، ولم تقتصر على الجانب الموسيقي المسموع فقط، بل غالباً ما كانت مركباً من الصوت والصورة والمشاهد المرتبطة بالموضوع المعين وكل ما يمكن إعماله من تقنيات، لكن أهم ما ميز الأغنية في هذه الثورة أنها لم تأت عقب إنتهاء الثورة لتتغنى بأمجادها، كما حدث في ثورات السودان الماضية التي خلفت إرثاً غنائياً كبيراً كما في ثورة أكتوبر ١٩٦٤م والتي وثقتها ملحمة (قصة ثورة)[٤٤] التي حكت تفاصيل الثورة ومثّلتها من خلال الإنتقالات اللحنية والإيقاعية، والصور والأفكار والألوان الصوتية المفردة والجماعية، أو أغنية (أكتوبر الأخضر)[٤٥] التي عبرت عن طموحات وآمال الشعب السوداني في النمو والرخاء والازدهار، عقب نجاح ثورته التي أطاحت بنظام الحكم العسكري القابض الذي انقلب على أول حكومة وطنية ديمقراطية عقب الاستقلال في الأول من يناير ١٩٥٦م؛ الذي انقلب عليه العسكر في نوفمبر ١٩٥٨م. كذلك الأغنيات العديدة التي احتفلت بسقوط النظام العسكري الثاني والذي انقلب بدوره على الديمقراطية الثانية (١٩٦٥ – ١٩٦٩م)، وربما عاد السبب في ذلك إلى قِصر المدة التي استغرقتها أيٌ من هاتين الثورتين، فلم يتسع فيهما المجال لتفعيل دور الموسيقى والغناء أثناء الحراك الثوري، فقامت الموسيقى والغناء بدور التوثيق وحفظ صور الثورتين عبر النغم والصورة المسموعة، وبذلك

[٣٩] بدأ الاعتصام في اليوم السادس من أبريل عقب موكبٍ مليوني (مليونية ٦ أبريل) تيمناً بتاريخ اليوم الذي أُسقط فيه النظام العسكري السابق (نظام جعفر نميري) في العام ١٩٨٥م، وتم فضه بعنفٍ مفرط في الثالث من يونيو ٢٠١٩م.

[٤٠] وأهمها كانت مليونيتا السادس من أبريل لإسقاط النظام، ومليونية الثلاثين من يونيو الداعية للقصاص.

[٤١] ومفردها (كنداكة) ومعناه الملكة في حضارات كوش في عهد قيادة المرأة في السودان قديماً، وقد برز الاسم مجدداً مع الثورة تمجيداً للنساء والبنات الثائرات.

[٤٢] يتضمن عرض الورقة تقديم نموذجين من هذه النوعية.

[٤٣] قصيدة محجوب شريف (يا والدة يا مريم)

[٤٤] وضع كلماتها الشاعر هاشم صديق، ووضع لحنها وغناها محمد الأمين مع عددٍ من المطربين وكورس غنائي.

[٤٥] وضع كلماتها الشاعر محمد المكي ابراهيم، ووضع لحنها وغناها محمد وردي بمصاحبة كورس غنائي.

امتازت الأغنية في الثورة الراهنة بمواكبتها للحدث والفعل الثوري، بل والمشاركة في صنعه وتكوينه بشكلٍ حاسم.

شكل الأغنية في الثورة الحديثة:

لم تصدر الأغنية في الثورة السودانية الراهنة عن موسيقيين محترفين دائماً، وإن شارك العديد من الموسيقيين والمطربين المحترفين في إنتاجها، لكنها بشكل عام كانت مجالاً رحباً عبر فيه الشباب عن انفعالاتهم ومواقفهم الثورية، بمختلف درجات اقترابهم من التخصص في مجال الموسيقى والغناء أو بعدهم التام عنه، فكانت الأغنية جزءاً من أدوات النضال، وتراوحت ما بين الأهزوجة الشعبية الصغيرة وليدة لحظتها[٤٦]، وما بين الأغنية السودانية في شكلها التقليدي من حيث الصيغة والقالب وأسلوب الأداء[٤٧]، لكن معظم الأغنيات أتت على نسق الأساليب السائدة وسط الشباب عالمياً من أغنيات الراب والهيب هوب، والدمج والتركيب الصوتي[٤٨]، إلى جانب الأسلوب القائم على إيقاع (الريقي) الذي قدمه المغني الجامايكي (بوب مارلي) في ثمانينات القرن الماضي[٤٩]، وأغنيات أسلوب (التِكنو) التي تعتمد على خلفية موسيقية مركّبة من الكمبيوتر أو أجهزة التصويت النغمي المحدود[٥٠]، وقد أنتج الشباب المئات من هذه الأغنيات وبتنوعٍ كبير على مستوى الشكل وأسلوب الأداء والتنفيذ، ومدى الاحترافية أو الهواية، وتبايُن القدرات الفنية والأدائية، لكن في كل الأحوال مثّلت الأغنية أداةً ثورية لعبت دوراً مزدوجاً من حيث أخذها للشعارات وإعادة صياغتها لحنياً وموسيقياً، ثم إعادتها للشارع مرة أخرى للتغني بها، أو من حيث ابتكارها وتبنيها لشعاراتٍ جديدة سرعان ما يتلقفها الشباب ويرددها ضمن فعاليات مواكبه وأنشطته الثورية. وفي كل الأحوال يمكن اعتبار هذه الأغنيات مرجعاً يُعرّف بالأسباب الحقيقة لإنطلاق الثورة، وتفاصيل الممارسات الفاسدة التي درج عليها أقطاب النظام الإسلاموي، ومدى رفض المجتمع السوداني وكرهه له، كما تحتوي على أسماء العديدين منهم وصفاتهم، وتحتوى الأغنيات المصورة منها على المشاهد والصور التي تحكي تفاصيل الثورة وما واجهه الشباب من عُنفٍ وما سجلوه من بطولةٍ واستبسال، هذا فضلاً عن حفظها للشعارات وتوثيقها، وهي في كل الأحوال عبارة عن مادة مكثّفة سجلت ووثقت للثورة في كل مراحلها، فكان الفنان الموسيقي، المغني والشاعر؛ كما الصحفي الذي يحمل كاميرا تصوير يرصد بها تلك المشاهد، وغالباً ما كان يتم إنتاج الأغنية من قِبل فريقٍ فني متكامل، فلم تفوِّت الأغنية الثورية شاردة أو واردة إلا وتطرقت لها، وكان الشباب جريئاً في طرحه، فلم يتحفظ في تناول الكلمات الشعبية كما جاء ذكرها على ألسن قائليها في الشعارات أو غيرها من المواقف[٥١] وقدمتها برؤية جديدة حملت فكر وإبداع جيل جديد من

---

[٤٦] أغنية (مدنية) لشاب غير محترف، تسجيل فيديو، وهتافية (كنداكة جا بوليس جرى) صاغها (دسيس مان) وهو من المبدعين الشعبيين ولعب دوراً بارزاً من خلال الأهازيج الهتافية.

[٤٧] أغنية (أوعك تخاف) كلمات شاعر الشعب محجوب شريف، غناها المطرب طارق أبو عبيدة، واغنية (أرح مارقة) كلمات مدني النخلي وفيها تصوير للزوج يدعو زوجته للخروج والمشاركة في مواكب التظاهر، غناها يسري صلاح، وكلتا الأغنيتين مصاحبتين بآلة العود فقط.

[٤٨] أغنية (عنف لفظي) فيديو كليب كلمات وغناء مستر كريزي شوربجي. وأغنية (سودان بدون كيزان) غناء أحمد خليل.

[٤٩] أغنية يا كيزان التي تغنى بها أيمن ماو مع عدد من أغنياته الأخرى.

[٥٠] اغنية (أنا لي مطالب) وهي عبارة عن شعار ردده المتظاهرون يطالبون فيه بالحكومة المدنية والقصاص لدماء الشهداء.

[٥١] من أمثلة ذلك كلمة (بليد) في أغنية (سودان بدون كيزان)، وهي مأخوذة عن حوار حقيقي جرى بين مجموعة من الشباب وبعض أفراد قوات الأمن المدججين بالسلاح، حيث خاطبهم شابٌ قائلاً: "نحن أخوانك يا بليد، وطلعنا عشان حقنا وحقك".

المغنيين والموسيقيين السودانيين. في ذات الوقت احتفظت هذه الأغنيات بالخصائص النغمية والإيقاعية للموسيقى السودانية والمميزة لها، من حيث المقامات الخماسية المستخدمة، وأساليب البناء اللحني، والتطريب، مع إضافة البصمة الخاصة بكل فنان، أو أسلوب الأداء الذي اختار أن يعبر من خلاله. فإذا ما كان الموسيقار المطرب محمد الأمين قد عُرف بأنه الفنان الذي اقترن اسمه بثورة اكتوبر ١٩٦٤م برصيده من الأغنيات التي عُرفت باسم (الأكتوبريات) فقد أضحى الآن الشاب أيمن ماو هو المطرب الذي سيُذكر اسمه مستقبلاً كمغنٍ لعب دوراً موازياً لذاك الذي لعبه محمد الأمين قبل ما ينيف عن نصف قرنٍ من الزمان.

المراجع

- أنجيلا ماكروبي. ما بعد الحداثة والثقافة الشعبية. منى سلام (ترجمة). محمد الجوهري (مراجعة). مجلة الفن المعاصر. العدد الأول، صيف ٢٠٠٠. أكاديمية الفنون، القاهرة.
ص ١٥٥ — ١٧٠
- ارنست فيشر. ضرورة الفن. أسعد حليم (ترجمة). الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ط ثانية ١٩٨٦م.
- جيزيل بروليه. جماليات الإبداع الموسيقي. فؤاد كامل (ترجمة). مكتبة غريب، شارع كامل صدقي (الفجالة) القاهرة ١٩٧٠م.
- ديفيد إنغليز وجون هغسون. سوسيولوجيا الفن، طُرق للرؤيا. ليلى الموسوي (ترجمة). محمد الجوهري (مراجعة). سلسلة عالم المعرفة. رقم ٤٣١، يوليو ٢٠٠٧. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت.
- هوجو لايختنتريت. الموسيقى والحضارة. أحمد حمدي محمود (ترجمة). حسين فوزي (مراجعة). المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. القاهرة.
- حسين مروّة. تراثنا كيف نعرفه. مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م. ط ثانية ١٩٨٦م. بيروت، لبنان.
- كمال النجمي. تراث الغناء العربي، بين الموصلي وزرياب، وأم كلثوم وعبد الوهاب. مكتبة الأسرة. دار الشروق، القاهرة ١٩٩٨م.
- ماري كلير موسى. الطرق البارعة في التجديد الموسيقي. سُها يحى نجم (ترجمة). مُشيرة عيسى (مراجعة). مجلة الفن المعاصر. العدد الأول، صيف ٢٠٠٠. أكاديمية الفنون، القاهرة. ص ٧٩ — ٩٠
- محمد الجوهري. علم الفلكلور، دراسة في الأنثربولوجيا الثقافية. الجزء الأول، ط ثالثة. دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧م.
- سعيد محمد توفيق. ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور. دار التنوير للطباعة والنشر. بيروت.
- فريدريش شيلر. في التربية الجمالية للإنسان. وفاء محمد ابراهيم (ترجمة). الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩١م