



المجمع العربي للموسيقى  
The Arab Academy of Music

# النفضة العربية والموسيقى خيار التجديد المتأصل

بالتعاون مع



مؤسسة

الموسيقى الفصحى العربية



كلية الموسيقى

في جامعة الروح القدس - الكسليك

أشرف على إعداد هذا الكتاب وإصداره

د. نداء أبو مراد

لا يَحوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو اقتباسه،  
دون الحصول على موافقة خطية مسبقة من المجمع العربي للموسيقى.  
ما يرد في هذا الكتاب يعبر عن رأي صاحبه،  
ولا يعكس بالضرورة رأي المجمع أو سياسته.

© جميع الحقوق محفوظة

المجمع العربي للموسيقى

ممثلاً بأمانة المجمع

الطبعة الأولى ٢٠٠٣

## ثلاثة أسئلة حول "مدرسة" عبده الحامولي ومحمد عثمان

د. فريدريك لاغرناج

قد يتساءل المرء ما الداعي لإقامة ندوة موزيكولوجية بمناسبة مرور مائة عام على رحيل محمد أفندي عثمان (١٩٠٠/١٢/١٩) و٩٩ عاما على رحيل منافسه عبده أفندي الحامولي (١٢/١٩٠١/٠٥). فللرد على هذا التساؤل المشروع، اقترح أن نقرأ مقالتي نُشرتَا مباشرة بعد وفاة الحامولي، أولاهما لإبراهيم المويلحي صاحب "مصباح الشرق" ووالد محمد المويلحي، والثانية بقلم الشاعر اللبناني خليل بك مطران، رثى فيهما الملحن المصري الشهير، وأقترح أن نتطرق منهما لطرح بعض الأسئلة ولحاولة الإجابة عنها.

إبراهيم المويلحي (مقتطف من كتاب "مشاهير الشرق" لجرجي زيدان) الصفحة ٤٠٦:

أقام المغنون في مصر على هذه الطريقة البسيطة لا يتصرفون فيها إلى عصر عبده الحامولي فتلقاها المرحوم منهم على أصلها وعنى بها مدّة ثم دفعته سجيته في الطرب وحسن ذوقه في الغناء أن يتصرف فيها مع المحافظة على الأصل وعدم الخروج عن دائرته فأزال عنها بعض الجفوة. وما زال يرتقي المرحوم في شهرته بحسن الغناء حتى ألحقه المغفور له إسماعيل باشا بمعيتة، فسافر معه إلى الآستانة مرارا وسمع هناك آلات الموسيقى التركية. وجلب إسماعيل باشا في عودته إلى مصر جماعة من أكابر المغنين فيها فكان المرحوم يحضر معهم دائما في اشتغالهم بالغناء. فاستمالته ألحانهم وأخذ ينتقي منها ما يلائم المزاج المصري ويناسب الطريقة العربية ورأى المجال واسعا له في الموسيقى التركية إذ وجد فيها كثيرا من النعمات التي لم يكن للمصريين علم بها ولم تطرق آذانهم من قبل مثل مثل النهاوند والحجاز كار والعجم وغيرها فنقلها إلى الغناء المصري. ثم التفت إلى بقية مصطلحات الغناء في الطبقات المختلفة من ذلك العصر مثل المنشدين المشهورين بأولاد الليالي (الفقهاء) والعوالم (القيان) والمدّاحين (الضاريين بالدفوف) والتقط منهم ما استنسه فأضافه مع المختار من الغناء التركي وخلطه بالطريقة القديمة فجعلها طريقة جديدة خاصة به. وظهر في مصر وفيها شيوخ المغنين وصار شيخا عليهم.

خليل مطران (مقتطف من كتاب "الموسيقى الشرقية والغناء العربي" لقسطندي رزق الجزء

الأول الصفحة ٨٢):

\* أستاذ محاضر في جامعة باريس الرابعة (السوربون)، باحث متخصص في تاريخ الموسيقى المصرية في عصر النهضة العربية، له كتاب عن الموسيقى في مصر وسلسلة من الأسطوانات التوثيقية لشيوخ النهضة الموسيقية المصرية.

"كان عبده مبتكراً يخلق اللحن خلقاً من حاضر ما يوحي به إليه فيحير به المهرة ويغرب السامعين ما يشاء التطريب بالنعمة والاعجاب بقدره مبتدعها. وربما كسر القيد ونقض القاعدة ونادى عن المؤلف فطار وخلق. وقد بكم العود، وعي القانون، وأنصت الناي، مطلقاً صوته يمرح في سماء التطريب، فمن وثبة النسر إلى انحدار السيل، إلى خطف البرق، إلى تغريد القمرى، إلى نوح الحمامة، إلى أنين الجدول، كل هذا والصوت عال منخفض، جمهوري خافت، رنان مرتجف، مشبع ضعيل، والنعومات تجتمع أصولاً وتفرق فروعاً، وتثنى وتنفرد وتلدانى وتتباعد وتتواصل وتتفاضل مفضية بعضها إلى بعض متسلسلة على مقتضى سلامة الذوق والمهارة الفنية منتبهة إلى القرار.

وكان "عثمان" مؤلفاً بارعاً في ترتيب الألحان، بصيراً بأخذ النغمات من مواضعها وجمعها على نسق مستحب، كلفاً بصناعته جاداً في إتقانها إرادة أن يستعيز عن طلاوة الصوت بحسن الأسلوب ولطف السياق. ولهذا كان لا يعنى منفرداً، ولا يطلق صوته إلا على أجنحة الآلات. فإذا لحن أغنية وأسمعها الناس لأول مرة خرجت متقنة صحيحة الوضع رائعة للسمع. ولكن يبدو عليها أثر إعنات الفكر ويشتت منها ريح الشمع المذاب في السهر على تخريج أجزائها، وتوجيه ضروبها، والملازمة بين رثائها ومعانيها. على أن هذا لا ينفي أن "عثمان" كان ضريب "عبده" وأنه أثبت بنتيجة عمله أن لحسن التأليف مكاناً بجانب الابتكار وأن للاجتهاد مترلة قد تعادل مترلة الاختراع. بل إن المجتهد قد يكون ذا فضل على المخترع بما يهيئه له من مواد الابتداع. ومن الحق أن يقال إن "عثمان" كان في أنحريات هذه السنين واضع معظم الألحان فيأخذها "عبده" عنه ويكسوها من الحلل والحلى ما تشاء بديهته الخاصة به فيبينا هي سوقة حسان إذا هي ملكات بتيجان. وبيننا هي أشخاص ترمقها عيون المعجبين، إذا هي أرواح تنسّمها قلوب المحبين. وعلى هذا كان "عثمان" يجدد للناس روح "عبده" و"عبده" يسمع الناس علم "عثمان" فهما العاملان المتكاملان أحدهما بالآخر على ما بينهما من تحاسد وتباغض وتباعد.

وردت المقالة الأولى في موسوعة "مشاهير الشرق" التي ألفها جرجي زيدان. وكان زيدان قد رأى في "تاريخ أدب اللغة العربية" أن الحركة التي قامت أثناء النهضة الفكرية العربية في مجال الموسيقى ترأسها عبده الحامولي، والجدير بالذكر أنه الوحيد من بين مثقفي النهضة الذي ربط مباشرة بين مفهوم النهضة الأدبية والمدرسة الموسيقية التي أسسها الحامولي وغيره من أبناء جيله. وأوضح هنا أنني أستعمل لفظة "مدرسة" للدلالة على تيار خاص تميز بجمالياته وبممارسته وليس بمعنى المؤسسة المنظمة.

أما مقالة خليل مطران، فقد وردت في كتاب قسطندي رزق المشهور "الموسيقى الشرقية والغناء العربي" الصادر سنة ١٩٣٦، وهو مصنف في أربعة أجزاء كرسه صاحبه لـ "نصرة الخديوي إسماعيل للفنون الجميلة"، حسب عبارته. ويهدف رزق فيه إلى برهنة أمرين:

- أولهما أن للمؤسسة الخديوية أيام إسماعيل وخلفائه دورا مركزيا في إنشاء وتمويل فن بلاطي كان يروم إلى أن ينافس ويضاهي فن موسيقي البلاط العثماني،

- وثانيهما أن "النهضة الموسيقية" التي قام بها الحامولي تؤهله ليُعتبر رائدا من رواد النهضة الثقافية الإصلاحية، تلك التي كانت تتوق في مرحلتها الأولى، إلى "التحديث من الداخل" أو "التلقيح الداخلي"، فعبده الحامولي في نظر قسطندي رزق "مصلح اجتماعي في ثوب مغن" على حد قوله.

نود أن نتطرق إلى ثلاث مسائل تثيرها بشكل مباشر أو غير مباشر هاتان المقالتان والمصادر التي أخذتا منها:

(١) هل يمثل حامولي وعثمان مرحلةً من مراحل تطور الموسيقى العربية، أم هل يمثلان نمجا فريدا من نوعه، كُتب له أن يعيش بضعة عقود، ثم انتهى حين تحولت قوائم النهضة الفكرية من التلقيح الداخلي إلى التلقيح الخارجي، أي، في المجال الموسيقي، الانتقال من حداثة معتمدة على عناصر لم تكن مألوفة في الممارسة المدنية الراقية إلا أنها انتُهلت من مصادر تقاسم هذه الممارسة المدنية الأصلية "نحواً" [grammaire] موسيقياً واحداً، إلى حداثة تعتمد على تقبل عناصر تتميز بلغة موسيقية مختلفة تماماً؛ أو، بكلمات أخرى، الانتقال من حداثة تعتمد على إدخال موسيقات مقامية، سواء أكانت شعبية أم راقية، مدنية أم ريفية، وحداثة تعتمد على إدخال موسيقات غير مقامية كالموسيقات الغربية. والمسألة هنا ليست مسألة "تطور" بل مسألة تغير جذري، وقد يكون هذا التغير مشروعاً، في اللغة الموسيقية.

(٢) تذكر المقالتان أهمية المؤسسة الخديوية في ولادة هذه المدرسة، فهل يعني ذلك بالتالي أن هذه الموسيقى هي موسيقى بلاطية نخبوية ناقصة من حيث المشروعية القومية والشعبية، أم هل كانت السلطة المركزية في عصر ما قبل وسائل الإعلام الحديثة المؤسسة الوحيدة القادرة على إنشاء فن راق، ورمي حامولي بالنخبوية والبعد عن الشعب رأي لا يقل سخافة عن رمي أبي نواس أو المتنبي بعدم تمثيل الروح الشعبية الحقيقية؟

(٣) بالرغم أن اسمي حامولي وعثمان غالباً ما يُقرنان في عبارة واحدة، "مدرسة حامولي وعثمان"، هل يصح أن نعتبرهما مؤسسين لمدرسة جمالية واحدة، ونعلم أن تلك المدرسة استطاعت أن تستقطب جميع المواهب بين ١٨٧٠ و ١٩٢٠، وخاصة كبار مشايخ الإنشاد الديني

الذين رضوا التربع على التخت الموسيقي فضلا عن بطانة المرددين حين تأكدوا من الرقي الذي وصل إليه الفن الموسيقي؟ أم هل سُميت هذه المدرسة "مدرسة حامولي وعثمان" تبسيطا وتسهيلا، وقد يكون من الأفضل أن نرى فيها "مدرسة نهضوية" قامت على تفاعل عدة جدليات مركزية في الموسيقى العربية، كجدلية التثبيت اللحني والتحويل [التصرف]، جدلية التلحين والإبداع الآني، أي الارتجال، جدلية الديني والدنيوي، جدلية الخضوع للصوت البشري والاستقلالية الآلية، إلخ. وفي حالة قبول هذا التحليل، يمثل الحامولي القطب التحويلي الارتجالي، بينما يمثل عثمان القطب التلحيني التثبيتي، الذي كان ليغلب في القرن العشرين؟

ومن الواضح طبعًا، نظرا إلى أسلوب في طرح هذه الأسئلة، أنني أميل في الحالات الثلاث إلى الرد الثاني. فنظرا لضيق الوقت، لن أتطرق إلى هذه المسائل بالترتيب الذي ذكرته، بل ستركز هذه المداخلة على معالجة المسألة الأولى مع إشارات إلى المسألتين الأخريين.

هل من المشروع أن ندرج مدرسة حامولي وعثمان (تبسيطا) في حركة النهضة العربية؟

خلاف معظم الملحنين الأوربيين الذين نعتهم بالكلاسيكيين، فإن الملحنين المصريين الذين ساهموا في إنشاء عصر ذهبي للموسيقى الفصحى كما يلقبها الصديق د. نداء أبو مراد، لم يتركوا أي أدب نظري ولا حتى مراسلات قد نعثر فيها على المبادئ الفكرية التي اعتمدها في مسيرتهم الفنية. فلا الحامولي، ولا محمد عثمان، ولا المسلوب ولا إبراهيم القباني ولا داود حسني ولا المطربين الذين لا تقل أهميتهم عن الملحنين في إنشاء هذه المدرسة الموسيقية التي كانت لتعيش حتى العقود الأولى من القرن العشرين، أورتونا خطابا يوضح موقفهم من ممارستهم الفنية، كأن احتراف الموسيقى كان، بالنسبة إليهم، أبعد ما يكون عن حيز الأدب وكأن إثراءهم الموسيقي العربية لم يكن ليعتبر مساهمة فعالة في آلية النهضة، الهادفة إلى تحديث الفكر العربي.

فلن نجد سوى مصدرين لناخذ فكرة عن أهمية مشروعهم الفني: مصدر ثانوي يتمثل في خطاب معاصريهم من المثقفين عنهم، أمثال المويلحي وزيدان ومطران ومصطفى عبد الرازق وغيرهم من الدعاة إلى الإصلاح، ومصدر مباشر هو هذه الحصيلة الهائلة من الاسطوانات ذات ٧٨ دورة، إذ من حسن حظنا أن هذا التراث لم يندثر، بل تزامن نهاية هذا العصر الذهبي مع ظهور شركات التسجيل التجاري، وعُني مطربو جيل الحامولي وجيل التابعين بإيداع كل أعمال هذه المدرسة أو يكاد على "أقراص" بين سنة ١٩٠٣ وبين أعقاب الحرب العالمية الأولى.

فلأمر الذي يلفت نظر الباحث في خطاب المثقفين والمصلحين في عصر النهضة حين يتحدثون عن حالة الموسيقى والآمال التي يعلقون بها، باعتبارها عنصرا هاما في رقي الأمة، هو حدة تناقضات خطابهم هذا. فإنهم يعترفون من جهة بعقريّة فنّانين كالحامولي وعثمان، كما سبق

أن قرأناه، بل وإهم يستسيغون إنتاجهم استساغة تصل بهم إلى القمم الشعرية التي لقيناها تحت قلم مطران، أو إلى التشبيهات المشرفة التي ترد عند أحمد شوقي في رثائه الحامولي، حين يقول :

ساجع الشرق طار عن أوكاره      وتولى فنُّ على آثاره  
عبده بيد أن كلَّ مغنٍّ      عبده في افتنانه وابتكاره  
معبد الدولتين في مصر إسحا      ق السعيدين رب مصر وجاره

(...)

يسمع الليل منه في الفجر يالـي — لُ فيصغي مستمهلا في فراره

ولا يتردد هؤلاء المثقفون في إلحاق الموسيقيين بمشروعهم الحدائثي. ومن جهة أخرى، نستشف عندهم شيئا من الندم أو من "عقدة الذنب" يولدها استساغتهم لهذا الفن، وذلك لأمرين: أولا لأن المطربين والموسيقيين، بصفة عامة، يشكلون طبقة غير مثقفة لا تشاركهم همومهم، وكأن الموسيقيين يساهمون في نهضة الفنون بشكل لا واع. نلاحظ بهذه المناسبة قلة غنائهم لشعر معاصريهم من شعراء الفصحى، بالمقارنة مع ما ستكون عليه الحال بعد الحرب العالمية الأولى. والسبب الثاني في تخرج المثقفين من الموسيقيين يعود إلى شعورهم بأن الممارسة الموسيقية لا تقوم على "أسس علمية" بل على الفطرية. ومن كثرة انبهار المثقفين بالنموذج الغربي، لم يروا أو لم يريدوا أن يروا أن "التكوين التشريبي" في المجال الموسيقي لا يقل "علمية" عن نظام المعاهد الحديثة، التي كانوا ينادون بإنشائها، ولم يروا أن الارتجال الذي كانوا يعتبرونه فوضى لا يقل صعوبة عن التقيد بلحن مثبت. فظلت هذه التحفظات تُبدى حتى العشرينات، حتى بزوغ الجيل الجديد.

يرى مؤرخو الموسيقى العرب في دور ملحني ومطربي عصر النهضة انصياعا واضحا للجماليات التركية القديمة، المرتبطة حسب تحليلهم بطبقة اجتماعية كانت لتذروها رياحُ التاريخ كالهشيم، ولكن، رغم ذلك أجمعوا على الإشادة بدور هؤلاء الملحنين والمطربين وخصوصا بالتقريب الحامولي وعثمان، باعتبارهما رائدين لطريق منير مستقيم قاد الموسيقى العربية إلى ما يروونه "العصر الذهبي" الوحيد الذي تعترف به الهيستوريوغرافية الموسيقية العربية في العصر الحديث، والذي يتمثل في الإنتاج الموسيقي الذي يمتد من الثلاثينات إلى الستينات، أي ما نستطيع أن نصلح عليه باختصار "عصر عبد الوهاب وأم كلثوم". فما قبله يعتبر إرهابات أو بوادر، وما بعده يثير إما بكاءً على الأطلال، إما غضبا، إما حنينا إلى ماضٍ تولى.

إن هذه الرؤية التي تنظر إلى تاريخ الموسيقى المصرية أثناء القرن العشرين من وجهة نظر "التطور" لا يمكن أن تجد ترجمة أفصح من هذا المشهد الشهير في فيلم عبد الوهاب "الوردة

البيضاء" حين ينتظر الموسيقار الشاب في صالون أحد الأثرياء وينظر إلى صور فوتوغرافية عُلقت على الحائط. فتتوقف الكاميرا لحظةً على صورة لعبده الحامولي، ثم تنتقل الكاميرا إلى صورة لرائد المسرح الغنائي سلامة حجازي، تليها صورة للشيخ سيد درويش، ثم تدور وتتركز أخيراً ملياً على وجه محمد عبد الوهاب، كأن هؤلاء الأسلاف المعظمين كانوا قد كلفوه بمهمة إتمام رسالتهم وحملوه عبء تطوير الموسيقى العربية. فمثل هذا المشهد يغني عن قراءة العديد من مقالات صحافة الثلاثينات وما بعدها، إذ يلخص تماماً الرؤية السائدة لدى معاصري محمد عبد الوهاب، ولا زالت هذه الرؤية سائدة حتى يومنا هذا، وهي رؤية تقدم تاريخ الموسيقى المصرية على أساس أنه تاريخ تطور متصل مطرد لا أزمات ولا اضطرابات فيه، يستبين فيه المؤرخ نhra موسيقياً جليلاً يسيل رويداً من الشلشلموني إلى أم كلثوم، كما يسيل النيل. فلو اعتمدنا هذا التحليل، لكفانا تكريماً للحامولي وعثمان أن نذكر اسميهما ثم نتركهما يمران مرور الكرام.

وهناك رؤية أخرى للتاريخ، قد سبق أن دافعت عنها ولا يزال يدافع عنها د. نداء أبو مراد، وهي ترى أن مدرسة حامولي وعثمان لم يكتب لها أن تترك ورثاء شرعيين، غير المطرب صالح عبد الحلي الذي كان ينعت في الثلاثينات بحمار الإذاعة، كما ترى أن النهج الذي انتهجه الحامولي وعثمان وسائر موسيقيي عصرهما، أي من الثلث الأخير من القرن التاسع عشر حتى العشرينات، بقي نهجاً مهجوراً منذ الثلاثينات.

وقد وردت في مقالة المويلحي مقومات هذا النهج، القائم على "خلط" عناصر شتى كالموسيقى المدنية الدنيوية التقليدية، والإنشاد الديني الراقي (المنشدین) والشعبي (المداحين)، والموسيقى البلاطية التركية، والموسيقى المدنية الترفيحية (العوامل) إلخ. ومعيار القابلية على الاندماج ليس القرابة أو القرب الجغرافي، بل كون كل هذه الموسيقىات مقامية وهيتيروفونية، سواء على صعيد الأداء الصوتي أو الأداء الآلي. فقد تولد من هذه المدرسة التوفيقية، أو "التلفيقية" بالمعنى الفقهي للكلمة، قالب جديد وحنسان حديثان. أما القالب، فهو الوصلة، أي مجموعة أعمال تراثية أو حديثة أو "آنية"، تتخذ من المقام الواحد قاسماً مشتركاً. وتجدد هنا الإشارة إلى أن الوصلة النهضوية ليست قالباً "متحفياً" إذ تحرص على مزج الأعمال القديمة بآخر ما جاد به الملحنون والمطربون. أما الجنسان الحديثان، فهما الدور المعتمد على بناء ثنائي، خلافاً "الدور القديم" المتعدد الأغصان، وقد يكون أعظم اختراع للمدرسة النهضوية إذ يجسد جدلية التلحين والأداء المبدع في شكله الثنائي المتكون من مذهب ملحن يقدم عدة أفكار موسيقية وغصن شبه ملحن يقترح اتجاهات تطوير للأفكار اللحنية المعروضة في المذهب ويترك للمطرب والتخت حرية التصرف بها وفيها. والجنس الثاني نشأ نتيجة التحاق المنشدين بسلك المطربين، وهو فن القصيدة



على الوحدة، فقد أتوا بقصائدهم الصوفية وقدموها في صيغة مغايرة كلياً لتقاليد البطانة، كما نسمعه مثلاً في فن "القصيدة على الوحدة".

وقد أمسى هذا النهج مهجوراً (على صعيد الملحنين ثم الأداء) منذ أواخر الثلاثينات لأسباب شتى: منها أسباب تقنية مرتبطة بظهور شركات الأسطوانات، فقد أنقذت الشركات التجارية هذه الموسيقى من النسيان والضياع، وقضت عليها حين فرضت مقتضياتها التجارية ذلك. ومن ضمن الأسباب الأخرى التغيرات التي طرأت على اقتصاد المهن الموسيقية في الثلث الأول من القرن العشرين، الانتقال من السلمك إلى صالات العرض، وأسباب اجتماعية تتصل بتوسّع الجمهور المستهلك للموسيقى وصبوّ هذا الجمهور إلى أنماط لم تكن مقدّمة سابقاً، وأخيراً أسباب أيديولوجية، إذ صارت موسيقى المدرسة الحامولية لا تُرضي توق النخبة المثقفة إلى التطور ولا توق الجمهور إلى حداثة غريبة الإيجاء.

فقد أصابت هذه الموسيقى كارثة أدت إلى غمرها وطمسها ألهماً في مناسبات نادرة حيث ظلت تؤدي أداء لا يمكن أن نعتّه إلا بأداء متحفي، مما ساهم أو سرّع في غمرها وطمسها.

فما هي إذا هذه الكارثة؟ إنها كارثة مزدوجة. من ناحية، تحول النقاش بين أنصار المدرسة الحامولية وأنصار "التطور" القابل للعناصر الخارجية (والذي يتمثل في سيد درويش ثم زكريا أحمد والقصبجي وعبد الوهاب والسنباطي إلخ) إلى نقاش بين أنصار القدم وأنصار الحديث، مما كان يضمن مسبقاً فوزاً أكيدا "للحديث" المزعوم. والسبب الرئيسي في ذلك يعود إلى التصور الأحادي للموسيقى الذي نجده لدى الطرفين، وهو تصور ينظر إلى الموسيقى ككل لا يتجزأ ولا يعترف بالتعدد وبإمكانية التعايش بين أنماط مختلفة.

فحين كان أنصار الحامولي يدافعون عن تراثه أكثر منهم على روحه، كان الدعاة إلى التطوير يرون أن الموسيقى ككل تحتاج إلى أن تتخلى عن صيغ بالية. فكان ما كان من رصّ التراث الحامولي على رفوف الكنسرفاتورات.

والكارثة الثانية التي أصابت هذه الموسيقى قد تبدو مفارقة: فقد ترتب من التبجيل والمكانة السامية التي حظيت بها حصيلة هذه المدرسة كتراث، وليس كممارسة حيّة، أن تسجيلات مؤتمر الموسيقى العربية ١٩٣٢ تظهر بوضوح أن تراث حامولي وعثمان، إلى جانب الموشحات، كان يشكل الحصيلة الوحيدة المتمتعة بمشروعية تامة في نظر معهد الموسيقى الشرقية. غير أن هذه التسجيلات تُظهر أمراً آخر، وهو المآزق الإيستيمولوجي الذي وقع فيه علماء الموسيقى ابتداء من الثلاثينات، إذ حرصت لجنة التسجيلات على أن تسجل لكل دور من الأدوار التي سجلت، "الأداء الصحيح".

و كان معيار "الصحة" مدى الوفاء لإرادة الملحن المفترضة. فتبعنا لهذا المنطق، سجل داود حسني بعض أدواره وبعض أدوار عثمان باعتباره تلميذه الوفي، وسجل عزيز عثمان عددا من أدوار أبيه، بينما محمد نجيب، وكان مؤديا ذا صوت أجش، سجل أعمالا للحامولي، بصفته "محفظ"، أي ملقن أدوار لتلاميذ المعهد يشار إليه بالبنان في أمانة الرواية وفضائح الملل. وكانت هذه التزعة الثبوتية تنبع من نية محمودة في أن يقدم التراث بصيغة "علمية"، غير أن "من العلم ما قتل"، على رأي عبد الوهاب نفسه...

وقد رُمي المعهد بالرجعية لتركزه على تراث مدرسة حامولي وعثمان دون سواه، وإنها تهمة مشروعة إلى حد ما، غير أن جرثوم الحداثة كان قد تسلل إليه دون علمه إذ إن مبدأ أولوية الملحن وتقدمه على المؤدي مبدأ لا يتفق إطلاقا مع حقيقة الممارسة الموسيقية في أواخر القرن الـ ١٩ وأوائل القرن الـ ٢٠، كما سنسمعه الآن في بعض المقتطفات من دور "قده المياس زود وجدي" بأداء سلامة حجازي وعبد الحلي حلمي ومحمد نجيب، تباعاً.

[...]

ولا شك أن الفكرة التي حملت لجنة التسجيلات على اختيار مثل محمد نجيب للحفاظ على تراث محمد عثمان - وكانت اللجنة تعرف تماما أن عبد الحلي وسلامة حجازي قد سبق أن سجلا دور "قده المياس" - هي أن أداءه "السادة" يتميز في نظرهم على الأداءات السابقة بقيمته التربوية، إذ أن براعة التطريب لا تحجب عنده ما يفترض أن يكون "لب الدور"، وكأنه يمكن إيجاد هذا الجوهر في أداء مجرد من الارتجال والزخارف.

وما نستشفه في هذا التصور، هو أن الارتجال والزخارف تعتبر "إضافات" أو "تحسينات" غير جوهرية، بينما تبرهن التسجيلات القديمة بالعكس على أن "روح" الدور لا يكمن في أداء معين بل في قدرة هذا الدور على إثارة الخطاب الارتجالي-الزخرفي، وأن أداء الدور بدون تفاعل مع إبداع المؤدي هو في الواقع "لا-أداء".

وقد ظلت هذه الفلسفة، أي فلسفة "الثبيت" و"العلمية" سائدة في التعامل مع حصيلة القرن التاسع عشر، وتسربت التغيرات التي أدركت الموسيقى الشائعة مجال أداء التراث، فحلّ التخت الموسّع محل التخت التقليدي، وحلت الفرقة الصغيرة محل التخت الكبير، ثم الفرقة الكبيرة. وإن كانت هذه الفرق وهبت التراث فخامة لم يكن في حاجة إليها أصلا، قد أفقدته رقة الهيستيروفونيا، أي المصاحبة الآلية المنفردة، المعتمدة على ترجمة فردية لفكرة لحنية جماعية.

أما الغناء الجماعي الذي ساد في أداء التراث منذ إنشاء فرقة الموسيقى العربية بقيادة المرحوم عبد الحليم نويرة، وما زال القاعدة المتبعة في معظم المعاهد الموسيقية حتى الآن، فلم يقض

إلا على التز القليل الذي كان قد نجا من أطوار "التحديث" السابقة، وإن أتت هذه الفكرة من نية صالحة في توسيع جمهور هواة التراث، والأعمال بالنية...

فإن كان هناك بوادر تغير في طريقة التعامل مع تراث المدرسة الحامولية-العثمانية، نستشفها مثلا في الافتتاحية التي استهلّت بها د. رتيبة الحفني منشورة مهرجان مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد في القاهرة الشهر الماضي، والتي أشارت فيها إلى مركزية الارتجال في جماليات الموسيقى العربية، وقد نزلت هذه المقالة بردا وسلاما في قلوب هواة المدرسة الحامولية باعتبارها صادرة عن المشرفة على أكبر تظاهرة موسيقية عربية، واستشفناها كذلك أثناء هذا المهرجان عندما أتحفنا بحفلة غنائية أجاد فيها المطرب حمدي هاشم في دور محمد عثمان "نور العيون شرف وبان"، الذي أداءه بأسلوب عيد الحي، وهي بداية صالحة نتمنى أن تصل إلى ذروتها عندما يتمكن جيل من أداء هذه الروائع أداءً شخصيا، وهذا لن يتأتى لهم إلا بعد تشرب طويل بتسجيلات هذه الفترة، ونتمنى أن تحظى بإعجاب الجمهور الذي بدأ منجذبا إلى طقاطيق منيرة المهديّة أكثر منه إلى الغناء الكلاسيكي، إلا أن كل هذه البوادر الإيجابية ما زالت محدودة بالمقارنة إلى الأداء "الحداثي" للتراث.

فختاما لهذا العرض، ماذا يهمنا في مرور مائة عام على رحيل محمد عثمان والحامولي؟ أظن أن بعد مرور قرن كامل، آن للموسيقى العربية أن تتصالح مع ماضيها وأن تحترمه كما كان، وليس كما تتمنى أن يكون عليه. هناك وراء أعمال القرن العشرين أعمال ليست بوادر لها، بل محاولة أخرى لبلوغ الحداثة وتأمين الخلود. وهذه الأعمال لا ينبغي أن تعتبر صيغا بالية تُحفظ وتؤدّى بسامة تتعادي من المؤدّين إلى المستمعين في آهات أشبه منها إلى الثأوب، بل كصيغ حيّة تدعو المطرب إلى الإبداع والارتجال. وكل ما نتمناه لهذا التراث هو أن يحتل مكانة شبيهة لمكانة الموسيقى الكلاسيكية في الغرب، أي مكانة متواضعة لكن أكيدة في اقتصاد الموسيقى. فمفهوم التراث لا يمكن أن يقتصر على بُعد الجمع والمحافظة، بل لا بد من الإقرار أن حصيلة فنية ما متعلقة جوهريا بأسلوب في الأداء لا يمكن فصله عنها.