في عام 2005، حاز الفنان المصري فتحي سلامة جائزة غرامي. توّجت مسيرته، آنذاك، بهذه الجائزة، بعد تجربة طويلة بدأت في الثمانينيات، ولا يزال من خلالها يقتفي أثر كل نغمة، ليسعى إلى اقتراح ما هو جديد على خريطة الموسيقى العربية والعالمية

في كلمة واحدة فتحي سلامة

محمد السيد الطناوي

يقدم الموسيقي المصري فتحي سلامة (1969)، نموذجاً فريداً للموسيقي المتمرد. ورغم ابتعاده عن محاباة السوق التجارية، إلا أنه حقق نجاحاً كبيراً. في عام 1989، غادر مصر، إثر تقديمه أعمالاً مميزة لفنانين مثل عمرو دياب ومدحت صالح ومحمد منير. إلا أنه قلق من تكرار نفسه، فغادر ليؤسس فرقة «شرقيات» ويجوب بها أوروبا. هنا، حديث معه، يضيء فيه على تجربته، ورأيه في المشهد الموسيقي الحالي.

■ ما الموسيقى التي تقدمها؟

- لست مع التصنيف بصفة عامة، وأتصور أن جزءاً كبيراً منه يعود إلى ما كان يحدث زمن الكاسيت والسيديهات، عندما حرص العارضون على تصنيف الأغاني المتشابهة، حتى يستطيع المستمع إيجاد ما يناسب ذوقه بسهولة. وبلغ من طرافة هذا المنطق التجاري أن روّج منتجو موسيقى الرقص «هاوس» الشهيرة، منذ الثمانينيات من القرن الماضي، لها بهذا الاسم. وبعد فترة، ومن أجل استمرار الرواج، قدموها تحت مسمى «تربل هاوس»، ثم «ديب هاوس»، وهكذا... قطعاً هناك أنواع من الموسيقى تشترك في عناصر معينة، لكن التصنيف يرسم حدوداً لا أميل إليها.

■ ما الذي تتميز به موسيقى فتحي سلامة عن غيرها؟

- من الممكن أن أوجز الإجابة في كلمة واحدة تفي بالغرض: التنوع. درست الموسيقى الغربية (الكلاسيك) منذ كنت طفلاً، على يد خبراء روس، هم الأفضل في العالم في التدريس. لعبت بعدها مختلف أنواع الموسيقى، منها: الروك، والجاز... إلى جانب ذلك، أنا حريص على سماع الأنواع كافة: الهندي، والكلاسيك، والسوداني، والمغربي، والمهرجانات، وتراب (Trap).

لا أشعر برفض تجاه أي شيء. لذلك، أتصور أن لدي مقداراً كبيراً من التنوع، أفتقده في موسيقانا. على سبيل المثال، إذا استمعت إلى الموسيقى التصويرية للأفلام أو المسلسلات، ستلاحظ أنها جميعاً متشابة بدرجة كبيرة، بغض النظر عمن لحنها. وتتجسد هذه الحالة في نموذج صارخ لموسيقي شهير، لا يتوقف عن تقديم الحفلات، وصنع الموسيقى التصويرية للعديد من الأعمال الدرامية المعروفة، وجميعها متشابهة بصورة واضحة. هذه الحالة نتيجة لغياب التنوع الذي أتحدث عنه.

■ درست وعملت في أوروبا. ما الفروق الجوهرية بين بيئة العمل هناك ونظيرتها هنا؟

- العلم أو المعرفة المتوافرة، سواء لدى من يقيم الحفلة، أو المستمع، أو الموسيقي. إضافة إلى أن تقبُّل المختلِف درجته أعلى كثيراً. أما لدينا، فالفنان أبعد ما يصل إليه، «لو كان شاطر»، قراءة النوتة واللعب على إحدى الآلات.

لن تجد في الغرب أيضاً ما هو منتشر لدينا، من سرقة «اللوبس» (Loops)، وهي قطع موسيقية صغيرة، سواء لآلة أو لأغنية كاملة، متاحة على النت مجاناً أو بمقابل بسيط. يُركب عليها كلام، ليصبح لدينا أغنية. لهذا، لو استمعت إلى الـ«تراب» لدينا، ستلاحظ أن أغلبه متشابه إلى حد بعيد، لأن الجميع يعود إلى المصدر نفسه.

وبالنسبة إلى مجال الصناعة، أتصور أنه لم تعد هناك اليوم اختلافات كبيرة. شركات الإنتاج توقفت في العالم. إذا استطعت أن تنتج لنفسك عملاً وحقق نجاحاً كبير، حينها فقط من الممكن أن تلتفت لك الشركات. أما أن تقدم تلك الشركات مشاريع فنية جديدة، فهذه قصة انتهت تماماً. إضافة إلى أن السوق ازدحم بصورة كبيرة، ويمكنك تلمُّس ذلك من خلال منصات مثل يوتيوب، وأنغامي، وسبوتيفاي. ستجد عليها عدداً لانهائياً من الأغاني.

■ في تصريحات سابقة، وصفت كل ما يقدم حالياً من موسيقى بأنه تجاري ومسف. في رأيك، متى تبلورت سيطرة هذا التيار، ومن أبرز الأسماء وراءه؟

- ليست هناك أسماء بعينها. هي حالة عامة تلمسها مثلا لدى جيل الثمانينيات؛ فأغنيته اليوم هي نفسها التي كان يقدمها في تلك الفترة، وإن أصبحت «أشيك شوية». هذا كان مدعاة لملل الجمهور، ليحرض ذلك على ظهور ألوان أخرى، مثل المهرجانات وانتشارها على هذا النحو. لكن حتى تكون الصورة مكتملة، في الثمانينيات كانت هناك بقية من قيمة فنية، إذ للمغني رؤية أو لون موسيقي معين، بينما شركة الإنتاج ترغب في تقديم ما تتصوره مناسباً للسوق. عندها، كان من الممكن أن يلتقي الطرفان في نقطة وسط، لكن اليوم الفنان (إذا أطلقنا هذه الصفة مجازاً) هو أيضاً تاجر، نتج عن ذلك انخفاض الجودة بصورة مؤسفة، ويحدث ذلك تحت يافطة «الناس عايزة كده». لكن «الناس مش عايزة كده، الناس على ما تعودوا عليه».

لا أحد يهتم اليوم إلا بالمشاهدات. في الورش التي أشارك فيها مع الشباب الراغبين بالتعلم، أسمعهم يتحدثون حول عدد المشاهدات التي حققتها كل أغنية، وليس عما إذا كانت جيدة أم لا. نعم، هذا الجانب التجاري موجود في كل العالم، لكن في بلادنا مساحته أوسع كثيراً.

هذا جعل مساحة الإبداع محدودة جدا، الأمر الذي دفعني سابقاً إلى الرحيل عن مصر، رغم ما حققته من نجاح وقتها. فعلى سبيل المثال، لدى ذيوع أغنية «ميال» لعمرو دياب، جاءني وقتها العشرات يطلبون عملاً مثل «ميال»، حتى لو لم يكن مناسبا للمغني. وتعرضت لهذا مرارا عند انتقالي إلى مساحة مختلفة، كالموسيقى التصويرية للأفلام والمسلسلات (قدمت ثلاثة أعمال للسينما). جاءني أحدهم مثلا يطلب موسيقى مختلفة لعمل درامي، لكن بمجرد أن قدمت له عملاً مختلفاً بدرجة بسيطة قوبل بالرفض. اليوم الوضع أسوأ، أمسى لدينا نجوم لا يعرفون «دو ري مي»، ليصنعوا أغانيهم عن طريق جهاز الكمبيوتر، من غير أن يمتلكوا أي قدر من الموهبة أو المعرفة اللازمة.

■ كان لك مشروع مميز مع المغنية الشعبية جمالات شيحة. ما الذي قدمته لها وما الذي قدمته لك؟

- جمالات كانت متمكنة جداً من «الشعبي»، وتمتلك كل عناصره، ولها تاريخ طويل في تلك المساحة. وما قدمته لها خلطة بين ما تغنيه ورؤيتي الفنية لهذا اللون، التي تستند إلى تقديري وحبي للغناء الشعبي. وهو جزء من تكويني الموسيقي، فأنا أواظب على حضور الموالد منذ كنت في الثامنة من عمري، وأحببت أن أقدم هذا اللون الغنائي في صورة جديدة.

■ هناك مشروع آخر مع محمود التهامي، بجانب الورش الموسيقية العديدة، ما الفكرة الرئيسية وراء مثل هذه المشاريع؟

- بالنسبة لتجربتي مع محمود، فهي مختلفة إلى حد ما. محمود، إلى جانب كونه ابن المنشد المعروف ياسين التهامي، وهذا يعني أنه «شارب» هذا اللون، لديه معرفة واسعة بالموسيقى، لحصوله على شهادة في هذا التخصص. كما أنه منفتح على التجربة بصورة كبيرة، ولم تكن لديه أي مشكلة في التجديد، وهو ما أراه لازماً لكل من يعمل في مجالنا؛ ارتياد مناطق جديدة، فأي موسيقي لا بد أن يحرص حتى النهاية على التعلم. لهذا تجدني أواظب طوال حياتي على التمرين، أرغب دائماً في اكتشاف مساحات جديدة، أحب سماع أنواع مختلفة من الموسيقى، لكن للأسف من يعملون في هذا المجال محدودون، بمعنى آخر تجار لا أكثر.

■ الورش التعليمية التي أطلقتها مع بداية الألفية أتت بفرق وأسماء شهيرة في ما بعد، مثل: «كايروكي»، و«مسار إجباري»، و«بلاك تيما»، ودينا الوديدي. هل ما تقدمه هذه الأسماء اليوم ينتظم في المسار ذاته؟

- لا أحب أن أصدر حكماً على أحد.

■ ليس حكما، لكن رأيك الفني بالتأكيد سيكون مفيدا لهم ولغيرهم.

- أحترم هذه الأسماء، قدموا أعمالاً ناجحة. ولا يعني هذا أني أميل إليها. مع ذلك أرى أنهم مستمرون في المحاولة، لكن دعني أقول لك إن غالبيتهم وقع في فخ التكرار. ربما الوحيدة التي تحرص دائما على تقديم جديد هي دينا الوديدي، حتى وإن لم يصادف في بعض الأحيان قبولاً لدى الناس.

تتسم موسيقاه بالجرأة والخوض في غمار التجريب (من الفنان)

لدي مقدارٌ كبيرٌ من التنوع الفني أفتقده في موسيقانا

يقدم جيل الثمانينيات اليوم الأغاني نفسها التي قدمها آنذاك

جيل رمبل: عصر قابلٌ للّمس

علي موره لي

يونيكه كوبر رمبل، ولقبه الفني رمبل Remble، مُغني راب أميركي من مواليد سنة 2000. بهذا، يُعتبر الفنان الشاب ممن يُعرفون بجيل «زي»، وهي تسمية تكتفي بأول حرف من كلمة Zoomers، وتعني المُحدّقون: كناية عن البيئة التكنولوجية الراهنة، المُتخمة بالمعلومات والزاخرة بمُحفّزات الانتباه ومُشتّتاته على حد سواء. قد تبدو حياته، إذن، وكأنها اقترنت بقرن جديد، وكذلك هو أسلوبه في نظم الراب وأدائه؛ يُنبئ بنهج فنيّ فريد، يُبدع من القديم جديداً.

على الرغم من أنه ولد ونشأ في مدينة لوس أنجليس، على الساحل الغربي للولايات المُتحدة، وهي معقل الراب الرائج منذ قرابة العقد حتى اليوم، وهو لون خفيف مُطعّم بنكهة فنك، مُلطّف بنسمة هسبانية قادمة من جنوب القارة، إلا أنه يعتمد نظماً موجزاً مُكرراً، ومُغنّى في أغلب الأحيان. كأني برمبل اليوم يُعيد مجد الحقبة الذهبية للراب، زمان تسعينيات القرن الماضي، التي كانت قد ازدهرت أصلاً في حواضر الساحل الأميركي الشرقي، الخشنة والباردة، كنيويورك وشيكاغو، حيث أهم ما يُميّزها هو أن الشعر فيها مركزٌ، والموسيقى مدار.

أغنيته المصورة، المعنونة بـ«قابل للمس» (Touchable)، مثالٌ على تبلور أسلوبه الخاص، الذي به يُجدّد السائد عن طريق بعث القديم، إنما بصورة فردية خلاقة. فالنَظم مُسهَبٌ متين، دراميٌّ كثيفٌ، وله طبيعة سردية. إلا أنه ينسلّ داخل الإطار الموسيقي، كما لو لم يكن نظماً، وإنما حديثاً أو كلاماً منفلتاً من عِقال الإيقاع، حيث في كل مرة يُعاد فيها المقطع الأول، أو الكوبليه، يُسمع الإيقاع كما لو أنه يسعى إلى الإمساك بالنَظم من جديد، محاولاً إعادته إلى سيادة الأغنية.

أما الموسيقى فهي قليلة، تكاد لا توجد. ثمة جرس كنيسة يُقرع لمرّة واحدة، يُكرّر على تباعد زمني، مُظلّلاً مشهداً عاماً من الهول. نغماتٌ معدودات تُعزَف هنا وهناك، تتآلف بعضها مع بعض ضمن فواصل هارمونية. تُذكّر بلون آلة الفلوت، إلا أنها على الأغلب عينات إلكترونية سُجّلت من على آلة أورغ السينثاسايزر. لاحقاً، ستُضاف لمسات على آلة البيانو، بنيّة التصعيد اللوني الطفيف. إلى جانب بضعة قناطر صوتية إلكترونية والمعروفة بـ«جيوب»، مهمّتها ربط المقاطع الشعرية. بهذا، فالتصميم الموسيقي المينيمالي المُقتضب يُفسح المجال أمام النص، ويجعل من وقعه على النفس أعتى وأشد.

ترد في الأغنية مفردات تنتمي إلى لغة القتلة ورجال العصابات

تشي نبرة صوته بصراع يعيشه إزاء ما يرويه (فيسبوك)

أما الشدّة فتأتي من وقع القصة. من خلال نظمه للراب، يروي رمبل سلسلةً من أحداث، توحي بسبْق إصرار وترصّد يسبق جريمة قتل. يستهل السرد بالتعريف عن نفسه. ثم تتوالى التفاصيل كإفادة جنائية، ترسم مشهداً رهيباً، يزداد رهبةً مع تقاطر المقاطع وتوارد الجمل، من دون اللجوء إلى تطوير حبكة درامية أو موسيقية. ترد تعبيرات ومفردات تنتمي إلى لغة القتلة ورجال العصابات، كرمز «الساعة»، الذي يُشير إلى القناص وهو يتخذ له موقعاً، يستهدف منه الضحية. أو إحالة الهدف «نباتياً»، وتعني إرداءه جثة هامدة. حتى العنوان «قابل للمس» معناه أن المستهدف قابلٌ للقتل.

بحسب الخبير في القانون الفيدرالي للولايات المتحدة بروس ريڤيرز (Bruce Rivers)، فإن الأغنية المصورة، لو لم تكن تخلو من أسلحة نارية، واكتفت فقط بالإيحاء بحملها واستخدامها، لأمكن مقاضاة منتجيها ومنعها من الصدور والتداول. لكن الإحجام عن إظهار السلاح، ليس هو وحده ما يجعل من «قابل للمس» قابلة للعرض؛ إذ إن الأغنية تتجاوز في حدودها التعبيرية تجسيد مظاهر العنف العاري. كما أن ثمة حلولاً إبداعية تُشير إلى أن رمبل، ومخرج الفيديو - كليب نيك مدينا (Nick Medina)، أرادا تضمين العمل رسائلَ أبعد وحمولات فكرية أشد حساسية من مجرد تصوير المنسوب التحت - أرضي لعالم الجريمة.

كل من الأداء الحركي، والشحنة الانفعالية التي تصدر عن رمبل في أغلب المشاهد، لا توحي بشخصية قاتل مأجور، أو عضو في عصابة، يتبجّح بوحشيته، يتباهى بجرائمه ويتماهى معها، وإنما على العكس، إن نبرة صوته التي يشوبها القلق، وتعابير وجهه التي يعتريها الخوف، تشي بصراع يعيشه إزاء ما يرويه. تُضاف إلى ذلك لغة الجسد أثناء الإلقاء، فما خلا لقطات يُصوّب فيها قبضته باتجاه الكاميرا، كما لو أنه يُطلق النار، تنزع إيماءاته إلى البراءة، وتعكس رقصاته، وتعبيراته الجسدية، حالاً من الرقّة والهشاشة.

تجاذبٌ داخلي وتناقض بين النص والأداء، تُعزّزهما الكاميرا من خلال المشاهد التي ترسمها. لقطات، تبدو فيها خلفية المشهد وقد طرأ عليها تشوّه مقصودٌ، مصنوعٌ بواسطة المؤثرات الرقمية، كما لو أن اضطراباً قد ألمّ بالواقع، يوحي باختراقه. ولقطات، يؤدي رمبل فيها من على مغسلة الحمام وأمام مرآته، تظهر صورته فجأة وقد ازدوجت، أو يُطلّ أمام الكاميرا وقد لُوّنت عيناه بحمرة الدم، كما لو مسّه شيطان، أو كانه هو الشيطان نفسه.