

مُحَمَّدٌ سَعِيدٌ الرَّيْحَانِيُّ

# رهانات الأغنية العربية

دراسات في واقع وآفاق الأغنية العربية

# تصدير

"العادة تجعل الناس يكفون عن التفكير في ما يحيط بهم  
ويكتفون بقبوله."

فريدريك نيتشه

إنسان مفرد في إنسانيته

الجزء الأول

كتابه العقول الحرة

ص: ١٨٧

الباب الأول

عن الفن والحرية

## مقدمة الرهانات

"رهانات الأغنية العربية" أم "رهانات الموسيقى العربية"؟

الحقيقة أن مصطلح "موسيقى" جديد على اللغة العربية وأن أول من استخدمه هو الفيلسوف العربي الفارابي نقلا عن الأصل في المعجم الإغريقي. ومع ذلك فالغناء والموسيقى لا يتطابقان: فالغناء يشترط لزوما صوتا بشريا يؤدي نصا موسيقيا، أما الموسيقى فلا تشترط أصواتا بشرية بل يمكنها الاستغناء عنها جميعا كما في الموسيقى الأوتية (Instrumental music).

إذن، رهانات هذا الكتاب تتمحور حول مستقبل الأغنية العربية ودور العنصر البشري في الرقي بها. فما دامت الأغنية شكل من أشكال التعبير، فإن التعبير يحتاج لمناخ مناسب. أي، أن الأغنية، أو أي تعبير آخر، عليه إما أن يتصرف بسلبية ويقبل بأي مناخ كواقع وأن يغير من خطابه ونمط تفكيره وأشكال تواصله أو أن يتمسك بإيجابيته ويسعى لتغيير المناخ غير الملائم بشكل يسمح لمروره ووجوده؟

هذا الكتاب، "رهانات الأغنية العربية"، هو انتصار لروح الإيجابية في الإبداع الإنساني عموما والأغنية العربية خصوصا. وفداء لهذه الروح البناءة، توزع الكتاب على محاور قاربت قضايا من صميم الإبداع العربي وختم مغامرته العلمية في أدغال الأغنية العربية بمنارة ختامية تنير مستقبل الأغنية العربية ببعض المقترحات البناءة المستمدة من الخلفية المعرفية الثابتة، "إرادة الحرية".

وإذا كان القارئ الفطن قد انتبه منذ مقدمة هذا الكتاب إلى "الحرية" كقيمة محورية تتمركز حولها كل مباحث هذه الدراسة، فالحق أن "الحرية" هي محور كل أعمالنا الفكرية والإبداعية والنقدية. لكنها حرية قد تبدو، لأول وهلة، مغايرة لمفهوم "الحرية" في التقليد الثقافي العربي الذي يقرن "الحرية" باستقلال الوطن ومقارعة المحتل كما تغني ماجدة الرومي:

حاصر حصارك لا مفر  
اضرب عدوك لا مفر  
سقطت ذراعك فالتقطها  
وسقطت قربك فالتقطني  
واضرب عدوك بي  
فأنت الآن حر وحر وحر.

أو ربما بدت مختلفة عن مفهوم "الحرية" في العرف الشعبي العربي الذي يقارن "الحرية" بنقيضها الثابت "العبودية" أو "الأسر"، كما تغني أم كلثوم:

انني اعطيت ما استبقيت شيئا

اعطني حريتي، اطلق يدي

لكن مفهوم "الحرية" في هذه الدراسة يقدم زاوية ثالثة لمثلث "الحرية"، بالإضافة إلى زاويتي مقارعة المحتل حتى الاستقلال ونقض العبودية والأسر. لمفهوم "الحرية" في هذه الدراسة وظيفة تكميلية لمفهوم "الحرية" في الذهنية العربية.

إن مفهوم "الحرية" الشائع في الثقافة العربية هو مفهوم مرتبط بالتححرر من سلطة الخارج ومن هيمنة الآخر. أما مفهوم "الحرية" الذي يمد هذا الكتاب بالقوة المنتظرة منه، فهو مفهوم يقدم حرية مرتبطة بسبر أغوار الداخل: أعماق الذات. إنه تحرير القوى الداخلية عبر مصالحتها والمصالحة معها. ولذلك كان مفهوم "الحرية" الذي يدير كل أعمالنا لا يتحقق إلا عبر بوابة "التوحد": توحد القول والفعل، توحد الفكر والقول، توحد الفكر والفعل، توحد الصوت والصورة، توحد النص والمعنى...

الحرية ، بمعناها الكامل إذن، تقتضي التحرر من الخارج/الآخر وتحرير الداخل/الذات. فلا حرية، إذن، دون المصالحة مع الذات وتحريرها: فما جدوى الاستقلال عن الآخر مع البقاء مكبلاً من الداخل؟ ولا حرية خارج "التوحد": لا حرية تحت راية الازدواجية والشيزوفرنية وانفصام الشخصية... ولذلك يختط هذا الكتاب طريقه نحو القارئ برسالة واضحة تتغيا طرح مطلب الصدق الفني والمصادقية في الإبداع الفني العربي عبر بوابة الحرية والتحرر والتحرير.

ليس الهدف من هذه الدراسة موازنة فنون الإنسانية والمفاضلة بينها. ولكن الهدف الوحيد هو إعادة النظر في فنوننا وإبداعاتنا العربية وفي شكل تذوقنا لكافة إنتاجاتنا الرمزية. فما يقدم هنا هو رحيق عاشق للأغنية الإنسانية وقوة غيور عن الأغنية العربية. ولذلك فإن الهدف هو إضاءة الطريق للغير من عشاق الأغنية العربية وبالدرجة الأولى هو موجه لمبدعيها أملا في العمل على الرقي والارتقاء بالأغنية العربية وإرشاد القافلة إلى الأفق المضيء.

# ضُرُورَةُ الْفَنِّ لِلْمُجْتَمَعِ: نَحْوَ مُجْتَمَعٍ يُقَدِّسُ الْفَنَّ

## عن الفن والحياة:

"الفن" هو العُري وتمجيد مفاتن الجسد و"الحرية" هي الفتنة وارتكاب وإثارة الشرور. و"الحل" هو "اتِّقَاءُ" الفن والحرية معا. أما "النتيجة" فهي الوضعية السائدة في العالم العربي والتي دخلت قرنها العاشر من الانحطاط التاريخي.

إن "حذف" الفن من الحياة ومن السلوك اليومي للفرد، أي فرد في أي زمان ومكان، يعني حصر الوجود في حاجات الجسد الأساسية (الأكل والنوم والجنس) وفي "الضامن المادي" لهذه الحاجات الثلاث وهو "العمل". لكن لا شيئا من هذا حدث في يوم من الايام لأي مجتمع من المجتمعات الإنسانية على مر العصور إذ لن يستطيع الإنسان مقاومة فكرة الانتحار منذ الليلة الاولى لتطبيق قرار حرمان المجتمع من الفن بعدما لن يجد أجوبة عن سؤاله: "إلى متى سيستمر الحال هكذا بأربع أنشطة مرخص بها: الاكل والنوم والجنس والعمل؟"

لم يحدث هذا الفصل بين الفن والحياة على مر التاريخ لسبب بسيط وهو ان "الحياة ذاتها فن": ف"كيف نطبخ" هدا فن، و"كيف نأكل" هدا أيضا فن، و"كيف نعمل" هدا فن كذلك، و"كيف نمارس الحب" هدا بكل تأكيد فن... إن الفن هو جواب عن سؤال "الكيف". الفن، إذن، هو "شكل" سير الأمور في الحياة وهو أيضا "جمالية" طرح القضايا على الطاولة. لكن الفن وإن كان يبدا عادة ب"الكيف" و"الشكل" فإنه غالبا ما يصبح "موضوعا" و"مضمونا" و"جوهر". وهنا تكتمل حلقات تطور الفن في التقدم من مرحلة "سؤال الجدوى" التي يُخَصُّ بها الفن عادة قبل قبوله إلى المرحلة الثانية، مرحلة "التخصيص" بحيث يقبل الفن ك"شكل" تعبيرى إلى المرحلة الثالثة والأخيرة، مرحلة اعتماد الفن ك"مضمون" وك"موضوع" وك"جوهر" وك"حياة"...

وهذا بالتحديد ما يميز "الفن" عن "الآلية". فالفن هو "المتعة الناتجة عن وعينا" ب "كيفية" عيشنا لحياتنا و"كيفية" تدوقنا لها بينما تبقى "الآلية" نقيض ذلك. فبينما ينتصب الفن كاختيار وكحرية، تبقى "الآلية" الدركَ الأسفلَ من القدرية ومن غياب الإرادة والتخلي عن الحرية...

## فيم الحاجة إلى الفن:

في المأثور لدى الديانات التوحيدية الخمس، كان الإنسان دائما يطمح إلى أن يكون "أكبر" مما هو عليه ولذلك تناول على "الشجرة المحرمة" أو "الثقافة المحرمة" التي يختلف ترميزها من دين توحيدي لآخر. ثارة، ترمز إلى "المعرفة المطلقة"، وثارة ترمز إلى "الخلود والحياة الأبدية"، وثارة أخرى إلى "المتعة الجسدية اللامحدودة واللامقتنة"... لكن في جميع الاحوال، كان الإنسان يطمح إلى أن يصبح "أكبر من مجرد إنسان".

لقد كانت تعتريه دوما رغبة في الثورة على محدودية معرفته، وعلى قصر عمره، وعلى القيود المفروضة على المُنْع الجسدية التي ينشدها. إنه، اختصاراً، التوق إلى الحرية والمعرفة والخلود: التوق إلى "المطلق".

ولأن "الخلود" لا يمكن أن يكون صفة إنسانية، فقد صار "الخوف من الموت" دائماً دافعاً رئيسياً وراء جري الأحياء إلى التناسل للخلود وضمان الاستمرارية على هذه الحياة عبر الأولاد والأحفاد. لكن "الخوف من الموت" كان دائماً يسمح فكرة "خلود المرء عبر النسل" عند أول إصابة بمرض كيفما كان نوعه فيلجأ إلى مقاومة المرض بإجهاد النفس على التغلب عليه بكل أشكال الدواء وأحياناً بالتضحية بـ"رُزق الأولاد" في سبيل التغلب على المرض والبقاء على قيد الحياة...

وحده الإنسان، من بين الأحياء على الأرض، اهتدى إلى "الفن" كأداة فعالة لـ"الانتصار على الموت" ومن ثم "الخلود"، ولو على المستوى الرمزي. فالحاجة إلى الفن كانت دوماً "ضرورة" للإنسان حتى ولو أدى الأمر بالمرء إلى ابتكاره لفنه بنفسه دونما حاجة للانتظار الآخر كي يؤدي له تلك الوظيفة، فالإنسان فنان بطبعه. فقد كان "عنتره" شاعراً وهو لم يقرأ يوماً ولم يكتب ولم يلج مدرسة ما دام كان منبوذاً بحكم انتمائه لطبقة العبيد، و"محمد شكري" انتقل من مجرد حكواتي متجول بين موائد محترفي الكتابة الأجانب إلى روائي وقاص ومسرحي راسخ، والفنانة العصامية "الشعبية العدراوي" تحدت كل الخطوط بكل الألوان واختطت لنفسها طريقاً أوصلها إلى العالمية في الفن التشكيلي...

## وظيفة الفن:

الفن وظيفتين أساسيتين: الوظيفة الأولى ظاهرية وهي وظيفة "الإمتاع" وأما الوظيفة الثانية فهي وظيفة "جوهرية" وتعنى بـ"حفظ التوازن".

وظيفة "الإمتاع": فهم العالم والاستمتاع به في آن، التعبير عن علاقة الإنسان بالعالم، تعميم التجارب والأذواق والرؤى الإنسانية، وجعل الحياة جميلة...

وظيفة "حفظ التوازن" أو التوازنين: التوازن الداخلي (داخل الذات) والتوازن بين الذات والعالم. فعلى مستوى حفظ التوازن الداخلي (داخل الذات)، تبقى وظيفة الفن هي: بناء الشخصية، تحديد الهوية، تهذيب النفس، تهذيب الوجدان الفردي والجماعي، تقوية المخيلة لتحرير الطاقات، وتنشيط الإنسان بضخ طاقات جديدة في شرايينه، وإزالة الخوف الإنساني الفطري من الموت ومن النسيان...

وعلى مستوى حفظ التوازن بين الذات والعالم، تبقى وظيفة الفن هي: ضمان التوازن النفسي والروحي والعقلي والوجداني للإنسان، ضمان التوازن بين الفرد والعالم المحيط به، بين الواقع والمثال، بين العالم المحسوس والعالم اللامحسوس...

أما وظيفة الفنان فتبقى هي "التحويل": تحويل التجربة الإنسانية إلى حدث موثوق به ثم إلى نص مكتوب أو شفهي أو مرسوم أو مسموع ثم إلى شكل جميل يروق العين أو السمع أو الوجدان... إنه تحويل للواقع المنفلت والمتشظي إلى لوحة جميلة ونص مفهوم ومعزوفة تطرب لها النفوس...

## ماهية الفن:

الفن نشاط عقلي وجداني مهاري يقوم به الإنسان لغايات تتجاوز زمانه و عمره وحجمه. إنه تعبير عما خزنته الذاكرة وما يختلج بالوجدان وما جادت به المخيلة من صور وأحاسيس وأحداث لنقلها كرسالة إبداعية إلى المتلقي غير المحدد في الزمان والمكان. وهذا ما يميز الرسالة الفنية عن غيرها من الرسائل العابرة (رسائل سياسية، رسائل إعلامية...) ف"الرسالة الفنية لا تموت بموت مُرسلها أو ضياع شروط قولها". ولعل هذا ما يفسر خلود ملحمة "الإلياذة" التي لا زالت تقرأ بنفس المتعة التي قرئت بها قبل ثلاث آلاف سنة، ولوحة "الموناليزا" التي لا زالت تجذب المتلقي بنفس الجاذبية قبل خمسة قرون، ومسرحية "عُطيل" البطل الذي لا زال حياً بينما على خشبة المسرح الفني والمسرح الوجودي، وأغنية "مرسول الحب" التي لا زالت تطرب الأذن بعد أكثر من أربعين عاما من بثها أول مرة على الأثير، ومعلمة "برج بيزا" التي لا زالت تثير الدهول في نفوس عشاق المعمار والهندسة، وتمثال "أبي الهول" الذي لا زال يثير الحيرة حول دلالاته الفنية والرمزية، وفن "الباليه" الذي لا زال يتمتع العين بعد قرون من ضمور الطبقة الأرستقراطية التي انتجتها ورعتها...

لكن الفن يبقى "واحداً من طريقتين اثنتين". فإما الفن رغبة قوية قد "يطلبها الإنسان فثلبت رغبته وتتحقق أمنيته" بالتحصيل العلمي والتمرن الطويل والجهد الجهد وهذا حال أغلب الفنانين عبر التاريخ، وإما هو رغبة مجردة متعالية "تختار الإنسان وتملكه" لتستعمله أداة لتحقيق غاياتها وهو ما يصطلح عليه تارة ب"الإلهام" وتارة ب"النبوغ" وتارة أخرى ب"العبقرية". ولعل من بين أبرز أمثلة هذا النموذج مبدع "الإلياذة" و"الأوديسة" الشاعر والمغني "هوميروس" ومبدع المعلة السادسة "عنتره بن شداد العبسي" الذي أبدع شعرا كتب بماء الذهب وعلق على جدران الكعبة إلى جانب أشعار "ملوك" دول و"ملوك" شعر كالمالك "امرئ القيس" علماً بأن "عنتره" لم يكن يتوفر على مؤهلات علمية تخول له نظم الشعر فقد كان الرجل أمياً وعبدًا منبوذاً...

## أدوات الفن وحيله:

ينقسم الفن إلى نوعين: فن تعبيرى (موسيقى ورقص ومسرح وسينما وأدب) وفن تصميمى (رسم وديكور ونحت وعمارة وطبخ). لكن الفن في مجمله يلجأ، من وجهة نظر سيكولوجية، إلى سبع حيل أساسية *Seven Basic Mechanisms* تتأرجح ما بين "الكبت" و"الدفاع" و"الهروب":  
أولاً، النسيان *Repression* إما بالترك أو بالكبت حين يتعارض عنصران في الحياة الشعورية فيتم التضحية باحدهما لحساب بقاء الآخر.  
ثانياً، النكوص *Regression* والعودة القهقري إلى الماضي كشكل أنجع للتعبير عن الذات عندما يفشل المرء في تجريب ما حوالبه من سبل وادوات ومجالات.  
ثالثاً، الإسقاط *Projection* وتحويل حيوات الآخرين وسلوكاتهم وتفضيلاتهم حسب ما يخالج النفس للتنفيس عليها وإقناعها بان الفرحة عام أو أن الهم يشمل الجميع أو ان الهزيمة والخسارة قانون كوني...  
رابعاً، التحويل *Transference* حين يواجه حاجزا ماديا أو نفسيا فيصبح مقياسا عاما ينطبق على كل ما له علاقة بالموضوع أو قرابة به. وهو بذلك قد يكون تحويلا إيجابيا أو تحويلا سلبيا.  
خامساً، التماهي *Identification* مع شخصية بعينها أو أمة بداتها أو حضارة بكاملها تحت دافع الإعجاب والاحساس بالنقص معا.  
سادساً، التبرير *Rationalization* بمبررات عقلية مقبولة لأحداث وسلوكات انفعالية وغير عقلية كي تتقبلها الذات الشعورية وترتاح منه خلال ضمان استعادة توازنها.  
سابعاً، التعويض *Compensation* من خلال الظهور بمظهر ما بغية التعويض عن النقص في المظهر الحقيقي المراد تعويضه بحيث تكون الصورة المُعَوَّضة في الغالب إيجابية بينما تبقى الصورة المُعَوَّضة سلبية وقيد الكتمان.

## الفن ودوره في تشكيل الهوية وحمايتها:

إن مهمة الفن الأساسية هي "الحفاظ على هوية المجتمعات وخصوصياتها" (لباس، إيقاع، رقص، معمار، طبخ، طرز، وشم، حلي...)، و"الدفاع عن الشخصية الثقافية للمجتمعات الإنسانية"، و"مد الجسور بين ماضي الثقافة وحاضرها لضمان استمراريتها"، و"المساهمة في الإقلاع التنموي العام" فالتنمية ليست اقتصادية فقط بل ثقافية وفنية أيضا. وهذا ما يتجلى على المستويين الشكلي والجوهري في سلوك الأفراد واذواقهم وتفضيلاتهم... إذ يرتقي ذوق الأفراد والمجتمعات برقي فنونها وينحط بانحطاط فنونها. فالمنطق السليم لن يقبل بشاعر يستمتع لموسيقى "الراي" كما لن يقبل بفنانة تشكيلية ترقص "أم عالية". الانحطاط والرقي بوابته "الفن": "قل لي ماذا تغني وترسم وتحت وتكتب وتصمم، أقول لك من أنت".

## ما بين الفن والفكر من اتصال:

الفن هو "ضمير الأمة" حين يشتغل على "المضمون" وهو "وجدان الأمة" حين يشتغل على "الشكل". قد يبدو هذا "تشابكا" بين مجال الفن ومجال الفكر لكن الفرق بينهما بيّن. فالحياة قد "تصعب" بدون فكر وبدون تفكير ولكن "تستحيل" الحياة بدون فن وبدون جمال. وهذا ما يثبت بأن الفن يتضمن الفكر ويحتويه وبأنه أوسع منه وأشمل. فالفن يولد مع الإنسان، إنه فطري. أما الفكر فيتعلم، إنه مكتسب.

وإذا كان الفن "أشمل" من الفكر، فإن الإبداع "أسبق" على التنظير والتفكير. لقد كان الفن هو السباق دائما إلى جدران الكهوف والأهرامات وأسوار المعابد كما كانت تتغنى به هذه القبيلة ويفخر به ذلك الشعب. فروائع الفن جاءت "قبل" التنظير: الإلياذة والأوديسة، جلجامش، ألف ليلة وليلة، بيو وولف، المعلمات العشر... أما التنظير، فعمل أول عمل تنظيري إبداعي عرفه تاريخ الفن كان لأفلاطون ومن بعده تلميذه أرسطو، وهي تنظيرات هيمنت على الحقل الإبداعي الإنساني لمدة تزيد عن الألفي سنة قبل أن ينتفض الفن، والإبداع عموما، ثائرا على الجمود الذي تكون وراءه عادة "سلطة" التنظير و"هيبة" التفكير. فبينما كانت الكلاسيكية انضباطا للقواعد الفنية المثبتة، صارت الرومانسية تفجيراً للعواطف والمواقف والأعراف الاجتماعية، بينما التزمت الرمزية القواعد عبر تحديها... بهذه الطريقة، راوح الفن، في ثورته على التنظير والتفكير، بين الإذعان والجرأة والمخادعة والمراوغة.

وإذا كان الفن "سباقا" على الفكر و"شاملا" له، فإن المطالب التي يرفعها الفنانون حاليا تبقى هي "استقلالية" الفن عن الفكر بينما يناضل بعض المفكرين من أجل "إلحاق" الفن بالفكر والفلسفة على وجه الدقة. وهي مفارقة صارخة لا بد من الانتباه إليها!

أما على صعيد الاختصاص، ف"الفكر" يحدد الوعي وطريقة الإدراك الإنساني لتسهيل الإتصال والتواصل بين الناس بينما يروض "الفن" القول الكامن في مجاهل الذات الإنسانية واللاوعي الإنساني. وبينما يرى الفن موضوعا واحدا من عدة زوايا، يرى الفكر كل الموضوعات من زاوية واحدة. وبينما يسعى الفن إلى تحقيق المتعة والحس بالجمال، ينهمك الفكر في السعي للحقيقة. وبينما يطمح الفن إلى أن يصبح ملاذا للإنسان وضامنا لتوازنه ليبقى حيا وليعيش أطول، يسعى الفكر إلى أن يصبح هاديا للإنسان إلى فهم مجريات الأمور بغية السيطرة على الشروط المحيطة به والتحكم بها.

## رهانات الفن كأداة للتغيير والتكريس والإمتاع

حيثما طرح موضوع الفن، تبقى الأسئلة المعلقة هي أسئلة جدوى الفن ووظيفته المتغيرة في سياقاته المتغيرة. فما هي مهمة الفن الأولى؟

هل هي تصوير الواقع عاريا؟

أم هي رسم المثل من خلال التبشير بالغد الجميل القادم؟

أم هي تجاوز نقد الواقع والتبشير معا عبر الإبحار في عوالم الذات ومجاهل الخيال؟

ولأي هدف تتم الاستعانة بالفن؟

هل لتكريس الواقع؟

أم لتغييره؟

أم للهروب منه نحو آفاق أخرى طلبا لـ "الإمتاع والمؤانسة"؟

"إن الانقلابات والثورات ليست أكثر من نقل العبء الذي يثقل كاهلنا من كتف الى أخرى" كما قال الفيلسوف والكاتب المسرحي الإيرلندي المعروف جورج برنارد شو، قبل أن يضيف "أما الثورة الحقيقية والانقلاب الحقيقي فهو الذي نتمنى إحداثه في طريقة تفكير الناس وطريقة تدوقهم وطريقة تفاعلهم مع مجريات الأمور".

ولقد انخرط الفن في هذه العملية الثورية مبكرا ولكنه لعب أدوارا طلائعية بعد منتصف القرن العشرين إذ بدأ على مختلف الواجهات وأرشا تهدف لتحرير الإنسان من الداخل فتخصصت دور الموضة في تحرير اللباس من النمطية والنزول بالموضة إلى العامة من الناس بدل ارتكانها إلى علية القوم، ودخلت الصورة الحلبة لتحرير العين، وساهمت الموسيقى بخلخلة الأذواق المهيمنة من خلال إعلان أنماط جديدة في الموسيقى والغناء كـ "الروك أند رول" و"الهارد روك أند رول" و"الريدم أند بلوز" و"الصول"، كما ظهر عند بداية السبعينيات من القرن العشرين اهتمام جديد بدراسة "لغة الجسد" التي سيستفيد منها الفن كثيرا بعد ذلك على مستوى الرقص والمسرح والسينما والتشكيل...

## خاتمة:

في ماذا يتفوق علينا الغرب؟

الجواب السهل المتداول هو: في "التقنية" و"العلوم"!

لكن الأمر أعمق من ذلك بكثير، فالغرب يتفوق علينا ليس بـ "اللعب" أو "الأدوية" أو "الأسلحة" أو غيرها من "الأشياء" التي تبقى مجرد "أشياء" تباع وتشتري. إنه يتفوق علينا بـ "الاستثمار في الإنسان" من خلال تشجيع "ثقافة القراءة" وتاصيلها في المجتمع الغربي لدرجة أصبحت فيها القراءة "سلوكا يوميا" و"طقسا ضروريا" مثل شرب الشاي عندنا (!)، ومن خلال تكريس "الفن" كضرورة وجودية وصفة حضارية وهذا بحق ما يجعل الإنسان "منتجا" طول العمر وغير ذلك ما يجعل الإنسان مقلدا مدى الحياة.

## الباب الثاني

# واقع حال الأغنية العربية

## المبدع الحر والمشروع الغدوي

الإبداع هو كل محاولة إنسانية تتقصد إنتاج أو استرجاع عوالم صودرت وسلبت تحت سيف سلطة من السلط، وذلك بتشغيل أدوات سمعية أو بصرية أو مكتوبة إما خلقاً (=creation) أو محاكاة (=mimesis). لقد كان الإبداع عبر تاريخ البشرية مبادرات لانهائية لمقاومة الواقع أو السمو عليه أو الرقي به أو الدفاع عنه. وهكذا تجذرت في السلوك الفردي والتاريخ الإنساني هذه الثنائية السحرية: **الواقع والمثال (The established order & the ideal)**.

قد تتعدد التعيينات على "**الواقع والمثال**": الكائن والممكن، الحاضر والرهان، الواقع والآفاق، الإشكالات والبدائل... لكن الدلالة تبقى واحدة وهي أن كل مناحي النشاط الإنساني تحركها هاتان القوتان: قوة الواقع بسلطه وإكراهاته وقوة الحلم بالتغيير والارتقاء. وعلى خلفية هاتين القوتين تتحدد غايات كل الإبداعات الإنسانية من معمار ومسرح وشعر وموسيقى... كل الإبداعات الإنسانية تتضمن في نصوصها ولوحاتها ومعزوفاتها هاتين الثنائيتين (**الواقع والمثال**) ثم تنتصر لأحدهما على حساب الآخر لتفصح بذلك عن الخلفية التي تحركهما: **خلفية سلطة (=الواقع)** أو **خلفية حرية (=المثال)**. ولعل أخلد الإبداعات الإنسانية هي تلك التي كانت تنتصر دوماً لقيم الحرية والتغيير والحلم بغد أفضل وأزهر وأشع. ولاتحة الإبداع والمبدعين التي تحتفظ بها ذاكرة الإنسانية لا تضم غير الإبداع الحر والمبدعين الأحرار.

### المبدع الحر:

إذا كان الإبداع الحر هو الإنتاج الإبداعي المنتصر لقيم الحرية والغدوية والتغيير، فإن المبدع الحر هو حامل مشعل هذه القيم وباعثها من تحت رماد النسيان والطمأنينة الزائفة دون مطامع ولا مصالح شخصية:

"**إنه سيلغي نفسه، دون أن يشاء ذلك، مكلفاً برد الإنسانية إلى طفولتها، ثمته مجده، ثمته أقصى مداه كذلك.**"

فريدريك نيتشه

إنسان مفروط في إنسانيته

الجزء الأول: كتاب العقول الحرة

(الترجمة العربية، ص. ٩٦)

في هذا الاقتباس، يحدد نيتشه للمبدع خاصيتين اثنتين:

١- **الصوفية ونكران الذات.**

٢- **تحديد الأهداف والغايات الإنسانية النبيلة للعمل على تحقيقها.**

صوفية المبدع الحر تكمن في إيمانه العميق بكونه "معبراً" تمر عبره الإنسانية من الظلام إلى النور، من الأمية إلى الوعي، من

الخنوع إلى الحرية، ومن التيه إلى القصدية. إنه محض وسيلة...

أما الخاصية الثانية، فهي تحديد الأهداف والغايات والمرامي النبيلة بغية العمل على تحقيقها: التحرر من الذل والمهانة والإقصاء...

"**البشرية لم تعرف حتى اليوم لها هدفاً، ولكن إذا كانت الإنسانية تسير ولا غاية لها، أفليس ذلك لقصورها وضلالها؟**"

فريد يريك نيتشه

هكذا تكلم زرادشت

( الترجمة العربية، ص. ٨٦ )

إذا كانت أهداف الإبداع الحر هي إنتاج عالم جديد وثقافة جديدة. فما هي السبل إلى ذلك؟

### الوسائل الثلاثة لتجديد الرؤية والوجود:

في كتاب " أفول الأصنام "، جدد فريدريك نيتشه الوسائل الثلاثة الضرورية لكل مشروع تجديدي:

(١) - تعليم الناس كيفية الرؤية.

(٢) - تدريب الناس على طرق التفكير.

(٣) - تعليم الناس أساليب التعبير الكتابي والشفهي والجسدي...

بالنسبة للتربية على تجديد الرؤية:

"أن نتعلم أن نرى: أن نعود العين على الهدوء، على الصبر، على ترك الأشياء تأتي إليها، على تعليق الحكم، أن يتعلم الإحاطة بالجزء ونفهمه في إطاره الكلي..."

( الترجمة العربية، ص. ٧٢ )

أما بالنسبة لتجديد الفكر:

"أن نتعلم أن نفكر: (...). لكي يتم التفكير فلا بد من تقنية، من برنامج، من إرادة التحكم، إنه لا بد من تعلم التفكير مثلما يعلم الرقص، كنوع خاص من الرقص..."

( الترجمة العربية، ص. ٧٣ )

أما بالنسبة للتدريب على التعبير:

"لا يمكن أن نستبعد الرقص، بكل أشكاله، من تربية رقيقة: أن تعرف المرء كيف يرقص برجليه، بالأفكار والكلمات. ألا يزال هناك داع لأن نقول بأنه على المرء أيضا أن يعرف كيف يرقص بقلمه - بأنه عليه أن يتعلم أن يكتب؟"

( الترجمة العربية، ص. ٧٣ )

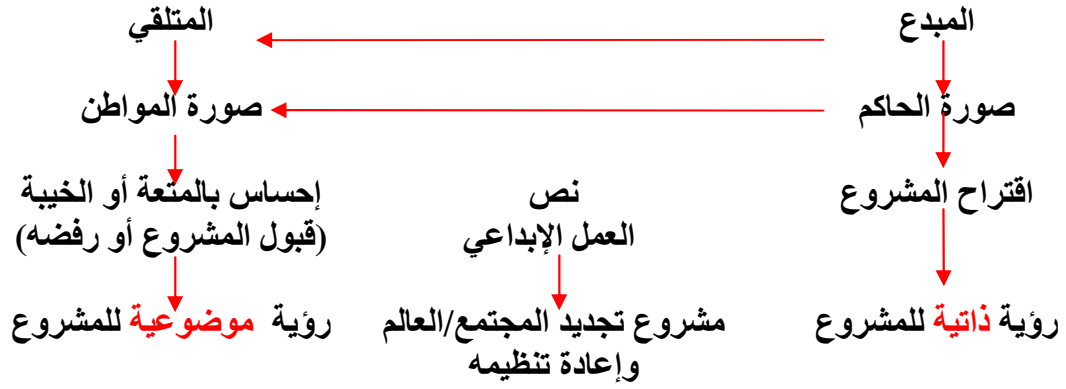
### علاقة المبدع بالمتلقي: ميثاق الثقة والحرية.

الإبداع تواصل راق يطلق العنان للمشاعر الإنسانية النبيلة ويحسس الناس بحريتهم ويستدرجهم للاستمتاع بها. ولذلك لا يمكنه تمجيد العبودية أو الاستغلال أو تسخير الإنسان. الإبداع مطلب وجودي يتمظهر في شكل واجب ينتظر من المتلقي القيام به من خلال الوعي بحريته واستثمارها.

إن لجوء المبدع إلى المتلقي كي يساهم في تحقيق المشروع الإبداعي، هو اعتراف منه بحرية المتلقي. بل إن الجهود الكبير الذي يبذله كل مبدع قبل إخراج عمله للوجود أكبر دليل على هذا الاعتراف بحرية المتلقي الذي قد يلقي العمل الإبداعي في وجه مبدعه إن أظهر هذا الأخير نفاقا أو تزلفا أو تحايلا على حريته.

حرية المتلقي معطى وحرية المبدع معطى مواز. وكل مشروع يجمعهما هو مشروع يستند على خلفية احترام حرية الآخر واستحضار كرامته. إنه تعاقد بين طرفين متكاملين لا غنى لأحدهما عن الآخر، ولا سلطة لهذا على ذلك.

هذا التعاقد بين الأحرار في العمل الإبداعي يمكن فهمه على خلفية التعاقد بين الأحرار في العمل السياسي كما في هذه المقارنة:



هذا التعاقد بين المبدع الحر وبين المتلقي الحر تعاقد أساسه الثقة المتبادلة والحرية كصفة وجود لكل منهما والعمل على إعلاء راية القيم الإنسانية النبيلة.

### تركيب :

الإبداع لا يمكن أن يكون إلا حراً وغدوياً حالماً لأنه مشروع تحرير للعالم وتجديد له من خلال تحرير العين ( سينما، تصوير ) والفكر ( فلسفة،... ) والسمع ( موسيقى، غناء ) والجسد ( رقص، مسرح ) على خلفية مرجعية تحيل على تعاقد بين المبدع والمتلقي أساسه الاحترام المتبادل والاعتراف بحرية الآخر والإيمان بالتكامل.

## الفصل الثاني:

# الوظيفة التعبيرية للأغنية

## - نمو تحرير شامل لجسد النص الغنائي -

### I- النص والجسد:

نلاحظ هذه الحكم التشوية، عن كتاب " إنسان مفرد في إنسانيته - الجزء 1":

(١) "اللطافة التي يبديها لنا الذين لا نحبهم نعتبرها جريمة" الصفحة ١٦٣ .

(٢) " غالباً ما نعارض رأياً ما بينما نحن لا نشعر بالنفور إلا من الطريقة التي بها تم التعبير عنه." الصفحة ١٦٢ .

(٣) " يحدث خلال المحادثة أن تربكنا نبرة صوتنا وتؤدي بنا إلى التعبير بكلام لا يطابق رأينا على الإطلاق" . ص. ١٦٦

هذه الحكم التشوية تجتمع في جوهرها على التمييز بين نوعين من النصوص : النص المجرد (كلام، رأي، قيمة...) والنص المجسد ( الشكل الذي يحقق كل نص مجرد وجوده). إنه تمييز بين العام المطلق وبين الخاص النسبي المحدد في الزمان والمكان. ولعل ما جعل النص المجرد يستحيل نصاً مجسداً، نسبياً ومتفرداً هو تدخل " الجسد":

"الذين لا نحبهم"، "الطريقة التي بها تم التعبير عنه"، "نبرة صوتية"، كما ورد في الحكم الثلاث.

إن وظيفة "الجسد" هي جعل النص الثابت متحولاً ومتغيراً ومتفرداً. آنذاك فقط يبدأ المعنى ويتأسس.

" ليس الجسد هو النص، ولكن الجسد هو الصورة الغامضة لنصوص لا نهائية. إن الجسد ليس شيئاً آخر سوى منتج لهذه النصوص لا نهائية".

د. عبد الكبير الخطيبي

" الاسم العربي الجريح، ص. ١٧٠"

(II) - الجسد كمنتج نصوص لا نهائية (النص الغنائي نموذجاً):

**1- (الصيغة التصريحية = mode déclarative)**

النصوص المتناسلة عنه	الإيماءات المصاحبة له	النص الغنائي الأولي
ما حدث لي بسبب الحب قد يحدث لك أيضاً	وضع السبابة على الأذن	"مش عايزة كلام، الحب كذه" كلمات: بيرم
دعوة سرية للتواطؤ والمساندة في الرأي	غمزة	التونسي ألحان: رياض
تدمر وسخط من كون الحب مجرد خداع	ضرب كف بكف	السنباطي غناء: أم كلثوم
ماذا بإمكانك أن أفعل لك يا حبيبي؟ هذا أمر واقع...	كتفان مرفوعان، رأس مائل، كفان مقلوبان للأعلى	

نلاحظ من خلال النصوص المتناسلة عن النص الغنائي الأولي، أن هذا الأخير لا يحقق ذاته إلا من خلال الجسد الذي يعبر من خلاله. ويلاحظ أيضا من خلال الترسيم أعلاه كيف يتجاوز النص الغنائي ذاته إلى نصوص أخرى قد تخالفه أو تناقضه أو تنفيه، مجرد تحرر الجسد المغني ... هكذا، صارت الصيغة التصريحية في النص الأولي صيغة أمرية تارة وتعجبية تارة أخرى...

### ٢) الصيغة التعجبية (= Exclamative mode)

النصوص المتناسلة عنه	الإيماءات المصاحبة له	النص الغنائي الأولي
الحنين للعودة إلى بدايات الحب الأولي	ابتسامة وذراعان مشرعتان	أغنية " أظن " " ما أحلى الرجوع إليه "
لقد ربح رهاني واستعدت الحبيب	تلويح بقبضة مشدودة	شعر: نزار قباني
كيف تجرئين علي العودة إلى من هجرك وأهانك؟	لوي الفم محاكاة للمغنية	ألحان: محمد عبد الوهاب غناء: نجاة الصغيرة

الملاحظ من خلال الترسيم أعلاه أن الجسد المتغني بالنص الأولي تحكم بشكل واضح في تشتيتها وتحريرها من سلطة المعنى القبلي الواحد إلى التعددية الدلالية. هكذا صار النص الأولي يخالف ذاته بأشكال لانهائية كلما تغيرت إيماءات الجسد المتغني به.

### ٣) - الصيغة الاستفهامية (= Interrogative mode)

النصوص المتناسلة عنه	الإيماءات المصاحبة له	النص الغنائي الأولي
نداء للشجعان العرب وافتخار بالانتماء إليهم	أنف شامخ، ذراعان مشرعتان	- "وين الملايين، الشعب العربي وين؟"
ماذا يحدث لهذا الشعب؟	إيماءات الدهشة والذهول	كلمات وألحان: علي كيلاني
حاشا لله أن تكونوا أنتم عربا؟	إيماءات الحسرة	غناء: جوليا بطرس

يلاحظ من خلال الترسيم أن النص الغنائي الأولي أصبح، تحت تأثير الجسد المتغني به، أي شيء إلا شكله الأولي المجرد. فالصيغة الاستفهامية الأولية، مع تعاقب الإيماءات الجسدية المتضاربة، لم تعد تحمل من ت الاستفهام سوى الاسم مادامت قد فقدت وظيفتها الاستفهامية الحوارية لتعانق صيغا أخرى تعجبية وغيرها...

### ٤) - الصيغة الأمرية (= Imperative mode)

النصوص المتناسلة عنه	الإيماءات المصاحبة له	النص الغنائي الأولي
لا تتعدى حدود الصداقة وتتسلط علي	إيماءة الحصر و التقييد	"كن صديقي" شعر : د.سعاد الصباح
تهديد بالعقاب في حالة رفض عرض الصداقة	يدين على الخصرين	ألحان:عبدو منذر غناء : ماجدة الرومي
ملل من الوحدة القاتلة وطلب الخلاص بصداقتك	انحناء، رأس مطأطأ	
لا مبالاة اتجاه اقتراح صداقة من رجل شرقي ذكوري الثقافة	هر الكتفين	

هكذا، فالإيماءات المصاحبة للنص الغنائي الأولي قد تغير السياق الدلالي للأغنية مئة وثمانين درجة في الاتجاه الآخر بحيث تصبح أغنية " كن صديقي" أغنية " لا تكن صديقي" كما في النموذج الرابع من الترسيم.

### ٣- الجسد والنص الغنائي: بين التفاعل والتحريف

#### أ التحريف :

حدث مرة أن كانت المطربة أم كلثوم تقيم حفلة في أحد المسارح بالقاهرة وسط إصغاء مطلق للجمهور وإذا بأحد المتفرجين يدلف إلى القاعة متأخرا ويلفت انتباه الجمهور إليه برنين حذائه على الأرض طول تقدمه نحو الصفوف الأولى. كانت أم كلثوم في منتصف أغنية **"أهل الهوى"** فاستثمرت الفرصة لمعاقبته على ضحيجه. ولما كان الرجل قصير القامة، توقفت أم كلثوم طويلا عند عبارتي **"يطولوك يا ليل"** و **"ويقصروك يا ليل"** وهي تنظر إليه بإلحاح حتى خجل الرجل من أم كلثوم ومن سخريه أحد المتفرجين وهو يطلب منها أن تغفر له فعلته وتكمل الأغنية:

- يكفيه ما فيه! ...

هذا النموذج من العلاقة بين الجسد والنص الغنائي هو نموذج **"تحريفي"** كونه يجعل من النص الغنائي برتمه مجرد **وسيلة فنية لغاية غير فنية** ( هجاء أو باروديا). ولذلك فهذا النموذج التحريفي هو صناعة مسرحية كوميدية بامتياز.

#### ب التفاعل:

النوع الثاني من العلاقة بين الجسد والنص الغنائي هو النموذج **"التفاعلي"**، وهو يرى في النص الغنائي وسيلة وغاية في آن واحد بحيث **يتوحد** جسد المغني في النص الغنائي ويصبحان كيانا واحدا يتغنى بذاته ويحيل على ذاته حتى درجة الصراخ المسعور كما هو الحال في أغنية **"غير خذوني"** لمجموعة ناس الغيوان المغربية وهي الصرخة الصادقة الوحيدة في ريبرتوار الأغنية العربية من المحيط على الخليج.

وليس غريبا أن نسمع صاحب هذه الصرخة **عبد الرحمان باكو** وهو ينعت المبدع الأمريكي **دجيمي هندريكس** **"بتوأم الروح"**. فقد كانت النصوص الشعرية التي اعتمد عليها **جيمي هاندريكس**، من جهته، احتجاجا صارخا على الواقع الإنساني لكنه كان يجعل هذا الاحتجاج مضاعفا عند التلحين والتوزيع الموسيقي للقطعة الموسيقية. بل كان يبلغ به البحث عن

التوحد مع النص الغنائي درجة تكسير قيثارته حين لا تسعفه في الاندماج مع أغنيته والحلول فيها أثناء العرض الحي، على الخشبة، وأمام الجمهور...

### تركيب:

للأغنية وظيفتان هامتان: الوظيفة الجمالية والوظيفة التعبيرية. الوظيفة الأولى مهمة مبدع الأغنية وكاتب كلماتها، لكن الوظيفة التعبيرية مهمة المغني الذي عليه أن يبرز **موقفه** مما يتغني به لكنه لن يرتقي لهذه الدرجة إلا إذا وعى أنه مجرد جسد تحل فيه النصوص الغنائية ليحررها .

## الفصل الثالث:

# التعبير الغنائي :

## من استظهار النص إلى التوحد به

### الغناء وأزمة التنظير الغنائي:

منذ البدايات الأولى، شعر الإنسان بضعفه وضآلته في هذا الكون اللامتناهي. وأدرك ضرورة تملك القوة كأداة تضمن له البقاء أولاً ثم الباقي بعد ذلك. وأول أدوات القوة التي ابتكرها: **السحر** كسلاح يستمد فعاليته من **العالم الخفي**، من **العالم الآخر**. ولعل الأمر انتهى به إلى اكتشاف **الغناء** كشكل من أشكال **السحر**: سحر الطفل الباكي، سحر الحبيب اللامبالي، سحر القبيلة وتوحيدها على إيقاع أغنية واحدة أو نشيد واحد...  
ولأن الغناء له مفعول السحر على عواطف الناس واتجاه تفكيرهم، فقد كان تاريخ الغناء صارماً في تحديد **مقاييس جمال الصوت المنفرد**. ولكن هذا التاريخ، تاريخ الغناء، لم يخض في باقي مكونات الأغنية مما ترك الوعي الناقص بالشكل والوظيفة الغنائيتين ممتداً عبر الزمن. هذا الوعي الناقص الذي يمكن نعته بأزمة **التنظير الغنائي** كان أبرز ضحاياه: **المغني**.

### مراتب المغنين:

المغني هو حلقة من الحلقات الأربع الضرورية لكل أغنية:

١. الشاعر: كاتب كلمات الأغنية.
٢. الملحن: كاتب ألحانها.
٣. الموزع: مؤلف الموسيقى المصاحبة للأغنية.
٤. المغني: مؤدي النص الغنائي.

لكن صفة المغني داخل هذه الحلقات المتشابكة هي مراتب ثلاث ترتقي وتتدن حسب المهبة والتأطير وروح الإبداع.

وهذه المراتب هي:

١. المغني: إنسان له طاقة صوتية تمكنه من محاكاة أغنية.
٢. المطرب: مغني موهوب له القدرة على الإبداع داخل الأغنية ذاتها.
٣. المبدع: منتج الأغنية ومؤطرها فكرياً وجمالياً وإيديولوجياً أحياناً.

**فالمبدع**، مبدع الأغنية، يتربع على هرم المثلث لكونه يجمع بين القدرة على الغناء أحياناً وبين الإلمام بالإطار النظري والجمالي وحتى الإيديولوجي للأغنية. فرؤيته للأغنية **شاملة** (omniscient point-of-view). لكن قلة هم المبدعون الذين يؤدون نصوصهم الغنائية بأنفسهم مثل: محمد عبد الوهاب، فريد الأطرش، سيد درويش، سيد مكاي، عبد الوهاب الدكالي، مارسيل خليفة... فالأغنية تفضل الانسحاب لفائدة صوت غنائي أفضل من صوتها كما كان يفعل: عبد السلام عامر، رياض السنباطي، زياد الرحباني، محمد الموجي، كمال الطويل، بليغ حمدي...

أما المغني فدون المبدع بكثير كون كل رأسماله هو طاقته الصوتية. إنه " حكاء " Imitator، محض حكاء تعوزه القدرة على الارتجال الناجح داخل النص والتجارب مع حالة الجمهور... إنه مجرد صوت يحفظ أغنية عن ظهر قلب...

أما المطرب فيبقى أرفع مرتبة من المغني وأقدر على الأداء الغنائي الخلاق لجمعه بين الطاقة الصوتية والقدرة على الإبداع داخل النص ( ارتجال مواويل مثلا ). إنه فنان ينقش خصوصيته على فن المبدع وعلى الذوق العام للعصر...

### وظيفة المطرب:

الطرب، كمشاط أرقى من الغناء، هو شكل من اشكال التعبير والجره بالرأي وروحته لدرجة يصبح فيها الرأي رأي الجميع، والإحساس إحساس الجميع. إن وظيفة المطرب هي إلقاء النص الغنائي مع إبداء الموقف من هذا النص من خلال الإيماءات الجسدية المعبرة والوضعيات الجسدية الوظيفية لاشيء يفسد النص الغنائي أكثر من سكونية المغني أو تحفظه أو لامبالته أو جهله بأساليب التعبير الجسدي. إنها دليل شينخوخة أو كسل، وهي في الحالتين ليست من شيم المطرب الواعي برسالته الفنية المشتركة لتوحد المطرب مع أغنيته، أو ما يمكن تسميته " بالصدق الفني " فالمطرب إما أن يكون صادقا يعني تجربته وإحساسه وقدره أو اختياره، وإما أن يكون زائفا يعني عن مشاعر وأحاسيس واختيارات منسوبة إليه قسرا... لكن الصدق يقتضي جسدا رديفا للنص يرتجف لارتجافه وينقبض لانقباضه وينشرح لانشراحه:

"لن يستطيع مغني الأوبرا مهما أجهد نفسه في محاولات صوتية أن يصل إلى المتفرج محدثا عنده هزة من الدهشة، أي لن يجعل المتفرج يرى أعماق آلام الإنسان أو سعادته إذا كان مجرد مقلد، إذا لم يصنع لنفسه مجموعة مصورة من الصور المرئية داخله."

فريد بريك نيتشه

" إنسان مفرط في إنسانيته "

الجزء ١: كتاب العقول الحرة

( الترجمة العربية )، ص. ١١٧

لعل خير نموذج يمكنه أن ينير هذه النقطة هو أغنية "ياك اجرحي" للمطربة المغربية القديرة نعيمة سميح: هذه الأغنية التي كتبت ولحنت خصيصا لامرأة خارجة " للتو" من المستشفى لتغني بيحة صوتها وعياء مظهرها المعهودين، عن جرح... كل هذه المعطيات ساهمت في توحد المطربة لاحقا مع أغنيته حتى صارت أغنية "ياك اجرحي" عند نهاية السبعينات، أغنية جرح كل النساء اللواتي قبلن عليها حفظا وتقليدا بشكل منقطع النظير. ولا أدل على هذا الصدق الفني النادر في تاريخ الأغنية المغربية من كون هذه الأغنية، بعد مرور أكثر من ربع قرن من الزمن على تسجيلها، لم يجرو ولو مطرب واحد ذكر على إعادة أدائها (= reprise). فقط المطربات الإناث، المبتدئات والمتمرسات على السواء، هن من تقدمن في الماضي ولا زلن يتقدمن لأدائها بكل ثقل الصدق الفني الموروث عن مطربته الأصلية، نعيمة سميح.

### تركيب:

الغناء نافذة للتعبير عن مكنونات الذات. لذلك فهو لا يمكن أن يكون معبرا إلا بواسطة ذات مغنية تستحضر التجربة المتغنى بها وتتوحد معها بحثا عن الصدق الفني الذي يرفعنا للأعلى وعن الصدق الوجودي الذي يعلمنا كيف نمارس تنظيراتنا وكيف نكون نحن، كيف نكون أنفسنا.

## الفصل الرابع:

# الأغنية العربية المؤجلة

-النص الغنائي العربي في رحلة الهمز عن الذات -

### ١- الغناء ضرورة وجودية:

المغني حياة الروح ❖ يسمعها عليل تشفيه  
وتداوي كبد مجروح ❖ تحترق الأظباء فيه

صعب أن نقبل بحياة صامتة، حياة بلا شدة أو غناء. الغناء وسيلة تعبير في مونولوجاته ووسيلة تواصل في حوارياته. الغناء فيتامين ضروري للحياة ينفس عن الكرب أو يشحن الهمم، يلطف المجالس أو يعبؤها، يمنح السامع فرصة التأمل والإبحار الجميل أو يدفعه إلى اتخاذ المواقف وتبني الفعل الإيجابي. فقد يتجلى في شكل طلب المتعة واللذة :

يا شادي الألسان ❖ اسمعنا نغمة العيدان  
واطربنا في الحال

أوفي شكل تحريض على الفعل التغييرى :

أهض للثورة والثار

أهض كهبوب الإعصار

واهتف بالصوت الهدار:

الثورة نهج الأحرار.

### ٢- درجات الفعل الغنائي :

أما على صعيد الأداء، فيميز أهل الموسيقى بين ثلاث درجات :

(١) - المغني

(٢) - المطرب

(٣) - مبدع الأغنية

المغني هو أداة صوتية بشرية منفذة لنصوص غنائية محددة.

أما المطرب، فهو أرقى درجة من المغني لقدرته على التجاوب مع الظروف الطارئة خلال العرض الغنائي والتصحيح التلقائي ( feed-back ) والارتجال الناجح ( مواويل... ). المطرب، باختصار، هو مغني له حس جمالي إضافي يمكنه من تكييف الإلقاء الفني مع حالة الجمهور.

أما المبدع، مبدع الأغنية، فهو أعلى هذه الدرجات الثلاث على الإطلاق. إنه حجر الزاوية في العمل الغنائي، إذ هو الذي يخرج الأغنية من ديوها الشعري إلى جمهورها الموسيقي. قد نعثر على أغاني دون مغن (= Instrumentals)، أو على أغان دون قصائد / كلمات ... فالمغني والشعر غيابهما عن أغنية ما محتمل، أما غياب مبدع الأغنية ( الملحن ) فمستحيل .

### ٣- مبدع الأغنية والكاستينغ الموسيقي:

فمبدع الأغنية يقرأ النص الشعري ويستلهمه ثم يعيد إنتاجه بلغة موسيقية، ولأجل إخراجها للجمهور يختار من بين لائحة المطربين الأنسب صوتيا وعمريا وجنسيا ( = gender) ... هو أشبه ما يكون بكاستينغ موسيقى ( = casting). وأي فشل في هذه المرحلة، مرحلة الكاستينغ، قد تفسد العمل الغنائي بأكمله وتلقي به في مزبلة الفن والتاريخ معا. قليلون هم المبدعون الذين يحتفظون لأنفسهم بأدوار الأداء الغنائي : جيمي هندريكس،

جيم موريسن، جاك بريل، مارسيل خليف، فريد الأطر، محمد عبد الوهاب... لكن أغلب مبدعي الأغنية يفسحون المجال لصوت وحضور مغاير فيزيقيا وأنسب فنيا. ومعيار هذا الاختيار ينبغي لها أن تستحضر كل شيء ماعدا الزبونية والمحسوبة والوسامة.. وإلا فما سر الحضور الأسطوري الممتد عبر الزمن لمطربين سيئي الخلق من أمثال : لويس أرمسترونغ، جيمس براون وغيرهما؟...

إذا ما استثنينا معيار الوسامة، فما معايير مبدع الأغنية العربية في اختيار المطرب الأنسب لأداء نصه الغنائي؟ وهل المبدع العربي واع بمعايره خلال عملية الكاستينغ هذه؟ بل هل يعترف بمرحلة مهمة في بناء الأغنية وهي الكاستينغ؟ وهل مبدع الأغنية العربية واع بدوره الريادي في دعم المطلب المجتمعي العام: " الرجل المناسب للمكان المناسب " ؟...

#### ٤- مبدع الأغنية العربية والرسالة الفنية :

إن أي عملية إنتاج عقلانية لابد أن تحدد منذ البداية أهدافها وتعي وظائفها. للأغنية ثلاثة وظائف تستمد وجودها من ثلاث مكونات رئيسية:



أن الرسالة الغنائية هي أصلا رسالة جمالية / شعرية فوظيفتها حتما جمالية / شعرية تركز على الوسيلة ( الصوت، تقاسيم الآلات الموسيقية ... ) قبل كل شيء. وهذه هي الوظيفة الأساسية للأغنية لكنها لن تستطيع الاستغناء عن وظيفة ثانية لا تقل أهمية عنها وهي الوظيفة الانفعالية للأغنية : الوظيفة التي تبرز موقف المغني ووضعه الاجتماعي والعرق واللغوي والجنسي والعمرى... هذه الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية هي التي تعبر عن موقف المغني اتجاه ما يعنيه ويتغنى به. معنى هذا أن غياب الوظيفة الانفعالية / التعبيرية، أي غياب وعي المغني بما يتغنى به، يهدم بناء الأغنية. إن النص الغنائي مهما بلغت جماليته وشعريته يبقى نصا مجردا يبحث عن تحققه من خلال حسد يمنحه هوية ووجودا في الزمان والمكان... ولابد مبدع الأغنية العربية تاريخ مع حسن وسوء اختيار المغني المناسب، الجسد المناسب.

#### ٥- الأغنية العربية في رحلة البحث عن وظيفتها التعبيرية:

تستمد الأغنية العربية وجودها من فلسفة حياة عربية متجذرة تحتقر الجسد في جميع تجلياته ( الفيزيقية، والفنية، والثقافية، والسياسية... )، وتتعامل حصريا مع القول واللفظ بعيدا عن الجسد الذي انتجتهما معا :

" الجسد المبدع أوجد العقل لخدمته يتحرك بإرادته " .

فريدريك نيتشه

" هكذا تكلم زرادشت " ، الترجمة العربية ، ص. ٥٨

كما أوجد الجسد العقل في البداية، فهو ينتج النص أيضا. فكلما تغير الجسد، تغير النص وتحول ككل إنتاج تابع. الجسد، إذن، هو منتج نصوص والوعي بقيمة الحضور الجسدي في أشكال التواصل الإنساني هو أيسر السبل للتحكم في إنتاج النص عامة، والنص الغنائي خاصة. لتتابع أغنية "أيظن" في رحلة بحثها عن الجسد الذي أنتجها، وتنقيتها عن وظيفتها التعبيرية الحقيقية.

## ٦- أغنية \*أيظن\* في رحلة البحث عن الذات الأنثوية:

أغنية "أيظن" هي من نظم الشاعر نزار قباني وألحان الموسيقار محمد عبد الوهاب. الأغنية هي على لسان امرأة يعود إليها حبسها بعد طول هجر. وهي في البداية تقاوم العودة إليه مما يجعل الإيقاع الموسيقي بطيئا لكنها في الختام تنصاع وسط إيقاع سعيد بالعودة للحبيب:

كم قلت أي غير عائدة له ورجعت ما أحلى الرجوع إليه.

أين المشكلة في هذه الأغنية الرائعة شعرا ولحنا وأداء؟

(١) - المشكلة بدأت مع الأداء الأول حين أقبل مبدع الأغنية الأستاذ محمد عبد الوهاب على أدائها بنفسه بصوت رجولي. فمجرد اختيار جسد للأغنية غير النص الغنائي تغييرا بنيويا، إذ انزاحت الأغنية من سياقها الغرامي السليم إلى سياق غرامي شاذ: رجل يعود إليه حبسها بعد طول هجر وبعد تردد طويل يهمل في الختام "ما أحلى الرجوع إليه!..."

(٢) - وثمة قراءة ثانية مختلفة للجسد الذكوري (= صوت محمد عبد الوهاب) وهو يلقي أغنية "أيظن": ففي مجتمع ذكوري كالمجتمع العربي قد يصبح فيه إلقاء ذكوري لنص هو أصلا أنثوي علامة على الإجهاز على حقوق المرأة كاملة بما فيها "الحق في البوح" بحيث يصبح الرجل لا يقرر باسم المرأة فحسب بل يتلصص حتى على أفكارها وأحاسيسها ونواياها... ولقد شعر الأستاذ محمد عبد الوهاب بفطرته مدى جسامة الخطأ الذي اقترفه، فتدارك الأمر بعد سنين وقدم الأغنية من جديد بصوت أنثوي لائق وراقي: صوت نجاة الصغيرة التي واصلت مشوار التصحيح بإعادة أدائها لأغاني أنثوية أخرى كانت مسجلة بصوت ذكوري هو صوت محمد عبد الوهاب، وهذه الأغاني هي: يا مسافر وحدك، ما أحلاها عيشة الفلاح...

ولقد سارت المطربة المغربية لطيفة رأفت على خطى نجاة الصغيرة وصححت العديد من الأغاني المغربية العاطفية في عقد الستينيات مثل: "اعلاش، يا غزالي؟"، "آش اداني؟" وغيرهما من التحف المغربية التي يتغنن فيها الرجل بالحبيب الرجل. لكن إعادة أداء لطيفة رأفت لهذه الأغاني (Reprise) يشكل صحوحة بالشكل الفني المغربي والعربي عموما.

وحدها أم كلثوم، "كوكب الشرق"، من مر في دنيا الأداء الغنائي دون أخطاء. ولعل السبب في ذلك أنها لم تكن، مثل باقي المطربين والمطربات، مجرد صوت يؤدي نصا غنائيا. إنما كانت أم كلثوم تتدخل في كل كبيرة وصغيرة: في النص الشعري والنص الموسيقي وحتى في أسماء العازفين الذين سيرافقونها. ولأنها امرأة، فلقد كانت كل النصوص التي غنتها تنطق باسم "امرأة". وهذا ما يراد حذوه في الأغنية العربية القادمة: تطابق ضمير النص مع ضمير المغني المؤدي له.

## تركيب

الغناء ضروري للوجود الإنساني سواء في طلبه المتعة والاسترخاء أو في سعيه لحشد الهمم والتعبئة للتغيير. لكن الأغنية لا تكون أغنية ولن تكون إلا إذا طابقت نص الأغنية الجسد المتغني بها. وهذا هو الرهان الذي ينبغي على مبدعي الأغنية العربية الدفاع عليه. فالمطلب المجتمعي "الرجل المناسب للمكان المناسب" يجب أن يشمل جميع مجالات الحياة العربية بما في ذلك الغناء.

## "الحب العليل" في الأغنية العربية

### I- الحب : المفاهيم والأشكال

إن مفهوم الحب هو في الأصل مفهوم ميتافيزيقي يختلف، من حيث التصور، من زوج من العشاق إلى زوج آخر نتيجة اختلاف العلاقة التفاعلية بين الحبيبين:

- 1- حب عادي (صوفي، عذري، بيولوجي)...
- 2- حب مازوكي / سادي.
- 3- حب مصلحي، مادي.

هذه الحلقات الثلاث تتقاطع وتتفاعل فيما بينها إنما النوع المهيمن على العلاقة الغرامية هو الذي يحتكر اسم تلك العلاقة. لكن بما أن " العادة " هي القاعدة عند معظم الثقافات الإنسانية، فقد كان "الحب العادي" هو القاعدة في كل أنواع الحب بينما همش النوعين الآخرين...

### II- "الحب العادي":

الحب، من حيث كونه نضجا عاطفيا وعقلانيا علائقيا ومهاريا، هو " القانون " عند كل الأحياء:

" المرء يحب لأن الحب يكسبه بهجة ونضجا "

ليو فليكس

"-الحب-"

تعريب: فؤاد شاكر

القاهرة : مكتبة التراث الإسلامي، ١٩٨٩

الحب محاولة جبارة يقوم بها الفرد لبيدع صورة لمن يجب:

صورة خيالي في عيونه كيفاش يمكن يحبها

-أغنية مغربية-

الحب عملية إنتاج صورة مثالية لشخص واقعي. وبذلك يتحول الحب من حب الشخص الواقعي المائل أمام العين إلى حب الصورة المثالية المكونة عنه. الحب إذن يحيا على الوهم الجميل. فما هي بهجة العاشق العربي في مرآة الأغنية العربية؟ وما هي الصور التي رسمتها الأغنية العربية للحبيب (ة) العربي (ة)؟ ...

### III- لماذا تنغني الأغنية العربية بالحبيب الذكر على أنه حبيبة أنثى؟

ثمة حكمة بليغة منسوبة ل ف.س. كابريو:

"التنقيب في اللاشعور يعادل الأكل من الشجرة المحرمة"

إن الكنوز التي حيكّت حولها الأساطير والروايات والقصص لم تكن موجودة في "مركز" من مراكز هذا العالم، بل في "الهوامش": أدغال، أعماق البحار، جزر نائية... ولكنها كنوز وكلفتها، أحيانا، "العمر". لذلك كان النبش في المنسى، في اللاشعور، في المهمش غالبا ما يتوج بالكثر كجائزة. والرحلة في طريق الكثر تبدأ بخطوة، وقد تبدأ بسؤال، بمجرد سؤال سحري كتالي:

### "لماذا الأمور هكذا؟"

وعما أن الحب في الأغنية العربية هو موضوعنا، يمكننا إعادة طرح السؤال على الشكل التالي:

"لماذا يتغنى العرب إناثا وذكورا بالحبيب الذكر محل الأنثى أو كصورة لها؟"

### IV- "الحبيبة" في الأغنية العربية:

الكلمات التالية من لغات لاتينية وجرمانية وأنجلو-سكسونية مختلفة، القاسم المشترك بينها هو غياب التمييز الجنسي

(gender distinction) بين "الحبيبة" و"الحبيب":

-Mon amour

-Mi amor

-Mein Liebe

-My Love...

وإذا كانت اللغة العربية تختلف عن اللغات الأوروبية في كونها لغة تميز بين "الحبيب" الذكر و"الحبيبة" الأنثى فمن البديهي أن يحدو المتكلم باللغة العربية حدود لغته لكنه يفضل السباحة ضد تيار لغته ليخيب أفق انتظارنا جميعا مشغلا الصيغة الذكورية "الحبيب" كشكل وحيد من أشكال الوجود اللغوي للحب. ولعل مقارنة الأمر في سياقه الغنائي العربي سيرز الشذوذ بشكل أصرخ وأفطع.

### V- "الحبيبة" في الأغنية الإنسانية:

الأغنية العربية لا تعشق سوى الرجل/ الذكر سواء كان المغني رجلا (فريد الأطرش) أو امرأة (أم كلثوم):

أ- نماذج من أغاني فريد الأطرش:

-أنا وأنت لوجدنا

-ما لو الحلو ما لو

-عش أنت

-يا بو ضحكة جنان

-أنا وأنت ويس

-هو بس هو

-جميل جمال

-حبيب العمر

-حبيبي...

ب- نماذج من أغاني أم كلثوم:

-أمل حياتي

- أنت الحب
- أنساک
- أنت عمري
- هجرتک
- بتفکر في مين
- يا مسهرني
- أسأل روحك...

بنظرة سريعة على لائحتي الأغاني التي بها ذاع صيت هذين القطبين للأغنية العذرية (Platonic Love Song) ،  
يمكن تسجيل الملاحظات التالية:

- 1- الأغاني المدرجة أعلاه معتمدة على زجل وليس عن قصائد.
- 2- تغني الأنثى بالذكر وهو أمر طبيعي ومشروع.
- 3- تغني الذكر بالذكر وهو ينوي التغني بالأنثى أمر شاذ ويحتاج بالتالي لوقفة تحليلية.

## VI- "الحب العليل" أو "الحب الخائف":

هناك حقيقة ساطعة نحاول إخفاءها بالغبال وهي أن حرية التعبير في البلدان العربية رهينة باللغة المعبر بها: فالتعبير بلغة أجنبية هو الأكثر تحمرا و يتربع على عرش المستفيدين من الحريات العامة، ودونه التعبير باللغة العربية الفصحى، وفي أسفل هرم الحريات ترزح اللهجات الدارجة المحلية ذات القاعدة العريضة.

فالمغني العربي، مثل الباحث أو الصحفي أو الكاتب العربي، يكون أكثر حرية حين يعبر بلغة أجنبية التي تعني في اللاوعي العربي " لغة الحرية" فتراه يتلخص من تشنجه ويرقص على إيقاع أغنيته التي قد يكون موضوعها " طابو" إذا ما أراد أداءه بلغته العربية...! ونفس المغني تراه ينكمش وراء الميكروفون عند أداءه أغنية بلغته العربية الفصيحة مركزا على كل هممة على أن يبدو جميلا ومبتسما ولو ضد مجرى النص الذي هو بصدده غنائه، ذاك النص الذي امتدت إليه الرقابات المتعددة الأشكال والمضامين لتختزله في نوع بئيس من الأغاني: "الحب العذري التجاري". ومع ذلك، فالغناء بالفصحى أكثر حرية من الغناء بالعامية. فمجرد الإحساس بأن اللغة الفصحى هي لغة الشعر والغزل الراقى يلغي إشكالية "نوع" الحبيب (ة).

لنلاحظ التغير الذي يطرأ على عبد الحليم حافظ كلما غير لغة النص الغنائي من الفصحى إلى العامية، ولنرصد العجز الذي يرافقه عند أدائه باللهجة العامية المصرية بحيث لا يستطيع مخاطبة الأنثى إلا كذكر:

### ١-)- عبد الحليم يغني قصيدة فصيحة:

الرفاق حائرون  
يفكرون، يتساءلون  
في جنون

"حبيبي، أنا، من تكون؟"

(٢) - عبد الحلیم يغني زجلا عاميا:

حبيبي، الله لسه حبيبي والله

وحبيبي، مهما تقسى حبيبي واله

وحبيبي، عمري ما نسي حبيبي والله

ابقى افتكربي، حاول تفتكربي

ذي ليالي عشناها

أبدا مش حانساها

قد يبدو الأمر صدفة من الصدف أو مزاجا غنائيا لدى مطرب واحد هو عبد الحلیم، لكن الأمر يتكرر مع قمم غنائية أخرى: كاظم الساهر، عبد الهادي بلخياط،... فكاظم الساهر، من جهته، يبدو شجاعا حين يغني القصيدة العربية وأشعار نزار قباني: مدرسة الحب، اختاري، زيديني عشقا... ولكنه يعود لنسق الجبن العام حين يغني الزجل: باب الجار، مدلل، لك وحشة، ها حبيبي... ذ يتحول من عشق شجاع يتمرد على جماعته بإعلان حبه لامرأة يناديها "حبيبي" إلى عاشق خائف يحذر نقمة جماعته عليها فيقبل بكل شيء حتى التخلي عن الحبيبة متغزلا بالذكرورة... نفس الشيء بالنسبة لعبد الهادي بلخياط الذي بدأ مشواره الغنائي مع الموسيقار المتفرد عبد السلام عامر والقصيدة الشعرية فغنى قطعاً شجاعة: ميعاد، حبيبي... لكنه بعد وفاة عبد السلام عامر ارتد إلى النسق الغنائي العامي السائد وبدأ يغني أغاني عاطفية يتغزل فيها بالرجال وفي نيته التغزل بالنساء: ما تا قش بي (= لم يصدقني)، حبك محال، قطار الحيات، أمجوبي، يا ذاك الإنسان... وكلها أغاني يتودد فيها المطرب الذكر بذكور في مجتمع ذكوري يلغي الأنوثة...

## (VII) - " الحب العليل" في الأغنية العربية العامية:

بالإضافة إلى الجبن في إعلان المواقف، أو الجبن في إعلان امرأة من خلال اللجوء إلى الحب " الحب المثلي"...

هناك تجل آخر من تجليات "الحب العليل" في الأغنية العامية العربية بحيث تصبح الحبيب(ة) أما على صورة:

(١) - قريب (ة):

أخوي اعملني من احبابك

لا تمجربي

راه قلبي بعاك ويبغيك

يا اخوي...

( غناء لطيفة رأفت )

(٢) - او غريب (ة):

دراهم يومي معدودة

يا بنت الناس أنا فقير

بحر شطآنه ممدودة

إنما عندي قلب كبير

( غناء عبد الهادي بلخياط )

٣- أو خصم (ة) / عدو (ة):

كواني العدو، بلائي العدو شواني بهواه

كيف نعمل حتى ننساه

شوفوا حالي واحوالي من دون الناس

ها عار ري يحد البأس

( أغنية شعبية مغربية )

إذا كانت الأغاني العاطفية لشعب من الشعوب تعتبر الحبيب (ة) إما كقريب أو كغريب أو كعدو، فأبي حب هذا؟! الذي لا يغير الواقع ولا يتحدى التقاليد واي غد يلجم به هذا المجتمع والحب فيه غير فاعل؟ واي مفهوم للحب هذا لا يطابق فيه الحرية والتمرد والتغيير؟

ومما يزيد المشهد حيرة هو الإيقاع الراقص لأغان بئيسة تؤدي بإيماءات منسجمة للجمهور ويطلب منه مصاحبته بالتصفيق على لازمة "العدو" التي يقصد بها "الحبيبة":

كواني العدو، بلائي العدو، شواني بهواه

كيف نعمل حتى ننساه

### (VIII) - " الحب العليل من الشخصية العليلة:

الغناء تجل من تجليات طرق تفكير الشعوب وسلوكها، مخاوفها وآمالها، ذاكرتها وتطلعاتها... وحين ينجلي الغناء عن امراض في امراض وغموض في فموض فلا يمكن آنذاك فصل هذه الاشمال التعبيرية عن الواقع الذي انتجها:

"هذا الغصن من تلك الشجرة"

فمجتمع لا يستطيع الحب أن يذيب فوارق القرابة والقبلية، مجتمع تترادف فيه العداوة والحب، مجتمع يبقى فيه الحبيب دائما غريبا " برانيا " (" يا بنت الناس،" يا ذاك الإنسان" وهما أغنيتان لعبد الهادي بلخياط ) هو مجتمع غير ناضج فأغانيه تعكس ذلك من خلال عدة نماذج:

١- التخلي عن تقرير المصير الفردي لفائدة أولياء الأمر:

روحي اخطي لي

العزوية طالت علي

واحدة صبية

( غناء: صباح فخري )

٢- عدم القدرة على مواجهة الحقيقة:

قولوا له بحبه من أول دقيقة  
في بحوره القريه، يا بوعيون جريئة  
( غناء عبد الحليم حافظ )

قولوا له، قولوا له الحقيقة  
قولوا له بحبه ومتوهني حبه

### ٣- الاعتراف المطلق بالسلبية:

زوجني وشوف لي الزين  
أوليدي  
باش نحبي العظام كاملين  
أوليدي.  
( أغنية شعبية مغربية )

إن تشخيص أعراض الشعوب يمر عبر بوابة فنونها وثقافتها، وحدها الثقافة والفن تمتلك مفاتيح الحل والعقد في تعبيراتها المرضية الراهنة أو في إيجاءاتها الاستشراافية الغدوية.

### (IV)- تركيب :

الأغنية سلاح ذو حدين قد تفيد في الرقي بالحياة إذا ما حضر الوعي بقيمتها وبأهمية رسالتها، وقد تفيد في فضح الفوضى والتسيب السائد في القطاع الفني وفي جميع مناحي الحياة الاجتماعية التي أنتجته.  
الأغنية تجل من تجليات الكلمة . لكن لا ضامن لخلودها ودوامها غير مصداقيتها وقوتها الداخلية وطاقتها على الحرق والاحتراق. إنها الأداة التي بها نجهر مشاعرنا أو مواقفنا الفردية والجماعية. الأغنية رأي، والرأي كلمة، والكلمة نار والنار الضعيفة تطفئها الرياح.

## مجلة الاسم الفني في الوسط الغنائي العربي

في كتابنا "الاسم المغربي وإرادة الفرد" (الصادر سنة ٢٠٠١) والذي اعتبر أول دراسة سيميائية للاسم الفردي العربي، حددنا الأنواع الخمسة للاسم الفردي:

\*الاسم الفردي القانوني: ويخضع لسبع ضوابط صارمة دينية وقطرية وجهوية ولغوية ومجالية وجنسية وطبقية قبل أن يأخذ حلته النهائية ويخرج إلى المجتمع في شكل معجم إنساني إيجابي مستمد من "حب الحياة".

\*الكنية: ترمز للتعظيم والتكبير داخل المجموعة (أبو عمار، أم كلثوم).

\*اسم التصغير: ويستخدم للتودد أو للتحقير حسب الأوزان المستخدمة لنقل الغرض من التصغير.

\*اللقب: يطلقه الآخرون على الملقب بدافع عداوي. واللقب، لهذا السبب، مبني على معجم سلبي.

\*الاسم المستعار أو الحركي أو الفني: يطبعه الفرد لنفسه، عكس كل أشكال التسمية الأخرى. ويرتبط هذا الاسم الفني بمشوار فردي معين وهو يتقصد فصل الاسم الحقيقي عن الاسم الفني. أي، فصل الجانب التلقائي عن الجانب المسؤول والفاعل والمدرّوس من الشخصية. إن الفنان حين يفكر في حمل اسم فني، فهو يفكر في عدم المقامرة بكامل شخصيته أمام جمهور يتخوف منه. ولذلك، فهو يراهن بجزء من شخصيته فقط: تلك التي عنوانها هو "اسمه الفني"، أو اسمه المستعار. لكن، في بعض الأحيان، تتدخل دور الإنتاج لتقترح أو تمنح أسماء فنية لفنانين إما لأن أسماءهم الحقيقية ذات نبرة غير جميلة أو ذات إيحاءات سلبية...

إذا كان الاسم الفردي القانوني "يفرض" على المرء في غيابته (=في طفولته)، وإذا كان أولياء الأمر المسلحين ب"سلطة التسمية" تفرض عليهم هم أيضا سلطة عليا هي سلطة المحددات السبع للتسمية (المحدد القطري والجهوي والمجالي والطبقي والنوعي واللغوي والديني) فضلا عن إجبارية المعجم الإيجابي... فقد ابتكر الإنسان، لإثبات ذاته، أشكالا اسمية مغايرة يطغى عليها طابع "الاختيارية" في مقابل "قدورية" الاسم الفردي القانوني. فهل يعكس الاسم الفني لدى الفنانين العرب هذه "الاختيارية"؟ هل يعكس الاسم الفني العربي وعيا رمزيا مؤطرا يجعله بوابة لفلسفة الغناء لدى حامله؟

### I- خريطة الأسماء الفنية العربية:

#### أ- الاسم الفني لدى فنان الأغنية العربية الكلاسيكية:

عرف الاسم الفني في الأغنية العربية الكلاسيكية أشكالا من التصرف الإسمي. فبينما أخلصت الغالبية للشكل الظاهري للتسمية القانونية مثل عبد الحليم حافظ وفايزة احمد وعبد الهادي بلخياط وعبد الوهاب الدوكالي ونحاة الصغيرة... التجأ البعض الآخر إلى الاحتفاظ باسمه الفردي مضافا إلى جنسيته فكانت عليه التونسية ووردة الجزائرية وسعيد المغربي... أما الصنف الثالث، فكان مغايرا للنمطين السابقين سالكا مسلك الكنية (أم كلثوم) أو طريق الاسم الأجنبي (أسمهان) أو سبيل النعت (طروب) أو أسماء الجواهر والآل (فيروز)...

الاسم الفني في الأغنية العربية الكلاسيكية وضع لبنة أساس في البنية الرمزية العربية لكنها لم تعرف إضافات تذكر بعد الفترة الكلاسيكية. فالقواعد التي وضعها الرواد بقيت هي هي: قدس الأقداس. فلم تعرف الأسماء الفنية بعد الفترة الكلاسيكية خروجاً على المؤلف أو انزياحاً عن القواعد اللسانية.

## ب) - الاسم الفني لدى فنان الأغنية المغربية:

في المغرب، يتلون الاسم الفني باللون الموسيقي المصاحب لمشوار صاحبه الفني. هكذا، ففي فن الكناوي، مثلاً، يبدأ الاسم الفني بالضرورة ب"المعلم": المعلم باقبو، المعلم زوزو...

وفي فن العبطة، يبدأ الاسم الفني للمطربة ب"الشيخة": الشيخة خربوشة، الشيخة الحمونية...

وفي فن أحواش وأحيدوس، يبدأ الاسم الفني للمطرب ب"الرايس" أو "الرايسة": الرايس الدمسيري، الرايسة تابعمرانت...

وفي فن الراي، يبدأ الاسم الفني للمطرب ب"الشاب" أو "الشابة": الشاب كمال، الشاب بلال...

وفي فن الراب أو الهيب هوب، يتخذ الاسم منحى عولمي ويكتب أو يقرأ باللغة الإنجليزية: **BIGG, MOBBY**

...**DICK, H-KAYN**

وفي فن الشعبي المغربي، يطغى على الاسم الفني للمطرب الانتماء الجغرافي فيقترن الإسم الفردي بمدينة مسقط رأسه: بوشعيب البيضاوي، فريد القنيطري، محمد المراكشي...

وفي فن الملحون، يبدأ الاسم الفني للمنتشد ب"الحاج": الحاج أحمد الغرابلي، الحاج التهامي التولالي، الحاج أحمد العروشي...

الاسم الفني في الأغنية المغربية، كما يظهر من خلال الخريطة الموسيقية أعلاه، يخضع لسلطة النوع الموسيقي. لكن المجموعات الشعبية التي رأت النور في السبعينيات من القرن العشرين ساهمت إلى حد كبير في تغيير المعادلة إذ أخذت من كل الفنون مقاماتها وأدواتها الموسيقية وبذلك تحررت المجموعات الغنائية من سلطتها جميعاً ولم تعد أسيرة أي نوع موسيقي. هكذا ظهرت مجموعات ناس الغيوان والمشاهب وإيزناران وجيل جباللة والسهام...

## ج) - الاسم الفني أكثر شيوعاً لدى المطربات منه لدى المطربين:

الاسم الفني أداة لإخفاء الهوية الحقيقية مع الإبقاء على صلاحية توقيع وامتلاك عمل فني بعينه. ومادام الهدف اللاشعوري من اللجوء إلى الاسم الفني هو فصل الاسم الحقيقي عن الاسم الفني خوفاً من المغامرة بكل الشخصية أمام الجمهور مراهنا بجزء من شخصيته فقط، فإن الاسم الفني يكاد يكون خاصية أثنوية بامتياز. فبينما يتقدم أغلب المطربين الذكور بأسمائهم الحقيقية، تتقدم أغلب المطربات بأسماء فنية: فاطيما، طروب، لطيفة التونسية، أسهمان، فيروز، سميرة سعيد(بدل سميرة بنسعيد)...

## II) - خصائص الاسم الفني في الأغنية العربية:

يتميز الاسم الفني العربي بالخصائص التالية:

\***الحضور الطاعني للمحسوس:** وهو ما يؤكد المرحلة الطفولية التي لا زال يبرحها الاسم الفني العربي في مقابل الحضور الواضح للتجريد للاسم الفني في الأغنية الغربية.

\***الحضور الواضح للانضباط اللغوي والإملائي** في الاسم الفني في مقابل تجريب الاسم الفني في الغرب للخطأ النحوي أو الإملائي أو المعرفي أو غيره من الأخطاء تكريسا للحق في الخطأ والحق في الاختلاف...

مثل كل الأشكال الثقافية العربية، للاسم الفني العربي سقف يصعب اختراقه. شأنه في ذلك شأن السينيما والمسرح والرواية وغيرها... فالانضباط للسلط اللامحدودة في الحياة اليومية هو نفسه يتكرر في الحياة الفنية التي من المفترض أن تكون أداة تحررية!

### **III- خصائص الاسم الفني في الأغنية الغربية:**

الأسماء الشائعة في بداية الاسم الفني عند الغرب بعد ثورة موسيقى وثقافة الروك أند رول كانت تخضع لنفس المعايير التي مر منها الاسم الفني العربي في المرحلة الكلاسيكية. ولعل أهمها الانضباط للقواعد اللغوية لكن مع ميل واضح لمعجم ثوري جديد:

**THE BEATLES**

الحنافس

**THE ROLLING STONES**

الصخور المتدحرجة

**THE DOORS**

الأبواب

ثم بدأ الوعي بقيمة الاسم الفني ينمو فتطورت أشكال صياغته حتى أضحى الاسم الفني مفتاحا لفلسفة الغناء لدى حامله. ومن بين القواعد اللانهائية المنظمة للاسم الفني الغربي بعد ثورة الروك أند رول ، يمكن رصد القواعد التالية التي تظهر بجلاء تمردا واضحا على المعنى وخروجنا بينا على المؤلف:

#### التسمية بالعناوين:

**THE PRESIDENTS OF THE UNITED STATES**

رؤساء الولايات المتحدة الأمريكية

**QUEENS OF THE STONE AGE**

ملكات العصر الحجري

**EARTH, WIND AND FIRE**

الأرض والرياح والنار

**COLD PLAY**

لعبة باردة

**NOTORIOUS B.I.G**

السمين المشهور

**O-TOWN**

مدينة الأصفار

**MR BIG**

السيد سمين

**MEN WITHOUT HATS**

رجال بدون قبعات

**LONDON AFTER MIDNIGHT**

لندن بعد منتصف الليل

**MEN AT WORK**

رجال في العمل

**ALL ABOUT EVE**

كل شيء حول حواء

**DEEP PURPLE**

بنفسجي غامق

#### التسمية بالنعوت:

**BORN AGAINST**

ثائر بالفطرة

**FAITHLESS**

متردد

**EN VOGUE**

رائج

#### التسمية بالإسم الشرقي:

RIHANA	ريحانة
ALEEYAH	علياء
SHAKIRA	شاكرا

التسمية بنعوت الإقصاء والتهميش والنبذ:

DAMNED	الملاعين
ZEBRAHEAD	رأس الحمار (الوحشي)
THE RASCALS	الأوباش
OUTKAST	المنبوذون

التسمية بأسماء خاطئة إملائية:

U2	أنت كذلك
INXS (IN EXCESS)	بإفراط
BOYZ N GIRLZ UNITED	معا، أولادا وبناتا
2PAC	توباك

التسمية بأفعال الأمر:

PLAY	العب
RECOIL	تراجع

التسمية المتناقضة داخليا:

VERTICAL HORIZON	الأفق العمودي
FATBOY SLIM	الضعيف السمين

التسمية بالجميل المفيدة:

FRANKY GOES TO HOLLYWOOD	فرانكي يتوجه إلى هوليوود
DEAD CAN DANCE	الموتى يجيدون الرقص كذلك

التسمية بأشياء الجميل:

WHEN IN ROME	في روما
DEAD OR ALIVE	حيا او ميتا
PLUS ONE	زائد واحد
FACE TO FACE	وجها لوجه

التسمية بضمائر الغائب:التسمية برموز غير مفهومة أو معروفة:

AC/DC

LEVEL 42

UB 40

IV)- تركيب:

لأن مبدع الأغنية (=الملحن) والموزع والشاعر يبقيان حاج خشبة العرض وبعيدا عن المايكروفون، فقد كان طبيعيا أن يلجا المطرب إلى استعمال الإسم الفني وهو يواجه لوحده الأضواء والجمهور وإكراهات العرض المباشر... لكن تحت أي شعار؟ وبأي مقياس؟ ولأي هدف؟...

باستثناء الثورتين، الأولى التي قام بها مطربو "الراي" الجزائريين ضدا على أستاذية شيوخ الغناء الكلاسيكي المتترم (الشيخ العنقا، الشيخ إمام...) فأعلنوا أنفسهم شبابا باعثين لموسيقى شعبية من تحت الرماد فكان الشاب مامي والشاب حسني والشاب خالد... والثورة الثانية التي قامت بها المجموعات المغربية في السبعينيات من القرن الماضي، يصعب ذكر حالات مشاهدة على طول الخريطة العربية. ذلك أن الوعي بالقيمة الرمزية للاسم الفني تفصح عن وجود فلسفة غنائية تؤطر المطرب أو المجموعة الغنائية وتميزها. وهذا ما يضيع منا بضياح الوعي بأهمية الاسم الفني.

## الباب الثاني

# الأغنية في زمن الصورة



## الأغنية العربية المصورة: الكائن والممكن

### I- البدايات الأولى لرحلة الموسيقى على الهواء نحو الجمهور:

تطور أشكال عرض الموسيقى بدأ أولى خطواته بالأغنية المسموعة (الأغنية الإذاعية، على الأثير) إلى أغاني الأفلام (الأغاني المصاحبة لأحداث الفيلم وأداء الممثلين) إلى الأوبرا السينمائية (الأغنية المضمنة في سياق فيلم) إلى الأغاني المصورة (سهرات حية أو استعراض غنائي راقص في الخلفية مع حضور المغني في الواجهة) ثم أخيرا إلى الفيديو كليب (زمن تدفق اللقطات القصيرة والغزيرة والمثيرة حيث أصبحت الخلفية خاصة بالإشهار والإعلانات مع امتلاك المغني زمام الرقص والغناء معا).

فقد كان للث الإذاعي الفضل الأول في نقل الموسيقى للمستمعين في أي مكان. فالمتعة كانت سمعية صرفة في البداية. لذلك كان ابتكار الموسيقى الفيلمية نقلة نوعية هامة كان لها الفضل أيضا في شيوع فن السينما في بداياته الأولى حيث كانت الأفلام مجرد صور متحركة بلا صوت (Movies أو Pictures) إذ ساهمت الموسيقى الفيلمية في تفسير الأداء الفني للممثلين وتحيي المشاهد لاتخاذ مواقف وجدانية اتجاه المشاهد المعروضة. لكن الأوبرا السينمائية، مع بداية السينما الناطقة، وسعت لذة تلقي الموسيقى لتشمل السمع والبصر والوجدان في فيلم يركز على حكاية مركزية تمسك بخيوطها وحدة الموضوع. أما الجيل الرابع من عرض الموسيقى فكانت الأغنية التصويرية وجاءت كتورة على الأوبرا السينمائية منتصرة للفرد على حساب الانتماء لفيلم أو الامتثال لخدمة أحداثه وتطور شخوصه مؤسسا بذلك لثقافة جديدة في العرض السمعي - البصري للموسيقى والغناء حيث الأغنية مسموعة ومرئية في آن خارج أي سياق حكائي أو سينمائي. وأخيرا، الفيديو كليب، آخر الأشكال الإعلامية في عرض النصوص الموسيقية على الجمهور، جاء ليستلهم جيدا كشوفات علم النفس وإنجازات فنون التسويق وحدد هدفه في "الضغط إعلاميا لترويج المنتج الموسيقي الجديد في السوق الفنية" وهو ما يمكن اعتباره قطيعة مع الموسيقى المسموعة في أولى المراحل، مرحلة البث الإذاعي، حيث كان الهدف هو "إمتاع جمهور المستمعين".

وإذا اختلف الفيديو كليب عن الموسيقى المسموعة/ الإذاعية، فإنه يختلف أيضا عن الموسيقى الفيلمية اختلافا يمكن إجماله في خاصيتين تميز كل واحد منها عن الآخر. فبينما تنضبط الموسيقى الفيلمية لسياق حكائي يجمع تفاصيل الفيلم في بوتقة واحدة عبر لقطات تتراوح بين الطول والقصر حسب مضمون الفيلم، يتزع الفيديو كليب بشكل ثابت نحو الاستقلال عن أية سياقات خارجية تربطه بأغنية أخرى عبر تدفق الصور نظرا للتشغيل الثابت للقطات القصيرة. فإذا كانت وظيفة الموسيقى الفيلمية هي تجميع التفاصيل لتكوين الكل النظامي والمعنى الإجمالي، فإن وظيفة الفيديو كليب هي تنشيط هذا النظام وهذا المعنى عن طريق تدفق الصور والأفكار والقيم والإثارة والعجائبية... من باب الاستهلاك لا من باب المشاركة في الإنتاج.

كما يختلف الفيديو كليب عن الأوبرا السينمائية في الطول: في طول مدة عرض الفيلم، وفي طول اللقطات ... فالفيديو كليب أقرب إلى "ثقافة القصر" التي تميز أغلب الإنتاجات الرمزية في العصر الحديث من قصة قصيرة وفيلم قصير ووصلات الإشهار وتصاميم الأزياء القصيرة...

كما يختلف الفيديو كليب عن الموسيقى التصويرية حيث صارت الكاميرات مع الفيديو كليب أكثر عددا وصارت معها اللقطات أغزر. كما طرا تغيير في توزيع المهام والفضاءات إذ أصبحت خلفية الصورة، وهي أهم ما في الفيديو كليب ومرتكزه الرجعي الاول، خاصة بالإشهار والإعلانات بعدما كانت في الموسيقى التصويرية في المرحلة السابقة خاصة باستعراضات الراقصين والراقصات. بينما عوض المغني استعراضات هؤلاء الراقصين حيث أصبح المطرب في الثقافة الغربية مغنيا وراقصا في الغالب الأعم.

## **II- البدايات الأولى للفيديو كليب:**

بدايات الفيديو كليب دشنت أول ظهور لها مع نهاية السبعينيات من القرن الماضي. وكانت بذلك تتويجا لتطور ملحوظ عرفه المسار الموسيقي في العالم من الموسيقى المسموعة في الإذاعات والحفلات إلى الموسيقى المصاحبة للفيلم للتأثير على المشاهد، إلى الأوبرا السينمائية حيث القطع الغنائية توظفها قصة وسيناريو وحوار الفيلم، إلى الأغنية التصويرية المستقلة عن الفيلم السينمائي، ثم أخيرا إلى الفيديو كليب الذي يعتبر احتياطيا كبيرا لتغطية الثغرات في الأداء الغنائي للمطرب أو الضعف الموسيقي في التلحين والتوزيع أو هشاشة الكلمات في النص الشعري أو الزجلي... وبذلك، يكون الفيديو كليب قد فتح شراعا ثالثة للأغنية: فمن نص شعري مكتوب إلى نص ملحن مسموع، إلى نص ممثل مرئي.

## **III- أصناف للفيديو كليب:**

كلمة (Clip) تعني "لقطات غير متصلة بعضها ببعض" معتمدة في تجميعها في كل واحد على المونتاج. وهذه إحدى أهم خاصيات الفيديو كليب: "التقطيع" في اللقطات التصويرية مقابل "الاسترسال" في الفيلم السينمائي. والفيديو كليب، في ظل هذه الخاصية، يتفرع في عروضه إلى ثلاثة أشكال فيكون:

\* إما "رقصا استعراضيا" يؤثت "خلفية المشهد" وراء المغني الذي يقف في الواجهة: وهذا أبسط أشكال الفيديو كليب وأكثرها شيوعا لأنه يصور أبسط الأغاني وأكثرها شيوعا، الأغنية التجارية.

\* وإما "مشهدا تمثيليا" يُجسّد موضوع الأغنية ويتحكم في خيوطه الكبرى سيناريو ينظم الأحداث وتطوراتها: وهذا الصنف من الفيديو كليب يخص نوعا محددًا من الأغاني، الأغنية المتميزة "شعريا". فوجود أغنية تحمل "رسالة إنسانية" يتطلب شكلا من الفيديو كليب يجسدها في مشهد تمثيلي يقرب القيم الواردة في الرسالة الغنائية إلى جمهور المشاهدين عبر قصة هي أقرب إلى الفيلم القصير جدا.

\* وإما سلسلة من اللقطات الفنية "التجريدية" بحيث تشكل "إضافة" جمالية للأغنية المنجزة: وهذا الصنف من الفيديو كليب يماشي أكثر موسيقى الهارد روك أند رول والموسيقى التجريدية في أغاني دجيمي هندريكس وأغاني مجموعة البيتك فلويد... وعليه، فالفيديو كليب سلاح ذو حدين. فهو قد يغني الأغنية إغناء إن أحسن فهم وظيفته وأتقن تشغيله كما يمكنه بنفس الدرجة أن يفسدها إفسادا إن ترك في أيدي العبيطين.

## **IV- هل الفيديو كليب مرآة للمجتمع العربي؟**

الشائع في الرأي أن الفيديو كليب العربي الراهن يعكس واقع الطبقات الاجتماعية العليا، تماما كما فعلت السينما العربية في بداياتها قبل أن تتدرج في نزولها نحو واقع وهموم الإنسان البسيط. فكل شيء متوفر: السيارات الفاخرة ودخول المطاعم الباذخة مع الفتاة الساحرة ثم الاستحمام في المنتجعات الخاصة بالخواص من خاصة الناس... لكن الحقيقة أن الفيديو كليب، مثل السينما العربية في بداياتها مرة أخرى، لم يعكس في يوم من الأيام واقع الطبقات الاجتماعية لا العليا ولا الوسطى ولا الدنيا. هناك دور إنتاج في بلدان عربية محافظة تكتري راقصات من بلدان عربية أخرى ليؤدي رقصات لا تجرؤ على أدائها بنات بلادهم "المحافظة". كما ثمة دور إنتاج في دول عربية أخرى عريقة في الفن ولا تعتبر ضمن لائحة "المحافظين"، تكتري بدورها "أجنبيات" من أوروبا الشرقية أو من غيرها ليؤدي أدوارا أكثر حميمية مع مطرب الشريط موضوع الفيديو كليب، وهو ما لا تستطيع القيام به بنات البلد. فما دام أبناء وبنات البلد غير قادرين على أداء أدوار فنية في شريط فني، فهل يمكن اعتبار الشريط انعكاسا لواقع هؤلاء؟

هل يمكن اعتبار كراء الممثلين والراقصين من الخارج مجرد صدفة؟

هل يمكن اعتبار كراء الممثلين والراقصين من الخارج مجرد انفتاح على الآخر؟

هل يمكن اعتبار كراء الممثلين والراقصين من الخارج مجرد إرادة في تنويع الوجوه؟...

إن للأمر علاقة بغياب فلسفة عامة تستلهم مفهوم الفيديو كليب وتكيفه مع البيئة العربية وتوصله في الحياة العربية والوجدان العربي. فالمتتبع للإنتاج الغنائي العربي المصور، الفيديو كليب، ينتبه منذ الوهلة الأولى لمشاهدته لأغلب الفيديو كليبات العربية، هيمنة مثيرة وغير مبررة للإيقاع الغربي والأدوات الموسيقية الغربية واللباس الغربي وأشكال التحية الغربية والإيماء الغربية والقضاءات الغربية (برج إيفل، ساحات روما، ساحات لندن)...

الفيديو كليب نقل من الثقافة الغربية إلى الثقافة العربية "بمخاديفه" دون أن يعرف "تأصيلا" في الذاكرة الغنائية أو "تكييفا" مع الواقع العربي كما حدث مع أغلب الفنون التي نشأت في الغرب وحجت إلينا. الفيديو كليب "فرض فرضا" على المشاهد العربي ليظل محافظا على أصوله الغربية مغيرا فقط لغة تواصله ليصبح فيديو كليبيا غربيا بلغة عربية.

#### IV- الفيديو كليب الحالي أداة بصرية لأمركة العالم؟

الفيديو كليب العربي، في طبعته الحالية، سليل ثقافة "الأمركة" ورسائله تغريبية من الجيل الثاني وأهم أدواته في تحقيق أغراضه التغريبية هو "التكرار": التكرار لتعويد المشاهد على المضامين والقيم المتدفقة من الفيديو كليب، التكرار لترسيخ القيم الأمريكية، التكرار لجعل المضامين المعروضة ذوقا عاما...

"الأمركة"، في سياق النظام الدولي الجديد، مشروع ثقافي رديف ل"العولمة" سبيله الهيمنة على العالم سياسيا واقتصاديا وثقافيا. و"الأمركة" تشكل تجاوزا ل"التغريب" الذي كان في القرنين الماضيين مشروعا ثقافيا رديفا ل"الاستعمار الأوروبي التقليدي". و"الأمركة" مشروع أمريكي يهدف إلى تطويع السياسة الدولية والاقتصاد العالمي و الثقافة والفن الإنسانيين عبر امتلاكها للرأسمال: الرأسمال الاقتصادي والإعلامي...

إذا كانت الولايات المتحدة، وهي القطب الوحيد المتحكم في النظام العالمي الجديد تمتلك بمفردها 95% من مصادر المعلومات على الشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت) وتملك 65% من مواد الإعلام والاتصال في كافة ربوع العالم، فإن باستطاعتها بواسطة هذين الكماشتين إحكام السيطرة على رقاب العالمين فتوجه قناعاتهم السياسية وأذواقهم الفنية. والفيديو كليب هو احد أهم هذه الأدوات: "أمركة الأذواق" في سياق "عولمة الأذواق". لكن أن تقوم دور إنتاج عربية بهذا الدور فهذا أمر يستدعي وقفة لتعقب الأسباب واستشراف الحلول الممكنة اللازمة.

#### V- الفيديو كليب وسيلة لتأصيل الفنون الإنسانية في الثقافة العربية أم لتغريب المشاهد العربي؟

الخطر، كل الخطر، الكامن وراء استيراد "النسخ المقدسة" من مفهوم الفيديو كليب الغربي وتطبيقها "حرفيا" يكمن في "اجتثاث" المشاهد العربي من هويته. ففي غياب تأصيل ثقافة الفيديو كليب، يبقى الخطر المحذوق هو "تغريب" المشاهد حيث لا شيء في الفيديو كليب العربي يشبه الحياة العربية. حتى المطرب البدوي بلباسه البدوي ولهجته البدوية يغني في بروودواي (BROADWAY) رفقة شقراوات يرقصن في الشارع على إيقاع الأغنية المصورة ويدرن حوله في غنج لا هو بالعربي ولا هو بالأمريكي.

والتساؤل التالي هو تساؤل مشروع: ما دام الفيديو كليب ليس ضرورة تاريخية ولا هو غاية فنية في حد ذاتها، فما هي

مبررات وجوده؟

التسليية؟

الركوب على الموجة: الموضة؟

الضغط لترويج المنتج: الإشهار والإعلان باستغلال الموسيقى؟...

#### **IV- العجز عن تأصيل الفيديو كليب في الثقافة العربية والهروب نحو التجارة بالفن وذوق المشاهد العربي؟**

نظرا لاستغناء دور الإنتاج العربية عن المثقفين، واكتفائها بالأصوات الغنائية والعازفين و"التقنين" عموما فقد كانت أهم عقبة في وجهها هي تأسيس مدرسة فنية تستمد منها خصوصيتها. لذلك، فقد كان عجزها عن تأصيل الفيديو كليب في الثقافة العربية دافعا لها لتجريب الطريق السهل: طريق الهروب بالفيديو كليب لتجريب فاعليته في الربح المالي ورفع عائدات الأشرطة الغنائية. ولكون الفيديو كليب حلقة وصل بين التلفزة والسينما، يأخذ من التلفزة جمهورها الكبير ومن السينما تقنياتها الفنية في الإثارة والتشويق، فقد كان الربح أسرع مما كان في الحسبان لكن على الواجبة المالية فحسب.

الفيديو كليب، في طبيعته العربية، يحيل كل شيء إلى سلعة معروضة للبيع وتبقى المرأة أهم أدوات الإشهارية وأهم سلعه في الآن ذاته. فالمرأة، كجسد، وسيلة ناجعة ل"جَرَّ" المشاهد لمشاهدة آخر "تخريجة" غنائية مصحوبة بأخر الإعلانات المشحونة شحنا في خلفية الفيديو كليب: الفضاء المفضل لتأثير الإعلانات والإشهار على "لا وعي المشاهد". لذلك، لا يتورع مخرج الفيديو كليب التجاري في استثمار "العري الجسدي"، لبس كشكل تعبير في سياق تحرري، وإنما في أشكاله المجانية وغير الوظيفية واللامبررة ارتضاء لجلب أكبر عدد من العيون والقلوب... والنتيجة: عودة إلى أزمنة الرق والنخاسة واختزال المرأة إلى مجرد جسد مغري.

لقد استفاد الفيديو كليب من تجارب الإشهار في تحقيق الأهداف التجارية. فهو يدرس ميول الناس ورغباتهم ثم "يجسدها" في الكليب. فهدفه الأول، إذن، ليس "الإضافة الفنية" أو "الرقمي بالذوق العام"، وإنما كل همه هو استمالة الجمهور لتسويق الأغنية بشكل مباشر وتسويق الثقافة المرافقة له بشكل غير مباشر. وفي سبيل ذلك، يتم طبخ أسماء نجومية تفرض على الجمهور ويفرض معها إيقاع أغانيه ومواقفه إن كانت له مواقف وكل شيء "فرض في فرض". ولذلك فقد انفتح الفيديو كليب على عارضات الأزياء وفتيات الإشهار والراقصات والممثلات والممثلين فصار منعشا لسوق الأشرطة الموسيقية بنفس الدرجة التي صار بها صانعا لنجوم الشاشتين، الكبيرة والصغيرة.

#### **IV- من سلطة المطرب إلى سلطة المبدع على سلطة دار إنتاج الفيديو كليب؟**

قديمًا، كان الفيلم السينمائي يصنع الأغنية بدافع القصة الغرامية المحورية في الفيلم: "ممنوع الحب" بطولة محمد عبد الوهاب، "أبي فوق الشجرة" بطولة عبد الحليم حافظ، "لحن الخلود" بطولة فريد الأطرش، "دموع الندم" بطولة محمد الحياي... لكن مع ظهور الفيديو كليب، حدث انقلاب جذري في عملية تحقيق الأهداف في الإنتاج الغنائي. إذ تحولت العلاقة المتبادلة بين الصوت (الأغنية أو النص الموسيقي) والصورة (الفيلم) من الخدمة الفنية المتبادلة إلى خدمة الأهداف الاقتصادية. هكذا صار للفيديو كليب أثره البالغ على رفع "إيرادات" الشريط الموسيقي. وتجدد حضور الفيديو كليب أكثر فصار له موسم قار يدشن فيه دخوله الإقتصادي أو الفني أو هما معا. فإذا كان للكتاب موسم يبدأ بالدخول المدرسي في خريف كل سنة مع شهر سبتمبر، فإن للسينما موسمها وهو فصل الشتاء مع شهر ديسمبر، وللمسلسلات التلفزيونية العربية والإسلامية موسمها وهو شهر رمضان، وللأشرطة الموسيقية والفيديو كليب موسمها الثابت وهو فصل الصيف: فصل العطلة السنوية والرحلات والحفلات والاستحمام...

في البدء كان دور الموسيقى المسموعة هو "الإمتاع" عن طريق الطرب والموسيقى، ومع موسيقى الأفلام تحول الهدف إلى "إنجاح الفيلم" عبر بوابة الموسيقى حيث كانت الخلفية الموسيقية للفيلم تعزز الأثر الفني لدى مشاهد الفيلم. أما في زمن الفيديو

كليب فقد انقلبت الأدوار وصارت دلالة "إنجاح الأغنية بين جمهور الأغنية" هي "رواجها في السوق". إنه انقلاب من سلطة الإبداع والرأسمال الرمزي إلى سلطة المال والرأسمال المالي. لقد انقلبت السلطة الفنية في الزمن الراهن منتقلة من "سلطة المطرب" أو "سلطة المبدع/الملحن" في وقت من أوقات الزمن الماضي إلى "سلطة الفيديو كليب" وسلطة دار إنتاج الفيديو كليب. لقد كانت المطربة أم كلثوم سلطة فنية تتدخل في كل كبيرة وصغيرة ابتداء من النص الشعري إلى الألحان والتوزيع وانتهاء باختيار العازفين وهي نفس السلطة التي كان يتمتع بها ويمارسها عبد الحليم حافظ وآخرين من كبار المطربين العرب، بحكم كونهم واجهة الأغنية أمام الجمهور، في زمن كان فيه الهدف هو "الطرب والإمتاع".

كما كان المبدع/الملحن يتمتع بسلطة فنية إزاء المطرب المرشح لأداء نصه الغنائي. فقد كان الموسيقار المغربي الراحل عبد السلام عامر أثناء اختياره للصوت الأنسب لأداء رثائه "راحلة"، يجلس أمامه المطربين محمد الحياي وعبد الهادي بلخياط ويمتحنهما بالتناوب إلى أن استقر اختياره على محمد الحياي في النهاية. فسلطة المبدع/الملحن، بحكم كونه مبدع الأغنية ومؤطرها، سادت في زمن كان الهدف فيه هو "الحس بالدور التاريخي في الرقي بالذوق الفني العام".

أما الآن، في زمن صعود الصورة وأقول الاهتمام بالث الإذاعي المسموع، فالسلطة قد انتقلت إلى شركات إنتاج الفيديو كليب فأصبحت تتحكم في أذواق الأمة بإنتاج أغاني "الووا" و"البح" و"الدح" واصطناع نجوم عمرهم الفني "ثلاثة أيام"...

### خاتمة:

الثورات الكبرى في تاريخ الإنسانية كانت دوما هي تلك المنعطفات الحاسمة التي غيرت ملامح الإنسان ورؤيته للوجود وأشكال تذوقه للحياة. فمن الثورة الزراعية إلى الثورة العلمية (عصر النهضة الأوروبية) إلى الثورة الصناعية (القرن التاسع عشر) إلى الثورة الرقمية (أواخر القرن العشرين)، كانت علاقات الإنسان بذاته ومحيطه تتغير. فكل مرة تغيرت فيها أدواته يجد نفسه قد تغير معها في نهاية المطاف سعيا للتكيف مع البيئة الجديدة والمعطى الجديد. لكن تكييف الفيديو كليب كمعطى جديد في ثقافة التلقي البصري للموسيقى مع الواقع العربي لم يستلهم هذه القاعدة، على ما يبدو. فالفيديو كليب العربي استورد، عن جهل، ك"تقنية بصرية" جديدة في عالم التصوير الغنائي لغرض "ترويج" الأغنية في السوق. ولم يتم الانتباه إلى انه تم استيراده ك"أيديولوجيا" أمريكية لغرض "تثبيتها"، عن جهل كالعادة، في رؤوس أبناء الأمة العربية.

## الباب الثالث

من الأغنية الملتزمة

إلى الأغنية المترنة

## الفصل الأول:

# الموقف من الوجود في الأغنية العربية

هناك ثلاث اتجاهات في تصنيف الأغنية العربية:

- (١) - تصنيف الأغنية انطلاقاً من الغرض الشعري لموضوعها: وهو تصنيف شائع لدى متلقي الأغنية الذي يميز أغنية عن أخرى على خلفية الأغراض الشعرية المعروفة ( فخر، رثاء، مدح، غزل، حكم، ابتهاج... ) وبذلك تصبح الأغنية إما أغنية عاطفية أو وطنية أو دينية أو غير ذلك. وهذا التصنيف تصنيف موضوعاتي.
- (٢) - تصنيف الأغنية انطلاقاً من الإيقاع الموسيقي: وهو تصنيف إيقاعي يتقصد التمييز بين القطع الغنائية انطلاقاً من إيقاعها المهيمن ( المقام، ... ). وبذلك تصنف الأغنية في إيقاعها الحضاري ( عربية / غربية )، أو مدرستها الفنية ( كلاسيكية / شبابية )، أو انتمائها القطري أو الجهوي ( مغربية / شامية )، أو انتمائها الإثني ( أندلسية / كناوية )...
- (٣) - تصنيف الأغنية انطلاقاً من موقعها من الوجود: وهو تصنيف وجودي يتغيا النبش في انتماءات الأغنية للمثال أم للواقع، للحرية أم للطاعة، للإبداع أم للتكرار، للوجود أم للعدم...

## I - التصنيف الوجودي للأغنية العربية:

في التعبير الغنائي، يمكننا التمييز بوضوح بين دعامتين أساسيتين لكل رسالة غنائية: دعامة الواقع ودعامة المثال، وكل انتصار للواقع على المثال أو العكس يشكل جهراً فصيحاً بالموقف من الوجود.

هكذا يمكننا التمييز بين مواقف من الوجود في الأغنية العربية من خلال تأرجحها بين ثنائية الواقع والمثال:

- (١) - الواقع كمحبط لكل المثال .
- (٢) - الواقع كمأزق بحاجة للمثال .
- (٣) - المثال كبديل يلغي الواقع.
- (٤) - الواقع كمعادل للمثال.

## II - أنماط المواقف الوجودية في الأغنية العربية:

### (١) - الواقع كمحبط لكل المثال:

الأغاني العربية المتبنية لهذا الموقف الشاهد على انحطاط الواقع العربي لدرجة يطبق فيها اليأس على حناجر الجميع فيستحيل كل تعبير إما إلى تعبير محبط صامت أو إلى تعبير محبط صارخ من اليأس:

نموذج الإحباط الصامت: أغنية " ياك، آجرحي"، ألحان عبد القادر الراشدي وغناء نعيمة سميح :

ياك جرحي، حرّيت وجاريت      جي شيء ما عزيته فيك  
واسيت، وعالجت وداويت      وترجيت الله يشافيك  
اجرحي واليوم، اليوم تهديت      نبالي بي أو لا بيك  
أنا حرّيت وجاريت      وعييت وتهديت

**نموذج الإحباط الصارخ:** أغنية "غير خدوني" ، شعر عبد الرحمان المجدون، ألحان وغناء مجموعة "ناس الغيوان"  
المغربية:

قلبي جا بين ايدين حداد      حداد ما يرحم ما يشفق عليه  
يتزل الضربة على الضربة      وإذا برد زاد النار عليه  
غير خدوني، لله، غير خدوني      غير خدوني، لله، غير خدوني  
غير خدوني، لله، غير خدوني      غير خدوني، لله، غير خدوني

## **(٢) - الواقع كمازق ينتظر المثال:**

الأغنية المتنبية لهذا الموقف الشاهد على انحطاط الواقع تنقسم إلى ثلاثة نماذج :

- أ- النموذج الأول : نموذج ماضوي يجد في ذكريات الماضي المشعة حلا للخروج من ورطة الوجود ،  
ورطة الواقع .
- ب- النموذج الثاني : نموذج غدوي يرى في الغد مفتاح الفرج واكتمال الشروط لبداية جديدة وحياة  
جديدة .
- ج- النموذج الثالث : نموذج تعبوي يستنهض الهمم ويشحذها أمام انسداد كل الآفاق ونفاد كل  
الخيارات .

**النموذج الماضوي :** أغنية "مرسول الحب" ، ألحان وغناء عبد الوهاب الدكالي:

مرسول الحب ، فين مشيت      وفين غبت علينا  
خايف لا تكون انسييتينا      وهجرتينا وحالف ما تعود  
مادام الحب بيننا مفقود      وأنت من نبعه سقيتينا  
باسم الحبة باسم الأعماق      وأحر الأشواق  
كنترجناك سول فينا وارجع لنا      يدوم الصمت وتتكلم أغانيها

النموذج الغدوي : أغنية "شيد قصورك" ، كلمات أحمد فؤاد نجم ، ألحان وغناء الشيخ إمام:

شيد قصورك ع المزارع  
من كدنا وعرق إيدينا  
والخمارات جنب المصانع  
والسجن مطرح الجنينة  
وعرفنا روحنا والتقينا  
عمال وفلاحين وطلبة  
دقت ساعتنا وابتدينا  
نسلك طريق ما لهاش راجع.

النموذج التعبوي : أغنية " وين الملايين" ، كلمات وألحان علي الكيلاني ، غناء جوليا بطرس:

وين الملايين؟ الشعب العربي وين ؟  
الغضب العربي وين ؟ الدم العربي وين ؟  
الشرف العربي وين ؟ وين الملايين ؟

الله معنا أقوى وأكبر  
يشنق، يقتل، يدفن، يقبر  
الدم الأحمر راوي الأخضر  
نار الثورة بدا تشعل  
من بني صهيون  
أرضي ما بتهون  
فيه طعم الليمون  
نحن المنتصرين، وين؟

### (٣) - المثال كبديل يلغي الواقع:

الأغاني المتبينة لهذا الموقف تفصح عن رفض مطلق لواقع مخز ومهين غير جدير بالمهادنة ( النموذج الأول ) ولا حتى بالحياة حيث يقترح علينا النموذج الثاني الحياة في الحلم ، في الأعالي في البعيد : الحياة في أي مكان إلا هنا ...

النموذج الأول : أغنية " بيروت لا" ، شعر محمود درويش : ألحان إبلي شوري وغناء ماجدة الرومي:

سقط القناع.. عن القناع.. عن القناع  
قد أحسر الدنيا نعم لكني أقول الآن لا  
هي آخر الطلقات لا  
هي ما تبقى من هواء الأرض لا  
ما يبقى من حطام الروح لا

بيروت لا  
حاصر حصارك لا مفر  
اضرب عدوك لا مفر  
سقطت ذراعك فالتقطها  
وسقطت قربك فالتقطني واضرب عدوك بي  
فأنت الآن حر وحر و حر  
قتلاك أو جرحاك فيك ذخيرة  
فأضرب عدوك لا مفر  
حاصر حصارك بالجنون وبالجنون وبالجنون  
ذهب الذين تحبهم .  
فإما تكون أو لا تكون.

النموذج الثاني: أغنية " أعطيني الناي" شعر جبران خليل جبران، ألحان عاصي الرحباني : غناء فيروز:

أعطيني الناي و غنن	فالغنا سر الوجود
وأنين الناي ييقى	بعد أن يفنى الوجود
هل اتخذت الغاب مثلي	مترلا دون القصور
وتتبع السواقي	وتسلقت الصخور
هل تحممت بعطر	وتنشفت بنور
وشربت الفجر خمرا	في كؤوس من أثير

#### (٤) - الواقع كمعادل للمثال :

الأغاني المتبينة لهذا الموقف تطابق الواقع بالمثال فما ينتظره الأحياء نحن نعيشه . ولكن الخلفية التي تتحكم في هذا الموقف تجعل منه ، في الحقيقة ، نموذجين :

(أ) - نموذج يرى في الخطر الخارجي تهديدا حقيقيا ويطور قناعة بضرورة الاستمتاع باللحظة الآنية فتممة السعادة المثلي الوحيدة الممكنة .

(ب) - نموذج يرى في اليأس والشكوى من الواقع هدمًا لإرادة الوجود ، ويتبنى خيار روحنة الواقع يجعله جميلا ومحفزا على العمل والوجود والاستمرارية .

النموذج الأول : أغنية "هذه ليلتي" شعر جورج جرداق ، ألحان محمد عبد الوهاب وغناء أم كلثوم :

هذه ليلتي وحلم حياتي	بين ماض من الزمان وآت
المهوى أنت كله والأمني	فاملاً الكأس بالگرام وهات
بعد حين يبذل الحب دارا	والعصافير تمجر الأوكارا
وديار كانت قدبما ديارا	سنراها كما نراها ققارا
سوف تلهو بنا الحياة وتسخر	فتعال أحبك الآن أكثر.

### النموذج الثاني : أغنية " الحلوة ذي " كلمات وألحان وغناء سيد درويش :

والديك بيكدن كو كو كو في الفجرية	الحلو ذي قامت تعجن في البدرية
يجعل صباحك صباح الخير يا سطة عطية	ياللا بنا على باب الله يا صنايعية
والجيب ما فهش ولا مليم	صباح الصباح فتح يا عليم
باب الأمل بابك يا رحيم	بس المزاج رايق وسليم
وغير كل الأحوال	ذا الصبر طيب عال
برضو الفقير له رب كريم	ياللي معاك المال
دوم مع الله تعيش مرتاح	إيدي في إيدك يا بو صلاح
يا للا بنا يا للا الوقت هو راح	خلي اتكالك ع الفتاح
اجري لرزقك خليها على الله	الشمس طلعت والملك لله

### III)- تركيب :

الفرق بين المبدأ والموقف هو ذات الفرق بين الثابت والمتحرك. المبدأ ثابت من حيث الوجود لكنه إزاء الأحداث المتحركة والمتسارعة يصدر مواقف. الأغنية العربية، من حيث المبدأ، لا يمكنها أن تكون إلا متعاطفة مع القيم الإنسانية والمثل العليا والتوق للتغيير. فهي تبشيرية من حيث المبدأ. لذلك فمواقف الأغنية من الوجود لا يمكنها الانسجام مع ذاتها إلا إذا كانت مبشرة بانتصار القيم العليا مهما كان النفس التعبيري ( متشائم / متفائل، ، ذم الحاضر / روحته... ) ومهما بلغت قسوة الواقع وصعوبة الوجود.

## نحو أغنية عربية تعددية

### 1 - الغناء كمنبر للفكر التعددي الغربي:

إذا كانت الفنون التشكيلية قد قادت الإقلاع الثقافي الأوربي منذ عصر النهضة حتى ظهور السينما عند بدايات القرن العشرين، فإن مشعل التنوير انتقل منذ الخمسينات من القرن الماضي إلى الموسيقى بالدرجة الأولى والسينما بالدرجة الثانية. ونظرا لانتشار محطات البث السمعي- المرئي وتنامي قدرتها على احتراق البيوت، فقد بدأت منافساتها وسباقاتها حول كسب "الأفراد" و"الأسر"، من داخل البيوت، وامتلاكهم عبر تغيير معارفهم وسلوكياتهم وأذواقهم وذاكرتهم... فقط من خلال الصوت أو الصورة أو هما معا. هكذا أصبح امتلاك محطة إذاعية أو تلفزيونية أو قاعة سينمائية شكلا من أشكال الفعل الاجتماعي بنوعيه التغييري والتكريسي من خلال المواد الغنائية المبثوثة. ولأنه فعل اجتماعي فقد كان بحاجة للتنظير والتأطير. ولأن الإطار النظري يحتاج إلى الظرفية التاريخية كي يستمد منها مشروعيتها وأصالتها فقد كانت له الفرصة التي ما بعدها فرصة في الحركات الاحتجاجية ضد التدخل العسكري الأمريكي في فيتنام، والمظاهرات السلمية للمطالبة بالحقوق المدنية لزوج أمريكا، والمظاهرات الطلابية في كافة أنحاء أوروبا وأمريكا عام ١٩٦٨، واغتيال الزعماء التاريخيين (باتريس لومومبا، تشي غيفارا، مالكوم إكس، مارتن لوثر كينغ)... هذا الغليان استثمر في الأغنية الغربية (الأنغلو-ساكسونية خصوصا) التي لم تكنف بالغناء عن لحظات تاريخية منفصلة عنها بل نزلت إلى الشارع، إلى الجماهير وأنداك بدأ التفاعل الحقيقي بين مغن ومتلقي يغنيان سويا على الأرض ضد الظلم والاستعمار والميز العنصري وهيمنة الرأي الواحد... الغناء كشكل من أشكال مقاومة الرأي الواحد كان يستمد مقومات وجوده من معايير أساسيين هما:

(١) - تبني أشكال موسيقية جديدة: موسيقى الأقليات (بلوز، جاز)، موسيقى الأرياف (موسيقى الكانتري)...

(٢) - تبني نغمات صوتية جديدة تحرق العرف الغنائي السائد.

فبموازاة مع الاحتجاج العام على التوجه التوسعي لسياسة الولايات المتحدة الأمريكية مثلا، تنامي الاحتجاج على الثقافة الرسمية السائدة وفنونها وخطاباتها من خلال تبني ثقافة شعبية مخالفة من تجلياتها: استبدال اوركسترا السمفونية بالمجموعة الموسيقية الشعبية القليلة العدد، واستبدال الأوبرا بطاقتها الصوتية العالية (ألطي/صويرانو) بفرقة الجاز بطاقتها الصوتية المنخفضة (باص) كدليل إحباط وملل وقنوط... وقد بلغ الأمر أن وقف ريتشارد نيكسون، الرئيس الأمريكي الأسبق، أمام الكاميرا ليقول: "إن هؤلاء الزوج سيلوثون أذواق أبنائنا وحسبهم الموسيقى بهذه الموسيقى".

أما المعيار الثاني، تبني نغمات صوتية جديدة تحرق العرف الغنائي السائد، فيتجلى في تشييت معيار "الصوت الناعم". وهكذا أصبح الصوت الذكر في الأغنية الغربية ليس بالضرورة ناعما أو رجوليا. إذ بإمكاننا التمييز بين:

(١) - الصوت الذكر/ المؤنث: البي دجيز، السوبر ترامب...

(٢) - الصوت الذكر الأنفي: بوب دايلن، غراهام ناش...

(٣) - الصوت الذكر المبحوح: جو كوكر، برايان آدمز...

(٤) - الصوت الذكر الغليظ: لويس ارمسترونغ...

وبالمثل، أضحي صوت الأنثى في الأغنية الغربية ليس بالضرورة ناعما أو أنثويا، إذ يمكننا التمييز بين:

(١) - الصوت الأنثوي/الذكر: تينا تورنر...

٢- الصوت الأنتوي المبحوح: بوني تايلر...

٣- الصوت الأنتوي الطفولي: سيندي لوبر...

٤- الصوت الأنتوي المرتعش: ترايسي تشامن...

فما موقع الأغنية العربية داخل الفعل الغنائي الإنساني؟ وما هي درجة العلاقة بين الأغنية العربية والتنظير الغنائي العربي؟ هل الأغنية العربية واعية بقيمة شكلها وأهميته كمنتج مواقف إزاء مضمون الأغنية وإزاء الوضع الاجتماعي العام وإزاء الوجود؟...

## ٢ - ورطة الغناء العربي بين سلطة "الواحدية" وإرادة "الحرية":

للأغنية العربية "خصوصية" تجعلها بعيدة عن المسار الذي سارت فيه جارتما الشمالية. فدخل المذياع والتلفاز والسينما والفيديو والDVD والانترنت وغيرها، فضلا عن الأحداث العربية المصرية التي حفرت ذاكرة القرن العشرين، لم تترك آثارها على الأغنية العربية كما حدث لجارتما الأغنية الغربية التي مرت بنفس الشروط وذلك للأسباب التالية:

(١)- أن الفلسفة التي تحكمت في دخول وسائل الاتصال السمعية- المرئية للعالم العربي لم يكن الغرض منها "تطوير الإنسان العربي" بل "ضبطه". والدليل هو أن المنافسة بين القنوات العربية كانت "منافسة جغرافية"، الشيء الذي أنتج أغاني "عادية" بإيقاعات جغرافية محلية! ...

(٢)- أن القمع السياسي الذي ولدته الهزائم العربية السياسية والعسكرية جعل الشارع العربي حكرا للتجول والتسوق. ولذلك كان يبدع المطرب (ة) العربي (ة) مواويله (ها) وآهات عشقه (ها) في استوديو التسجيل بينما النار تحرق شام ونيل ١٩٦٧ والشارع محروس بالعصي والمطرب المتمرد محروم من تأشير الدخول لإحياء العروض الغنائية...

ولأن "الاختلاف" في لذهنية العربية يعني آليا "الفتنة"، فقد تقوت مفاهيم "الواحدية" و "الإجماع" على لسان الأغنية العربية التي عوض إنتاج خطاب البديل والمثال والحرية والاختلاف، أنتجت خطاب "السلطة" وعززت معايير "الواحدية" و "النمطية":

(١)- الصوت الذكوري: ناعم وذكوري، باستثناء صوت عربي واحد حرق المعايير وفرض ذاته بصوته الأجهش

الغليظ، المطرب الشامي فهد بلال، ولكن "السلطة" الفنية، التي أصبحت تعبر عن نفسها على لسان رجل الشارع العادي، تابعته بالتنكيت لخروجه عن المعيار الصوتي المحدد للمغني الذكر: الصوت الناعم.

(٢)- الصوت الأنثوي: ناعم وأنتوي، باستثناء أصوات أنثوية قليلة انزاحت عن المعيار النمطي وفرضت

ذاتها بأصواتها المبحوحة: المطربة المغربية نعيمة سميح، والمطربة نجوى كرم وهيام يونس... إذ عرف الغناء في العالم العربي، في الماضي، لجان مهمتها إجازة أو منع الأصوات الغنائية الصالحة والأصوات الغنائية غير الصالحة. وقد اعترض في أول الأمر على المطربة العربية العملاقة فائزة احمد بسبب "البحه" في صوتها، هذه البحة التي كانت في حينها ميزة صوتية مميزة عند جيراننا في الشمال.

هكذا، بانفصالها عن الشارع العربي بمطالبه وآماله واحباطاته، أصبحت الأغنية العربية مجرد نوبات يملأ بها المذياع والتلفزيون آذاننا بنا في انتظار ساعة نومنا نحن، ونهاية بثه هو. وتأسيسا على ذلك، غاب أكبر منبر جماهيري لتمرير خطاب الديمقراطية والتحرر والسوعي الحقوقي، وغابت معه أسئلة المواطنة والحوار...

لقد عانت الأغنية العربية من كونها أغنية مونولوج، تغني لذاتها. حتى الطفرة النوعية التي حققتها مجموعات شعبية غنائية مغربية خلال السبعينات (ناس الغيوان، جيل جيلالة، تاكدة، إزنازن...) بمحاولاتها الارتقاء إلى الأغنية الجماعية كانت في أصلها أغنية مونولوج لكون الأغنية تغني في نفس الآن بأصوات أعضاء المجموعة جميعا. المطلب الآن هو الارتقاء إلى الأغنية الحوارية: حوار الذات مع الآخر.

### ٣ - الحوار: المفهوم والأشكال

هناك من يفصل قنوات التعبير الإنساني إلى ثلاث:

- ١- المونولوج: وهو حوار داخلي مع الذات.
- ٢- الحوار: يقتضي حضور طرفين ( إما فردين أو جماعتين ) يتواصلان لغويا، جسديا.
- ٣- التفاوض: حوار غائي مصلحي واعي بمصالح الذات والآخر ويعمل على التوفيق بينها...

لكن القاعدة العامة لكائن اجتماعي كالإنسان تبقى هي " الحوار " فهي قناته التعبيرية الأساس لا يستبدلها بالمونولوج إلا في هزائمه وإحباطاته وشكوكه وخوفه من الآخر. كما لا يستبدلها بالتفاوض إلا في التسويات الرسمية والتنازلات المتبادلة...

"الحوار" هو القاعدة في كل شكل من أشكال التعبير الإنساني، بل الحوار يحتوي حتى الحلقة الأخرتين: فنحن دائما في حوار. حتى في خلوتنا ومونولوجاتنا نمارس حوارا هادئا مع ذواتنا. بل حتى في حوارنا مع الآخر نمارس حواريا تحتيا خفيا إما مع ذواتنا أو مع من هم أقرب إلينا لمعرفة درجة خطئنا أو صوابنا في قرار ما... نحن دائما في حوار حتى ولو لم يكن هناك آخر لأننا جميعا نحمل معنا "أنا وآخر"، وهذا هو وقود كل حوار... لكن أرقى أنواع الحوار هو "الحوار الواعي"، الحوار الذي يحتفل بالطريقة والأسلوب والشكل الذي يتم به تبادل الخطابات لفظية كانت أو جسديا أو موسيقية أو غيرها. وأحط أنواع الحوار هو "حوار الصم" أو "الحوار /المونولوج" الذي يخاطب آخرها وهو لا يعترف جوهريا وشكليا بوجوده.

الاهتمام بالحوار هو اهتمام حديث رافق التنظير الفكري والإبداعي والسياسي والتاريخي الهادف إلى الانفتاح على الآخر الذي قد يكون جزء من ذاتنا تارة أو وجودا منفصلا تارة أخرى، أحيانا تحت اسم "شراكة" وأحيانا أخرى تحت إسم "تناص" أو "تلاقح"... والأغنية كشكل من أشكال الثقافة معنية ب"الحوار"، ولكنها كتجل من تجليات عقلية المجتمع رهينة النسق العام سواء في إرادة الانفتاح والتلاقح والتعدد أو في إرادة التقوقع والرأي الواحد.

### ٤ - أنواع الحوار الغنائي:

استثمار الحوار في الأغنية يجعل من النص المعنى خصوصا لانهائية انطلاقا من خلفية المتحاورين:

- ١- **الجنسية (Gender Background)**: رجل / امرأة...
- ٢- **أو الإثنية (Ethnic Background)**: زنجي / أبيض...
- ٣- **أو العمرية (Age Background)**: أب / طفل...
- ٤- **أو الدينية (Religious Background)**: مسيحي / مسلم...
- ٥- **أو الطبقة (Class Background)**: بورجوازي المنشأ / سليل طبقة عاملة...

أو من شكل عرض الحوار:

- ١- أداء انفرادي متعاقب ثم ختام ثنائي (= نشدان المساواة)
- ٢- أداء مزدوج مند البداية ( نادر )
- ٣- المعنى الأول منفرد والثاني يمول (= تناص، تلاقح بين ثقافتين مختلفتين).

وثقافة الحوار تمنح الأغنية ثراء ما بعده ثراء. وقد يكون هذا واضحا في الأغنية الغربية حيث يتقدم الغناء بموازاة مع التنظير الغنائي والتأطير الموسيقي. أما في الأغنية العربية، فالشكل التعبيري المهيمن هو "المونولوج"، مع غياب شبه مطلق للحوار: فأم كلثوم، " سيدة الطرب العربي"، لم تقبل بحوار مع أحد إلا في أغنية وحيدة وهي أغنية "إحنا لوحدنا"، مع إبراهيم حمودة. وربما لو لا تدخل السينيما لما عرفت الأغنية العربية الحوار الغنائي إذ ان أغلب الأغاني الحوارية هي أغاني افلام سينمائية!...

لأن الثقافة العربية هي "ثقافة الفكر الواحد"، فقد كانت الأغنية العربية هي أيضا أغنية "الصوت الواحد". حتى في المحاولات الجديدة للإقلاع بثقافة "الحوار الغنائي" (= duo)، فلا يتعلق الأمر سوى بالتناف حول القضية ولنا المثل في أغنية "إنت اللي بحبو أنا" حيث يقف المطرب وائل كافوري جنب المطربة نوال الزغبى يخاطبان بعضهما البعض بصيغة المذكر ولا يتبادلان ولو نظرة !!! بل حتى عند إعادة أداء أغنية لمطرب آخر (= reprise)، فعلى المستمع العربي أن ينتظر جيلا كاملا كي يستمع لأغنية لقيت نجاحا تغني بصوت مغاير لأن المطرب العربي لا يقبل بإعادة أداء أغاني مجاليه من المطربين، فأغاني أم كلثوم أعاد أداءها الجيل الثالث والرابع من المطربين والمطربات العرب بينما كانت القطيعة بينها وبين باقي المطربين والمبدعين بادية للجميع فالمصالحة بينها وبين الموسيقار محمد عبد الوهاب لم تتحقق إلا بالتدخل الشخصي للرئيس جمال عبد الناصر في بداية الستينيات !...

لا مجال للمقارنة بين أغنية عربية قدر لها صوت واحد وأغنية غربية تصبح للتو مشروع حوار. فمثلا، أغنية "على طريقي" (= My Way) للمغني الأمريكي فرانك سيناترا، على إثر النجاح الكبير المنقطع النظير الذي لقيته نظرا لتغنيها ب"حرية الاختيار" و"الإعتزاز بالتجربة الذاتية"، فقد تناوب على أدائها العباقرة من مجالي المغني من أمثال: إيفيس بريسلي، نينا سيمون... وكانت مع كل صوت تتخذ بعدا جديدا يستمد جدته من الصورة التي يكوها الجمهور عن المغني أو المغنية...

## ٥ - الإقصاء ظاهرة عربية بامتياز :

هناك من يخلط بين "الأغنية العربية" وبين "الأغنية العربية المشرقية". والمسألة ليست بهذه البراعة . إنها تنم عن ذهنية عليلة أساسها أن المشرق هو المركز والمغرب هو الهامش . ولذلك فجميع القنوات الإذاعية والتلفزية المشرقية تحصر الأغاني المبتوثة على أمواجها على رقعة جغرافية تتأرجح ما بين الخليج والشام والنيل حتى إذا ما تقدم سائل مغربي إلى فضائية خليجية بالسؤال التالي:

" لماذا لا تبثون أغاني الراي الجزائري والشعبي المغربي؟ "

كان الجواب التالي :

" الراي الجزائري ماجن والشعبي المغربي كلماته غير مفهومة !... "

المشرق العربي يقصي المغرب العربي، والمغرب العربي يقصي أغاني جيرانه المغاربيين، وفي نفس الوقت كل دولة تقرب نوعا غنائيا وتجعله فنا رسميا ( الطرب الأندلسي في المغرب مثلا ) بينما تقصي أنواعا غنائية أخرى وتحتزلها في كلمة "فولكلور"...

## ٦ - تركيب :

إن أي مشروع لتجديد الخطاب العربي العام لابد له من إدراج تجديد الخطاب الغنائي ضمن جدول أعماله. بل من الأجدى إعطاء الأولوية في التجديد للأغنية العربية وجعلها قاطرة للمشروع العربي الغدوي مضمونها "التعددية" ولسانها "الحوار"، الحوار الشامل: حوار المغنين، حوار الآلات، حوار المقامات... لقد قال أحدهم ذات مرة: "إذا أردت التعرف على شعب، فشاهد مسرحية واستمع إلى موسيقاه"، فلماذا لا نكون أسياد أنفسنا ونصنع لدواتنا صورا مشعة تجعلنا جديرين بالوجود وتغري الآخرين بقيمة حضورنا وفعلنا الإنسانيين؟

## أزمة الأغنية العربية من أزمة الشعر العربي

### I- علاقة الشعر العربي بالأغنية العربية:

التعريف الشائع للشعر عند العرب هو أنه "كل كلام موزون ومقفى". ولذلك فقد انصب كل الجهد في تاريخ الشعر العربي على الوزن والقافية فكان الاهتمام الكبير بعلم العروض ولم يكن ثمة اهتمام بفلسفة الشعر أو نظرية الشعر. فبرز في الثقافة العربية نجم الخليل بن أحمد الفراهيدي البصري علامة الأنغام والإيقاع ولم يبرز نجم لأي منظر للشعر. فالانشغال بالجانب التقني في الشعر العربي صرف الانتباه عن الجانب النظري له.

إن الدارس المبتدئ للشعر العربي يعتقد وهو يعد البحور الستة عشر المحددة لنظم الشعر في الأدب العربي، أن كل بحر يختص بغرض شعري دون غيره. لكنه، في زحمة أسماء البحور وتضارب الأغراض الشعرية، يعلم بعد تقدمه في الدراسة والسن معاً أن أوزان الشعر العربي ليست أكثر من ألعاب إيقاعية لا تختص بأي غرض شعري من الأغراض المتعارف عليها وانه بالإمكان نظم الشعر في جميع الأغراض الشعرية بميزان شعري واحد فقط: ببحر شعري واحد لا غير. والقصيدة العربية العمودية تشهد أن ربع ما نظم من شعر في تاريخ الأدب العربي نظم على وزن "البحر الطويل":

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ﴿١﴾ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فقد نسج أبو الطيب المتنبي قصائد حكمه على "البحر الطويل":

على قدر أهل العزم تأتي العزائم ﴿٢﴾ وتأتي على قدر الكرم الكرائم

وتكبر في عين الصغير صغارها ﴿٣﴾ وتصغر في عين العظيم العظام

كما حاكت الحنساء قصائد الرثاء التي اشتهرت بها على وزن "البحر الطويل" تماماً كما نظم الخطيبه قصائد المهجاء المعروفة باسمه على ذات الوزن. ولقد جاراهما في ذلك السابقون واللاحقون من فطاحل الشعراء العرب. فقد جاءت قصائد امرئ القيس وعترة العبسي وأي تمام والبحثري وأي نواس وعمر بن أبي ربيعة في الفخر والغزل والمدح والوصف والتصوف والاعتذار... منظومة على ذات الوزن الأكثر هيمنة على الإيقاع الشعري العربي: "البحر الطويل".

إن هيمنة "البحر الطويل" على الشعر العربي، على الأقل في شكله العمودي، يبرهن بما لا يدع مجال للشك والتشكيك أن اعتماد الأوزان في الشعر العربي لم يخضع لضوابط فلسفية توطر هذا الاختيار وتميزه عن ذلك. ولعل سبب هذا الفراغ يعود في قسمه الأكبر ل"غياب الفلسفة من الحياة العربية بفعل التحريم والتجريم اللذين رافقاها حتى اليوم". ولذلك ترك اختيار الوزن الشعري للتلقائية والسليقة الشعرية لدى الناظم. في حين عرفت ثقافات إنسانية أخرى مسارات مختلفة في قرص الشعر إذ خصت لكل غرض شعري وزن شعري موازي وبالمثل خصت لكل غرض غنائي إيقاعاً موسيقياً موازياً.

فإذا قبلنا بأن الشعر، أول الفنون، هو كل إبداع إنساني في تقدير للجمال والحياة... فستصبح الفنون التشكيلية شعراً لونها بصرياً، ويضحى الرقص شعراً جسدياً إيمائياً، والموسيقى شعراً صوتياً أدائياً، والغناء شعراً لحنياً... لذلك كان التنظير الشعري، على مر التاريخ، يؤثر تأثيراً مباشراً على باقي المجالات الفنية الأخرى. ومن أوضح القيود التي ترعرعت في الشعر العربي، قبل أن تحتاج باقي الفنون لتكبل كل مناحي الإنتاج الرمزي العربي: "القراءة التقنية لإنتاج الشعري والتنظير التجريبي للشعر".

## II- تصنيف الأغنية العربية، تشتت التصنيف التقليدي للأغنية العربية:

إذا كان الشعر العربي قد عرف ستة عشر بحراً شعرياً ولم يستثمر هذا العدد الكبير من الأوزان في تنوع الإيقاعات تماشياً مع تنوع الأغراض الشعرية، فالنتيجة هي أن الشعر العربي قد ضيع فرصته في إنتاج قوالب شعرية خاصة بكل غرض شعري. وإذا كان للشعر، نظيراً وإبداعاً، تأثير واضح على باقي الفنون، فالنتيجة هي أن أعطاب الشعر انتقلت، بالعدوى، إلى باقي الفنون بما فيها الأغنية العربية. ومن هذه الأعطاب ضياع فرصة إنتاج قوالب موسيقية لكل غرض غنائي. هكذا، تشتت الأغنية العربية بين تسعة أصناف تبعاً لتأثير "العامل المهيمن في أدائها":

- ١- **حسب الغرض الغنائي:** حكم، مدح، غزل، ابتهاج، رثاء...
- ٢- **حسب الإيقاع:** جغرافي (الأغنية المغربية، الأغنية السودانية، الأغنية الخليجية...)، أو إثني (أحيدوس للأمازيغ، الأندلسي للمورسكيين، الكناوي للزنج...)، أو جهوي (المهيت لقبائل الغرب، الطقطوقة لقبائل اجباله...)، أو طبقي، أو ديني.
- ٣- **حسب الأدوات المشغلة في العزف:** أغنية شرقية (حضور مهيمن للعود أو القانون)، أغنية غربية (حضور طاغ للقيثارة أو الساكسفون)...
- ٤- **حسب انضباطها للقواعد الموسيقية:** الأغنية الكلاسيكية، الأغنية الشعبية...
- ٥- **حسب عدد المغنين:** الغناء المنفرد، الغناء الجماعي، أغاني المجموعات...
- ٦- **حسب جنس المغني:** الأغنية النسائية، الأغنية الأنثوية...
- ٧- **حسب الموقف من الوجود:** أغنية ثورية، أغنية رسمية، أغنية تجارية...
- ٨- **حسب الحالة النفسية المقصودة:** الجذبة (هارد روك آند رول)، المرحة (كلاسيك روك آند رول)، الحزن (بلوز)...
- ٩- **حسب اللغة:** فصحي، زجل عامي (الأغاني الشعبية)، تمجيد (أغاني الراي).

أمام هذه التشظية لمفهوم الأغنية وهذا تشتت للمجهود الغنائي، ألم يحن الوقت بعد لتوحيد الأغنية العربية تحت نظريات عربية في الغناء تبحث في الأصول وتستمد منها مقوماتها الفكرية والفلسفية لإعطاء الروح لهذا الفن الفاعل في الوجدان العربي؟

ألم يحن الوقت بعد للإقلاع بالأغنية العربية في زمن لا مكان فيه للفنون الصورية التي لا أساس فلسفي يسندها في مواجهة رياح العولمة وهيمنة القوة المادية والرمزية؟

## III- الواجهة الفنية دعامة لوجود الأمة والتنظير الموسيقي لكل فن غنائي ضرورة:

بعد خروج الولايات المتحدة الأمريكية، عقب الحرب العالمية الأولى، إلى ساحة الصراع الدولي وهيمنة على الأسواق في بداية القرن العشرين، وجدت نفسها قوة اقتصادية وعسكرية عظمى لكن بدون تاريخ تستمد منه عظمتها فعمرها يفوق بالكاد المئتي سنة، كما وجدت نفسها بدون ثقافة تغطي بها مشاريعها في البقاء والتوسع معاً. فثقافتها الغربية هي ذاتها ثقافة خصومها اللدودين في ألمانيا النازية وأوروبا الشيوعية. فلقد كانت الولايات المتحدة تلجأ باستمرار للمقارنة والمفاضلة بينها وبين خصومها فتعارض بين:

\* **ثقافة الديكتاتورية (العالم الاشتراكي) وثقافة الحرية (العالم الرأسمالي) في زمن الحرب الباردة.**

\* **العالم الجديد (أمريكا) والعالم القديم (أوروبا) في زمن القطبية الواحدة.**

ولتقوية حضورها الثقافي، عملت الولايات المتحدة على استثمار الرأسمال الزنجي ودعمت العطاءات على واجهة الرياضة والإنتاج السمعي- المرئي من سينما وموسيقى فاسحة بذلك المجال للزواج الحديثي العهد بالحرية (قرار إنهاء العبودية صدر سنة ١٨٦٣) فواكب الازدهار الاقتصادي ازدهار فني ورياضي. لكن هذا الاستثمار للفن الزنجي وللرأسمال الزنجي خرج عن السيطرة وأثبت قوته واستقلالته وحرته الثانية في عز انتكاسات السياسة الأمريكية في الستينيات من القرن الماضي: حرب الفيتنام في الخارج، حركات المطالبة بالحقوق المدنية في الداخل...

فإذا كانت التحديات الخارجية للولايات المتحدة والشروط الداخلية (تحرر العبيد وبطالتهم) قد فتحت باب الفن للزواج الأمريكيين، فقد دخل الأفرو- أمريكيان معترك الحق في التعبير من بوابة الفن لينقشوا على جدار التاريخ هويتهم الأمريكية مع ثقافة البلوز والجاز وليفجروا معاناتهم ومطالبهم مع ثقافة الهيب هوب.

#### **IV- فلسفة الغناء ضرورة نظرية ومرجعية أساسية لكل إنتاج غنائي:**

عاشق الأغنية الغربية يستمتع مع كل لون غنائي بلهجة (Accent) ملازمة للأداء. ولذلك فالمستمع الأجنبي لا يجد صعوبة في التعرف على هوية اللون الغنائي ما دامت لهجة المعني تدعم ذلك الانتماء. إنه يدرك بشكل انطباعي أن للغناء الغربي أيضا خريطة يولد في حدودها وينمو ويتعرع في فضاءاتها. ففي الولايات المتحدة الأمريكية، تتوزع الألوان الموسيقية على الولايات توزيعا يعزز التعدد والتكامل الموسيقيين:

\* ولاية نيويورك، مدينة نيويورك سيتي عاصمة فن الراب أو الهيب هوب.

\* ولاية تينيسي، مدينة ممفيس عاصمة فن الروك أند رول.

\* ولاية ميسيسيبي، دلتا الميسيسيبي عاصمة فن البلوز.

\* ولاية لويزيانا، مدينة نيو أورليتز عاصمة فن الجاز.

\* ولاية ميتشيغن، مدينة ديترويت عاصمة فن السول.

\* ولاية كنتاكي، مدينة أوبتورو عاصمة فن البلوغراس...

في الثقافة العربية، كما في غيرها من الثقافات الإنسانية الأخرى، هناك نفس الخريطة الجغرافية لأشكال أخرى من الموسيقى والغناء مع فرق جوهري هام وعظيم. وهو أن التوزيع الجغرافي للموسيقى والغناء في الولايات المتحدة الأمريكية واكبته تنظير فلسفي وبحت تاريخي قلما يتكرر مع ذات الفنون في الثقافات الإنسانية الأخرى. وتأسيسا على ذلك، بقيت الأغنية العربية أسيرة حدود الخريطة الوطنية والبطاقة الوطنية والعملة الوطنية والإيقاع الوطني بينما تحورت الأغنية الغربية بواسطة الأغنية الأمريكية إلى آفاق أرحب من الحدود التي أنتجتها ورعتها وأذان أكثر عددا من جمهور مهدها وقلوب أكثر استعدادا لحبها...

فالمستمع اليوم للأغنية الغربية لا ينصت للإيقاع الوطني الجغرافي وإنما ينصت لفلسفة تعبر عن نفسها بالنوتات. في ما يلي خمس ألوان موسيقية ذات أصول زنجية وبطاقة هوية أمريكية لكن بفلسفات إنسانية متباينة التي بدونها ما أطرب إيقاعها أحدا ولا أعجبت سالماها الموسيقية أذنا:

\* موسيقى الغوسبلز: روح التفاؤل والتبشير، غناء جماعي، تشتهر بلقب "موسيقى الرب".

\* موسيقى البلوز: روح التشاؤم والحنين والحزن، غناء فردي، تشتهر بلقب "موسيقى الشيطان".

\* موسيقى الجاز: "موسيقى الحرية"، الارتجال محل صرامة النص المكتوب، الفن للفن.

\* الروك الكلاسيكي: الفرع مركزي في النص والإيقاع، يشتهر بكونه "موسيقى مناهضة الغبن والعنصرية".

\* الروك هارد : موسيقى الصراخ الأدمي وزعيق القيثارة الكهربائية وهستيريا الإيقاع تتوزع بين تيارين اثنين. التيار الأول يغني ويعزف ويحاكي الإحساس بالفرح في أقصى درجاته وأغلب أغانيهم عن الانطلاقة والطريق السيار والحرية كما في أغاني " في الطريق نحو جهنم" لمجموعة إي سي دي سي (ACDC)، أو أغنية "وُلدت لأعيش متوحشا" (Born To Be Wild)... أما التيار الثاني يغني ويعزف ويحاكي الإحساس بالورطة ولعل فناني الروك المنتحرين قلما خرجوا عن هذا الصنف من الموسيقى لارتباطها بالمآزق: انتحار دجيم موريسن (Jim Morrison)، ودجيمي هندريكس (Jimi Hendrix)، وكورت كوبين (Kurt Cobain)... كما ارتبط هذا الصنف من الموسيقى بجنون أصحابها كما حدث مع عراب مجموعة البيتك فلويد (Pink Floyd) في الستينيات من القرن العشرين سيد باريت (Syd Barrett).

\* موسيقى الهيب هوب: النقاش بشكل غير مؤدب ، طرح القضايا الاجتماعية والسياسية ، موسيقى عدم الرضا والسخط.

هذه الخلفيات الفلسفية والثقافية والسياسية هي ما ينقص الأغنية العربية راهنا. إن أخطر ما يهدد الأغنية العربية هو "تسيبها جغرافيا" بإقاعات محلية، و"تحويلها إلى نشيد وطني" يثير المقاومة في نفوس المستمعين العرب الآخرين الذين "سيعتبرونها لا تعنيهم ولا تمثلهم". وحدها الفلسفة الغنائية تجمع المستمعين من كل الأصقاع وتوحد الانطباعات...

### V- فلسفة الغناء العربي الغدوي: من الأغنية الجغرافية إلى الأغنية التعبيرية

المستمع العربي للأغنية العربية ينصت أول ما ينصت فيها عن جواب للسؤال التالي: "ماذا يقول المغني في هذه الأغنية؟" فشكل الغناء في ثقافته العربية يراه ثابتا لا يتغير ولذلك فهو لا يسأل عن شيء آخر غير المضمون. ولكن ذات المستمع العربي حين ينصت لأغنية غربية فهو يطرح سؤالا مغايرا تماما: "لماذا تم اختيار هذا اللون الغنائي لأداء هذه الأغنية؟"

وما بين السؤالين، الأول والثاني، ثمة بون شاسع وفرق عظيم. فبينما يتم التساهل مع الأداء العربي ، تتم القسوة مع الأداء الأجنبي ومحاسبته على اختياراته الفنية...

ترى لو شاء العدل أن يعمم السؤال: "لماذا تم اختيار هذا اللون الغنائي لأداء هذه الأغنية؟" تعميما يشمل من خلاله الاختيارات المنظمة لإنتاج الأغنية العربية برمتها ، ماذا ستكون النتيجة؟

إذا ما عمم السؤال السحري "لماذا تم اختيار هذا اللون الغنائي لأداء هذه الأغنية؟"، ستكون النتيجة حتما ارتجاج عنيف للفناعات وللذهنية العربية وبزوغ نجم رؤية جديدة للواقع العربي من منظور مغاير قوامه أن الأغنية العربية أسيرة الإيقاع المحلي/الجغرافي مع غياب واضح للوعي التعبيري الذي يستمد مقومات وجوده من وجود هامش للحرية:

\*حرية التعبير واستقلالية الرأي.

\*قدسية الإبداع والابتكار والتجديد...

### VI- التجارب الأولى للوعي الغنائي المغربي: سؤال الهوية وهوس التأصيل (المغرب نموذجاً)

كان لنهضة مصر دور إيجابي بوأها مكانة الريادة عربيا على كافة المستويات بما فيها المستوى الفني. لكن هذه الريادة تحولت إلى سلطة قزمت الفنون المحلية على الخارطة العربية فبدأت المقاومة الفنية تتوالد في هنا البلد وذاك. هكذا، بدأت تتشكل في أواخر الستينيات من القرن الماضي أولى البوادر التجريبية في الساحة الفنية المغربية. كانت أهمها:

\* ناس الغيوان: البحث عن إيقاعات أكثر حرية وأكثر صدقا. فكانت أغلب نصوصهم اكناوية تستلهم الفن الكناوي المغربي القائم على الجذبة.

\*جيل جيلالة: البحث عن إيقاعات مغربية تجسد شعار رفض الواقع الفني السائد والتوق لآفاق جديدة، فكان اختيار فن الملحن الذي كان في زمن سابق من القرون الماضية يخوض حربا حقيقية على فن آخر اعتبر في حينه سلطة فنية مهيمنة وهو فن الطرب الأندلسي.

\*تاكدة: واستلهمت تقليدا فنيا مغربيا مختلفا أبعد ما يكون عن الجذبة وأقرب إلى الفرحة والمسرح هو فن اعبيدات الرما.

\*عبد الصادق شقارة: مهمته التاريخية كانت المصالحة بين الفن الأندلسي الراقى والفن الشعبي المغربي، وهي المصالحة التي كانت ملهمة المبدعين في ربوع العالم في الستينيات من القرن الماضي فأبدعت السمفو- جاز والروك اند رول والهيب هوب بعد ذلك...

\*شباب "الراي" أو فن المهمشين والبحث عن شكل فني جديد في واقع يائس سواء في أرض الوطن أو في المهجر . وهو ما جعل المتبعين يسمون الراي "بلوز المغرب العربي". فقد عبر شباب الراي الجسر من جهة اختيار الاسم الفني الذي يتبدئ ب"الشاب" متبوعا بالاسم الفردي للمغني قلبا للتقليد الفني الذي كان يخول سابقا للمغني لقب "الشيخ" متبوعا باسمه العائلي قبل أن يغني "الحكم والمواعظ": الشيخ العنقا...

\*مرتلجو الهيب هوب أو الراب ومهمة فتح النقاش حول القضايا الاجتماعية والسياسية والوجودية داخل النص الغنائي بدون آداب أو كياسة...

## (VII)- تركيب:

إن الغليان الذي عرفه الغناء العربي خلال النصف قرن الماضي لا يوحد في ديناميته سوى الرغبة في تصحيح الأخطاء التاريخية الكبرى في الذاكرة الفنية ، أو فك القيود الكبرى عن معصم الغناء العربي.

"الموسيقى، كما كتب الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه ذات مرة، وحدها تتقدم ارتال الجنود في اتجاه ارض المعركة". الموسيقى، إذن، هي طليعة الحرية. لكن الموسيقى لا يكفيها أن تكون محررة ومسندة بقضية إنسانية ولكن عليها ان تكون حرة قبل كل شيء. وهذا ما لم يكنه الشعر العربي.

وبما أن الشعر العربي الحر جاء لتصحيح المعضلة، فرما احتفظ المستقبل بدور مماثل للغناء الصوفي العربي لتصحيح وتقويم أخطاء ماضي وحاضر الغناء العربي وما نجحات موسيقى اكناوة وجهجوكة المغربيتين على الصعيد العالمي إلا تباشير بذلك.

## ناس الغيوان:

### المجموعة الغنائية الوحيدة في العالم المفتوحة على الزمن

كان لنهضة مصر دور إيجابي بوأها مكانة الريادة عربيا على كافة المستويات بما فيها المستوى الفني. لكن هذه الريادة تحولت إلى سلطة قزمت الفنون المحلية على الخارطة العربية فبدأت المقاومة الفنية تتوالد في هنا البلد وذاك. هكذا، بدأت تتشكل في أواخر الستينيات من القرن الماضي أولى البوادر التجريبية في الساحة الفنية المغربية. كانت أهمها:

\***ناس الغيوان:** البحث عن إيقاعات أكثر حرية وأكثر صدقا. فكانت أغلب نصوصهم اكناوية تستلهم الفن الكناوي المغربي القائم على الجذبة.

\***جيل جيلالة:** البحث عن إيقاعات مغربية تجسد شعار رفض الواقع الفني السائد والتوق لآفاق جديدة، فكان اختيار فن الملحن الذي كان في زمن سابق من القرون الماضية يخوض حربا حقيقية على فن آخر اعتبر في حينه سلطة فنية مهيمنة وهو فن الطرب الأندلسي.

\***تاكدة:** واستلهمت تقليدا فنيا مغربيا مختلفا أبعد ما يكون عن الجذبة وأقرب إلى الفرجة والمسرح هو فن اعبادات الرما.

\***عبد الصادق شقارة:** مهمته التاريخية كانت المصالحة بين الفن الأندلسي الراقى والفن الشعبي المغربي، وهي المصالحة التي كانت ملهمة المبدعين في ربوع العالم في الستينيات من القرن الماضي فأبدعت السمفو- جاز والروك اند رول والهيپ هوب بعد ذلك...

\***شباب "الراي" أو فن المهمشين** والبحث عن شكل فني جديد في واقع يائس سواء في أرض الوطن أو في المهجر. وهو ما جعل المتتبعين يسمون الراي "بلوز المغرب العربي". فقد عبر شباب الراي الجسر من جهة اختيار الاسم الفني الذي يبتدئ ب"الشاب" متبوعا بالاسم الفردي للمغني قلبا للتقليد الفني الذي كان يخول سابقا للمغني لقب "الشيخ" متبوعا باسمه العائلي قبل أن يغني "الحكم والمواعظ": الشيخ العنقا...

\***مرتجلو الهيپ هوب أو الراب** ومهمة فتح النقاش حول القضايا الاجتماعية والسياسية والوجودية داخل النص الغنائي بدون آداب أو كياسة...

ظهرت مجموعة ناس الغيوان كرد فعل مزدوج يتقصد أولا إعادة الاعتبار للأغنية الشعبية بمقاماتها وأغراضها وأدواتها الموسيقية. ويتغيا ثانيا مقاومة المد الخانق لهيمنة الأغنية التجارية والإيقاعات الجغرافية في الفن العربي عموما. وقد استطاعت المجموعة أن تؤسس لنفسها مكانة متميزة ليست فقط على الصعيد العربي بل على الصعيد الإنساني. وهي المكانة التي لم تتحقق بالإيقاع والكلمة بل بالفلسفة الغنائية التي يفنقر إليها التقليد الغنائي في الثقافة العربية. فمجموعة ناس الغيوان تبقى هي المجموعة الغنائية الوحيدة في التاريخ الإنساني التي بقيت أشرعتها مفتوحة على الزمن وعلى غير أعضائها المؤسسين والرواد. فقد تفرقت مجموعة البيئك فلويد البريطانية (The Pink Floyd) مرارا بسبب الخلافات الداخلية بين الأعضاء تمت في الستينيات بإبعاد المؤسس (Syd Barrett) واستبداله بعازف القيتارة ديفيد غيلمر (David Gilmour) ثم

تبعه الاستغناء في الثمانينيات عن المؤسس الثاني **رودجر ووترز (Roger Waters)** ثم كان إعلان "حل" المجموعة نهائيا سنة ٢٠٠٥ .

وبالمثل، اعتزلت مجموعة **الأبواب الأمريكية الأسطورية (The Doors)** الغناء مباشرة بعد انتحار قائدها ومنظرها **جيم موريسون** في الثالث من يوليو سنة ١٩٧١ في حداد أبدي على موت صديق لا يشبه الأصدقاء.

كما تشتتت مجموعة **الخنافس (The Beatles)** البريطانية بعد 1967 سنة وفاة المنتج **براين إبشتاين (Brian Epstein)** الرجل الذي سهر منذ بداية المجموعة على إصلاح ذات البين بين أعضاء المجموعة والحفاظ عليها. لكن الانفصال النهائي كان بعد صدور الألبوم الأخير للمجموعة المعنون ( **Let It Be** ) سنة ١٩٧٠ السنة التي بعدها اندفع كل عضو للاستفادة الفردية من اسم الخنافس ونجاح الخنافس وشعبية الخنافس بتجريب مشاوير غنائية فردية (**Solo**) بأسماء فردية **كدجون لينن (John Lennon)** أو **رينغو ستار (Ringo Starr)** أو **جورج هاريسن (George Harrison)** أو **بول ماكارتي (Paul McCartney)**.

مجموعة **التسكع الجميل (Supertramp)** كانت معاناتها مختلفة. فمند تأسيسها سنة ١٩٦٩ جمعت الفرقة أربعة أعضاء هم **ريتشارد بالمر Richard Palmer** و **روبرت ميلر Robert Millar** و **ريك ديفيز Rick Davies** و **رودجر هوغسن Roger Hodgson**. الفرقة عرفت دخول وخروج ستة عشر عضوا منذ ١٩٦٩ حتى اليوم لكن التنافس الذي بدأ خفيا في البداية وانتهى بعد عشرين عاما علنيا في سنة ١٩٨٨ لم يشمل غير القطبين المؤسسين **ريك ديفيز Rick Davies** و **رودجر هوغسن Roger Hodgson**. فكل من الرجلين مغن وعازف قيتارة وعازف على البيان ولذلك فقد انتهى بهما الحل إلى "عقد سري" يقضي "بتناوبهما داخل السهرة الواحدة أمام نفس الجمهور على نفس الآلة والتعاقب على الغناء". وإن كان هذا "التعاقد" دام عشرين عاما فإنه انتهى أخيرا عام ١٩٨٨ لينصرف **رودجر هوغسن Roger Hodgson** لمشوار منفرد (**Solo Career**) بينما أحيا **ريك ديفيز Rick Davies** المجموعة عام ١٩٩٧ لكن دون النجم **رودجر هوغسن Roger Hodgson** صانع شهرة **التسكع الجميل (Supertramp)** ليبقى **ريك ديفيز Rick Davies** المغني الأوحيد للمجموعة والعازف الأوحيد لها على البيان.

أما مجموعة "الصخور المتدرجة" (**The Rollin' Stones**) فقد اختطت نهجا مختلفا اتجاه قبول عضوية أفراد جدد إذ حافظت على أعضائها الستة منذ ١٩٦٣ ولم تسمح بدخول أي قادم جديد عليها فقد بقي الأعضاء المؤسسون في بداية الستينيات من القرن الماضي هم أنفسهم أعضاء الفرقة في العشرية الأولى من القرن الواحد والعشرين: المغني **ميك دجاغر (Mick Jagger)** وعازفا القيتارة **براين دجونس (Brian Jones)** و **كيث ريتشارلز (Keith Richards)** وعازف البيان **آين ستيوررت (Ian Stewart)** وعازف الباص **بيل ويمن (Bill Wyman)** وضابط الإيقاع **تشارلي ووتس (Charlie Watts)** وهم لازالوا الآن في سن الستين من العمر أوفياء لبعضهم البعض ولنصوصهم ولإيقاعهم وفلسفتهم في العزف والغناء التي عرفوا بها في بداية الستينيات من القرن الماضي عندما كانوا في سن العشرين من العمر...

لم تشبه مجموعة **ناس الغيوان** المغربية مسارات الفرق الغنائية السالفة الذكر رغم تقاطعها معها في فلسفتها الغنائية (**Pop Music**). فقد واصلت مشوارها رغم موت قائدها الأول **بوجميع** سنة ١٩٧٤ ورغم المنفى (بعد ألومها "مهمومة" أوائل الثمانينيات) ورغم موت ربانها الثاني **العربي باظمة** سنة ١٩٩٧. فقد تأسست المجموعة سنة ١٩٧٠ بأربعة أعضاء هم **بوجميع** و **العربي باظمة** و **عمر السيد** و **علال يعلى**. لكنها فتحت ذراعها سنة ١٩٧١ لعضوين آخرين هما عازف الكنتري **مولاي عبد العزيز الطاهري** وعازف العود **محمود السعدي** اللذان غادرا المجموعة، بعد وفاة **بوجميع**، لقادم جديد هو المعلم الكناوي عازف الكنتري المعروف **عبد الرحمان باكو** سنة ١٩٧٤ الذي سيغادر المجموعة بدوره سنة ١٩٩٣ ليحل محله عازف الكنتري الشاب **رضوان عريف** إلى حدود سنة ٢٠٠٠ وهي السنة التي عرفت دخول أخوي الراحل **العربي باظمة** إلى المجموعة وهما ضابط الإيقاع **رشيد باظمة** وعازف الكنتري **حميد باظمة** ولا زال الباب مشرعا في وجه الزمن ما دامت "ناس الغيوان" فلسفة في الغناء وليست ضيعة موسيقية في أيدي أربابها... فكما يدل اسمها، ف"ناس الغيوان" تعني "أهل الغناء وعشاق السلم" على حد قول أحد روادها، **عمر السيد**. أي أن المجموعة هي "إطار فني مفتوح في وجه كل عشاق الغناء والسلم".

ولعل الضامن الأهم للفلسفة "الغيوانية" النبيلة هو "التعددية" التي تميز هذه المجموعة الغنائية عن نظيراتها من مجايلها داخليا وخارجيا. فقد كانت المجموعة جسرا تعبر من خلاله مفاهيم التعددية والاختلاف إلى الجمهور. فبالإضافة إلى "التعددية الإيقاعية" التي نهجتها المجموعة بحثا عن تعبير أصدق يوحد الشكل بالمضمون، و"التعددية الغرضية" التي راوحت بين الرثاء والوصف والحكم والغزل والتصوف ومدح النبي... فثمة "تعددية وجودية" غدت هذه الفلسفة الغيوانية ورعتها لم تكن في الأصل غير "التعددية الإثنية" لأفراد المجموعة. فقد كان بوجميع صحراوي، وعلال يعلى وعمر السيد أمازيغيان، وعبد الرحمان باكو صويريا والعربي باطمة من قبائل الشاوية...

## من الأغنية الملتزمة إلى الأغنية المتزنة

ظهرت "الأغنية الملتزمة" في الوسط الفني بعد شيوع تنظيرات الفيلسوف الفرنسي المعروف جون بول سارتر حول "الأدب الملتزم" فكانت "الأغنية الملتزمة" في عز المد الثوري في كل بقاع الأرض في الستينيات وكانت تعني "الأغنية السياسية الثورية" أي أن "الأغنية الملتزمة" ارتبطت في بداياتها باليسار (فالأغنية غير اليسارية لم تكن تعتبر "الأغنية الملتزمة" ولو كانت أغنية وطنية). وابتداء من السبعينيات امتدت "الأغنية الملتزمة" لتشمل اليمين أيضا، فصارت "الأغنية الملتزمة" تعني "الأغنية الدينية" كذلك... ووسط هد التجاذب بين الدين والسياسة، حرمت المجموعات الغنائية المغربية منذ السبعينيات من الاعتراف بها كفرق موسيقية تؤدي "أغان ملتزمة". فمجموعة "ناس الغيوان" التي لم تكن ملحقة لأي حزب يساري اعتبرت مجموعة "شعبوية" بينما اعتبر المطرب سعيد المغربي المنخرط في العمل السياسي اليساري "فنانا ملتزما"...

"الفن الملتزم" كان ولا زال يقيم على أساس العضوية في الحزب اليساري أو الإسلامي وليس أبدا على أساس مضامين النص الشعري أو الموسيقي أو حتى شكل الأداء الفني... هذا من جهة. ومن جهة ثانية، "الفن الملتزم" كان "أحيانا" يضاف عليه مسحة مقدسة لقطع الطريق على النقد الفني والموسيقي كي لا يخلخل بنيانه الفني الهش... وكان ذلك سببا في اضمحلال "الأغنية الملتزمة" مفهوما وتجربة. أعتقد انه أن الأوان لتجديد الأغنية العربية وفق منظور جديد رحب غير إقصائي يشمل الجميع ليرتقي الدوق الفني. فأي أغنية قامت على غير أسس جمالية محكوم عليها بالفشل. ولنا في مسارات غير الفنانين خير مثل على ذلك. فالفيلسوف الألماني الكبير هيغل المعروف باني الفلسفة الألمانية تجوزت فلسفته في نفس الفترة التي ولدت فيها مع فلاسفة المادية الجدلية ولكن نظريته في علم الجمال صمدت لمدة قرنين من الزمن ولا زالت صامدة.

أعتقد انه أن الأوان لتفكيك مفهوم "الأغنية الملتزمة" و"الأغنية التجارية" وبناء مفهومي أكثر رحابة وأنا اشتغل أكثر على مفهومي "الأغنية المتزنة" و"الأغنية القصصية". إذا كان الولاء في مفهوم "الأغنية الملتزمة" حزبي أو ديني، فإن الولاء في مفهوم "الأغنية المتزنة" إنساني. إن الأغنية لا تكون أغنية دون انسجام داخلي بين مكوناتها، دون مصالحة بين النص الشعري واللحن والتوزيع الموسيقي والأداء الصوتي. "الأغنية المتزنة" أو الأغنية الواعية، أو المتناسقة، أو المتناغمة أو المتصالحة مع ذاتها تقف في تعارض مع "الأغنية القصصية" السكيزوفرينية المصابة بانفصام الشخصية وازدواجية النص والأداء والطلاق الثلاث مع الصدق الفني سواء كانت ملتزمة أو تجارية.

في "الأغنية الملتزمة" المعيار الفني غير وارد لا عند اليسار ولا عند الإسلاميين، المهم هو العضوية للحزب أو الجماعة أو غيرها من تسميات وبعد ذلك يأتي النص الشعري. لقد ربطت الأغنية الملتزمة الأداء الغنائي بالموقف السياسي ولذلك كان هذا المفهوم مجحفا فقد كانت أغاني نعيمة سميح ملتزمة بالموقف النسائي وهو شكل آخر من أشكال الالتزام التي لم يتحدث عنه أحد ممن يقدمون أنفسهم باحثين في الفن ونقادا جماليين. ولأن أغاني نعيمة سميح التزمت بالموقف النسائي فلم يتقدم ولو رجل واحد في أي برنامج من البرامج التلفزيونية لا المغربية ولا العربية بإعادة أداء أغاني نعيمة سميح رغم التهافت الواضح للرجال على إعادة أداء أغاني أم كلثوم...

فقد كانت أغنية "ياك اجرحي" للمطربة المغربية القديرة نعيمة سميح قد كتبت ولحنت خصيصا لامرأة خارجة "للتو" من المستشفى لتعني بيحة صوتها وعباء مظهرها المعهودين، عن جرح... وهذا ما ساهم في توحيد المطربة لاحقا مع أغنياتها حتى صارت أغنية "ياك اجرحي" عند نهاية السبعينات، أغنية جرح كل النساء اللواتي اقبلن عليها حفظا وتقليدا بشكل منقطع النظير. ولا أدل على هذا الصدق الفني

النادر في تاريخ الأغنية المغربية من كون هذه الأغنية، بعد مرور أكثر من ربع قرن من الزمن على تسجيلها، لم يجرؤ كما قلت ولو مطرب واحد ذكر على إعادة أدائها. فقط المطربات الإناث، المبتدئات والمتمرسات على السواء، هن من تقدمن في الماضي ولا زلن يتقدمن لأدائها بكل ثقل الصدق الفني الموروث عن مطربته الأصلية، نعيمة سميح.

فإذا كان ضروريا للفن أن يكون ملتزما، فاعتقد انه عليه أن يلتزم بالمصالحة مع دانه ومع مكوناته الداخلية: أن ينظم الشاعر قصيدة يستشعرها، وان يترجم المبدع القصيدة إلى أنغام، وان يقتنع المطرب بما يغنيه ويجسده ما دام هو مجرد مَعْبَرًا لرحلة الأغنية إلى وجدان الجمهور. إن الغناء نافذة للتعبير عن مكونات الذات. لذلك فهو لا يمكن أن يكون مَعْبَرًا إلا بواسطة ذات مغنية تستحضر التجربة المتغنى بها وتتوحد معها بحثا عن الصدق الفني الذي يرفعنا للأعالي وعن الصدق الوجودي الذي يعلمنا كيف نمارس تنظيراتنا وكيف نكون نحن، كيف نكون أنفسنا.

إن مجتمعاتنا التي تعاني من الإرث الثقيل للازدواجية (الأصالة والمعاصرة، النقل والعقل، الشرق والغرب...) لا يمكنها في أي عصر من العصور أن تكون "ملتزمة" بمرجعية من المرجعيات دون أن تكون متصالحة مع ذاتها.

يبقى التعارض الشائع هو التعارض القائم بين "الأغنية الملتزمة" و"الأغنية التجارية" لكنني أفضل مفهومين مختلفين: "الأغنية المتزنة"، أو الأغنية المتناسقة، أو المتوافقة، أو المتناغمة أو المتصالحة مع ذاتها في تعارض مع "الأغنية الفصامية" أو الأغنية السكيزوفرينية.

إن ما يميز الأغاني الجيدة عن الأغاني الفقيرة ليس مضمون النص الشعري أو جودة اللحن أو مهارة التوزيع أو قدرة المطرب على التحرك في السلم الموسيقي صعودا ونزولا. إنما القول الفصل بين الريادية والإسفاف في الأغنية هو درجة الوعي بالنص المتغنى به. فمتى حضر الوعي بالنص كانت الأغنية واعية وكان الأداء منسجما لحنا وتوزيعا وغناء. ومتى غاب الوعي بالنص غاب الانسجام الموسيقي لحنا وتوزيعا وغناء فظهرت الأغنية تقول ما لا تؤديه وهو ما يمكن تسميته بالأغنية السكيزوفرينية، باستعارة معجم علم النفس.

فمفهوم "الأغنية المتزنة" أو الواعية عندي أشمل من "الأغنية الملتزمة" لأنه يركز على الفعل والممارسة: أن ينتج الشاعر نصا يستشعره وأن يجسد الملحن النص الشعري لحنا موسيقيا وأن يعيش المغني التجربة أمام المايكروفون...

بينما تبقى الأغنية السكيزوفرينية منفصمة الشخصية مفككة المعالم لا يربط بين مكوناتها رابط فقد يكون النص الشعري يتغنى بحبيب ذكر في قالب موسيقي حزين بينما المطرب ناشط من عقال... إن الأغنية الشيزوفرينية تعتمد في وجودها ككل على "النمطية" في كل شيء: فالإيقاع جغرافي محلي والغزل الفاشل المرتجل هو النص والوجه المعروف صالح لغناء كل الأنماط الموسيقية... والنتيجة هي ملء الفراغ بالكثير من الدبذبات الصوتية ما دامت الطبيعة كما قال أرسطو تخشى الفراغ!!! ...

ففي البدء كان دور الموسيقى المسموعة هو "الإمتاع" عن طريق الطرب والموسيقى، ومع موسيقى الأفلام تحول الهدف إلى "إنجاح الفيلم" عبر بوابة الموسيقى حيث كانت الخلفية الموسيقية للفيلم تعزز الأثر الفني لدى مشاهد الفيلم. أما في زمن الفيديو كليب فقد انقلبت الأدوار وصارت دلالة "إنجاح الأغنية بين جمهور الأغنية" هي "رواجها في السوق". إنه انقلاب من سلطة الإبداع والرأسمال الرمزي إلى سلطة المال والرأسمال المالي. لقد انقلبت السلطة الفنية في الزمن الراهن منتقلة من "سلطة المطرب" أو "سلطة المبدع/الملحن" في وقت من أوقات الزمن الماضي إلى "سلطة الفيديو كليب" وسلطة دار إنتاج الفيديو كليب.

أما الآن، في زمن صعود الصورة وأقول الاهتمام بالثبات الإذاعي المسموع، فالسلطة قد انتقلت إلى شركات إنتاج الفيديو كليب وهذه الشركات يهيمن عليها خصوم أحزاب اليسار العربي الذي يتبنى مفهوم "الفن الملتزم".

لقد التزمت "الأغنية الملتزمة" العربية المواجهة منذ البداية مع الأنظمة الخالدة. ولذلك حكم عليها بالفناء .

إذا كانت الأغنية عند كل المجتمعات تتوزع بين الغناء عن الواقع وبين الغناء عن المثال، فإن الأغنية العربية اختطت لنفسها منذ أزيد من ثلاثة عقود طريقا ثالثا غريبا وهو: "الغناء للتشويش على التفكير ولملاء الفراغ وتعكير صفو البال" ... منذ أزيد من ثلاثة عقود والغناء في العالم العربي يخدم قضية النظام العربي الأولى: "دعم حالة الاستثناء المعلنة وغير المعلنة" ... بما في ذلك التشويش على التفكير باستخدام خمسة وعشرين في المائة من قنوات القمر نايل سات "للغناء الفصامي" السكيزوفريني والصور غير الدالة والضوضاء غير الخلاقة...

إن العلاقة بين "الفن المتزن" والجمهور هي "علاقة تعاقد" لا علاقة تنازل أو تجاهل. الإبداع تواصل راق يطلق العنان للمشاعر الإنسانية النبيلة ويحسس الناس بحريتهم ويستدرجهم للاستمتاع بها. الإبداع مطلب وجودي يتمظهر في شكل واجب ينتظر من الجمهور القيام به من خلال الوعي بحريتهم واستثمارها. إن المجهود الكبير الذي يبذره كل مبدع قبل إخراج عمله للوجود لأكبر دليل على هذا الاعتراف بحرية الجمهور الذي قد يلقي الأغنية في وجه أصحابها إن أظهر هؤلاء نفاقا أو تحايلا على حريتهم. إن الأمر يتعلق بـ"تعاقد" بين طرفين متكاملين لا غنى لأحدهما عن الآخر، ولا سلطة لهذا على ذلك. هذا التعاقد بين الأحرار في الأغنية هو ذاته "التعاقد" الذي ننشده في الحياة السياسية بين الحاكم/المعني والمحكوم/الجمهور وأساسه الثقة المتبادلة والحرية كصفة وجود لكل منهما والعمل على إعلاء راية القيم الإنسانية النبيلة...

لا بد إذن من التذكير بأن الموسيقى شكل خالص. ولأنها كذلك فإنها صانعة الدلالة ومولدها. يجب أولا التمييز بين نوعين من النصوص : **النص المجرد** (كلام، رأي، قيمة...) و**النص المجدد** (الشكل الذي يحقق كل نص مجرد وجوده). إنه تمييز بين العام المطلق وبين الخاص النسبي المحدد في الزمان والمكان. ولعل ما جعل النص المجرد يستحيل نصا مجسدا، نسبيا ومتفردا هو تدخل "الجسد". إن وظيفة "الجسد" هي جعل النص الثابت متحولا ومتغيرا ومتفردا. آنذاك فقط يبدأ المعنى ويتأسس. وقد كتب الدكتور عبد الكبير الخطيبي في كتابه المعروف " الاسم العربي الجريح": " ليس الجسد هو النص، ولكن الجسد هو الصورة الغامضة لنصوص يتيمة لانتهائية. إن الجسد ليس شيئا آخر سوى منتج لهذه النصوص لانتهائية".

فإذا كان الكوميدي قادر على جعل خطابات الساسة بنقطها وحركاتها محط سخرية بمجرد تشغيل إيماءات غير مناسبة، فإن الغناء والموسيقى عموما يمكنها يمكنها أن تجعل من الكلمات يمامات برية طليقة.

إن الأغنية هي "ذاكرة" بالنسبة لمن عايش ميلادها ونموها. فالأغنية كائن حي ينمو ويشيخ ويموت ليفسح المجال لميلاد نوع غنائي جديد. لكن الغناء في كل مراحل دورته الوجودية يبقى في النهاية "وجدان" لكل من قدر له الميلاد والحياة في تربتها وتحت سمائها... الأغنية هي انتماء للأرض. فكما غنى سيد كاوي: "الأرض بتتكلم عربي"... إن الأرض التي أنتجت هذه النباتات المحلية المتفردة حولنا كشجرة الأركان التي لا يمكنها النبات في أي تربة خارج المغرب هي ذات الأرض التي رعت الحيوانات الأخرى التي لن تجدها في أي غابة من غابات المعمور وهي ذات الأرض التي أنتجت هذه البشارة المميزة لسكان المغرب العربي التي يلقبونها في فرنسا تبعالها "les Beurs" وهي ذات الأرض التي أنتجت هذه الموسيقى وهذا الغناء... إن الأرض تتكلم من خلالنا وكل هذا التعدد الغنائي ما هو إلا لغة الأرض: لغة الوطن.

إن أي مشروع لتجديد الخطاب العربي العام لابد له من إدراج تجديد الخطاب الغنائي ضمن جدول أعماله. بل من الأجدى إعطاء الأولوية في التجديد للأغنية العربية وجعلها قاطرة للمشروع العربي الغدوي مضمونها "التعددية" ولسانها "الحوار"، الحوار الشامل: حوار المغنين، حوار الآلات، حوار المقامات... لقد

قال أحدهم ذات مرة: "إذا أردت التعرف على شعب، فاستمع إلى موسيقاه"، فلماذا لا نكون أسياد أنفسنا ونصنع لذواتنا صورا مشعة تجعلنا جديرين بالوجود وتغري الآخرين بقيمة حضورنا وفعلنا الإنسانيين؟

المجموعات الغنائية المغربية منذ السبعينيات من القرن الماضي، حاولت بعث هذه الصورة المشعة لتضيء الطريق نحو أفق مغاير يغري بالتجربة. لكن ما حصل وبكل جرأة هو أن هؤلاء الشباب الموسيقيين اصطدموا بواقع أكثر مرارة من الواقع الذي قصدوا تغييره بالأغنية. لقد اصطدموا بمتقنين أميين في الفن وبمنظمات جماهيرية فغابت فرصة التاطير السياسي والثقافي لتلك المجموعات وضاعت معها فرصة العمر.

## الباب الرابع

عن النشيد الوطني  
والأغنية الوطنية

## "الأغنية الوطنية" في المغرب:

### مسار فن يتطلع للمصالحة مع رموز بلده

"النشيد الوطني" هو نشيد رسمي حماسي يفترض فيه أن يُلهب حب الوطن في أفئدة المواطنين عند إلقائه أو سماعه. وتعتمده دول العالم قاطبة ليرمز لوجودها وحضورها في الخارج كما تعول عليه ليجمع شمل المواطنين ويؤلف بينهم في الداخل.

اختيار "النشيد الوطني" يكون عادة فرزا لنشيد واحد من بين العديد من الأناشيد الوطنية الزاخرة بالحماسة وحب الوطن ويتحقق ذلك عادة مع استقلال البلدان وتحررها أو انفصالها عن دول أخرى على أن يلي فترة الاستقلال والتحرر فترة فنية جديدة: فترة "الأغنية الوطنية" التي تستبدل "مجموعة الإنشاد" ب"المغني المنفرد".

#### فصل المقال في ما بين "النشيد الوطني" و"الأغنية الوطنية" من اتصال:

يتميز "النشيد الوطني" بكونه يؤدي من خلال كورال جماعي مع ميل واضح للتحريض وإلهاب الحماسة وحضور تماس لا تخطئه الأذن الموسيقية مع هيمنة الإيقاع العسكري فيما يبقى انضباط "المجموعة" لنص النشيد والتزامها بعدم الخروج عنه أهم الخصائص التي تميز "النشيد الوطني" عن "الأغنية الوطنية".

ف "الأغنية الوطنية" تتميز بكونها تؤدي بصوت مغني "منفرد" مع ميل صريح إلى "الطربية" وترخيص مسبق بإمكانية الخروج عن النص الغنائي وهي خاصية غير متوفرة في النشيد الذي يجتمع فيه "جمع" من المنشدين لا يسمح لهم بالارتجال عند الأداء.

#### فترات صعود "الأغنية الوطنية" وفترات ضمورها:

ترتبط "الأغنية الوطنية" ارتباطا عضويا بنبض الوطن في أي بلد من بلدان العالم عبر كل مراحل التاريخ. ولذلك ف"الأغنية الوطنية" تزدهر مع حالتين: حالة "الاستعمار" والتوق للتحرر (=حالة فلسطين المحتلة) وحالة "الخطر الخارجي" رغم ثبوتية الاستقلال والسيادة الوطنية (=حالة لبنان). ولكنها تضم مع هيمنة الفساد والاستبداد وإهمال أحوال البلاد والعباد بحيث يعتقد "رجل الشارع" بأن الوطن أهمله وأن من الواجب رد خيار الإهمال بالإهمال.

#### ما بين "الأغنية الوطنية" و"الأغنية المغربية":

بادئ ذي بدء، لا مناص من التمييز بين "نوعين" من الأغنية السائدة في المغرب الراهن وهما نوعان يتقاطعان على مستوى التلفظ ويفترقان على مستوى التوظيف: "الأغنية الوطنية" و"الأغنية المغربية".

"الأغنية الوطنية" هي صيغة لتمييز "المضمون" المتغنى به عن باقي المضامين الغنائية بينما تبقى "الأغنية المغربية" صيغة لفرز "الشكل الموسيقي" المُشعَل وتُمييز "الأدوات الموسيقية" المستعملة عن باقي الأشكال الغنائية والأدوات الموسيقية المتداولة. ولذلك كانت "الأغنية الوطنية" موجهة ضد الاستعمار بينما وجهت "الأغنية المغربية" ضد هيمنة التصور الفني المشرقي على الفنون المغربية.

فبينما طفحت "الأغنية الوطنية" للسطح لأول مرة قبيل ومع بداية الاستقلال في الخمسينيات مع الموسيقار أحمد البيضاوي ورفاقه ثم عادت بقوة عند منتصف السبعينيات من القرن الماضي مع "المسيرة الخضراء" والجيل الثاني من الملحنين ومبدعي الأغنية في المغرب، ركز دعاة الاهتمام بـ"الأغنية المغربية" على "الشكل الموسيقي" المغربي الخالص و"الأدوات الموسيقية" المغربية الصرفة وهو ما ولد تيارين: التيار الأول هو تيار "الأغنية المغربية العصرية" ومن مبدعيه عبد القادر الراشدي ومحمد أفويتح وإبراهيم العلمي وآخرون، أما التيار الثاني فهو تيار "أغنية المجموعة الشعبية" ومن أعلامها ناس الغيوان وجيل جيلالة وإزنانر والمشاها و تاكدة وغيرهم...

### التعارض غير المسموح به فعليا بين "الأغنية الوطنية" و "الأغنية القومية":

القوميه، في السياق العربي، هي الشعور بالانتماء لـ "الوطن العربي" أجمع. وعليه، تصبح "الأغنية القومية" هي الغناء لمستقبل الوطن العربي ووحدته ورقبه وتطوره، في حين تركز "الأغنية الوطنية" على مجال أضيق داخل قطر واحد من أقطار العالم العربي الإثنيتين والعشرين...

ولقد حاولت مجموعة "المشاعل" المغربية، التي صار اسمها فيما بعد "ألوان"، أن تختط لنفسها طريقا جديدا، طريق "الأغنية القومية"، ولكنها تعرضت للإقصاء الذي لم يعرفه مجايلوها من مجموعات "الأغنية المغربية" الشعبية.

### مراحل نمو "الأغنية الوطنية" في "المغرب المستقل":

عرفت "الأغنية الوطنية" مسارا تصاعديا يوثقه ريبورتوار الأغنية في المغرب. فمع انتفاضة ١٩٥٣ واستقلال المغرب عن المحتلين، الفرنسي والاسباني، تناوب المطربون المغاربة على أداء "الأغنية الوطنية" لكن جلهم كان يلخص الوطن في التغني بـ"الملك" مع الحرص على "عدم ذكر اسمه" خوفا من الإدارة الاستعمارية. فقد كان اسم الملك يستبدل عادة بـ "سيدي" في أغنية "أومالولو" لمحمد أفويتح أو "صاحب الصولة والصولجان" في أغنية أحمد البيضاوي التي تحمل ذات العنوان... ولم يدخل اسم الملك إلى "الأغنية الوطنية" دخولا صريحا إلا بعد سنة ١٩٦١.

أما في أواسط السبعينيات من القرن الماضي، مع "المسيرة الخضراء"، فقد عادت "الأغنية الوطنية" بقوة رابطة اسم "الصحراء المغربية" باسم الملك الحسن الثاني. لكن "الأغنية الوطنية" بدأت تعرف تدهورا واضحا في الثمانينيات من القرن العشرين وبالخصوص بعد ضم وزارة الإعلام لوزارة الداخلية عام ١٩٨٦ بحيث صارت "الأغنية الوطنية" رمزا لـ"التكسب" و"الاسترزاق" يحترفها مغنيات ومغنون لا يرقون حتى إلى صف "المطربين الاستعراضيين" الذي يحالون على هذا الطريق لضعف إمكاناتهم الصوتية والفنية. ومع ذلك فقد كانت التلفزة المغربية تقدمهم للجماهير كـ"مطربين" و"مطربات" في "المناسبات الوطنية" التي كان يصل مدة بعضها أحيانا "شهرًا كاملاً" مع ما يمرر خلالها من أصوات رديئة "تتوسل" بـ"المناسبات الوطنية" لتسرق بطاقة الدخول إلى عالم الفن...

وقد ساهمت ثقافة "التكسب" و"الاسترزاق" هاته بشكل كبير في تغيير صورة "الأغنية الوطنية" في وجدان متلقي الأغنية المغربية عموما ولكنها لم تكن السبب الأوحد وراء ضمور "الأغنية الوطنية" في المغرب. فقد كان ثمة سبب آخر: تحجيم زعماء الحركة الوطنية وتقزيم حضورهم في "الأغنية الوطنية".

### **تحجيم زعماء الحركة الوطنية وتقزيم حضورهم في "الأغنية الوطنية":**

"الأغنية الوطنية" بأشكالها المتداولة كرسيت "نفي" رموز النضال المغربي ضد المُعمرين، الفرنسي والإسباني، لدرجة لا يمكن معها سماع "أغنية وطنية" واحدة تتغنى ب"اسم مغربي واحد" من الأسماء التي صنعت تاريخ المغرب قبل الاستقلال. فلا عبد الكريم الخطابي ولا عبد الخالق الطريس ولا علال الفاسي ولا المهدي بنبركة ولا أي أحد...

ولأن الأمر لا يُقبلُ السكوت عليه، فقد قطع المطرب سعيد المغربي على نفسه وعا بسلك هذا الطريق المغاير في "الأغنية الوطنية" من خلال أدائه لأغان رائعة ك "ملحمة عبد الكريم الخطابي" وأغان أخرى عن شهداء الوطن والحرية والنضال من أجل الديمقراطية ومن ضمنهم محمد الزقطوني و عمر دهبون وعمر بن جلون ومحمد كرينة وجبيهة رحال وعبد اللطيف زروال والمهدي بن بركة وسعيدة لمنبهي...

### **على سبيل الختم: أغاني "الراب" ك"أغان وطنية" في مغرب الألفية الجديدة**

اليوم، وفي ظل النفور الجماهيري العام الذي راكمته سياسات فنية أثبتت فشلها على مدى سنين تدبيرها للشأن الفني في مغرب الاستقلال، يتم الالتفات إلى موسيقى الشباب، موسيقى "الراب"، للنهوض مرة أخرى ب"الأغنية الوطنية". وهو "خيار غريب" ينم عن "قرارات غير مفهومة". ف"الراب" هو موسيقى "التمرد" و"الغضب" و"الاحتجاج" ... فكيف يمكن لنوع موسيقى تنقل كاهله هذه الحمولات الرمزية "الغاضبة" أن يكون "أغان وطنية" لوطن تكفيه، بكل بساطة، المصالحة مع رموزه وصانعي أمجاده والانفتاح على مكونات وطنيته؟!

الباب الخامس والأخير

خاتمة الرهانات

## خاتمة الرهانات

الموسيقى شكل من أشكال تحرير الإنسان من كل ما من شأنه حرمانه من السعادة. وهذا التحرير يتم بطريقتين:  
\*إما بتحرير الجسد من القيود، على غرار المدرسة الإفريقية وامتداداتها في أمريكا اللاتينية وباقي العالم.  
\*أو بتحرير الروح من الجسد، على غرار المدرسة الشرق-آسيوية الباعثة على التأمل والتدبر في الذات والكون...

لكن التحرير، سواء كان جسدياً أم روحياً، قبل أن يتوجه للمتلقي (المستمع أو المشاهد) عليه أن ينطلق من الملقي (المغني أو المطرب). على المغني أن يكون حراً بالضرورة، متصالحاً مع ذاته وأغنيته حتى يظهر ويسمع ويستشعر صادقاً في غناؤه. لذلك على المغني أداء أغانٍ تطربه هو أولاً كي يتوحد مع ألحانها ومضامينها بغية التعبير عن وجوده ومشاعره وطموحاته. فشعور الجمهور ليس، في نهاية المطاف، سوى صدى لشعور المغني. فإذا كان المغني زائفاً، عم الشعور بالزيف كل المستمعين. وإذا كان المغني صادقاً، غمر الصدق عموم الجمهور واكتشفوا جميعاً حقيقة تنبثق لتوها من الأغنية التي ضحوا بوقتهم للاستماع إليها...

إن ما تعانیه الأغنية العربية اليوم هو غياب ثقافة الاعتزاز بالحرية. والوعي بالحرية يمر عبر المصالحة مع الذات العميقة لبلورة رؤية مستقلة للوجود وتطوير سلوك حياتي خاص وتنمية شخصية مستقلة: المصالحة بين المقول والمفكر فيه، بين القول والفعل... لذلك فلا سبيل لاستيراد الإيقاعات الأجنبية ولا مجال لركوب الموجات الفنية. فقد جرب المغنون العرب كل أنواع الغناء الغربي المبني على أساس الحرية كالراب والروك لكن النتائج كانت مغايرة ومحبطة ذلك أن تلك الأغاني لم تكن تعبيراً بالراب والروك وإنما كانت ترويضاً لموسيقى الراب والروك وكل أشكال الموسيقى المتحررة كما هي متعارف عليها في سياقاتها وفضاءاتها الغربية الأصلية!...

الحل، إذن، يكمن أولاً في الغوص العميق داخل الذات وتحريرها من الرقابات اللانهائية ومن التناقضات الزائدة. ويكمن ثانياً في ربط كل اختيار غنائي بفلسفته الموسيقية التي يستمد منها مرجعيته ووجوده وقوته والتي بدونها يصبح غناء عبيطاً. صحيح أن الأذن تطرب للنغم والصوت الجميلين ولكن الأذن تستعد أيضاً وبشكل قبلي للاستمتاع بالأغنية مهما كانت جديدة لمجرد أنها تنضوي تحت لون غنائي معين (Blues, Rock'n Roll, Jazz, Flamingo, Rap, Samba...). ففي المغرب، موسيقى اكناو، إحدى الأنواع الموسيقية المغربية الواعدة على الصعيد العالمي، يستعد لها الجمهور المغربي والأجنبي نفسياً قبل الحضور وقبل بداية العرض لاستيعابهم فلسفة موسيقى اكناو القائمة على الجذبة وتحرير الروح. فالأسئلة الثلاثة الأولية، إذن، التي ينبغي طرحها عند الاستماع إلى أي أغنية عربية في هذه المرحلة من إرادة تغيير شكل تذوق المستمع العربي للأغنية العربية هي التالية:

\* تحت أي لون موسيقي تندرج هذه الأغنية (Soul, R'nB, Reggae)؟  
\* ما هي الفلسفة الغنائية المؤطرة لهذا اللون الموسيقي؟  
\* هل يجسد المغني وجوخته هذه الفلسفة الموسيقية في أدائهم لهذه الأغنية؟

هذه هي الأسئلة السحرية الثلاثة التي إذا طرحت على الأغاني العربية، تعرت الأغنية العربية من أوراق توتها ليتضح لنا أن الغناء العربي لا يبنني على فلسفة غنائية وإنما يقوم على إيقاعات جغرافية: الأغنية المغربية، الأغنية الشامية، الأغنية الخليجية، الأغنية المصرية...

على الأغنية العربية را هنا الوعي بمشكلاتها العميقة الأهم وهي أنها بلا سند فلسفي يدعمها ويؤطرها. وإذا ما عم هذا الوعي وتوفرت الإرادة وحضرت الأدوات تحقق المراد وكان الخلاص. إن الأمر يتعلق بالالتزام في الغناء. لكنه التزام مغاير لمفهوم الالتزام في العرف السارتري الذي ترك المفهوم مشرعا على كل الاتجاهات:

\*الالتزام بموقف سياسي محدد؟

\*الالتزام بنوع موسيقي معين (المرساوي، الحساني، الكناوي...)?

\*الالتزام بغرض شعري دون سواه (الغزل، المدح، الحكم...)?

\*الالتزام بمصالحة الشكل بالمضمون...?

ظهر "الالتزام" في الأدب مع الفيلسوف الفرنسي المعروف جون بول سارتر بعد نهاية الحرب العالمية الثالثة. وانتقل المفهوم بعد ذلك إلى الغناء بما فيه الغناء العربي خاصة بعد هزيمة حرب الأيام الست سنة ١٩٦٧ مع الشيخ إمام ومارسيل خليفة وفيروز وناس الغيوان... ويتغيا مفهوم "الالتزام" في الغناء الدفاع عن قضية وخدمتها إلى النهاية. أي "الشكل الجمالي في خدمة المضمون" أو "الفن في خدمة الخارج" أو غالبا "الفن في خدمة السياسة"...

لكن مفهوم "الالتزام" بفلسفته السارترية لم يكن سوى مرحلة انتقالية من الحلقة الأولى إلى الحلقة الثالثة: من الأغنية التلقائية العفوية التي تعيش على اليومي والنمطي إلى الأغنية الغدوية الواعية بشكلها التعبيري التي تشغل بالانسجام الداخلي بين الشكل والمضمون سعيا للتوحد والتحرر والخلاص... هنا تكمن الأهمية التاريخية لدور المبدع في الرقي بالأغنية العربية.

**المبدع،** أو الملحن، هو منجز النصوص الغنائية ومخرجها إلى الوجود ومحولها من نصوص شعرية إلى نصوص غنائية. والمبدع قد يؤدي النص الغنائي شخصا فيكون آنذاك النص حقيقيا لكون من أبدع النص هو من يؤديه كما فعل الرواد من أمثال سيد درويش ومحمد عبد الوهاب والشيخ العنقا وعبد الوهاب الدوكالي والشيخ إمام. وقد يلجأ المبدع، نظرا لعدم قدرته على أداء إبداعه إلى مغن آخر يكون "أداة" لأداء النص الغنائي كما فعل أغلب المبدعين من طراز محمد القصبجي رياض السنباطي وكمال الطويل وعبد السلام عامر وزباد الرحباني وبليل حمدي وعبد القادر الراشدي ومحمد الموجي. لكن في هذه الحالة، الحالة الثانية، ووعيا بقيمة الرسالة الفنية التي سيخرجها المبدع إلى الوجود وإلى الجمهور، على المبدع اختيار الصوت والصورة المناسبة لإلقاء الأغنية من بين المغنين المرشحين والمغنيات المرشحات لذات الدور. وفي هذا الإطار، لا مناص له من "الكاستينغ" بنوعيه.

فإذا كان "الكاستينغ" الأولي يتحدد في اختيار الصوت الأنسب لأداء الأغنية. فإن "الكاستينغ" الثاني والأهم يختص بتأطير المغني وتوجيهه وجدانيا ومهاريا وفكريا للتفاعل مع الأغنية التي سيقوم بأدائها. لذلك، كان الاستغناء عن "الكاستينغ" أو حتى ردم إحدى حلقتيه هو بمثابة قرار بإلقاء الأغنية في مجاهل العيب. ولذلك، كان احترام "الكاستينغ" بوابة الصدق الفني والغنائي للنص بكل مكوناته. ولنا في أغنية "جريت وجاريت" أو "ياك، أجرحي"، خير مثل في نجاح "الكاستينغ" بحلقتيه الأنفني الذكر حتى صارت الأغنية أغنية لكل النساء. فقد كتب الزجال نص "جريت وجاريت" خصيصا للمطربة نعيمة سميح الخارجة للتو من المستشفى وألح عليها مبدع الأغنية، عبد القادر الراشدي، كي تؤديها وهي لا زالت في فترة نقاهة فكان الأثر الفني الخالد في ذاكرة ووجدان الجماهير: امرأة عليله تغني عن مرض أنتوي عضال. ولقد ساعدها على إنجاح الأغنية معينات أخرى كبحة صوتها وعباء مظهرها خلال الأداء مما جعل النساء يتماهين معها ومع أغنيتهما فتغنين بها ولا زلن واشتكين حالهن من خلالها. فالجمهور لا يكثر بجمال المغني بل يهتم بتفاعل المغني مع الأغنية المؤداة لإيمانه بان الأغنية هي تجربة وجودية للمغني.

ومن الأغاني العربية الناجحة الصالحة كنموذج لـ "الكاستينغ" السليم الناجع يمكن الاستشهاد بأغنيتين. الأغنية الأولى "زهرة المدائن" التي تصالح فيها الأداء العسكري الغاضب والكورال الرجولي القوي ولباس الحداد والقسوة على وجه مؤدية النص الغنائي، سفيرة الأغنية العربية إلى النجوم: فيروز. والأغنية الثانية "غير خذوني" لمجموعة ناس الغيوان حيث يتصالح إيقاع "الجدبة" مع صراخ عبد الرحمان باكو بكل القشعريرة التي تصاحب سماعه من فرط الصدق الخالص لدرجة انه يمكن اعتبارها "الصرخة الحقيقية الوحيدة" في الأغنية العربية من الماء على الماء.

وإذا كانت هناك أغان ناجحة بفعل التأطير الجيد الواعي بمهمته، فثمة في المقابل أغان فاشلة أو هذا اقل ما يمكن أن يقال عنها. ذلك أن بعض المبدعين (=الملحنين) ممن يفتقرون للحس التاريخي يلحنون النصوص الشعرية أو الزجلية التي تصلهم فقط لانها منلجنة الكلمات في دار الإذاعة والتلفزة التي يشتغل فيها كـ"موظف" ثم يواصل "أداء وظيفته" بتعيين قريبته أو خليلته أو صديقه أو زبونه لأداء الأغنية دون الحاجة إلى "الكاستينغ". إنه بكل بساطة يفضل "الوظيفة المهنية" على "الوظيفة التاريخية".

هذه "الأخطاء التاريخية" التي يضعها مبدع الأغنية على كاهل المغني تدفع هذا الأخير أن يضيف لحصيلة الأخطاء أخطاء إضافية كان يغني على الهجران والغدر والحسرة والندم وهو يبتسم للجمهور ويطالبه بالتصفيق والمصاحبة بكورال جماعي، الشيء الذي يعطي للأغنية بعد مازوكيا يلند بالعذاب والإحباط...

صحيح أن أزمة الأغنية العربية تكمن في أزمة الشعر الإنساني النبيل الصادق وفي أزمة الأصوات المتنوعة (الصوت "الأجش"، الصوت "المبحوح"، الصوت "النفثانف"...) لكن أزمة الأغنية العربية الحقيقية تكمن في خللين يحملهما مبدع الأغنية العربية معه أينما حل وارتحل ومهما غير أدواته ومقاماته:

(١)- الخلل الأول يكمن في ضعف الوعي لدى المبدع العربي بالشكل التعبيري المناسب للنص الغنائي المؤدى.  
(٢)- والخلل الثاني يكمن في ضعف "الوعي التاريخي" لديه في كونه مجرد جسر تعبر فوقه الثقافة العربية والفن العربي إلى الأفضل.

ودام الخلل يبدو عاما، فمن الأنسب اتخاذ أشكال إجرائية لتقويم الوضع الفني العربي. والسيناريوهات السبع الواردة أسفله هي ورقة عمل للتفكير الجدي في ضرورة فعل شيء ما لتقويم الوضع الفني العربي الذي يؤثر فينا وفي ذوقنا العام وفي شكل رؤانا لذواتنا وللوجود والعلاقات والأشياء...

السيناريوهات السبعة الممكنة للإقلاع الحقيقي بالأغنية العربية تتوزع كالتالي:

(١)- العودة للقصيدة العربية كونها أكثر جرأة من الزجل العامي.  
(٢)- إعادة أداء الأغاني الإنسانية الناجحة (Reprise) للاحتكاك بمسارات الغناء في الثقافات الأخرى.

(٣)- الغناء المنفرد: أسوة بالمسرح الفردي (One-man Show) الذي لا يلجأ إلا الأكفاء من الفنانين المسرحيين. وعن طريق الغناء المنفرد أثبت مارسيل خليفة ذاته في بداياته مثله في ذلك مثل سوزان دي فيكا وتراسي تشابمن (Suzan De Vega, Tracy Chapman)...

(٤)- الغناء الجماعي والتغني بهوموم الجماعة وبضمير الجماعة. أو لابتهاالات وطلب الخلاص على منوال فرق الإنشاد الصوفية العربية أو فرق الغوسيلز الأفرو-أمريكية (Gospels).

(٥)- العودة لأغاني المجموعات حيث يتناوب على الإلقاء كل أعضاء المجموعة على طريقة ناس الغيوان والمشاهب وجيل جيلالة والمشاهب وإزنزران... حيث يحتمي المبدع داخل المجموعة يساهم في أداء النص ويوجه أداء أعضاء الجوقة.

٦)- حصر الغناء في العنصر النسوي ما دامت النصوص الشعرية لا تتغنى سوى بالحبيب الرجل وبالقائد الرجل والزعيم الرجل... وما دامت الأصوات الرجولية تخشى من رجوليتها إذ لم تسمع الأذن العربية صوتاً قويا ينافس أو يخلف صوت المطرب العربي العظيم فهد بلان.

٧)- الركون للموسيقى الأوتائية (Musique Instrumentale) أو الانتقال من اللفظي إلى الصامت، من الأغنية إلى المعزوفة الصامتة. كما فعل الفنان مارسيل خليفة في آخر أعماله كشكل من أشكال الانتظار لنصوص قادمة أو كتعبير عن لا جدوى الكلام ولا فائدة من النص اللغوي المكتوب في زمن كثر فيه اللغظ... فباستبدال صوت المغني بألة موسيقية أو آلات موسيقي، تتغير فلسفة الأغنية جذريا. وتأسيسا على ذلك، يمكن فهم أسباب لجوء مارسيل خليفة إلى تجريب الصمت والموسيقى الأوتائية.

إن لحظة الصمت هي فرصة للمكاشفة وللإنصات العميق للذات. إنها فرصة للتأمل في واقع الإنتاج الرمزي العربي والتفكير الرزين في واقعه وأشكال الخلاص منه وتحديد الوجهة الجديدة للأغنية العربية الغدوية.



## السيرة الذاتية لمحمد سعيد الريحاني

محمد سعيد الريحاني، كاتب ومترجم وباحث في الفن والأدب من مواليد ٢٣ ديسمبر ١٩٦٨، عضو هيئة تحرير "مجلة كتابات إفريقية" الأنغلو فونية *African Writing Magazine* والصادرة من مدينة بورنموث *Bournemouth* جنوب إنجلترا، عضو اتحاد كتاب المغرب. صدر له: "الاسم المغربي وإرادة التفرد"، دراسة سيميائية للإسم الفردي (٢٠٠١)، "في انتظار الصباح"، مجموعة قصصية (٢٠٠٣)، "موسم الهجرة إلى أي مكان"، مجموعة قصصية (٢٠٠٦)، "الحاءات الثلاث"، أنطولوجيا القصة المغربية الجديدة (صادرة في ثلاثة أجزاء على ثلاث سنوات ٢٠٠٦-٢٠٠٧-٢٠٠٨)، "تاريخ التلاعب بالامتحانات المهنية في المغرب" (صادر في جزأين ٢٠٠٩-٢٠١١)، "موت المؤلف"، مجموعة قصصية (٢٠١٠).

له قيد الطبع: "المدرسة الحائية: مدرسة القصة العربية الغدوية" (عن دار السندباد بالقاهرة)، "حوار جيلين" (مجموعة قصصية مشتركة مع القاص المغربي إدريس الصغير)، "ضفائر وشوارب" (مجموعة قصصية مشتركة مع القاصة المغربية زهرة زيراوي)...

أشرف على الترجمة الإنجليزية للنصوص القصصية المكونة للقسم المغربي في أنطولوجيا "صوت الأجيال: مختارات من القصة الإفريقية المعاصرة" *Speaking for the Generations* التي أعدتها جامعة أوليف هارفيه بولاية تشيكاغو الأمريكية ونشرتها دارا نشر "ريد سيه بريس" و"أفريكا وورلد بريس" في ترنتن بولاية نيو جيرزي الأمريكية، يونيو ٢٠١٠.

كما أشرف على ترجمة خمسين (٥٠) قصة وقاصا مغربيا إلى اللغة الإنجليزية ضمن أنطولوجيا "الحاءات الثلاث: مختارات من القصة المغربية الجديدة" وهو مشروع ثلاثي الأجزاء صادر في نسخته الورقية العربية على ثلاث سنوات: "أنطولوجيا الحلم المغربي" سنة ٢٠٠٦، "أنطولوجيا الحب" سنة ٢٠٠٧، و"أنطولوجيا الحرية" سنة ٢٠٠٨. تقصد منذ بداياته، تحقيق ثلاث غايات أولها التعريف بالقصة القصيرة المغربية عالميا؛ وثانيها التعبئة بين أوساط المبدعات والمبدعين المغاربة لجعل المغرب يحتل مكانته الأدبية كعاصمة للقصة القصيرة في "المغرب العربي" إلى جانب الجزائر عاصمة الرواية وتونس عاصمة الشعر؛ وثالثها التأسيس لـ"المدرسة الحائية"، "مدرسة" قادمة للقصة القصيرة الغدوية عبر هدم آخر قلاع العتمة في الإبداع العربي (الحلم والحب والحرية) واعتماد هذه "الحاءات الثلاث" مادة للحكي الغدوي التي بدونها لا يكون الإبداع إبداعا.

عنوان الموقع الإلكتروني: <http://www.raihani.ma>