ذكرى

تمرّ اليوم الذكرى الثلاثون لرحيل المؤلّف الموسيقي والمطرب المصري. وفيما يُفترض أن يغري ثراءُ رحلته في الفن وفي الحياة كتّاب السير، لا نجد عنه الكثير، ولا يسدّ المتوفّر حاجة المتطلّع إلى صورة شاملة تجمع شتات منجزه وتربطها بمنطقه في إدارة مسيرته

شوقي بن حسن

محمد عبد الوهاب ثلاثة عقود من الغياب أم من الحضور؟
أجيال أخرى في معطف الموسيقار

من بين القاب كثيرة أطلقت على المؤلّف الموسيقي المصري محمد عبد الوهاب (وُلد بين عامي 1898 و1902 وتوفي عام 1991)، بقي لقب «موسيقار الأجيال» الأكثر تداولاً إلى أيامنا، وقد مرّت اليوم على رحيله ثلاثة عقود. لكأنّ الجمهور الواسع بإقراره هذا اللقب قد التقط من بين جميع ملامح شخصيّته الإبداعية والإنسانية ملمحاً دون غيره، ذلك الذي يُميّز صاحب لحن «النهر الخالد» عن بقيّة المشهد الموسيقي، وهو قدرته العجيبة على إعادة تركيب عناصر فنّه حسب الذائقة المتجدّدة لكلّ عصر، فكان خلال عقود طويلة عابراً للأساليب والأشكال والتلوينات، يمكنه أن يذهب إلى مناطق بعيدة عن قواعده الأولى دون أن يتنازل عن نفسه، ومن ثمّ تصبّ كل تلك التنويعات في بحر واحد.

يمكن أن نرى هذا التنويع الموسيقي حين نقارن بين الأغاني التي أدّاها بصوته بين العقود. ستُظهره بداياته في العشرينيات من القرن الماضي كفنان مبّال إلى حفظ قواعد الفنّ الشرقي بإبقائها بعيدة عن شوائب المؤثّرات الموسيقية الوافدة. كان عبد الوهاب الشابّ ممجِّداً في خياراته لنزعة التطريب والتزيين الصوتي. كذلك كان في «كلّنا نحبّ القمر»، و«أحبّ أشوفك كل يوم»، و«إن كنتِ تفتكري ولّا ننسى»، و«عشقت روحك»، و«على غصون البان»، و«يا جارة الوادي».

أمّا في العقد الموالي، فسينتقل عبد الوهاب - دون مقدّمات - إلى نغم أكثر خفّة يستند إلى آلات غير تراثية، ويبدأ في تأسيس «الأغنية» كقالب موسيقي مضبوط يقوم على نصوص (من العامية) ذات هيكلة مختلفة عن القوالب الموروثة من قصائد وأدوار، وعلى نغم يمكن تذويبه بسرعة في أذن مستمع لم يعد يجد الوقت للمطوّلات التطريبية. لقد كان عبد الوهاب يحدس بذلك انتقال مركز ثقل التلقّي من القصور والفيلّات الباشوية إلى طبقة الموظّفين والأفندية، وهي طبقة أخذت في الاتّساع مع تطوّر الجهاز الإداري المصري ودخول المجتمع مرحلة تحوّلات قيمية وسلوكية كانت تتجلّى مباشرة في منظومة استهلاك الفنّ.

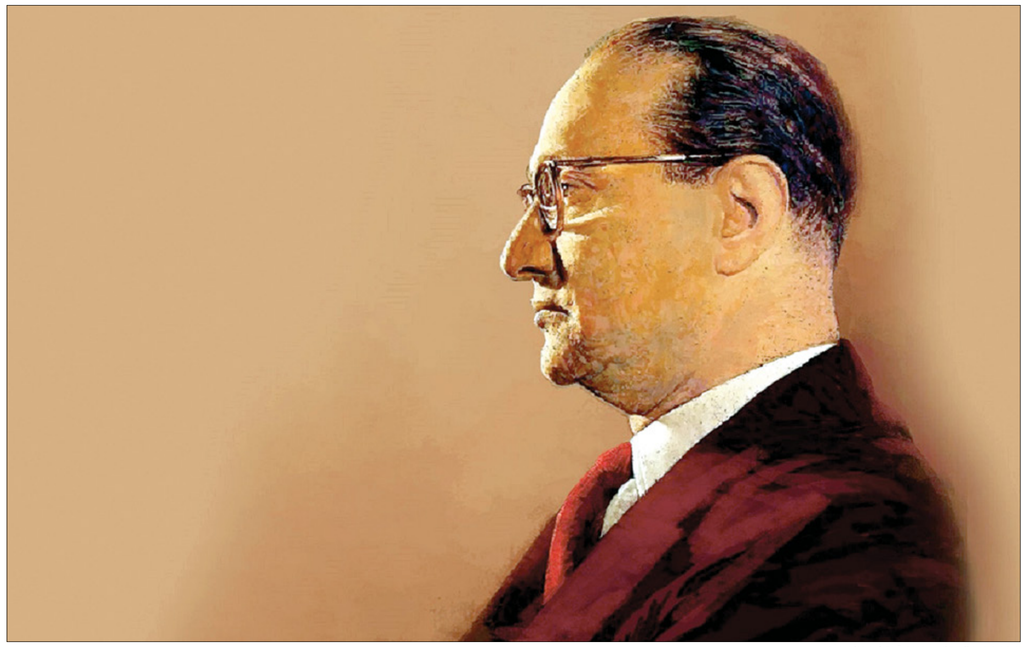
في تلك الثلاثينيات ظهرت السينما في مصر. وما كان أسهل على عبد الوهاب أن يقفز بفنّه إلى العربة الأمامية من القطار، فقد جمع بين الوسامة الأرستقراطية (رغم أصوله غير الأرستقراطية) وعذوبة الصوت واكتمال الصنعة التلحينية، بحيث إنه إذا ذهب إلى «ما يطلبه المستمعون» لم يكن يعني ذلك بأنه يفرّط في المقوّمات الجمالية لفنّه.

لم يعوّل عبد الوهاب وقتها على أضواء النجومية كي تحجب الضعيف في الحانه، بل عمل على ألّا يكون هناك نقاط ضعف حتّى ولو أتاحت الصورة السينمائية بعض الترقيعات. وسيفسّر ذلك حفاظ أغانيه على بريقها لعقود حين تُسمع خارج سياق الأفلام التي أُنجزت ضمنها. لقد كانت بالنسبة للمخرجين مجرّد مشهد في الشريط، وكانت لدى عبد الوهاب أعمالاً موسيقية ينبغي أن تليق كل اشتراطات الإتقان الفنّي، ومن أبرز هذه الأغاني: «يا دنيا يا غرامي»، و«أحبّ عيشة الحرية»، و«سهرت منه الليالي»، و«يا ورد مين يشتريك»، و«إجري إجري»، و«إيه انكتبلي يا روحي معاك».

وفي نفس هذه الفترة يمكن أن نلاحظ إصراره على ألّا تكون هذه النقلة، من الطرب الكلاسيكي إلى الأغنية، مقتصرةً على نصوص من العامية، فانتقى قصائد من الفصحى تتوفّر فيها جميع شروط الأغنية مثل «عندما يأتي المساء» من شعر محمود أبو الوفا، و«جفنه علم الغزل»، و«الصّبا والجمال»، و«الهوى والشباب» وهي قصائد للشاعر اللبناني بشارة الخوري، وقد بدا أن عبد الوهاب قد وجد فيه ما يبتغيه من طراوة في التراكيب وبساطة في اصطفاء المفردات، وهي عناصر لم يعد يجدها في المدوّنة الأولى التي كان ينهل منها، أي شعر أحمد شوقي، وإن اجتهد مع الكثير من نصوصه مثل «تلفّت ظبية الوادي» و«علّموه كيف يجفو فجفا»، وإلى ذلك، اشتغل خلال هذه المرحلة على قصائد شوقي في العامية المصرية وقد كان نصيبها أوفر من قصائد الفصحى في إرضاء أذواق المستمعين السينمائي سيبدأ في الاهتزاز بحكم عامل السنّ وعليه أن يطوّر مشروعه الأساسي في الأغنية والتأليف الموسيقي. لعبت نصوص أحمد شوقي مرّةً أخرى حين خاض مغامرة الأوبريت. قدّم مع اسمهان «مجنون ليلى» ليبدو كوريث شرعيّ لمشروع المسرح الغنائي المصري الذي أمن به سيّد درويش، ولكنّ عبد الوهاب بقي عند هذه التجربة اليتيمة على الرغم من نجاحه في توظيف اللّحن بشكل مثالي في البناء الدرامي للحكاية. كان وقتها كمن رفع اشتراطات إنجاز فن الأوبريت عربياً ثم انسحب من المشروع بعد أن تركه ممتنعاً على غيره.

من الواضح لاحقاً أن عبد الوهاب قد اختار مواصلة «الاستثمار» في الأغنية. ازدهرت في الأربعينيات سوق الفنون وتحوّل صاحب موسيقى «عزيزة» إلى مؤسّسة حيّة، فكان من الطبيعي أن يوفّر حوله كلّ ما يحتاجه لصناعته. في هذه السنوات، وجد عبد الوهاب في المشاعر الغنائي حسين السيّد المادّة النصية لأفق التنويع الذي يصبو إليه. كان يعرف أن موقعه السينمائي سيبدأ في الاهتزاز بحكم عامل السنّ وعليه أن يطوّر مشروعه الأساسي في الأغنية والتأليف الموسيقي. لعبت أغنية عبد الوهاب في هذه الفترة أدواراً اجتماعية وسياسية خطيرة. كان الفنّان المصري منصتاً جيّداً للحاجات النفسية للمجتمع وللسلطة، فانبرى يوظّف فنّه لتلبية هذه الحاجات. أمّا حاجات الدولة، فهي بارزة في مجموعة الألحان الوطنية أو في عمله الفريد «الفنّ»، وقد ضمّنه مدحاً صريحاً للملك فاروق كراع للفنّانين. وأمّا اجتماعياً، فقد أفسح عبد الوهاب مساحة كبيرة للحلم والهيام في قماشة الحانه، وأدخل روحاً من المرح الدافئ، كما استدعى الكلمات الرطبة الحيّة وكأنه يصنع لأهل زمنه «ماكينة للسعادة». هناك خيط ناظم يعبر مجموعة واسعة من أغاني هذه الفترة، مثل «أنا اللي طول عمري ما حبّيت»، و«أحبّه مهما أشوف منه»، و«بلاش تبوسني»، و«يا مسافر وحدك»، و«أنس الدنيا».

النص الكامل
على الموقع الالكتروني


محمد عبد الوهاب في بورتريه لـ عصام عزوز

الفنان ومواقفه

مثل شخصيات ثقافية أخرى كنجيب محفوظ أو هايدغر، تفتح مسيرة محمد عبد الوهاب على إشكالية تقييم الفنان من خلال خياراته السياسية وقناعاته الانسانية. هل نكتفي بفنّه كي نصنع صورته، أم من الضروري أن نضيء منجزه عبر مواقفه؟ لم يكن عبد الوهاب يحبّ أن يبدو كصاحب موقف كلّما هدّد ذلك استمرارية مشاريعه الإبداعية، ولو كان ثمن ذلك أن يُحسب نصيراً للاستبداد أو يُصنّف كمواطن لا يتورّع في تغيير معطفه مع تغيّر السلطة.

لعبد الوهاب أذن موسيقية مرهفة إلى حاجات السلطة والناس

إعادة تركيب عناصر فنّه حسب الذائقة المتجدّدة لكل عصر

إطلالة

هو كل شيء وحتى هذا اللاشيء

خطوات نحو الواقعية

لا يمكن أن يكون العمل الروائي فنياً إلا في رؤية الواقع منظوراً اليه من عينيّ الروائي، واحد تجلياته إعادة ترتيبه باختزاله إلى ما يعنيه منه

فوّاز حداد

ماذا تعني الواقعية بالنسبة للروائي؟ ببساطة، إنها الواقع الذي يقع بمرمى بصره، من حوله، وخلف النافذة، وراء جدران منزله، وفي الشارع، وما لا يقع أيضًا بمرمى بصره، لكنه موجود فعلًا. كذلك ما حدث من قبل، وما قد يحدث من بعد، يلتحق به ما يتخيله ويحلم به... الخيال والحلم والوهم جزء من الواقع، من دونها يحصل خلل وصدع. إن لم يكن في بنيانه بالذات. الواقع هو كل شيء، وحتى هذا اللاشيء.

يأخذ الروائي كلّ هذا بالحسبان، لكنه لا يعيد كتابتها، ولا يكتبها هكذا كما هي تمامًا، وإنما كما يراها من موقعه، أو من خلال الزاوية التي ينظر منها، أي من خلال ذاته، ولو وصف الأحداث والمشاهد والأشياء بمنتهى الموضوعية، إذ غالبًا ما تتدخل أو تتداخل ذاته في إعادة صياغتها. الخلاصة، لا يمكن أن يكون العمل الروائي فنياً إلا في رؤية الواقع منظوراً إليه من عيني الروائي، وأحد تجلياته إعادة ترتيبه باختزاله إلى ما يعنيه منه، بحيث قد يقول شيئاً أو أشياء، قد تزيد أو تنقص، عما يظهر منه، وربما عكسه، إنه ما يريد للواقع أن يقوله، أي إنطاقه به.

تتوخى الرواية الكشف عن الواقع، وتعريته، التلاعب به، ورصد تحولاته وتقاليده وعاداته وأسراره وخباياه... يصوره الروائي، ويخلع عليه مشاعره وما يحسّه نحوه، وما يتصوّره من دوافع، ولو كانت تجري في الخفاء، كذلك الأسباب غير الظاهرة للعيان في حركته. فمثلًا، شكل العهد الاشتراكي تحلّل طبقات وظهور أخرى، كما نتجت الحروب ما يدعى بطبقة أثرياء الحرب، كانت ثرواتهم منها، لا بطرائق الصعود الاجتماعي. أما طبقات المحتالين الجدد، فمن خلال الأساليب الملتوية لجني المال، أخذت بالتمدد في الدولة عبر وسطاء وتجار عمولات، أي اتساع رقعة الفساد. طبعًا هذه ليست مهمة الكاتب وليس مطالباً بها، الأجدر بها المحاكم الجنائية ولجان التفتيش، وإن لم تطاولهم. لكن لماذا الروائي؟ لأنه مسؤول عن الحقيقة، هل يدير ظهره لها؟ هذا الواقع يقتحم عوالمه، ماذا يكون؟ وإلى أين يتجه؟ تتعدد مهام الرواية الواقعية، ويقع تحت سلطانها كل شيء، ومثلما الواقع أسير الروائي، كذلك الروائي أسير الواقع.

الفرنسي بلزاك، لم يكن يدرس عادات عصره وتقاليده كما يدرسها عالم الاجتماع والاقتصاد، لكنه عبر عنها بالنظر إليها بعين الفنان، وأدرك من حركتها إلى أين تتجه، وخلع عليها ما استخلصه من معرفته بها، فحوّل الواقع من فرط إحساسه به، من الأرض إلى لوحة تصور ما راه بصورة أدق، بمعنى أنه ذهب إليه في العمق.

فعندما لاحظ أن الأرستقراطيين الفرنسيين أصبحوا يقبلون لأول مرة على الزواج من البورجوازيين الذين اغتنوا من عملهم، لم تعد القصة، قصة حب فقط، كان قد التقط حقيقة واقعية، كشفت عن تحولات الواقع في القرن التاسع عشر بعد الثورة الفرنسية؛ البرجوازية بدأت تحتل مواقع، اضطرت النبالة إلى التخلّي عنها. أضاف فلوبير إلى الواقعية، الوصف القوي الذي لا يرحم للواقع، وكانت قسوة هذا التحليل الاجتماعي، لا تقل عن تشريح عادات وتقاليد وأوهام المجتمع الفرنسي في القرن الثامن عشر، تعداه إلى جراءة التشريح الأخلاقي، ولم يغال النقاد عندما شبهوه بتشريح أبيه الجرّاح للجثث في العمليات الجراحية. أما عن دور الفنّان في روايته «مدام بوفاري»، فقد استطاع أن يحقق المعادلة شبه المستحيلة: الصدق في

مثلما الواقع أسير الروائي، كذلك الروائي أسير الواقع

تصوير الواقع بكل تفاصيله التافهة أحياناً واليومية والعادية المبتذلة، مع خلع شحنات شعرية عليه، فقبض على فجاجة الواقع وجماليات الشعر، فالحقيقة والجمال لا ينفصلان، ولا يمكن أن يكون مبدعاً، إن لم يكن حقيقياً وصادقاً في رؤاه.

الفصل التالي من الواقعية، كان تحت تأثير إميل زولا، الذي وصل بها إلى مرحلة الدراسة الاجتماعية والنفسية، أوجزها في استعراض مبادئه الفنية، بما معناه: العمل الفني ما هو إلا الواقع منظوراً إليه من خلال عيني الفنان اللتين لن تخدعاه ولن يخدعهما، لن يستطيع الكذب على الواقع، ما يعني أن الرواية ينبغي أن ترتكز على العقل والحقيقة، بل وعلى العلم الطبيعي، لا الانفعال الرومانتيكي، لأنها علم الواقع، ولو خلع عليها مسحة من الخيال الخلّاق.

(روائي من سورية)

يوسف سيده، زيت على قماش، 1951

قصيدة

دأبُه التماسُ شفاعة من ميّت لا يُرجّى

مفاصل من سيرة الأعرابيّ

محمود وهبة

1
في زمن صارَ غابراً الآن
حدَّثنا الأعرابيُّ:
لا شيءَ جديدٌ.
الّذي احتضنَ الماءَ ذاتَ مرّةٍ
كانَ مجرّدَ غربال
والغربالُ أجوف،
الرّصيفُ مُذ تعقّبَ خطواتِ العابرين
لم يعُدْ شيئاً
البتّة.

قالَ إنَّ الغبارَ شيءٌ
والحديثَ شيءٌ
والقيلَ والقالَ شيءٌ.

قالَ أيضاً
إنَّ اليدَ التي تعتذرُ عن مصافحة عدوّها
شيءٌ،
شيءٌ فاخر والله أعلمُ.

2
على عجلٍ قالَها الأعرابيُّ
لِمَ كلُّ هذا الضجيجِ خلفَ البابِ
ألم يتعبوا من دبيبهم في الرّأس؟
فليرأفوا بي وليرحلوا،
الوقتُ بانتظارهم
الرسائلُ كافيةٌ لنقلِ الأشواقِ
لو شئتُم أرسلتُ لكم حماماً زاجلاً
ارحلوا وارأفوا.
هذا أنا الآن
أعرابيٌّ أخيرٌ دأبُهُ التماسُ شفاعةٍ من
ميّتٍ
لا يُرجّى.

3
قبلَ رحيلهِ أوصى الأعرابيُّ:
لم أتركْ ورائي أمّةً تركتْ أزلامَ الشّقاءْ.

4
الأعرابيُّ
مشى وحيداً
بينَ قبورٍ فارغةٍ
وحدَهُ الصّمتُ مَن اخترقَ بابَ جسدهِ
ودخلَ خِلسةً.
كانَ يجوبُ المفارقَ
يؤرّخُ للحكايةِ ويرتجِلُ:
كُنّا هنا وكانَ للكلامِ معنىً
للصوتِ بريقٌ
وللأولادِ رغبتُهم في اللّعبِ والمشاكسة

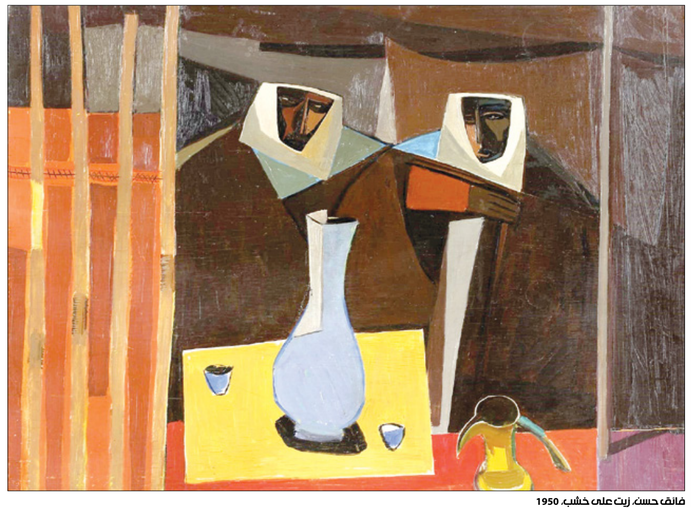
هكذا ماتَ الأعرابيُّ
وهو يروي سيرةً في الحقلِ
ويرفعُ عن رأسهِ هموماً وتجاعيدْ.

5
على صفحةٍ مليئةٍ بالقشور
يكتبُ الأعرابيُّ مفاصلَ من سيرته
يعرّي جسدَهُ يُعيدُ ترتيبَ الأشياء:
الربّ
البلد
الأمّة
الحقّ
القضيّة
النّضال
اليقين

يصمتُ الأعرابيُّ بعد أوّلِ طلقةٍ في
الرأس
هذا مجرّدُ حُلُم.

(شاعر من لبنان)

النص الكامل
على الموقع الالكتروني


فائق حسن، زيت على خشب، 1950

فعاليات

على موقع «المؤسّسة العامة للحيّ الثقافي - كتارا» في الدوحة، يتواصلُ حتى الواحد والثلاثين من ديسمبر/ كانون الأول المقبل، معرض **صوت اللون** للفنّانة التشكيلية الكويتية **مي السعد**، والذي يضمُّ قرابة ثلاثين لوحةً تتناول في مجملها مواضيع ذات صلةٍ بتراث منطقة الخليج؛ مثل الرقصات الشعبية.

تُقيم «دار النمر للفن والثقافة» في بيروت، ابتداءً من الساعة الثالثة زوالا يوم الجمعة المقبل، جولةً خاصّة لاستكشاف معرض **صندوق الفرجة: لزوم ما لا يلزم** الذي انطلق منتصف ديسمبر/ كانون الأول الماضي ويستمر حتى منتصف يونيو/ حزيران المقبل. يضمّ المعرض قرابة 250 قطعة تجمعها عدّة ثيمات مرتبطة بحلقات تاريخية مختلفة من لبنان والمنطقة العربية والعالم.

يُقام حاليا في «المتحف الوطني باردو» بالجزائر العاصمة معرض فنّي حول **تين هينان**؛ ملكة الطوارق في الصحراء الجزائرية في القرن الرابع الميلادي. يضمّ المعرض مجموعة من الحلي والأدوات التي عُثر عليها خلال اكتشاف ضريحها في منطقة إبالسة عام 1925، إضافة إلى لوحات فنية وكتب تناولت تراث المنطقة.

الغذاء في مصر القديمة عنوان محاضرة افتراضية تلقيها الباحثة في علم المصريات **شارلوت لوجون** بداية من الرابعة من بعد ظهر اليوم عبر موقع «الجامعة الافتراضية» www.uvtd.fr. عبر اللقى الاركيولوجية، تضيء لوجون تركيبات موائد المصريين القدامى من الفلاحين والعمّال والجنود إلى الكهنة والفراعنة.