



مهرجان ومؤتمر
الموسيقى العربية السادس
١ - ١٠ نوفمبر ١٩٩٧



وزارة الثقافة
المهيئة العامة للمركز الثقافي القومي
دار الأوبرا المصرية

حول مفهوم الموسيقى العربية

من سوء تفاهم مؤتمر ١٩٣٢ إلى سوء التفاهم الحالي

بين الباحثين الأجانب والأوساط الموسيقية المصرية

د. فردريك لا جرانج

جاءت فكرة التطرق إلى هذا الموضوع إثر حدث ، قد يبدو بعيداً عن محور مؤتمر ١٩٣٢ ، مع أنه يكشف عن تصورات كانت قائمة سنة ١٩٣٢ وما زالت . نظمت الـ *Cite de la Musique* أى «مدينة الموسيقى» الباريسية ، وهى عبارة عن «أخت صغيرة» لدار أوبرا القاهرة ، موسمًا موسيقياً مصرىاً فى شهر يناير الماضى ، بالاشتراك مع «معهد العالم العربى» وتواظب هذه المؤسسة على تقديم مواسم موسيقية مكرسة للبلاد أو لمنطقة معينة ، من موسيقى اليابان إلى بالي أو الغجر الخ . ولكون «مدينة الموسيقى» وريثة المدرسة «الإثنوموزيكولوجية» الأوروبية فى تعاملها مع الثقافات الموسيقية غير الأوروبية الغربية ، فيلعب معيار «الأصالة» ، دوراً أساسياً فى اختيار الفنانين والفرق التى تمثل البلدان المحتفل بها . بالطبع ، لستنا سنة ١٩٣٢ ، حيث دارت الأبحاث حول الدفاع عن الفولكلور اعتباره التعبير الموسيقى الوحيد الذى يستحق العناية . قد سبق أن حلل الأستاذ على جهاد راسى فلسفة الباحثين الأوروبيين أثناء مؤتمر ١٩٣٢ ، وكان معظمهم ينتسبون إلى معهد الدراسات الموسيقية المقارنة فى برلين ، فى مقالة قيمة نشرت بالفرنسية (*Musicologues comparatistes européens et musique égyptienne au congrès du Caire de Musique arabe, le Congrès du Caire de 1932, Le Caire : CEDEJ, 1992, pp 109-1122.*) .

والآن وقد وصلت الحداثة بـ «مدينة الموسيقى» إلى أن تعير معايير التصنيف والتقييم المتصلة من الثقافات المحتفل بها أهمية لم يكن ليغيرها الباحثون الأجانب سنة ١٩٣٢ ... ترکز إذن «مدينة الموسيقى» على تقديم نوعين من الانتاج الموسيقى : فى المرتبة الأولى ، كما هو تقليدي ، الموسيقات الشعبية . وهنا أود أن أنوه إلى أن كلمة فولكلور أصبحت مرفوضة فى فرنسا منذ عدة سنين ، ولا تدل إلا على الموسيقى الشعبية فى شكلها الرسمى والتجارى المشوّه ، وترکز خصوصاً على الموسيقات الشعبية النادرة والمهددة بالاندثار والمنكمشة منها . ولكنها لا تأنف من تقديم موسيقات تعتبرها هذه الحضارات «فنًا راقِيًّا» ، وإن ابتعد هذا الفن عن الأرياف ، موطن الأصالة فى رؤية أنصار الفولكلور ، وأدت من حضارة المدينة المفسدة للأصالة .. فتبحث «مدينة الموسيقى» عمّا يعادل الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية فى هذه الثقافات ، أى «الموسيقى الراقية» (*musique savante, art music*) إذا اتفقنا على هذا المصطلح المحايد للإشارة إلى مفهوم عام غير منوط بحضارة معينة . وبطبيعة الحال ، بما أن المفاهيم العامة تؤدى حتماً إلى التعميم فالتبسيط ، فمن الضروري أن تحل هذه المؤسسة الغربية معادلة صعبة : معادلة تجمع ما بين معايير الإثنوموزيكولوجى الغربية من أجل التمييز بين ما يُصنَّف فى مجال الموسيقى الترفيهية وما يندرج فى مجال الموسيقى الراقية ، وبين المعايير الخاصة للحضارة المعنية . فمثلاً ، ما تنظر إليه ثقافة ما على أساس أنه فنٌ راقٌ قد يبدو مستهجنًا فى نظر الباحثين الغربيين ، والعكس بالعكس .

وعندما جاء دور الموسم المصرى فى مدينة الموسيقى بباريس تم تقديم حصيلة موسيقية مصرية تنتهي إلى الفصيلة «الشعبية الأصلية» وتحمل ختم الأصالة بينما خلا الموسم تماماً ما يمثل جانب الموسيقى الجادة سواء بالمعنى الغربى أو بالمعنى المصرى ، لم تُدع أثنا ، هذا الموسم أية فرقة لتقديم ما يسمى هنا «الموسيقى العربية». ولكنَّ السؤال الأساسى يبقى: هل يوجد فى مصر الآن فنٌ موسيقى يمكن أن يتفق الأوربيون والمصريون على تسميته «موسيقى مصرية كلاسيكية» أو «موسيقى مصرية راقية»⁽¹¹⁾ ، فعلاً ، ما يسميه الأوربيون «موسيقى عربية كلاسيكية» ، أي الغناء التقليدى الأرجحالى المنفرد على التخت ، لا يكاد يُقدم فى مصر حالياً ، وما يسميه المصريون «الموسيقى العربية» ، لا يرضى معايير الموسيكولوجى الغربى .

سبب سوء التفاهم هذا يعود إلى الالتباس فى تكوين الـ «حصيلة» (Repertoire) المقدمة . بينما ينظر الأوربيون إلى (Repertoire) عصر النهضة (من القرن التاسع عشر حتى العشرينات من القرن العشرين) وما قبله على أساس أنها الحصيلة الوحيدة التى ينبغي إدراجها فى مفهوم الموسيقى الراقية ، نجد أنَّ الأوساط الموسيقية المصرية (ونخص هنا المشرفين على الفرق الرسمية) أدرجت أخيراً فى «الحصيلة الراقية الجديدة» أو repertoire neo-classique معظم الأعمال التى صيغت من الأربعينيات إلى السبعينيات ، والتى غناها كبار المطربين والملحنين ، فى طليعتهم أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب . وهذا اللون من الغنا ، يصعب على الباحثين الأجانب اعتباره حصيلة كلاسيكية أو نيو - كلاسيكية ككلٍّ لما فيها من عناصر غريبة سطحية تتعارض مع معايير الأصالة .

إنَّ تأسيس هذه الأعمال كحصيلة للفرقة يطرح عدة أسئلة ، بحيث أنَّ الأداة - الأصل يشكّل عقبة تحول دون تحويل هذه الأعمال إلى تراث راقٍ ومتداول بكل معانى الكلمة ، طالما لم يُعط للأداة الأصل ، إنَّ محطات الإذاعة لا تنفك تذيعه مرات ومرات يومياً وليس واضحًا تماماً إذا كان الجمهور يستمع إلى عمل غنائى وإبداع مطرب أم يستعيد ذكرى الأداء الكلشومى أو الوهابى أو غيرهما من المطربين .. من خلال صوت حديث هذا الصوت سُيقارن حتماً بالأصل ويُحكم له أو عليه طبقاً لاقتراحه أو ابتعاده عن الأصل الحاضر دوماً .

(11) نستثنى من تحليتنا ما شاع تحت تسمية «الموسيقى العربية المتطرفة» ، أي مدرسة أبو بكر خبرت وجمال عبد الرحيم .. ألحظ . فلهذا اللون من الموسيقى دراسة خاصة .

قد يصبح «التراث الكلشومي» تراثاً كامل الأوصاف عندما تكون ذكرى أم كلثوم تلاشت قليلاً ، حتى يجرؤ المؤدون على «التصرف» فيه ولا شك أن هذه الحرية تكون أقرب إلى الروح الكلشومية ، ولو ابتعدت عن «نص» أداء أم كلثوم .. نقطة الخلاف بين «المستشرقين» والمصريين لا تكمن في وجود الأعمال ، ولا في وجود المؤدون ، بل تكمن في اختيار الأعمال ، وفي الطريقة التي تقدم بها هذه الأعمال . جمالية الفرق الكبيرة والإنشاد الكورالي تُرضي الأوساط الموسيقية المصرية لما فيها من رُقى وفخامة ، ولكنها تتعارض مع معيار الأصالة الذي لا تستطيع أوساط الباحثين الأجانب التخلّي عنه .

إن الفرق الكبيرة تبدو للمراقب الشرقي تحقيقاً لآمال الدكتور الحفنى حين كان يدعو في مقدمة كتاب المؤثر إلى «النهوض بالموسيقى العربية إلى المستوى الاتق بها ثم نشرها وتعهد تطورها [...]» والبحث [في] كل ما يتعلق برقيتها وتعليمها ووضعها على قواعد علمية ثابتة معترف بها». ولكن ، هل تحققت فعلاً آمال الدكتور الحفنى؟ إن كان هذا الغرض هو الوحيد المطالب بتحقيقه ، فلا داعي لمؤتمرات موسيقية جديدة : فقد أحلت نقابة الموسيقيين محل شيخ الطائفة وأمتحان التحريم وظهرت المعاهد الموسيقية وأصبح المؤدون والعازفون قادرين على تحليل المقامات أجنساً وركوزاً وجذعاً وفرعاً. على عكس رأى محمد القصبجي الذي كان يسخر من هذا الاهتمام بالنظرية دون الممارسة . وقد جاء في حديث له نُشر سنة ١٩٣٢ قال : «أطالب [صفر على بك] أولاً أن يقسم لي الموز إلى خيار وبعد ذلك أقسم له المقام إلى أجناس» (الصباح ٢٨٥ ، ١٩٣٢ / ١١ / ٣ ، ص ٤٨) أي أن المؤهّل يجب عليه أن يتعامل مع الموسيقى باحساسه أكثر منها بالنظرية . إن الموسيقيون الدارسون لم يقطعوا الصلة بالتراث ، بل يزاولون تقديره منذ ٣٠ عاماً بصورة فخمة تبدو مشرفة للموسيقى العربية وللمكانة التي تريد أن تحتلها ليس فقط في الثقافة العالمية ، بل أولاً في الثقافة العربية . ومن هنا تأتي هذه الفرق الوقورة التي لا يقل عدد عازفيها عن Orchestre Philharmonique غربي محترم مرتدین الزى الرسمي الذى يفرقهم عن عالم الدرابكة والمزمار وشارع محمد على ، وكان مستشرقاً ١٩٣٢ ينظرون بعين الرضا إلى الدرابكة والمزمار والعازفين الشعبين ، مما أرسى فكرة شائعة في الأوساط الموسيقية المصرية ، على أن الباحثين الأجانب عملاً ، إمبريالية ثقافية أبداً متعددة ، يدعون دائماً وأبداً إلى حصر العرب في عبارة عن جاهلية موسيقية ، فمثلاً كان القصبجي يتهم الدكتور زاكس بهذه الكلمات : «لا أثق بهؤلاء الذين لم يحضروا هنا إلا لمنفعتهم الخاصة ثم يرموننا بالجهل . فالدكتور زاكس حضر ليضع تقريراً عن الموسيقى ثم سامحه الله عندما أراد العودة إلى بلاده قال إن أحسن ما في موسيقانا الدرابكة والمزمار فيجب الاحتفاظ بهما ويُخيّل إلى أنه يريد أن يقول «إن الجهل الذي أنتم فيه لا يوجد أحسن منه فسيروا فيه» (الصباح ٢٨٥ / ٥ / ١٩٣٢ ، ص ١٣) .

وإن كان هؤلاً الملحنين الأجانب يبحشون فعلاً عما قد يغذى إنتاجهم من أفكار موسيقية مستوحاة من الموسيقى العربية (وربما هي «المنفعة الخاصة» التي أشار إليها القصبي)، فهذا لا يقلل من قيمة الدررقة والمزمار في نظر الأوروبيين حتى اليوم، إذ يُكمل حالياً الباحث الفرنسي الذي قام بجمع كل هذه المقالات الصحفية حول مؤتمر ١٩٣٢ (Philippe Vigreux).

والملاحظ أنه عندما تقام ظاهرة لتكريم الموسيقى المصرية تستبعد الفرق الكبيرة في الغرب ولا يسافر إلى بلاد الجن والملائكة إلا.. الدررقة والمزمار وهذا بعد مرور ٦٤ عاماً على مؤتمر ١٩٣٢. والسر في عدم دعوة الفرق الرسمية يمكن جزئياً في التكاليف الباهظة المترتبة عن ضخامتها، غير أن هناك أيضاً أسباباً جمالية تفسّر عدم دعوتها..

كان الموسم المصري في الـ Cite de la Musique الباريسية، في شهر يناير الماضي، صورة واضحة لسوء التفاهم بين الغربيين والأوساط الموسيقية الشرق أوسطية بخصوص كنه الموسيقى المصرية، وما أو من يستحق أن يمثلها. بينما يصر مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية في القاهرة على تقديم فرق وأجواء رسمية ويقودها مايسترو وتعزف ما تعرف «بالمusic العربية»، أي إعادة إداء بعض أعمال النهضة وكثير من أعمال التراث الكلثومي - الوهابي - السنطاطي.. بينما تُصر مدينة الموسيقى الباريسية على تقديم آخر شعراء الهلالية قبل اختفائهم الموعود منذ ٥٠ سنة وصهيونية السمسامية البورسعيدية، ومنشدى الصعيد، أي ثقافات موسيقية غالباً ما يتتجاهلها المواطن القاهري المتعلّم، وغالباً ما يستغرب إعجاب الأجانب بها، ناسياً أن الموسيقى العربية أجنبية بكمالها بالنسبة إلى الأجنبي، وأن شاعر الهلالية ليس أغرب من فريد الأطرش ! مع الفارق أن شاعر الهلالية في جلابته الأزرق قد يبدو أكثر أصالة، ولو سطحياً، من مايسترو يقود فرقة تكون من أربعين منشداً ومنشدة يغنون تانجو «يا زهرة في خيالي» أو «لا مش أنا اللي ابكي» لمحمد عبد الوهاب، ما قد يضحك الجمهور الغربي آسفاً على هذا التقليد الغريب لموسيقى أوروبية خفيفة زالت موضتها في الغرب قبل ميلاد معظم المترجّين ...

إن تقديم الوجه المشرف للموسيقى العربية في القاهرة يقتضي الفخامة وفي باريس يقتضي البحث عن أصالة فولكلورية وإنقاذ التعبير الموسيقية المتلاشية. طبعاً، المؤستان متأكدتان أنهما تقدمان حقيقة الموسيقى المصرية، كل هذا والجزء الأكبر من الجمهور العام غير آبه لا إلى الهلالية ولا إلى الموشحات الكورالية لأنّه مشغول بمشاهدة الأغانى الراقصة المصورة «فيديو كليب» على التليفزيون، كيف وصلنا إلى هذا؟

لابد من الاعتراف أن الموسيقى العربية ليست واحدة، من أجل إعطاء فرصة لانبعاث الأنماط الراقية (أما الأنماط

الترفيهية ففي صحة ممتازة يُحصد عليها) . اعترفت بوضوح أنّي من أنصار المدرسة النهضوية ، أو المدرسة الحامولية ، ولكن لا أقصد أنَّ نجاة الموسيقى الكلاسيكية العربية المصرية كامن في الاقتصر على أداء الأدوار والقصائد والموابيل كما كانت تؤدي فحسب ، هذا مجرد اقتراح كي تكون للموسيقى الكلاسيكية العربية مكانة وجاذبية وجمهور شبيه بمكانة وجاذبية وجمهور الموسيقى الكلاسيكية الغربية في الغرب . بل كل قصدي أنَّ في إبداع النيلاوى ، وفي صوت سلامة حجازى ، وفي شجية المنشاوي أو على محمود ، وفي طرب منشدى الصعيد ، وفي نشوة الشيخ ياسين التهامى منشد الأذكار الشهور ، وفي خفة ظلّ نصوص طقاطيق العشرينات ، وفي القصائد التي نفذت في كل هذه العناصر ، المتغيرة أحياناً ، مقومات جمالية هامة ، هي جوهر العبرية الموسيقية المصرية : حرية تصرف المطرب وقدرته على الارتجال ، غنى الحلبات والزخارف اللحنية والصوتية ، استقلالية المصاحبة الآلية واستعمال الهيتيروفونية . لا أدعو إلى الرجوع إليها بل إلى الإدراك أنَّ تلك المبادئ تترك مجالاً واسعاً من أجل اختراع حداثة موسيقية عربية للقرن الحادى والعشرين .

ولكن من يتساءل عن سبب عدم اعتراف الباحثين الأجانب بالبعد «الراقي» أو «الكلاسيكي» لجزء هام من الإنتاج الموسيقى المتميّز إلى المدرسة الوهابية - الكلثومية - السنباطية ، المجل محلياً . يتساءل عن سبب عدم تذوق هؤلاء الباحثين الأداء المعاصر للتراث الموسيقى العربي الذي يُجمع الجميع على اعتباره «راقياً» أو «كلاسيكياً» ، فلا بدّ من التأمل في المعايير التي تفصل بين «الشائع» و«الراقي» في الموسيقى العربية حالياً . يبدو أنَّ كون عمل موسيقى قدّيماً يُضفي عليه صبغة الكلاسيكية ، إذ يُنظر إلى الماضي على أساس أنه الأصل . أو بالأحرى تتعايش ، في نفس الخطاب ، رؤيتان ، واحدة تدعو إلى «التطور» ، الذي يتمثل في انتهاج مسلك واحد ، يجب أن تسلكه «الموسيقى العربية» ككل ، والتوك إلى إيجاد كمال «الأصل المفقود» .

اختار لكتيبه الناقد الموسيقى المصري أحمد أبو الخضر منسى عنوان «الموسيقى الشرقية بين القديم والجديد» الصادر سنة ١٩٤٩ . أستهل بحكمة اقتطفها ، عند Madame de Stael تقول «القوة الحقيقة لشعب ما كامنة في فطرته التي فطره الله عليها ، وتقليد الأجنبي ، ايًّا كان ، وكيفما كان ، مفسدة لوطنيته ، مضيعة لكرامته» . كون أبو الخضر منسى أدبياً يتقن اللغة الفرنسية وثقافتها ، وكونه يذكر أدبية فرنسية عاصرت الثورة وقاها شر الاتهام بالرجعية وكراهية الأجنبي. النصف الأول من هذا الكتاب تقرير أسطرين المدرسة الحامولية في الغناء المصري ومدح وريشتها المشروعة في نظره ، أم كلثوم ، التي كانت إنذاك تبدأ فترتها السنباطية وإنشاد قصائد أحمد شوقي الدينية والوطنية . أما النصف

الأخر من الكتاب ، فهو مكرس لذم محمد عبد الوهاب واتجاهه المفرنج الذى يبعده ، فى نظره ، عن جمال تلاخيته الأولى أمثال «يا جارة الوادى» . بعد مرور نصف قرن أو يكاد على هذا النداء ، تراجعت حدود الفرنجة ، أو بالأدق ، حدود الشعور بالفرنجة ، وأصبحت ألحان عبد الحليم حافظ تعتبر تراثاً وتعزفها أحدى فرق الموسيقى العربية بدار الأوبرا .

أما مدح القديم وذم الجديد عند الكتاب وفي الصحافة ، ونجاح الجديد على الصعيد التجارى ، بل كسره السوق واحتكاره موجات الإذاعات والتليفزيون ، فهو أمر لم يتغير .

معظم المقالات التى تعالج قضية الموسيقى العربية ما زالت تتسم بنبرة هي أقرب إلى البكاء على الأطلال منها إلى تحليل موضوعي محайд ، وتشبه إلى حد كبير كتاب أبو الخضر منسى فى تمجيله الماضى السعيد ورفضه للحاضر المنحط المتردى ، أزلياً . ومن ينظر إلى الماضى بحنين يؤكّد ضمنياً أنَّ عصرًا ذهبياً قد مضى .

ومتى كان هذا العصر الذهبي؟ يبدو وكأنه يتراجع مع تاريخ ميلاد المتحدث ، من أغاني أم كلثوم ونجاة الصغيرة وعبد الحليم فى السبعينات وأوائل السبعينيات ، إلى آخر الرحلة الزمنية التراجعية ، أى الأربعينات ، وألحان الشيخ زكرياً أحمد وصوت أسمهان .. أما العبارة الافتتاحية لهذا الخطاب المأثور ، هي «زمان كان ...» ، دون أن يتضمن قاماً للمستمع إذا كان هذا الزمان المفقود منذ عشرين أو ألف سنة .. ولكن ، الشيء الأكيد في هذا التحليل الشائع هو أنَّ الحاضر فاسد ، وأنَّ المستقبل مبهم ، وأنَّ المستمع المثقف يجد نفسه مضطراً ، بصفته مثقفاً ، إلى تذوق أغاط محددة محظوظة من هذا الإنتاج الموسيقى المصرى الذى يسمى «المusicى العربية» ، بالضبط كما تُسمى الأفلام المصرية «أفلامًا عربية» وكأنها التهمتعروية التهاماً واحتكرتها ، وإن كان من الإنصاف أن نسجل أنَّ الموسيقى المصرية استطاعت أن تجد من الكلمة ما مكّنها من أن يستسيغها المواطن العربى من المحبط إلى الخليج ، مما يبرر بصورة رجعية لقب العروبة الذى منحته نفسها بهذا السخاء .

وبما أنَّ شعوراً سائداً يزعم أنَّ الموسيقى العربية واحدة لا تتجزأ ، وأنَّ أحاديتها تعوض ربما بشكل غير واعٍ عن الوحدة السياسية الضائعة ، فإنَّ تعددية التذوق باتت مستحيلة ، وإن وجد المتعلّم أو المثقف جسده يتمايل عند سماع أحمد عدوية أو أحد من أبنائه الروحبيين ، يوقفه تأنيب ضميره حتى يتساءل متزعجاً عما هي هذه الـ «هيافة» أو الـ «شعوذة» . حسب الاصطلاح الجديد الذى شاع أخيراً على ألسنة الشباب فى الشارع المصرى . لا أقصد بهذا الكلام أنَّ عدوية أو إيهاب توفيق أو عمرو دياب سيدرجون حتماً بعد ٣٠ سنة فى ميدان التراث ، بل أقصد أنَّ حتى الآن ، المعايير التى تفصل بين الموسيقى الشائعة والموسيقى الراقية ، بين موسيقى الاستهلاك اليومى وموسيقى تهدف إلى الانخراط فى

التراث ، هذه المعايير زمنية أكثر منها منوطة بالمضمون الموسيقى . ولا غرو أن يحن الجمهور إلى موسيقى صيفت في فترة كانت تسود فيها ظروف اجتماعية مغايرة ، ويستشف فيها المستمع الحالى صدى ماضٍ كان لا زال له مستقبل .

إن هواة الموسيقى العربية وعشاق المصرية منها يبدون قلقين وفي حيرة من مصيرها . الحق يقال إن الحاضر لا يدعو إلى كثير من التفاؤل إن قمنا بمقارنة سطحية بين حالتي الموسيقى الشائعة في مصر وفي الغرب سيَّتَضَعُ أنه تتعايش في الموسيقات العربية عدة ممارسات موسيقية مستقلة بعضها عن بعض ، تغطي كل أوجه الطيف الموسيقي من التراث الرأقي إلى الإنتاج الترفيهي المعاصر .

الموسيقى الرأقية إنتاج فني موجه إلى نخبة ، وأعني هنا نخبة من الناحية الذوقية فقط وليس نخبة من الناحية الاجتماعية ، بحيث أنه يصلح لأى مواطن أن يندرج في مثل هذه النخبة . تمثل الموسيقى الرأقية في الغرب فيما يُسمى *Musique Classique* أي التراث الرأقي حتى بداية القرن الـ ٢٠ ، والذي يحظى بشعبية واسعة وجمهور ثابت يضمن له الرواج التجاري وبالتالي الاستمرار . تمثل أيضاً في موسيقى الجاز ، وأخيراً في *Musique Contemporaine* التي يقتصر تذوقها على نخبة من الهواة والمحترفين ، أما الموسيقات الترفيهية التي لا تتطلب تدريباً معيناً ، فتحتاج وتتشعب سنة وراء سنة ، حيث تنقسم إلى أصناف عدّة بعضها راسخ في الثقافة المحلية كالـ *Chanson* وبعضها مستورد أو مؤلم كالـ *Rock* أو *Rap* .

أما في الشرق فالمليفت للنظر أن الاعتراف بتعددية مستويات الموسيقى العربية أمر مرفوض عند الكثير ، ويزيد الأمر تعقيداً أن الحدود بين فصيلة وأخرى أقلّ وضوحاً مما هي عليه في الغرب تَّسْوِيُّ الإنتاج أثناء القرن الـ ٢٠ ولكن الإنتاج المعاصر يكاد يكون واحداً على صعيد التوزيع والنجاح التجاري الجماهيري . وإلى ذلك ، يسود شعور بعدم الرضا ، سواءً فيما يعني الإنتاج الرأقي (أو المدعى الرأقي ...) والإنتاج الترفيهي البحث . إن أمعنا النظر إلى الفصيلة الرأقية ، يمكن الاقتراح أن الافتقاد إلى مراجع صالحة والتباس في مفهوم التراث هما سببان في هذه الحالة التعبيسة . إن المدرسة الدرويشية - الوهابية - السنباطية - الكلثومية هي حالياً المرجع الأوحد . إنها المرجع حتى في أداء القوالب الموسيقية التي صيفت في ظروف أخرى . فرقة الموسيقى العربية تؤدي الأدوار والموشحات والقصائد المنتسبة إلى العصر «النهضوي» كأنها أعمال نيو كلاسيكية .. وكل هذه الأعمال منوطة (النوتة الموسيقية) .

موسيقى النهضة هي إحدى هذه الثقافات الموسيقية المغمورة ، بيد أنَّ كثيرين يدعون معرفتها أو يُخيّلُ إليهم أنهم يعرفونها استناداً إلى ما شاهدوه وسمعواه من حفلات فرقة الموسيقى العربية . تعيش هذه الموسيقى تحت مصادرة الفرق

المائلة في الدول العربية أو عند قلة منكمشة من الهوا وجماعي الإسطوانات ، هم بثابة كهنة معبد ، يكتنون الفن الموسيقي المسجل على أقراص ذات ٧٨ لفة تم تسجيلها أثناء السنوات العشرين الأولى من هذا القرن . هذه الإسطوانات المترية تحتوي على موسيقى جذابة يستطيع جمالها التسرب إلينا عبر طبقات من الحشasha المزعجة وتختلف جذرياً عن إعادة تقديمها بالأسلوب الـ «نويري» (نسبة إلى قائد فرقة الموسيقى العربية المرحوم عبد الحليم نويري) نقرأ أحياناً عن موسيقى النهضة أنها «لا تعكس اهتمامات الشعب المصري» أو أنّ نعمة الاستماع إليها كان يقتصر على الفئة الأرستقراطية دون العامة ، أو أنها لم تكن مصرية ، أو شرقية ، أو عربية بقدر ما هي تركية ، بل عثمانية ، كل هذه الأحكام المسبقة ، الواضحة الأيديولوجية ، تبدو وكأنها صدرت عن اذان سمعت عن هذه الموسيقى ولكنها لم تسمعها طبعاً ، كانت هذه الموسيقى قد صيغت من أجل الطبقة الأرستقراطية . ولكن ، كما يحصل دائماً في مصر ، لم يلبث المجتمع المدني الأرستقراطي أن يفرض ذوقه على باقي المجتمع ، ولم يلبث الجمهور الأهلي أن يتهاوت على حفلات الخامولي بالضبط كما تهاوت نفس الجمهور على أم كلثوم بعد مرور نصف قرن . قبل الثورة ، صدر حكم على هذه الموسيقى على أساس تقادمها ومعاداتها للحداثة (المفهومة كمحاولة للتعلق بالعالمية ، أي الطابع الغربي) . بعد الثورة ، صدر حكم عليها بسبب طابعها النُّخبوi المزعم .

إنَّ موسيقى النهضة تبدو ، من يريد تذوقها ، نسيجاً من هذه الثنائي المعلقة التي يتلهف إليها عشاق أم كلثوم عندما تتذكر أنها كانت تلميذة الشيخ أبو العلا محمد : الطرب خامتها والإبداع طريقها . (والطرب مصطلح يشير إلى حالة النشوء الجماليه التي يصل إليها المستمع المسكون بجنة الموسيقى) .

الجدير بالذكر أن عملية إعادة طبع الإسطوانات العربية القديمة بدأت في فرنسا منذ عدة سنوات وأحمد حشلاف من جهة ، ثم Christian Poche و Bernard Moussali الأسبقية في تسويق إسطوانات رقمية سنة ٨٨ : قديم أم كلثوم وعبد الوهاب قدمه حشلاف ، عارضاً تسجيلات لم يكن الحصول عليها يمكن حتى في مصر . بينما قدم الآخرين ، بالتعاون مع معهد العالم العربي ، إسطوانة واحدة كانت تحتوي على تسجيلات للشيخ يوسف التليلاوي وعبد الحفي حلمي وعلى عبد الباري وسلامة حجازي وهم من الأصوات المصرية ، والشيخ أحمد الشيخ ومحمد العاشق ومحى الدين الشامية بلا هذا سلسلة إنتاجات نادي الإسطوانة العربية التي أشرف عليها . وقدم كذلك معهد العالم العربي إسطوانات مختارات من تسجيلات مؤتمر الموسيقى العربية ١٩٣٢ ، وأصدر Moussali إسطوانة مكرسة لقاري ، المقام العراقي رشيد القندرجي .

لماذا بدأت عملية إعادة اكتشاف التراث الموسيقى العربي في الغرب وليس في الشرق الأوسط ؟ الإجابة لا يمكن أن تقتصر على ذكر الظروف الاقتصادية التي تعانى منها شعوب المنطقة . مهما ساءت هذه الظروف ، لم تقنع الجمهور المصرى أو السورى أو اللبناني من شراء شرائط عمرو دياب أو چورچ وسوف الجديدة . الحقيقة أنَّ الذوق العربى المشبع بالألحان الكلشومية الوهابية لم يعد يستسقى هذه الموسيقى ، لأسباب جمالية مقرونة بأسباب أيديولوجية .

إنَّ محطات الإذاعة والتليفزيون الشرقي أوسطية تعانى مرضًا غريباً : لا تزال تبث أغانى لأم كلثوم وعبد الوهاب وأسمهان التي مر على تسجيلها ما يزيد عن ستين عاماً ولكن هذا الحنين الشديد يتوقف بفترة عند عتبة أواخر الثلاثينيات . وراء هذا الحاجز تبدأ مملكة «التراث القديم» .. إنَّ حُقاً تفاوت محير بين المكانة التي تحملها الموسيقى الشائعة التي أنتجت بين الثلاثينيات والسبعينيات من جهة ، ونكران أو تجاهل ما كان قبلها أو بعدها . هذا المثال يصلح من ضمن مائة مثال آخر . لا حاجة إطلاقاً إلى دعوة إلى الرجوع نحو هذه الموسيقى . بل لابد من الحث على عدم تناسيها وإعطائها مكانة متواضعة من حيث يتمكن من يستغفها إن يمارسها كما مورست ، انطلاقاً من جمالياتها الخاصة وبعيداً عن الفرق الكبيرة التي يقودها مايستروهات موقرون ويشارك فيها عشرات العازفين لصاحبة غنا ، جماعي لا يتفق ولون هذه الألحان .

أما على صعيد الموسيقى الترفيهية ، فاستطاعت صناعة الترفيه المصرية استعادة جزء كبير من الجمهور الذي فقدته أثناء الثمانينيات ، عندما كانت تحتضر الأغنية الطويلة على طريقة السبعينيات والسبعينيات ، هذا النمط الذى كان يجمع بين رزانة القالب الكلشومي و«شخلعة» الإيقاعات الراقصة التي فرضها ذوق المجتمع المدنى الجديد فى السبعينيات . لما استُندَ هذا القالب انتصرت الأغنية الشعبية الحالية . لا لوم عليها ، سوى كونها التعبير الموسيقى الوحيد المقدم إلى الجمهور . ولكن ، إن كان من ميزات الموسيقى الراقية أن تكون نصوصها محايضة وأزلية من حيث تعالج عناصر عامة من الوجود الإنساني ، مزية الموسيقى الترفيهية هي راهنيتها ، رُسُوها في الواقع المحدد زمنياً . أين اختفت هذه الراهنية في الأغنية المصرية ؟ الموضوع الوحيد المسموح به هو الحب ، حب شخص آخر ، حب الخالق أو حب الوطن . لا شك أن الراهنية حاضرة في الفولكلور ، لا شك أنها كانت حاضرة في طقاطيق العشرينات ، الكثيرة التلميم إلى مستجدات المجتمع ، كما كانت حاضرة في أغاني الثنائي أحمد فؤاد نجم والشيخ إمام في السبعينيات ، ولكن يبدو أنها اختفت من الوجه المعترف به تجاريًا من الموسيقى الترفيهية المعاصرة ، إلا في بعض أغاني المُرْفِقين المتنوعة الإذاعة والمروضة من قبل الطبقة الوسطى المتعلمة . ردَّت صناعة الترفيه المصرية على نجاح الرأى الجزائري بهذه الأغاني الشعبية ، كذلك ، تبنت هذه الصناعة المتلهفة إلى آخر نزوات الغرب موضة *Dance Music* ، التي تجتاح المجتمعات الغربية ، ولكنها

تجنبت بحذر شديد موسيقى الـ Rap الشديدة الراهنية ، الرافضة لكلمات الغرام البالية ، والتجديدية في صورها البدعية وقوافيها . يبدو وكأنَّ مجال الخطاب القابل للغنا ، محدود تماماً ، وأنَّ هناك ما يُغنى وما لا يُغنى . إنَّ كانت للرقابة دور في هذا الضيق ، لا يمكن تجسيمه إذ أنَّ المشكلة تعود أولاً وأخيراً إلى نقص في الشجاعة الإبداعية عند المؤلفين والمطربين .

الخطوة التي لابدَ منها من أجل استعادة شيء من الطمأنينة في مصير الموسيقى العربية المصرية هو قبول كونها تتكون من نوعيات وطبقات متراكمة كلها مختلفة ، كلها محترمة ، ولا داعي لإقامة أي نوع من التدرج أو من الطبقة بينها ، لا داعي إلى تمييز ما هو هابط عما هو جيد لأنَّ في تلك المصطلحات حكم قيمي وجماهري لا يعترف بضرورة التعديلية في الموسيقى ، وهي ضرورة تلازم تعدد الظروف التي تستهلك فيها إنتاجاً موسيقياً ، وتعدد أفق انتظار الجمهور المعنى بهذه الإنتاجات الموسيقية . فالاعتراف بتنوع الموسيقى المصرية وعدم إدخال الطبقة فيها هو رهان من أجل المحافظة على فنون ساهمت في إشعاع مصر الثقافي في العالم العربي . إنَّ الموسيقى والفناء لم يسلمَا من الصراع الرامي إلى إيجاد حلٍ بلدينة الأصالة والحداثة . ولكن يحقُّ لنا أن نتساءل هل كان تاريخ الموسيقى المصرية أثناء القرن العشرين تاريخ «تطور» بالفعل وماذا وضع تحت هذه التسمية المعمرة ؟ لم يعد مقبولاً علمياً وفكرياً أن ينظر المرء إلى تاريخ الفنون بنظرة داروينية بحتة . بما أنه يبدو للمراقب أنَّ الموسيقى الشائعة المصرية انتهت طريراً مسدوداً ، لابدَ من البحث ، في الماضي وكذلك على «ماضِي الإنتاج» المعاصر على توزيع واسع لدى الجمهور ، لابد من البحث عن ذكرى تقاليد منسية أو خاضعة لازدراه غير مبرر . إنَّ معبدِي الجماهير الذين يجسدون توليف المدرسة الخامولية النهضوية والحداثة الغربية والموسيقى الشعبية في القرن العشرين ، أمثال سيد درويش وعبد الوهاب ، يتعرّض على المراقب الخارجي المساس بشيء من مكانتهم الأسطورية ، ولا شكَّ أنَّ لهم عبقرية فنية يجب الاعتراف بها . ولكنَّ تقديسهم وتقديس المسلك الذي سلكوه وحدهما هما اللذان يُلقيان على عاتق المستقبل وزراً زائداً .

إنَّ الصحافة العربية المعنية بالشنون الموسيقية ما زالت تستعمل خطاباً معيارياً حول ما يجب أن تكون عليه الموسيقى العربية ، وتشنَّ هجمات مزمنة على نصوص الموسيقى الترفيهية الشعبية المعاصرة ، مختلطةً بين القيمة الشعرية والقيمة الموسيقية ، بل متناسبة أنَّ للموسيقى الترفيهية حقاً في الوجود في أيَّ حضارة ، وأنَّ لا عار في وجود عدوية أمس ، وحمدي بتشان أو عبد الباسط حمودة اليوم ، كما لم يكن هناك عيب في وجود عبد اللطيف البناء والست نفوسه البمباشية أول من أمس ...

ولكن لا يخفى على المزرك أنَّ الموسيقى المصرية قد عاشت ثورة جبارة وقعت أثناء الثلاثينيات ، وإن كانت بوادرها تعود إلى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وغطت هذه الثورة باسم «التطور» . اندفع جبل كامل من المطربين ، والملحنين والعازفين والشعراء ومن أرباب صناعة الترفيه في مغامرة ناجحة كانت أهدافها ثلاثة :

- ١ - إغراء الطبقات الوسطى المتنورة وأوساط المثقفين .
- ٢ - المواظبة على إغراء الشباب عن طريق تقديس الجديد وتبسيط المسيرة اللحنية .
- ٣ - إثبات مكانة الموسيقى العربية في الساحة العالمية عن طريق الإدماج السطحي لموضوعات أوربية كانت أحياناً في الأصل سطحية .

وكلل هذا الجيل بنجاح منقطع النظير بفضل سمعته ، بفضل تكوينه المهني لدى أرباب مدرسة لم تثبت أن أصبحت «قديمة» ، بفضل سمعته ، بفضل مساندة الأوساط المشففة والوطنية ، واستطاع أن يرسخ فكرة أساسية عندها : أنَّ الموسيقى الراقية لا تستوجب ضرورياً تعلماً من قبل المستمع ، وأنها يجب أن تكون في متناول الجمهور الأوسع . كفت الموسيقى عن المطالبة بجهود وتدريب المستمع ، بل جعلت نفسها للكل . لا شك أنَّ هذا الاختيار ناتج عن شعور وطني نبيل ، ولكن لا شك أيضاً في كونه خيار أيديولوجي ذو عواقب خطيرة .

إن موسيقي هذا الجيل ، الذي اختفى من السبعينيات إلى التسعينيات ، كانوا رواداً في تعليم فنَّ كان يقتصر تذوقه قبلهم على المخاصة . هؤلاء العمالقة كانوا بمثلي آخر جيل تتلمذ ندى المشايخ وتكون في مدرسة التجويد والإنشاد الديني ، في زمان كان القارئ لا يتردد في خلع الجبة والقفطان إن حلا له سبيل التخت . هؤلاء الفنانين تعلموا الموشحات والأدوار والقصائد ليس كصيغ بالية تُحفظ وتُؤدَّى بسامة تتعادى من المؤذين إلى المستمعين في آهات أشبه منها إلى التشاوب ، بل كصيغ حية تدعو المطربي إلى الإبداع والارتجلال . كان الارتجلال إبداعاً وكان ركيزة من ركائز الفن ، رأى المنظرين أنه فوضى غير علمية ، في عماليتهم التي لعبت فيها «عقدة الخواجة» دوراً لا يُستهان به . كانت هذه الصيغ حية ، أمست تراثاً تذروه رياح المعاهد الموسيقية ... في مفهوم التراث . لم يبق إلا بعد الديوانى ، الجمعى ، ولم يتضمن إنذاك أنَّ مجموعة أعمال ما ، أنَّ حصيلة ما متعلقه جوهرياً بأسلوب في الأداء لا يمكن فصله عن العمل الخام . بل الذين توسموا هذه الحقيقة سرعان ما حولوا هذا النقاش الجمالي إلى صراع بين القدماء والمحدثين ، فاز فيه المحدثين كما هو الحال في كل مكان وزمان . إنَّ فنانى التحديث نجحوا نجاحاً مبهراً في تعليمهم هذا . أما الكارثة التي تصيب فنانى اليوم ، هي أنَّهم يستخدمون هذا التعليم مرجعاً ، ويجعلون تراثاً بدوره محاولات سعيدة الحظ للتعلق بالقرن . أما تقليد التعليم ، أو تعليم التعليم ، فهذا هو الابتذال ..

آن الأوان لإعادة نظر مزدوجة في تاريخ الموسيقى المصرية والعربية . من جهة ولا يصح أن يتتجاهل عالم الموسيقى الغربيون ، والمؤسسات المكلفة بتقديم الإنتاج الموسيقي العربي ، الموسيقى الشانعة على أساس أنها مجرد موسيقى منوعات ، ولابد من الأخذ بعين الاعتبار الرؤية العربية للتاريخ الموسيقي العربي ، وتقدير الآمال التي أودعت في التحديث الحاصل أثناء القرن العشرين . من جهة أخرى ، لابد من التخلص عن أسطورة آحادية الموسيقى ولابد من إعطاء فرصة ومكانة ، ولو متواضعة ، للتحت الشرقي التقليدي ولطريقة الإبداع المتعلقة به (فالتحت كقالب لا فائدة فيه، ولن يكون التخت تختا إلا بعد دراسة مركزة للتسجيلات القديمة وعوده جديدة إلى الممارسة الموسيقية الخاصة به) .

إن التيارات التحديثية و«الموسيقى المتطرفة» والفرق الرسمية الكبيرة لا تقلّ عنده حقاً في الوجود ، ولكن لا حق لها في السيطرة عليه .

د. فردريك لا جرانج

نوفمبر ١٩٩٦

★مناقشة بحث أ. فريديريك لا جرانج - مدرس لغة عربية بجامعة السوربون (فرنسا-باريس)

عنوان البحث « حول مفهوم الموسيقى العربية من سوء تفاهم مؤتمر ١٩٣٢ إلى سوء التفاهم الحالى بين الباحثين الأجانب والآوساط الموسيقية المصرية»،

تساؤلات موجهة من أ. شفيق أبو عوف :

توخيت في البحث العمق والجديه والمحاولة الأمينه لعرض الموضوع ، لكن هناك بعض التعبيرات الغير مفهومة مثل :

أ - «كلمة فولكلور أصبحت مرفوضه» .. بالرغم من أنها مستخدمة في مختلف القواميس .

ب - «أقرب إلى الروح الكلثومية حتى أن ابتعدت عن حرف الأداء الكلثومي» .

ج - «مدرسة أم كلثوم» .. عبارة تأبى الأمانه العلميه استخدامها فأم كلثوم كانت مؤديه وليس صاحبة مدرسة .

د - «فرق وأجواق رسميه تلبس سموكنج ويقودها مايسترو وتعزف ما تسميه بالموسيقى العربية» ... عاذا نسميتها إذن؟

ه - «لابد من الإعتراف بأن الموسيقى العربية ليست واحدة» .. ما هو المقصود بذلك ؟

الإجابة :

أولاً : بما يخص كلمة «فولكلور» فإنها أصبحت حالياً مرفوضه في فرنسا على أساس أنها أصبحت من السبعينات أو الشهاديات تشير إلى الموسيقى الشعبية في صيغة تجاريه ، وأعتذر لصعوبة ذلك المعنى بالنسبة لرأي الفرنسيين.

ثانياً : بما يخص «المدرسة الكلثوميه» فأنا لم أميز أم كلثوم عن السنطاطي أو عبد الوهاب وتحدثت عن مدرسة وهابيه سنطاطيه كلثوميه، وفعلاً أدرجت أم كلثوم في هذه العبارة جوازاً لأنني فعلاً اعتبرها مبدعة وقد تدرج إلى هذه العبارة ، لكنني أعتبر المدرسة ككل ، فقد كنت أتحدث عن الموسيقى الشانعة منذ أواخر الثلاثينات أو بداية الأربعينات حتى السبعينات ، لذلك سميتها بهذا الاسم .

رابعاً : بما يخص بما يسمونه «الموسيقى العربية» فقد أشرت إلى التمييز الذي بحثت فيه الباحثة سلوى الشوان عندما تميز بين ما يسمى في الأوبرا وفي فرق الموسيقى العربية بحرق «م» و«ع» للموسيقى الشانعة ، وطبعاً أفضل التحدث عن «الموسيقات العربية» وليس «الموسيقى العربية» ككل لأنني أعتقد أنه لابد من الاعتراف بكل الأنماط الموسيقية الأخرى الغير راقية . ولا أرى بأسا في وجود موسيقى ترفيهية طالما هناك مكان أيضاً للموسيقى الراقية .

سؤال موجه من حنان أبو المجد (مدرس مساعد بقسم علوم الموسيقى بالكونserفوار) :
 جاء في البحث فقرة أو مصطلح «النهضة» ولم يرد علينا في دراستنا للموسيقى العربية . فما هي الفترة الزمنية أو المفهوم الخاص بالمصطلح ؟

الإجابة :

أحياناً تسمى المدرسة الموسيقية بمدرسة عبد الحامولى أو مدرسة عثمان ، وذلك لا يروقني لأن هناك التباساً في عزف الألحان لهذا أو لذلك ، ثم لأن التفرقة بين ملحن ومؤدي تبدو غير مشروعة بالنسبة لنهاية القرن التاسع عشر ، بحيث أن أهم عنصر في هذه المدرسة هو الجدلية بين التلحين والأداء المبدع . وأنا أميل إلى تسمية تلك المدرسة بمدرسة النهضة ، وهذه التسمية شائعة في عالم الأدب العربي وتشير إلى الفترة من النصف الثاني من القرن التاسع عشر والثلاثين منه الأولى من القرن العشرين .

سؤال موجه من أ.د. سعد الله أغاث القلعة :

بالنسبة لاشكالية تعريف التراث العربي ، أعتقد أنها غير واضحة لديكم ، فكما يظهر مصطلح التراث والتغيير الإشكالي ما بين فترة ما قبل التسجيل وما بعد التسجيل ليست واضحة في البحث . في الواقع هناك أنواع من التراث . فهو باختصار : كل ناتج سابق للفترة وهو فاعل فيها ، وهذه نقطة هامة جداً ولملاحظتها في تعريف التراث في البحث ، وأضيف : إلا أن التراث بعد أن وجدت الاسطوانة والتسجيل أصبح له مفهوم آخر أيضاً ، فهناك تراث قبل التسجيل نحن نؤديه دون أن ننظر إلى الشخص وليس هناك معيار إلى ما وصل إلينا . وهناك تراث آخر مسجل على اسطوانة ، هذه النقطة غير واضحة ، فأرجو إعادة النظر فيها .

الإجابة

ليس هناك جواباً لأنني أزيد د. أغاث القلعة في كل ما قاله .
سؤال - قد يصبح التراث الكلشومي كاملاً الأوصاف ، ليس هذا متعارض مع نظرة المستشرقين للتراث التي تذكر أنه لابد أن يؤدى التراث دون أي تحريف أو تصرف فيه ؟

الإجابة

الكلشومي روحياً هو الذي يخون أم كلثوم في نصها ، كذلك أم كلثوم لا تقلد أم كلثوم فقد يختلف أداؤها للعمل الواحد مرة بعد أخرى .