يمكن لمن يتجول بين المنتديات الموسيقية، أو يبحث عن اسم صالح عبد الحي، أن يلمس اهتمام قطاعات من الشباب بهذا المطرب. تسجيله لـ«ليه يا بنفسج» يحقق على إحدى قنوات «يو تيوب» أكثر من مليون ومئتي ألف مشاهدة، مع ألف ومئتي تعليق

صالح عبد الحيّ
الأغنية لم تشبِ بعد

أدّى عبد الحيّ كلّ الأشكال الرئيسية للغناء (فيسبوك)

هيثم أبوزيد

ربما يتساءل المهتم بفنون الغناء عما بقي من مطرب بوزن صالح عبد الحي، أو عن مدى معرفة الجيل المعاصر برجل عاش حياته كلها منحازاً إلى ذلك النمط القديم من الغناء، الذي ازدهر منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى أواخر عشرينيات القرن الماضي، وتمسك به عبد الحي حتى رحيله في عام 1962. الإشكال في هذا التساؤل يتمثل في اعتبار أن «الجيل المعاصر» واقع تحت هيمنة ذوق فني واحد، وهو حتماً ليس كذلك، كما كان أسلافه من «الأجيال القديمة» غير خاضعين إلى ذوق موسيقي محدد، بل كانت تتنازعهم اتجاهات مختلفة تحت عناوين متعددة، كلاسيكية أو حداثية، أو تطوير مهجن يحاول التوفيق بين متطلبات العصر وبين أصول موروثة لها قيمتها واحترامها. إدراك هذا التنوع الواسع الذي لم يغب يوماً عن الحياة الغنائية هو مفتاح أساس لفهم حيازة صالح عبد الحي قدراً لا بأس به من الجماهيرية بين الشباب الباحث عن غناء دسم، يمنح المستمع تلك الحالة العصية على الوصف، التي اعتاد الناس تسميتها بـ«الطرب».

يمكن لمن يتجول بين المنتديات الموسيقية المتخصصة، أو يبحث عن اسم صالح أفندي، أن يلمس اهتمام قطاعات من الشباب بهذا المطرب الجبار. تسجيله الشهير لأغنية «ليه يا بنفسج» يحقق على إحدى قنوات «يوتيوب» أكثر من مليون ومئتي ألف مشاهدة، مع ألف ومئتي تعليق، جميعها يشيد ويبجل ويعظم بصوت الرجل وبهذا اللون من الغناء. قد تكون تلك الطقطوقة التي كتبها بيرم التونسي ولحنها رياض السنباطي أشهر أغنيات عبد الحي، وقد يرى المستمع اليقظ أنها لا تمثل اللون القديم الذي بنى عليه صالح أفندي سمعته الذهبية في عالم التطريب والسلطنة، لكنها غالباً ما تكون معبراً آمناً يأخذ غير المتمرس إلى كنز التسجيلات التي خلفها الرجل في العشرينيات والثلاثينيات، أيام جبروته الصوتي وعنفوانه الأدائي. وهو كنز ضخم جداً، يتجاوز 300 تسجيل متنوع ما بين قصائد وأدوار وطقاطيق وموشحات ومواويل ووصلات غنائية إذاعية.

في كثير من الأحيان، كانت تسجيلات عبد الحي ممرّاً يأخذ المستكشف إلى عالم أوسع لأعلام الغناء في ما يعرف بعصر النهضة، من أمثال يوسف المنيلاوي أو عبد الحي حلمي، وهو خال صالح وأستاذه الأول، أو سيد الصفتي وسليمان أبو داود وزكي مراد وعلي الحارث. وقد انتبه عباس محمود العقاد إلى هذا الجانب في فن عبد الحي، وعبّر عن ذلك في مقال تأبيني كتبه عقب رحيل صالح عبد الحي بأيام. وفيه يقول: «كان هو الصلة الأخيرة بين عهدين منفصلين من عهود النهضة المجددة في فنون الغناء والموسيقى والتلحين، وهما: عهد عبده الحامولي ومحمد عثمان، وعهد أم كلثوم وعبد الوهاب. كان صوته كالماء العذب النقي يأخذ من كل إناء لونه كما يأخذ من كل إناء شكله، واستطاع بهذا الصوت الغني المثالي أن يحاكي عبده، والمنيلاوي، وعبد الحي حلمي، وسلامة حجازي، ومحمد السبع وإخوانهم وزملاءهم أبناء المدرسة السابقة، فلم يَقصر عن واحد منهم بحلاوة النغمة، وامتداد النفس، وطمأنينة المعلم المرتاح في جلسته وإشارته، ولا أذكر أنني رأيت مغنياً قط يستوي على التخت مثل استوائه، ويمتزج بأعضاء التخت الآخرين مثل امتزاجه».

و«الاستواء المطمئن» على التخت الذي يتحدث عنه العقاد يدركه المستمع بسهولة مع إنصاته لأي تسجيل من تسجيلات عبد الحي، فغناؤه يؤثر في النفس كونه يصدر من دون أي جهد أو تكلف: صوت واسع المساحة، ممتلئ، جلي، لذيذ العِرب، طبع مع الزخرفة والاستعراض، محكم عُند القفلات. كل هذه العوامل تضافرت لتعطي المستمع معنى الرسوخ والاستواء. فمع موهبته الكبيرة، تأسس عبد الحي تأسيساً فنياً متيناً، تمثل في عمله مبكراً مذهبجياً خلف خاله، المطرب الأشهر عبد الحي حلمي، الذي رحل عام 1912، حين كان عمر ابن شقيقته 16 عاماً فقط. حفظ الفتى من خاله محصلة غنية من الأدوار والقصائد والموشحات والمواويل، ثم صقل موهبته من خلال العمل مع فِرَق القانونجيين الشهيرين محمد عمر وعلي الرشيدي. ثم ختم مرحلته التأسيسية بالتتلمذ للموسيقي الشيخ درويش الحريري.

خلال سنوات قصيرة، ومع دخول عقد العشرينيات من القرن الماضي كان صالح عبد الحي قد بلغ ذروة المجد الفني. أصبح من أهم مطربي القطر المصري، وصار في مكانة لا ينازعه فيها أحد، وارتفع أجره إلى مستويات لم تعرفها أوساط المطربين من قبل. عاش حياة ترف وبذخ وملذات. كان مطلب الأثرياء وعلية القوم في أفراحهم ومجالس أنسهم. تجلس الجماهير أمامه بأعداد غفيرة، ثم ينطلق بغنائه - قبل ظهور مكبرات الصوت - فيدب الطرب في المستمعين حتى يفقدوا وقارهم، فيخلعون عمائمهم، ويقذفونه بطرابيشهم، وسط صيحات الوجد والاستحسان المتصاعد مع درجات الصوت الجبار.

> تأخذنا تسجيلاته إلى أعلام الغناء في ما يعرف بعصر النهضة

> يدب الطرب في المستمعين حتى يفقدوا وقارهم، فيخلعون عمائمهم

في الحياة الفنية العربية، وعند الاحتفاء بمشاهير المغنين والمغنيات، اعتادت الصحافة ووسائل الإعلام أن تضفي على المحتفى به كثيراً من أوصاف المبالغة، حتى لو كانت زيفاً محضاً، ومن هذه الأوصاف الشائعة والمحببة للصفحات الفنية العربية أن المطرب «أدى كل قوالب الغناء»، ثم يكتشف من يتتبع الشائعة أن الموصوف لم يقرب بعض أهم القوالب الغنائية الرئيسية. لكن هذا الوصف ينطبق على صالح عبد الحي من دون تزيُّد أو مبالغة. أدى الرجل كل الأشكال الرئيسية للغناء: القصائد، والأدوار، والموشحات، والطقاطيق، والليالي، والمواويل.

يكشف مسرد أعمال الرجل عن غنائه عدداً من عيون القصائد العربية، وفي مقدمتها «أراك عصي الدمع» التي ترك منها أربع تسجيلات مختلفة. كما غنى قصائد: «كم بعثنا مع النسيم سلاماً»، و«عجبت لسعي الدهر»، و«فتكات لحظك أم سيوف أبيك»، و«غيري على السلوان قادر»، و«قرطبة الغراء». لكن تفننه الأكبر يتجلى واضحاً عند أداء الأدوار، وهي بطبيعتها ميدان الطرب الفسيح، والتصرفات البديعة. ويمكن التنبيه إلى أدائه لأدوار: «جددي يا نفس حظك»، أو «بستان جمالك»، أو «أد ما أحبك زعلان منك»، أو «ياما أنت واحشني»، أو «في البعد ياما كنت أنوح»، أو «عهد الأخوة نحفظه»، أو «على روحي أنا الجاني». وإذا كانت الآهات من أهم مواضع التفنن في الدور، فقد كانت تزداد روعة بأداء صالح. ويستحق المتطلع إلى الطرب إشارة سريعة إلى أدائه دور «قدك أمير الأغصان»، وتحديداً في تسجيل شركة كولومبيا، إذ يجتمع الجمال مع القوة، ويتنافس المطرب مع بطانته. كان أداء صالح في التسجيل استثنائياً، لم يتكرر في تسجيلات أخرى لنفس الدور.

مع انتصار موجة الحداثة الغنائية في الثلاثينيات، وتولية القطاعات الأوسع من الجماهير وجهها إلى غناء مختلف، يتزعمه عبد الوهاب وأم كلثوم، وترسخه السينما، بدأت رحلة انحسار السطوة الفنية لصالح عبد الحي. كان المشهد الحداثي أشبه بالقدر المقدور، لا مفر منه ولا مهرب، ولا سبيل إلى موجهته بعد أن استوفى كل أسبابه المنطقية. لكن هذا الانتصار، لم يكن يعني القضاء على المدرسة القديمة قضاء تاماً؛ إذ بقي لها أنصار يقدرونها ولا يرضون بها بديلاً، ولعل هذا كان من أسباب وجود صالح عبد الحي في فقرة أساسية من فقرات يوم افتتاح الإذاعة المصرية في 31 مايو/ أيار عام 1943. بقيت لهذا اللون مساحته، التي تستمد مشروعيتها من تنوع الذوق الجماهيري.

ثم جاءت ثورة يوليو عام 1952، فأخذ الاهتمام المحدود بالطرب الكلاسيكي في صورته القديمة يتقلص رويداً رويداً، إلى أن أزيح تماماً من البث التقليدي اليومي، إلى بث تحت لافتات وعناوين ترسخ في وعي الجماهير صورة من صور الآثار والماضي، فهو لا يُسمع إلا تحت عنوان «ألحان زمان»، ولا يصادفه المستمع إلا ضمن برامج متخصصة تؤكد أثريته وماضويته. وكان ظهور التلفزيون خطوة كبيرة في تأكيد نهاية «الطرب المحض»، ثم جاءت شرائط الكاسيت لتكون الشهادة الرسمية العملية على هذا النمط الغنائي، بل على زوال أنماط أكثر منه حداثة.

السيمفونية التاسعة لبيتهوفن... عن أي أخوّة تتحدث؟

برلين ـ **علي موره لي**

يكاد ذكر السيمفونية التاسعة لبيتهوفن، في معرض الحديث عن الموسيقى، أن يكون علامةً على تسطّح الثقافة الموسيقية لدى المتحدّث، أكثر منه دليلاً على تعمّقها وتبحرها. ذلك أن المقطوعة الملحمية، التي مرّت الثلاثاء الماضي 200 عام على تقديمها لأول مرة سنة 1824 على خشبة مسرح «الممر الكارينثي» (Kärntnertortheater) في فيينا، عاصمة النمسا اليوم، تُعدّ المقطوعة الكلاسيكية الأكثر شعبية. لا يُنازعها ربما، سوى باليه «بحيرة البجع» للمؤلف الروسي بيتر تشايكوفسكي، أو قصيدة «شهرزاد» السيمفونيّة لمواطنه ريمسكي كورساكوف، على الأخص ضمن المنطقة الناطقة بالعربية، نظراً إلى استلهام الشرق لحناً وموضوعاً. لودفيغ فان بيتهوفن (1770 - 1827) الذي قارب حينذاك على الخمسين، وكانت تجربته قد نضجت وتبلورت، لم يغب عن ذهنه تصوّر رواج السيمفونية وسعة انتشارها. وبالتالي، لم يحدث ذلك بمحض الصدفة، أو بلغة اليوم، بأثر ظاهرة فيروسية غير متوقّعة، وإنما نُظر إليها من البداية بوصفها مشروعاً فنيّاً هادفاً وموجّهاً، ليس فقط إلى جمهور، وإنما جماهير.

لأجل ذلك المشروع، وظّف المؤلف مجمل الأدوات التعبيرية التي حازها، بنيّة وقصد إيصال رسائل اجتماعية وسياسية، تحديداً للطبقة البرجوازية الأوروبية الصاعدة مقتبلَ القرن التاسع عشر؛ إذ يمكن الجزم بأن العمل، من حيث التصميم والتضمين، قد تعدّى بصداه الشعبية إلى الشعبويّة، نظراً إلى قدرته، إن وُضع في سياق بيئته، على الاستمالة الشعورية والعاطفية، فإحداث تجربة سمعية، تُخلق وحدة حال جمعية ونشوة تشبه إلى حد بعيد ما يُصيب الجموع بحضور خطيب مفوّه.

سعت البروجوازية الصاعدة التي صبا بيتهوفن نحوها، إلى منظومة جديدة من القيم الأخلاقية والروحية والجمالية، تتجاوز مؤسسة الكنيسة السيّدة منذ العصور الوسطى، إلى عَلمانية عالمية، وإن بالمعنى اليورو- مركزي الضيّق. هكذا، وجدت لها في التجربة الفنية، سواءً على نطاق فردي أو جمعيّ، نوعاً من ممارسة دينيّة حداثية، نُظّر إليها حينئذ تحت مظلة فكرية تُعرف اليوم بمصطلح «المثالية الألمانية» (German Idealism). تتجلّى هكذا مقاربة شبه دينية للفن عموماً وللموسيقى على وجه الخصوص في مقالة نقدية، كتبها سنة 1827 عالم الموسيقى الألماني برنارد ماركس في صحيفة كانت تصدر في برلين، دافع عبرها عن العملقة الزائدة غير المسبوقة في عمران سيمفونية بيتهوفن التاسعة، لا سيما تداخل الجوقي، أي غناء الكورال، بالسيمفوني، أي الأوركسترا، إذ كتب: «لدى سماع أصوات الحناجر والآلات سويّةً، تُمنح الأصوات الآدمية فخر المنزلة التي كانت للإنسان عند بدء الخلق، إذ تتضمّن الترانيم كلّاً من أثر الكلام وقوة الموسيقى اللذين بحوزة البشر، فيجسّدان ما هو إنساني، ثم يوضعان في علاقة تقابلية مع المادة الموسيقية الصادرة عن الآلات، التي تُمثّل بدورها ما يسمو إلى ما وراء الإنسان». ففي اعتماد التقابل، ثمة إشارة من برنارد ماركس إلى صيرورة جدليّة تطورية، تعتمد اللغة الفلسفية للمثالية الألمانية، تستشرف مجتمعاً جديداً، يصبو إلى عقيدة روحية ورابطة إيمانية منبثقة عن الماضي، ومنسلخة عنه في آن.

> وظّف بيتهوفن أدواته التعبيرية بنيّة إيصال رسائل سياسية

كان قد لمّح أيضاً إلى البعد الأيديولوجي للموسيقى في ثنايا السيمفونية التاسعة، مراسلُ لصحيفة موسيقية متخصصة سنة 1824، كانت تصدر من مدينة لايبزيغ الألمانية، حينما وصف الكورال في الحركة الأخيرة، ذي اللحن الأشهر في تاريخ الموسيقى والمعروف بأنشودة الفرح، بأنه «تحية لفن الموسيقى الإلهي»، مُطلقاً على مبتكره، بيتهوفن، لقب «كاهن رفيع».

ترمز المقاربة الكهنوتيّة لبيتهوفن ضمن هذا السياق المجازي، إلى مقدرته الدعوية على التأثير بالناس عبر وسيط الموسيقى، إذ إن عبقريّته تتجلى في «أنشودة الفرح»، من خلال بساطة اللحن ونفوذيّته، التي تؤدي بالمستمع إلى سرعة التأثّر به، ومن ثم حفظه وترديده ليس لأجيال، بل لقرون، وليس ضمن أوروبا وحسب، وإنما حول العالم أجمع. كما يمكن النظر إلى استخدام لغة دينية في توصيف عمل أوركسترالي كورالي دنيوي من حيث القالب والوظيفة، على أنه توظيفُ فنّي جمالي في خدمة عصبة ناشئة، لم تعد المسيحية فيها، سوى مكوّن هويةٍ ثقافي جزئي، وإن بقي متأصّلاً، في مجتمع يعيش تحوّلاً تاريخياً، بدفع من الثورة العلمية والصناعية وما ترتب عليها من هجرة مزارع الأرياف الزراعية إلى مصانع المدن، وتصدّر البورجوازية المشهد الثقافي بتوجّهها الليبرالي إزاء السياسة والاقتصاد والمجتمع.

من شأن كل ذلك، أن قاد بنموذج الدولة القومية الحديثة في أوروبا إلى التبلور، بين منتصف إلى آخر القرن التاسع عشر، حيث شكلت مفاهيم العالمية والإنسانية بالنسبة البورجوازية الأوروبية، وإن من منظور المركزية الأوروبية والإرث الكولونيالي، اللبنة الأساس في بناء الهوية الوطنية لعصر الحداثة، التي كتب بيتهوفن سيمفونيته لتكون لها حاملاً أيديولوجياً موسيقياً علمانيّ الهوى، وإن تضمّن رموزاً مجازيّة، تجد صدى في الخطاب الديني المسيحي.

أُخذ لحن «أنشودة الفرح» سنة 1985 نشيدا رسميا للاتحاد الأوروبي (إينا فاسبندر/ فرانس برس)