الرقم التسلسلي المعياري الدولي: 2788-8037
المزيد عن رواق عربي وقواعد تقديم الأبحاث للنشر
https://rowaq.cihrs.org/submissions/?lang=en

رؤى: معاناة الموسيقيين في سوريا بين السياسة، والرقابة، والصمود

سيما الدردري

الإشارة المرجعية لهذا المقال: الدردري، سيما (2024). *رؤى: معاناة الموسيقيين في سوريا بين السياسة، والرقابة، والصمود*. رواق عربي، 29 (2)، 191-199. DOI: 10.53833/QDJE6263.

الإشارة لرابط المقال: https://doi.org/10.53833/QDJE6263.

إيضاح
هذا المقال يجوز استخدامه لأغراض البحث والتدريس والتعلم بشرط الإشارة المرجعية إليه. يبذل محررو رواق عربي أقصى جهدهم من أجل التأكد من دقة كل المعلومات الواردة في الدورية. غير أن المحررين وكذلك مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان لا يتحملون أي مسؤولية ولا يقدمون أي ضمانات من أي نوع فيما يخص دقة أو كمال أو مناسبة المحتوى المنشور لأي غرض. وأي آراء يعرضها محتوى هذا المقال هي آراء تخص كاتبيه، وليست بالضرورة آراء محرري رواق عربي أو مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان.

حقوق النشر
هذا المصنف منشور برخصة المشاع الإبداعي نَسب المُصنَّف 4.0.

رؤى: معاناة الموسيقيين في سوريا بين السياسة، والرقابة، والصمود

سيما الدردري

وسوم: الموسيقى؛ السياسة؛ سوريا؛ السلطوية؛ الزبونية

تعد الموسيقى ممارسة ثقافية مشتركة بين جميع المجتمعات، وتشكل مصدرًا للبهجة والفرح لدى الشعوب باختلاف ثقافاتهم. ويتيح ذلك للفن تأثيرات قوية؛ فمن ناحية، تمتلك الموسيقى قدرة فريدة على توحيد الشعوب واستنهاض الطاقات البشرية. ومن ناحية أخرى، قد تُستخدم الموسيقى كأداة للسيطرة على الشعوب وتأجيج الانقسامات وترسيخ الممارسات القمعية. وفي كثير من الأحيان، تستغل أنظمة الحكم الاستبدادية الموسيقى كأداة للدعاية السياسية، ولعل سوريا من بين أبرز الأمثلة في هذا السياق.

يقدم هذا المقال لمحة بشأن العقبات التي تعترض مسار الموسيقيين في سوريا، كما يسلط الضوء على العلاقة بين الموسيقى والسياسة، فضلًا عن الصراعات التي يجابهونها أثناء رحلتهم لتطوير حياتهم المهنية وتعزيز مهاراتهم الفنية. يركز المقال في المقام الأول على الصلة بين الموسيقى والسياسة، ثم يستعرض لمحة عامة عن البنية السياسية في سوريا. في هذا السياق، تندرج تجارب ثلاثة فنانين سوريين: الموسيقار وعازف البيانو الشهير مالك جندلي، والمطرب رشيد النجّار، إضافة إلى موسيقي آخر تعمدنا عدم الكشف عن هويته لأسباب أمنية. وسنتطرق إلى تجارب هؤلاء الفنانين الثلاثة بناءً على مقابلات مفتوحة أُجريت عبر الهاتف في عام 2019. ويهدف هذا المقال لتسليط الضوء على القيود المفروضة بحق الموسيقيين السوريين، بما في ذلك ما يشير إليه باولو فريري باسم «التعليم البنكي»، فضلًا عن أساليبهم المختلفة لتخطي هذه الحواجز وتعزيز قدرتهم على الصمود في وجه هذه المحن. فمن خلال الموسيقى، ينخرط الفنانون في أشكال مختلفة من ممارسات «القوة المضادة»،[1] والتي يشير إليها فريري بـ«الوعي النقدي».

الموسيقى والسياسة والتعليم البنكي

«لم يعد الأمر متعلقًا بالتساؤل حول ما إذا كان نمط موسيقي معين ذو أبعاد سياسية»، وإنما حول «سياسات الموسيقى وتجليات طابعها السياسي».[2] يرى جون ستريت، أنه ينبغي ألا ننظر للموسيقى والسياسة باعتبارهما كيانان منفصلان، يقتصر تفاعلهما على نحو متقطع؛ وإنما باعتبارهما يشكلان «امتدادات لبعضهما البعض».[3] إذ تجسد الموسيقى «القيم والخبرات السياسية»، وتنظم «استجابتنا للمجتمع كفكر ونشاط سياسي»، كما أن الموسيقى ليست وسيلة للتعبير السياسي فحسب؛ وإنما تشكل ماهية ذلك التعبير.[4] وبشكل مستمر، غالبًا ما تحاول الدول قمع الموسيقى وإخضاعها للرقابة؛ نظرا لقدرتها على التأثير. يشير ستريت إلى هذه العمليات بمصطلح «سياسات الموسيقى»، مؤكدًا أن الموسيقى تكتسب طابعها السياسي نتيجة انخراط الجهات الفاعلة في الدولة في هذه العمليات، وسعيهم لفرض جملة من القيم والمبادئ على هذا الفن.[5]

توجد علاقة وثيقة بين الإنتاج الثقافي والقوة، تمامًا مثل الموسيقى والسياسة، فهما مرتبطتان بشكل جوهري. ولعل هذه الصلة هي ما تدفع الدولة للتعامل مع الموسيقى بحذر شديد، فيما تسعى في الوقت ذاته، لبسط نفوذها عليها واستغلالها

لتحقيق أهدافها الخاصة من خلال الرقابة والدعاية.[6] وتلعب الموسيقى أيضًا دورًا أساسيًا في تشكيل القومية والهوية الوطنية؛ إذ يعبر هذا الفن عن هوية الدولة، وأبرز مثال على ذلك هو النشيد الوطني.[7]

من خلال تطبيق مفهوم فريري بشأن «التعليم البنكي» على السياسات الفنية ذات البنية الهرمية (من أعلى إلى أسفل) في سوريا، تكشف هذه المقالة عن تحول العملية التعليمية إلى «عملية إيداع» يتلقى فيها الطلاب «البيانات التي يلقنها لهم المعلم ويحفظونها ويكررونها».[8] وبذلك، يصبح الطالب مجرد «متلقي»، مما يوهن «قدراته الإبداعية» ويفسح أرضية ملائمة لتحقيق مصالح «المضطهدين، الذين لا يهتمون لا بكشف حقيقة العالم ولا بتغييرها»،[9] وهو ما يولد علاقة مبنية على الهيمنة بدلًا من الشراكة، مما يعكس ديناميات السلطة لدى الدول الاستبدادية.

ومع ذلك، وفقًا لفريري، حينما يكتشف الناس هذه القيود ويتخذون إجراءات ضدها، يؤدي ذلك لخلق ما يسمى بالوعي النقدي (conscientização)، في إشارة للأفعال التي يمارسها «الرجال والنساء» لتحليل الواقع والتفاعل معه «من أجل تحويله».[10] وحسبما تُبرز تجارب الموسيقيين السوريين الذين تمت مقابلتهم، يمثل «التعليم البنكي» أحد أهم ركائز السياسات الفنية في سوريا، بما في ذلك التعليم والإنتاج الموسيقي.

سياسات الموسيقى في سوريا

تُلقَّب سوريا بمهد الحضارات، إذ لعبت دورًا أساسيًا في تطور الحضارة الإنسانية عبر التاريخ.[11] وفي عام 2008، توجت دمشق «عاصمة الثقافة العربية».[12] وشكَّل هذا الحدث اعترافًا رسميًا، على المستويين الإقليمي والدولي، بمكانة سوريا كدولة للإبداع الثقافي. ومع ذلك، غالبًا ما يخضع إنتاج الفنون في سوريا، خاصة عبر تاريخها الحديث، للرقابة والتسييس.

في عام 1971، اعتلى حافظ الأسد سدة الحكم في سوريا إثر «انقلاب عسكري نفذه حزبه».[13] وأحكم الأسد قبضته على الحياة السياسية مستندًا إلى أيديولوجية قومية عربية. وظل في السلطة حتى وفاته عام 2000، ليتولى بشار الأسد رئاسة البلاد خلفًا لوالده. وباعتبارهما حاكمين دكتاتوريين، استخدم كلا الرئيسين عدة آليات للسيطرة على الشعب. ونجح حزب البعث في السيطرة على «كل القوى الاجتماعية»، بما في ذلك الإنتاج الثقافي.[14]

ومن خلال النهج التنازلي الذي يستند عليه التعليم البنكي، تفرض الدولة السورية أيديولوجياتها باستخدام أدوات إبداعية مثل الموسيقى واللافتات والصور والأدب؛ لفرض هوية وطنية تتماشى مع رؤيتها للوطن. ترى رهف الدغلي أن الأغاني القومية قد بنت «تصورًا خاصًا للانتماء والهوية الوطنية» وتعتبر «عنصرًا فاعلًا في الثقافة الشفهية السورية».[15] وتعتري الهوية الوطنية هيمنة ذكورية تستبعد النساء،[16] كما يُنظر إلى الأُمة باعتبارها أسرة، مع اقتران حافظ وبشار بصورة الأب والقائد. ولذلك، فإن «هويتك كمواطن» في الدولة السورية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بمدى «تقديسك» لهؤلاء الحكام وتعبيرك عن ولائك لهم بمختلف الأساليب، حتى عن طريق الفن.[17]

وخلال افتتاح تظاهرة «دمشق عاصمة الثقافة العربية عام 2008» في دار الأسد للثقافة والفنون، ألقى الرئيس الأسد كلمة أكد فيها على الطبيعة السياسية للموسيقى والإنتاج الثقافي:

> دمشق عاصمة للثقافة العربية يعني أن تكون عاصمة للكرامة العربية، تمنحنا الإحساس القوي بالعزة القومية والإنسانية، إحساسًا لا ينضب بالكرامة الوطنية. ولهذا فدمشق عاصمة ثقافة المقاومة بوصفها سمة أصيلة من سمات ثقافتنا العربية، ثقافة الحرية والدفاع عن الحرية...ثقافة المقاومة هي ثقافة الإبداع لأن حريتنا شرط لإبداعنا...فدمشق تفتح قلبها لمن يأتيها حاملًا قلبه وتغلق أبوابها أمام من يأتيها حاملًا سيفه.[18]

وبوصفه لدمشق بأنها ليست مجرد مركز للثقافة وإنما كـ «عاصمة ثقافة المقاومة»، يؤكد الأسد على تشابك الهوية الثقافية مع المقاومة السياسية، وخاصة ضد التهديدات الخارجية المحتملة. ويسعى هذا الخطاب إلى خلق رباط وثيق بين الموقف

السياسي للدولة السورية والهوية العربية، والترويج للحكومة السورية كدرع لا يحمي فقط وطنه الأم، بل أيضًا الثقافة العربية بشكل عام، ويضع المقاومة السياسية للدولة كضرورة ثقافية حتمية. إن تسييس الموسيقى والثقافة يؤدي لتحويلهما من أشكال للتعبير الفني إلى أدوات للترويج لإيديولوجيات الدولة، مما يعزز سلطة الحكومة وشرعيتها.

يجسد خطاب الأسد استغلال الدول الاستبدادية للأحداث الثقافية لنشر سردية تميل إلى خلط السلطة السياسية مع الهوية الثقافية والوطنية. وبالتالي، لا يتم الاحتفاء بالموسيقى والثقافة بناءً على قيمتهما الجوهرية؛ بل يتم تسخيرهما لخدمة الأهداف السياسية للدولة، والترويج لها على أنها الوصي الأوحد على التراث الثقافي والسيادة الوطنية. ومن ثم، تعمل الدولة السورية على تعزيز «الفولكلور الوطني والتقاليد الكلاسيكية» من أجل «بناء ثقافة وطنية سورية رسمية» وإضفاء الشرعية على مثل هذه الخطب الرئاسية.[19] إذ تبرز سوريا ضمن هذا السياق «كموطن العلمانية العربية، والاشتراكية القومية العربية، وكقوة تسهر على رعاية التراث الثقافي العربي والإسلامي وتعززه».[20]

يخضع الإنتاج الفني في سوريا، بما في ذلك المسرح والموسيقى والتلفزيون والأدب، للرقابة والتدقيق بشكل مستمر، لا سيما الأعمال القليلة التي تنتقد السياسة. ويرى أسعد الصالح أن «النظام صمم منظومة الرقابة بطريقة توحي بأن هناك مساحة للحرية، لكنه يزوّر معنى الحرية نفسها بإخضاعها للرقابة دون ترك أي مساحة لخيارات الناس فيها».[21] تشير ميريام كوك إلى هذه «المساحات الحرة» بمصطلح «التنفس»، دون إغفال خطورتها، فبينما يخلق هذا «التنفس» وعيًا مشتركًا بالاضطهاد؛ إلا أنه «يسمح باستمرار الظلم»، إذ «يمكن للقارئ أو المشاهد أن يتنفس بعمق للحظة ثم يعود إلى الحياة كما كانت دون التفكير في تغييرها».[22]

وباستثناء مساحات التنفس التي تظهر أحيانًا في بعض المسلسلات التلفزيونية أو في المسرحيات، تفرض الدولة رقابة على الإنتاج الفني مستعينة في ذلك بالعديد من المؤسسات، وأهمها وزارة الثقافة ووزارة الإعلام. فعلى سبيل المثال، تمثل وزارة الإعلام «المراقب الرئيسي» لعملية إصدار الكتب ونشرها و«تُلزم جميع ناشري ومستوردي الكتب بالحصول على موافقة قبل إصدار المطبوعات».[23] كما تتم رعاية الأعمال الفنية الكبرى من جانب الفروع المحلية لحزب البعث. ومن خلال «سبل الرعاية الرسمية»، تسعى الدولة للترويج لهوية معينة لسوريا وكبح لجام الخطابات المعارضة.[24] لذا يتم تشجيع الفن عندما يمجد القائد و/أو يعارض الإمبريالية الغربية والاحتلال الإسرائيلي؛ وخلاف ذلك، يصبح الفن شكلًا تعبيريًا منبوذًا ويتم استغلاله كأداة للقمع وتكميم الأفواه.[25]

الفنانون

تتضمن دراسة تسييس الموسيقى أيضًا النظر في «الصراعات اليومية من أجل البقاء الثقافي».[26] تتجلى أهمية الموسيقى بالنسبة للفنانين السوريين على عدة مستويات؛ إذ يتم استخدامها لتسليط الضوء على تاريخ سوريا، والتعبير عن المواقف السياسية، وإحياء الموسيقى الفولكلورية، والتعبير عن المشاعر، و/أو لمجرد كسب لقمة العيش. يسلط هذا المقال الضوء على هذه الدوافع في ظل ممارسات القمع والاستبداد، ويعرض تجارب الفنانين حسبما تظهر في شهاداتهم التي أدلوا بها أثناء المقابلات. كما يعرض تفاصيل هامة في سيرهم الذاتية من أجل فهم أعمق لقصصهم. تم إخفاء هوية واحد من الفنانين لدواعي أمنية. واختارت فنانة رابعة الانسحاب لأسباب شخصية. لذلك، رغم أن الدراسة تسلط الضوء على تجارب مهمة خاضها الفنانون في سوريا؛ إلا أنها تفتقر إلى شهادات المرأة الفنانة.

نتطرق أولًا إلى تجربة الموسيقار العالمي مالك جندلي، عازف البيانو والملحن السوري–الأمريكي الشهير، من مواليد ألمانيا عام 1972 ومقيم حاليًا بمدينتي نيويورك وأتلانتا. نشأ جندلي في حمص بعد عودته من ألمانيا مع عائلته في سن مبكرة، وتلقى دروسًا في علوم الموسيقى من عازف ترومبيت، بعد ترتيب والداه لذلك. وكطالب ثانوية، كان مالك يسافر إلى دمشق أيام الجمعة للدراسة لمدة ساعة واحدة في معهد الموسيقى في دمشق، وهو أحد معهدي الموسيقى الوحيدين المتاحين في سوريا، إلى جانب معهد آخر في حلب. بعد تخرجه من المدرسة الثانوية، التحق بالمعهد العالي للموسيقى في دمشق، لكنه غادره بعد عام ونصف، بعدما فشل في التخرج نتيجة إهماله حصة التربية الوطنية (القومية). ثم سجل مقطوعة موسيقية في بيروت،

وأرسلها إلى جامعات مختلفة، وحصل على منحة دراسية إلى الولايات المتحدة. وفي التاسعة عشرة من عمره غادر سوريا وأخبر والديه في المطار أنه لن يعود أبدًا. وبعد ثمانية عشر عامًا، عاد لفترة وجيزة إلى دمشق ليقدم عرضه الأول والأخير.

ألف جندلي ستة ألبومات، وهو ناشط سياسي يحمل فنه رسائل إنسانية وثقافية، إذ يستخدم موسيقاه لتسليط الضوء على تاريخ سوريا، بما في ذلك مؤلفات أوغاريت (رأس شمرا) الأثرية الأصلية، كما ابتكر أعمال موسيقية جسدت معاناة الشعب السوري. تشير موسيقى أوغاريت لبعض أقدم النوتات الموسيقية المعروفة في العالم، والتي تم اكتشافها في مدينة أوغاريت الساحلية القديمة، والتي ازدهرت خلال الفترة بين 1400 و1200 قبل الميلاد، والتي تتواجد الآن في رأس شمرا في سوريا.[27] تم نقش النوتات الموسيقية في أوغاريت على ألواح مسمارية، مكتوبة باللغة الحورية، وتعتبر واحدة من أقدم الأغاني المكتوبة في التاريخ.[28]

جندلي هو أيضًا مؤسس المنظمة الخيرية «بيانو من أجل السلام» ومقرها الولايات المتحدة. وتكرس المؤسسة جهودها لبناء السلام من خلال التعليم والموسيقى. في عام 2014، حصل جندلي على الجائزة الإنسانية للموسيقى العالمية، التي تُمنح للموسيقى التي تكرس للعدالة الاجتماعية ولقضايا إنسانية أو بيئية. وفي العام التالي نال لقب «المهاجر العظيم» لعام 2015، من مؤسسة «كارينيغي» الأميركية، عرفانًا بعطاءه الفني والإنساني. وقد نال جندلي عدة جوائز أخرى على مدار محطات مختلفة من مسيرته الفنية الثرية.[29]

الموسيقار الثاني هو فادي، وهو مغني وكاتب أغاني ومنتج وملحن من ريف دمشق. انتقل فادي إلى دمشق وهو في الثامنة عشرة من عمره سعيًا للحصول على درجة البكالوريوس في السياسة. وعلى خلاف العديد من أقرانه في الساحة الفنية؛ لم يلتحق فادي بمعهد الموسيقى. وبدأت رحلته إلى عالم الموسيقى في مرحلة الطفولة، إذ كان ينشد الأناشيد الإسلامية الدينية في المساجد والتجمعات. عند انتقاله إلى دمشق، بدأ بالبحث عن موسيقيين، ليعمل بعدها على تشكيل فرقة موسيقية جديدة. وفي عام 2011، أُجبر على الانتقال إلى لبنان لدواعي أمنية. وبعد بضع سنوات، خاض فادي رحلة محفوفة بالمخاطر عبر البحر نحو أوروبا، حيثما يقيم حاليًا.

فيما ينحدر رشيد النجّار،[30] الموسيقي الثالث، من مدينة حلب. درس رشيد الموسيقى في معهد صباح فخري والتحق بالجوقة (الكورال). دفعه حبه للموسيقى على مواصلة التعلم، ليصبح من أكبر المؤيدين للموسيقى التقليدية أو التراثية، والتي يصفها جوناثان هولت شانون بالموسيقى «الأصيلة» أو الطرب.[31] أثناء وجوده في حلب، عمل رشيد على تسجيل الأغاني القديمة (الموشحات)؛ للحفاظ عليها خوفًا من ضياعها واندثارها في خضم الفوضى الأمنية التي عمت سوريا بعد عام 2011. ظل في حلب حتى عام 2016، حين انتقل إلى بيروت في عمر الثانية والعشرين لمواصلة مسيرته في الموسيقى، بعد أن دُمّر الاستوديو في منزله نتيجة الحرب.

كيف تصبح موسيقيًا في سوريا: الزبونية والرقابة والمحسوبية الحضرية

خلفت عملية تسييس الموسيقى في سوريا، وما نتج عنها من تشديد لآليات الرقابة والقمع وانتشار شبكات المحسوبية، آثارًا عميقة على حياة الفنانين ومسيراتهم المهنية. وقد كشفت تجارب الموسيقيين الثلاثة عن صعوبة التحديات التي يجابهها الفنانون في سوريا وسعيهم لتخطي الحواجز التي تقيد قدراتهم الإبداعية وسط بيئة قمعية.

أثناء دراسته في المعهد العالي للموسيقى في دمشق، انتقد جندلي افتقار المعهد للتخطيط والمناهج التعليمية، مشيرًا لأن أجندة المعهد الأساسية تمثلت في خدمة الدولة. وروى تجربته في التعليم البنكي، إذ أجبر المعهد مالك وأقرانه على المشاركة في عروض الكورال، والعزف على آلات مختلفة ضمن عروض الفرقة السيمفونية الوطنية السورية، والتدرب على الأغاني الوطنية، والمشاركة في المحافل المؤيدة للحكومة. ويرى الجندلي أن «استراتيجية المعهد تتمثل في خدمة الدكتاتورية وليس إفادة الطلاب... كنت أفضل عازف بيانو هناك، ورغم ذلك كنت مجبرًا على الغناء والعزف على البوق الفرنسي... البوق الفرنسي! هل يمكنكِ تخيل ذلك؟».

في سوريا، وحسبما ترى ليزا ويدين، «تتجلى السلطة في قدرة النظام على فرض قصصه الخيالية على العالم... وفيما لا ينخدع أحد بهذه التمثيلية؛ إلا أن الجميع، تمامًا مثل جندلي، مجبرون على المشاركة فيها».[32] يؤكد جندلي أن «استراتيجية المعهد تتمثل في خدمة الديكتاتورية وليس إفادة الطلاب». وهكذا، أُجبر جندلي على خوض تجربة التعليم البنكي، إذ يتم فرض الدروس على التلاميذ لقمع التفكير النقدي وتثبيط قدرتهم على الإبداع. من المؤسف أن هذه البيئة دفعت أحد زملائه إلى الانتحار، ويرى جندلي أن هذا الصديق الذي جاء إلى دمشق لتعلم العزف على البيانو، أجبر على التخلي عن أحلامه من أجل أهداف الأمة.

فضلًا عن التعليم البنكي، يتم تسييس الموسيقى في سوريا أيضًا من خلال الرقابة. وحسبما يشير ستريت، فإن «الرغبة في فرض الرقابة على الموسيقى خوفًا من تأثيراتها قديمة قِدم الموسيقى نفسها».[33] فلطالما وظفت الدول الاستبدادية الرقابة؛ لقمع التعبير السياسي والتصدي للممارسات المهددة لشرعيتها.[34] وقد عايش فادي أيضًا هذه التجربة، إذ صرح أثناء المقابلة أنه:

> كموسيقي، أمامك خياران للإنتاج. الأول عبر القنوات الرسمية، وهو ما ينطوي على رقابة شديدة وتدخّل من شأنه تغيير جوهر عملك. أما إذا كان إنتاجك الموسيقى مستقلًا، فسوف تكتشف السلطات الأمر بمجرد إصدار الأغنية. وهذه ليست مزحة. أي شخص لديه دراية بما يجري في سوريا يعرف أن هذا الأمر في غاية الخطورة. لا أحد يقبل المخاطرة بحياته.

في سوريا، تُفرض الرقابة والمراقبة من خلال أجهزة المخابرات وشبكات المحسوبية/الرعاية، والتي تخترق مجال صناعة الموسيقى. في دراسته بالمعهد العالي للموسيقى، واجه جندلي الفساد والمحسوبية والنخبوية، وأشار إلى أن شبكات المحسوبية/الرعاية تم إنشاءها على أساس الولاء للنظام والانتماء الجغرافي؛ حيث تتواجد العاصمة دمشق على رأس القائمة. وبما أن جندلي لم يكن جزءً من هذه الشبكة، ولم يسع لأن يكون كذلك؛ كان ذلك كافيًا لإبعاده عن الساحة الموسيقية في سوريا. في عام 2010، بعد غياب دام ثمانية عشر عامًا في الولايات المتحدة، عاد جندلي إلى سوريا لأداء ألبومه «أصداء من أوغاريت»، في أول وآخر حفل له في البلاد. عند عودته، لاحظ جندلي عزوف الأفراد والمؤسسات عن التعاون معه، بسبب عدم انتماءه لنظام المحسوبية/الرعاية في الدولة. وأوضح أن «كل الصعوبات التي واجهتها كانت متعمدة». ورغم صعوبات التعامل مع القنوات البيروقراطية وتعرضه لانتكاسات متكررة، تمكن في النهاية من الحصول على موافقة أسماء الأسد، السيدة الأولى.

يضيف جندلي: «بمجرد حصولي على موافقة من الأعلى، من إلههم، أصبح الجميع يرغبون في التعامل معي. الموسيقى ليست سياسية بطبيعتها؛ ولكن بالنسبة للأسد وعشيرته، فالسياسة حاضرة على الدوام». ورغم هذه الموافقة، إلا أن المهمة التي تعهد بإنجازها لم تكن سهلة بسبب انتشار المحسوبية. العديد من المسئولين والموسيقيين رفضوا التعاون معه، فيما عزف آخرون عن حضور الحفل، مما دفعه لتوجيه دعوة حضور لسفراء في دمشق. كما استعان بقائد أوركسترا روسي معروف، والذي تعمّد العديد من الموسيقيين والسياسيين المحليين إقصائه. حتى أثناء التدريبات، واجه جندلي محاولات تشويش متكررة، إذ تكرر مغادرة بعض الموسيقيين للغرفة في مناسبات عديدة، مما أدى إلى انزعاج جندلي وزملائه.

يرى ستريت أن مؤسسات صنع السياسات وموظفيها لا يساهمون فقط في تكوين قراءات محددة للدلالات السياسية للموسيقى؛ إنما يمثلون أيضًا تجسيدًا لتلك الدلالات.[35] ضمن الإطار نفسه يمكننا قراءة التجربة التي عايشها جندلي، ورفض المسئولين الحكوميين والموسيقيين دعم عرضه الموسيقي. وبسبب عدم قدرته على تأمين ممثل سياسي لتقديمه على المسرح، اضطر لطلب المساعدة عبر القنوات الدبلوماسية، فتواصل مع ممثلين من السفارة الأمريكية والسفارة الألمانية في دمشق؛ ما تسبب في رد فعل عنيف من جانب ممثلي الحكومة السورية. ففي اليوم التالي، تلقى استدعاءً من نجاح العطار، نائبة الرئيس آنذاك، والتي أبدت غضبها من تواصله مع هؤلاء الدبلوماسيين، واصفةً إياه بالخائن، قبلما تطرده من مكتبها.

يقول جندلي متذكرًا الحادثة: «غادرت البلاد خلال 24 ساعة، وفي العام التالي اندلعت الثورة». بعد عام 2010، صرح جندلي علانية بمعارضته للحكومة. ونتيجة لذلك، في عام 2011، داهمت قوات الأمن منزله في حمص ودمرته، وعاملت والديه بوحشية شديدة، وأجبرتهما على الفرار من البلاد.[36] في العام نفسه، اخترق الجيش السوري الإلكتروني موقعه على الإنترنت –وهي مجموعة افتراضية من الجنود وقراصنة الكمبيوتر الموالية للحكومة– ووضعوا صورة بشار الأسد على الموقع مع رسالة تصف جندلي بالخائن.[37]

كما تعرض فادي ورشيد، وكلاهما ينحدران من خارج مدينة دمشق، للتمييز، وواجها تحديات كبيرة في عالم الموسيقى بسبب شبكات الزبونية. ووفقًا لرشيد، فإن «سيطرة مجموعة معينة من الموسيقيين الذين لديهم صلة بالحكومة» هي السبب الرئيسي لـ «عدم تكافؤ الفرص». لذلك، واجه رشيد صعوبات كبيرة في محاولته لتأمين حياة مهنية في دمشق بسبب المحسوبية الحضرية، مشيرًا إلى أن «الفرص تعتمد على المال والعلاقات، خاصة مع الحكومة وأولئك الذين ينحدرون من العاصمة». ونتيجة احتكار الحكومة للإنتاج الثقافي؛ فإن غياب منابر الإنتاج في سوريا يشكل عائقًا أمام الموسيقيين، وقد يدفعهم لمغادرة البلاد بحثًا عن الأمان وفرص عمل أفضل.

دور الفنان وجماليات الأصالة

وفقًا لستريت، «قدرتك على التحدث بصوت عالٍ ليست كافية؛ يجب أن تمتلك القدرة أيضًا على التحدث نيابةً عن الأشخاص الذين لديهم قضية ما؛ يجب أن تمثلهم».[38] تباينت ردود الموسيقيين الذين أُجريت معهم المقابلات عندما سئلوا عن أدوارهم كفنانين في المجتمع. بالنسبة لجندلي، الموسيقى ليست فقط وسيلة للترفيه؛ يتعلق الأمر بـ «نشر السلام وتوحيد الناس بناءً على قيمهم الإنسانية المشتركة»، و«محاربة الظلم». في إحدى المقابلات، أدلى فادي برأي يحاكي وجهة نظر جندلي، إلا أن موقفه الآن أصبح أكثر غموضًا:

> لقد كان هذا السؤال سهلًا بالنسبة لي، ولكني لست متأكدًا أنه كذلك الآن. لست متأكدًا أنه يجب أن يكون لنا دور ما. كنت أعتقد أنه ينبغي على الموسيقيين الدعوة إلى التغيير، خاصة حينما كتبت المزيد من الأغاني السياسية. أضحت الأمور معقدة حاليًا. بالنسبة لي، صارت الموسيقى مجرد وسيلة لإضفاء مشاعر البهجة. ربما يكون هذا الوضع مجرد مرحلة، لكن لا يمكنني رؤية الجانب الآخر بعد الآن.

من وجه نظر أخرى يعتقد رشيد أيضًا أنه ينبغي على الموسيقى معالجة القضايا الاجتماعية، مشيرًا لفشل الموسيقى الشعبية المعاصرة في ممارسة هذا الدور. ويعزو رشيد التأثير المتزايد للموسيقى الشعبية أو «غير الأصيلة» إلى إحكام الحكومة لقبضتها على الإنتاج الفني، قائلًا: «عندما يتم توفير الأمان للفنانين السوريين والفرص المناسبة لهم، يمكنهم حينها ترك بصمتهم الخاصة». يرى شانون وجود صراع بين محاولات الحفاظ على الأصالة والتقاليد في مواجهة موجة قوية تهدف للترويج للموسيقى السائدة والشعبية في سوريا. ويشير لهذا الصراع بمصطلح «جماليات الأصالة»، وهي «ممارسات الإبداع والاستهلاك الثقافي التي تعزز تشكيل عوالم اجتماعية على أساس ثنائية الأصيل (الذي يُنظر إليه باعتباره حقيقي وجيد) وغير الأصيل (الذي يُنظر إليه باعتباره كاذب وسيئ)».[39] يرى شانون أن هذا الاضمحلال يكتسي أهمية كبرى ضمن نقاشات الموسيقيين السوريين بشأن الثقافة السورية.

يتم الاستماع إلى الموسيقى الشعبية/السائدة على نطاق واسع في جميع أنحاء المنطقة العربية وفي سوريا. من ناحية أخرى، فإن الموسيقى العربية الكلاسيكية، أو «الموسيقى المرتبطة بالثقافة الرفيعة/العالية/الراقية واللغة العربية الكلاسيكية» لها جمهور أصغر، رغم الأهمية التي تكتسيها في المجتمع.[40] وفيما لا يوجد إجماع بشأن ملامح الموسيقى الأصيلة؛ إلا أن هناك إجماع حول السمات التي تجعل الموسيقى غير أصيلة.[41] تحمل الأحكام الجمالية مضامين أخلاقية وتشكل «خطابًا أخلاقيًا»؛[42] إذ أن وصف الفن بأنه «أصيل» أو «جميل» يرتبط غالبًا بالانضباط الأخلاقي والسلوك السليم. وعلى العكس من

ذلك، فإن تصنيف شيء ما على أنه «غير أصيل» أو «قبيح» يشير لسلوك غير لائق من الناحية الأخلاقية. يصف رشيد الموسيقى الشعبية بأنها «غير أصيلة»، على عكس ما يسميه «الموسيقى الهادفة»، في إشارة إلى الموسيقى التقليدية الغنية بمضامين ثقافية وتاريخية هامة. في المقابل، ينظر فادي إلى مسألة أصالة الفن من عدمه من خلال عدسة العرض والطلب:

> في الماضي، كنت أشتكي، مثل أي موسيقي مستقل آخر، من أن الموسيقى السائدة سيئة ولا تهدف سوى لتحقيق الربح المادي. الآن، أصبحت أنظر إلى الأمر من زاوية مختلفة. إنها مثل أي منفعة عامة أخرى – هناك سوق وعرض وطلب. إذا أردنا تغيير الموسيقى العربية السائدة، فإن الحل لا يكمن في الاحتجاج على الشركات؛ بل يتوجب علينا تغيير نوع الطلب في حد ذاته.

بالنسبة لجندلي، فإن الموسيقى الأصيلة متجذرة بعمق في تاريخ سوريا ونضالات شعبها. يرى شانون أنه لا ينبغي النظر إلى الموسيقى باعتبارها شكلًا فنيًا فحسب، وإنما كنشاط وسيط يشكل مفاهيم المجتمع والذات.[43] لذلك، ينظر الموسيقيون الذين أجريت معهم المقابلات إلى إبداعاتهم الفنية ضمن سياق الفن السائد، مع وجهات نظر مختلفة حول شكل ومضمون الموسيقى الأصيلة –إذ يربطها البعض بالحرية السياسية، والبعض الآخر بالجودة، أو استقلالية الإبداع، أو التاريخ.

ومع ذلك، وجد الفنانون طرقًا للتعبير عن أصواتهم، رغم التحديات العديدة التي اعترضت مسيرتهم، بما في ذلك المحسوبية الحضرية وتحكُّم الدولة في الإنتاج الثقافي. من وجهة نظر ستريت، فإن الدولة عاجزة عن السيطرة بشكل كامل على الإنتاج الثقافي. ووفقًا لكيث نيجوس، «حتى الدول التي تتمتع بقدر كبير من السلطة السياسية المرئية، مثل ألمانيا النازية، لم تتمكن من التحكم في إنتاج الموسيقى واستهلاكها بطريقة سهلة أو فعالة».[44] فعندما رفضت الدولة ومعهد الموسيقى حفل جندلي، أنتج هذا الأخير فيديو موسيقي وبثه على الفضائيات، وتم تشغيل أغنيته قرابة سبعين مرة يوميًا في جميع أنحاء العالم العربي. وشكلت هذه الخطوة انخراطًا صريحًا في «القوة المضادة»، إذ تمكن جندلي من استعادة صوته بفضل قدرته على التكيف/الصمود بعيدًا عن الحدود التي رسمتها الدولة.[45]

وفي عام 2013، أطلق جندلي جولة موسيقية عالمية حملت اسم «صوت الأطفال السوريين الأحرار». فيما تجنب فادي الدراسة والعمل في مؤسسات الدولة، وحرص على حماية نفسه من عنف الدولة باستخدام اسم مستعار لموسيقاه. وفور خروجه من سوريا، أصدر أغاني صورت الظروف السياسية والاجتماعية في بلاده، كما حرص على تطوير أسلوبه الموسيقي في المنفى. بينما التزم رشيد بإحياء الموسيقى السورية من خلال أدائه لأغاني طربية.

خاتمة

تكشف العلاقة بين الموسيقى والسياسة في سوريا عن ديناميكية معقدة وقمعية بين التعبير الثقافي وسيطرة الدولة. يستعرض هذا المقال التحديات التي جابهها ثلاثة موسيقيون سوريون في ظل نظام استبدادي، إذ يتم استغلال الموسيقى كأداة دعاية، وفي الوقت نفسه كوسيلة للمقاومة. تجدر الإشارة لضرورة توسيع نطاق البحث لتسليط الضوء على الأبعاد الجنسانية لمثل هذه التجارب، إذ تُركز هذه الدراسة فقط على الموسيقيين الذكور. ومع ذلك، فإن التجارب التي عاشها جندلي وفادي ورشيد تكشف عن طرق ووسائل تسييس الموسيقى في ظل نظام ديكتاتوري من خلال توظيف الحكومة السورية للتعليم البنكي والرقابة، وشبكات المحسوبية الحضرية.

وبينما يواجه الفنانون تحديات لضمان استقلالية النشاط الإبداعي، فضلًا عن الصعوبات الاقتصادية، والمحسوبية الحضرية، والمنافسة مع الموسيقى الشعبية أو «غير الأصيلة»؛ فإن صمودهم يقف شاهدًا على القوة الثابتة للموسيقى كتعبير سياسي ووسيلة للحفاظ على البقاء الثقافي. ومن خلال بناء حياة مهنية موسيقية مستقلة، يجسد الفنانون الوعي النقدي.

ختامًا، يوضح هذا المقال أن الموسيقى في سوريا، رغم أنها أصبحت مسيسة إلى حد كبير؛ إلا أنها تسمح أيضًا للفنانين بالتفاوض بشأن أدوارهم المجتمعية، وتطوير هوياتهم، ومواجهة القمع، والحفاظ على ثقافتهم، والتفاعل مع خطابات العدالة

الاجتماعية. وبينما يخوض هؤلاء الموسيقيون غمار تجربتهم الفنية وسط هذا الكم الهائل من المحن؛ فإنهم لا يحافظون على التراث الثقافي الغني لسوريا فحسب، بل يتصدون أيضًا للهياكل التي تسعى للسيطرة على هذا التراث، رغم أنهم يدفعون ثمنًا باهظًا مقابل ذلك. وعندما سُئل عن سبب إصراره على إحياء عرضه الموسيقي في دمشق رغم العقبات التي اعترضته، قال جندلي: «أردت أن أفعل ذلك بسبب قصة أوغاريت. يجب أن يكون العرض في سوريا. حتى أنني عزفت على البيانو في أوغاريت. *إنها ثقافتي. إنه تاريخي*».

عن الكاتبة

سيما الدردري هي مرشحة للحصول على درجة الدكتوراه في العلاقات الدولية بجامعة سانت أندروز، ويركز بحثها على الشباب السوريين اللاجئين. وقد حصلت على الماجيستير في الدراسات العربية من جامعة جورج تاون، بالإضافة إلى الماجيستير في النزاعات والحوكمة والتنمية الدولية من جامعة إيست آنجليا.

هذا المقال كتب في الأصل باللغة الانجليزية لرواق عربي.

---

[1] كاستيلز، مانويل (2007). *الاتصال والقوة والقوة المضادة في مجتمع الشبكات* (Communication, Power and Counter-Power in the Network Society). كاليفورنيا: المجلة الدولية للاتصالات. ص 239.

[2] هوتنيك، جون وشارما، سانجاي (2000). *الموسيقى والسياسة: مقدمة* (Music and Politics: An Introduction). مجلة النظرية والثقافة والمجتمع، 17 (3)، ص 56.

[3] ستريت، جون (2012). *الموسيقى والسياسة* (Music and Politics). كامبريدج، المملكة المتحدة: بوليتي بريس. ص 1.

[4] المرجع السابق.

[5] المرجع السابق. ص 40.

[6] المرجع السابق. ص 21.

[7] المرجع السابق. ص 25.

[8] فريري، باولو (2000). *بيداغوجيا المقهورين* (Pedagogy of the Oppressed)، ترجمة ميرا بيرجمان راموس. طبعة الذكرى السنوية الثلاثين، (نيويورك: كونتينيوم). نُشرت في الأصل عام 1970. ص 72.

[9] المرجع السابق. ص 73.

[10] المرجع السابق. ص 79.

[11] شينيفير، آلان (2002). سوريا: مهد الحضارات (Syria: Cradle of Civilizations). لندن: دار ستيسي الدولية للنشر.

[12] الجزيرة (2008). الأسد يفتتح تظاهرة «دمشق عاصمة للثقافة العربية». *الجزيرة*، 20 يناير. تاريخ الاطلاع 15 نوفمبر 2024، https://shorturl.at/1TcSo.

[13] عيسى، شادن (2016). *أغاني إبراهيم قاشوش الشعبية الثورية: موسيقى المقاومة في الثورة السورية 2011* (Ibrahim Qashoush's Revolutionary Popular Songs: Resistance Music in the 2011 Syrian Revolution) مجلة الموسيقى الشعبية والمجتمع، ص. 3.

[14] هينيبوش، رايموند (2002). *سوريا: ثورة من الأعلى* (Syria: A Revolution from Above). لندن: روتليدج/مجموعة تايلور وفرانسيس. ص 84.

[15] الدغلي، رهف (2018). *البناء الرمزي للهوية الوطنية والانتماء في الأغاني الوطنية السورية من 1970 إلى 2007* (The Symbolic Construction of National Identity and Belonging in Syrian Nationalist Songs (from 1970 to 2007). مجلة المشرق المعاصر، 4 (2)، ص 142.

[16] المرجع السابق.

[17] المرجع السابق. ص 153.

[18] تلفزيون سوريا (2013). *كلمة الرئيس الأسد في احتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية*. يوتيوب، 15 يوليو. https://www.youtube.com/watch?v=XzOHsuKe3oM&t=66s.

[19] شانون، جوناثان هولت (2006). *بين أشجار الياسمين: الموسيقى والحداثة في سوريا المعاصرة* (Among the Jasmine Trees: Music and Modernity in Contemporary Syria). ميدلتاون كونيتيكت: مطبعة جامعة وزليان. ص 10.

[20] المرجع السابق.

[21] صالح، أسعد (2016). وزارة الثقافة في سورية: تاريخ الثقافة الرسمية ونشاطها والقيود المفروضة عليها (The Ministry of Culture in Syria: History, Production and Restriction of Official Culture). مجلة البحوث الثقافية 20 (2)، ص 145، https://doi.org/10.1080/14797585.2015.1122411.

[22] كوك، ميريام (2007). سوريا الأخرى.. صناعة الفن المعارض (Dissident Syria: Making Oppositional Arts Official). دورام: مطبعة جامعة ديوك. ص 72.

[23] صالح، أسعد (2016). ص 144.

[24] شانون، جوناثان هولت (2006). *بين أشجار الياسمين: الموسيقى والحداثة في سوريا المعاصرة*. ص 23.

[25] صالح، أسعد (2016). ص 144.

[26] هوتنيك، جون وشارما، سانجاي (2000). ص57.

[27] متحف متروبوليتان للفنون (2004). *أوغاريت: الجدول الزمني لتاريخ الفن في هايلبرون*. https://www.metmuseum.org/toah/hd/ugar/hd_ugar.htm.

[28] المرجع السابق.

[29] الموقع الرسمي لمالك جندلي: https://malekjandali.com/.

[30] الصفحة الرسمية لرشيد النجار عبر الفيسبوك، https://www.facebook.com/rashid.al.najjar/.

[31] شانون، جوناثان هولت (2006).

[32] ويدين، ليزا (1999). *السيطرة الغامضة: السياسة والخطاب والرموز في سوريا المعاصرة* (Ambiguities of Domination: Politics, Rhetoric and Symbols in Contemporary Syria). شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ص 73.

[33] ستريت، جون (2012). *الموسيقى والسياسة* (Music and Politics). كامبريدج، المملكة المتحدة: بوليتي بريس. ص 9.

[34] لينز، خوان ج. (1964). الأنظمة الشمولية والاستبدادية (Totalitarian and Authoritarian Regimes). نيويورك: وايلي، ص 304.

[35] ستريت، جون (2012). ص 40.

[36] ستيرلنج، جو (2011). الأمن السوري يهاجم منزل عائلة فنان موسيقي (Musician: Syrian Security Raids Family Home). *سي إن إن*، 26 سبتمبر. تاريخ الاطلاع 15 نوفمبر 2024، https://edition.cnn.com/2011/09/24/world/meast/syria-jandali/index.html.

[37] جندلي، مالك (2011). *اختراق موقع الموسيقار مالك جندلي / الجزيرة*. يوتيوب، https://www.youtube.com/watch?v=PdFn3PTJZac.

[38] ستريت، جون (2012). ص 42.

[39] شانون، جوناثان هولت (2006). ص xvi.

[40] المرجع السابق. ص xviii.

[41] المرجع السابق. ص xx.

[42] المرجع السابق. ص xxiii.

[43] المرجع السابق. ص. xviii, xix.

[44] نيجوس، كيث (1997). الموسيقى الشعبية من الناحية النظرية: مقدمة (Popular Music in Theory: An Introduction). الطبعة الأولى في الولايات المتحدة. هانوفر، نيو هامبشاير: مطبعة جامعة نيو إنجلاند، ص 208.

[45] كاستيلز، مانويل (2007).