

الياس سحاب

الموسيقى العربية في القرن العشرين: مشاهد ومحطات ووجوه

(بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٩). ٣٥٠ ص.

أحمد مغربي

طبيب نفسي ومهتم بابستمولوجيا العلوم.

القصيدة الغنائية المعاصرة» (ص ٥٣ - ٧٨): عبده الحمولي وسلامة حجازي وأبو العلا محمد (في ٩ صفحات)، ثم محمد عبد الوهاب (في ٩ صفحات)، ثم رياض السنباطي (في ٧ صفحات). وفي ما خلا السنباطي، فهؤلاء هم ملحنون أساساً، إضافة إلى ممارستهم الغناء، خصوصاً عبد الوهاب الذي تألق في الأمرين معاً. ويلفت النظر إلى أن هذا القسم تحدّث عن مؤرخ الموسيقى أ. كمال النجمي («أصفهاني القرن العشرين»، ص ٣١ - ٤٩)، ومدير فرقة الإذاعة اللبنانية أ. أحمد علوان («التاريخ المنسي للإذاعة اللبنانية»، ص ١٣٥ - ١٤٣)، وأستاذ الموسيقى د. جهاد الراسي («حين دخلت الأسطوانة إلى مصر، بدأت تتغير أشكال الغناء»، ص ١٣٠ - ١٣٤). ويستأهل هذا الفصل وقفة، بالنظر إلى أنه يلخّص رأي الراسي، خصوصاً ذلك الذي نال عليه درجة الدكتوراه في الموسيقى، إذ يرصد الراسي العلاقة بين التقنية والفن، في الفترة الممتدة بين ظهور الأسطوانة الأولى في الوطن العربي، وانطلاق الإذاعة والأفلام

يفتح المؤلف الياس سحاب كتابه **الموسيقى العربية في القرن العشرين**، بمدخل سريع (ص ٧ - ١٣) يسير فيه بسرعة البرق في المحطات الأساسية من حياته، باعتباره من العارفين بالموسيقى العربية وقصتها ورموزها خلال القرن الماضي. ويتضح أن تلك الذاكرة تألفت من تفاعل الذائقة الشخصية مع وسائط ميديولوجيا حملت الموسيقى العربية في الشكل الذي اتخذت فيه قوامها «الكلاسيكي»، خصوصاً الإذاعة والأسطوانة والكاسيت. ويفرد لأثر وسيط مُعين، هو الاسطوانة فصلاً يتحدث فيه عن أثر هذا الوسيط في الفن الذي حمله. هل لنشأة الكاتب «في بيت يضجّ بالأسطوانات»، بحسب كلماته (ص ٧) أثر في ذلك؟

أولاً: أقسام الكتاب

يندرج الكتاب في قسمين شبه متساويين. يحمل **القسم الأول** عنوان «مشاهد ومحطات»، وتتوزع صفحاته على ١٣ فصلاً، يتحدث أطولها عن «فرسان

الغنائية. فقبل ظهور الأسطوانة، كانت العلاقة مباشرة بين المغني - الملحن والجمهور، ويملاًها الارتجال.

ومع الأسطوانة، باعتبارها طريقة لحفظ النصّ الصوتي وإعادة إنتاجه، على نحو ما كانت الطباعة والكتاب للنصوص المكتوبة، ظهرت صيغ معرّفة فنياً للأغنية العربية. والمعلوم أن تلك الصيغ انطلاقاً من المقامات الخمسة الأساسية: نهاوند، وسبكا، وصبأ، وبيّات، وحجاز، مضافاً إليها مقام كرد الآتي من الغناء الأندلسي، وما يرافقها من أشكال غناء، مثل: الموشح، والموال، والدور، والغناء الشعبي، ثم رافق ذلك كله الأثر الهائل للموسيقى الغربية وأدواتها وتوليّفها وتراكيبها. وكذلك يرى الراسي أن الأسطوانة ولّدت أشكالاً جديدة من الغناء، خصوصاً لأنها أدت إلى الفصل عملياً بين وظيفتي الغناء والتلحين. وينسب إليها تبلور الطقطوقة. ويلاحظ أن الأسطوانة نقلت أثر الموسيقى الغربية، على نحو تأثر الشيخ سلامة حجازي بالأوبريت (لكنها لم تدخل نسيج الموسيقى عربياً إلا على يد سيد درويش، خصوصاً تلحينه أوبريت «شهرزاد» التي غنّتها منيرة المهدية).

ويعتقد الراسي أن حقبة الأسطوانة توافقت مع انتشار آلة البيانو عربياً، وكذلك ظهور موسيقى المارش على يد المصري صفر علي، واللبنانيين: متري المر، وكميل شمبير، واسكندر شلفون. ينجح هذا الفصل في رصد تحوّل مهم في الموسيقى العربية، باستعمال أداة فكرية غربية، تتمثل في الربط بين تقنية إنتاج النصوص والفن الذي تحمله تلك النصوص. واستطراداً، فإن الكتاب يلامس هذا البعد في غير موضع، لكن من

دون التعمّق الذي رآه الراسي. ففي المدخل مثلاً، يتحدث الكاتب سحاب عن أثر الأسطوانة والإذاعة في ذوقه، لكنه لا ينتبه إلى ما لتلك التجربة الشخصية من بعد أساسي في فهم الموسيقى، على الطريقة التي ظهرت في كلام الراسي وأطروحته. والمفارقة أنه في زمن صدور الكتاب، أصبح ذلك الوسيط تحديداً شبه غائب، بحيث لا يحضر سوى بشكله الفوضوي والـ «مخدوش» بأيدي شباب الـ «دي. جي.»، وقد أزيح بسهولة هائلة على يد أسطوانات الـ «سي. دي.»، ثم أدوات الـ «إم. بي. ٣» المتنوعة.

ولا يظهر في الكتاب تحليل مماثل عن أثر الراديو في الموسيقى العربية، على رغم أن كثيراً من التاريخ الذي يرويّه متصل بهذا الوسيط الصوتي الاتصالي. ولا يصعب تلمّس أثر الراديو القوي في الكاتب وروايته، منذ مدخله، حيث يتحدث عن تعلقه بـ «الفنون الإذاعية المتدفقة كالشلالات ... من إذاعات القاهرة والقدس والشرق الأدنى»، في ثلاثينيات القرن الماضي وأربعينياته، واستمراراً إلى آخر روايته عن تلك الموسيقى.

ثانياً: سؤال مقلق عن «الفن الاستهلاكي» والغرب

ثمة وسيط آخر أدى دوراً كبيراً في تطور الموسيقى العربية في المدى الزمني المروي عنه، هو السينما، ولكن الكتاب لا يحتوي أيضاً فصلاً للنقاش فيها، ولا للسؤال عن التفاعل بينها وبين موسيقى العرب. ولعل ذلك يصل إلى العلة الأبرز التي يعانيتها الكتاب، وهي شدة اعتماده على الذوق الشخصي للكاتب، ما جعله أسير

وزمنية وفنية مترابطة. فمثلاً، استماع سَحَاب لكلام الراسي عن العلاقة بين التقنية في تسجيل النصوص والفن نفسه، الذي تناول نموذجي الراديو والأسطوانة، لا ينجح في إعطائه أداة لتحليل تحوّلها التالي على يد تقنية ثانية، هي الكاسيت.

لقد بقي رأيي عن الكاسيت محصوراً بانبهاره بستينيات القرن الماضي وأصواتها وموسيقاها وأسطواناتها وإذاعاتها وأفلامها. وظلّ الرابط سطحياً بالنسبة إلى البعد الاجتماعي: انتهت الحقبة الناصرية وبهائها المترافق مع «الزمن الجميل» للموسيقى، وجاء عصر «الردّة» والانفتاح المستلب للغرب والطبقات الطفيلية وذوقها الفجّ. إذًا، فإنه عصر الكاسيت وصوت أحمد عدوية وألحانه الفجّة والريكة! ماذا لو قيل أيضاً إن الكاسيت حمل أيضاً صوت الشيخ إمام عيسى واحتجاجاته، وألحانه التي لا تقارن بـ «النهر الخالد»، ولا «الصبا والجمال»، ولا «إفرح يا قلبي»؟ وماذا لو بقليل من الصبر لوحظ أن أساطين ستينيات القرن العشرين، هم الأكثر مبيعاً على الكاسيت؟ ماذا لو جرت مقارنة تربط بين التقنية في إنتاج النصوص الفنية وبنية الفن وأشكاله، في تحليل ظاهرة مثل عمرو دياب، الذي مدّ جسراً (بصوته أولاً، ثم بجسده في أدائه بالفيديو كليب) بين الغناء الصوتي والأشرطة المتلفزة؟ كيف يمكن أن تبدو حينها أغان، مثل «حبيبي يا نور العين»، و«ميال»، و«بلاش نتكلم ف الماضي»، و«تملي معاك» وغيرها؟

ليس هذا نقداً غيّباً، بل هو مدخل إلى القول إن ثمة تناقضاً بين المنهج الشخصي بعقله وعيوبه، والذوق الراقى

سيول من الأحكام الانطباعية التي لا تهتم بأن تفسّر وتشرح مرتكزاته فنياً. فهل يعود ذلك إلى الاكتفاء بالذوق المرهف، من دون التعمّق في نسج الموسيقى ومساراتها وسياقاتها فنياً؟ إن كان الجواب إيجابياً، فلعله مثير لكثير من الاستغراب أيضاً، خصوصاً أن المنزل الذي تربّى فيه سَحَاب أخرج أيضاً الموسيقار سليم سَحَاب (قائد الفرقة القومية العربية للموسيقى في مصر)، وأستاذ الموسيقى فكتور سَحَاب أيضاً.

ولا ريب في أن للكاتب الياس سَحَاب نائقة موسيقية شخصية رائعة، خصوصاً أنه تلقى بعض أحكامه سماعاً من أساطين المغنى واللحن، وحتى النقد والتأريخ الموسيقيين. هل يكفي ذلك لعرض مثل عرض **الموسيقى العربية في القرن العشرين**، يصفه الكاتب محقّقاً بأنه كان حاسماً في إعطاء الموسيقى العربية شكلها الكلاسيكي، والمقصود الأغنية في أغلب الأحيان، لندرة ما عرف العرب في ذلك القرن تأليفاً موسيقياً صرفاً في شكل متطور فعلياً؟

ولعل الاعتماد شبه الحصري على الذوق الشخصي، وكذلك التجربة الشخصية المعيشة مع أشخاص الغناء العربي في حقبة امتدت بين ثلاثينيات وسبعينيات القرن الماضي، مضافاً إليهما بعض الربط غير المتعمّق بالسياقات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية (مثل الربط بين ثورة ٢٣ تموز/يوليو و«العصر الذهبي» للموسيقى العربية)، أدت كلها إلى عدم وصول الكاتب إلى مراده، وأحياناً أفقدته القدرة على تنظير ما عايشه، بمعنى وضعه في مسارات وسياقات تاريخية

الإشارة إلى نقاشات مديدة عن سبب غياب التأليف الموسيقي، كفن قائم بحد ذاته، عن العرب، على رغم تفاعل أساطين التأليف الموسيقي عندهم، خصوصاً محمد عبد الوهّاب، وفريد الأطرش، وكمال الطويل، وبليغ حمدي، ومحمد الموجي، ورياض السنباطي، مع فنون التأليف الموسيقي المجرد، مثل السمفونية وموسيقى الغرف والكونشرتو وغيرها.

وللتذكير، فقد أصدر المؤلف كتاباً بعنوان: **دفاعاً عن الأغنية العربية**^(١)، فما هو الفارق في القصة الأساسية للموسيقى العربية بين الكاتبين، وما هو الفارق بين الكاتبين في المنهج والمقاربة؟

ثالثاً: وجوه لما يشبه الأساطير

في نفس مُشابهه، حتى عناوين القسم الأول لا تنجح في الفصل بين التناول شبه النظري والنقدي للأغنية، والتأريخ للشخصيات، وهو ما يفترض أن **القسم الثاني** من الكتاب قد أفرد له. وحمل ذلك القسم عنوان: «وجوه».

بديهية القول إن ثمة طرقاً مختلفة لرواية تاريخ الفن على مدار قرن، ويصعب التغاضي عن أن سحاب يروي بسجيّة مفتوحة، ما يرى أنها حكاية فن الموسيقى العربية في القرن الفائت. إنه يروي بمعرفة، ويحكي عن عين خبيرة ومُدرّبة، شهدت كيف يُصنع ذلك الفن، من موقع الصحافي الذي هو تعريفاً مؤرخ اللحظة اليومية الهاربة. ومع تسرب الزمان، تبقى الوجوه، تلك التي عرفها المؤلف عن قرب حقاً، والتي

والتجربة الغنية، جعلت الكتاب في وضع من يروم قصداً صحيحاً ويسير إليه، ثم لا يصل أبداً. ألا يدعو ذلك إلى السؤال عن سبب عدم الوصول، على رغم توافر الكثير من أسباب النجاح فيه؟ مثال: في الفصل التاسع، من القسم الأول، تحت عنوان: «العرب المعاصرون، والموسيقى الأوروبية»، تعبر لحظة غرائبية، لكنها شديدة الدلالة، إذ يلاحظ سحاب أن الإنجازات التي يمّجدها للموسيقى العربية جرت على أيدي من لم يدرسوا في الغرب، ولم يجيدوا حتى كتابة النوتة. وفي المقابل، أنتج «الفن الاستهلاكي» الهابط في تزامن مع انتشار علوم الموسيقى الأوروبية بين محترفي الموسيقى في بلاد العرب.

ويستخلص الكاتب من ذلك سؤالاً من نوع: هل التعرّف على علوم الموسيقى الغربية أوصل موسيقى العرب إلى الهبوط؟ بالطبع، يردّ بالنفي الجازم. لكنه يرى أن الإنقاذ جاء من مكان آخر، غير الفن، له طابع غير محدّد وغائم وقيمي، بل شبه أخلاقي، من نوع أن التعامل المتوازن مع الموسيقى رافق «الزمن الجميل»، وأما الهبوط فجاء من ... عقد نقص تجاه الغرب (ص ١١٥). ألا يبدو الحكم برمته من خارج الفن، ويشمل ذلك معنى «التوازن»، ويصل إلى «عقدة النقص»؟ أليس مستغرباً أن الكاتب انتقل من حكم شبه قيمي وأخلاقي إلى تحليل نفسي واضح التسطّح؟

واستطراداً، لا يصعب ملاحظة أن الكتاب يقدّم الموسيقى العربية محمولة على فن الأغنية بطريقة شبه حصرية، دون

(١) الياس سحاب، **دفاعاً عن الأغنية العربية** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠).

التلفزيوني تحضر في الكتاب (وتذكيراً، للمؤلف كتاب مشهور عن أم كلثوم أيضاً)، وربما تمتد كثير من الصلات بين طريقة تناولها بينهما أيضاً.

في مصر، راهناً، يصل هذا الضرب من التفكير إلى ما يشبه حال من «الانقسام المتعاكس» في الرؤى، إذ يرسم الإعلام الرسمي الناصرية بصورة قاتمة، ويقدم الفن الذي راج في تلك الحقبة بوصفه «زمناً جميلاً» لا يقارن ولا يضاهي! الأرجح أن كتاب الياق سحاب، المضمّن بالإعجاب القوي بالناصرية، لا يعاني ذلك التناقض.

يكون الفن عالياً عندما تكون السياسة عالية، وينطبق ذلك على سيد درويش في زمن سعد زغلول، وأسمهان مع طلعت حرب، وعبد الوهاب، وأم كلثوم، وبلغ حمدي، ومحمد الموجي، وعبد الحليم حافظ و... غيرهم، مع الرئيس جمال عبد الناصر. وثمة قول للفيلسوف الفرنسي جيل دولوز هو أن على الكتابة ألا تُحزن الأحياء، وألا تُبكي الأموات. وفي هذا المعنى، الأرجح أن كتاب الموسيقى العربية في القرن العشرين، لم يُحزن الأموات الذين هجس بهم. ولربما كان لبعض الأحياء قول آخر □

أعطت للموسيقى العربية قوامها الفائق الغنى والتألق حقاً وفعلاً. ولا يخلو هذا القسم من بعض «الالتباسات»، مثل تناول حياة المطربة ليلى مراد، باعتبارها رداً على الصهيونية يصل إلى حدّ البراءة. الحق أنه يصعب القبول بتعميم من جزء يسير إلى الكل بهذه الطريقة.

وبالطبع، لا يتسع المجال لنقاش «براءة» العرب، خصوصاً مع الانكشاف المتصاعد للاضطراب الهائل في العلاقة بين المكونات المتنوعة للشعوب العربية، وعجز النظام العربي وتجربته سياسياً عن تحويل ذلك إلى عنصر غنى في الثقافة والسياسة والاجتماع.

وثمة مسار لا يتسع له المجال أيضاً، أدى إلى تحويل معظم الوجوه التي يتحدث عنها سحاب إلى «زمن جميل» ومتألق وبهي وعظيم، إلى حدّ أنها أخرجتها من إهابها الإنساني والتاريخي، لتلامس حدود الأسطورة. لعل المسلسل التلفزيوني عن «أم كلثوم» كان فاتحة لهذا التناول غير الإنساني لشخصيات يفترض أن لها كثافتها كبشر، قبل إسقاط صورة بهاء فنّها على لحظات حياتها من الطفولة إلى الموت! كثير من شخصيات ذلك المسلسل