Turath

Turath
ISSN : 2830-9863 ; EISSN : 2992-0698
Volume 1 Issue 2 / December 2023 pp. 23-33

تراث

Deploring, Controversies and Inheritance Strategies. About Urban Music in Algeria Under Colonial Rule

Hadj MILIANI
University of Mostaganem Abdlhamid Ibn Badis, Algeria
milihadj@gmail.com

Published: 31/12/2023

Author:
Hadj Miliani, passed away on July 2, 2021

Translator:
Souad LAGUER* (Centre of Research in Social and Cultural Anthropology CRASC)
s.laguer@crasc.dz

Corresponding author

Citation:
MILIANI, H. (2023). Deploring, Controversies and Inheritance Strategies. About Urban Music in Algeria Under Colonial Rule (S. LAGUER , Trans.). *Turath*, *1*(2), 23-33.

ABSTRACT: *Debates in relation to patrimony are central to both material and immaterial spheres of concern. This was the case for urban musical traditions during the colonial period in Algeria, which triggered numerous controversies and polemics. This article studies some of the reactions to measures and actions concerning this music. It addresses the discourse of lamentation and polemic that characterised both the preservation and the promotion of this musical inheritance. In the colonial context, these processes were subject to the control of the colonial administration as well as to the practices of cultural autonomy among the Algerian elite living under colonial rule.*

KEYWORDS: Music, Colonization, History, Algeria, Townsman, Associations

© 2023 **Turath** / Published by the Centre of Research in Social and Cultural Anthropology (CRASC), Algeria.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Turath
Volume 1 Issue 2 / December 2023

Déplorations, polémiques et stratégies patrimoniales. A propos des musiques citadines en Algérie en régime colonial

RÉSUMÉ : *Les débats autour du patrimoine sont constitutifs même de la sphère matérielle ou immatérielle concernée. Ce fut le cas des musiques citadines durant la période coloniale en Algérie, elles donnèrent lieu à maintes polémiques et prises de position. Cet article propose d'étudier certaines des réactions ou des constats au sujet des mesures et des actions dont furent l'objet ces musiques. Il sera question des discours de déploration et de controverses qui ont marqué aussi bien les processus de conservation que de valorisation de ce patrimoine musical. Dans le contexte colonial, ils se rapportent à la fois à des dispositifs de contrôle de l'administration coloniale et aux modalités d'autonomisation culturelle de l'élite algérienne colonisée.*

MOTS-CLÉS : Musique, Colonisation, Histoire, Algérie, Citadin, Associations.

تحسّر، جدالات واستراتيجيات تراثية: الموسيقى الحضرية في الجزائر أثناء الاحتلال الفرنسي[1]

الملخص : حصل جدل كبير حول التراث بوصفه موروثا ماديّا أو لا ماديّ، وقد مسّ جانبا من هذا الجدل الكبير الموسيقى الحضرية إبّان الفترة الاستعمارية. فقد ظهرت مواقف كثيرة حيالها. يهدف هذا المقال إلى دراسة ردود الفعل وكذا الملاحظات المسجّلة حول التدابير والإجراءات التي اتخذت بشأن هذه الأنواع الموسيقية؛ إذ سنتناول الخطابات التي دوّنت فيها الجدل والخلافات التي أسهمت في الحفاظ على هذا الموروث الموسيقي وتثمينه. سنركز في هذا المقال على أجهزة الرقابة في الإدارة الاستعمارية – في تلك الفترة - وأنماط الاستقلالية الثقافية للنخبة الجزائرية المستعمَرة.

الكلمات المفتاحية : الموسيقى، الاستعمار، التاريخ، الجزائر، المواطن، الجمعيات.

لا يمكن حصر تمظهرات الحفاظ على الموروث الثقافي دائما في الاحتفاء الإلزامي به وإحاطته بهالة من القداسة، ولكن يتجلى هذا الاهتمام أيضا في الكشف عن التحديات التي يطرحها والآفاق التي يفتحها. هذه التحديات الرمزية، والمادية والمؤسساتية التي يمكنها أن تتمظهر في صورة خطاب نقدي وتحسر، أو بشكل أكثر جدلا في صورة سجال. ففي القرن العشرين، لاحظنا أنّ النقاش حول الموروث الموسيقي الجزائري قد سلك أحد هذه المسالك: النظرة التشاؤمية، النقد الهجائي، أو التفاؤل المعتدل. يتناول المقال هذا الموضوع، وذلك بإلقاء الضوء على بعض الأحداث والآراء التي ميزت صيرورة التتريث (الحفاظ على التراث) أثناء فترة الاحتلال الفرنسي، والتي عالجت بالتساوي مواضيع الممارسة الموسيقية، وهويتها وأساليب تملُّكها.

[1] ترجمة سعاد العاقر (الكراسك)، صدر هذا المقال باللغة الفرنسيّة تحت عنوان :Déplorations, polémiques et stratégies patrimoniale. A propos des musiques citadines en Algérie en régime colonial
في مجلة إنسانيات في العدد 79، عام 2018، في الصفحات 27-41.

تُنسب الموسيقى في المغرب العربي منذ أكثر من قرن ونصف إلى مصدرين اثنين، والمُعبّر عنهما بمصطلح التراث (على نحو الموسيقى الحضرية من أصل عربي-أندلسي)[2]، أو بمصطلح التقاليد - المبهم - (الموسيقى الشعبية). وقد تأرجحت بقية الأشكال الموسيقية بين هذين القطبين، دون أن تجسد شكلا محددا في السياق التاريخي للأشكال الموسيقية والغنائية. وعلى نحو مماثل، بدا أن الأنواع الناتجة عنها قد تشكلت وفق أساليب جديدة، كمحاولة للتعبير عن احتياجات جديدة. وبهذا، ستتيح الأشكال الهجينة للأشكال التوفيقية بين العالِم والتقليدي الديمومة، أو بالأحرى، احترام بعض العناصر الثقافية دون إحداث القطيعة (مثال: الشعبي، العصري، الراي). فعلى غرار ما ذكره جاك بيرك، يمكن الحديث هنا عن عملية تكيّف، إذ جاء على لسانه: «مع هذا بقي الذوق الموسيقي في جوهره وفيا لبيئته. فقد خضع بالتأكيد لعملية التثقيف، والتهجين، والتماهي، لكن مع تحسّر على التنازلات المفروضة على الأصيل والعجز عن التغيّر فعليا» (Berque, 1980, p. 242). هذا التحول، سيفضي بالضرورة إلى حرية أكبر في الاستخدامات الموسيقية، كاعتماد آلات جديدة، وتنويع في التوزيعات الموسيقية وبروز مواضيع جديدة (مثال: تراجع المديح لصالح الحضري، وفرض المناسباتي بدلا عن الاحتفالي). وفي هذا السياق، يدعو الأكاديمي مالكولم ثيولاير (Malcolm Théoleyre) لضرورة النظر إلى مختلف المبادرات المرتبطة بالموسيقى أثناء الفترة الاستعمارية من خلال هدفها العام: (...) فبدءا بالكتابات الفولكلورية، ومرورا بالمنشطين الجزائريين الشباب في جمعيات الموسيقى العاصمية، ووصولا إلى الأعوان الفرانكو-مسلمين في "الحكومة العامة"، شكلت مبادرة ترقية الموسيقى الناطقة باللغة العربية اعترافا بالاختلاف وشرطا لتكامل المشروع الوطني في الجزائر. (Théoleyre, 2016, p. 641) .

يندرج كل هذا في إطار إجراءات تطوير المنتوج الفني، بما فيها مظاهره النقدية والمتعارضة. كما ساهمت ردود الفعل تجاه هذه التطورات سواء في شقها الإيجابي أو السلبي في زيادة الوعي التراثي أو تراجعه. هذا وتجدر الإشارة إلى تأثير التواجد الاستعماري على الموسيقى، وذلك عبر الانغلاق على الذات تارة والاستثمار المفرط فيها، أو عبر مجاراة الأشكال الاستعراضية (الانتقال من مكان عام (السوق) إلى المقهى، ومن العروض المناسباتية (حفلات متنوعة ومراسم) إلى حفلات خاصة).

التحسّر: كريستيانوفيتش، رو انيه، أزرور، بيرك، الحكومة الاستعمارية العامة

شكّل التحسّر أكثر العبارات تداولا لوصف حالة الموسيقى الحضرية في الجزائر خلال الفترة الاستعمارية، والذي يعد مزيجا من الندم، والرثاء وكذا الاحتقار. فهو يعكس وضعا مقلقا، وسلوكا غير مفهوم، وممارسات محل جدال، بل يعتبر اختلالا هيكليا. تختلف بطبيعة الحال هذه التقديرات باختلاف مجال اختصاص أصحابها ما بين: علم الموسيقى، والأنثروبولوجيا، أو المنصب الإداري، ولكنها بشكل عام، تجمع كلها على موضعة الاهتمام بالثقافة الموسيقية ضمن الفضاء الاستعماري. فهي على الرغم من عدم اقتراحها لإصلاحات واضحة، فإنها تدعو بشكل غير مباشر إلى إعادة تأهيل هذه الأنواع الموسيقية وخلفياتها الثقافية. هذا ما يشير إليه مالكولم ثيولاير عند حديثه عن "الجمعيات الموسيقية الخاصة بالأهالي"، التي تحدد إلى حد ما وبشكل تقديري، نظاما تراثيا ما.

ذكر الروسي ألكسندر كريستيانوفيتش (Alexandre Christianowitsh) (1835-1874) المولع بالموسيقى والباحث في الموروث الموسيقي العربي الأندلسي، بأنّه خلال زيارته إلى الجزائر بعد ثلاثين عاما من الاحتلال الفرنسي، لم يصادف غير الموسيقى المؤداة في المقاهي من طرف اليهود خاصة. ففي مدينة الجزائر المجهولة، والشاحبة والغامضة، أخبره المُخبر المرافق

[2] خصص جونثان جلاسر الجزء الثاني من كتابه "الفردوس المفقود. الموسيقى الأندلسية في المناطق الحضرية في الشمال الإفريقي (2016)" للمعالجة التاريخية، والنقدية والموسيقية لإحياء الموسيقى الأندلسية في الجزائر. وقد تناول بالتفصيل مسائل المحافظة على الموروث الموسيقي الأندلسي بفضل الفاعلين الأساسيين، خلال القرن العشرين.

له: «عن وجود ثلاثة موسيقيين فقط قادرين على أداء النوبة وهم: حاج براهيم، وسيد أحمد بن سلِيَمْ ومحمد المنمش (المولود عام 1806 والمتوفي عام 1890)، فباستثناء هؤلاء الثلاثة، ليس هناك من يعرفها» (Christianowitsh, 1863, p. 6). وتم إخباره كذلك عن حمود بن مصطفى، الذي امتهن بعد حصوله على الإعدادية صناعة القيطان، أسوة بأبيه. وقد تتلمذ على يد الشيخ سيد أحمد بن حاج براهيم، كما أنه يُعدُّ من أوائل المخبرين عن الموسيقى العالمة. فحسب الباحث الروسي، هي مؤشرات عن فن متلاش، بل شيئا فشيئا هو عرضة للنسيان.

في فترة لاحقة، لجأ مختلف الملاحظين إلى استخدام عبارات تركة دون وريث، الإهمال، الاستقالة، أو التقهقر، للدلالة على وضعية الموسيقى الحضرية القديمة، «فهي محاولة لدق ناقوس الخطر ضد الانحطاط الفني المسجل منذ بداية القرن، وضد أخطار زواله، أو بشكل عام ضد التحول الفتاك لهذه الأنواع الموسيقية بفعل العامل الزمني، والذي يزيد خطره يوما بعد يوم حتى في المجتمع المسلم» (Barbès, 1947, p. 7).

نلاحظ مثلا عدم اكتراث النخبة (الممثلة في المثقفين والأعيان حسب روانيه) بالموضوع. في حين يشير أزرور بشأن الموسيقى الحضرية في مدينة الجزائر، إلى جهل معنى الموسيقى، وعدم إجادة اللغة، بالإضافة إلى ضعف التكوين في مجالي الغناء والعزف. ولقد أعزى الباحث سبب هذا الضعف إلى إدخال آلات جديدة والتخلي عن بعض الآلات التقليدية. ولكن الأمر يتعلق كذلك بالمنافسة بين الفرق الموسيقية، ضياع الرصيد الموسيقي، روتينية العمل، إضافة إلى تراجع مداخيل الحفلات. سيؤدي هذا كله إلى بعض النتائج التي تتحدث عن محاولة البقاء، موسيقى فلكلورية، أو مجرد لهو.

في عام 1949، قام البودالي سفير بنقل نص غير منشور لجيل روانيه (Jules Rouanet)، الذي أعرب فيه عن شعوره بالأسف الشديد نتيجة ضياع قيم الموسيقى العالمة وشروط جودتها، محملا مسؤولية ذلك لمحبي الموسيقى المطلعين، وللمثقفين الواعين.

في تقرير صادر في أبريل من عام 1940 حول البرامج الإذاعية الموجهة للجزائريين، لم يتردد أزرور عن إبداء رأيه فيه حول وضعية الموسيقى الحضرية، حيث تحدّث عن حالة من الانحطاط مُوجّها أصابع الاتهام للموسيقيين أنفسهم، وكذلك للأنواع الموسيقية المستحدثة[3]. فهو يشير إلى التحولات التي مسّت "عوالم الفن"، بمعنى آخر، البوتقة ونظام التضامن الفني اللذين ينصهر فيهما الفن الموسيقي. كما أشار إلى الجانب الاقتصادي وتأثير تراجع المداخيل، التي دفعت بالكثيرين إلى التخلي عن ممارسة الموسيقى العالمة واستبدالها بالأنواع الموسيقية الخفيفة. سيسمح الاقتباس الموالي بالوقوف على تفاصيل وضعية الموسيقى الحضرية من وجهة نظره، وشعور الاستياء الذي كان ينتابه: العروض الغنائية. الموسيقى الحضرية في مدينة الجزائر: (...) يمكن وصف الحفلات الموسيقية الحضرية المعروضة على الجمهور حاليا والتي تبرر تذمره في كلمة واحدة ألا وهي الانحطاط.

لا يمكن التطرق بإطناب إلى أسباب هذا الانحطاط الواضح في هذا التقرير، ولكن يمكن تحديد مظاهره في: جهل شبه عام لمعنى هذه الموسيقى ولقواعد لغتها، ضعف مستوى الفنانين من ناحية الغناء والعزف، الإفراط في استخدام آلات موسيقية لا تتناسب مع الموسيقى العربية كالبيانو، والماندولينة، والبانجو والدربوكة وغيرها من الآلات، والتخلي في الوقت نفسه عن الآلات القديمة كالقانون، والكمان أو الربابة، والقيثارة صغيرة الحجم أو الكويترة وآلات أخرى. وأخيرا، تشتت بعض الموسيقيين الجيدين في عدد كبير من الجمعيات المتنافسة التي تضم موسيقيا جيّدا أو اثنين في وسط مبتدئين ضعيفي المستوى، عدم الاكتراث المتزايد بهذا النوع من الموسيقى نتيجة تراجع مداخيله، وهذا بفعل ملل الجمهور منه وشغفهم بالموسيقى الشرقية حسنة الأداء رغم ضعف مستواها. ينبغي أيضا التنويه أن عددا قليلا من الفنانين (على الأرجح واحدا أو اثنين) لا زال لديه معرفة بالرصيد الموسيقي الحضري كلّه، الأمر الذي جعل الفرق الموسيقية تكتفي بإعادة

[3] علّق مالكولم ثيولاير مطولا على تقرير أزرور في رسالته للدكتوراه: *الموسيقى العربية، فلكلور فرنسا؟* (2016)، ص ص. 445-476. وقام بإدراجه كاملا في الملحقات، ص ص. 705-720.

عزف القطع الموسيقية نفسها بشكل روتيني، ما يقارب المئة لحن غير مكتمل، اشتمل عليها مؤلف يافيل غير الجيد والمليء بالأخطاء الجسيمة (ص. 11).

أكد جاك بيرك (Jacques Berque) (Berque, 1962, p. 408) أيضا هذه المسألة بالإشارة إلى تفكك "عوالم الفن" لدى موسيقيي مدينة الجزائر في فترة ما بين الحربين، بمعنى آخر، مسألة غياب التضامن بين مختلف الموسيقيين رغبة في إثبات الأنا، الفاقد للمهارة الفنية في غالب الأحيان.

لا تحظى التحولات دوما بالقبول، كما يعتبرها بعض المهتمين بالحياة الثقافية علامة انحطاط وتقهقر ثقافي فعلي: «(...) فالموسيقى الجزائرية المعاصرة تمثل في مجملها فشلا كبيرا، إذ لا علاقة لها بما هو جزائري إلا الاسم. فمعظم الموسيقيين المعاصرين قد تخلوا عن الموروث الثقافي النّاتج عن قرون من الإلهام الجماعي، وفضّلوا تقليد أو نسخ ألحان معاصرة ورقصات وأغاني مصرية، مقتبسة عن الموسيقى الأوروبية أو موسيقى أمريكا الجنوبية» (Hadj Ali, 1960, p. 130).

في السياق ذاته، أبدت المؤسسة السياسية الاستعمارية[4] اهتمامها المبكر بالموسيقى الحضرية والشعبية في المغرب العربي. ففي عام 1904، أسْنَدت لجيل روانيه مهمة تحضير تقرير عن الموضوع، تم نشره عام 1922 في موسوعة الموسيقى للافينياك. كما أنّها انشغلت بوضعية الموسيقى الأندلسية، تقديرا منها "بقيمة الموسيقى كأداة للبروباغندا". فالهدف المعلن من المشروع يكمن في جمع موروث الموسيقى الأندلسية "لتحقيق تقدم فني دائم للسكان الأصليين" - حسب زعمهم -. بالتالي، قامت باستحضار الأعمال القليلة التي تمت حول الموضوع، منوهة "برغبة البعض من أصحابها – كالموسيقي اليهودي يافيل – تحقيق أرباح مادية، بدل الاهتمام بالجانب الفني المحض". لكن في الواقع، يتعلق الأمر برغبة صريحة في مراقبة نشاط جمع ونقل الموروث الموسيقي، في الوقت الذي بدأت تبرز فيه على وجه التحديد الجمعيات الموسيقية المسلمة. فالغاية تكمن في «وضعها تحت رعاية الإدارة الفرنسية وتخليصها من المبادرات الخاصة التي لا يقتصر هدفها على تحقيق المصلحة العامة فقط». في الأخير، تبرر الإدارة الفرنسية سبب مبادرتها في: «(...) فلكلور غير معروف لغاية الآن، نتيجة أدائه بشكل سيء من طرف فنانين مملين، يعزفون بطريقة عفوية على آلات غير كافية». على كل حال، باتهامها للموسيقيين بالتهاون واللامبالاة، تمنح الإدارة الفرنسية لنفسها حق التدخل في الشأن الموسيقي[5].

نلاحظ من خلال مختلف الآراء السابقة بأنّ النظرة الدونية للموسيقى العالمة (الحضرية)، وطول فترة ضعفها وعدم إيلائها الاهتمام الكافي، سيتيح المجال بشكل عكسي لنوع من التصور المثالي عن فن متكامل، منسجم مع مجتمع متحضر وذي حس فني. إذ يمكننا في نهاية المطاف أن نعتبر الخصائص السلبية متطابقة مع المجيبين الإيجابيين. فهنا لدينا استحضار لأساليب توثيق الموروث الثقافي، مع كل أزمة للمجال الفني.

[4] مكتب "الحكومة العامة" بتاريخ 20 سبتمبر 1941: "مذكرة مشروع خاصة بقرار تنظيم مهرجان للموسيقى الأندلسية المنسوخة والمؤداة من طرف أوركسترا فرنسية".

[5] قامت بتأكيده لاحقا عبر رسالة وقعها الأمين العام للحكومة الفرنسية في الجزائر بتاريخ 18 نوفمبر 1942، تضمنت قرار إنشاء ثلاث مدارس للموسيقى الأندلسية في كل من الجزائر، وتلمسان وقسنطينة.

الجدل الدائر بين إدموند ناثان يافيل وجول رو انيه[6]

يشكل الخلاف أرضية خصبة للتعبير بوضوح عن أوجه الاختلاف التي تغذي السجالات، بل دعاوى المشروعية القائمة حول الموروث الموسيقي: من هو صاحب هذا الموروث؟ من له حق حمايته، وأدائه، وتثمينه؟ ما هي خلفيته المرجعية، هل من مصدر أصلي أو مصطنع، أو محصلة تراكمات؟

تخضع، كما هو معلوم، مسألة ملكية الموروث الثقافي لعدة اعتبارات تاريخية، وقانونية وأخلاقية. وإذا كانت هذه التساؤلات صالحة حتى يومنا هذا، فإن فحص حالات تاريخية، يكشف دائما عن تمثلات ثقافية وإيديولوجية وعن علاقات القوة
(Glasser, 2016, pp.135-141).[7]

حظي عمل إدموند ناثان يافيل (Edmond-Nathan Yafil) الذي أنجزه في السياق الاستعماري، والمتعلق بجمع وتثمين الموروث الموسيقي العربي الأندلسي بتقدير عدد من المتخصصين، على الرغم من بقاء اسمه غير معروف لدى عامة النّاس. فمع بزوغ القرن العشرين، أُعتبر من القلائل الذين كرسوا طاقتهم ونشاطهم لحماية تراث مهدد بالاندثار. فقد أدرج جوناثان جلاسر (Jonathan Glasser) في مقال صادر له عام 2012، عمل يافيل ضمن المحاولات الساعية لإحياء الموسيقى الأندلسية في الجزائر مع نهاية القرن التاسع عشر. فيما أكد مالكولم ثيولاير (Malcolm Théoleyre) على دوره في الحفاظ على التراث، قائلا: "يجب الاعتراف بأن خطاب الحفاظ على الموروث الثقافي قد لازم باستمرار مبادرة يافيل". كما لا يمكن فصلها عن تصريحات مساعده روانيه التي ألقاها خلال مؤتمر المستشرقين عام 1905: "لوقت ليس ببعيد، كاد الإرث الموسيقي العربي أن يختفي دون أن تتمكن الأجيال اللاحقة من اكتشاف جماليته وعراقته، والتي ماثلت في مجدها الفن المعماري". فالراجح انتماء روانيه إلى مدرسة الإثنوموسيقيين-مصممي المتاحف، فهو قد استصعب على غرار تيارسو، تقبل النماذج التوفيقية الناجمة عن " الاندماج ". لكن، تأكيد روانيه على مساعدة يافيل له، قادنا إلى ربط هذا الأخير بالمقاربة المتحفيّة» (Théoleyre, 2016, p. 118).

أوضح جلاسر في كتاباته وبعد اطلاعه على الأعمال الأولى لألكسندر كريستيانوفيتش وفرانسيسكو سالفادور دانييل (Francisco Salvador-Daniel)، المواقف والرهانات والرؤى التي تبناها مختلف ملحني، ومتخصصي الموسيقى وكُتّاب هذه الموسيقى. وقد خلُص إلى اعتبار مشروع يافيل لإحياء الموروث الثقافي بلا منازع، الأكثر اتساقا والأطول زمنا (تجاوز الثلاثين عاما).

أما بالنسبة للباحثة كارولين لادرو (Caroline Ledru)، فقد تناولت في مقال أنجزته حول جيل روانيه كيفية اكتشاف هذا الأخير للثقافة الموسيقية الحضرية في الجزائر مع نهاية القرن التاسع عشر، وإطلاقه تسمية "الأندلسية" عليها لأول مرة، بدلا عن الموسيقى المغاربية الموصوفة بها إلى ذلك الحين، الأمر الذي أثار في سنوات لاحقة عددا من الاحتجاجات وأدى إلى اقتراح بدائل أخرى. «ففي الفترة الممتدة من 1905 وإلى غاية 1927، قام كل من روانيه وإدموند ناثان يافيل بنشر مجموعة من الكراريس، بلغ مجموعها سبعة وعشرين (27) كراسا تحت عنوان فهرس الموسيقى العربية والمغاربية، قاما فيها بتدوين النوبات بالرموز الموسيقية الغربية. وفي عام 1911، أصبح عضوا مساهما في صحيفة البرقية الجزائرية. ابتداء من عام 1927، وعلى الأرجح نتيجة خلاف مع يافيل، تخلى روانيه عن كل نشاط موسيقي وتفرغ نهائيا للنشاط النقابي وللدفاع عن الجزائر» (Ledru, 2008, p. 843).

---

[6] تم في عام 2014 عرض قراءة لهذا الموضوع تحت عنوان "الخلاف بين يافيل وروانيه: من هو صاحب الموروث الثقافي؟" وهذا بالتعاون مع جوناثان جلاسر في إطار اللقاء المنعقد بجمعية دراسات الشرق الأوسط، والموسوم بـ: "ماذا يعني كاتبا في جزائر ما بين الحربين؟ الموسيقى المسجلة ومشكلة الملكية المشتركة"، واشنطن، 2014.

[7] يوضح ملابسات الخلاف بين يافيل وروانيه.

يمكن أيضا التنويه بالدور المهم الذي قام به الموسيقيون من ضمنهم اليهود خلال هذه الفترة، في الحفاظ على الموروث الموسيقي، حيث تجلى إسهامهم خاصة في تعميم عملية التسجيل. فمع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، باشرت شركات التسجيلات حملاتها لتسجيل الموسيقى التقليدية والحديثة في الجزائر والمغرب العربي، كان لإدموند ناثان يافيل دور فيها بصفته مستشارا رئيسا، كما باشر هو أيضا منذ 1907 التسجيل تحت أول علامة جزائرية[8]. ولد إدموند ناثان يافيل المعروف بيافيل بن شباب عام 1874 في القصبة بمدينة الجزائر، لأب يمتلك مطعما، كان سببا في اكتسابه لقب مخلوف لوبيا. تمكن من الحصول على شهادة البكالوريا ودبلوم اللغة العربية. خلال الفترة الممتدة من عام 1904 وإلى غاية عام 1927، عكف يافيل على نشر جزء مهم من الموروث الموسيقي العاصمي مستعينا بالرموز الموسيقية الغربية، حيث بلغ مجموع ما تم نشره 29 كتيبا. قام عام 1909 بتأسيس أول مدرسة للموسيقى العربية العاصمية، ثم أتبعها بإنشاء أول جمعية موسيقية عام 1911 المسماة بـ"المطربية". توفي بالثامن أكتوبر من عام 1928.

سياقات المواجهة

في شهر أوت من عام 1905، قامت المجلة الأسبوعية بالتنويه بمنشورات يافيل وروانيه المتعلقة بالموروث الموسيقي العربي والمغاربي، مشيرة في هذا الصدد إلى تأخر المبادرة لدرء دمار جزء كامل من الثقافة الجزائرية بفعل الاستعمار، فـ: «في النصف الأول من القرن الذي أعقب احتلال الجزائر، وحتى خلال الفترة اللاحقة، تركزت جهودنا أساسا في إفريقيا على تدمير ما أمكن من الثقافات المحلية» (ص. 81).

عكس ما تم ذكره سابقا من استنتاجات، يتضح أنّ مرد ضعف مستوى الموسيقى المحلية يعود إلى السياق الاستعماري، وليس البتة إلى العوامل الداخلية. ففي هذه الفترة، ارتبط في أذهان المتخصصين اسم يافيل وروانيه بمبادرة الحفاظ على الموروث الموسيقي، دون فصل نشاط أحدهما عن الآخر.

في عام 1913، قامت جريدة "صدى الجزائر" بعد اطلاع قرائها على نشاطات المدرسة الموسيقية التي أنشأها يافيل مع مطلع القرن، بالتذكير بمكانة موزينو المهمة، باعتباره أحد أفضل الممارسين اليهود للموسيقى الحضرية، لكنها في ذات الوقت نوهت بأن فضل اكتساب يافيل وموزينو لهذه المكانة يعود إلى معلمهما سفنجة. كما أعقبت بهذا التنبيه: «أفضل من كل تلك النعوت الرنّانة والدعائية التي يلصقها بعض الموسيقيين بأسمائهم»، والذي يتجاوز على ما يبدو كونه مجرد تلميح، بل يستهدف على الأرجح جيل روانيه. بالتالي، يتضح جليا بأن شرعية التراث الثقافي آنذاك، تقوم على السند والمرجعية المحلية. وسنورد فيما يلي النص الأصلي الذي جاء في الجريدة: المطربية – السيد صاؤول ديران (Saül Durand) المعروف بموزينو زعيم الموسيقيين المحترفين العرب حاليا بلا منازع، يلبي بعد إلحاح دعوة السيد إدموند يافيل مدير ورئيس المطربية للتعاون معه في تقديم دروس للأعضاء الناشطين بالجمعية. القول بتتلمذ كل من السيد ديران والسيد يافيل على يد المرحوم الشيخ محمد بن علي سفنجة، أفضل من كل تلك النعوت الرنّانة والدعائية التي يلصقها بعض الموسيقيين بأسمائهم (...)(*Echo d'Alger*, 1913, p. 4).

يمثل المقال الصادر بالصحيفة الصغيرة بتاريخ 16 يونيو 1926 – إلى حد ما – أحد الأدلة الرئيسية على الخلاف الذي سينشب علنا بين يافيل وروانيه في السنة الموالية (ص. 44، 1988)[9]. فمقال الجريدة الباريسية سيتخذ من تكريم سلطان

[8] سيجمع في كتيبه "مجموع زهو الأنيس المختص بالتباسي والقوادس" نصوص الأغاني (خاصة الحوزي والعروبي) المسجلة على الأقراص والأسطوانات في الفترة الممتدة من عام 1900 وإلى غاية عام 1906، الصادر بالجزائر، عام 1907، في 68 صفحة. أعاد الباحث دلاي أحمد أمين إعادة نشره سنة 2007 ضمن منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية.

[9] هذا ما أثاره قصبادجي في تعليق له: «نتيجة عدم دعوته لعروض رسمية مميزة، وشعوره بالاستياء من مدح الآخرين لمساعده، قام روانيه بإثارة جدل حول بدايات يافيل بخصوص نقل الموروث الثقافي وبعض ملامح شخصيته».

المغرب على زيارته باريس ذريعة للإشادة بمبادرة يافيل، مشيرا في الصفحة الأولى إلى دور ومشروع يافيل بعنوان رئيسي "كيف تم إنقاذ الموسيقى العربية من النسيان"، ثم بعنوان فرعي: "إنجاز الموسيقي والمغني والمؤلف العاصمي يافيل". يستهل جون كوبي سارايل (Jean Coupet-Sarrailh) مقاله بتوجيه العتاب إلى شيوخ الموسيقى التقليدية على تقصيرهم في نقل معارفهم الموسيقية، فحسب رأيه: «تعتمد الموسيقى العربية الأندلسية في انتقالها من جيل إلى جيل على النقل الشفهي. لكن يأبى كبار الموسيقيين بسبب أنانيتهم تكوين الطلبة ويصرون على حمل رصيدهم الغنائي معهم إلى قبورهم، في الوقت الذي تتلاشى تقاليد هذه الموسيقى وتكاد تندثر». فبالنسبة للكاتب، ساهمت مبادرة يافيل في تفادي "الغرق" بفضل إنجازاته التي عددها في: إنشاء مدرسة للموسيقى مع بداية القرن العشرين، جمع 2500 لحن موسيقي، نشر 200 لحن، مدونات نصية باللغتين العربية والعبرية، وأخيرا تسجيل ألفي 2000 أسطوانة فونوغرافية. مختتما نصه بإشادة صريحة ليافيل، ذكر فيها: «هذا باختصار العمل الذي قام به مجدّد الموسيقى العربية، الشخص الذي أفنى حياته في سبيل إنقاذ تراث أجداده الفني من النسيان». والملاحظ في هذا النص الطويل غياب ذكر اسم جيل روانيه ومساهمته.

محتويات الملف

في الثالث من سبتمبر عام 1927، خصصت صحيفة البرقية الجزائرية مقالا، أثنت فيه على العرض الموسيقي المُقام من طرف جمعية المطربية على شرف يافيل، كما أشادت بأداء مساعديه المباشرين محي الدين وبنيسيانو وعازف البيانو ميمون. بعدها بيومين، قامت الصحيفة بنشر رسالة تلقتها من جيل روانيه، تناول فيها الانشغال الذي أبداه بعض النبلاء المسلمين حول تجاهل اسمه خلال العرض الموسيقي المقام تكريما ليافيل. يرى روانيه أن الأمر لا يتعلق بالنسيان، وإنما بانسحاب طوعي، جاء كرد فعل على عدم رغبته «الانخراط في مؤسسة تجارية هدفها احتكار مجال تابع للفولكلور الإسلامي، بغرض تحقيق أرباح مادية». فقد رفض اعتباره ملحنا لموسيقى يتم تناقلها من معلم إلى متعلم منذ القدم. فهو يقر بدراسة هذه الموسيقى فقط، الشيء الذي أكسبه اعتراف الأقران(النُّظراء) في فرنسا وفي العالم بأكمله.

في الفاتح من أكتوبر عام 1927، قامت الصحيفة بنشر ردة فعل يافيل على رسالة روانيه، وإجابة هذا الأخير عليه، مبدية نيتها غلق هذا الجدال الدائر بينهما. أكد يافيل بأن رده العلني جاء باسم محبي الموسيقي من ضمنهم المسلمين، المصدومين حسب قوله من آراء روانيه، فقد استنكر "التلميحات والإيعازات" الموجهة ضده حول نيته تحقيق أرباح تجارية من مبادرة جمعه للموروث الثقافي. كما أنه يؤكد عدة مرات على أولويته وامتيازه ففيما يبدو له "حق" ملكية هذا الموروث:

> (...) الكل يعتقد إلى يومنا هذا، بأنني المروج والمالك الوحيد للموروث الموسيقي العربي... فقد اعترف السيد روانيه كتابيا بملكيتي التامة له وحقي في استغلاله، دون أن يحول ذلك من استفادته منه وتلقي الثناء بدلا مني.

وقد ختم كلامه قائلا:

> «لا جدوى من أي جدال مستقبلي حول ملكية هذا الموروث لكوني المالك الوحيد له، والمؤلف الوحيد لجزء كبير منه».

بأسلوب عدائي وساخر، قام روانيه بالرد على يافيل في 30 من سبتمبر، قائلا: «هناك أشخاص مغرورون من هم بحاجة بين الفينة والأخرى إلى ضربة قوية، فهم قد بلغوا مستوى انهيار كبير». مردفا بأسلوب تهكمي ومستخف: «(...) إنه جاهل بالموسيقى، رغم اعتقاده بأنه ملحن مشهور، وأستاذ، وناشر، وعارف بالنصوص الأدبية». ليواصل رأيه بأسلوب فظ حين ذكره للأصول الاجتماعية المتواضعة ليافيل ولمهنة أبيه. ثم يعيد التذكير بما جاء في رسالته الأولى، بأن قرار الانسحاب من الجمعية كان اختياريا، مشيرا في هذا السياق إلى رسالة وجهها إلى يافيل بتاريخ 4 يوليو 1914، أعرب له فيها عن عدم رغبته الاشتراك في عمل ذي طبيعة ربحية. كما أنه يبدي اعتراضه على يافيل حين اعتبره مجرد "مسجل تقني للموسيقى" وبجهله التام بالموسيقى الأندلسية قبل لقائه عام 1903: «لم أتباك على "الرمل" أو "الزيدان" يوم ولادتي، ولم أحتفظ في ذاكرتي بموسيقى غرناطة، ودمشق، وطهران واسطنبول وغيرها من الأماكن، كي أستفيد منها ماديا لاحقا».

وقد أصر على التذكير بأن يافيل هو الذي ناشده عبر رسائله بين عامي 1903 و1914، وأثنى عليه لمساهمته في جمع هذا الموروث. كما أضاف، لدحر مخالفه، أن الأمر كان يتعلق في تلك الأوقات بـ: «مسودات يكتبها له خوفا من الوقوع في الأخطاء اللغويّة والنحوية، وبمضاعفة المساعي لإرضاء تعطشه للتشريف والدعاية... المجانية». وسيشير إلى جميع المحاولات التي قام بها يافيل في سبيل حصوله على اعتراف السلطات الاستعمارية وقبوله في الأوساط الثقافية الرسمية. لكن ما حز في نفس روانيه خاصة، هو عدم احترام مكانة هذه الموسيقى والأخلاقيات المرتبطة بها. كما اتهم يافيل بأنه قام بإضفاء الطابع الفولكلوري عليها لأسباب مالية بحتة. ولكن دون سخرية، هناك شيء يميزه، ألا وهو كبرياؤه المفرط وعدم وعيه بحماقته المستمرة، كما هو الحال عندما يرتدي شاشية عربية، ويقوم بتشويه لقبه العلمي (أستاذا في المعهد الموسيقي بالجزائر)، بالذهاب لأجل رسم، يترنم أمام تمايل خصور الراقصات أو حينما يستجدي بمجرد بدء العزف على مزمار القربة أو الكمان وغناء "ابقاو على خير" أو "رنا جيناك".

في نهاية المطاف، لم يكن لهذا الجدال صدى يذكر في وقته، وتوارى باختفاء أصحابه، بعد انسحاب روانيه من الساحة الفنية ووفاة يافيل عام 1928.

وقد أُشير إليه في Notre rive (ص.21، 1927) بإيجاز مع تحيز ضمني لروانيه: «اليوم السيد يافيل المستفيد الوحيد من نشر هذه الموسيقى، يتهم السيد روانيه بأنه كان مجرد أداة تسجيل. الموضوع غريب، لكن في هذا الصراع بين العقل والمادة، ألن يكون من المنطق الوقوف إلى جانب من يمسك القلم وهو يستحضر من الذاكرة أغاني الفنانين؟». من جانبه، أوعز كتاب شمال أفريقيا المصور (ص. 9، 1928)، في كلمته التكريمية ليافيل المتوفى حديثا، الفضل دون غيره في جمع وإعادة تأليف هذه الموسيقى: «(...) كمؤلف، لم يرغب أن تظل الموسيقى العربية تحت تصرّف الأداء العشوائي للمهرجين، واستطاع نسخ الموروث الشفهي على الورق، تاركا للأجيال اللاحقة عنصرا إضافيا لفهم الإسلام».

ستأتي ردود أفعال أكثر توازنا وتوضيحًا بعد استقلال الجزائر، على وجه الخصوص شهادة محيي الدين باشطارزي (1968) الذي تتلمذ على يد يافيل، وتحليلات الباحثة في الموسيقى نادية بوزار قصبادجي (1988 و1990). كلاهما أشادا بعمل يافيل ومثابرته في إنجاز مشروع كهذا على مدى ثلاثين عامًا: «لم يكن لفطنة يافيل أن تجعله يتجاهل التوجه الاستعماري الداعم للمبادرات الثقافية: حيث قرب إليه موسيقيين متميزين أمثال لاهو سرور (Laho Seror)، موزينو (Mouzino)، سعيدي (العربي) وطلب العلم من المفتي بوكندورة. باشر إثرها دراسة منهجية للموسيقى الأندلسية قصد وضع جرد رصين ومفيد، سمح بمقارنة مختلف النسخ وتصحيح بعض الأخطاء المدرجة من طرف موسيقيين أصحاب مستوى ضعيف. فعلى الرغم من عدم شمولية العمل أو كماله (وفقًا لأساتذة آخرين)، غير أنه سمح للمؤلف بإيداع مئات الألحان الأندلسية لدى جمعية المؤلفين والملحنين وناشري الموسيقى SACEM بصفته موزعا موسيقيا. إن الحماس الذي أبداه يافيل لدراسة وجمع الموروث الثقافي طوال حياته المهنية لا يمكن إنكاره، فقد أشادت الصحافة بصفاته المستمدة من رغبة التميز في أوساط المؤسسات الاستعمارية» (Bouzar, 1988, p. 44).

يدافع باشطارزي من جانبه عن ذكرى شيخه ويدين ردة فعل روانيه الأنانية والحاقدة: «لم يرغب السيد روانيه الاعتراف بدينه تجاه يافيل، الذي لولاه لما كان باستطاعته الكشف للعالم عن موسيقى يجهل مصدرها. منزعج من عدم ذكر اسمه خلال رحلتنا إلى فرنسا، أدى به الغضب من رؤية يافيل يحقق بعض الشهرة الذي أراد الاستئثار بها لوحده، إلى مهاجمته في أعمدة جريدة البرقية الجزائرية. ويجب القول بأنّه قام بذلك بشكل غير لبق» (Bachtarzi, 1968, p. 89). كما أنه يرفض بشكل قاطع تهمة المتاجرة والربحية بالموروث الموسيقي الموجهة ضد يافيل (Bachtarzi, 1968, p. 89)، نفس فكرة بوزار قصبادجي (Bouzar, 1988, p. 48) التي أشارت إلى ضعف المداخيل المحصل عليها. غير أن هذا الجدال حسب رأي بوزار قصبادجي، واستنادا لتقييم نقدي لعمل روانيه ويافيل المشترك، كان سببا في حجب مساهمة المساعدين سواء المعروفين أو المجهولين، في الحفاظ على التراث الموسيقي الشفهي الحضري.

خاتمة

مفارقات التراث

تندرج دراسة بعض المواقف التي أثارتها وضعية الموسيقى الحضرية في الجزائر أثناء الحكم الاستعماري في سياق متواصل، رغم تغير الظروف والرهانات. يتعلق الأمر، بشكل كبير، بالأشكال الخطابية والمواقف "الملتزمة" لـ"عوالم الفن" رغبة في الدفاع عن موروث موسيقي، تملُّكُهُ وإعادة تأهيله. فقد اطلعنا في الجزء الأول على رؤية محبطة لفن في وضعية حرجة، بسبب إهمال محبيه له وممارسيه، وأيضا نتيجة ظهور ممارسات ثقافية جديدة والتكيف مع أشكال موسيقية حديثة، تباينت الآراء حولها بين داعم ومعارض.

أما الجدال بين يافيل وروانيه، فقد أبان عن وجهة نظر متناقضة للحكم الاستعماري أين يقوم المجال الاستعماري المهيمن بفرض غلبته الرمزية على المجتمع المستَعمر. فقد كشفت هذه المواجهة، عن تحديات ترتبط في آن واحد بالنقل الشفهي واسترجاعه، وعن ترجمة الموروث بمصطلحات الحداثة الغربية والمؤسساتية (النسخ وتوزيع الألحان الموسيقية). إذ تمكن جوناثان جلاسر بتلخيص الطبيعة العميقة والمعقدة لمسألة الحفاظ على الموروث الموسيقي: «فتح هذا الجدال المجال للنّقاش حول الاحتواء، الشفهية، وقوة التكنولوجيا الكامنة في قلب مسألة التجديد بالظّهور للعلن» (Glasser, 2016, p. 141).

المراجع

Bachtarzi, M. (1968). *Mémoires.* Tome 1. Alger : SNED.

Berque, J. (1980). *Langages arabes du présent*. Paris : Gallimard. Berque, J. (1962). *Le Maghreb entre deux guerres.* Paris : Le Seuil.

Bouzar-Kasbadji, N. (1988). *L'émergence artistique algérienne au XX*è *siècle. Contribution de la Musique et du théâtre algérois à la renaissance culturelle et à la prise de conscience nationaliste*.
Alger : OPU.

Bouzar-Kasbadji, N. (1990). La musique arabe au miroir de l'Occident. Naissance d'une nouvelle littérature musicale européenne, XIXe-XXe siècles – Algérie/France. *Université Euro-Arabe Itinérante*. Juillet. Crète.

Christianowitsch, A. (1863). *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens*. Avec dessins d'instruments et 40 mélodies notées et harmonisées. köln.

El Boudali, S. (1949). *La musique arabe en Algérie*. Documents algériens (36) - 20 juin.

Glasser, J. (2010). Andalusi Music as a Circulatory Practice. *Anthropology News*, (Vol. 51, issue 9), 9-14, december.

Glasser, J. (2012). Edmond Yafil and Andalusi musical revival in early 20th- Century Algeria. *Int. J. Middle East Study*. (44), 671-692.

Glasser, J. (2016). *The Lost Paradise. Andalusi Music in Urban North Africa*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Hadj Ali, B. (1960). Quelques idées sur les caractéristiques, les sources, les tendances de la musique algérienne. *La Nouvelle Critique*. « La culture algérienne », 112.

Ledru, C. (2008). Jules Rouanet (fin XIXè siècle- début XXè), Musicologue spécialiste de la musique algérienne. *Dictionnaire des orientalistes de langue française* (Sous la direction de François Pouillon). Paris : IISMM- Karthala.

Marouf, N. (2014). Le chant arabo-andalou dans l'Algérie de l'entre- deux-guerres. Dans (Bouchène, A. et Peyroulou J.-P. et Siari-Tengour, O. et Thénault, S. Eds). *Histoire de l'Algérie à la période coloniale* (419 - 422). Paris : La Découverte.

Miliani, H. (2000). Fabrication patrimoniale et imaginaires identitaires. Autour des chants et musiques en Algérie. *Insaniyat*, (12), 53-63.

Poché, Ch. (1999). Tradition orale algéroise et notation musicale. *Autrement*, (55), Alger 1860-1939. Le modèle ambigu du triomphe colonial.

Thénault, S. (Eds). *Histoire de l'Algérie à la période coloniale* (419 - 422). Paris : La Découverte.

Théoleyre, M. (2016). *Musique arabe, folklore de France ?* (Thèse de doctorat). IEP, Paris.

الدوريات

La Revue hebdomadaire, août 1905.

L'Echo d'Oran, 4 janvier 1925.

Le Petit Journal, 16 juillet 1926.

La Dépêche Algérienne, 13/23/25 septembre 1927 et 1er octobre 1927.

Notre rive. Revue nord-africaine illustrée, octobre 1927.

Echo d'Alger, 24 septembre 1913 et 1er décembre 1927.

L'Afrique du Nord illustrée, n° 389, 13 octobre 1928.

La Gazette Nord Africaine, 25 octobre 1928