في كتابه «في إثر الغواية»، عبر ستة فصول توزعت على أكثر من 400 صفحة، يستكشف الناقد الموسيقي اللبناني، فادي العبد الله، بقدر من الجدية والتوازن، عدداً من قضايا النقد الموسيقي المهمة، مثل مفهوم «الأصالة»، أو «التراث»، أو «التجديد»

فادي العبد الله
في إثر الغواية

هيثم أبوزيد

انتظر من يعرفون الناقد الموسيقي اللبناني فادي العبد الله طويلاً، إلى أن صدر كتابه «في إثر الغواية»، ليكون بين أيديهم ما يعتبر ثبتاً كاملاً برؤى ومواقف واقتراحات طرحها المؤلف في عشرات المقالات أو الأبحاث أو المحاورات والمحاضرات خلال 25 عاما مضت. العمل الصادر عن دار «الكتب خانة» في القاهرة، يتناول عدداً من قضايا النقد الموسيقي المهمة، مثل مفهوم «الأصالة»، أو «التراث»، أو «التجديد»، كما يتوقف مع «الأساطير» التي طبعت الكتابات الموسيقية والتأريخية طوال العقود الماضية، ويناقش سياقات ظهور النمط الغنائي المتجاوز لطرب عصر النهضة، وكيف انتصرت «الحداثة الغنائية» في القرن العشرين، كما يتناول جوانب من المشهد الغنائي والموسيقي الحديث والمعاصر.

كل ذلك عبر ستة فصول شغلت أكثر من 400 صفحة. اتسمت كتابات فادي العبد الله دوماً بقدر كبير من الجدية والتوازن، وتجنب إصدار الأحكام المطلقة والنهائية. وفي الرحلة مع هذا الكتاب، سيكتشف القارئ أنه أمام نمط من الكتابة المتسمة بمنطقية واضحة، يحرص عليها المؤلف، ليس فقط في محاولاته الإجابة عن بعض أهم الإشكالات في عالم النقد الموسيقي، ولكن حتى في الأسئلة التي يطرحها، فجهد العبد الله في اكتشاف «السؤال النقدي» لا يقل بأي حال عن جهده في الإجابة، التي يقدمها دوماً باعتبارها مقترحاً للتأمل والنقاش، مع الاحتفاظ بسمت تدويني ذي طابع أدبي آخاذ، وقدرة فائقة على صياغة الأفكار بعبارة بالغة الكثافة، تفرض على القارئ أن يتمهل، وأن يتأمل.

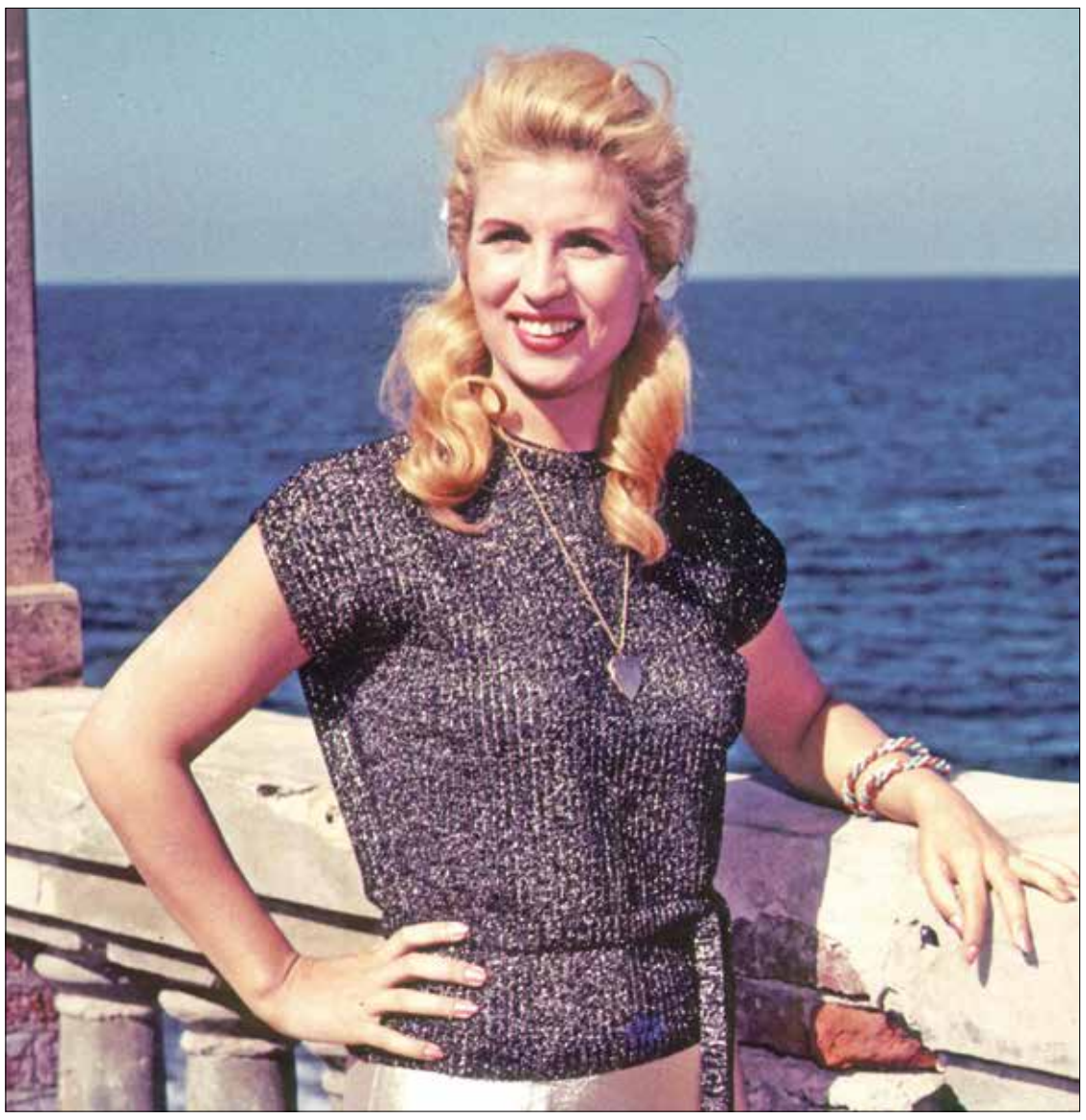
إنصاف الأساطير

خصص المؤلف الفصل الأول من كتابه لمناقشة عدد من السرديات الشائعة حد الاستقرار في معظم الكتابات النقدية والتأريخية، مبيناً عبر أمثلة منتقاة أن مستوى أعمق من التأمل والتناول النقدي، كفيل بأن يغير هذه «المستقرات»، التي يرى أنها تنتمي إلى عالم الأساطير وليس الحقائق، ومن ذلك، اعتبار رياض السنباطي رمزاً للأصالة في مقابل تجديد يقوده القصبجي أو عبد الوهاب، يفتح النوافذ أمام رياح تغريبية. فالعقل العربي -برأي المؤلف- اخترع أصالته، التي ركزت في ألحان السنباطي على الجانب التطريبي، وغضت الطرف عن «الروح الغربية» الكامنة في بنائه اللحني ذي الطابع الدرامي الأوركسترالي، وأيضاً في عزفه على العود المتسم بقدر كبير من الرهافة الرومانتيكية، وقلة الاهتمام بالطابع الإيقاعي الذي تميز به عزف المدرسة الطربية القديمة، التي كان القصبجي أحد أعلامها. كما توقف المؤلف -في الفصل ذاته- وقفة مطولة مع المقولات الشائعة حول سيد درويش، والتي أصبحت جزءاً من ثوابت الخطاب النقدي والتأريخي المصري، ورأى أنه جرى تحميل الشيخ سيد بحمولات أيديولوجية، مثل كونه «فاتحة التعبيرية»، و«مخلص الغناء المصري من الأثر التركي»، مع سياق سياسي وفني واجتماعي، سادت خلاله رغبة عامة في اختراع هوية موسيقية، تختلف عن الأتراك، وعن الاحتلال الإنكليزي وأوروبا بصفة عامة، وأن تكون في الوقت عينه على نفس المستوى من الرقي والتحضر.

ويرى المؤلف أن هذا الموقف الأيديولوجي لم يتبلور في الأوساط المصرية إلا بعد نحو 10 أعوام أو 15 عاماً من رحيل درويش، أو على الأقل لم يتضح إلا في السنوات التي تلت مؤتمر الموسيقى العربية الشهير عام 1932، إذ جرى تحميل الشيخ سيد مسؤولية المشهد الموسيقي الذي ساد حينها، فهو في نظر أنصاره الرائد والرمز والبدء الحقيقي للهوية الموسيقية المصرية، وهو أيضاً في نظر منتقديه السبب الرئيس لتراجع طرب عصر النهضة المتقن، ثم لم تمر فترة طويلة حتى جاءت ثورة يوليو 1952، فكرس خطابها صورة سيد درويش المخلص والمجدد، والذي يغني للطبقات الشعبية وطوائف العمال والحرفيين، بعد أن كان الغناء نخبوياً في قصر الخديوي أو بيوت كبار الأثرياء.

وبين تلك المواقف الحدية، يحاول العبد الله أن يفكك «الأساطير» المستقرة، بفهم حقيقة الدور الذي نهض به سيد درويش، والذي يغلب أن يكون تسهيلاً وليس تمصيراً، بمعنى أنه حرص على تقديم ألحان سهلة، لا تحتاج لأصوات قادرة، وبالطبع، فإن هذا التوجه منه حتمته النهضة الكبيرة للمسرح الغنائي، والتي انغمس فيها درويش انغماساً كاملاً، توقف بسببه عن تلحين الموشحات والأدوار.

وفي ما يخص «التعبير»، الذي يعني الربط بين الموسيقى والمعنى النصي، فمن الممكن تلمس إرهاصاته في ألحان سلامة حجازي. كما أن المفهوم نفسه ابتذل في الخطاب النقدي السائد، بتكرار مثال بالغ السطحية وهو «لاجل ما نعلا ونعلا ونعلا.. لازم نطاطي نطاطي نطاطي». يتساءل العبد الله: وماذا عن بقية الكلام؟ أين نجد التعبير فيه بهذه الطريقة؟ ويرى أن هذه المواقف الأيديولوجية المصرة على «بطل أوحد»، تجاهلت تماماً ألحاناً مسرحية لعدد من كبار الملحنين، من أبرزهم داود حسني، كما أن هذه الأدلجة استلزمت تجاهل أمين صدقي، أحد أهم كتاب أغاني الشيخ، حتى يتركز الحديث عن الثنائي الرائد المخلص: سيد درويش وبديع خيري. كان للمناخ السائد، والنهضة المسرحية الدور الأكبر في فرض هذا النمط من الألحان.


صباح التي تغني فلا تهاب أحدا
(فرانس برس)

> وقف المؤلف طويلاً مع المقولات الشائعة حول سيد درويش
>
> يميل إلى أن تجربة الأخوين رحباني قد انتهت قبل رحيل عاصي

لبنان الذي كان

خصص المؤلف الفصل الثاني من كتابه للحديث عن عدد من أهم الموسيقيين والمطربين اللبنانيين، مثل عازفة القانون إيمان الحمصي، والمطرب والعازف المقتدر صليبا القطريب، ووديع الصافي، الغني عن التعريف، ونجاح سلام، التي وصفها بعنوان: «البيروتية أصلاً وفصلاً ومقاماً»، وصباح التي تغني فلا تهاب أحداً. لكن ربما كانت أهم مقالات هذا الفصل تلك التي اختص بها الموسيقي اللبناني الأشهر عاصي الرحباني، الذي قاد عملية تأسيس لهجة لبنانية في الغناء العربي، استطاعت أن تجد لها موقعاً مهماً رغم هيمنة المركزية الغنائية المصرية.

يميل العبد الله إلى أن تجربة الأخوين رحباني قد انتهت قبل رحيل عاصي، بسبب الارتباط الوثيق بصوت فيروز الذي ألهم المشروع وحمله إلى الجماهير، فلما ابتعدت فيروز انتهى المشروع، لكن المؤلف يرفض تفسير «المعجزة الرحبانية» بصوت فيروز، متسائلاً عن معنى «جمال الصوت» الذي لا يفهم كذلك إلا ضمن سياق تاريخي، تتهيأ من خلاله الأذن لاستقبال الصوت والتلذذ به. كما يشير المؤلف إلى استحالة التمييز بين حصة عاصي وحصة منصور، فعملهما المشترك كان أهم مظهر لوحدة هذا العمل العضوية، وكان كذلك دليلاً على تفرده في التاريخ العربي المعاصر. يرى العبد الله أن الرحابنة جاؤوا متأخرين عن «الانقلابين الخطيرين» اللذين أحدثهما سيد درويش أولاً، ثم القصبجي وعبد الوهاب في الفترة ما بين 1928 إلى أواسط الثلاثينيات. وقد فتحت تلك «الثورة» المصرية أمام الموسيقيين العرب آفاق المقدمات الموسيقية البحتة، والتفاعل مع الموسيقى الأوروبية، وكان من أهم مظاهرها استخدام الفرق الكبيرة التي تحتاج إلى عملية «توزيع موسيقي عالم». ومن دون هذه المقدمات، كان من الصعب للتجربة الرحبانية أن تلقى هذا القبول الجماهيري الكبير. ولكل هذا، اعتبر المؤلف أن أهمية الرحابنة لم تكن «افتتاحية»، وإنما تأتي أهميتهم من دورهم الكبير في تكوين الذائقة الجديدة، بإدخالهم جماليات شعرية على الأغنية لم تكن المدرسة المصرية «المحافظة» حفية بها.

يتلطف فادي العبد الله بالقارئ تلطفا واضحا، لا سيما عند مناقشة المسائل التي يخرج الخلاف فيها عن دوائر المتخصصين إلى دوائر الجمهور العام، حيث تكون الحدة والتشنج. ويشعر من يطالع الكتاب أن الرجل يضع خطة ينزع بها حالة التحفز التي تصيب بعض المتعصبين عند قراءتهم أو سماعهم أي مستوى من الانتقاد لأشخاص بعينهم من مشاهير الغناء والتلحين.

تريسي تشابمان ولوك كومبز في سيارة مسرعة

علي موره لي

مثّلت موسيقى الريف الأميركية، «كونتري» (Country) في مجملها البيض الأميركيين، لكونها استعادةً لموروث رعاة البقر من المستوطنين الأوروبيين الأوائل. ولم يشتهر فنانو كونتري من غير البيض إلا في ما ندر. مقابلها، تتموضع موسيقى «آر أند بي» (R&B) قِرانُ الحرف الأول من كلمة (Rhythm) وتعني إيقاعاً، والحرف الأول من بلوز. بها، يتمثّل الأميركيون سود البشرة، إذ تعود جذورها إلى موروث الأفارقة حين استُقدموا إلى القارة الجديدة كعبيد، ومن R&B انبثقت أوّل الثمانينيات موسيقى الراب (Rap) أو (Hip hop). ما انفكّت تلك الثنائية الهوياتيّة الموسيقية ترسم سمعياً مظاهر الحياة الثقافية الأميركية. حتى إنها أمست أخيراً «الموسيقى المُصاحبة» للحياة السياسية.

غالباً ما تُسمع موسيقى «الكونتري» تعلو من مكبرات الصوت، ويُدعى نجومها لإحياء الحفلات الجماهيرية في مستهل المهرجانات الانتخابية التي يعقدها مرشحو الحزب الجمهوري، ذي القاعدة العريضة المتجذّرة في المجتمع الريفي في الداخل الأميركي أبيض البشرة. على الجهة الأخرى، أصبحت أغاني R&B والراب أهازيج ثوريّة لأنصار الحزب الديمقراطي في الأطراف الشاطئية ذات التنوع العرقي الأشد بروزاً، حيث بات يطرح نفسه أخيراً، لاعتبارات ديمغرافية وسياسية - اقتصادية حزبَ الولايات المتحدة الملوّنة والكوزموبوليتية. أما نجم موسيقى الكونتري المعروف لوك كومبز (Luke Combs)، ابن الثالثة والثلاثين عاماً، فقد بادر هذا العام إلى دعوة المغنية الأميركية السوداء المرموقة تريسي تشابمان (Tracy Chapman) ذات الـ59 عاماً، ليقفا معاً وسط مسرح قاعة حفل «غرامي» لتوزيع الجوائز الموسيقية، الذي يُعدّ بمثابة حفل أوسكار للأغاني، ليتشاركا في غناء «سيارة سريعة» (Fast Car)، وهي من بين أغاني تشابمان الأكثر شهرة، وتعود لسنة 1988. إلا أن القصد من المبادرة لا يبدو تكريم صاحبة الأغنية فقط، بل أيضاً توجيه رسالة سياسية تناشد الوحدة والتلاقي بين مكوّنات المُجتمع الأميركي، عبر مشهد بصري ومغنى سمعي، متعدد الهويّات العرقية والفنية. فتسمع الصحف الأميركية تهتف للعرض بعناوين برّاقة مجيّشة للمشاعر. تكتب صحيفة ذا نيويورك تايمز بالخط العريض: «تريسي تشابمان ولوك كومبز قدّما لأميركا هدية نادرة، ألا وهي الانسجام». وفي «أميركا اليوم»، يبوح الكاتب جيم سيرجنت لقرّائه بأن «تريسي تشابمان ولوك كومبز جعلا عينيّ تدمعان». أما شبكة فوكس نيوز المحسوبة على إعلام الحزب الجمهوري، وفي مقال منشور على صفحتها في الإنترنت، فقد اكتفت بذكر الخبر بعيداً عن فرط العواطف، معنونة «أداء كلّ من تريسي تشابمان ولوك كومبز استدعى من الحضور التصفيق وقوفاً».

> لاقى الثنائي احتفاءً كبيراً في الصحف والإعلام الأميركيين

لعل السبب وراء الاحتفاء بأداء كلا النجمين معاً، سواء في أثناء حفل غرامي أو في أعقابه، أن الـ 2024 سنة انتخابية مفتاحية في الولايات المتحدة الأميركية. مع ازدياد احتمال المواجهة بين الرئيس الحالي جو بايدن مرشّحاً للحزب الديمقراطي، والرئيس الأسبق دونالد ترامب، مُتصدّراً مُحتملاً لسباق الترشّح للرئاسة عن الحزب الجمهوري، بات يخشى الأميركيون من ازدياد حدّة الاستقطاب السياسي والانقسام المجتمعي بين أنصار كلّ من الفريقين، وعودة جمر ما يُعرف بـ«حرب الثقافات» (Culture wars) من جديد، كما كانت الحال خلال فترة رئاسة ترامب.

ثمة أيضاً سببٌ معطوفٌ على أجواء حرب الثقافات، وإن ارتبط بالمغني الشاب شخصياً. كان الأخير قد ضمّن نسخته الخاصة من أغنية تشابمان «سيارة سريعة»، أو ما يصطلح عليه موسيقياً «كوڤر» (Cover) ضمن ألبومه الأخير بعنوان «التقدم في السن» (Gettin Old) الذي صدر في شهر مارس/آذار الماضي. كانت المفاجأة أن اكتسحت الأغنية منصّات الستريمينغ ومواقع التواصل الاجتماعي، محقّقةً حجم تفاعل فاق ما حظيت به تراكات الأغنيات التي كَتبها كومبز بنفسه، ما حداه وطاقم منتجيه ومسوّقيه إلى عرضها عبر الإذاعات المتخصّصة ببثّ موسيقى الكونتري في أرجاء البلاد. لتصعد، خلال مدة لم تتعدّ الأربعة أشهر، إلى المرتبة الأولى على لائحة تقييم البيلبورد لفئة «الكونتري»، والثالثة من بين المئة أغنية الأكثر استماعاً من بين الفئات كافة.

سرعان ما حرّك نجاح الأغنية «الكوڤر» سجال الهويّاتية السياسية المستعر أصلاً، حول ما إذا كانت تشابمان، على حدّ تعبير مديرة منظمة موسيقى الكونتري السوداء (Black Opry) «لتحظى بأيّ تمثيل عبر أثير إذاعات الكونتري لو أنها غنّت أغنيتها بنفسها من دون وسيط غنائي أبيض البشرة». هي المرأة، ليست السوداء فقط، بل المثلية أيضاً، ما يجعلها قضية نموذجية بالنسبة إلى دعاة مبدأ «الإنصاف» (Equity) ممن هم على أقصى إلى وسط اليسار من الحزب الديمقراطي، والذين يعتقدون بأن المجتمع الأميركي قائم على تمييز عنصري ممنهج ومتجذّر في كلّ من المؤسسات ومظاهر الحياة العامة، بما فيها المظهر الفني.

تريسي تشابمان ولوك كومبز يؤديان الأغنية في حفل «غرامي» (كيفن مازور / Getty)