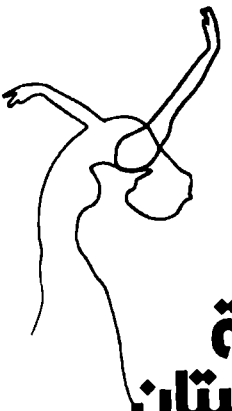
علي عبد الأمير

رقصة الفستان الأحمر الأخيرة

سبعة عقود من تاريخ العراق المعاصر
عبر الغناء والموسيقى

المتوسط



رقصة الفستان الأحمر الأخيرة

حقوق النسخ والتأليف © ٢٠١٧ منشورات المتوسط - إيطاليا.

جميع الحقوق محفوظة. لا يُسمح بنسخ أو استعمال أو إعادة إصدار أي جزء من هذا الكتاب سواء ورقياً أو إلكترونياً أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي من الناشر. ويجوز استخدامه لأغراض تعليمية أو لإصدار كتب موجهّة إلى ضعيفي البصر أو فاقديه شريطة إعلام الدار. تستثنى أيضاً الاقتباسات القصيرة المستخدمة في عرض الكتاب.

Raqsatu Al-Fustan Al-Ahmar Al-Akhira *by* "Ali Abdulameer"
Copyright © 2017 by **Almutawassit Books**.

المؤلف: علي عبد الأمير / عنوان الكتاب: رقصة الفستان الأحمر الأخيرة
سبعة عقود من تاريخ العراق المعاصر عبر الغناء والموسيقى
الطبعة الأولى: ٢٠١٧.
تصميم الغلاف والإخراج الفني: الناصري

ISBN: 978-88-99687-48-9

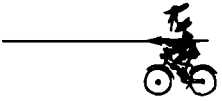
منشورات المتوسط

ميلانو / إيطاليا / العنوان البريدي:
Alzaia Naviglio Pavese. 120/ 20142 Milano / Italia
العراق / بغداد / شارع المتنبي / محلة جديد حسن باشا / ص.ب 55204.
www.almutawassit.org / info@almutawassit.org

علي عبد الأمير

رقصة الفستان الأحمر الأخيرة

سبعة عقود من تاريخ العراق المعاصر عبر الغناء والموسيقى



مقدمة

أن تقرأ نحو سبعة عقود، تبدو - فعلياً - زمناً حقيقياً للموسيقى العراقية المعاصرة، أمر يستحقّ التنويه إلى أكثر من جانب؛ كي يبدو البحث في موضعه الصحيح، توصيفاً ومنهجاً. فالمَعني بـ"الموسيقى العراقية" في هذا الكتاب، هو النتاج النغمي الذي عرفته الدولة العراقية المعاصرة، وتحديداً لسنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية، حتّى العقد الأول من قرننا الحالي، فضلاً عن كونه مَعنياً، (ليس إنكاراً، ولا إهمالاً)، بالنتاج النغمي (موسيقى وأغنيّات)، الذي أخذ مداه في العراق - العربي، انطلاقاً من أن المؤلف، لم يشأ أن يخوض في بحث نتاج نغمي كردي، أو تركماني، أو كلدو - آشوري، لا يبدو على معرفة "دقيقة" بجوانبه الفنية وإحالاته الاجتماعية، لكن هذا لا يعني غياب أثر موسيقيين وملحّنين، وغياب - من هذه الأصول الاجتماعية والثقافية والنغمية الحية - عن متن الكتاب، وموضوعته، لا سيما أن "هوية وطنية" عراقية كانت مع دخول واعد للبلاد إلى الحداثة، هي السائدة والفاعلة، ما جعل تلك الأصول تنسج وجودها بهدوء وانسجام مع الأصول الأخرى، فستجد أن كثيراً من أصحاب التجارب البارزة في نغم بلاد الرافدين المعاصر، هم من تلك المرجعيات القومية والثقافية والاجتماعية "غير العربية"، وحاضرون - بقوة - في فصول الكتاب، وجوهر فكرته.

وثمة عنصر بارز، واجب التنويه إليه، فالكتاب حين عنى بتتبّع ألوان النغم الحديث، فإنه أدرك، أن موضوعته لا اتصال بحثياً جوهرياً لها مع فن نغمي قائم بذاته، هو "المقام العراقي"، لكنه حاضر أيضاً، كفصل في الكتاب، تضمن قراءة لخبرات في الأداء والتلقي، والأثر النفسي والهوية النغمية العراقية، دون بحث تفصيلي، لا يبدو متساوقاً مع فكرة الكتاب، ومنهجه النقدي.

كما أن من الضرورة الإشارة إلى أن الكتاب ليس توثيقاً تاريخياً، ولا رصداً ببلوغرافياً، أو أرشيفياً، للنتاج الغنائي والموسيقي المعاصر في العراق، فإن القارئ قد لا يجد قراءات مفصلة، أو حتّى ذكر لأسماء وتجارب يراها صاحبة نغم معيّن؛ حيث إن البحث ذهب إلى رصد الظواهر التي عنت بمحمولات اجتماعية، وكشفت عن تحولات ذوقية في الأداء والتلقي، وتحديداً موضوعات تتعلق برصد ملامح الحداثة في الحياة الموسيقية العراقية ونكوصها ١٩٤٠-٢٠١٥، بوصفها دلالات اجتماعية.

ولأنه يرصد مؤشرات اجتماعية - ثقافية، فالكتاب لم يأخذ التراتب الزمني، للموسيقيين والمطربين، بل رصد تفاعل تلك المؤشرات "السوسيولوجية" في نتاجهم، فقد يجد القارئ - على سبيل المثال - بحثاً لأبرز رائدين في الأغنيّة العراقية المعاصرة، وهما "الأخوان الكويتي"، ولكنْ؛ عبر تمثّل أثرهما بعد نحو سبعين عاماً، كما انعكس في نتاج موسيقي لحفيد داود الكويتي، وقد يجد مطرباً وملحّناً بارزاً بدأ تجربته في خمسينيات القرن الماضي، لكنه ورد في فصل متأخر زمنياً، ولكنْ؛ في الموضع الذي بلغ فيه التأثير والنضج الفني الحاسم، وهذا كله وغيره جاء انطلاقاً من قراءة حديثة للنغم العراقي المعاصر، أحسب أنني اجتهدتُ فيها، حتّى مع كثير ممّا قد تلاقيه تلك القراءة من أهل الموسيقى والغناء، لا سيما أنهم عرفوا الموسيقى، بوصفها دلالة صوتية، ولم يعهدوا تحليلاً اجتماعياً - ثقافياً لها.

وثمة مَنْ قد يلاحظ غياب النتاج الموسيقي الغربي (الكلاسيكي منه، أو المعاصر)، كما برعت فيه أسماء وتجارب عراقية، ذلك أن المؤلف قصد تأجيل بحث ذلك إلى كتاب آخر، يرصد فيه ذلك الاندراج الثقافي والروحي لموسيقيين عراقيين قاربوا الأنغام الغربية منذ باخ وصولاً إلى الروك.

ما "القراءة الاجتماعية" للموسيقى؟

استنفد بعض الأشكال في الكتابة قدرته على التعبير، وهناك في أزمنتنا الحديثة ما يكفي من الفوضى في البناء الاجتماعي، فكيف في البناء الروحي المعقّد التركيب؟

ومن سمات التعبيرية الجديدة، نهضت اتجاهات الموسيقى والغناء المعاصرة، ولوّنت ذائقة جيل الفوضى والعدمية في الستينات إلى تعارضاته الفكرية في السبعينات، انتهاء بانضوائه في مؤسسات الفكر التقني وأساطينه التلقينية في الثمانينات.

إن تتبّع مسيرة جيل انتفض ضد خطوط حياته الصاعدة نحو الاغتراب انتهاء بمشاركته الحالية في البنى المؤسساتية لذات الفكر الذي قمع حريته!! يجعلنا نعثر على حقيقة هي أن نهوضاً رافق هذا البعد الاجتماعي ودلالاته الفكرية في أنواع الإبداع الفني والموسيقي كانت إحداها، وقوتها التي تتمرد: الأغنيّة التي انشغلت في تعبيريتها بعذابات الإنسان المعاصر، وجسّدت مفاهيمه المتجددة عن الوقائع وصولاً إلى أسئلة عن ما يخفيه المستقبل من احتمالات.

إن موسيقى العصر وأغنيّاته، كما يصفها الناقد سيمون فريث، أصبحت من الدلائل المعتمدة لتأشير مستوى الوعي الاجتماعي، ومثل هذه المهمّة "السوسيولوجية" يتعمّق في توضيحها فريث عبر كتاب "الفن في موسيقى البوب" الصادر ١٩٨٧ عن دار "ميثوين" بلندن ونيويورك، وكتبه بالاشتراك مع هيوارد هورني.

والجانب الاجتماعي في تلك الكتابة النقدية يبدو واضحاً فيما لو عرفنا أن سيمون فريث هو باحث اجتماعي في "جامعة وارويك"، ومدير لبحوث الموسيقى والسينما والتلفزيون في "جامعة غلاسكو"، وعرف - أيضاً - بتحريره لأعمدة النقد في الصحافة اليومية والدوريات الموسيقية، كما أن شريكه في الكتاب هيوارد هورني باحث اجتماعي هو الآخر في "جامعة مانشستر".

والكتاب يوضح حكاية تلك المدرسة الفنية المعقّدة في جوهرها الثقافي التي بدأت تتكوّن بعد الحرب، واتضح تأثيرها المهمّ على الموسيقى الشعبية البريطانية.

إن موسيقيي فترة ما بعد الحداثة، أظهروا حرصاً على تقليل الفجوة بين مفهومي "العالي" و"الواطئ" في الثقافة، فكانت الأفكار الطليعية للتجربتين في الموسيقى قد ساهمت - فعلاً - في بناء التكوين الثقافي للفرد. كما أن الأغنيّة، أو "بارومیتر" الوعي الاجتماعي - كما يسمّيها العديد من نقّاد الموسيقى - تجد في كتابة الناقد سيمون فريث مؤشرات دراستها كظاهرة، تبتعد عن شكل الاستعراض الغنائي التقليدي منتقلة إلى محاولة التأسيس الثقافي.

هنا قراءة لملامح "ثقافية - اجتماعية" في أنغام العراق المعاصر، وتحديداً منذ اكتمال العناصر الفنية لتلك الأنغام في أربعينيات القرن الماضي حتّى اليوم، وفي حين لا تبدو هذه القراءة متطابقة في نهجها مع ما ذهب إليه فريث، إلا أنها ليست بعيدة عنه، وإن كانت تبدو هكذا على الأقل، لجهة كونها قراءة عراقية، ولجهة أن هذا المعنى أصبح بتأثير مخفّف، مع تحوّل الموسيقى المعاصرة، ونقدها اجتماعياً بالتالي، إلى واحدة من علامات الاتصال الثقافي الكوني في الربع الأخير من القرن العشرين.

وتأسيساً على هذا، فإن الكتاب محاولة في تأصيل منهج نقدي يتعاطى مع الأنغام بوصفها مَلمحاً اجتماعياً، وليس مجرد نتاج صوتيّ معقّد في تركيب عناصره الفنية. إنه كتاب يقرأ الأغنيّة والموسيقى، بوصفهما "بارومیتر" الوعي الاجتماعي والثقافي للفترة التي أنتجتهمّا.

أيّ نتاج نغمي في سبعة عقود من تاريخ العراق المعاصر؟

انطلاقاً من أن ملامح الحداثة في العراق ومؤشرات انفتاح الحياة الفكرية والسياسية والثقافية على العصر، قد بدأت - فعلياً - مع أربعينيات القرن الماضي، فإن الكتاب سيبدأ قراءته للنتاج النغمي العراقي، منذ هذا العقد، ليتوقف عند عقد الخمسينات الهائل بنتائجه وظواهره الموسيقية والغنائية، دارساً لأشكال وأساليب نغمية، وأصواتاً وملحّنين، ثم متوقفاً عند عقد الستينيات الذي شهد نهاية شكل الغناء المديني، وبدء مرحلة،

يسمّيها المؤلف، "الغناء الحالم" الذي استغرق عقد السبعينيات بالكامل، وظلّت أصداؤه حاضرة إلى اليوم، وجاء بأشكال لحنية ونصوصاً غنائية، عكست لحظة اجتماعية وثقافية عراقية جادة، عناها التداخل الاجتماعي والفكري والثقافي في نسيج بدا "حالما" وغير واقعي، بل إنه قد صنع قسرياً نتيجة توجّه سياسي ضاغط؛ ليتفكّك - بقوة - على وقع طبول القمع الفكري في العامين ١٩٧٨-١٩٧٩، ثم وقع طبول الحرب في الثمانينات. ومع دخول البلاد في مرحلة الحصارات الداخلية والخارجية، أمكننا تلمّس ملامح التراجع الفني في النتاج النغمي العراقي، ضمن سياق، أطلق عليه المؤلف، عنوان "الموسيقى العراقية في نهايات القرن العشرين". والسياق ذاته، امتد كفعل اجتماعي - ثقافي في النتاج النغمي العراقي وصولاً إلى يومنا هذا، دون أن نغفل بحث تجارب لافتة، ظلّت تشعّ وسط حياة كابية الأنوار الفكرية والثقافية.

الفصل الأول

من الشفاهية الفطرية
إلى المعرفة المدروسة

القراءة الاجتماعية
للموسيقى العراقية المعاصرة

ينفتح الحديث هنا، على آفاق بحث، يمتزج فيها التاريخي بالاجتماعي بالفني، فليس اعتباطاً، أن نضع عام ١٩٢١ بداية لاستعراض ملامح الموسيقى العراقية، فهو العام الذي بدأ فيه تشكيل الدولة العراقية المعاصرة، وانطلاقاً منه، راحت طرقات التحديث تضرب - بقوة - على وقائع روحية ساكنة ومادية خابية، ميّزت عقود السيطرة العثمانية على العراق.

ومن تلك الوقائع الروحية كانت الموسيقى، والتي لم تكن تنتظم، في تشكيل موحّد، انطلاقاً من عناصر تنوّع عدة، أولها عنصر التنوّع البيئي، فثمة الجبال والسهول، وثمة البوادي والصحراء، وثمة المسطّحات المائية الواسعة (الأهوار)، وثمة الأنهار، وإطلالة ما على البحر. وضمن كل محيط بيئيّ، كانت تنتظم جماعة إثنية (قومياً ودينياً)، ولكل منها استجابات، تميّزها موسيقياً.

هذا التنوّع البيئي والإثني، أثرى أشكال الموسيقى العراقية، فموسيقى الجبال وسكانها (الكرد) كصياغات مقامية لحنية وطبيعة إنشاد صوتي وآلات موسيقية، هي ليست تلك التي تنتشر في منطقة، لا تكاد تبتعد عنها غير عشرات الكيلومترات، وهي منطقة أعالي البادية الغربية للعراق؛ حيث نمط الحياة البدوية وأنغامها الخاصة التي قد تبدو متشابهة مع باقي امتدادات البادية العراقية، ولكنها ليست متماثلة - تماماً - بالذات حين يخترق نهر الفرات جزءاً منها؛ لتغدو الأنغام، تركيبية، وتنسحب الرتابة النغمية المنفتحة على أفق ساكن متشابه، هو أفق الصحراء.

نغم أقرب إلى النواح

هنا كانت الاستجابة الأولى، فبداية كهذه تقود إلى الحديث عن التنوّع النغمي، بحسب البيئات الأخرى، فالأنهار في العراق لم تكن سبباً موضوعياً لقيام المدن حسب، بل ولتنشيط حياة زراعية، انتظمت في مجتمع الريف الذي أنتج صياغاته الروحية موسيقياً، وصولاً إلى منطقة مائية شديدة الخصوصية، هي منطقة (الأهوار)، لها أطوارها الموسيقية (الغنائية)، على وجه الخصوص، والتي لا تبدو أنها منفصلة كثيراً عن طبيعة المنطقة طوبغرافياً واجتماعياً، وتتميّز بالصعوبة والضنك، ممّا أنتج غناء في تفصيلاته النصية والأدائية، هو أقرب إلى النواح والندب منه إلى الغناء، بوصفه شدواً.

ولو وصلنا مناطق أقصى جنوب العراق؛ لأمكننا تحسّس بنى إيقاعية في أنغام تنفتح على أصول إفريقية تارة، وهندية تارة أخرى، شأنها في ذلك انفتاحها على البحر، وهو ما كان سائداً في البلدان المطلّة على الخليج.

وحين نصل إلى الحديث عن الحياة الموسيقية في المدن العراقية، ستكون موروثات الحياة البغدادية في مقدمتها، فقد ورثت الحياة البغدادية القديمة، تقاليد حملتها إليها السيطرة العثمانية، ومنها تلك الفسحة التي توفّرها الأنغام والموسيقى، فقد كانت الموسيقى التركية - لفترة طويلة - تمثّل نقطة أساسية ومحورية في ما عُرف عندنا اصطلاحاً بـ "الموسيقى الشرقية". ولعدم وجود نمط متعارف عليه لتقديم تلك الفعاليات الموسيقية - الغنائية، كانت بيوت وصالونات استقبال عوائل النخبة الاجتماعية، تشهد تلك الأمسيّات، وتجتذب إليها جمهرة واسعة من الناس، حتّى أصبح الإنشاد في تلك الأمسيّات ميزة، تنالها عيّنة خاصة من المنشدين المجيدين، وتتفاعل تلك الأمسيّات في مناسبات أكثر حفاوة، وبالذات في ما هو متعلّق بالاجتماعي من حياة العائلات الموسورة، التي كانت تجد في الغناء والعزف على الآلات نمطاً من أنماط الرفعة الروحية، في الوقت الذي كان الغناء فيه مخدشاً للحياء عند عامة الناس والفقراء تحديداً.

وما إن تطورت الحياة في بغداد مع اتضاح معالم الدولة العراقية الحديثة في أوائل عشرينات هذا القرن، بدأت الصياغات اللحنية والموسيقية تنشط في أماكن أكثر انفتاحاً من صالونات البيوت ومناسباتها الشخصية، فثمة الأناشيد في المدارس والمحاولات الأولية في المسرح الغنائي، ثم الملاهي لاحقاً، والتي صارت مع وجود فرقة موسيقية بسيطة هي المكان الأول للظهور الموسيقي والغنائي لأسماء عدة.

وازدهر الغناء البغدادي مع دخول عالم الأسطوانات وصناعتها إلى العراق، فأصبحت شركات الإنتاج الغنائي تتسابق على تسجيل أغنيّات كثيرة، وهذا ما شجّع التطوير ومحاولات الاجتهاد في تقديم ألوان غنائية عديدة: الريفية، إلى جانب المدينية وأبرزها "المقام العراقي".

صناعة الموسيقى العراقية

الانفتاح السياسي والاجتماعي - الثقافي، والحداثة (شركات الإنتاج)، هما الإسهام الأبرز في خلق أجواء تطور الأشكال الفنية في الموسيقى، وهذا لا يلغي دوراً أساسياً للدولة، فقد كانت الانتقالة الأبرز في الحياة الموسيقية العراقية، هي التي تمثلت بوصول الشريف محيي الدين حيدر وأشرافه، بطلب من الحكومة العراقية، على أول معهد موسيقي رسمي في بغداد عام ١٩٣٦ (انظر الفصل التالي)، والذي وضع - فعلياً - أسس نقل الموسيقى في العراق، من عمل شفاهي فطري إلى عمل معرفي مدروس، فحدد - برصانة - للمعهد مهمّات، من نوع:

- طريقة قبول الطلاب، ودراستهم في المعهد للنظريات وللآلات الموسيقية.
- الموسيقى الوطنية، وكيفية تنشيطها.
- إحياء النشيد الموسيقى في المدارس الابتدائية، كأول اتصال للنشء الجديد مع النغم الرفيع.
- رفع مستوى الموسيقى، ودورها في تهذيب النفوس جماعياً.

وليس من باب الصدفة أن يكون من تلامذة الشريف محيي الدين حيدر، أبرز موسيقيي العراق المعاصرين، تأليفاً، أو مهارات في العزف على الآلات الموسيقية، وفي مقدمتها (العود)، وهم: جميل بشير، سلمان شكر، منير بشير، غانم حداد، وغيرهم.

وكان الشريف محيي الدين حيدر، يؤكد ضرورة إظهار الملامح الخاصة في أعمال الموهوبين موسيقياً، فقد أتاح نهجه في جعل التقاسيم على آلة العود، قادراً على تخطّي الحدود التطريبية إلى آفاق التعبير الراقي، فقد انقسم الفنانون الأربعة إلى فريقين: واصل أحدهما العزف منفرداً، بطريقته الخاصة مثل الفنان سلمان شكر الذي حافظ على أسلوبه، وطريقة تفكير أستاذه، أما الفريق الثاني، والمتمثّل بجميل بشير، على وجه الخصوص؛ فقد اتجه إلى دراسة ما لم توفّره لهم مدرسة أستاذهم، وتقرّبوا إلى محيطهم الموسيقي المتمثل بالمقامات العراقية، والألوان الريفية، و(البستات) العراقية - أي اللوازم الغنائية الشعبية، ودفعها إلى مصاف التعبير الراقي بعد إعادة تقديمها وتوزيعها.

ضياع المبادرة الفردية المبدعة

ولأننا بدأنا الحديث، مع تحوّل اجتماعي - سياسي مهمّ (تشكيل الدولة العراقية المعاصرة)، لذا؛ لابد من مواصلته مع حدث آخر، لا يقل أهمّيّة، فبانهيار التراتب الاجتماعي، وبالتالي التراتب القيمي والفكري للمجتمع العراقي بعد ١٤ تمّوز (يوليو) ١٩٥٨، وبوصول الرموز "الشعبية" للسلطة، اختلطت الأشكال الروحية، ولتضيع ملامحها في فوضى الوضع الاجتماعي، فأصبح مع غياب التنافس بين شركات الإنتاج الخاص في الوسط الفني، وتحوّل الفنون والثقافة إلى سيطرة الدولة، واستخدام الموسيقى في الدعاية الوطنية، بامكان المسؤول "الأمي" ذوقياً، أن يحدّد ما شكل الغناء والموسيقى الذي تسمعه "الجماهير"، اعتماداً على مسؤوليته الوظيفية المطلقة التي كرّستها لا الكفاءة، وإنما الولاء للسلطة. وإزاء سيطرة الدولة على مرافق الإنتاج الفكري والفني، ضاعت المبادرة الفردية المبدعة؛ لتنضوي في مهمّات تجميل الخطاب السياسي، وتصبح تابعاً ذليلاً له.

في مثل هذه الأجواء ضاع الشكل المديني للأداء، ضاعت الملامح بين موجات الهجرة إلى المدينة من الريف، وضاعت الأغنيّة البغدادية، في نهاية الستينيات، وأصبح ابن المدينة يسمع أغنيّات، لا تخفي لهجتها الريفية، أو البدوية، في الوقت ذاته، الذي بدأت الأصول الفلاحية والبدوية تتحكّم في نمط حياة المجتمع والبلد ككل.

وإذا كان هذا المشهد يتأسّس في مجال الغناء الشعبي، إلا أن مجالات الموسيقى الرصينة ظلّت عصية بعض الشيء على "فوضى التحوّلات" الاجتماعية والذوقية، أولاً لقوة مراس فنّانيها، وثانياً لرسوخ الأصالة اللحنية لأشكال موسيقية، كالمقام العراقي مثلاً، وثالثاً للتركيبة الاجتماعية التي لم تتمكّن موجات العنف والإجبار القسري "الثورات الوطنية"، من زعزعة انتظامها كلياً، وإن بدت أنها تمكّنت من ذلك بعض الشيء. فظلت في العراق أشكال أساسية، تنتج الموسيقى والألوان الغنائية وفقها، ظلّت مدارس "المقام العراقي": محمد القبانحي، يوسف عمر، ناظم الغزالي الذي أعطى المقام طابع الأغنيّة الراقية، مثلما قدّم المقام بصورة عصرية أنيقة، غيّرت الصورة التقليدية لمؤدّي المقام شبه الأميين، ثقافياً وحياتياً، والمعتمدين على قوة الموهبة الفطرية.

لكن القول بأن التحول بعد تمّوز ١٩٥٨، سبب لـ "انحدار فني" في الموسيقى العراقية، لم يمنع تلمّس تواصل اتجاهات حداثة قوية، فخذ إلى جانب هذا الملمح الموسيقي التقليدي (المقام والغناء بألوانهما)، كانت النخبة العراقية تحافظ على وجود "الفرقة السيمفونية الوطنية العراقية"، وإلى جانب وجود عازفين بارزين فيها، كان موسيقيون عراقيون، يكتبون وفق أشكال تناسب الأوركسترا السيمفوني، مثل: منذر جميل حافظ ، عبد الأمير الصرّاف، عبد الرزاق العزاوي، ولاحقاً محمد عثمان صديق، إلى جانب مَنْ برز في هذا الاتجاه، ولكنه توقف عنه، فريد الله ويردي.

هذا "غربياً"، أما "شرقياً"؛ فقد كان هناك اتجاه تأليفي للآلات: العود، القانون، والناي، عبر مقطوعات وأعمال موسيقية، كتبها الفنانون سالم

حسين (قانون)، جميل بشير، سلمان شاكر، سالم عبد الكريم، وعلي الإمام (عود)، وهناك - أيضاً - مَنْ كتب وفق "القطعة الموسيقية" ضمن روحية الموسيقى العربية والشرقية، وإن استعان بالأوركسترا الغربية، لتنفيذها، كما عند جميل بشير، وغانم حداد، وسالم عبد الكريم، وحسين قدوري.

إن الموسيقى الصرفة (الآلية) تظل بمجمل أشكالها: غربية أم شرقية، حتّى وإن وقعّها فنانون عراقيون، نخبوية في تأثيرها، فهي لم تستطع أن تقف إزاء موجات الانحطاط الذوقي التي مثّلتها التحوّلات في الأغنيّة، والتي هي الأكثر وصولاً للناس من الموسيقى الصرفة، ولأن التردي القيمي فكرياً واجتماعياً هو السائد، فإن تردّي الذائقة غنائياً، يبدو أمراً طبيعياً، لكن الطبيعة الفردية للإنجاز العراقي، تجعلنا نلحظ حضوراً لافتاً لموسيقيين عراقيين، أكان ذلك في العزف أم في التأليف، كذلك علينا أن ننتبه - أيضاً - إلى أن حضورهم يتحقّق - في غالبيته - خارج وطنهم الذي عانى من ويلات الحروب، وكوارثها.

أول أغنيّة حب في التاريخ ... سومرية(*)

ثمة عازفون ومطربون عراقيون، يشكّل كل منهم ظاهرة موسيقية وحده، لا لآلته الموسيقة حسب، بل حين يغامرون في جعلها قطعاً لمجموعة من الآلات. فهم يدخلون - وبثقة - إلى أشكال نغمية كثيرة، تأليفاً وأداء، حاضرون في مهرجانات فنية عالية المستوى، لهم حتّى مراكزهم الموسيقية الخاصة، ومعاهدهم أيضاً، فضلاً عن كونهم في حال تجوال، لا تهدأ بين القارات، صحيح أنهم يعرضون فيها مواهبهم الفردية، لكن بلادهم وما عاشه ويعيشه مجتمعها من أهوال، لتبدو - دائماً - بمساس الحاجة إليهم، بلادهم التي تفخر جامعات العالم، بتقديمها على أنها موطن أول أغنيّة، عرفها التاريخ الإنساني.

ويكشف عازف القانون والمؤلف والباحث الموسيقي العراقي سالم حسين الأمير، عبر محاضرة، تخلّلتها فقرات سمعية على آلة القانون في "دارة الفنون" التابعة لمؤسسة شومان أواخر تسعينيات القرن الماضي، وقدّم خلالها تمهيداً نظرياً عن الموسيقى في بلاد الرافدين، وعبر مراحل حضارتها السومرية والأكدية

*) علي عبد الأمير - صحيفة "الرأي" الأردنية العام ١٩٩٩.

والبابلية، كشف عن نص غنائي، عدّه "أول أغنيّة حب في التاريخ"، تولّت ترجمته وغناءه وعزفه على القيثارة السومرية، البروفسورة آن كيلمر، الأستاذة في "جامعة شيكاغو".

ويشير الأمير الذي عزف مؤلفاً موسيقياً لعمل، استمدّ مؤثراته من تاريخ العراق القديم، وحمل عنوان "جلجامش"، وجاء على أربع حركات، وسجّله على القانون، بمصاحبة الأوركسترا، إلى جهود كيلمر التي أمضت وقتاً طويلاً، في تعلّم النوطة الموسيقية المعاصرة، لمقارنتها بالنوطة الموسيقية المكتوبة بالحروف المسمارية، كذلك تعلمها العزف على آلة القيثارة السومرية - صنعت كيلمر مثيلتها، وبحجمها وأوتارها، وغنّت بصوتها أغنيّة، هي أول أغنيّة حب في التاريخ -.

وفي قراءة لأثر الموسيقى في تاريخ العراق القديم، ينوّه الأمير أن "الموسيقى كانت جزءاً من عبادة سكان العراق القدامى، وطقوسهم الدينية المختلفة، كما أثبتت ذلك الكتابات المسمارية المدوّنة على الرّقُوم الطينية والمنحوتات على الآثار الجدارية، والتي تقول إن الموسيقى دخلت جداول الدروس في المدارس الدينية الخاصة بالكَهَنَة ورجال الدين لتخريج موسيقين متخصّصين في الموسيقى الدينية، وهو ما تسير عليه الكنيسة في العصر الحاضر".

وذكر أن "الملوك عنوا بالموسيقى وأهلها، ووضعوا مناهج لدراستها من قِبل الأمراء والأميرات، في مدارس موسيقية، لم تكن خالية من النظريات الموسيقية التي عُثر على بعض مدوّناتها في (أور) و(آشور) في نصوص الكتابات المسمارية، كما عُثر على نصوص رياضية، تتعلق بالسلم الموسيقي لبلاد ما بين النهرين".

وفي هذا الصدد، يشير سالم حسين الأمير إلى أن "المنقّبين الآثاريين والباحثين من ألمان وانجليز وأميركيين وفرنسيين اتفقوا على أن السلم الذي عثروا عليه كان سباعياً، وأن أصل "السلم الفيثاغوري" يرجع إلى البابليين الذين وضعوه قبل الإغريق، وهناك نصوص مسمارية تتضمّن نوطات موسيقية ونصوص غنائية".

واللافت في حرص سالم حسين الأمير على هذا الجانب الموسيقي التاريخي، تعلمه للغة الأكدية والآشورية؛ كي يتعمّق في فهم النصوص الموسيقية والغنائية، وصولاً إلى كتابة رؤى موسيقية خاصة به، تحاكي الامتداد التاريخي والإنساني، في حضارة وادي الرافدين.

وفي محاضرته، قدّم سالم حسين الأمير الذي عرف ملحّناً لعديد من الأسماء الغنائية العراقية والعربية، مقطوعات موسيقية على آلة القانون، ثم أسمع الحاضرين "أول أغنيّة حب في التاريخ"، والتي تقول كلماتها:

أيها العريس ... حبيب أنت إلى قلبي
وسيم أنت جميل.. حلو كالعسل
أيها الأسد.. حبيب أنت إلى قلبي
وسيم أنت جميل .. حلو كالعسل
لقد ملكتني، فدعني أقف أمامك واجفة
أيها العريس، هلاّ حملتني معك إلى المخدع
أيها العريس، دعني أضمّك إليّ
دعنا نتمتّع بهذه الوسامة الحلوة
أيها العريس، لقد تمتّعت وابتهجت معي
فأخبر أمي، وستقدّم لك الطيبات
وأبي سيغدق عليك الهبات
روحك.. أنا أدري كيف أبهج روحك
قلبك.. أنا أدري كيف أبهج قلبك
أيها العريس، اغفُ في بيتنا حتّى الفجر
مادمتَ تحبّني – يا شورس -
الذي ملأ قلب إيليل غبطة
ضمّني إليك

وبلاد "أغنيّة الحزن" أيضاً

ويفسّر باحثون وأكاديميون، "سلطة التراجيديا وسمات الحزن التعبيرية" في الموروث النغمي العراقي، إلى "واقع من الأحداث المأساوية التي عادة ما كانت تضرب البلاد من كوارث الفيضانات ونوازل الزمن والغزوات الأجنبية منذ سومر وبابل ودولة بني العباس وما تلاها. ولم يكن بأيدي أهلها حلّ لتلك المشكلات والمصائب .. أو لم يجدوا مَنْ يهتمّ بمعالجة الآثار، بجدية، تنعكس على البسطاء، فراحت أغانيهم تعبِّر عن آلامهم، وعن حالة إغفال وجودهم، وإهمال مطالبهم".

وهكذا قرأ الباحث د. تيسير الألوسي(*)، الأغنيّة بوصفها مرآة لـ "مشاعر العراقي السومري والبابلي والأكدي والكلداني والآشوري في ردِّه على الأم الحروب وأوصاب يومه العادي، وقرأت أحاسيسه الجياشة انفعالاً تجاه ضحايا تلك الوقائع الفاجعة، وتجاه انعكاسها في حالات الرحيل والهجرة، ومن ثمَّ؛ الغربة المتولِّدة عنهما، بل انعكاس الاغتراب في محيط أهمل تقديم العون للفرد البسيط".

وفي سياق هذه القراءة الاجتماعية - التاريخية القائمة بحسب مفهوم: السلطة (قمع)، حيال الإنسان الفرد (مظلوم)، يذهب الألوسي إلى أنه "ظلّت المؤسسة الاجتماعية الكبرى - ممثلة في دولة المدينة والدول الإمبراطورية التالية - بعيدة عن الاهتمام به، وبحاجاته، ومن الطبيعي أن نجد الاغتراب حتّى عن المحيط المباشر للعراقي؛ أي في وطنه، وفي حواضر أهله، ولكنْ؛ المستلبة منه سلطتها لصالح حفنة من المستغلّين. ألم يكن العراقي يحيا حياة الغريب في وطنه طوال عمر الأجيال الثلاثة الأخيرة؟!

وفي مقالة لافتة العنوان والمحتوى، لجهة القراءة الاجتماعية للأغنيّة العراقية، هي "دراسة عن المغنّي والأغنيّة: الحزن عراقي بامتياز"(**)، ثمة

---

*) تيسير عبد الجبار الألوسي - موقع "الحوار المتمدّن" ١٩-١٠-٢٠٠٤.

**) دراسة عن المغنّي والأغنيّة: الحزن عراقي بامتياز - الكاتب مجهول - موقع "عينكاوة - المنتدى الثقافي".

إحاطة بالتركيب النفسي - الاجتماعي للغناء العراقي منذ أن بدأ رافدينياً، وهو التركيب الذي صار حقيقة ثابتة: الحزن.

في المقالة التي شاء صاحبها (المجهول) أن يسمّيها "دراسة"، ثمة تعقّب لمسار الحزن الرافديني وبواعثه الأسطورية والواقعية، فـ "الثقافة الشعبية السائدة، كثيراً ما كانت تؤصِّل لتلك الحالة في الأغنيّة العراقية من جهة تراجيديا، أو جهة النهايات المأساوية لأبطالهم ومقاتلهم، فمن ديموزي، أو تمّوز، وطقوس انتظار عودته حياً، ومروراً بطقوس المقتل الحسيني، وحتّى شهداء زمننا من قادة وبسطاء، من أبناء الفقر وضحاياه ذوي إرادات العدل والحقوق، كل هؤلاء شكّلوا مخزوناً مهولاً من الأنين من متاعب الزمن".

وفي الحالة العراقية، فإن المساحة التاريخية ليست منبسطة، وإنما هي متشابكة إلى حدّ كبير من التعقيد، وبالتالي فإن تراكمات الأحزان شكّلت مزيجاً عضوياً مع الطين النازل بتشكيلات فنية خلاقة، في بلاد ما بين النهرين. ففي الأساطير، ثمة تمّوز (ديموزي)، وقد عانى مرّ العذاب على يد قوى شريرة متمثلة بشياطين العالم السفلي الذين أحاطوا به، وانهالوا عليه ضرباً، بشتّى أنواع الاسلحة حتّى أجهزوا عليه، هذه الصورة لم تكن منعزلة عن المجتمع، فقد استمرت طقوس الغناء والبكاء على تمّوز، في موسم القحط والجفاف بحثاً عن أشلائه الممزّقة والمبعثرة في الوديان وضفاف الأنهر والصحارى، وهي الصورة السنوية التي رافقتها ابتكارات في التعبير عن الحزن، منها تجمّع النسوة في مواجهة الشمس، وهنّ ينثرن شعورهنّ، في حركة إيقاعية منتظمة يساراً ويميناً (هذه الحركة موجودة حتّى اليوم في أجواء الرقص الاحتفالي المصاحب للغناء، أو العزاء)، وهي - أيضاً - ذات الصورة الثابتة في "عاشوراء".

وعلى صعيد الملاحم، حين تتمثل مشهد جلجامش، وهو يبطش بالفلاحين والنساء والتجّار، أو وهو يخوض معركة مع أنكيدو بعد أن بعثت له الآلهة نداً، يوقف سطوته الأحادية، ثم وهو يقاتل مع أنكيدو الوحش خمبابا حتّى ينتهي باكياً مفجوعاً بموت صديقه؛ ليرحل وحيداً في أعماق البحار بحثاً عن نبتة الخلود.

ليست هذه "مجرد رؤى عابرة" (لصاحب المقالة المجهول)، بقدر ما هي "تراكمات ثقافية، تشكّل مفاصل أساسية، سوف تكون مرجعية لبشر، يتوارثونها عبر عصور متعاقبة، كما أنها ليست حادثة واحدة، وينتهي الأمر في طيات الزمن، فعلى صعيد آخر حين نقترب تاريخياً؛ لنتمثل مأساة انتقال السلطة بشكل دموي في العصر العباسي وانعكاساتها على المجتمع وصولاً إلى الوقوع في صراع الأقطاب الخارجية بين السلاجقة والبويهيين، وحتّى الهيمنة العثمانية المطلقة، ولهذه الفترة ذات الأربعمائة سنة حكاية في غاية التعقيد، أنتجت مجتمعاً غريباً، له خصوصية معقّدة، من ملامحها، نشوء مفهوم شعري غنائي، يسمّى باللهجة العراقية (الحسجة: والجيم - هنا - تُلفظ على الطريقة الفارسية، ومعناها التورية والتلغيز؛ حيث لا يستطيع المطرب أو الشاعر الشعبي أن يعبّر - بوضوح - عما يريد قوله) خوفاً من الإفصاح الذي - حتماً - سيقوده إلى الهلاك، على يد السلطات العثمانية، وحين نصل إلى بدايات القرن العشرين، فإن التقلّبات المعروفة للجميع كرّست كلّ ذلك التاريخ المأسوي الدموي، وزادّت عليه ما لا يُوصَف وصولاً إلى الجمهورية التي أنتجت من المقابر الجماعية أكثر بعشرات المرات ما أنتجته من المدارس والمسارح والحدائق العامة!

ويلاحظ الكاتب (المجهول)، أن "مرحلة النظام الإقطاعي، أنتجت مطربين هاربين من سطوته "فسادت أغانيهم، وأسست ألواناً وأطواراً من الغناء، بقيت حتّى اليوم، ولم يكن أمام المطرب سوى أن ينوح، ويبتكر قوالب شعرية وإيقاعية لنواحه، فجاءت الأبوذية والزهيري والدارمي، وغيرها من القوالب الشعرية الأخرى .. لذلك فإن المطرب لم يكن مطرباً بالمعنى المجرد، وإنما هو حالة حزن، شخص محروم ومُستلَب، يعيش في داخله ومحيطه الخارجي". وليزيد على هذا بالقول: "في الخمسينات، وما تلاها، ظهرت تجربة ناظم الغزالي، وعلى الرغم من شكله الأنيق ولغته الموسيقية الحديثة وأسفاره العربية بين بيروت والقاهرة والكويت ودمشق، فإنه بقي وفياً لحزنه".

الفصل الثاني
تجلّيات الحداثة العراقية

"الآباء المؤسّسون": من السياسة إلى المعرفة الثقافية

قد يبدو استخدام تعبير: "الآباء المؤسّسون" أمراً شديد الصعوبة في الثقافة العربية، والعراقية على وجه الخصوص، لا سيما أن الأخيرة، كانت تنتمي إلى مفاهيم القطع الحاد، وليس التواصل والتراكم والإنتاج على ما سبق من أسس وبدايات، فضلاً عن كون التعبير ذاته، بدا محصوراً في الأدب السياسي الغربي، والأميركي على نحو خاص، وهو يتعلق بإرث تاريخي، رافق بناء الدولة تحت اسم كبير هو الولايات المتحدة الأميركية، فصار (Founding Fathers) دالاً على أولئك القادة (الآباء) الذين وضعوا أسس دولة، أصبحت - لاحقاً - "الأقوى" في العالم. وقد يكون المهمّ في استعارة المصطلح، تأصيل فكرة بحثية ونقدية، ترسم صورة ما لبناة النغم العراقي المعاصر، وصولاً إلى الروّاد في أشكاله ومستوياته التعبيرية.

ومن "الجيل الأول" لبناة الموسيقى العراقية الحديثة، يمكن ملاحظة التأثير العميق لـ "الموسيقار العراقي الضرير الكبير الملا عثمان الموصلي، والذي امتد في بيئة حضارية غنية بكنوز الغناء وتنوّعاته"(*)، الذي تحصّل على معرفته في الموصل واستانبول، وساح في بلدان عربية؛ إذ درس على يديه كلّ من أبو خليل القباني في سورية، والسيد درويش في مصر، عندما التقاه في الشام، وأسس مدرسة غنائية عراقية ببغداد.

ويلفت الباحث والمؤرخ د. سيار الجميل إلى أن "أصل لحن أغنيّة "عالروزانا" المشهورة في سوريا ولبنان، هو من إبداع الملا عثمان في واحدة

---

*) د. سيار الجميل، مقالته في موقعه الشخصي: ملاحظات نقدية على برنامج "الأغاني" الذي بثّته قناة "الحرة" ٢٠٠٥.

من "تنزيلاته" (التنزيلة الموصلية: فنّ موشّح خاصّ بفولكلور مدينة الموصل، يُقرأ في الموالد النبوية لموشّحات، لها تقنية معينة في نظمها. والملا عثمان واحد من أهم شعراء التنزيلة. أما كلمة الروزانا؛ فيلفظها الموصليون بإحالة الراء إلى غاء، فيقولون: "غوزانا"، ثم يميلون حرف الألف الأخير إلى ياء، فيلفظونها غوزاني، ومعناها: الفتحة العليا في الجدار التي تطلّ على حوش، أو مكان عامّ)، وثمة وثائق تحتفظ بها مكتبة العلامة الراحل الدكتور محمد صديق الجليلي في العراق تُثبت ما أقول، فضلاً عن جملة هائلة من الأغاني والقصائد التي لحّنها الموسيقار الملا عثمان الموصلي، والتي ردّدها العراقيون، وما يزالون يردّدونها حتّى اليوم، وستبقى خالدة على مدى الدهر، ولابد من القول إنه لحّن قصيدة "الغصن إذا رآك مقبلاً سجدا.. والعين إذا رأتكَ تخشى الرمدا"، وقصيدة "يا مَنْ لعبت به الشمول .. ما ألطف هذه الشمائل"، فضلاً عن أناشيده الوطنية في مشاركته الحقيقية بثورة العشرين، في أثناء إقامته الطويلة ببغداد".

وعن انتشار الإنتاج الذي قدّمه عثمان الموصلي إلى أفق عربي، فالباحث الجميل يعيده إلى أن "أغلب الفنانين العرب الذين وفدوا إلى العراق بعد تأسيس الدولة، كانوا يأتون عن طريق حلب، ويقيمون بالموصل، ويؤسّسون أنفسهَم فيها، ومن ثم؛ ينزحون إلى بغداد".

حنا بطرس:
طرقات الحداثة على أبواب الموصل

وتقدم حكاية حنا بطرس المولود في مدينة الموصل عام ١٨٩٦ مساراً شخصياً، يتصل بمسار العراق وتحوّلاته من السيطرة العثمانية؛ حيث البطء القاتل في مواكبة العصر، إلى الاحتلال البريطاني، ثم الاستقلال الوطني أوائل ثلاثينيات القرن العشرين؛ لتبدأ مرحلة، تعقب التحوّلات الهادرة، لا سيما بعد الثلث الأول من القرن العشرين، فهو قد تخرّج من المدرسة الإعدادية عام ١٩١٤؛ ليبدأ بدراسة الموسيقى، على يد ضابط عثماني، ولمدة أربعة أعوام، وفي عام ١٩١٨، دخل موسيقى الجيش العثماني، ثم رُقّي إلى رتبة رئيس عرفاء، لنبوغه في الموسيقى، وفي عام ١٩١٨، يعود إلى التعليم في الموصل، بعد حلّ الجيش العثماني وانهيار إمبراطوريته، ليكلّف في العام ١٩٢٤ بتدريس موسيقى الجيش العراقي في الموصل التي شهدت بعد عام حدثاً مفصلياً، لجهة إثبات هويتها العراقية، ففي اليوم الخامس عشر من شهر كانون الثاني لعام ١٩٢٥، "خرجت جماهير الموصل تنادي بانضمام الموصل مدينةً وشعباً إلى الوطن الأم: العراق، تصدّياً لمحاولة تركيا آنذاك، للإبقاء على الموصل ولاية تابعة لها. فكان: "النشيد الموصلي"(*)، الذي صدحت به حناجر المنشدين من تلاميذ مدارس الحدباء، وردّدته جماهير الشعب المحتشدة في الساحة العامة قرب بناية القشلة.

ويروي الموسيقي وأحد أعمدة "الفرقة السيمفونية الوطنية العراقية"، باسم حنا بطرس قصة "النشيد الموصلي"، موضحاً: "لكون (النشيد الموصلي) من تلحين الوالد حنا بطرس، وحيث لم تتوفّر بين أوراقه التي

*) الموسيقار حنا بطرس، بقلم نجله العازف والباحث باسم، ضمن ملف، أعدّه خصيصاً لموقع "بخديدا" www.bakhdida.com.

أحتفظ بها في مكتبتي، ما يوثّق هذا النشيد، سوى الخبر المنشور في الصحف آنذاك عن تكريم الملك فيصل الأول بساعة ذهبية للوالد. وبعد أن قمتُ بتسجيل مقطع يسير من النشيد بصوت عمّتي (مرتا بطرس)، وبحسب ما أسعفتها ذاكرتها قبيل وفاتها بسنتين، فاستذكرتُ منها ما كنتُ أسمعه في صغري من الوالد الملحّن. هكذا تابعتُ المسألة، فاجتمعتْ لديَّ المعلومات الكافية عن النشيد: الكلام للشاعر الشيخ إسماعيل أحمد فرج الكبير، مدرّس اللغة العربية والدين في إعدادية الموصل".

ويضيف الأستاذ بطرس، "كيف لي أن أحصل على النص الكامل للنشيد؟ طرقتُ أكثر من باب، وأجريتُ عدداً من الاتصالات، حتّى توفّر لي اسم نجل الشاعر المذكور، وهو عبد المنعم إسماعيل (مقدَّم طيار متقاعد): فاتصلتُ به مستعلماً منه شيئاً، فأفادني مشكوراً بوثيقة مهمّة جداً، تتضمن معلومة مختصرة، لكنها وافية عن النشيد، هذا نصّها الكامل:

النشيد الموصلي

نظم: إسماعيل أحمد فرج

لحن: حنا بطرس ١٩٢٥/١/٥

(هذا النشيد، اعتُبر بمثابة رأي الموصليين في انضمامهم إلى العراق بعد معاهدة لوزان)

لستِ يا موصُل إلا ... دارَ عزّ وكرامة
أنتِ فردوسُ العراق ... حبَّذا فيكِ الإقامة
أنتِ منه خير جزءٍ ... خابَ مَن رامَ انقسامه
وعماد المجدِ أنتِ ... فيهِ بكِ أقوى دعامة
أنتِ روحٌ هو جسمٌ ... أنتِ تاجٌ هو هامة
أنتِ شمسٌ هو بدرٌ ... منكِ قد لاقى تمامه
إن مَنْ يدنو حِماكِ ... فلقد أدنى حِمامه
كيف يدنوكِ وأنتِ ... غابُ أبطال الشهامة

دونكِ شعبٌ غيورٌ ... باذلٌ فيكِ اهتمامه
أقعدَ الكونَ قديماً ... بالقنا تمَّ إقامة
كم أبى فيكِ حبّاً ... قد نضى العِضبُ حسامه
يلتقي الموتَ ببِشرٍ ... وسرورٍ وابتسامة
نحن شوسُ الحرب قُدْماً ... ولنا فيها الزعامة
كيف نولي مَن أتاكِ ... طامعاً غيرِ الندامة
سوف نُصليها ضِراماً ... حرُّها يصلي عظاما
ويسح الدمُ منهم ... مثل ما سحت غمامة
بلدي الموصل دومي ... في أمان وسلامة
لن ينالَ الغيرُ منكِ ... قطّ، مِن ظِفرٍ قلامة

بعد دوره التربوي - الفني والحماسي، في الموصل، ونيله وساماً من الملك المؤسس فيصل الأول، انتقل حنا بطرس، إلى المؤسسة الرصينة التي تولّت ضخّ دماء جديدة في روح العراق وفكره: "دار المعلمين الابتدائية" كمدرّس للموسيقى.

ولأنه من جيل مثابر وفريد ومؤسّس حقاً، فقد واظب على دراسة "نظريات الموسيقى" عبر مدارس المراسلات الدولية بلندن، فيما هو يتولّى تدريس الموسيقى في "دار المعلمين"، حتّى تمكّن من اجتياز الامتحان؛ ليتمّ تكليفه عام ١٩٣٦ بتأسيس "المعهد الموسيقي"، وليُعيَّن مديراً للإدارة، ومعاوناً لعميد المعهد، إضافة إلى تدريس الآلات الهوائية. وإلى جانب كل هذا، كان بطرس قد أنجز العديد من المؤلفات الموسيقية والأناشيد المدرسية.

وفي العودة إلى نجله، فإن الأخير يرى أن الكتابة عن حنا بطرس (١٨٩٦ – ١٩٥٨)، ليست بالمسألة البسيطة؛ لأنها تعجز عن تغطية خدماته المتميّزة في مختلف ميادين العمل، طيلة سني حياته العملية - الوظيفية الخمسة والخمسين، وما سبقها وأعقبها من سنوات عمره المنتهي في الثانية والستين.

ما كانت حياته سهلة[*]، ولم تكُ معقّدة. لكنها كانت متعمّقة ذات بناء عمودي، تفرعت عنه الاتجاهات أفقياً. فقد كاد الزمن يطوي صفحته، مثلما فعل بأمثاله من الرياديين الثقافيين، فلا تعرف أجيالنا المتعاقبة عنهم. من هنا - وبحكم صلتي وعملي بموقع موسيقي في الدولة، ومع تقصيري في أمور كثيرة - حرّكتُ بعض ذكريات، أردتُ تخليدها في سِفْر التاريخ الحديث عن "حنا بطرس" ضمن حلقات عملي الموسيقي والإعلامي، داخل العراق وخارجه.

في العام ١٩٩٦، حلّت الذكرى المئة لولادته، وكتب - حينها - نجله باسم قائلاً: "مع اهتمام شقيقي الأكبر بطرس المقيم في إنكلترا، واتصالاتي المستمرة مع فؤاد ميشو في أميركا، والشقيقين الدكتورين يوسف وغانم عقراوي في لندن - وجميعهم من أقدم الطلبة الذي تتلمذوا موسيقياً في عهد حنا بطرس بمعهد الموسيقى (معهد الفنون الجميلة، فيما بعد)، وبحكم احتفاظي بالوثائق والأوراق والمكتبة العائدة للوالد: فلقد استقرأتُ منها، ومن مصادر أخرى متعددة، كتابتي لهذا المبحث، خطوة مرجعية لكتابات مستقبلية أوسع".

المؤسّس الأول للتربية الموسيقية في العراق الحديث

كانت له الريادة في مجالات عمله الوظيفي لخمسة وثلاثين عاماً، كما نتابع ذلك فيما يأتي:

- تلحين وتدريب وتقديم (النشيد الموصلي - ١٩٢١) شعر الشيخ إسماعيل فرح الكبير، في الحشد الجماهيري المتصدّي للمطالب التركية بولاية الموصل (نال تكريماً من الملك فيصل الأول).
- إدارة أول جوق لموسيقى الجيش (الموصل ١٩٢٣).
- إدارة أجواق الموسيقى الخاصة بالحركة الكشفية في الموصل وبغداد،

---

*) الموسيقار حنا بطرس، بقلم نجله العازف والباحث باسم، ضمن ملف، أعدّه خصيصاً لموقع "بخديدا" www.bakhdida.com.

وحصل على أوسمة رفيعة المستوى من مؤسّس الحركة الكشفية في العالم (السير بادن باول).

- تلحين ونشر الأناشيد الوطنية والقومية.
- تدريس الموسيقى في دار المعلمين الابتدائية ببغداد منذ ١٩٢٥.
- تأسيس المعهد الموسيقي (معهد الفنون الجميلة، فيما بعد) بوزارة المعارف عام ١٩٣٦، فكان أول مدير له، مدرّساً للموسيقى الهوائية، ثم معاوناً للعميد حتّى تقاعده وظيفياً في العام ١٩٥٢.
- عمل مشرفاً على الموسيقى والنشيد في إذاعة قصر الزهور، منذ تأسيسها من قِبل الملك غازي الأول، عام ١٩٣٦ (نال تكريماً من الملك غازي).
- تخرج في المدرسة الدولية البريطانية في العام ١٩٣١، حاصلاً على دبلوم بدرجة امتياز (بروفيسيانس) في علوم الموسيقى والتأليف والقيادة الموسيقية.
- شَكَّلَ أول فرقة سمفونية عراقية ضمن معهد الفنون الجميلة، وقادَها بحفلتها عام ١٩٤١ على حدائق (الكلية الطبية الملكية) في بغداد.
- ضليعٌ باللغات العربية والآرامية والفرنسية والتركية، فالإنجليزية.
- تدرّج في رتب الخدمة الكنسية بدرجة (شماس إنجيلي) مؤدياً قديراً لتراتيل الطقس الكنسي الكلداني، سجّل فيها أول أسطوانتين لشركة (His Master's Voice) بمصاحبة الكمان (أمير الكمان سامي الشوا - من حلب) والقانون (نوبار ملهاسيان - أرمني من تركيا) والعود (داود الكويتي موسيقار يهودي من العراق)، ضمَّنها أربع تراتيل.
- خدمته الشماسية ما كانت حصراً على كنيسته الكلدانية، بل شهدت له الكنائس الأخرى، من كاثوليكية وشرقية وأرثوذكسية، حضوراً متميّزاً في خدمتها.

• مؤلفاته:

أولاً: الكتب

١. "مبادئ الموسيقى النظرية" - بغداد ١٩٣١.

٢. "مجموعة الأناشيد الوطنية" ١٩٤٥- غير مطبوع.

٣. "مبادئ النظريات الموسيقية" - بغداد ١٩٤٥.

٤. "تاريخ الموسيقى" - بغداد ١٩٥٢، غير مطبوع.

٥. "قاموس المفردات الموسيقية" (إنجليزي - فرنسي - عربي)، ١٩٥٦، غير مطبوع.

٦. "مدوّنات التراتيل الطقسية الكلدانية" ١٩٥٦، غير مطبوع.

٧. "الأناشيد الوطنية والقومية"، الذي ضمَّ عدداً كبيراً من الأناشيد التي قام بتلحينها وتقديمها فترة الثلاثينيات - الخمسينيات في القرن الماضي، من بينها "نشيد موطني، وطني أنت لي".

ثانياً: المقطوعات الموسيقية

٨. الروندو الشرقي Rondo Oriental (للكمان والبيانو، ثم للأوركسترا السمفونية ١٩٣٦).

٩. اللحن العربي Melodie Arabe (للكمان والبيانو، ١٩٣٨).

١٠. تأملات موسيقية (للفرقة الهوائية والفرقة السمفونية ١٩٤١) في خمس مصنّفات.

١١. مجموعة من القطع الموسيقية المؤلّفة خصيصاً لأجواق الموسيقى الهوائية.

١٢. لحّن عدداً من التراتيل الكنسية، وخصوصاً لحن بأربعة أصوات (هارموني) لترتيلة (انحدر ملاك من السماء) الخاصة بقيامة المخلص.

ولم يتوقف هذا السجل التربوي - الموسيقي الرائد بوفاة حنا بطرس ١٩٥٨، إثر إصابته بجلطة قلبية، عن عمر، ناهز الثانية والسّتّين، وليدُفن في

مقبرة الكلدان عند ساحة الطيران ببغداد، بل امتدّ؛ ليتواصل عبر جهد أنجاله المنغمسين في الموسيقى، عزفاً وبحثاً، فهو وبعد أن اقترن سنة ١٩٢٩ من (مريم داود مرتا - من الموصل - وتحمل دبلوم المدرسة الأميركية للبنات في الموصل - American School for Girls بتربية الأطفال)، رزقهما الله في بغداد بأربعة أولاد، هم: بطرس (١٩٣٠ توفي في لندن عام ١٩٩٧) بكالوريوس تجارة واقتصاد، دبلوم موسيقى (عازف ترومبيت) من معهد الفنون الجميلة، صباح (١٩٣١، مقيم منذ سنوات في كندا) طبيب اختصاص في الأشعة، دبلوم موسيقى (عازف كلارنيت) من معهد الفنون الجميلة، باسم (١٩٣٤، مقيم في نيوزيلندا منذ عام ٢٠٠٠) دبلوم موسيقى (عازف تشيللو) من معهد الفنون الجميلة، شهادات عليا فخرية في علوم الموسيقى، سمير (١٩٣٨، توفي في بغداد عام ١٩٨٩) خرّيج الدراسة الإعدادية، دراسة أربع سنوات موسيقى (بيانو) في معهد الفنون الجميلة.

من مآثر حنا بطرس

١. صالح الكويتي: علّمني النوتة الموسيقية.

ومن الأثر العميق للراحل الباني حنا بطرس، أن أبا الحداثة الغنائية واللحنية العراقية، صالح الكويتي، كان قد روى في إحدى المقابلات القديمة عبر راديو إسرائيل، بأنه تعلّم "النوتة الموسيقية" على يد حنا بطرس، يوم كان قائد الفرقة الموسيقية بالجيش.

٢. دوره في صناعة الأسطوانات الموسيقية.

في تشرين الثاني من سنة ١٩٣١، جاء إلى بغداد فريق عمل فني باستديو تسجيل متنقّل في سيارة، من شركة (His Master's Voice)، وعمل معهم مهندس الصوت العراقي طالب رفعت. كانت خطة الفريق تسجيل بعض ما يتيسَّر من التراث الموسيقي العراقي، للتلاوات الدينية والمقام والبستة والريف، وبخاصة مقرئ المقامات العراقية آنذاك رشيد القندرجي؛ بما في ذلك التراث الكنسي العراقي، فكان اتصالهم بحنّا بطرس عن طريق زميله مهندس الصوت طالب رفعت.

واختار الراحل بطرس[*]، لهذا الغرض أربعة أعمال من الترتيل الكنسي الطقسي: أهمها الترتيلة التي تُقال في عشيَّة يوم الجمعة العظيمة، الخاصة بآلام المسيح وصلبه ودفنه، التي تُعرَف باسم (قُوم شبّير) باللحن الخاص لهذه المناسبة، وهي تُصنَّف في زمننا الحالي من (الموسيقى الفنية)، ويستغرق أداؤها في العادة ما يقرب من نصف الساعة.

ولكون سعة الوجه الواحد من الأسطوانة القرصية الشمعية هو بحدود دقيقتين ونصف الدقيقة، لذا؛ اقتضى ضغط هذه الترتيلة بالذات، وحصرها بزمن السعة المتاح.

ولأنه كان يجري إنشاد التراتيل الدينية في الكنيسة الشرقية بدون مصاحبة موسيقية، وإنما يُكتَفى باستخدام الجلاجل والصنوج حسب التقليد القديم، فقد كان حنا بطرس يطمح إلى نمط جديدٍ في تراتيله المختارة للتسجيل. وهو ما تمّ بعد أن توافر في بغداد الموسيقار الحلبي، سامي الشوا، ووجود كل من نوبار ملخصيان (عازف وأستاذ قانون أرمني من تركيا) وصالح الكويتي (عازف العود والملحّن القدير). فكتب لهم المدوَّنة الموسيقية (النوطة)، وقاموا بالتدرّب على القطع الأربع، ومن ثم؛ تسجيل كل واحدة منها على وجه من أوجه الأقراص الشمعية.

لم يكن في الإمكان إعادة أو مسح التسجيل في حالة حصول خطأ، تم التسجيل بالكامل بنجاح. وهكذا صارت الأسطوانتان مصدر توثيق غير مسبوق في التراث الكنسي السرياني. وصار استخدامها منهجاً في التعليم.

اللافت في هذا العمل النادر، أن الموسيقيين الثلاثة الذين شاركوا عزفاً بمصاحبة الترتيل كانوا من ثقافات أخرى، لا يمتلكون درايةً ومعرفة بالتراتيل المسجلة. لكنهم أجادوا عزفاً وتعبيراً.

وكتب الموسيقار الراحل حنا بطرس في مقدَّمة كتابه "تاريخ الموسيقى

---

*) الموسيقار حنا بطرس، بقلم نجله العازف والباحث باسم، ضمن ملف، أعدّه خصيصاً لموقع "بخديدا" www.bakhdida.com.

في العالم"، يقول: "متسابقان موسيقيان وُجدا منذ البدء، ولمّا يزالان بتسابقٍ مستمر، وهذان المتسابقان هما البشر والطيور. فالبشر يغنّون مدفوعين بدافع الحب الذي يسير وراء الموسيقى، والشاهد على ذلك المائة أغنيّة التي أعدَّها (شوبان) استعداداً للاقتران بحبيبته (أورو) التي عرفها التاريخ باسم (جورج ساند). أما الطيور؛ فتغرِّد، وفي مقدّمتها (العندليب) الذي يصدح دائماً، وخصوصاً في شهر حزيران. لكنَّ غناء الطير يتأتّى عفويّاً، والإنسان - فقط - هو الذي يستسيغها، فيقول في الجميل منها (تغريداً)، ويتشاءم من غيرها من الطيور (كما في الغراب)، فيقول فيها (نعيقاً).

والطيور لها نغمات ثابتة لا تتبدَّل مألوفة لدى كل نوعٍ منها بالغريزة، وتتخاطَب بها مع بعضها بأوزان ثابتة، لا تتغيّر، وكأن الطير في حوار مع قرينه.

وحديث الغناء يقودُنا إلى أن لجميع أمم العالم أغنيّات شعبية موروثة من الآباء إلى الأولاد والأحفاد. وهي أغان بسيطة، ليس فيها تراكيب بنائية، كما في الموسيقى الفنية ذات التناسق المعروف بالهارموني (Harmony).

لذلك تم تصنيف هذا النوع من الأغاني في ما يُعرَف بـ (الفولكلور - Folklore) الذي لا يحتاج إلى التعقيد والتوزيع والهَرمَنة (تعدّدية الأصوات): لأن الشعب هو الذي أبدعها، وجعل كلَّ فئة منها تُؤدَّى في مناسبات، كأغاني الأفراح والأحزان والصيد والقتال والعمل: ومن أجملها تلك الأغاني المرتبطة بالزراعة، ولعل أغنيّة (عمّي، يا بيّاع الورد) خير مثالٍ من هذا النوع من الغناء الريفي العراقي.

كما هي الحال مع التلاوات الدينية، ففيها الفولكلوري، وفيها الفنّي؛ إذ لدينا في طقوس كنيستنا المشرقية الكثير من التراتيل الفولكلورية التي ما يزال الشعب يتغنَّى بها بفرحٍ وغبطة، كالترتيلة الشهيرة (بشمه دبابا بْرَوْما). وفيها التراتيل الفنيَّة، كما في تلاوة (قانون الإيمان) بالمقام الكبير، أو ترتيلة (قدّيش) التي تمهِّد لتلاوة (الكلام الجوهري). وغيرها من الأمثلة كثير، ومنها وصف للموسيقى عبر قصيدة للرصافي:

الموسيقى

نظم: معروف الرصافي

تلحين: حنّا بطرس

أنا الموسيقى أنا الموسيقى جعلتُ عيشَ الورى أنيقا
يردُّ غصنُ السرور لَحني بعد الذُّبول غَضّا ورِيقا

* * * *

تا الله إن النفوس تصدأ وليس تُجلى بغير لَحني
لذاك أمسى في كلّ عصرٍ يُعَدُّ أسمى الفنون فنّي

* * * *

إذا خطابَ الأرواح رمتُم فخاطبوها بمُطرباتي
فالروحُ ليست تصيخُ إلا إلى المغاني المرنحاتِ

* * * *

إن الأغاني دروسُ أنسٍ مهذباتٌ بها النفوسُ
إذا ادلهمَّت طرقُ المحابي منها تجلَّت لنا شموسُ

في الثناء على الرائد حنا بطرس

ويكتب الموسيقار سالم حسين الأمير(*): "قبل أن أتحدث عن المعهد الأول للموسيقى في العراق، والذي أصبح معهداً كبيراً للفنون الجميلة بجميع أقسامه، أقول كلمة قصيرة بحقّ هذا الرجل الذي ناضل في سنّ مبكر، لإرساء ووضع أول لبنة ودعامة للموسيقى الحديثة. الأستاذ الكبير حنا بطرس من مواليد العام ١٨٩٦ في مدينة الموصل، كان أحد أفراد الفرقة العسكرية للموسيقى في الجيش التركي بعد أن تعلم العزف على آلات الموسيقى الهوائية التي تُستعمل - عادة - في الجيوش العالمية كافة، ومنذ أقدم الحضارات في العالم، وكان الأستاذ حنا بطرس من ضباط الموسيقى

---

*) الراحل الأستاذ الكبير حنا بطرس والمعهد الموسيقي الأول في العراق، كلمة وفاء من أحد طلابه: سالم حسين الأمير (عازف القانون والملحّن والباحث). موقع الفنون الجميلة:
www.alfnonaljamela.com

العسكرية في الجيش التركي، وقد برع في تعلّم العزف وقراءة وكتابة النوطة الموسيقية وأصول تدريسها على يد أحد الموسيقيين الأتراك، حتّى وصل إلى درجة رئيس عرفاء، ثم انخرط في الجيش العراقي عند تأسيسه، وكان من أوائل المساهمين في تأسيس أول فرقة موسيقية عسكرية للجيش العراقي. احتضنته وزارة المعارف العراقية، وكان من المؤسّسين لفرقة موسيقية كشفية لـ "دار المعلمين الابتدائية" في بغداد، وقد رغبت هيئة نادي المعلمين في بغداد، جعل جناح خاص في ناديها الواقع في منطقة الوزيرية لتعليم الموسيقى، وكان الأمر مناطاً بإدارة هذا المعهد الصغير للأستاذ حنا بطرس الذي عُرف بالجد في جميع أعماله، وبقى هذا المعهد يتنقّل من مكان إلى مكان آخر حتّى استقر به الأمر في منطقة البتاويين، وتكاملت عناصره الفنية من مسرح، عندما وصل الأستاذ حقي الشبلي بعد دراسته في فرنسا، وكذلك الأستاذ فائق حسن من باريس في الرسم، والأستاذ جواد سليم في النحت، فأبدل اسم "المعهد الموسيقي" بـ "معهد الفنون الجميلة"، بإدارة العميد الشريف محيي الدين حيدر، والأستاذ حنا بطرس معاوناً للشؤون الإدارية".

ويتحدث سالم حسين، بإسهاب عن حنا بطرس وجهوده في رفع مستوى الموسيقى: "ساهم في تدريس الموسيقى والأناشيد في مختلف المدارس العراقية ودار المعلمين الابتدائية في بغداد، ثم تفرّغ لتدريس الموسيقى والآلات الموسيقية الهوائية، وتدريس النظريات الموسيقية والصولفيج والإملاء الموسيقي في معهد الفنون الجميلة، ولحّن عدداً من الأناشيد الوطنية التي كان يردّدها التلاميذ في المدارس والمخيمات الكشفية ومعزوفات موسيقية على آلتي الكمان والبيانو، كانت تُعزف في الإذاعة العراقية والحفلات العامة، وقد تخرّج على يده العديد من الموسيقيين العراقيين".

"معهد الفنون الجميلة": عصر التنوير العراقي

تميّزت العقود الأولى من بناء الدولة العراقية المعاصرة، بمبدأ صحيح، سارت عليه التجارب الإنسانية الناجحة، ألا وهو اعتماد مبدأ تراكم التجارب العملية، الواحدة تلو الأخرى، وليس القطيعة معها، كما في النهج الذي اعتمدته حكومات العراق الجمهوري منذ العام ١٩٥٨ حتّى اليوم؛ إذ إن كل حكومة كانت تنسف البناء الطبيعي الذي أنجزته ما قبلها، بدعوى أنها الصواب، وما قبلها هو الخطأ التام، وبالتالي ضاعت جهود تأسيسية في أغلب ميادين الحياة التي تشكّل حياة البلاد وأهلها.

واعتماداً على منهج إغناء المعرفة عبر تراكم التجارب، أسّست الحكومة العراقية (وزارة المعارف آنذاك)، وتحديداً في أوائل شهر كانون الثاني من عام ١٩٣٦، معهداً فنياً هو "معهد الموسيقى"، الذي يرجع الفضل فيه للراحل حنا بطرس؛ إذ قدّم كل ما يملك من موهبة موسيقية وجهد ونشاط في تهيئة مكان ومستلزمات هذا المعهد، الذي عمل على إظهار فكرة تأسيسه إلى النور، كل من الأستاذين التربويين: الدكتور متي عقراوي، والدكتور فاضل الجمالي (أبو الدبلوماسية العراقية المعاصرة، وحامل رسالة بلاده إلى العالم عبر كونه أحد الموقّعين البارزين على إعلان تأسيس منظمة الأمم المتحدة عقب الحرب العالمية الثانية)(*).

في العام ذاته، وجّهت الحكومة العراقية دعوة إلى الموسيقار الشريف محيي الدين حيدر، الذي اعتمد على ما أنجزه الفنان بطرس في إقامة صرح فني وتربوي، هو الأول من نوعه في المنطقة.

---

*) د. سيار الجميل، مقالته في موقعه الشخصي www.sayyaraljamil.com عن رحيل المؤلف الموسيقي البارز فريد الله ويردي.

وتشكّلت الهيئة التدريسية الأولى لـ "معهد الموسيقى" من الأساتذة:

- الشريف محيي الدين حيدر مديراً للمعهد، ومدرّساً لآلة العود والفيولونسيل (الجلو).
- حنا بطرس معاوناً للمدير، ومدرّساً للآلات الهوائية.
- ماركو ثيجي وجوليان هرتز (رومانيا) لآلة البيانو.
- نوبار ملخصيان (أرمني من تركيا) لتدريس آلة القانون.
- أنيس جميل سعيد (فرنسي من أصل تركي) للكمان الغربي.
- ساندو آلبو (من رومانيا) للكمان.
- عبدو الطّبّاع لتدريس آلة الناي.
- علي الدرويش لتدريس آلة الناي، وغناء الموشحات الآندلسية، والذي كوّن فرقة عملت في الإذاعة العراقية، وكان من أشهر تلاميذه ومساعديه الأستاذ الراحل روحي الخماش، الذي ظل أميناً على هذا النهج الموسيقي والتربوي، أكان في إحيائه "فرقة الإنشاد العراقية"، أم في تدريسه الموشّحات شكلاً غنائياً وفناً موسيقياً خالصاً في معهد الفنون الجميلة، لسنوات طوال.

اتخذ المعهد جزءاً من بناية "نادي المعلمين" في منطقة (المربعة) في قلب بغداد النابض، حينذاك: شارع الرشيد؛ ليتوسّع في العام ١٩٤٠ عبر فتح فروع للتمثيل والرسم والنحت، وليتحوّل اسمه إلى "معهد الفنون الجميلة". ومع الإقبال الواسع كان يضيق المعهد بدارسيه ومدرّسيه؛ ليتخذ مقراً جديداً في "عقد النصارى" لفترة وجيزة، ثم بنايات عدّة ببغداد، إلى أن استقرت به الحال في عام ١٩٤٦ في شارع الإمام الأعظم.

ضد القيم السائدة

ولنلاحظ - هنا - الجدية في دراسة الفنون، وأين؟ في بلاد كانت قيمها الاجتماعية والثقافية السائدة، تنظر بريبة إلى الثقافة الجديدة، فكيف بها، وهي فنون جميلة، يدرسها طَلَبَة يتطلّعون بشوق إلى العصر ومواكبة أفكاره، ثم، ومتى؟ في لحظة كانت فيها القيم العشائرية والدينية تخنق أيّ تطلّع

للخروج من خيمة وصاياها وسلطتها الثقيلة، بل إن تلك القيم كانت تقف - بقوة - ضد التعليم، وحتّى الأساسي منه، فكيف بدراسة الموسيقى والرسم والنحت!!

ومن ملامح الجدية في الدراسة نجد:

- الدراسة لستّ سنوات في الفروع الشرقية، وسبع سنوات في الفروع الغربية.
- يقبل فيها خرّيجو الصف السادس الابتدائي، على الأقل.
- في عام ١٩٥٢ تأسّس قسم الموسيقى والإنشاد للدراسة الصباحية (اختصاص إعداد معلّمين)، لتدريس الموسيقى والأناشيد في المدارس، ومدة الدراسة فيها ثلاث سنوات بعد الدراسة المتوسطة.

ويكفي كمؤشّر على حصاد تلك البدايات الجدية، أن نعرف الأسماء الرفيعة التي قدّمها المعهد، لفنون العراق الجميلة، والموسيقى في مقدمتها:

- الدورة الأولى (لآلة العود) عام ١٩٤٣: تخرّج فيها جميل بشير وسركيس آروش.
- الدورة الثانية (لآلة العود) عام ١٩٤٤: سلمان شكر.
- الدورة الثالثة (لآلة العود) عام ١٩٤٥: منير بشير.
- الدورة الرابعة (لآلة العود) عام ١٩٤٦: غانم حداد وعادل أمين زكي.
- الدورة الخامسة (لآلة العود) عام ١٩٤٧: سالم عبد الله ذياب، محمد ياسين عبد القادر.
- الدورة السادسة (لآلة العود) عام ١٩٤٩: يعقوب يوسف، نازك الملائكة، خليل إبراهيم، وفوزي ياسين.
- في الفروع الموسيقية الأخرى تخرّج آرام بابوخيان، آرام تاجريان، سيلفا بوغوصيان، بياتريس أوهانيسيان، حمدي محمد صالح، منير نوري الله ويردي، وغيرهم.

كما وبتخرّج أول دفعة من طلبة المعهد، صار بالإمكان الاعتماد على الكادر العراقي للتدريس في المعهد.

وفي حين لم يقتصر عمله، على إدارة المعهد، بل تولّى بنفسه تدريس آلتي (العود والفيولونسيل)، كتب الشريف محيي الدين حيدر رداً على جملة أسئلة موجّهة له من قِبل أحد المسؤولين في وزارة المعارف آنذاك:

بعد التحية، تجدون أدناه الأجوبة على الأسئلة الموجّهة إليّ بخصوص المعهد الموسيقي من قِبل سعادتكم:

السؤال الأول: طريقة قبول الطلاب ودراستهم في المعهد الموسيقي؟

الجواب: إن طريقة قبول الطلاب في المعهد الموسيقي هي أن يكونوا حاملي شهادة الدراسة الابتدائية على الأقل، ولا يداوم الطالب كل النهار، بل في أيام وأوقات معينة، يحضر خلالها الطلاب المنتسبون إلى مختلف الفروع، والأوقات تكون - عادة - متفاوتة، مثلاً إن طلاب الكمان والبيانو يحضرون يومي الاثنين والخميس، من كل أسبوع، وتستغرق مدة كل درس أربع ساعات تقريباً، وطلاب الفيولونسيل والعود يحضرون يومي السبت والأربعاء، وهكذا الباقي؛ أي الهوائيات، إلا أن طلابه يداومون يومين آخرين إضافية نظراً إلى كثرة العدد. إن أوقات دروس سائر الفروع تجري - دائماً - بعد الظهر؛ أي بعد انصراف الطلاب من دراستهم العلمية؛ حيث إن منتسبي المعهد الموسيقي هم طلاب في مدارس مختلفة ككلية الطب ومدرسة الهندسة ودور المعلمين والثانوية وسائر المتوسطات، ولم نر لزوماً إلى حصرهم طيلة النهار في المعهد للسبب المذكور أولاً، وللأسباب الآتية ثانياً:

أ - لأن الصفوف على اختلاف سعيها مثلاً: نظرية الموسيقى، الهارموني، موسيقى الصالة، الأوركسترا، الآلات الهوائية، النحاسية والخشبية، ليست موجودة في الوقت الحاضر.

ب - وضع بناية المعهد الحالي لا يساعد للغرض المطلوب، ويبدأ قبول الطلاب وتسجيل أسمائهم في الأول من تشرين الأول، وينتهي في آخره،

لأجل ذلك، يعلن إلى المدارس المطلوب منها عن موعد افتتاح المعهد الموسيقي، وذلك منذ ابتداء السنة الدراسية؛ لكي يعرف الطلاب الراغبون للدراسة في فروع الموسيقى، كالكمان والفيولونسيل والبيانو والعود، ويتم القيد والقبول، ويشرع بالتدريس، بدون تأخير.

السؤال الثاني: الموسيقى القومية، وكيفية تنشيطها؟

الجواب: أن تنشيط وترقية الموسيقى القومية يتوقف على بذل الجهود والزمن، وأن هذا الأمر - على رأيي - لا يتم بمدة قصيرة، وإذا يقصد بالموسيقى القومية - الموسيقى الشرقية - فمن الضروري جلب أساتذة مختصّين لمختلف الآلات الموسيقية الشرقية؛ ليقوموا بتدريسها، وبعد مرور المدة الكافية على تدريسها، فحينذاك يمكن أن يُنتظر الحصول على الفائدة المتوخاة.

أما الموسيقيون الأمّيّون الموجودون في الوقت الحاضر؛ فلا يُنتظر أن يظهر منهم في المستقبل أكثر ممّا ظهر منهم، لحدّ الآن، وإذا جُلب الأساتذة المختصون، وقاموا بتدريس النشء الجديد، فهذه الموسيقى - على رأيي - ستبقى محلية، لا يمكن ظهورها بين الأمم الراقية؛ لأن الموسيقى القومية لا تزال في دور الطفولة؛ إذ إن أسس الموسيقى ثلاثة، وهي: Rhythm، Melody ، Harmony فالرذم والميلودي موجودان، أما الهارموني والشكل الموسيقي المهمّ؛ فلا وجود لهما، زد على ذلك الآلات من الناحية الفنية، فيها نواقص، ولا تفي بالمرام.

فأرى أن الطريقة الوحيدة التي توصلنا إلى الحدّ المطلوب، وفي تنشيط وترقية الموسيقى القومية، أن تدرس الموسيقى العالمية بنظرياتها الكاملة وآلاتها حسب الأصول الفنية المتّبعة في العالم الراقي، ولا يجب الاعتقاد أنه بتدريس الموسيقى العالمية سوف نهمل الموسيقى القومية، بل بالعكس؛ لأنها باقية وراسخة في روحية الأمة؛ لأن النشء الذي سيدرس هذه الموسيقى العالمية سوف يبني بناء عظيماً للموسيقى القومية، وهنا أعرض مثلاً: لو اكتُفي بالموسيقى القومية فقط، لما ظهر كريغ في النرويج، ولا سيبلوس في

فنلندا، ولا ريمسكي كورساكوف وبورودين في روسيا، ولا شوبان في بولونيا، وغيرهم، فعلى هذا الأساس، يُنتظر ظهور بعض البارزين في الموسيقى القومية في المستقبل بعد دراستهم الموسيقى العالمية.

السؤال الثالث: النشيد في المدرسة وكيفية إحيائه؟

الجواب:

١- انتخاب الأناشيد الملحّنة تلحيناً متقناً، ولا يجوز تبديلها.

٢- تشكيل لجنة لأجل تدقيق وانتخاب الأناشيد الجيدة.

٣- لا يجوز للمعلم تعليم غير الأناشيد التي تقرّرها اللجنة المنوّه عنها.

٤- ولتعميم الأناشيد المقرّرة في المدارس، يُلزم - حينذاك - انتخاب المعلمين القديرين لتعليم الأناشيد حسب النوتة الموجودة لديهم.

السؤال الرابع: الإذاعة وكيفية رفع مستوى الموسيقى فيها؟

الجواب:

١- إن لنتيجة هذا السؤال علاقة كبيرة بالسؤال الثاني؛ لأن مستوى الموسيقى في الإذاعة يتوقف على الأكثر على عمومية المستوى الموسيقي في القطر؛ لأنه من الضروري - أولاً - تشكيل الموسيقى التي يفهمها عامة الشعب، ويرتاح لسماعها، وهذه ما نسمّيها الموسيقى المحلية، ولأجل تشكيلها، يُنتخَب من أحسن الموسيقيين والمغنّين والمغنيات الذين هم بالدرجة الأولى، وتُخصّص لهم الأوقات المناسبة في المناهج الأسبوعية ما تتطلب الحاجة، ولا يجوز إعطاء المجال لأعضاء الجوق الموسيقي بالعزف منفرداً لمدة طويلة، كالتقاسيم المطوّلة المملّة، أما إذا كانت حاجة للعزف الانفرادي؛ فلا بأس بذلك، على أن لا يتجاوز الوقت بضع دقائق، ولهذا الفرع من الموسيقى علاقة برغبة واستحسان الشعب، بصورة عامة.

٢- ولكنْ؛ من الضروري تخصيص أوقات خاصة في منهاج الإذاعة للموسيقى العالمية المشهورة بين الأمم؛ ليتمتّع بسماعها الطبقة الراقية،

ولتحسين تربية شبابنا، ولا يجب الالتفات إلى كلام الناس الذين لا يفهمون هذه الموسيقى؛ لأن الغاية من إذاعتها غاية تربوية، ومن الجهة الأخرى، عندما يسمع هذا النوع من الموسيقى داخل القطر وخارجه يكون بمثابة دعاية حسنة للعراق.

٣- إذا وجدت ضرورة لتنويع الموسيقى الشرقية في الإذاعة عند وجود ميزانية كافية لهذا الغرض، فيمكن جلب جوقة من الآلاتية القديرين لمدة محدودة، كفصل الشتاء مثلاً من الأقطار الشرقية كاستانبول، وغيرها، وأرى بأن يُكتفى بجعل الإذاعة أربع مرات في الأسبوع فقط.

إذاعة النشيد: أرى الأوفق أن يُحدّد وقت قصير لإذاعة النشيد من قِبل طلاب المدارس.

الأسطوانات: كذلك تُقتنى مجموعة من أسطوانات الموسيقى لكبار المؤلفين والموسيقيين البارزين.

راعي الحداثة الموسيقية في العراق؟

لا خلاف بين فناني الموسيقية العراقية وباحثيها ونقّادها، ومؤرّخي صفحاتها، على أن الشريف محيي الدين حيدر هو الراعي الحقيقي للحداثة الموسيقية والفنية في العراق.

والشريف تسمية جاءته، كونه ابن أمير مكة المكرمة، الشريف علي حيدر باشا، المولود في استانبول سنة ١٨٩٣م، وفيها نشأ، ودرس، وترعرع.

دخل كلية الحقوق. وفي السنة الثانية، بدأ بالدوام في دار الفنون (قسم الآداب)، وقد حصل على الشهادّتين العاليتين فيهما؛ إذ استطاع - بقوة وذكاء - أن يجمع بين الدراستين، في وقت واحد.

منذ صغره، وعندما كان في سنّ الثالثة والرابعة من عمره بدأ يميل وينجذب إلى الموسيقى، فبدأ يحاول عزف ما يسمعه من الأغاني، على آلة البيانو، وعندما وصل السابعة من عمره، بدأ بتعلم آلة العود بنفسه أولاً؛ إذ

كان يستمع إلى كبار الأساتذة الموسيقيين الذين يحضرون إلى قصر والده في استانبول، ونظراً لكونه منشغلاً في دروسه الأخرى (المدرسية)، فإن تعلّمه للموسيقى لم يأت بصورة منتظمة، ومع هذا، وعندما بلغ الثالثة عشرة، كان قد تمكّن من العزف على آلة العود بدرجة كبيرة جداً، فاق ما كان معروفاً عن العود في ذلك الوقت(*).

في عام ١٩١٩، بدأ بكتابة المؤلفات المخصّصة للعود، وبتلحين أعمال، لم تكن معروفة من قبل؛ ليتوقف الأساتذة المعروفون عند موهبته ونضجه، ويعترفون بهما، ومن تلك الأعمال: "الطفل الراكض"، "تأمل"، "ليت لي جناح"، "سماعي عراق"، وغيرها، ولتصبح لاحقاً، بمثابة الدليل الذي لا غنى عنه لأي عازف على العود، يأمل أن تكون له بصمة خاصة على الآلة الأشهر عربياً وشرقياً.

في أثناء الحرب العالمية الأولى، عُيِّن والده أميراً لمكة المكرمة، فكان برفقة أبيه في سورية والمدينة المنورة، وفي هذه الفترة، لم يتمكن من متابعة الموسيقى ودراستها، فقد أعلن والده ولاءه للدولة العثمانية تاركاً منافعه الشخصية وارتباطاته العائلية التي الحق بها الضرر التام، عقب انتهاء الحرب العالمية الأولى التي شهدت انهيار تلك الدولة وقيام تركيا الحديثة على أنقاضها.

الشريف في نيويورك: عوده وكمان باغانيني

في سنة ١٩٢٤، سافر إلى أميركا، وفي أول أسبوع من وصوله، أقام على شرفه أستاذ البيانو المشهور (آل - غودوسكي L. Godousky) مأدبة، حضرها من الفنانين العالميين (كريسلر Kreisler)، و(هايفتز Heiftz) والبروفيسور (أوير Auer)، وغيرهم من الشخصيات الموسيقية والفنية البارزة، وفي هذا الاجتماع، وبناء على الطلبات، عزف الشريف محيي الدين حيدر على آلة العود بعض مؤلفاته الموسيقية، فنالت إعجابهم.

---

*) "الشريف محيي الدين حيدر وتلامذته"، حبيب ظاهر العباس، بغداد.

في ٢٤ آب / أغسطس سنة ١٩٢٤، نوّهت مقالة في صحيفة "نيويورك هيرالد تريبون" بذلك "الاجتماع الفني"، وكشفت أن غودوسكي وكريسلر أكدا أن "الانقلاب الذي أحدثه الشريف محيي الدين حيدر في آلة العود، يشبه الانقلاب الذي أحدثه الموسيقار باغانيني في آلة الكمان".

وفي سنة ١٩٢٨، تمكن من إقامة أول حفل خاص به، بعد أربع سنوات صعبة (١٩٢٤ – ١٩٢٨)، وعاش خلالها ظروفاً خانقة مادية، من جهة، ومعنوية، من جهة أخرى، لكنه كافح لاجتياز هذه المحنة؛ إذ كان مسؤولاً عن كسب رزقه، في الوقت الذي كان فيه، يحضّر لأجل إقامة أول حفلة موسيقية له، التي شهدها ١٣ كانون الأول ١٩٢٨، بحضور لافت، تقدّمه أكثر من عشرين ناقداً موسيقياً، وتضمّنت أعمالاً لآلة التشيللو، كتبها كبار موسيقيي الغرب، كما عزف مؤلفاته الخاصة لآلة العود. وفي الحفل حقق الشريف محيي الدين حيدر، نجاحاً باهراً، حمله إلى سلسلة من الحفلات التي جذبت الأسماع إليه من ولايات أميركية عدّة، كما عزف مؤلفاته للعود، ومقطوعات موسيقية شرقية ضمن منهاج خاص عن الشرق الأوسط، في أكثر من إذاعة أميركية.

وكُتب عنه "هذا الفنان الكبير الذي أدهشنا بحركات أصابعه السريعة، وانسياب الألحان منها، وتناسق تلك الألحان تناسقاً مدهشاً، ممّا يجعلنا وجهاً لوجه أمام فنان عظيم حقاً".

في سنة ١٩٣٢، انتكست صحته؛ ليوصيه الأطباء بالراحة التامة، والابتعاد عن المسارح، وضوضائها، فقفل راجعاً إلى استانبول، وفيها بدأ في أواخر ١٩٣٤ بتقديم أولى حفلاته الموسيقية، وحقّقت نجاحاً منقطع النظير.

والشريف محيي الدين حيدر، الذي لم تقتصر اهتماماته على الموسيقى، وحسب، فقد كان مهتماً بالرسم أيضاً، حتّى إن بعضاً من أعماله وجدت طريقها إلى المتاحف والمعارض، تلقّى في ١٩٣٦ طلباً من الحكومة العراقية للمجيء إلى بغداد، وتأسيس أول معهد موسيقي رسمي، فرحّب بالفكرة؛ ليؤسسه في العام ذاته.

في عام ١٩٤٧ – ١٩٤٨، مرض الفنان الشريف محيي الدين حيدر، وأخذ إجازة مرضية من وزارة المعارف آنذاك، مقدارها ثلاثة أشهر مع العطلة الصيفية، وقدرها ثلاثة شهور أيضاً، وسافر إلى أنقرة؛ حيث أُجريت له عملية استئصال اللوزتين، وبعد أن قضى الشهور الستة، وفي أثناء عودته إلى العراق، أصيب بوعكة مرضية، اضطُرّته للعودة إلى تركيا مرة أخرى؛ حيث نصحه الأطباء بالبقاء هناك، وأرسل استقالته من هناك، وفي ٢٨ نيسان ١٩٥٠، تزوج من الفنانة التركية الكبيرة صفية أيله، وتوفي في استانبول، في ١٣ / ٩ / ١٩٦٧.

أي ملامح لـ "مدرسة" الشريف محيي الدين حيدر؟

في يوم ما من عام ١٩٣٦، خاطبته حكومة العراق، أن يقدم للعراق؛ لكي يغرس برعم الفن في أرض الوطن، ويؤسس هنا معهداً للموسيقى، فوجد هذا النداء صدى طيباً، وحمل آماله وأوتاره وأفكاره، فتأسّس معهد الموسيقى في العام ذاته، ولم يقتصر عمله على إدارة هذا المعهد، بل تولى بنفسه تدريس التي العود والفيولونسيل.

وعن طريقة الشريف حيدر في تقريب الفنون الموسيقية نغماً وعزفاً إلى طلابه، يقول أحدهم، وهو العازف الراحل سلمان شكر(*)، "كان الشريف يكتب التمارين بنفسه، ولكل طالب على حدة؛ أي أن التمارين تختلف باختلاف الطلبة، ثم يعزف التمرين مرة أو مرتين أمام الطالب .. شارحاً له بعض النقاط، وعندما يُثبت الطالب جدارته في عزف التمرين، ينتقل الشريف معه إلى تمرين آخر، ثم هناك مجموعة من العناصر التي يمكن بها تشخيص منهج الشريف، فالشريف كان عازفاً ماهراً للموسيقى الغربية متضلّعاً بأسرارها، استهواه تكنيك كل من ليست وباغانيني .. كما أنه كان يحبّ باخ حتّى إنه حاول تطبيق وعزف مؤلفاته على العود. ثم أدخل السرعة على آلة، اشتُهرت ببطء العزف عليها، متأثراً بوهج تقنية القرن التاسع عشر في أوروبا".

لقد حمل الفنان الشريف محيي الدين حيدر - وهو مكلّف بمهمّته

---

*) مجلة "فنون عربية"، لندن، العدد الأول ١٩٨٢.

المنتظرة - أفكار وثقافة بيئته الموسيقية المتمثّلة بالشكلين الأبرز في المؤلفات الموسيقية الشرقية: "البشرف" و"السماعي"، مؤطّرة بدراسته وثقافته للموسيقى الغربية (والتي أصبحت الأخيرة سمة واضحة في مؤلفاته) مضافاً إليها موهبته وسعة مداركه الفنية؛ ليبني - على ضوء ذلك - قاعدة لمدرسة العود(*)، أصبحت هذه المدارك هوية لها؛ إذ نهل منها طلبتها، كلّ حسب قابليته، واستيعابه لهذه العلوم، وتخرّج على ضوء ذلك مجموعة من الفنانين البارزين، ومنهم (جميل بشير، وسلمان شكر، ومنير بشير، وغانم حداد).

ويقسّم الباحث حبيب ظاهر العباس، في كتابه "الشريف محيي الدين حيدر وتلامذته" هؤلاء الفنانين الذين تتلمذوا على يد الفنان الشريف محيي الدين حيدر، إلى فريقين، واصل أحدهما العزف منفرداً بطريقته الخاصة مثل الفنان سلمان شكر الذي حافظ على أسلوبية وطريقة تفكير أستاذه، أما الفريق الثاني والمتمثل في الفنان (جميل بشير ومنير بشير وغانم حداد)؛ فقد اتجهوا إلى دراسة ما لم توفره لهم مدرسة أستاذهم، فتعلموا وأتقنوا التقاسيم بعيداً عن الأسلوب التركي بعض الشيء؛ أي تقربوا أكثر إلى محيطهم الموسيقي المتمثل بالمقامات العراقية والألوان الريفية والبستات العراقية، وامتازت مدرسة الفنان الشريف محيي الدين حيدر، بسمات فنية، منها:

- إن آلة العود تستطيع القيام بدور تعبيري عميق، سواء بشكل منفرد أم داخل الأوركسترا.
- العمل على جعل التقاسيم على آلة العود فناً نغمياً قادراً على تخطّي الحدود التطريبية إلى آفاق التعبير الراقي.
- امتازت هذه المدرسة بتخريج عازفين بارعين، يمكن أن تلمس بصماتهم - بكل وضوح - فيما قدّموه من جهد وأعمال موسيقية، أرست قواعد مدرسة عود، لها ملامحها الخاصة ذات التكنيك العالي المستوى.

---

*) "الشريف محيي الدين حيدر وتلامذته"، حبيب ظاهر العباس، بغداد.

- اعتماد السماعيات والبشارف والقطع الموسيقية التي ألّفها الفنان الشريف محيي الدين حيدر ذات التكنيك العالي، منهجاً لها، مبتعدة عن فن التأليف الغنائي، بخلاف المدرسة المصرية التي جعلت من آلة العود وسيلة للتطريب المتميّز والعالي المستوى، مبتعداً عن التكنيك الذي لا ينسجم مع طبيعة التأليف الغنائي العربي، وكان من نتاج هذه المدرسة: رياض السنباطي، وفريد الأطرش، ومحمد القصبجي.
- اهتمت هذه المدرسة بالآلة عملياً، مبتعدة بعض الشيء عن العلوم النظرية الموسيقية رغم ثقافة وسعة مدارك صاحبها الفنية.

الفصل الثالث
مؤلفون عازفون

غانم حداد:
صفحة غنية في كتاب الموسيقى المعاصرة

برحيله في العاصمة الأردنية(*)، يكون عازف العود والكمان والمؤلف الموسيقي العراقي غانم حداد، قد طوى صفحته في كتاب الموسيقى العربية المعاصرة، لكنه طبعها بعلامات بارزة وعميقة، هي تمتد لمرحلة النصف الأول من القرن الماضي التي عاشت معها الموسيقى العربية أولى خطوات الحداثة.

وأن يموت فنان عراقي في مكان غير بلاده، كما هي حال حداد الذي رحل عن ٨٧ عاما، فإنه لم يعد أمراً لافتاً لفرط ما تكرّر في العقود الأخيرة، بل صار مشهد موت أهل الفن والأدب والعلوم والمعارف من العراقيين خارج بلادهم جزءاً من "فولكلور" محنة بلادهم المستمرة فصولاً من الخسائر الفادحة.

وكان صاحب الأعمال الموسيقية المهمّة في أشكال نغمية عربية كلاسيكية مثل "السماعي"، استقر في العاصمة الأردنية منذ أن صارت الحروب والحصارات قرينة بمدينته التي أحبّ: بغداد التي وُلد فيها العام ١٩٢٥، وأكمل فيها دراسته الموسيقية في معهد الفنون الجميلة، يوم صار ورشة الحداثة الفنية في العراق موسيقياً ودرامياً وتشكيلياً.

كان الراحل أحد أربعة، أحدثوا انعطافة عميقة في مسار الموسيقى العراقية نحو حداثة، لا تتنكّر لأصولها العربية والشرقية عموماً، فأصبح إلى جانب جميل ومنير بشير وسلمان شكر، من أركان "مدرسة العود العراقية". ومثلما كان جميل بشير عازف كمان مقتدراً فضلاً عن براعته على العود عزفاً وتأليفاً، كان الراحل حداد كذلك، فرسّخ موقعه ضمن الفرقة الموسيقية لـ

---

*) علي عبد الأمير، "الحياة"، ١٩ أيار ٢٠١٢.

"دار الإذاعة العراقية"، وقدم لها العديد من مؤلفاته الموسيقية، وعُيّن مدرساً للموسيقى في معهد الفنون الجميلة سنة ١٩٥٦ لآلة العود والكمان الشرقي، ورئيساً للقسم الموسيقي والإنشاد في المعهد ذاته.

أحد مؤسّسي "مدرسة العود العراقية"

وفي حين كان غانم إيليا حداد أحد أربعة في ريادة "مدرسة العود العراقية"، فإنه أحد خمسة، شكّلوا فرقة موسيقية صغيرة (تقارب شكل موسيقى الصالة الغربي المعروف)، هي فرقة "خماسي الفنون الجميلة" التي يكفيها فخراً أنها لو تمّت مراجعة ما قدّمته، لظهر أنها حفظت أشكالاً موسيقية موروثة، وقدمتها معاصرة دون الإخلال بعمقها وأصالتها، مثلما قدمت مؤلفات معاصرة، اجتهد أعضاؤها البارعون في تأليفها: غانم حداد (كمان)، وسالم حسين الأمير (قانون)، وروحي الخماش (عود)، وحسين قدوري (تشيللو)، وحسين عبد الله (رق).

وإذا كانت هناك معزوفة عراقية معاصرة تحضر في العشرات من الأمسيّات التي تحييها أسماء موسيقية عراقية في داخل البلاد وخارجها، فهي ستكون - قطعاً - معزوفة "سولاف " التي كتبها حداد؛ لتظل درساً عميقاً في "التصوير الموسيقي"؛ إذ هي عنت بقراءة نغمية للمكان (مصيف باسم المقطوعة ذاته، في منطقة كردستان) منفتحة على تأثيرات إنسانية عبر الاتصال مع روحية نغمية كردية.

وقد تكون تلك المقطوعة "الأيقونة" سبباً، دفع الراحل لتسمية ابنته عازفة البيانو "سلافة" التي تحقّق في وجودها بالغربة أكثر من معلم نجاح، مثلما حقّقته شقيقتها شهلاء، وشقيقها عطيل، عازف البيانو وأستاذ الموسيقى في كندا، وشقيقها أنس العازف والموزّع الموسيقي.

حسين قدوري: العازف والباحث والتربوي

في مثل سعيه الدائم إلى عمل دائب، ولكنْ؛ في هدوء تام، سعى العازف والمؤلف الموسيقي حسين قدوري إلى أن يكون رحيله في ساعة هدوء رغم الصخب الذي يضرب بلاده، فرحل عن الحياة، في يوم منع تجوّل، سبق يوم الانتخابات في العراق.

سبعون عاماً (١٩٣٤ – ٢٠٠٥)، قضى الراحل قدوري أكثر من ثلثيها منكباً على التأليف الموسيقي والعزف والبحث النادر في أنغام الذاكرة الشعبية، وما اختزنته ترانيم الأمهات وألعاب الأطفال، فكان الراحل من جيل البناة النادرين(*) في الثقافة العراقية، درس الموسيقى في "معهد الفنون الجميلة". وفي العام ١٩٦٧، أصبح رئيساً للفرقة الموسيقية في "دار الإذاعة والتلفزيون".

ومن موقعه البارز والمؤثر، تمكن من شقّ طريق فريد متمثّل بتثقيف موسيقي، من نوع خاص، فوضع نحو ألف نغم للأطفال، وكانت مئات منها هي من الموروث الشعبي المنثور في إيقاع الحارات وفناءات البيوت، أخذ بنيتها النغمية، ووضعها في إطار موسيقي علمي، مثلما انكبّ على حفظ ترانيم الأمهات ودراستها وتصنيفها، دون أن ينسى تأسيس أول فرقة موسيقية للأطفال.

وواصل قدوري تحصيل المزيد من المعرفة الأكاديمية الموسيقية، فذهب إلى العاصمة الهنغارية للدارسة في "أكاديمية فرانس ليست" و"معهد العلوم الموسيقية" ١٩٧٣- ١٩٧٥، وعاد؛ ليعطي علومه إلى طلبة معهد الفنون

---

*) علي عبد الأمير، "الحياة" ٢٠٠٥

الجميلة، ثم أصبح رئيساً لقسم الموسيقى في المعهد الذي أسسه في العام ١٩٣٤ أبو الموسيقى العراقية المعاصرة الشريف محيي الدين حيدر.

وعرفاناً بجهده البارز في حفظ الموسيقى الشعبية وألوانها رشّحته "دائرة الفنون الموسيقية" مديراً لـ "المركز الدولي للدراسات الموسيقى التقليدية"، فضلاً عن مهامه مديراً لـ "معهد الدراسات الموسيقية" في بغداد، وعمله عضواً في "لجنة الدراسات التاريخية" التابعة لـ "للمجمع العربي للموسيقى".

الأب الرحيم لأغاني الأطفال والامهات

وبعد تثبيته أركان مبحث متخصص في أغاني الأمهات والأطفال، انتُدب خبيراً وباحثاً موسيقياً في "مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية" في قطر، وأنجز هناك مسحاً ميدانياً، شمل معظم دول الخليج العربية، جمع فيه لعب وأغاني الأطفال الشعبية الخليجية. ووضع الراحل قدوري مؤلفات مهمّة: "لعب وأغاني الأطفال الشعبية في العراق" (ثلاثة أجزاء)، "غناء الأم العراقية لطفلها"، "التعليم في الكتاتيب العراقية"، "الموسوعة الموسيقية للأطفال" و"التربية الموسيقية للأطفال".

والراحل حسين قدوري عازف بارع على التشيلو في أبرز الفرق الموسيقية، وفي مقدمتها "الفرقة السمفونية الوطنية العراقية" التي عزفت من مؤلفاته خمسة أعمال، و"فرقة خماسي الفنون الجميلة"، مثلما هو مؤلف موسيقى للكثير من المسرحيات ومسلسلات الرسوم المتحركة والبرامج التلفزيونية والمهرجانات التي عنت بثقافة الطفل.

للراحل حسين قدوري ابنان، هما اليوم عازفان بارعان، فقصي قدوري عازف التشيلو يحقّق في بودابست - حيث درس وبرع في فنون العزف على آلته - سمعة طيبة؛ إذ يتقدم كعازف أول في أفضل فرق الموسيقى الرصينة في هنغاريا وأوروبا، فيما فرات قدوري، أحد أبرز عازفي "القانون" العراقيين والعرب، تقدم عبر مؤلفاته للآلة الشرقية الحميمة؛ ليحقّق مكانة، امتدت من بلاده إلى غير عاصمة عربية وصولاً إلى مهرجانات موسيقية في ألمانيا، فضلاً عن بلجيكا وإيطاليا والإمارات؛ حيث يقيم، ويعمل.

وبحسب الباحث الموسيقي، حبيب ظاهر العباس(*)، فإن "مؤلفات قدوري في ثقافة الأطفال العراقيين وسائر أطفال العالم العربي حاجة في غاية الضرورة؛ إذ عالج بمؤلفاته القيمة جوانب، لم تخطر على بالِ باحث سواه؛ حيث كان له في عالم الطفل صولةٍ وجولة ودولة؛ إذ تناول الطفل وليداً ورضيعاً وصبياً ويافعاً، بعد جهود مضنية، قام خلالها بمسوحات ميدانية، متجولاً في أرجاء عديدةٍ من العراق، في القرى والأرياف والبوادي، يتلقّف فيها ما غث وسمن، من مصادر عامية وشعبية، فكان ذلك الجذر العميق لدراساته القيمة".

ويتوقف العباس مطولاً عند كتاب قدوري الأخير "التربية الموسيقية للأطفال"، الذي أصبح "نقطة الانطلاق وحجر الزاوية في إرساء ركائز الموسيقى باتجاه التربية الموسيقية للأطفال في مراحلها كافة، متناولاً - بذلك - طروحات، عالج - من خلالها - واقع التربية الموسيقية في المدارس الابتدائية، وسبل النهوض بها، وصولاً إلى توصيات، تناغم المدارس العالمية التي تمثلت بمدرسة سلطان كوداي، ومدرسة أميل جالك، ومدرسة كارل أورف، وغيرها من المدارس العالمية التي اهتمّت بالتربية الموسيقية للطفل".

---

*) موقع "المجمع العربي للموسيقى"، arabmusicacademy.com.

سلمان شكر:
أحلام "الوتر الطروب" وكوابيس مجتمعه

يشكّل سلمان شكر الموسيقي الرائد والاسم البارز في مدرسة العود البغدادية جزءاً من ظاهرة، عاشتها الثقافة العراقية المعاصرة، وفنونها الجميلة، على نحو خاص، فهو المحمول على أجنحة، تحمله إلى مساحات فسيحة من الحلم والخيال والمغايرة، ولكنْ؛ وسط بيئة اجتماعية ضيقة.

فصاحب الأنغام الدالّة على روحية خاصة في مقاربة الأوتار، حدّ أنه سُمّي بـ "الوتر الطروب" على حدّ وصف مجايله عبقري العود والكمان والنغم المبتكر جميل بشير، وُلد في بغداد عام ١٩٢٠ لأسرة، لا تُعير الموسيقى شأناً، بل إن لوالده موقفاً متزمّتاً من محاولات الفتى الحالم، تعلّم العزف على آلة العود في عشرينيات القرن الماضي وثلاثينياته، فأقدم على تحطيم عدد من أعواد ابنه التي اقتناها في مطلع صباه وشبابه، غير أن الفتى أخلص لأحلامه، فصار عازفاً على الكلارنيت بعد أن ضمّه الرائد حنا بطرس إلى جوقه الموسيقي.

لاحقاً، انتقل من مرحلة الأحلام إلى فصول المعرفة، ولكنْ؛ بشيء من التعثّر، فدخل سلمان شكر إلى "معهد الموسيقى العراقي" (الجميلة لاحقاً)، عام ١٩٣٦ ضمن الدورة الأولى، لكنه ترك الدراسة لمدة ثلاثة أعوام، بسبب "كوابيسه" العائلية؛ ليتخرّج العام ١٩٤٤ بعد أن تتلمذ على يد أستاذه الموسيقار الشريف محيي الدين حيدر، وظل وفياً للأخير، ولتجربته الفنية - التربوية التي تركت بصماتها، على أغلب تجارب عازفي آلة العود في العراق. لقد أحبّ سلمان شكر آلة العود حباً، من نوع خاص، ولم يُعرف عنه أنه عزف بمصاحبة مطرب، أو أدى الألحان التراثية، أو الشعبية، فالموسيقى -

بالنسبة له - تملك بُعداً روحياً، ومضموناً فلسفياً، فهو لطالما قرأ "إخوان الصفا"، الجنيد البغدادي، الحلاج، ابن عربي، الفارابي، ابن سينا، وصفي الدين عبد المؤمن البغدادي، كما استوعب غيرهم الكثير.

المتصوف "الأرستقراطي"

ويرى الباحث الموسيقي عاصم الجلبي، أن رفض شكر لمرافقة عازف العود لفِرق الغناء الشعبي، "هو للحفاظ على المحتوى الموسيقي والفلسفي لمدرسة بغداد للعود، هذا المحتوى الذي وضعهُ أستاذه الشريف محيي الدين حيدر، بإعطاء آلة العود منزلة أوسع وأكبر من كونها آلة مُصاحبة ومراسلة، وإنما بإظهار هويتها وشخصيتها كآلة منفردة، تستطيع أن تعبّر عن ذاتها، وعن إمكانياتها الصوتية، وعن قدرتها في التعبير. بعبارة أخرى، للحفاظ على أرستقراطية هذه الآلة"(*).

وإخلاصه للموسيقى المجرّدة: "بشارف" و"سماعيات" وتقاسيم، دفعه أواسط الستينيات إلى تأسيس "خماسي العود البغدادي"، مؤكداً على ملامح أسلوبه في العزف على العود: "التهذيب العالي في استعماله للريشة والدقة المتناهية في مواضع الأصابع".

وذهب شكر إلى أقصى مديات الانتماء إلى الموسيقى الصرفة، فدرس عميقاً الموسيقى العربية الكلاسيكية، و"قُدمت معزوفات موسيقية، لأول مرة، من القرن الرابع أو الخامس عشر الميلادي موثّقة، ومنسوبة إلى الموسيقار عبد القادر المُراغي (١٣٥٠-١٤٣٥ م)، عبر جهد معرفي، في أثناء دراسته في "جامعة درهام" بإنجلترا مع المستشرق البريطاني البروفسور جون هيوود، والبحث في كتاب "الأدوار" للموسيقي والعالم صفي الدين بن عبد المؤمن الأرموي البغدادي (١٢١٦- ١٢٩٤م).

وفي السياق المخلص للموسيقى، كان شكر "دائم المحاولة في أعماله الموسيقية لإيجاد رابط ما بين الموسيقى العربية والغربية، وكشاهد على

---

*) عاصم الجلبي، موقع مركز الوتر السابع للفنون والتنمية المستدامة، watar7.com

ذلك خماسيتهِ "حورية الجبل"، و"مهرجان في بغداد"، ففي الأولى، يستخدم قالباً مُستخدماً في الموسيقى الغربية، ألا وهو "الروندو"، المتكوّن من أجزاء متعددة ومختلفة مربوطة بجزء، يُعاد - دائماً - بعد نهاية كل جزء من الأجزاء، أما عمله الثاني "مهرجان في بغداد"؛ فقد صاغهُ على صيغة المتتالية "السويت"، وقد قام فاسلاف كوبتسكا، المدرّس في معهد الفنون الجميلة، بتوزيعها لرباعي وتري، رافق العود الذي أدّى الأقسام المنفردة. كان ذلك سنة ١٩٦٦؛ حيث قام الأستاذ سلمان شُكر بعزف القسم الخاص بالعود، بالمشاركة مع آرام تاجريان وآرام بابوخيان (كمان أول وثان)، جورج مان (فيولا)، وحسين قدوري (تشيللو)، ضمن "خماسي العود البغدادي"(*).

وفي الثمانينيات من القرن الماضي، وفي أثناء تواجده في لندن، قام بعمل مشترك مع البروفيسور هيوود، وهو "كونشرتو العود مع الأوركسترا"، والذي تم تقديمه بالتعاون مع هيئة الإذاعة البريطانية "بي بي سي"، و"لندن سيمفوني أوركسترا".

هنا نتوقف عند ملمح عميق، يكاد الموسيقار شكر يشترك فيه مع جيل من البناة العراقيين في مجال الفكر الحديث وفنونه الجميلة، ألا وهو انشغالهم الجوهري في "تأصيل الحداثة"، فمعارفهم وعلومهم الحديثة كانت سبيلاً للبحث في الدفين من ثقافتهم وذخائرهم الروحية، فهو - وبعد كل تحصيل معرفي - كان يذهب إلى التنقيب أكثر في إرث بلاده الروحي، وهويتها الثقافية، على الرغم من أن جوانب مظلمة في سلوك بيئته الاجتماعية، كالتي تعنيها قِيَم كراهية الموسيقى في العوائل المحافظة العراقية، ومنها عائلته، التي واجه - بصبر وجلد - محاولاتها في تكسير أجنحة الموسيقى المحلّقة به نحو فضاء الروح والمعرفة.

وثمة رأي بارز للباحث في فنون الموسيقى وألوانها، علي الشوك، يمكن من خلاله تتبع أثر ممتد الشريف محيي الدين حيدر، مروراً بتلميذه سلمان

---

*) المصدر ذاته.

شكر، وصولاً إلى نصير شمّة: "كانت تربطني علاقة طيبة بالفنان الراحل سلمان شكر منذ خمسينات القرن الماضي. وهو الذي عرّفني بموسيقى أستاذه الموسيقي اللامع الشريف محيي الدين حيدر (من العائلة المالكة العراقية). وسُجّلت لهذا الموسيقي الكبير معزوفاته: "كابريس"، و"ليت لي جناحاً"، و"الطفل الراكض"، وهي أداء سلمان شكر، وكانت فتحاً موسيقياً على العود، ولا تزال. والشريف محيي الدين حيدر هو مبتكر الأداء الحديث العالي في تقنيته؛ حيث يستعمل الريشة في الضرب على الوتر [الوترين] نزولاً وصعوداً في آن واحد. ثم نهج على هذه الطريقة تلاميذه منير وجميل بشير وسلمان شكر، وفيما بعد، نصير شمّة، والآخرون. هنا، يذكّرنا هذا العزف بموسيقى باغانيني وفرانز لست. وأنا أعتقد أن الموسيقى (العربية)، أو موسيقى العود على وجه الخصوص، أصبحت فناً محترماً منذ تقنيات الشريف محيي الدين حيدر. وهذا يذكّرني بمقولة سارتر في حوار سيمون دي بوفوار معه: "التقنية نظام ميتافيزيقي". وسأقول - من دون مجازفة - إن مقطوعات الشريف محيي الدين حيدر الثلاث، المشار إليها أعلاه، تبقى أروع ما سمعته من موسيقى على العود. وأنا أدعو القرّاء إلى سماعها، ربما بواسطة اليوتيوب، لكنْ؛ ليس أداء الشريف نفسه، فقد سجّلها في أخريات أيامه، بل أداء سلمان شكر، إذا توافر. (أنا أحتفظ بأداء سلمان، على شريط خاص بي).

وأعتزّ - أيضاً - بعزف سلمان شكر مقطوعات، من تأليفه. كما أعتزّ بعزف لمنير بشير، وعزف لنصير شمّة. إن موسيقى نصير شمّة تتميّز بتقنية عالية في العزف. وأنا لم أسمع لعازفين آخرين، لذلك أرجو ألا أكون قد غمطتهم حقهم. لكنني سأشير إلى عالمية منير بشير التي قرأتُ عنها - إشارة إليها - في كتاب ألماني مترجم إلى الإنكليزية، نعته المؤلف بالأسطوري منير بشير. وأنا سأتوقف قليلاً عند تسجيل لموسيقى منير بشير، أرسله إليّ صديق قبل سنوات عدة، لا أزال أعتزّ به، وأسمعه بخشوع. هذا التسجيل ينتهي بصوت سوبرانو، وأصوات أجراس كنسية جميلة، أنا أعتبره من بين أفضل

ما أبدعه منير بشير. وأنا حضرت مرة عزفاً له في أواسط التسعينات في بودابست، في صالة فرانز لست. ومنير ذو فيزيونومية تملأ العين. وهو يحيط نفسه بشيء من الطقوسية. فتجده يضع عوداً آخر، قرّبه للاستبدال، ويعزف بكل أبهة"(*).

*) علي الشوك، "الحياة" ٢ ديسمبر/ كانون الأول ٢٠١٤.

ثلاثة من روّاد النغم العراقي في مساء جميل

حين تسمع بأمسيّة موسيقية تتصدّى للأشكال النغمية والقوالب الموسيقية العربية والشرقية، فإنك تقع تحت نوعين متناقضين من المشاعر، الأول هو الحفاوة والاستعداد للتعاطي مع الفكرة بمحبّة وثناء، والثاني هو القلق من تقديم مادة موسيقية رديئة، فتحت باب "الدفاع عن الأصالة" تنتظم أمسيّات وعروض موسيقية وغنائية فقيرة المحتوى، هي في حقيقتها إساءة لكل ما هو حقيقي وأصيل في النغم العربي والشرقي(*).

وليس استثناء عن هذين النوعين من المشاعر، جاء الإحساس بأن أمسيّة موسيقية ستنتظم في عمّان، وتحتفي بآلة العود وألحان من النغم العربي الأصيل، دعا إليها العازف عبد الوهاب الكيالي، لكن معرفة ما تتصل بالعازف الكيالي وقدراته، جعلت مشاعر القلق تنزاح جانباً؛ لتتقدم مشاعر الارتياح، لاسيما أن الكيالي كان طوّر مهاراته عازفاً على العود منذ منتصف تسعينيات القرن الماضي، لا، بل إنه نافس على الجوائز المتقدمة للمسابقة الأولى في العزف على العود التي أقامها "المجمع العربي للموسيقى" العام ١٩٩٩، فضلاً عن برنامجها الذي يكشف حضوراً عراقياً أنيقاً، عبر أعمال لجميل ومنير بشير وغانم حداد والشريف محيي الدين حيدر، في حال اعتبار الأخير عراقياً لجهة تأثيره الأصيل في الموسيقى العراقية وطائفة من الفنون، حين تولّى تأسيس "معهد الفنون الجميلة" ببغداد وإدارته في ثلاثينيات القرن الفائت.

في الأمسيّة التي حملت عنوان "عود شرق النهر"، جاء الافتتاح بمقطوعة "شروق" للعازف والمؤلف العراقي الراحل جميل بشير، وكانت برشاقة لحنها

---

*) علي عبد الأمير، صحيفة "المدى" البغدادية ٢٠١١.

معبّرة عن التفتّح الذي يعنيه الصباح والشروق، مثلما كانت فألاً حسناً، على إيقاع الأمسيّة كلها، ونجاح الكيالي وفرقته في عزفها، أدخل الأمسيّة والجمهور في مزاج بدا رائقاً وصافياً، ما لبث أن تصاعد مع كل مقطوعة وصولاً إلى شاطئ النجاح والاجتهاد.

"سولاف" حين تشرق في عيون مؤلفها

ما يُحسب - أيضاً - للكيالي، أنه حوّل أمسيّته إلى فسحة غامرة بمشاعر العرفان والامتنان، فهو حين أعلن عن تقديم مقطوعة "سولاف"، أشار إلى شعوره بالفخر، بعزفها في حضرة مؤلفها غانم حداد، أحد أعلام الموسيقى في العراق والوطن العربي، وجاء أداء المقطوعة متقناً لجهة حفاظه على الطابع التصويري لها، فهي تصوّر أحد شلالات كردستان العراق، حدّ أنك تسمع اندفاع المياه من علوّ جبل إلى بحيرة صغيرة، تشكّل مَلمحاً سياحياً في أحد الوديان بمحافظة دهوك، وهنا كان حضور الفنان الكبير غانم حداد مؤشراً، لا على جماليات إنجازه الموسيقي، وحسب، بل إشارة بالغة الدلالة على عمق حضور النغم العراقي في الحياة الموسيقية والثقافية العربية.

مشاعر العرفان والامتنان ذاتها تكرّرت، وهذه المرة مع مقطوعة "أم الروبه" للمؤلف والعازف الراحل منير بشير. ولم يكتف نجل الناشر العربي المعروف ماهر الكيالي صاحب "المؤسسة العربية للدراسات والنشر" بأن عزف عمل بشير هذا، بل في ثنائه على الراحل بشير الذي كان ممّن أثّروا عميقاً على سيرته؛ إذ تتلمذ على يديه منذ أن كان صغيراً في السابعة من العمر، وهذّب فيه شغب الطفل؛ ليحوّله طاقة موسيقية لافتة.

فضلاً عن هذه الأعمال الموسيقية الثلاثة، اكتمل مساء من النغم العراقي الجميل، عبر حضور الشريف محيي الدين حيدر، وفي مقطوعته الشرقية الأشهر "سماعي فرح فزا" التي تأتي صياغة رفيعة لإمكانيات الموسيقى العربية والشرقية بعيداً عن الغناء الذي صار صفتها الملازمة.

وعمق تأثير الشريف حيدر كان حاضراً في الأمسيّة، لا من خلال عمله، وحسب، بل إن الثلاثي جميل ومنير بشير وغانم حداد هم كانوا من بين مبدعين في فنون العراق المعاصرة، ممّن تتلمذوا على يديه، في ورشة الإبداع الكبرى حتّى ستينيات القرن الماضي: معهد الفنون الجميلة.

جميل بشير ... يتجدّد

لم يُدرس الإرث الكبير للعازف والمؤلف والملحّن جميل بشير، بوصفه فكرة في الحداثة الموسيقية، من قِبل الأجيال التالية من العازفين والمؤلفين العراقيين إلا فيما ندر. صحيح أن نتاجه الثرّ في المقطوعات الأصلية التي كتبها، وفي جهده النادر، بإعادة توزيع عيون الغناء العراقي الموروث، وأسلوبه الفذّ في العزف على آلتي العود والكمان، مقدّراً ومدروساً على نحو تاريخي من مجايليه في مدرسة العود العراقية، وغيرهم من موسيقيي بلاده والعالم، إلا أن فكرة التجديد مع المحافظة على الأصالة، والتي اندرج بها، وأخلص لها، لم تجد مَنْ يتمثّلها بعد رحيله العام ١٩٧٧ غير اثنين، هما مثله في النشاط والدأب، مثلما هما يقتربان من صفته: المؤلف المجيد، والعازف القدير. إنهما عازفا العود والمؤلفان: نصير شمّة وخالد محمد علي، فهما لم يتعاملا مع التراث، بوصفه مقدساً، بل كمسألة فنية قابلة للنقاش، ودرساه عبر مشروعين شخصيين، منطلقين من حيث توقف الآخرون، دون أن يستكينا للتراث وللهالة المقدّسة التي يتعمّد البعض إحاطته بها، فهما اتصلا مع الموروث، وانفصلا عنه، مثلما كان فعله جميل بشير باقتدار.

وحين سنتوقف عند مقاربة خالد محمد علي للكبير جميل بشير، لاحقاً وضمن الفصل هذا ذاته، فإننا نتوقف عند مقاربة شمّة الذي اتضحت مداركه، فبدأ البحث عن مثال، فوجد مشروعين متطوّرين مثلهما الشريف محيي الدين حيدر وجميل بشير، هما أستاذاه الحقيقيان، بل إنه وجد نفسه قريباً إلى إكمال ما بدأه جميل بشير.

وحين يسأل كاتب السطور "من أيّ جهة كان اتصالك مع جميل بشير؟"،

فيجيب شمّة "لجهة البحث عن قوالب في التعبير الموسيقي وهاجس التجريب الذي كان يسكنه، ولو لم يدرك الموت جميل، لكان من الصعب إيجاد مكان لنا وسط عالمه المليء بالتجديد، وبالروح، وبالشفافية العالية، أو كان علينا البحث عن صيغ أكثر ابتكاراً؛ لأنه لم يترك منطقة في العود لم يلعب عليها، ولم يترك فكرة، لم يمسّها في تجديد آلية العزف على العود".

يقول الناقد الموسيقي والإذاعي العراقي الراحل سعاد الهرمزي "عندما التقيتُ به (جميل بشير) آخر مرة، وهو ذاهب إلى لندن، لم يخطر ببالي أنه لن يعود .... وقال لي إن غيبته لن تطول، وسيعود إلى بغداد سريعاً؛ لأنه على موعد مع موسيقار إيطالي، كان قد اتّفق معه على صياغة معزوفة من نوع جديد، تجمع بين سحر العود الشرقي والأوكورديون الغربي، وأنه سيُتقن عزفها في لندن".

هذا مَلمح عميق يتصل عبره نصير شمّة بجميل بشير، فالاتصال مع مصادر النغم الأخرى في عروض موسيقية مشتركة، يحمل دلالتين مهمّتين: الأولى في الثقة بالذات العازفة والهوية الموسيقية، والثانية بقيم الاتصال مع الآخر والحوار الراقي عبر الثقافة معه.

الموعد الذي لم يكتمل بين الراحل جميل بشير والموسيقار الإيطالي، كان قد تحقّق في بغداد حين كانت مدينة منفتحة على العالم، عبر عروض حفظتها الذاكرة التلفزيونية الوطنية لمقطوعات، كتبها بشير، واشترك في عزفها - إلى جانبه - موسيقيون من الأرجنتين وإسبانيا ودول أخرى.

ومن تجليات ذلك المَلمح التفاعلي والاتصالي مع أنغام العالم، جاء حدث لافت آخر، فأسطورة موسيقي الجاز الأميركي، وينتون مارساليس، كان ذات مهرجان موسيقي يتأهّب للاستماع إلى معزفات جديدة من فرقته، فإذا به يقدم بكل تقدير واحترام عازف العود نصير شمّة، مؤكداً أنهما التقيا في الواحدة بعد منتصف الليل، وبعد ساعة واحدة، كانا قد اندمجا موسيقياً، وتلاقيا فنياً، واتفقا على تقديم فقرة مشتركة بين آلات الجاز والعود الشرقي في تجربة، هي

الأولى من نوعها، تكون مفاجأة للجمهور، وتحدّث مارساليس بتواضع فنان كبير عن أهمّيّة نصير شمّة، وعن عبقرية العود الشرقي، وبعد استقبال حار لنصير شمّة، اكتست الصالة الممتلئة عن آخرها بالصمت، في ترقّب، لما يمكن أن يقدمه العود مع آلات النفخ النحاسية، وجلس عازف العود العربي في المقدمة، ورنّت نغمات العود، وجاوبتها آلات موسيقى الجاز في تناغم رائع، ولم يتوقف التصفيق لتلك التجربة الفريدة التي تُعدّ الأولى من نوعها، على مستوى العالم، ونجح الفنان نصير شمّة في تحقيق الحلم الكبير الذي يبحث عنه منذ سنوات طويلة، فها هو العود يمتزج مع موسيقي الجاز، وها هو جمهور العالم الذي يصفّق ويرقص مع آلات الفنخ النحاسية يرى، ويسمع آلة شرقية أصيلة، وقد وصلت إلى قمة العالمية، وانحنى عازفو الجاز للفنان العراقي تقديراً وعرفاناً.

وبالعودة إلى الصورة القلمية الفاتنة التي كان يرسمها الهرمزي(*) للراحل جميل بشير، فإننا نقرأ "كان عوده الطروب يتوسط صندوقه، وهو يحمله بانتظار صعود الطائرة، فقرأتُ في عينيه فرحة غامرة، لم أرها فيه من قبل .. فقلتُ له هل أنت مهتم بهذه المعزوفة إلى هذا الحد؟ فقال إنها تمثل قصة حياتي، وعبّرت عنها بالنغم، وسيعزفها معي حوالي عشرون عازفاً، ولكن زميلي الإيطالي مهمّ جداً، ودور العود سيكون رئيساً، ثم يليه الأوكورديون في الأهمّيّة.

قلتُ له: "يسعدني أن أحضر التسجيل"، قال: "ستحضر، وسترى أول عمل تعبيري حقيقي لي"، وذهب جميل بشير إلى لندن، ولم يعد من هناك أبداً، ولم تسجّل المعزوفة ..... عرفت جميل بشير قبل ٣٦ عاماً، وكان يقود فرقة الإذاعة الموسيقية، وكان يعزف على الكمان، وليس العود، ولم أره يعزف على العود قطّ. ولكني فُوجئتُ به مرة، وأنا أزوره في منزله، وهو يحتضن العود، ويعزف عليه أنغاماً، كانت من الروعة والعذوبة والسلاسة، بل البلاغة؛ بحيث لم تزل في ذاكرتي إلى اليوم ... كان يترنّم بمعزوفة الشريف محيي الدين حيدر الشهيرة "ليت لي جناح"، ودُهشتُ لعزفه الشجيّ، وسألتُه "هل تعلّمتَ

---

*) الناقد الموسيقي والإذاعي العراقي الراحل سعاد الهرمزي، ملاحق "المدى".

العود حديثاً"؟ فأجاب: "إني أعزف العود منذ كنتُ طفلاً، ولكنْ؛ لا يعرفوني غير عازف كمان. إن هوايتي هي العود، أما الكمان؛ فهو وسيلتي للعمل في فرقة الإذاعة الموسيقية".

قلتُ له: "يخيّل لي أنك تحب العود أكثر!"، قال "فعلاً، وإني أحاول أن أثبت أهمّيّة العود في الموسيقى الشرقية، وأن أجعل دوره أكبر بالفرقة الموسيقية، وأن يثير اهتمام العالم كله".

هنا في الاقتباس الأخير ممّا قاله بشير مَلمح، اتصل به نصير شمّة عميقاً، وحرص عليه، بل أنجزه عبر أكثر من تجربة، عرضنا لها في فصول هذا الكتاب، ونظلّ نعرض لها، لا سيما أن موسيقارنا ظلّ يحفر في التكوين؛ كي يظل راسخاً وعميقاً؛ بحيث إنك لا تُجانب الحقيقة، مستمعاً كنت، أم باحثاً وناقداً، إنجازين لافتين، الحضور الشعبي الواسع أولاً، ورفعة هذا الحضور لجهة البناء الموسيقي المؤثر في ذائقة متلقّيه ووعيهم الثقافي والإنساني.

ونعود إلى ما يتصل بين نصير وجميل، ونقرأ ممّا كتبه الهرمزي: "ولم يمض عامان على هذا الحديث حتّى تفرغ جميل للعود، وكان إبداعه وتفوّقه في هذه الآلة الشرقية مثار اهتمام العالم العربي والأوروبي".

ويضيف أستاذنا الرائد في النقد الموسيقي والفنون الإذاعية، أن "الطريقة الساحرة التي كان يعزف بها جميل بشير، والتكنيك المتطوّر الذي استسقاه من أستاذه الشريف محيي الدين حيدر، قد لفت انظار الموسيقيين إليه، ولن ينسى دوره في نشر الموسيقى العراقية في الخارج، وقد أسعدني يوماً، وأنا في اسطنبول أن أستمع إلى معزوفته الشهيرة "شلالات"، وهي تُعزف في كازينو، يطلّ على بحر مرمرة، وعندما سألتُ أحد أعضاء الفرقة الموسيقية التركية عن صاحب المقطوعة، قال: إنها لأستاذنا العراقي جميل بشير".

وعن هذا الجانب الذي عناه إنجاز الراحل جميل بشير بجعل "هذه

الآلة الشرقية (العود) مثار اهتمام العالم العربي والأوروبي"، وهو ما يتصل - بقوة - في الإنجاز المتجدّد لنصير شمّة، فإننا لا نريد إعادة ما قاله وينتون مارساليس عن إعجابه غير المحدود بموسيقارنا العراقي، بل يمكننا تأكيد القيمة ذاتها التي يتصل بها نصير شمّة مع صاحب "شلالات"، عبر ما تعنيه العشرات من العروض الموسيقية ضمن مهرجانات وتظاهرات ثقافية وإنسانية، جمعت صاحبنا إلى تيارات وأساليب، من مختلف أنغام العالم. والعود مع صاحب "رحيل القمر" ليس آلة موسيقية، وحسب، بل إنه هوية، عرفها للجمهور الغربي الذي كان في - أحيان كثيرة - هو المتلقّي الأساس، حدّ أن السؤال يبدو طبيعياً: كيف كان تناغم هذا الجمهور مع الموسيقى العربية والشرقية؟ مثلما يبدو السؤال طبيعياً، فإن الجواب يكون عميقاً حين نعرف أن الموسيقى التي عمل عليها شمّة، وأنتجها، هي موسيقى غير مَعنية بالمسمّيات الشرقية والغربية، بل تُعنى بجوهر الإنسان؛ حيث تخاطب روحه وعقله.

ولا يبدو في هذا السياق قول نصير شمّة: "أعتقد أنه بتواضع، أن الموسيقى التي أعمل عليها، هي موسيقى غير مَعنية بالمسمّيات الشرقية والغربية، بل هي مَعنية بجوهر الإنسان، هي تخاطب روح الإنسان وعقله، وتبدأ في روحه، ثم لتبدأ التغيير في عقله، فعقله متعلّم على الموسيقى الكلاسيكية لسنين طويلة، ولفكر الموسيقى الكلاسيكية، والتأليف فيها مغاير تماماً لمؤلفاتي، لكنْ؛ حينما تتقن أدواتك كعازف، وتملك فكرة قوية، وتريد تجسيد هذه الفكرة بأنامل حاضرة، وبفكر موسيقي جديد، لن يكون هناك شرقي وغربي في الاستماع، أنا عزفتُ في كل أنحاء العالم والدول العربية والدول الأوروبية وأميركا وكل العالم، ولم يكن عندي إحساس، ولا للحظة حين أكون على المسرح، أنني أخاطب غربياً، أو أخاطب واحداً من قرية عربية، بل إنني حيال لحظة صفاء إنسانية تامة، لا تعترف بالحدود، أو الهويات القسرية لبني البشر، بل هي لحظة اللقاء مع الإنسان في تجلّياته الراقية، وتأثيراته الروحية الخلاقة".

جميل بشير: شعلة الحداثة الموسيقية

وُلد جميل بشير في عام ١٩٢١، في مدينة الموصل المطلّة على دجلة، مثلما المصير الإنساني ذاته ستطبعه مياه النهر الخالد ذاته، فبعد نحو أربعين عاماً، سيولد نصير شمّة على ضفة من دجلة، بمدينة الكوت، وليرتوي الاثنان من نبع محبة وشجن واحد، عناه النهر وتحوّلاته كشاهد على مصائر البلاد وعواصفها.

ومنذ طفولته، وحتّى وفاته في لندن في ٢٧ أيلول ١٩٧٧، ظلّت الموسيقى بمثابة مبرّر وجود جميل بشير الأساس، وهو مآل سيرتفع بمثابة شعلة، سعى نصير شمّة - باجتهاد ودأب - على أن يكون هو حامله من الراحل الأنيق.

وإذا كانت الموصل التي كانت مركزاً رئيساً للموسيقى في الشرق الأوسط، لجهة الاتصال والتفاعل بين الموسيقى العربية وتيارات وأساليب الموسيقى الشرقية بملامحها التركية والعربية والكردية والإيرانية، فإن النسغ ذاته كان تسرّب إلى عروق شمّة ووعيه، فهو مَنْ وُلد لعائلة، تختلط فيها الأصول القومية والثقافية، فمن الفضاء المكاني العربي إلى الامتداد القومي الكردي ممثلاً بأصول والديه، ومن خانقين المكان والناس، إلى كونها ممراً لتلاقح الثقافة العربية والكردية والفارسية.

وعندما غادر جميل بشير مدينته للدراسة في بغداد، كان قد غادرها عازفاً ماهراً أصلاً. لكن انتقاله إلى العاصمة العراقية لعب دوراً حاسماً في تطوّره الكبير اللاحق. فقد تعلم الكثير من الدراسة في معهد الفنون الجميلة ببغداد، يوم كان ورشة معرفة فنية وثقافية، ومن جذوة تلك المعرفة، وجدت شعلةُ الحداثة في فنون المسرح والموسيقى والتشكيل العراقية نارَها التي ستشعّ لاحقاً، بإغواء، يصل إلى أجيال عدة. ويوم كانت تلك الورشة المعرفية الهائلة يديرها كمايسترو بارع الموسيقار الشريف محيي الدين حيدر مؤسّس المعهد ومديره، وظلّ يحفظ له جميلاً اعترافاً بالفضل حتّى عندما أصبح الموسيقار العراقي الأكثر شهرة، وعبّر عن امتنانه هذا، من خلال نشره عدة تآليف موسيقية مجهولة لأستاذه، الذي بلور لديه نزوع

المغامرة مع الألحان الصعبة، والحرص على إيلاء الجانب التقني والعلمي أهمّيّة خاصة في العزف.

هذا المسار المعرفي لموهبة جميل بشير، تكرّر - على نحو متصل - مع نصير شمّة حين غادر مدينته إلى بغداد، لكنه لم يكن المراهق التائه الذي ستأخذه المدينة الكبيرة إلى عوالمها، فهو جاءها محمّلاً بمعرفة أولية، ولكنها مهمّة، عززت فيه الثقة، معرفة أوقدت فيه نورها عبر مشوار مع أستاذه الأول في مدينته الجنوبية الغافية على دجلة، صاحب الناموس، ومنه وصولاً إلى أسماء مؤثرة في مدرسة العود، بل المدرسة الموسيقية العراقية المعاصرة بعامة: عليّ الإمام، وسالم عبد الكريم، ومنير بشير.

بعد تخرّجه في معهد الفنون الجميلة، عمل جميل بشير مراقباً للأناشيد المدرسية في وزارة المعارف. وبصفته هذه، قام بوضع عشرات الألحان المخصّصة للأطفال والتلاميذ، ما لبثت أن عُمّمت على مدارس البلاد، وانتشرت بسرعة، لما تتميّز به من أصالة موسيقية وروحية جديدة. وقد جمعها مع النوتة فيما بعد، ونشرها في كتاب بعنوان "مجموعة أناشيد المدرسة الحديثة"، صدر في ١٩٤٩ عن "مطبعة التفيض" ببغداد. بموازاة ذلك، واصل جميل بشير التألّق في العزف على العود والكمان (وعلى البيانو فيما بعد). وحينما جرى تأسيس الفرقة الموسيقية العراقية الجديدة في العام ١٩٤٨، اختير؛ ليكون أهم عناصر هذه الفرقة التي ضمّت - أيضاً - خضر الياس، عازف الناي الكبير، وعدداً من العازفين الآخرين.

هنا لنلاحظ عناصر الاتصال المهمّة بين مساري بشير وشمّة، فالأخير ذهب إلى مسار أستاذه الروحي، ومثاله الأعلى في التحديث العزفي والفكر الموسيقي، وإن بدا هذا متأخراً، حين بثّ معرفته وملامح أسلوبه إلى مئات العازفين الذين تخرّجوا في سلسلة فروع لـ "بيت العود العربي" التي انطلقت من القاهرة؛ لتمتد إلى أقصى الوطن العربي، من الشرق إلى الغرب. فكلاهما وعى أهمّيّة أن يكون النشء الجديد ضمن سياق تربوي سليم، من أجل أن تظل الموسيقى حاضرة في تأثيرها التربوي والمشيع لقيم الجمال والتهذيب الروحي. ليس هذا فحسب،

بل إن عدداً من الفِرق الموسيقة أسسها نصير شمّة، صارت مراكز ترويج للمعرفة النغمية التي لا تتوقف عند حدود الشرق، بل تتصل بحرية وثقة مع أنغام العالم الأخرى، وكانت عبر تلك الملامح علامات رقي فني متجدّد.

وفي السياق العزفي التقني، فإن التجربة الطويلة لجميل بشير في العمل الفردي والجماعي، بخاصة مع الفرقة التي حرص على تطوير مهارة الارتجال الموسيقي بين أعضائها، وأهّلته للقيادة الموسيقية، كما سمحت له بتعميق معرفته بالتراث الموسيقي العراقي؛ ليصبح أحد أبرز الذين ساهموا في حمايته من الضياع وتطويره؛ إذ قام بتدوين أصعب الألحان القديمة، لاسيما في مجال المقامات. كما عرف عمله البارع على ألحان تراثية إضافة إلى ألحانه المبتكرة، وكان هذا الجانب يُقصى - عادة - من حساب الموسيقيين العراقيين قبل ذلك، لقصور في فهم فكرة "تأصيل الحداثة"؛ أي جعل المعرفة الحديثة مخضّبة بالنتاج المحلي والموروث النغمي.

في الجانبين كليهما: السياق العزفي التقني، والعمل على الموروث النغمي، كان اتصال شمّة مع بشير عميقاً ومهمّاً، فصاحب "حدث في العامرية" كان من البراعة التقنية، ما جعله صاحب تكنيك خاص في العزف، ليس لمجرد الاستعراض، بل للوصول إلى مساحة أكثر سعة في التعبير، كونه وعى - بعد تجربة مهمّة - أن التكنيك ليس مهمّاً، بحدّ ذاته، إنما أهمّيّته تنبع من كونه وسيلة إلى التعبير الفسيح عن المشاعر والمكنونات الإنسانية.

كذلك كان الدأب الذي تجسّده برامج الحفلات والعروض الموسيقية لنصير شمّة، المنفردة منها، والجماعية (مع فرقة عيون مثلاً)، حين صارت العناية بالموروث النغمي العراقي والعربي، ركنا أساسياً في تلك العروض، ولم يتردّد - لاحقاً - عن إيلاء المقام العراقي ما يستحقّه من عناية؛ ليصبح حاضراً، إلى جانب عيون النغم العربي، في عروض، تنطلق من حساسية العصر وهواجسه، لكنها لا تدير ظهرها لهويتها النغمية والثقافية والروحية.

ومن جانب آخر، عمل جميل بشير على إضافة مقدمات موسيقية من

تأليفه لعدد كبير من الأغاني الشعبية؛ لتغدو اليوم جزءاً، لا يُجتزأ منها. كما رفد الموسيقى العراقية بعدد من الألحان الجديدة والمبتكرة والمحافظة - في الوقت نفسه - على الطابع العراقي. وإلى جانب دوره في الفرقة، وفي مجال الإنتاج الموسيقي، عمل جميل بشير أستاذاً للموسيقى، ولتدريس العود خاصة، في معهد الفنون الجميلة طوال فترة، تجاوزت العشرين عاماً، ساهم خلالها في تدريب وتكوين نخبة من الموسيقيين الذين لمعوا، فيما بعد.

هذا - تماماً - يبدو متصلاً بمسار نصير شمّة، على الأقل، في جانب "دوره في الفرقة الموسيقية، وفي مجال الإنتاج الموسيقي، وعمله أستاذاً للموسيقى، ولتدريس العود بخاصة"، بل إن صاحبنا صار في هذا الشأن ورشة كبيرة وحده، لا تهدأ، ولا تكلّ، مثلما حذا حذو جميل بشير الذي كتب عدداً من البحوث والدراسات الموسيقية التطبيقية، أشهرها كتاب بجزئيين، عنوانه "العود وطريقة تدريسه"، نشره في عام ١٩٦١، وضمّنه العديد من نوتات المقامات العراقية، ولايزال - لحدّ الآن - من بين أهم المراجع في هذا الصدد، وهو ما أنجزه نصير، بأن وضع كتاباً مهمّاً في طرق العزف على العود، يقارب ملامح أسلوبه وتقنياته.

وحين يلخّص الموسيقار العراقي سالم حسين سيرة حياة الراحل جميل بشير بقوله: "بشير واحد من الأساتذة المبدعين في المسيرة الموسيقية العراقية، والذي ترك بصمات كثيرة وكبيرة فيها، وأحدث تطوراً جديداً في آلة العود، عندما تفرّغ للعزف على آلة العود بعد اعتزاله لآلة الكمان التي عادة ما تبرع في عزف المقام العراقي وألوانه والغناء الريفي وأطواره، فقد أتقن اللونين إتقاناً وحفظاً وعزفاً في هذين المجالين الرئيسين في الموسيقى العراقية، ولم يكن مَنْ يجاريه فيها، علاوة على دراسته وتعلّمه من أستاذه الكبير، ساندو ألبو، الموسيقى الغربية والتوزيع الهارموني والمعزوفات الغربية لأشهر الموسيقيين العالميين مثل بتهوفن وموزارت وباخ وغيرهم"، فإن شمّة - هنا - يتصل مع بشير، وينفصل، فالاتصال هو مع الموسيقى الغربية، لكنْ؛ ليس بمَلمحها الكلاسيكي، إنما الأكثر حداثة: الجاز والفيوشن؛ حيث اشترك

في عروض بارزة، مع موسيقيين من العالم، أكدت هويته الثقافية، مثلما أكّدت علو كعب مؤلفاته، وقدرتها على الاتصال الإنساني، والتي غالباً ما كانت سيدة في عزفها مع الأوركسترا السيمفوني وفق قالب "الكونشرتو".

المؤلف الموسيقي: جميل شمّة!

ليس هناك خطأ في العنوان، بل هو إشارة إلى أعمق ما في الرجلين: التأليف الموسيقي، فقد كان الأستاذ جميل بشير مؤلفاً موسيقياً بارزاً، وبرع في وضع مؤلفات، وفق قالب هو من أهم القوالب الشرقية الكلاسيكية: "السماعي"، ومن بينها "سماعي حجاز ديوان"، و"سماعي رست"، فضلاً عن قالب معاصر، هو "المقطوعة الموسيقية، "وأجملها "شروق"، و"جنيد" التي يصوّر فيها ترنيمته الخاصة لابنه (الاسم ذاته)، وعشرات من الأعمال التي حفرت اسمه عميقاً في الذاكرة الموسيقية العربية والعراقية المعاصرة، ومن هنا جاءت العبارة "جميل شمّة"، فالأخير - عبر عشر أسطوانات شخصية - قارب أشكالاً موسيقية عدة، ليس المقطوعات الخاصة بالعود المنفرد، وحسب، بل تلك التي وضعها مرات للفرقة الشرقية، وللأوركسترا المعاصرة الكبيرة مرات أخرى. ومن هذا المشترك: التأليف الموسيقي، يكون الاثنان منحا الحداثة النغمية العراقية والعربية مَلمحاً غاية في الأهمّيّة، بل إن لا قيمة لأي كلام عن الحداثة في الموسيقى دون تأليف متعدّد الأساليب والروحية، وهو ما برع فيها الاثنان، وباقتدار.

لكنْ؛ ما يبدو انفصالاً بين نصير وجميل، هو أن الأخير قدّم لمسة عميقة على نقل الغناء العراقي الشعبي نحو رصانة وقدرة تعبيرية، وذلك من خلال عمله رئيساً للفرقة الموسيقية وقسم الموسيقى في الإذاعة العراقية، خصوصاً في فترة الخمسينيات من القرن الماضي؛ حيث كانت الإذاعة ورشة التجديد الغنائي، وكان حضور جميل بشير بالعزف والتوزيع وحتّى الإعداد الموسيقي، مؤثراً في تسجيل أعمال طائفة عريضة من أهل الطرب في العراق، بل إن واحدة من الملامح البارزة في حياة بشير، هو الثنائي الذي كان شكّله مع الراحل ناظم الغزالي، لجهة إعادة تسجيل قسم من الأغاني العراقية التراثية، ضمن نوع من إعادة وإضافة وتطوير ووضع مقدمات لهذهِ الأغاني، فيما تولّت رائدة

صناعة الموسيقى في العراق: "شركة جقماقجي للأسطوانات"، بتسجيل تلك الاستعادات المهمّة التي صارت من التجارب الرائدة في هذا المجال، والتي ستجد صداها، كأسلوب راق في الاشتغال على الموروث الغنائي عراقياً وعربياً.

إلى جانب ذلك، تولّى الاشراف على استديو، أنشأه بنفسه، فأخذ يسجّل الفلكلور العراقي؛ حيث قام بتنظيم هذا الرصيد الروحي، وتقديمه بأصوات فردية وجماعية عراقية، إلى جانب أنه لحّن الأناشيد والمقطوعات الوطنية، وتولّى تقديم ناظم الغزالي مطرب العراق الكبير في أنصع صورة موسيقية، مثلما تولّى تقديم ألحان كبار الملحّنين العراقيين، من أمثال يحيى حمدي، ورضا علي، وسمير بغدادي، وأحمد الخليل، وناظم نعيم، وعلاء كامل، وسواهم.

إن جميل بشير - من خلال تلك الأسطوانات لناظم الغزالي(*) - قد استطاع أن يضرب لنا مثلاً جديداً ورائعاً دون أي ضجّة مفتعلة، بالإضافة إلى تأليفاته الموسيقية الكثيرة والمتعددة للعود والكمان والفِرَق الموسيقية المتطورة، وتقديمه للمقام العراقي بأسلوب جديد ومتطور.

إن الدور الذي قام به الفنان الراحل جميل بشير سوف ينبّه الأذهان إلى أهمّيّة تطعيم أغانينا بروح جديدة، تنسجم مع روح العصر، وربما أدّت إذاعة هذه الألوان الموسيقية والغنائية إلى خلق حركة موسيقية غنائية شاملة، نحن في مساس الحاجة إليها، لهذا فعلى إثر سماعي للأغاني التي سجّلها المطرب الراحل ناظم الغزالي لحساب شركة جقماقجي عام ١٩٥٤، بإشراف الفنان الراحل جميل بشير. اتصل بي تلفونياً، وطلب مني أن أبدي له رأيي في تلك الأغاني، ولما باركتُ له تلك الخطوة الفنية الرائعة، أكد لي ناظم الغزالي، أنه سوف يواصل المسيرة في مجال تطوير الأغنيّة العراقية دون التعرّض بالمقام العراقي الذي يجب أن يبقى على حاله، باعتباره فنا غنائياً متوارثاً، يحمل في ثناياه رائحة ونكهة الماضي وحضارة وادي الرافدين.

---

*)من تحقيق ثقافي عن ذكرى رحيل جميل بشير، شارك فيه الناقد الموسيقي الراحل عبد الوهاب الشيخلي.

إن هذا المَلمح عند جميل بشير: (العمل على الأغنيّة الشعبية والرقي بمستوياتها في الأداء والشكل الموسيقي)، لم يتصل به نصير شمّة، لاعتبارين، كما أرجّح، الأول: هو غياب مطرب عراقي، بمستوى أصيل ومتجدد في آن، كما هي الحال مع ناظم الغزالي، والفترة التي عاشها نصير شمّة داخل العراق، كانت من القِصَر؛ بحيث لم تكن كافية لإقامة علاقة فنية ناضجة، كالتي جمعت بشير بالغزالي، والاعتبار الثاني هو أن صعود الظاهرة الفنية التي مثّلها شمّة، واكب نهاية عصر المؤسسات الرسمية الكبرى الراعية لتطور الفنون ورقيها، وفي المقدمة منها الموسيقى.

في أروقة مدرسة العود العراقية

ومثلما لا تُذكَر مدرسة العود العراقية حتّى ربع قرن مضى، إلا وكان الراحل جميل بشير حاضراً، كأحد أركانها الأساسية، فإنها - اليوم - لا تُذكَر إلا وكان نصير شمّة أسلوباً ونغماً أساسياً فيه.

إن أسلوب جميل بشير في العزف يبدو شاعرياً متّسماً برقة وعذوبة مع استخدام أمثل للمواضع وحساسية مفُرطة في استخدام الزحف على رقبة العود عند تغيير المواضع، مع تمكّن كبير في الارتجال الموسيقي، يدلّ على تفهّم وتملّك لناصية النغم، وقد يكون هذا ممتداً إلى كونه(*) أحد تلاميذ العازف الكبير الشريف محيي الدين حيدر، وهو يكاد يكون أنبغ التلامذة من حيث قدراته الفنية، وجميل بشير - أيضاً - هو أحد عازفي مدرسة العود التركية التي أنشأها الشريف حيدر عندما جاء إلى بغداد عام ١٩٣٦، وأنشأ معهد الفنون الجميلة، وهذه المدرسة التركية تتلخّص في أن العزف على العود هو محاولة لنقل التقنية العزفية الغربية إلى آلة العود العربية، وهذه المدرسة تحاول أن تعطي لهذه التقنية مساحة عزفية، تغلب على الطابع التقليدي للعود العربي، وهي - بالمقابل - تؤثر أن يكون للعود طريقته في التعبير، بمعنى أنها لا تعزف على الطريقة المصرية، بينما هي تؤثر العزف

*) التحقيق الثقافي ذاته، وشارك فيه الناقد الموسيقي الراحل عادل الهاشمي.

على الطريقة التركية، وهي طريقة، فيها قدر من الحساب الرياضي، تعزف بالطريقة المقلوبة، وليست الاعتيادية المصرية، وعليه فهناك طريقتان للعزف: التركية والمصرية، جميل بشير آثر الطريقة التركية، وكان بارعاً غاية البراعة في نقل أفكار الشريف محيي الدين حيدر، لكن جميل لم يستمر في هذا الاتجاه تماماً، إنما إلتفت إلى الطريقة العربية في العزف على آلة العود؛ حيث أخذ يعزف (البشارف والسماعيات واللونجات والتقاسيم والدولاب والتحميلة)، وبذلك ضمن لنفسه قدراً من الارتباط بالروح العربية"، ولاحقاً صارت طريقة العزف عند جميل بشير هي الأقرب إلى الوجدان العراقي عن غيره من العازفين الذين ينتمون إلى مدرسته.

وثمة أساليب عديدة في العزف على أي آلة موسيقية، أساليب مختلفة، تقف خلفها مفاهيم في تذوّق العمل الموسيقي، وأصوله الكتابية، كذلك تقف خلفها مهارات العازف، وتفهّمه لإمكانيات آلته الموسيقية، وقدرته - قبل ذلك - في تحويل العمل الموسيقي إلى أنغام مسموعة. ويغدو مثل هذا الكلام قابلاً لأكثر من تأويل، لاسيما أن العزف وأساليبه - والذي سيكون هو مدار البحث هنا - يتناول آلة العود، تلك الآلة العربية والشرقية الأصيلة، والتي أصبحت جزءاً من ذائقتنا الموسيقية، وعنصراً بارزاً من عناصر تجسيدها. فإذا كان الغرب يكتب موسيقى على البيانو، فإن العرب وأهل الشرق يكتبون موسيقاهم على آلة العود، على الأغلب.

وليس بالجديد أن نقول في أهمّيّة العود بالنسبة للموسيقى العربية، غير أنه لا بد من الإشارة إلى أن هذه الآلة وطريقة تركيبها تستدعي من عازفها قابليات ومهارات مميّزة، لن تتوفر عند العازف غير الموهوب، هكذا - إذنْ - تتطلب آلة العود الموهبة العالية عند عازفها، بل وينتقل هذا الشرط إلى مستوى آخر؛ إذ يتداخل العازف وآلته (العود) في "وحدة متناغمة"؛ بحيث يصبح النغم الصادر من تلك الآلة غير ممكن سوى من ذلك العازف. وهناك أساليب عديدة في العزف على آلة العود، كل منها بصفات تقنية وتعبيرية

محددة، ومن بين تلك الأساليب في العزف نتوقف عند ما يُعرف اصطلاحاً بالمدرسة المصرية - السورية في العزف المدرسة المغاربية (دول المغرب)، المدرسة التركية والمدرسة العراقية، والتي هي ليست ببعيدة عن تأثيرات المدرسة التركية، كما سبقت الإشارة.

ويمثل الفنان نصير شمّة الجيل الثالث من فناني المدرسة العراقية في العزف على العود، ورغم التقييم النقدي الذي حاول حصر تجربة الفنان شمّة في زاوية (التقنية) والتجديد في آليات العزف على العود: إضافة وتر آخر، العزف بأصبع واحدة، وإلى غير ذلك من التجديدات والمهارات التقنية، غير أنه - حقاً - يعيدنا - عبر موسيقاه الحميمة - إلى الفكرة الأولى عن الموسيقى، عن عنصر بداهتها القوية: روحيتها وقدرتها على إحداث تأثير في ذات المتلقي.

ومَردّ تلك الروحية المتقدمة عند فن نصير شمّة في العزف على آلة العود، يأتي من ميله إلى التأليف الموسيقي على العود أكثر من مجرد كونه عازفاً ماهراً، فهو هنا يحاول عبر إجادة الأصول، والتي أتقنها في أثناء تلقّيه علومه الموسيقية في "معهد الدراسات الموسيقية" ببغداد، أن يغنّي المقطوعات الموسيقية، باستجابات نغمية أخرى من عنده، ومن هنا بدأت حكايته مع التأليف الموسيقي، والذي شكّل - لاحقاً - علامة ناضجة في تجربته، وما دعم تلك الروحية في العزف كان متمثلاً بانفتاح شمّة على وعي التجربة الثقافية والحضارية التاريخية لبلاد وادي الرافدين منذ العصور القديمة حتّى وقتنا الراهن، وهذا الانفتاح لم يجعل عمل شمّة موسيقياً صرفاً حسب، بل نقل مستوى التعبير فيها إلى قيمة ثقافية بارزة - من هنا لا يمكن فصل عمله، أو أعماله التي حاورت سيرة أكثر من فنان أو شاعر عراقي بارز - وهكذا راحت تجربته برفقة العود تصل إلى مشارف تعبيرية، تنقل الموسيقى العربية من صفة السكون والأحادية الغنائية إلى التعبيرات الخلاقة ضمن شكل التأليف الموسيقي.

وفي حين حفلت مدرسة العود العراقية بطرائق عزف وأساليب متعددة،

منها العزف بصرامة وقوة على حساب الروحية، وفيه تقنية أكثر ممّا فيه من سلاسة، وفيه تجريب وخلط مقامي، إلا أن مقاربة المقامات المعروفة التي يأخذ منها نصير شمّة أعماله، لا تبدو مجرد أصول نغمية، فحسب، بل هي - هنا - مجسّدة حسب روحية مختلفة وتعبيرية واضحة، إضافة إلى مهارات الفنان في ألوان العزف على العود، وحركة الأنامل الرشيقة، وطريقته اللافتة في تطويع الريشة، والتي أصبح تأثيرها مقارباً لتأثير القوس على الأوتار في الآلات الموسيقية الوترية الأخرى.

منير بشير:
الموهبة الخلاّقة والشخصية المثيرة للجدل

شهدت مدينة الموصل (شمال العراق) في أواخر العقد الثاني من هذا القرن ولادة موسيقيَّيْن، سيكون لهما شأن في الموسيقى العراقية والعربية، وهما: جميل ومنير بشير، لأب نجّار وموسيقي وصانع أعواد ماهر.

في الخامسة من العمر عندما كان يجلس يستمع بخشوع، إلى أبيه، وهو يحتضن عوده، ويغني؛ حيث البيت هادئ تماماً، والأنغام ترتفع وتنخفض، تهمس وتصرخ، تناجي وتتعذب، بينما هو يتمزق شوقاً، حين كان أخوه جميل يعزف على الكمان، ولكن الأب كان يحتفظ بالعود في موضع أمين بعيداً عن أيادي منير الصغير. وعن هذا المشهد، يقول منير بشير: "انتهزتُ فرصة غياب والدي عن البيت، وحاولتُ أن أحرك العود المعلّق عن موضعه، وضعتُ الوسائد، ولكنني لم أوفّق في الوصول إليه، شاهدتني والدتي، حذّرتني، هدّدتني بما يمكن أن أتعرّض له لو عرف والدي بالأمر، ووعدتْ أن تكتم ما رأتْ، شعرتُ بالخوف الشديد، لكن رغبتي الجامحة قادّتني مره أخرى إليه، بحذر شديد، ونجحت في إنزاله من مكانه المرتفع، لامستُ أوتاره، حدّقتُ فيه، وتكرّرت العملية، ويوماً بعد يوم كانت أصابعي تكتسب مرونة، وتتعمّق الألفة بين هذه الأصابع والأوتار".

بغداد: الدراسة واكتشاف الذات والعالم

التحق منير بشير في سنّ مبكرة بـ "معهد الفنون الجميلة" في بغداد، ودرس الموسيقى، وتتلمذ على يد المعلّم الشريف محيي الدين حيدر، الذي درّسه العزف على آلتي العود و(التيشللو)، وأثّر فيه فنياً وثقافياً وتربوياً.

في المكان ذاته، كان أخوه جميل يوطّد خطواته؛ ليصبح أحد أعمدة التحديث في الموسيقى والغناء بالعراق، غير أن رحيله المفاجئ في السبعينيات جعل الموسيقى العراقية والعربية تخسر قدراته النابهة والخلاّقة كعازف على العود، ومؤلف في أشكال موسيقية عديدة.

ومن "معهد الفنون الجميلة" إلى "دار الإذاعة العراقية"؛ حيث عمل منير بشير عازفاً في الفرقة الموسيقية، ثم مخرجاً، وبعد الإذاعة، وصل بشير للتلفزيون العراقي الذي كان أول تلفزيونات الشرق الأوسط (افتتح عام ١٩٥٦ في عيد ميلاد الملك فيصل الثاني)، وعمل مخرجاً للبرامج الموسيقية والغنائية.

ومن بغداد، انتقل لإكمال دراساته الموسيقية العليا في أكاديمية (فرانز ليست) في بودابست بهنغاريا، وحصل على الدكتوراه، من قسم الفنون التراثية والشعبية بأكاديمية العلوم، وبإشراف المؤلف الهنغاري الكبير سلطان كوادي الذي نصحه بأن يظل في قلب جذوره الموسيقية، ويعود إلى منطقته، فوصل بشير إلى بيروت؛ حيث أقام بين ١٩٦٦ و١٩٧٣، وتعاون مع موسيقييها وفنانيها: "احتضنتني بيروت في الأيام الصعبة، وفيها صدرت أسطوانتي الأولى مطلع الستينات، ومنها حقّقتُ انطلاقتي العالمية"، وفيها اكتشفه سيمون جورجي، وهو عالم سويسري، من أبرز المختصين في الموسيقى الشرقية، فدعاه للعزف في جامعة جنيف؛ حيث سُجّلت إحدى حفلاته في العام ١٩٦٧، وصدرت كأسطوانة، عُدَّت الخطوة الفعلية الأولى إلى الشهرة والتكريس.

ومع غيابه(*)، فقدت الأنغام العراقية الراقية والموسيقى العربية ككل مَعلماً بارزاً، فقد كان منير بشير مستنداً إلى ذخيرة، تنبع من روحية الأمكنة العراقية، ورحابتها الأثيرية. وبرحيله ١٩٩٧/٩/٢٨ في هنغاريا، تكون الموسيقى العراقية المعاصرة قد فقدت أحد رموزها، وصاحب الأثر القوي في فنون

*)علي عبد الأمير، "الحياة" ٣٠-٩-١٩٩٧.

الارتجال على العود، مثلما خسرت الموسيقى العربية الأصيلة أحد أعلامها، في وقت عسير، تمر به؛ حيث تتعرض لتهديد جدّيّ من قِبل اتجاهات هجينة، تساندها أغلب وسائل الإعلام، ولتتشكّل معها ذائقة متدنّية مقبلة على كل ما هو فَجّ في الأنغام، وبذيء من الغناء، والراحل بشير عمل بدأب وجهد من أجل الإبقاء على جذوة الموسيقي العربية، من خلال عمله كأمين عام لـ "المجمع العربي للموسيقى" التابع لجامعة الدول العربية، وحوّل تظاهرات "المجمع" من مناسبات بروتوكولية، إلى أحداث فنية بارزة، كما في اجتماعاته التي شهدتها عمّان في السنوات الثلاث التي سبقت وفاته.

في أصابعه الحاذقة كان يختزن طاقة تعبيرية، كعازف بارع على (العود)، وكل التجسيدات في المشاعر لم تتطلّب من منير بشير إلا تلوينات من رشاقة أنامله ،وضرب ناعم على الأوتار، فلا استعراضات، ولا مبالغة، فيما يُدعى بالتكنيك من العزف.

وإلى ذلك، كتب الناقد الموسيقي لصحيفة "نيويورك تايمز"الأميركية، برنارد هولند: أن "منير بشير وآلته الموسيقية، يمتازان بحرية العزف الارتجالي، غير أنه كان يعزف ضمن قواعد نموذجية، فالحدود الشخصية تمنح الموسيقى سمة السكون. إن كل الذين استمعوا إلى عود منير بشير يستطيعون أن يشعروا - كما أعتقد - بذلك المزيج من الغرابة والألفة الذي تميّز به عزف الموسيقي الرائع".

ويعدّ الفنان بشير علامة فارقة في العزف على آلة العود، وصاحب طريقة خاصة في مقاربة فن المقام والارتجال، فالمقامات - كما يؤديها منير بشير - تأملية، تنزع إلى التصوف والزهد، وتعكس فكره وفلسفته، وهما ينبعان من عمق وعيه للتراث الروحي العربي، الموسيقي والغنائي بخاصة، وهو بارع في تطويع البنية النموذجية للمقام، وخلق أجواء مشحونة بالعواطف، يحسّ بها المستمع إليه، عربياً كان أم غير عربي، وآلة العود خاصته، هي من صنع (محمد فاضل) العوّاد الأمهر في بغداد والشرق العربي، ووفقاً لتعليمات منير بشير نفسه، مشدودة إليها خمسة أوتار مزدوجة، ووتر سادس غليظ فوقها.

وكان يراعي في تأليف مقطوعاته أصالة مرجعياتها الموسيقية واللحنية، ناهيك عن أسلوب العزف المتقن في حال تقديمها على آلته، فمقطوعته "رحلة مع العود" الطويلة في وقتها نسبياً (أكثر من ١٥ دقيقة)، تحفل بتنويع مقامي لافت، وما يميّز تلك المقطوعة هو الروحية التي اغتنت بها، ومهارات العزف تنسجم مع التصوير في تأليف القطعة، ومعاً ينتجان (العزف والتصوير)، طاقة في التعبير تعجب كيف لهذه الآلة (العود) أن تختزنها؟ فهناك (تجريدات) على ملامح الشحن والندم والحنين، ثمة البوح الجميل وثمة الفرح الطليق أيضاً، وكي لا تذهب بعيداً في تلك التجريدات، تعود بك ضربات منير بشير إلى أنغام شبه معتادة، بالنسبة لك، كي تصبح محطات ربط بين أجزاء اللحن الكلي، وإذا كان التنويع المقامي والارتجال ميزة لفن منير بشير، فهو في مقطوعة "جولة مع العود" قدم درساً في هذا الشأن، يظل قادراً على التأثير مع كل مرة تسمع فيها المقطوعة؛ حيث أنامل تبدعها.

كان الراحل منير بشير صاحب لمسة مميّزة في العزف على العود حسب "المدرسة العراقية"، وفي مقطوعاته، تمثّل حقيقي لأجمل ما في تلك المدرسة من ملامح في العزف؛ حيث: الزخرفة والرشاقة والطراوة والميل إلى الغنائية، والاتصال ما بين الموسيقى الشرقية وروحيتها والموسيقى العربية.

وفي عمّان، أقام "المعهد الوطني للموسيقى" حفل تأبين لبشير بعد رحيله المفاجئ في هنغاريا، ودفنه هناك! وأعلن خلاله عن تشكيل صندوق باسمه، يمنح الدعم للمواهب الشابة في العزف على العود والآلات الموسيقية الشرقية، وهو ما دعت إلى تكريسه الملكة نور الحسين التي بادرت للتبرّع لهذا الصندوق. وفي عمّان، نال الراحل منير بشير "وسام الاستقلال" من الملك الحسين، وهو ما كان يعتزّ به من بين أوسمة وألقاب كثيرة، نالها في حياته الموارة بالفن والإبداع، بينها وسام من الرئيس الفرنسي جاك شيراك.

مراجعات: عود بشير وأصداؤه العميقة

ضمن برنامجه لشهر رمضان ١٩٩٧، قدم المعهد الوطني للموسيقى أمسيّة موسيقية، أحياها الفنان منير بشير على المسرح الرئيس في المركز الثقافي الملكي، وعزف خلالها الفنان بشير خمس مقطوعات موسيقية (*).

بدأ الفنان منير بشير بعزف مقطوعة، حملت عنوان "رحلة مع العود"(أشرنا إليها سابقا)، فيما المقطوعة الثانية، حملت عنوان "مولوي"، وهي من مقام صبا، وعبرها كانت هناك نقلة إلى أجواء صوفية، لكن اللحن لم يفتقد العذوبة والرشاقة حسب طريقة منير بشير، وزادت إيقاعات الدف التي صاحبت العود، والتي أدّاها محمد طه عليان، من عمق الإحساس بالطهرانية والكشف الروحي.

والمقطوعة الثالثة كانت تجسيداً لروحية قائمة على تصوير لحظة مكثفة للشجن الإنساني، وهذه تزداد غنى مع تلوينات أنامل منير بشير الرشيقة.

وبعنوان "حب وحنان" كانت المقطوعة الرابعة، والتي أحاطت بموضوع العاطفة الإنسانية، فترتجف الأوتار؛ لتصنع إرتجافة وخفقة في النفس، ثم تمضي الأنغام في تصوير ما يدور في شعابها، وعزف منير بشير بطريقة هي أجمل ما في المدرسة العراقية من ملامح في العزف على العود؛ حيث الزخرفة والرشاقة في العزف، ولذا؛ كان من الطبيعي العثور على ألحان، أو أجزاء منها، تعود للتراث الشعبي الموسيقي العراقي.

وختم الفنان بشير أمسيّته بعزف مقطوعة "بين الشمال والجنوب"، وفيها انتقل بين بيئات عراقية مختلفة، وكل بيئة لها نتاجها اللحني والنغمي، فمن جنوب العراق إلى شماله، والإيقاع (الدف) كان يوحّد بينهما، بين النغم الشرقي الكردي وتكثيف الشجن فيه إلى تفاصيل النغم الشرقي العربي، يلتقي النغمان في لحن وإيقاع واحد هو إيقاع الحياة الذي يوحّدها، لا نغمياً فحسب، بل كنسيج ثقافي - إنساني أيضاً.

---

*)علي عبد الأمير، "الرأي" آذار (مارس) ١٩٩٧.

منير بشير ونجله عمر في "حوار العود"

في ثاني الأمسيّات الموسيقية المقامة على هامش "الاجتماع الرابع عشر للمجمع العربي للموسيقى" الذي احتضنته عمّان، قدّم الفنان منير بشير وولده عازف العود الشاب عمر أمسيّة موسيقية، شهدت فنوناً من العزف الراقي والممتع على آلة العود.

واستمتع جمهور، اكتظت به مقاعد المسرح الرئيس في "المركز الثقافي الملكي"، بروحية العزف وإتقانه، وتلك الاستعادات لألحان شعبية تراثية عربية، وأخرى من وضع الفنان منير بشير الذي اعتمد طريقة إعطاء أكبر مساحة لأصابع ولده عمر؛ كي تعزف تلك الألحان وألارتجالات. فكان يبدأ بجملة موسيقية، يعزفها بمستوى معين؛ ليعيدها الابن، بمستوى آخر. وحين كانا يشتركان في أداء جملة واحدة من لحن ما، نجد أنهما كانا يحافظان على بقاء لمسة لكل واحد منهما. فأحدهما يعزف اللحن الرئيس، ويذهب الآخر، لتشكيل خلفية موسيقية.

عمر منير بشير وصف التجربة المشتركة مع والده بالقول "هذه هي المرة الثانية التي أظهر فيها بأمسيّة مشتركة مع والدي في عمّان، وتكرّرت التجربة في أكثر من عاصمة أوروبية. وبقدر ما تتعبني إنتاجاً، إنها تمنحني التحدي لتقديم مهارات شخصية، أسلوبية خاصة في العزف على العود؛ لتحاور - فعلاً - مدرسة كبيرة".

"جذور الفلامنكو"

في إصدار من شركة "موزارت شاهين"(*)، في بيروت، أمكن التعرف على عملين موسيقيين، تربط بينهما وشائج كثيرة، الأول بعنوان "جذور الفلامنكو" للموسيقار الراحل منير بشير، والثاني "من الفرات إلى الدانوب" لعمر بشير، الابن النابه والامتداد الخصب لتأثير (آل بشير) في الموسيقى العراقية والعربية.

---

*) علي عبد الأمير، مجلة "الموسيقى العربية" ١٩٩٨.

فإذا كانت علاقة التأثير والتأثر بين الأب والابن هي إحدى هذه الوشائح، فإن تواصل الموسيقى العربية في مهمّة الانفتاح على ثقافات أخرى يشكّل وشيجة، تجمع العملين رغم الفارق بين (الفلامنكو)، بحسب مقاربة بشير الأب و(دانوب فرانز ليست) بحسب بشير الابن.

في الأسطوانة التي ضمّت نفحات من إبداع الموسيقار الراحل منير بشير، وحملت عنوان المقطوعة الأبرز: "جذور الفلامنكو"، وهي مؤلفة موسيقية ارتجالية، نجد أنها تتكون من أربع حركات قائمة وفق قواعد مقامية عراقية وعربية وشرقية:

الحركة الأولى من مقطوعة "جذور الفلامنكو" جاءت وفق "مقام جهاركاه" المتداول في المقام العراقي في بغداد، ويعقب ذلك منوّعات وأجناس مختلفة من هذا المقام، تُستخدم في شمال تركيا وأذربيجان وكازاخستان، وغيرها من البلدان، التي تأثرت بالموسيقى العربية العباسية، في أثناء الفتح الإسلامي، إضافة إلى مؤشرات في حركة النغمات الموسيقية الشائع استعمالها في إسبانية.

وفي الحركة الثانية من المؤلفة التي تبلغ (٦٢) دقيقة، ينتقل بشير إلى مقام "حجاز كاركرد"، هذا المقام القديم والمستعمل في المشرق العربي وتركيا وبلدان آسيا الوسطى، كما يُعدّ من أهم المقامات العربية التي أثّرت في بناء الموسيقى الآندلسية نفسها، وبخاصة موسيقى الفلامنكو.

وفي الحركة الثالثة، ينتقل إلى "مقام حجاز كار" الذي يُعدّ من أقدم المقامات العربية، وتمتد جذوره إلى الحجاز والجزيرة العربية، وهو من المقامات ذات الأشكال الكثيرة في الأساس الواحد، وقد استُعمل في الكثير من الألحان الدينية قديماً، ولا يزال يُعدّ من المقامات الأساسية في الموسيقى العربية، وقد نُقل إلى أوروبا، من خلال انتقال الحضارة العربية الإسلامية إلى إسبانيا وبعض بلدان شرق أوروبا واليونان وجنوب إيطاليا.

وبمثل ما بدأ مؤلفته بمقام "جهار كاه"، يُنهي منير بشير بالمقام ذاته؛ حيث يقوم عبر عوده بالانتقال بهذا المقام في اتجاهات جَغرافية مختلفة في حضارتها الموسيقية، وبخاصة الموسيقى التي تسمّى بالفلامنكو في إسبانيا، وعنها يقول "الفلامنكو موسيقى أندلسية، وليست غريبة علينا؛ لأن أصولها عربية رغم اختلاف البيئة، وربما لهذا السبب، يُطلق عليّ نقّاد الموسيقى بأنني فنان تشكيلي على آلة العود، ولي محاولات في تأسيس فرقة موسيقية للبحث عن الموسيقى الأوروبية التي تأثرت بالموسيقى العربية".

عمر بشير: العود وفرانز ليست!

في عمّان التي احتضنت بشير وعائلته، قدّم ابنه عمر أكثر من أمسيّة موسيقية، أظهر - من خلالها - أنه لو اجتهد بعُمق في عزفه على العود، لورث من عمّه جميل الروحية الخلاقة، وسيأخذ من والده منير تقنيات بارعة، ليس من السهل تكرارها.

كما أقام له "معهد العالم العربي" في باريس، أمسيّة، قدم فيها عدداً من معزوفات، وقّعها والده، أو تلك التي كتبها العازف الشاب، وغيرها من المقطوعات التي تنهل من موروث الغناء والنغم العراقي والعربي.

واستطاع عمر بشير المولود في بودابست عام١٩٧٠، ودرس العود وهو في الخامسة من عمره على يد والده، أن يلفت الانتباه إلى شخصية، تعود إليه، وتعكس علاقة خاصة بالعود، وأسلوب العزف عليه، رغم أنه خرج من أكبر مدرسة للعود عراقياً وعربياً.

ومن أمسيّته الموسيقية تلك، إلى أسطوانة جديدة هي "من الفرات إلى الدانوب" صدرت له في بيروت التي بات يقيم فيها، ويذكّرنا - عبر ذلك - بما فعله والده الراحل من استخدامه العود، برفقة مجموعة من المؤثّرات النغمية الإليكترونية (وكانت جديدة في حينها)، في أثناء إقامته في بيروت أواخر الستينات، فيبدأ عمر الأسطوانة بمعزوفة "أم سعد" التي كتبها الراحل منير بشير، وتعكس تدفّقاً روحياً عبر رشاقتها الإيقاعية، ولكن عمر لا يعزفها على

عوده حسب، بل يدمج ذلك مع آلات إيقاعية إليكترونية، بدت منفصلة عن جوّ اللحن، رغم أن التوزيع حاول أن يُبقي على مساحة خاصة للعود، وقد يقصد عمر بشير من اعتماده شكل التوزيع الموسيقي هذا تقريب العود إلى أجيال جديدة من المستمعين، فهو يجعلهم - من خلال إطار إيقاعي سائد - يدخلون إلى أجواء العود، وأنغامه وسحر أجوائه.

ومثل هذا المعنى ليتأكد من خلال المقطوعة الثانية التي حملت عنوان "ليالي بغداد"، وكتبها عمر بشير نفسه، وفيها (تقاسيم من مقام النهاوند مع سماعي)، وصاحبت العود في تنفيذها مؤثرات وآلات موسيقية إليكترونية، وزّعها قاسم الصابونجي.

ويوجّه بشير تحية إلى الموروث الهنغاري، بعزفه على العود مقطوعة من فرانز ليست "جارداش"، حضرت فيها آلات موسيقية، أعطت اللحن هويته الأصلية.

وإلى عيون الموروث الغنائي العراقي، يتوجّه عمر بشير؛ ليعزف - بمصاحبة الـ"كيبورد"، وتوزيع قاسم الصابونجي - لحن أغنيّتي "جي مالي والي" و"تجفي وتصل لعداي"، فيظهر فيهما روحية آسرة، تتعلّق بغنى وتنوّع العراق بيئة لحنية وموسيقية واجتماعية.

ويُنهي عمر بشير أسطوانته، التي حملت عنوان من "الفرات إلى الدانوب" في إشارة إلى تنوّع حياته ما بين مكانين ومؤثرين: الولادة في بودابست، والنشوء والتكوين في العراق، بمعزوفة "ذكرياتي" التي تبدو كأساس لحني منتمية إلى مدرسة بشير الأب، بقوة، وتتصل بجذر موسيقاه القائمة على إظهار (الصمت) في العمل الموسيقي، والعناية به كأحد الملامح الرئيسة للموسيقى العربية. فلحن المقطوعة الذي جاء على قالب "السماعي"، وما حفلت به من تقاسيم من مقام "حجاز كاركرد"، بدأ مهتمّاً بهذا الملمح، الذي يؤكد التمهّل والمراجعة، ومن ثم؛ ينقل السامع عبر (الصمت) إلى لحظة عميقة، هي أقرب إلى التأمل الوجداني.

ويُذكر أن الفنان الشاب عمر بشير، قد بدأ في سنّ السابعة بدراسة الموسيقى في (مدرسة الموسيقى والباليه) في بغداد، وعزف منفرداً - لأول مرة - على آلة العود، وهو في التاسعة من عمره، في إحدى الحفلات التي تقدمها المدرسة، وواصل بعد تخرّجه في مدرسة الموسيقى والباليه دراسته الفنية في معهد الدراسات الموسيقية، وقدم خلالها عدة أمسيّات في العزف المنفرد على العود، ثم واصل دراسته في جامعة العلوم - قسم الموسيقى، باختصاص تدريس الغناء الكورالي والصولفيج في هنغاريا.

وواكب عمر بشير تشكيل "فرقة البيارق الموسيقية"، التي أسّسها الراحل منير بشير؛ لتصبح منبعاً لأفضل عازفي الموسيقى العربية الشبان في العراق، وشارك في مهرجانات فنية عربية مثل بابل (العراق)، وجرش (الأردن)، والموسيقى العربية بدار الأوبرا (مصر)، إلى جانب أمسيّات في العزف المنفرد على العود في كل من معهد العالم العربي، ودار ثقافات العالم (باريس)، ومهرجانات في هولندا وسويسرا وهنغاريا، وحفلات متفرقة في تركيا، روسيا، المغرب، تونس، الأردن (اثنتان منها مع والده الراحل منير بشير) إضافة إلى سورية ولبنان.

علامة شقاق عراقية أخرى

من الملامح المثيرة للجدل في سيرة صاحب أسطوانة "جذور الفلامنكو"، أنه في عودته إلى بغداد ١٩٧٣، سعى لنقل كل ما آمن به، وقد تجسد في مؤسسات موسيقية فنية وتربوية عبر إدارته للنشاط الموسيقي العراقي: دائرة الفنون الموسيقية في وزارة الثقافة والإعلام، وهنا وعلى جاري العراق المتنافر، تتعدد الآراء، بشأن الدور الذي لعبه منير بشير في الموسيقى العراقية، لنحو عشرين عاماً، امتدت من أوائل سبعينات القرن الماضي حتّى أوائل تسعينياته، فثمة مَنْ يرى أنه وضع الفنون الموسيقية العراقية على درب التنظيم والعمل الأكاديمي الرصين حتّى وإن بدا متفرداً برأيه الذي كان يستمد قوته من علاقته الوثيقة بالسلطة العراقية خلال سنوات حكم البعث، مثلما هناك

مَنْ يسند إليه كثيراً من الاتهامات، من مشتغلين بالثقافة العراقية، على نحو، والموسيقى، على نحو خاص.

ويُجمع نقاد ومؤرخون للحياة الموسيقية العراقية، أن بشير استجاب لدعوات حزبية، تتناسب مع العداء الرسمي لليهود، حين تولّى إدارة لجنة، كانت بهدف محدد: طمس أي أثر موثّق يدل على تأثير اليهود العراقيين في موسيقى بلادهم، حتّى وإن كان ذلك تأثيراً رائداً وكبيراً، وعدّ ذلك "تشويهاً متعمداً" لثوابت ثقافية ووجدانية عبر حقيقة أن موسيقيين من يهود العراق، (أبرزهم الأخوان صالح وداود الكويتي) كانوا من بناة النغم العراقي المعاصر.

وأدار بشير العمل الفني والإبداعي الموسيقي في ثمانينات العراق، حين اشتعلت الحرب مع إيران، بطريقة بدت متناسبة مع الأجواء الملتهبة، في عروض مقاربة للحماس والانفعال، ولتخفت الموسيقى الرفيعة ومحمولاتها الإنسانية، فيما كان أقرب إلى الانسحاب من الحياة الثقافية، مع نهاية حرب الخليج الثانية عام ١٩٩١، فغادر بغداد بعد ذلك، واتخذ من عمّان مقراً جديداً، لتفعيل عمل المجمع العربي للموسيقى (جامعة الدول العربي) الذي أداره بشير منذ تأسيسه عام ١٩٧٤.

وحتّى مع كل الخلاف العميق بشأنه، فالراحل منير بشير كان سفيراً من طراز رفيع لإنجازات الثقافة العراقية، ومؤشّرات حضورها، حتّى وإن بدا ذلك على غير الزاوية التي ينظر فيها معارضوه، ومنهم نجل شقيقه جنيد جميل بشير، الذي أسند لعمّه اتهامات كبيرة(*)، وصلت حدّ القول إن غصّة عميقة أصابت الأخ الأكبر (جميل) من "النهج العدواني" لأخيه (منير) الذي كان "يتعمّد إهمال أثر شقيقه ونبوغه الموسيقي"، من خلال إدارته للفنون الموسيقية في العراق، فضلاً عن سرقته لعوده الثمين، وهو ما أدى إلى "وفاته كمداً" ١٩٧٧، لكن تلك الاتهامات القاسية قابلتها عائلة الراحل منير بشير بتجاهل تام.

---

*) مشاركة من جنيد جميل بشير ضمن حلقة خاصة من برنامج "حكاياتهم" عبر قناة "الحرة" عن والده الراحل، وتأثيره الجوهري في الموسيقى العراقية والعربية.

الإمام: حارس مدرسة العود البغدادية

ليس عدلاً القول أن لا تجارب لافتة في الموسيقى العربية المعاصرة، عزفاً أو تأليفاً. وإذا كان الحديث السريع، والذي يغلب عليه الانفعال والرأي العابر، في أن الموسيقى العربية - اليوم - اختُصرت في الأغنيّة، وهذه اختُصرت في الفيديو كليب، يسيطر على لغة الوسط الموسيقي العربي، فإنه ليس صحيحاً كونه يُهمل عملاً جدّيّاً، ينشغل فيه موسيقيون عرب، ظلّوا حريصين على عناصر أصيلة في عملهم. ومن بين هؤلاء السابحين ضد التيار، عازفون على العود، ظلّوا مخلصين لاعتبارَيْن في غاية الأهمّيّة، أولهما إتقان الأصول في العزف على الآلة العربية الأشهر، وثانيهما العبور من الإخلاص للأصول، إلى تشكيل التجربة الشخصية المميّزة لكل عازف.

توفّر للعرب الذين عزفوا على العود منذ آلاف السنين، وحملوا هذه الآلة الموسيقية في الإقامات والأسفار، في الحروب ومجالس اللهو والسمر مَنْ يملك القدرة على تحديد خصائص وطرق عزفهم في كل مرحلة، وتحديد خصائص العزف على العود في المناسبات المختلفة، وتحديد الفروق بين العزف الفردي والعزف المصاحب للآلات الموسيقية الأخرى. ومع تطور الفكر الموسيقي في عصور الحضارة العربية، إلا أن هذا الفكر لم يعطِ للعود اهتماماً معيناً، وظل كل عازف يتعامل مع هذه الآلة وفق ما سمعه وعرفه وتدرّب عليه، أو يعزف وفق انسياب الإيقاعات الغنائية، أو يحاول عَدّ نفسه حراً وطليقاً من كل قيود.

وقد أكد العازفون على العود في المراحل المتأخرة، أنهم لا يعزفون عليه لتشنيف الأسماع وتطريب الأرواح فقط، وإنما هم يقدّمون من خلال العزف

وعياً معيناً للنغمات، وللعلاقة بين العود والعصر والواقع الاجتماعي، ويحاول المبدعون والمتميّزون من العازفين أن يقدّموا استخداماً معيناً للإمكانات التي يتوفر عليها العود، وأن يقدموا تيارات مختلفة ومتباينة للعزف عليه.

ولعل العود أغنى الآلات بهذه التيارات؛ إذ إنه يمتلك ثروة طائلة من التنويعات في الأنغام، وفي الأساليب الأدائية. وقد يتمكّن المستمع (المتأمل) من التمييز الذوقي لهذه الأساليب، ولكن إرجاع هذه الأساليب إلى أصولها وأسبابها ودور كل عازف فيها يتطلّب استماعاً (مدروساً)، ويتطلب مستمعاً مثقّفاً استماعاً ودرساً وتاريخاً، وعلاقتها بالنغمات الموسيقية في الآلات الأخرى، وفي موسيقى بعض الشعوب.

وقد شهد العود في العقود الماضية استماعاً (مدروساً) من قِبل بعض النقّاد والباحثين الموسيقيين، وكُتب عن المبدعين في عزفه الكثير من المقالات والدراسات، وكُتبت عن تاريخه وأعلامه القدامى مقالات ودراسات أخرى، ولكنْ؛ لم تظهر كُتُبٌ متخصّصة في العود، وبما يتناسب مع عمره الطويل، ودوره البارز في الموسيقى العربية.

وبعد أن برز الكثير من العازفين المبدعين العرب على آلة العود، أصبح من الضروري والمفيد دراسة هؤلاء العازفين، واختلاف كل واحد عن الآخر، وأوجه العلاقة بينهم، وأسباب بروزهم، وهذا ما كان فعله الناقد الموسيقي العراقي عادل الهاشمي(*)، الذي درس العزف على العود، من خلال منطلقات معينة، فيختار الهاشمي عدداً من عازفي العود البارزين؛ حيث يضع في مقدمتهم الموسيقار محمد القصبجي الذي ساعدته ثقافته الموسيقية الواسعة، ومعرفته المقامات، ومؤهلات المقدرة والمهارة والبراعة في العزف، من امتلاك ناصية التحكّم في آلة العود، بشكل استطاع فيه أن ينقل غناء أم كلثوم من أسلوب المدرسة القديمة إلى أسلوب مرن مستحدث. لكن العود حقّق انتقالات نوعية كبيرة مع فريد الأطرش، ففي

---

*) الهاشمي، كتاب "العود العربي بين التقليد والتقنية"، الصادر في بغداد العام ١٩٩٩.

عزفه، يتحرك التاريخ، والطبيعة، والحياة، والناس، والشعور؛ إذ إنه يعتمد التقاسيم الحرة، الذاتية، التلقائية، ذات الانتقالات المقامية والنغمية المرتكزة على تقاليد وأعراف عميقة الجذور.

ويمتاز محمد عبد الوهاب بخياله التأليفي في فن التقاسيم، ومقدرة عالية على التنويع والارتجال والانتقال من مزاج إلى مزاج، باسترسال مقامي، كما أن هذا الفنان يعزف على العود وفق أسلوبية مفكرة، عارفة، مخطّطة، على نحو تركيبي موسيقة.

وإذا كان محمد القصبجي قد استفاد من المدرسة التركية في العزف، فإن أسلوبية عبد الوهاب تجمع بين طرب الشرق وعلمية الغرب في الموسيقى الحديثة، والأخير نقيض فريد الأطرش، فلا يهمّه عنصر (التكنيك)، إنما يهمه أسلوب التفكير في رسم الأبعاد الموسيقية للعزف، على اعتبار أن العود آلة تعبيرية.

ويتميّز عزف رياض السنباطي بالتقنية والإحساس المرهف، والمحافظة على التبدلات المقامية والنغمية، ومحاولة استنطاق ما يمتلك من حصيلة ثرية من الموشحات القديمة والمواويل والأدوار.

وعلى أساس ذلك، فإن الناقد عادل الهاشمي يحدّد الاختلافات بين العازفين الكبار، على أساس المؤثرات الخارجية والعلاقة مع التقاليد القومية، والتعبير عن المكنونات الداخلية العاطفية والنفسية.

إن الشريف محيي الدين حيدر من أبرز المبدعين في العزف على العود، وهو من الذين يتصدّرون المدرسة العراقية في هذا المجال؛ إذ نقل بعض تقنيات الآلات الغربية إلى آلة العود، محافظاً - أيضاً - على أصالة وسلامة "النطق العربي" لهذه الآلة.

والعازف العراقي جميل بشير هو الشاهد الأكثر فعالية على استمرارية مدرسة الشريف محيي الدين حيدر في تقاليد العزف التقني على العود

العربي، وفي الاستفادة من الرياضيات في العزف، والاستفادة من المدارس الشرقية غير العربية. ولكن الفنان جميل بشير له ما يميّزه، فالتناقض القائم بين أسلوبه وأستاذه الشريف محيي الدين حيدر قائم على تأكيد بشير لانتمائه العراقي، وهو - أيضاً - يحاول أن يتميّز عن أعلام المدرسة المصرية في التعامل المختلف لفهم العلاقة بين التقنية والتقليد، بين التجديد والمعتقد، بين الفكر اللحني والشكل السماعي.

ومع جميل بشير كان هناك سلمان شكر العازف الذي تمثل مؤلفات أستاذه محيي الدين حيدر، واتجه - أيضاً - إلى اختزال التكرارات اللحنية، واستخدام شكل موسيقي، يتميّز بالاتساع.

ويُعدّ منير بشير من تلامذة محيي الدين حيدر، ولكنه حاول أن يميّز نفسه، وأن يعتمد منهجية تقنية ساعدته على انتقال العود العربي إلى أذواق وثقافات الغربيين، كما ساعدت على تنمية الأفكار الموسيقية والقدرة التعبيرية للعزف على العود.

ومع أن العازف العراقي علي الإمام [*]، مشدود إلى الطريقة التقنية التي يعزف بها الشريف محيي الدين حيدر، إلا أنه يمتلك الكثير من المعارف في المجال المقامي والنغمي، ويستفيد من فريد الأطرش ورياض السنباطي، ويختزن بأصابعه الكثير من الأفكار وطرائق العزف على العود.

والإمام وإن كان كثير السفر خلال مشاركاته في مهرجانات عربية ودولية قبل العام ٢٠٠٣ وبعده، وأخذ من كل مكان سافر إليه مسحة، أو نكهة معينة، وهو ما جعله يدخل مزجاً نغمياً وأسلوبياً في العزف، فثمة الأصداء النغمية الإسبانية والتركية والخليجية والمصرية، وغيرها، ولكن الذي ميّزه هو رجوعه إلى الروح الشرقية البحتة التي تلازمه، بل هي كما يؤكد دائماً: "هويتي الفنية، وأنا - دائماً - أوصي تلاميذي أن لا يستعجموا العود، كما أوصاني أساتذتي من قبل".[**]

---

*)علي عبد الأمير، ملخص ورقة بحث مقدمة إلى "ندوة حول تقنيات العزف على العود"، وعلى هامش مهرجان جرش ٢٠٠٣.

**) شذى فرح، حوار مع عازف العود الرائع علي الإمام، موقع "النور" ٢٠١٤.

وإذا كان هذا العرض تميّز بقراءة تاريخية، لا تخلو من النمطية لأساليب العزف على العود، فإن الحال تبدو مختلفة حين نقرأ الأساليب التي ابتدعتها وكرّستها تجارب العازفين العرب المعاصرين. فالتجارب التي مثّلها عازفون، يقدّمون لنا لمحات، ترسم على اختلافها المشهد الموسيقي العربي المعاصر، اختلفت باختلاف الغايات، فهناك:

أولا: أسلوب العزف التقليدي

والمقصود بالتقليدي - هنا - لا المحافظة على تقاليد العزف المتوارثة، وإنما أسلوب العزف الذي يُبقي آلة العود في حدود ضيقة، كمرافقة الفرقة المصاحبة للمطربين، وتضييق مساحة تأثير الآلة، بجعلها وسيلة تعليم للموسيقى (على الرغم من أهمّيّة هذا الأمر لجهة تعلّقه بحفظ الأصول).

ثانياً: أسلوب العزف الإبداعي

وهو الذي يذهب بالعود إلى مساحات الخلق عبر الارتجال وإيلاء الروحية في العزف أهمّيّة، تفوق التكنيك.

ثالثاً: أسلوب العزف المتقن

وهو المزج المتجانس بين روحية العزف وتكنيكه، وهو ما يتميّز به العازفون الذين تحصّلوا على ميرتين، ميزة العزف البارع على العود، وميزة القدرة على تأليف الأعمال الموسيقية، أكانت للعود أم لغيره.

رابعاً: أسلوب العزف على آلات معدلة تكنولوجيا

وهو العزف على آلات عود، قد تكون مربوطة إلى أجهزة تضخيم للصوت، أو مضمرة في "كيبورد".

وفي فحص الأسلوب الأول، نجد أن طائفة واسعة من عازفي العود في الوطن العربي، وفي الشرق أيضاً، تندرج في مهمّة مرافقة الأوركسترا، وأحيانا مهمّة تشكيل خلفية موسيقية لمطربين، أو مطربات، وحتّى شعراء، أو عروض ثقافية متعددة، يغيب فيها حضور العود، كآلة فردية، تتمتع بقدرات مميّزة؛ لتصبح مجرد إشارة صوتية، لا تكاد تلتقط بين عناصر تسرق الانتباه عادة، مثل اللحن الغنائي، صوت المطرب، طبيعة العرض الفني، وغير ذلك.

كما أن بقاء آلة العود كآلة للتعليم، وفي حدود الدرس، أوجد أساليب، بدت مميّزة لعازفين، استهواهم البقاء في القالب، فبدت شخصيتهم مؤثرة في نقل صورة ما عند العازف المتعلّم، وهي صورة تبدو متشكّكة بالإبداع والتطوير، وتعدّ الأسلوب المدرسي في العزف مثالاً، يُحتذى.

وفي أسلوب العزف الإبداعي، نجد - اليوم - مجموعة بارزة من العازفين العرب، مجموعة تأخذ على عاتقها نقل العود من آلة موسيقية مجردة، إلى وجود نغمي حيّ ومتداخل مع بناء ثقافي وروحي. وفي ذخيرة النخبة من عازفي العرب المعاصرين ميل شديد إلى اعتبار العود مركزاً في بناء موسيقي قائم.

وأسلوب العزف المتقن، هو الأسلوب الذي ينجح عازف في تحديد ملامحه، لا عبر النظام الموسيقي للقوالب المعروفة، وحسب، بل إغنائه وتعميق ملامحه عبر أعمال موسيقية، يضعها العازف ذاته.

وظاهرة العازف المؤلف في الموسيقى العربية، والعراقية على وجه خاص، تكرّس ما ذهبنا إليه، في أسلوب العزف المتقن، فهنا العازف يبدو متّحداً مع مقطوعته، ويجسد فيها خلاصة أسلوبه. وفي تجارب العازفين المؤلفين: العراقيون نصير شمّة، وخالد محمد علي، وأحمد المختار، ورحيم الحاج، واللبناني شربل روحانا أمثلة بارزة على أسلوب العزف المتقن؛ حيث الروحية من فهم المقطوعة وبنائها المقامي، وحيث التكنيك ليس استعراضاً، بل وسيلة لإظهار ما في المقطوعة من غنى تفاصيل. والبارز في أسلوب العازفين المؤلفين هو تقديمهم العود كمركز للعمل، وليس تنويعة نغمية.

وحتّى في هذه الصفات المشتركة بين العازفين، ثمة اختلافات جوهرية، فالروحية قد تكون أقرب إلى التأثر بمنظومات نغمية غربية عند بعض العازفين، فيما هي عربية شرقية صرف عند آخرين.

الأسلوب الرابع، وهو معروف لدى قطاع العازفين المتخصّصين أكثر ممّا هو لدى جمهرة المستمعين، ومع أن هناك مَنْ قد يعترض على وضع

أسلوب لعزف العود المزوّد بآلة تضخيم صوتي، أو العود الافتراضي المضمر في "الكي بورد"، إلا أن ذلك شائع لدى قطاع المتلقّين، وهم يعدّونه عزفاً على العود، شئنا أم أبينا، على الرغم من قناعتنا المؤكدة بأنه خارج الحركة الموسيقية العربية الجادة والرصينة.

أبحث لأكون تلميذاً ناجحاً في الموسيقى

في العام ٢٠٠٢، أحيا الفنان الرائد عازف العود علي الإمام أمسيّة موسيقية في المركز الثقافي للفنون في "قاعة الرباط" ببغداد، حضرها حشد من الموسيقيين والمتذوّقين والمحبّين لآلة العود، ارتقت إلى أن تكون "أمسيّة موسيقية بالمستوى الذي أراده لنفسه كعازف، له تاريخ طويل في مجال الموسيقى، وبالمستوى الذي أراده الجمهور الذي أطربته أنغام ذلك العود، خاصة حين شارك الفنان علي الإمام ابنه عازف العود محمد علي الإمام"[*] في لحظة موسيقية، بدت أمينة لسيرة من الدأب والرفعة التربوية والنغمية، فحينها كانت قد مرّت على الإمام ثلاثون عاماً في دراسة الموسيقى وتدريسها.

كانت تلك أمسيّة موسيقية مميّزة لآلة العود، جاءت بعد أمسيّة العازف الرائد سلمان شكر، وعنها قال "منذ زمن، وهناك فكرة تراودني لإقامة مثل هذه الأمسيّة، ولكنني متردّد؛ لأنني لا أريد تكرار ما قدّمه طلبتي الذين درسوا على يدي، ثم إن العازف يستمدّ قوة عزمه وإبداعه من الجمهور الذي طالما أشعرني بالخوف نتيجة حرصي على مستوى ما سأقدّمه له. لم أتصوّر أنها ستحظى بكل هذا الإعجاب والتشجيع من قِبل الحاضرين الذين أذهلوني، بحضورهم الكبير".

ذلك الحدث البغدادي، شهدت تقديم الإمام مقطوعات، توصف - عادة - بأنها ذات قيمة إبداعية، ومنها "سماعي شت عربان" للمرحوم جميل بك، و"سماعي نهاوند -٢" للراحل روحي الخماش، فضلاً عن ارتجالات تقاسيمية

---

*)سعاد تولان، حوار مع العازف علي الإمام، "الثورة" البغدادية ٢٠٠٢.

عدة، أكّدت جانبين في أسلوب عازفنا: الأصالة في مقاربة النغم والإتقان في عزفه على العود. وجاء بعد انتظار طويل، كان سببه - كما يقول الإمام - "ظهور أساليب عزفية متكررة، وتفكيري الدائم في الظهور بمظهر لائق؛ لأن أسلوبي لا يمتلكه سوى المرحوم الأستاذ روحي الخماش الذي درّسنا وزرع فينا قابلية الارتجال، وهي الإحساس بآلة العود، ثم إنني رغبتُ في الظهور بمستوى، يناسب امتلاكي الطاقة الفنية الكبيرة، وخاصة أنا أعزف أمام تلاميذي، وإن كل المراحل التي مررتُ بها من كسب المعلومات والتمرين والعمل الإذاعي، ومشاركتي لكبار الفنانين وصولاً إلى مرحلة التدريس التي أخذت من عمري عشرين عاماً، قد جعلتني ذا خبرة ومتمكّناً من تجاوز الصعاب".

وبرغم أنه عُرف عازفاً منذ العام ١٩٥٦، إلا أنه يقول "مازلت أبحث لأكون تلميذاً ناجحاً في الموسيقى، ولا أنكر أنني حريص جداً على سمعتي الفنية، ولدي قناعة بأن الصعود سهل، ولكن الصعوبة تكمن في المحافظة على هذا الصعود.

وعن فرقة "خماسي الفنون الجميلة"، التي كانت قد عادت مع بداية العقد الماضي؛ لتكون وريثة فن نغمي راق، أبدعته الفرقة الأولى "الخماسي الوتري"، بدا الإمام سعيداً جداً بعودة الفرقة التي كسبت شهرة واسعة بين الأسماع عبر نوعية معزوفاتها، وسعيداً أكثر بأن "انطلاقتنا الأولى كانت ناجحة، وقد شاركنا في المؤتمر الموسيقي الذي عُقد في القاهرة مؤخراً، وعزفت الفرقة في دار الاوبرا أجمل الأنغام العراقية، وحققنا نجاحاً كبيراً.. وهذا النجاح فسح المجال أمام الفرقة للمشاركة في مؤتمرات واحتفالات موسيقية عربية قادمة".

بعد العام ٢٠٠٣؛ حيث اللهيب المستعر في بلاده، سعى كاتب السطور إلى أن يكون للفنان المربي والمعلم في أصول العزف على العود حضوره في حدث فني، يُخرج نغمه الرفيع من دائرة اللهب، فكان أن قدّمه لإدارة "مهرجان جرش" الأردني والعربي الشهير، وعبر دورته في صيف ٢٠٠٣؛ حيث ندوة

موسيقية خاصة بفنون العزف على الآلة العربية الأشهر؛ لتكون تلك إطلالة أولى بعد الحريق الشامل، وتعقبها إطلالات أخرى، ستوصل الإمام إلى عمله الحالي في "المعهد العالي للموسيقى العربية" بمدينة سوسة التونسية، والذي يواصله بروح من العرفان والدأب والصدق، كمعادل موضوعي لابن بغداد، المولود "أعظميتها" العام ١٩٤٤، و"يعز عليّ أن أرى بغداد هكذا، وقلبي ينزف، وأنا أرى مشاهد الدم اليومية فيها، مقارنة ببغداد التي كنتُ أتجول بشوارعها، وكأنها وردة حمراء، وأتذكر شارع الرشيد والشوارع، وأتحسر"(*).

*) شذى فرح، حوار مع عازف العود الرائع علي الإمام، موقع "النور" ٢٠١٤.

سالم عبد الكريم:
ثراء التأليف الموسيقي والعزف المحكم

بدت فرصة نادرة لمراجعة ملامح في أصالة الموسيقى العراقية نغماً وتربية، عبر تجربة المؤلف والعازف البارع على العود، سالم عبد الكريم، وهو ما توفر في أمسيّة بالقاعة الرئيسة للمركز الثقافي الملكي بالعاصمة الأردنية (*)

الفنان سالم عبد الكريم قدّم عدداً من المقطوعات والأعمال الموسيقية، التي كتبها خلال رحلته الفنية، أو تلك التي أعاد توزيعها اعتماداً على قدرة لافتة في العزف على آلة العود. فهو عُرف بكونه مؤلفاً لعدة أشكال من الموسيقى العربية مثل "البشرف"، و"السماعي"و"اللونغا"، ولأشكال من الموسيقى الغربية الكلاسيكية "الافتتاحية"، "الكونشوتو"، و"القصيدة السيمفونية"، مثلما عُرف - أيضاً - بكونه صاحب ألحان غنائية، أخذت أنواعاً شتى في الغناء العربي مثل "الموال، الأغنيّة، الابتهال، تلحين القصيدة، أغاني الأطفال وغيرها"، ووصلت مجموعة مؤلفاته الموسيقية واللحنية إلى مئات من المقطوعات الموسيقية الشرقية والغربية فضلاً عن الألحان الغنائية.

وللفنان عبد الكريم، باع طويل في النشاط التربوي الموسيقي، من خلال إدارته للقسم الشرقي في مدرسة الموسيقى والباليه في بغداد، وإدارته لمعهد الدراسات ومعهد الدراسات النغمية الذي تخرّج فيه فنانون عراقيون مميّزون، منهم عازف العود المعروف نصير شمّة، والمطرب كاظم الساهر، وقدم خلال فترة إدارته لتلك المؤسسات التربوية الموسيقية الكثير من

---

*) علي عبد الأمير، "الرأي" ١٢ و١٤/١٠/١٩٩٦.

المحاضرات، ووضع العديد من المؤلفات النظرية والعملية، كما برز خلالها كقائد فرقة (مايسترو) لمختلف المجاميع الموسيقية والغنائية، وبرز كموزّع موسيقي لمختلف الأشكال والصيغ الغنائية والموسيقية.

وعُرف عن عبد الكريم بأنه القادم إلى الموسيقى من باب علم الرياضيات، فقد وضع طريقة جديدة لتدوين الموسيقى، وتطبيقاتها، ونال عنها براءة اختراع، كذلك نال براءة أخرى عن جهاز لتعليم المكفوفين قراءة وكتابه النوتة الموسيقية، ونقلته تلك المهارات والقدرات إلى الظهور كعازف منفرد إلى تركيا والمغرب وسلطنة عمان، وجاءت أمسيّته العمانية ضمن جولة له، يقدم خلالها العديد من الأعمال الموسيقية والمحاضرات، تقوده إلى مصر، وتونس، وتركيا.

وتضمن برنامج أمسيّته أعمالاً موسيقية، تتوزّع ما بين الألوان التطريبية، التعبيرية والإيقاعية، كما حضرت مهارات العزف على العود وقدرة الآلة الشرقية العريقة على إقامة حوار موسيقي مع العديد من الأعمال الموسيقية الغربية الكلاسيكية والمعاصرة، كما قدم عبد الكريم تنويعات لألحان شرقية وعربية معروفة، من بينها إعادة لعمل سيد درويش " زوروني بالسنة مرة"، وأعمال للفنانين محمد عبد الوهاب، وفريد الأطرش إضافة للفنان الراحل جميل بشير.

عزف عبد الكريم ١٢ مقطوعة، امتزجت فيها الأشكال الموسيقية كالتعبيرية والتطريبية والإيقاعية، وعكست تلك المقطوعات قدرات الفنان المميّزة في العزف على العود، كونه يمثل مَلمحاً خاصاً من ملامح المدرسة العراقية في ذلك الفن (*).

بدأ بتقسيم ارتجالي من نغم (النهاوند)، ومعه أظهر الفنان قدرة الأشكال القديمة على استحضار روح الطرب، وما يزخر فيه هذا النغم من روحية موسيقية، وإن غلب عليها الطابع الكلاسيكي، كما عزف مقطوعة موسيقية

---

*) علي عبد الأمير، "الرأي" ١٢ و١٤/١٠/١٩٩٦.

من أعمال عبقري الموسيقى العربية المعاصرة محمد عبد الوهاب، وهي مقطوعة "مقدمة الفن"، والتي وضعها الفنان الراحل عبد الوهاب لمستوى فرقة موسيقية شرقية متكاملة، غير أن العود ظهر وحسب قراءة أصابع سالم عبد الكريم بمقدرة، جعلته يقارب التأثير الذي يمكن أن تُنجزه الفرقة، حتّى إن الفنان راح يعزف على الأوتار بقوة أحياناً، لمقاربة المستويات اللحنية التي كانت موزّعة حسب آلات الأوركسترا.

وعزف مقطوعة موسيقية معتمدة على لحن للراحل فريد الأطرش عبر أغنيّة "علشان مفيش غيرك"، والتي ضمّها آخر أفلامه "نغم في حياتي"، وأظهر خلالها الفنان عبد الكريم قدرة العود على تجسيد اللحن الغنائي، والوصول في التعبير إلى مستوى، يمكنه أن يضاهي طاقة الصوت البشري، في أثناء الغناء.

وفي شكل (التنويعات على لحن)، قدّم معزوفة موسيقية، اشتملت على ٣٦ تنويعاً على لحن "زوروني" للفنان سيد درويش، أظهر خلاله عبد الكريم، قدرته في الانتقال من التعامل المرهف مع الأوتار إلى القوي الحاد، وظهر عمله مركباً، وفيه فهم عميق لمفهوم "تنويعات على لحن"، واستغرق قرابة العشر دقائق.

ومن روحية الموسيقى العربية القديمة حسب سيد درويش، إلى مثال آخر لنتاجاتها، مثّلته أعمال الموسيقى العراقي الراحل جميل بشير، والتي عزف منها سالم عبد الكريم "رقصتي المفضلة"، والتي عكست ميولاً تحديثية في البناء الموسيقي العربي.

بيتهوفن على العود!

وفي مقاربة لعملين موسيقيين غربيين؛ أحدهما كلاسيكي، هو "إلى أليز"، والذي كتبه بيتهوفن، والآخر معاصر هو اللحن المميّز لفيلم "قصة حب" الذي كتبه فرانسيس لي، أظهر سالم عبد الكريم مقدرة آلة العود وعازفها، على نقل حتّى الأعمال الموسيقية المؤلفة أصلاً لآلات تختلف عنها كلياً مثل (البيانو).

وفي اتجاه تقني بارز، عزف الفنان العراقي مقطوعتين؛ إحداهما باليد اليسرى؛ حيث تضرب الأصابع على الأوتار، من جهة زند العود، والثانية باليد اليمنى، على الأوتار المطلقة القريبة من البدن، ثم انتقل إلى جوّ آخر - تماماً - في الأمسيّة؛ حيث عزف ثلاثة من أعماله التي كتبها، وهي "العيون العسلية"، والتي كانت نموذجاً للعزف على العود في لحن راقص. وفيها رقت الأنغام، وتناغمت، فالعزف - هنا - لمؤلف العمل ذاته، وفي قالب (سماعي)، كان الفنان سالم عبد الكريم قد كتب مقطوعة، حفلت بجمل موسيقية مركبة، وفي (القصيد السيمفوني) كتب مقطوعة "ذكريات في بغداد" التي حفلت بتصويرية درامية، لملامح من بغداد ووداعة أفقها المفتوح على بساطة إنسانها.

نصير شمّة: إشراق الموسيقى

لم تكن مدينة الكوت الواقعة على دجلة ١٦٠ كيلومتراً جنوبي شرق بغداد، والمطلّة على بيئات اجتماعية متباينة بقوة: الحضرية، الريفية والبدوية، تحسب أن في نهار من العام ١٩٦٣ سيولد في بقعة منها موسيقي وعازف عود، سيكون الأشهر من بين العازفين الذين ارتبطوا بالآلة العربية والشرقية في مدرسة بغداد المعروفة، وليصبح مشروعاً، بل نهجاً موسيقياً عراقياً عربياً، يطل بتوافق نغمي نادر على فضاء إنساني عابر للحدود.

لم تكن الكوت الزاهية بالضوء، وهو يلمع على نهرها "دجلة"، مثلما لم يكن الكاسب الدؤوب يعرف أن الشمس الصغيرة التي شعّت في بيته، ستمضي في مدار غير الذي مضى إليه الأبناء، غير أنه - بالتأكيد - تفاءل خيراً بقدوم هذا "النصير"، لاسيما أن الأحداث في البلاد تمضي إلى مخاوف ورعب، ففي الثامن من شباط ١٩٦٣، دخل العراق في تصفيات دموية، وقتل البعثيون عشرات الآلاف من الشيوعيين وأنصار عبد الكريم قاسم.

وُلد نصير شمّة في لحظة شديدة التوتر، لا سيما أنه من بيت يقع في حي من المدينة، عُرف بميول ساكنيه الشيوعية، وليس صدفة أن يكون هذا الهاجس من المخاوف لازم الموسيقي المجدّد، كأنه تنفّس القلق، وتشرّبت روحه مرارة السؤال، وأبصر الغياب، وكأنه حتّى في سنواته الأولى كان يتعجّل المعرفة، ويتعجّل ابتكار النغم، بل فَهْم الحياة كان خوفاً كان يُطبق عليه، حتّى اطمأنّت روحه قليلاً، حين عرف في العام ١٩٧٧ الطريق إلى معلّمه الأول (الأستاذ صاحب الناموس في النشاط الموسيقي المدرسي بمدينة الكوت) على الآلة التي ستضنيه، مثلما ستكون لغته الفصيحة، ومثلما ستكون حديقته السّرّيّة المكتظّة بالجميل والحميم من النغم.

ضاقت المدينة الجنوبية بالشاب الطافح بالأمل، وتوسّعت مدارك الفكر، ولكن الروح ازدادت عطشاً، فالذهن متوقّد، والآمال فياضة، والقلب ينبض لفرح عميق وخيول الأنغام البرية تكاد تطيح بتوازنه من فرط نشوته، وهو يسابقها وصولاً إلى بغداد، والدراسة الأكاديمية في "معهد الدراسات النغمية " العام ١٩٨٠.

ولم يكن مفاجئاً لأستاذيه في فنون العزف على العود: علي الإمام، وسالم عبد الكريم أنهما حيال طالب استثنائي، فالبرنامج التعليمي الممتد على نحو ست سنوات، اختصره إلى أقل من ثلاث. هذا النحيل المخضّب بكل ما في العراق من شجن وقدرة على احتمال الألم، فمن الجنوب وأهله، كان الشجن الجميل، ومن أهل كردستان؛ حيث أصول "شمّة"، كانت قدرة نصير على تحويل الألم طاقة أبدية لابتكار الموسيقى.

موسيقي شاب دون طيش ومتمهّل دون رتابة

في منتصف ثمانينات القرن الفائت، وحين كان نصير تجاوز العشرين، بالكاد، أمكن لأهل الموسيقى في العراق أن يقدّموا بفخر، وإرث التقاليد العريقة لمدرسة العود العراقية، عازفهم وموسيقيهم الشاب والمغامر دون طيش، والمتمهّل دون رتابة، فهو - في تلك الأيام - لم يؤكد مهارات العزف، بل بجرأة قارب التأليف الآلي الذي تفتقده الحياة الموسيقية في العراق والوطن العربي، على حدّ سواء.

في سنوات الأمل تلك، أمكن لنصير شمّة أن يختصر مراحل، لا طائل منها، ودائماً بحسب مراسه الشخصي الصعب، فهو ظل - دائماً - ينحت طريقه، بجهد ودأب، وبمبادرة فردية، لم يكن الآخرون الا أن ينظروا إليها باحترام، ومن هنا، كان نصير أصغر عازف يمثل العراق في محافل وتظاهرات موسيقية في العالم العربي، وفي أوروبا (في إحدى الحفلات بفرنسا، أطلقت عليه الصحافة لقباً، بدا متطابقاً مع عناصر الموهبة والأصالة التي فيه، لقب "زرياب الصغير")، مثلما كان نجح في إدارة "فرقة البيارق " التي سنجد - لاحقاً - أنها ضمّت أفضل المواهب الموسيقية العراقية الحقيقية.

وكانت المحطة الأردنية مهمّة، حين لفت شمّة الانتباه في جرش ١٩٨٨ إلى أسلوبه الجديد في العزف على العود، وفي تقديم أعمال موسيقية في المسرح والتلفزيون منتمية إلى إحالات عصرها، لكنها لا تخرج على جذورها الأسلوبية والفكرية. وبعد إقامة مثمرة في عمّان، عاد إلى بغداد "أسيراً"، بسبب "وشايات" مسؤول موسيقي رسمي كبير، وكاد الموسيقى الشاب يفقد حياته لـ "فرط الرقة " التي تمتّعت بها ظروف احتجازه في المعتقل!

ردع الغضب بالمحبة

الشجن في موسيقاه، أخذه من بيئة الجنوب؛ حيث احتمال الألم، وتحويله إلى حكمة، وأخذه من كردستان، ومن أروقة التحقيق في المعتقل، ورث الصمت العميق، وردع الغضب بالمحبة. وهذه عناصر توازن متحكّم، إن انفرط عقدها، ضاعت من بين يدي الموسيقي، جوهرة النغم.

وابن الرافدين الوفي، اختبر محبّته لفضائه العراقي الرحيب في أيام المحنة، فاغتنت موسيقى شمّة، رقّة وفكرة، وتجديداً أسلوبياً، بما يوازي ثقل القذائف التي قصمت ظهر البلاد في حربها الدموية الثانية، في أقل من ١٠ سنوات، ومن خضاب الدم والدموع، من القلوب المحطّمة، والبيوت التي غيّبتها الحرائق، ومن مشاهد الجنود القتلى المَنسيين تحت سرفات "أم المعارك"، ومن حكايات الأطفال المجفّفة على حرائق جدران "ملجأ العامرية "، خرج نصير من البلاد، شاهد عصر وشهيد فكرة.

ومثلما كانت عمّان أنيسة وقريبة إليه أول مرة جاءها، كانت كذلك حين أحاط به الأصدقاء والمبدعون في إقامته الثانية فيها العام ١٩٩٢، كأنهم عبر اللقاء به، كانوا يتأكدون من بقاء معالم كثيرة، على قيد الحياة في العراق، لوفرة الموت الذي أحاق بالبلاد.

ومن عمّان إلى تونس؛ حيث انصرف شمّة إلى مستويين، تشكّل منهما مرحلة مميّزة من تجربته: العزف والتأليف عبر عشرات الأمسيّات الموسيقية، وتدريس فنون العزف على العود في المعهد العالي للموسيقى. وتونس

ليست مجرد إطلالة على المتوسط تثير المشرقي القادم من بلاد الأنهار، بل هي محطة للاتصال مع الآخر، وهكذا تمكّن نصير من تقديم مشروعه الموسيقي بين فضاءات ثقافية غربية، وهكذا اكتسب فنه علامات النضج والعمق.

روحية النغم قبل تقنيات عزفه

إنه رغم علامات "تقنية" جديدة أدخلها في مذهبه بالعزف على العود: إضافة وتر جديد، العزف بإصبع واحدة، الضرب على الأوتار بلا ريشة، السرعة في العزف، وإلى غير ذلك من التجديدات والمهارات التقنية، غير أنه يُبقي مستمعه في فسحة التأثير الحميم للموسيقى: روحيتها وقدرتها على إحداث تأثير في ذات الملتقى.

إنه يَعي الفرق جيداً بين عازف على آلة العود، ومبدع فيها، فتصبح المقامات العراقية اعتماداً على طريقته في العزف، لا مجرد أصول نغمية، فحسب، بل تتّشح بتعبيرية جديدة خارج "القولبة"، وهذا يعود لمهارات شمّة، وحركة الأنامل الرشيقة وطريقته اللافتة في تطويع الريشة، والتي أصبح تأثيرها مقارباً لتأثير القوس على الأوتار في الآلات الوترية الأخرى.

ما دفع نصير إلى التأليف الموسيقي إحساسه الدائم بفقدان حالات تعبيرية، في آلته - إذ تعزف موسيقى آخرين -، وهذا ما دفعه إلى كتابة مقطوعات لآلة العود تعكس ما في داخله من رؤى ومشاعر أولاً، وتنقل نضج وخصب العلاقة التي كانت له مع العود ثانياً.

وما يُحسب "للروحية" في فن نصير، بدا عميق الصلة بمَنْ لم يلتق به وجهاً لوجه: عازف العود والمؤلف الراحل جميل بشير، وكانت أشكال الاتصال بينهما تبدأ من العزف الطليق المتحرر من قيود النمط، إلى التأليف، ولا تنتهي بالانتماء شديد الشفافية إلى المدرسة البغدادية في العود، تلك التي أرسى دعائمها الفنان الراحل الشريف محيي الدين حيدر.

قرابة كهذه، لا تعني عند نصير إعادة إنتاج أعمال الموسيقار الراحل، رغم أن أثراً كالذي خلّفه جميل بشير؛ ليستحق الثناء كله، بل هو قريب له، بمعنى أن تقنية العزف لا يمكن أن تصنع فناناً على حساب الروحية، والاثنان أولياها عناية فائقة، وهما حين طوّرا التقنية، فهما قصدا إعلاء الروحية؛ إذ تحتاج قناة لإيصالها بأمانة وقوة تعبير.

ونصير شمّة الطالع من إرث مدرسة العود البغدادية، والمخلص لبراعتها وروحيتها في آن، مرّ بالمراحل التي تُختبر فيها المعادن الأصلية، فهو بعد تجاوزه صدمة الاكتشاف لعالم مبهر، اسمه "العود" ذهب إلى مرحلة توسيع الافتتان بآفاق المعرفة، وحسب المعرفة واقترانها بالموهبة، وصل إلى مرحلة التعبير عن الصدق الداخلي في أنغام موسيقية مبتكرة من وضعه.

نحو نغم موسيقي... مثقف

والنغم عند نصير ليس تركيباً صوتياً، وحسب، بل أحد أهم أشكال الوعي، وأخطر تجلياته، وبالذات ما خصّ الموقف من قضايا وأزمات، تحيق بالإنسان، وتحجّم دوره، هكذا ظل المأسور بعراقيته المجروحة والمعذبة، وهكذا تجد حفلاته الموسيقية عناوين "تضامن"مع شعوب مقهورة، ومع أفكار، تستحقّ من الإنسان أن ينتصر لها.

ولم يجعل نصير من كل النجاح الذي حصده امتيازاً فردياً، كان كافياً؛ ليجعله أسير "نجومية"، وإن كان يستحقها، فهو ظل يعرض أفكاراً على مؤسسات ثقافية وفكرية عربية، من شأنها تحقيق حلمه في تأسيس معهد لتعليم العزف على العود، وصقل مواهب ومدارك أجيال تقرأ الموسيقى العربية والشرقية باحترام تستحقّه. وفي الوقت الذي كان شمّة على وشك الاتفاق مع جامعة لندن، التي قررت تنفيذ المشروع، كان يأمل في أن تأتي المبادرة ولو بربع الإمكانيات، من جهة عربية، وهو ما تحقّق حين وافقت مستشارة دار الأوبرا المصرية والباحثة ومديرة مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية الراحلة د. رتيبة الحفني على أن تستضيف دارها، "بيت العود العربي"

الذي أضاء فيه نصير في العام ١٩٩٨ شموعاً كثيرة، صبر عليها كثيراً؛ كي تضيء المطرح، وكي تتمكن من جذب محبي معرفة وفن راقيين؛ ليصبح مؤسسة مؤثرة، تتسع اليوم من الجزائر إلى الإمارات العربية المتحدة.

صاحب "موسيقى صالة"عربية

وهكذا بدأ الموسيقار العراقي "مشواره المصري"، بجدية ليست غريبة على مَن راهن على تحييد موقعه الفردي لصالح تجارب موسيقية، تؤكد الرفعة الفنية في ما تظهره عنصراً من عناصر النجاح، فتوارى نصير خلف "عيون"، الفرقة التي أراد بها أن يؤكد على إمكان قيام "موسيقى صالة"عربية، تحترم ذائقة المتلقّي وعقله وموروثه الوجداني، وبدرجة، ليست أقل من رفعة هذا الشكل في الموسيقى الغربية.

اليوم يبدو نصير مطمئناً على نهجه، فمُريدوه في العزف على العود صاروا كثراً؛ أي أن فكرته أضاءت، وأوصلت قبسها، ورسل الموسيقى العربية الأصيلة يعبرون الحدود؛ كي يصلوا إلى "بيت العود العربي" الذي صار بيوتاً في غير عاصمة عربية، وليكتشفوا كم هي صغيرة، بل وضيقة في مساحتها تلك البيوت، ولكنْ؛ حوّلتها المعرفة والمحبة والصفاء مع النفس والفكرة إلى بيوت فسيحة للنغم الجميل.

نصير كتب في أشكال موسيقية عدة، ما لا يُحصى من الأعمال، وأحيا أيقونات موسيقية في مهرجانات العالم العربي، مثلما كانت أنغامه عابرة للمحيطات، أتقن التعامل مع الأوركسترا، ولم يتردّد عن إدخال صوت العود في أعمال سينمائية ومسرحية وتلفزيونية، صاغ ألحاناً مبهرة لقصائد من مختلف أجيال الشعر العربي المعاصر، وعبرها كان يتحدّى أصواتاً، يكتشفها، ويدخلها هو في "ريبرتواره" الموسيقي؛ كي تقول الجميل فيها، والمغاير الذي يرقى إلى الأسماع الرفيعة.

ولكونه صاحب نهج خاص في التعاطي مع الثقافة، فقد وجد في التراث الصوفي ما يشفي غليله إلى التعبير الصافي عن وجدان الإنسان في تحولاته،

ومن هذا المدخل، امتدت علاقاته العميقة مع أبرز مثقفي الوطن العربي، محاولاً عبر الحوار معهم، ابتكار وسائل عملية، لجعل الموسيقى إحدى مصادر الثقافة العربية المعاصرة.

ولم يبخل شمّة على فكرته، لا بوقت، ولا بدأب، فكان أوقف ظهوره الموسيقي الفردي؛ لتكون "فرقة عيون "ثمرة بناء هندسي شاق، فيها أرقّ ما في الموروث العربي، مثلما فيها المبتكر والمتجدد، ولكنْ؛ الأصيل أيضاً، فمؤلفات نصير التي تعزفها الفرقة، لا تحتاج جهداً كبيراً لاكتشاف كيف هذا تحوَّل هذا الصانع الماهر من فتى، يسابق المخاوف وأسئلتها إلى موسيقار عذب، لا تتوه معها النفس.

ونصير شمّة جواب أمكنة بامتياز، أمكنة تنبثق من التاريخ، مثلما هي تنبثق من الراهن المأزوم وصولاً إلى أمكنة، لم تتعرّف - بعد - على إيقاعها، وتلك الأمكنة تنسج الأثر الإنساني المطبوع عليها في موسيقى نصير، هي أمكنة تبدأ من سهل بلاده الرسوبي كحاضنه لمعارف وحضارات أولى وأشكال فنية راقية التعبير عن الهاجس الإنساني - من ضمنها الموسيقى، وكما خلّدتها القيثارة السومرية - مروراً بأمكنة رحيبة يوم طبع العرب في الأندلس بقاعاً وأقاليم، بواحدة من صنائعهم الروحية الفريدة: الموسيقى، وصولاً إلى وقت لاهث، متقطّع الآنفاس، ينتمي إليها الموسيقي مختصراً خبرات ورؤى روحية متصلة "تشيد"عالمها رغم صوت "الهدم" المتصاعد، ولن تكون بعيدة عن ملامح القادم من الوقت؛ إذ هو مجبول "بالرؤيا": أليس هو المنبثق من طين سهل رسوبي، كان فيه للبشرية سؤالها الوجودي الأول؟

الموسيقي المهاجر وجد وطنه الحقيقي: النغم الرفيع، وفيه خرج من جماليات العزف المتقن إلى فسحة التأليف الرحيبة: إنه عمل خلّاق، وفيه يستند نصير إلى أساسَيْن: الموهبة والمعرفة.

لا يحتاج السامع لموسيقى نصير شمّة، كثير فطنة؛ كي يكتشف أنه يسمع موسيقى تتصل بالفكرة التي تمثل جوهر الفن: الروحية المفعمة بالصدق.(*)

---

*) علي عبد الأمير، كتاب "إشراق" القاهرة ٢٠١٥، بحث في تجربة نصير شمّة الموسيقية والإنسانية.

خالد محمد علي:
موسيقى شرقية معاصرة

نحن في العام ١٩٩١، والبلاد تدخل نفقاً مظلماً آخر، تضيق فيه معه الحياة، لكنْ؛ لهذه قانونها الخاص، فهي تمرّ حتّى وإن بدا الألم يغطّي كل مشهد من مشاهدها الواسعة. في تلك الأيام، وكنوع من انغماس كاتب السطور الشخصي، بالبحث عن هوية عراقية ثقافية، فقد توقف ملياً عند سلسلة من المقطوعات الموسيقية لمؤلف وعازف على العود، يحمل اسم خالد محمد علي، وحرص "تلفزيون بغداد"، على عرض بعض منها بين فقراته.

المقطوعات كانت تلفت الانتباه إليها بهدوء ممزوج بسحر ما فيها من نغم عذب، لا يبدو متحذلقاً في استعارة انفعالات زائدة، أكانت في طريقة العزف على العود، ولا في شكل التأليف وقوالبه. إنها موسيقى عربية الهوى وشرقية الروح، لكنها - أيضاً - تنزع نحو تعبير مختلف. هنا الامتياز الأكبر لموسيقى خالد محمد علي، وهنا عمقها في البناء وفتنتها - أيضاً - في الاقتراب من الأسماع والأرواح.

وإلى جانب فضائل التأليف والعزف والتوزيع الذي بدا حيوياً، على الرغم من التقنيات المحدودة، ثمة التصوير اللمّاح والإخراج المتقن، ففي مقطوعة "أوتار حائرة" التي كتبها العام ١٩٨٦، وقام بتوزيعها محمد علي، قدم المخرج، خليل إبراهيم قراءة موحية للعمل، منذ أن وضع العازف والمؤلف وسط مرج أخضر، وبما عكس رؤية جديدة، خرجت بجرأة من إطار الاستديو التلفزيوني، أو القاعة المغلقة إلى فضاء مفتوح.

في الاتصال بجميل بشير

والعنوان "أوتار حائرة" كان حمله شريط صدر في أوائل تسعينيات القرن الماضي، والذي - بجدارة - يستحقّ أن يكون واحداً من أفضل الأعمال الموسيقية العراقية خلال الربع قرن الماضي. صحيح أن التركيب النغمي يتصل في الأثر السمعي لأعمال الخارق جميل بشير، إلا أنها كمؤلفات وطريقة عزف، كانت تنزع إلى أن تكون ذاتها، وتنتمي إلى وقتها، لجهة التعبير عن الأزمات الإنسانية المعاصرة، فجاءت حداثتها عبر ذلك البناء، وعبر تعاون راق بين المؤلف واثنين من أبرع الموسيقيين العراقيين الشبان حينها، العازف والمؤلف محمد عثمان صديق، والعازف والمؤلف والمغنّي رائد جورج. وساهم هذا التعاون بين العود كسياق نغمي رئيس والآلات الغربية التي شكّلت الارضية التصويرية، لمعاني الحيرة التي عبّرت من كونها شخصية متعلّقة بالموسيقي (أوتار)، إلى بُعدها الإنساني الواسع الذي تلقّفته الأسماع، فهي حيرة المصير البشري بين عناءات تبدأ، ولا تنتهي، وهي في بلاد محمد علي حيرة مضاعفة، فالإنسان فيها كان تحت ضغوط جبارة، تكاد تلخّصها تلك النقرات على الأوتار التي تنتج أنغاماً ملتاعة، وشجية.

بعد "أوتار حائرة" التي كانت سبقتها عدة مقطوعات غير مسجّلة، وضع محمد علي مقطوعات مثل "ينابيع" عام ١٩٩٨، و"التل والقمر" عام ١٩٩١، و"ألوان"عام ١٩٩٠، ومن "وحي الأندلس" عام ١٩٩٣. وجميع هذه المقطوعات جاءت على قالب "السماعي" الذي له أصوله وقواعده، وهو الشكل الأكثر رسوخاً في التأليف للموسيقى العربية.

في مقطوعة "ألوان" فيض من المشاعر، وبدا العنوان متصلاً بالمضمون النغمي، فثمة انتقالات بالمشاعر بين فيض وآخر، ولون وآخر، لكنْ؛ ضمن وحدة تعبير، حرص عليها التوزيع الموسيقي الفطن الذي تولاه المؤلف والعازف، عصام الحكيم.

وفي السياق التصويري، جاءت مقطوعة "التل والقمر"، وفيها يتأكد معنى القول إن خالد محمد علي مؤلف موسيقي من طراز رفيع، وعازف على العود،

بأوتار صريحة، لا لكنة غريبة وزائدة في أنغامها، حتّى وإن قاربت - بجرأة - صوت آلة الساكسيفون، في حوار رقيق ومكثّف الدلالات، حدّ أنه بدا أول عمل موسيقي عراقي يقارب الآلات الغربية عبر تطويعها في إنتاج نغمي شرقي الروح والشكل.

وبالعودة إلى تلك الأيام التي تعرّف عبرها كاتب السطور إلى موسيقى محمد علي، ظلت هذه المقطوعة الفذّة التركيب والعزف، وان جاءت ضمن قالب موروث ورصين، علامة يقدّمها لزائري بيته من الأصدقاء، على روح جديدة في الموسيقى العراقية، تتفهّم تلك الاشارات القوية التي بدأها الرائد في هذا المجال جميل بشير، وتؤسّس عليها، ومن ثم؛ تكوّن شخصيتها المميّزة؛ لتصبح أنغاماً، تتصل بزمنها، وتعبر أزماته ومتاعبه؛ لتنفتح نحو تعبيرية إنسانية واسعة.

ومعنى تعبير المؤلف الموسيقي عن عصره، كما يمكن هذا تلمّسه في أعمال محمد علي الآنفة الذكر، يتجسّد - بعمق أكبر - في مقطوعة "انتظار" التي تولى توزيعها أيضاً، بما سمح إظهار تجليات العنوان ودلالاته، فثمة الترقّب، والتردّد إن شئت، عبر آلة العود بمقابل الأصوات الحادة للكمانات والبيانو، كأنها الأقدار التي لا تُرَدّ. أظن أن صدق القول على أن عملاً موسيقياً يظل قادراً على التأثير حدّ التجلي في كل مرة، يمكن فيها الاستماع إليه، فإنما يصدق - بقوة - على عمل نادر كهذا، يجمع الرقّة النغمية إلى جانب المضمون المعبّر عن الأزمة الإنسانية والروحية بصدق وجمال.

وكم كنتُ أتمنى أن تتوافر الإمكانيات المادية الخلاقة، لإعادة تسجيل هذه الأعمال الفاتنة في شريط "أوتار حائرة"، وتقديمها بما يليق بها.

وبعد تلك المجموعة، أنهى خالد محمد علي تأليف مجموعة "سماعيات"؛ هي: "سماعي شرقي رست"، و"سماعي حجاز"، و"سماعي بيات"، و"سماعي كرد"، إضافة إلى موسيقى لآلة العود بعنوان "حديث الأوتار"، ومقطوعة "لونغا رست"، التي جاءت وفق نغم "السوينغ" الإيقاعي السائد بين الأميركيين السود، كما كتب أول "بشرف" بعد رحلة مميّزة في

كتابه "السماعيات"، ومعلوم أن "البشرف"، و"السماعي" هما القالبان المعروفان لكتابة الموسيقى العربية.

لاحقاً صدرت للمؤلف خالد محمد علي أسطوانات عدة؛ مثل: "أغان عراقيّة"، و"ليلة موصليّة"، و"همس الأوتار"، و"عيون شاردة".

وإلى جانب كتابه الموسيقى الآلية الصرف، كتب خالد محمد علي الموسيقى التصويرية لأعمال في التلفزيون مثل: "الأميرة ذات الهمة"، وهو مسلسل أردني - عراقي مشترك، ومسلسل أردني آخر، بعنوان "الإصرار العنيد"، إضافة إلى موسيقى مسلسل "الغريب"، وكذلك لأعمال في السينما الوثائقية في العراق وتونس، التي كان قد أقام فيها لفترة بعد نهاية حرب الخليج الثانية عام ١٩٩١، وخلالها لحّن للمطرب لطفي بشناق قصيدة "من اليوم تعارفنا" التي كتبها (البهاء زهير)، كما لحّن أغنيّة للمطرب صالح حميدات.

العود: أنغام وهوية روحية وثقافية

وإذا كان خالد محمد علي مؤلفاً موسيقياً بارعاً، فهو عازف بالبراعة ذاتها على آلة العود وحتّى آلة الكمان، فهو يرى أهمّيّة مرانه ودربته على آلة العود كعازف لا تقلّ أهمّيّة كتابته للموسيقى، وعنده العزف أقرب (للروحية)، بل يراها تتقدّم على (التقنية)، وذلك كون آلة العود هي آلة طرب أولاً، ولكنها تصبح - أيضاً - آلة تعبير، لكنها تظلّ - قبل كل شيء، حسب خالد محمد علي - صُنعت لأجل تقديم موسيقى طرب شرقية وعربية أصلية.

وفي خصائص آلة العود يكتب محمد علي: "العود من آلات النقر وصلتنا بشكلها الكلاسيكي، واعتدنا عليها بهذه المواصفات. كثيرون منّا (العازفون) حاولوا تغيير شكلها وتطويرها، فأضافوا، وغيّروا، إلى آخره من التجارب والمحاولات، إلا أننا نجد أنفسنا - بالتالي - نعود إلى شكل العود الأصلي، كما اعتدنا عليه أول مرة، لذا؛ يجب علينا أن نقتنع بشكل العود ومواصفاته، وأن نفهم حقيقة أن مَنْ سبقونا من العازفين كان فيهم مفكرون وعباقرة، لم يغيّروا من شكل العود، ولم يبالغوا في العزف عليه".

وعن التقنية في آلته يوضح في مقالة له(*): أن "العود متواضع بالنسبة لهذه الآلات (الغيتار والكمان والتشيللو)، من ناحية التكنيك، ويجب علينا أن نقتنع بهذه الإمكانية، وأن لا نُحمّل العود أكثر ممّا يستطيع. كذلك لا ننسى أن جمالية العزف على العود في الجمل الشرقية والطربية، ولا ضير أن يكون فيها تكنيك مناسب، ومقنع. ولكنْ؛ لندع الغيتار والبيانو والكمان لشأنها؛ حيث إنني وجدتُ سوء فهم كبيراً قد حصل مع آلة العود، من خلال ملاحظتي للكثير من عازفي العود الذين يستخدمون مقطوعات للغيتار الإسباني والكمان الغربي والبيانو في عزفهم، والميل إلى العزف الاستعراضي السريع والمبالغ فيه، وخلوّ عزفهم من الجمل المفيدة، متناسين جمالية الجملة الشرقية الطربية، بل - أحياناً - استمع لأعمال كاملة خالية حتّى من "ربع التون"(الجوهر الذي قامت عليه الموسيقى العربية والشرقية). كما لاحظت أن عدداً من الشباب العرب، درسوا الموسيقى التركية، وأصبحوا يقلّدون مشاهير العازفين الأتراك، ونسوا موسيقى بلدهم. أقول لهم مَنْ يعزف موسيقى بلدكم، إذنْ؟! ومَنْ يحافظ على تراث الموسيقى العربية"؟!

ويجد محمد علي نفسه - كعازف عود عبر ما تحصل عليه من خبرة وتجربة - متميّزاً عن الذين سبقوه من عازفي العود العراقيين؛ حيث أصبح له أسلوبه الخاص الذي جمع بين (الروحية) وبين (التقنية)، ولكنه عرف لعنايته بالصفه الأولى في عزفه، وفي موسيقاه - أيضاً - التي بدت مميّزة من لدن الكثير من المستمعين.

ويرى الفنان محمد علي الذي وُلد بمدينة الموصل شمالي العراق عام ١٩٦٠، وتعلم بطريقة عصامية الموسيقى والعزف على العود والكمان، وكتابة وقراءة النوتة الموسيقية، أن آلة العود عريقة ومهمّة، ويجب الحفاظ على طريقة العزف فيها، وأن ينجز عملاً مترابطاً لإيصالها إلى كل أرجاء العالم، فهي آلة متكاملة، بإمكانها أن تؤدي الألحان العربية وبعض العالمية، وأن يُنجز لها

---

*)خالد محمد علي، مقالة "العود والتكنيك المعاصر".

مدوّنات مكتوبة، وطرق للعزف عليها مدروسة بعناية، وتصبح مراجع في المعاهد والمدارس الموسيقية، ودأب خالد محمد علي اعتماداً على هذه الناحية على كتابة وتوثيق جميع أعماله الموسيقية لآلة العود، وإبعاد صفة الارتجال التامة عنها، بما يحفظ الموسيقى، ويجعلها تعيش أصيلة (وسط فوضى وأشكال هجينة نعيشها اليوم) عبر توثيقها في مدونات.

عمّان ١٩٩٧: أنغامه سبقته

رغم أن خالد محمد علي مؤلف موسيقى، وعازف بارز على آلتي العود والكمان، لم يكن قد قدّم نشاطاً موسيقياً في عمّان(*)، إلا أن شهرته قامت - هناك - على أساس متين من عمله الفني، ويكفي في هذا الصدد، أن نشير لأعمال موسيقية، كتبها محمد علي قام بعزفه فنان أردني، هو عازف العود صخر حتر، كما عزفت أوركسترا المعهد الوطني للموسيقى في حفلتها على هامش مؤتمر المجمع العربي للموسيقى الذي استضافته عمّان أحد أعماله في قالب "السماعي"، والذي استُقبل بحفاوة من فنانين عرب كبار؛ أمثال توفيق الباشا، ود. رتيبة الحفني، والفنان مارسيل خليفة، ومن مُريدي طريقته في العزف على آلة العود. الفنان الأردني غسان عباسي (غسان بشير)، الذي يعتقد أن احتاكه بمستوى مميّز في العزف على العود، كما عند خالد محمد علي، أفاده في وضع خطواته على الاتجاه السليم.

وعلى الرغم من عمله عازفاً للكمان ضمن الفرقة الموسيقية المصاحبة للفنان كاظم الساهر، إلا أنه لم يتوقف عن التأليف الموسيقي، وتعليم طريقته في العزف على العود إلى مَنْ وجدوا فيه أسلوباً حاذقاً، ونبيهاً، لا سيما أن "المَعنيين بشؤون الموسيقى، يعدّونه أحد أهمّ عازفي العود والمؤلّفين الموسيقيين في عصرنا هذا؛ حيث يمتلك أسلوباً متفرّداً في التأليف والعزف، يجمع بين القديم والحديث والارتجال، مع الحفاظ على

*) علي عبد الأمير، صحيفة "الرأي"، عمّان ١٩٩٧.

الأصالة والتمسك بالتراث الموسيقي العراقي والشرقي، هذا ما يميّز - أيضاً - عزفه على الكمان، إضافة لإتقانه أساليب وألوان الموسيقى العراقية والعربية والشرقية".

إضاءات:

- خالد محمد علي أحد أفضل مَنْ وضع مؤلفات خاصة لآلة العود وآلات أخرى(*)، ومن أوائل مَنْ كتب مؤلفات للعود والرباعي الوتري والأوركسترا السيمفوني؛ حيث نالت العديد من أعماله شهرة واسعة في العالم العربي، وأصبح الكثير منها منهاجاً دراسياً لآلة العود وطلاب الموسيقى في بعض البلدان العربية. فيما حصلت بعض مؤلفاته على جوائز دولية وشهادات تقديرية عدة، فهي مؤلفات ذات بصمة خاصة حديثة ومبتكرة في الوقت نفسه، ليس لآلة العود، فحسب، بل لآلات شرقية أخرى، مثل القانون والكمان والسنطور والتخت العربي.

- تعلم مبادئ العزف على العود من عمّه فاضل حمدون، وهو - بعدُ - في التاسعة من عمره، بعدها أشرف على تعليمه الأستاذ الفنان أكرم أحمد حبيب، وتلقّى دروسه في الكمان الغربي تحت إشراف الفنان المعروف أحمد عبد الهادي الجوادي. وظهرت بوادر التأليف الموسيقي عنده في سنّ مبكّرة أيضاً؛ حيث كتب أولى مؤلفاته عام ١٩٧٦.

- في عام ١٩٧٩، أقام في بغداد، وأكمل دراسته الجامعّية فيها، ثم عمل في "الفرقة الموسيقية للفنون الشعبية" كعازف كمان، وعود، وكانت هذه بداية انطلاقته الفنية، عبرّ العديد من الأمسيّات والحفلات والمحاضرات الفنية في العراق، وفي بلدان عربية وغربية، ومثّل العراق - آنذاك - في العديد من المهرجانات الفنية، في: موسكو، وسان بطرسبرغ، وبلغاريا، والأردن، وليبيا، ودولة الإمارات العربية المتحدة، ومصر، وتونس، وسورية.

---

*) خالد محمد علي، موقعه الشخصي.

- سجّل العديد من المقامات العراقية والأطوار مع مطربين كبار؛ منهم قارئ المقام السيّد إسماعيل الفحّام، وقارئ المقام السيّد يونس إبراهيم، والمطرب سعدي البياتي، والمطرب رياض أحمد عام ١٩٨٤-١٩٩٤.

- عازف كمان في أوركسترا الجاز السيمفوني التابعة لمدرسة الموسيقى العسكرية للفترة ١٩٨٦ – ١٩٨٧.

- عمل أستاذا لآلة العود في "معهد الدراسات الموسيقية" ببغداد للفترة ١٩٩٠- ١٩٩٣.

- بعد إقامته في تونس، وعمله مع الموسيقي حمادي بن عثمان في تسجيل موسيقى تصويرية لفيلم فرنسي، إلى جانب تدريس العديد من الطلاب عام ١٩٩٢، عاد للإقامة في مدينة الموصل، فأعطى دروس الموسيقى الخصوصية، ولحّن بعض الأعمال الغنائية وأغاني الأطفال، كما كتب وسجّل العديد من موسيقى الأفلام والأعمال التلفزيونية، منها "الأنامل الخضر"، و"الثمرة"، و"اليونيسيف"، للمخرج الكبيرعمانوئيل رسّام عام ١٩٩٦.

- أصدر أسطوانة خاصة لدار الأزياء العراقية بعنوان "من الشمال إلى الجنوب"، تتضمّن العديد من الأغاني العراقية الفولكلورية بتوزيع موسيقي، وإعداد جديد عام ١٩٩٦.

- وضع موسيقى وألحان "أوبريت السندباد"، كعمل افتتاحي لمهرجان بابل الدولي، والذي كتب كلماته الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد بمشاركة دار الأزياء العراقية، وتضمن الأوبريت العديد من الأغاني والموشّحات والموسيقى التعبيرية، وذلك عام ١٩٩٧.

- منحه "المجمع العربي للموسيقى"، التابع لجامعة الدول العربية، الجائزة الثانية للتأليف الموسيقي عن عمله "سماعي حجاز كار"، وذلك

في منبر الموسيقى المنعقد بتونس، بالتعاون مع اليونسكو والمجلس الدولي للموسيقى واتحاد الإذاعات العربية، عام ١٩٩٩.

- عازف كمان في فرقة الفنان كاظم الساهر للفترة ١٩٩٨- ٢٠٠٢.
- مدير مركز الفنون للموسيقى في دولة الإمارات العربية - دبي للفترة ٢٠٠٢- ٢٠٠٤.
- شارك في الملتقى العالمي الأول للعود، والمنعقد في عمّان مع مشاهير عازفي العود وصانعيه في العالم، وقدّم أمسيّته الموسيقية، إضافة إلى مشاركته في الندوات الفنية لصناعة وتطوير آلة العود، ودراسة لمناهج وأساليب عزف العود عام ٢٠٠٣.
- عضو لجنة مسابقة العود لدول الخليج العربي في دولة الإمارات العربية - أبو ظبي ضمن نشاطات المجمع العربي للموسيقى ٢٠٠٦.
- في دولة الإمارات العربية - دبي ساهم في تأسيس مركز الموسيقى التابع لوزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، وقام بالتدريس فيه، وشكّل فرقة موسيقية، وأشرف على تدريبها عام ٢٠٠٧.
- فاز في لبنان، بالجائزة الأولى للتأليف الموسيقي في مسابقة "المجمع العربي للموسيقى" التي حملت عنوان "مسابقة توفيق باشا للتأليف الموسيقي"، وعزفت له الأوركسترا اللبنانية عمله الفائز بالمسابقة عام ٢٠٠٩.
- شارك في سلسلة من الحفلات عبر مدن أوروبية عدة، صحبة عازف القانون العراقي المتميّز حسن فالح.
- مقيم حالياً في دولة الإمارات العربية - دبي منذ عام ٢٠٠٢، ويعمل أستاذاً للموسيقى، وفي مجال تأليف الموسيقى، وتسجيلها.

رحيم الحاج: الهوى العراقي موسيقياً

عرف عازف العود والمؤلف الموسيقي العراقي المقيم في أميركا منذ سنوات رحيم الحاج المولود في بغداد سلسلة من النجاحات عبر إنتاج المزيد من الأعمال والمؤلفات وعزفها حية بين جمهور عدد غير قليل من المدن الأميركية، أو توثيقها في أسطوانات، كان منها "أرض صغيرة" التي جاءت على شكل أسطوانتين مدمجتين، وقبلها كانت أسطوانته الجميلة " تحت ظلال الوردة" التي جمعته إلى عدد من المؤلفين الموسيقيين الأميركيين، بينهم عازف الغيتار والمؤلف أوتمار ليبرت، وثمة - أيضاً - أسطوانة "أصوات بدائية" التي رُشّحت لـ"جائزة غرامي" عنها، وجمعته إلى العازف والمؤلف الهندي أمجد علي خان.

وفي سلسلة أسطوانته التي توثّق مراحل من سيرته الفنية والحياتية هناك أول أسطوانة له "بغداد الثانية"، و"موسيقى عراقية"، و"صداقة"، و"حين تصفو الروح"، و"الوطن ثانية" التي تحمل مؤلفات، حملت مشاعر الحاج حين عاد إلى وطنه العراق بعد سنوات في المنفى، ففي عام ٢٠٠٤، عاد إلى بغداد لتقديم حفل موسيقي في منزل أسرته، لكنه أوضح أن أصدقاءه الذين شبّ معهم أطلقوا لحاهم تديناً، وبدا عليهم عدم الارتياح إزاء عزفه الموسيقى؛ حيث يجري النظر إلى الموسيقى، باعتبارها من المحرمات.

ذلك الشعور بالغربة، وإن كان في الوطن هذه المرة، كان واجهه العام ١٩٩٩عندما وصل الحاج إلى جنوب غرب الولايات المتحدة كلاجئ سياسي، كان معدماً، ولكن مضيفيه أجروا ترتيبات؛ ليحصل على عمل في مطعم من سلسلة مطاعم ماكدونالدز لكسب بعض المال. وشرح لهم الحاج الذي

لم يكن يعرف الإنجليزية أنه كان في بلاده موسيقياً محترماً، لا يعزف - عادة - في المطاعم، لكنهم هزّوا رؤوسهم باستخفاف. وبدلاً من ذلك، حصل على عمل كحارس أمن ليلي، فتمكّن من ممارسة العزف على العود الذي يُعرف بأنه أبو الآلات الوترية كلّها، وتعلم الإنجليزية، بدراسة ترجمة لكتابه المفضّل للفيلسوف الألماني نيتشه، لكنه ظل خائفاً من مواجهة سؤال، يتعلق بمستقبله الموسيقي في الولايات المتحدة.

وجاء الجواب عن سؤال كهذا، عبر أول أسطوانة للعزف المنفرد على العود، كما عبر حفلات أقامها في عشرات المدن الأميركية، كان الحاج خلالها يحمل هويته الروحية والثقافية العربية حاملاً هَمّاً خاصاً، اسمه كيفية الحفاظ على التراث الموسيقي العراقي الذي يخشى أن يكون مهدّداً بالفناء بعد أكثر من عشرين عاماً من الحروب والدمار.

أول موسيقي عربي يرشّح لجائزة "غرامي"

وكاد الحاج أن يحقّق ما لم تتمكّن منه أجيال من الموسيقيين العرب، حين تم ترشيحه العام الماضي لنيل جائزة "غرامي" الشهيرة ٢٠٠٩، والتي تُعدّ "أوسكار" الموسيقى والألحان، وهي المرة الثانية التي يرشّح لها بعد العام ٢٠٠٨، وخسرها عن فئة "موسيقى العالم" أمام فرقة من أفريقيا، لكنه عوّضها بجائزة "جائزة فناني الولايات المتحدة"، ثم في العام ٢٠١٥، ظفر بلقب مهمّ، كواحد من أبرز الفنانين الموسيقيين المؤثرين في أميركا.

لكن هذا النجاح لم يغيّر جهة القلب، فلطالما كان يبدو مرعوباً من التضييق على الموسيقى في العراق، مشيراً إلى أنه اكتشف - خلال عودته إلى بغداد - أن أحد صانعي العود الذين يعرفهم اضطُرّ لممارسة عمله سراً في ورشة صغيرة فوق سطح منزله. وفي صباح أحد الأيام، استيقظ الحاج داخل منزل عائلته على صوت ابنة أخيه تشدو بأغنيّة عراقية عاطفية شهيرة، لكن الكلمات تمّ تغييرها؛ بحيث لم تعد تتحدث عن الحب الرومانسي، وإنما عن الحرام والحلال، وعن الجنة والخطايا، ما دفعه للتساؤل حول السر

وراء هذا التغيير الذي تحوّلت معه الحفلات الموسيقية - التي كانت شائعة في وقت من الأوقات - إلى نشاط سرّيّ، وكيف أن معلمي الموسيقى من أصدقائه راحوا يتصرفون بحذر أكبر، ويتوقفون عن الحديث عن دراستهم، والزعم بأنهم يدرسون الرسم، أو التاريخ، أو اللغة الإنجليزية بدلاً من الحديث صراحة عن كونهم مدرّسي موسيقى.

أكثر لحظات حياتي حزناً

هذا الإحساس بالخوف كان خبره الحاج في عام ١٩٩١، عندما غادر العراق، وعلى الحدود، صادر أحد الحرّاس آلة العود الخاصة به، والتي كانت أعزّ ما يملك، كونها من صناعة أشهر صنّاع الآلة في العالم: محمد فاضل. وما يزال الحاج يتذكّر أنه عندما رأى العود يختفي من بين يديه، انتابته رعشة، وأصابه إحساس بالمرض. ويؤكد "تلك هي أكثر لحظات حياتي حزناً".

في أعمال الحاج الموسيقية لا تحضر الهوية الثقافية العربية والشرقية، وحسب، بل المشاعر الإنسانية، من خلال مؤلفات غاية في الرهافة، تصوّر المشهد الإنساني في تجلياته الواسعة، ففي أسطوانته "صداقة" هناك عمل، لا تخفى ملامحه الشرقية الأصيلة، ولكنه منفتح - تماماً - على عصرنا لجهة التركيب والتصوير اللحني، والأمر ذاته نجده حاضراً في عدد من مؤلفات أسطوانته "تحت ظلال الوردة" التي تقدّمه، فضلاً عن إمكانياته عازفاً على العود، مؤلفاً موسيقياً منفتحاً على هواجس العصر دون أن يتخلى عن هويته الثقافية والإنسانية الأصلية.

مُضطهَدُون في العراق، وناجحون في المنفى(*)

أعلاه هو عنوان رئيس لتقرير نشرته صحيفة "نيويورك تايمز"(**)، فيما عنوان ثانوي يوضح: "مشاهد من ذكريات ضياء جبار ورحيم الحاج".

---

*) علي عبد الأمير، صحيفة "الغد" الأردنية، وموقعه الشخصي ٢٠٠٩.

**) أيريكا جود، "نيويورك تايمز"، وأعادت نشره صحيفة "الشرق الأوسط" ٦ أيار (مايو) ٢٠٠٨.

وفيه نتوقف عند الملامح المهمّة التالية:

اعتاد ضياء جبار تدريس الموسيقى لمجموعة من التلاميذ في حجرة خلفية في أحد محال التصوير؛ حيث لا يمكن سماع الصوت من الخارج، لكنْ؛ في الأسبوع الماضي، اجتاحت مجموعة من الرجال المسلحين المحل، ودمّرت آلاته الموسيقية، وأصدروا أوامرهم له بالتوقف عن التدريس. كثيراً ما راود جبارُ حلمَ أن يمارس مهنة بعينها، بيد أنه تخلى - الآن - عن هذا الحلم، مؤكداً بقوله: "لقد مات العراق".

في المقابل، وعلى بعد سبعة آلاف ميل، يحمل رحيم الحاج، الذي فرّ من العراق عام ١٩٩١ عوده متنقّلاً في شوارع مختلف المدن الأميركية؛ ليعزف لجماهيره التي تحتشد حوله بالمئات. وقد تم ترشيح ألبوم سجّله قريباً لنيل "جائزة غرامي". ويربط عشق العود كلاً من جبار والحاج والعود، آلة موسيقية تمتدّ جذورها بعمق في التاريخ العراقي، ويرى البعض أن صوتها يعبر عن الروح المميّزة للبلاد. وتلقّى كلاهما تعليمه في ذات المعهد الموسيقي العريق ببغداد، ويحمل كلاهما حباً دفيناً تجاه الألحان العراقية التقليدية.

إلا أن الروابط بينهما لا تقتصر على ذلك؛ حيث راقب كل من جبار، البالغ من العمر ٢٩ عاماً والحاج البالغ من العمر ٤٠ عاماً سقوط وطنهما، في هوة العنف الطائفي. ويشعر الحاج بقلق مستمر على مصير والدته وشقيقه اللذين ما يزالان يعيشان في ضاحية مدينة الصدر داخل بغداد، والتي تتّسم بخطورة الأوضاع بها؛ حيث يعيشان بمنزل، لا توجد به كهرباء، ولا مياه جارية. وعندما يشتعل القتال بين أعضاء ميليشيا جيش المهدي والقوات الأميركية والعراقية، مثلما كان الوضع اليومي على امتداد الأسابيع الماضية، يعكف الحاج على إجراء اتصالات مستمرة بذويه، للاطمئنان عليهم. ويقول: إن "الوضع صعب؛ لأنني بعيد عنهم للغاية، وبعيد جداً عن صراعهم، ما يجعلني أشعر بالعجز".

وتثير أعمال العنف التي يقرأ عنها ذكريات مؤلمة، تحمل صور تعرّضه

للتعذيب، وذلك في الثمانينات، في عهد حكومة صدام حسين، أو مشاهدة آخرين في أثناء إعدامهم. وفي عام ٢٠٠٤، عاد إلى بغداد لتقديم حفل موسيقي، في منزل أسرته، لكنه أوضح أن أصدقاءه الذين شبّ معهم أطلقوا لحاهم، وبدا عليهم عدم الارتياح إزاء عزفه الموسيقى؛ حيث يجري النظر إلى الموسيقى، باعتبارها من المحرّمات. وأشار الحاج إلى أن أحد صانعي العود الذين يعرفهم اضطُرّ لممارسة عمله سراً في ورشة صغيرة فوق سطح منزله. وفي صباح أحد الأيام، استيقظ الحاج داخل منزل عائلته على صوت ابنة أخيه تشدو بأغنيّة عراقية عاطفية شهيرة، لكن الكلمات تمّ تغييرها، بحيث لم تعد تتحدّث عن الحب الرومانسي، وإنما - فقط - عن الله والجنة والخطايا، ما دفعه للتساؤل حول السرّ وراء هذا التغيير.

على الجانب الآخر، عاين جبار التحوّل الذي طرأ على بغداد يوماً بعد الآخر؛ حيث شاهد مشاعر الحماس الديني، وهي تُهيمن على الشوارع خارج منزل عائلته في "مدينة الشعب"؛ حيث اعتاد الجلوس وعزف الموسيقى للمارّة. وتحوّلت الحفلات الموسيقية، التي كانت شائعة في وقت من الأوقات، إلى نشاط سرّيّ. كما اختفت فرص العمل بمجالي التدريس والعزف، والتي كانت تتوافر - في العادة - أمام عازفي العود المهَرَة. ويشكو الحاج قائلاً: "لقد أضعتُ ١٠ سنوات من عمري، وهي السنوات التي قضيتُها في تعلّم عزف العود من أجل الناس".

يُذكر أن العراق اشتُهر - في وقت من الأوقات - بعازفي العود. وكانت آلة العود من الآلات الشائع وجودها بالمنازل العراقية، مثلما الحال مع الغيتار داخل الولايات المتحدة. وتشير إحدى الأساطير التي أوردها موقع "جروف ميوزيك أونلاين" على شبكة الإنترنت إلى أن آلة العود تمّ اختراعها على يد لاماك، حفيد قابيل الذي ورد بالنصوص التوراتية المقدسة. وتكشف النصوص التاريخية عن تمجيد أحد قضاة بغداد في القرن التاسع الميلادي لهذه الآلة، وكذلك أحد كتّاب القرن التاسع عشر، محمد شهاب الدين، والذي أكد أن العود "يحقّق توازناً بالحالة المزاجية. ويهدّئ القلوب، ويُحييها".

حتّى إن صدام حسين نفسه لم يكن بمعزل عن التأثير الساحر لهذه الآلة؛ حيث أشار البعض إلى حصوله على عود، هدية من محمد فاضل، أحد أشهر صانعي العود، مصنوع من أخشاب نادرة، ومحلّى بالعاج. كما أصدر حسين أوامره إلى معلّم شهير للعود بتعليمه كيفية العزف عليه، لكنْ؛ عند وقوفه في حضرة هذا الحاكم الاستبدادي، شعر الرجل بخوف هائل، أخرسه عن الكلام. وتشير القصة إلى أنه تم استبداله بعازف آخر، أعطى الحاكم العراقي درسين في العزف. أما جبار؛ فقد اعتاد في طفولته النوم على أصوات الموسيقى المنبعثة من جهاز الراديو الخاص بوالده. ولاحقاً، شدا جبار بأغان وطنية في المدرسة الثانوية. وفي سن الثامنة عشرة، بدأ عزف العود، وعكف على دراسة أسرار المقامات العراقية. وعن ذلك يقول: "لقد وُلدتُ؛ لأتعلّم". وعندما اجتاحت الدبابات الأميركية بغداد عام ٢٠٠٣، شعر جبار بإثارة بالغة. وعن هذه الفترة يقول: "اعتدت الجلوس مع أصدقائي والحديث عن أحلامنا، وما ستصبح عليه بغداد بعد الغزو. لقد توقعتُ أن تصبح بغداد على غرار هوليوود. وكنا نتحرك، بحرية. وأحيانا كنا نعود إلى منازلنا في الثانية صباحاً".

بيد أن الحرية الجديدة لم تدم طويلاً؛ حيث نمت إلى مسامع جبار قصص انتشرت على نطاق واسع حول تعرّض موسيقيين للتهديد، من جانب متطرفين دينيين، بل وتعرّض أحد أساتذته لهجوم في أثناء قيادّته سيارته عائداً إلى العراق من سورية. وحطّم مسلحون آلة العود التي كانت بحوزته، مهدّدين إياه بالقتل حال معاودته العزف مجدداً. وبعد شهر، فرّ البروفيسور من العراق.

يقول جبار: "بدأتُ أتحلّى بحذر أكبر، وتوقفتُ عن الحديث عن دراستي. واعتدتُ الزعم بأنني أدرّس الرسم، أو التاريخ، أو أنني سأصبح مدرّس لغة إنجليزية". ويستطرد أنه في بعض الضواحي، كان بإمكانه حمل العود دون خوف كبير، بينما في ضواح أخرى، كان ذلك أشبه بـ"الانتحار". والآن، يعزف "جبار" أينما أمكنه ذلك، سواء في احتفالات، من وقت لآخر، أو تجمعات

سرّيّة مع الأصدقاء. وبين حين وآخر، يمرّ بمحل أحمد العبدلي، صانع العود، في السوق الرئيسة ببغداد. من جانبه، يشرح العبدلي أنه "قبل هذا الحين، كان الكثير من العازفين يأتون هنا، ويتجمّعون، ويعزفون، ويغنّون، ويعودون إلى منازلهم، يملؤهم شعور بالسعادة والارتياح. لكنْ؛ الآن، أصبحوا لا يأتون، أو إذا ما أتوا، يكونون واحداً، أو اثنين، بنفس الوقت، ويعزفون لبضع دقائق، فحسب، حتّى لا يجذبوا انتباه المتشدّدين". يُذكر أن جبار يملك عوداً من صناعة محمد فاضل، وهو قيّم، لدرجة أنه لا يسمح لزوجته بلمسه، ومع ذلك، يفكر حالياً في بيعه. أيضاً، كان بحوزة الحاج عود من صناعة محمد فاضل، أعطاه إياه منذ عقود أحد معلّميه في بغداد. واعتاد الحاج النوم إلى جوار هذا العود، بل والحديث إليه، ما أثار قلق والديه. إلا أنه عام ١٩٩١، عندما فرّ من العراق، وفي أثناء مروره بالأردن، صادر أحد حرس الحدود العود. وما يزال "الحاج" يتذكر أنه عندما رأى العود يختفي من بين يديه، انتابته رعشة، وأصابه شعور بالمرض.

الحاج - وبعد تحقيقه استقراراً نسبياً في أميركا التي وصل إليها العام ٢٠٠٠ - عاد مجدداً للعزف على العود، ويبذل كل ما في وسعه - الآن - للحفاظ على موسيقى العود العراقي حية، ويقيم حفلات لصالح الأطفال العراقيين، ويتحدث إلى الجمهور بشأن العود وتاريخه. ويدرك الحاج جيداً أنه محظوظ، لكونه يتمتّع بحرية العزف والتحدث، بلا خوف؛ حيث يقول "أتمتّع بفرصة أن أرفع صوتي هنا".

ويضيف أنه شعر بالبهجة عند سقوط نظام صدام حسين، لكنه عارض الغزو الأميركي، مشيراً إلى أنه - في بعض الأحيان - تجول بخاطره فكرة أن "هناك جندياً (أميركيا) في العراق، ولا أدري إن كان يقتل شقيقي".

فرات قدوري:
لمسة معاصرة على أنغام قديمة

تكاد الأعمال الموسيقية العربيه الخالصة "تنقرض" أمام زحف الإنتاج الغنائي الذي أحال الموسيقى العربية "الآلية" إلى نسيان شبه تامّ، وحتّى الفسحة التي كانت تخصّصها الإذاعات العربية للمقطوعات الموسيقية الصرفة، وتقدّمها بين فقراتها المتعددة، أصبحت نسياً منسياً، في الوقت الذي كانت تشكّل فيه واحدة من علامات التذوّق الموسيقي الرصين عند المستمع العربي. وفي مغامرة محسوبة من قِبل عازف القانون العراقي والمؤلف فرات حسين قدوري، صدر في عمّان العام ١٩٩٨ عمل موسيقي، حمل عنوان "قانون بين النهرين" وقع من خلاله الفنان قدوري لمسات بارعة على واحدة من أجمل وأعذب الآلات الموسيقية العربية والشرقية، وهي آلة القانون. وفي الوقت الذي يشير فيه عنوان الشريط " قانون بين النهرين" (*)إلى (مدرسة عراقية) في فنون العزف على الآلة، إلا أن فرات حسين قدوري انفتح على تجارب موسيقى عربية وشرقية في العزف، أو من خلال مقاربة المقطوعات التي عزفها. وبالإضافة إلى لمسات العازف التي كشفت عنها أول مقطوعة له في الشريط "تقاسيم في مقام الكرد والعجم والعشيرات"، وفيها قدم ارتجالات، تعتمد على مخزونه من الأنغام والألحان والجمل الموسيقية، فإنه يقدّم ذاته - باقتدار - مؤلفاً موسيقياً عبر مقطوعة "أمواج" التي كشف عبرها عن عناية بشكل معين في التأليف الموسيقي، هو شكل "المقطوعة" الذي يحاول فيه المحافظة على رصانة الموروث، في الوقت ذاته يكشف عن رغبات التجديد، وإضافة لمسة خاصة، تدل على وعيه للحظته التي ينتمي إليها. وحين يقارب فرات حسين قدوري الأشكال الشرقية في التأليف الموسيقي،

*) من مقدمات كتبها علي عبد الأمير لأسطوانات فرات قدوري.

ومنها "السماعي" الذي هو قالب موسيقي شرقي، يتكون من أربع (خانات) و(تسليم)، ويُعاد التسليم بعد كل خانة، وتكون الأخيرة مختلفة الإيقاع عن الثلاث السابقات، فإنه يقدم فهما خالصاً لذلك الشكل، ويجسّد بنيته الموسيقي بتوقيعات ناعمة، ومرهفة على الأوتار، تدلّ على القانون. وفي أسطوانته، يقدم فرات قدوري، وهو ابن الفنان الموسيقي العراقي الراحل، حسين قدوري، الذي وضع عشرات المؤلفات الموسيقية والألحان الغنائية الرصينة، فضلاً عن باع طويل في ميدان البحث والتأليف الموسيقي، وبخاصة في ميداني الأغنيّات الشعبية وأغنيّة الطفل، يقدم أنماطاً من الأداء الموسيقي لواحد من أعرق الأشكال الغنائية العراقية: "المقام العراقي"، وهو مؤلف غنائي، له خصوصيته وقواعده في الأداء. ومن موروث المقام يعزف فرات قدوري من "مقام الأوج" مع مقدمة من "مقام الحكيمي" و"الزنجران" وغيرها، إضافة إلى ما يرافق تلك المقامات من غناء مثل أغنيّة "هذا مو إنصاف منك" التي أصبحت اليوم واحدة من عيون الموروث الغنائي العراقي، كذلك في عزفه المتقن لموسيقى أغنيّة "قلبك صخر جلمود".

"نداء الروح": القانون ... رؤية جديدة

بعد أسطوانته "قانون بين النهرين"، وبعد تأكيده مستوى البراعة في العزف على القانون، ومقدرة في التأليف لهذه الآلة العربية والشرقية الرقيقة، يُقدم فرات حسين قدوري على ما يشبه المغامرة حين يزجّ بـ "القانون" في مقطوعات، يحاول فيها تأكيد مكانة الآلة وأنغامها حين تحاور آلات أخرى، وأنغاماً تأتي من بيئات بعيدة، بيئة البحر الكاريبي والإيقاعات اللاتينية. "القانون" في التخت الشرقي، هو غيره برفقة آلات وترية وإيقاعية من خارج مجاله المتداول، وهذا ما يُحسَب لفرات حين حاول إعطاء آلته المفضّلة أبعاداً نغمية، ما كانت جرّبتها من قبل. ففي أسطوانته الثانية، حوارات مع الإيقاعات اللاتينية، الإيقاعات الغجرية الإسبانية (بولوريوز)، ومع الجاز، وتنويعاته الحرّة. فرات حسين قدوري لا يجرّب لمجرد التجريب الاستعراضي، وإنما

لغايات تعبيرية، هي ذاته التي دفعته إلى أن يعيد عزف وكتابة مقطوعات موسيقية من الموروث العراقي، إلى جانب كتابته أعمالاً جديدة، تنطلق من القانون، وتتسع إلى مستوى آلات أخرى في رؤية جديدة. وتنشط تجارب موسيقية عربية جديدة حالياً في ابتكار أشكالها التعبيرية، واللافت للنظر فيها أنها مقدمة من موسيقيين شبان، لا يرون في التحديث والمعاصرة انقطاعاً عن الموروث والأصالة. ومن بين هذه التجارب، تجربة عازف القانون والمؤلف الموسيقي العراقي الشاب فرات حسين قدوري الذي أصدر أسطوانته الثانية "نداء الروح"(*). بدأ قدوري مع "نداء الروح" المقطوعة التي حملت أسطوانته الجديدة عنوانها، وجاءت وفق قالب "السماعي"، لكنْ؛ وفق تقاسيم حرة، برع في إظهارها على القانون، وجاءت براعة عازف الناي أحمد دلول؛ لتزيد المقطوعة عمقاً روحياً، بينما وصلة العزف الانفرادي على القانون كانت زائدة، ولو حُذفت، لكان العمل أكثر رشاقة وحبكة. في مقطوعة "حكاية" ثمة نغم بطيء خال من "الميلودي"، لكنه وفّر - عبر تنويعاته - فرصة للعازفين أن يُظهروا مهاراتهم، وبخاصة الفهم المتقدم لعازف البيانو في شكل الحوار الممكن بين آلته (الغربية) وآلة القانون (العربية والشرقية). في "راجعين ياهوى" اللحن الذي غنّته فيروز، وطبعته برقّتها، كانت الفكرة في عزف قدوري هي أن لا تعيد عزف اللحن، وأن تجعل آلة رئيسة تقوم بدور المغنّي، بل أن تصوغ اللحن الغنائي وفق بناء موسيقي خاص، يُخلص للبناء الأصلي، ولكنْ؛ ليس - بالضرورة - أن يتطابق معه. مقطوعة "أنين" التي كتبها قدوري تحيل السامع - حتّى مع غياب عنوانها - إلى موجة أنين طاغية، أشياء حلوة تنتحب، أشياء فيها نضارة الحياة وحلاوتها غير أن أقداراً رهيبة نزلت عليها؛ لتجعلها متقطّعة الأنفاس، وبالكاد تخرج من دوائر، منحتها الضيقة، وكان بناء المقطوعة بناءً تأليفياً لافتاً، فيها وعي - أيضاً - في توزيع اللحن، بحسب الآلات، ومنح الناي موقعاً مركزياً في تنفيذ اللحن.

---

*) من مقدمات كتبها علي عبد الأمير لأسطوانات فرات قدوري.

حوار موسيقي يحتفي بالإنسان

وفي مغامرة "محسوبة" في جوانبها الفنية، قدّم قدروي ومجموعة من العازفين في "غاليري الآندى" بعمّان تجربة موسيقية حملت عنوان "من بلاد ما بين النهرين إلى أميركا اللاتينية"(*)، وتضمّنت مزجاً ما بين موسيقى عراقية وعربية وأخرى لاتينية.

كان فرات العائد من جولة فنية قادّته إلى أميركا اللاتينية، العنصر المحفّز في هذه التجربة، وبما تركته موسيقى أميركا اللاتينية عنده من تأثيرات؛ حيث اشترك في غوايتمالا والسلفادور، في أكثر من حفل موسيقي مع مؤلفين وعازفين موسقيين من البلدين، فإن للموسيقيين الذين شاركوه الأمسيّة دوراً بارزاً أيضاً، أكان ذلك في قيامهم بالتوزيع الموسيقي: أنس غانم حداد - عازف (الكي بورد) وشيراك آرمين في توقيعاته على (الكونغا)، وصفاء كاظم في تعامله الحاذق مع أكثر من آلة إيقاعية شرقية.

ومع أولى المقطوعات التي عزفها فرات قدوري ومجموعته، فإننا نتعرّف على لمسة هي لمسة المؤلف الموسيقي، فالمقطوعة التي حملت عنوان "وداعاً غواتيمالا" تحمل رصانة البناء الموسيقي، حفلت بمسارات، أتاحت في التوزيع لآلة (القانون) أن تعلن عن هويتها وروحيتها العربية دون أن تغفل عبر الحيوية الإيقاعية الإشارة إلى تنوّع الحياة ودفقها في أميركا اللاتينية، وهو مزيج موسيقي وثقافي، كانت المقطوعة ترمز إليه.

ومن المقطوعات التي كتبها قدوري، عزف بصحبة المجموعة مقطوعة "ريا - الريح الطيبة"، ومعها انتقلت الأمسيّة إلى مستوى لحني، هبّت معه "ريح طيبة" فعلاً، هي من نسيم الألق الروحي حين يغتني ويثمر رؤى وجمالاً، والمستوى اللحني في المقطوعة استعار "اللونغا" كشكل لحني من أشكال التأليف في الموسيقى العربية والشرقية، لما فيه من حلاوة وزخرفة إيقاعية.

ولتأكيد الجانب المحلي (موسيقى بلاد ما بين النهرين) اختار قدوري

---

*)علي عبد الأمير، "الرأي" الأردنية ١٩٩٩.

لحناً غنائياً، يكاد لفرط صدقه أن يختزن روحية موسيقية عراقية صرفة، هو لحن "ماني صحت" للملحّن الراحل عباس جميل، وبدأ فرات قدوري تنفيذ اللحن بتقاسيم على القانون، ثم ما يلبث (غيتار) شيراك أن لوّن اللحن الأصلي، فيما (صفاء) كان يضبط الإيقاع الملون بلاتينية (الكونغا)، وبحسب مهارة العازف آرمين، بينما الخلفية التصويرية يتولاها "الكي بورد" الذي نجده في المقطوعة اللاتينية التي حملت عنوان "وردة الأوركيدا السوداء"، وقد تحمل جانباً كبيراً في تجسيد ملامح المقطوعة التي كتبها وصوّر فيها (الوردة) كأحد رموز أميركا اللاتينية، المؤلف كالتادير، وكانت المساحة التي شغلها (قانون) فرات قدوري تولت إقامة جسر بين نغمين، بين روحيتين، ولكنهما تلتقيان عند فكرة الاحتفاء بالإنسان ومشاعره.

ولو استثنينا أثر صوت فيروز، كما نحفظه في ذاكرتنا، وأخذنا "عاهدير البوسطة" كموسيقى مجرّدة، فإن الفرقة بقيادة فرات حسين قدوري أقامت اتصالاً حقيقياً مع زياد الرحباني، وبالذات اشتغاله على ما بات يُعرَف بـ "الجاز الشرقي". هنا براعة في التوزيع تُحسَب لمَنْ قام بهذا الدور في الفرقة: أنس غانم حداد وشيراك.

ولأن القطعة التي حملت عنوان "في عطر القانون" التي كتبها الغوايتمالي فيرناندو بيريز تتضمّن ما يشبه التحية لآلة (القانون)، فقد بدا مبرراً تلك الفسحة التي عزفها القانون في المقطوعة، كذلك ما قدّمته بقية الآلات التي حاولت أن تقيم اتصالاً مع موسيقى الجاز، وروحية موسيقاه القائمة على حرية تشكيل نغمة، كلما تمكن العازفون من ارتجال تنويعات على النغم الأصلي، وهو ما فعله كلّ من شيراك على (الغيتار) وأنس على (الكي بورد).

ومن ملامح (الروك اللاتيني) النموذجية، اختار فرات ومجموعته أحد الألحان المعروفة للموسيقي والعازف اللاتيني الشهير سانتانا، وبرع - هنا - شيراك في عزف اللحن الأصلي اعتماداً على فقرات من العزف الانفرادي على (الغيتار)، كما كان مميّزاً دخول فرات بالقانون على لحن، لم يكن من

السهل تخيّل قيام آلة القانون الشرقية والعربية الصرفة، بعزفه، فهو لحن من ألحان الروك اللاتينية التي بصمتها المؤلف والعازف سانتانا بملامح خاصة.

عرض تميّز بجرأة الشكل الموسيقي، وهو ما أوجرته مقطوعة، أعدّها قدوري وأصدقاؤه معاً، وحملت عنوان "من الوطن العربي إلى الأندلس"، وحاولت أن تشير إلى التأثير الحضاري الذي نقله العرب إلى الأندلس خلال حكمهم لها.

"ذكريات جميلة" رغم إيقاع صاخب في بلاده

ظل فرات قدوري يراقب مشهد بلاده بتمعّن، علّه يجد فرصة، يعود - من خلالها - إلى الحاضنة الاجتماعية والفكرية التي كوّنته، فهو - بعد خروجه من بلاده التي كانت تعاني الحصار وعزلة فرضها النظام السابق في منتصف العقد الماضي، وإقامته المؤقتة في الأردن، ولاحقاً بين بلجيكا والمانيا وإيطاليا - مَنّى النفس بعودة إلى بغداد بعد الحرب الأخيرة العام ٢٠٠٣ ، إلا أن إيقاع التدمير ظل أعلى من أي صوت، يمكن لآلة موسيقية أن تصدره، كما أن التحولات كشفت عن حاجات للعراقي كالأمن والاستقرار بدت معها الثقافة "سلعة كمالية"، ممّا حدا به وبغيره من موسيقيين ومثقفين عراقيين الذين غادروا وطنهم إلى التروّي في العودة؛ حيث لا نشاط فنياً، أو ثقافياً لافتاً في بغداد التي تبدو مذعورة خشية انفجار، أو إغتيال.

وصاحب أسطوانة "قانون بين النهرين" شارك في خريف العام ٢٠٠٤ ضمن "ملتقى القانون الدولي الأول" المقام على هامش مهرجان جرش (*)، وامتدت به الإقامة لاحقاً في المدينة التي عرفته عبر أمسيّات، أظهر فيه قدراته مؤلفاً وعازفاً على الآلة الشرقية العتيدة، وعاود تلك الأمسيّات في عرض، استضافه "مركز الأورفلي للفنون"، وحمل عنوان "ذكريات جميلة"، وشاركه في العزف ضارب الإيقاعات الرشيق لطيف سعد العبيدي المقيم في هولندا، وعضو الفرقة المصاحبة لقارئة المقام العراقي فريدة محمد علي.

---

*) علي عبد الأمير، "الحياة" ٢٠٠٤.

وفي أمسيّته، كان قدوري الذي درس الموسيقى شرقيها وغربيها في مدارس بغداد وكلياتها، أظهر مستويين من نشاطه الموسيقي: التأليف والعزف، ففي الأول يتوقف السامع عند براعة محسوبة بين احترام قدوري للقوالب وبين لمسته الشخصية، وهو ما برز في مقطوعته الرقيقة "ريا الريح الطيبة"، وفيها قارب قالب "اللونغا" الرشيق. وفي الثاني، يحافظ قدوري على كلاسيكية عازفي القانون، بحسب المدرستين التركية والمصرية دون أن ينسى إضفاء لمساته الشخصية في مهارة، لا تميل إلى الاستعراض، ولكنْ؛ دون نمطية حتّى وإن عزف ألحاناً من غيره من المؤلفين الموسقيين العراقيين، كما في عزفه الرشيق لرائعة غانم حداد "سولاف".

التأليف الموسيقي العربي المعاصر نادر، لذا؛ تكتسب محاولات "النادرين" أهمّيّة لافتة، لاسيما إذا كانت تحفل بلمساتها الفنية المؤثرة، وهذا ما استمعنا إليه في مقطوعة "الرحيل" التي صاغ فيها قدوري رؤية تعبيرية عالية، فهو يصوّر فكرة الرحيل، أو السفر، وكأنها انفصال قاس عن المكان الحميم، فتأتي الأنغام قوية كأنها النذير، ثم تخفت، وتتوافق، ولاحقاً تعود إلى القوة الأولى ذاتها، كان الرحيل فزعاً دائماً، ونذيراً يطارد الروح في غربتها.

وتوافقاً مع عنوان أمسيّته "ذكريات جميلة"، جاءت المقطوعات التي حفلت بتقاسيم على المقامات المعروفة في الغناء العراقي وأطواره، وتحديداً "المقام العراقي"، فعزف قدوري "مقام المخالف" الذي يشكل البناء الروحي للغناء العراقي، وضمن المقطوعة، جاء لحن الطقطوقة "ياحنينه"، وكذا في مقطوعة "تنويعات مقام اللامي"، وهو مقام، ابتدعه مطرب المقام العراقي الراحل محمد القبانجي، وعزف مقطوعة "مقام البنجكاه" التي تكوّن البناء اللحني لأغنيّات من الموروث العراقي "للناصرية"، و"عمي يا بياع الورد"، وهما من عيون غناء المطرب الراحل حضيري أبو عزيز.

فرات قدوري أراد لأمسيّته أن تكون "ذكريات جميلة"، ولكنه على عادة العراقيين جاءها "ذكريات حزينة" لاسيما أن إيقاعاً كارثياً ما انفكّ يكون إيقاع بلاده!

"الجنائن المعلّقة": عاشقون ومَنفيون وحالمون

إن كنتَ عراقياً، وأعياك الطريق إلى الأمل، وأضناك الانتظار، وحاصرتك الغربة، فعليك التزوّد بموسيقى، تقيك الوقوع في الرمال المتحرّكة لليأس، ومن تلك الموسيقى القادرة على إبقاء فسحة الأمل فيك، أنغام تتضمّنها أسطوانة لعازف القانون والمؤلف الموسيقي فرات حسين قدوري، وكانت أكثر صفاء ونضجاً ممّا سبق له أن عزف وكتب، هي أسطوانة "الجنائن المعلّقة".

ألحان تنفتح على تجارب إنسانية حياتية وثقافية وإضاءات تاريخية وأسطورية، لكنها وإن اتسعت لا تخرج من مدار شخصي يتّخذ من "القانون" مركزاً نغمياً، يتصل بآلات وتجارب موسيقية عراقية وعربية وإنسانية أوسع مرة بروح المداعبة، ومرات بروح الحوار والاتصال العميق.

مؤلفات فرات قدوري - بعد أعمال موسيقية انفرادية ومشتركة - تستلهم خزينها الروحي الرافديني، فتصبح رقيقة تارة، وتتشظّى بين الآلات الموسيقية والأصوات الغنائية التعبيرية تارة أخرى، كي تصوّر البُعد الأسطوري للشقاء الذي يحياه الإنسان العراقي اليوم، لكنْ؛ دون إغلاق باب الأمل، فالموسيقى رسالة ينقلها فرات قدوري من أرجاء بلاده المعذبة إلى فضاء إنساني رحيب.

في أسطوانته الجديدة .. يوميات شخصية، فيحضر الأب - الاسم العميق في الموسيقى العراقية المعاصرة مؤلفاً وعازفاً وباحثاً، فيهدي الابن أسطوانته إليه، مثلما تحضر حكمة تاريخ وأسطورة، فضلاً عن آمال تكاد تختنق، لكنها لا تعرف اليأس. وكل هذا يأتي عبر انتماء موسيقي، عماده النغم العراقي والعربي المنفتح على تجارب الموسيقى المعاصرة في "الجاز"، و"الفيوزن".

موسيقى فرات قدوري في "الجنائن المعلقة".. أناشيد لعاشقين ومَنفيين وحالمين قرروا الوفاء الأبدي للحب، وهي وإن جاءت كتجسيد لشخصيات تاريخية عراقية في حكايات موسيقية، إلا أنها لم تقع ضمن إطار "تصويري"

تقليدي حتّى وإن كُتبت بأسلوب الموسيقى التصويرية، والنشيد الأول هو "حكاية سمير اميس"(*)، المرأة الآلهة التي رعاها سرب من الحمام بعد ولادتها، فأخلصت للريش والأجنحة بعد موتها، فصارت حمامة. هي ملكة آشور وفارس وأرمينيا والهند ومصر، وإكراما لفتنتها بُنيت نينوى. السؤال هنا كيف يمكن تكثيف الحكاية هذه بأسطوريتها وواقعيتها إلى نشيد، أو نغم موسيقي؟ والجواب جاء صريحاً من فرات قدوري، فاستعان بمزيج من الإيقاعات واللعب الرقيق على آلة القانون، والآهات والصوت الجميل المجروح في نداءاته (وسيم فارس) المستغرق في اتصال حميم مع فنون الأداء في المقام العراقي، الغناء والقانون وآلة "الجوزة" التي لعب عليها، محمد أمين، صوّرت المسار الإنساني لسميراميس، فيما الإيقاعات والآهات جسّدت البعد الأسطوري، ولم يكن قدوري إلا مخلصاً لفكرة الموسيقى في أنها فن إنساني وروحي خالص، فأبقى المسار الإنساني لحكاية الملكة خاتمة شجية ورقيقة لمقطوعته.

من "عشتار" إلى "الشناشيل البغدادية"

ولأن العراق هذا المزيج النادر من الواقعي والخيالي، ولأنه هذا الحدث الضارب في جموحه حداً غير معقول، كان من الطبيعي أن ينتقل فرات قدوري من مقطوعته الثانية "غزل عشتار" إلى "شناشيل بغدادية"، ففي مقطوعته التي تصوّر عشتار، أو عشتروت، آلهة الحب والحرب التي سمّاها السومريون إينانا، والإغريق أفروديت، ابنة الإله سين إله القمر، تلعب آلة القانون (الحب) قليلاً قبل أن تبدأ الإيقاعات والأصوات البشرية (الحرب) بالتناوب مع الصوت الرقيق للقانون المنفرد، في تصوير متناسق لذلك المزيج المتنافر في عشتار: رمز الحب والحرب في أن ابنة الوركاء عاصمة بلاد سومر ومركز حضارة العالم القديم، التي انبثقت سيرة عشق من لذّة ونار، فأغوت جلجامش، وأسرت تمّوز.

ووفق هذا الأسلوب التركيبي المتداخل في أبعاده الزمنية والدلالية، يصل

---

*) من مقدمات كتبها علي عبد الأمير لأسطوانات فرات قدوري.

قدوري إلى مقطوعته الثالثة: "شناشيل بغدادية"، فإذا كانت بغداد في عصرها الذهبي قد صارت إشارة إلى كل معنى، له علاقة بالتطور والازدهار، فيقال لأي مكان بأنه "تبغدد"، فإن الزمن في بابل "تبغدد"، فأقام أعجوبة من أعاجيبه "الجنائن المعلقة"، وفي بغداد، تجدّدت أسطورة بابل في الظلال والورود والقصائد والنساء الجميلات، فكانت "الشناشيل"، التي صوّرها قدوري عبر جمل لحنية، تتصل عميقاً بفنّ موسيقي "متبغدد"، هو المقام العراقي.

جاز لشهرزاد

إن الانفتاح الموسيقي الذي ميّز نتاج فرات قدوري - منذ اتصاله الواسع مع تجارب موسيقية عالمية خلال أكثر من عقد - انعكس في اتصال مع موسيقى الجاز التي حضرت في مقطوعته "ليلة شهرزاد"، وهو اتصال لم يكن عبثاً، فشهرزاد صاحبة الحكايات التي أوقفت السفاح لسحرها وفتنتها عن ممارسة شهوانيته في القتل، كانت تحتاج في تصويرها شكلاً موسيقياً، ينفتح على بُعد سردي (حكائي)، ولا شكل، يمكنه هذا مثل موسيقى الجاز التي لطالما أراها في حريتها "نثر الموسيقى"، مثلما كانت "قصيدة النثر" لعباً في الشعر أوسع من الوزن.

السّيّاب يُبعَث موسيقياً

واتصالاً مع هذا المنحى جاءت مقطوعة، تفخر بها الموسيقى العراقية المعاصرة، هي مقطوعة "أنشودة المطر .. لذكرى السّيّاب" التي كتبها قدوري، وفيها بعث صاحب "غريب على الخليج" موسيقياً، فثمة الناي بأداء مرهف من وسيم خصاف، كخيار موفّق لتصوير نحول الشاعر، وفردانيته، وإحساسه العميق بالوحشة والغربة، ذلك الذي أنشد لبلاده أنها "غابة نخيل ساعة السحر"، ومضى غريباً، مثلما كانت آلة القانون تصوّر مشاعر الحنين، وما السّيّاب إلا مزيجاً متفجّراً من الغربة والحنين، تكاد تلخّصه المزيج الموسيقي والدلالي هذا يتواصل في الدقيقة الأخيرة من المقطوعة منسجماً؛ لينقطع - فجأة - إلى .. الصمت، ألم يكن السّيّاب بموته صمتاً "احتجاجياً"؟

وبما أن عمله الجديد الذي تولى لا كتابته، وحسب، بل توزيعه موسيقياً، هو كالعراقي مزيج صريح من الصخب والرقة، من الهدوء والخشونة، من الحب والكراهية، فإن فرات قدوري ينتقل من إطار الحكايات الأسطورية والشخصيات التاريخية إلى باحة منزله الشخصي، فيوزّع بمهارة استناداً إلى أجواء الألحان اللاتينية المتدفّقة مقطوعته "ديما الغيمة الوردية" في تصوير لطفلته، فجعلها مقطوعة، تحتفل بالحياة عبر فساتين ترقص "سالسا" وترانيم وإيقاعات (لعبها زيد هشام)؛ لتأتي كالمطر اللاتيني الدافئ. ومن باحة المنزل الشخصي - أيضاً - جاءت مقطوعة "ما تكتبه الأقدار" التي أهداها إلى أمه وأبيه، لنبع في أياديهما، للحياة في بيت ظليل، للتنويمات، لليالي الصبر والانتظار، للأمنيات، وهي تورق تحت شجرتهما ألحاناً و"قانوناً"، يتذكرهما بعد الرحيل، ويبكي.

نعم، كان "قانون"فرات يبكي وفاء وإحساساً عميقاً بالغربة، مثلما كان يُبدع أنغامه وفاء أبدياً للحب.

إن أسطوانة "الجنائن المعلقة" لفرات قدوري تشكّل ملامح نضج في تجربة العازف والمؤلف الذي حرص في تنفيذ عمله الجديد في دبي، على الإفادة من قدرات موسيقيين عراقيين؛ أمثال زيد شهاب الذي لعب دوراً مهمّاً في نجاح العمل؛ إذ قام بتنفيذه على "الكيبورد"، واشترك في التوزيع الموسيقي أيضاً، وشيراك تاتاسيان على الغيتار ومجموعة الكمانات التي ضمّت ستة عازفين، من أبرزهم أحد أسماء التأليف والعزف العراقية المهمّة: الفنان خالد محمد علي.

وكان قدوري الذي يدير حالياً مركزاً موسيقياً في الإمارات، جعل من إقامته في بلجيكا وألمانيا، وقبل ذلك في الأردن، فرصة للاتصال مع ثقافات وبيئات جديدة للمعرفة والتلقي وتراكم المعرفة والخبرات الإنسانية، فصار علامة حاضرة في أكثر من مهرجان موسيقي عربي ودولي، منها ما ينظّمه بنجاح منذ سنوات في مقر إقامته الحالي.

والفنان قدوري من مواليد بغداد عام ١٩٧٠، وهو عضو فرقة "البيارق" التي شكّلها الراحل منير بشير، والذي يتذكّره تلميذه بطريقة راقية في أسطواناته وحفلاته، فيعزف له مقطوعته الشهيرة "أم سعد". وتخرّج فرات حسين قدوري عام ١٩٨٦ في مدرسة "الموسيقى والباليه"، ومن معهد الدراسات الموسيقية عام ١٩٩٢، واشترك في عدد من المهرجانات الفنية العربية؛ مثل بابل وجرش، وعزف في مدن القاهرة، وباريس، وبرلين، وبروكسل، ودبي وعمّان.

الفصل الرابع
رائدا الموسيقى العراقية المعاصرة
في الألفية الثالثة

احتاج الأخوان صالح وداود الكويتي نحو ثلاثة عقود بعد رحيلهما الجسدي عن الحياة؛ كي يشعرا بأن إرثاً روحياً عميقاً كالذي شكّلته أنغامهما، وجد مَنْ يسهر عليه، لا كعمل أرشيفي، ينتمي إلى التوثيق، بل كتواصل مع فكرته، كونه عملاً متواصلاً في التجديد والابتكار النغمي.

مثلما يصحّ هذا كمدخل مختلف للحديث عن أثر عميق كالذي تعنيه مدرسة "الأخوين الكويتي" في الموسيقى العراقية المعاصر، يصحّ - أيضاً - القول إن ما كُتب عن تأثير تلك المدرسة - تاريخياً وأكاديمياً - كافياً، بالنسبة لي؛ كي أبحث عن مدخل غير الذي اندرجت فيها عشرات المقالات والبحوث والمراجعات. هنا سأمضي إلى خيار مختلف، ألا وهو تتبّع رسالة أنغام الأخوين المبدعين الأصيلين، كونها مراناً متواصلاً على التجديد والابتكار في النغم، وكيف أنها وصلت إلى ما يجعلها مؤثّرة وحاضرة في الأرواح والأسماع، حتّى ونحن على أعتاب ٧٥ من زمن انطلاقتها الأول، بل وأكثر من هذا، كيف تكون مؤثّرة في أجيال جديدة؟ لا تعرف لغة الأغنيّات (البغدادية الدارجة)، ولا إيقاع زمنها الأصلي، ولا مكانه، ولا بيئته الاجتماعية، ولكنها تجد فيها ما يحرّك الوجدان، وهو سرّ الأصالة الخالد، والذي يصبو إليه كل عمل روحي وإبداعي.

نعم، "إنه لأمر مرير لفنان مثل داود الكويتي، أن ينزل فجأة من قمة النجومية إلى العدم، عندما اضطُرّ وشقيقه صالح لمغادرة بلاده التي هوى وأنشد، إلى إسرائيل، في عام ١٩٥١، جنباً إلى جنب نحو ١٢٠ ألفاً من اليهود العراقيين". نعم، "هكذا تحول مَنْ كان أحد عمالقة الموسيقى في

العراق ومحطّ تكريم أرفع مستوى في الدولة (الديوان الملكي) وحتّى أوسع المديات الثقافية والشعبية (كان الثنائي حاضراً على لسان كل مَنْ يهوى الغناء الجميل من شمال العراق إلى جنوبه)، إلى بائع في أحد محال البقالة"، تاركاً خلفه - هو وشقيقه صالح - كل ذلك التراث الثقافي والمادي وأرضهما وذكرياتهما؛ ليصبحا محرومين من كل شيء.

وحتّى وفاته في العام ١٩٧٦، كان داود الكويتي منشغلاً ما بين التخفيف من أعباء عمله اليومي الشاقّ، والإحساس من انعدام أيّ اعتراف بإنجازه وشقيقه الموسيقي، حدّ أنه كان يحذّر أولاده صراحة من أن يكونوا موسيقيين. فهو - وشقيقه صالح، وعندما وصلا إلى إسرائيل - استصعب الجمهور اليهودي تقبّل الموسيقى العربية التي كانت تمثل موسيقى العدو، فأهمل الأخوان الموسيقى، وتركاها جانباً، الأمر الذي صاحبه جرح كبير في قلبيهما(*).

إرث ضائع: لا عراق يصونه، ولا إسرائيل تحتفي به

ويقول شلومو: "لقد عانى والدي صدمتين: الأولى، عندما لم يلقّ التقدير في عام ١٩٥١ نظراً لعدم تذوّق الإسرائيليين للموسيقى العربية، فقد عدّوها موسيقى العدو، وبناء على ذلك، حكموا على موسيقاه بأن تبقى في إطار الغيتو، وعوضاً عن العزف في صالة الموسيقى المحترمة، اضطُر والدي وأخوه إلى العزف في حفلات الزفاف والمناسبات العائلية، في أثناء تناول الطعام والشراب دون أن يصغي أحد لعزفهما. وجاءت الصدمة الثانية من داخل العراق. فما يقرب من ٩٠ بالمئة من الموسيقى الشعبية العراقية الحديثة قد وضعها والدي، لكن المسؤولين في بغداد ظلّوا مصرّين على أن يُطلق عليها اسم الموسيقى العراقية التقليدية، وذلك دون ذكر اسم مؤلّفها. بل إنهم أقحموا أسماء أشخاص آخرين؛ ليحصلوا على هذا الشرف بدلاً منه"، وهو يشير - هنا - إلى قرار وزارة الثقافة والإعلام في سبعينيات

---

*) ليندا منوحين عبد العزيز، موقع "الحوار المتمدّن".

القرن الماضي برفض الإشارة إلى اسم "الأخوين الكويتي"، في أثناء بثّ أيّ من أعمالهما الموسيقية والغنائية.

إن الإرث الملهَم للأخوين الكويتي بدا، في لحظة ما، وكأنه ضائع تماماً، فلا عراق يصونه، ولا إسرائيل تحتفي به، فيقول شلومو الكويتي، إنه خلال الاحتفال بموسيقى والده، اشتكى بعض الإسرائيليين منها، وحاولوا منعها، بدعوى أنها موسيقى عربية، ممّا جعله يذهب إلى مهمّة أن يفسّر ويشرح مغزى هذه الموسيقى للإسرائيليين.

بعد بضعة أشهر من وفاة داود، وُلد حفيده (من ابنته، كارميلا المتزوّجة يهودياً من اليمن) الذي سيُنهي خيبة الموسيقي الراحل، ويستعيد بعضاً من بريق تراث العائلة الموسيقي. إنه دودو تاسا، الذي بات واحداً من أكبر الأسماء في الموسيقى الإسرائيلية اليوم، وتحديداً في أنغام الروك. وجاءت الأسطوانة الثامنة له: "دودو تاسا والأخوان الكويتي"؛ لتضمّ نحو عشرة أعمال غنائية من إرثهما الخالد، والذي صار مرجعاً لضبط المَلمح العراقي في أيّ لحن وأغنيّة. وسعى الحفيد دودو إلى جعل الأنغام الأصلية مناسبة لأجواء "الألفية" الجديدة، عبر تكييف نبرات الصوت الغنائي الذي تبدو عليه العربية (العراقية الدارجة)، غريبة بعض الشيء، لاسيما في الثقل التعبيري الذي تعنيه مساحة الحزن الكثيفة في النصوص الأصلية، ناهيك عن أمر بدا غريباً على تلك الأصول، ألا وهو استخدام الغيتار الكهربائي والطبول المرافقة عادة لفِرَق موسيقى الروك، رغم أن ما فعله، تاسا، كان أنجزه ببراعة، فناننا المميّز، إلهام المدفعي، في تجربته على تقديم الموروث العراقي وفق أسلوب الروك أولاً، والجاز لاحقاً.

"أيراك أند رول"

هذا البحث عن جذوره الموسيقية، صار قصة مذهلة عن "الأخوين الكويتي"، وأسّست مع دمج موسيقى الروك بالنغم العراقي والشرقي عموماً تجربة ثقافية، لا تخلو من مفارقة كالذي يحيله عنوانها "Iraq'n'roll"، الذي

صار عوضاً عن Rock'n'roll، مثلما صار عنواناً مكثف الدلالات لفيلم وثائقي، يحكي الجذور العراقية لمغنّي الروك صاحب الطاقة الموسيقية الذي وجد أن من الوفاء والأمانة إحياء فصل هام في تاريخ الموسيقى العراقية والعربية الشعبية، مثلّه إرث "الأخوين الكويتي".

دودو تاسا الذي لم يلتق جدّه قط، يقول متعقّباً صورة مَنْ سيصبح عنده دافع أساسيّ للبحث عن الهوية الثقافية الشرقية: "عندما وُلدتُ، كانت أمي حزينة جداً؛ لأن والدها توفي عندما كانت حاملاً بي، وظلّت تقاطع الموسيقى لنحو ستّ، إلى سبع سنوات. ولكنها عاودت ذلك حينما تكون وحدها في المنزل، فتبكي استذكاراً لحياتها مع والدها وألحانه، ولتختلط الموسيقى بكثير من الدموع، حتّى إن الموسيقى ظلّت لفترة طويلة عندي مقترنة ببكاء أمي".

دودو، الذي لا يتكلم العربية بطلاقة، اكتشف - عبر أسطوانة "تاسا والأخوان الكويتي"(*) - قصة مثيرة، لم تجدّد نتاجه النغمي الشخصي، فحسب، بل تحوّلاته الموسيقية، وتحديداً تلك التي تتعلّق بإرث أسلافه، فاكتشف أنه في "نقطة معينة؛ حيث كانت موسيقي الروك ناجحة، وأنا معروف عبرها في إسرائيل، لكنني وجدتُ نفسي مملاً، وهو ما قادني إلى مزيد من البحث عن نفسي وجذوري". هذه هي الطريقة التي اكتشف فيها موسيقى "الأخوين الكويتي"، ومعها اكتشف شغفاً جديداً عبره، كانت التسجيلات القديمة تبكي، تغنّي، وولّدتْ عندي شعوراً عميقاً، كأنها كانت جزءاً مني". شغف سيجعله أكثر انجذاباً إلى الموسيقى العربية، ففي العام ٢٠١٣، بدأ مشواراً في إعادة تقديم الأغنيّات العاطفية الكلاسيكية المصرية السورية، ومنها أغنيّة "وياك" للراحل فريد الأطرش، وصولاً إلى ما بدا مهووساً به، في إعادة صياغة الموسيقى العربية، وهو منحى، جعله يشعر بوئام تامّ مع الموسيقى العربية، و"مساحة لاتخاذ هذه الأنغام الجميلة منطلقاً للعديد من أفكاره الموسيقية والغنائية المختلفة."

---

*) إيلي مرابط، المحرّر الفني في موقع "العرب الاحرار" www.freearabs.com

أسطوانة "تاسا والأخوان الكويتي" وُصفت بأنها "ماستربيس (عمل أصيل ومؤثّر) ينمّ عن قدرات موسيقية وخيال واسع"، بل هي "زواج العبقرية بين مقطوعات موسيقية لداود الكويتي الذي كان في قلب المشهد الموسيقي العراقي في النصف الأول من القرن العشرين وبين دودو تاسا نجم موسيقى الروك في إسرائيل، الذي تجلّت مواهبه الموسيقية مبكراً، حين أطلق أسطوانته الأولى، وهو في الثالثة عشرة من عمره. أما الثامنة والأخيرة؛ فهي لقيت نجاحاً باهراً، دمج فيها تاسا أنغام الروك بالموسيقى العربية والعراقية، بشكل، أحبّه الجمهور.

"فوق النخل" انطلاقة الشغف، وشعلته

في بداية الألفية الجديدة، قام تاسا بتوزيع جديد لأغنيّة "فوق النخل"، اللحن الذي ابتكره الأخوان الكويتي، وأعاد توزيعه الموسيقار الراحل جميل بشير، ليلتمع كجوهرة غاوية حتّى يومنا هذا، بصوت الراحل ناظم الغزالي. صحيح أن المفردات - بحسب نموذج تاسا - لم تكن سليمة النطق، فهو لا يعرف اللغة العربية، وصحيح - أيضاً - أن "النظرة العامة للموسيقى العربية بين الأجيال الجديدة اليهودية لم تكن في المجمل إيجابية، لكنه نجح في بلورة صيغة، يتقبّلها الذوق الإسرائيلي، بل، ويستسيغها".

الشغف والبحث عن الجذور الموسيقية والثقافية، امتدّ مع تاسا لنحو عقد من العمل الدؤوب "فقد جمع موادّ من مصادر، لا تُحصى، استمع إلى أغان أصلية نجت من قلاقل الزمان والمكان، عمل على إعادة توزيعها، وأخيراً سجّلها في ستوديو، بالتعاون مع موسيقيين بارزين؛ أمثال يهوديت رفيتس، وباري سخاروف. والشخصية الأخرى التي شاركت في الأسطوانة هي كارميلا تاسا، أم دودو وابنة الراحل داود الكويتي، التي رافقت بصوتها عدداً من الأغاني"(*).

ورغم أن "اللحن الأصلي جرت المحافظة عليه في الأغاني، بشكل خاصّ،

*) مقالة "فوق النخل"، موقع "المصدر"بالعربية. www.al-masdar.net

بفضل الاستخدام الصحيح لآلات وترية منوّعة (العود، مثلاً)، فإن المستوى الرفيع للإنتاج الموسيقي يمنحها شعوراً بالحداثة، وعمقاً غيرَ عاديّ".

وثمة مَنْ يجد أن "توظيف الروح في الغناء والعزف كان غطاء جميلاً لكلام قديم - حديث خصوصاً لأغنيّة سليمة مراد: "وين رايح وين، وين العهد وين"، أما إعادته لأغنيّة "ذوب وتفطّر"؛ فهي تقدّم نموذجاً نادراً لفكرة انسجام التراث والمعاصرة، وتجسيداً حقيقياً، بلا استعراضات، وإخلاصاً غريباً لروح رافدينية، تتوارثها أجيال عدة، كأنها شفرات غريبة، تستعصي عليها أحكام السياسة والدين واللغة والعِرْق. وفي مؤشّر على براعة النسيج الجديد للأغنيّة القديمة، التي أعادت تقديمها المغنية الشهيرة من أصل مغربي، نينت، وبالتالي براعة مستحقّة للأخوين صالح وداود، تمّ إطلاق اسم "الأخوين الكويتي"على شارع في إسرائيل التي استصعب جمهورها تقبّل الموسيقى العربية التي كانت تمثّل "موسيقى العدو"، فأهمل الأخوان المبدعان الموسيقى، وتركاها جانباً، الأمر الذي صار جرحاً كبيراً في قلبيهما، حين كانا يسكنان - عقب انضمامهما للهجرة الجماعية لليهود في عام ١٩٥١ - على مقربة من ذلك الشارع المسمّى، باسميهما، فهما كانا "فخر بغداد"، وفقاً لوصف شلومو صالح الكويتي الذي يَعتدّ بوالده وعمّه اللذين يعتبران من "مؤسّسي الموسيقي العراقية الحديثة".

"نور" النغم العراقي العربي

المغنّي الأسمر، دودو تاسا، المتحدّر من أصول عربية: عراقية ويمنية، واجه استغراباً عنصرياً: "لماذا اخترتَ اسماً عربياً (نور) لابنتك"؟(*) وهو بدا اختياراً استثنائياً في المشهد العام الإسرائيلي - اليهودي. ويقول تاسا إنه قطع شوطاً طويلاً حتّى نجح بتحديد هويته: "لقد استغرقتُ ٢٥ عاماً لأستوعب مَنْ أنا، وماذا أنا ... يربّوننا على الحضارة الغربية، لكنْ؛ من الجهة الثانية جذوري عربية. ما يجعل مني إسرائيلياً هو أنني يهودي - عربي. وهذا هو السبب الذي جعلني أُطلق على ابنتي اسم نور".

---

*) موقع "ونلتقي"بالعربية: http://www.wanaltaqy.com/

ملحق: من الأثر الروحي العميق للأخوين الكويتي

- في مقتبل ثلاثينيات القرن العشرين وضعا ألحان: "گلبك صخر جلمود"، و"هوّه البلاني"، و"ذوب وتفطّر (آه يا سليمة)"، و"ما حن عليّ"، و"منك يا الأسمر"، و"خدري الجاي خدري".

- شكّل صالح وداود الكويتي فرقة موسيقية عراقية، كانت علامة في صناعة النغم والتسجيلات الغنائية.

- حين أُنشئت الإذاعة العراقية عام ١٩٣٦، كلّفت الحكومة، صالح الكويتي، بتشكيل فرقة الإذاعة الموسيقية حتّى العام ١٩٤٤. * وفي عام ١٩٤٧ وضع صالح الكويتي الموسيقى التصويرية لأول فيلم سينمائي عراقي "عليا وعصام"، ولحّن جميع أغانيه التي أدّتها بطلة الفيلم المطربة، سليمة مراد. وللتفصيل أكثر، فقد غنّت له "قلبك صخر جلمود"، و"الهجر مو عادة غريبة"، و"هذا مو إنصاف منك"، و"يا نبعة الريحان"، وغيرها.

- لحّن الأخوان الكويتي أكثر من ٥٠٠ لحن، لأصوات المطربات: صديقة الملاية، ونرجس شوقي، ومنيرة الهوزوز، وزكية جورج، وعفيفة إسكندر.

- نجحت ألحانه لصوت زكية جورج، وكان من أشهرها "انه من اقول آه وتذكر أيامي". كما لحّن لها قصيدة شاعر الهند الكبير، طاغور، "يا بلبل غني" التي ترجمها الشاعر جميل صدقي الزهاوي إلى العربية. وللتفصيل أكثر، فقد غنّت للثنائي الكويتي، "تاذيني"، و"وين رايح وين"، "قلبي خلص والروح"، و"أنا من أكولن (اقول) آه".

- هناك مَنْ يقول إن صالح الكويتي ظلّ يؤكد تفضيله أغنيّته "الهجر مو عادة غريبة"، كلما استبدّ به الحنين إلى أيام العراق الآفلة، من بين أكثر من ٥٠٠ لحن.

- وضع الأخوان الكويتي قطعة موسيقية، عنوانها "رقص البنات"، أعقبها بأخرى "ملاقاة الحبيب"، حاكا فيهما ما كان شائعاً في النصف الأول من القرن الماض، وفيه يقدّم كبار الملحّنين على كتابة مؤلفات موسيقية مجردة (دون غناء)، كما فعل القصبجي، زكريا أحمد، ومحمد عبد الوهاب.

- ولهما - أيضاً - تقاسيم كثيرة من تأليفهما على الكمان (صالح) والعود (داود).

- لم يكن اندفاع داود للتلحين بنفس اندفاع شقيقه صالح، لكنه أخذ يتطلّع بعد أن أصبح في بغداد، وهي مركز فني شهير بذلك الوقت، إلى أن يصبح مطرباً، من خلال أداء أغاني خاصة به، وليس بتقليد أغاني الغير. ساعده أخوه صالح بهذا المضمار؛ حيث لحّن له مجموعة من أجمل الأغاني التي ظلّت بالذاكرة العراقية لزمن طويل؛ مثل: "طولي يا ليلة"، و"خدري الشاي خدري"، و"خايف عليها"، و"على درب الهوى"، و"كَلي يا حلو منين الله جابك"، و"ميحانة"، و"يا نبعة الريحان"(*)، وغيرها.

*)سام الشالجي، ملحق "ذاكرة عراقية"، صحيفة "المدى" ٥ نيسان/أبريل ٢٠١٥

الفصل الخامس
شيء عن المقام العراقي

صندوق مغلق بحجة أنه تراث!

حين وُلد حسين الأعظمي في بغداد، منطقة الأعظمية، كانت عائلته قد ورثت أساليب أداء التراث المقامي، ومارسته دينياً ودنيوياً، ومن هنا جاء انتسابه الضمني لأجواء المقام العراقي وألوانه، ومع سنته الدراسية الأولى في معهد الدراسات النغمية، أعلن مطرب العراق الأول محمد القبانجي - بعد أن استمع للأعظمي - عن ولادة مطرب جديد للمقام، آزره كموهبة قوية الفنان الكبير منير بشير، وضمّه إلى فرقة، أسّسها، وتعنى بالمحافظة على التراث الموسيقي العراقي.

شارك في مئات الحفلات التي قادّته إلى عشرات البلدان، في أغلب المهرجانات الموسيقية والغنائية العربية والعالمية، وكان لتوفقه في أثناء دراسته الأثر في تعيينه في معهد الدراسات النغمية؛ ليكون أول مدرّس أكاديمي للمقام العراقي، ولكنه ظل حريصاً على الاستزادة العلمية، فأكمل دراسته الموسيقية في أكاديمية الفنون الجميلة، ومن ثم؛ مدرّساً فيها، ومحاضراً في الموسيقى الشرقية والمقامات العراقية، وكتب بحوثاً ودراسات في ذلك، وألقى الكثير من المحاضرات (نظرياً وتطبيقياً) داخل العراق، وخارجه.

المقام العراقي والذائقة المعاصرة

يقول الأعظمي رداً على سؤالنا، كيف تتلقّى الذائقة المعاصرة فناً شعبياً (قديماً) كالمقام العراقي: "المشكلة الآن والتي أعاني منها، ويعاني المتخصّصون في أساليب عرض المقام هي ثقافية أولاً، وهؤلاء من مشاكلهم ضعف الثقافة العامة، والثقافة الموسيقية، وقلة الاحتكاك والاتصال مع

العصر الراهن وأزماته الفكرية، فالإنسان الذي يواكب الحياة يمتلك توجّهات في حالة انفتاحه، ومثل هذه التوجّهات تنعدم في وقت العزلة، وهكذا نجد فئة معينة من الجمهور تواكب هذا اللون الذي وصفه السؤال بالفن القديم".

ويدلّل الأعظمي على اتصال الجمهور بالمقام العراقي مستنداً على حالة "بيت المقام العراقي" في بغداد، ويقول: إن "جمهوره - وبنسبة ٩٠٪ من كبار السن، وعنصر الشباب - يكاد يكون معدوماً، لكن هناك تجارب لجذب الجمهور الجديد، ومنها وما أقوم بتقديمه، ولكنها تظل محاولات فردية لا يُعوّل عليها، بل يجب أن تكون هناك حركة وعي متصلة بكل الفنون قديمها وحديثها، ودائماً لا يمكن التعويل على الاستثناءات؛ إذنْ؛ الفجوة كبيرة، ويبدو أننا نعيش أزمة رحيبة، تحتاج مراجعة لكل أساليب وعينا الفني لها".

ناظم الغزالي مؤدّياً للمقام

يرى الأعظمي أن الفنان الراحل ناظم الغزالي حالة من الصعب تكرارها، وجاء ذلك بعد سؤالنا له عن محطّته الفنية القادمة؛ حيث يشترك حالياً، بعد مغادرته الأردن، في مهرجان "بيت الدين" في لبنان، وهل سيجد فيه جمهور لبنان مثلما وجد في الغزالي الذي زار لبنان في الستينيات، وأضاف الأعظمي:

"ناظم الغزالي عرض أساليبه الأدائية بشكل فطري سليم، معتمداً على حضور طاغ في المسرح، وأمام الجمهور، وشخصيته أنيقة الأثر على المستمع، بينما نحن في الأجيال التي تلته، قد لا نكون نتوفّر على هذه الصفات، وقد تكون معرفتنا عقلية، ومكتسبة بالمران، وليست بالفطرة".

ويمضي الأعظمي قائلاً: "رغم أنني سأغنّي لأول مرة في لبنان، ورغم معرفتي بمستوى الذوق الموسيقي المتطوّر عند جمهوره، وما الذي يجب أن يسمعه من المطربين العراقيين، إلا أنني على يقين من قدرتي على انتزاع إعجاب لشكل جديد في الأداء، ولون غنائي، هو من عيون التراث وينابيعه، قد لا يكون الجمهور قد تعرّف عليه، بشكل حي".

المقام العراقي فطرة ودراسته علم

ارتبط "المقام العراقي" بالأداء الفطري والأجواء الشعبية البغدادية البسيطة، لكن الفنان حسين الأعظمي - عبر تدريسه للمقام لمختلف المستويات الدراسية - يحاول تطعيم الأداء الفطري بالتفهّم والتذوّق العلمي، وكأنه - بذلك - يجيب على صعوبة (تدوين) المقام العراقي، وبذلك حفظه عند أجيال متلاحقة، عن هذا الموضوع يقول الأعظمي:

"بادئ ذي بدء، لنا نتحدث عن المقام العراقي، بوصفه تراث وغناء مدينة، وهنا لابد من ذكر اختلاف تراث المدينة عن تراث البيئات الأخرى كالريف والبادية، والتي تتميّز الحياة فيها الثبات، بينما الحياة في المدينة بصفة، تغلب عليها الاختلافات والتغيّر في كل نواحي الحياة الإنسانية فيها، ومن هنا، لابد من ملاحقة هذه المعاني في تراث المدينة نفسها، ولابد هنا من اعتماد العلم في دراسة التراث الغنائي المديني، وهو (المقام) في حالتنا، وعن طريق ذلك - فقط - يمكن الحفظ والإضافة الموضوعية".

ويضيف الفنان الأعظمي(*) في مسألة تغيير الشكل الثابت للتراث قائلاً: "يجب أن يدخل التغيير والاختلاف على التراث أيضاً، ويجب أن يمسّه التغيير، شأنه في ذلك شأن ظواهر الحياة في المدينة، فلا يُعقل أن تتطور كل نواحي الحياة، ويبقى المقام في صندوق مغلق، بحجة أنه تراث! أرى أنه لا وقت لدينا، فنحن نودّع قرناً سريعاً مذهلاً، ونستقبل آخر جديداً مرعباً، وعليك أن تتأمل ماذا سيكون حالنا في المستقبل".

رؤية "جديدة" لفن "قديم"

"أعتقد أنني عبر العديد من أسطوانات الليزر التي أنتجت لي في فرنسا، والتي توزّع على عموم أوروبا والعالم، لن أكرّر نفسي في الأداء على الإطلاق، بل إنني أحاول أن أتجدد، وأترك لمسة مختلفة، في كل مرة؛ لأنني أرى (الجديد) و(المتغيّر) رغم تعاملي مع فن (قديم) كالمقام العراقي"، هكذا

---

*) علي عبد الأمير، "الرأي" ٢١/٨/١٩٩٧.

يقول الفنان حسين الأعظمي عن رصيد جولاته الفنية، ويضيف: "المفارقة أنني في بلادي لم أنل إلا شريطاً غنائياً واحداً قبل عشر سنوات، أنتجته شركة بابل، بينما إنتاج جهات كثيرة في أوروبا تتنافس على إنتاج أسطوانات لي! وأعتقد أن السعي إلى التعريف بفن المقام العراقي، والاستعانة بوسائل معاصرة لتوثيقه كأسطوانة الليزر، هو جزء من الرواية (الجديدة)، وهذا ما يجعلني منتشراً جَغرافياً - لكني لستُ مشهوراً".

وعن علامات التجديد الأخرى في أساليب الأداء الخاصة به، يقول الفنان الأعظمي: "لي بالفطرة نزعة تجديدية ثائرة على كل ما هو ثابت، وفي كل تسجيلاتي من النادر أن تعثر على مقام، أدّيته بشكل تقليدي بحت، وفي معظمها، كنتُ مضيفاً، أو مجدداً، أو تاركاً هويّتي الشخصية في هذا المقام، أو ذاك، أعتقد أن التجربة والسفر والترحال والرغبة في التغيير ما بين حفلة وأخرى، نقلتني إلى مرحلة جديدة في الأداء، وتغلغلت الرؤية العلمية في فهمي لفن المقام ودوره الحضاري أكثر فأكثر، واختفت روح التعبير، وأدخلت قصائد، اخترتُها بعناية من عيون الشعر العربي، واخترتُ النصوص الصوفية، وابتكرتُ في العقد الأخير شكل "الأنغام الحرة"، وفيه تحرّرتُ بشكل طليق من أحكام المقام الثابتة، ولأنها حرة، فهي غالباً ما تأتي بروح في الأداء خارج قالب التمرين العادي، والأغرب أنني حين أغنيّها لا أعود إلى طريقتها مرة أخرى، وأحتاج في تدعيم (حريتها) إلى قصيدة حرة هي الأخرى".

قبيل الحرب:
حين احتفى "بيت المقام العراقي" بالقبانجي

في العام ٢٠٠٢، صار عمر "بيت المقام العراقي" خمسة عشر عاماً، بينما يسكنه تاريخ فني، عمره أكثر من ذلك بكثير، بناه جيل من الروّاد لا يزال صدى أصواتهم يملأ المكان، وتشعّ من بين جدرانه العتيقة رائحة بغدادية لرجال، كان زادهم الوحيد، فن "المقام العراقي" الذي تربّوا على بنائه النغمي.

على شاطئ دجلة، يطلّ "بيت المقام العراقي". وما إن تدخل إليه حتّى تسمع القبانجي وناظم الغزالي ويوسف عمر، وكأنهم في محاورة غنائية مقامية، تبدعها حناجر، تمتلك تلوينات من الأداء، أبقتهم أحياء في مسامع أجيال، وها هو خلفهم المطرب حسين الأعظمي الذي كان وفياً للمقام العراقي بعد رحلة ربع قرن، قضاها معه بين التدريس في المعاهد الموسيقية وأداء المقام بحسب قوالب أصيلة. وعلى رغم أسفاره الفنية يعاود الأعظمي الحنين إلى "بيته الأول"، وهو الذي يشرف عليه، ويحدد ملامح نشاطه.

وعن النشاطات التي ينظّمها "بيت المقام العراقي"، يقول الأعظمي(*): "قمنا بتأليف هيئة استشارية جديدة، وتم اختيار عناصر، لها علاقة مباشرة بالمقام العراقي، وبدأنا تأليف مجلس ثقافي تحت اسم "ملتقى بيت المقام الثقافي" للتعريف بالمقام، ولونه الموسيقي مع استضافة شخصيات عدة. وهناك فكرة لإقامة مهرجان سنوي دولي باسم "مهرجان القبانجي"؛ ليكون يوماً للموسيقى العراقية، بل نطمح إلى جعله "مهرجان ومؤتمر القبانجي للموسيقى العربية".

ويقول الأعظمي: "يجب أن نحتفي بروّادنا، فالكثير من المهرجانات التي

---

*) علي عبد الأمير، "الحياة"، بيت المقام العراقي يحتفي بالقبانجي ٢٠٠٢/٢/٥.

زرتُها كانت بأسماء فنانين كبار، لهذا أتمنى أن تكون الظروف مواتية لإقامة مهرجانات، تحمل أسماء روّاد الموسيقى والغناء في العراق، نحن نريد الاحتفاء بهم، صحيح أن ظروف الحصار جائرة، ولكنْ؛ يجب أن نعمل ما نستطيع من أجل إيصال صوتنا إلى العالم". وعن تعامل التلفزيون مع المقام العراقي، قال الأعظمي: "على رغم أن هناك برامج عدة تقدّم المقام، إلا أنه ما زال يقدَّم بأساليب بائسة، في نواحيها الفنية، وتلفزيون العراق لم يقدّم - حتّى الآن - أيّ أسلوب فني معاصر لتراثنا الغنائي العراقي والمقام الريفي والبدوي، ولم يتمكن من تطوير هذا الجانب، ولا تزال أساليب العرض بائسة".

حامد السعدي:
أسطوانة جديدة تنفتح على "حنين" وشجن

صدرت في لندن أسطوانة بعنوان "الحنين" لقارئ (مطرب) المقام العراقي حامد السعدي، هي الأولى ضمن مجموعة "الحنين والشوق والمحبة"، وتضمّنت الأسطوانة - وبحسب قدرة لافتة في الصوت، تُحسب للسعدي - بعض الأشكال الرئيسة في الغناء العراقي: "البستة"، و"الأبوذية"، و"المقام".

وكان السعدي أحيا في عمّان [*]، بصحبة فرقة "الجالغي" البغدادي قبل فترة أمسيّة، اصطحبت جمهوراً، غلب عليه العراقيون المقيمون في الأردن، إلى رحلة مع موروث غنائي عراقي أصيل، تلوّن بأقاليم فسيحة ما بين شمال فاتن وجنوب دافئ ومدن بهية، تُلوّنها الجميلة بغداد.

ومهد الفنان والباحث الموسيقي العراقي، أسعد محمد علي، في تقديمه لحامد السعدي، وأعضاء فرقته: صهيب هاشم الرجب "جوزة"، وصادق جعفر "سنطور"، وفاضل السعدي "إيقاع"، بقوله عن المقام العراقي: "إنه فن غنائي يمتدّ إلى مئات السنين، وهناك مَنْ يقول إنه ظهر في العصر العباسي، وهناك مَنْ يقول إنه عرف مع مجيء الأتراك وكل هذه الأقاويل تحتاج لعناصر إثبات وتأكيد" إلا أن محمد علي أشار إلى أن "تأثيرات المقام وصلت إلى تركيا وإيران، وهذا التمازج والعلاقات الثقافية والتاريخية المشتركة يبرّر وجود كلمات فارسية وتركية في المقام العراقي، أكان ذلك في المصطلحات، أو اللوازم الغنائية المرادفة للألحان".

---

*) علي عبد الأمير، مجلة "الموسيقى العربية" ١٩٩٩.

وبالإضافة إلى المقام، فثمة موروث غنائي آخر، هو "البستة" التي تُعدّ - بحسب حامد السعدي - "ضربات من الغناء الموزون، وتأتي بعد نهاية النغم، ومن نفس نغم المقام نفسه، وتُعدّ استراحة لقارئ المقام"، وأكثر مَنْ برع في البستان "الأغنيّات" العراقية الشعبية، كان المطرب الراحل ناظم الغزالي.

واللافت في أداء حامد السعدي لنوادر (البستان) العراقية هو حرصه على عرض كان أقرب للحكايات، يوضح نواحي ارتباطها بقَصَص وظواهر اجتماعية ... وهكذا بدأ السعدي، وبتحية رقيقة "الليلة حلوة ... حلوة وجميلة"، وجّهها إلى ذكرى مطرب المقام الراحل يوسف عمر الذي يَعدّ السعدي نفسه (تلميذاً نجيباً) لأسلوبه المتقن في أداء المقام.

وتواصلت "البستات" فمن "طالعة من بيت أبوها" التي جعلها الغزالي سمة عربية عريضة رغم أنها عراقية محلية، إلى "أنا المسكينة" التي تعرض لحالة أمراة عراقية تشكو تدهور حالها وحال مجتمعها أواخر الحرب العالمية الأولى، مروراً بـ"الماي رابط" التي تتحدث عن مصائب العراقيين مع التجنيد الإجباري، و"جلجل علي الرمان" التي تشير لشكواهم من الهيمنة الأجنبية!!

وتحوّل السعدي بطريقة تثير الارتياح إلى "حكواتي" أنيس، عرض للعراق بأقاليمه واجوائه ومراحله الزمنية المختلفة، واكتشف السامعون أن "الروزنا" التي تُغنّى في بلاد الشام كنمط غنائي، بدا أصلاً، من خلال "بستة"، يغنّيها أهل مدينة الموصل، في شمال العراق.

وتضمّن القسم الثاني من الأمسيّة مجموعة من المقامات، إضافة إلى (البستات)، وفي أدائه للمقام، برزت إمكانيات صوت حامد السعدي الطليقة والقوية، وجعل مستمعيه على يقين من أن المقام فنّ فحولي، يعتمد الصوت القوي، وإن بدا من الضروري أن يتلوّن ببعض رقّة، تطرد عنه الخشونة.

وإذا كان السعدي قد تجوّل بين بغداد ومناطقها العذبة، ووصل إلى الموصل، فإنه أخذ مستمعيه إلى جنوب بلاده وسهلها الخصيب "صندوق أمين البصرة"، و"للناصرية"، وغيرها من أغنيّات، ارتبطت بالبيئة، وتجذّرت بها، كفن رفيع خالد، لا تمحوه السنون.

"المقام العراقي" في القاهرة: أشجان الزمن الجميل

ظلّت فنون "المقام العراقي"ميداناً غنائياً رجالياً، بامتياز، حتّى إن ما حاولته المطربة سليمة مراد، ولاحقاً المطربة مائدة نزهت في مقاربتهما "المقام العربي"، لم يسجل لهما كحضور مميّز في الأوساط العربية، لما يتطلّب غناء المقام من طاقة صوتية، لا تتوافر في الأصوات النسائية، بحسب ما خبره جمهور مهرجانات موسيقية وثقافية. غير أن الأمر بدا مختلفاً مع صوت المطربة فريدة محمد علي، منذ اجتيازها متطلّبات الدراسة في "معهد الدراسات النغمية"، وما وجدته من دعم الفنان الراحل منير بشير، حين أشار إليها بتدريس مادة "المقام العراقي" في المعهد، ولتبدأ - لاحقاً - سيرة فنية طيبة منذ اقترانها بعازف آلة "الجوزة"العراقية التراثية محمد حسين كمر عام ١٩٨٩، وهو كان بدأ تأسيس "فرقة المقام العراقي".

وإذا كانت الفرقة تأسّست من أجل "إحياء المقام العراقي والألوان الغنائية والموسيقية التراثية العراقية"، فإن حضورها في "مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية" في القاهرة(*) أكّد هذا المعنى، وجاء صوت المطربة فريدة محمد علي؛ ليعطي مَلمحين لافتين، الأول في أداء "المقام العراقي" وفق قوالبه الدقيقة، والثاني في إضفاء مَلمح نسوي على فن غنائي طالما عُرف بطابعه الرجولي الخشن.

و"فرقة المقام العراقي"التي يقيم أعضاؤها - حالياً - في هولندا، دأبت على تقديم الفنون الغنائية العراقية في غير محفل موسيقي عربي ودولي. غير أن حضورها هذه المرة في القاهرة يأتي بلمسة لها تأثيرها الخاص،

---

*) علي عبد الأمير، "الحياة" ٠٧-١١-٢٠٠١ .

لما لمهرجان الموسيقى العربية من موقع جاذب وحيوي، وقد صارت له مكانته المميّزة في الحياة الموسيقية العربية. فهو يظهر غنى، أو تنوع الألوان الموسيقية في البلدان العربية. ثمة "القدود الحلبية"، إلى جانب "المقام العراقي"، وثمة الأشكال الغنائية الموروثة في بلدان الخليج العربي، إلى جانب "المألوف" في دول المغرب، وبينها - دائماً - "الأدوار"، و"الطقاطيق"، والقوالب الغنائية والموسيقية المعاصرة، بحسب الملامح المصرية.

وبمرافقة العازفين: محمد حسين كمر (الجوزة)، ووسام العزاوي (سنطور)، وجميل الأسدي (قانون)، وأزاد عمر (ناي)، وإيهاب وسام العزاوي (رق)، وعبد اللطيف سعد (طبلة)، غنّت فريدة محمد علي مجموعة من المقامات العراقية التي تنتهي - عادة - بما يُعرف بـ"البستة"، وهي الأغنيّة الخفيفة التي تعقب المقام.

وبعد تقسيم على "السنطور" هذه الآلة التي ظلت أساسية في تركيب "الجالغي البغدادي" الفرقة الموسيقية المصاحبة لمطرب المقام، تولّت آلة "الجوزة" توجيه الصياغة النغمية، وسط إشراقات بغدادية. فالنغم لا يمكن أن يتصل الا ببغداد وروحيتها المكانية والاجتماعية. نغم فيه زخرفة شرقية اتصال بغداد مع امتدادها الشرقي. وغنّت فريدة "سلام على دار السلام" التي كان أبدعها مقامياً مطرب العراق الأول محمد القبانجي؛ لتتواصل - بعد ذلك - "بستات"معروفة لدى الذواقة البغدادية "حلو حلو"، و"الأفندي". كما غنّت باقتدار "لما أناخوا" التي حملها صوت المطرب الراحل ناظم الغزالي؛ لتكون مَلمحاً رصيناً للغناء العراقي، في فضائه العربي، ولتتوقّف عند غناء "فوق النخل".

وأحسنت فرقة "المقام العراقي" بتقديم فقرة في عرضها، تضمّنت ما أسمته "حوار الإيقاعات العراقية"، فضرب العازفون بافتتان وتنوّع على الطبل، الدفّ، الطبلة، الرّقّ، و"الخشبة" الطبلة الصغيرة جداً الآلة الإيقاعية النادرة الوجود في بنيات نغمية وموسيقية للإيقاع حصّة كبيرة فيها. واللافت في

"حوار الإيقاعات" جوانب التلاوين والزخارف فضلاً عن الانتظام الإيقاعي والتوافق بين آلة وأخرى، أو مجموع الآلات.

وللتعريف بمقطوعات جعلت من الكلام على "حداثة" في الموسيقى، أمرا ممكناً، عزف الثنائي عبد اللطيف سعد العود، وجميل الأسدي قانون مقطوعة "شلالات" التي صاغها الموسيقار العراقي الراحل جميل بشير، وفيها بنية نغمية، جعلت بالتعبير على حساب الطرب الذي كان سمة استغرقت فيها الأنغام كلياً، في وقت كتابة بشير مقطوعته.

والانتقال من "المقام" والموروث الإيقاعي نحو "الحداثة" الموسيقية، كان منطقياً بحسب العرض الذي قدّمته "فرقة المقام العراقي". ففي القسم الثاني من الحفل، غنّت فريدة محمد علي اثنتين من أغنيّات "مجهولة" تستغرقان في روحية بغدادية حميمة، وصاغهما المطرب والملحّن العراقي اليهودي فلفل كرجي الذي هاجر من بغداد عام ١٩٥٠. والأغنيّتان "منين ابتدي شكواي"، و"آخ منك"، حفلتا - أيضاً - بإعداد موسيقي بارع، تولاه محمد حسن كمر؛ إذ جاءتا متدفّقتين بنغم، لا تخفى عناصر التجديد فيه، ولكنه كان متوافقاً مع البناء المقامي الموروث.

ومع أغنيّة "يا حمام الدوح" البغدادية الأصيلة، كان توجيه النداء للعراق، وتحديداً من المطربة وأعضاء فرقتها المقيمين خارجه قبل سنوات، منسجماً مع جوّ حافل بالوجد والحنين. وجاءت خاتمة الحفل عبر أثر من ناظم الغزالي في "أي شيء في العيد أهدي إليك". ثم "طالعة من بيت أبوها"؛ لتؤكد مسعى "فرقة المقام العراقي" في تقديم فن غنائي عراقي، احتضنته المدينة بعُمق تركيبها الاجتماعي والوجداني، وأغنته بتفاصيل معالمها.

عراقي - أميركي يجد هويته في الموروث الموسيقي لبلاده الأولى

بدأت علاقة أمير الصفّار(*) بالموسيقى في ضواحي شيكاغو الأميركية، حين كانت الأنغام تتصاعد عبر أسطوانات والده العراقي، وتضمّ مختارات من موسيقى الجاز والبلوز، وحصل على أول تدريب موسيقي في جوقة لكنيسة لوثرية، لتواصل والدته الأميركية تعليمه أداء الأغاني الشعبية الأميركية، والعزف على الغيتار عندما كان في التاسعة، ثم وجد نفسه - أخيراً - عازفاً على البوق، وحصل على درجة البكالوريوس في العزف على هذه الآلة من "جامعة دي بول"، ليبرع الصفّار - لاحقاً - في أداء موسيقى الجاز والبلوز والريذم والبلوز على امتداد منطقة شيكاغو، ثم يصبح عضواً في أوركسترا شيكاغو السيمفوني لنحو عامين، وعمل فيها مع قادة بارزين مثل بيار بوليه، ودانيال بارنبويم، ومستيسلاف روستروبوفيتش. الصفّار واصل نجاحاته بعد انتقاله إلى نيويورك في العام ٢٠٠٠، إلا أنه ظل يفتقد الهوية الثقافية عندما وجد نفسه قريباً من موسيقيين يعملون على دمج الموسيقى مع خلفياتهم الثقافية في سياق موسيقى الجاز. وهنا كان أمير الصفّار وهو الذي لم يكن عرف بلاده الأولى من قبل، يواجه سؤالاً: أيّ موسيقى يمكن أن تكون ممثلة للثقافة العراقية؟

وبعد أن فاز بمسابقة دولية لموسيقى الجاز العام ٢٠٠٢، استخدم الصفّار قيمة الجائزة المالية للقيام برحلة، ستشكّل نقطة تحوّل جوهرية في سيرته الموسيقية، فذهب إلى أرض أجداده؛ ليجد هناك في المقام العراقي نبعاً يستحق البحث عن أساطين هذا النغم الشفوي والتتلمذ على أياديهم، فكان هناك قرّاء المقام العراقي وفنانوه أمثال: حامد السعدي، وفريدة محمد علي، وباهر الرجب، ووسام أيوب، وحسين الأعظمي.

---

*) علي عبد الأمير، "الحياة" ٢٠١١.

لكنه اضطُر إلى الرحيل عن العراق خوفاً من تبعات غزوها من قِبل أميركا العام ٢٠٠٣، وانقطع عن مواصلة بحثه الموسيقي في بغداد، إلا أن الصفّار سرعان ما أصبح ضليعاً في المقام العراقي، فتعلم العزف على آلة السنطور، وأجاد الغناء، بحسب أصول الأداء التقليدية المعروفة، ليشكّل فرقة خاصة في الولايات المتحدة تتولّى أداء المقام العراقي.

وبعد عثوره على النغم الموسيقي المتصل بجذوره الثقافية، بدأ الصفّار التعاون مع الموسيقيين الذين يدمجون الأنماط الموسيقية التقليدية الآتية من خلفياتهم الثقافية مع الحساسيات النغمية الحديثة، فهو سواء حين يعزف على البوق ضمن موسيقى الجاز، أم في العزف على آلة السنطور ضمن المقام العراقي، كان يجد تأثيراً عاطفياً مستمداً من أصالة موسيقاه الذي كانت تحاور الموسيقيين والجمهور، على حدّ سواء. انطلاقاً من هذا، جاءت أسطوانة أمير الصفّار "نهران" التي استدعى فيها الرافدين (دجلة والفرات)، إشارة إلى حضارات ومعرفة، إلى جانب أشكال من الدمار والرعب أيضاً، كما حاول تصوير مشاهد الجنود والدبّابات، وهي تسود أرض بلاده التي تُعرف بكونها أرض العالم القديم، مثلما كان النهران يمثلان نوعين من الموسيقى، يشتغل عليهما الصفّار: الجاز والمقام العراقي.

ومع المقام العراقي، كان الموسيقي الصفّار يحاول استدعاء الأثر الروحي للبلاد الأولى، وهي على وشك أن تتبدّد لفرط ما احتشدت فيها جحافل الفوضى والخراب. وإلى جانب آلات: الساكسفون، والطبول، والباص غيتار، والبزق، والكمان، والعود، أمكن الوصول إلى انسجام في الأساليب وتدفّق سلس للأنغام في تلاقح ثقافي بين نبرات الشرق القديم والغرب الحديث.

وجاءت أسطوانة "نهران" لأمير الصفّار الذي عزف رفقة قارئي المقام العراقي المجيدين: حسين الأعظمي وحامد السعدي، جاءت ثناء عاطفياً رقيقاً وصادقاً على العراق في تجلّياته الإنسانية، وحنواً عليه حتّى في مصائر مأسوية، ما انفكّت تطبع أوضاعه الراهنة.

الفصل السادس
الأغنيّة البغدادية:
تعبير مرهف عن روح المدينة

المحلة الشعبية
بصفتها حاضنة للمواهب الغنائية والفنية

كانت المحلة البغدادية الشعبية نبعاً للمواهب الموسيقية والغنائية في ثلاثينات القرن الماضي وأربعينياته، فهي - بحكم التركيبة الاجتماعية - أوجدت غنى ثقافياً متعدداً لجهة اختلاط العرب بالكرد والتركمان، وتناغم المسلمين مع المسيحيين واليهود، فيما تولّت مؤسسات الدولة الفنية الناشئة (المدارس بعامة، ومعهد الفنون الجميلة بخاصة) حينها، وبحسب جيل من البناة، تولّت صقل تلك المواهب الطالعة من البيئة المركبة والغنية اجتماعياً وثقافياً.

ومن بين المحلات البغدادية الشعبية القديمة وأزقّتها ومسالكها، كانت قد طلعت تجارب فنية، ستؤثّر عميقاً في الروحية العراقية، فهناك رموز للطرب والغناء، طبعت محلات بغداد الشعبية، أرواحهم ببداهة وطلاقة تعبير، عمادها تعاليم الموروث الديني القائم على التسامح، وتهذيب العقل واللسان عبر تعاليم "الوطنية الجديدة" التي كانت المدارس تتولّى غرسها في الافئدة والعقول الشابة.

من أجواء "محلة الفضل"(*) أن الفنان الموسيقي الراحل خزعل فاضل، عرف نعومة الظلال في صيف بغداد اللاهب، وألفة البيوت المتجاورة، والإيقاع المتداخل لأصوات النسوة، من داخل تلك البيوت، وصولاً إلى أصوات الرجال في مشاغلهم وورشهم الصغيرة، مروراً بالأطفال اللاهين في الأزقة. أجواء تلك البيئة الشعبية، وإن بدت "ضيقة" و"خانقة"، إلا أنها حرّكت

*) حكايات فناني "محلة الفضل" مأخوذة عن مقال د. أيهم عباس القيسي جريدة "العراق" ٣ أيار ٢٠٠٠

الخلق الفني عند فاضل وأسماء فنية عراقية بارزة أخرى، وتمكّنوا من صوغ وسائل تعبير فنية، عملت بجدّيّة لافتة على "تأصيل الحداثة"، فهم نقلوا أسس المعرفة العلمية والفنية الحديثة، كما تلقّوها في مراحل الدراسة، إلى شكل من الأنسجام مع بيئتهم، وإن كانت شديدة المحلية، فالراحل خزعل فاضل كان عازفاً على "التشيللو"، يحمل آلته الضخمة عصراً، كأنها كنز فريد، ويتجه بها ماشياً بلا كلال، إلى "دار الإذاعة" في الصالحية، مشاركاً في حفلة، أو عازفاً مع فرقة، ودون أن ينسى الحفاظ على العناية بمظهر قائم على أناقة مفرطة رغم أنه خارج من محلة شعبية، لم تعتد "المظهر الغربي" حينذاك، أناقة كانت تنسجم مع غلاف نسيجي نظيف، ضمّ فيه آلته.

ومن تلك الأجواء ذاتها، خرج "المونولوجست"، حسين علي، الذي برع في عالم "المونولوجات" بإيقاعاتها الموسيقية الطريفة والحيوية، وجذور نصوصها القائمة على التهكّم، ونقد الظواهر السياسية والاجتماعية ، ومن هنا، جاءت الطريقة التي ينشد عبرها؛ إذ كانت أقرب إلى التمثيل منها إلى الغناء. كان ذلك "الفنان الشعبي" مؤلف أعماله الغنائية وملحّنها، وكانت موضوعاتها تصف وقائع بيئته، منتقداً "عادات سائدة سيئة" أو سلوكاً غير محبّب، فضلاً عن قضايا اجتماعية وسياسية، كان يقاربها بالرموز.

ومثلما ألهمت أناقة العازف خزعل فاضل وترف ثيابه أجيالاً من أبناء محلّته، كان "المونولوجست" حسين علي أنيقاً هو الآخر، حدّ أن كثيراً ممّا نُقل عن صورته "معجباً بنفسه، وببدلاته التي كان يتأنق بلبسها، واختياره لأشكالها وموديلاتها من الصور التي يعرفها أهل "دربونة الكروية" التي كان يسكنها"، وكانت حكايات أناقته المتغايرة بما يناسب ألحانه وغناءه، يتناقلها الناس على أنها نوع من التسلية البريئة.

إن عازف "التشيللو"الأنيق، خزعل فاضل، وكان عضواً في الفرقة الموسيقية للإذاعة حتّى رحيله في ثمانينات القرن الماضي، صاغ ألحاناً جميلة، كما في أغنيّة "تجونه لو نجيكم" للمطربة، مائدة نزهت، وللمطربة

هيفاء حسين، وقّع لحن أغنيّة "رسالة للولف"، أما لـ "فرقة الإنشاد"؛ فقد لحّن أغنيّة "حنة حنة بيدها حنة بأيديها"، وكذلك أغنيّة "عروسة والحبايب زافيها".

ويقع كثيرون في خطأ، حين يخلطون، بين "الأنيق" خزعل فاضل، وابن محلّته البغدادية الشعبية ذاتها، خزعل مهدي، الذي هو شخصية أخرى، سنأتي على ذكرها لاحقاً، ضمن باب شعراء "الأغنيّة البغدادية"، وملحّنيها فضلاً عن مقالة بعد رحيله، لمؤلف هذا الكتاب.

ولا يمكن الحديث عن تأثير البيئة البغدادية الشعبية الخصبة دون الحديث عن تأثيرها في إغناء روح "المقام العراقي" كأحد أبرز تجليات البيئة البغدادية نغمياً وموسيقياً، ومن أجواء "المحلة الشعبية" خرجت أسماء عدة من المؤدّين الذين برعوا بقراءة "المقام العراقي"، فضلاً عن أعداد من مؤدّي "المربع" (شكل من أشكال الغناء القائم على التكرار اللحني واللفظي والمؤدّى بطريقة أقرب إلى التمثيل معتمدة على حركة المؤدّي أمام قوس من جوقة المنشدين)، وأولئك كانوا عناصر الفرح والأنس في مناسبات الأعياد وحفلات الزفاف، وتميّزت أصوات مؤدّي هذا اللون من الغناء الشعبي البغدادي بالمساحات العريضة، ومرونة الانتقالات الصوتية، بما يناسب أشكالاً من المشاعر، كانوا يجسّدونها.

صحيح أن المحلة الشعبية كمَلمح مكاني، كانت تتميّز بـ "الضيق"، إلا أن أجواءها الاجتماعية كانت على النقيض من ذلك، فهي ظلّت حاضنة لانفتاح "واسع"، حدّ أنها لم تتقاطع مع خطوات التحديث الفكري والسياسي والاجتماعي التي عرفها العراق في النصف الأول من القرن الفائت، وثمة أعلام عراقيون مرموقون: مغنّون، كتّاب، شعراء، علماء ومفكّرون، مزجوا فيها بين الروحية "الفطرية" والعلوم والمعارف الحديثة، فثمة الشيخ محمد علي الفضلي الخطاط والعالم، ورائد "المقام العراقي" محمد القبانجي، والباحث الموسوعي في أصول الغناء والشاعر، عبد الكريم العلاف، وصاحب المدرسة المعاصرة الشامخة في فنون الخط العربي هاشم محمدالخطاط، ورائد المسرح العراقي حقي الشبلي، والتشكيلي الرائد حافظ الدروبي، وعشرات غيرهم، ممّنْ تحصّلوا

على خبرات فنية، كبرت، واتسعت في جنبات تلك الأمكنة الضيقة من بيوت وأزقة المحلة الشعبية البغدادية؛ حيث بيئة الانفتاح و"التكافل والعرفان".

ملامحها وأعلامها، شعراً ولحناً وغناء

كان للتداخل الاجتماعي في البيئة البغدادية، وتحديداً منذ قيام الدولة العراقية المعاصرة، حتّى نهاية عقد الأربعينيات، حين بدأت أولى ملامح التخلخل في تماسك تلك البيئة، مع الهجرة القسرية والطوعية، على حدّ سواء، لليهود العراقيين (في الثلث الأول من القرن العشرين كانوا يشكّلون نحو ١٥ بالمئة من سكان العاصمة العراقية)، وما رافقها من أعمال السلب والنهب لممتلكاتهم، قد انعكس في نسيج ثقافي، اتضحت ملامحه في فنون، تستمد حيويتها من الموروث، وأبرزها الأغنيّة، حتّى وإن ظلّت تسبح في فلك المقام العراقي، فكانت تنهل من التلقائية في اللغة المحكية، وتلميحاتها، وتبرز الآهات والأشواق والآمال أيضاً، فضلاً عن كونها كانت أول الفنون التي تأثّرت بموجات الحداثة التربوية والفكرية، فصارت ألحانها أعمق فنياً، وتنزع نحو سياق نغمي خاصّ، لم يُخف تأثره - أيضاً - بالانفتاح على الموسيقى العربية المعاصرة (المصرية على وجه الخصوص)، مثلما كان قد حمل - ضمنياً - روحية نغمية من الموسيقى الإيرانية، والتركية والأرمنية؛ إذ كانت بغداد مدينة مفتوحة، ولا تحديدات على الإقامة فيها، ضمن عنوان عريض، عنوانه الانفتاح والتسامح الاجتماعيين، وبضمن هذا العنوان كان من الطبيعي تداخل الأنغام الكردية، والطريقة التركمانية في أداء المقام، مع الألحان الشرقية - العربية في سياق الأغنيّة الحديثة التي اجتهدت في الخروج من معطف المقام العراقي.

وليس غريباً حتّى منتصف القرن الماضي أن تسمع من المغنّي العراقي "يا دوست"، بمعنى "يا صديق"، وأخرى مثل "فرياد من" بمعنى "النجدة"، و"دل ياندم" بمعنى "قلبيَ اشتعل"، و"أيكي گوزم" بمعنى "عيناي الاثنان"، و"دل من" بمعنى "قلبي"، و"جان من" بمعنى "روحي"، و"أفندم" بمعنى "سيدي".

ويرى الشاعر الغنائي والباحث عبد الكريم العلاّف، أن سبب استعمال

هذه الكلمات الأجنبية، ووضعها في المقامات العراقية هو عائد لأمر تاريخي، يرجع إلى تبادل احتلال بغداد من قِبل الجارتين اللدودين: إيران وتركيا، فيوضح أن "الأمتين الفارسية والتركية لما دخلتا بغداد، واستوطنتاها، كانت الموسيقى العراقية رغماً على ما حصل بها من الفتور والانحطاط في طليعة الفنون الجميلة عند هاتين الأمتين، وكان المغنّي العراقي يومذاك شديد الرغبة في إرضاء مواطنيه ومجاراتهم، فأخذ يستعمل مثل هذه الكلمات في سياق غنائه حينما يرى الفارسي والتركي من بعض مجالسيه"، دون أن ننسى أن القاموس الاصطلاحي للمقام العراقي يبدو - في معظمه - منسوباً إلى ألفاظ فارسية وتركية، بدرجة أقلّ.

وإذا كان أساطين الأداء المقامي برعوا في "البستة" التي صارت الرحم الحقيقي للأغنيّة الحديثة، فإن لهذه الأغنيّة التي صارت قرينة ببغداد الذاهبة حينها بثقة إلى التطور العمراني والثقافي والاقتصادي، صارت صاحبة تأثير قوي، حدّ أن "نجوم "الأغنيّة الريفية، حرصوا على الظهور بأزياء المدينة الأنيقة، فثمة صورة بالغة الدلالة، للمطرب الريفي الفذّ، حضيري أبو عزيز، وهو في كامل بدلة السهرة الأوروبية، وذلك لم يكن تأثراً خارجياً اعتباطياً، فالرجل كان دخل الجوّ الغربي الحديث، حين حرصت شركات تسجيل الأسطوانات الالمانية والبريطانية، ثم العراقية، على تسجيل أغنيّاتها في ستوديوهات متطورة تقنياً، وبصحبة موسيقيين، يقودهم مايسترو، وأمامهم النصّ اللحني "النوتة الموسيقية".

"البستة" وصورتها الاجتماعية(*)

ويرى الباحث المرموق في الموروث البغدادي، واللغوي الراحل الشيخ جلال الحنفي* أن "البستات من المصادر النغمية المهمّة، والأصل في تسميتها: أنها تعني نغمة مذيّلة تأتي بعد الفراغ من المقام، أو قبل الفراغ منه. وغلب على البستات أن تُغنّى بعد الانتهاء من غناء المقام؛ إذ صار يغنّيه الجوق الموسيقي المصاحب للمغنّي، ويتولى إدارتها "بستچي"(مغنّي

*) من ملحق خاص عن الراحل الشيخ جلال الحنفي، أصدرته مؤسسة "المدى".

البستة) معترف به، يكون ضمن جوق الجالغي في هذه الحالة، وإن لم يعزف شيئاً".

وتكون "البستات"من "جنس النغمة الأساسية في المقام، وقد يشارك في إنشاد البستة مغنّي المقام نفسه. ومن الضروري الإشارة - هنا - إلى أن قارئ المقام كان يجلس إلى جوار جماعة الجالغي، ولم يعرف في غناء المقام وقوف المغنّي على قدميه، إنما حدث ذلك بعد الأربعينيات تقليداً لما كان يجري في بعض البلاد العربية، بفعل ما حدث من ضخامة الفرقة العازفة، واستعمال المايكروفونات، لذا؛ جعل للمغنّي حقّ الانفراد والبروز، لاسيما حين يكون الغناء على مسارح كبيرة، وأمام مستمعين كثيرين".

و كان أول مَنْ غنى في بغداد واقفاً الأستاذ القبانجي، ثم مضى على ذلك من بعده يوسف عمر وعبد الرحمن خضر، وصار وقوف المغنّين حالة طبيعية عند الغناء.

وتُعدّ البستات وثائق نغمية متميّزة، بحسن أدائها، ولطف تلحينها، إضافة إلى ما عسى أن يكون التنويه فيها بحدث تاريخي، فلقد كان بعض الغناء لدى البغداديين يؤرّخ به لأكثر من مسالة كائنة في حياة الناس، ومعظم البستات التي غُنّيت في مجالس المقام ببغداد كانت موفّقة في تلحينها، وقد يكون مَردّ شيوعها إلى هذا أن "لدينا من البستات القديمة المجهولة الملحّن - والتي لم تكن قد نقلت من ألحان قادمة من الخارج - أغنيّة "دشداشة صبغ النيل"، فإن لهذه البستة تلحيناً موفقاً غاية التوفيق، وماتزال، على قدمها، تفعل فعلها في الأمزجة والعواطف.

ومن البستات القديمة الشجية: "بالله يا مجرى الماي ذبني عليهم"، ومنها "حّمل الريل وشال للناصرية"، و"گلي يا حلو منين الله جابك"، و"فوك النخل فوك"، و"جواد جواد مسيبي"، و"فراك الحلو بچاني"، و"يا زارع البزرنگوش"، و"يا صياد السمچ".

ويُعيد الشيخ الراحل الحنفي بعض البستات إلى أحداث وقعت في

البلد، فمنها "أنا المسيجينة أنا، أنا المظيليمة أنا، أنا الباعوني هلي بنوط والوعدة سنة"، وهي تشير إلى العملة الورقية التي أصدرتها الحكومة العثمانية أيام الحرب العالمية الأولى دون غطاء ذهبي، وقد كُتب عليها ما يشير إلى تعهّد الدولة بدفع ليرات ذهبية لقاءها بعد انتهاء الحرب. فكانت الناس تتهرّب من التعامل بها حتّى كانت شكوى تلك العروس من زواجها على مهر من تلك النقود. فيما صار القطار وسيلة التنقّل إلى مدينة الناصرية إليها، فكانت هناك أغنيّة تشير إلى هذه الأحداث، وهي "حمل الريل وشال للناصرية"، والريل هو القطار".

وحين دخل البرقُ العراقَ (التيلغراف)، ونُصبت أعمدته، كان هناك مَنْ نظم مقولة شعرية، غنّاها، جاءت فيها إشارة إلى هذا الاختراع "يا تيل يا بو عمد/ ودي لعشيرتي أخبار/ فارگتهم من جهل/ مدري وراية اشصار".

وفي هذا السياق، في التفسير الاجتماعي للغناء، يورد الشيخ الحنفي أيضاً، "ما أوردناه من هذه النماذج يقع التمييز فيه بفضل لحنه، بالدرجة الأولى؛ لأن حكاية الموسيقى هي حكاية اللحن والعطاء النغمي، وأعمال الألفاظ في هذا الوجه أنها هي مزيد من الفن والتعبير عن المشاعر وحاجات النفوس. وفي أيامنا، كان هناك شيء من مثل ذلك، فعند ظهور (السدارة) التي اعتمر بها الشباب العراقي والشخصيات الرسمية الكثيرة في أواخر العشرينيات غنّى الكبنجي أغنيّة "يا حلو يا بو السدارة، متيمك سوي له جارة"، وحين قصّت بعض الفتيات جدائلها، غنّى القبانجي "البنية بنت البيت گصت شعرها"، وفي أيام الحرب العالمية الثانية في الأربعينيات، شاعت أغنيّة التموين: "عمي يبو التموين يبه/ دمضي العريضة، دمضي"؛ إذ كانت الحياة الاقتصادية ترتبط بتوزيع بطاقات السكر والشاي والملابس القطنية، وغير ذلك على الأهلين".

هي - إذنْ - الطبيعة البشرية لأهل بغداد، وسياقات عيشهم وعاداتهم، وطرق التعبير عن عواطفهم، ثم الاتجاهات الفكرية الطامحة إلى التجديد

والتغيير، التي كانت الدولة العراقية تحاول ترسيخها، والتخلص التدريجي من العبء الثقيل لمحرّمات الدين والعشيرة، والانتقال الجدّيّ بالموسيقى والغناء من الفطرة إلى العمل المنهجي: ستديوهات تسجيل أسطوانات، معهد موسيقي، ثم إذاعة، تتولى بثّ النتاج المحلي والعربي والعالمي أيضاً.

وثمة مَنْ يرى أن الأغنيّة البغدادية لم تعرف عصراً تكامل فيه الإبداع، مثلما كانت عليه في منتصف القرن الماضي، "حيث تحدّت في ثناياها عوامل إبداعية متعددة، أسهمت في ذلك، كان أهمّها سحر وشفافية المفردة متصلاً بعمق المعاني وقوة دلالاتها الشعرية والعاطفية والإنسانية، وكان لشعراء الأغنيّة نصيباً وافراً من هذا الإبداع، حين قدّموا - وعلى امتداد تلك الحقبة - نتاجاً شعرياً مفعماً بالصدق والبساطة والسحر، ترجمته أصوات مطربي بغداد ومطرباتها، إلى غناء جميل"(*).

سمات الأغنيّة البغدادية وتركيبها الموسيقي

يقول العازف والمؤلف والباحث الموسيقي الراحل حسين قدروي إن "هذه الأغنيّة ذات سمات خاصة في بغداد ولغتها المحلية (المحكية)، فهي ذات طابع يقترب من البستات التي كانت تُؤدّى بعد تلاوة كل مقام عراقي، وبهذا أصبحت هذه الأغاني ضمن منظور الأغاني الشائعة التي متّعت العراقيين، وتركيبها اللحني عادي، جملها قصيرة وانتقالاتها المقامية سهلة، وإيقاعها واحد، وغالباً ما يكون من إيقاع (الجورجينه)، ولا أعني هو الكل بالكل، ولكنْ؛ كان من خصائص الأغنيّة البغدادية المميّزة"(**).

ويرى قدوري أن الأغنيّة البغدادية ارتبطت بأسماء محددة، فيذكر منهم الملحّن ناظم نعيم، ومن المطربين والملحّنين محمد كريم، وحمدان الساحر، وعباس جميل، ورضا علي، وأحمد الخليل، وجميل سليم، وأحمد سلمان، ومحمد نوشي، ومحمد عبد المحسن وغيرهم.

---

*) قاسم العكيلي، جريدة "الدستور"، ٢٣-١١-٢٠١٣.

**) سعاد تولان: "الأغنيّة البغدادية .. شاعرية اللون في نكهة خاصة "جريدة "الثورة"٢٠٠١.

وعن انحسارها كلون غنائي، يقول "بقدوم الألوان الغنائية التي جاءت إلى بغداد من الجنوب، وبالذات من الناصرية، بدأ الانحسار لهذا اللون من الغناء الأصيل (البغدادي)، ويمكن القول إنه شبه انتهى في بداية السبعينات، ثم إن الإيقاع المميّز لهذه الأغاني؛ أي إيقاع "الجورجينه" لم يعد له مكان بين كل النتاجات الغنائية التي نسمعها في الوقت الحاضر، إضافة إلى أن لكل مرحلة زمنية في الحياة الفنية الموسيقية نتاجاً وفكراً معيناً، ولا يمكن أن يتكرّر هذا النتاج في مراحل زمنية لاحقة".

وحول ماذا كانت لوناً غنائياً هجيناً أم أصيلاً، يقول قدروي "الأغنيّة البغدادية نقية، ولون ترعرع وانتشر ضمن الأجواء البغدادية، ولم تتأثّر بأيّ تيار غنائي وافد، عكس الأغاني التي وردت في ما بعد بتأثيرات عديدة وواضحة".

أما صاحب أحد التجارب البارزة فيها الملحّن القدير الراحل عباس جميل، فيرى إلى هذا السجال المهمّ عن "أصالة" لأغنيّة البغدادية بقوله: "أول مَنْ جاء بالغناء الريفي المطربان حضيري أبو عزيز وداخل حسن، وهما حملا في طيات غنائهما علامات الحزن ومقامات الصبا والحجاز، ومع ظهورهما، أصبحت الأغنيّة البغدادية تأخذ الجوانب الريفية في اللهجة، فهي أثّرت، ولكنها لم تؤثّر في أسلوب مقاماتها وطرق الأداء. نعم، الأغنيّة الريفية أدّت دوراً، ولكن الأغنيّة البغدادية ظلّت محافظة على أصولها الفنية؛ لأن مراجعها مقامية، والريفية مراجعها هي الأطوار الريفية، وكل واحدة كان لها أسلوبها الخاص، وبرغم انتشار الأغنيّة الريفية إلا أن الأغنيّة البغدادية لم تنته، والدليل هو وجودها في بيت المقام العراقي، وفي معهد الدراسات الموسيقية، فهي تدرّس هناك. وثمة مَنْ جمع من الملحّنين بين أسلوب المدينة والريف، وهو ما تجسّد في الغناء الذي ظهر في السبعينات، وأهم مَنْ غنّوا بهذا الأسلوب: حسين نعمة، رياض أحمد، وسعدون جابر، وهؤلاء جمعوا في أغانيهم بين الطريقة الريفية والطريقة المقامية، بشكل عام".

وعن حيوية خصائصها الفنية، يقول جميل: "الأغنيّة البغدادية العراقية

كانت تُسمّى - في البداية - بـ "البستة"، وتتألف من مذهب، وثلاث كوبليهات، وتخضع إلى موازين عراقية صرف، ومنها "إيقاع الجورجينه"، وإيقاع الموشّح العربي، وإيقاعات الأغاني التي ترتبط بالموشّحات العربية القديمة، وهناك إيقاعات أخرى منها "إيقاع الطاير"، و"الهجع". وإن هذه الأغنيّة تقدّمت في أوقات، ثم توقفت، ومما ساعد على انتشارها، ظهورها مع ظهور الإذاعات في الثلث الأول من القرن العشرين، وتأسيس شركات الأسطوانات، لهذا أخذت تنتشر، وانتعشت بظلّ بعض الملحّنين الذين ظهروا في الخمسينات، وحتّى ذلك الوقت، فإن الأغنيّة العراقية لم تنته، بل إنها أثبتت جذورها، وصار لها حضور أكبر، وانتشار أكثر، ووصلت إلى الدول الأجنبية، ولا توجد إشارة إلى ضعفها، بل إلى جودتها، كما تشير الدلائل وحديث الناس في البلاد العربية وخارجها، وهذا يعني أن الأغنيّة العراقية عامة، والبغدادية خاصة، لم تنحسر، وإنما انطلقت من إطارها المحلي، إلى العربي، وحتّى العالمي".

شعراء الأغنيّة البغدادية:

هم كثيرون، ممّنْ أغنوا بروحية المفردة المدينية، وإيحاءاتها الأنيقة، أغنيّتنا المعاصرة، وأبرزهم:

عبد الكريم العلّاف (١٨٩٦-١٩٦٩)

لا خلاف حول الدور البارز والرائد للشاعر عبد الكريم العلاف، المولود ببغداد سنة ١٨٩٦ بـ "محلة الفضل"، في منح الأغنيّة البغدادية مفردة جديدة، تتصل بموروث البيئة الشعبية، فهو - وبعد أن تعلم القراءة والكتابة - درس على يد العلامة الشيخ عبد الوهاب النائب في "جامع الفضل"، وحين قامت "الثورة العراقية الكبرى" عام ١٩٢٠، كان في مقدمة شعرائها، فألقى القصائد الحماسية في "جامع الحيدر خانه "بشارع الرشيد، ممّا أدى إلى سجنه. وفضلاً عن كونه شاعراً، نظم بالفصيحة، والدارجة البغدادية، كان له اهتمام بالتراث الشعبي الغنائي، ومنه أصبح باحثاً مرموقاً في موروث بغداد

الثقافي والغنائي، ومع نصوصه التي صارت مئات من الأغاني الشعبية، بأصوات أشهر المغنين والمغنيات في العراق، صارت مقارنته بالشاعر الغنائي المصري الفذّ أحمد رامي أمراً طبيعياً، بل منطقياً، مع الفارق بين المستوى العالي للّحنية المصرية مقارنة بنظيرتها العراقية.

خذ نصوصه المغنّاة كما في "قلبك صخر جلمود"، وملمح الرقة المتناهية "يا نبعة الريحان"، و"يا يمه ثاري اهواي"، وكثير غيرها، بأصوات معظم مغنّي العراق ومغنّياته؛ لتجد مفردة مطواعة سلسلة، حنوناً في تعبيراتها حتّى الحزينة منها، فثمة شجن وعتاب، لا بكائيات ثقيلة، تستعطف الانفعال الدامع. وهي - لعمري - لم تكن الا انعكاساً فنياً راقياً للمفردة البغدادية السائدة حتّى خمسنيات القرن الماضي.

هذا التعبير الراقي عن العواطف ونقل المفردة من سياقها الشائع إلى الغناء الحديث، لم يكن غريباً على عبد الكريم العلاف، فالرجل كان صاحب رؤية ثقافية وإنسانية، فله باع طويل في الكتابة الصحافية، بل هو رائد في الصحافة الفنية، حين أسّس مجلة أسبوعية، حملت عنوان "فنون"، وصدر عددها الأول في شباط ١٩٣٤؛ لتنقل إلى القارئ العراقي أخبار السينما والغناء والمسرح، لتتواصل نحو عام كان ثقيلاً عليها، لجهة الأعباء المالية؛ إذ كان يُنفق عليها من ماله الخاص حتّى أوصلته إلى الإفلاس؛ لينصرف - لاحقاً - إلى التأليف، فأصدر في الأدب والتراث والأغاني: "الطرب عند العرب، "بغداد القديمة"، "قيان بغداد"، و"أيام بغداد"، و"الموال البغدادي"، و"موجز الأغاني العراقية"، و"مجموعة الأغاني والمغنّيات".

سيف الدين ولائي (١٩١٥-١٩٨٤)

قد يكون أشهر مَنْ كتب الشعر الغنائي، في سيرة مع هذا اللون الشعري، بدأت منذ أربعينيات القرن الماضي، وتعامل عبرها مع مطربين ومطربات، ليس غريباً أن تكون الصفوة النسائية تهفو إلى نصوصه: زهور حسين، وعفيفة إسكندر، ولميعة توفيق، وأحلام وهبي، وصولاً إلى أصوات عربية، كالمطربات: راوية، ونهاوند، وفائزة أحمد.

ابن الكاظمية التي وُلد فيها، العام ١٩١٥، ودرس في ابتدائيتها "الفيصلية"، عرف مبكّراً، بحسّه الوطني المعارض للنفوذ الأجنبي، وهو ما سبّب فصله من الدراسة، لكنه ثابر، واجتهد في سيرة عملية، انتهت به إلى أن يشغل منصب مدير بلدية الكاظمية، دون أن يكون ذلك سبباً، يمنعه من الاستمرار، بإنتاج نصوصه الغنائية الرقيقة.

ومع تقدّم ماكينة الطغيان العراقية، التي برز هديرها القوي مع نظام صدام حسين، كان استهداف النخب الثقافية على رأس مهامّها، والمبدع سيف الدين ولائي، لم يكن استثناء، عندما قرَّر النظام السابق إبعاده مع عائلته خلف الحدود مع العوائل التي أبعدها النظام، وأسقط عنها الجنسية العراقية، بذريعة أصولها الإيرانية، رغم أن كل نبضة في ولائي والآلاف غيره، لم تكن إلا عراقية الهوية والروح. ولم يتحمّل الشاعر الرقيق غربته بين إيران وسورية التي انتقل إليها، علّه يجد في دمشق فسحة روحية مقاربة لبغداده، لكنه وقع أسير الغربة المكانية والروحية، ليودّع الحياة ١٩٨٤، ويُدفن في "مقبرة الغرباء" التي ستضمّ - لاحقاً - عدداً من أبرز مبدعي العراق، ومثقّفيه.

وعن الراحل سيف الدين ولائي كتب الشاعر والإعلامي إبراهيم الزبيدي:

مَنْ منا لا يهتزّ طرباً، وتدمع عيناه، وهو يستمع إلى إحدى هذه الأغاني: (أدير العين ما عندي حبايب/ حك العرفتونا وعرفناكم/ جيرانكم يا أهل الدار/ حركت الروح لمن فاركتهم/ هذا مو انصاف منك/ لو إلي وحدي لو روح لهلك/ عروسة والحبايب زافيها/ هلهلي بلله يا سمره/ يا حلو كلي شبدلك كلي/شلي بالروح أخذها وروح/ هاليله ليله من العمر/ على بالي أبد ما جان فركاك/ شدعيلك يلي أحركت كلبي/ داده د سمعي داده/ أخاف أحجي وعليّ الناس يكلون/ على الميعاد أجيتك/ غريبة من بعد عينج يأيمه/ أسألوه لا تسألوني/ سمر سمر/ من علمك ترمي السهم ياحلو بعيونك/ ياغريب إذكر هلك/ يابه يابه شلون عيون / إتدلل علي إتدلل/ ما

يكفّي دمع العين/ هاي خدود لو لا لا/ خاله شكو/ الله الله من عيونك/ سمر سمر/ والردته سويته، وغيرها عشرات؟

الشاعر الشعبي الرقيق كاتب هذه الروائع الجميلة هو سيف الدين ولائي. عراقي حتّى النخاع. وُلد في العراق، وأذاب روحه فيه، ولم يشرب سوى من مائه، ولم يتنشّق غير هوائه. ولولا موهبته العظيمة، ومواهب أمثاله من المبدعين الكبار، لما كان لجيلنا، ولا للأجيال التي سبقتنا، أو جاءت، أو ستجيء بعدنا، في عشرات السنين المقبلة، تراث غنائي، تفخر به، وبصُنّاعه العظام.

سيف الدين ولائي، هذا العملاق الذي خلّف لسهراتنا العائلية، ولمناسباتنا السعيدة والحزينة معاً، كل هذه الأغاني الرائعة التي تنبض بالدفء والعفوية والصدق، يستحقّ أن يمنح على كل واحدة منها تمثالاً من ذهب، ووساماً، ليس من وزير، ولا رئيس وزراء، ولا رئيس جمهورية، بل من شعب العراق كله، بعربه وكرده، بشيعته وسُنّته، بمسلميه ومسيحييه.

سيف الدين ولائي كافأه الوطن، باقتلاعه من جذوره العراقية العميقة، وطرح به بعيداً عن وطنه مهجّراً، كما هُجّر الآلاف من العراقيين.

لم يجد سيف الدين ولائي غير أن يرحل إلى السيدة زينب في دمشق؛ ليقضي آخر أيامه، غارقاً في كآبة مطبقة، لا يبارح سريره، ولا يستقبل أحداً، ولا يكلّم حتّى نفسه، ودمعُه يتراقص على أجفانه، صباح مساء.

وحين زارته مذيعة عراقية من إحدى إذاعات المعارضة، في الثمانينيات، وحاولت استدراجه لحديث إذاعي، رفض، ولاذ بصمته المطبق، ولم يردّ عليها بشيء. وحين سألته عما يريد، لم يُجب، وحين ألحّت عليه نطق بثلاث كلمات، لا غير، قال لها: أعيديني إلى العراق.

فهذا العراقي الصميم حتّى بعد ذاك الخنجر المسموم الذي أغمده في قلبه الصغير، لم يكره العراق، ولم يكفر بأهله، بل ظلّت روحه تهيم شوقاً إلى تراب العراق.

جبوري النجّار (١٩١٧- ١٩٧٦)

لا يمكن الحديث عن الأثر العميق والمرهف للمطرب ناظم الغزالي، دون الحديث عن الشاعر الغنائي جبوري النجار الذي صاغ له عدداً من أبرز أغنيّاته، فخذ مثلاً: "ما ريده الغلوبي"، و"ميحانة ميحانة، و"طالعة من بيت أبوها"، و"يا ام العيون السود"، و"شرد قدم لك هدية"، فضلاً عن الجمال البهي الذي تضمّنته أغنيّة "تصبح على خير"، بوصفها نمطاً من الغناء المرهف خارج السياق التقليدي الذي ثبّتته "الأغنيّة العاطفية"، فهي تدور عن معان إنسانية أشمل ورهافة، تطوف بالمشاعر إلى أبعد من علاقة رجل وامراة، دون أن ننسى أن تلك الأغنيّة ونظيرتها "ريحة الورد ولون العنبر" التي قدّمها النجّار، شعرا إلى الغزالي، ما كانت لتصل إبداعها الغنّي، لولا صائغ الألحان الماهر، ناظم نعيم، والتوزيع البارع، لمجدّد الموسيقى العراقية، جميل بشير.

كتب النجّار، بروحه البغدادية الرقيقة المثقّفة، حتّى لمطربي الريف: حضيري أبو عزيز، وداخل حسن، وناصر حكيم، فيما كانت من بين نصوصه التي قاربت الألف، ما غنّته أصوات المطربات لميعة توفيق، غادة سالم، وحيدة خليل وزهور حسين، والتي يُشاع أنها "انقضّت"عليه في محل النجارة الذي يعمل فيه، ومنه أخذ لقبه، فردّ على مقدمها المفاجئ: "عيني زهور شكو"؟، لتجيبه: "أريد تكتب لي أغنيّة جميلة"، فبدأ يدندن، بمدخل صار نص أغنيّة شهيرة "خالة شكو شنو الخبر دحجيلي"، ثم طلبت منه أن يكتب لها أغنيّة عن الأم، حين كانت والدتها تعاني مرضاً عسيراً، فصاغ "غريبة من بعد عينج يا يمة" كلمات شجية عذبة، وقّعها لحناً مؤثراً عباس جميل، وأدّتها شجية الصوت، زهور حسين بوجد طافح وحزن حقيقي، إثر وفاة والدتها، ما أبقاها حاضرة في الأغنيّة البغدادية والعراقية، تشعّ بمعانيها وبساطتها الممتنعة والعصية على النسيان. رغم أن شاعرها لم يتقاضّ غير ثلاثة دنانير أجراً، ثم رفعه أوائل السبعينيات إلى عشرة، لم يهنأ بها كثيراً حين رحل في الرابع من تشرين الأول ١٩٧٦.

سبتي طاهر (١٩٢١-١٩٦٨)

هو مبدع نصوص غنائية، عمّقت التأثيرات الوجدانية الشفافة في "الأغنيّة البغدادية"، كما أدّتها أصوات: عفيفة إسكندر، ويحيى حمدي، ورضا علي، وأحمد الخليل، ومحمد عبد المحسن، وحيده خليل، ومائدة نزهت، وناظم الغزالي، ولميعه توفيق، ونرجس شوقي، وزهور حسين.

وقال عنه الناقد الكبير عادل الهاشمي: "منذ رحيله عام ١٩٦٨ وإلى يومنا هذا بقيت أصداء تجربة سبتي طاهر في الغناء قائمه بذاتها، ذلك لأن الأغاني التي كتبها في نواحي الوزن والوحدة الإيقاعية، وأواخر الكلمات عنده، هي تعبير عن كشف روحي لشخصيتنا العراقيه في الغناء".

وتكفي كلمات "إنت صباح الخير"، التي صاغها بعذوبة مفردات الصباح والورود/ الليل والنسيم، أغنيّة، أدّتها بلطف صوتها المطربة عفيفة إسكندر، لنعرف أي نمط من النسيج الشعري الشفيف، كان يبدعه الراحل سبتي طاهر، أو كلماته في "أغار من الهوى" بأداء راق آخر من عفيفة إسكندر اعتماداً على لحن غني من رضا علي. ومع هذه المطربة، قدّم الراحل "هلك منعوك لو إنت أبعدت عني"، بلحن من ناظم نعيم، ثم "بشريني بفرح" بلحن من علاء كامل، ولصوت المطربة العربية، رواية، كتب كلمات أغنيّة "أدير العين ماعندي حبايب"، التي أبدعها لحناً أخاذاً، رضا علي، والذي لحّن أغنيّة "ما يهمني حجي الناس" لمطربة عربية أخرى هي نرجس شوقي، اعتماداً على كلمات الشاعرالغنائي سبتي طاهر.

جودت التميمي: (١٩٢٨- ٢٠٠٨)

وُلد الشاعر جودت التميمي، وهذا اسمه الفني، والحقيقي (مكطوف اللامي)، في العمارة، وتطوّع في الجيش، منتصف الخمسينيات، وصار عريفاً، حين انتمى إلى الحزب الشيوعي العراقي، ما جرّ عليه السجن والتعذيب والإقصاء، وهو ما انعكس على شعره الملوّن بشتى مشارب العاطفة والوجد، ليس أقلّها ما تضمّنته كلماته في أغنيّة "ردت إنساك"

بلحنها الرشيق الذي صاغه فاروق هلال، وغنّاها المطرب صلاح عبد الغفور. ومن مؤشّرات شاعريته، الشوق المحلق وجداً في أغنيّة "سرب الكطة" لصوت المطربة سميرة توفيق، وكلمات الشجن والوفاء في "خي لا تسد الباب" بأداء مرهف، من المطربة الكبيرة فائزة أحمد.

وإلى جانب الكبير رضا علي، كان للشاعر جودت التميمي الأثر الكبير في انتشار الروح الغنائية البغدادية، مثلما كرّستها أصوات مائدة نزهت، وأحلام وهبي، ولميعة توفيق "نيشان الخطوبة"، ومحمد قاسم الأسمر "اني عندي قلب مسكين"، وفاضل عواد "مريت بديار الولف"، وفؤاد سالم "يا سوار الذهب"، وأخيراً، وليس آخراً، رضا علي "مركب هوانا".

زاهد محمد (١٩٢٩-٢٠٠١)

وُلد الشاعر زاهد محمد عام ١٩٢٩ في مدينة الحي - لواء الكوت (حينها)؛ حيث أكمل دراسته الابتدائية فيها بتفوّق، ما أهله؛ لأن يواصل دراسته الثانوية في "كلية الملك فيصل الأول" ببغداد، والتي لا تقبل إلا الطلبة المتفوّقين من خرّيجي المدارس الابتدائية في عموم العراق وقتها. وفي تلك السنّ المبكّرة تفتّحت قريحته الشعرية، فزجّ نفسه في النشاط الوطني والسياسي، ففُصل من تلك الكلية الخاصة بطلبة الدراسة الثانوية، فتعرّض إلى السجن؛ حيث أمضى فيه سبع سنوات؛ ليعيّن، بعد قيام ١٤ تمّوز ١٩٥٨ مديراً لقسم البرامج والأحاديث السياسية في إذاعة بغداد، ويقوم خلالها بتأليف عدد من الأغاني والأناشيد "الوطنية": "عاش الزعيم" للمطربة مائدة نزهت، و"هربجي كرد وعرب رمز النضال" بلحن وغناء أحد أسماء "الأغنيّة البغدادية"، واللحنية العراقية بعامة، أحمد الخليل، وهي صارت رمزاً لمرحلة "الثورة"، ومطلعها:

من تهب أنسام عذبة من الشمال
على ضفاف الهور تتفتح كلوب
لوعزف بالناي راعي بالجبال
عالربابة يجاوبه راعي الجنوب

ومن جواهر شعره الغنائي، كلمات أغنيّة "مروا عليّ الحلوين"بصوت ناظم الغزالي، وكلمات الأغنيّة التصويرية الراقية "عين بعين عالشاطي تلاكينا"للمطربة وحيدة خليل. كما قام بكتابة وتأليف أشهر "أوبريت غنائي" لإذاعة بغداد، وهو "غيدة وحمد" بأداء المطربة وحيدة خليل، إلى جانب المطرب عبد محمد.

خزعل مهدي: (١٩٢٩-٢٠١٢)

هو شاعر غنائي، وملحّن، وعازف، ومخرج إذاعي، وممثل سينمائي وتلفزيوني ومسرحي .. هو فنان فطري. وُلد عام ١٩٢٩ في محلة الفضل ببغداد (مقدمة هذا الفصل ذاته)، ولم ينشأ أكاديمياً بعد رفض الأهل لانخراطه في معهد الفنون الجميلة، ولم ييأس، بل صقل موهبته باحثاً حراً في الكتب والمجلات الفنية معلماً لنفسه، ولم يلبث كثيراً حتّى اعتُمد خبيراً فنياً في دائرة الإذاعة والتلفزيون. بدايته الفنية كانت عام ١٩٤٨ حين انضم إلى رفاق الفن في فلسطين للإسهام في الترفيه عن الجيش العراقي الموجود هناك، مع الفنان الراحل يحيى حمدي، وأحمد خليل، ومحمد كريم، وحمدان الساحر، وسعيد الحجلاوي، وحضيري أبو عزيز، وناصر حكيم، وداخل حسن، ومحمد عبد المحسن، ومجموعة كبيرة أخرى من الفنانين العراقيين.

وكتب لصاحبة الصوت الفريد، وقريبته (ليست شقيقته كما يُشاع) المطربة هناء: "صباح الخير"، و"تتندم عالفات وراح"، و"الليلة عيد"، وجوهرة الأغنيّة الرياضية "إلعب ع الطوبة تمرن". وللمطربة مائدة نزهت كتب، "حمد ياحمود"، و"ياحلو يازغير يامدلل". وللمطربة عفيفة إسكندر، "جوز منهم لا تعاتبهم"، و"مليت"، و"جاني الحلو"، و"عاتبني"، وأغنيّة "ليش كل هذا العتب". وللمطرب داود العاني قدّم كلمات أغنيّة الشهيرة، "أحبه وأطيعه"، والكثير ممّا هو في صلب "الأغنيّة البغدادية".

الشاعر عبد المجيد الملا

كان الشاعر (عبد المجيد الملا) يجيد كتابة الشعر بالفصحى، إضافة إلى إجادة كتابته باللهجة المحكية. عمل موظفاً في أمانة العاصمة، وكان معاصراً لشعراء الأغنيّة العراقية المشهورين في العقد الخمسيني، ومنهم سيف الدين ولائي الذي ارتبط معه بصداقة حميمة، وسبتي طاهر، وجبوري النجار.

ونظراً لامتلاكه ناصية العربية الفصيحة، فقد كان له دور كبير في مساعدة قرّاء المقامات ومطربي تلك الفترة، التي نشط فيها على سلامة النطق الشعري، وانتقاء الأبيات الشعرية التي تتلاءم مع مقامات، كان يتغنّى المطرب محمد القبانجي، والمطرب ناظم الغزالي، وآخرون.

وفي عامي ٥٧ و٥٨ وقبل الرابع عشر من تمّوز، كان يعدّ ويقدّم برنامجاً من إذاعة بغداد تحت عنوان "لحظات مع ابن الملا"، وكان عن التراث الشعري العربي، والذي يبدؤه - عادة - قارئ المقامات العراقية المعروف حسن خيوكه، بإنشاد بيت من قصيدة الشاعر الأعشى:

ودع هريرة فإن الركب مرتحل وهل تطيق وداعاً أيها الرجل

وعندما اتجهت المطربة القديرة مائدة نزهت لأداء المقامات العراقية، فقد أنشدت له من مقام الحويزاوي قصيدة، جاء فيها:

يامن هواه أعزني وأذلني كيف السبيل إلى وصالك دلّني
واصلتني حتّى ملكت حشاشتي ورجعت بعد الوصل هجرتني
الهجر بعد الوصال خطيئة ياليت قبل الوصل أعلمتني

فيما كتب لها إحدى أشهر أغنيّاتها، وهي"أم الفستان الاحمر"التي أراها، جوهرة "الأغنيّة البغدادية" لما فيها من علامات انفتاح ثقافي واجتماعي، أعقبها بأغنيّة "مر يا أسمر مر"و"من يدري؟". وللمطرب ناظم الغزالي، كتب له نص قصيدة مغنّاة عن "المولد النبوي الشريف".

الشاعر - الملحّن هلال عاصم: (١٩٢٧- ١٩٩٠)

وُلد الشاعر والملحّن، هلال عاصم، في مدينة الموصل سنة ١٩٢٧، وعندما توفيت والدته، نزح إلى بغداد سنة ١٩٤١، وسكن الأعظمية. فهو شخصية قوية، عاش عصامياً، وعمد إلى تثقيف نفسه بنفسه، فهو متعدد المواهب من كتابة الشعر والتلحين، فضلاً عن النقد الموسيقي والفني والكتابة الإذاعية. وقد كانت داره ملتقىً للفنانين والأدباء؛ منهم: الناقد الكبير عبد الوهاب الشيخلي، والمطربين - الملحّنين يحيى حمدي، رضا علي، وأحمد الخليل، وغيرهم.

تعلّم العزف على آلة العود، بمحاولات شخصية، وكان شغوفاً بالقراءة، فظهرت لديه موهبة التأليف الأدبي والشعري، بشكلٍ مبكر. وفي أواسط الأربعينيات من القرن الماضي، عمل محرراً في جريدة "النبأ" البغدادية، وكتب ديوانين؛ هما "البتول"، و"من هي البتول".

وكتب للمطرب يحيى حمدي، "فدوه يا عزيز العين فدوه"، و"زعلانه وأنت المنى"، و"اني من يسأل عليَّ" وغيرها، وللمطرب - الملحّن عباس جميل "تحاسبني على الأيام ويلي"، ونصوصاً غنائية للمطرب محمود عبد الحميد، وللمطربة نرجس شوقي "داده دسمعي داده"، و"لا تتأمل أحچي وياك"، وللمطرب صلاح وجدي، فضلاً عن أغنيّات موصلية الهوى، للمطرب محمد عبد المحسن منها: "أشكان الدلال""دللي"، و"يالله على حمام العليل". وكتب للمطربة مائدة نزهت نصوص أغنيّات "يا حليوه عجايب"، و"خلهم يگولون"، و"دور بينا ياعشگ دويرة"، ورائعة من روائع "الأغنيّة البغدادية"، هي "كل ما أمرع الدرب.. عيني على الباب".

الشاعر محمد حسن الكرخي: (١٩٣٥-١٩٦٩)

وُلد الشاعر محمد حسن الكرخي، في بغداد محلة الدوريين - الكرخ عام ١٩٣٥، وكتب، وهو بعمر الشباب أغنيّات عدة، ذاعت شهرتها بأصوات المطربات والمطربين: مائدة نزهت، ولميعة توفيق، ووحيدة خليل، ورضا علي، وأحمد الخليل، ويحيى حمدي، وغيرهم.

لقي حتفه، بحادث مؤسف عام ١٩٦٩، فيما كانت الروح البغدادية في الفنون الغنائية العراقية، قد بدأت تتراجع مع وجود سلطة جائرة، تحمل ثقافة متخلفة، تتزاوج فيها قِيَم التعصّب والانغلاق الريفي والبدوي.

وثمة مَنْ يرى - وهو على حق - أنه لو عاش وتوقّف عن الكتابة، لزاده فخراً، أنه صاحب كلمات أشهر أغنيّة في أول الخمسينات للفنان رضا علي، والتي عجّلت بشهرة المطرب والملحّن الكبير، وساعدته في أن ينطلق نجماً لامعاً في سماء الفن الغنائي العراقي، أغنيّة "سمر سمر"، فكلماتها البغدادية الروح والهوى، "أعطت دفعة للحياة الشبابية المتطلّعة لغد أفضل، تلك التي بدأت بالنهوض الحضاري والعمراني والاجتماعي في أوائل ذلك العقد، وهذه الدفعة تمثّلت بكلمات غزل بريء، لم تضاهيها أغنيّة في وقتها، إضافة إلى اللحن المتجدّد السريع وصوت الشاب رضا علي"، الذي كتب له أيضاً، كلمات أغنيّة "على باب الحلو جينا".

وغنّت المطربة مائدة نزهت، من كلماته "حرام تعذب گلبي خطية حرام"، و"يگولولي توب وانه شلون أتوب"، وللمطربة لميعة توفيق، كتب أغنيّتها الشهيرة، "هذا الحلو كاتلني ياعمه"، وأغنيّة "شفته وبالعجل حبيته والله".

ورغم الأصول الريفية للمطرب الكبير، حضيري أبو عزيز، إلا أنه ومنذ استقراره ببغداد، انتقل إلى مساحة تعبير أوسع، اتصلت بالروح البغدادية، فكتب الشاعر الكرخي له كلمات الأغنيّة الشهيرة "عاين يا دكتور"، وأغنيّة "هاي وين چانت لي".

الشاعر: إبراهيم وفي (١٩٢٠-١٩٧٦)

وُلد الوفي إبراهيم في مدينة الحلة، عام ١٩٢٠، بحسب بعض الروايات، وانتقل إلى بغداد موظفاً في إحدى دوائرها حتّى رحيله إلى رحاب الله عام ١٩٧٦.

غنّى قصائد الوفي أهل الطرب والغناء: عبد الأمير الصائغ، وحمدان الساحر، وقارئ المقام حسن خيوكة.

ومن نسيج نظمه الغنائي واحدة من عيون الموروث الغنائي العراقي "هذا مو انصاف منك... غيبتك هلكد تطول"، التي غنّتها المطربة سليمة مراد، بلحن فذّ آخر، من صالح الكويتي؛ ليتناوب عليها غناء حتّى مطربون ومطربات من قرننا الحالي.

الشاعر إبراهيم أحمد: (ولد عام ١٩٣٥)

يعرّف الكاتب، حيدر الحيدر (*)، بهذا الشاعر الغنائي الكبير، فيكتب:

إبراهيم أحمد علي، من مواليد بغداد ١٩٣٥، من أبوين كرديّين فيليين، ولذلك كان أحد ضحايا عمليات التهجير القسري للكرد الفيليين في نيسان ١٩٨٠.

* له مساهمة فعالة في نجاح وانتشار الأغنيّة العراقية في خمسينيات وستينيات القرن الماضي، عبر كتابة أغنيّات، لحّنها كبار الملحّنين العراقيين، وبأصوات عدد كبير من المطربات.

وعن بداياته مع الشعر الغنائي يتحدث (في شريط صوتي، بعثه لي مؤخراً من طهران) يقول: "منذ الصغر والطفولة، كنتُ أحب الاستماع إلى الإذاعة العراقية، وكان أحد أبناء عمومتي يحبب الغناء الريفي إلي، وهو المرحوم الشاعر علي حمزة، وكنتُ أسأله عن معاني الأبوذيات، فيشرح لي مفرداتها، ويشجّعني على نظم الشعر، وهو الذي جعلني أكون أحد شعراء الأغنيّة العراقية، وله الفضل الأول والأخير في ذلك".

ومن أشهر نصوصه الغنائية:

"الروح روحي وارد أضحيها"، بصوت المطربة هيفاء حسين، ومن ألحان محمد نوشي.

"راح حبنه وانتهى ذاك الغرام "بصوت المطربة سليمه مراد، ومن ألحان عباس جميل.

---

*) الشاعر الغنائي المنسي إبراهيم أحمد علي، حيدر الحيدر، موقع "الحوار المتمدّن".
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=315237

"گالو حلو كل الناس تهواه" بصوت المطربة مائدة نزهت، ومن ألحان أحمد الخليل الذي لحّن من كلماته "حب جديد" بصوت المطربة عفيفة إسكندر، وبصوت الخليل، صاغ الشاعر كلمات أغنيّات: "أنا إشسويت يا أحبابي ظلمتوني"، وأغنيّة "گولوله الگلب يهواك گولوله"، و"اشبيدچ على أمر الله يا روحي"، و"بين دمعه وابتسامه ينگضي وياك عمري".

غنّت له المطربة العربية نهاوند - من ألحان رضا علي، "إتدلّل عليَّه إتدلّل".

وغنّت له المطربة لميعه توفيق - من ألحان خزعل فاضل "من خمرة هواكم ما صحينه".

"الأغنيّة البغدادية": قبلة أصوات عربية

بعد وصولها مرحلة الإتقان الفني: النضج الأدائي الصوتي، وشاعرية عالية في النص، وبراعة الألحان، جذبت "الأغنيّة البغدادية" أصواتاً عربية بارزة، قد يكون أهمّها، صوت اللبنانية فائزة أحمد، التي انطلقت من بغداد إلى مصر، محمولة على نجاح ما صاغه لها مبدعون عراقيون في النصوص والألحان، أول أغنيّة عراقية "ميكفي دمع العين"، وكانت من ألحان رضا علي وكلمات الشاعر سيف الدين ولائي، ثم من ألحان رضا علي أيضاً، "الله وياك روح تمهل بحبك"، ثم لحّن لها أغنيّة ثالثة "خي لا تسدّ الباب". وثمة "المطربات العربيات اللواتي وفدن إلى بغداد في تلك الفترة الذهبية للأغنيّة البغدادية"، كالمطربة راوية، التي اشتُهرت بأغنيّة "أدير العين ما عندي حبايب"، وهي من ألحان رضا علي، كما غنّت قصيدة "الخمار الأسود" للشاعر مسكين الدارمي، ومن ألحان عربي آخر، وجد في بغداد فسحة جمالية خلاقة، هو المبدع الموسيقي والتربوي الكبير روحي الخماش، والتي مطلعها: "قل للمليحة في الخمار الأسود ماذا فعلت بزاهد متعبّد".

وحقّقت "الأغنيّة البغدادية" نصيباً كبيراً من الشهرة لمطربات عربيات وفدن في العقد الخمسيني للغناء في بغداد، سواء أكان ذلك في ملاهيها أم في الإذاعة العراقية، منهنّ أيضاً، حفصة حلمي، وسميرة توفيق، وإنصاف منير.

أما المطربة، نرجس شوقي؛ فشدت بأغان بغدادية عدة ، وفق قالب "غناء القصيدة"، ومنها "ياجيرة البان" في مدح الرسول الكريم من شعر ابن معتوق، وهو من شعراء البصرة في القرن السابع عشر، ومن ألحان الفنان القدير يحيى حمدي.

وبدورها، فإن المطربة اللبنانية نهاوند التي حضرت في فضاء "الغناء البغدادي" في منتصف العقد الخمسيني، فغنّت "يبا يابا شلون عيون عندك يابا" من ألحان رضا علي، وشعر سيف الدين ولائي، مثلما غنّت قصيدة جميلة من نظمها، بعنوان "أين يا ليل صباباتي وأحلامي وكأسي".

الغناء البغدادي.. ينعش "غناء القصيدة"(*)

يتوقف الأستاذ فاضل الخالد، في مساهماته ومداخلاته النابهة على الموقع المتخصّص بالفنون الموسيقية "منتدى سماعي"، إلى مَلمح آخر، يتعلّق بما أنجزه الغناء البغدادي، يتعلّق بما حقّقه من انتعاشة لقالب "غناء القصيدة"، فيقول: "نتيجة للتطور الحضاري الذي رافق الحياة البغدادية بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وانعكس ذلك على الفنون والآداب، ومناح أخرى من الحياة، لاسيما مفردات اللغة المحكية لأبناء بغداد على وجه الخصوص، نشأت ما يُعرف بين الأوساط الفنية بـ "الأغنيّة البغدادية"، وكان المطرب والملحّن وديع خونده، والمعروف فنياً باسم (سمير بغدادي)، هو أحد روّاد هذا الفن، ولكن أشهر ما غنّى بصوته هي قصائد باللغة العربية الفصحى مثل قصيدة (المصطفى)، وقصيدة (شهرزاد)، وقصيدة (خمرة الربيع)، ثم توالى بعده مطربون آخرون، ساروا بطريق الأغنيّة البغدادية، منهم: رضا علي، ومحمد كريم، ومحمد عبد المحسن، وصلاح وجدي، وأحمد الشافي، وعبد الجبار الحكيم، وأحمد الخليل، وداود العاني، وعدنان محمد صالح الذي اشتُهر بأغنيّة صباحية، تعتمد الفصحى هي (كحّل الياسمين عينه بالندى)".

ويضيف الخالد أن "البعض من المطربين والمطربات الذين برزوا بأغان لكلام بغدادي، نجحوا - أيضاً - بغناء القريض، وتأتي على رأسهم الفنانة القديرة عفيفة إسكندر، التي تشير بعض المواقع أنها قد غنّت حوالي ٦٠ أغنيّة من الشعر الفصيح، ومن أشهر تلك الأغاني التي غنّت فيها الشعر

*) قصيدة الشعرالفصحى والأغنيّة البغدادية، فاضل الخالد، "منتدى سماعي" http://www.sama3y.net

الفصيح، نذكر البعض منها: - قصيدة "قيل لي قد تبدّلا"، وهي من شعر ابن الخطيب الأندلسي، ومن ألحان الفنان رضا علي، قصيدة "ياعاقد الحاجبين"، من ألحان علاء كامل وشعر الأخطل الصغير، و"أيا من وجهه قمر"، شعر العباس بن الأحنف، وقصيدة "قف واستمع دقات قلبي"، وعشرات أخرى من القصائد المغنّاة".

محمد نوشي: لحّن الفرح، وشهد الانحطاط

حملت أخبار بغداد إحساساً آخر بالخسارة(*)، فضلاً عن طوفان أخبار عذاباتها المتدفق. فالخبر المنشور في الصحف المحلية عن رحيل الملحّن محمد نوشي إثر نوبة قلبية، يحيل المتابع إلى استذكار نهضة العاصمة العراقية وروحيتها التي كانت حاضرة في أكثر من نتاج ثقافي، وكيف كان رهط الملحّنين: رضا علي، ويحيى حمدي، وأحمد الخليل، وسالم حسين، وصولاً إلى محمد نوشي، يُبدع ملامح المدينة، ويسكب روحيتها في ألحان لطالما شكّلت علامة فارقة في الغناء العراقي الذي طغت عليه، إلا ما ندر، ملامح الريف والبداوة بعد مرحلة ثورات "التحرر الوطني"التي بدأت العام ١٩٥٨.

وأبرز ما ميّز مرحلة الغناء المديني البغدادي مسحة من الفرح والتعبير الراقي عن المشاعر، والانفتاح على ألوان لحنية عربية وغربية من دون أن يعني ذلك الخروج عن القالب الأصيل الذي كان يتغذّى من المقام العراقي. كما تميّزت مرحلة الغناء البغدادي ١٩٤٠-١٩٧٠، بميزة لافتة، عكست الانفتاح الاجتماعي الذي عاشته المدينة العراقية، فكانت الأصوات النسائية تلوّن النغم، وتطبعه برقة نادرة حتّى إن أصواتاً نسائية عربية، مثل: راوية، ونازك، وفائزة أحمد، ونجاح سلام، وجدت في بغداد ينبوعاً لحنياً متجدّداً، يوفّره جهد ملحّنين من قماشة أحمد الخليل، ورضا علي، ووديع خوندة (سمير بغدادي)، ويحيى حمدي، والراحل عن ٧٠ عاماً محمد نوشي.

وصاحب ألحان الأشواق الأنيقة والعاطفة الرقيقة، طبع أكثر من صوت

---

*) علي عبد الأمير، "الحياة" ٢٠٠٤/١٢/٨.

نسائي ورجالي في العراق بأغنيّات، جمعت الرشاقة الإيقاعية إلى استرسال الجملة اللحنية حتّى وإن قاربت المقامات المركبة. وفي ألحانه للمطربة عفيفة إسكندر، نتذكّر"الروح روحي"، وللمطربة لميعة توفيق" هذا الحلو"، بينما وضع للمطربة مائدة نزهت ألحاناً مشرقة، كما في أغنيّاتها"حبي وحبك"، و"قالوا حلو"، و"اللي يريد الحلو". أما للمطربة وحيدة خليل التي كان صوتها يمثّل طابعاً ريفياً في غناء المدينة العراقية؛ فوضع نوشي ألحان أغنيّات "سبحان الجمعنا بغير ميعاد"، و"طالت غيبتك يا أسمر علينا"، بينما وضع لـ "دلوعة الغناء العراقي" في ستينات القرن الماضي المطربة أحلام وهبي ألحاناً عدة، من بينها"عشاق العيون".

ولم تتوقف ألحان محمد نوشي عند حدود الأصوات النسائية، مع أنه كان يجد فيها طاقة للتعبير عن مشاعر الحب، بل صاغ ألحاناً لأصوات رجالية، كما في أغنيّة "يا حلو شعرك حرير "للمطرب حسين السعدي، وأغنيّة عذب الصوت المطرب فؤاد سالم "مو بيدنا".

حكاية الملحّن محمد نوشي ليست استثناء بين روّاد اللحنية العراقية المعاصرة، فهو زاوج بين الموهبة الفطرية الأصيلة والتعلّم وفق المناهج الحديثة، والاتصال الحي مع التجارب اللحنية العربية (المصرية الحديثة على وجه الخصوص) والغربية أيضاً.

ومع أن نوشي بدا في المركز الفاعل للعصر الذهبي للغناء العراقي المعاصر الذي وضع لبناته الأولى الشقيقان صالح وداو الكويتي، فإنه عاش - أيضاً - مرحلة انحطاط، واجهها الغناء الذي وسمه المطرب ناظم الغزالي، بطابع الذائقة الرفيعة، وهي مرحلة كانت بدأت مع سيطرة ذائقة متريّفي السلطة وبدوييها على المدينة منذ العام ١٩٦٨، ومن ثم؛ صعود ثقافة "الغناء من أجل المعركة"، في ثمانينات القرن الماضي؛ لتنسحب ألحان العاطفة الرقيقة أمام سطوة أغنيّات البارود والفيالق والخنادق والانتصار في جبهات الحرب. وبالطبع، فإن ألحاناً عدة لمحمد نوشي لم تكن تشكّل

قيمة ما في العقد الماضي الذي سيطر عليه طابع غنائي سطحي، روّج له تلفزيون "الشباب"الذي كان يديره عدي صدام حسين؛ لتصبح السيرة الفنية لواحد من مبدعي اللحن العراقي المعاصر محاكاة مكثّفة لصعود البلاد، وانحدارها - لاحقاً - إلى انحطاط، لا يُضاهى.

أيّ علامات للغناء البغدادي مثّلها محمد عبد المحسن؟

حين يمكن الإنصات والتمعن لأغنيّة الملحّن والمطرب الراحل محمد عبد المحسن "يا بو المشحوف تانيني"(*) لا يمكن إلا التوقف عند أنغام بنكهة المدينة، مع أن النص الغنائي يذهب إلى أبعد من الريف، بل إلى الأهوار في جنوب العراق، وعلامة النقل الأبرز فيها: المشحوف، وهذا ما يمكن أن يضع لنا مَلمحاً أصيلاً، في كيفية تطويع الأغنيّة البغدادية لكثير من الحالات التعبيرية التي تبعد عن أجواء المدنية بيئياً ونفسياً، وهي أن لم تكن قد نضجت وحقّقت ملامحها الخاصة، ما كانت لتصل إلى هذه القدرة التي تحقّقها أغنيّة من ولد العام ١٩٢٨، وعاش في مناطق شعبية عدة من بغداد: محلة الشيخ عبد القادر الكيلاني، الفناهرة (القريبة من الباب الشرقي) في الرصافة، ومنطقة الشريعة في جانب الكرخ، وكانت لمعايشته هذه المحلات الأثر الكبير في تعميق الجانب المديني في ألحانه، لجهة التركيب والتعدّد النغمي، ولكنْ؛ بالانفتاح والاتصال مع العصر وأنغامه وثقافته، هو ما جعله يعبر المحلية الخانقة نحو آفاق تعبيرية أوسع.

والمثال الذي قدّمه عبد المحسن في "يا بو المشحوف"، لجهة قدرة الأغنيّة البغدادية على تطويع البيئات الأخرى، والاتصال الحي معها، يتأكّد مرة أخرى في عمله على بيئة مدينة الموصل الخاصة اجتماعياً ولهجة دارجة، فثمة "طيبة يا حبايب والله طيبة"، و"أشكان الدلال". وهذا العمق "المديني" في ألحانه لكثير من الأصوات العراقية والعربية، وتلك التي أدّاها بصوته، لم يكن قد جاء إلا نتيجة اتصال معمّق مع:

---

*) علي عبد الأمير، موقعه الشخصي: www.aliabdulameer.com

أولاً: المقامات العراقية؛ إذ كان شغوفاً بأداء محمد القبانجي، وحسن خيوكه، ونجم الشيخلي، ورشيد القندرجي، والراحل عبد الأمير الطويرجاوي الذي مزج بين الأداء المقامي والأطوار الريفية بذوق مرهف رفيع، وأداء مطربة العشرينيات، وما تلاها في القرن الماضي صديقة الملاية.

ثانياً: عبر الآلتين الساحرتين تلك الأيام (النصف الأول من القرن العشرين): الراديو، ثم الغرامفون، عُرف عن قرب، غنّى ألحان فريد الأطرش، ومحمد عبد الوهاب، والأخوين رحباني لاحقاً، فضلاً عن صوتين هزّا مشاعره وخياله اللحني بقوة، أمّ كلثوم، وأسمهان، إلى جانب إعجاب خاصّ لصوت فيروز، والذي قد يكون وراء تلك النعومة الآسرة التي تميّزت بها بعض ألحانه، ومنها: "سلّم.. سلّم بعيونك الحلوات"، الذي أدّاه بصوته أولاً ثم صار أكثر إقناعاً في عاطفته، حين غنّته المطربة أمل خضير التي أدّت - أيضاً - رائعته "أحاول أنسى حبك".

ثالثا: المعرفة والتنوير الثقافي، وهو امتياز قد يكون اشترك فيه معظم مَنْ شكّلوا ملامح الأغنيّة البغدادية، ففي مقتبل شبابه، دخل صاحب لحن "دويريتك" الذي منحه لصوت المطرب ياس خضر، معهد الفنون الجميلة، ودرس الموسيقى على يد الأستاذ الشريف علي، وكذلك الفنان علي الدرويش، ثم التقى الراحل روحي الخماش الذي أخذ بيده، وتعلم منه قراءة النوطة الموسيقية، حتّى حانت فرصة لقاء عميد المعهد ومؤسّسه، الشريف محيي الدين حيدر، الذي كان كريماً معه، بدروس العزف على العود، فضلاً عن معرفة الموسيقى، بوصفها ثقافة ومنهجاً تربوياً ومعرفة للحياة.

رابعا: إذاعة بغداد ورصانة قسمها الموسيقى، فهو دخلها منشداً في "الكورس"، كما هي حال مجايليه: خزعل مهدي، وعدنان محمد صالح، وحمدان الساحر، وجميل جرجيس، وجميل قشطة، ومحمود عبد الحميد، ومحمد نوشي، وداود العاني، وأحمد الخليل، وغيرهم.

ربيـــع بغـــداد وخريفهـــا

مثلما كان ربيع بغداد الحقيقي، قد بدأ بعد الحرب العالمية الثانية؛ إذ كانت قد انفتحت لكثير من المعارف والآداب والعلوم والفنون، كان ربيع جيل كبير من موسيقيي العراق ومطربيه ومطرباته، قد بدأ في أرجاء العاصمة التي كانت تسهر بأناقة وجمال ساحر، وتغتني من اتصالها مع الثقافة الغربية المعاصرة، ومن بين أبناء ذلك الجيل من البناة والمؤسّسين والروّاد، كان المطرب والملحّن محمد عبد المحسن، الذي غنّى له، فضلاً عن العراقيين، الكثير من الأصوات الغنائية العربية، ومنها: مها الجابري، وسميرة توفيق، ورندة، ومها صبري، وسحر، ومصطفى كريدية، ونصري شمس الدين.

ولاحقاً، صار عبد المحسن شاهداً على بدء مواسم خريف بغداد، مثلما كان شاهداً على ربيعها، ففي صبيحة الثالث والعشرين من شهر نيسان ١٩٨٣، كان صاحب لحن "يا حسافة"، يهمّ بدخول مبنى الإذاعة والتلفزيون، حتّى انفجرت سيارة مفخخة في أول هجوم إرهابي يعرفه تاريخ العراق المعاصر؛ لتصيب عبد المحسن بجروح بليغة، حتّى وافته المنية في اليوم التالي، في وداع لبغداد التي كانت قد اقتربت هي الأخرى من ميتات تالية، عبر حروب وقذائف و"مفخّخات "كالتي قتلته، ستمتدّ من أوائل ثمانينات القرن الماضي حتّى يومنا هذا.

المطرب والملحّن رضا علي:
حارس الروح البغدادية

نعت الصحف العراقية ٦ نيسان (أبريل) ٢٠٠٥ المطرب والملحّن رضا علي، الذي توفي عن عمر ناهز خمسة وسبعين عاماً متأثراً بالسرطان(*). وكانت المرة الأخيرة التي خرج فيها رضا علي إلى أصدقائه ومحبّي فنه الرفيع في العام ٢٠٠١، حين احتُفي به على هامش عيد الموسيقى العراقية العشرين، والذي تضمّن عرضاً موسيقياً وسينمائياً، فعزفت الفرقة السيمفونية الوطنية العراقية - بالاشتراك مع فرقة بابل لموسيقى التراث - مجموعة من ألحان رضا علي الغنائية، كما عُرض فيلم وثائقي، يوثّق لمراحل من حياة وأعمال هذا المطرب الذي عُرفت أغنيّاته وألحانه بروحيتها البغدادية.

يغيب في مشهد مكفهر

"حارس الروح البغدادية" في الغناء العراقي المعاصر غاب عن الحياة، فيما تدخل بلاده مشهداً مكفهراً لجهة سيطرة قوى التشدّد على النشاط الثقافي، محاولة السيطرة على بوصلة المجتمع عبر "تحريم"الغناء ونسف محلات بيع الأسطوانات الموسيقية.

وعن اعتزاله العمل الموسيقي (لحناً وغناء) منذ فترة ليست بالقصيرة، يقول رضا في لقاء مع إذاعة بغداد: "اخترتُ الاعتزال منذ زمن، ليس بالقصير، اعتزلت العمل الموسيقي بجوّه الحالي، فما يحصل موسيقياً - الآن - لاعلاقة له، بما أراه للنغم الحقيقي: أن يكون لتحقيق خدمة تربوية، أو اجتماعية اخلاقية، فأنا وضعتُ الموسيقى والألحان للإرشادات التربوية، وغنّيتُ

*) علي عبد الأمير، جزء من الدراسة، نُشر في صحيفة "الحياة" بعد أيام على رحيل رضا علي، والباحث كمال لطيف سالم في مقالة عن الراحل في صحيفة "المدى".

للنشاط المدرسي، وأنشدتُ الأناشيد الصباحية، وغنّيتُ للعاطفة الرقيقة، كما تغنّت بألحاني أصوات عربية".

ورداً على سؤال حول (مواصفات) الأغنيّة التي حرص على تقديمها في سيرته اللحنية والغنائية، قال رضا علي "لا مواصفات محددة في الأغنيّة، ولكني حرصتُ على أن تكون جديدة غير مقلّدة لما سبق، دون أن تنفصل عن التراث الموسيقي العراقي والعربي، وكنتُ حريصاً أشدّ الحرص على أن تكون الأغنيّة ملبّية لذوق المجتمع، وتدعم الجانب الإنساني الخيّر فيه".

ويرى علي أن أغنيّات قدّمها مثل "سلمنّا ياريح الهاب"، و"حق العرفتونه وعرفناكم "، و"جيرانكم يا أهل الدار"، كانت تؤثر قيم المحبة وتقوية الأواصر الاجتماعية، وعدّها متصلة بالروحية البغدادية التي صوّرها في جميع أغنيّاته، ويقول "أنا بغدادي، ولون الغناء البغدادي نابع من داخلي، والكلمة الروحية البغدادية متأصلة في كياني، وقد اكتشفتُ بأن للمفردة البغدادية وقعاً خاصاً ومتميّزاً، ليس لدى العراقيين، حسب، وإنما لدى العرب الذين تقبّلوها ببساطة شديدة، وعشقوها لما تحمله من مقدرة تعبيرية".

ألحان علي، شدت بها أصوات مطربات عربيات، فإلى جانب سميرة توفيق، غنّت له فائزة أحمد، ونرجس شوقي، والمطرب فهد بلان، فضلاً عن أصوات رجالية ونسوية عراقية، من بينها صوتا المطربتين عفيفة إسكندر، ومائدة نزهت.

ابن مرحلة التحولات العاصفة

وعاش رضا علي، تحولات روحية وفكرية عاصفة، انعكست في أعماله الموسيقية، فثمة قصة "شاعت، ولا يمكن لنا توثيقها بدقة في هذا الكتاب، كحقيقة ثابتة"، توضح أنه "قدّم أغنيّة خاصة، أهداها للملك فيصل الثاني، وكانت بمناسبة خطوبته على خطيبته التركية (فاضلة)، وهي من سلالة الأمراء العثمانيين القدماء، والتي وصلت البصرة عام ١٩٥٨على ظهر يخت، فغنّى لها أغنيّة "مركب هوانا من البصرة جانا"، ولكنه هو ذاته، مَنْ غنّى بعد سقوط

الملكية في ١٤ تمّوز ١٩٥٨ نشيداً وطنياً يقول: "يا أيها اليوم الأغر الشعب فيك قد انتصر/ الظالمون تحطّموا ومضى الملوك إلى سقر".

وفي العام ٢٠٠٠ وقبيل مغادرته العراق إلى المنفى، كشف عن انهماك شخصي بتأليف الموشّحات والابتهالات الدينية: "أنا لم أنقطع أبداً ... فقد تفرّغتُ في الفترات الأخيرة لتلحين الابتهالات الدينية، في الوقت الذي اختفت فيه هذه الألحان"، ويضيف في حديث إلى صحيفة "العراق"في ١٧ أيار ٢٠٠٠، "إنها ألحان تمتلك خصوصية، كونها نابعة من صميم قلوبنا ونفوسنا وإيماننا بديننا الحنيف. لقد قدّمتُ طوال حياتي الكثير من الألحان، وتعاملت مع أوزان موسيقية متعددة، وجاء الوقت لأشبع رغبتي في تدوين الموشّحات، وخلق اتجاهات لحنية لتقديم نماذج جديدة من الابتهالات الدينية".

هو ليس بالتحوّل من صاحب أغنيّات الحب والوله والشكوى من العشق، إلى التقوى والورع عبر الابتهالات والتراتيل الغنائية، فعلى الأرجح هو أمر متعلّق بثقافة سائدة عراقياً وعربياً، وقد تكون إسلامياً، فكثير ممّنْ انشغلوا عن الدين في شبابهم، يعودون إليه في أواخر حياتهم، وهو ما يبدو متفقاً حتّى ممّا أورده الراحل في حديثه إلى صحيفة "العراق"في معرض التنويه إلى أعماله الأخيرة التي كانت ضمن سياق ديني وروحي.

إنه من عاش ألحانه وموسيقاه: "مع كل جملة لحنية عشتُ بنبضي وأعصابي، فهناك أغنيّات لا تُنسى أبداً، أذكر مثلاً "غنوا يا أطيار" التي لحّنتُها وأدّيتُها بصوتي، أصف فيها بغداد السلام، وأعتزّ بلحن "تفرحون أفرحلكم"، الذي أدّاه أكثر من صوت غنائي، بينهم زهور حسين، لميعة توفيق وحميد منصور، وأذوب عشقاً في أغنيّتي "أدير العين ما عندي حبايب" للمطربة راوية، و"وحدك ملكت الروح"، للمطربة سميرة توفيق.

وهو مَنْ غنّى ألحانه "حك العرفتونه وعرفناكم"، و"جيرانكم يا أهل الدار"، و"سمر سمر"، و"مركب هوانه من البصرة جانا"، و"سلم لنا يا ريح

الهاب"، و"يا ورد الورود"، ويكفي أنه رنّق فضاء الحلم العراقي بأغنيّات، بينها "اشعندك بعد قول"، و"على الميعاد"، و"ابتسامة الأمل"، و"يابه يابه شلون عيون" التي حملته مؤدّياً حلواً، لألحان كانت تتفوّق كثيراً على طبيعة صوته، ونمط أدائه الغنائي، ويبدو أن للراحل أسبابه الخاصة، ما دفعه إلى أن يُبقي تلك الألحان حكراً على صوته، فيما كانت ستغدو بتأثير مختلف، لو منحها لأصوات أخرى، اعتادت التعاون معه. لكن هذا لا يبعد عن أغنيّاته التي أدّاها شخصياً، "شفافية الصوت، وحنانه وبساطته، في آن؛ حيث لا استعراض، ولا ادّعاء، بل بسلاسة متناهية، كان يؤدي الجمل اللحنية البسيطة هي الأخرى".

وكمؤشّر على تنوّع ثقافي وإنساني، تميّز به نتاجه اللحني، فقد صاغ للفنان الريفي عبد الصاحب شراد، أغنيّة "عجيبة ياحلو والله عجيبة"، لكنها لم تكن، والحقّ يقال، "ريفية" الروح والنغم، مثلما لم تكن "مدينية" صرفاً، لجهة الخامة الصوتية للمطرب شراد المتصلة بهوية الغناء الريفي العراقي.

ولحّن أغنيّة "اسألوه لا تسألوني"، التي غنّتها مائدة نزهت على إثر خلاف بينها وبين زوجها وديع خوندة (سمير بغدادي)، وحاول رضا علي أن يدخل طرفاً بالصلح بينهما، بصفته صديقاً مقرباً لهما، ولحّن لها وقتها أغنيّة "بيا عين جيتوا تشوفوني".

ولأنه صانع ماهر للألحان، ورجل موسيقى قبل أن يكون مغنّياً، فهو واضح في الانتصار لقيمة الموسيقى "اللحن هو الأبقى؛ لأنه يولد كل يوم، والموسيقى - بنظري - كالروح للإنسان".

الملحّن - الممثل السينمائي

وُلد رضا علي في منطقة الشواكة ببغداد عام ١٩٢٩، ومن المسافة المتداخلة ما بين وعيه المتقدّم (درس في معهد الفنون الجميلة قسم التمثيل والإخراج المسرحي)، وبيئته الاجتماعية المتخلفة مادياً، على الأقل، أقام شخصية عصامية، حدّ أنه لم يعمل في التمثيل الذي درسه إلا هاوياً، فيما كان في الموسيقى والغناء،

محترفاً على درجة من الإبهار، على الرغم من عدم دراسته للأنغام وفنونها، وإنما سعى إلى تعليم ذاته بذاته، اعتماداً على موهبة لافتة وإيمان عميق بالذات:

"أنا خرّيج معهد الفنون الجميلة قسم الإخراج والتمثيل، ولم أدرس الموسيقى بشكل أكاديمي، وإنما علّمت نفسي بنفسي، ولم أتتلمذ على يد أيّ كان، بل إن اعتمادي على موهبتي ونفسي، كان الأساس في تجربتي الفنية، حتّى إني لم أغنّ لأيّ ملحّن غيري، حتّى لا يتغيّر لوني الغنائي الذي عُرفت به. لقد مثّلتُ كثيراً، وأول عمل لي كان مسرحية بعنوان "ممثل ومطرب"مع الفنان جعفر السعدي، كان ذلك في العام ١٩٤٨ كما شاركتُ في فيلم "يا ليل يا عين"، وفيلم "ارحموني"مع بدري حسون فريد، وهيفاء حسين، وكان من إخراج حيدر العمر، وشهد لفناننا الراحل استعراضاً غنائياً، بعنوان "وادي الرافدين" غنّى فيه كل ألوان الغناء العراقي من شماله حتّى جنوبه، كأنه في ذلك أوجز ما كان يصبو إليه حقاً، في أن يكون مَلمحاً عراقياً صافياً. إضافة إلى فيلم "لبنان في الليل"، وهو من إخراج المطرب والملحّن والممثّل اللبناني محمد سلمان، إلى جانب صباح، وسميرة توفيق، ورشدي أباظة، وغنّى فيه "اسألوه لا تسألوني" التي غنّتها - فيما بعد - المطربة مائدة نزهت، وفي لبنان - أيضاً - صوّر فيلماً آخر، بعنوان "يا ليل يا عين" من إخراج كاري كاربنتيان.

سعى الفنان علي إلى "تعليم ذاته بذاته، اعتماداً على موهبة لافتة وإيمان عميق بالذات"، ما كان سيُثمر، لولا بدء مرحلة فكرية وثقافية، كانت فيها الدولة العراقية، تسعى إلى مؤازرة كل صاحب موهبة في المعارف العلمية والفنون الجميلة، ممّا وفّر له فرصة للدخول اعتماداً على موهبته فقط، ودون أيّ عامل آخر، لا علاقة بالفن واشتراطاته به. وفي مؤشّر على عناية الدولة العراقية بمواهب البلاد الفنية (بعد الحرب العالمية الثانية بخاصة)، فإن ملحّناً ومغنّياً مثل رضا علي، وعلى العكس ممّا أصبح شائعاً عن نفور الدولة ومؤسساتها من الفنانين، بدأ حياته المهنية عبر دور تربوي في "النشاط المدرسي"، وقضى فيه ٣٠ عاماً، فوصل درجة وظيفية مرموقة، حين كان مشرفاً أوّل في وزارة التربية.

مبدع أنغام بغداد لأصوات عربية

وعن تأثير رضا علي العميق في الغناء العراقي، ليس صعباً القول، إنه يأتي قبل ناظم الغزالي في الانتشار بالغناء العراقي عربياً، فقد وزّع ألحانه على الحناجر العربية، قبل أن يتمتّع صاحب أغنيّة "فوق النخل" بشهرة عريضة في الستينات، ويكفي أن لحنه "ما يكفي دمع العين" الذي شدت به المطربة الراحلة فائزة أحمد، حمله على أجنحة رقيقة إلى شهرة عربية، يستحقّها، بعد أن استحق مكانة له في الضمير الثقافي العراقي الحي قبل أن تطعنه التحولات السياسية.

لم تكن المطربة اللبنانية الأصل، المصرية الشهرة، الراحلة فائز أحمد، تذكر مَنْ دفع بتجربتها نحو ضفاف فنية راقية، إلا وتذكر الملحّن العراقي رضا علي، وهو ما يستحقّ منها، مثل هذا التنويه المميّز، والإشادة اللافتة، فأغنيّة "ميكفي دمع العين يا بوية"، بشجنها الآسر وأشواقها التي جاءت الألحان المعاصرة الرشيقة؛ لتخفّف من "ثقل"مفرداتها المحكية العراقية، ثم أغنيّة "خي لا تسد الباب خي بوجه الأحباب"، جعلتا من أنغام رضا علي بصمة لحنية عراقية، لم تكن قد عرفت الطريق من قبل إلى الكثير من الأصوات الغنائية العربية.

وما نجح فيه رضا علي مع فائزة أحمد، كان تأكد مع ألحان عدة، قدّمها، مبدعنا العراقي الراحل، لصوت المطربة نهاوند، وتحديداً مع أغنيّتي"يابا يابا شلون عيون عندك يابه"، و"إتدلل عليّ إتدلل"، وغنّت له المطربة سميرة توفيق "وحدك ملكت الروح "،و"أشقر وشعرو ذهب"، فيما ظلّ لحنه النادر في تدرّجاته النغمية، وأدّته المطربة راوية "أدير العين ماعندي حبايب"مثالاً حياً على قدرة الأنغام البغدادية، كما مثّلها رضا علي، في الوصول إلى الأسماع العربية لمطربات بارزات.

غناء مبهج على عكس تيار الحزن العراقي

وكانت لمسة رضا علي في اللحنية العراقية، هي في احترامه الواضح

للتراث النغمي العراقي، لكنْ؛ دون الخوف من مغامرة الحداثة، حتّى تعرّض إلى انتقادات لاذعة وقاسية عام ١٩٥١، لكن ردّه كان في سلسلة ألحان، تقدّم مشاعر الحب، بصورة بدت مألوفة، وليست خارجة على الوعي الاجتماعي، حتّى إن ألحانه بدت أقرب إلى ذائقة العائلة العراقية السائد، دون خدش للحياء العام، ولكنْ - أيضاً - تقديم صورة الرجل العاشق والمرأة المعشوقة، بشيء من الجرأة الباعثة على الاحترام.

وهو عبر رشاقة جمل الموسيقية، وخفّتها، إن شئتَ، طبع أغنيّته وألحانه ببصمة الفرح والبهجة التي بدت مفارقة كلياً للطابع الحزين والثقيل في عموم الغناء العراقي، كأنه في ذلك كان يعكس في بنية ألحانه وأغنيّاته جواً من الحيوية الثقافية والوجدانية والاجتماعية في عقد الخمسينيات الذي بدا فيه العراق واعداً بالكثير من الآمال والتحولات الكبرى، بما يبدو مناقضاً للرتابة الشعورية المنكفئة على حزن تقليدي أقرب إلى الإحباط.

رضا علي يمثّل مرحلة متكاملة في تطور الغناء العراقي، بل ثمة رأي يبدو على جانب كبير من الدقة والموضوعية حين ينظر إلى ألحان صاحب موشّح "قيل لي قد تبدلا" الذي أدّته الراحلة عفيفة إسكندر، على أنها ألحان تنتمي إلى شكل "الأغنيّة الشعبية المنسجمة مع الروح المدينية"، كما يشير إلى ذلك الناقد الموسيقي عادل الهاشمي، وفي سياق نغمي من البساطة والسلاسة، ممّا قرّبه كثيراً إلى ذائقة الناس الذين لم يكن إلا صادقاً معهم، ومع الجميل من قِيَمهم الثقافية والإنسانية السائدة.

وألحانه اغتنت بالجملة الموسيقية المناسبة للأوركسترا الضخمة، والانفتاح على أكثر من مصدر نغمي غربي (خذ اللحن اللافت في غنوا يا أطيار)، على جاري أسلوب الملحّنين الكبار تلك الأيام، أمثال محمد عبد الوهاب، محمد القصبجي، وفريد الأطرش، وغيرهم.

الغربة في الوطن

في أواخر أيامه، وبعد أن كان عاد للبلاد إثر فترة من التغرّب في ألمانيا،

كان يقول إن شعورا قاسياً يحاصره، ويشعره بأنه "مغيّب ومهمّش"، موضحاً "لقد غيّبني النظام البائد، واضطهدني إلى أبعد حدّ؛ لأني لم ألوّث صوتي وتاريخي بمديحه. لكن الذي يحزّ في نفسي ويؤلمني أنني ما زلتُ مضطهداً ومغيّباً حتّى في ظل المسؤولين الجدد، وكنتُ أعتقد أنه سيرد الاعتبار لي، فمنذ مرضي، لم يزرني أحد من وزارة الثقافة سوى أنهم بعثوا لي ببطاقة تحية، تمنّوا لي فيها الصحة والشفاء، وهذا ما آلمني أكثر؛ لأن ذلك يدل على معرفتهم بسوء حالتي الصحية، وما وصلتْ إليه من مؤشرات خطرة، ورغم ذلك، فلم يزرني أحد، فأنا أعيش عزلة مريرة، وعزائي الوحيد أنني بحماية ربّ عظيم".

وشعوره بالخيبة لم يكن بعيداً في دلالة، يضمرها تاريخ موته، فهو تزامن مع الذكرى الثانية لسقوط النظام العراقي السابق، الذي "حاربه، فيما أهمله بقسوة زمن الديمقراطية والتغيير بعد عام ٢٠٠٣. ولم يترك رضا أيّ لون غنائي إلا وأدّاه، فغنّى الريفي والشعبي والبغدادي والمقام؛ لأنه يمتلك خامة صوتية، لا تبلى. ولم تقتصر ألحانه على صوته حسب، بل واكبت ألحانه الأصوات العراقية والعربية. وتعامل مع شعراء كبار، أهمهمّ سيف الدين ولائي، الكردي الفيلي الآخر الذي أبعدته السلطة السابقة، ومات هماً وكمداً، بسبب حبّه للعراق. وكاد أن يلحقه رضا علي، لولا تدخّل بعض الخيّرين، وحالوا دون تسفيره. لكنه عندما شعر بتهميشه، سافر إلى أوروبا؛ حيث يسكن شقيقه. وعاد بعد عام ٢٠٠٣، لكنه ظل مهمّشاً، ولم يحصل على شيء يُذكَر، بالرغم من أنه قدّم - عبر فنه الجميل - خدمات جليلة للعراق".

محطات

- يدين بالفضل للشيخ علي درويش الذي أعانه على دخول الإذاعة، وتخطّي لجنة الاختبار، وتسجيل أول أغنيّة له عام ١٩٤٩ "حبك حيّرني".

- ثم تلاها بقصيدة زكي الجابر "ذكريات"، ثم أغنيّة "مالي عتب وياك"، وأغنيّة "شدعي عليك يلي حركت قلبي" التي أدّتها - فيما بعد - نرجس شوقي.

- ثم جاءت أغنيّة "سمر سمر" التي منحت رضا علي جواز المرور إلى قلوب المعجبين والعشاق. وموشّح "قيل لي قد تبدلا" لعفيفة إسكندر.

-"مر يا أسمر"، و"بيا عين جيتوا تشوفني"، و"انتظار"، و"حرام"، و"حمد يا حمود"، و"اسألوه لا تسألوني" لمائدة نزهت.

-"تفرحون افرح لكم"، و"يا بنت البلد" لزهور حسين التي قدّمت الأغنيّة الثانية في فيلم "وردة".

أما للمطربات العربيات؛ فقد قدّم رضا علي عشرات الألحان:

- فائزة أحمد غنّت له: "خي لا تسد الباب"، و"ميكفي دمع العين"، و"الله وياك - روح تمهل بحبك"، و"وين الأحباب"، و"جيرانكم يا أهل الدار"، و"الحب يلعب بكيفه".

- وفي سياق لحني مختلف قدّم للمطربة سميرة توفيق ثلاثة ألحان، هي "وحدك ملكت الروح"، و"سرب الكطا"، و"الله وياك روح تمهل بحبك"، لكنها بلحن آخر، يختلف عن لحن الأغنيّة ذاتها التي أدّتها المطربة فائزة أحمد. كما أعدّ لها لحناً قديماً عبر أغنيّة "ما كدر أكلك".

- "ادير العين ما عندي حبايب"، و"على باب الحب" للمطربة راوية.

- "ادلل"، "اشلون عيون عندك" لنهاوند.

- وللفريق النسائي المصري الشهير "الثلاثي المرح"، قدّم "أسعد يوم يوم اللي تعارفنا".

- ولنرجس شوقي، لحّن "البوسطجي"، و"شدعي عليك يلي حركت قلبي".

- وللمطربة إنصاف منير، أعطاها: "أنت للقلب سلوى"، وغيرهم كثير.

أحمد الخليل:
نضج في معارف بغداد ومات منسياً في حصارها

ليس مفارقة أن يكون العراق في أوائل خمسينيات القرن الماضي مندفعاً إلى مدنيته، على نحو مطّرد، فيما أغنيّته كانت تحيا زهوها الجمالي والإنساني، وتحديداً في صورة جيل ملحّنين وصانعين للأنغام، أعلوا صورة التحول المدني هذا في عملهم، فكان الملحّن وصانع الأنغام والمطرب، إن شئت، أحمد الخليل (*) واحداً من جيل الملحّنين في عقد الخمسينيات من القرن الماضي، الذين شيّدوا المَلمح الأساس في الأغنيّة البغدادية، إلى جانب عباس جميل، ومحمد نوشي، ورضا علي، وغيرهم، ممّن استمرّ عطاؤهم إلى أكثر من ربع قرن لاحقاً.

ومثل كثيرين، كانت بغداد نجمة يسحرهم ضوؤها المتوهّج، جاءها أحمد الخليل المولود في منطقة (بادينان) التابعة لقضاء دهوك الكردية العام ١٩٢٢؛ ليتعرّف في أجواء معرفتها الطافحة والمتحرّكة، بقوة، والمتطلّعة - بشوق - إلى المستقبل، على الألحان العراقية الأصيلة المتمثّلة بالمقامات، ثم بالألحان المعاصرة، كما في أنغام الموسيقارين الراحلين محمد عبد الوهاب، وفريد الأطرش، وعبر أفلامهما التي كانت يتابعها بشوق وشغف كبيرين، لاسيما أن صالات العرض السينمائية ببغداد، كانت تتسابق لعرضها.

وشكّل مع أخيه الموسيقي، ضابط الإيقاع، إبراهيم الخليل، الذي كان ضمن فرقة خماسي الفنون الجميلة، وعضواً في فرقة الإذاعة والتلفزيون، وفرقة التراث، وأستاذاً في معهد الفنون الجميلة مَلمحاً خاصاً، في فترة موسيقية عراقية شديدة الخصوبة.

---

*) علي عبد الأمير، موقعه الشخصي: www.aliabdulameer.com

للفن الجميل، فسحة واسعة ببغداد

دخل أحمد الخليل، الإذاعة العراقية، والتي كانت تسمّى بـ "الإذاعة اللاسلكية" سنة ١٩٥٠، وكان نشاطه الموسيقي والغنائي واسعاً، في تجسيد لسعة الفسحة التي كانت بغداد الخمسينيات، توفّرها للفن الجميل والتعبير الراقي بالأنغام.

وكانت حفلاته تتوزّع يومياً داخل ستديو الموسيقى في الإذاعة وخارجها؛ حيث أنشطته الغنائية في النوادي الاجتماعية البغدادية: العلوية، النفط، المحامين، ومسرح معرض بغداد الدولي، وحتّى صالات السينما التي تتحول - أحياناً - إلى مسارح غنائية لحفلات، تحييها أسماء مرموقة في الغناء العراقي والعربي.

غنّاه "يا موطني"، لكن العراق طواه بلا رحمة

التماس الأول للخليل مع المشاعر "الوطنية" لجهة تحويلها إلى أنغام، وألحان، وأغنيّات، كان حين شارك صحبة المطربين العراقيين: خزعل مهدي، وحمدان الساحر، وعباس جميل، ويحيى حمدي، وأحمد سلمان، وجميل جرجيس، ومحمد عبد المحسن، وجميل قشطة، وغيرهم في حفلات لـ "الترفيه غنائياً" عن الجيش العراقي في حرب فلسطين سنة ١٩٤٨.

غير أن التماس الأكثر أهمّيّة وحيوية مع الأفكار والمبادئ "الوطنية"، كان مع تصاعد المدّ "الثوري" عقب ١٤ تمّوز ١٩٥٨، بل هناك مَنْ وصفه، "مطرب ثورة تمّوز، وملحّنها "إذ تبناها منذ انبثاقها؛ ليتوّج ذلك التماس والتواصل الحي، بنشيد ما انفكّ إلى اليوم عميقاً ومؤثراً: "يا موطني".

ولأن الخليل كان مؤمناً بأن كرديّته جسر إلى هوية عراقية متعددة الملامح، لذا؛ حضرت "الأخوة العربية الكردية" في نشيده "الوطني" المهمّ الثاني، وليصبح "هربجي.. كرد وعرب رمز النضال" رمز "وطنية عراقية" في سياق موسيقي، جمع حين قدّم للمرة الأولى، عام ١٩٥٩ بين الوجدان والقوة والفخامة في المعنى والألحان.

وثالث أناشيده، كان "أمتي .. يا أمة الأمجاد"، الذي قدّمه ضمن سياق

ثقافي عراقي وعربي واسع رافض لهزيمة حزيران سنه ١٩٦٧ أمام إسرائيل، وكان يُبَثّ من الإذاعات العراقية العربية، فيما نصّه الشعري يتوافق مع لحن، أبدعه الخليل مرة أخرى، وحسب معادلة شخصية، تجعل المشاعر "الوطنية" في إطار من الرؤية "العاطفية"، وليس عبر الحماسة الفجّة الصارخة، حتّى وإن بدا عليها النص الشعري للمصري الراحل مصطفى عبد الرحمن:

أمتـــي ... يـــا أمـــة الأمجـــاد والمـــاضي العريـــق
يـــا نشـــيداً في دمـــي يحيـــا ويجـــري في عـــروقِ
أذن الفجـــر الـــذي .. شـــق الدياجـــي بالـــشروقِ
وطريـــق النـــصر قـــد لاح فســـيري في الطريـــق

وعلى جاري العادة العراقية في التنكر للباذلين أرواحهم وفكرهم ومعرفتهم لوطنهم، جاء الرد على نداء الخليل "يا موطني" مزيجاً من الإنكار لجهده الفني الراقي تجاه العراق وثقافته المعاصرة، والخذلان لمَنْ ظلّ أميناً على "وطنية"، سحقتها سلطات القمع والحروب والحصار، فقد رحل أحمد الخليل في ١٩٩٨/١٠/٣١، بعد معاناة طويلة مع المرض، تاركاً حصيلة من جواهر أغنيّات بغداد والعراق "العاطفية"، و"الوطنية".

صانع الجواهر اللحنية والصوتية

تتّسم ألحان الخليل، بـ"رقة الإحساس وعذوبة النغم، وببناء لحني، يتّسم بالسلاسة، ومع ما كان يمتلكه من إمكانات صوتية، تتّسم بالقوة والسعة والعذوبة، التي عبّر عنها بمجموعة من الأغنيّات التي ترسّخت في الذاكرة البغدادية، سعى - ككل أبناء جيله - إلى البحث عن أصوات أخرى، تغنّي من ألحانه التي تختزنها روحه المترعة بالموسيقى والغناء وحب الحياة والوطن، ممّا دعاه إلى البحث عن هذه الأصوات، كأي كشّاف، ينقّب عن الجواهر، وقد قاده بحثه هذا إلى اكتشاف مجموعة من الأصوات الغنائية، تربعت - فيما بعد - على هرم الأغنيّة العراقية الحديثة"(*).

*) الفنان أحمد الخليل - ثروة وطنية وثقافية: فاطمة ظاهر الربيعي، موقع "الحوار المتمدن".

ومن الأغنيّات التي منح ألحانها لصوته العريض النبرات، ولكنه الذي لا يخفي طراوة هي من عمق العاطفة فيه، "أنا شسويت يا حبابي هجرتوني"، و"گولولة الگلب يهواك"، و"شبيدج على أمر الله يا روحي"، و"أغنّي وبالگلب نيران تلهب"، و"ولفي الغدار"، و"خطاف الگلوب"، و"بين دمعة وابتسامة"، و"يالبدر نّور على درب الحبيب"، و"لا تنس حبيب الروح"، فضلاً عن أناشيده الوطنية الثلاثة.

ومن ألحانه التي صارت أعذب الأغنيّات بأصوات مطربات ومطربين، يمكن الإشارة إلى ما غنّته المطربة الراحلة عفيفة إسكندر، "يا حلو گلي شبدلك"، و"يا حلو يا أسمر"، "أريد الله يبين حوبتي بيهم"، و"حركت الروح لمن فاركتهم"، و"بعيونك عتاب". والنظرة التحليلية لتلك الألحان تُظهر التنوّع والغنى في خزين الخليل الموسيقي، فمن الخفة والرشاقة التي أدخلها على لحن قصيدة "يا حلو يا أسمر"، إلى التعبيرية العميقة في لحن شجي، منحه لأغنيّة "بعيونك عتاب".

ولمبدعة الصوت النسائي العراقي مائدة نزهت، قدّمت ألحان أغنيّاتها: "فد يوم"، و"كذاب الأسمر"، و"كالو حلو"، و"يلي تريدون الهوى".

كما غنّى من ألحانه، المطربة أحلام وهبي، والمطرب رياض أحمد، وأعاد بعض الأغاني التراثية التي غنّتها - بالأصل - زكية جورج، بلهجتها السورية؛ ليقدّمها بصوت المغنّية أنوار عبد الوهاب؛ مثل "گلبي خلص والروح"، و"أنا من أگولن آه".

ومثل كثيرين من رموز الفن العراقي المعاصر، غناء، وتلحيناً، وتمثيلاً، وحتّى إخراجاً إذاعياً وتلفزيونياً، كان أحمد الخليل قد منح الأثير الموسيقي، الألحان المتميّزة والغناء العذب الشجي، على الرغم من أنه لم يدرس الموسيقى، أو الغناء، وإنما اعتمد على موهبة فذّة، أعلنت عن نفسها مَلمحاً عميقاً، في صورة الغناء العراقي المعاصر، وفي تاريخ بغداد الموسيقي بخاصة، التي كانت الحاضنة الروحية له ولزملائه من المبدعين الذين أسهموا في صنع ذاكرة المدينة يوم كانت مدينة حقاً، وليس التي منحته البؤس والضنك قبيل مماته.

الذاكرة البغدادية
بين مطرقة الغياب وسندان البذاءة

يبدو رحيل الفنان متعدد المواهب خزعل مهدي[*] أقرب إلى أن يكون الطعنة الأخيرة في جسد الذاكرة البغدادية الطرية المتشكلّة تحديداً في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية حتّى نهاية سبعينيات القرن الماضي، حين بدت بغداد كثقافة مدينية، وقد اندحرت أمام ديكتاتورية متشكّلة من عسف نظام أمني قائم على تخلّف اجتماعي عماده، قيم فظّة متحدّرة من البداوة والريف.

الراحل يمثل لا النسيج الاجتماعي لمدينة بغداد المعاصرة في محاولة تشكّلها عبر نخب مثقفة ومتعلّمة وحسب، بل تطلّع المدينة إلى تحضّر متمهّل، حين كانت تنفتح على العصر دون أن تتنكّر لأصولها التاريخية والثقافية، فتجده ينهل من الفنون المعاصرة في اللحن الموسيقي، ما يجعل الاستعارة أقرب إلى روح المدينة، مثلما كان يفعل - تماماً - معماريون عراقيون، في استعارة الحداثة الغربية ضمن أفق محلي، يتصل بروحية المكان البغدادي؛ ونسيجه الاجتماعي.

خذ في هذا الشأن لحنه البارع "صباح الخير" بصوت هناء، نسيج نغمي مطواع، نابض بالرشاقة، في تعبيرية عالية عن إيحاءات الصباح، بما فيه من انفتاح على الأمل والتجدّد، وبكلام هو من لهجة بغدادية دارجة، لم تحطّم (يوم أبدعها في ستّينيات القرن الماضي) دلعها وغنجها، فظاظة الثقافة المرادفة للسلطة الريفية والبدوية بعد.

النسق اللحني هذا المأخوذ بروح بغداد كمدينة وفكرة ثقافية، أساسها

---

*) علي عبد الأمير، صحيفة "المدى"بعد أيام من رحيل الفنان في أيار (مأيو) ٢٠١٢

الانفتاح على العصر، دونما انسلاخ عن الهوية الوطنية، تجده حاضراً في عشرات من ألحان الرائد الراحل، بل إن كونه "فناناً فطرياً" يؤكد أن اللحظة التي رسّخته صاحب أعمال، تبدأ بالموسيقى، ولا تنتهي بالسينما التسجيلية مروراً بالتلفزيون والمسرح، هي لحظة ثقافية رصينة في تاريخ بغداد المعاصر، قائمة على تقدير عال للموهبة، بوصفها جوهر العمل الفني، حدّ أن الفِرَق الموسيقية التي كانت تسجّل ألحانه، والأصوات المتمرّسة التي كانت تغنّي تلك الألحان، لم تعترض على كون منتجها فناناً فطرياً، بل كان الفنانون والمؤسسة والذائقة جميعاً تتعاطى مع نتاجه، باحترام وتقدير عاليين.

تلك لحظة استثنائية، توافرت على أرواح استثنائية أيضاً، فابن إحدى أكثر المحلات البغدادية (الفضل) صخباً وتلاقحاً اجتماعياً، اختصر في قدرته على الابتكار الفني في أكثر من نوع وشكل ومضمار، لحظة كانت تتوق فيها أجيال عراقية للخروج من عتمتها الثقافية والاجتماعية، إلى فضاءات العصر، وهو ما لم يكن ليتحقّق لولا ثقافة مدينية كانت تتعزّز في بغداد، وتترسّخ، فإلى جانب البناء المعماري في المدينة، كانت تقوم شواهد الإبداع الفكري والفني الراقي في الموسيقى والتشكيل والمسرح وفي القادم الجديد حينها: التلفزيون.

ومع أن الراحل خزعل مهدي وضع في كلّ من السينما والمسرح والتلفزة علامة تؤكد تنوّعه الإبداعي، إلا أن العودة إلى إرثه اللحني، تؤكّد أننا حيال نغمة نادرة، لا في النتاج الغنائي العراقي وحسب، بل في عموم الثقافة العراقية المعاصرة: إنها تتصل بغناء المدينة، أو ما يُعرف عليه في الاصطلاح الفني "أغنيّة المدينة" التي انقضّت عليها أغنيّات الريف والبداوة، بالتزامن مع وجود سلطات حاكمة، من أصول ريفية وبدوية، أشاعت قيمها الثقافية والسياسية.

من نتاجه العبقري في صوغ "أغنيّة بغدادية"، ثمة "اترك هوى الحلوين" التي قدّمها للصوت الجديد القادم حينها من البصرة: فؤاد سالم. فالراحل

خزعل مهدي لم يداعب مديات الطراوة والرقة العاطفية في صوت المطرب الشاب وحسب، بل في تشذيب الأداء الغنائي عنده من نبرات ريفية، وإعلاء حسّ المدينة مفردة وتعبيراً نغمياً. النص مطواع، ويأخذ موضعة "العتاب" من تقلديّته السائدة إلى مصاف التعبير الوجداني الجميل. ومع أن الكلام يبدو - أحياناً - غير شعري، وينطوي على أفعال أمر كثيرة، تبدو ثقيلة "أترك"، ولاحقاً "انس"، إلا أن ما جعله يحلّق في وجدان ابن أو ابنة مدينة مخذول، أو مخذولة عاطفياً، هو ذلك اللحن الآسر، لحن من نسيج حياة المدينة المركب، ولكنه المنفتح أيضاً. مركّب في تشعّبه الموسيقي، ولكنه المنفتح في الإبقاء على الأمل رغم الخسارة العاطفية، وذلك عبر لحن يداعب الشجن، ولكنْ؛ دون السقوط في بكائية الحزن التي تستغرق فيها سذاجات الغناء العراقي. تلك الميّزة في إبداع مهدي اللحني؛ أي الحزن الشجي (روح المدينة المعاصرة)، لا البكاء الثقيل (الروحية الريفية)، تلتمع - أيضاً - في أغنيّة "جوز منهم"التي غنّتها عفيفة إسكندر، وهي - أيضاً - تقع في الموضوعة الأثيرة ذاتها: العتاب مع الذات في خيبتها عاطفياً.

وحين تستعيد روائعه اللحنية الأخرى؛ لتصل إلى لحظة، تسمع فيها، أو تحاول الاستماع إلى ما يسود اليوم في الفضاء النغمي لمدينة بغداد، فإنك تصل إلى فكرة من نوع الحزن الثقيل المؤذي حقاً، فالذاكرة البغدادية تترنّح اليوم ما بين مطرقة غياب مبدعيها، ومنهم الراحل الموهوب خزعل مهدي، وسندان الراهن الذي تتعرّض فيه المدينة إلى بذاءات فكرية وثقافية وسياسية، تتحول فيه إلى كائن، بلا ملامح.

عباس جميل:
بلاد الرافدين في نسيج موسيقي نادر

لم يعوّض العمر المتقدم للملحّن والمطرب عباس جميل ١٩٢١-٢٠٠٦ (*)، الإحساس بخسارة فادحة، يتعرض لها الفن العراقي المعاصر عموماً، وموسيقى بلاد الرافدين، على وجه الخصوص، فالراحل الذي وُلد في محلة شعبية وسط بغداد (باب الشيخ) في العام ١٩٢١، كان من النوع الذي لا يعوّض لجهة الوفرة النغمية التي أنتجها، وطبعت خارطة الغناء العراقي لأكثر من نصف قرن. فإلى جانب الغناء البغدادي وألوانه اللحنية المرهفة، تمكّن جميل من ابتداع عشرات الألحان الريفية التي صاغها ببراعة؛ لتناسب خامات صوتية، ابتداء من صوت المطربة زهور حسين، وتشكيله معها ثنائياً وصف بأنه النسخة العراقية من "القصبجي- أم كلثوم" إلى صوت سليمة مراد، مروراً بصوت المطربة وحيد خليل.

وعلى الرغم من عمره المتقدّم إلا أن الراحل استمر في قلب مشهد بلاده الموسيقي، فأشرف حتّى قبل عام من رحيله، على "فرقة الرافدين" التابعة لـ "دائرة الفنون الموسيقية" صحبة الفنان والمربّي جميل جرجيس، وهي فرقة مؤلفة من خمسين عازفاً ومغنياً من الجنسين كليهما، كانت تعدّ لأعمال تُعدّ من عيون الموسيقى العربية والعراقية. وفضلاً عن إشرافه الفني على تلك الفرقة، كان الراحل يصوغ ألحانا جديدة، وأخرى قديمة؛ كي يؤدّيها ابنه المطرب الشاب فيصل.

الملحّن عباس جميل شيّد بناء غنائياً عراقياً معتمداً على قاعدة "السهل الممتنع"، فجاءت ألحانه قريبة من مشاعر الناس، لكنها ظلّت تشعّ عقوداً

---

*) علي عبد الأمير، صحيفة "الحياة" بعد أيام من رحيل الفنان عباس جميل نيسان ٢٠٠٦.

من الزمن، لما حفلت به من طرائق لحنية، هجست بالمعاصرة، على الرغم من أن كثيراً منها شاع في خمسينيات القرن الماضي وستينياته، وصولاً إلى السبعينيات، وعبر أصوات: زهور حسين، ووحيدة خليل، وعفيفة إسكندر، وسليمة مراد، وأحلام وهبي، ومائدة نزهت، وسعدون جابر، وصلاح عبد الغفور، وأمل خضير، وغيرهم من مطربات العراق، ومطربيه.

الراحل جميل يرى في حديث صحافي " خلال حياتي الفنية التي تجاوزت ٥٥ عاماً، تمكّنت من إحداث تغيير بسيط في الأغنيّة العراقية، ولكنه كما يراه المهتمون تغييراً مفصلياً، وأصبحت الأغنيّة ذات موضوع يعالج نصاً ولحناً وتوزيعاً، بعد أن كانت بناء لحنياً سهلاً، يعتمد مرافقة النص الشعري".

وفضلاً عن "التغيير البسيط، ولكنه المفصلي "الذي أحدثه في الأغنيّة العراقية، فإن من النادر أن يوجد ملحّن، عنى بـ "روحية عراقية" في الأغنيّة، مثلما عنى عباس جميل، حدّ أن أنغامه التي صقلت أصوات المطربتين، وحيدة خليل وزهور حسين، يمكن أن تكون نموذجاً لافتاً، لما عُرف بالغناء الريفي المتطوّر، وألحانه تبدو قادرة حتّى اليوم على نقل إحساس المستمع إلى بيئة ريفية مشبعة، لكنْ؛ عبر وسط نغمي، ينتمي إلى البناء اللحني المعاصر الذي كان الراحل خبره عبر دراسته في "معهد الفنون الموسيقية" أواخر أربعينيات القرن الماضي.

هذا الجانب في صوغ "روحية عراقية في الغناء منفتحة على المعاصرة" تدعم عند عباس جميل من معرفته بألوان "المقام العراقي"، فضلاً عن معرفته بعيون الموسيقى العربية، كما في أعمال محمد عبد الوهاب، سيد درويش، وزكريا أحمد، ورياض السنباطي ومحمد الموجي، ولم تُترجم تلك الروحية العراقية مثلما تُرجمت في ألحانه التي باتت ممر اكتشاف أصوات مثل صوت المطربة زهور حسين في أغنيّة "أخاف أحجي" التي حوّل فيها مسار غناء صاحبة البحّة الآسرة من الميزان الثقيل إلى الميزان السريع، والمطربة وحيدة خليل في أغنيّة "على من يا قلب تعتب على من".

وعن علاقته بالمطربة زهور حسين يقول الراحل جميل "تعرّفت على زهور حسين سنة ١٩٤٢، في دار الإذاعة حين بدا الملحّنون بالبحث عن ألحان، يقدمونها لصوت زهور حسين القوي الذي يتمتّع بأبعاد غنائية كبيرة. وفي سنة ١٩٤٨، لحّنت لها أغنيّة "أخاف أحجي"، ومع تلك الأغنيّة، وجدت زهور حسين شخصية متميّزة، لم ينافسها فيه سوى لميعة توفيق ووحيدة خليل التي لحّنت لها:"غريبة من بعد عينج يايمة "، و"يا ام عيون حراكة"، و"جيت يا أهل الهوى"، و"هله وكل الهلة".

وفي حين حمل موسيقيو العراق نعش عباس جميل، فإنهم كانوا يحملون إرثاً عميقاً في اللحنية العراقية، إرثاً امتد أكثر من نصف قرن، قدّم نبعاً من أنغام، تنتمي إلى البيئات العراقية المختلفة ضمن نسيج نغمي واحد، قلما يتكرر، وصاحبه هو "ذلك هو الملحّن والمطرب الكبير الذي له أهمّيّة استثنائية في الأغنيّة العراقية المعاصرة، ويعتبر من روّادها التي بدأت في خمسينيات القرن العشرين مع مجموعة من الفنانين الكبار أمثال: أحمد الخليل، وجميل سليم، ورضا علي، ويحيى حمدي، ووداود العاني، وهو يمتلك تاريخاً فنياً حافلاً بالألحان الخالدة التي اتّسمت بطابعها المحلي البغدادي الأصيل"(*).

من صرامة العسكرية إلى رحابة الموسيقى

وتبدو المصائر الإنسانية عجيبة حين تتدخّل في رسم مسارها، عوامل غير محسوبة، ومثل هذا الأمر ينطبق على فناننا الكبير الراحل، فـ "أول مَنْ فتح له الطريق في مشروعه الفني، رئيس الوزراء نوري السعيد عندما توسّم فيه الموهبة الموسيقية، فقرّر نقل خدماته من الكلية العسكرية التي كان مدرّباً عسكرياً فيها، إلى موسيقى الجيش، لكن الموسيقار البريطاني الميجور، سي نيل، وهو الخبير الموسيقي والعسكري، والذي تولى مسؤولية تدريب جوق الموسيقى العسكرية (المقر العام في بغداد) آنذاك، اعتذر عن قبول

*) الفنان عباس جميل - عميد الأغنيّة البغدادية: الجزء الأول من دراسة أعدّها الدكتور حيدر السّمّاك، وبإشراف الباحثة الموسيقيه فاطمة الظاهر، موقع الوتر السابع.

عباس جميل في الفرقة، برغم موهبته؛ لأنه وجد فتحة بين أسنانه الأمامية، لكن الباشا (نوري سعيد) لم يخيّب ظن المبدع العراقي الكبير، فاقترح عليه التقاعد برتبة أعلى حتّى يتفرغ لفنه الراقي؛ لأن الجيش يتطلّب القسوة والخشونة، أما أوتار عوده؛ فإنها تحرك شرايين القلب، وتسحر الناس، ففرح الفنان عباس جميل من كل قلبه بقرار الباشا نوري سعيد، والذي كان عازفاً هو الآخر رغم دهائه السياسي، فهذا القرار سوف يغيّر مجرى حياته، وإلى الأبد؛ لأنه سوف يتفرّغ لإبداعه وموهبته الموسيقية".

بغداد حاضرة مدينية

وحين كانت بغداد أواخر أربعينيات القرن الفائت مدينة واعدة ثقافياً وإنسانياً وحضارياً، وتطبع بملامحها كل مَنْ يأتي إليها طالباً العلم، أو الرزق، والإنتاج الفني والإبداعي، كان الموسيقي الشاب - حينها - عباس جميل، والمليء بالحماسة للتجديد النغمي، قد انشغل في قراءة "الخطوط العامة للأغنيّة العراقية"، بما يجعلها بملامح تجمع روح الأصالة، ولكنْ؛ في سياق تحديثي، فحتّى ألحانه المبكرة امتازت بطابع "مديني"رائق حتّى وإن بدت "ريفية" الهوى، فقد "عمل عباس جميل على تمدين الغناء الريفي".

المعرفة ونتاجها الجميل

دخل معهد الفنون الجميلة للسنة الدراسية ١٩٥٠- ١٩٥١؛ ليتخرج بدرجة شرف، عيّن - بعدها - معلماً للنشيد في إحدى المدارس الابتدائية، وحينها بدأ مشوار التلحين، عبر تجربة أولى مع المطربة زهور حسين، وتحديداً في أغنيّة "أخاف أحجي (احكي)، وعليّ الناس يكولون (يتكلمون)"؛ إذ كان تعرّف عليها عام ١٩٥٢، في دار الإذاعة، وهو في أول مشواره اللحني، ولاحقاً شكّل معها ثنائياً متميّزاً، فغنّت له من الألحان ما ظلّ عميقاً في الذاكرة، بل إن من رصيده الذي يزيد على أكثر من ٤٠٠ أغنيّة من أطوار وأشكال لحنية عدة، كان لزهور حسين أكثر من ٦٠ أغنيّة.

وعن هذا "الثنائي" يقول صاحب أغنيّة "غريبة من بعد عينك يا يمه":

إن زهور حسين "كانت تتمتّع بالطبقة الصوتية العالية، والتي جعلتها تصدح بالجوابات، وتضعف بالقرارات، ولكنْ؛ تمتلك روح الفطرة في الغناء الذي جعلها تهيمن وتسيطر على قوة اللحن، في أثناء الغناء، وغالباً ما تُترجم مفردات الشعر الغنائي من اللغة العربية إلى اللغة الفارسية؛ لأنها كانت تُجيدها، ممّا يضيف في حلاوة الطرب وحسن استماع المتلقّي، الذي أقبل على نتاج الثنائي الطروب، كما في أغنيّات "جيت يا أهل الهوى اشتكي من الهوى"، و"سلمى يا سلّامة"، و"يم عيون حرّاكة"، و"سودة اشلهاني يا يمه"، و"يا عزيز الروح يأبعد عيني"، و"أنت الحبيب والله"، و"تفرحون... افرحلكم".

خلال دراسته الموسيقية العلمية، تعلّم على يد الموسيقار روحي الخماش، وعلى مدى سنتين، أصول كتابة النوتة الموسيقية وأصول العزف على آلة العود، فدرس على يد سلمان شكر، ومنير بشير، ثم تتلمذ على يد أبرز أساتذة المقامات العراقية في بغداد محمد القبانجي، حسن خيوكة وعبد الهادي البياتي، مثلما عاصر - أيضاً - كبار ملحّني الأغنيّة العراقية، في جو من التنافس الخلاق، ممّا أنتج للأسماع المرهفة، أغنيّات صارت أيقونات الوجدان العراقي الشعبي، كما تلك الألحان التي قدّمها لصوت المطربة الريفية الراحلة وحيدة خليل: "ماني صحت"، و"على بالي أبد"، و"عين بعين على الشاطي تلاقينا"، مثلما نستعيد بإعجاب مستحق عشرات الألحان للمطربات العراقيات مثل مائدة نزهت التي لحّن لها "يا كاتم الأسرار"، و"العيون"، و"عشك أخضر"، ولعفيفة إسكندر أغنيّة "على عنادك"، كما لحّن للمطربة سليمة مراد "يا يمه ثاري اهواي"، كما لحّن لأمل خضير، وغادة سالم، وأنوار عبد الوهاب، ولميعة توفي،ق وسيتا هاكوبيان، أما مزيجه الثرّ من الألحان، فنالت منه أصوات المطربين: عبد الصاحب شراد، وفاضل عواد، وأحمد نعمة، وقاسم عبيد، وسعدون جابر، وسعدي الحلي، وجاسم الخياط.

انفتاح على النغم العربي

ثمة مَنْ يرى - وهو على حق في ذلك - أن الراحل عباس جميل مثّل - في

نتاجه الغني والمتعدد في آن - نهضة حقيقية في النغم العراقي المعاصر، حدّ أن نتاجه تلوّن بأصوات عربية، فغنّت له، سميرة توفيق، ونهاوند، ونزهت يونس، وليلى عبد العزيز، وغيرهن، لما كانت ألحانه تتميّز بانفتاح حيّ على الموسيقى العربية، لا سيما أنه المتأثر بألحان الموسيقار زكريا أحمد، فضلاً عن اتجاه اللحنية المصرية بتوفير نسيج موسيقي متين للأغاني الشعبية، وهو ما فعله مع أغنيّات لمطرب الريف الراحل داخل حسن؛ مثل "يا طبيب اصواب دلالي كلف"، عبر حساسية نادرة، تميّز ما بين بيئات غنائية عدة، فمن الألحان المتأثرة بالموسيقى المصرية يوم كانت محرّضة على كل ما هو عميق وجميل، إلى تحديث للأغنيّة العراقية الشعبية، وأنماطها اللحنية والسائدة، وصولاً إلى ما تمّ وصفه سابقاً "عمل عباس جميل على تمدين الغناء الريفي"، فهو حين لحّن أغنيّة "ماني صحت يمه احا - جا وين أهلنا"، قال إن هذه الأغنيّة لا يمكن أن تؤدّيها غير المطربة وحيدة خليل؛ لأنها من أهل الجنوب، وهي التي تعبّر أكثر من غيرها من المطربات، والأمر ذاته تكرّر مع أغنيّتيها "على بالي ابد ما جان فركاك"، و"عين بعين على الشاطئ تلاكينه". ومثل هذا الحساسية في مزج الريفي بعطر الحداثة المدينية كانت في ألحانه للمطربين داخل حسن وحضيري أبو عزيز، ولكنْ؛ ضمن مساحة في حرية الأداء متروكة لأصحاب الأصوات الغنائية: "إنني لا أقيد المطرب، أو المؤدّي، بصرامة، فألحاني - في الحقيقة - فضاءات مفتوحة رحبة، للمؤدّي أن يتجوّل فيها شرط أن يحافظ على هيكلها الأساسي".

ويعيد نقّاد وباحثون الفضل في استيعاب جميل للنغم الريفي والتلحين على منواله، إلى "تتلمذه على يد مطرب الريف عبد الأمير الطويرجاوي، لكنْ؛ بروح تعبيرية رشيقة وراقية، مثل أغنيّته لوحيدة خليل، "ماني صحت"، التي قامت فرقة إيطالية، بإعادة توزيعها موسيقياً حسب السلّم الغربي، ولقيت نجاحاً وقبولا واسعاً، اعتبره فناننا عائداً إلى بساطتها وعفويتها، وما تحمله من شحنة عالية من العاطفة والحزن والأسى الشّفّاف".

وبحسب أستاذ الموسيقى والملحّن علي عبد الله، فإن "عباس جميل

أول ملحّن يتعامل مع المقام العراقي، بطريقة أكاديمية وذكية، وأنتقل به من المدينة إلى الريف والبادية وتعامل مع الموروث بألحان جديدة". فيما كان الناقد الموسيقي والإذاعي الراحل سعاد الهرمزي ينظر إلى ألحان عباس جميل بأنها "تقع في نقيضين، أحدهما عراقية صرف، وهي تلك التي تتمثّل بألحانه لزهور حسين، وآخر تكاد أن تكون مصرية صرفة، تتمثّل بأغنيّتي "تحاسبني على الأيام"، و"ما أظلمك يا ليل". ولكنه نجح في النقيضين، ولم يضع، أو يتشتّت نتاجه، أو هويته اللحنية بينهما. وهكذا ترك بصمتين مختلفتين في أعماله الكثيرة، كل بصمة تؤشّر اتجاهاً معيناً في طريقة التلحين".

ويعود أصل هذا المَلمح "المصري" في ألحانه، كونه بدأ نتاجه التلحيني، في خمسينيات القرن الماضي، أو الفترة الذهبية للألحان المصرية، فـ "كان لابد من أن يعشق عباس جميل الجملة اللحنية الشرقية، الآتية مباشرة من مصر".

ذاكرة العقل الموسيقي

عُرف عن الفنان عباس جميل - إضافة إلى حلاوة الصوت، وقدرة فذّة على صناعة الأنغام وابتكارها - حلاوة المجلس، وطلاوة الحديث، وسرعة البديهة، وحفظ الشعر، فذاكرته "شريط حافل، يحفظ لمسيرته الفنية المعطاء كل دقائقها، حلوها ومرّها، سعيدها ومؤلمها"، بحسب ما وثّقه الناقد الموسيقي يحيى إدريس في حوار غني، نُشر العام ١٩٧٧ مع صاحب أغنيّة "جيت يا أهل الهوى اشتكي من الهوى"، حدّ أن ما ورد فيه من تفاصيل، جعلته "يمثّل تاريخاً لحقبة فنية حافلة .. ليس بالنسبة لمسيرة عباس جميل، فحسب، وإنما لمسيرة الفن الغنائي في العراق".

وعن تجربته، فهو يؤكد على سعيه الخاص على تقديم الأغنيّة العراقية بـ "الصيغة الفنية الصحيحة"، موضحاً "أول صوت، اعتمدت عليه في ذلك هو صوت المطربة الراحلة زهور حسين. أما وحيدة خليل؛ فإن صوتها يمثّل الأغنيّة الريفية الصحيحة، فيما يمثّل صوت سليمة مراد اللهجة البغدادية الأصيلة، فيما تميّز صوت عفيفة إسكندر، بالظل الغنائي الخفيف، الذي كان

له وقع في قلوب الناس، أما المطربة مائدة نزهت؛ ففي بداية عام ١٩٥٤ شدّني صوتها، فلحنّتُ لها أول أغانيها للسينما في فيلم "الدكتور حسن" التي حقّقت نجاحاً كبيراً، وبشكل سريع للغاية، وكانت الأغنيّة "جاني من حسن مكتوب وياها الفرح مصحوب". وقتها لم تكن مائدة قد قدّمت أغاني من الإذاعة، فسبقني في استخدام صوتها للإذاعة الملحّن أحمد الخليل؛ حيث قدّم لها أغنيّة "أصيحن آ والتوبة"، لكنني سرعان ما لحّنتُ لها أغنيّة، تختلف في طريقتها عن الطريقة التي لحّن فيها الخليل، فكانت أغنيّة "يا كاتم الأسرار".

وعن المسار الذي مضت فيه ألحانه ما بعد العام ١٩٥٨، ودخول العراق مرحلة النظام الجمهوري، يقول "أخذتُ أفكر في عطاء جديد .. تتحكّم فيه الأنغام المتعددة والتوزيع الهارموني، فتطرّقتُ إلى الأغنيّة الموزّعة، وكانت في مقدمة هذه الأغاني أغنيّة "جاوين أهلنه" التي وزّعها الموسيقار التشيكي كوبتسا، ووجدتُ هذا التوزيع الجديد، أنه ذو تأثير لدى جمهور المستمعين، فسرتُ على هذا الاتجاه، وكنتُ أحثّ أخواني الملحّنين للسير في هذا الخطّ الموسيقي الذي يرفع من مستوى التذوّق إلى درجة أحسن، ومن بعدها، قمتُ بسفرات إلى كلّ من مصر والجزائر وتونس والبحرين والكويت وشمال أفريقيا، وكذلك جيكوسلوفاكيا، وألمانيا، وبريطانيا، وقدّمتُ العشرات من الأعمال لإذاعتها، كما زرتُ بلدان الخليج العربي.

أما عن جهده في البحث الموسيقي وثقافة الأنغام الرفيعة؛ فيقول "كلّفني الأستاذ منير بشير بتقديم محاضرات عن خصائص الموسيقى العراقية، والحفاظ على التراث العراقي، وقد ألقيتُ هذه المحاضرات في نادي جمعية الموسيقيين العراقيين، وتوصلنا إلى نتائج جيدة، منها ضبط الأسماء العراقية في الموسيقى، وتقريب المصطلحات إلى المستمع العراقي والعربي".

وفي إذاعة بغداد، قمتُ بتقديم ثلاثين حلقة، بعنوان "حياة فنان"، وهي عبارة عن دراسة لأشهر المغنّين والموسيقيين العراقيين".

حصيلة نقدية للملحّن - المغني

وبحسب دراسة نقدية(*)، فإنه "من الثابت أن عباس جميل قدّم نفسه ملحّناً مقتدراً في صيف عام ١٩٤٨، من خلال صوت زهور حسين، ووقتها انتبهت الذهنية العراقية إلى عذوبة اللحنين؛ حيث كشف هذا الملحّن عن قدرة فائقة في الصنعة التلحينية التي اعتمدت - أساساً - على دغدغة الحسّ الشعبي والذوق العام."

لذلك عدّ عباس جميل، وبالتقييم الجماهيري "فتحاً ممتعاً في التوجّه الغنائي، وموهبة مبشّرة وثرية"، ومنذ ذلك التاريخ، بدأ فناناً، يشقّ طريقه الصعب بجانب كوكبة من الملحّنين: رضا علي، ويحيى حمدي، ووديع خوندة، وعلاء كامل، وناظم نعيم، وأحمد الخليل الذين كانوا يملؤون الساحة الغنائية عطاءً ونشاطاً هاضمين لمعظم الألوان الغنائية العراقية، ومسحورين بنهضة العطاء الوهابي (محمد عبد الوهاب)، والأطرشي (فريد الأطرش)، والسنباطي (رياض السنباطي).

استطاع عباس جميل أن يقف على قدميه ملحّناً ومؤدّياً؛ لأنه "اغتنى بعطاءات المدرسة المقامية العراقية التي كان يقف على قمتها المطرب الكبير محمد القبانجي الذي أدهش ملحّنينا بطريقته الأدائية، وبولعه في اكتشاف مقامات كانت مجهولة في الساحة الغنائية، وإنه أول مَنْ غنّى مقام النهاوند في العراق، وقد شكّل هذا الاكتشاف انبهاراً عند عباس جميل، جعله يغرق حتّى أذنيه في دراسة المقام العراقي، والتوغل في أبعاده وأسراره، وقد توفّق في هذا، وعُدّ من الموسيقيين الذين يُدركون أسرار المهنة المقامية، إضافة إلى أنه واصل الاستماع إلى روّاد المقام الكلاسيكي، ومنهم: رشيد القندرجي، وعبد القادر حسّون، ونجم الشيخلي، وآخرون من الذين كانوا يتفانون للحفاظ على الأشكال التقليدية في المقام العراقي، ويَعدّون الخروج عليها تجاوزاً غير مشروع، وبين المدرسة المقامية الجديدة الممثّلة

---

*) يحيى إدريس، مجلة "فنون" العدد ٢٠٦ الصادر في آذار العام ١٩٨٣.

في نهج القبانجي والمدرسة الكلاسيكية، نشأ لحن عباس جميل الذي مال بكلّه للمقام الجديد، مع محاولات جادة في الحفاظ على مكوّنات القالب المقامي والتحرّك الإيجابي لتأسيس الملامح الواضحة لأغنيّة، تميّزه، وتجعله منفرداً في عطائه في الأربعينيات من القرن الماضي".

إن ذكاء عباس جميل تجسّد في تمكّنه من "هضم ألوان المدرسة الغنائية المصرية والمدرسة المقامية العراقية، والخروج بألحان جديدة، لها خصوصيتها الواضحة، وأساسيات ما زالت شاخصة في حقل الأغنيّة العراقية".

والمنطق النقدي يلاحظ أن جميل راح "يتكاسل ويتثاقل في توظيف قدرته اللحنية، الأمر الذي دفعه لأن يكرّر نفسه (حتّى ذلك الوقت؛ أي في عام ١٩٨٣) لم يضع لحناً متميّزاً، وربما يرجع السبب إلى عامل الزمن، خاصة وأن عباس جميل لم يطوّر من موهبته الفنية، وذلك من خلال صقل هذه الموهبة الفذّة بالاختزان الثقافي الصحيح في دراسة الموسيقى، وهي آفة الملحّن العراقي الذي اكتفى بما قدّمهُ، على الرغم من أنه قادر على العطاء الجيد، فهو فنان صاحب أكبر ألحان، وعليه أن يتواصل بعطائه الفذّ؛ لأن الأغنيّة العراقية بحاجة إلى هذا التواصل، وبحاجة إليه بالذات".

الفصل السابع

ناظم الغزالي: صوت العراق العاطفي

ليس من الصعوبة أن يؤشّر الباحث ومؤرّخ الأدب مَنْ هم الذي طبعوا الشعر العراقي المعاصر بلمسات التحديث البارعة، ولا كتّاب القصة، ولا روّاد المسرح، أو الفن التشكيلي. وفي السياق ذاته، ليس من الصعوبة على الباحث، أو الناقد الموسيقى، أن يسمّي المطرب الراحل ناظم الغزالي كصاحب حداثة غنائية، بل إنه كان صوت العراق العاطفي في القرن العشرين، فأغنيّاته ساهمت في تكوين "هوية عراقية مشتركة" قلما توافق حولها العراقيون المولعون بالاختلاف حدّ الاشتباك.

وانطلاقاً من قراءة سوسيولوجية لأغنيّات صاحب "ريحة (رائحة) الورد"، يمكن تلمّس ملامح "الشخصية العراقية"، فثمة في أغنيّاته انكسار المحب وحياؤه (رقّة الكلمات واللحن والأداء المفعم بروحية عاطفية)، مثلما في صوته قوة جهيرة أقرب إلى الحدّة، لو تُرك لها العنان. وهذا المزيج الذي يبدو متناقضاً هو أقرب إلى ملامح الشخصية العراقية التي تجمع انكساراً روحياً لجهة الوجدان، و"حدة" في التعبير عن المكنونات النفسية، تصل الفظاظة أحياناً.

ومثلما أغنيّاته تتعلّق بما تدرّه الحياة من مباهج وآمال (الغزل الحسّيّ اليومي)، فإنها - أيضاً - تقارب حدوداً من التأمل والعمق الفكري المجرد (خذ مواله القائم على قصيدة "لما أناخوا" وغيرها من قصائد الشعر العربي القديم)، وهذا الانتقال من الحياتي اليومي إلى التأمّل المجرّد هو - في عمقة الدلالي - أقرب إلى توصيف حال الإنسان العراقي المعاصر، في مزجه بين وقائع يومية وتأويلات، تطاول الأسطورة والمفاهيم الفكرية المجردة.

في الظاهرة التي شكّلها الغزالي يمكن تلمّس مكامن العذوبة الروحية (تصويره الفاتن لمشاعر الحب في تجلّياتها المكانية البغدادية والعراقية بعامة)، مثلما يمكن تلمّس الجرأة في تغيير ما بدا مقدّساً من أشكال موسيقية، ومنها "المقام العراقي" الذي جعله الغزالي أنيقاً وعصرياً ومتعلماً بعد صورة لازمته طويلاً (مؤدّو المقام العراقي - على الأغلب - أمّيّون، ومن بيئات، ظلّت معزولة على يومياتها الداخلية).

هو معشوق نساء الطبقة الوسطى العراقية في أزهى مراحل صعودها عبر قصص الحب المحلّقة في أغنيّاته، لكنه - في الواقع - يعيش مخلصاً لزوجة، تكبره بسنوات كثيرة، في إطار علاقة، تغلب عليها الرتابة، وهو في ذلك يشبه عراقيون كثر ممّنْ يبدون مهووسين بقصص حب شائقة، لكنهم - في "أوقات الجد" - ينتهون إلى بيوت الزوجية التقليدية. ومن هذه المفارقة هو أمين في التعبير عن الشخصية العراقية لجهة قوتها وغطرستها (ابن العائلة الفقيرة، وقد صار نجم المجتمعات الراقية، وشاغلها)، لكنه - أيضاً - ذلك الوديع حدّ القبول، بالزواج من سليمة "باشا" مراد، وإن حاول طبعه بإطار عاطفي.

روحية جديدة في أداء "المقام العراقي"

في أوائل خمسينيات القرن الماضي وقف ناظم الغزالي خلف مايكروفون إذاعة بغداد؛ ليؤدّي - على الهواء مباشرة - أول مقاماته: "يا صاح جف الدمع هب لي دمع جاري"، وأغنيّة "على جسر المسيب"، وما إن انتهى من غنائه حتّى تلقّى كلمات الإطراء والإعجاب والتشجيع من قِبل جمهور العاملين في الإذاعة، فضلاً عن رائد المقام العراقي المطرب محمد القبانجي، بعدها واصل الغزالي حفلاته الأسبوعية، وبمستوى متصاعد من النجاح، فذاع صيته، وعرف اسمه، وعلا نجمه في مشهد الغناء العراقي المكتظّ حينذاك بمواهب حقيقية، مثلما عرف مؤدّياً لفنون المقام العراقي كـ"قارئ"(*) بحساسية مختلفة.

وتلك "الحساسية" كانت ظاهرة في أداء الغزالي للمقامات البسيطة،

*) يستخدم مصطلح "قارئ" لمطربي المقام العراقي ومؤدّيه.

ودون أن يقحم نفسه بأداء المقامات الصعبة التي تتطلّب مساحة صوتية، لم يكن يتوافر عليها، فكان يغنّي مقامات "الأوج"، و"الصبا"، و"البهيرزاوي" بنكهة عذبة وسليمة، وحين بدا أن حساسيته الموسيقية والغنائية بدت أوسع من "حدود" المقامات، وأصولها المحكمة، اتجه إلى الأغنيّة، فأبدع فيها، كما أبدع بحسن اختياره لعدد من القصائد، فغنّى بحنجرة صافية دافئة، عبر قدرة فائقة ورشيقة، في إظهار القيم الجمالية في القوالب اللحنية، فضلاً عن روحية مرهفة في الأداء.

يذكر الباحث كمال لطيف سالم(*)، أن "البعض يميل إلى أن ناظم الغزالي لم يكن يمتلك القدرة على أداء المقامات الصعبة كالبيات والإبراهيمي؛ لأن طبقة صوته تتلاءم مع المقامات البسيطة، لذا؛ اتجه إلى الأغنيّة"، ومثل هذا الرأي يوزنه خبير "المقام العراقي" والباحث هاشم الرجب: "ما يجمعني بناظم الغزالي كوننا من أسرة المقام العراقي، وما أذكره أنه كان مولعاً بمدرسة أستاذه محمد القبانجي، لذا؛ نجده قد ابتعد - في حينه - عن مدرسة سلمان موشي الذي كان يشرف على تعليم عدد من قرّاء المقام ... ومع كل ذلك، فعلاقة ناظم الغزالي بالمقام علاقة لا تتعدّى كونه يغنّي المقامات البسيطة لعدم وجود قرار في صوته، فصوته جواب وجواب الجواب، لذلك نراه لا يجيد المقامات ذات التحارير القرارية التي تحتاج إلى قرار مثل الرست والبيات، فكان اعتماده منصباً على البستات، فلجأ إليها أكثر من المقام. فنفض الغبار عن الكثير من الأغاني القديمة، وكلّف بعض المَعنيين بالموسيقى والألحان بصياغتها، وإضفاء روح المعاصرة عليها، وبخاصة جميل بشير".

وإذا كان الغزالي قد خبر فنون "المقام العراقي"، وأجادها، فإن ذلك عائد إلى اعتبارين: الأول، وكان قائماً على تأثّره الكبير بشخصية الرائد محمد القبانجي، فكراً فنياً وسلوكاً، والثاني في استلهامه - وبعمق - لجزيئات تلك الفنون اللحنية والأدائية و"توظيفها" في بناء أغنيّاته، وصوغها، حتّى بدا،

---

*) مجلة "فنون" العراقية، العدد الثاني والستون ١٩٧٩.

وكأنه أضفى روحاً شابة على أشكال لحنية "عتيقة"، ولكنْ؛ دون التنكّر للبناء الفني العميق في تلك الأشكال.

من هنا يمكن الدخول إلى الأثر الكبير الذي تركه الغزالي على ملامح الأغنيّة العراقية التي أخرجها من قالبها التقليدي، فلم يكن ولعه بالأغنيّة بحدود الأداء، إنما كان بصدد تنفيذ مشاريع، كانت تدور في ذهنه حول "تطوير" الأغنيّة لحناً وأداء وقراءة ثقافية واجتماعية، ونجح فيما أراد، وأدّى الألحان التي قرّبت الأغنيّة العراقية من الذوق والأسماع العربية التي كانت تجهل الكثير عن أطر الغناء العراقي، وبدا قريباً من تنفيذ "مشروعه" حول تجديد وتطوير معظم "البستات" والأغاني التي كانت ملازمة للمقام العراقي، لولا الموت الذي عالجه، وهو في قمّة مجده، وعطائه.

سيرة التعب والاجتهاد

وُلد ناظم أحمد الغزالي في بغداد في العام ١٩٢١ بمحلة "الحيدرخانة"، لأم ضرير اسمها (جهادية)، توفيت، وهو في عامه الرابع، وفي السابعة من عمره، توفي والده الذي كان يعمل خياطاً، فرعاه عمه محمد، وكان يصحبه إلى المجالس الدينية و"الجالغيات" (الفِرَق الموسيقية العراقية التقليدية) التي كانت تُقام في المقاهي وبيوت الأغنياء المشهورين، فنضج عنده ميل إلى هذه الطقوس التي يتداخل فيها الموسيقي بالاجتماعي، وفي العاشرة من عمره، وبالتحديد العام ١٩٣١، دخل ناظم الغزالي "المدرسة المأمونية الابتدائية"، وعُرف بصوته الجميل، وبحسن تقليده لرائد المقام العراقي محمد القبانجي، وبدأ يقارب الغناء، بحسب ألحان، كان صاغ بعضها معلم النشيد في المدرسة، وهو رجاء الله زغبي، حتّى دخوله "معهد الفنون الجميلة" الذي تركه مضطراً بعد سنتين؛ ليعمل موظفاً في البريد.

وعن هذه الفترة، يقول صديقه الشاعر حسن نعمة العبيدي: "عايشتُ ناظم الغزالي موظفاً بدائرة البريد، وشاءت الظروف أن يكون عملي بجوار عمله، وكنتُ أراه - دائماً - وسيم الطلعة ممتلئاً بالحيوية والنشاط، ومع

عمله الروتيني، إلا أنه لم ينقطع عن الغناء، فقد عرفتُه مطرباً متميّزاً بصوته الجميل أيام كان البثّ الإذاعي مباشراً، وعلى الهواء، ممّا جعل أكثر أغانيه تضيع؛ لأنها لم تسجّل، وقد شاركته ببرنامج الترفيه عن الجيش العراقي في العام ١٩٤٧، وقد كلّفني أن أكتب له نصاً غنائياً، فتملّكني شعور من البهجة والسرور، ذلك أنني كنتُ أعرف مدى مكانته في سموّ الاختيار وحسّه الأدبي الشفاف؛ إذ لا يقبل الأبيات إلا بعد مطالعتها بجدّيّة الممارس، وكم فرحتُ عندما وافق على نصي مع تعديل بسيط، قام به".

ومع أن ناظم الغزالي ترك دراسته في "معهد الفنون الجميلة"، وانشغل بالعمل الوظيفي، لكنه بقي يفكر في العودة إلى دراسة الموسيقى، وقد تم له ذلك في العام ١٩٤٧، وحين عاد ناظم الغزالي إلى معهد الفنون الجميلة لإكمال دراسته، وضمه "عميد" المسرح العراقي حقّي الشبلي إلى "فرقة الزبانية للتمثيل". وكان لدراسته التمثيل في معهد الفنون الجميلة الأثر البالغ في تحصيله معرفة باللغة، كبناء صوتي وعروضي وأداء سليم في نطق المفردة الشعرية، وتوضيحها، وتجنّب إدغامها. كما زوّده حضوره لما يزل صبياً ندوات المولد النبوي الشريف، بما فيها من أشكال المديح الموقع، بقوة شخصية لتحسّس طرق الأداء والأنغام والنصوص الشعرية.

وعندما شكّلت "فرقة الموشحات" تحت إشراف الفنان السوري علي الدرويش، أصبح عضواً بارزاً فيها، فكان يقدّم وصلات غنائية منفردة، لنحو ربع ساعة، وهو ما لم يكن يحظى به غيره من أعضاء الفرقة التي كانت واحدة من علامات الغناء العراقي في عقدي الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي. وما لبث الغزالي أن التقى وديع خونده (سمير بغدادي) الذي لحّن له أول أغنيّة "وين ألكاه (ألقاه) الراح مني"، ولكنها لم تُقابَل بما تستحق من النجاح، فعاد إلى المقام حتّى التقى المرحوم جميل بشير الذي أعاد له العام ١٩٥٥ صوغاً لحنياً لأغنيّة "فوك النخل فوك"، و"وشبان مني ذنب"، فطارت شهرة الغزالي إلى أمكنة عراقية، لم يكن يصلها - عادة - مطربو المدينة، كما في الأرياف والمدن الأقرب إلى البادية.

قدرة الغزالي على أن يكون مبتكراً للفرح والأمل، جاءت عبر مران حياتي طويل، فهو - بعد ولادته يتيماً - عرف سبيله الشخصي إلى أن يكون على مستوى من الحضور الدافئ بين الناس رغم البؤس الذي يعيشه، وكان ذلك عبر اندراجه سريعاً في العمل الوظيفي بعد توقّفه عن الدراسة. وإحساسه بأن مواسم فرح مقبلة لم يك إحساساً من فراغ، فهو شأن شباب جيله (تلك الأيام) بدأ يتلمّس معادلة، مفادها، أن الخروج من الوضع الحياتي الشقي ممكن عبر العمل وبجدية، فضلاً عن أهمّيّة التحصيل العلمي، ولأنه كان على ثقة من موهبته، وعلى خطه القائم في صقل تلك الموهبة عبر العمل والدراسة، لذا؛ كان إحساسه العميق بالتفاؤل يبدو موضوعياً وطبيعياً، ومن هنا جاءت روح المرح الغالبة على سلوكه وعلاقاته الاجتماعية. وقبل تركه الدراسة، وفي أثناء اشتراكه العام ١٩٤٢ في مسرحية "مجنون ليلى"، غنّى الغزالي من دون مؤثّرات صوتية، فأثار الانتباه إلى موهبته الحقيقية: الغناء، وليس التمثيل.

معرفة الموسيقى وتوثيقها

وإلى جانب حساسيته العالية، أدرك الغزالي أن موهبته الصوتية يمكن لها أن تغدو غناء ولوناً موسيقياً، ينطلق إلى مديات تعبيرية أوسع، ومن هنا جاءت دراسته "الصولفيج" (قراءة وكتابة النوتة الموسيقية)، فضلاً عن حرصه على تعلم العزف على آلة العود، والمثابرة الجادة على التدريب الصوتي. هذه الذخيرة من المعرفة والثقافة الموسيقية مكّنته من وضع الألحان لعدد من أغانيه، وتعلّمه قراءة النوتة الموسيقية، أفاده في تدوين ما أمكنه تدوينه من الأغاني التراثية، وبذا؛ وُلد عند الغزالي مشروع "الباحث الموسيقي"، فهو حين يفرغ من التمارين كان يدوّن الكثير من الملاحظات التي تتعلق بالأغنيّات والمغنّين. وكان في مكتبة الفنان الراحل منير بشير مدوّن كبير، وضعه الراحل الغزالي، وبعنوان "طبقات العازفين والموسيقيين ١٩٠٠ - ١٩٦٢"، يستهله بالحديث عن بعضهم: خضر الياس، ورضا علي، وناظم نعيم، ومحمد القبانجي، وآخرون.

وكان الغزالي شرع في العام ١٩٥٢ بنشر سلسلة من المقالات في مجلة "النديم" تحت عنوان "أشهر المغنّين العرب". ويقال إنه حين توفي، كان في مكتبته عشرون شريطاً، سجّل عليها أغنيّاته كافة، وأغنيّات المرحومة سليمة مراد. وهناك الشريط رقم ٢١ سجّل عليه بعض أغنيّاته وأغنيّات مراد، في أثناء التمارين في بيتهما.

وفي مكتبته - أيضاً - كرّاس كبير، دوّن فيه الأغنيّات التي أدّتها جميع المطربات العراقيات خلال أربعين عاماً بين ١٩١٠-١٩٥٠، وفهرس لأغاني أستاذه محمد القبانجي، وفيه نصوص لأربع وستين أغنيّة، مع ذكر السنة التي سُجّلت فيها تلك الأغاني على الأسطوانات. وفي دفتر آخر، دوّن عناوين أشهر المخطوطات العربية في علم الموسيقى والغناء، تلك الموجودة في محتويات مكتبة المتحف العراقي، مع ذكر أرقامها وبعض الملاحظات حول كل مخطوط. كما دوّن الغزالي معلومات عن الأغنيّات التي أدّاها "الجالغي البغدادي" على مدى سبعين عاماً من ١٨٧٠ - ١٩٤٠، مع معلومات تشير إلى عدد الذين أدوا كل أغنيّة، وما كان منها مسجّلاً على الأسطوانات، وفي سجلّ كبير آخر، نجد الراحل الغزالي كتب المقامات العراقية المؤدّاة، وطريقة غناء كلّ منها. ومثلما كانت وفاته خسارة لصوت عذب في أفضل مراحل نضجه، كان غيابه فقداناً لجهد في الدراسة والبحث، ومع مواسم تدمير الذاكرة العراقية بات من الطبيعي أن تغيب جهود بحث ثرّة، وقعها صاحب الإطلالة الأنيقة النادرة في مشهد الغناء العراقي.

حداثة حقيقية

في منتصف خمسينيات القرن الماضي خطت "شركة جقماقجي" خطوة بارزة في رعاية الموجة "الحديثة" في الأغنيّة العراقية، تلك الموجة التي مثّلها الغزالي مطرباً، وناظم نعيم ملحّناً، وجبوري النجار شاعراً، وجميل بشير موزّعاً موسيقياً، فقامت الشركة الأكبر في صناعة الموسيقى العراقية، وضمن خطّتها لتسجيل أسطوانات لكبار المطربين والمطربات العراقيين بالاتفاق مع ناظم الغزالي لتسجيل عدد من أغنيّاته التي أحسن صاحب "فوق النخل" لا

اختيارها وحسب، بل استعانته بالعازفين الموهوبين والمهرة؛ ليكوّنوا فرقته الموسيقية، فضلاً عن جوق إنشاد منسجم الأصوات، فجاءت المجموعة الأولى من الأسطوانات متضمّنة: "طالعة من بيت أبوها"، "مأريده الغلوبي"، و"احبك"، و"فوك (فوق) النخل"، و"يا ام العيون السود"، إلى جانب عدد من الأغاني التراثية الملحّنة من قبل؛ لتتلقّفها جمهرة من المعجبين بشوق وغبطة. ومع تلك الأسطوانات، رسمت البدايات الناضجة لـ"صناعة" الموسيقى العراقية المعاصرة، ولكن "التحولات" السياسية لجهة انهيار المبادرة الفردية اقتصادياً وثقافياً، كما كانت تشيعها أجواء الحكم الملكي، حالت دون رسوخ تلك الصناعة، وتحوّلها إلى مؤسسة مستقلة، بذاتها.

وفي سياق وعيه الفني الموسيقي المرهف والرفيع في آن، كان الغزالي أول مطرب عراقي يغنّي رفقة فرقة موسيقية خاصة به، فضلاً عن كونه ممّن وجدوا في "الأوركسترا" الكبيرة قدرة على إظهار التفاصيل النغمية في الألحان، فأدخل - إلى جانب الآلات التقليدية - الآلات الهوائية؛ مثل: السكسفون، والكلارنيت، والآلات الوترية الغليظة مثل التشيلو والكونترباص، والإيقاعية مثل "الكونغا". وشكّلت الفرقة الموسيقية التي أصبحت ملازمة لحفلاته داخل البلاد وخارجها تجمّعاً لأفضل موسيقيي العراق وعازفيه، فكان رفقته: جميل بشير، ومنير بشير، وغانم حداد، وسالم حسين، وخضر الياس، وروحي الخماش، فضلاً عن واضع ألحان عدد من أغنيّاته، الملحّن ناظم نعيم.

وفي شكل الأداء، وضع الغزالي لمسات، ظلّت دالّة عليه لجهة حركاته وإيماءاته، في أثناء الغناء، وجاءت تلك الحركات منسجمة مع النسيج الوجداني والنغمي للأغنيّات، ولم تكن استعراضات خارجية، وبدت تلك الإيماءات تعبيراً صادقاً عن التفاعل الإنساني والوجداني الذي يبديه الغزالي مع جمالية النغم وتأثير المفردة الغنائية.

عناصر "الحداثة" في تجربة الغزالي مطرباً، وصاحب مدرسة غنائية، لم تكن استعارة خارجية، بل إن تيار التحديث الذي كان يعيد بناء المجتمع العراقي في مجالات المعرفة العلمية والثقافية والفكرية، هو الذي شكّل

الإطار الطبيعي والمتناغم مع ألحان أغانيه، وموضوعاتها القائمة على تجاوز التكرار والتتابع السائدين في اللحنية العراقية، فضلاً عن مقاربته وجدانيات، لم تكن الأغنيّة العراقية قاربتها، خذ أغنيّة "تصبح على خير" مثالاً؛ لتجد عالماً جديداً أكثر تفاؤلاً وأملاً عالماً يحضّ على الجمال المطبوع بحياة نظيفة، تتّسع لطيف عاطفي واسع، وليس"عاطفة المرأة والرجل " بالضرورة.

علامة فارقة في الموسيقى العراقية والعربية المعاصرة

ومن الملامح التي لا يمكن إغفالها في "الظاهرة" الغنائية التي شكّلها ناظم الغزالي، هي تلك الانتقالات من أعمال غنائية "عادية" إلى مرحلة الصياغات الرقيقة في نصوص اعتمدت انتقاء المفردة الجميلة الذكية التي تدعو إلى الحب والجمال، واللقاء بعيداً عن "البكائية" والنواح التقليديين في الأغنيّة العراقية. وعبر مثل تلك النصوص الغنائية من المفردات "الدارجة" العراقية، والأقرب إلى العربية الفصيحة، تمكّن الغزالي من عبور "المحلية"، ووصل إلى قطاع عريض من الجمهور العربي.

نجاح الغزالي في مداره العراقي اتّسع عربياً، بل هو السفير الأول للغناء العراقي، ودارت أغنيّاته في مدارات الخليج وإذاعات بلدان، كالكويت التي شهدت له جولات غنائية ستصبح مصدراً رئيساً لإبداعه المحفوظ، مثلما ردّد متذوّقو اللحن الجميل في لبنان وبلاد الشام ومصر والمغرب العربي قصائد مغنّاة، أدّاها بتمكّن، كما في قصيدة لأبي فراس الحمداني: "أقول، وقد ناحت بقربي حمامة"، ولأحمد شوقي: "شيّعت أحلامي بقلب باك"، وللبهاء زهير "يا مَن لعبت به شمول"، ولإيليا أبي ماضي: "أي شيء في العيد أهدي إليك يا ملاكي"، وللمتنبي: "يا أعدل الناس"، وللعباس بن الأحنف "يا أيها الرجل المعذّب نفسه"، ولغيرهم من شعراء العربية.

وضمن مدار شهرته العربي، والذي كان آخذاً بالاتساع، نقل الموسيقار سالم حسين(*) العائد من القاهرة صيف ١٩٦١ إلى الغزالي في أن "موسيقار

---

*) من حوار شخصي، أجراه المؤلف مع الموسيقار سالم حسين في أثناء واحدة من زياراته للعاصمة الأردنية تسعينيات القرن الماضي.

الأجيال "محمد عبد الوهاب أشاد بقدرته الغنائية وجمال صوته وحسن أدائه، وأنه (عبد الوهاب) طلب من شركة "كايروفون" أن تسجّل بعض أغاني الغزالي على أن يصوغ هو الإطار الموسيقي لها.

ما حفظ بعضاً من موروث الغزالي عبر الصورة المتلفزة، كانت تلك الزيارة "التاريخية" إلى الكويت، ففيما كان "تلفزيون بغداد" يفتقر إلى استديو، يتضمّن قياسات فنية صحيحة (إنارة كافية وديكورات وإكسسوارات)، وإلى جهاز التسجيل "فيديو تيب"، كان الغزالي يعوّض ذلك الفقر "الفني" لحفلاته التلفزيونية الأسبوعية، بحسن استعداده فنياً وموسيقياً وغنائياً، فيشتري على حسابه الخاص ثياب الفرقة الموسيقية، ويؤثّث الديكور بأشرطة الزينة والزهور، ويشارك المخرج التلفزيوني تكوين إطار فني للحفلة الغنائية. كان ما يتقاضاه الغزالي من أجور عن حفلته المتلفزة لا يسدّ عشر ما ينفقه عليها، بل إن أريحيته وسخاءه كانا يدفعانه إلى توزيع هدايا على المخرجين والمهندسين والعاملين المتفانين، رغم شحّ الإمكانات، على تقديم عمل غنائي، يليق بالمكانة الرفيعة التي كان رسّخها الغزالي.

وكان الغزالي تلقّى في أوائل عام ١٩٦٣ دعوة من وزارة الإعلام الكويتية لإحياء حفلات غنائية، بمناسبة الاستقلال مع مجموعة من نجوم الغناء العربي، ووجد الراحل الأنيق في تلك الدعوة فرصة لإبراز علو كعب اللحنية العراقية، فاصطحب خيرة عازفي بلاده وموسيقييها، فضلاً عن اختيار قصائد عربية، لم تعرف طريقها إلى الغناء من قبل. أحيا الغزالي حفلين في الكويت، وتسجيل التلفزيون الكويتي لهما حفظ كثيراً من إبداع صاحب القلب المرهف والكسير، ولما تأكدت مكانة عميقة للغزالي بين جمهرة المستمعين، طلب منه وزير الإعلام آنذاك أن يمكث في الكويت لتسجيل بعض أغانيه ومقاماته للإذاعة والتلفزيون، واستغرق ذلك نحو عشرين يوماً.

الأحلام العراقية الجميلة تخلي فسحتها للكوابيس

في الكويت، عرف رجل سياحة لبناني صوتاً أخاذاً في الغزالي، فتعاقد صاحب فندق "طانيوس عاليه" معه، لإحياء حفلات عدة خلال الصيف في

لبنان الذي سمّى موسمه السياحي حينها بـ "موسم ناظم الغزالي". وبعد لبنان، كانت أوروبا وجهة الغزالي الذي جاب دولاً عدة فيها في سيارته الخاصة ورفقته زوجته المطربة سليمة مراد. وفي غير عاصمة أوروبية، كان الغزالي يندرج في سلسلة من الحفلات واللقاءات الإذاعية، ومنها لقاؤه الشهير مع محطة الإذاعة البريطانية "بي بي سي". وحيال عبء وجهد كبيرين كان قرّر البقاء للراحة في بيروت بعد جولته الأوروبية، ونزل في فندق "نورماندي" بالزيتونة على البحر في بيروت، حتّى قرر العودة بالسيارة إلى بغداد رفقة صديقه الموسيقار سالم عبد الكريم، فيما فضّلت زوجته سليمة مراد المجيء إلى بغداد بالطائرة، لشعورها بتعب شديد. وفي الخامسة والنصف فجر العشرين من تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٦٣ قاد ناظم سيارته بصحبة سالم حسين، فوصل بغداد في الثانية من فجر اليوم التالي، ويبدو أن الرحلة الأخيرة الطويلة أسقطت قلب المغنّي الوسيم، على الرغم من أنه يبلغ الثانية والأربعين، وكان في قمّة نضجه الفني والإنساني.

في ظهيرة ذلك اليوم التشريني، بثّت إذاعة بغداد خبر وفاة ناظم الغزالي؛ لينزل كالصاعقة على قلوب العراقيين الذين كانت ماكينة الانقلاب البعثي الدموي (٨ شباط ١٩٦٣) تطحنهم، فذرفوا على أحد أعلام الموسيقى العراقية دمعاً كثيراً، كان من نهر دموعهم الذي سيمتدّ هادراً وفياضاً لأكثر من خمسين عاماً!

ويودر أصدقاء الغزالي وزملاؤه ومنهم قائد فرقته الموسيقية الشاعر والموسيقار سالم حسين(*)، الذي كان يصحبه في حفلاته الخاصة والعامة، والناقد الموسيقي عبد الوهاب الشيخلي، الذي كانت تربطه علاقة حميمة بالراحل، يوردان حكايات كثيرة عن الراحل وصوته الذي شغل المحبّين مناطق كثيرة في العراق، وتحديداً في بغداد التي صارت طبقتها الاجتماعية الوسطى تتناقل بإعجاب أسطواناته، وما تحفل به من أغنيّات وموسيقى جديدة على ما اعتادته الأسماع، من تراكيب ثقيلة، كانت تميّز الألحان العراقية.

---

*) من حوار شخصي، أجراه المؤلف مع الموسيقار سالم حسين في أثناء واحدة من زياراته للعاصمة الأردنية تسعينيات القرن الماضي.

صوت الغزالي حادّ النبرات، لكن كيمياء عجيبة كانت تجعل ذلك الصوت "التينور" يشرق بين صياغات موسيقية مبتكرة، ابتكرها ملحّنون بارعون، أبرزهم ناظم نعيم، وزادها روعة وتجديداً، ذلك التوزيع الموسيقي الذي أضفى على البنية اللحنية غنى وتركيباً، وتولاه كثيرون من مجدّدي النغم العراقي المعاصر، وأبرزهم جميل بشير.

ولفرط عشقه لصوت المطربة سليمة مراد التي كانت تمتلك صوتاً ساحراً، وقابلية هائلة في أداء الأغاني التراثية، اقترن الغزالي بها، ومن خلالها، استطاع التعرف على الطبقة الأورستقراطية في ذلك الوقت وعشاق الحفلات والغناء، ومعها شكّل "ثنائياً غنائياً"، وأصبح بيتهما صالوناً ثقافياً، يؤمّه الشعراء والأدباء والفنانون. وتظل حكايته مع المطربة سليمة مراد إحدى أكثر الحكايات تشويقاً، ونسج حول زواجهما العراقيون تفاصيل وزوائد كثيرة، جاءت من "متن" مثّلته المكانة الرفيعة للاسمين في الغناء العراقي، ومن "هامش" يبدأ من فارق العمر والثروة (سليمة ثرية وأكبر عمراً منه)، ولا ينتهي بالفارق الديني (سليمة يهودية، وهو مسلم). وبعيداً عن هامش الحكايات تلك ومتنها، فإن الأمر بدا - وكما يرجّح مؤرّخو الموسيقى العراقية المعاصرة - "علاقة محسوبة"، معتبرين أنها جاءت لمصلحة الطرفين، فالمطربة سليمة مراد كانت دخلت مرحلة الأفول بعد سنوات طويلة من الحضور الفني والاجتماعي الطاغي (منحها رئيس الوزراء الراحل نوري السعيد لقب باشا)، فيما كان الغزالي دخل عالم النجاح للتوّ، وحاجته إلى سند مادي ومعنوي، كانت حاسمة لبناء سيرته، علاقة عادت على سليمة باشا بفرصة البقاء وسط دائرة الشهرة والأضواء، وعلى الغزالي بخطوات سريعة وواثقة نحو مجد ثقافي واجتماعي. كما أن هناك من ذهب في قراءة تلك العلاقة، إلى "تفسير سايكولوجي" يرى أن الغزالي وجد في سليمة مراد جانباً مفقوداً في حياته، فرأى فيها بعض حنان الأم الذي افتقده مبكراً، مثلما رأى فيها "معادلاً موضوعياً" لخالته الفقيرة التي رعته صبياً محروماً.

لكنْ؛ رغم كل تلك التأويلات، كثير منها قد لا يؤخذ على نحو جدّيّ، تظلّ

المطربة سليمة مراد - بحسب النقاد والمؤرّخين - "أستاذة في فنّ الغناء"، ومنها نهل الغزالي الكثير من المقامات، وما نسج من حكايات حول زواجهما لا يزحزح الاثنين من موقعيهما البارزين في تاريخ الأغنيّة العراقية المعاصرة.

سليمة مراد روت أنها تعرفت إلى الغزالي عام ١٩٥٢ في بيت إحدى العائلات البغدادية وغنّيا معاً، ومنذ ذلك الوقت، نشأت بينهما قصة حب، انتهت بالزواج عام ١٩٥٣، فإنها - وبعد عشرسنوات - تروي حكاية عن ناظم الغزالي، ولكنْ؛ هذه المرة حكاية موته، فهي كانت تأخّرت عنه في بيروت؛ لتعود بالطائرة إلى بغداد، ولكنها حين وصلت بيتهما قرابة الساعة الثانية عشرة ظهراً، رأت جمعاً من الناس يحتشد عند الباب، ولمحت في العيون ما يشير إلى وقوع كارثة، وتقول "دخلتُ كالمجنونة أركض إلا أن أختي روزة فاجأتني قبل أن أسألها، بحقيقة المأساة".

صاحب أغنيّة "ريحة الورد ولون العنبر"، سقط في ٢١ تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٦٣ مغشياً، كحلم عراقي صريع.

الفصل التاسع
مغنّيات العراق ... صورة حداثته

إذا صحّ أن العراق - وبرغم الصراعات السياسية الحادة في خمسينيات القرن الماضي - قد شهد تطوراً اقتصادياً واجتماعياً وثقافياً واضحاً، ففيه توسع التعليم، وأنشئ "صندوق إعمار العراق"الذي أقام الكثير من المشاريع الاقتصادية والعمرانية المهمّة، فإنه صحيح - أيضاً - أن يكون الغناء العراقي قد مضى في الفترة ذاتها (عقد الخمسينيات) على دروب التطور والنضج، كما اتسع تذوّق الناس للفنون، وتفاعلهم مع الأنشطة الثقافية والأدبية، بسبب ازدياد نسبة المتعلّمين، وانفتاح البلد على العالم الخارجي.

لكن الفترة ذاتها، وتحديداً (نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات) شهدت تغييراً أساسياً ومهمّاً، تمثل في التهجير القسري لليهود العراقيين، بشكل عام، والموسيقيين اليهود، على نحو خاص. فقد لعب اليهود العراقيون دوراً أساسياً في تأسيس الأغنيّة العراقية المعاصرة، واحتكروا مهنة العزف على الآلات الموسيقية في المقام العراقي والأغنيّة الحديثة، ناهيك عن بروز بعض مطربيهم في مشهد الغناء في فترات الثلاثينات والأربعينيات والخمسينيات، فضلاً عن إنتاجهم ألحاناً متقدمة، وللمغنّيات، على وجه الخصوص.

ورغم الاضطراب السياسي والاجتماعي الذي شهده العراق في تلك الفترة، والتغيير الديموغرافي المتمثّل بتهجير ما يقارب مئة وعشرين ألف يهودي من بينهم أهمّ موسيقيي العراق، تواصل تطور الأغنيّة العراقية نسائياً، بل شهد نقلة جديدة ومهمّة في ذلك الوقت، ففي حين "برز جيل من المطربات؛ كزكية جورج، وسليمة مراد، وصديقة الملاية، وعفيفة إسكندر،

وأخريات، ظهر جيل آخر في الخمسينيات، مثّلته مطربات كمائدة نزهت، ولميعة توفيق، وأحلام وهبي، وزهور حسين، ووحيدة خليل".

النساء العراقيات لا يغنّين للدكتاتورية

ومنذ ذلك العصر الذهبي للأصوات النسائية في مشهد الغناء العراقي، حتّى أواخر القرن العشرين؛ حيث كانت ثقافة النظام الديكتاتوري قد روّعت روح العراق وفكرته، بل إن "ثلاثين سنة مضت، ولم نسمع بمطربة عراقية جديده ظهرت، وهذا - بحدّ ذاته - ليس حدثاً عارضاً في تاريخ شعب صدّاح وشاعر".

هذا ما كان قد لاحظه - بفرادة - الكاتب العراقي عبد الأمير الركابي(*)، في مقالة، تشكّل جانباً مهمّاً من قراءة الغناء والموسيقى، بوصفهما مؤشرين اجتماعيين، ولهذا وجدتُ أن من الأهمّيّة بمكان نشر المقالة كاملة هنا، لما فيها من قراءة عميقة:

"بالأمس - فقط - اكتشفت هذه الحقيقة التي نزلت عليّ مثل الصاعقة، جاءتني الفكرة بعد منتصف الليل حين كنتُ أهمّ بالذهاب للنوم، وبسبب الإرهاق، حاولتُ أن أتهرّب من فظاعة تلك الفكرة المرعبة حتّى لا تأخذني - كما هي العادة - إلى ليل أبيض آخر، ثم وجدتني - ربما بسبب تشوّهات الولع والمنفى - إنتاج في هذا شيئاً من السلوى، فالصدّاحات قد صَمَتْنَ؛ لأننا لسنا هناك، ولأنهنّ ما أردن - أبداً - أن تصنع ذاكرة بديلة للروح المترنّمة، تزيد من محونا من خارطة الزمن، ولأن لكل شيء وجهه الآخر، فلقد واصلتُ بحثي في هذا الاتجاه، لعلي أفلح قليلاً في الهرب من رعب كارثة، اعتقدتُ بدل مواجهتها أنها دليل على انتصار، فلقد فشلت - هنا - محاولة الإفناء المستمرة، وعجز ذلك النظام عن أن يصطنع سلاحاً، يمنع على العراقيين الاحتفاظ بذكرى وحيدة عن زمن الترانيم.

---

*) كل النص بالحروف المائلة هو للكاتب الأستاذ عبد الأمير الركابي، وأبقيت على النص كاملاً، لما فيه من قراءة عميقة، تقارب منهج البحث في هذا الكتاب: قراءة الموسيقى والأغنيّات، بوصفها دلالات اجتماعية.

مَنْ هنّ النسوة اللواتي رعين بأصواتهنّ غفواتنا في المهد وفي الصبا والشباب؟ وكيف كنّ قد اختلقن فينا ذلك الزمن ونكهته التي لا تُمحى، ولا تشبه أية نكهة في الوجود، (منيرة الهوزوز)، و(صديقة الملاية)، و(زكية جورج)، و(سليمة مراد)، و(لميعة توفيق)، و(وحيدة خليل)، و(مسعودة)، و(زهور حسين)، و(إنصاف منير)، و(مائدة نزهت) .. حتّى (أحلام وهبي).

كان عدد الرجال المغنّين ما بين الثلاثينات والستينات لا يكاد يضاهي عدد المطربات، وكان الغنى والمعنى يتشكّلان عبر أصوات النسوة أكثر ممّا عبر أي شكل تعبيري آخر، وهنا - أيضاً - كان الحزن والفرح يختلطان في الذاكرة بالنهايات التي لا قرار لها.

قال الصديق الشاعر شاكر السماوي عن صديقه الملاية:

حسافه الصوت جف بكل قوافيه وتظل وشالته من الناس تطلب روح راعيه

حين قرأتُ هذه القصيدة قبل أكثر من ثلاثين عاماً، سمعتُ حشرجة صديقة الملاية في أخريات أيامها، سألها المذيع - بحنو - عما تعاني منه: فقالت "الوحدة .. الأحباب راحوا .. ما أدري .. يمكن معذورين .. يمكن العمر .. يمكن ماتوا .. ما أدري". طلب إليها أن تغنّي، فصدر عنها شيء أشبه بحشرجة الموت، تلك كانت أكثر المطربات تصويرية، ابتداء ممّا تخلقه في زمن التخيّل - السابق على التلفزيون - من ملامحها هي الباقية في الذاكرة، والتي تتبدّى متشابهة للجميع، بصورة امراة سمراء ممتلئة قوية الملامح وعميقة الحزن، ترتدي العباءة السوداء، وتجلس على جرف دجلة، تناجيه، وتتحدث معه "عسنك هلو يبه يا شط عسنك، تبكي على العافوك يا شط عسنك".

كانت بدايات تشكّل صورة الشخصية العراقية في الحاضر قد راحت تنبثق وقتها مع جهود أولية للإبداع الأدبي والرسم، وكان صوت صديقة ورسوم

فنان الكاريكاتير (غازي) تضع وتعمّم لبنات إعادة صياغة الحياة "عبود جاي من النجف .. ومنكّس عقاله"، و"ياقهوتك عزاوي بيها المدلل سهران"، و"الأفندي عيوني الأفندي .. الله يخلي صبري صندوق أمين البصرة"، و"للناصرية تعطش واشربك ماي باثنين اديه"، ولم يكن هنالك - أبداً - شيء يملك قوة إعادة تشكيل وصياغة المنظور الجماعي مثل الأغنيّات التي صدحت بها صديقة الملاية، وغياب الاعتراف بهذا الدور، وبمجمل الدور الذي احتلّه الغناء في الثقافة العراقية المعاصرة يعكس قصور وأحادية الموقف الثقافي الحداثي، وهذا المظهر كان يصل - في أحيان كثيرة - إلى مستوى من البدائية والجلافة، لا يمكن تصوّره.

وذكرت لي صحافية عراقية كانت تعمل في الجريدة الناطقة بلسان الحزب الحاكم أن رئيس التحرير استدعاها مرة؛ لأنها نشرت خبراً يقول بأن رئيس الجمهورية الفرنسي شارك في تشييع جنازة المغنّية الفرنسية العظيمة "أديث بياف"، قائلاً لها بأن نشر هذا الخبر يسيء للعلاقات الفرنسية العراقية؛ لأنه إهانة صريحة لمقام ومكانة رئيس الدولة، فالرؤساء - برأيه - لا يشيعون - أبداً - "المغنّيات". ولستُ أعرف إذا كنتُ سأتجاوز على الحقيقة حين أتساءل عن مصير الغناء في الاتحاد السوفياتي. إنني أعرف بأن الفنون ذات النكهة الانضباطية العالية مثل رقص الباليه، أو الجمناستيك قد ازدهرت في العهد "الاشتراكي"، وإن الغناء لم يكن مزدهراً، وهذا ينطبق على أوروبا الشرقية والصين، فالغناء هو تجسيد للنزعة الفردية، وهو إذا لم يكن منحطّاً، ويعاني من الانهيار، فقد أصبح قوة فعل في الوجدان، وتحوّل إلى سلطة على الشعور، تنافس السلطات الأخرى، بما فيها السلطات السياسية.

إن انقطاع الغناء العراقي، وصمت النسوة، لا يبرّره - أبداً - تزامن هذه الظاهرة مع الانحطاط الذي عرفته الأغنيّة العربية، فثمة - أخيراً - ظاهرة كاظم الساهر التي تستمدّ حضورها من شبه تنكّر للخلفية العراقية مع الاحتفاظ بصرامة الحضور والحزن والجاذبية التي تضفيها صورة العراق المحاصر والمدمّر، ناهيك عن استيحاء آخر النغمات الكلاسيكية للعاطفية الشبابية

التي كانت قد ذوت برحيل عبد الحليم حافظ، ولهذا كله يصبح هذا الصوت اليوم كلاسيكية جديدة في زمن الأغنيّة المبتذلة، وينجح في الانتشار عربياً متضمناً شحنة غامضة من تحدّي الانحطاط، وهذا لا يكذّب ما يقوله ملحّن عراقي كبير؛ مثل محمد جواد أموري الذي ينكر على كاظم الساهر انتماءه لتراث الأغنيّة العراقية.

كان يمكن - بالطبع - أن تظهر أصوات، وأن تغنّي رغم التردّي ومحنة الأذن والذائقة العربيّتين المستمرة منذ ثلاثة عقود، وها نحن قد شهدنا في الفترة ذاتها ازدهاراً في كمّ المغنّين والمغنّيات، وقد امتلأت بهم الأجواء في سورية ومصر وتونس والمغرب العربي، بينما اكتفت النسوة العراقيات بالصمت المطبق، وأثبتن بأنهن لا يُحسنّ الصراخ، وأن الغناء الذي يعرفن كان فعلاً ثقافياً بمعنى الصياغة الحقة للحياة التي لم تعد تقبل سوى صوت وحيد، هو الصوت الذي راح يصفّي كل أشكال التعبير الفكري والثقافي والروحي، ناهيك عن التعبير السياسي.

وهذه الفروع وجدت في العقود الثلاثة الماضية مَن يؤشّر بهذا القدر أو ذاك إلى محنتها وماعانته من تدمير شامل ومنظّم، إلا الغناء الذي لم يدافع عنه في الثلاثين سنة الماضية أحد، رغم أن محنته كانت الأقسى، وإن مدى التدمير الذي لحق به كان كاملاً، لا بالنسبة للنسوة المغنّيات، بل حتّى للرجال الذين صمت البعض منهم، أو انقطعت صلته بروح، أصبحت ممنوعة ومشوّهة ...

أريد أن أجازف معلناً عن اعتقادي بأن عودة الحياة للغناء ستكون دليلاً على عودة الحياة نفسها مع انبعاث الفعل الاجتماعي الحيّ والمستقل، والمراهنة هنا مبرّرة؛ لأن تراث الأغنيّة العراقية يجب أن يجعلنا متأكدين من أن هذا الميدان الغني المتشعّب ما بين الريف، والمقام وتفرّعاته، حتّى الغناء الجبلي، وغناء البادية، أو الإيحاءات الفولكلورية شديدة الثراء وصولاً للخلفية المتداخلة للنغم الذي تحفظه الذاكرة على امتداد القرون والحقب والتجارب، مرشح حسب مسار تداخلاته بتعرّجات وفظاعات التجربة الثقافية

المعاصرة؛ لأن يكون له حضور انفجاري هو الآخر، ربما سيبدأ غداً، أو هو قد بدأ في مكان ما، متجاوزاً وطأة وطول أمد انكساره وثقل الدمار الذي أُلحق به.

كان الغناء مخيفاً ومرعباً في العراق، فشغل النظام الحالي، وأقلقه، خاصة غناء النسوة؛ لأنه مصدر منافسة على سلطة، هي الأقوى في تكوين العراقيين، وفي تحديد استجاباتهم العميقة. سلطة المشاعر التي كان النظام الحالي مشغولاً بمصادرتها كلياً، ولا يتوانى عن قتل كل منافس له عليها، مقرراً الهيمنة على كل مساحة الجمال الذاتي لروح المجتمع، ولوجوده الحي، وبالذات لتشكّل ونموّ قسماته وخصوصيته وفقاً لآلياته حياته وتاريخه، وبالنسبة لنظام، يقوم همّه على مصادرة كل مساحات اللاشعور الجمعي، فإن معركة قد جرى خوضها - هنا - بتخطيط محكم، وبخبث أعلى خلال ربع القرن الأخير من هدف المطابقة بين الشارع المليء بصور الزعيم القائد وبين منحنيات الروح والوجدان.

وهذا ما سيعطينا الدليل في المستقبل على عظم ما قد فعله النظام الحالي، وعلى شمولية قسوته التدميرية، فحين يقف العراقيون بعد الخروج من البيت في أية زاوية، لا يعود الفضاء ملكاً لهم، فيصادر خيالهم التصويري؛ أي المدى والنخيل وزرقة السماء وأسراب الطيور والغيوم التي تحكي قصة العالم منذ أن ابتدأ؛ لأن الناس تحرسهم أينما يولّون وجوههم صورة "الرئيس القائد" - قال ملاحظ أجنبي في التفاتة تليق بعين بريئة من سطوة الأصنام: إن توزيع صور صدام حسين يجعل الإنسان يقع على إحدى إحداها كيفما ألقى ببصره، وأينما اتجه - وهذا مخطط لا يمكن أن يكون عفوياً، وهو يذكّرنا بالقوة الرمزية لكراهية قالها الإسلام بخصوص التصوير، بصفته رفضاً لإشغال المساحة والوجدان بغير الوجه الأعلى للخالق الذي تنهار وتتصاغر أمامه كل المخلوقات، وبالأخص منها الحكّام، ولكن مخطط الاستعباد والشراكة الذي يصر على إشغال المدى بصورة "القائد" هو - حتماً - مقصد، يعطي لكلمة "الشرك" معنى ملموساً ومجسداً.

لقد عبّر الناس لا شعورياً عن مقدار مَقتهم لذلك النمط من إشغال

دواخل العراقيين بتكرار النمط والصورة المناقضة لحقيقتهم إبان انتفاضة آذار، فصبّوا جام غضبهم على الأصنام مأخوذين بماضي تشكّل وعيهم العميق ابتداء من أول محطم للأصنام في أور الكلدانيين، أبو الأنبياء "إبراهيم"، وصولاً إلى ملحمة "مكة"، وتلك مناسبة ستحتاج في المستقبل إلى بحث وتدقيق، فكم من التماثيل جرى هدمه وتخريبه وبأية حالة؟ وهل جرى ذلك برغبات فردية؟ أم بفعل جموع ساخطة؟ أو بأية صيغة كانت؟ ولعل أبناء ذلك الحدث والأكثر حساسية وقوة ذاكرة من بينهم يسجّلون الآن تلك الوقائع، ويجهدون ضد النسيان، على أمل أن تنهض في مستقبل العراق قوة بحث عن يقظة لوجدان مقتول.

في مستويات أخرى من دواخل الجمع العراقي، كان هنالك اعتداء أبعد، ينّم عن جنون الإصرار على كره خاصيات مجتمع هو الأكثر تعلقاً بالحرية، ورفضاً للسلطة، فالإيقاع والنغم المكوّن هنا موصول بالكون وبالمجاهل البعيدة التي أنجبت القيثارة، وصدحت للمرة الأولى نغمات، أطلقها الإنسان واضعاً الوتر واليد والروح في وحدة تنطق أعماق الوجود الساكن، بينما جاء صدام حسين؛ لكي يمارس بالضد من الإيقاع الكوني إغلاقاً لتلك النافذة العظيمة، وجعل الوجدان بالقوة والإكراه موضعاً يحتله هو عبر أصوات كريهة، وكلمات مخجلة، ظلّ يسطّرها كتّاب و"شعراء" حقبة الصمت وغياب الصدّاحات، فأحلّوا نغماً إكراهياً، ومات اللحن النابع من الفضاء الحرّ؛ ليحل محله لحن محسوب، ومقدّر، ساهم في ملء الدواخل ووجدان العراقيين بالاضطراب والحنق، وشوّش عليهم صلتهم بما ينبغي أن تقع عليه أنظارهم، فالدكتاتورية المهووسة بالسيطرة تجد نفسها مطاردة من دواخل الناس، ومن صياغات العراق الأولية التي يرسمها النظر والفضاء والصورة الأولى وأنغام الليل والنهار وإيقاعهما. إنها حرب لا تترك زاوية، وتغلق كل المنافذ، وتتمنّى لو أنها تحشر البشر في جحور الديدان والنمل.".

زهور حسين: بحّة الحزن الفطرية

صوت زهور حسين حفر على خارطة الغناء العراقي أثراً عميقاً، كان له أن يتواصل شجناً وألواناً في الأداء، لولا حادث السيارة الذي أودى بصاحبته إلى مهاوي الصمت القاتل، وهي في الأربعين، وتحديداً في يوم ١٩٦٤/١٢/٢٤ قرب الحلة (بابل)، وهي في طريقها إلى زيارة زوجها السجين، كأنها في تلك النهاية تصل إلى لحظة تراجيدية، لطالما كانت أغنيّاتها منذورة لحزنها المديد.

زهور حسين، أو زهرة عبد الحسين، المولودة في الكاظمية ببغداد العام ١٩٢٤ والتي لم يتهيأ لها دراسة الموسيقى، أو بعض الطرائق الغنائية، إنما الموهبة التي صقلتها بالمران والمعرفة المكتسبة من تجربتَي الغناء والحياة معاً، كانت بدأت مشوارها في أجواء الغناء الشعبي على هامش المناسبات الاجتماعية النسوية، بينما كانت لحظة الحقيقة "الفنية" بالنسبة لها، هي الممثلة بميول زوج والدتها، المحبّ للموسيقى، والمقتني لأسطوانات قرّاء المقام العراقي: نجم الشيخلي، ورشيد القندرجي، وحسن خيوكة، وأهل الطرب العربي: فريد الأطرش، وأسمهان، وأم كلثوم. وهو مَن انتبه لاحقاً لحلاوة صوتها، فشجّعها على الغناء، حتّى وجدت طريقها لإذاعة بغداد، بعد أن استمع إليها الأخوان المؤسّسان: صالح وداود الكويتي، فانبهرا بصوتها وبحّته المميّزة، وبإحساسها في أدائها لأغانيها، وعرضا عليها العمل في "ملهى الفارابي" يوم كانت "الملاهي" مسارا ثقافياً، ليس - بالضرورة - قريناً بالبذاءات. وفي عام ١٩٤٤ ساعدها صالح الكويتي في أداء أولى حفلاتها الغنائية من دار الإذاعة العراقية، حين كانت حفلات للكثير من المطربات والمطربين تُذاع على الهواء مباشرة، ولساعة يومياً.

ولم يكن صعباً تميّزها من غيرها من المطربات، فهي "تغنّي بإحساس صادق مبتعدة عن النمطية، ولا تتصنع في أدائها، ولها قدرة كبيرة على الحفظ" بحسب ما أكّده كثير ممّن لحّنوا لها.

هي من الورشة الفنية البارزة في الغناء العراقي المعاصر، والتي ضمّت أسماء: سليمة مراد، وعفيفة إسكندر، ونرجس شوقي، وصديقة الملاية من المطربات، وحضيري أبو عزيز، وداخل حسن من مطربي الريف، فضلاً عن الملحّنين عباس جميل، ومحمد نوشي، وخضير الياس، ورضا علي، والشعراء: سبتي طاهر، وجبوري النجار، وسيف الدين الولائي، وعبد الكريم العلاف، وآخرون.

أداء مقام "الدشت": سرور وشرور

لزهور حسين رصيد من الأسطوانات في "شركة جقماقجي" البغدادية الرائدة في صناعة النغم المعاصر، برّت فيه أصوات المطربين الروّاد مثل حضيري أبو عزيز، وناصر حكيم في الغناء الريفي، ومحمد القبانجي، ويوسف عمر من مؤدّي "المقام العراقي، مثلما كما كان لها حضور قوي في إذاعة بغداد، فضلاً عن أمسيّات الغناء الحي، حين كانت تغنّي في "ملهى أبي نؤاس" في "الباب الشرقي" ببغداد مجتذبة أسماع معجبين بصاحبة الصوت الذي صار أجمل مَنْ غنّى "مقام الدشت" في أول أغنيّة لها، وكان ذلك في "ملهى الفارابي" عام ١٩٣٨، ومطلعها:

إذا أنت تعشق ولم تدر ما الهوى فكن حجراً من يابس الصخر جلمدا

وهناك مَنْ رأى أنها "اختصّت بقراءة مقام الدشت، وقد أبدعت فيه، وأن الكثير من أغاني المطربة الكبيرة كانت ممنوعة؛ لأنها استخدمت كلمات فارسية (وهذه واحدة من وسائل الدناءات السياسية التي مُورست في العراق، وتحديداً بعد العام ١٩٦٨، فاستخدامها تلك الكلمات صار تهمة، روّجتها وسائل إعلام النظام السابق)، على الرغم من كونه أمراً دارجاً في

أداء القديم من الألحان، وأداء القراءات الحسينية في الكاظمية، المنطقة التي تربّت فيها، وترعرعت، وبخاصة استخدام مقام الدشت في هذه المناسبات.

ويرى الشاعر والصحافي زهير الدجيلي: "تحقّق الإعجاب بغناء زهور حسين وبطريقة أدائها مقام "الدشت" في مقدّمة أغانيها، حين تدخل بعض المقاطع باللغة الفارسية مع العامية العراقية، حدّ أنها أصبحت مطربة العراق الأولى بعد سليمة مراد، ومنيرة الهوزوز، وزكية جورج، وعفيفة إسكندر. ولم تعد مجالس الأنس والطرب في بغداد لدى العامّة والخاصّة منذ أربعينيات القرن حتّى مطلع الستينيات مكتملة، من دون حضور زهور حسين التي تُلهب مشاعر الحضور حماساً وطرباً ونشوة، وصارت مؤنسة المجالس بغنائها وخفّة روحها وضحكتها التي تنطلق مع بحّة صوتها وغنجها".

وقال عنها الملحّن الذي ارتبط بصعودها نجماً غنائياً ساطعاً، عباس جميل: "لحّنتُ لها أكثر من ثمانين أغنيّة، وقرأتُ في صوتها بحّة تسيل رقّة وحناناً وشجى، تلامس بها أرقّ عواطف الإنسان. حُوربت كثيراً، رحمها الله، من قِبل بعضهنّ، بمختلف الحجج، والبعض الآخر من الفنانات حاولن منافستها في طورها الغنائي، فلم يلحقن بها ويلامسن جرفها، كانت متفرّدة، رحمها الله، وقد شكّلنا معاً ثنائياً كبيراً، وكانت تربطني بها علاقة روحية حميمة، وهذا ما جعلني أنسجم معها في اللحن الذي أقدّمه لها، ولا أنسى أنها بكت بكاء مرّاً حينما غنّت "غريبة من بعد عينج يا يمة"، أول مرة، وكذلك في أغنيّة "جيت لأهل الهوى". لقد كانت رحمها الله تتفاعل مع اللحن والكلمة بشكل، يمنحني القدرة على العطاء أكثر، وهي مطربة كبيرة بكل المقاييس".

ويرى الناقد الموسيقي والصحافي الراحل عبد الوهاب الشيخلي، أنها "تمتلك حنجرة نادرة بين المطربات العراقيات والعربيات؛ حيث تمكنت خلال سنوات قلائل من الاستحواذ على اهتمام الكثير من المستمعين، على

اختلاف شرائحهم الاجتماعية. ولو تهيأ لزهور ما تهيأ لأسمهان من الملحّنين، لكان لها شأن آخر غير ما نحن فيه، ومع هذا، فزهور لها تلك القامة الساحقة في ساحة الغناء".

ويشير المطرب والملحّن الراحل رضا علي، إلى أن "زهور حسين اجتهدت، بحسب ثقافتها الشعبية، فكانت تغنّي بعفوية، في أثناء أدائها الأطوار و"البستات" الشائعة، غير أنها عندما بدأت تغنّي من ألحان عباس جميل وألحاني، صارت تحسب لأهمية حفظ الكلمات وإتقان اللحن. مع ذلك، ظلّت بصمتها هي تلك البحّة والفطرة في الغناء، وسماعها في أي وقت، يبعث الطرب في النفس".

ومع هذا التغيّر الذي يشير إليه رضا علي، إلا أن الناقد الراحل عادل الهاشمي يصف صوت زهور حسين بقوله إن "معدن صوتها غير نفيس، إنما يغشاه - في الغالب - رخص، يزداد بتقطيع صوت، يميل إلى الابتذال، وتنعدم فيه روح التعبيرية تماماً". وهو بذلك يشير إلى الطابع الفطري في غنائها، الذي لم تتهذّب ملامحه حتّى مع ما صاغه لصوتها ملحّنون خبروا الموسيقى المعاصرة وأصولها السليمة.

ويعود للحديث عن "صاحبة الصوت الذي يختزن أحزان المراثي الحسينية ونبرة الشجن العراقية" الملحّن الذي ارتبط اسمه بها، الراحل عباس جميل، فيقول "تعرفتُ إلى زهور حسين سنة ١٩٤٢ في دار الإذاعة؛ حيث قدّمت "مقام الدشت" وأغنيّة عراقية قديمة. ومنذ ذلك التاريخ، بدأ الملحّنون في البحث عن ألحان يقدّمونها لصوت زهور حسين القوي الذي يتمتع بأبعاد غنائية كبيرة. فقد استطاعت أن تشقّ طريقها بنجاح كمطربة على الصعيد الشعبي، وعلى المستوى الغنائي في الوطن العربي. وكان لي لقاء آخر معها؛ حيث لحّنتُ لها أغنيّة "أخاف أحجي وعليّ الناس يكلون"، وفيها حوّلت الخط الغنائي الذي كانت تسير عليه زهور حسين، من الميزان الثقيل إلى السريع، لذلك وجدت لها شخصية متميّزة، لم ينافسها فيه سوى لميعة

توفيق، ووحيدة خليل؛ لأن الفنانتين كانتا تقدمان اللون الغنائي الريفي، وهو الأقرب إلى لون زهور حسين. فتمكّنت من أن أخلق نوعاً من المنافسة بين المطربات، وذلك عن طريق توزيع ألحاني على أكثر من صوت. وصوت زهور حسين تتخلّله بحّة محبّبة للقلوب، كانت تضيف إلى أذن المستمع الحنان والتعاطف. ومن أشهر الأغاني التي لحّنتُها لها "اني اللي أريد أحجي"، "غريبة من بعد عينج يا يمه"، و"يم عيون حراقة"، و"جيت لهل الهوى"، و"هله وكل الهلة"، وعشرات غيرها".

ويضيف الراحل جميل "أذكر أنها قبل وفاتها بساعات زارتني في المدرسة التي كنتُ أعمل فيها حتّى أكون معها لزيارة زوجها في سجن المثنى، ولكن الظروف حالت دون ذهابي معها، فسافرت هي وأختها وشقيق زوجها، وعلى طريق الحلة، انقلبت السيارة، فتوفيت أختها، ونقلت هي إلى المستشفى، وبقيت غائبة عن الوعي قرابة عشرة أيام، ثم فارقت الحياة بعدها سنة ١٩٦٤".

عفيفة إسكندر: قرن عراقي عاصف

كأنها توجز حكاية قرن عراقي عاصف(*). وُلدت، وكانت بلادها - مع تأسيس الدولة المعاصرة عام ١٩٢١ - واعدة، تخطو بثقة نحو مقاربة عصرية، حتّى إنها - ووفق مخطّطي السياسة البريطانية - قطعت بعد عقد من تأسيسها مشاوراً، لا تقاربه دول متقدمة في عقود. أبصرت عفيفة إسكندر النور في العام ذاته تقريباً الذي نشأت فيه الدولة العراقية، وفي العقد الغريب ذاته الذي شهد ولادة روّاد العراق في الشعر والفنون والآداب؛ أي عشرينات القرن العشرين.

ومثلما شبّت الدولة العراقية المعاصرة فتية بخطى حثيثة إلى مستقبل كان واعداً، عاشت عفيفة، المولودة في الموصل (يرجّح في عام ١٩٢٠)، لأب عراقي مسيحي، وأم يونانية، وغنّت قبل أن تبلغ العاشرة من عمرها. وتكرّست في العقد الثاني من عمرها، نجمة المجتمع البغدادي. والدتها، ماريكا ديمتريوس، كانت عازفة آلات موسيقية عدة، ومطربة في "ملهى ماجستيك" في منطقة الميدان، في قلب بغداد، يوم كانت الملاهي مراكز للفنون الغنائية والموسيقية. وكان وجود عفيفة، الشابة الجميلة، في وسط تختلط فيه الفنون بالتفلّت من القيود الاجتماعية التقليدية، باعثاً للقلق عند والديها، وربما لذلك تزوجت باكراً من عازف قدير، هو الأرمني العراقي إسكندر اصطفيان الذي كان يكبرها بأربعة عقود، ومنه أخذت لقب إسكندر.

عانقت بغداد في عصرها الذهبي

ومع تجلّي ملامح العصرية على مدينة بغداد، وانفتاح بيئتها الاجتماعية

---

*) علي عبد الأمير، "الحياة" ١٩-٢-٢٠١٢ وقبيل وفاة المطربة بفترة قليلة.

في نهاية الثلاثينات، كانت المطربة الشابة الجذابة، تخطو برشاقة النجاح إلى شهرة، جعلتها مطلوبة من ملاهي المدينة ونواديها الاجتماعية. حينذاك، لم تكن الملاهي الليلية قد ارتبطت بعد بصورة "الابتذال"، أو"الرذيلة" التي ستسير إليها، خصوصاً بعد عقود من "الحكم الجمهوري" الذي ريّف بغداد، فانهارت - بتأثير من سُلطاته الآتية في غالبيتها من الريف - قيمها المدينية القائمة على الانفتاح والاتصال مع روح العصر، حين كان مكتب شركة "غولدن ماير" الأميركية للسينما يتوسّط أهم شوارع بغداد؛ أي شارع الرشيد، وليس بعيداً منه مكاتب شركات بريطانية والمانية ومحلات أزياء فرنسية. من هنا، لم يكن غريباً أن تتقن إسكندر الغناء، باللغات التركية والفرنسية والألمانية والإنجليزية، فضلاً عن العربية والأرمنية واليونانية.

ومثلما راحت بلادها تغادر سنوات انغلاقها الطويل بسرعة، لكنْ؛ بثقة، نحو انفتاح على العصر والعالم، سافرت عفيفة إسكندر آخر الثلاثينات إلى القاهرة التي كانت تسمّى"هوليوود الشرق"، مغنّية وممثلة مع "فرقة بديعة مصابني"، ثم مع "فرقة تحية كاريوكا". غير أن الأبرز في حضورها الفني هناك، كان دورها في فيلم "يوم سعيد" إلى جانب محمد عبد الوهاب، وفاتن حمامة، وحضرت - أيضاً - في أفلام أخرى، صُوّرت في لبنان وسورية ومصر، منها "القاهرة - بغداد" للمخرج أحمد بدرخان، وكان إنتاجاً عراقياً - مصرياً مشتركاً. والأرجح، أنه لولا رقّة حضورها، فإن أي حديث عن مقاربة سينمائية لحكاية "ليلى في العراق"، كان سيبدو فاقداً لحرارة الشوق، لكنها مثّلت - فعلاً - في الفيلم الجميل الذي حمل الاسم ذاته، إلى جانب فنانين عراقيين وعرب، هم جعفر السعدي، ومحمد سلمان، ونورهان، وعبد الله العزاوي، وعرض في جوهرة دور السينما في بغداد أواخر الأربعينات؛ أي"سينما روكسي".

صالون عفيفة الثقافي

وعلى جاري عادة الاتصال والتفاعل بين الفنون والآداب في تلك الأيام، كانت الفنانة العراقية تنضح إنسانياً وذوقياً؛ لتتعرف إلى أجواء الأدب الرفيع،

عبر علاقات في القاهرة قادتها إلى مجالسة المازني، والشاعر إبراهيم ناجي. حتّى إنها حين قررت العودة إلى بغداد، صار لها صالون أدبي في منزل أنيق في حيّ جديد، بإطلالة على شاطئ دجلة - منطقة المسبح. وارتاد صالون عفيفة إسكندر ألمع أسماء السياسة والأدب والفن والثقافة في البلاد، غير أن علاقة من نوع خاص ظلّت تربطها بأبرز شاعر عراقي بوهيمي ومجدِّد في الحياة والكتابة هو حسين مردان.

صلة عفيفة إسكندر بالأدب وفنون الكتابة، جعلتها تقارب "القصيدة المغنّاة" باقتدار وفصاحة لسان، في أغنيّات عدة منها: "يا عاقد الحاجبين"، و"يا سكري يا عسلي"، و"غبت عني فما الخبر". وباللهجة البغدادية المحكية، جاءت أغنيّتها الرقيقة "بعيونك عتاب" التي غنّتها عام ١٩٥٧، وأبدع، بل أترف في تلحينها، الاسم الرفيع في موسيقى المدينة العراقية المعاصرة أحمد الخليل.

فيما كانت رفعة اجتماعية، ميّزت اتصالاتها بأهل السلطة والنفوذ، كفيلة بإدخالها عصر الأغنيّة المتلفزة، في شكل أنيق، كما في إطلالتها بزينة بهية دونما مبالغة، وبأنوثة دونما إثارة مبتذلة.

وفي حين كانت إسكندر توصف بـ "مطربة العهد الملكي" لحسن علاقاتها مع رجالاته، في السياسة والجيش والفكر والفن، لم تتوقّف عن مواصلة فنّها من بعد ضموره. لكنْ؛ ما إن بدأ عصر الرفعة الاجتماعية في العراق يطوي صفحاته شيئاً فشيئاً مع عقد الستينات، وتراجعت قيم المدينة لمصلحة الريف والبادية والغلاظة في السلوك والخشونة في اللسان؛ حيث أهل السلطة والنفوذ، كان من الطبيعي أن تتسرّب مفردات تلك القيم إلى نصوص أغنيّاتها اللاحقة وألحانها؛ لتذهب إلى "شعبوية" عادية مثل "أريد الله يبين حوبتي بيهم"، و"جاني الحلو ... لابس حلو صبحية العيد"، و"يا يمة انطيني الدربين انظر حبي واشوفه"، وغيرها من مرحلة أغنيّات، كانت عفيفة إسكندر تلاحظ أنها تندثر تدريجاً، أغنيّة المدينة التي تغيب لمصلحة أغنيّة ريفية، أو هجينة غير محددة الملامح، كالفوضى التي راحت تداخل تفاصيل الحياة والحكم في بلادها.

وليس غريباً أن حفلتها الأخيرة تزامنت مع بدء دخول العراق مرحلة انحطاطه الفكري والإنساني، مرحلة الحروب والحصارات المتداخلة العام ١٩٨٠. وبلغ الأمر أن اسمها بالكاد بات يُذكر في التلفزيون الرسمي الوحيد؛ لتنزوي عفيفة أكثر فأكثر مع ذكرياتها، مراقبة من بعيد مشهد حياتها وهو يضيق ... وهكذا - أيضاً - انقضى القرن العشرون في العراق ومعه آمال الناس في وطن تتضاءل مقدّراته، بل تقارب الاضمحلال.

ما بعد العام ٢٠٠٣: ضوء لجمال ينحسر

غير أن إطلالاتها تجددت، بعد عام ٢٠٠٣، واحتفت بها محطات التلفزة، من خلال أفلام وثائقية (نذكر هنا الوثائقي الجميل عنها، والذي أنتجته مؤسسة "المدى" للثقافة والإعلام) ولقاءات وتكريمات، فظهرت المغنّية ومسحة من جمالها لم تنطفئ بعد، كأنها احتفظت بشيء من توقها إلى الحياة، إلى أيام، تخرج فيها إلى اهتمام الناس بها مجدداً.

وكان آخر عرض فني، عُني بتوثيق مراحل حياتها، مسلسل درامي بعنوان "فاتنة بغداد"لمصلحة قناة "الشرقية" العراقية، وعرض في رمضان ٢٠١٢. ومع أن المسلسل حفل بأخطاء تاريخية وموسيقية عدة، منها أنه تضمّن أغنيّات تعود إلى عقد الخمسينيات فيما تنتهي الأحداث التاريخية في المسلسل بداية الأربعينيات، فقد ظل لمسة فنية لافتة لجهة الاحتفاء باسم فنّي عراقي ما يزال على قيد الحياة.

لاحقاً تراجعت حال عفيفة إسكندر الصحية. بالكاد كانت تحرّك شفتيها، وأحياناً تكتفي بحركة من يدها؛ لتنجدها سيدة، تتولى رعايتها. هي التي تشبه حياتها قصة بلادها في قرن، بدأته واعدة مشرقة، وأنهته وحيدة، كالأغنيّات الجميلة والموسيقى الرفيعة في العراق. وحيدة منهكة، تحاصرها سلطات اجتماعية وفكرية، وحتّى سياسية، تتحكم بالبلاد، إما "تجرّم" الغناء والموسيقى، أو تساهم في انحطاط الذوق الغنائي ... إن سُمح للغناء أن يعلو.

وحيدة خليل:
البصرية التي فتنتها بغداد، فصارت نجمتها

مع أنها رددت مطولاً في أفراح مدينتها ومناسباتها الاجتماعية أغنيّات بيئتها الأولى التي تنوّعت بين أنغام شعبية سائدة في البصرة، وأصوات ريفية لمطربين: داخل حسن، وحضيري أبو عزيز، ومسعود (مسعودة) العمارتلي، إلا أن مريم عبد الله جمعة، المولودة أوائل عشرينيات القرن الماضي، لم تجد نفسها، بعد أن نضج صوتها، إلا وهي تتوجّه نحو المدينة الغاوية، نحو بغداد التي كانت أغنيّاتها تترنّق بحلاوة مطربات أمثال سليمة مراد، ومنيرة الهوزوز، وعفيفة إسكندر، وغيرهنّ، وبعد أن وجدت نفسها، وقد تدربت مطولاً على أداء غنائي، راق مثله أصوات أم كلثوم، وأسمهان، وليلى مراد. هكذا بدأ السحر، وهكذا فعلت الغواية فعلها.

وفي حوار صحافي (*)، تكشف مَن سيصبح اسمها وحيدة خليل، عن بداياتها، فتقول: "كانت منطقة البصرة مليئة بفِرَق "الخشّابة"، وكنتُ أحفظ كل أغانيهم، فاشتريت طبلة، وأصبحت عازفة على الإيقاع، وأنا في الثامنة، وفي البيت، كنتُ أغنّي وأعزف لنفسي، حتّى ضبطتُ الإيقاع الغنائي "الدوم"، وأصبحت أذني أذناً موسيقية ونظيفة للغاية؛ حيث بات يستحيل عليّ الخروج عن الوزن، أو إرباك العازفين".

"الله الله، يا أمّ كلثوم البصرة"

وفي البصرة ذاتها، "كبرت موهبتي، شيئاً فشيئاً، وكبرت إرادتي، وصار صوتي أحلى وأقدر، وفي يوم من الأيام، خرجتُ وعائلتي إلى حديقة

*) حوار مع المطربة وحيدة خليل، نُشرت أصلاً في جريدة "الجمهورية" بتاريخ غير معلوم، وأعادت "المدى" نشره بتاريخ ١٢ شباط (فبراير) ٢٠١٢.

"أم البروم"؛ حيث كانت هذه الحديقة مخصّصة للنساء كل مساء، ولا يدخلها الرجال قطعاً. معي "الطبلة" وصاحباتي، وبدأتُ أعزف وأغنّي لفِرَق "الخشّابة"، ثم أنشدتُ أغنيّة "أنا بانتظارك" لأم كلثوم".

وتكشف وحيدة خليل جانباً مهمّاً من القيمة الفنية - التربوية لعروض السينما في المدن العراقية، وتقول "أذكر بأن العوائل كانت - آنذاك - تحضر عروض السينما؛ حيث شاهدنا عشرات الأفلام مثل "الوردة البيضاء"، و"سلامة"، و"دانير"، و"افرح يا قلبي"، وغيرها، وحين أدّيتُ جملة صعبة في أغنيّة "أنا بانتظارك"، سمعتُ مَنْ يصرخ خارج سور الحديقة "الله الله .. يا أمّ كلثوم البصرة، وحين التفتنا، وجدنا أن الرجال واقفون على "سياج" الحديقة، وهم يستمعون إلينا، فجُنّ جنوني، وهربتُ من الباب الخلفي، وأنا أبكي من الخجل".

صوت الريف "المتمدّن"؟

وعلى منوال المطربين حضيري أبو عزيز، وداخل حسن، في تلمّس "مدنية" بغداد طريقاً لترسيخ التجربة الفنية، وتطوير الذات المطربة، عبر ما تتوافر عليها من وسائل تقنية (صناعة الموسيقى تلحيناً وتسجيلاً وبثاً)، وجدت المطربة وحيدة خليل طريقها لدخول الإذاعة، بعون من داخل حسن، بحسب ما يذهب إليه الباحث المتخصّص في الغناء العراقي كمال لطيف سالم(*): "عندما عُرفتُ في الأوساط الفنية، تطلعتُ للذهاب إلى بغداد؛ حيث المسارح والإذاعة، وتعرّفتُ على الفنان داخل حسن الذي سمعني، وأخذ يعلّمني بعض أطوار الغناء الريفي، ومهّد لي الطريق لدخول الإذاعة، وهناك تعرّفتُ على الملحّن ناظم نعيم، والشاعر إبراهيم وفي، وكانت أغنيّة تواعدنا". وفي البدايات أيضاً، تكشف المطربة الراحلة "بعدها غنّيتُ من كلمات الشاعر إسماعيل جودت وألحان محمد نوشي أغنيّة "حيرة"، ومنها "حرت والله بزماني يا صحبي/ أحير بولفي لو أحير بغربتي"، بعد هذه المرحلة، بدأت أفهم بعض الأمور المتعلقة بالموسيقى والغناء، فلحّن لي

*) مجلة "الإذاعة والتلفزيون" بغداد – ١٩٧٦.

مرة أخرى ناظم نعيم أغنيّة "ما جنت أدري" من كلمات جبوري النجار، ومن ألحان كاظم الحريري، غنيت "أنا وخلي"، ومن مطلعها "أنا وخلي تسامرنه وحجينه/ نزهة والبدر شاهد علينه".

الغناء الريفي بعطر الحداثة المدينية

ما يلفت في تلك البداية، أن المطربة الأنيقة الحضور حتّى وإن تزيّنت بالملابس والحلي التقليدية، في أثناء تسجيلها أغنيّاتها للتلفزيون، لم تقع أسيرة الحدود التقليدية، لما هو ريفي غناء ولفظاً وظهوراً، بل أمكن لها - فعلاً - أن تكون متمدّنة الحضور، دون أن تتنكّر لأصول ثقافية ريفية، ممثّلة بالمفردة والنطق والأطوار النغمية، وقد يكون هذا عائداً - أيضاً - ليس للجانب التقني الممثّل في جوانب الصناعة الموسيقية، بل كذلك لكون تلك البداية جاءت في وقت، باتت المدنية في بغداد بخاصة، والعراق بشكل عام تسجّل حضورها على أكثر من صعيد ثقافي وإنساني، مثلما كان لحسن الحظ تأثيره أيضاً، فهي تعرّفت في بداياتها الحقيقية على رموز "الأغنيّة البغدادية" لحناً: ناظم نعيم، ومحمد نوشي، ولاحقاً عباس جميل، وشعراً: جبوري النجار، وإبراهيم وفي، وسيف الدين ولائي، وغيرهم.

وعن الجانب المديني في حياتها وفنها تقول: "كنتُ معجبة بأم كلثوم إعجاباً كبيراً، وكنتُ أدخل السينما أربع مرات في الأسبوع؛ لأشاهد أم كلثوم. كنتُ أحفظ أغنيّاتها عن ظهر قلب؛ كي أغنّيها في اليوم الثاني في المدرسة، أو في البيت، كما كنتُ معجبة بالمطربة ليلى مراد، وهنا أودّ أن أشير إلى أن بداياتي لم تكن ريفية؛ حيث إني بنت مدينة، ولستُ بنت ريف".

لكن صاحبة "عليمن يا قلب تعتب عليمن"، تستدرك متسائلة "كيف صرت مطربة ريفية"؟ فتقول "وفي يوم، تلقّيتُ دعوة للغناء في حفل زواج في بيت الشيخ محمد العربيي، وهو شيخ معروف في مدينة العمارة، وكانت المرة الأولى التي أغنّي فيها خارج البصرة. هناك استمعتُ ولأول مرة للغناء الريفي، فأعجبني مطرب، أعتقد أن اسمه "جويسم"، كان يغنّي بشكل جميل

وساحر، وبدأت أستمع إليه، وأنتبه إلى طريقة غنائه، وبقيتُ سبعة أيام أتعلم حتّى حفظتُ كل أطوار الغناء الريفي".

ويبدو تعاون الملحّن الفذّ عباس جميل مع المطربة وحيدة خليل تأكيداً لمعنى"مدنية الغناء"؛ أي نقله من أجواء الريف الصرف إلى أجواء التلقّي المديني، فهو حين لحّن أغنيّة "ماني صحتُ يمه احا جا وين أهلنا"، قال إن هذه الأغنيّة لا يمكن أن تؤدّيها غير المطربة وحيدة خليل؛ لأنها من أهل الجنوب، وهي التي تعبرّ أكثر من غيرها من المطربات، والأمر ذاته تكرّر مع أغنيّتيها "على بالي ابد ما جان فركاك"، و"عين بعين على الشاطئ تلاكينه". ومثل هذا الحساسية في مزج الريفي بعطر الحداثة المدينية كانت في ألحانه للمطربين داخل حسن، وحضيري أبو عزيز، ولكنْ؛ ضمن مساحة في حرية الأداء متروكة لأصحاب الأصوات الغنائية: "إنني لا أقيّد المطرب، أو المؤدّي، بصرامة، فألحاني - في الحقيقة - فضاءات مفتوحة رحبة، للمؤدّي أن يتجوّل فيها، شرط أن يحافظ على هيكلها الأساسي".(*)

وبحسب حوارها مع الكاتب والباحث كمال لطيف سالم، تقول "لُقّبتُ فيما مضى بأميرة الغناء الريفي، ولاشك أن الملامح الأساسية التي يتشكّل منها صوتي تكمن في صفائه وانسيابه وقدرته على التفاعل، مع الكلمة واللحن الريفيين. وهذا لا يعني - بالضرورة - عدم استطاعتي تأدية الأغاني العصرية"، مؤكدة "لقد كان أول مَن اكتشف جوهر صوتي، هو عباس جميل، الذي صاغ لي العديد من الألحان، التي دفعت بقدرات صوتي نحو المزيد من التألّق والنجاح، وأشهرها: أنا وخلي تسامرنة وحجينه/ لا هو جرح ويطيب/ عليمن ياقلب تعتب عليمن/ حرت والله بزماني/ أمس واليوم/ أرد أوقف بحي الولف/ على بالي أبد/ أقولك لو عواذلنا تقولك/ بسكوت أون بِسكوت/ يمّة هنا/ ماني صحت/ جان الحي حلو بعيني/ يحفظج يايمة".

روحية الغناء

في الأداء الغنائي، يندر مَلمح أساسي ألا وهو التعبير عن الحالات

*) علي عبد الأمير - موقعه الشخصي www.aliabdulameer.com .

الشعورية الإنسانية، غير أن صوت وحيدة خليل، بدا متضمّناً لذلك التعبير، حتّى مع إنه صوت بحدود بسيطة بين مستويات الجواب والقرار، وذلك يأتي من خلال غنى، يأتي عبر "الروحية" في الأداء والإخلاص التام للمعاني والحالات الشعورية في النص، فلو أخذنا، أداءها في "أنا وخلي تسأمرنه وحجينه"، لوجدنا - سريعاً، وبلا مقدمات - ذلك السرور الأنيق الممزوج بالوجل الخفي حين يتمّ التعبير صراحة عن مشاعر الحب، والطافح بالثقة والقوة حين يكون الأمر متعلقاً بالظواهر الطبيعية والمكانية التي يتضمّنها مشهد الأغنيّة المرسوم بعناية؛ حيث العاشقان يتنزّهان على شاطئ النهر، وتحت ضوء القمر: "نزهة والبدر شاهد علينا"، والانطلاقة الكبيرة مع النسيم العذب "والعذيبي تنسم/ عبير الورد نشتم/ على شاطي النهر جينا وغدينا". وهذا النوع من الأداء المعبّر للمشاعر على اختلاف مستوياتها، ما هو إلا مَلمح مركّب، يجسّد ما هي عليه ثقافة المدينة من تركيب شعوري متعدّد.

وفي أغنيّة "عين بعين على الشاطئ تلاقينا"، نعود إلى المشهد ذاته: الشاطئ/ القمر/ النزهة، لكنْ؛ وفق حالات شعورية جديدة، تولّى صوت المطربة تجسيدها باقتدار، فهناك الحسرة والشوق المكتوم "مشينا وظل على عيوني خيال يحوم مثل الطيف"، كذلك ثمة الوجد المؤلم "وفي وسط القلب آه، على شفافي مرارة حيف"، وكم كانت الصوت موفقاً في تجسيد "الآه"، و"المرارة" حين يقاربها بطريقة، يكاد يجسّد ما فيها من خذلان وألم سرّي وشوق أيضاً، ولو توفّر لحن غير هذا الذي جاءت عليه الأغنيّة، وكان خفيفاً سريعاً، لاغتنت تعبيرية الأداء، وتعمّق تأثيره الوجداني.

وعلى هذا المنوال من روحية الأداء وتعدّد مستوياته الشعورية، يأتي صوت وحيدة خليل في أغنيّة "على بالي أبد"، وبالذات حين يأتي جواباً "على غفلة تفارقنا"، كأنه النذير المخيف الذي حمل الفراق على حين غرّة، أو قراراً خفيضاً جميلاً "تدريني أحبك وأنا أهواك"، كان الحب والثقة يتفقان على العميق والهادئ في النفس.

وفي مزيج من التعبيرية العالية، والصدق في الأداء، فضلاً عن اللون الشخصي (روحية المدينة حتّى في التعاطي مع قضايا اجتماعية تتعلق بحياة الريف ومشكلاته)، جاءت أغنيّتان بارزتان لابنة البصرة التي صارت علامة في الغناء البغدادي أيضاً، هما: "طالت غيبتك يا أسمر علينا"، و"يا أرضنا... يا أرضنا" اللتان استُخدمتا "دعائياً" من قِبل الأنظمة العراقية الجمهورية في تشجيع الفلاحين على العودة إلى الريف ضمن ما عرف حينها "الهجرة المعاكسة"، وفيهما روحية تعبير مدنية في الصوت والكلام وأناقة الجملة اللحنية، على الرغم من كونها أغنيّة تنتمي كفكرة إلى الريف مكاناً ودعوة اجتماعية - إنتاجية، والجوهري هنا، هو أن العامل المحرّك في الثقافة العراقية، حتّى مع بدء استيلاء السلطات الحاكمة ما بعد تمّوز ١٩٥٨ على المؤسّسات والوسائل المنتجة لتلك الثقافة، هو الجوهر المدني المتحضّر، وقبل أن تتحكّم القيم الريفية والبدوية الوافدة مع الحاكمين لبغداد، لغة ومفاهيماً وأنماط تفكير، بذلك الجوهر وتتمكّن - لاحقاً - من قتله في عملية تصحير للنفوس والأفكار، وهو ما كان طبيعياً أن نتلمّسه في مشهد كئيب تماماً، عناه رحيل المطربة الأنيقة الحضور الصوتي والإطلالة المسموعة والمرئية، في وقت كانت بلادها تلملم حطامها المعنوي والمادي، حين وُرِيَت الثرى في صمت تام منتصف العام ١٩٩١.

"أم الفستان الأحمر"
تألُّق الطبقة المتوسطة العراقية وخفوتها

ليس عسيراً التمييز بين مَلمحين في أغنيّات المطربة مائدة نزهت، الأول، وهو العاطفي الأنيق المهذب، والثاني هو "الوطني" الدعائي الفجّ، مثلما يمكن ملاحظة مَلمحين آخرين: الجانب المديني المتفتّح بتلقائية، وهو يشبه خمسينيات العراق من القرن الماضي، والجانب الفوضوي؛ حيث اختلاط البيئات والأنساق الثقافية بطريقة فجّة ومبتذلة، تحت أسر الإعلانات "الثورية والوطنية" التي ميّزت ستينيات القرن، وسبعينياته، وهي في نتاجها الفني، وحتّى مسار حياتها الشخصي، إنما تصوغ صورة، ليس عن فتيات الطبقة المتوسّطة العراقية (المتعلّمات) وحسب، بل تصوغ مسار تلك الطبقة في صعودها الثقافي والاجتماعي، وانحطاطها لاحقاً.

ومع مراجعة أولية، لأغنيّاتها، نجد ملامح الجرأة والثقة في البوح بمشاعر الحب، ولكنْ؛ في إهاب من التهذيب والرقة، وهذا جزء طبيعي من المسار المنفتح للطبقة المتوسطة، مع بداية تشكّلها كمؤثر اجتماعي متزامن مع صعود قيم الحداثة التي كانت تقدمها الدولة قبل أن تحطّمها الانقلابات العسكرية، بمقابل قيم التخلّف التي تضخّها منظومتا الدين والعشائرية.

ومع اختطاف الدولة من قِبل المغامرين الثوريين والعسكريين، تراجعت القيم الثقافية الطبيعية، ومنها، أشكال التعبير بالغناء الراقي عن مشاعر الحب، فمن أغنيّة "أم الفستان الأحمر" إلى "حياك يا أبو حلا"، ومن رهافة "يا حلو يا صغير يا مدلل" إلى "عراق التأميم"، وهي بهذا تجسّد جناية الانقلابات العسكرية والأفكار "الثورية" الشكل والهمجية الفحوى، لا على الدولة وحسب، بل على الطبقة المتوسطة حارسة قيم الحداثة في المجتمع

ومحرّكها الوحيد، فتجعلها أسيرة السياسة الحكومية والحزبية الضيقة، وعبداً ذليلاً لثقافتها.

يقول الملحّن والمطرب عباس جميل(*) "قمتُ بتلحين أول أغنيّة لمائدة نزهت، قبل أن تغنّي للإذاعة، وهي "جاني من حسن مكتوب" ضمن فيلم "دكتور حسن"، بعدها غنّت من ألحاني "يا كاتم الأسرار"، وأغنيّة "البصرة" التي كتبت كلماتها مَن اتخذ اسماً مستعاراً هو "فتاة دجلة"، وأغنيّة "يللي تريدون الهوى" التي كتبها إسماعيل الخطيب، وأغنيّة "يا أسمر" التي كتب كلماتها الشاعر عبد المجيد الملا، وأغنيّة "فد يوم" كلمات طالب القيسي، وأغنيّة "كالوا حلو" التي كتبها إبراهيم أحمد، وأغنيّة "إسأل قلب اللي يهواك" لناصر التميمي.

هذا المسار "العاطفي" القائم على مزاوجة بين ألحان بسيطة ووجدان طافح بالأشواق والآمال، أنتقل إلى مرحلة تركيبية، تمثلت باقتران نزهت مع الملحّن وديع خوندة، فثمة مَن يرى أن "الألحان التي أعطاها الفنان خوندة لنزهت قبل زواجه وبعده، شكّلت انعطافاً جديداً في مسار الأغنيّة الحديثة في بنائها اللحني، وكانت مائدة نزهت سيدة الموقف في حصيلة النتائج التي استطاعت أن تعبّر عن مشاعر الملحّن والكاتب معاً"، ومن هذه الأغاني مثلاً أغنيّة "يم الفستان الأحمر" التي كتب كلماتها الشاعر عبد المجيد الملا، وأغنيّة "أحبك لا" التي كتبها إسماعيل الخطيب، وأغنيّة "تجونة لو نجيكم" من كلمات رشيد حميد، وأغنيّة "تاليها وياك" التي كتبتها أمل سامي، وأغنيّة "نسمات رومبا"، و"سامبا بغداد" التي كتبها حسن نعمة العبيدي، وأغنيّة "وينك" التي كتبها وديع خوندة نفسه".

وثمة مرحلة أخرى من التجديد الأدائي، عرفتها مائدة نزهت، من خلال ألحان، صاغتها أسماء، شكّلت علامات فارقة في "الأغنيّة البغدادية" بخاصة، والعراقية بعامة، مثل أغنيّة: "يا حلو يا صغير يا مدلل" التي كتب

*) من حوار أجراه الصحفي فؤاد العبودي مع الفنان الراحل، ونُشر في صحيفة "العراق"، وأعادت "المدى" نشره في ملحقها "عراقيون". ٠٤-٠٧-٢٠١٢

كلماتها خزعل مهدي، "ياهوانا" التي كتبها غازي جميل، "يمسيرين البلم" التي كتبها حسن ترجمان، "محتارين" لداود الغنام، و"محبوبنا الغايب" لجبوري النجار، وأغنيّة "لا تبجين يا عين" لعبد الستار القباني التي لحّنها جميعاً ناظم نعيم، وأغاني أخرى مثل أغنيّة "يكولولي توب وآني شلون أتوب" لمحمد حسن الكرخي، و"يا بوية اشتريني" لحميد النجار، و"انتظار" لعباس العزاوي التي لحّنها جميعاً رضا علي، وهناك - أيضاً - أغنيّة "خلهم يكولون"، و"يا حليوة عجايب" من كلمات هلال عاصم، وألحان علاء كامل.

خفوت الإشراقة البغدادية

ومع تحوّل العراق ما بعد تمّوز ١٩٥٨، من "الفرح الجماعي" بإسقاط النظام الملكي، إلى مرحلة التنكيل والمحاكمات ومحاولات الاغتيال بين الحكام الجدد وامتداداتهم الحزبية والشعبوية، بدت مساحة التعبير الفني المستقل، وقد ضاقت قليلاً وسط أجواء الاحتراب والتنكيل السياسي، وتوجيه النتاجات الثقافية الشعبية، كالغناء مثلاً، نحو بداية مرحلة تأليه الزعماء، ومديحهم، وجد فنانون ومثقّفون أنفسهم بين خيارين: الاندراج في المرحلة الجديدة، أو الانزواء، وهو ما يعرّضهم لأسئلة السلطات التي بدت تكشّر عن أنيابها، ممّا اضطُرّهم إلى مغادرة البلاد، فسافرت مائدة نزهت مع زوجها وديع خوندة عام ١٩٦٢ إلى بيروت، وفي هذه الفترة من إقامتها في بيروت، لحّن لها زوجها أغنيّة "يا خوية ويا احلى خي"، و"لو ما الهوى يا أهل الهوى" التي كتبها سبتي طاهر، ولحّنها الملحّن اللبناني عفيف رضوان الذي سيلحّن لها - أيضاً - "كاعد على دربكم".

وبعد نحو عام، عاد الثنائي: "نزهت - خوندة" إلى البلاد، التي ستشهد - وتحديداً في شباط ١٩٦٣ - انقلاباً دموياً رهيباً، استهدف كثيراً من خبرات البلاد المعرفية والفكرية، ثم انقلاباً على الانقلاب، وذلك في ١٨ تشرين الثاني من العام الأقسى ذاته، وهو ما اضطُرّهما للعودة إلى بيروت ثانية؛ حيث ساعدهما الموسيقي الفلسطيني الأصل حليم الرومي (والد المطربة الشهيرة لاحقاً من إنتاجة الرومي)؛ إذ كان مسؤولاً عن الموسيقى في الإذاعة

اللبنانية، وقد لحّن لصوت نزهت بعض الملحّنين العرب؛ منهم حسن غندور، وعفيف رضوان، وخالد أبو النصر، وسعدون الراشد، وكذلك غنّت للكويتيين عوض دوخي، وحميد الرجب بعد أن سافرت إلى الكويت لفترة.

ومع عودة الثنائي إلى العراق ما بعد انقلاب البعث الثاني في عام ١٩٦٨، بدأت مائدة نزهت في توديع حال الإشراقة البغدادية الرقيقة شعراً وموسيقى وأداء، لصالح "أغنيّات وطنية" مباشرة، تناسب المرحلة السياسية، فكانت أغنيّات وأناشيد "قفوا هنا" التي كتبها عبد السلام إبراهيم، ولحّنها وديع خوندة الذي لحّن لها - أيضاً - قصيدة "حبيبتي بغداد" للشاعر شفيق الكمالي، وأغنيّة "عراق التأميم" التي كتبها ناظم السماوي، ولحّنها ياسين الشيخلي، و"شمس بغداد" التي لحّنها محمد سلمان.

إن رقّة بغدادية وانسجاماً وجدانياً شفافاً، كما في أغنيّتي "يا قلبي لا تكول التوبة"، و"حبي وحبك"اللتين لحّنهما الراحل محمد نوشي، وعشرات وفق منوالهما، كنا أشرنا إليها أعلاه، تحوّلت - لاحقاً - إلى عسر، لا في الأداء وحسب، بل فوضاه، وليس تنوّعه، فلا أغنيّة محددة الملامح والشكل، بل ثمة النفيس الراقي، كما في أغنيّة "سألت عنك" التي كتبها عبد الكريم مكّي، ولحّنها فاروق هلال، باقتدار موسيقي عال، إلى جانب خليط عسير من الألوان الغنائية، فمن ألحان رضا علي، أغنيّة "حمد يا حمود" التي كتبها خزعل مهدي، وأغنيّة "لا تعتذر" التي لحّنها سالم حسين، و"دور بينا يا عشك" التي صاغها شعراً زهير الدجيلي، ولحّنها ياسين الراوي الذي قدّم لها أغنيّة مشرقة أخرى، هي "حلوين"، وأغنيّة "لا يا هوى" بلحن طالب القرغولي، و"الحاصودة" التي لحّنها كوكب حمزة، وصولاً إلى مرحلة أداء المقام العراقي؛ لتكسر بذلك احتكاراً رجالياً لغناء هذا الشكل الموسيقي الذي يتطلب مهارات في الصوت وفنون الأداء.

ويرى الناقد الموسيقي الراحل، عبد الوهاب الشيخلي، أن "السيدة مائدة نزهت، كانت قد وجّهت اهتمامها بهدوء ورصانة إلى نظرة مغايرة

سواء إلى الحياة، أو الفن. وقد كانت منذ بداياتها الفنية أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات قد شرعت بالكشف عن حالة حضارية في فنها؛ حيث عبّرت في غنائها عن روح المدينة، وكرّست لأجل ذلك كل وعيها وإدراكها ... لقد كانت مائدة نزهت حلقة حية في سلسلة الغناء البغدادي في أغانيها الحديثة والملحّنة، وكذلك في المقامات العراقية التي أدّت مجموعة منها منذ أواخر السبعينيات، وحتّى إعتزالها الفن، بشكل نهائي، هذه المقامات التي كان رعاتها المؤدّون الكبار في القرن التاسع عشر، والقرن العشرين، ومن حيث إنها بدأت مطربة للأغاني الحديثة، فقد أكدت تفاعلها مع المجتمع، من خلال صوتها الجميل والمتمكّن والسليم من العيوب وتعابيرها البغدادية الأصيلة، وبذلك فقد أوجدت وثبّتت لها طريقاً وأسلوباً أدائياً فنياً، برّت فيه كل المطربات العراقيات في القرن العشرين".

مائدة نزهت: ابنة المجتمع العراقي والمعبّرة عنه

وفي قراءة الدور الاجتماعي لأغنيّات السيدة نزهت، يضيف الشيخلي: "إنني أرى أن مائدة نزهت في هذه الأغاني وغيرها ومقاماتها - أيضاً - بعدئذ، تبدو وكأنها وصلت - فعلاً - إلى النقطة التي امتزجت فيها مع المجتمع وجمهورها المتلقّي بأوسع معانيها وأقواها. إنها ابنة هذا المجتمع، وبالتالي فهي المعبّرة عنه بإخلاص وصدق ... وأكثر من هذا، فإن الانعكاسات التعبيرية الأدائية لدى مائدة نزهت ونوع صدقها في هذه التعابير التي عكست الخصوصية البغدادية خاصة، والعراقية عامة، لا يسعنا إلا أن نجدها سابقة لأوانها، إلى حدّ مذهل، إذا ما أخذنا بالاعتبار موقفها الأخلاقي من إنتمائها لعراقيتها وبغداديتها وأخيراً محليتها البيئية ... وإذا تنحّينا جانباً عن هذه الحقائق التي تبيّن لنا السيدة مائدة نزهت أنها شاهدة لواقعها وبيئتها وخصوصيتها العراقية، على نحو، لا يعترف بها دوماً، فإننا نجد نزعتها التعبيرية هذه في أدائها للأغنيّة الحديثة، كانت - قبل كل شيء - موقفاً أخلاقياً مهذباً، فقد كانت تصرّ على أقصى درجة ممكنة من عكس الثقافة العراقية وشموخ الفن الغناسيقي العراقي".

مطربة أغنيّة حديثة قبل كل شيء

إنها "مطربة أغنيّة حديثة قبل كل شيء"، ويبدو هذا التوصيف مهمّاً وأساسياً قبل الدخول إلى تجربة السيدة مائدة في غناء المقام العراقي، فما إن حل العقد السبعيني من القرن العشرين، حتّى قدّر لمجموعة من الفنانين المختارين من قِبل الفنان الراحل منير بشير أن يكوّن منهم "فرقة التراث الموسيقي العراقي"، التي عنت بتقديم ألوان من الغناء التقليدي صحبة آلات الموسيقى الأصيلة: العود، القانون، الناي، الجوزة والسنطور، فكانت السيدة نزهت من بين أعضاء الفرقة، متخصّصة بغناء المواويل والليالي بالأسلوب الرصين، ثم انتقلت إلى أداء المقام العراقي؛ لتنجح في ما بدا اختباراً صعباً، ويبدو سرّ هذا النجاح عائداً إلى كونها قد تحصّلت على خبرات كبيرة في أداء أشكال غنائية، مسّت حالات شعورية عدّة، ونضج صوتها في أداء ألحان، وضعها أبرز مبدعي الموسيقى العراقية المعاصرة.

وعن مشوارها مع "المقام العراقي"، يقول الناقد الشيخلي: "مائدة نزهت تكون قد عبّرت في هذه المقامات بأسلوب أدائي مغاير لجميع المؤدّيات والمؤدّين المعاصرين لها، واستطاعت أن توصل صوتها في هذه المقامات إلى العالم أجمع، فكانت مقامات زاخرة بالحيوية الدرامية والتعابير الجذابة التي تذكّرنا - دائماً، وفي مناسبات عديدة - بالمعنى الفني والجمالي والتقني لمقاييس الأداء الدقيق التي أسبغت عليه تفسيراً أقرب إلى العبقرية في التعبير والجمال والذوق وسحر الخيال العاطفي".

احتجاب الصوت وحجاب صاحبته؟

مع قرار اعتزال السيدة نزهت الغناء منتصف الثمانينات، تكون ساحة الغناء العراقي قد خلت من صوت طليق، ومن حساسية رقيقة في الأداء، وأصبح اعتزال صوتها "السوبرانو"، بـ "جوابات وقرارات متكاملة" مادة للأقاويل والشائعات، فمنهم مَن قال إنها "نيّة مبيتة، وإن إعتزالها - وهي في ذروة نضوجها ونجاحها - أمر مدبّر ومخطّط له؛ لتبقى هي فوق القمة، فهي اختفت

والساحة خالية من الأصوات النسائية المتمكنة، وتركت وراءها فراغاً، لم يمتلئ حتّى الآن، وهناك مَن قال إنها اعتزلت خوفاً من تأثير تقدّمها في السنّ، وقالوا إنها تحجّبت، وتعيش حالة من التصوف".

وبعد أكثر من عقد على قرار اعتزالها كانت المطربة مائدة نزهت، كانت صاحبة "كل ما أمر عالدرب"، تعيش بعمّان، في عزلة تامة مع زوجها وديع خوندة الذي قيل إنه تحوّل إلى مؤذّن قبيل وفاته، ومعهما ابنتها، وكانت قصدت "بيت الله الحرام "للحجّ، وانقطعت إلى العبادة، وارتدت الحجاب. وهي - تواصلاً مع نهجها الجديد - كانت قد طلبت من "الإذاعة والتلفزيون"في بغداد سحب أشرطتها الغنائية الصوتية والمرئية، إلا أن طلبها قوبل بالرفض، كون أعمالها باتت تمثل جزءاً من الأرشيف الغنائي العراقي، وهي ليست ملكاً شخصياً للمطربة.

ثمة مَنْ يرى أن "عامل الكبر في السّنّ هو السبب الذي دفع نزهت إلى الاعتزال"، فالغناء يحتاج إلى طاقة جسدية ونفسية واجتماعية، كما أنها "أدّت كل الألوان الغنائية العراقية، وقد تكون وصلت إلى قناعة أنها أعطت للغناء الشيء الكثير، وهذا يبدو كافياً لها"، لاسيما أنها "من مغنّيات بغداد المتقدّمات، ولا يوجد صوت جديد يمكن أن يحلّ محلها، أو أن يكون بديلاً لها."

لكن الأمر ليس على هذا النحو وحسب، فالسيدة نزهت - وفي لحظة صفاء ما ومراجعة مع النفس - لا بد وأن تساءلت: ما الذي جعلني أتحوّل من الغناء للمشاعر الإنسانية الصافية، إلى تمجيد "أبو حلا"، والغناء لحربه وقذائفه وصواريخه وأمجاده؟ أليس الصمت والاحتجاب أفضل من هذا المآل؟!

وقد تكون أكثر جرأة في السؤال: كيف تحوّلت من وسط فني خلاق، يضم أبرز صنّاع النغم العراقي الجميل، وبيئة اجتماعية ترحّب بأغنيّاتي العاطفية البغدادية الرقيقة، إلى وسط ثقافي حكومي وحزبي، يُلبسني الملابس العسكرية (حين أنشدت واحدة من أغنيّات الحرب مع إيران)، ولا ينظر إلى

الفنانات إلا وفق مستويين: التطبيل الدعائي للمعركة ومديح القائد، أو بوصفهنّ "نساء قيد الطلب"؟!

الغناء بوصفه عاراً!

وبعيداً عن الأسئلة، لكنْ؛ قريباً في مضمونها وجوهرها، فإن السيدة مائدة نزهت، هي - حقاً - ابنة الطبقة المتوسطة العراقية في صعودها، فتقدّم الغناء العاطفي الجميل، يوم كانت تنهض تلك الطبقة ببناء البلاد عبر المعرفة والتقاليد المهنية الجديدة، وفي جو صارت فيه التجربة العلمية والخبرات العملية أساساً أخلاقياً، تراجعت معه قيم التخلف الديني والعشائري، وصار معه طبيعياً أن يبلغ عدد المغنّيات أكثر من المغنّيين، وسط جوّ من صناعة الفنون بطريقة طبيعية قائمة على التنافس النوعي، وهو ما أنتج ألحاناً، وقدّم أصواتاً، هذّبت المشاعر والنفوس. مثلما هي ابنة الطبقة المتوسطة العراقية في تخاذلها أمام صعود قيم الحزبية والتنكيل السياسي، ولاحقاً عسكرة المجتمع، فكانت الفنون - ومنها الغناء - أمام مجال تعبير يضيق شيئاً فشيئاً، ولم يعد غريباً - كما بدأنا هذا الجزء - أن تنتقل صاحبة أغنيّة "أم الفستان الأحمر"إلى أداء "حياك يا أبو حلا"، وصولاً إلى كونها ابنة هذه الطبقة، وهي تترنّح تحت قيم الدين المتبجّح والعصبوية العشائرية، في وقت تدخل فيه البلاد عصرها الأكثر ظلاماً؛ لتتحجّب، وتعدّ سيرتها في الغناء "عاراً" يجب التخلص منه.

الفصل التاسع
أغنيّة سبعينيات القرن الماضي: ما الصورة الحقيقية؟

منذ أعوام وأنا أتابع ما يمكن وصفها موجة البكاء على أطلال الأغنيّة العراقية في سبعينيات القرن الماضي، وتوقفت عند تدافع بين حشد من التعليقات والكتابات من أجل تثبيت حقيقة، مفادها أن "الأغنيّة العراقية بلغت أعلى مراحل اكتمالها الفني في عقد السبعينيات"إياه. هذه حقيقة لا يمكن دحضها، وإن احتملت بعض الملاحظات لجهة سؤال: أيّ أغنيّة سادت في تلك الأيام؟

ويبدو أن سبب هذه الموجة من البكاء على أطلال تلك الأغنيّة، هو افتقاد العراقيين اليوم(*) عناصر بناء روحي، من بينها الأغنيّة والأنغام الرفيعة، فضلاً عن موجة الحنين، لأشياء شكّلت هوية عراقية، ما انفكّت تتعرّض إلى الهدم، فجاء التشبّث بالذكريات والبناء الروحي الذي يستدعي أيام الرصانة والهدوء والاستقرار دافعاً أساسياً لاستعادة تلك الأغنيّات، وملامحها الموسيقية والنغمية.

غير أن ما فات أغلب مَنْ كتب في ذلك الاتجاه: "موجة البكاء على أطلال أغنيّة السبيعينات"، وآخرهم د. رباب هاشم حسين "الصباح - ملحق فنون"، هو أن الأغنيّة الشعبية هي ابنة عصرها الاجتماعي، بامتياز، بل هي بارومتر الوعي الفني والفكري لأي شعب من الشعوب في فترة إنتاجها، لذا؛ فإن أي نظرة إلى أغنيّة عقد سبعينات القرن الماضي دون ربطها بمحمولاتها الاجتماعية وظروف إنتاجها الفكرية، سيجعلها نظرة، لا تصل إلى توصيف الصورة، بوضوح ودقة.

---

*) علي عبد الأمير، جريدة "الصباح" البغدادية ٢٠٠٩.

إن مَنْ جعل أغنيّة سبعينيات القرن الماضي بهذه الملامح المقاربة للإتقان الفني، هو وجود انفتاح فكري واجتماعي نسبي، وإن انتهى هذا الانفتاح مع آخر سنتين من العقد إياه بتعميق سلطة الفكر الواحد، ووجود نوع من الاسترخاء المعيشي الذي أنتج - بالتالي - استرخاء اجتماعياً وذوقياً، بل إن المهمّ في تلك الأيام كان اعتبار المَلمح الثقافي والانفتاح الفكري الشخصي أحد أهم الملامح المكوّنة للشخصية العراقية، هذا جعل الأغنيّة تنتعش مثلما انتعشت المسرحية العراقية، وترسّخت ملامح إنتاج سينمائي، فضلاً عن انتعاش صناعة الكتاب العراقي، تأليفاً وطباعة، إلى جانب الريادة التقليدية في القراءة.

هكذا توفّر للأغنيّة العراقية - حينها - كتّاب مرموقون، ملحّنون مجتهدون، جبلوا على الابتكار مع مراعاة الأصالة، مؤدّون يتبارون فيما بينهم وصولاً إلى الجودة، إلى جانب ذائقة سمعية على درجة لافتة من التهذيب الروحي والفكري. ومع ظروف مثالية كتلك، كان لابد من إنتاج أغنيّة تقارب المثالية في توصيفها الفني لجهة إتقان النص واللحن والغناء.

وبالعودة إلى أساس قائم على اعتبار الأغنيّة الشعبية ابنة عصرها الاجتماعي بامتياز ومرآة صادقة له، كان من الطبيعي أن تنحدر الأغنيّة العراقية، بانحدار المؤشرات الثقافية، وتراجع الذائقة الاجتماعية، مع سيادة قيم العنف والمنفعة وانهيار دور الطبقة المتوسطة التي بها وعبرها تنتعش الفنون والآداب والعلوم.

وعلى ضوء هذه الملامح والمؤشرات أمكن رصد تراجع الأغنيّة العراقية؛ حيث تقلّصت مساحة العاطفة والوجدان فيها مع سيادة أغنيّات الحرب، وتمجيد العنف في عقد الثمانينيات، مثلما أمكن رصد مَلمحين في أغنيّات العقد الأخير من القرن الماضي حتّى اليوم: أغنيّات النواح، من جهة، وأغنيّات الإسفاف، من جهة أخرى، وهما كانتا استجابتين طبيعيتين لمؤثّرين اجتماعيين؛ هما الأبرز في العراق خلال العقدين الماضيين: تراجع مساحة الفرح في الروح حيال تحدّيات أساسية كالتي عنتها الحروب والقمع والحصار وأشكال العنف،

فضلاً عن صعود ثقافة الإسفاف بدعم من مؤسسات الحكم البائد، وتحديداً تبنّي عدي صدام حسين عبر تلفزيون وإذاعة "الشباب" نمطاً محدداً من الغناء، بات متسيّداً الساحة، وتمكّن من خلق استجابة شعبية محدّدة تشبهه، بات معها من المستحيل لأيّ تجربة جادة حتّى وإن حاولت السير عكس التيار الوصول إلى ذائقة المستمعين، ناهيك عن قدرتها في التأثير في أرواحهم المتعبة أصلاً من ضنك تلك الأيام، ومعاناتها المريرة.

إن الدعوات التي تغازل مجد الأغنيّة العراقية في سبعينيات القرن الماضي لجهة التساؤل: لماذا لا نقدّم أغنيّة اليوم مشابهة لتلك الأعمال التي رمّمت الروح العراقية طويلاً؟ هي أشبه بمحاولة الطلب من الناس القفز على وقائعهم الاجتماعية ومحدداتهم الثقافية والفكرية اليوم، والعودة بهم إلى انفتاح ثقافة تلك الأيام واليسر النسبي في الحصول على متطلّبات العيش، وقبل ذلك الطلب من الطبقة المتوسطة بأن تنهض من جديد، وهي المثخنة بالجراح اليوم.

إن تساؤلا من نوع "لماذا لا نعيد للأغنيّة العراقية مجدها التليد"، هو تساؤل يتناسى الشروط الموضوعية للإنتاج الفني والثقافي، وتحديداً نتاج الغناء الشعبي؛ أي شروط تأثير الواقع الاجتماعي والفكري، ثم إن التراجع في فنّيّة الأغنيّة العراقية ليس حصراً بها، فثمة كارثة حقيقية أن تتحوّل أغنيّة بلد كمصر التي كانت قدّمت أغنيّات وروائع لا حصر لها إلى نموذج يبعث على الغثيان، منه ذلك الذي يأتي من أمّيّ حقيقيّ، اسمه شعبان عبد الرحيم، أو أن تتحوّل بلاد أغنيّات الرحابنة إلى ورشة إنتاج لا تهدأ لأغنيّات، ليس الصوت هو ما يغنّي فيها، بل الأجساد على الأغلب! وكذا الحال هي في الأغنيّة الغربية اليوم التي غادرت أكثر ملامحها الراقية؛ لتتراجع بقوة، مع استثناءات نادرة.

إنها أزمة عامة (أغلب المجتمعات الإنسانية المعاصرة) قبل كل شيء، أزمة تراجع القيم الروحية والثقافية حيال تصاعد القيم المادية وحضورها

الطاغي، مثلما هي أزمة خاصة (عراقية) بتكثيف محنة وطننا الممتدة فصولاً، وبالتالي فإن لا مجال لاستعادة "مجد تليد" للأغنيّة العراقية إلا مع استقرار اجتماعي نسبي، والوصول إلى بناء اجتماعي منفتح (تلعب فيه الطبقة المتوسطة المتعلمة دوراً بارزاً) ينظر باحترام إلى الثقافة ومجمل النتاج الروحي، وفي مقدمته الموسيقى، وبدون ذلك، فإن كل كتابات تمجيد الأغنيّة العراقية في سبعينيات القرن الماضي، هو اندراج في "مجد قديم"، لا نفع فيه، بل هو مجرد بكاء آخر على الأطلال.

ماذا لو؟

انطلاقاً من هذا المآل الذي انتهت إليه "الأغنيّة السبعينية"، فإن أسئلة من النوع الذي تتضمنه هذه السطور، يمكن أن تخضع صورة تلك الأغنيّة لنقاش حقيقي بعيداً عن التأطير الجامد والتقديس غير المبرر.

* لو لم يقم صدام حسين بالاستيلاء الدموي على السلطة، ولو لم تقم الثقافة ومنها الأعمال الموسيقية والغنائية بالتوجه نحو أداء جماعي في مديح السلطة ورمزها الوحيد، هل كانت "الأغنيّة السبعينية" ستظل على وتيرتها المتصاعدة في التعبير العالي، أداء ونصاً ولحناً؟ أم أنها كانت ستنتهي مثلما انتهت إليه تجارب غنائية عربية كثيرة، كما في لبنان ومصر، إلى مستويات "خفيفة"، ولاحقاً التحول إلى الشعبي العابر والاستهلاكي؟

* لو لم تندلع الحرب العراقية - الإيرانية، ولو أخذت الحياة بكل أوجهها، والثقافية منها، طابعاً عادياً في التطور التلقائي، فهل كنا سنتعرف على أنماط لحنية وغنائية، غير التي أنتجتها "الأغنيّة السبعينية"، وعبر تجارب جيل جديد، لم يجد فضاء تطوره الطبيعي بسبب الحرب؟

* هل كانت التعبئة الثقافية لإسناد الحرب والدعاية لها، قد عادت بالفضل على رموز "الأغنيّة السبعينية"، حين حجزت أثراً في الذاكرة والوجدان الشعبيين بعيداً عن الحرب وويلاتها، وأبقته، وكأنه ملاذ لاستعادة وقت، بدا هو الأفضل نفسياً واقتصادياً.

الأرجح أن العقل الثقافي العراقي، وتحديداً في جانب الغناء والموسيقى، لا يتعاطى مع أسئلة كهذه، فهو يتعامل - دائماً - مع المسارات والتحولات السياسية والفكرية، وكأنها حقائق ثابتة، لا يمكن التعاطي نقدياً معها.

حسين نعمة:
لماذا يصمت مغنّي الفرات الشجي؟

حين قرر المطرب العراقي المعروف حسين نعمة(*)، اعتزال الغناء احتجاجاً على ما وصفها "ظروفنا المعيشية السيئة"، وإهمال وسائل الإعلام المحلية للفنون العراقية، ومنها الموسيقى ، فإن هذا يعني مؤشراً ثقافياً واجتماعياً مهمّاً.

وعلى الرغم من أن قرار صاحب أغنيّة "يانجمة" التي قدمها من خلال الملحّن الموهوب حينها في أواخر ستينيات القرن الماضي كوكب حمزة، لم يكن قراراً مفاجئاً لجهة أنه كان اختار الصمت لسنوات حتّى قبل سقوط النظام السابق، إلا أن آلافاً من محبي صوته الدافئ، شعروا مع قراره بالاعتزال، بخسارة جزء من تكوينهم الروحي الشعبي الذي شكّلته أغنيّة عراقية "متقدمة"في البناء الصوتي واللحني والشعري، وفيها أكثر من لمسة، طبعها المطرب حسين نعمة في أغنيّات مثل"يا حريمة"، و"نخل السماوة"، و"جاو بني"، وغيرها العشرات من أغنيّات ستغدو جزءاً من عصر الأغنيّة العراقية الذهبي.

صحيفة بغدادية نقلت عن حسين نعمة قوله إن إعتزاله عن الغناء "فكرة ليست وليدة الصدفة، بل إنها جاءت عن قناعة تامة؛ حيث لا شيء يجدي نفعاً في تحسين ظروفنا الحياتية السيئة".

وأضاف: "مع ذلك، سجّلتُ أغنيّة وطنية للعراق في العاصمة السورية دمشق بعنوان "إشعدنه غيرك يا عراق"، وهي من نتاجاتي الجديدة، وأهديتُها

---

*) علي عبد الأمير، "الحياة" ٢٠٠٥.

خصيصاً إلى قناة "العراقية" الفضائية، ولم تُعرض إلى الآن، وإهمال الأغنيّة كان لي بمثابة رصاصة الرحمة والحافز الذي دفعني للتعجيل بقرار الاعتزال".

ورداً على ما أُشيع عن أنه لم يعد ذلك الصوت الجنوبي الذي تأنس له الأسماع، قال "أعتبر الأغنيّة التي أدّيتُها أخيراً تحدياً لكل مَنْ قال: إن حسين نعمة قد نضب معينه الغنائي".

نعمة المولود على ضفة الفرات بمدينة الناصرية العام ١٩٤٤، وكان معلماً لدروس الموسيقى والفنون. عُرف بدفء صوته استناداً على "طبقة قرار" نادرة في طراوتها وعذوبتها، ودرّبها على أصوات مطربي غناء جنوب العراق الشجي، ومنها صوتا حضيري أبو عزيز وداخل حسن، دون أن ينسى الانفتاح على أداء الغناء البغدادي الأنيق، مثلما درس فنون الموسيقى أكاديمياً؛ ليصقل موهبته التي كانت وَجدت مَنْ عرف قدرها حين قدّمه الملحّن كوكب حمزة إلى الإذاعة العراقية بأغنيّة "يا نجمة" في العام ١٩٦٩.

وكان صاحب أغنيّة "ابن آدم" يأمل - شأنه شأن عشرات من الموسيقيين العراقيين - أن تدخل فنون البلاد وثقافتها مرحلة جديدة ما بعد سقوط النظام العراقي الذي عُرف بـ "تجنيد" الفنانين والموسيقيين تحديداً في حملات الدعاية لحروبه وسياساته، لكن خيبتهم بدأت تحل شيئاً فشيئاً محل الآمال مع تصاعد الثقافة المحافظة التي كرّستها سيطرة الأحزاب الدينية على الدولة والمجتمع، ومع بدء مرحلة "تطهير ثقافي" في مناطق النفوذ التقليدية لتلك الأحزاب؛ حيث صار الغناء والموسيقى من المحرّمات الواجب التصدّي لها بحزم.

لجم الإحساس الطاغي بالموت

وحيال هذه الوقائع التي بات فيها إنتاج أغنيّات جديدة أقرب إلى المستحيل، ومن أجل "حب الناس الذي أعتبره رصيدي"، سافر حسين نعمة إلى دمشق، وسجل مجموعة غنائية جديدة، اعتبرها "أغاني وداع" للجمهور العراقي العربي، وأراد بها أن يثبت أنه في قمة أدائه الفني والغنائي، وأن "الأبواب موصدة أمامه بعد أن أخذ العمر مأخذه".

"البروفة "الأولى لانقطاع صاحب "رديت" كانت في تحوّله إلى الرسم قبيل الحرب الأخيرة، بل إنه قدّم في لوحاته تجربة، دفعت مقرّبين إليه بإقناعه في إقامة معرض تشكيلي ضم ٥٠ لوحة، غلب عليها التجريد، واعتبرها محاولة في لجم الإحساس الطاغي بالموت من حوله.

وحيال الملامح الناضجة في لوحاته دعته "جمعية التشكيليين العراقيين" لإقامة معرض تشكيلي في بغداد، ويقول الفنان نعمة عن لوحاته إنها "ستعوّضه وتخفّف عنه وطأة الاعتزال الغنائي، بالرغم من أن الموسيقى والغناء يعيشان مع نبض قلبه".

رياض أحمد:
ملامح "أمير الحزن" في الأغنيّة العراقية

مع رحيل المطرب المعروف رياض أحمد، وعن ٤٨ عاماً، وهو أحد مطربي جيل السبعينيات، واكتشفه الملحّن كوكب حمزة، وأسند إليه أغنيّته التي وصفت كأكثر الألحان العراقية في السبعينيات تجديداً، وهي أغنيّة "صار العمر محطات"، يكون أمير الحزن في الأغنيّة العراقية قد كتب أغنيّته الأخيرة(*).

وتميّز المطرب الراحل رياض أحمد بقدرة صوتية طليقة، نضجت بإجادته لفنون الأداء السليم للقوالب الغنائية العراقية التراثية: الريفية والمدينية (في الثمانينات بخاصة)، ولذا؛ بدا متمكناً حين قدّم بعض الألحان المعاصرة مثل: "مجرد كلام"، و"آن الأوان"، و"أحبك ليش ما أدري".

وأبقى رياض أحمد تلك الألحان المعاصرة ضمن أجواء أصيلة، لذا؛ بدا جزعاً ممّا وصلت إليه الموجة الجديدة في الغناء، ولجأ إلى التراث الغنائي العراقي والريفي منه بوجه خاص، لكنْ؛ في ظل أداء يومي، وفي أمكنة ثقيلة الروح، مثل النوادي والمطاعم الليلية رغم "الفرح" الشائع في أجوائها، وظل يعيد تقديم ذلك التراث، وبدا صوته الطليق قادراً على أن يُترجم مساحات التعبير الشجية والحزينة، فغنّى مجموعة من المواويل مثل: "يا ماخذين الولف"، و"آه يا زماني"، و"يا ناس دلوني"، و"يا زين الأوصاف".

وكان يدخل في تلك المواويل مجموعة من أبيات الشعر العربي القديم والمعاصر مثل ما فعل مع مظفر النواب حين غنّى له "تعلّل والهوى علل"؛

---

*) علي عبد الأمير، "الرأي" ١٩٩٧/٣/١٦.

إذ يقول: "عراقي هوانا وميزة فينا.. الهوى خبل"، ويقول في مقطع آخر: "أم أرضعتني من فرات حليبها"، ويربط ذلك الوصف بترنيمة شعبية الأم لطفلها: "ديللول يا ابني ديللول .. عدوك ذليل وساكن الجول".

وظل رياض أحمد هكذا، ومنذ أكثر من عشر سنوات يعيد تقديم النتاج الغنائي الريفي حسب تهجّدات صوته الحزين والأسى العميق فيه، وجاءت تلك لانتقالة متوازنة مع جملة من الوقائع الحزينة في حياة المجتمع العراقي في السنوات العشرة الأخيرة.

ومع أغنيّاته، كانت الأطوار والألوان الأصيلة الشعبية في الغناء تجد آخر مواقعها وسط طوفان كبير من الغناء الجديد الذي جاء - في غالبيته - غير محدد الملامح، ويفتقد الكثير من أصول الغناء والموسيقى.

وُلد الراحل رياض أحمد في البصرة، وهناك من ريفها وحياتها العميقة تشبّع بالروح الإنسانية العميقة والغنية وموروثها في الشعر والغناء، ووصل بغداد أوائل السبعينيات؛ ليدخل قسم الموسيقى في "المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون"؛ وليبدأ رحلة في الغناء، جعلته أميراً للحزن في الأغنيّة العراقية.

فؤاد سالم:
صوت الحنين والرقّة النادر في لهيب العراق

لا جديد في رحيل المطرب العراقي الرقيق فؤاد سالم بعيداً عن وطنه، لجهة تواصل رحيل مبدعي بلاد الرافدين غرباء عن وطنهم، في مؤشر يعكس - أيضاً - جحود المؤسسة الثقافية الرسمية. المشهد يتكرر منذ نهاية سبعينيات القرن الماضي، حين بدأت موجة الهروب الكبير الأولى لكتّاب وفنانين وصحافيين وأكاديميين هرباً من طغيان السلطات الحاكمة(*). الأمر ذاته كان حاضراً في عراق ما بعد العام ٢٠٠٣؛ إذ ظلت البلاد طاردة لمبدعيها حتّى ممّن تجرؤوا على العودة إلى البلاد بعد أن أصبحت "ديمقراطية".

حكاية صاحب أغنيّة "ردتك تمر ضيف" التي أعاد غناءها اللبناني عاصي الحلاني، لا تبدو بعيدة عن هذا المآل الحزين، فهو اندرج فكرياً وسياسياً في نهج يساري منذ أوائل عقد السبعينيات في القرن الماضي، ممّا جعله موضع شكوك المؤسسة الرسمية الثقافية، رغم نتاجه الرقيق في غناء، بدا منطقة وسطى ما بين شكل هو "غناء المدينة"، كما رسخه المطرب الراحل ناظم الغزالي، و"غناء الريف"، وهو ما ميّز مرحلة واسعة، ليس في الغناء والموسيقى وحسب، بل في عموم الثقافة العراقية.

خذ أغنيّته الجميلة في لحنها التعبيري العميق "روجات المشرّح" مثالاً لهذا المنحى، فهي تكاد في أداء حان وعاطفي بصوت فؤاد سالم ترتقي بأمواج (روجات) نهر صغير في الجنوب (المشرّح)، إلى مصاف "بويب" النهر الصغير في قرية جيكور جنوب البصرة، الذي رفعه الشاعر الراحل بدر شاكر السّيّاب إلى مصاف كونية. ولأنه بدا منسجماً مع فكره اليساري، لجهة

---

*) علي عبد الأمير "الأخبار" اللبنانية ٢٢ كانون الأول (ديسمبر) ٢٠١٢.

تعزيز قِيم الانتصار للحرية والعدل والخير، فقدّم ما يؤكّد هذا الجانب، في مثال نادر لأغنيّة لا تسقط في فجاجة "الأغنيّة الوطنية" وحماستها المفرطة، فكان مع المغنّية شوقية العطّار ثنائياً رقيقاً في أغنيّة عن الوطن، بل إن "يا عشقنا" صارت نشيداً لمحبة الناس وخيرهم المرتجى، عبر نص، كتبه شاعر شعبي عراقي يساري هو الراحل (توفي في عّمان نهاية تسعينيات القرن الماضي) كاظم الرويعي، وألحان حميد البصري المقيم حالياً في هولندا.

الأغنيّة تجسد آمالاً بعراق مختلف، ما لبث أن انكشف عن تحولات مرعبة ودموية، فغادر فؤاد سالم إلى الكويت عبر مدينته البصرة التي وُلد فيها، وعرفت موهبته مبكراً عبر أوبريت "بيادر خير" ١٩٦٩، وآخر بعنوان "المطرقة" ١٩٧٠، ومنها يغادر إلى بغداد؛ ليتعرف إلى الملحّن والموسيقار سالم حسين الذي نصحه بتغيير اسمه من (فالح حسن بريج) إلى آخر فني (فؤاد سالم)، وليمنحه أغنيّة ستكون الأولى في مسيرة المطرب الوسيم الخجول القادم من البصرة، وهي أغنيّة "يا سوار الذهب" التي قدّمت المطرب الجديد بثقة إلى الغناء العراقي المعاصر.

وتبدو قصة الراحل فؤاد سالم مع بلاده قصة بلوى حقيقية، فهو حين هرب إلى الكويت بعد منعه من دخول مبنى الإذاعة والتلفزيون ببغداد (ورشة الإنتاج الغنائي والموسيقي الوحيدة في البلاد)، عرف تجربة "النغم الخليجي" في عودة إلى أصوله النغمية والاجتماعية "البصراوية"، وظل هناك حتّى طارده العراق مجدداً بغزوه الكويت، (المكان الآمن الذي هرب إليه)؛ ليعيش فترة في سورية مع جمهرة من المثقفين والفنانين المعارضين لنظام صدام، وبعدها أصبح لاجئاً إلى أميركا التي تركها؛ ليعود إلى دمشق التي حنت عليه، حتّى بعد سقوط النظام العراقي السابق ٢٠٠٣، ورحلاته إلى بلاده للقاء محبّيه في مشاهد احتفالية، بدت عاجزة عن إيفائه حقه، والعناية به بعد تدهور صحته. ومثلما رحل الجواهري والبياتي ومصطفى جمال الدين وكثيرون من شعراء العراق ومثقفيه وفنانينه في دمشق، رحل فؤاد سالم، وهو الذي كان يرتسم رحيله المأسوي على طريق الراحلين من صفوة مبدعي

بلاده: "أنتمي إلى هذه العائلة المبدعة، هؤلاء هم الناس الكبار الذين تربّوا على الإبداع، وربّونا، وأعطونا الكثير، ونحن لم نعط شيئاً، ومن المؤسف أن تموت الفنانة زينب في الغربة، وكذلك الجواهري والبياتي ومصطفى جمال الدين، نحن نطالب بحقوق المثقّفين والمبدعين الذين ماتوا، ولا بد أن نجد إنساناً يقيّمهم؛ لأن التاريخ سيتذكّره"(*).

رحل فؤاد سالم غريباً، وهو الذي أبدع قصيدة السّيّاب "غريب على الخليج"، وفق غناء من قالب القصيدة المحكم في تركيبه اللحني، بل إنه مثلما أغنيّته "دكيت بابك يا وطن"، دقّ كثيراً على باب العراق، ولكنه ظل موصداً أمامه، بعد أن ظل يشكو طويلاً: "بعد هذه الغربة والنضال وتحمّلي آلام الفراق والعوز، يجب أن تكون استراحتي ومحطتي الأخيرة في وطني، وأنا أحب بلدي، ولديّ ضمير ونخوة، وجذوري متأصلة في عراق وادي الرافدين. أنا كُرّمت من قِبل شعبي، لكن هناك مشكلة قائمة هي إقامتي الدائمة مرهونة بوضعي، وأقصد استقراري النفسي والشخصي، وأعتبر كلامي هذا شكوى أو "عريضة تلفت النظر"، أنا فعلاً أنوي أن أستقر في بلدي، ولكنْ؛ أين سكني؟ ألا يفترض أن يكون لي دار ومصدر للرزق ثابت؛ لأن إقامة الحفلات شبه منعدمة، بسبب تردّي الوضع الأمني؟ ألا يفترض أن يكون لي راتب تقاعدي مرهون بنقابة الفنانين؛ لأنني عضو فيها، ولي خدمة في دائرة تابعة لوزارة البلديات ما يقارب السبع سنوات على ما أعتقد، وليس أكثر، لا أعرف في الحقيقة لمَن أتوجّه، أنا في أنتظار استقرار الدولة والحكم، فحينها أخاطب مسؤولاً، أحمله المسؤولية تجاهي، وما عليه الا أن يقدم لي بعد رحلة ثمانية وعشرين عاماً "مطارداً"، ومحكوماً عليَّ بالإعدام، أن أحصل على حقوقي، أنا لا أريد منصب وزير، طموحي بسيط، أريد داراً وحديقة في تربة وطني "العراق" المشتاق إليه، وإلى رائحته، أهذا كثير علي"؟!

نعم، هذا كثير، وكثير عليك، وعلى غيرك من المنتجين الروحيين في بلاد تقفز من ظالم مخيف، إلى جاهل جاحد ومريض، يكره المعرفة والجمال والقيم الإنسانية الرفيعة.

---

*) من حوار صحافي مع المطرب فؤاد سالم.

ما لون البنفسج بعد طالب القره غولي؟(*)

لا جديد في أن يموت مبدعو العراق المعاصر وبناة دعائمه الروحية، في نسيان وإهمال، على الرغم من رفعة نتاجهم وأصالته، وعلى الرغم من سيرة مكابدة واجتهاد.

لا جديد في يوميات الموت العراقي المعلن .. غير أن اللافت هو أن يموت "أبو الغناء العراقي المعاصر"، الملحّن الذي من النادر أن يكون اسمه غائباً عن أرفع الغناء وأرقّه وأجمله وأكثره شجناً في العراق خلال السنوات الأربعين الماضية.

وفيما قد تبدو البلاد، أيّ بلاد، في لحظة ما، وكأنها يتيمة ... فإن العراق في الخميس ١٦ أيار ٢٠١٣ ومع رحيل أبي غنائه المعاصر ... يبدو وكأنه يتيم الروح[٦]. هو الذي قدّم درساً في لحن، غنّاه بنفسه، وعجز عن أدائه أفضل الأصوات، لحن "هذاك أنا وهذاك أنت"، وفيه تلوينات نغمية معاصرة على روحية الغناء العراقي الأصلية، ناهيك عن نص، يزاوج ببراعة بين الموضوعي (صورة الوطن والمدينة والنهر) والذاتي (مشاعر رقيقة، يمكن أن تكون موجّهة للحبيب).

ومن ذلك الدرس اللافت الذي قدمه في سبعينيات القرن الماضي، ويمكن أن يرقى إلى مرتبة الأغنيّة "الوطنية" الأجمل في تاريخ العراق المعاصر، إلى لحنه الذي نسجه بإتقان مبهر في أغنيّة "حاسبينك"، التي قدمها بطريقة روحية نادرة، المطرب فاضل عواد. أغنيّة حب، ترقى بالمخاطب إلى أرفع مستويات السمو الروحي، ولأنها كانت كذلك، لم تتردّد "الفضائية العراقية" أيام النظام العراقي السابق في مسخ غزلها الرقيق، وحوّلته - عبر مونتاج صوري - إلى عمل يتغنّى بـ "القائد الفذ" صدام حسين.

صحيح أن ابن المدينة الجنوبية، الناصرية التي منحت العراق المعاصر أسماء كبيرة في الشعر والغناء والسياسة أيضاً، لم ينجُ من فخّ "أغنيّة الحرب"

---

*) علي عبد الأمير، ملحق "المدى" أيار ٢٠١٣.

التي سادت بحسب "التعبئة الإعلامية" الرسمية في سنوات الحرب العراقية الإيرانية، بل إنه كان عمود ذلك التيار الغنائي الدعائي، إلا أنه لم يتخلّ عن الجانب "الفني" في ألحانه لصالح "التحريضي"، وصارت "أهزوجته" المعنونة "منصورة يا بغداد"، تعويذة وطنية، كما أن ألحانه التي أدّاها مطربون عرب، بينهم وردة الجزائرية، ووديع الصافي، وسميرة سعيد، ظلت قادرة على التأثير العميق بالمشاعر حدّ اليوم.

كانت البداية الحقيقية للمولود في ناحية النصر القريبة من الناصرية العام ١٩٣٩، عبر أغنيّة "يا خوخ يا زردالي" (أي الخوخ غير الناضج) التي كتبها شاعر، كان يقضي عقوبة في سجن، وجاءه خبر زواج حبيبته برجل آخر؛ لتصبح الأغنيّة فور تسجيلها إذاعياً في أواخر ستينيات القرن الماضي علامة على غناء عراقي، فيه نفحة التجديد أكثر من واضحة.

"غير شكل" مع قصائد مظفّر النوّاب

عمله المميّز التالي كان عبر تلحين قصائد مختارة من شعر مظفّر النوّاب، بالدارجة العراقية، وتحديداً في أغنيّتين، شكّلتا ملامح عميقة في تجربة صاحب "الغناء الدامع"، المطرب ياس خضر، لاسيما أنه بدأ تقليدياً وفجأً، حتّى عبر إلى ضفة أخرى صحبة القره غولي الذي صاغ "روحي"، ثم "البنفسج"، اعتماداً على شعر النوّاب المغرق بالرموز والإشارات، لكنه الحافل بنبض جنوبي عراقي مجروح وشجي دئماً. ومع اشتغال القره غولي على شعر النوّاب، أنهت الأغنيّة العراقية مرحلة تقليدية بأشكالها المتعددة: غناء المدينة، الريف والبادية، وحتّى المقام البغدادي؛ لتدخل مرحلة التجديد، حدّ أن تأثير الراحل في الغناء العراقي، جعل كثيراً من المهتمّين نقداً وبحثاً، يصفون تأثير صاحب "تكبر فرحتي" بأنه التأثير ذاته الذي تركه الراحل بليغ حمدي في الغناء المصري المعاصر، وهذا يبدو صحيحاً إلى حدّ بعيد، لاسيما في ألحانه التي تحفل بمقدمات موسيقية مطوّلة، لم تعرفها الأغنيّة العراقية من قبل، فضلاً عن التركيب الموسيقي المكتوب؛ لتنفّذه الأوركسترا الكبيرة.

مرارات الوطن و... الغربة

مع تجربة العقوبات الدولية المفروضة على العراق بعد غزوه الكويت، العام ١٩٩٠، بدأت مرحلة من الهدم الاجتماعي والفكري والثقافي، فتراجعت علامات الجدية، لصالح تجارب هجينة في النتاج الفكري والفني والأدبي، رعاها عدي صدام حسين، الذي سيطر على أكثر من مؤسسة صحافية وثقافية وفنية، فلم يعد - والحال كهذه، أمام علامات جدية في الفنون والموسيقى بخاصة - سوى الانكفاء والتراجع، ومنها طالب القره غولي الذي لم يستسلم، وظل يقدّم ألحانه لمَنْ يقدّر حقّها، فغنّى له مطربون مكرّسون مثل سعدون جابر، مثلما غامر برعاية أصوات شابة، كما مع صوت المطربة سيناء.

بعد العام ٢٠٠٣، ومع سيادة قيم التحريم للفنون، وفي مقدمتها الموسيقى والغناء، ومع تراجع قيم الدولة المدنية وهدم مؤسساتها، وجد القره غولي في دمشق - شأنه شأن كثيرين من أهل الفنون والثقافة العراقيين - ملاذاً ممكناً، لكنْ؛ أيّ ملاذ ممكن لمَن كان طين الفرات نبضه الروحي، بل دمه، ولمَن كانت قصائد الجنوب وأحزانه وأشواقه نسيجاً روحياً؟! فكان أشبه بعاصفة، أُودِعَت حجرةً بجدران كونكريتية، حتّى إن كانت تأكل ذاتها، ولتصل حدّ الخفوت.

من دمشق، أحسّ بعلامات مبكرة للموت تسري في جسده، عوضاً عن الحياة التي كان يلخّصها طين الفرات؛ ليجد عبر المشاركة في حفل فني للجالية العراقية والعربية في السويد، وعبر مبادرة كريمة من أحد تلاميذه النجباء، الموسيقي علاء مجيد، فرصة للعلاج من "السكري" وتأثيراته المدمّرة؛ ليخضع هناك إلى عملية بتر جزء من ساقه؛ ليعود إلى وطنه بروح ثكلى وساق مقطوعة، كأنه كان يسابق المصير، وليحقّق رغبته في "موت آمن" بين أهله وعائلته ومحبّيه وزملائه، فنعشه كان على أكتاف محبّين من طراز خاص، ليس أقلّهم ابن مدينته المطرب الرقيق حسين نعمة.

موت الموسيقار طالب القره غولي، وفي إهمال رسمي واجتماعي، يأتي في تتابع مريع لمسلسل موت المبدعين العراقيين دون أي إشارة تقدير يستحقّونها، وهنا يوجز الشاعر مروان عادل حمزة يا الله، مفارقة عراقية بامتياز: الحياة تتألّق للقتلة والفاسدين، وتنفتح كبئر عميقة لمنتجي الجمال، ومنهم صاحب لحن أغنيّة "إعزاز": "هذا وترٌ آخر... أرجوك، يا ربّ .. ألستَ تقول إنك قادر على كلّ شيء!! آمنّا بآجالك .. لكنك تقول إنك تقدّم وتؤخّر بها كما تشاء ... يا ربّ، نحن بأمسّ الحاجة إليهم الآن!! يا ربّ، لديك الكثير من السفلة والقتلة!! فاقض وقتك بهم، وأعطنا مهلة، نتنفّس بها أحبّتنا.. أرجوك، يا ربّ"!!

محسن فرحان:
عاش مخلصاً للوجدان، فظل "غريب الروح"

إذا كان يمكن القول إن هناك ملحّناً أكرم وأغنى وأعذب وأصدق من مؤدّي ألحانه، وكان مخلصاً لوجدان الإنسان في وقت عجيب عاشته بلاده، وأنتج أغنيّات بمرتبة الهواجس التي ستلاحق مواطنيه حتّى عقود تالية، فإن الصائغ الماهر لجواهر نغمية عراقية، الملحّن محسن فرحان، لن يكون إلا مَنْ تنطبق عليه تلك المواصفات، لجهة الألمعية النغمية التي توافر عليها بالتزامن مع سيرة شخصية، احتملت الألم والصبر والمجالدة لاحقاً؛ كي لا تخسر ذاتها، حتّى وإن كانت "غريبة"، ودفعت عن تلك الغربة أثماناً قاسية.

و"غربة" محسن فرحان تكاد تعني حياته، بمجملها، فهي بدأت منذ أيام وعيه الأولى، فهو المغرم بالنغم والموسيقى في مدينة متزمّتة حيال هذا التعبير الإنساني، فعرف ميوله إلى فنون النغم الرفيع في كربلاء (وُلد في الكوت ١٩٤٧، وانتقل مع عائلته إلى مدينة الإمام الحسين)، القاسية المؤسسة على الحزن الديني، كياناً ومعنى وتجارة وسياسة، إن شئت، مثلما انتهى اليوم، عسى أن يمد الله في عمره، ليس إلى مدينته المتزمتة فحسب، بل البلاد كلها، حين تبدو مكفهرّة مستغرقة في ظلام روحي مديد، عماده "التدين" المستغرق في ملاحقة المشاعر النظيفة التي اسمها الموسيقى، مثلما هو مستغرق تماماً في تبرير السرقات والإغتصاب والتنكيل والقتل أيضاً.

درس اللغة الإنجليزية، واختص فيها، ودرس الموسيقى التي أحبها منذ صباه(*)، وعبر والده الذي كان يتمتع بعلاقات وطيدة ببعض المثقفين

*) رضا المحمداوي، صحيفة "الزمان" ٢٠١٤.-

والفنانين في كربلاء، عرف الطريق إلى الفنان لطيف رؤوف المعملجي (كان يقود فرقة المحافظة الموسيقية)، الذي وجد في محسن فرحان الموهبة الفنية الكبيرة، فضمّه إلى "كورال الفرقة"، إلا أن فرحان لم يجد نفسه في الإنشاد والغناء، بل كان طموحه أكبر، فحرص على تعلم العزف على آلة العود والأوكورديون، ولم يكتف بذلك، بل أصبح همّه جمع كل الكُتُب التي تتعلق بالموسيقي والغناء حتّى أتقن التدوين الموسيقي (النوتة) معتمداً على ذكائه وفطنته، فدخل "معهد الفنون الجميلة "في بغداد؛ لتبدأ مرحلة جديدة في حياته، لكن صرامة الوضع الاجتماعي، وتحديداً نظرته القاصرة للفنون، والموسيقى على وجه الخصوص، حالت دون إكمال مشواره في العزف على العود، بدا يؤّهله لمراحل متقدمة، وبشهادة أساتذة كبار أمثال الموسيقارين سلمان شكر، وروحي الخماش؛ ليجد ضالته في التلحين، وعبره كتب في صفحات الوجدان العراقي ألحاناً فريدة في أغنيّات مثل: "غريبة الروح"، و"عيني عيني"، و"البارحة"، و"يكولون غنّي بفرح"، وغيرها.

مشواره في مقاربة الألحان كان بدأ في النشاط المدرسي، ومن خلاله، وضع العشرات من الأعمال و"الأوبريتات"الغنائية، وهو ما طوّر موهبته التلحينية حدّ نضج الأدوات الفنية؛ ليكون العام ١٩٧٣ بشارة تقديمه ملحّناً بارعاً، عبر أغنيّة "غريبة الروح" التي جاءت جديدة في شكلها الموسيقي، وإن بدت متوافقة مع سيرة من الشجن الغنائي العراقي، زاده دفقاً إنسانياً صوت المطرب حسين نعمة، وعبرها امتلك مساحة خاصة في ناصية القلوب والوجدان. ومساره الواعد الذي بدأ مع صوت الشجن الفراتي الأنيق ممثلاً بصوت حسين نعمة، واصله مع المطرب ذاته عبر لحن "ما بيه أعوفن هلي" الذي غرف من الموروث النغمي، و"كوم إنثر الهيل"، التي كانت واحدة من ملامح مرحلة ثقافية واجتماعية وفكرية نادرة في التاريخ العراقي المعاصر، فهي أغنيّة تفاؤل أخرى واكبت التفاؤل الذي باتت تسجّله البلاد في مسيرتها، عبر عقد السبعينيات.

وإذا كان لحناه للمطرب سعدون جابر "عيني عيني"، و"لتصدك

اليحجون"، كانا يتراوحان بين تقليدية نغمية ووجدانية، فإن لحنه البارع ممثلاً بأغنيّة "البارحة"، للمطرب ذاته، شكّل علامة فارقة في غناء جابر، وكانت الأغنيّة ضمن شريط، أكاد أجزم أنه الأنضج فنياً وأدائياً للمطرب، وحمل - أيضاً - لحن اللامع كوكب حمزة: "هوى الناس"، وجاء الشريط بشجنه وتلويحته الحزينة متناسباً تماماً مع فترة صدوره (نهاية السبعينيات تقريباً)؛ ليكون بذلك إشارة لعقد فريد، لا في حياة البلاد وحسب، بل في الأغنيّة العراقية المعاصرة أيضاً.

وإذا كانت هناك مساحة خاصة في الغناء العاطفي العراقي الرقيق، بدأت بقوة وأناقة مع ناظم الغزالي، وتواصلت عبر فؤاد سالم، فإنها تكاد تكتمل بوجود المطرب قحطان العطار، على الرغم من الفترة الحقيقية التي شهدت احتراف الفنان الأخير للغناء لا تتجاوز عقداً من السنوات، وألحان محسن فرحان، جعلت الأثر الذي تركه العطار في مسيرة الغناء العراقي المعاصر أثراً، ليس من السهولة تجاوزه، أو نسيانه، فلو أخذنا ألحان "لوغيمت دنياي"، و"شكول عليك"، و"زمان"، و"يكولون غنّي بفرح"، لعرفنا المدى التعبيري والوجداني الذي وصلت إليه لا طريقة أداء العطار الأنيقة والمحسوبة، ولا مستوى النضج التعبيري في ألحان فرحان وحسب، بل مسيرة الأغنية العراقية المعاصرة، وفي سبعينيات القرن الماضي على وجه التحديد.

ومثلما يُسجَّل لألحان محسن فرحان جوانب ألمعيتها وفرادتها، يُسجَّل عليها أيضاً، استسهال تقديمها لأصوات تستغرق بأداء شعبي ساذج، كما في أغنيّة "يا هوى الهاب" بصوت حميد منصور، وبعض ما غنّاه رضا الخياط وصباح السهل، وقد يبدو هذا مبرّراً ضمن "لعبة توازنات وعلاقات"، كانت تتحكّم بالإنتاج الغنائي العراقي في تلك الفترة، وإلى عقد آخر تلاها، فثمة المؤسسة الحكومية التي لا تتيح عبر نسق إدارتها والطابع الشخصي الذي يضيفه مَنْ يتولاها، وبذلك تخفّ ألحان كان لها أن تتوهّج لو أدّتها أصوات مميّزة، كما هي الحال في ألحان فناننا الرصين في نتاجه ومعرفته التي أراد لها

أن تتواصل، فسافر إلى القاهرة العام ١٩٧٦ – ١٩٧٨ حين انضم إلى "معهد الموسيقى العربية - قسم الدراسات الحرة"؛ ليتمكّن عبر الدراسة والخبرة المتحصّلة من لقاءات ونقاشات مع كبار ملحّني مصر، من إثراء تجربته الفنية الشخصية التي بدت - تماماً - مختلفة عن مثيلاتها، وإن كانت تمضي في سياق واحد، هو اللحنية العراقية المعاصرة والموروث الغنائي الرصين.

الغربة تتواصل لتقارب .... اليأس

وغربة صاحب "غريبة الروح" تواصلت، حين بدا شبه متوار عن الأنظار؛ كي ينجو من ماكينة الغناء التعبوي والتحريضي خلال الحرب مع إيران، حين فضّل خيار الخدمة في القوات المسلحة كجندي احتياط، وخطر الموت في أكثر من جبهة قتال ساخنة(*)، على الاندراج في مهمّة الدعاية والتعبئة الحربية عبر الغناء والموسيقي، على الرغم ممّا كانت ستوفّره عليه من "امتيازات" السلامة والعائد المادي والاعتباري لدى السلطة وأجهزتها الثقافية والسياسية.

مثلما تواصلت تلك الغربة في العقد التالي، الذي شهد تراجعاً ملحوظاً في مستويات الأغنيّة الفنية فضلاً عن انحدار في الذائقة، أشاعته مؤسسة "إذاعة وتلفزيون الشباب"، لكنه حاول إنهاءها في عدد من الأعمال، منها لحنه لقصيدة "هل تسمّين الذي كان غراماً"، للراحل بدر شاكر السّيّاب، وغنّاها سعدون جابر ضمن مشروعه الخاص بمسلسل "السّيّاب"، بينما كان قد وصل مرحلة صعبة ما بعد العام ٢٠٠٣؛ حيث الصخب والفوضى في كل جوانب الحياة في بلاده، فضلاً عن صعود قيم التشدد والظلام حيال التعبير الجمالي في الفنون، ومن بينها الموسيقى، وسيادة نسق التردي في الإنتاج الغنائي والذائقة أيضاً، حتّى مع محاولات يائسة، أبداها الملحّن الكبير لاستعادة مرحلة التعبير الناضج في الأغنيّة العراقية، عبر عمله مستشاراً فنياً لـ"اتحاد الموسيقيين العراقيين"، وبرامج تلفزيونية تُعنى بالغناء ومسابقاته مثل "عراق ستار"، و"على خطى النجوم"، وبرنامج "الأغاني" المهمّ الذي قدم قراءة فنية - تاريخية للغناء العراقي على امتداد القرن الماضي.

---

*) ضياء السيد كامل، موقع "النور" ٢٠١٢ www.alnoor.se.

إن بعض المحاولات المتأخرة في التلحين، أكان لأصوات جديدة ضمن مشروع "بغداد عاصمة الثقافة العربية"، أم عبر أغنيّات للأطفال، في العام ٢٠١٣، لم تمنع الرجل من التعبير بحزن يقارب اليأس حين وصف راهن الأغنيّة العراقية بقوله إن "تسعين بالمئة من الأغنيّة الحالية، هي تافهة وساذجة كلاماً ولحناً وأداء وتسجيلاً، ولكنْ؛ في الوقت نفسه هناك أغان جميلة، نسبتها ١٠ بالمئة ضائعة بين تلك الأغاني السيئة".

وفي تلك النبرة من الحزن، لا يعبّر محسن فرحان إلا عن سياق اجتماعي وسياسي وفكري عنيف، انعكس في نتاج موسيقي وغنائي، فهو يقرّ أن "الأجواء المتصارعة والمتلاطمة سياسياً وفكرياً واقتصادياً التي مرّ ويمرّ بها العراق، أثّرت - بشكل كبير - على الفن، بشكل عام، والأغاني الحالية هي نتاج هذه البيئة الحالية، لأن الشباب الذي يغنّي الآن هم أبناء هذه البيئة الاجتماعية، والذين فتحوا أعينهم على صراعات من كافة الجوانب، وهذا كله ينعكس سلباً على الغناء والموسيقى والفن بشكل عام، فضلاً عن الأدب والشعر؛ لأنهما مرآة حقيقية لما يحدث في المجتمع، ولهذا نرى أن الأغنيّة السبعينية تميّزت لحناً وشعراً وأداء؛ لأن البلد كان مستقراً من جميع النواحي، وأهمها الاستقرار النفسي"(*).

*) دعاء آزاد، حوار مع الملحّن محسن فرحان.

سعدون جابر:
معاصر في نهر الموروث الغنائي العراقي

حين يصف المطرب سعدون جابر سيرته كمحاولة لإعطاء صورة حيوية عن خزينه الفني والغنائي، ونقله إلى أكثر من عاصمة وتظاهرة فنية عربية، فإنه كان يجد استجابة لذلك عبر دعوات عربية عدة للاشتراك في مهرجانات موسيقية وفنية(*) توفّر "لمسة مؤازرة للفن الأصيل، ومدّ الجذور مع ألوان الغناء الراسخ".

وحول ما تتعرض له الآن الأغنيّة العراقية من ظهور موجات من أصحاب المواهب الضعيفة، يرى جابر أن "الرداءة لم تصب الأغنيّة العراقية فقط، بل الأغنيّة في مصر والخليج ولبنان والأردن، وأصحاب هذه الموجات يعتمدون مظاهر خادعة وكاذبة، والغريب أن الوسائل الإعلامية تروّج لمثل هذا الاتجاه، لاسيما شبكات التلفزة وشركات الإنتاج".

وفي مرات عدة، كنتُ أحاور فيها صاحب أغنيّة "هوى الناس"، عن مدى "الخسارة التي تعرض لها، بسبب عدم دخوله في ألوان الغناء السائدة"، كان أحد مغنّي جيل السبعينيات في العراق الذي طبع ببصماته ملامح الأغنيّة العراقية المعاصرة، ويتميّز بروحية الأداء التي مثّلت الشجن في الأغنيّة يقول: "لم أحسّ بخسارة، وحين أكسب أذاناً قليلة، فهو أفضل لي من ترقيص مليون عربي، والعبرة هي في تحريك ذهن عشرة من المستمعين العرب، أفضل من الاستهلاك السائد للأغنيّة".

ويتحدث عن حنينه لأغنيّاته الأولى، والتي لحّن أغلبها كوكب حمزة قائلاً:

---

*) ١٩٩٦/٧/٣ على هامش مشاركته في مهرجان "الفحيص".

"سأعود لغناء لحنين، قدّمهما لي حديثاً، وهما مواصلة لذلك الشجن الروحي المميّز للغناء العراقي، لكنه ليس الحزن اليائس، كما يوصف".

مشوار جابر كان قد بدأ مع شباب من ملحّنين وشعراء أغنيّة، لم يتوقّفوا عند الأشكال الثابتة في الغناء، السائد والمتوارث، وراحوا يعيدون صياغة شكل جديد، لكنه لا يبتعد - أيضاً - عن جوّ الغناء الريفي، البدوي وغناء المدينة، من هذه المجموعة بدأ، كما بدأ غيره مشواراً خصباً في فن الغناء، فظهرت أغنيّات "أفيش"، و"تلولحي"، و"الكنطرة بعيدة"، ثم "ياطيور الطايرة"؛ لتمثل نمطاً من الغناء القائم على إيجاد تعبيرية روحية متقدمة، دونما الانتباه إلى مواصفات النظرة التقليدية للإنجاز الغنائي، في مهارات الصوت وقالب اللحن، أو تمكّن النص الغنائي في نقل المشاعر.

وجاءت أغنيّات أخرى لسعدون جابر مثل "حسبالي"، و"هوى الناس"، و"أنت العزيز"؛ لتواصل هذا المشوار الممتلئ بمشاعر وصياغات متقدمة عن شجن مميّز للشخصية العراقية، دونما الوقوع في التعبير السطحي عن الحزن استدراراً لعواطف المتلقّي، بل هي تدعوه للمشاركة في صياغة المشاعر، بطريقة لمّاحة وذكية.

ونهل سعدون جابر من التراث الغنائي العراقي في فترة لاحقة، كما حصل في مجموعته الغنائية لعام ١٩٨٠ التي ظهرت فيها تلويحات ريفية من مواويل وأخرى من بغداد؛ حيث المقام وألوانه الغنائية الشهيرة، وانفتح على ألحان عربية، في فترة أخرى، لكن المدار الشخصي الحميم لسعدون جابر ظلّ ما يعزفه عبر أوتار روحيته الشجية، عبر أغنيّات تنفتح على المحبة، وألوانها الإنسانية المشرقة.

ويشير المطرب العراقي سعدون جابر، إلى أن الصفاء الروحي والحنين لم يتغيّرا عنده، على الرغم من مسافة قد تبدو ظاهرة بين أغنيّاته الحالية وبين واحدة من أكثر أغنيّاته القديمة شهرة "يا طيور الطايرة"، وحين يعدّ (التغيّر) هو ما أصاب الذائقة والناس والمفاهيم، إلى جانب تغيّر النظرة إلى الثقافة

والأخلاق والقيم، فهو لا يجانب الحقيقة رغم محاولته النفاذ من متعلقات هذا التغيّر (السلبي) والإيحاء بأنه شخصياً لم يدخل في معمعة انهيارات كثيرة، طالت البناء الروحي العربي، ومنها ما يتعلق بالغناء والموسيقى.

وتبدو إشارة صاحب "الكنطرة بعيدة"، و"تلولحي"، و"ياهوى الناس" محاولة للدفاع عن سيرة فنية، ماتزال تحتضن روحية عراقية حميمية في نتاجها، رغم ما علت بها من "هتافات" فنية بخاصة في الثمانينات حين انتقل سعدون جابر إلى أكثر من لون، وجرّب بين ألحان مصرية، وأخرى خليجية، فيما اختفت تلك الروحية حين غنى أناشيد الحرب الحماسية التي خنقت بصراخها علامات روحية صافية في صوته وغنائه، لا علاقة لها بما تتطلبه المارشات العسكرية والهتافات الحماسية من حدة وانفعال.

وكي يقلّل سعدون جابر من تغيّرات إصابته، يشير إلى تلك التي أصابت مجايليه: ياس خضر، وحسين نعمة، وفاضل عواد، وفؤاد سالم، الذين كانوا إضافة له يمثّلون جيل السعبينات في الأغنيّة العراقية التي شهدت من خلالهم واحدة من أخصب فتراتها، اعتماداً على قدرات تلحينية، صاغ أبرزها طالب القرة غولي، وكوكب حمزة، ونصوص غنائية رفيعة لشعراء أمثال: مظفر النواب، وزهير الدجيلي، وزامل سعيد فتاح، وأبو سرحان.

وحين يلمّح سعدون جابر إلى أنه "الوحيد" تقريباً من أبناء جيله مايزال قادراً على إنتاج أغنيّات رصينة، وتصل إلى الناس، فهو محقّ، إلى حدّ ما، لا سيما أن غالبية الأسماء التي رافقته صمتت، وضيّعتها الاختيارات والأزمات الاجتماعية الحادة التي عاشها العراق في العقدين الماضيين.

حساسية قاتلة من الساهر

وإذ يصيب سعدون جابر في ملاحظاته عن تلك القضايا المتعلقة بسيرته وسيرة جيله في الغناء العراقي، واعتزازه بما أنجزه، فإنه على خطأ حين كان يصرّ بمناسبة أو بدونها، تصريحاً أو تلميحاً على إظهار "امتعاضه" من المطرب كاظم الساهر. ويعود هذا الخطأ إلى جملة أسباب؛ منها: أن سعدون جابر

لا يحتاج في كل مرة الإشارة إلى أنه سبق الساهر في ميادين الغناء، فهو كذلك قولاً وفعلاً، وإنه سبق الساهر إلى غناء القصيدة؛ لأن هناك غيرهما معاً مَنْ غنّى القصيدة، وأنه صاحب لون مختلف في الغناء، ويمتاز بكذا وكذا من المواصفات المتقدمة؛ لأن هذا متحقّق فعلياً، ولا موجب لإظهاره، بطريقة يغلب عليها (النرفزة) والضيق بالآخر.

وفي ما يشبه التحية كان صاحب السطور وجّهها للفنان سعدون جابر، كتب: إن شهقات حب كثيرة وأشواقاً لطالما تصاعدت في نفوس أجيال من العرب والعراقيين الذين أحبوا منك أغنيّات ملوحة بشجن حميم ومشاعر صادقة وصياغات مفعمة بالروحية، هي التي ستظل تحفظ لك مكانا مميّزاً، وليس التعبير الصارخ عن الشعور بالضيق، كلما ذُكر المطرب كاظم الساهر أمامك، فالأغنيّة العراقية تتكوّن - شأنها في ذلك شأن كل نتاج روحي - من مقترحات، يشترك فيها كثيرون، وليست برسم الاقتران باسم واحد دون غيره.

وهي تزداد عذوبة وفناً، كلما أبدع صاحب "حسبالي" أغنيّات تدلّ على صدقه وصدق فنّه، مثلما يفعل ذلك آخرون، بينهم الساهر وغيره.

معاصر في نهر الموروث الغنائي العراقي

ينتمي في شكل أغنيّاته إلى "جيل الأصالة"(*)، رغم أنه يعدّ بقاءه في الساحة الغنائية انتماء إلى "جيل المعاصرة"، مؤكداً أنه "مع الحداثة، ليس بوصفها أشكالاً سطحية وعابرة، وإنما مع الأشكال العميقة والممتدة مع جذور الأصالة".

هذا هو المدخل الذي يريده المطرب سعدون جابر، لصورته في مشهد الغناء العراقي المعاصر، متداخلاً مع وصف "فنان لطالما شنّف أسماعنا بصوته الشجي"، كما يقول عنه عشّاق صوت من العرب، لكنه يعود إلى تأثير الفولكلور الغنائي العراقي والعربي عموماً في غنائه، فيقول صاحب أغنيّتي "يا طيور الطايرة"، و"عيني عيني"، إنه استفاد من الأصالة التي تمتد

*) علي عبد الأمير، جريدة "الرأي" الأردنية ٩ و١٠ تمّوز ١٩٩٩.

إلى "نهر الفولكور العظيم الذي يضمّ في مجراه موروث الغناء العراقي من داخل حسن، وحضيري أبو عزيز، وناظم الغزالي".

خليجي ومصري... لمَ لا؟!

فناننا يعدّ الانتقالات التي ميّزت سيرته في الغناء، وبخاصة في الثمانينات، ومنها الغناء بالخليجي، واعتماد ألحان مصرية (غنّي لبليغ حمدي)، "عملية طبيعية؛ لأن الفنان والمطرب بشكل خاص، لا يمكن أن يقفل ذاته عن الأشياء الجميلة، فقد غنّيت من ألحان الكويتي يوسف المهنا، وغنّيت من ألحان السعودي عبد الرب إدريس، وكذلك من ألحان بليغ حمدي، وهذه أعمال أضافت لي جمهوراً عريضاً، وشهرة لم أكن قد وصلتُها في المرحلة الأولى التي صنعتني، وهي مرحلة الغناء العراقي، وبأجوائه المحلية الصرفة".

ويستدرك جابر، مشيراً إلى أن الثمانينات التي شهدت انهماك العراق والعراقيين في أجواء الحرب، استدعت منه اندراجاً في "موجة الأغنيّات الحماسية والتعبوية والدعائية"، وعدّها "جاءت تعبيراً طبيعياً عن إيقاع الحياة في تلك الأيام".

وعلى الرغم من محدودية قدرته على أداء ألوان عديدة من الغناء، بينها قالب القصيدة، يؤكد سعدون جابر أنه بعد تجربته مع قصائد السّيّاب وقصائد كثيرة من الشعر العربي القديم، سينشد قصيدة الشاعر محمود درويش "أحنّ إلى خبز أمي"، لافتاً إلى أن الشاعر درويش أثنى على توجّهه، ومنحه الموافقة التامة لقيامه بغناء القصيدة مع إطراء تام لروحيته في الغناء.

وهذا المنحى "غناء القصيدة"، ظلّ يصرّ عليه سعدون جابر، رغم الإشكالات التي واجهها مسلسل "السّيّاب" التلفزيوني الذي أدّى خلاله لحناً من طالب القره غولي "سفر أيوب" القصيدة الطويلة والمعذّبة، واستغرق فيها القره غولي فترة قاربت العام، معتبراً حينها (١٩٩٩) الدعوى التي أقامتها ضده آلاء السّيّاب، ابنة الشاعر الراحل الثانية، "دعوى مردودة؛ لأن العمل لم يخدش ملامح الصورة الجميلة للراحل، ولا آثارها في الشعر والحياة".

وجاءت أغنيّاته المنفتحة على نصوص الشاعر بدر شاكر السّيّاب؛ لتشكّل علامة متقدمة في وعيه الغنائي والموسيقي، غير أن ارتباك الأداء وعسر الصياغات اللحنية لم يمنحا التجربة ما كان يعوّل عليه سعدون، وتبقى فضيلة الإقدام عليها تُحسب له، لما تعلنه من وعي، ومن رغبة لنقل الأغنيّة إلى مستويات تعبير، ترقى بالسائد، وتحاول الافتراق عنه.

استثمار المعرفة... موسيقيا

ويرى المطرب جابر، الذي قدم أغنيّات جميلة من نوع "حسبالي"، ويا "نجوى"، أنه استثمر معرفته الأكاديمية وثقافته بطريقة جعلته يديم حضوره في المشهد الغنائي العربي والعراقي، فهو أنهى دراسته في معهد المعلمين عام ١٩٦٨، ثم كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية عام ١٩٧٦، ثم نال درجة الماجستير في الموسيقى من إنجلترا عام ١٩٩٠، وأكمل فصلاً دراسياً من دراسة الدكتوراه في المعهد العالي للموسيقى العربية بالقاهرة عام ١٩٩١؛ ليُحرم من إكمال مشواره الدراسي، بسبب إشتعال حرب الخليج الثانية، مؤكداً أنه مايزال يبحث عن المعرفة، وأنه لم يرتو منها؛ لأنها بلا حدود.

ويشير إلى أن المعرفة والثقافة بروافدها العديدة أسهمت في اختياراته الغنائية، وجعلته يكشف الطرق المناسبة في "توظيف الموروث" في أغنيّاته الحديثة، واصفاً "الفنان المتعلم" بأنه أكثر قدرة على البقاء في الزمن الفني من "الفنان غير المتعلم". وهو مدخل إلى استثمار وسيلة معاصرة، فهو يعدّ تصوير الأغنيّات وفق أسلوب "الفيديو كليب" عملية مهمّة في الترويج بين الناس، لكنه يستدرك أن "أغلب ما يُنتج من أغنيّات في الفيديو كليب رديء"، منوّهاً بتغيّرات كثيرة، طرأت على الذائقة الشعبية، وقال "أصبحت الناس تسمع بآذانها وعيونها، ولم يعد الغناء روحية ومشاعر جميلة فقط ينهل منها المطربون".

الدراما الغنائية التلفزيونية: مسار متعثّر

عادة ما كان يؤكد سعدون جابر حضوره في ميدان الغناء والموسيقى

والفن عموماً، ليس عن طريق الأشرطة الغنائية والحفلات التي شهدتها له أكثر من عاصمة عربية خلال السنوات القليلة الماضية، بل عن طريق ما يسمّيه بـ "الدراما التلفزيونية الغنائية"(*)، فبعد مسلسله عن "مسعود العمارتلي" أحد رموز الغناء العريفي العراقي، كان له مسلسل "ناظم الغزالي" الذي طاف بصوته أرجاء عربية، لم يكن قد وصلها الغناء العراقي العراقي من قبل. وإضافة إلى "الدراما الغنائية" فهو حاضر في أعمال فنية، يعوض فيها - على الأغلب - خيبة أمله من الغناء السائد الآن، كما في مسلسل "السّيّاب" الذي يغنّي فيه عدة قصائد لرائد الحداثة في الشعر العربي بدر شاكر السّيّاب، إضافة إلى قيامه بإنتاج المسلسل، وأداء دور تمثيلي فيه. وكان ضمن مشاريعه في الدراما الغنائية عمل تلفزيوني عن سيرة مطرب العراق والعرب الراحل محمد القبانجي المعروف كأب روحي لـ "المقام العراقي".

وإذا كان سعدون جابر الذي عرفته الأغنيّة العراقية في السبعينات صوتاً مخضباً بشجن ريفي، ولوعة محبين، صاغهما الملحّن القدير كوكب حمزة الذي عاش معه جابر علامات نجاح نادرة، وأثمرت أغنيّات من نوع: "يا طيور الطايرة"، و"الكنطرة بعيدة"، و"هوى الناس"، قد أدّى في مسلسل "ناظم الغرالي" شخصية المطرب العراقي الراحل الذي خرج بتمكّن من شرنقة المحلية العراقية، إلى مسارح غناء في عواصم عربية، أبرزها كانت بيروت، وغنّى له ٣٦ أغنيّة ومقاماً، فإنه سيحتجب في مسلسل "السّيّاب" عن دور البطولة الذي سيتولاه الممثل العراقي والمخرج المسرحي الشاب حكيم جاسم، مكتفياً بدور الراوية، ومنشداً لتهدّجات وجراح وآمال صاحب "غريب على الخليج".

ويرى جابر الذي التقيناه في عمّان، أن اتجاهه في "الدراما الغنائية" كان يهدف توجيه تحية خاصة به إلى أسماء، أثّرت في الوجدان العراقي، وكانت علامات فارقة في الغناء بخاصة، معتبراً أن الأعمال ليست (وثائقية)، غير أنها في الوقت لا تبتعد عن السيرة الذاتية للأسماء التي تقدمها.

---

*) علي عبد الأمير، "الحياة" ٢٠٠٠.

وكان مسلسل "مسعود العمارتلي" الذي جاء في عشرة حلقات تلفزيونية أول محطات جابر في اتجاه الدراما الغنائية، واللافت في المسلسل هو الطابع المثير للجدل، للشخصية الرئيسة، فالمغنّي مسعود، هو - في الحقيقة - امرأة، لبست ملابس الرجال، وتشبّهت بهم، ومارست حياتهم، وابتعدت عن المرأة، بل (بالغت) في ذلك الافتراق؛ لتتزوج من امراة كونها (تحسّ إحساس الرجل).

سعدون جابر غنّى أغنيّات مسعود العمارتلي، التي كانت واحدة من علامات الغناء الريفي العراقي أوائل هذا القرن، وكانت طريقة أداء جابر، أقرب إلى فهم طبيعة غناء مسعود، فهي بسيطة التراكيب، وبنت بيئتها الريفية، غير أن المعالجة الدرامية التي تولاها المخرج كريم حمزة، أضاعت العنصر الدرامي المثير: التغاير الجسدي والنفسي للمغنّي/ المغنّية، ولم تستطع أن ترسم الشخصية وفق هذا التشكيل: "نصف امرأة + نصف رجل".

وبرغم النجاح الذي لقيه مسلسل "ناظم الغزالي" في عروضه العربية (عرضته أكثر من ٧ محطات فضائية)، إلا أن المعالجة الدرامية كانت فقيرة، وبدا الغزالي الذي عاش المرحلة الدراماتيكية التغييرات في العراق (مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية وصولاً إلى وفاته ١٩٦٣)، يعيش زمناً بطيئاً، وبارد المصائر، حتّى إن زواجه من المطربة اليهودية سليمة مراد كان تحصيل حاصل، برغم أنه يوفر كحدث بؤرة درامية مهمّة، ولم يتنبه المخرج فلاح زكي إلى علامات من الجودة، توفّر عليها السيناريو الذي كتبه ثامر مهدي.

وظلّت طريقة غناء سعدون جابر، وليست طريقة تمثيله، لـ"الغزالي"هي الأبرز في المسلسل، وأضفى بريفية محبّبة في صوته وألفاظه، (براءة) على المعنى التركيبي في موسيقى وألحان أغنيّات الغزالي التي جاءت معبّرة عن تركيب وغنى حياة المدينة، وتزاوج المَلمحان المميّزان لـ المجتمع العراقي: الريف والمدينة في طريقة أداء سعدون جابر لأغنيّات الغزالي.

وبعد "السّيّاب" كان جابر يستعدّ لإنتاج مسلسل عن الشخصية البارزة

في الغناء والموسيقى: (المقام العراقي) تحديداً، المطرب الراحل محمد القبانجي، ولأنه يختلف جسدياً وصوتياً عن مؤهّلات سعدون جابر، فقد اتّجهت النية لأداء دور القبانجي غناء وتمثيلاً من قِبل المطرب العراقي عارف محسن. وعبد الباري العبودي كتب السيناريو وضع في اعتباره، بحسب ما يقول سعدون جابر، الجوانب الإشكالية في شخصية القبانجي، الذي نقل الغناء ضمن شكل (المقام العراقي) من طرق الأداء الساذج إلى حداثة طاولت حتّى شكل العرض الغنائي والموسيقى، وتوقف عند الجوانب الاجتماعية في شخصية: مركزه المالي وعمله الناجح في التجارة وحرصه على ذلك، باعتبار المال حامياً ومحصناً له من الغناء، في أمكنة، تفرض على المطرب أنماطاً أقرب إلى الابتذال.

وكان في برنامج سعدون جابر المستقبلي لإنتاج مسلسلات درامية توثق حياة المبدعين العراقيين نجد أنه مَعنيّ بأسماء الشعراء: مظفّر النوّاب، الجواهري، سعدي يوسف، وبلند الحيدري، وفي هذا الصدد، يقول سعدون جابر: "الغناء في مثل هذا الأعمال، ولقصائد سعدي يوسف، أو النوّاب، أو الجواهري، إثراء كبير لمسيرتي الغنائية والفنية عموماً". ويستدرك جابر، وهو يوضح مشروعاته الغنائية - الدرامية التي تنحى منحى وثائقياً، أنه سيكون في موقع الرضا عن النفس حين يوفّق في عمل تلفزيوني عن حياة الراحل جواد سليم وفن صاحب العمل الكبير "نصب الحرية"، لكن كل تلك المشاريع ظلّت مجرد أحلام، بدّدتها كوابيس الحياة العراقية منذ العام ٢٠٠٣.

ولا تغيب عن ذهن سعدون جابر مسألة تلقي الأجيال الجديدة، عراقياً وعربياً للمعاني والخلاصات الفكرية والحياتية التي تقدّمها أعماله الفنية التي يتصدّى لها إنتاجياً وغناء وتمثيلاً في بعضها، فيقول إن من حقّ الأجيال الجديدة أن تتعرّف على تجارب رصينة في الثقافة والغناء والموسيقى، وإنه من الرداءة بمكان أن تصبح شاشة التلفزة مباحة للإسفاف ومغلقة على الفن الرفيع.

هل أخذته "مو حزن ... لكنْ؛ حزين" إلى شجنه القديم؟

بدا من الثابت إذنْ؛ أنه لا تُذكَر سنوات الغناء العراقي المعاصر الذهبية (سبعينيات القرن الماضي بخاصة)، إلا ويُذكر المطرب سعدون جابر، الذي طبع الأغنيّة العراقية بنمط من الأداء الغالب عليه التأسّي ونعومة حزينة.

وإذا كانت قدرات جابر الصوتية محدودة، فإنها بدت أوسع ممّا هي عليه في حقيقة أمرها، حين صاغ لها الملحّن اللامع كوكب حمزة ألحاناً نادرة، لعبت على صفة التأسّي والشجن، حتّى كادت تلك الألحان تختصر صورة صاحب أغنيّات: "طيور الطايرة"، و"هوى الناس"، و"الكنطرة بعيدة".

ومع ابتعاد كوكب حمزة عن صوت سعدون جابر، الذي اختار القاهرة ونوادي لندن الليلية في الثمانينيات منطلقاً لمرحلة تالية من سيرته الغنائية، وتعاونه مع ملحّنين عراقيين متوسّطي الموهبة؛ مثل كاظم فندي، ثم استعارته لفترة "ألحاناً خليجية" ومحاولته "الغناء للحرب"، بدت صورة سعدون جابر كمغنّ للبيئة العراقية غير المنغلقة على خصوصيتها، خافتة حتّى كادت تغيب.

ومع بداية العشرية الماضية، كانت "مياه كثيرة مرّت تحت الجسر"، وظهر جيل غنائي جديد في العراق، أوضح ملامحه تمثّل في كاظم الساهر، ومن هنا، كانت المراجعة ملحّة وأساسية عند سعدون جابر، وبدأ محاولة ظهرت عسيرة وجافة في غناء قصيدة السّيّاب "غريب على الخليج"، بحسب لحن طالب القره غولي، ومع شريطين، أو أكثر، لم يعلق من جديد سعدون جابر شيئاً في أذهان المتابعين، ولا حتّى الجمهور العادي الذي كان يطلب في المهرجانات العربية من صاحب "حسبالي" أغنيّاته القديمة، وقد تضاف إليها بعض من مواويله، ومنها "مضيع ذهب"، أو أغنيّته الشجية "يا أمي".

وأحسن سعدون جابر صنعاً (لجهة تدعيم حضوره بين الجمهور العربي) في تمثيله وغنائه ضمن مسلسل "ناظم الغزالي" الذي رسم صورة شجية

للغزالي الذي ما يزال - برغم مرور عقود على غيابه - أشهر الأسماء الغنائية العراقية لدى الجمهور العربي.

وحاول سعدون جابر إعادة الاتصال مع ألحان كوكب حمزة الذي بعدت به الشقة عن ينبوعه الوجداني والاجتماعي بعد نحو عقدين على مغادرته العراق، ولم تبرز المحاولة الثنائية في إحياء ذلك النمط الشجي الذي وطّد حضور سعدون جابر.

وإذا كان كوكب حمزة "عنصر الثقل" في أغنيّات سابقة ناجحة، فلِمَ لا يجرّب سعدون "عنصراً" ليس أقلّ تأثيراً؟ وهو ما فعله حين "أقنع" الشاعر مظفّر النوّاب في غناء "قصيدة شعبية"، تضمّنها شريط حمل عنوان "الرمال"، وضمّ ست أغنيّات، إضافة إلى قصيدة النوّاب، وقّع ألحان أغلبها الملحّن العراقي كاظم فندي.

وعلى إيقاع متنافر، استعار من الخليج أكثر ممّا انتظم في روحية عراقية، جاء لحن فندي لقصيدة النوّاب "مو حزن لكن حزين"(*)، ووسط هذا التنافر ضاع صوت جابر حتّى إنه في (الجواب) وحين غنّى "مثل بلبل قعد متآخر / لقى البستان / كلها / بلايا... تين" اختفى تماماً، وعوضاً عن صياغة لحنية، تميل إلى الهدوء - بحكم جو القصيدة - جاء اللحن مرتبكاً وسطحياً، لم يقرأ القصيدة جيداً، مثلما لم يقرأ صوت سعدون جابر، وهذا "الخطأ الذهبي" للملحّن كاظم فندي تكرر مع أغنيّة "التواضع حلو..." التي كتبها علي العتابي، وجاءت مفرداتها تقريرية مباشرة: "انظر إلى دنيتك (دنياك)/ أجمل فرص فاتتك/ وأنت بوقت ضائع"، وهنا كان اللحن الإيقاعي الراقص (غربة)، بل غرابة عن صوت سعدون جابر الميال للبوح، وبحسب (قرارات) طيّبة في صوته الذي جاء في الأغنيّة جافاً خالياً من العُرَبْ.

وبحسب صياغة لحنية ذكية، نهلت من موروث طيب، توزّع على خارطة

---

*) علي عبد الأمير، "الحياة" ١٩٩٩.

الغناء العراقي في السبعينيات والثمانينيات، غنّى سعدون جابر "كل ليلة"، كان فيها كاظم فندي مخلصاً لذلك الموروث، ومجتهداً في صياغة أغنيّة رصينة، مكّنت جابر من مداعبة بعض أثره الحميم.

وإذا كان قالب "غناء القصيدة" يفترض إمكانات صوتية محددة، منها سلامة النطق وطلاقته عند المطرب، ناهيك عن براعة لحنية، تمزج التطريب، وبالتعبير، فإن سعدون جابر لم يكن مشغولاً - على ما يبدو - في هذه "الافتراضات" حين غنّى من شعر!! وألحان كاظم فندي أغنيّة "الرمال"، وبالرغم من اجتهاد سعدون جابر في الانتقال بصوته إلى تعبيرية ما، إلا أن نَصاً شعرياً ضعيف الخيال، ولحناً عادياً، أحبطا محاولته في تقديم (قصيدة مغنّاة) حقيقية.

الفصل العاشر
تأميم الألحان والموسيقى

الأغنيّة "الوطنية" و"السياسية" وما بينهما "الثورية" و"الملتزمة"

حين كان الكاتب والمفكّر اللبناني حازم صاغيّة يتحدث معي، من لندن عبر الهاتف العام ٢٠٠٣؛ كي ينهي فصلاً متعلقاً بالموسيقى والثقافة في كتابه عن عراق صدام حسين، ذكرت له كيف قامت الدولة بـ "تأميم الحناجر الغنائية"؛ أي ربط الموسيقى والغناء بعجلة نظام الحكم، وجعل المشاعر التي تنتجها الأنغام ملكاً للدولة. وهتف صاغيّة من بعيد مرتاحاً للوصف، وهو كذلك فعلاً حين أستعيده هنا، فماذا تعنيه أغنيّة "وطنية" و"سياسية" في منظومات الثقافة التي ينتجها نظام معين، وماذا تعنيه أكثر، إذا كان النظام "ثورياً"؟

ليس جديداً ارتباط الغناء بأغراض الحماسة، والحضّ على الدفاع عن الاوطان(*)، بل إن مراجعة سريعة حتّى لعيون الموسيقى "الكلاسيكية" تضعنا حيال لائحة من أعمال، قصدها أصحابها أن تكون "وطنية" تُثير حماسة المقاتلين، خذ افتتاحية ١٨١٢ لتشايكوفسكي (في التعبير عن محاولة الغزو الفرنسية الفاشلة لروسيا) مثلاً، أو سيمفونية بيتهوفن الثالثة: "البطولة"، بل خذ أغنيّات المقاومين اليساريين الإسبان، ولاحقاً الفرنسيين، وخذ بعض أغنيّات المقاومة الفلسطينية، وقليلاً من أناشيدها، لكنْ؛ إذا كان الأغنيّات والألحان "الوطنية" و"القومية" من نتاج الأنظمة العربية، فإنك إن استعدتها، فإنما تستعيد مرحلة اندحار العقل العربي والإنساني إلى فجاجة كالتي تعنيها "مسرحية" تصوير الهزيمة المجرّدة، على أنها صمود وتصدّ، يقاربان النصر، إن لم يكوناه أصلاً، وانتظام أهل الطرب والألحان في الجزء المتعلق بهم في

*) علي عبد الأمير، صحيفة "الصباح الجديد" البغدادية ٢٠٠٩.

المسرحية؛ أي إعلاء الصوت عن المجد والشرف العالي والبطولة، وباقي الأرشيف "الوطني" الحماسي لأنظمة الثورات الجمهورية العربية.

وطبقاً لمبدأ "القاعدة والاستثناء"، فإن ما شّذّ عن "رطانة" الأغنيّة "الوطنية" و"السياسية"العربية، كان في البناء الموسيقي الرصين لأعمال غنائية مصرية ولبنانية غالبا، ممّا وفّر لتلك الأعمال التي استثمرت نفوذ أصحابها: أم كلثوم، وعبد الوهاب، وعبد الحليم حافظ، وفريد الأطرش، وفيروز، والرحابنة، بضمنهم زياد، أن تصبح "ذاكرة وطنية"، لكنها لم تمنع من أن تتكشّف - أيضاً - على فواجع وحقائق مرّة، على الرغم من أنها ارتبطت بما اعتبر واجباً مقدّساً: الدفاع عن الوطن ووجوده.

ما بعد الأغنيّة "الوطنية" (١٩٤٨-١٩٦٧) جاءت مرحلة الأغنيّة "السياسية" أو "الثورية" أو "الملتزمة"، وهي مرحلة صعود التيارات اليسارية والقومية ونشاطها الذي عُدّ رداً على هزيمة ٥ حزيران ١٩٦٧، و"الأغنيّة الملتزمة " أصبحت - بحكم الاعتياد في التداول الثقافي العربي - تعني التزام أصحابها بنهج أحزاب يسارية وثورية، أكثر ما تعنيه التزام "نهج فني ثوري" يخرج على "ثقافة الهزيمة"، وبذلك تحوّل"الفن الملتزم" مؤشراً للصلة بالحزب اليساري، أو الحركة الثورية، وليس "الثورة" في مراجعات لمضامين النص الشعري، أو الموسيقي، وشكل الأداء الفني.

وما إن دخل "الغناء الملتزم" في باحة العمل السياسي اليساري والثوري، حتّى أصبح نتاجه الفني" منطقة مقدسة"، يحرسها كتّاب وصحافيون من الأحزاب اليسارية والجماعات الثورية، ممّا أرهب النقد الفني والموسيقي؛ كي لا يحاول مراجعة البناء الفني المهلهل لذلك النتاج، وهو إن فعل، فثمة القاموس حاضر، ومفردات الاتهام فاعلة فيه وجاهزة: يمينيّ، رجعيّ، ومتخلّف.

إن نهجاً كهذا (الوصاية الحزبية) يمكن تلمّسه في تجربة الغناء "الملتزم"

في العراق، لبنان، ومصر، وفلسطين، والمغرب العربي، وهو ما كان سبباً جوهرياً أتى على تجربة "الأغنيّة الملتزمة"، وأحالها من فكرة التعبير الحرّ خارج النظام الرسمي الثقافي، إلى مجرد نظام دعائي ملحق باتجاهات حزبية وإيديولوجية.

فيكتور جارا والشيخ إمام وحلم عراقي

يلفت الباحث والفنان الموسيقي العراقي حميد البصري في باب الاستعادة التاريخية للأغنيّة السياسية وانتشارها عراقياً وعربياً، إلى أن "مفردة الأغنيّة السياسية انتشرت في النصف الثاني من القرن العشرين مرتبطة بالأغنيّة الرافضة، الأغنيّة الملتزمة بالجماهير، الأغنيّة التي تدعو إلى التغيير، الأغنيّة التقدمية، رغم أن أية أغنيّة هي سياسية بامتياز، لارتباطها بمفهوم معين من الحياة"، وفي حين تبدو تعبيرات مثل "ملتزمة بالجماهير"، و"تدعو إلى التغيير"، أو"كل أغنيّة هي سياسية بامتياز"، بحاجة إلى مناقشة عميقة، لنقلها من مجال "فضفاض" كالتي هي عليه إلى تعبيرات بدلالات محددة، إلا أن اللافت في حديث الأستاذ البصري هو ربطه انتشار الأغنيّة السياسية بروح التضامن التي سادت اليسار العالمي، ومنه العربي مع تجربة شيلي، وتحديداً ما بعد إعدام سلطات الانقلاب العسكري أيلول ١٩٧٣ للمغنّي فيكتور جارا، فيقول "انتشرت فكرة الأغنيّة السياسية في الوطن العربي بشكل واسع مع شهرة المغنّي الشيلي فيكتور جارا خاصة بعد أن أقدمت السلطة الدكتاتورية في شيلي على قطع أصابع يده في إحدى الساحات أمام الجماهير؛ لكي لا يتمكن من العزف، ممّا حدا بفكتور جارا إلى الغناء بدون آلة موسيقية، فردّدت الجماهير معه أغنيّته، وطار عقل الجلادين من ذلك الموقف، فقتلوا فكتور جارا".

ويؤسّس البصري على هذا الحادث، ويعدّه "أحد الحوافز الذي أدّى إلى ظهور الأغنيّة السياسية على مستوى الوطن العربي، ففي مصر، بدأت أغاني الشيخ إمام والشاعر أحمد فؤاد نجم بالانتشار، بشكل واسع"، فيما

المراجعة التاريخية لظاهرة "الشيخ إمام" تكشف أنها ظاهرة، أنتجتها نقمة فكرية وشعبية "سرية" على الأغلب، على نظام الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، إثر هزيمته في ١٩٦٧؛ أي قبل قصة المغنّي الشيلي، بما فيها من "إحالات يسارية"، وعدم بلوغ "ظاهرة الشيخ إمام" مرحلة العلن، كان عائداً إلى ولاء شبه مضمون لليساريين العرب لعبد الناصر ونظامه، وجاء موته، ومن ثم؛ تولي "اليميني" أنور السادات السلطة في مصر، وافتراقه عن الاتحاد السوفياتي سبباً كافياً لليساريين العرب في الحديث عن الثنائي: الشيخ إمام - أحمد فؤاد نجم الذي - وكما سنتابع لاحقاً - كان بدأ "الثورية"خارج أيّ معيار سياسي أو أيديولجي محدّد، ولم يتردّد بتوجيه النقد إلى "مقدّس"، اسمه عبد الناصر.

وفي ما خصّ حال "الأغنيّة السياسية" عراقياً، فإننا نستعيد ما كتبه حميد البصري أيضا: "من فناني الأغنيّة السياسية في العراق: حميد البصري، وشوقية العطار، وجعفر حسن، وطالب غالي، وسامي كمال، وكمال السيد، وفؤاد سالم، وطارق الشبلي. ومن الفِرق "جماعة تمّوز للأغنيّة الجديدة" التي تحوّل اسمها - بعدئذ - إلى "فرقة الطريق"، و"فرقة الشموع" التي ضمّت عدداً من الطلبة العراقيين في موسكو".

هنا يختار البصري انتماء أيديولوجياً "شيوعياً" لتحديد "الأغنيّة السياسية"، وهو قد يكون سهواً أغفل ذكر الملحّن كوكب حمزة، الذي صاغ " - بعيداً عن التأطير الفكري الحزبي، مع أنه ابن الحزب الشيوعي العراقي" - أجمل ما يمكن أن تحفظه ذاكرة الأغنيّة العراقية المعاصرة لجهة "البناء الاجتماعي والفكري" العميق والمبثوث بلا تعسّف في بناء موسيقي، من النادر تكراره: عميقاً يتصل بالموروث، وبقوة هاجس إنساني، يسعى إلى حداثة حقيقية، وهو - في حقيقته - ترجمة عميقة لفكرة "الثورية" في الفن.

وهذا الافتراق بين تجربة موسيقية كالتي يتوافر عليه صاحب أغنيّة "هوى الناس"، و"صار العمر محطات"، وانتظام في عمل غنائي، عماده انتماء

فكري وحزبي كالذي يؤرّخ له الأستاذ البصري، هو الفارق مابين أغنيّات "سياسية" من نوع "شيلي (جهورية شيلي) تمرّ بالليل نجمة بسمانا" ابنة وقتها السياسي المرحلي لجهة التضامن مع تجربة يسارية في آخر المعمورة! وأغنيّة "وطنية" تقارب في جمالها أيّ نشيد وطني محترم، صاغها الموسيقي العراقي العبقري الراحل أحمد الخليل عبر عمله الخالد "يا موطني".

غيتار جعفر حسن

مع نهاية شهر آب، وحين "يفتح للشتا باب"، كما يقول المثل الشعبي العراقي عن الأيام العشرة الأخيرة من شهر آب/أغسطس، تكون بغداد استعادت شيئاً من حيويتها التي تلظّت بلهيب حقيقي على امتداد ثلاثة شهور، ومع أيلول، تطرق نسمات رقيقة على وجه المدينة الساخن، غير أن تلك الطرقات تتحوّل هواء عذباً، ينعش الأرواح في تشرين الأول/أكتوبر، حين يتقدم الخريف تاركاً لبغداد أن تبتكر أجمل أيامها في العام(*).

وتشرين الأول العام ١٩٧٣، جاء محملاً على أجنحة من الأمل، فثمة انفتاح ثقافي وسياسي واجتماعي، ميّز صيف ذاك العام عبر إعلان "الجبهة الوطنية والقومية التقدمية "، ودخول النخب العراقية الأكاديمية والثقافية في "منافسة حقيقية مؤثرة، عنوانها مشاركة واسعة في بناء عراق عصري قائم على سلام سياسي واجتماعي بعد عقد الستينات الدموي"، وثمة مسار شخصي رحيب، ابتدأتُه مع دخولي الجامعة، وإحساسي بملامح أولى للحرية الشخصية.

ما بين الانفتاحين الاجتماعي والشخصي، كان هناك حدث، شكّل مفترقاً، لا في مساري الفكري وحسب، بل في مسار جيل من المثقفين العراقيين وقطاع ليس بالضيق من شباب العراق في أوائل سبعينيات القرن الماضي، إنه "أسبوع التضامن مع الشعب الشيلي"، الذي شهدته "جمعية التشكيليين العراقيين "في المنصور اعتماداً على جهود لافتة لعدد من الفنانين والأدباء والصحافيين الشيوعيين وأصدقائهم من العاملين في الحقل الثقافي.

---

*) علي عبد الأمير، موقع "إيلاف"٢٠٠٧.

الحدث وإن جاء بعنوان عريض قائم على "التضامن الأممي" مع النظام اليساري في شيلي الذي أسقطه انقلاب الجنرال بينوشيه في ١١ أيلول/ سبتمبر ١٩٧٣، إلا أنه - فعلياً - كان تظاهرة علنية، قد تكون الأولى للثقافة الشيوعية في العراق بعد هزيمة تلك الثقافة سياسياً واجتماعياً مع انقلاب شباط ١٩٦٣ الدموي، ومع أن الشاعر فوزي كريم "صدمني" برأي، بدا صريحاً أكثر ممّا ينبغي في اليوم الثالث للأسبوع "التضامني" بأن مثل هذه التظاهرات "لا معنى جدياً لها، فالثورات الناجحة لا قيمة لها، فكيف بتلك المهزومة"، إلا أنني شخصياً - ومنذ اليوم الأول للتظاهرة الثقافية والاجتماعية النادرة - أحسستُ أن الحدث عراقي الفكرة والمضمون، وإن جاء ضمن إطار "أممي"، فثمة المئات، بل الآلاف ممّن كانوا جمهوراً متذوّقاً لأشكال الفنون الراقية في الرسم والنحت والبوستر السياسي والموسيقى والشعر، فضلاً عن التجمّع حول عناوين من الكُتُب في شتى مجالات المعرفة الإنسانية. هواء رقيق كان يهبّ على أمسيّات بغداد، وتحديداً على امتداد العشب الأخضر في حديقة جمعية التشكيليين العراقيين، وثمة هواء رقيق من الصداقة والفنون الرفيعة، من فرح نادر وحقيقي، من لقاءات مفتوحة على اتساع الحياة.

وفي حين كرّست الصحافة العراقية الشيوعية اسمَي الشاعر بابلو نيرودا والموسيقي فيكتور جارا أيقونتَين لتجربة شيلي "الثورية"، فإن صورهما كانتا تتوزّعان أكثر من ركن في غاليري الجمعية، أو حديقتها؛ لتتطابقا - بعد حين - مع ملامح الشاعر سعدي يوسف والمغنّي والملحّن جعفر حسن الذي تجمعه آلة الغيتار مع جارا.

المشهد الأكثر إثارة - فضلاً عن التجمّعات الإنسانية الفياضة بالمشاعر والآمال، والتي كانت تعقب انتهاء الفعاليات الثقافية - هو حفل غنائي، تجمّع من أجله جمهور، تجاوز العشرة آلاف شخص، ضاقت بهم حدائق "التشكيليين"، فتوزّعوا صعوداً على الأسيجة، وكل ما يوفّر إطلالة على مركز الحدث؛ حيث الفرقة الموسيقية، وأمامها تناوب الملحّن الذي كان حفر

اسمه بقوة في الأغنيّة العراقية المعاصرة كوكب حمزة، ومنذ لحنه الأول "يانجمة" الذي غنّاه حسين نعمة العام ١٩٦٩، والملحّن والمطرب جعفر حسن، والملحّن كمال السيد (رحل العام ٢٠٠٠ في منفاه بالدانمارك)، فضلاً عن فرقة غنائية، قدمت نماذج غنية الدلالات، في شكل كان قد استُهلك كثيراً من قبل، ووقع في نمطية مديح الأنظمة الحاكمة وقادتها "الأفذاذ"، ألا وهو شكل "الأغنيّة الوطنية".

وضمن بناء لحني أقرب إلى مداعبة الوجدان الشخصي، حتّى وإن كان جسراً نحو هَمّ اجتماعي، جاءت أغنيّة كوكب حمزة "يا أطفال كل العالم، يا حلوين"، المقامة على نص الشاعر عريان السيد خلف؛ كي تثير حيوية الجمهور المحتشد المتشوّق لأنغام وكلمات تتطابق مع فيض الأشواق والآمال الذي كان هادراً، يهزّ النفوس والأرواح، كذلك جاء نشيده القصير الغنّي بالحماسة، ولكنْ؛ دون الوقوع في فجاجة "الأناشيد الحماسية" التي كانت رسّختها إذاعات الأنظمة العربية، نشيد كان وضعه (على عجل) القاص (حينها) والصحافي سعد البزاز، وحمل عنوان "يطلعون"، وجاء مناسباً لأجواء الحرب العربية - الإسرائيلية في تشرين الأول (إكتوبر) ١٩٧٣، غير أن موهبة كوكب حمزة اللحنية أبعدت عن النشيد ملمحه "المناسباتي"، وظل مشحوناً بطاقات قادرة على التعبير (عن طاقة الإنسان وقدرته على التغيير) إلى يومنا هذا.

ومع الجملة الأولى لأغنيّة "لا تسألني عن عنواني.. أنا لي كل العالم عنوان"، التي غنّاها بنشوة وحماسة المطرب والملحّن جعفر حسن، حتّى راح الجمهور يردّد اللازمة بصوت هادر، وكأنه تحوّل كورساً من آلاف الحناجر، وهو ما فاجأ المطرب الذي راح يوقّع لحنه على الغيتار، بنشوة بالغة. أغنيّة قام لحنها السهل الممتنع على تدفّق تعبيري، لحن مصاغ؛ كي يرسخ في ذهن المستمع وروحه عبر كلمات، وضعها الشاعر كاظم السعدي، حدّ أن انسجام الجمهور وتداخله في اللحن بلغ مستوى أن ردّد الأغنيّة شبه كاملة مع انتهاء حسن من أدائها أول مرة. التدفّق هذا انكسر ترانيم حزينة مع

أغنيّة جعفر حسن "سانتياغو"التي جاءت مرثية للتجربة اليسارية المؤودة في شيلي عبر استحضار اسم عاصمة البلاد التي قدمت واحداً من أجمل شعراء الإسبانية بعد لوركا: نيرودا.

واستدعى الملحّن الراحل كمال السيد قصيدة للشاعر الفلسطيني محمود درويش، بينما ترك الشاعر فوزي كريم أثراً حميماً حين غنّى - اعتماداً على صياغة لحنية وأدائية شخصية - قصيدة عبد الوهاب البياتي، ومنها:

"ونحن من منفى إلى منفى
ومن باب لباب
نذوي كما تذوي الزنابق في التراب"

كأنه باختياره ذاك حلّق نذيراً بالمنافي التي سيتوزّعها أبرز نجوم تلك التظاهرة النادرة ورموزها الفاعلة!

صحيح أن الأمسيّة قدمت ما سيُعرف - لاحقاً - بـ "الأغنيّة الشيوعية" كما في أغنيّات "شيلي تمر بالليل"، و"عمي يابو جاكوج"، و"يا ابو علي"، و"يابو مركب"، لكن صورة جعفر حسن هادراً بصوته، وضارباً برشاقة على غيتاره، ظلت أيقونة الحدث وعلامته التي استدعت من السلطة مجموعة من الإجراءات بحقّ الفنانين المشاركين؛ كي لا تتكرر التجربة ونتائجها عميقة التأثير وجدانياً وفكرياً. وقيمة الحدث "التضامني" ليست في عناوينه "الأممية"، بل في مسار تأثيراتها بين قطاع عريض من الجمهور الذي بات واسع الدائرة، وهو ما دقّ جرس الخطر بين أركان السلطة وجهازها الحزبي والأمني بقوة.

الشيوعيون العراقيون في فترات عملهم العلني مبتكرو تظاهرات ثقافية واجتماعية أقرب إلى الأحلام، إذا ما قورنت بحالهم وحال بلادهم اليوم، فالحدث "أسبوع التضامن مع الشعب الشيلي" بأيامه الثقافية، لم يكن يتوقف عند الفعالية المعلنة لذلك اليوم، بل هو يمتدّ إلى آخر الليل مع نقاشات وأحاديث بين أركان غاليري "التشكيليين" وممراته وحدائقه، مثلما

يتنوّع في مجموعات، تتحلّق حول موائد عامرة بالمعرفة والثقافة والمسرّة في آن، وكم أسرتنا مشاهد آل شوقي الرائعين: خليل، ومي، ورونالك، حين يوسعون مائدتهم لعدد غير قليل من المثقفين والمحبّين والأصدقاء، وثمة - أيضاً - مائدة يوسف العاني، ومائدة العاملين في صحيفتي "طريق الشعب"، و"الفكر الجديد" الذين كانوا "داينمو" الحدث ومنظّميه، وثمة مائدة كوكب حمزة "النجم" الذي كان تتحلّق حوله أجمل النساء وأحلاهنّ، ولهن كان يغنّي على العود، ما لم يمنحه حينها بعد لمطربين كألحانه: "هوى الناس"، و"صار العمر محطات"، و"الكنطرة بعيدة".

لم يكن الحدث مجرد "تضامن أممي"، بل كان إعلاناً مدوياً عن قدرة الثقافة التقدمية العراقية في أوائل سبعينيات القرن الماضي في تشكيل نسق، لا يسقط في فجاجة الثقافة "الملتزمة"، بل في احتفاظه بالعناصر الجمالية حاضرة ومشعّة، وعبر ذلك النسق، انتظم كَمّ هائل من التظاهرات والأسابيع الثقافية الذي توفّر على نبض من الصدق والأحلام قارب الوَهْم، ومن هنا يبدو المآل الذي انتهت إليه مصائر أهل ذلك الحدث وتجلّياته الثقافية والإنسانية متطابقاً مع مآل بلادهم، فكوكب حمزة آثر العودة إلى منفاه في الدانمارك بعد عودة حزينة وتجربة مريرة في المكان الذي أحبّ (عاد إلى العراق في العام ٢٠٠٤، لكن جواً من التشدّد والعنف كان بدأ يسيطر على إيقاع الحياة في البلاد، فضلاً عن استهداف المتطرّفين الإسلاميين للموسيقى والفنون الرفيعة بشكل خاص). وصاحب أغنيّة "أنا كل العالم عنواني" ارتضى بضيق التوصيف والمكان، فالمطرب جعفر حسن - بالكاد - وجد مكاناً، يلوذ به من منافي العراق ووحشته عبر عمله مستشاراً بوزارة الثقافة الكردية، بعد أن خاب رهانه على "الرفاق" في مقدرتهم على بناء الغد السعيد، ودفع في رهانه هذا أثماناً من الهجرات وكوابيس المطاردة والخوف. كما أن أغلب مَن كان فاعلاً ومؤثراً في الحدث، إما مات في منفاه داخل البلاد بعد انكفاء تجربة التحالف مع البعث، أو مات في صقيع المنافي الأوروبية، وثمة - أيضاً - مَن ينتظر ضربة الآلام والأشواق والحسرات

الأخيرة؛ كي تنقضّ عليه بعد أن انتهى رعب صدام؛ لينفتح ألف مسار من الرعب في البلاد التي ضاقت.

وليس بعيداً عن هذا الهشيم الذي صارت إليه أحلام التغيير الثقافي والاجتماعي، يبدو مآل الآلاف الذين حضروا أمسيّة الأنغام المدهشة، فمن "منفى إلى منفى" كما غنّى فوزي كريم قصيدة البياتي إلى عودة أغلب الحالمين إلى "واقعهم" أو منافيهم، أو قبورهم، غير أن الفكرة ما انفكّت تعتمل في قلوب "قديمة"، وأخرى دخلت إلى غوايتها مجدداً .. اليوم تبدو "جمعية التشكيليين العراقيين" شاهد قبر على أحلام الذين جمعتهم ذات خريف جميل في بغداد ١٩٧٣.

بوب ديلان العراقي

حين منح الرئيس الأميركي باراك أوباما(*) المغنّي والشاعر بوب ديلان أعلى وسام مدني في الولايات المتحدة: "وسام الحرية". وحين وصف أوباما أسطورة "الأغنيّة الاحتجاجية"في ستينات القرن الماضي بـ "العملاق الذي لم تشهد الموسيقى الأميركية مثله في تاريخها"، كان طبيعياً استذكار مَن أغوتهم الشعلة التي حملها ديلان، بل إنهم أضاءوا شمعتهم الخاصة عبر أغنيّات عنت بالحرية وقضايا الإنسان العادلة، وفق سياق نغمي رفيع، لم يتنازل عن جوهره الموسيقي، كما درجت عادة الغناء "السياسي" أو "الوطني"، ومنهم الملحّن والمطرب جعفر حسن.

ومع دراسة أكاديمية للموسيقى، وعمل على الغناء العاطفي والتلحين، كان حسن تحصّل على مدخل في الموسيقى العراقية، مكّنه من مقاربة التلحين والغناء بثقة، فكان صاغ لحناً بارعاً لقصيدة نزار قباني "اغضب"بصوت المطربة العراقية أنوار عبد الوهاب، قبل عشرين عاماً من لحن حلمي بكر للقصيدة ذاتها بصوت المطربة السورية أصالة.

وفي بيروت نهاية سبعينيات القرن الماضي، وجد جعفر حسن فرصة لمقاربة

---

*) علي عبد الأمير، "الحياة" ٢٠١٢.

الحرية نغماً وفكرة، حين كانت العاصمة اللبنانية مفتوحة على صخب الأفكار والسياسة حدّ العنف، غير أن خيبة سياسية وفكرية أخرى كانت بانتظاره مع الغزو الإسرائيلي؛ ليجد نفسه - بعد ذلك - في "اليمن الجنوبي" مؤسساً وتربوياً رائداً في الموسيقى والنغم الرفيع، ثم مع سقوط تلك التجربة في العام ١٩٩٠، وجد حسن نفسه فريسة خيبة جديدة؛ ليحطّ الرحال في دولة الإمارات مشاركاً في وضع ألحان وموسيقى العديد من العروض المسرحية، حتّى العام ٢٠٠٣؛ ليعود إلى بلاده التي مثلما طاردته بقسوة سلطاتها الحاكمة قبل ذلك التاريخ، أهملته بقسوة مماثلة سلطاته اللاحقة، لكنه حين لحّن وغنّى منفياً "يا دجلة الخير"، لحّن بالوله ذاته، وبالأشواق ذاتها "يا حبي بغداد"، دون أن يكون غير منسجم مع فكرته المجبولة على الحرية والمشاعر المداعبة لأجمل ما في الإنسان: عاطفته.

ومقاربة شكل "القصيدة المغنّاة" بحسب ألحان جعفر حسن امتدت لاحقاً، فوضع لحناً لأكثر من قصيدة لشاعر العرب الأكبر، محمد مهدي الجواهري، ضمن سياق يرقى بالجانب الوطني - السياسي إلى مصاف العاطفي - الإنساني. وهذا ما شكّل علامة فارقة لألحان صاحب "الجبل الأشم"، فكانت الحرية في نسيج أغنيّاته وألحانه مرادفة للوجدان الرقيق ومنسجمة معه.

وفي سياق "القصيدة المغناة" ذاته تأتي رائعة الجواهري "يا دجلة الخير"، التي صاغها لحناً مركباً، كما نصّ القصيدة الذي مزج بين الأشواق والنجوى والغضب ونقد أوضاع البلاد، لكنْ؛ برفع مكانة نهر دجلة إلى مرتبة الأسطورة الواهبة للحياة.

ما يميّز ألحان جعفر حسن وأغنيّاته، أنه يقارب الأغنيّة الشعبية، لكنْ؛ وفق أشكال لحنية، تجمع بين التقليدية والتجديد، مثلما فعل مع "أشتاق لك يا نهر" التي وقّعتْها شعراً، بالعراقية الدارجة، لميعة عباس عمارة، وداعبها جعفر حسن بلحن إيقاعي رشيق، يقارب النهر في تدفّقه وحركة أمواجه، وما يحيل إليه من تدفّق ذكريات ومشاعر.

"الجانب الشعبي"في سيرة صاحب أغنيّة "طير الحمام"، يتصل مع صلته العميقة بأحد أكثر الأشكال الموسيقية الأصيلة العراقية أصالة: "المقام العراقي"، وهو ما وفر له أرضية رصينة في مقاربة الأغنيّة والألحان، صارت معها حداثة الألحان قائمة على أساس نغمي أصيل. وهذه ميّزة لا تتوافر عادة عند كثيرين ممّن قاربوا أغنيّات الحرية والآمال الإنسانية، عربياً على الأقل، فألحانهم كانت تُحدث قطيعة مع الموسيقى الموروثة مثلما قطيعتها مع الفكر السائد، وهو ما جعلها أقرب إلى الموسيقى النافرة الخشنة الوقع على الأسماع.

اليوم يحضر جعفر حسن في أكثر من حدث موسيقى في إقليم كردستان، شمال بلاده، بل يسافر إلى أكثر من بلد، يحيي أمسيّات غنائية لأبناء الجيل الذي شاركه حلمه القديم، أو يداعب الأمل عند أرواح، لا تبدو صورة العراق عندها سوى كونها رديفاً للعنف والرعب، حين يغنّي بلا كلال، لبلاد، علّها تنعم - يوماً ما - بالسلام، لكن "بوب ديلان العراقي" لا يخفي شعوراً بالمرارة من سلطات وأجهزة ثقافة، قابلت كل تلك السيرة المنذورة للحرية بكثير من الإهمال والجحود.

طالب غالي:
أغنيّات العراقي المهذّب وأناشيد منفاه

إذا كانت هناك نتاجات لحنية وغنائية عراقية وصلت مستويات رفيعة في مقاربة آمال الإنسان المتعب وتطلّعه إلى حياة من السلام والخير والعدل، فإن من بينها قطعاً، إنتاج الملحّن والشاعر طالب غالي، ابن البصرة، الحاضنة المدينية الكبرى بعد بغداد.

في مدينة السّيّاب، التي كانت شهدت انفتاحاً فكرياً وثقافياً واسعاً بدأ منذ خمسينيات القرن الماضي، بدأت إطلالته على الثقافة، وعبر جناحين: الشعر والموسيقى، فمع الأول نتذكّر قصائدة المبكّرة في غير مجلّة أدبية وثقافية رصينة، بينها مجلة "الكلمة"، ثم ديوانه "حكاية لطائر النورس"١٩٧٤، ومع الثاني، نتوقف عند نتاج غني، بدأ ١٩٦١ مع فرقة "اتحاد الطلبة العام في الجمهورية العراقية"، كعازف ومطرب، ثم أصبح عضواً في "الفرقة البصرية" التي تشكّلت عام ١٩٦٤، وكتب لها ولحّن أغنيّات، لم تظلّ على نطاق ضيق داخل قاعات البصرة ومسارحها، إنما عبرت إلى أفئدة أجيال شابة، كانت تغذ الخطى، كما بلادها، نحو المعرفة، وتعدّ الفنون الجميلة والثقافة المعاصرة التقدمية هوية لا بد من تحقيقها.

لاحقاً، وفي أجواء من الإصرار والتحدي والتجديد التي عُرف بها جيل الستينيات الثقافي في العراق، انبثقت فكرة تقديم "أوبريت" غنائي ضمن عمل موسيقي رصين، يتخطّى شكل الأغنيّة الفردية الذي يكاد يختصر النتاج النغمي الشعبي، فكان أوبريت "بيادر خير"، الذي صار علامة مؤثّرة في تاريخ المسرح الغنائي العراقي، وشارك فيه غالي. وعبر نجاح لافت لذلك العمل، اتجهت النية إلى ثان، لا يقل أهمّيّة عن الأول، فكان أوبريت "المطرقة" الذي قدم في ١٩٧٠/٥/١ بمناسبة "عيد العمال العالمي".

الحدث المسرحي الغنائي الذي صاغ ألحانه طالب غالي، شهدته "قاعة الخلد ببغداد"، وهو المكان الذي سيشهد، ولكنْ؛ بعد نحو تسع سنوات، مجزرة حقيقية صارت مدخلاً لعصر الطغيان الرهيب، حين أعدم صدام حسين عشرات القادة في حزبه، ممّن كانوا حضروا إلى القاعة، على اعتبار أنها ستشهد مؤتمراً طارئاً للبعث الحاكم. وفي العام ذاته، أي ١٩٧٩، كانت حفلة الانفتاح السياسي والفكري التي شهدتها سبعينيات القرن في العراق، قد شارفت على النهاية الدموية؛ ليبدأ الملحّن والشاعر طالب غالي مشواراً آخر إنسانياً وفكرياً، اسمه: أناشيد المنفى.

على الأرجح، نظر طالب غالي مطولاً إلى ثنايا روحه المسكونة في بيت الآمال والأحلام، قبل أن يقرر الرحيل عن البصرة؛ ليتوجه إلى الكويت، وفيها يبدأ مشواراً ممتزجاً بالأشواق والأمل والشجن عبر مزيج من الألحان التي جاءت ضمن ثنائي، سيجمعه بابن مدينته وفكرته: المطرب فؤاد سالم، ويتواصل إلى خمس وعشرين أغنيّة، بينها رائعتا الجواهري "دجلة الخير"، والسّيّاب "غريب على الخليج"، ثم ينقطع هذا المشوار؛ إذ يترك غالي الكويت، بعد ملاحقة الكابوس الصدامي، إلى الأردن، ومنها إلى الاتحاد السوفياتي السابق، ثم إلى الدانمارك مستقرا دائماً وملاذاً.

"المريض البصراوي"

طالب غالي واحد من المرضى المزمنين بالأمل، وهم كثيرون ممّن عملوا في الحقول الثقافية والعلمية والفكرية من العراقيين الذين توقّعوا - حالمين أم واهمين - أن أزمة بلادهم مُختزَلة بالديكتاتورية ومؤسّساتها وثقافتها، وبالتالي فإن انتهاء عصرها، يعني عودة الروح إلى البلاد المعذّبة، غير أنهم - على الأرجح - اختبروا تلك الفكرة التي تحولت من الآمال إلى الكوابيس بعد العام ٢٠٠٣، فالرجل يقول عن البصرة التي جاءها بعد ربع قرن، وكأنه يعيد صوغ "غريب على الخليج" مرة ثانية: "كنتُ أنظر من خلال غلالة شفيفة من الدموع إلى سمائها وربوعها وشوارعها. شعرتُ بها - هي الأخرى - تغص بالدموع، وكأنها قصيدة شعر حزينة، ماتت الضحكة على شفتيها. الأرض كالحة،

ووجوه الناس يلفّها الوجوم، وفي العيون يرقد أسى وحزن عميق. والأنهار تلك التي كانت تجري زلالاً، وتنساب بين بساتين النخيل مطمئنّة رقراقة، رأيتُها، وقد غطت شواطئها النفايات وإطارات السيارات، ويغطيها وقود المحركات. شارع الكورنيش شارع العشاق الذي يعانق شط العرب، ويطل عليه بحميمية وألفة، أضحى لوحة بائسة، وقد تراكمت على أرصفته الأوساخ والفضلات، وغطّت وجهه المشرق الجميل. لم تكن هي تلك البصرة الحالمة التي تبتسم بخفر عذري، البصرة العذبة الجميلة، مدينة الأفياء والظلال".

وعن بصرة الفنون(*) التي كانت "زاخرة بالألوان الموسيقية والغنائية"، ومنها خرج مخضّباً بالأنغام والألحان، يقول واصافاً إيّاها بعد ٢٠٠٣: "لا يوجد فيها ولا فرقة موسيقية، ولا أي نشاط فني! كنتُ أود أن أقيم حفلة غنائية؛ لأقدم ما عندي من نتاج موسيقي غنائي للجمهور، لم أستطع أن أفعل ذلك، أبلغوني أن هناك مَن يترصد الفرق الموسيقية الغنائية، ويعترضها؛ ليحطّم آلاتها، ويهين أعضاءها. هل تصدق أن البصرة ليس فيها، ولا حتّى أغنيّة تصدح بالفرح، ورقصة تعبّر عن البهجة! هناك حصار قاتل على الفن والفنانين في البصرة، وليس هناك جهة تستطيع أن تفكّ هذا الحصار، وتقف بوجه المدّ الظلامي والتخلف الأعمى. ربما في بغداد؛ هناك بعض الفِرق الخاصة التي تمارس هواياتها، فبغداد أكبر من تهيمن عليها قوى الظلام. ولكنْ؛ أين مؤسسات الدولة؟ أين إذاعاتها؟ أين مهرجان الأغنيّة والموسيقى؟ أين مهرجانات الفِرق الشعبية بألوانها الغنائية"؟

ولأنه "مريض بالأمل" يستدرك في حلم صورة متخيّلة: "لكنها تبقى مدينتي الحبيبة، وستنفض عنها ركام الزمن والمحن والأنواء، وتخرج مثل حمامة بيضاء، تحلّق في الأفق، وتعود تستقبل ضيوفها ومحبّيها بالورد والآس والرطب البرحي وبالابتسامة البصرية الحلوة"، ويواصل الأمل، أو الوهم، بقوله: "نحن نتأمّل أن يتغيّر الوضع، وتعود الدولة لممارسة دورها في تشجيع المواهب الأدبية والفنية، وتكرّم الروّاد منهم في مختلف النشاطات، وخاصة

---

*) محمد ناجي، موقع "الحوار المتمدن" ٥ أيار/ مايو ٢٠٠٥.

الذين حُرموا من تقديم نتاجاتهم لوطنهم وشعبهم، نتيجة لملاحقتهم من قِبل النظام السابق. وأن تفتح أبواب المؤسسات الثقافية أمام كل مبدع، وتدعم كل القابليات، وتؤسّس مجدداً لكل نشاط إبداعي".

"نشيد وطني"لبلاد تتوارى، أو تكاد!

قصة "النشيد الوطني" في العراق المعاصر، تختصر حكاية آماله وآلامه، فبعد مجيء العسكر والثوريين إلى السلطة في العام ١٩٥٨ أُسقط النشيد الملكي، ليعلو آخر جمهوري قاسمي (الزعيم عبد الكريم قاسم) الهوى؛ ليسقط هو الآخر لاحقاً في سورة الانقلابات العسكرية والتحولات "الثورية" الدموية، ويعلو آخر. لم يتردّد الديكتاتور عن إعدام شاعر ذلك النشيد الراحل شفيق الكمالي، وفيما اختارت سلطة التحالف الأميركية بعد الغزو نشيد "موطني"، وهو من صوغ شاعر فلسطيني، وتلحين اللبنانيين الأخوين فليفل؛ ليكون "نشيداً وطنياً مؤقّتاً"، أعلنت وزارة الثقافة - لاحقاً - عن مسابقة لـ "نشيد وطني" جديد، ساهم فيها فناننا غالي، وعن ذلك يقول: "إنه ليس عملاً مجرداً، إنه مسؤولية خطرة واقتحام ومغامرة، وأنا ارتضيتها. والكلمات لا تكفي - هنا - للتحدث عنه، فهو اضطرام واحتدام وتداخل عواطف ومناجاة وتاريخ وحضارة وطن وبطولات شعب واستلهام صور مشرقة واستشراف مستقبل. فكيف أصف لك كل هذا التداخل والانفعال والامتزاج الروحي بكلمات؟ دعني أشرح لك البداية، ومارافقها من حماس ولقاءات بيني والشاعر خلدون جاويد الذي أبدع كلمات النشيد. كان على الشاعر أن يكتب نصاً شعرياً، يشتمل على ذكر حضارة العراق، وعن القوميات المتعايشة على أرضه، وأن يؤكد على الوحدة الوطنية ووحدة تراب الوطن، ويدعو الشعب لبناء عراقي جديد موحّد، من خلال العمل والتعاون والمحبة. وعلى الموسيقي الملحّن أن يمنح هذا النص لحناً جميلاً، لا يتعدى زمنه الدقيقتين والنصف. بعد مخاض وتفاعل، أبدع الشاعر خلدون في كتابة النص، وباشرتُ بصياغة لحن، يتلاءم معه آخذاً بالاعتبار المقام الموسيقي والإيقاع المرافق له. لقد جذبني الشكل الكلاسيكي، ووقعتُ في شباكه،

وأنا مقتنع به، وبعد أن انتهيتُ منه، دمعت عيناي فرحاً وتطلّعاً. وكان علي أن أرسل النشيد مسجلاً على قرص مدمج خلال شهر. اتصلتُ بالفنان الموسيقي بيشرو الذي قام بتوزيع وكتابة النشيد وتسجيل موسيقاه عن طريق الكومبيوتر؛ لأن تسجيله بواسطة فرقة موسيقية يكلّف مبلغاً، لا أستطيع تحمّله، وبحثنا عن ستوديو لتسجيل النشيد بأصوات المنشدين، بعد ما تدرّبت المجموعة المتكوّنة من عائلتي (أم لنا وسنا ومرفأ)، والصديقين باسم الأنصار وماجد عبود، وتم التسجيل، وبدا لنا رائعاً، وانتابتنا فرحة عظيمة لإنجازنا مساهمة ومشاركة جميلة لعيون الوطن. وأرسلنا النسخة إلى بغداد عن طريق الإنترنت، ونحن بانتظار ما تقرّره اللجنة المختصّة "(*).

اللافت في حكاية الفنان طالب غالي عن "النشيد الوطني" أنه لم ير النور، لا بحسب ما اقترحه صاحب لحن أغنيّة "يا أم راشد"، ولا بحسب موسيقيين عراقيين آخرين، حتّى بعد مرور عقد على كلام غالي عنه، كما الشاعر "المريض بالأمل" هو الآخر، خلدون جاويد، مات بشهقته الحرّى إلى العراق الذي لم يحتف به، مثلما لم يحتف بغالي، أو بغيره من الأنقياء الحالمين، كما أن البلاد ذاتها، باتت شبه مشرذمة، أو تكاد، وقد تختفي دون أن تظفر بنشيدها الوطني.

*) محمد ناجي، موقع "الحوار المتمدن" ٥ أيار/ مايو ٢٠٠٥.

أيّ التزام في الغناء والموسيقى؟

كنتُ في مدوّناتي، كناقد للنغم العراقي والعربي، أتصدّى إلى "أغنيّة سياسية"، يحرسها ولاء أيديولوجي حزبي، غالباً ما يكون حماسياً ومرحلياً وعابراً وقابلاً للتغيّر، مثلما أنوّه بفرح إلى نقيضها: أغنيّة تنتمي إلى العميق في فكرة الوطن وإنسانه. وتلك الفكرة باتجاهيها السلبي والإيجابي، كادت تودي بي، لكنني لم أتردّد عن قولها، ولاحقاً كتابتها في مقالة، نشرتها في صحيفة رسمية ببغداد، وهي ملاحظات نقدية على اتجاهات، كانت ميّزت "مهرجان أم المعارك الأول للأغنيّة في العام ١٩٩٢"، وندوة أعقبت المهرجان، ولولا أريحية مدير الندوة الموسيقار فاروق هلال، لكنتُ في خبر كان، منذ ذلك اليوم البغدادي البارد.

وتحت عنوان "على هامش مهرجان أم المعارك للأغنيّة .. أيّ فن موسيقي، وأيّ التزام؟"، كتبتُ ملاحظات نقدية، جاء فيها: "التظاهرة الموسيقية - الغنائية، أوجدت في ظرفيتها كحدث تضامني ساخن مناسبة للحديث مجدداً في هذا الموضوع، فالمداخلات تعرّضت لتعريفات مرتبكة وسريعة، واصفة العنوان "لالتزام" بمواكبة الأحداث المصيرية أحياناً، والتعبير عن عمق التغيير الاجتماعي تارة أخرى، لا جديد في استذكار أصحاب المداخلات لمتاعب "الفنان الملتزم" في البلدان العربية، وما يعانيه خاصة من الأجهزة الثقافية في بلده، الذي من المفترض أن يكون عوناً له، فهي "تستخدمه" حسب ضروراته العاجلة، وتهمله طوال الوقت المحصور بين "استنفار" ثقافي وآخر! فيما أشار آخرون إلى ضرورة اعتماد "الفنان الملتزم" على مجهوداته الشخصية، في حفر مساره الفني، وبحثه في الوقت ذاته عن وسيلة ما لإدامة الاتصال مع الجمهور المتلقّي. كلام كهذا يبحث عن وقائع

ممكنة؛ كي يصبح معقولاً، ولكنه استغرق في الهوامش تاركاً الأساسيات، كيف؟

لم يهتمّ المتحدّثون (موسيقيون ومغنّون) ببحث الجانب "الفني" في الغناء الذي يريدون له أن يكون "غناء مختلفاً" غير السائد والشائع، كذلك لم يجهد الحضور أصحاب الشأن أنفسهم في إقرار صيغة عملية ممكنة لإبقاء الكلام نافذة إلى فعل قادم؛ أي الاتفاق على صيغة فريق عمل من الفنانين الحاضرين، والقيام - من ثم - بجولة في العديد من البلدان العربية، أو الأجنبية، إن أمكن، وتقديم احتفالية موسيقية غنائية، تُذكّر بقيم فنية شبه غائبة، يمكن - من خلالها - عرض الموسيقى والغناء خارج الاستوديوهات وأروقة التداول التقليدية والمعروفة. نصير شمّة، الموسيقي وصاحب المعزوفات العديدة، والذي سبق له أن طاف بصحبة آلة العود على العديد من الدول مذكّرا بأهمية الموسيقي - الفنان في التعريف بقضايا الإنسان، هو مَن قدّم فكرة "فريق العمل الموسيقي المتجول"، كذلك حاول الفنان وضاح زقطان من فلسطين، وصاحب فريق "رؤى" للغناء الجماعي التأكيد على الفكرة ذاتها.

محمد درهم، صاحب فرقة "جيل جلاله" المغربية، التي قدمت عروضها الغنائية ضمن المهرجان التضامني مع العراق، وفنياً سجّلت تلك العروض هبوطاً واضحاً بالقياس للمستوى الذي تعرّفتُ شخصياً إليه، ومن خلال متابعة متعددة المراحل لأعمال الفرقة، صاحب الفرقة تحدّث - بدوره - عن موضوعة "الالتزام" في الأغنيّة والموسيقى، منوّهاً بأن الموضوع لا يحتاج إلى تعريفات وتحديدات، فهو يرى أن "الفن كموضوعة تعبيرية هي التزام، بحدّ ذاته"، ونوّه إلى جهد الصوفيين في التلاوة الإيقاعية لأشعارهم، معتبراً ذلك "بداية التزام واضح في الفن"! وعن "النشيد الوطني" قال كلمات في دوره المؤثر كنشاط تعبوي: "يظل الغناء دفاعاً عن قضية وطنية واجباً؛ لأنه يعني - بالضرورة - دفاعاً عن قضية إنسانية".

بدوره قال كاتب السطور، إن "جل أسباب ضعف الاتصال عند التجارب الموسيقية الملتزمة وفشل أغلبها، يعود إلى ضعف البناء الفني في عملها

الموسيقي، واعتمادها - بالأساس - على النوايا الطيبة، واحتفالها المبالغ به بالموضوعة حدّ الوصول بها إلى المباشرة الفجّة، والتي لاحقاً - وكم حصل هذا - تسيء إلى المعاني التي تحملها الأحداث الساخنة، والتي تفجّرت عنها. علينا بفن موسيقي وغناء جيد البناء، ويخاطب المتلقي اعتماداً على كونه موسيقيّاً أولاً، وقادراً على تغيير الذائقة السائدة عند جمهرة المتلقّين، وتدعيم الجوانب الإنسانية وعاطفتها السامية، بكل هذا وحده، نستطيع أن نقول إننا "التزمنا" بحق، وقدمنا دوراً مؤثراً عبر موسيقانا وأغنيّاتنا".

المفاجأة الثقيلة التي حملتها كلماتي لضيوف "مهرجان أم المعارك" من موسيقيين ومغنّين عرب، اكتملت حين حملتُ بقوة على أعضاء فريق غنائي تونسي، كانوا يدعون إلى أن "تواصل بغداد صمودها وحربها المناهضة للإمبريالية"، فقلتُ لهم: "مَن قال لكم إن العراقيين يريدون استمرار الحرب؟! مَن قال لكم إن العراقي العادي لا ينهض إلى صباحه وأيامه إلا على وقع الأناشيد الحماسية؟! .. إنه يريد أن يستعيد حياته الإنسانية الطبيعية، ومن ملامح حياته تلك: أغنيّات فيروز في الصباح، إنها تجعله مقبلاً على حياته، وتحضّ على قِيم الخير فيها"، وهنا تدخّل الفنان فاروق هلال، ولاحقاً الفنان نصير شمّة؛ كي "يخفّفا"من نبرة في حديثي، بدت اتجاهاً معارضاً لحماسة، أرادها "مهرجان أم المعارك"، و"تضامن" من فنّانين عرب، كنتُ أعتبرهم قد وَجدوا في حروب العراق متنفّساً لخيباتهم الفكرية والشخصية في بلدانهم، عدا مشاعر تقدير شخصي، كان يستحقها بقوة عمل جميل، بعنوان هو "العراق" للفلسطيني وضّاح زقطان.

الإشارة إلى المهرجان إياه، و"الالتزام"في الغناء والموسيقى، تأتي - هنا - تدويناً لحقيقة التكوين الفكري والإنساني للفنان فاروق هلال، الذي سمح لي بتمرير موقف نقدي، كان أقلّ من ربعه جديراً بجرّ صاحبه إلى التهلكة، في حال وجود "مسؤول" ثقافي، ليس من طينة صاحب اللحن الجميل، والموقف الفكري الوطني، بلا استعراضات فارغة، ولولا نهج إنساني، كان فاروق هلال تمثيلاً صادقاً له.

يغنّي لـ "القدس"،
فتعدّها بغداد لـ .... صدام!

حظيت أنشودة "القدس"(*) التي وقّعها تلحيناً وغناءً المطرب كاظم الساهر اعتماداً على نصّ، كتبه الدكتور مانع سعيد العتيبة، بقراءات في الصورة التلفزيونية في أكثر من فضائية عربية. نعرض - هنا - لثلاث منها، منوّهين بالبناء اللحني والغنائي الذي أكّد فيه الساهر أنه صاحب صيغ، من طراز خاص، وإن كان لحنها يحيلنا على لحن أنشودة للساهر، غناها بالإشتراك مع لطيفة التونسية قبل ثلاث سنوات، من تأليف الراحل نزار قباني، وكانت فيها حصة بارزة للقدس.

يبتعد الساهر عن نمط "الغناء الوطني" الذي كرّسته إذاعات الحكومات وتلفزيوناتها، فلا "مارشات" انتصارات وهمية، ولا ثناءات عريضة للقادة الأفذاذ، بل هو يصوغ تمهيدات، فيها ما يوحي بالترقّب، بمقدار ما فيها ما يؤكد وقع أحداث جسام.

ومع حماسة الصوت غير المتشنّجة، وهو ما اعتدنا سماعه في "الغناء الوطني" يتطور اللحن من مستويات الترقّب والأحداث الأولى إلى حال الاشتباك، فيعلو الصوت "أنا هنا"، وتتداخل معالم المكان المقدسي مع وقائع اليوم: "القدس ذي مدينتي، حبيبتي، وجهي، جبيني، عزّتي، إبائي"؛ ليرّق الغناء - هنا - كأنك تسمع أغنيّة عاطفية، وتطوف بك حال وجدان، يعزّزها اللحن باستعارته إيقاعات المتصوفة، وضربات دفوفهم؛ لنصل إلى التكبير الذي تتولاه الفرقة المنشدة، فيما صوت كاظم الساهر يتداخل معها،

*) علي عبد الأمير، متابعة نقدية، نُشرت في ملحق "سينما وفضائيات" بصحيفة "الحياة" ٨ حزيران ٢٠٠١.

بتناغم مندفعاً إلى آفاق الوجد والتوحّد والنداء الحاض على الانتماء إلى الحق والعدل: الله أكبر .. الله أكبر ..

وإذا كان الرحابنة صاغوا للقدس أنشودتين تليقان بها؛ هما "زهرة المدائن"، و"شوارع القدس العتيقة"، وطبعتهما فيروز بروحيتها العميقة، وطهرانيتها، فإن كاظم الساهر صاغ للقدس نشيداً، واكب أزمتها الراهنة التي تكاد توجز تاريخها، وما انفتح فيها من "دروب آلام" لا تنتهي. هنا نتذكّر - بثناء خاص - رائعة "المسيح" التي تهدّج فيها صوت عبد الحليم حافظ عبر نصّ، صاغه بإتقان عبد الرحمن الأبنودي.

وعمل موسيقي على درجة من النجاح كالذي قدمه كاظم الساهر عن القدس، تلقّفته غير فضائية عربية؛ بينها: العراقية والسورية، وفضائية أبو ظبي. وقرأت الأنغام والمعاني عبر معالجة صورية، كان من الطبيعي أن تتشابه لجهة استعارة مشاهد مواجهة شبّان الانتفاضة، فجنود الاحتلال الإسرائيلي، وفي مشاهد من زوايا متعددة للمسجد الأقصى وكنائس القدس، وهو ما ظهر في معالجة كل من "الفضائية السورية"، و"فضائية أبو ظبي"، بينما شذّت عن هذه القراءة معالجة "الفضائية العراقية" التي حوّلت الانتفاضة و"القدس" الأنشودة مشهداً عراقياً مطعّماً بمشاهد من "أم المعارك"، وصور الرئيس صدام حسين، بما يعطي انطباعاً أنه هو الذي "سيحرّرها"، و"يصلي" فيها أيضاً. فحين يغنّي الساهر "أنا هنا" في مستهلّ أحد مقاطع الأنشودة، يظهر الرئيس العراقي رافعاً قبضة التحدّي، وخلفه مشهد المسجد الأقصى، ويده ترتفع في تحية لقوات عراقية، فيما يغنّي الساهر: "تستأهل التقبيل أيد، رفعت حجارة التحرير والفداء". وبينما تضرب الطبول في غير مكان من لحن الأنشودة، تكون ضربات مدافع الجيش العراقي وانفجارات صواريخه هي لصوغ الصورة التي تقترحها الفضائية العراقية.

موضوعياً، أنتجت "الفضائية السورية" صوغاً ناجحاً لجهة توليف صور، تنسجم مع معنى الكلام وحالات اللحن، فهي صور متواترة مع لحظات صعود اللحن وتواتره. فيما هي صور متأملة ودائماً لمشاهد كبيرة للقدس حين تكون الجملة اللحنية تميل إلى تعبيرية وصفية. وما زاد هذا التوليف الموضوعي نجاحاً، تلك

اللمسة الذكية التي مزجت صورة للساهر محدّقاً بنظرات فيها الترقّب والجزع والمرارة مع صورة لما شهدته القدس، وتشهده.

والعناصر الفنية كانت أكثر حضوراً في "التوليفة" التي اقترحتها "فضائية أبو ظبي" لأنشودة الساهر، فبرعت الصورة في تعميق ما شدا به صاحب "أنا وليلى"؛ لتخرج عن وثائقيتها إلى حيّز متخيّل، كما هي الصورة التي صاحبت مقطعاً يقول: "سبحان مَن أسرى بذات المصطفى ليلاً إلى الأقصى القريب النائي / ذاك الذي ما حوله مبارك، هذا كلام الله لا غنائي". فعبر تغيير في إضاءة الصورة الأصلية ومزج للضوء الأبيض، بدت قبّة الصخرة، وقد أحاطتها هالة من النور، تشعّ في ثنايا المشاهد وجداً وسمواً واقتراباً مع لحظة ربانية عميقة.

كاظم الساهر أكد في أنشودة "القدس" أنه فنان من طراز خاص بين مغنّيي وقتنا العربي الراهن، فاقترح لحناً قارب المدينة المقدسة مثلما قارب روح المقاومة، وغنّى بعذوبة ورقّة، كأنه يتلو "نشيداً عاطفياً" يخرج بالعاطفة من معناها المتداول الذي حصرها بالحب بين المرأة والرجل، إلى آفاق تعبيرية أعمق وأوسع.

الفصل الحادي عشر
ثمانينيات العراق:
الحرب ... تهزم الوجدان الرقيق

لا يمكن لأيّ عاقل، إلا أن يتوقع أي خراب يمكن أن تُحدثه الحرب بالثقافة حتّى في المجتمعات "المتقدمة"، وتحديداً الضرر البليغ في الفنون الجميلة، وبينها الموسيقى، ففي ٢٨ تمّوز (يوليو) ١٩١٤، اندلعت الحرب العالمية الأولى(*). ولم يتأخر الوقت قبل زجّ البريطانيين للموسيقى الكلاسيكية في الحرب هذه. فأعلنوا إلغاء حفل عزف مقطوعة "دون جوان" لشتراوس في ١٥ آب (أغسطس). وبعد يومين، ألغوا كل عروض موسيقى فاغنر. وسرعان ما عاد البريطانيون عن قرارهم. وفي رسالة وجّهها جورج برنار شو إلى صديق في فيينا، كتب: "صفّق كل ناس للقرار، ولكنهم أحجموا عن ارتياد الحفلات الموسيقية. وبعد أسبوع، عادت موسيقى بيتهوفن وفاغنر وريتشارد شتراوس لتصدح". ووقعت هذه الرسالة في يد صحيفة "فرانكفورتر تسايتونغ" الألمانية التي نشرتها في ١٩١٥، ورأت أن بريطانيا هي "أمة من غير موسيقى". وتصدّرت العبارة هذه عنوان كتاب، يزعم أن الثقافة البريطانية أدنى شأن من الثقافة الألمانية. ودليله على ذلك أن أعظم المهرجانات الموسيقية البريطانية لا تقوم لها قائمة، إذا لم تعزف فيها موسيقى ألمانية.

موسيقيو العالم الكبار؛ إذ ينتهون عدوانيين!

وهزّت الحرب العالمية الأولى أركان الحياة كلها، وعاثت الدمار والموت. ولم تنجُ الموسيقى الكلاسيكية من براثنها. فعدد كبير من مؤلفي الموسيقى والعازفين لقوا حتفهم في المعارك، أو انسحبوا منها إثر صدمة وخوف. وهي غيّرت وجه الموسيقى الكلاسيكية.

---

*) الموسيقى والحرب العالمية الأولى، إيفان هيويت، "ميوزيك" البريطانية، ترجمة وإعداد منال نحاس، "الحياة" ٢٠١٤.

وتاريخ الموسيقى في الحرب العالمية الأولى معقّد الأوجه. ففي أحيان كثيرة، جنّدت الموسيقى في المعارك، ولكن صوتها علا، في أحيان أخرى، على صوت المعركة، ولم تكن أداة حرب، وخرجت عن القوالب القومية والأيديولوجية. ونفخت في مشاعر التسامح والحب والحنين والحزن، وليس في مشاعر العداء. وذاع صيت حادثة وقعت في أثناء وقف إطلاق النار على الجبهة الغربية عشية عيد الميلاد. ويومها، نظّمت مباريات كرة قدم ودّيّة بين الجيشين البريطاني والألماني. وبادر كل فريق إلى إنشاد أغاني العيد الخاصة به. وحين عزفت موسيقى "سايلنت نايت" (الليلة الهادئة)، غنّى الفريقان سوية. ولم ينظر الضباط البريطانيون ولا الألمان بعين الرضا إلى الغناء المشترك هذا الذي يمدّ الجسور بين جنود جيشين لدودين.

وعلى رغم أن الموسيقى سلمية، لم يكن مؤلّفوها أو الفنّانون أصوات "العقل"، أو دعاة سلام في الحرب الأولى. وكتب الموسيقار الروسي سترافينسكي في ١٩١٤ "كراهيتي للألمان تتعاظم يوماً بعد يوم". ووجّه شتراوس رسالة إلى كاتب مخطوطاته الموسيقية فون هوفمانستال في تشرين الأول (أوكتوبر) ١٩١٤، "الانتصار قدرنا"، وكتب في الصفحة الأخيرة من مخطوطة "داي فرو اوهن شاتن": "٢٠ آب ١٩١٤، يوم النصر في ساربورغ. تحية إلى جنودنا العظماء".

وحمى الحرب أصابت كذلك المؤلف الموسيقي النمسوي وقائد الأوركسترا، أنتون فيبيرن، الهادئ الطباع، فدعا إلى "موت الشياطين (الروس)"، وتمنّى لو وسعه المشاركة في مسيرة النصر الألمانية إلى باريس.

وترافقت كراهية الخصم هذه مع حسبان أن "الحرب تطهّر المجتمع المريض والفاسد من العلل والشوائب". فالشاعر روبرت بروك كتب في قصيدة ذاعت وراجت "فليُحمَد الرّبّ، ويُشكَر ... أيقظَنَا من سباتنا". واحتفى "المستقبليون"، رافعو لواء الحداثة والتطور، باندلاع الحرب. ووصف الشاعر ف. تي. مارينيتّي الحملة الكولونيالية الإيطالية على إثيوبيا بأنها

"أجمل قصيدة"، والحرب بـ "المطهّر الأمثل". ورأى الكاتب الألماني توماس مان أن الحرب "رومانسية". ولم يخف كاتب سيرة فاغنر والخبير الموسيقي إرنست نيومن حماسته إزاء الحرب: "فهي لا غنى عنها في مخاض الموسيقى الجديد وولادتها".

وتردّدت أصداء الآراء العدائية والعدوانية هذه في الموسيقى نفسها، وفي الأغاني والأناشيد الشعبية تحديداً، كالأغنيّة الألمانية "غوت سترف انغلند"(لينزل الله جزاءه في إنجلترا) وسلسلة الأغاني البريطانية التي دعت إلى إنزال العقاب بـ "قيصر بيل" (فيلهلم الثاني، القيصر الألماني الأخير). ويقع المرء - كذلك - على صدى احتقار العدو والازدراء والعداء الصريح في الموسيقى الفنية، على غرار "سوفنير دون مارش بوش" لسترافينسكي التي تحاكي محاكاة ساخرة معزوفة بيتهوفن الخامسة، وإيقاعها العسكري الفجّ. وساهم عدد من المؤلّفين الموسيقيين؛ منهم إلغار وديبوسي، في مشروع أُطلق أواخر ١٩١٤، اسمه "كينغ البرت بوك".

وإلى الموسيقى العدائية والعدوانية، لفظ سيل من الموسيقى الحرب. ولسان الأغاني هذه هي حال الجنود المشتاقين إلى البيت وعائلات الجنود وقلقها، أو التوق إلى السلام. وثمة أشكال موسيقية أبرزت الحاجة إلى الغرق في الخيال ونسيان الحرب: الأوبريت وعروض برودواي الموسيقية.

وبعض أثر الحرب في الموسيقى لا يخفى. وإرهاصات التغيير في الموسيقى بدأت قبل ١٩١٤، ثم سرّع تبلورها وبروزها اندلاع الحرب الأولى. وتزامنت الحرب مع بروز تكنولوجيا جديدة مثل البرقيات (التليغراف) والسيارات والتسجيل الصوتي. وفي الحرب، استخدمت تكنولوجيا جديدة على غرار الدبابات والغوّاصات، وقطع مدفعية كبيرة. وصارت ساحة المعركة صنو معزوفة حديثة، وصفها سيسيل باربر، وهو على الجبهة الغربية في "ميوزيك تايمز": "إيقاع الأسلحة المختلفة يتمايز بوضوح. فصوت إطلاق القذائف الكبيرة حزين وكئيب، يليه أزيز القذائف الأصغر وقرقعة انفجارها،

وهفيف انتشار قذيفة الغاز ... وتدفّق نيران القنّاصة من غير انقطاع، يقابله صوت متقطّع من الرصاص ...". وصدى مثل هذه الأصوات المرعبة يتردّد في قرع الطبول وإيقاعه في مقطوعة الموسيقار البريطاني هولست "مارس" من معزوفة "ذي بلأنتس" (الكواكب) المؤلفة بين ١٩١٤ و١٩١٦. وعمّت الموسيقى أصوات الزحف العسكري، تحديداً في أولى مقطوعات سترافينسكي "ثري بيسز فور سترينغ كورتت"، وفي ثالث مقطوعات ألبان بيرغ "ثري اوركسترل بيسز"، وأصوات ميدان المعارك مثل قرع الأجراس، أو مجموعة أجراس الكنائس البلجيكية. وتردّدت أصداء صلصلة الأجراس هذه في معزوفات، حملت اسمها "كاريلون" لإلغار ولوي دوراي. وتسلّلت كذلك أصوات الحرب إلى معزوفة سترافينسكي "ثري أيزي بيسز" المخصّصة؛ ليعزفها في وقت السلم، إنسان راشد يصحبه طفل، تجمعهما لوحة مفاتيح بيانو واحدة.

ما يراه الباحث الإنجليزي، أيفان هيويت، كصورة أخرى غير متداولة: صورة القسوة عند كبار موسيقيي العالم، لا يراها المؤلف والباحث الموسيقى طارق شرارة(*)، الذي كان له إسهامات في "دور الموسيقى والأغنيّة في الحرب والمقاومة"؛ حيث يقول "في التاريخ نجد أن فِرَقاً موسيقية كانت تشترك في الحروب، وتضم الطبول، بمختلف أحجامها، وتكون في المقدمة، وهي مهمّة؛ لأنها تعطي إيقاعاً، والحرب فيها إيقاع، وتثير الحماس والطاقة، وهذه النوعية من الموسيقى؛ لترفع الروح المعنوية للمحاربين"، مشيراً إلى "أعمال وضعها مؤلّفون موسيقيون دون أن يكلّفوا بها، وهناك أعمال جاءت بتكليف من منظمة، أو مؤسسة، أو حتّى من جمعية موسيقية، في روسيا أمثلة عديدة: المؤلف شوستاكوفيتش له سيمفونيتان: السيمفونية السابعة، وتسمّى "سيمفونية لينينغراد" وضعها أيام حصار المدينة الروسية من قِبل النازيين، وهي مسقط رأسه، وتؤكد في نهايتها أن النصر قادم تتويجاً للمقاومة، والسيمفونية الثامنة وضعها أيام معركة

*) صحيفة "البيان" الإماراتية ١ نيسان ٢٠٠٢.

"ستالينغراد" ونشاط المقاومة الشرسة ضد العدوان النازي، ونسمع فيها نداءات للحرب والمقاومة حتّى لنتصور أننا أمام حشود المعركة، وإلى جانب هاتين السيمفونيتين، وضع شوستاكوفيتش موسيقى فيلم "سقوط برلين". كما وضع المؤلف الموسيقى خاتشا دوريان الموسيقى التصويرية المصاحبة لمشاهد فيلم "معركة ستالينغراد". وقام المؤلف الموسيقي تشايكوفسكي بتأليف عمله "افتتاحية ١٨١٢"وهو العام الذي انهزم فيه نابليون بونابرت أمام الجيوش الروسية، وفي هذا العمل، يجمع تشايكوفسكي بين نشيدين قوميين مختلفين: النشيد القومي الفرنسي "المارسييز" والنشيد القومي القيصري، ونشعر أن هناك عراكاً شديداً بينهما، ثم نسمع - في النهاية - أجراس الكنائس تعلن السلام، ومعها طلقات المدافع تعلن الانتصار معبّراً عنها في استخدام الطبول، وفي العرض الأول لهذا العمل، أطلقت مدافع فعلاً مع الأوركسترا.

وكان بيتهوفن "اشتراكياً، وله آراء سياسية ثورية"، وكثيراً ما كان له مع صديقه الشاعر الألماني الأشهر، غوته، حوارات ثرية وتحمّس بيتهوفن للثورة الفرنسية، وبعد أن جاء نابليون بونابرت كان محلّ إعجابه، ووضع السيمفونية الثالثة التي سمّاها السيمفونية البطولية "أيرويكا"، وأهداها إلى نابليون، ولكنْ؛ لما تبدّت اتجاهات نابليون إلى الطغيان، حذف إهداءه، وجعله: "إلى رجل عظيم".

إيقاع الحروب في الأغنيّة العربية

إذ نسأل كيف قاربت الأغنيّة والموسيقى العربية قضايا الحروب الوطنية والقومية(*)، فإننا نعني - أيضاً - كيف قاربت ما ترتّب على ذلك من أحداث، ارتبطت بقضايا التحرر والمواجهة مع إسرائيل، وما كان قد وجد تأثيره الثقافي والوجداني في المتلقّي العراقي؟

وإذ نسال عن كيفية تعامل الأغنيّة العربية مع كل هذا التاريخ المفعم بالأسى والأمل أيضاً، بإحساس المقاومة والخذلان، فإننا سنجد استجابات واسعة تتعلّق بكيفية تعامل وسائل التعبير الفني والثقافي العربي مع أحداث كهذه، وفي هذا الصدد، لن تكون الأغنيّة والموسيقى استثناء عما انعكس على القصيدة والقصة والرواية والمسرحية والتشكيل، أو السينما أحياناً، فلو راجعنا هذه الوسائل في التعبير الفني، سنجد تخبّطات الإجراءات العربية إزاء النكبة عام ١٩٤٨، وهي منعكسة كخطاب، تسلّل بعضه إلى الأدب، وكله تقريباً إلى الإعلام، ومنه المسموع الذي كان يعتمد على الأغنيّات والموسيقى كواحدة من وسائله في شدّ انتباه الناس إليه.

ولو أردنا دراسة هذه المؤشرات والوقائع، فإننا نحتاج لا إلى مقالة استعادية، بل إلى كتاب يدرسها، ويوثّقها، ويخرج بنتائج وخلاصات منها. لكننا - هنا - سنكتفي بالمقاربات "الفنية" لاغتصاب فلسطين وحروبها في حقل الغناء والموسيقى العربية.

وإذا كان أهل البلاد قد تعرّضوا إلى إقصاء حقيقي، لم يتعلّق بالأرض حسب، بل في الذاكرة، وعوامل تحصينها، وتوثيقها، وإدامة الروح فيها، لذا؛

---

*) علي عبد الأمير، مقالة نُشرت في ملحق خاص بجريدة "الرأي" الأردنية في ١٥-٥-١٩٩٨.

بدا من الطبيعي أن يظلّوا خارج دائرة التعبير القوي والمؤثر كوعي موسيقي وغنائي "فني" في السنوات الأولى التي أعقبت النكبة، فهم توزّعوا بين الريح والريح، بين الخيمة والخيبة، بين بنادق الإسرائيلي وارتباك الشقيق العربي ومخاوفه، وقضية التعبير عن حدث جسيم، كانت تحتاج قنوات وأشكالا مستندة على وقائع هادئة ومؤسسات، ظلّت كلها هناك في البلاد، فيما الحقائق التي يمكن الانطلاق منها لم تكن إلا البحث في طريقة للحفاظ على الوطن، فنهض حلم "العودة".

عربياً لا يمكن الاستناد إلى الإذاعات الوطنية للدولة، فهي تخاطب الموضوع - دائماً - بوصفه "نصراً"، بينما النتيجة واضحة، ولاغبار عليها، وتذهب الأناشيد لتأكيد ذلك "النصر الرسمي"، فذبلت صيحات "مموسقة"، تتعلّق بالمناسبة فيما بقيت أناشيد لها علاقة ببناء الضمير، كما في: "بلادي بلادي"، "موطني"، وغيرهما.

غير أن هذا المؤشر (وفي مصر بالذات) أخذ منحى مختلفاً منذ تأميم قناة السويس عام ١٩٥٦، فكانت المقاومة اختارت موسيقاها عبر النشيد المتأجّج حماسة وأملاً في آن: "الله أكبر فوق كيد المعتدي"؛ لتذهب الأغنيّات في مقاربات للقضايا الوطنية والاجتماعية والقومية حسب التجربة الناصرية، وهذا ماجعلها لا تتعلّق في حدود معركة مصر فقط، بل معركة العرب جميعاً، وفلسطين مركزها وبؤرتها الأكثر اشتعالاً.

وإذا كان الحال هكذا في مصر، فإن في لبنان توهّجت مشاعر ومواقف الرحابنة، لدرجة إبداعها موسيقى وأغنيّات، لا يمكن إلا أن تكوّن حساً فلسطينياً عميقاً، بعمق النكبة، وبما أنتجته من وعي بنقل فكرة "العودة"، من مجرد حلم إلى ممكنات، أكان ذلك في المواقف أم في بلورة وسائل المقاومة حين انطلقت الرصاصة الأولى للثورة الفلسطينية في اليوم الأول من عام ١٩٦٥.

بل إن أغنيّة مكتملة الشروط الفنية وحسب مهارة الرحابنة مثل "يافا" التي

أنشدها بصوته القوي والطليق جوزيف عازار، تكاد تكون أوفى تكثيف غنائي للنكبة، توفّرت عليه الأغنيّة العربية. فاللحن مقام على مزاوجة الرومانسية كاستعادة للحياة الطبيعية التي كانت عليها يافا قبل الاحتلال الإسرائيلي، والتعبيرية في مقاطع أخرى تصور الاحتلال: "ياعاصفة هوجاء"، والنغم المصاحب للتصوير الشعري الدقيق: "عاصفة البحراليلية / قطعان ذئاب بحرية"، فتبدو يافا - هنا - وكأنها رحلة بحرية لزورق، تهاجمه أمواج شرسة كالذئاب.

ورغم هذه المواجهة يقول المغنّي: "لكننا عدنا، عدنا مع الصباح، عدنا مع الضياء"، وإذ يتشبّث المغنّي بالعودة إلى يافا، تكون الأغنيّة قد أيقظت "حلم العودة" الفلسطيني، رغم أمواج عاصفة هي بشراسة قطعان الذئاب، التي كانت توجز صورة المغتصبين.

وتكاد أسطوانة "القدس في البال" الذي أبدعه الرحابنة، شعراً وألحاناً، وغنّت فيها فيروز، إلى جانب عازار في "يافا"، وسهام شماس في "غاب نهار آخر"، تكون عملاً موسيقياً راقياً عن "حلم العودة"، بكل محمولاته السياسية والنفسية، وكان في حدود غياب النشيد الفلسطيني، بمثابة بيان الأمل رغم حصون اليأس المدعمة. وفي الأسطوانة، تأتي فيروز؛ لتغنّي "سنرجع يوماً"، والأمل - هنا عبر تهدّجات الصوت الفيروزي - يداعب شكل البلاد وحنينها وعمقها المقيم والمعنى الذي بدأت تختصر فيه وجود لا الفلسطيني حسب، بل العربي أيضاً: "سنرجع مهما يمرّ الزمان، وتنأى المسافات ما بيننا".

"حلم العودة"؛ إذ كان يتوهّج، فثمة "حلم المشروع القومي" يسنده، وهذا ما أنتج صياغات فنية عربية متقدمة، على الأقل، في كونها حلماً، كما في أغنيّات وأناشيد كثيرة، قد يكون نشيد "وطني الأكبر" الذي أبدعه لحناً محمد عبد الوهاب، واعتماداً على مطربين مصريين وعرب: عبد الحليم حافظ، شادية، نجاة الصغيرة، فائزة أحمد، صباح، وردة الجزائرية، وغيرهم.

إلا أن مشاعر "حلمية" كهذه، ما لبثت أن تعرّضت لنكوص حادّ وقوي

في هزيمة الخامس من حزيران عام ١٩٦٧، وظلّت ذات المواقع التي أبدعت أغنيّات وأناشيد "حلم العودة"، تبدع أغنيّات وأناشيد، تدعو إلى التماسك، وفي الوقت ذاته تدعو للمقاومة، من هنا نتبيّن:"سيف فليشهر" التي كتبها بحماسة مؤثّرة سعيد عقل، ولحّنها الرحابنة، الذين ما لبثوا أن قدموا بعد أشهر من حزيران ١٩٦٧ عملهم شديد الرهافة والقوة أيضاً: "زهرة المدائن" الذي لم يكن استذكاراً لـ "القدس"، بل حفظاً لذاكرتها الوطنية والإنسانية من تلفيقات الملامح الجديدة لصورة، جاءت بها المدافع.

وعن القدس أيضاً، غنّى عبد الحليم حافظ "المسيح" التي صاغ عبرها الشاعر عبد الرحمن الآبنودي استعادة موفّقة لـ "طريق الآلام"، ممرّه يبدؤه المسيح، وها هو يستمر مع الفلسطيني، وهو يخطو خطواته في "طريق آلامه" المعاصر.

وإذا كانت النكسة عميقة في نتائجها التي تحاول أن تجعل حقائق الوضع العسكري هي حقائق الوضع الإنساني، فإنها جاءت بردّ قوي وحاسم: انطلاق المقاومة الفلسطينية كعامل قوي في المواجهة مع إسرائيل،

واحتاجت الثورة إلى خطابها الإعلامي والفني، وهنا لابد من إيضاح قضية شائكة، فنحن لا يمكن أن نقرأ ماعُرف بأغنيّات الثورة الفلسطينية التي حملتها "إذاعات الثورة" في غير بلد عربي قريب ومتاخم لفلسطين، إلا في حدود صدقيتها "التعبوية" التي كانت تشعل الحماس والأمل، دون أن تظل في حدود "الحماسة" الخارجية، فهي وإن بدت منفّذة على عجل، أكان ذلك في صورتها الموسيقية أم في تسجيلها، إلا أنها - على الأغلب - كانت تحاول أن تنقل "الحماسة الخارجية" إلى "قناعة داخلية"، عبر نقل فكرة المقاومة والمواجهة من ملامح معاصرة إلى عمق الموروث الإنساني والحياتي، فهي أغنيّات وأناشيد اتصلت - بغالبيتها - مع الموروث الغنائي والحكائي الشعبي الفلسطيني، وجاءت استخداماتها لمفردات، أنتجتها المقاومة مثل "فدائي"، "كلاشنكوف"، "الثورة شعبية"، وغير ذلك من أمكنة

وأسلحة ومعارك وشهداء؛ لتضيف إلى البناء الغنائي الكلاسيكي والشعبي، لمحات معاصرة، ما لبثت أن ارتبطت مع "فرقة الثورة"، "بلدنا"، و"الرايات"، و"العاشقين"، و"الحنونة"، بفترة من تاريخ الثورة الفلسطينية، بل يكفي هذه الأناشيد أنها صارت تكثيفاً لاشتعالات تلك الفترة، وأورثت الفلسطينيين والعرب إحساساً بقيمة المواجهة، ودفعتهم - في الأيام الأولى للثورة - لجعل فترة ما بعد النكسة فترة المقاومة والحقائق التي بدأت المقاومة الفلسطينية تثبيتها على الأرض.

عربياً تم إنتاج عشرات الأغنيّات والأناشيد والمقطوعات الموسيقية الحماسية، لكنها بدت تنويعات "لانتصار إعلامي"، يحاول أن يغيّر حقيقة "الهزيمة العسكرية"، ممّا جعلها تبدو بغير صدقية، رغم أن بعضها توفّر على عناصر نجاح "فنية"، لم يتوفّر جزء منها إلى مشغل الثورة الفلسطينية الإعلامي والفني، وازاء هذا الفشل الإعلامي - الفني عربياً، تصاعدت تجربة الغناء المقاوم والغناء "الملتزم"، الذي وإن بدا غير مبتعد كثيراً عن الحماسة، إلا أنه اعتنى بتدعيم الهاجس الإنساني المغاير، واستفادت ألحان وتجارب موسيقية عربية شابة (حينها) من ذخيرة، كانت تلتمّ على تجربة لغوية وحياتية حديثة بحق، مثّلتها تجربة شعراء المقاومة في فلسطين، ومنهم - بشكل لافت - الشاعر محمود درويش.

وفي حين كانت تجارب موسيقيين في لبنان، والعراق، وسورية، والأردن، وفلسطين تعتمد هذه الطريقة موسيقياً وغنائياً في الانفتاح على الفكر المقاوم، فإن تجربة في مصر، كانت تبتعد عن هذا الانتظام، إلا أنها ظلّت تؤدي فكرة المقاومة وخارج التوصيفات الإعلامية الرسمية، تلك كانت تجربة المنشد والموسيقي الراحل الشيخ إمام الذي شكّل مع الشاعر أحمد فؤاد نجم مرحلة مميّزة في غناء المقاومة والنضال، وإن كانت تبدو بمحمولات محلية مصرية.

كما أن صاحب "في البال أغنيّة"، و"يا رفاقي الشهداء"، و"جفرا"، و"وعود

من العاصفة"، و"ريتا والبندقية"، و"جواز السفر"، والمغنّاة العلامة المميّزة في الموسيقى العربية المغايرة: "أحمد العربي" الفنان مرسيل خليفة، قدم واحدة من أنضج التجارب الموسيقية في مقاربة تحوّلات المقاومة وتعرّجات خطّها: مقاومة الغزو الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢، ثم الرحيل إلى البحر، فالانتفاضة التي طبعت المقاومة بعمق الحس الشعبي.

إذ يقال إن الطريق إلى البيت أحلى من البيت ذاته، والطريق إلى الوطن أجمل من الوطن ذاته، فهو توصيف دقيق لحالة الثوار والشعراء والمنشدين، فأغنيّات المقاومة وقصائد الأمل والحرية، وأناشيد الأرض المستقرة في الضمير، أناشيد الأوطان التي تغيب تحت أحذية القمع، وخلف جدران الخديعة المتعالية وبين متاهة الصفقات، هذه كلها تصبح مجرد إشارة لأزمنة الأحلام والمقاومة والآمال والحرية، فيما تنفصل عنها الأوطان؛ لتغدو أكبر مستودعات للخيبة.

التجربة العراقية:
الموسيقى تذهب إلى الخنادق

كيف لك أن تقترب وتفهم، ومن ثم؛ أن تعبّر عن مشاعر شخصية للذات العراقية في ثمانينات القرن العشرين التي حملت تهديماً منظماً للبنية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية عبر حرب السنوات الثماني مع إيران (١٩٨٠-١٩٨٨)؟

أجيال كاملة كانت تعيش مصهراً رهيباً للأحلام والأمنيّات، تنتهي إلى وقائع حياتية، تكاد تقلّل من الشأن الذاتي والشخصي أمام ضرورة تقديم "الموضوعي" و"الجماعي"، فالبلاد كانت تخوض حرباً، والتعبير فنياً عن مشاعر الذات، وفي شتى أنواع الفنون والآداب، لا الموسيقى والغناء حسب، كان يجد الكثير من الصعوبات، فالوسط الغنائي والموسيقى كان قد "تأميمه"؛ ليصبح مؤطراً بـ "المشاعر الجماعية الحماسية" التي وسمتها السلطة الثقافية حينها بـ "التعبوية" و"أغنيّات المعركة"، وغيرها من التسميات التي رافقت ظهور نمط غنائي كان ينمو، ويصبح تياراً كبيراً مع استمرار الحرب وضغوط معاركها الكبيرة.

من النادر أن تجد مطرباً أو ملحّناً، أو شاعراً عراقياً (داخل البلاد)، كبيراً كان أم صغيراً، لم يندرج في صناعة أغنيّات بـ "لون الخاكي"، وتناسب أجواء الخنادق في جبهات القتال. هناك من المثقفين والفنانين مَن وجد نفسه ضمن موجة عالية، لا يمكن له الوقوف بوجهها، وهناك مَن بدا منسجماً فكرياً وعملياً مع السياق الفكري والدعائي السائد، فـ "تطوع" و"بالغ" في استخدام أدواته الموسيقية، في إعلاء قيم الحرب وثقافة الموت والتحريض على العدو، بل الأعداء، في أغلب الأحيان، انسجاماً مع ما اعتبره "مواجهة

قومية مصيرية"، وليس فقط مقابل كسب ولاء المؤسسة الرسمية، وتجنّب مصائر شخصية مريعة، اسمها الخدمة الفعلية في جبهات الرعب والموت، لا سيما أن الإنتاج ودولاب الحياة الثقافية، يكاد محصوراً بيد تلك المؤسسة، فلا بد - والحال هذه - من سلوك دروب ملتوية أحياناً (الهروب) تارة، وواضحة (الولاء) تارة أخرى، للتعاطي مع نظام باطش في عقابه المرعب، وحربه التي جاءت على كل مَلمح حي وجميل.

والنظرة النقدية الموضوعية لا بد وأن تتوقف عند نتاج غنائي وموسيقي مجرد أحياناً (بعض المقطوعات التي كتبها مؤلفون عراقيون للفرقة السيمفونية الوطنية)، وأوبريتات كبيرة، ضمن شكل، اصطُلح عليه "أغنيّات المعركة"، وفيه ثمة براعة لحنية، كان أبرزها قد حمل توقيع طالب القره غولي، لا يمكن إغفالها كنسيج لحني، وأداء غنائي متمكّن لتلك الألحان، لم يتوقف عند الأصوات العراقية وحسب، بل امتد إلى أصوات عربية من مصر، والكويت، ولبنان، والأردن، والمغرب، وغيرها.

إن مئات الألحان والأناشيد والأغنيّات، حتّى وإن حقّق بعضها حضورا فنياً، ظلّت - على الأغلب - تدور ضمن فكرة قاتلة، اسمها اختزال الوطن بـ "القائد"، وبالتالي فإن ذرائع القبول بها تحت غطاء "الغناء الوطني" تبدو قصيرة النظر؛ إذ تم اختزال الوطن بزعيم كان لا يُبقي ولا يذر، وأيّ وطن حي يفترض أنه أكبر من أي إنسان، حتّى وإن كان "زعيماً مقداماً"، و"أوحداً"، و"قائداً فذاً".

في أيام مواجهات وعناءات ثقيلة كالتي عنتها أيام العراقيين في الحرب، كانت تضيق فسحة التعبير عن الذات الإنسانية في انشغالاتها البسيطة: علاقاتها بالمحسوسات اليومية، وطريقة تعبيرها عن المشاعر، وتحديداً "عواطف الحب"، وأصبحت أغنيّة ما تتحدث عن هواجس محبّين وانشغالاتهم أشبه بنكتة وسط أجواء وأغنيّات حماسية، تصوّر الهجمات المعادية والهجمات المضادّة، تتحدث عن القذائف والطائرات، عن

المدفعية وأكداس العتاد، عن المواضع الدفاعية والرايا، إلى غير ذلك من المصطلحات التي درج على سماعها العراقيون كل يوم وعبر وسائل الإعلام.

صحيح أنه لا يمكن لأيّ حدث - مهما بلغ رعبه - أن يعطّل في الإنسان قدرته على تعاطي مشاعر المحبة، فالتاريخ الإنساني يتحدث عن قصص حب، ظهرت ونمت، فيما الحروب والنكبات تكاد تفتك بالناس، والأغنيّات وسيلة راقية للتعبير عن الوجدان العميق، والأغنيّات التي تستطيع إنجاز مهمّة التعبير الوجداني، هي - فقط - الأغنيّات التي تصدق المشاعر، وتعتني بمهمّتها، على أتمّ وجه، فتحضر فيها الصياغات الشعرية الأنيقة والبناء اللحني الرصين والصوت الذي يجتهد في نقل المشاعر الذاتية، أو التي تعلن عن حالة مشتركة بين فئات كثيرة من الناس.

من هنا بدأ في العراق جيل كامل يتفتح وعيه على قوانين الحرب ونتاجاتها الاجتماعية والفكرية وظواهرها التي كانت تضيق فيها الحياة، الحياة بإيقاعها السلمي الهادئ المنطقي التطور. وافتقرت ذهنية ذلك الجيل "العاطفية" إلى مَن يرافقها عبر الأغنيّات والموسيقى، ولم يجد مَن يبحث عن بعض هدوء ضالّته عبر أغنيّات المعركة وحماستها المتكررة.

بعد منتصف الثمانينات، كانت مجموعة من المواهب الموسيقية والغنائية تُنهي دراستها في معاهد وكليات الفنون والموسيقى، وبدأت تطالع الجمهور العراقي بلمحات جميلة في الأداء الغنائي. لمحات بدت خارج الإيقاع التقليدي السائد للأغنيّة العراقية، وبخاصة "السبعينية" منها التي رسّخ ملامحها القوية مطربون وملحّنون وشعراء ضمن جيل من طراز فريد، من الصعوبة أن يتكرّر، كونه كان نتاج مرحلة، لن تتكرر أيضاً، وعاد معها بعض العافية لأغنيّة عاطفية بسيطة، ولكنها واضحة الملامح مكتملة الشروط الفنية تقريباً، واقترب منها مستمعون شبّان، كونها كانت وفق متطلّبات المرحلة: قصيرة، إيقاعها سريع ونسيجها الشعري يعتمد الدارجة التي آخت بين لهجة المدينة (بغداد على الأغلب) من جهة، والدارجة الريفية (جنوب) والبدوية (تكريت والرمادي وضواحي الموصل)، من جهة أخرى.

تلك اللمحات أنتجتها ما تشبه "الورشة الموسيقية" التي وقف خلفها بدأب وجهد حقيقيين المطرب والملحّن فاروق هلال، وكشفت عن مواهب جديدة، شكّلت أبرز مغنّي الثمانينيات: محمود أنور، وأحمد نعمة، وكريم محمد، ورياض كريم، ومضر محمد، وحسن بريسم، وغيرهم.

أما الاسم - الظاهرة الذي انبثق عنها؛ فهو كاظم الساهر: ابن مشاهد الحرب، ونتائجها السوداوية، ابن تلك الفترة الحرجة الذي فاضت أحلامه، واتسعت أكثر ممّا يحتمله إطار "التهذيب" الجماعي، فكان يبحث عن منفذ، يتّسع لأفكاره وأحلامه، وما عنده من فيض موسيقى حتّى وجده لاحقاً.

وثمة بعض النقّاد والمتابعين مَن يرى أن "الحرب أثّرت كثيراً على النتاج الغنائي لمعظم مطربي الأغنيّة السبعينية، لم يستمروا بنفس ألقهم في فترة الثمانينيات، بسبب ظروف الحرب التي أجبرت الكثير منهم على تأدية أغاني المعركة"، لكنه يستدرك: "بالمقابل كان رياض أحمد من الأصوات النادرة التي تعزّزت شهرتها بحقبة الثمانينات، على نحو كبير، فيما حاول مطربون سبعينيون آخرون مواصلة مشوار نجاحهم في الثمانينات، لكنْ؛ لم يوفّقوا في ذلك. لم تفلح محاولات ياس خضر، وفاضل عواد، وغيرهما بتأدية أغان جديدة، ترتقي لأغانيهم في عقد ماض، ولم تفلح حتّى محاولات سعدون جابر، الأكثر نشاطاً وحيوية في هذه الحقبة، في إنتاج أغان راقية؛ كـ "يا طيور الطايرة"، و"هوى الناس" مثلاً، رغم محاولاته المتكرّرة وحتّى مع كبار الملحّنين كبليغ حمدي"، وهذا ما كنا عرضناه في الفصل السابق.

وكان غياب كبار ملحّني حقبة السبعينيات، وإكفاء بعضهم الآخر عاملين، ساهما في تراجع الأغنيّة الثمانينية، فكوكب حمزة، وطالب غالي، وكمال السيد، وجعفر حسن، وحميد البصري، تركوا البلاد في موقف فكري مناهض لطغيان النظام الحاكم، ثم حروبه، أما طالب القرغولي الذي لحّن أيقونات في الغناء السبعيني؛ فقد انشغل بمنصب إداري موسيقي، وبتلحين أغاني المعركة، ولم ترتق أعماله لمستوى ما لحّنه سابقاً في السبعينيات إلا قليلاً،

بينما محمد جواد أموري، فقد قُتل ولده في الحرب، وانكفأ لفترة، ثم عاد للتلحين، لكنْ؛ غالباً ما جاءت أعماله مكرّرة لفترة السبعينات، وانكفأ محسن فرحان - أيضاً - في الثمانينات، ولم يلحّن عاطفياً إلا قليلاً، بسبب معارضته الخفية للحرب ونظام الحكم، بينما قد يكون جعفر الخفاف هو الملحّن الأكبر إنتاجاً في الثمانينات. فإلى جانب تلحينه للكثير من أغاني المعركة، كانت له عشرات الألحان المميّزة، وخاصة مع رياض أحمد، وصلاح عبد الغفور".

وعلى الرغم من بعض تجاربها المميّزة، إلا أن الأغنيّة الثمانينية لم ترتق إلى مستوى الأغنيّة السبعينية التي امتازت بالعمق والرصانة الموسيقية، وخلوّها من أسماء كبيرة، بقيت في الذاكرة بوزن المطربين: ياس خضر، وفاضل عواد، وسعدون جابر، وحسين نعمة، وفؤاد سالم، حتّى إن مَن نالوا نصيباً من الشهرة، هم "مطربو الأغنيّة الواحدة"، فعُرف المطرب أحمد نعمة بأغنيّة "أيصبرني"، وكريم محمد بأغنيّة "خليك أكثر صبر"، ورياض كريم بأغنيّة "مراسيل(*)".

وقد يكون الحكم النقدي المتعلّل بالظروف القاهرة التي عاشتها البلاد، للقبول بالتراجع الفني للأغنيّة العراقية خلال عقد الحرب الرهيب، منصفاً حين يقرأ أغنيّة الثمانينات، بكونها "الأكثر تعرّضاً للظلم في تاريخ الغناء العراقي، فمن سوء حظّ منتجيها أن يعيشوا في فترة زمنية قاسية، لم تعطهم الجوّ المناسب لتألّق مواهبهم في الصوت والألحان والكتابة الشعرية، ومع هذا، ظلّت الأغاني العاطفية قادرة على أن تزيح بعض الحزن بفرح عابر، وكان جمهور الغناء يفرّ من ضيق الحرب إلى رحابة فسحة روحية، اسمها الغناء".

*) من حلقات خاصة بالأغنيّة العراقية في ثمانينات القرن العشرين، ضمن برنامج "حكاياتهم" الذي يعدّه وينفّذه الإعلامي محمد حسين.

فاروق هلال: الموسيقار والتربوي والإنسان

ليس غريباً أن يكون المسار الفني والفكري للموسيقي (المطرب والملحّن) فاروق هلال مرآة للمسار الصاخب الذي عاشته أجيال المثقفين والمتعلمين النابغين في بلاد جميل بشير، فهو وجد نفسه (تخرّج في معهد الفنون الجميلة - بغداد عام ١٩٥٧، قسم الموسيقى) متنقلاً من مرحلة التلقّي السليم للمعرفة واكتساب الخبرات بشكل تدريجي قبل العام ١٩٥٨، إلى مرحلة التحوّلات الفكرية والسياسية العاصفة التي عناها التحوّل إلى النظام الجمهوري، وبدء مرحلة التصفيات الدموية للخصوم والمنافسين، حدّ أن الشاب الموهوب، (اشترك في الستينات في الفيلم الغنائي الاستعراضي "درب الحب"، وقدم فيه مجموعة من الأغنيّات)، وجد نفسه في العام ١٩٦٣، إثر انقلاب البعث الدموي الأول محشوراً مع مئات المبدعين والأكاديميين والفنانين والكتّاب في سجن بغداد المركزي، وفقاً لانتماءات، أو مجرد الشبهات، إلى تيار اليسار الفكري، وحتّى مع محاولته - لاحقاً - في أن يستوعب الدرس جيداً، ويظل بعيداً على المرجل السياسي العنيف، إلا أنه ظل رهناً بالمسار الذي ترسمه مؤسسات الدولة العراقية في العهد الجمهوري، وهي - على الأغلب - كانت مؤسسات دولة قمعية، لا تنظر إلى النتاج الفكري والفني سوى كونه تابعاً ذليلاً، وصوتاً متطابقاً مع مصالحها وأهدافها وتوجّهاتها حتّى العنيفة منها: الحروب الداخلية والخارجية مثالاً. لكنّ ما يميّز هلال وقلّة من فناني العراق ومثقّفيه، هو في الإخلاص النادر للتعبير الجمالي والإنساني حتّى مع المساحات الضيقة التي كانت تبدو متاحة لهم.

وإذا كان هلال ابن مرحلة الحداثة الفكرية والفنية العراقية، فإنه ابن

مركز تلك الحداثة؛ أي مدينة بغداد، وابن لونها الغنائي المرتبط بها، فصار واحداً من جيل، ارتبط ببغداد أغنيّة وألحاناً، فثمة أغنيّاته "ياعيني على زقة حبيبي"، والرقيقة "ردت انساك"، والتي أعاد غناءها الراحل صلاح عبد الغفور، و"تعاليلي" التي غنّاها - أيضاً - المطرب الكويتي عبد الله رويشد.

لكنه تميّز عن أقرانه، بالقدرة على معرفة عناصر قوته موسيقياً، فقرر مع وجود أصوات غنائية جديدة (لاحقاً ستشكّل أبرز ملامح الأغنيّة السبعينية)، التفرّغ للتلحين، وليصوغ أنغاماً لافتة كالتي تعنيها ألحان مثل: "سألت عنك" لصوت المطربة مائدة نزهت، "علمني عليك" للمطرب لرويشد، و"خطار اجانا العشك"للمطرب حسين نعمة، و"كالولي راح ومشه" لصوت المطرب ياس خضر.

وتظل المأثرة الكبرى للموسيقار فاروق هلال، في ورشته التربوية والإبداعية، التي اكتشفت المواهب الموسيقية غناء وعزفاً، ورعتها أيضاً، فالرجل كان عوناً، أسهم في رسم مسار سليم، لصعود مَن سيُشكّلون علامات في الموسيقى العراقية في عقد الثمانينات(*)، وبعضهم ما يزال يترك بصماته حتّى يومنا هذا، من خلال برنامج تلفزيوني، راعى جانبين: التشويق في التقديم والتسلية الراقية، من جهة، وإشاعة الثقافة الموسيقية، من جهة أخرى، فكثيرون يتذكرون كيف أن فاروق هلال رفض الطريقة التي تهجّم بها الملحّن الشابّ - حينها - سرور ماجد، على الناقد عادل الهاشمي الذي كان قد سجّل ملاحظات سلبية على لحن ماجد الذي حاول الانتقاص من مكانة الناقد، ورصانة فكرته، وهنا جاء تدخّل المربي والموسيقي جوهرياً: "لنا الحق بالرد، ولكنْ؛ مع حفظ المكانات، واحترام الخبرات، وتقدير التراكم الثقافي خير تقدير".

---

*) إذا كانت التجربة الثرّة للفنان فاروق هلال، بدأت جدّياً منذ خمسينيات القرن الماضي، تحوّلت بثقة من الأداء الغنائي إلى النضج التلحيني في السبعينيات، إلا أن موقعه الحقيقي، كتربوي لأسس التعبير الجمالي والروحي للموسيقيين الشباب في وقت الهدم والرعب (الثمانينيات) يجعله - بحقّ - أبرز ظاهرة، انتمت إلى روح الموسيقى، بوصفها عملاً ضد القبح والتخريب، خلال ذلك العقد العصيب.

مثل هذا المعنى التربوي التأسيسي بدا غريباً على تركيبة مريضة، تقوم عليها، ليس المؤسسة الموسيقية وحسب، بل المؤسسة الثقافية العراقية بعامة، تركيبة الفردية الأنانية الطاغية، التي لا تكره شيئاً قدر كراهيتها للعمل الجماعي المؤسسي التربوي، فكيف الحال إذا كان ذلك العمل مثمراً وناجحاً؟! وهو ما كان عليه عمل فاروق هلال مع برنامج "أصوات شابة"، والذي - بحسب كثيرين - "استطاع أن يقلب موازين الفن العراقي، من خلال إعطائه فرصة ذهبية للشباب بعد هيمنة مطربي الإذاعة على الأغنيّة العراقية، فأصبح هنالك عصر جدير لإبداع الشباب من موسيقيين ومطربين وشعراء وملحّنيين، والذين أصبحوا - بعد ذلك - من قادة الحركة الموسيقية في العراق. بل وحقّق إنجازاً أكبر بعد أن كان طموحه أن يُدخل الفن وبهجته لبيوت جميع العراقيين، وتعريفهم بهذه الثقافة الراقية، من خلال نشر الموسيقى والغناء، عن طريق البحث عن المواهب الفنية في المدارس الابتدائية والثانوية، وفي صفوف منظّمات الشباب والطلبة"(*).

كما ويُجمع دارسو تلك المرحلة من تاريخ الموسيقى العراقية، على أن "تركيزه (فاروق هلال) على اشتراك الشباب في الأنشطة الفنية الملتزمة كهدف أخلاقي وفني واجتماعي وتربوي للذوق، كان نابعاً من إيمانه الشخصي بأن الفنان قائد وتربوي اجتماعي، وبإمكانه الإسهام في صنع المتغيّرات الاجتماعية والحضارية، ليمتد إلى كل مكان، تكون هناك فجوة عميقة بينه والفنون الراقية التربوية".

وثمة مَن يرى هلالاً بأنه "صاحب الفضل الأول لبزوغ نجوم الغناء العراقي أمثال: كاظم الساهر، ومحمود أنور، وأحمد نعمة، وكريم محمد، وشعبان صباح، وقاسم إسماعيل، ومالك محسن، ومحمود شاكر، ورياض كريم، وقاسم ماجد، ووحيد علي، ومهند محسن، وهيثم يوسف، ومضر محمد، وكريم حسين، ومحمد الشامي، و(لاحقاً جمعة العربي)، مثلما كان له الدور

---

*) "فاروق هلال يوثّق مسيرته في نصف قرن بكتاب نفق الأسماء"، مقالة لرياض المحمداوي، جريدة "الزمان" ٢٠ آب (أغسطس) ٢٠١٤.

البارز في صقل موهبة عازفين وموسيقيين، ووضعهم على مسار تربوي وفني راق، أمثال: علاء مجيد، وعبد الكريم بنيان، وسعد جوزي، وكريم عاشور، ومحمد حسين كمر، ووسام أيوب، وحسن فالح، وغيرهم، فضلاً عن أثره البالغ في إنضاج تجارب الملحّنين: سرور ماجد، وكريم هميم، وضياء الدين، ووليد حبوش، ومضر محمد، وعلي سرحان، وآخرين".

وفي سياق العمل التربوي - الفني الجماعي ذاته، كان هلال "قد أسّس العديد من الفِرق الموسيقية التي كان لها شأن كبير، وصارت محطّات، تخرّج منها العديد من المغنّين والعازفين"؛ ليكون قد "نجح نجاحاً كبيراً في بروز الأصوات بشكل متوازن، بوجود المظلّة التي تفتح الآفاق لنمو الإمكانيات بالطريقة العلمية، مثل المعاهد الفنية التي يتخرّج منها الصوت الجديد، وخلق حالة التنافس بين الطاقات، وكان لدعم الأصوات مادياً ومعنوياً من قِبل مؤسّسات الدولة، التي جعلها هلال أمام خيار، لا يمكن الحياد عنه: دعم هذه الشريحة التي تدفع بالشباب إلى الرقي والتقدم، أثر كبير".

وعن تجربته الرائدة، "ورشته" التربوية والثقافية في مجال العمل الموسيقي، يرى المطرب المولود ببغداد أن "طموحاته كانت في أن يسهم في صنع الحياة الجديدة، من خلال وإعداد الجيل الأكاديمي لإنتاج فن، يليق بإرث العراق الحضاري، ومن خلال تقديم الفن الملتزم لحياة الناس، والسعي الجاد للمناشدة الوجدانية، بإمتاع عقلي؛ كي تُلغى من الوجود النظرة السلبية التي رافقت مسيرة الفنان، وتجعل منه فعلياً قائداً اجتماعياً تنويرياً"(*)

شغف نادر

ما يُلاحَظ على النتاج الغنائي والتلحيني وحتّى التربوي الذي انتظم فيه فاروق هلال، أنه يعكس شغفاً نادراً، بالأناقة، فلا الغناء كان ممّا هو شائع، ومتداول، لا تكبّراً وابتعاداً نخبوياً، بل هو - وتحديداً في مرحلة البدايات

*) بقلم فاروق هلال .. من صفحته على "الفيسبوك".

- كان انشغالاً بالبحث عن الرفعة الروحية التي لم تكن الفنون الموسيقية العراقية قد رسّختها في مسيرة، كانت تبحث عن الملامح الخاصة، بين حضور الموروث القوي والتأثر بالنموذج الغنائي الحديث الممثل بالغناء المصري. خذ أغنيّته "على البال" نموذجاً، فهي التي كانت بوابة النجاح الرسمي له في العام ١٩٥٩، وامتيازها هو في رقة الأداء، ولمَ لا؟! فهو زمن "الغناء العاطفي" ورومانسية الآمال والأحلام، ليس في بلاده التي كانت تمنّي النفس بمرحلة ثقافية واجتماعية جديدة عبر بوابة تحوّل العراق من ملكية إلى جمهورية، بل في المنطقة العربية عموماً، وكانت الملامح "الحليمية"، في إشارة إلى الراحل عبد الحليم حافظ حاضرة في الأغنيّة، أداء ولطفاً نادراً في ترجمة المشاعر، والتعبير عنها، وهو أمر ما كانت الأغنيّة العراقية تعرفه كثيراً، وحتّى إن عرفته، فهو في مدار الأصوات النسائية، فالرجالية كانت تعتبر مثل تلك الرّقة، جانباً أنثوياً، تعافه، وتخشاه. هنا، والحديث - دائماً - عن أغنيّة "على البال"، نجد شاباً مهذباً في بوحه عن مشاعر الحب والأشواق، بصوت مرهف، يعمّق تلك المشاعر، ويجسّدها عبر لحن، جاء بتلقائية، ودونما تكلّف، حتّى وإن بدا متأثراً بالملامح المصرية.

تأثير المعرفة الموسيقية وحسن تدبيرها

وبقدر ما نتابع هنا مسار فناننا، فإننا لسنا بصدد التوثيق لكامل نتاجه، بل إضاءة عناصر جوهرية فيه عبر التحليل الفني - الاجتماعي، ولذا؛ سنقفز سريعاً من أواخر خمسينيات القرن الماضي، إلى منتصف سبعينياته؛ حيث الانشغال بالفنون والمعرفة الثقافية والعلمية، كان بات يشكّل الإيقاع الحياتي للعراقيين، ونختار لحنه "أحسب الليالي" للمغنّية الناعمة الحضور سيتا هاكوبيان. وفي لحنه هذا يظهر تأثير المعرفة الموسيقية، وحسن تدبيرها، فهلال الذي تعمّق في دراسة الموسيقى وأساليب الغناء، دراسة أكاديمية رصينة، يعرف - تماماً - أن مَن ستغنّي لحنه هي صاحبة صوت حادّ النبرات، ويصل - أحياناً - إلى حدّ الصراخ، وتحديداً في الجوابات العالية، فتعمّد أخذه إلى منطقة أخرى، فأنزل الصوت من الطبقات العالية الحادة إلى القرار،

وبما يمكنه من إظهار دفء المشاعر، ونعومتها. إنها المرة الأولى التي تحقّق فيها هاكوبيان تأثيراً رقيقاً عبر الصوت، وليس عبر صورتها المعتادة: جمال الملامح وأناقة الأزياء والسلوك المهذّب. إنه حقّق هدوءاً وعمقاً في صوت، لا يعرفهما، وهذا امتياز لحنيّ، ليس بالقليل، حقّقه في هذا اللحن الفريد.

"الانتقام" الجميل من مائدة نزهت

يورد الموسيقار فاروق هلال - في أثناء ظهوره في حلقة من برنامج موسيقي رصين(*)، خُصّصت للاحتفاء بنتاجه، غناء وتلحيناً وتربية موسيقية - معلومة، تتعلّق بحادث سيشكّل علامة فارقة لمَن كانا حاضرين فيه: هو والمطربة الكبيرة مائدة نزهت. ففي العام ١٩٥٧، أوفدت إذاعة "الشرق الأدنى" المعروفة بأفضالها الكبيرة على الموسيقى العربية المعاصرة، أحد العاملين فيها إلى بغداد، وهو الإذاعي صبحي أبو لغد، لاختيار أصوات عراقية جديدة، ونشرها لاحقاً في الأثير العربي، ولسوء حظّ المطرب الشاب حينها، وقفت إلى جانبه في الاختبار، صاحبة الصوت الصدّاح، فكان من الطبيعي أن يختارها الإذاعي العربي المتمرّس، على حساب صاحبنا الذي سيعود إلى الوقوف مرة أخرى جنباً إلى جنب صاحبة "أم الفستان الأحمر"، ولكنْ؛ في حدث، بدا في العام ١٩٧٥، وكأنه "انتقام" من وقفة المرة الأولى، انتقام "جميل" من طراز خاص، ينتمي إلى روح الإبداع وفكرته، فهو كان بمثابة مَن يقول للمطربة العراقية المتمرّسة: "ها أنذا، خسرتُ أمامك قبل ١٨ عاماً، ولكنني جئتُ؛ لأجعلك تغنّين من نتاجي لحناً فريداً".

نعم، كان لحناً، بل لقاء فريداً، وسباقاً إلى ذروة التعبير الجمالي في الأغنيّة العراقية المعاصرة، فأغنيّة "سألت عنك"، حفلت بلحن مرصّع بجواهر لحنية، هي من كنز التعبير الموسيقي عند هلال الذي كان قد تجاوز عصره حقاً، فمَن كان يجرؤ في وقتها أن يقدم لحنا موسيقياً، يعتمد "اللامقامية"؟! مَن كان يجرؤ على تقديم أغنيّة، تعتمد ما يمكن وصفه بـ "السرد اللحني"، والانتقالات الحرة بين الأنغام والمقامات؟! مَن كان يجرؤ

*) برنامج "حكاياتهم" عبر قناة "الحرة" الذي يعدّه ويُخرجه محمد حسين.

على القول: المقام ليس مهمّاً، التعبير هو الأهم؟! قطعاً لا أحد في وقته، لكن فاروق هلال أنجز هذا، وما زاد في فرادة معدن ذلك العمل، هو التجلّي الكبير في أداء المطربة نزهت، والمديات الصوتية الواسعة التي انتقلت بينها مطربة مجيدة حقاً، فهي فهمت جوهر اللحن وغنى مشاعره التي انسجمت مع نص فاتن الكلام والأحاسيس، صاغه الشاعر عبد الكريم مكي.

قد تكون تلك الأغنيّة الفارقة "سألت عنك"، احتاجت وقتاً طويلاً؛ كي تختمر وجداناً راقياً في الأسماع، لكنها من النوع الذي استقرّ عميقاً في الذاكرة الفنية، مثلما استقرّ كعلامة فريدة في اللحنية العراقية، وقبل كل هذا وذاك، قدّم نموذجاً لغناء، يحتفي بالمشاعر الإنسانية، وعبر صوت أنثوي، تتلوّن فيه الأشواق والعواطف (هنا يمكنك وصفها بأغنيّة المرأة العراقية الجميلة المهذّبة، ابنة الطبقة المتوسطة المتعلّمة في سبعينيات القرن الماضي)، لكنها حفلت بما يجعلها قادرة على التأثير أبعد من زمنها، بل هي من الأعمال الغنائية العابرة للمراحل، وستظل حاضرة وقادرة على التأثير، في كل وقت، تكون المشاعر الراقية حاضرة فيه، ومؤثرة في مساره.

البحث عن رقة في صوت هادر!

ولنتوقف عن لحنه للمطرب ياس خضير في أغنيّة "كالولي راح ومشى" التي صاغها شعراً علي هليل. وفي هذه الأغنيّة، علينا أن نتوقف عند اعتبارين: أولهما الحضور الطاغي للنص الشعري في "الأغنيّة السبعينية"، وهو ما يعني أن الجانب الموسيقي الإبداعي، وهو ما يعنيه اللحن، والأداء الصوتي الغنائي، يأتي في الدرجة الثانية، وهو اعتبار، أشرنا إليه في أثناء دراسة تلك الظاهرة التي تمثلها سبعينيات القرن الماضي في العراق، فكرياً واجتماعياً وسياسياً، فيما الاعتبار الثاني كان يتعلق بطبيعة صوت مؤدّيها؛ أي المطرب ياس خضير، لجهة طبيعة الأداء الذي حافظ بقوة على طبيعته الفطرية، منذ أغنيّة "الهدل"، حتّى دخل مستوى فنياً جديداً عبر عملين لحنيين مركّبين، صاغهما الراحل طالب القره غولي، وهما "روحي"، و"ليل البنفسج"، وجاء لحن فاروق هلال؛ لينقل صاحب أغنيّة "الريل وحمد" من

مستوى الأداء الفطري الذي كان يعوزه التهذيب المنعّم، إلى مستوى الأداء الغنائي المتحكّم بالطبقات العالية للصوت، ونقلها نحو مستوى التعبير، وهو ما كان يفيض في لحن هلال رقة غريبة على صوت، تميّز - دائماً - بالأداء الانفعالي العالي، فضلاً عن الإفراط في استخدام العُرَب (ضم العين وفتح الراء) حدّ المبالغة.

في لحن "كالولي راح ومشى"، نجد صوت خضر، العريض والخبير في ترجمة المشاعر المحبطة والكئيبة، وإذا به رقيقاً على غير العادة، هذّب فيه فاروق هلال تلك الخشونة التي تقارب الفضاضة، وأكسبه نعومة، كانت عادة، تفارقه، لصالح مداه العريض المتخصّص بالأداء المتأسّي الشعبي. وتلك نقلة لافتة، لا يُنجزها إلا ملحّن صاحب رؤية وقدرة على نقل أصحاب المسارات الغنائية من المطربين المكرّسين إلى منطقته التعبيرية الخاصة، وليس العكس.

النغم الفريد لا الشائع المتداول

ومثل هذه النقلة النغمية التي تنفصل عن السياق اللحني الشائع المتهالك حتّى لو كان يحقّق حضوراً شعبياً، عاودها الملحّن فاروق هلال مع المطرب المثقف الصوت والأداء، حسين نعمة، فما ،ن بدا صاحب أغنيّة "يا نجمة"، وكأنه يشعر بالحنين إلى الأثر الريفي في مساره الغنائي حتّى قدم إليه ملحّننا أغنيّة "خطّار"، ومعها أخذه بعيداً إلى الجانب المديني في صوته، في وقت راح يفارق ذلك الجانب، عبر تمارين على أداء أغنيّات، باتت ثابتة في موروث الغناء الريفي العراقي.

وأظن أن تلك الخصيصة البارزة، وأعني بها اكتشاف جوانب غير مطروقة في حناجر مطربين مكرّسين، والوصول إلى مديات في الأداء، لم يعرفوها من قبل، وهي خصيصة، برع فيها فناننا الكبير، تستدعي - قبل كل شيء - بحثاً دائباً، ومقاربة للسؤال الأبرز في أيّ عمل فني وإبداعي: ما الذي بعنيه أن نعيد ما هو متداول؟ ما الذي يعنيه أن نطرق السبل السائدة في التعبير عن المشاعر؟ وهنا كان فاروق هلال منتمياً إلى روح الفن الخلّاقة، بوصفها

البحث عن غير المتداول والشائع في مسار المشاعر الإنسانية والتعبير عنها، وليس تقديم العادي والمستهلك والمتداول حتّى وإن كان مطلوباً على المستوى الشعبي.

ضبط التدفّقات في صوت جهير

وإذا هناك من درس عملي لانهماك الملحّن فاروق هلال على ما وصف أعلاه: اكتشاف جوانب غير مطروقة في حناجر مطربين مكرّسين، فهو لن يكون مجسّداً، مثلما جسّده لحن أغنيّة "علمني عليك"، الذي كان بالأصل يبحث عن حنجرة عراقية، لكنه صار من حصة الكويتي عبد الله رويشد. هنا تمكّن البناء النغمي عند هلال من الوصول إلى مديات في التعبير، لم يعرفها النغم العراقي الأقرب إلى "الخليجي"، فلا سياق تلفيقي من نوع "المعاصرة مع الحفاظ على الموروث"، بل عمل متماسك رغم ذهابه إلى أقصى المغامرة التجديدية، عبر لحن، لا عرفت مثيله الأنغام العراقية، ولا الخليجية، فضلاً عن إنجاز تربوي وذوقي، فلحن هلال تمكّن من ضبط التدفّقات الصوتية في صوت رويشد وحنجرته الهادرة، غير المهذّبة - أحياناً - لفرط طلاقتها، لا بل إن ذلك اللحن الفريد، علّم المطرب الكويتي أناقة الأداء، التي ظل حريصاً عليها لاحقاً، كميزة، تعلّمها من ملحّننا، ويبدو أن المطرب - الملحّن المجيد الآخر، البحريني خالد الشيخ، أخذ هذا الدرس جيداً، فكانت ألحانه لرويشد تمارين على الرقة والأناقة، في صوت غالباً ما تذهب مدياته بعيداً عنهما.

هنا يمكن القول وبثقة إن مسارين لتجربة رويشد: الأول ما قبل "علمني عليك"، والثاني الناضج الأنيق ما بعد هدية، لا تُقدّر بثمن، قدّمها إليه صاحب الألحان القليلة عدداً، لكنها العميقة في تأثيرها النغمي، كصنعة موسيقية، والوجداني، كتأثير إنساني جميل.

نحو غناء يحترم ذائقة المتلقّي

وكان فاروق هلال اشتغل في أوائل تسعينيات القرن الماضي[*]، وبدأب

---

*)٥) علي عبد الأمير، صحيفة "القادسية" البغدادية ١٩٩٢.

شخصي، على مشروع فني خالص، دونما ضجة، وبلا ادعاءات، فهو يقدِّم مشروعه الغنائي تحت تسمية مقترحة، هي "تفصيح الأغنيّة"؛ أي تقديم أغنيّات جديدة اعتماداً على نَص شعري مكتوب بالفصحى، ومعالجة موسيقية، تعتمد لحنية تعبيرية، تظهر في المقاطع الشعرية تعبيريتها المُجسّدة في حكاية بسيطة مصاغة شعراً.

الحكاية كلها؛ أي حكاية هذا المشروع الموسيقي، نقلها الفنان فاروق هلال، من إطار الأحاديث الشخصية المُتبادلة بينه وبين نخبة من الأصدقاء الذين يلتقيهم، إلى مستوى الإعلان الجماهيري؛ حيث تحدّث عن هذا المشروع، وعن جملة تفصيلات، تحيط به، وتتناول واقع الأغنيّة والموسيقى محلياً وعربياً، عبر لقاء تمّ مع الجمهور في حدائق نادي الإعلام ضمن الموسم الثقافي لنقابة الصحفيين.

تحدّث فاروق هلال عن معنى التأسيس في أيّ حركة موسيقية وغنائية، دونما وضع مقاييس وثوابت لهذا التأسيس، ولكنه أوجز ذلك في النتاج الموسيقي والغنائي القادر على الإتيان بالجديد، ولكنه الراسخ الذي يعتمد محاكاة علمية للموروث.

التأسيس الغنائي والموسيقي، أشار له الفنان، كما في تجربة مؤثرة وغنية كالتي تعنيها تجربة الموسيقار محمد عبد الوهاب، الذي استفاد - حقاً - من تراث الموسيقى والغناء، وحتّى بأشكاله الشعبية البسيطة؛ ليضعه في إختبارات قائمة على علمية الموسيقى الحديثة، وليخرج بنتائج، أصبحت مثار حديث على مستوى أجيال متلاحقة.

التأسيس "بمعنى أنك تأخذ أشياء صحيحة من نتاجات، سبقك إليها فنانون روّاد، وتبدأ أنت من النقطة التي انتهوا عندها؛ لتكمل تلك الإضاءات الجمالية التي تميّزت بها أعمالهم، ولتشتغل عليها بروح معاصرة حقيقية، تضع مبدأ الارتفاع بذائقة المتلقّي، واحترام تطلّعها إلى ما هو إنساني وجمالي، في الدرجة الأساس".

ولتعثُّر محاولات كهذه في واقعنا الموسيقي والغنائي بالتحديد، جعل هذا من الفنان فاروق هلال - والكلام دائماً له، حسبما أورده في محاضرته آنفة الذكر - يبحث عن محاولة للتأسيس، وجعل الحلم بوجود موسيقى وغناء محليّ، يقترب من الواقع وإيقاعه، ويؤكد على نواحي الغِنى الروحي الشعبي فيه، جعل ذلك الحلم ممكناً، هو لا يرى نحو ذلك وصفة جاهزة، يقدمها لمَنْ يطلب أن يمضي في هذا الاتجاه، بل هو في صدد البحث عن جملة نتاجات واضحة الملامح، تؤدي إلى ذلك.

ومن هذه النتاجات، ما وصل إليه في اختيار مجموعة "السبعة": شعراء، موسيقيين، مغنّين، بدؤوا مرحلة جديدة. اختيار كلام مغاير لما هو سائد، فوقع الإختيار على قصائد مكتوبة؛ كي تُغنّى، موضوعاتها بسيطة، لا شأن لها بإظهار المهارات الشعرية، وادعاءات أخرى، بل هدفها الأساس تصويرية محبّبة لمشاعر وعواطف إنسانية، تتجسّد في مواقف وحكايات موجزة، ثم اعتماد ألحان تواكب هذه اللمسات في النصوص الشعرية، وتُغنّى بأصوات مثقفة، تحترم التوجه هذا، وتعرف أنها تخوض في طريق صعب، وهذا متأتّ من اتجاهين:

الأول في كون غناء القصيدة هو أصعب ألوان الغناء، لما يحتاج إليه من عناية في الألفاظ، وقوة في إظهارها بعيداً عن سهولة الكلام الدارج، والسقوط في ميوعة ألوانه وسذاجتها أحياناً.

والاتجاه الثاني هو صعوبة اختيار فني كهذا، بسبب كونه سيتعارض أول الأمر مع اتجاه أصبح شبه ثابت، اتجاه السهولة والسطحية في الغناء، وما يدرّه هذا الاتجاه من منافع واضحة على السائرين فيه، فعلى المغنّي الذي يخوض فيه أن يتوقع رفض التعامل معه في "بورصات" الغناء التجاري، تلك التجمّعات التي تجد من النوادي الليلية والفنادق والمطاعم بؤر انتشار مثالية، والتي تحاول السيطرة على النتاج الغنائي، وضمن ما يجعلها تعيش وقتها النموذجي.

اتجاهات كهذه استمعنا إلى نماذج منها ... بألحان موقّعة من فاروق هلال، وبصوت الشاب جمعة العربي، وأغنيّة "الهاتف" مثال على لقاء كهذا، فيها احتفال حميم بنوع من المشاعر الرقيقة، وصياغة فنية طيبة، جاءت من ناحية الموَسيقى والصوت الغنائي، أيضاً هناك مساهمات من سعدون جابر، وجواد محسن، في هذا الاتجاه، وتظلّ لقصيدة "سفر أيوب" للسيّاب، وبلحن طالب القرغولي مكانة مميّزة، على الرغم من كل الذي قيل في جودة الأداء الصوتي، أو أسباب إختيار قالب لحني دون آخر.

كاتب هذه السطور ناقش الفنان فاروق هلال، في جملة ملاحظات، أثارتها المحاضرة القيِّمة. ويعيد - هنا - ما ثبّته من سؤال، يتعلق بكيفية التعامل مع النموذج المُقترح "الغناء بكلام فصيح" أهو الوحيد الممكن في باب التجديد وتأسيس مرحلة غنائية عراقية ناضجة؟!

الفنان "فاروق هلال" قال في باب الرد، إنه لم يعتبر الغناء بالفصحى كونه اللون الوحيد الذي يستحقّ الاقتداء به، والسير على خطاه، بل هو خطوة على طريق طويل، في الموسيقى والأغنيّات التي تضع هدفها الفني ضمن احترام ذائقة المتلقّي والرقي بمستوياتها، ومن الممكن أن تساهم في الألوان الشعبية الآخرى.

وفيما كنتُ أمنّي نفسي بالقول، إنه مشروع طَموح، نحن بانتظار نتائجه الأخرى وردود أفعال المتلقّي عليها وحجم تداولها ... مشروع كهذا نثمّن النوايا الرفيعة التي تقف خلفه، كنتُ - أيضاً - أراه سيضيع مثل الكثير من المشاريع الثقافية التكوينية، لهذا ختمتُ تعليقي بالقول، "لا نريد له أن يظل مجرد نوايا، بل واقعاً مؤثراً وفعالاً، يساهم في إغناء موسيقانا وأغنيّاتنا حقاً".

فنان من العراق ... هذا يكفيني

وعن حدث بدا علامة فارقة في سيرته الموسيقية والإنسانية، يكتب هلال - أخيراً - "أنا لا أطرب لأغاني الموسيقار العربي محمد عبد الوهاب، بل أنصت استماعاً كأيّ تلميذ مثابر، اجتهد وظل معتزاً بزمنه الذي منحه

مرتبة فنية، منحته فرصة لقاء هذا الهرم الشامخ، واستقبلني مع زميلي الراحل طالب القرغولي كبير ملحّني زمانه، عام ١٩٨٥ في القاهرة. تأملتُ الصورة، وأنا في حضرة الأستاذ محمد عبد الوهاب: ماذا سيسأل الجيل القادم بعد عقود، وهذا الهرم الكبير شامخ وراسخ في ذاكرتهم .. مَن هذا الذي يجلس بجانبه؟ وأتمنّى جواباً واحداً: هذا فنان من العراق، هذا الجواب سيكفيني فخراً، فاسم وطني ذُكر وأنا في رقدتي مقترناً باسمه .. لا شيء أسمى من هذا الارتباط الحميم".

ويبدو هذا المعنى المقتصد "يكفيني فخراً أنني فنان من العراق"، وقد شكّل ما يشبه المصير لمسيرة في الغناء والتلحين والتربية والتأسيس، ففاروق هلال، وبعد أن تولّى، وباستحقاق، إدارة "الشؤون الموسيقية" في البلاد، وفي وقت عصيب، تمثّله مرحلة ما بعد كارثة حرب الخليج الثانية ١٩٩١، قدّم بصوته وموسيقاه أنشودة "بلدي"، ومعها، كما يقول "كنتُ أدّخر الآمال لزمن رافقته بحميمية بالغة، ولم يستجب لي، ولحدّ الآن حتّى وصل بي الأمر أن أكون ضحية له حين أقدمت على تسجيل أنشودة "بلدي" التي خلت من كل التوصيفات المقرّرة"(*)، في إشارة واضحة إلى أنها كانت أنشودة، تخلو كلياً من أي حفاوة مباشرة أم غير مباشرة، برمز السلطة حينها، وزعيمها الأوحد.

ويردّ على سؤال "ماذا حقّقت من أماني .. حتّى أمنّي نفس بأمنيّة، لم تتح لي الفرصة لتحقيقها"؟ بقوله حزيناً من مقرّ إقامته منذ العام ٢٠٠٣ في القاهرة "ما زالت طموحاتي في سبات كسبات أهل الكهف. ولولا وجود نماذج محترمة من تلاميذي الذين ينتشرون في كل أنحاء العالم مغتربين، يقدمون فنهم بصدق وإخلاص والتزام، أفتخر به، لمزّقتُ أجندة تاريخي دون أسف؟ وأعيش بعيداً عن كل البشر وحيداً، أنتظر أجلي، برحابة صدر".

---

*) رسالة شخصية إلى الكاتب من الفنان هلال.

جعفر الخفّاف:
روح التمرد والوعي الموسيقي العابر للأجيال

مَن شاهد عرض "المحلمة البابلية: جلجامش"، للمخرج سامي عبد الحميد في أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد، في العام ١٩٧٧، توقّف - على الأرجح - عند عرض موسيقي مواز للمسرحي، فثمة أنغام مختلفة، نابضة وحيوية، بدت أمينة للتاريخ والمكان الرافديني المتخيّل. وكانت المفاجأة أنها من وضع موسيقي شاب، اسمه جعفر الخفّاف؛ ليصبح - لاحقاً - ملحّناً، له أثره الواضح في مسيرة الأغنيّة العراقية، فلقد غنّى له في جزء من عقد السبعينات وعقد الثمانينات معظم الأسماء المهمّة في المشهد الغنائي العراقي.

وقد تكون الحكاية التي سردها الملحّن فاروق هلال، عن الخفّاف، في بواكير عمله الموسيقي، إشارة لا تخفى على أن ملحّنا عراقياً شاباً، سيكون ذلك المتمرّد المسلّح بالوعي الموسيقي وروح الابتكار: "في أول ظهور للخفّاف، كنّا نشرف على الغناء في العراق. الملحّن الخالد طالب القره غولي على الإذاعة والتلفزيون، وأنا على المنظّمات الجماهيرية، ولم يكن لنا منافس، نتخوّف من تأثيره علينا، ولكنْ؛ حينما استمعتُ إلى أول لحن لجعفر الخفّاف، ذهبتُ فوراً إلى الملحّن الراحل طالب القره غولي، وقلتُ له: لقد اهتزّت عروشنا، يا طالب بظهور الملحّن جعفر الخفّاف، فمن الآن وصاعداً، يجب أن نحسب له ألف حساب، فهذا الشاب يعتبر أخطر ملحّن، ومجدد، ويستخدم التوزيع الموسيقي في أعماله. كما أنني شعرتُ بالفرح عند ظهور مثل هذه الطاقات الخلاّقة، فطلبتُ من الخفّاف أن يكون ملحّناً لـ "الفرقة النغمية المركزية الشبابية" التي أشرف عليها،

وصدق ظنّي، فقد قدّم عشرات الألحان الناجحة دون أن يضاهيه أحد"، ونبوءة الفنان هلال لم تتجسّد، مثلما تجسّدت في لحن بارع، صاغه الخفّاف، باقتدار، ولصوت المطرب فاضل عواد عبر أغنيّة "عاش من شافك"، التي لعبت على مناطق نادرة في رقّتها، ينطوي عليها صوت المطرب السبعيني الشهير.

لحن فريد

الروح المتجددة في عمل الخفّاف، هي ما أوجزها الملحّن محسن فرحان بقوله: "حين كان ملحّنو جيل الخمسينيات والستينيات والسبعينيات يقدمون أعمالهم، ومن الصعوبة اختراقهم، جاء الخفّاف؛ ليثبت مكانه بينهم، وبجدارة عالية عبر أعمال لحنية، امتازت بجُمل موسيقية متجدّدة، ومقدمات عذبة"، ويأتي لحنه في أغنيّة "آن الأوان" بأداء الراحل رياض أحمد تطبيقاً للمعنى الذي ذهب إليه الملحّن الكبير فرحان، وتجسّد - مرة أخرى - في اللحن الفريد لأغنيّة "مجرد كلام"، وفيهما يمكن القول إنه إذا كان الملحّن كوكب حمزة، اكتشف صوت المطرب رياض أحمد، فإن جعفر الخفّاف رسم صورة مدهشة عبر ألحانه لصاحب أقوى صوت غنائي عراقي في السنوات الثلاثين الماضية.

ولأن الخفّاف كان مَلمح النضوج بين الجيل الشاب، فقد وصفه الناقد عادل الهاشمي: "جعفر الخفّاف جدّد في الأغنيّة العراقية، وأضاف الجماليات الراقية والبهجة والوقار للأغنيّة الشبابية"، وهنا ينطبق الوصف على مثال حقيقي، قدمه الخفّاف في لحنه "نحب لو ما نحب" بأداء رقيق من الثنائي سعدون جابر وسيتا هاكوبيان، التي غنّت له - ووفقاً للمثال ذاته - "دار الزمان وداره"، وفي اللحنين، ربحت صاحبة الصوت الناعم - حدّ الخفوت أحياناً - مساحات للتعبير، لم تكن قد عرفتها من قبل.

وفي سياق المراجعة النقدية للمسارات اللحنية متعددة المستويات في تجربة جعفر الخفّاف، لا بد من التوقّف عند براعة لحن أغنيّة "تحياتي

إلك" بصوت الأنيس الأداء حسين نعمة، حدّ أنه جعل تلك الأغنيّة ترقى إلى أجمل ما غنّى صاحب "يا نجمة"، على الرغم من فارق في الخبرات والمعرفة الموسيقية بينهما، بل إن لحن الخفّاف بلغ من التأثير حدّ أنه أبقى مساحة تأثير لصوت نعمة، امتدّت من عصره الذهبي: السبعينيات إلى عقد الأزمات والحروب والتغيّرات النغمية والثقافية، عقد الثمانينات.

أسى شفيف، لا حزن ثقيل

وثمة مشوار خاص للخفّاف مع صوت المطرب رضا الخياط، الذي قطعاً ما كان قد وجد حيّزه في المشهد الغنائي العراقي المعاصر، لولا ألحان الخفّاف، فلو استعدنا أغنيّة "مستحيل"، لوجدنا صوغاً بارعاً للأسى الشفيف دون ذلك الحزن الثقيل المدمّر للنفس، والذي اعتادت عليه اللحنية العراقية في مقاربتها لأشواق العاشقين الذين ابتعدوا عن بعضهم قسراً، ولولا رخص في معدن صوت الخياط وشعبيته المبتذلة، لكانت ألحان الخفاف: "مستحيل"، و"والله والله لو مشوا"، و"أحرق بروحي حرق"، صعدت مستويات أعلى ممّا وصلت إليه، فهي كانت تستحقّ الأجمل من مساحات التأثير في المتلقّي، لاسيما أن وقت البذاءات الذوقية كان لم يكن قد حلّ بعد.

ولأن العراق مجبول على خسارة كثيرين ممّن أسندوا البناء الروحي فيه، كانت طبيعية تلك الخسارة التي مثّلها صوت المطرب الوديع صلاح عبد الغفور، الذي أنّث المشاعر بأداء راق في أغنيّات، صاغ ألحانها وببراعة جعفر الخفّاف؛ مثل: "خسرتك يا حبيبي" بحزنها الثقيل المتعب، و"تهانينا يا أيام" بلحنها المبتهج، بإيقاع جميل، أغناه بآخر في لحن أغنيّة "من غيرك محيرني"، أو "فرصة سعيدة". وما بين "ثقل" في اللحن الأول و"خفة" في اللحنين الثاني والثالث، جاء لحنا "أنت والأيام"، و"الرحيل" في مستوى آخر، لكنهما لم يجدا ما يستحقّان، حين خذلهما التوزيع الموسيقي، والعزف المربك أيضاً، وبالذات في "أنت والأيام".

شمس الوطن وصرخته

و في عمل، كان أشبه بصرخة أمل وغضب وتأكيد وجود لقطاع عريض من أبناء العراق، وفي أوقات عصيبة مريرة، أعقبت حرب الخليج الثانية ١٩٩١، وما رافقها من عقوبات قاسية، أصابت روح البلاد وجسدها وفكرها، جاء لحنه "الشمس شمسي"، الذي أغناه بأداء مجروح من صوته؛ ليكون خاتمة تجربة لحنية فريدة حقاً، بالكاد قاربت العشرين عاماً، لكنها شعّت بالفريد والمتعدد المستويات التعبيرية، ومثلما عرف كاتب السطور أنغام الخفّاف عبر عمله في "الملحمة الرافدينية" أول مرة، ووجده متفرّداً، وعلى حدّة فعلاً، كان لحن "الشمس شمسي" خاتمة مشوار في تذوّق تلك الأنغام؛ حيث إن الأول غادر البلاد إلى مساحات أخرى من الأشواق والأمل، فيما الثاني كان على وشك اتخاذ قرار مماثل، سيكون ذا تأثير حاسم على سيرة حافلة بالموسيقى والأنغام الرفيعة.

اللحن المثقف

ولبراعته، فقد عرف موزّعاً موسيقياً لأعمال ملحّنين سبقوه إلى الإنجاز الغنائي، ومنهم: محسن فرحان، وفاروق هلال، وطارق الشبلي، وغيرهم، فضلاً عن تواصل عمله في ميدان الموسيقى التصويرية للكثير من المسرحيات والأعمال الدرامية للسينما والإذاعة والتلفزيون، فبعد مسرحية "ملحمة جلجامش"، وضع موسيقى مسرحية "الاستعراض الكبير" للمخرج سعدي يونس، ومسرحية "الملك هو الملك" للمخرج عبد المرسل الزيدي، ومسرحية "النجمة البرتقالية" للمخرج محسن العزاوي، فضلاً عن الموسيقى التصويرية لمسلسل "نادية"، والمقدمة الغنائية "شجاها الناس" التي أدّاها بصوته المطرب الشاب (حينها) كاظم الساهر، إلى جانب الموسيقى التصويرية لأشهر فيلم وثائقي عراقي، هو "حكاية للمدى" الذي آخرجه الراحل بسام الوردي، وظفر بجائزة "مهرجان الفيلم العراقي" العام ١٩٧٩.

إنه بذلك كان يمثّل نهجاً فريداً في اللحنية العراقية، نهج الملحّن المثقف،

متعدد المعارف، والمنفتح على كل ميدان، يتصل بنتاجه الروحي، مثلما كان يمثّل نبض الثقافة المدينية، بتعدّد مستويات إنتاجه النغمي وغناه أيضاً.

ومع رحيله إلى الإمارات في تسعينيات القرن الماضي، ثم منها للإقامة في المنفى السويدي، سعى الخفّاف على أن يكون حاضراً، متواصلاً مع سيرة، من حقّه أن يفخر بها، لكن ما أنضجته الحاضنة الاجتماعية والجغرافية العراقية من ثمار لحنية نادرة، ليس بالضرورة أن يكون موجوداً في ظروف الرحيل والمنفى، حتّى وإن اجتهد صاحبنا، وثابر.

الخفّاف معادلة عراقية صعبة الرموز والتفاعلات، لكن حلّها بسيط تماماً: روح مكان يقارب الأسطورة في آماله وآلامه.

محمود أنور: رهافة صوت، لم تسعفها الأيام

بدأ المطرب محمود أنور تلويحاته المهمّة الأولى ضمن جيل الثمانينيات، مع أغنيّة "تحب لوما تحب"، والتي أظهرت صوته رقيقاً للنفس، وأضافت له لمحات (الريف) لوناً، تعمّقت فيه الأصالة، وتواصل مشواره في الغناء، متدرّجاً بين لحن وآخر وبين صياغة تعبيرية وأخرى، يطبعها شعراء أغنيّة من طراز متقدم، وغالباً ما تقبّل هؤلاء ملاحظاته وتعديلاته، لرهافتها، وصدق حدسه الموسيقي أيضاً، فهو جادّ في الغناء بعد دراسة للموسيقى وأصولها.

عن محطات عديدة في تجربته الغنائية، وعن رأيه في الكثير من واقع الغناء، عراقياً وعربياً، تحدث الفنان محمود أنور بأريحية، فاتحاً روحه بمحبة لصاحب السطور في أثناء عمله محرراً ثقافياً لصحيفة "الرأي" الأردنية (*).

وحول اقترابه من عدة ألوان غنائية خلال ١٥ سنة - تقريباً - منذ بداية مشواره الغنائي، وهل يجد أن اللون (الريفي) هو الأقرب إلى تعبيرات صوته، قال المطرب العراقي: "تعدّد الألوان عند المغنّي، وتغيير طاقته الصوتية، وتعدّدها في التعبير، من لون غنائي إلى آخر، هي صفة، تُحسَب لصالحه، وهي حالة جميلة ومطلوبة، من أجل أن يغنّي عدة ألوان غنائية، ويرضي أذواق أكبر عدد من فئات الجمهور، أما من ناحية الغناء الريفي؛ فأنا أجيده، ولي (الريفي) البحت، وإنما يمكنني أن أصفه بالريفي (المتطور)، فـ "خامة" صوتي تحفل بهذا المَلمح، ومثلما يقول العراقيون هناك (حنّيّة) في صوتي، وهي - بحقّ - تنبع في أصولها من الريف، وألوان الغناء فيه، لكن هذا لم يصبح صفة محلية، تمنعني من الوصول إلى المستمع العربي".

---

*) علي عبد الأمير، صحيفة "الرأي" ١٩٩٧/٧/٤.

وعن (المحلية) والوصول إلى التأثير في الذائقة (عربياً)، وهل كان إخلاصه للروحية العراقية في الغناء هو السبب الذي أوصله للجمهور العربي، قال أنور: "على الفنان أن لا يجعل الخوف بجانب تجربته، بل يواصل رحلته مع تلك التجربة مخلصاً للرسالة التي يحاول نقلها، وبالنسبة لي، أرى أن رسالتي الفنية الأولى هي محافظتي على روحية خاصة ببلدي في الغناء، دون أن يعني ذلك انقطاعي عن الألوان الغنائية الأخرى، كما أن انفصالي عن تراثي الغنائي الخاص، والذي وصلني عبر جهود أساتذة وأجيال من الفنانين قبلي، سيجعل الجمهور ينظر إلي نظرة استخفاف، وعدم احترام، لذا؛ أرى أن إبداعي لن يتوقف، وأن أخلص لروحية الغناء الخاصة ببلدي لفظاً وتعبيراً وألواناً لحنية، كما أن المستمع العربي سيظل يتقبّل هذه الألوان الغنائية؛ لأنه يستطيع أن يقارن بن الأصيل والطارئ، ومع هذا التأكيد على (هوية) الغناء العراقي وروحيته، سيعرف المستمع العربي طبيعة هذا الغناء، ولماذا كل هذا الشجن فيه، وسيجد المستمع - أيضاً - جواباً لسؤاله التقليدي عن (الحزن) في الأغنيّة العراقية، وسيعرف أنه لون وقالب غنائي خاص عربي، حاله من حال ألوان غنائية معروفة ومتداولة".

وقال الفنان محمود أنور، إنه يتدخل عن معرفة وتحسّس في الشكل النهائي لأغنيّته، وعبر مستويين لحنيين مختلفين، كما في "محتاجكم"، و"والله ومحتاجك يا خي": "أصبح معروفاً عني بين الملحّنين وكتّاب الأغنيّة من الشعراء بأنني أتدخل في الكلام واللحن، وفي حالة "ياخي"، أدخلت تعديلات كثيرة في أثناء التسجيل، ولكن هذه التعديلات لم تغيّر من أصالة الموروث في لحن الأغنيّة، وكان إيقاع (الجوبي) حاضراً، غير أنه حفل بأكثر من لمحة لحنية جديدة، والتدخل في تغيير بعض كلمات الأغنيّة، جاء لتدعيم الجانب الوجداني في الموضوع، وهذا ما ساهم في إنجاحها، عموماً أنا أميل إلى أن تكون الأغنيّة ذات موضوع، وذات بناء قصصي، ولا تعتمد على المفردة وجماليتها لوحدها".

الأغنيّة التي يتحدث عنها المطرب محمود أنور "والله ومحتاجك يا خي"، ورغم الأداء الموفّق له فيها، والكلام الرقيق واللحن المناسب، غير أنها بدت في صورتها على شاشة التلفزيون سيئة التصوير والمعالجة الإخراجية، وحين سُئل عن السبب، وعن عموم رؤيته لفكرة تصوير الأغنيّة، قال: "يبدو لي أن صعوبة تصوير الأغنيّة الناجح، ليس عندي حسب، بل عند مغنّين عراقيين كثر، يأتي من خلال افتقاد شركات الإنتاج عندنا لأجهزة متطورة، فلا نقاء في الصورة، ولا أجهزة تمنح المخرج القدرة على التقطيع المناسب، واستخدام الأساليب التي يحتاجها في المعالجة الفنية الناجحة للأغنيّة، عموماً أنا أرتاح إلى أسلوب (تمثيل) موضوعة الأغنيّة في تصويرها، وليس إلى أسلوب (الفيديو كليب)؛ حيث اللقطات السريعة والقصيرة".

وحول اختيار عدد من أغنيّاته من بين ١٥ سنة في الغناء، وضع محمود أنور هذه اللائحة: "من بين ١٣٣ أغنيّة، ورغم محبتي لها كلها، فإنني أختار ما تُجمع عليه الأذواق، وأقول يمكنني أن أسمّي، أغنيّات مثل "لو تحب لو ما تحب ١٩٨٣"، و"الشوق كلمن حالته، وأنا عليّ بحالي ١٩٨٦/٨٥"، و"ويلاه يا ويلاه"، و"حيل وياك ١٩٨٧"، و"جمعتني الليالي وياك ١٩٨٨"، و"شلونك أنت ١٩٨٩"، و"أنا الربيت"و"محتاجكم ١٩٩٠"، و"حمامة ١٩٩١"، و"حايرة ١٩٩٢"، و"أسألكم ١٩٩٣"، و"إنتهت ١٩٩٤"، وأغنيّة "والله محتاجك يا خي ١٩٩٥و١٩٩٦".

وعلى الرغم من تمكّن محمود أنور - ومن خلال عذوبة صوته - في الوصول إلى فضاء عربي، بدأ من الأردن، وله فيه محبة من جمهور متذوّق، كان يلتقي مع فنه برهافة استماع نادرة، ولحظات إنسجام حية مفعمة بالفرح والمسرة، وبالذات مع تلك الألوان الغنائية التراثية، كما ظهر ذلك التفاعل بينه وبين الجمهور في "مهرجان الفحيص"، إلا أنه ظل أسيراً لأشكال تقليدية في الترويج لفنه، مثلما ظل محافظاً على نمطية غنائية ثقيلة، باتت عصية على تجديد، كانت تبحث عنه الذائقة الجماهيرية عربياً، على نحو واسع، وعراقياً، على

نحو أضيق، بسبب الحصار وأزمة مؤسسات الثقافة والإعلام المحلية، فالرجل ناله ما نال أصواتاً كثيرة من إهمال متعمّد، لاسيما أن النافذة الأوسع على الجمهور العراقي، كانت محكومة بسياقات الرداءة الذوقية التي أشاعتها مؤسسة "إذاعة وتلفزيون الشباب".

الفصل الثاني عشر
يغنّي الحب .. في سنوات الحروب والحصار والمنفى

في الحرب، لكنْ؛ خارج "التعبئة"

كيف لك أن تقترب، وتفهم، ومن ثم؛ أن تعبّر عن مشاعر شخصية للذات العراقية في ثمانينات القرن العشرين التي حملت تهديماً منظماً للبنية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية عبر حرب السنوات الثماني؟ مثل هذا التساؤل راود - على الأرجح - كاظم الساهر مغنّياً، وصاحب صياغات لحنية بارزة، وهو يخرج - شأنه شأن جيله - إلى وقائع حياتية، تكاد تقلّل من الشأن الذاتي والشخصي أمام ضرورة تقديم "الموضوعي"، و"الجماعي". فبلده كانت تخوض حرباً، والتعبير فنياً عن مشاعر الذات، وفي شتى أنواع الفنون والآداب لا الموسيقى والغناء حسب، كان يجد الكثير من الصعوبات، فالوسط الغنائي والموسيقى كان قد "تأميمه"؛ ليصبح مؤطّراً بـ "المشاعر الجماعية الحماسية" التي وسمتها السلطة الثقافية - حينها - بـ "التعبوية"، و"أغنيّات المعركة"، وغيرها من التسميات التي رافقت ظهور نمط غنائي، كان ينمو، ويصبح تياراً كبيراً مع استمرار الحرب وضغوط معاركها الكبيرة.

"عابر" للحرب نحو الحياة

بدأ الساهر(*) بتسجيل أول أغنيّاته: صياغة لحنية، ومهارة في الأداء الملوّن الطامح بميزة مختلفة، وتراكمت المحاولة إثر الأخرى، وباتت شفاه كثيرة ترده مقاطع من "يا شجرة الزيتون"، و"عابر سبيل". والأغنيّة الأخيرة ولادة ناضجة ومكتملة في الصياغات الفنية، مع أنها من أيام الساهر الأولى، ومراجعتها نقدياً تكشف عن كونها أغنيّة وقتها العميقة، بامتياز، وهي تعبير عن اللحظة التي أنتجتها دونما إغفال القدرة على التعبير العميق موسيقياً وصوتياً،

*) علي عبد الأمير، موقعه الشخصي.

وبما يجعلها مؤثّرة في كل وقت. إنها تعبير عن هواجس الشاب العراقي؛ حيث القلق والتوتّر يسودان الأيام المشتعلة حرباً وغيابات متكررة للأحبة والأصدقاء، والمطرب بصوته المشغول شجناً وندماً روحياً يصوّر شاباً عراقياً يرثي وقته المبدّد، فهو وحيد لحظة عودته من الجبهات إلى بيته ومدينته، وهو شديد الوحدة حين يغادر لمحاته الحياتية الشخصية؛ ليذهب إلى أفق البارود اللامنتهي، بل هو يكتشف أنه مجرد "عابر سبيل" في لحظة المكاشفة العميقة مع الذات.

وفي سنوات ما بعد حرب الخليج الثانية ١٩٩١ الأكثر بشاعة ودموية ودماراً لجهة الضربة القاصمة التي وجّهتها لركائز الدولة العراقية، وتشتيت البناء الاجتماعي عبر انهيار شبه تام، ولّدته سنوات ما بعد الحرب للطبقة الوسطى التي راحت تبحث عن ملاذ خارج البلاد، راحت "الغربة"، و"الغياب"، و"الفراق"، كمفردات ومعان هي الأكثر حضوراً في أغنيّات كاظم الساهر، وراحت الأشواق إلى الوطن تتحوّل تمنّيات بـ"السلامة"، و"العافية"، كأنها تحنو على نفوس، تكتوي بلظى الجوع، وصباحات البلاد ترسمها أجساد الأطفال الضامرة والمحنية والمعذبة.

الحب وإن بدا إيقاعاً بهيجاً في أغنيّات كاظم الساهر، تجذّر في رثاء غير مباشر لوقت الحصار والجوع، في "ندب" لطالما أجادته الشخصية العراقية، وتوزع عميقاً في تراثها الروحي، لكنه - هنا - يوحي بمقاومة وعناد، لهما علاقة بالأمل في صياغة صباحات أخرى. إن أغنيّات للساهر مثل "رحّال"، و"استعجلت الرحيل" تجمع بين معنيين وحالتين، تشكّلان وصفاً للعراقي أيام حصار بلاده، وهجرات أبنائها، بل رسائله المتبادلة، بين "وطن" يتعذّب على جمر و"غربة" تتّسع وتأخذ أجيالاً إلى أصقاعها.

"هجرة" العراقيين و"هجيرهم"

يقول الباحث والكاتب العراقي عبد المنعم الأعسم في مقدمة كتابه "في الهجرة والهجير" إن "الهجرة هي العنوان المروّع لحكاية، رُويت بأشكال

عديدة، وبلغات مختلفة .. حكاية الناس الذين وجدوا أنفسهم قد اقتُلعوا عنوة من بلادهم، وصاروا خارج الحدود".

ويضيف الأعسم في كتابه الذي يتناول فصولاً من هجرة العراقيين وانتشارهم بين منافي الأرض أن "الهجير هو ذلك العذاب الذي لحق بالضحايا".

ولأن سنوات عقد التسعينيات من القرن الماضي(*)، كانت عراقياً سنوات حصار ونفي وهجرات وأشواق منهكة، سنوات حقائب ورحيل وبريد يائس، ومشاعر مكبوتة وأخرى يدثّرها الموت في ظلامه البارد، كما في مسلسل غرق المهاجرين العراقيين في بحار الله من الباحثين عن "ساحل آمن"، لذا؛ كان طبيعياً أن تنعكس هذه المؤشرات الاجتماعية في أعمال غنائية عراقية؛ إذ تكون تلك الأعمال انعكاساً لنبض اللحظة المعيوشة وموجّهاتها.

وبحسب حساسية عالية للمطرب الفنان كاظم الساهر، نجده، وقد تلمّس "هجرة" العراقيين و"هجيرهم" منذ سنوات التسعينيات الأولى، وما إن بدأت العاصمة الأردنية عمّان تصبح محطتهم الأولى في مسيرة يائسة أحياناً، ومثمرة أحياناً، فتصل بهم إلى "الخلاص".

وكانت أغنيّة "رحّال" ترنيمة موسيقية شديدة الصفاء، وضاجّة بالتعبير الراقي عن الهجرة والبحث عن مكان آمن، تجد فيه النفس معناها واستجابتها الإنسانية. وتبدأ الأغنيّة بضربات قوية على الطبول، فيما الكمانات تعزف بسرعة لحناً متكسراً، كأنها - بذلك - تشير إلى تكسّرات النفس إزاء قوة المصائب المكفهرّة التي تعبّر عنها ضربات الطبول، وما بينها يرتفع صوت الساهر كأنه حشرجة عاشق للحياة، تتوالى عليه النوائب.

"لا تشكو للناس جرحاً أنت صاحبه
لا يؤلم الجرح إلا مَنْ به ألم"

---

*) علي عبد الأمير، صحيفة "الرأي" ٢٠٠٠.

ومن ثم؛ ينتظر "الكورس" في تكوين خلفية، عمادها مفردة "رحّال"، وليأتي صوت الساهر صافياً كأنه الأمل برغم الآلام:

"أنا مهرتي جرحي سفر عمري طويل
أعثر .. ورد أنهض.. أضعف مستحيل
زمني يعاندني، ويخطف ما أريد
كسر ظهري .. قيّدني بحديد"

ولكنه - وبحسب لمسة ذكاء، وتدل على حساسية روحية عالية - ينشد:

"أوكع وأصيح الله .. وأبدا من جديد".

واللافت في معالجة الساهر للفظ الجلالة "الله"، أنه يكبرّها؛ لتأخذ مدياتها الروحية الخلاقة، كذلك مدى استخدامها الشعبي الحميم، فهي تصبح ما يشبه النداء الذي يقي الإنسان من العثرات، ومن السقوط؟

ولأن الهجرة والرحيل بحثاً عن أمل خاب في المكان الأول: الوطن، هما قرار شخصي، ويعكس موقفاً من الحياة وانسجاماً مع غايات النفس وتطلّعاتها، لذا؛ نجد الساهر في أغنيّته يخاطب "الرحّال"، فيقول:

"بصبرك وبسهرك ما يبقى نفس الحال .. رحّال رحّال"

"جرحك غطا وفراش .. ودوّر(إبحث) لعلّتك دوا ما من دوا ببلاش"

ويصوغ الساهر معالجة موسيقية بارعة لهذا الكلام المؤثّر الذي صاغه الشاعر كريم العراقي، فيأتي اللحن إيقاعياً محتدماً، لكنْ؛ دونما صخب، للدلالة على أن الهجرة والرحيل يستدعيان من الإنسان الذي قرّرهما عملاً دؤوباً، وقدرة على مواجهة الخسارات والأعباء والآلام، ثم ينكسر اللحن الإيقاعي؛ ليشفّ، ويرّق مع أنغام ناحلة، تؤدّيها أوتار العود، ولينشد معها المغنّي:

"ياروحي أصعب سفر .. سفر البلا آمال

من جرحك إصنع أمل، قدرك تظل رحّال
ياربي عين (أعن) البشر .. مرات يحمل قهر ما تحمله الجبال".

هنا تاكيد آخر عند الساهر على أن الأغنيّة العاطفية، ليست في حدودها الضيقة، والثابتة: رجل يشكو عواطف لامرأة، أو بالعكس، وإنما العاطفة التي تنفتح على الحياة، وجوانبها الضاجة باحتدامات وانكسارات إنسانية، مثلما تشهد - أيضاً - صعود المشاعر، وهي تنتصر:

"بجرحك وبسهرك ما يبقى نفس الحال"

ولا ينهي الساهر أغنيّته "رحّال" التي قدّمها مع مجموعة أغنيّات عام ١٩٩٢ بصوته، بل يبقى ذلك للكورس وللطبول، فهو ينسحب آخر الأغنيّة، بصفته "رحّالاً" يمضي في طريق رحلته مواجهاً قدره "قدرك تظل رحّال"، فيما الكورس الرجالي ينشد بلوعة: رحّال .. وتأتي الطبول بضرباتها القاسية؛ لتنهي كل شيء، فمثلما ابتدأت الأغنيّة بقرع تلك الطبول الخشن والحادّ، كأنها الأقدار العنيفة التي تنزل على الإنسان، تنتهي بالطبول؛ لتظل تلاحق الرحّال بقدرها، فيما لا أرض تأويه، وبذلك تكاد الأغنيّة تخلق أصفى معالجة غنائية وموسيقية عن أكثر ملامح العراقيين قسوة في تاريخهم المعاصر: الهجرة والنفي.

"مدرسة الحب": غناء معاصر لا يخجل من الموروث

في ثلاثة مستويات من الألحان تأتي أغنيّات كاظم الساهر، وتحديداً منذ مجموعته الغنائية "سلامتك من الآه - ١٩٩٤" وصولاً إلى مجموعته "مدرسة الحب".

وتتوزّع تلك المستويات في:

* *الأغنيّات التطريبية الصرفة.*

* *الأغنيّات الشعبية المعاصرة.*

* الأغنيّات التعبيرية المستحدثة.

ومثل هذا التنوّع الأسلوبي لا يرد في عمل كاظم الساهر الغنائي واللحني عبثاً، فيمكن ردّ ذلك إلى محاولته تكوين مساحة واسعة من التلقّي لأغنيّاته، تضمّ مَن يرى في الغناء طرباً شرقياً عربياً صميمياً، مثلما هي الحال عند مَن يرى الأغنيّة مزاوجة بين الجديد والموروث الشعبي، فيحب من كاظم الساهر تلك الروحية، وخاصة حين يغنّي الشعبي، ولكنه المتصل بأكثر من مَلمح تراثي عراقي في روحية الغناء، كما يجد مَن يبحث عن التحديث التام فكرة ولحناً في الغناء صدى لبحثه ذلك، في أغنيّات كاظم الساهر، فيعجب من الجرأة في اجتراح ألحان، بدت نادرة في موجة الغناء العربي السائدة، والتي تميل إلى التشابه والاستنساخ، لا إلى المغايرة، كما هو الحال في بعض ألحان الساهر.

وكي لا يبدو مثل هذا الكلام تعميماً، ووصفياً، نعود إلى قراءة نتاج الساهر الجديد، كما حملته أغنيّات مجموعته "مدرسة الحب"، فنجد أن التطريب - حسب الأصول العربية الغنائية (الشرقية الأصول) - يحضر في أغنيّات مثل التي اعتمدت في تركيبها النّصّيّ قصائد لنزار قباني، ومثل هذا الاتصال مع الأصول اللحنية للموسيقى العربية والشرقية، لم يكن بالجديد على كاظم الساهر الذي درسها، وتدرّبت ذائقته وإمكانياته الصوتية على نماذج كبيرة منها، في أثناء تلقّيه دراسته الموسيقية في معهد الدراسات الموسيقية ببغداد، كما أنه أنتج ألحاناً مميّزة في هذا الصدد؛ مثل أغنيّات "كثر الحديث"، و"خيرتك"، ومع أنه ألزم ألحانه التطريبية بوجود قصائد من الشعر العربي، كان يشتغل عليها، فهو لم يجانب الحقيقة في ذلك، فتلحين القصيدة يظل نمطاً صعباً، ويحتاج لمهارات عالية في وعي المقاربة الموسيقية للقصيدة، ناهيك عن غنائها، والذي يحتاج لفصاحة في النطق السليم، الذي مكّن التعبيرات من الظهور برشاقة ووضوح.

وفي عمله على أغنيّتي "مدرسة الحب"، و"زيديني عشقاً"، نجد مثل

هذا التأثير الواضح للعناصر التطريبية؛ حيث الجمل الموسيقية الطويلة وميل اللحن الأساسي إلى الاتساع في جوانب من حوله، تأخذ شكل الزخرفة اللحنية، وهذا عنصر أساسي في طبيعة اللحن الغنائي العربي الأصيل، غير أن ما يُؤخَذ على الساهر في لحنَيْه الجديدين قرابتهما الشديدة لعمله الجميل في لحن "خيرتك"، حتّى إن المستمع الخبير يستذكر ذلك اللحن، ويتداخل مع استماعه إلى اللحنَين الجديدين، ولا بد لكاظم الساهر أن يراجع مثل هذا العنصر (التشابه)؛ ليجعل مَلمح الطرب في أغنيّاته أصيلاً متجدداً، على الدوام، على الرغم من كون عنصر التشابه ليس مَثلباً على طول الخطّ، فهو يأتي ضمن تكوين لمسة شخصية، يمكن أن تطبع الأعمال الواحد تلو الآخر.

والأغنيّات الشعبية المعاصرة كثيرة في مجموعة الساهر(*)، غير أنها غالباً ما اعتمدت مقاربة أكثر من نمط شعبي معروف في تاريخ الأغنيّة العراقية، وبقدر ما ابتعدت عن التقليد لذلك النمط، حاولت الاستئثار بأرقى ما أنتجه ذلك النمط، ألا وهو الروحية، فهكذا نجدها حاضرة، دونما سطوتها التقليدية المعروفة، وساهم التوزيع الموسيقي الجديد، بنقلها إلى أنغام عصرنا، فجاءت أغنيّات مثل "يا مدلل"، و"وين أخذك"، و"لك وحشة"، و"الجميلة"، وهذا الاعتماد على الروحية الأصيلة في الموروث من الأطوار الغنائية العراقية والعربية بعض الشيء، يمنح أغنيّات كاظم الساهر الشعبية صفة مهمّة، تفتقدها الأغنيّات العربية السائدة هذه الأيام، كما قلنا، ألا وهي صفة الابتعاد عن التشابه المقيت والمملّ، والذي جعل الأغنيّات تُنسى، وتموت ساعة ظهورها، أو بعد ذلك بقليل، في أحسن الأحوال.

لا البناء اللحني فحسب يتغيّر عند كاظم الساهر من مستوى لحني إلى آخر، بل هو - أيضاً - التعبير في الصوت، في أثناء الغناء، فحين يكون صوته عميقاً يشعّ بتعبيرات الطرب في الألحان التي يخصّها لقصائد نزار قباني،

---

*) علي عبد الأمير، عرض نقدي نُشر في "الرأي" الأردنية بعد فترة من صدور أسطوانة "مدرسة الحب" في العام ١٩٩٦.

يبدو ذات الصوت رشيقاً خفيفاً لمّاحاً في أغنيّات شعبية، يساندها لحن إيقاعي رشيق، وهذا عنصر اكتمال مهمّ، يحرص عليه كاظم الساهر، ويلوّن إمكانياته الصوتية حسب ألوان الألحان التي تصوغها ذهنيته التي تغرف من نبع متدفّق من الأنغام.

وحين عددنا المستويات اللحنية الثلاثة التي تنتظم فيها أغنيّات كاظم الساهر، لا بد أن نأتي على آخرها، والذي يتمثّل باللحن التعبيري المستحدَث، والمقصود - هنا - بالتعبيرية المستحدَثة، هو إمكان الحصول على لحن خارج الأصول المتعارف عليها، يتصل بظواهر لحنية، ليست عربية أحياناً - خصوصاً في التوزيع الموسيقي - لكنه لا يعتمد ذلك من أجل الاختلاف المجاني، بل يشتغل عليه؛ ليبدو مبرراً؛ إذ غالباً ما نجده يحمل عناصر التحديث المقنع، لا الاستعراضي القائم على استعارة أشكال لحنية غير عربية، وإضافة صياغة لغوية عربية عليها، واعتبار ذلك لمحة جديدة في الغناء، لا، بل إن مثل هذا التحديث الملفّق نجده يتمتّع بنجاحات استعراضية، كما حصل في أكثر من أغنيّة، تصف نفسها بأنها أغنيّة عربية، واعتماداً على "تلفيقيّتها"تلك نالت أكثر من نجاح!

اللحن التعبيري المستحدَث نجده في مجموعة الساهر الجديدة متمثّلة بأغنيّة جميلة؛ مثل "استعجلت الرحيل"، فلحنها المركّب عبر جمله الرشيقة، ناسب الصياغة المرهفة في النص الشعري؛ حيث الرحيل المفاجئ للحبيب، واستذكار المعاني التي ما انفكّت تدلّل على أثره العميق رغم الغياب والرحيل، ومثل هذه المشاعر وقوة استذكارها تتداخل، وتنمو ألماً وجرحاً، تعجز عن التعبير عنه الكلمات والألحان؛ لتنتهي "همهمات" ينطق بها المغنّي؛ لتدلّك بكثافتها على عمق الألم الذي يمثّله الغياب؛ غياب أصدقاء، أو أحبّة، في عالم، لم يعد يحتمل مثل هذه المعاني.

في "استعجلت الرحيل" تمثيل لما أشرنا إليه من "تعبيرية" هي هنا

"مستحدَثة"، أكان ذلك لحنياً أم في النص الذي يأخذ إيحاءاته، من تعابير عصرنا، وتفصيلاته الحياتية والشعورية.

"أنا وليلى": حين تمسي الحكايات نشيداً للقلوب المعذّبة

مع أن فوز أغنيّة المطرب والملحّن العراقي كاظم الساهر "أنا وليلى" كسادس أفضل أغنيّة في العالم، بحسب اختيار هيئة الإذاعة البريطانية "بي بي سي"، قُوبل من مبدعها بفرح ممزوج بالمفاجأة، إلا أنها تظلّ كعمل موسيقي، تستحقّ مثل هذا التقدير الذي جاء - أصلاً - من خلال دعم المشاركين العرب في الاستفتاء والذين احتكموا بالتأكيد إلى أغنيّة، يمكن لها أن تكون قريبة إلى مشاعرهم، وتفخر بها الموسيقى العربية المعاصرة في الوقت ذاته. هنا سنتوقف عند الدلالات الفنية للحدث، ونُظهر بعض الجوانب الموسيقية والأدائية التي برع الساهر في صوغها ضمن عمل مُستمَدّ من شجن عراقي غنيّ بإيحاءاته الوجدانية والإنسانية.

في قصيدة "أنا وليلى"(*) التي كتبها الشاعر حسن المرواني (عرفت القصيدة أواخر سبعينات القرن الفائت على المستوى الجامعي في بغداد حين كتبها المرواني شاكياً حبيبته القاسية)، يأتي الساهر بأثر قوي وأصيل مُستمَدّ من غناء القصيدة، ذلك القالب الذي ظلّ تحدياً، ليس للمغنّين فحسب، بل لغالبية ملحّني الأغنيّة العربية، على اختلاف فتراتها، وصادف وجود قصيدة أخرى في الأسطوانة ذاتها التي حملت عنوان "أنا وليلى"، ولكنْ؛ من قالب شعري مختلف، فقصيدة نزار قباني "إلا أنت" ببهجتها وعواطفها المحلّقة احتاجت من الساهر إيقاعاً سريعاً لمواكبة تفصيلاتها.

ومع قصيدة "أنا وليلى" تجاوز الساهر ما علق بعمله مع قصيدة نزار قباني من عثرات، لحنياً وأدائياً، فمال اللحن إلى هدوء تعبيري لافت، وتعمّقت في صوت الساهر تهدّجات شجن، تبعثه مقاطع شعرية؛ مثل:

---

*) علي عبد الأمير، "الرأي" الأردنية ١٩٩٩.

"ماتت في محراب عينك ابتهالاتي"، و"جئت أبحث في عينك عن ذاتي"، وهذه الإشارات العميقة في الصورة الشعرية، وفي تدفّق مشاعرها، توفّرت على عناية لحنية، تعلي كل هذا الشجن: "جفت على بابك الموصود أزمنتي .. ليلى وما أثمرت شيئاً نداءاتي"، فثمة تمهيدات من البيانو، وتنويعات من الكمانات، وتوقيعات أصيلة من الرّقّ، وإذ يصل الساهر إلى "ممزق أنا .. لاجاه ولا ترف يغريك فيّ فخليني بآهاتي"، يأتي اللحن بتعبيرية وتصويرية تقارب المشاعر التي تتضمّنها الكلمات، وتفصح عنها، وساهمت فصاحة صوت الساهر، وطلاقته بتعميق الاتصال ما بين لحنه والنص الشعري.

اللحن مال - عموماً - في "أنا وليلى" إلى التوقيع الهادئ، وكانت اللمحة البطيئة في اللحن مناسبة لتجسيد مشاعر من نوع: "نفيت واستوطن الغرباء في بلدي ودمروا كل أشيائي الحبيبات"، وهنا يستخدم الساهر تقنية ذكية، فمع مقطع "واغرباه"، يستخدم "الصوت الثاني"، أو ما يُعرف إصطلاحاً بـ Second Voice؛ ليمزج معها بالعراقية الدارجة: "يا ويلي"؛ ليصبح هنا متموضعاً في حيّز مكاني عراقي، ما منح المشاعر المتدفّقة في القصيدة صدقية وقرباً لذات المتلقّي.

ومع انتظام اللحن في وقع بطيء، إلا أن الساهر ينتقل - فجأة - بمقطع: "فراشة جئت ألقي كحل أجنحتي لديك فاحترقت ظلماً جناحاتي" إلى تنويعة سريعة في اللحن، وهذه السرعة لا تبدو إقحاماً على انتظام اللحن، بل جاءت تصويرية، تناسب حركة "الفراشة"، وتجسّدها تعبيرياً.

تنتهي أغنيّة "أنا وليلى" إلى إنكسار المشاعر: "تمسي بلا ليلى ... حكاياتي" يأتي وقع لحن شجي نادر، فثمة الكمانات، ثم "التشيللو" الحزين، فالساكسفون، تتناغم معاً في تسجيل لحظة من مشاعر الشجن العالية التعبير.

بلمسة الساهر هذه عبر "أنا وليلى"، عرفنا مقاربة معاصرة وذكية لقالب،

ظل لصيقاً بإبداع الكبار في موسيقانا وأغنيّتنا العربية الأصيلة: محمد عبد الوهاب، ورياض السنباطي، وغيرهما، وإذا كانا قد مثّلا حساسية عصرهما بامتياز في قالب تلحين القصائد، فإن الساهر طبع هذا القالب بحساسية عصره هو الآخر.

"حبيبتي والمطر": حدث غنائي وموسيقي بارع

يبدو طبيعياً أن يتحوّل إصدار أسطوانة جديدة للمطرب كاظم الساهر إلى "حدث" غنائي لافت، لما استطاع أن يحقّقه من حضور عبر مسيرة غنائية - تلحينية، جعلته يقف في مقدمة منتجي الأغنيّة العربية المعاصرة(*).

سمعنا الكثير عن أسطوانة الساهر الجديدة، مرحلة الاستعداد، الاختيار، طبيعة الأغنيّات، حتّى ظهرت "حبيبتي والمطر" بتسع أغنيّات، للشاعر الراحل نزار قباني حصة مميّزة فيها (خمس أغنيّات بينها التي حملت الأسطوانة عنوانها).

ورغم الثناء والتقدير العاليين التي يتحدث بهما الساهر عن نزار قباني، ومكانته الخاصة في تجربته الغنائية، إلا أن الحقيقة الفنية "الموسيقية" المجردة، تقول في أن الساهر تجاوز قيمة النص الغنائي - وإن كان من شعر نزار قباني - حين أبدع في صياغات موسيقية، قد تصبح مثار خلافات ذوقية، لكنها تشير إلى موهبة، لا تُجارى، وجرأة وتمكّن.

فموسيقى الساهر وألحانه في هذا الشريط تسجّل (نضجاً) و(براعة) لجهة اعتبار الأغنيّة عملاً موسيقياً وصوتياً قبل أن تكون (كلاماً) وصوراً شعرية، تحملها المفردات الغنائية، بل إنه يضيف على هذا المَلمح: حضوره الصوتي مغنّياً تعبيرياً نادراً، يعرف أين يبدو مجروحاً، وأين يبدو رقيقاً، وأين يبدو عنيفاً وغاضباً.

أولى الأغنيّات جاءت بعنوان "التحديات" متلوّنة الأنغام والانتقالات

---

*) علي عبد الأمير، "الرأي".

اللحنية، ويغلف التوزيع الموسيقي الذي غلبت عليه آلات الأوركسترا الضخمة قصيدة نزار قباني بغلالة لحنية، لا أبهج، ولا أجمل، ولأن الموضوع يتحدث عن (تحديات) عاشق جديد لامرأة يراجع معها (سجلّها) مع عشّاقها السابقين، لذا؛ كان طبيعياً أن نسمع الأغنيّة بحضور مميّز للمجموعة المنشدة رجالاً ونساء، فأظهرت أصواتهم مستويات عديدة للمشاعر، وهي تتحاور في تجاذب تارة، وانفصال تارة أخرى مع الساهر، وهو يعبّر بقوة، ولكنْ؛ دون تشنّج عن (تحدّياته).

ومن نهاية قوية، يقول فيها "أتحداك" إلى بداية رقيقة، يوفّرها لحن أغنيّة "حبيبتي والمطر" الذي جاء عبر حوارية ندية بين آلات هوائية خفيفة وأخرى وترية، كأنها تنشد نشيد الندامى والحزانى، ولأن الأغنيّة عن محبة فياضة، لذا؛ كان اللحن متدفّقاً إيقاعياً متناغماً كما المحبة ذاتها، وكانت الجملة الموسيقية التي ينكسر فيها اللحن؛ ليتحول من لحن تعبيري معاصر إلى تطريبي عربي: "يا للي"بتلويحتها الأندلسية ودلالتها الرقيقة، إشارة إلى فيوضات المحبة حين تندى في النفوس، لا، بل إلى حدود الجذل، وقد وصلتها الروح.

وانتقالاً من هذا التعبير "الفصيح" عن الشوق والمحبة إلى آخر بالخليجية الدارجة، حمل عنوان "مشتاق" في أغنيّة، كتبها طلال الرشيدي، ولحّنها وأدّاها الساهر باقتدار، لا يبدو بعيداً عن اقتداره في أداء أغنيّات "خليجية "، ولكنْ؛ من طراز خاص، كما في تجربته مع نصوص، وضعها الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، بينها "اغسلي بالبرد".

وباستخدامه جماليات التوزيع الموسيقي والإنشاد الصوتي وفق أسلوب (الكورال)؛ حيث أكثر من صوت يتداخل، ولكنْ؛ دون اضطراب، بل في تناسق تام، يقدّم الساهر أغنيّة "قولي أحبك"، وفيها نجد آهات الفرقة المنشدة، وتنويعاتها الصوتية؛ لتصل حداً تعبيرياً، ليس أقل ممّا بلغته الموسيقى، وحتّى الكلمات التي بدت منتشية بذاتيّتها، وهو ما اعتاده قباني "قاهر جيوش النساء"، كما كان يحلو له أن يصف نفسه.

وينتقل المستوى التعبيري عند الساهر إلى حدود النضج، ما إن يبدأ السامع بالوصول إلى أغنيّة "ممنوعة أنت"، ورغم (نمطية) النص القباني، إلا أن الساهر بلحن غلب عليه الإيقاع والايماءة الصوتية، أكان ذلك بصوته أم بصوت الفرقة الإنشادية و(آهاتها) الشيّقة، أحال النص العادي لقباني إلى عمل موسيقي رفيع المستوى، أين منه سذاجة كالتي ينطوي عليها شعر قباني حين يقول: "أن تضعي شيئاً من الأحمر فوق الشفة الملساء.. أطلب أقلاماً، فلا يعطونني أقلام .. أطلب أيامي التي ليس لها أيام"، غير أن هذا الركام اللغوي الفاتر الحسّ، ينتفض في روح الساهر وموسيقاه وصوته المجروح بنداءات شوق، بدت عاجزة عنها سطور شعر (قبانية) باهتة.

وإذا كانت قصائد قباني بدت على مسافة مع الساهر وموسيقاه، فإن قصيدة "تعبت من البحر" للشاعر مانع سعيد العتيبة تتضمّن بنية درامية - تصويرية متصاعدة، وفّرت للجانب التعبيري في لحن الساهر عمقاً واضحاً، جعلها واحدة من أغنيّات نادرة تماماً، تحتاج منا وقفة مميّزة وحدها (يجدها القارئ بعد هذه الفقرة)، فهي أغنيّة مهارية صوتية في الغناء، مثلما هي أغنيّة لحن، لا يُضاهى وروح تعبيرية في مشهد موسيقي أقرب إلى الإتقان.

"تعبت من البحر": غنائية تعبيرية ساحرة

ملامح غنائية وموسيقية لافتة، تضمّنتها أسطوانة كاظم الساهر "حبيبتي والمطر"، ورفعة الجانب الموسيقي في الألحان والأداء الصوتي مثّلتها في الأسطوانة أغنيّة، صاغها صاحب "مدرسة الحب"، بلمسات إبداع راقية.

براعة الساهر الموسيقية حين اشتق لأغنيّة "تعبت من البحر"(*) لحناً، ليس من السهولة التعرّف إليه هذه الأيام، وطبعها بتوزيع موسيقي، يحترم الأغنيّة وأجواءها التي أغنتها صياغات شعرية مرهفة وخصبة الإيحاءات والصور، كتبها د. مانع سعيد العتيبة، في نصّ، فاق ما كتبه شعراء مكرّسون في العربية، حدّ أني في كل مرة أستمع فيها إلى الأغنيّة، كنتُ أتساءل:

---

*) علي عبد الأمير، "الرأي".

كيف يقدّر لبليونير ووزير نفط سابق في دول خليجية أن يصوغ نصاً شعرياً، فيه كل هذا القلق الإنساني العميق، بل كل هذا الإحساس "الوجودي"؟!

ولم يستخدم الساهر التوزيع الموسيقي في الأغنيّة لمجرد الاستعراض، بل لضرورات تعبيرية، أغناها الوعي الحاذق للفنانين فتح الله أحمد وإبراهيم الراديو اللذين تولّيا مهمّة التوزيع الموسيقي، بالتعاون مع الساهر ذاته، ولم تكن هناك زوائد في الأوركسترا الضخمة التي تولّت عزف اللحن، ولا الجمل اللحنية التي أدّتها بعض الآلات المنفردة كانت فائضة، كما لم يكن استخدام "الكورال" تزيينياً اعتباطياً، بل جاء لإغناء الجانب التعبيري في لحن الأغنيّة، ومضمونها الشعري.

تبدأ الأغنيّة بجوّ الترقّب والحذر والتأهّب الذي تحمله الآلات الوترية بجمل لحنية متقطّعة قصيرة، تعبّر عن حالة الإرتباك والتشتّت، لكنها لا تمنع ظهور جمل ناعمة رقيقة، تعبّر عن محبة وروح مرهفة، تكاد تضيع وسط صخب قادم لا محالة، عبر أمواج البحر العاصفة، تلك الجمل الموسيقية الرقيقة كانت تؤدّيها آلة الفلوت، ويعمّق هذا التوزّع ما بين الترقّب والحذر من القادم وبين الروح الرقيقة وأناشيدها، صوت الساهر المتدفّق حسّاً تعبيرياً صادقاً، فهو ينتقل من مستوى الغضب والاحتدام: "لماذا أسلّم للبحر أمري"؟ إلى مستوى الشجن في "أمنح للريح أيام عمري"، فهو يمدّ مفردة "الريح" بتدرّجات صوته وتهدّجاته حتّى يحسّ المستمع بأن ريحاً تتأرجح، يكاد يحسّها من حوله!

وحين يصل إلى نداء عذب كالذي ينطوي عليه مقطع: "تعال حبيبي، فما فات مات .. وما هو آت جميل كصبري" تنداح الألفة والعذوبة في الصوت، بينما تتصاعد الآهات القصيرة من الكورال النسوي، كأنها المشاعر الناعمة تشكو وحشتها بين هدير أيام غاضبة، وكأنها موج البحر، يجسّدها لحن متواتر، تلك التي تعبّر عنها الوتريات والكورال الرجالي، ثم تساؤل مجروح للساهر بآهات، لا يبدعها إلا صوته: "لماذا أسلّم للبحر أمري"؟

وهذا المنهج في صياغة ألحان تعبيرية راقية، والذي يقاربه الساهر في أغنيّة "تعبت من البحر"، أصبح أحد ملامح أغنيّة الساهر منذ أن طبع بقوة لحن أغنيّته المطوّلة "لا ياصديقي" لنجد التعبيرية، وهي تطلّ بحذر في عدة أغنيّات؛ مثل "محروس"، و"يا ليل"، حتّى تكشف عن نفسها بقوة في أغنيّة "بعد الحب" التي تُعدّ إحدى أغنيّات كاظم الساهر النادرة في وجدانياتها العالية، كنص غنائي، كتبه الساهر، بالتعاون مع الشاعر كريم العراقي، إضافة إلى ما فيها من بناء لحني، قارب في تقلّباته بين الرقة والألم، بين النداء العنيف المتشكّك وسماحة العاشق ولُطفه، ما في عالمنا اليوم من تقلّبات وتغيّرات في كل الملامح والاتجاهات، وضمن هذا الجانب التعبيري، استمعنا إلى "استعجلتُ الرحيل" في أسطوانة "مدرسة الحب"، ثم إلى أغنيّة كبيرة - بحقّ - هي "أنا وليلى".

ولو عدنا إلى أغنيّة "تعبت من البحر"، واسترجعنا الطريقة التي ختم بها الساهر الأغنيّة، لوجدنا أن اللحن استمر في نبصه التعبيري رفيع المستوى إلى الأخير: "تناديك روحي ونزف جروحي"، فيرقّ صوت الساهر، ويتهدّج حين يغنّي "نزف جروحي" كأنه يجهد في التعبير عن ارتعاشة جروح حقيقية.

ويختم هذه الرحلة الشجية المؤلمة، بتساؤل لا يخلو من احتجاج، وإن كان مجروحاً: "لماذا أسلّم للبحر أمري، وأمنح للريح أيام عمري؟"وهنا تتصاعد الوتريات، ثم تتسارع؛ لتقطعها إلى صمت بارد ضربة من آلة "التشيللو" التي تختزن حزناً وشجناً كبيراً في أنغامها.

علامة مشعّة في ليل غنائي عربي طويل

لئن كانت ألحان الساهر تنظم في بناء موسيقي رفيع المستوى، فكنتُ أقترح عليه أن يتولّى صوغ العديد من ألحانه؛ كي تتحول أعمالا موسيقية صرفة، تتولّى عزفها إحدى الأوركسترات الشهيرة. وحين يتذكّر متابع الساهر وناقد أغنيّاته بناء موسيقياً لافتاً، توفرت عليه ألحان أغنيّاته "مدرسة الحب"، و"ها حبيبي"، و"حبيبتي والمطر"، و"الحب المستحيل"، و"مستقيل"، و"أنا

وليلى"، فإنه سيجد - في غالبية هذه الألحان - مادة لعشّاق الموسيقى الرفيعة الذين سيجدون فيها غنى تعبيرياً وتطريبياً، ليس أقل ممّا توفّره الأغنيّات.

الساهر يقرأ في دواوين شعر كثيرة(*)، يدقّق في هذه القصيدة، ويختار من تلك، ويتصل بمَن يثق بآرائهم، متسائلاً أيّ الأغنيّات هي الأبرز؟ ما مستوى اللحن؟ ما الأداء؟ وهل كانت نصوص هذا الشاعر أو ذاك متوافقة مع التركيبة اللحنية؟

"أبو وسام" اللقب الذي يُنادَى به على الساهر بين الأصدقاء، وحتّى عشاق فنّه الموزّعين على أصقاع الوطن العربي وخارجه (العراقيون المهاجرون يحرصون على إبقاء أغنيّات الساهر تعويذة رحمة وخير ووفاء لوطنهم، أينما حلّوا)، يتحدث بألم عن اللحظة الراهنة التي يشهدها العالم، فيما تظل لأحزان وطنه مساحة كبيرة في مشاعره وفنّه، فهو الذي غنّى وأبدع لعذابات الإنسان العراقي وهجراته وأحزانه، وبالذات تلك العذابات التي عمّقتها سنوات الحرب والحصار العجاف.

وحين يتحدث صاحب "رحّال" عن أشواقه إلى بغداد، فالعيون تلمع بضوء اللهفة والآمال، ويقطع استرسال الحديث، فيذهب إلى زاوية في صالة بيته؛ حيث البيانو؛ ليفتح غطاءه، ويوقع على مفاتيحه أنغاماً، تتداخل فيها ألحان أغانيه، وأخرى لم تزل تتدفّق في روحه "ألم يقل ذات مرة إن ألحاناً داخله تتدفّق فيه بما يكفي عشر سنوات مقبلة"؟!

ولأنه فنان مجبول على الأمل والفعل الغنائي الرفيع، فهو لا يبدو مأخوذاً بالحديث عن "تراجع" الأغنيّة العربية، ولا بما يُشاع عن تدهور مستواها، مشيراً إلى أغنيّات تشيع الأمل، ولا تجعل من الغناء العربي - الآن - صورة قاتمة.

---

*) علي عبد الأمير، "الرأي".

بعض التعب يمكن ملاحظته على محيّا صاحب "عابر سبيل" الأغنيّة التي ابتكرها الساهر أواخر الثمانينات، وكانت علامة فارقة في الغناء العراقي المعاصر، ولكنه يظل تعباً، يدل على تعب العراق وأهله، وتعباً "إيجابياً" يمنح الغناء فرصة للتحوّل من مدار التسلية العابرة إلى مدار العمل على الوجدان العميق، وإثراء المشاعر الإنسانية النظيفة، وهو ما سعى صاحب "مال واحتجب" على تأكيده في أغانيه التي فتحت مجالاً خصباً في جعل الشعر كلمات تُغنّى وتتردّد على شفاه المستمعين العرب في أماكن كثيرة.

ولأنه تمكّن من وضع قالب "القصيدة المغنّاة" في إطار عصري بعد أن كاد يغيب عن الغناء العربي، وبات حاضراً في كل أسطوانة جديدة، لذا؛ كان من الطبيعي أن نجد من هذا القالب أكثر من أغنيّة، قصيدة المصري فاروق جويدة "لو أننا لم نفترق"، قرأها الساهر وفق كلاسيكية لحنية متقنة، هي من كلاسيكية البناء الشعري ذاته، لحن راكز مشبّع بأصول الطرب، والأداء المرسل من صوت صاحب "الحب المستحيل" منح القصيدة لطفاً ورقّة، ما جعلها تتخلّص من "عزلتها" الكلاسيكية، وتربح "شعبية" محبّبة حين صارت أغنيّة ناجحة.

ومع قصائد نزار قباني، أصبح قالب "القصيدة المغنّاة" - وبحسب ألحان صاحب "مدرسة الحب" - قالباً عصرياً مطواعاً ومرناً، ويحتمل حتّى البنية الإيقاعية الراقصة، وهكذا جاءت قصيدة "يدك" تلويحة حب، يحملها لحن إيقاعي رشيق من ذلك النوع الذي طبع معه الساهر قصائد القباني بطابع راقص، كما في "زيديني عشقاً"، و"قولي أحبك".

"كان صديقي".. مزاج غنائي نادر

كانت ملامح الابتكار اللحني واضحة وعميقة في أغنيّة "كان صديقي"، القصيدة التي اجتهد الشاعر كريم العراقي في رسم "حكايتها"، وهي ترد على لسان المغنّي في وصفه علاقة حبّ صديقه: مرة يرسم المشهد العاطفي من

زاوية الصديق المحبّ، ومرة كما ترسمه الحبيبة، وثالثة كما يرسمه الصديق المغنّي.

اللحن مركّب في جمله الموسيقية ومساراته، عاكساً التركيب والتعدّد في المشاعر ومستويات الحكاية العاطفية، وتطلّب من الساهر أن يستعين بأوركسترا سيمفوني من تركيا؛ لتنفّذه في عمل غنائي، ليس من اليسير الاستماع إليه في مشهد الغناء العربي اليوم، وما منح اللحن هذا الغنى التركيبي كان التوزيع الموسيقي النابه للعازف والمؤلف العراقي سالم عبد الكريم، وهو أستاذ الساهر حين درس في "معهد الدراسات النغمية" ببغداد، وعبره قدّم عبد الكريم درساً في كيف يمكن للتوزيع الموسيقي أن يحلّق بعمل غنائي حدّ التعبير الفني الخالص.

تعبيرية محدثة وتصويرية موسيقية اجتهد الساهر في مقاربتهما ضمن "كان صديقي"، فيما صوته كان طليقاً ومتمكّناً من أداء الأجواء النفسية والعاطفية، وضمن مساحة عريضة، تبدأ من الوله، ثم الشك والخوف، ولا تنتهي بوادع حزين، ومثلما كانت المشاعر في مستويات متعددة، كما في النص الغنائي، برع الساهر في إيجاد مستويات لحنية مبتكرة، جعلت الجملة الموسيقية العربية خارج حدودها المرسومة بصلابة النمط، وذهبت الأنغام إلى "تعبيرية" محدثة، ليست من ملامح الغناء العربي التقليدي، وفيها يرسم صاحب "أنا وليلى" علامة مشعّة في ليل غنائي عربي طويل.

الغناء لحن قبل أن يكون نصوصاً شعرية

وفي حين يُحسب للمطرب كاظم الساهر أنه أعاد رونق قالب غناء القصيدة في المشهد الغنائي العربي المعاصر، إلا أنه في أسطوانة "أبحث عنك" أضفى على ألحانه في هذا القالب مَلمحاً جديداً، ففي أغنيّة "كل عام وأنت حبيبتي"، ثمة "قصيدة نثر" بالعنوان نفسه للراحل نزار قباني، قرأ الساهر فيها توق العاشق واتساع روحه للآمال والأحلام، بصفته مرحاً وحيوية، ما دفعه إلى صوغ لحن بهذا المعنى، إيقاعي رشيق، يُناسب أجواء الاحتفال بليلة رأس السنة التي قصدها النص القباني، وما يُحسب هنا للساهر أنه منح

نصاً نثرياً حضوراً إيقاعياً، قد لا توفّرها نصوص الشعر الموزون، وهو تأكيد لا على براعة الساهر هنا، إنما في تثبيت حقيقة، مفادها: الغناء لحن قبل أن يكون نصوصاً شعرية.

وفي أغنيّة "أبحث عنك" التي لحّنها الساهر اعتماداً على قصيدة العتيبة، بدا كل شيء سريعاً: اللحن والكلام والأداء الذي غلب عليه جفاف، قلما تسلّل إلى أداء صاحب أغنيّة "أنا وليلى". فبدت جفوة واضحة بين المستوى الذي جاء عليه تلحين الساهر قصيدة العتيبة في "تعبت من البحر" التي تضمّنتها أسطوانة "حبيبتي والمطر"، ولحن القصيد الجديدة.

القصيدة الثالثة التي غنّاها الساهر في أسطوانته الجديدة هي قصيدة أحمد شوقي "مال واحتجب"، وجاءت جوهرة نادرة في غنائنا العربي المعاصر. أغنيّة متقنة لحناً وأداء وخلواً من أيّ جفاف ورشيقة وخفيفة دونما إسفاف. الساهر الموهوب والذكي زاوج بين فهمه المعاصر لقالب القصيدة وقالب الموشح في وضعه لحن هذه الأغنيّة حتّى ليحار السامع: أين القديم في لحن هذه الأغنيّة؟ وأين الجديد الذي يغرف من القديم؟ ما هو رصين ومتقن؟ لعلّ ما منح هذه الأغنيّة ثراءها التطريبي والتعبيري لا الأداء المرهف للساهر فحسب، بل التوزيع الموسيقي المحسوب بدقة لمصطفى عبد النبي، وخصوصاً تلك الانفرادات التي أدّتها الآلات الموسيقية العربية: القانون برشاقة اللعب على أوتاره والرّقّ الذي صار مولداً للإيقاع، وليس مجرد ضابط له.

ومحظوظ هو الرّجّال السعودي طلال الرشيد (قُتل لاحقاً العام ٢٠٠٣ في الجزائر)، ففي تعاون ثان بينه وبين الساهر، يلمع نصّه الغنائي "الليلة إحساسي غريب" مثلما لمع نصه "مشتاق" الذي ضمّته أسطوانة "حبيبتي والمطر". وفي الأغنيّة الجديدة يتوقّف السامع عند طراوة تعبيرية في اللحن قاربت مشاعر النص، فثمة تردّد وحيرة، وثمة بهجة وآمال في مشاعر الحب. اللحن مبتكر وجديد، وإن جاء في جملة موسيقية رئيسة وتنويعاتها، فيه من الطرب ما فيه من الرشاقة والخفة. وفيه - أيضاً - تلوينات مفعمة بالروحية، من صوت الساهر الذي جاء مسترخياً وحنوناً.

مشتاق كانت أغنيّة خليجية نحتها الساهر من دفق موهبته في التلحين، فيما كانت "الليلة إحساسي غريب" مبتكرة من دون انقطاع عن أصالة الجملة اللحنية العربية، وهي تلقّفها بذكاء الموزّع الموسيقي إبراهيم الراديو، وقد بذل جهداً سخياً في هذه الأغنيّة ولحنها.

"أشكو أياماً".. أغنيّة الوجد المرهف

لا يتوقّف المطرب كاظم الساهر في تدعيم صورته ملحّناً بارعاً، ومبتكر أنغام في كل أسطوانة جديدة له ، وهو ما جاءت عليه أسطوانة "إلى تلميذة" الصادرة خريف العام ٢٠٠٣. وإذا كان غناء القصيدة حضر في قصائد صاحب الياسمين الدمشقي، وإن في مستويات متباينة من أداء الساهر ملحّناً ومطرباً، فإنه بسط أجواء من جمال نادر في أغنيّة مشتركة رقّ فيها صوت الساهر إلى جانب صوت مهذّب وعذب للمطربة المغربية أسماء لمنور، التي كانت أول إطلالة لها على الجمهور في القاهرة عبر ألحان، وضعها الملحّن العراقي البارز كوكب حمزة، لكنها لم تصادف قبولاً، فالاسمان (لمنور وحمزة) كانا غريبين عن أجواء، ليس من السهولة الدخول في ممرّاتها المتشعّبة.

"أشكو أياماً"(*) أغنيّة جاءت أقرب إلى عذوبة لحن الموشح وطراوته، مثلما فيها من "الغناء المتقن" توافق بين جزالة اللفظ وأحكام الجملة الموسيقية، فضلاً عن أداء، كان يتبارى في إبداعه صوت رقيق للمطربة أسماء، ويحتضنه الساهر بصوت، تخضبه لوعة العاشق.

هي أغنيّة حب نادرة الجمال وسط فوضى الموسيقى العربية المعاصرة، فيها إلى جانب لمحة الإتقان الكلاسيكية، تعبيرية هي ما تضجّ بها ألحان كالجواهر، كان صاحب "أنا وليلى" أبدعها في أعماله، ورقّة الأداء في الأغنيّة ما كانت ستصل إلى مراحل اكتمالها، لولا النسيج المرهف لمشاعر، صاغها شعر الناصر، ولولا التوزيع الموسيقي الذكي والعميق في أن للمايسترو العراقي فتح

---

*) علي عبد الأمير، "الحياة"، صفحة "منوّعات".

الله أحمد الذي صاغ رؤية موسيقية محكمة لأغنيّات الساهر منذ أسطوانة "مدرسة الحب" في العام ١٩٩٦.

وفي الأغنيّة "إلى تلميذة" التي منحت الأسطوانة عنوانها، نجد رقّة الكلام وعذوبته، جمال اللحن وفرادته، والأداء بصوت خضّبه العشق الجميل، كلها اجتمعت في غناء الساهر لقصيدة، صاغها نزار قباني، وأبدع في توزيع لحنها الموسيقيان: فتح الله أحمد وهاني سبليني اللبناني صاحب التجارب المهمّة في التأليف والتوزيع، والذي قد يشكّل نجاحه اللافت مع الساهر تعاوناً مشتركاً، سينعكس ربحاً وفيراً لجهة البراعة الموسيقية في أغنيّات، ما انفك الساهر قادراً على أن يفتن بها أرواحاً كثيرة.

تحية للسياب، تحية للعراق الشقي العذب والمعذّب

على الرغم من أن حدائق من الألحان توفرت عليها أسطوانة المطرب والملحّن كاظم الساهر الجديدة "لا تزديه لوعة"، إلا أن لقاءه مع مواطنه الشاعر المجدّد والرائد بدر شاكر السّيّاب عبر الأغنيّة التي منحت الأسطوانة عنوانها، كانت الأبرز بين حدائق الألحان تلك، مع أن هذه هي المرة الأولى التي يقارب فيها الساهر شعر بدر شاكر السّيّاب.

ومع أن صاحب "أنشودة المطر" عملاق إنساني في شعره وحياته المأساوية، إلا أن الساهر لم يجعل التردّد مدخلاً لقراءة السّيّاب، بل قرأه بطريقة شخصية حتّى أنزله من رومانسيته المحلّقة في فضاء إنساني إلى محلّيّته البصرية.

الأغنيّة تبدأ بترانيم، يتداولها بحّارة البصرة في اندفاعهم نحو الخليج، وفق قالب غنائي معروف هناك، ويمتد على ساحل الخليج، يُدعى (الصوت)، لاسيما أن الخليج ذاته هو الذي كان السّيّاب رثاه في قصيدته "غريب على الخليج"، ولكننا نحن اليوم حيال قصيدة عاطفية من السّيّاب، لا اتصال فيها مع موضوعات صاحب قصيدة "الأسلحة والأطفال" كالأسطورة والمنفى والعذاب الإنساني، وراح الساهر يوقّع القصيدة اعتماداً على لحن بصري الإيقاع والروح، هنا أكثر من تحية .. تحية للسّيّاب، تحية للعراق الشقي

العذب والمعذّب .. تحية للبصرة، وخصوبة روحيّتها لحناً موسيقياً، وبيئة ثقافية واجتماعية.

وإذا كانت هذه الأغنيّة تسجّل ابتكاراً بارعاً آخر لصاحب أغنيّة "أنا وليلى"، فإن أغنيّة "دلع النساء" التي كتبها الشاعر كريم العراقي، تسجّل ابتكاراً آخر للساهر، فهو لحّنها عبر لحن راقص معاصر، يستفيد من إيقاع "التكنو"، ولكنْ؛ دونما سذاجة، بل كان محسوباً، وجاء ذلك الاستخدام معقولاً، لا سيما أنه يقارب دلع النساء وكيدهنّ، وحيرة العاشق هنا تأتي عبر سؤال: ما الحلّ؟

وفي لمسة ابتكاره الجديدة، جعل غناء القصيدة الفصيحة الذي ارتبط عميقاً مع مسيرته الغنائية الحافلة، ممكناً على لحن راقص، يعتمد إيقاع التكنو، وفق توزيع موسيقي لافت، صاغه كريم عبد الوهاب.

وعلى سيرة الحب ضمن الألحان الإيقاعية الراقصة، تاتي أغنيّة "الحب"، لكنْ؛ هذه المرة دونما إيقاع "تكنو"، بل تولّت الأوركسترا توفير نبض عال، قارب الإيقاع السائد في الغناء اللبناني لكلام أقرب إلى الرأي الشعبي المتداول عن الحب.

وإذا كانت الأغنيّات الثلاث شكّلت علامات فارقة بالذات في "لا تزديه لوعة"، و"دلع النساء"، فإن مستوى من الطرب بشحنات عالية، جاءت عليها ثلاث أغنيّات أخرى؛ هي:

"جالسة لوحدك" التي كتب كلماتها الساهر ذاته، ولحّنها من نبع الطرب العميق، بينما جاء أداؤه مفعما بروحية شرقية، أحسن الموزع هشام نياز تعميقها في اللحن عبر اختيار الرّقّ والعود، لكنْ؛ دون إخفاء التعبيرية الرقيقة للساهر، في أدائه ولحنه الذي قارب ما يُعرف بـ"سموث جاز". وليس بعيداً عن الطرب، جاءت أغنيّة "حيارى يا زمن"، وأسهم النص الذي كتبه كريم العراقي، وجاء بالدارجة المصرية في دفع الأغنيّة إلى مرتبة التفوّق تلك التي

كان الساهر وصلها عبر أكثر من أغنيّة، صاغها طرباً جميلاً اعتماداً على نصوص بالمصرية الدارجة.

بينما تواصلت شحنات الطرب عبر أغنيّة "ماذا بعد"، فمع نص جميل لحنين عمر، ولحن أجمل، أسهم في جماليته توزيع المايسترو المقتدر فتح الله أحمد، تتصاعد الرقّة البالغة في نداء شوق مجروح:

"يا قلب قد ضاقت عليك الأضلع
بين الجراح جعلتنا نتسكع
ماذا ماذا بعد؟"

ومن الألحان التعبيرية الحافلة بروح الابتكار كانت أغنيّتا "خلاص اليوم"، و"اثاري الزعل"، ففي الأولى، ثمة تصوير جميل لحالة التأسّي، وجميل فيها هذا الشجن الذي عمّقه، لا لحن الساهر التعبيري الهادئ وحسب، بل في أداء شجي لنص رقيق، كتبه الشاعر الغنائي داود غنام، بينما الثانية التي كتبها الساهر توفّرت على لحن هادئ، وأداء الساهر لها كان فيه استرخاء جميل، لكن العنوان مقفل، لا إيحاء فيه، ولا دلالة عاطفية، كالتي قصدتها الأغنيّة، على الأقل، في الأداء واللحن.

بين حدائق الألحان - أيضاً - جاءت الألحان الخليجية، ومنها "يا سيدي المحترم" التي كتبها الأمير محمد بن عبد الله الفيصل، ولحّنها محمد شفيف، وكان تقليدياً محافظاً على نمطية اللحن السعودي، ورتابته، التي حاول التقليل من تأثيرها، التوزيع المدروس للمايسترو فتح الله أحمد. وثمة أغنيّة سعودية أخرى هي "ممكن توصلني السور" التي كتبها الأمير بدر بن عبد المحسن، ولحّنها محمد شفيق، وهي حفلت برهافة في النص، حاول اللحن وأداء الساهر تعزيزها.

كذلك حضر اللحن الإماراتي عبر أغنيّة "مرت على بالي" التي كتبها الشيخ حمدان بن محمد بن راشد آل مكتوم، ولحّنها فايز السعيد، وهي

تجربة، كان بدأها الساهر ببراعة العام ١٩٩٦حين قارب نصوص الشاعر الشيخ محمد بن راشد، وأظهر فيها التماعات نغمية براقة عبر أسطوانة "اغسلي بالبرد".

كما حفلت الأسطوانة بما يمكن تسميته "المستوى العراقي الشعبي"، كما في أغنيّة "ما أحبك بعد"، وفيها غلب المستوى الشعبي السائد في اللحنية العراقية منذ نحو عقدين، وهذه الأغنيّة لا ترقى لمستوى الساهر ومكانته، وقد يكون التنوع وإرضاء طائفة أكبر من الجمهور هو ما قصده، الأمر الذي تكرر في أغنيّة "يابو العيون السود" المستمدّة من الفولكلور الغنائي العراقي.

أداء موسيقي رصين وحضور غنائي أنيق

كان من حسن حظّ المؤلف أن شهد نحو عشر أمسيّات موسيقية للساهر، وفيها كان يتجلّى المطرب والملحّن العراقي، في أداء موسيقي رصين، وحضور غنائي أنيق، حدّ أن حفلاته الحية، وعلى خشبات مسارح كبريات المهرجانات العربية، وفي قاعات موسيقية شهيرة في أميركا وأوروبا وأستراليا، بل إن أداء صاحب "حبيبتي والمطر" في تلك الإطلالات الجميلة، أعاد تلك الصورة التي عرف بها الطرب العربي أيام رفعته في خمسينيات القرن الماضي وستينياته: مطرب متمكّن، وألحان غنية بالنغم الرفيع، وجمهور متذوّق برفعة، وهي صورة بدت بعيدة جداً عن حال الغناء العربي اليوم.

ومن بين تلك الأمسيّات الرصينة، أعرض - هنا - لحدث، شهدته مدرجات "المسرح الجنوبي" في مدينة جرش التاريخية(*)، واحتشدت بجمهور غفير على مدى ليلتين، غنّى فيهما المطرب العراقي كاظم الساهر ضمن عرض، يحرص - دائماً - على منح الحفلات الغنائية الحية إيقاعاً رصيناً، لا يقلّ في جودة موسيقاه وضبط الصوت الغنائي على المستوى الذي تأتي وفقه الأغنيّات في الأسطوانة، ما يعطي حفلاته طابع العرض الموسيقي - الغنائي المتقن،

*) علي عبد الأمير، متابعة نقدية نُشرت في صفحة "منوعات"صحيفة "الحياة" ١٨ آب ٢٠٠١.

وتكفي نظرة إلى الفرقة الموسيقية الكبيرة المصاحبة للساهر (يقودها عازف القانون حسن فالح، وتضم خيرة عازفي العراق على الآلات العربية والغربية) لمعرفة أيّ أهمّيّة يوليها الساهر للجانب الموسيقي في حفلاته الغنائية.

حيّا الساهر الجمهور، حين اختار شعر أغنيّته "القدس" منشداً صوراً عميقة المعنى عمّا تشهده المدينة العربية من مواجهات إثبات الهوية، وفيما فضّل تقديم الأغنيّة كشعر مُلقى، انتقل إلى غناء "سلامي" التي تشير إلى أشواق، تنادي المغتربين، وما أكثرهم من أبناء العراق اليوم!

وفي غنائه "كل عام وأنت حبيبتي"، قدّم الساهر طراوة في الأداء، مثلما قدّمت فرقته الموسيقية إتقاناً في العزف حتّى أصبح الجمهور حاضراً في عرض موسيقي رصين أكثر ممّا هو حاضر في عرض غنائي كالذي تتداوله المهرجانات الغنائية العربية المعروفة.

ومن جوّ كهذا، انتقل الساهر إلى غناء "سألتها"؛ حيث الطراوة الإيقاعية والكلام الشائق المعنى، وقد كتبه الأمير عبد الرحمن بن مساعد. وما زاد الأغنيّة وقعاً ترديد الجمهور المتناغم لكثير من مقاطعها، وغناء الساهر موالاً، أظهر فيه قدراته الصوتية، ومدى إجادته أصول الغناء العربي.

واستدعى لحن الساهر لقصيدة "أبحث عنك" للشاعر مانع سعيد العتيبة، بناء إيقاعياً مركّباً، أبدع في عزفه على "الكيبورد" العازف المتمكّن فاضل فالح، وهو يجعل هذه الآلة أكثر قرباً إلى ذوق المستمع العربي على رغم بنائها الغربي.

ولأن الساهر يعرف جيداً كيف يقود إحساس جمهوره، ويوجّهه نحو مناطق تعبيرية، فهو أعاد غناء "مو ضحكتك"، ولكنْ؛ وفق صوغ مختلف، فالأولى كانت أسرع إيقاعياً، والثانية أبطأ ما وفّر لصوت الساهر فرصة لإظهار الجانب العاطفي، في كلام الأغنيّة ولحنها.

وعلى رغم تعبيرية عميقة في أغنيّة "بعد الحب" لحناً وكلاماً (الساهر

وكاظم العراقي) إلا أن السؤال المجروح "وين الإنسان بداخلنا / وين / كلنا بدم خلّ نبكي عليه" وجد استجابة أعمق لدى الجمهور الذي راح يتناغم مع آهات الساهر، وهي تصاعدت؛ لتصل درجة من التألّق الأدائي في الصوت والألحان مع أغنيّة "أنا وليلى" (شعر حسن المرواني)، وفيها أنشد كورال من خمسة آلاف شخص مقاطع، بدأت من "أضعتُ في عرب الصحراء قافلتي" وصولاً إلى "نُفيت، واستوطن الأغراب في بلدي"، ولتتشكّل لوحة من الأداء الغنائي والموسيقي الرفيع، عناصرها: الساهر، والفرقة الموسيقية، والجُمهور.

المشروع الغنائي

الساهر يمضي قُدُماً في مشروعه الغنائي العربي الرصين، وجدّيّته الواضحة قياساً بما هو سائد في المشهد الغنائي العربي، جعلته جديراً بما ناله من تقدير واحترام في محافل موسيقية وثقافية عربية (مَنَحه "المجمع العربي للموسيقى" درعه الفنية تقديراً لما بذله صاحب أغنيّة "لا، يا صديقي" في تعزيز ملامح الرصانة في الأغنيّة العربية المعاصرة) وأجنبية (منحته "يونيسكو" شارتها، لما بذله من تعزيز الملامح الإنسانية العميقة في أغنيّته، ولتذكيره بمعاناة أطفال العراق، ورفعها من مشهد المأساة إلى موقف إنساني احتجاجاً ضد الموت ووسائله، نتذكر - هنا - أغنيّته "تذكّر" وأغنيّته الرقيقة عن بغداد و"كثر الحديث"). الساهر وفي أداء نشوان، غنّى "الليلة إحساسي غريب" (شعر طلال الرشيد) قبل أن يُفاجَأ بالجمهور، وهو يردّد معه "ممنوعة أنت" (نزار قباني)، وهي أغنيّة ليست سهلة في لحنها وتركيبها الموسيقي.

وفق ثنائية: قصيدة، ثم أغنيّة شعبية، غنّى الساهر "الحب المستحيل"، وأبدعت في عزفها الفرقة الموسيقية، مثلما كان الجمهور مأخوذاً بصوت الساهر، وهو برفق أسماعه بالعاطفة الرقيقة التي يعزّزها شعر نزار قباني، قبل أن ينتقل إلى لحن إيقاع راقص في أغنيّة "أغازلك".

حفر حضوره في صخر صعوبات، لا تُحصى

صاحب أغنيّة "أنا وليلى" جاء جرش بعد عملين غنائيّين جديدين، الأول مثّلته أسطوانة "أبحث عنك"، والثاني عبر أغنيّة، حفلت بصور إنسانية رفيعة عن القدس، كتبها الشاعر مانع سعيد العتيبة (لاحقاً قراءة أخرى للعمل)، وبلغت مستوى من التعبير الموسيقي الرفيع، انسجم بين ما هو "وطني" مؤثر و"إنساني" يخلّد المشاعر التي تتّسع لأكثر من علاقة حب بين امراة ورجل، وتنفتح على قراءة للأرض، وللمصير الإنساني فيها، وفي حال القدس، فإن المعنى يصبح مَقدسياً، وتصبح وقائع الدفاع عن "زهرة المدائن" دلائل، تحفّز الإبداع الغنائي والموسيقي على الابتكار. وهو ما فعله الساهر في أغنيّته عن المدينة العربية المقدسة، وجعل من أنغامه مزيجاً من الرقّة والأسى ونشيد المقاومة المتصاعد.

ألوان الغناء الشعبي، وغناء القصيدة، والغناء الوطني - الإنساني، برع في أدائها كاظم الساهر، فحقّق - مرة أخرى - في "جرش" حضوراً، يُذكّر بعصامية، قلّ نظيرها، فهو الذي حفر حضوره وميرته الفنية في صخر صعوبات، لا تُحصى.

الفصل الثالث عشر
الموسيقى العراقية:
نهايات قرن وبدايات آخر

١٩٩٠- ٢٠٠٣: الأنغام في بلاد الأهوال

ظهر جيل غنائي في العراق بعد حرب الخليج الثانية ١٩٩١، فيه من التدهور الذوقي ما كان قد انعكس في الحياة العراقية التي صارت نهباً لتدهور المستويات الاجتماعية والاقتصادية، بسبب الحروب والحصار، بل إن ذلك الجيل يؤكد ما كنا أشرنا إليه في غير فصل من هذا الكتاب، لجهة أن الأنغام، وتحديد الأغنيّات، هي مرآة عصرها؛ إذ هي رصينة متدفّقة مثلما عصرها، ومرتبكة وخاوية حين يكون كذلك أيضاً.

وضمن هذا المعنى، وصف الملحّن وعازف التشيللو والباحث الموسيقي المعروف حسين قدوري، ما عُرف بـ "الغناء الجديد في العراق" خلال تسعينيات القرن الماضي بقوله: "عبر التاريخ الطويل للبشرية، ظهرت صيغ غنائية، تتزامن مع المجتمع والبيئة والظرف التاريخي. وهذا مرّ على كل الأقوام الإنسانية. ولو درسنا تاريخ الحياة الموسيقية العراقية، لوجدنا لكل فترة زمنية، أساليب معينة، في الغناء، وفنانين خاصّين بها. ولا نستغرب إذا وجدنا موجة التسعينات، كما ظهرت في أميركا فترة الجاز، وفي بريطانيا البيتلز. ليس المهمّ أن نقول هذه الفترة جيدة أم رديئة، بل المهمّ أن كل فترة تفرض نوعاً معيناً من النتاج، ثم تبدأ بالانخفاض التدريجي، ولن يبقى منها إلا الجيد، أما أن ننبذ أو نلعن فترة التسعينات وفنانيها.. ككل... فهذا ليس بالمنطق السليم. وقد ظهر خلال هذه الفترة - وحتّى الوقت الحاضر - فنّانون ذوو قدرات متميّزة، أصبحوا محبوبين، ليس عراقياً فحسب، إنما عربياً أيضاً".

مرآة وقتهم الراهن

وعن أبرز أسماء هذا الجيل الغنائي، يقول الناقد الموسيقي العراقي

المعروف عادل الهاشمي(*)، إنها أسهمت في "تشكيل مرحلة انحطاط الأغنيّة العراقية وإسفافها"، لافتاً إلى ظاهرة انحسار الأصوات الغنائية العراقية، فاعتبر ذلك عائداً إلى "تحوّل الغناء من التعبير إلى النداء الغريزي الفاضح"، متناسياً العامل الحاسم في الظاهرة، ألا وهو انسحاب الدور الإنساني الحيّ للمرأة العراقية، ففي الأربعينات والخمسينات من القرن الفائت، كانت الأصوات النسائية العراقية تعادل الأصوات الرجالية، إن لم تتفوّق عليها كمّاً ونوعاً، في مؤشر على انفتاح اجتماعي وفكري في العراق، لم يعد قائماً اليوم.

كما أن من بين أبرز المغنّين في تسعينيات القرن الماضي، هناك هيثم يوسف الذي يعدّه الهاشمي صاحب صوت "من الأصوات الصغيرة والفقيرة، وهو صوت هوائي، لا يمكن أن يكون صوتاً غنائياً لفقدانه التأهيل العلمي والعملي"، وصوت المطرب حاتم العراقي بحسب آراء الهاشمي "صوت غجري يفتقر إلى عنصر البلاغة الأدائية وسلامة الإلقاء الغنائي؛ لأن التركيبة اللسانية عنده ليست مهذّبة"، وصوت حبيب علي "صوت نسائي يفتقد إلى رصانة الأداء"، والمطرب كريم منصور الذي عُرف ببعض الأغنيّات الجيدة "قتله الغرور، لكنه يمتلك صوتاً جيداً، وفي أدائه، يتعالى على الجمهور، ولا يكون جزءاً منه". وعن موجة إعادة أغنيّات أم كلثوم، بحسب صوت المطرب قاسم السلطان، يقول الناقد الهاشمي إن هذا "تعبير عن إفلاس الأصوات الداخلة عنوة إلى الغناء العراقي، وعجزها".

هذه الحال في الغناء العراقي، تأتي بعد أن نالت الشيخوخة الجسدية والفكرية من أصوات جيل السبعينات(**): حسين نعمة، وياس خضر، وفاضل عواد (المهاجر إلى ليبيا أستاذاً للأدب العربي، في إحدى جامعاتها)، وبعد محاولات للتجديد، لم تظهر تأثيراتها جليّة عند سعدون جابر، ونمطية قاتلة في أداء حميد منصور، وبعد تحوّل رضا الخياط إلى عروض غنائية لاهية، لا احترام واضحاً لجدّيّة الغناء، وتعبيريته فيها، وخفوت أغلب الأسماء التي

---

*) عادل الهاشمي: صحيفة "نبض الشباب" الأسبوعية ٢٠٠٠.

**) علي عبد الأمير، صحيفة "الحياة" ٢٠٠٠.

واكبت ظهور المطرب كاظم الساهر، ومن بينها: أحمد نعمة، وكريم محمد، إلا أن علامتَين طيّبتَين في الغناء العراقي ما تزالان قادرتَين على تقديم أغنيّات بمستوى فني لافت، وهما المطرب محمود أنور، والمطرب مهند محسن، والأخير يتوفر إضافة إلى موهبة الأداء المفعم بروحية صادقة، على موهبة التلحين مستعيداً بثقة خطوات المطرب - الملحّن كاظم الساهر، ولكنْ؛ بشخصية، تُميّزه.

إن أصواتاً غنائية روجها "تلفزيون الشباب" الذي كان يديره عدي النجل الأكبر لصدّام حسين، هي أصوات غير مصقولة، وتعاني عيوباً جوهرية في الصوت، فضلاً عن جهل في الثقافة الموسيقية، كما في غناء حاتم العراقي، وباسم العلي، وباسل العزيز، وجلال خورشيد، وصلاح البحر، وقاسم السلطان، وحبيب علي، وغيرهم ممّن يسمّون "مطربو قاع المدينة" الذين خلطوا بطريقة ساذجة بين غناء الغجر وغناء الريف، وتقليد الغناء العربي المعاصر القائم على ألحان الإيقاعات الراقصة.

مغنّون ملحّنون: ظاهرة ملفتة

أصبح عندنا في تسعينيات القرن الماضي العديد من المغنّين الذين يزاولون وضع الألحان والكتابة الموسيقية لأغنيّاتهم، أو لآخرين(*). وتلك ظاهرة لافتة للنظر؛ لأنها أصبحت تشكّل ما يشبه الموجة، فمرة واحدة عندنا أربعة أسماء - وتزداد حين نتساهل أكثر - فهناك كاظم الساهر، ومهند محسن، وإسماعيل الفروه جي، ورائد جورج، ولكل من هذه الأسماء ميزاته الصوتية، وجماليته، وقدرته على اجتراح التقاسيم اللحنية في الموسيقى أيضاً.

فحين نضع كاظم الساهر، ضمن مستوى متطوّر من حلاوة الصوت، إلى جانب التفوّق في البناء اللحني لأغنيّاته، نجد اختلاف هذا التراتب عند الآخرين، فهناك الألحان التي تجتهد في التنوّع والزخرفة عند مهند محسن، فيما قدرته الصوتية تناسب مستوى موسيقاه، فصوته وتعبيراته إلى اجتهاد، من أجل الوصول إلى الشوط التعبيري اللافت الذي وصلت إليه ألحانه.

وثمة حدث لاحق عمّق صورة مهند محسن كنجم حقيقي للغناء الرقيق، وهو الذي تضمّنته ليلة عراقية ضمن الليالي الفنية لـ "مهرجان الفحيص" الأردني في دورته العاشرة ١٩٩٩، وتميّزت بالروحية العميقة للإنسان العراقي شجنه الخلاّق، وانفعالاته، وأشكال التعبير عنها، وقدرته على التعبير عن وجوده، بالرغم من كل محاولات المحو التي يتعرّض لها.

ومع فرقة موسيقية تكوّنت من ١٦ عازفاً، قادها أنيس محمد، أكد المطرب مهند محسن، أنه نجم حقيقي للغناء الرقيق في العراق، وأنه الأبرز من الجيل الغنائي الذي أعقب الفنان كاظم الساهر، غنّى صاحب الشريط الغنائي

*) علي عبد الأمير، مجلة "الرافدين" العدد ٣٥ السبت ٢٧ حزيران ١٩٩٢.

"الشوك والحرير" بأداء ملوّن بين بهجة، تنفتح على خفر وحياء وشجن، يغلّف مشاعر الحب التي يكشفها النص الغنائي واحدة من أغنيّاته المشهورة بداية التسعينات "عزيز بس بالاسم"، وبرز في أداء الأغنيّة لا رقّة مهند محسن فقط، بل العزف المتقن للفرقة، ما يدلّ على مستوى عازفيها العالي والاحترافي.

وحين يغنّي مهند محسن الموال، فهو يكشف عن المعدن الأصيل الذي ينتمي إليه في قوالبه الغنائية، ويؤكد هذا بانتقاله من غناء الموال إلى تقديمه قراءة مختلفة لأغنيّة عراقية من الموروث "لو حن دليلي".

وباستهلال شفّاف يجيده مهند محسن غنّى "مغرم بحبك" التي ظلّت لأسابيع عدة بالمرتبة الأولى، كأحسن أغنيّة عراقية عام ١٩٩٤، وهي لتستحقّ - فعلاً - هذا الحضور لمزاوجتها بين قوالب الغناء الرصين وروحية الغناء الحديث.

وقدّم محسن أغنيّة لافتة، لا بلحنها، ولا بصوته الشجي حسب، بل في نصّها الشعري الجميل "حبها خلاني أتجدد/ حبها خلاني فارس يتعثر ولا يتردد". وراحت الوتريات في الفرقة الموسيقية تلعب على جمال مشاعر كهذه بإتقان عزف، يستحق أكثر من إشادة، وزاد مهند محسن في وصف الحبيبة، فأنشد لها كـ "أول ذراع يسندني"؛ ليوصلنا، وبلمسة شديدة التأثير على السامع، إلى مفاجأة، فهو لا يقصد الحبيبة (الفتاة المعشوقة)، وإنما الأم، وراح بصوت متهدّج ينشد "أمي".

ومن أجواء الشجن هذه إلى أجواء إيقاعية بهيجة عبر أغنيّة "تحت أمرك"، ثم مع لحن "الجوبي"، غنّى مهند محسن بنشوة، جعلت أعضاء المنتخب الوطني الأردني لكرة القدم يتحلّقون في حلقة دبكة متناغمة، وكان الفريق حضر الحفل منذ بدايته، وانسجم مع فقراته بطريقة واضحة.

وفي عودة للألحان التعبيرية التي يجيدها وضعها مهند محسن، باعتباره أحد أسماء ظاهرة (المغنّي - الملحّن) التي قدّمت من قبل عراقياً المطرب والملحّن كاظم الساهر، غنّى أغنيّة "الله عليك"، ثم "حبّ جنوني" شيّقة الإيقاع.

وفي ظاهرة المغنّين - الملحّنين، نجد إسماعيل الفروه جي، وهو يعي قدراته الصوتية جيداً، ويرسم ألحاناً مناسبة لتلك القدرات، وهذه النقطة التي تُحسَب له، لا تعذره من كتابة موسيقى لأغنيّات، تميل لاستعراضات مجانية، ومنها ما كتبه من ألحان لصوت ضعيف وشحيح في تعبيراته هو صوت عادل عكله. إن موسيقى وألحان الفروه جي غير راسخة الملامح، تستفيد من تقنية الآلة الغربية من دون أن تعمّق لونها الذي يريد في أغنيّاته شرقياً ميالاً للتطريب، وما لا يساعده في ذلك أيضاً، اختيار نصوص الكلام التي لا تُناسب عصرية ما يستخدمه من آلات؛ مثل: "تريديني ما أغار".

وحين نصل إلى رائد جورج، فإننا سنقرأ في أعماله ميلاً للفخامة الموسيقية، على حساب محاولات، لا نراها مجدية في الغناء ... صوته ليس بجودة موسيقاه، هو كواضع موسيقى أرفع مستوى منه كمُغنّ، موسيقاه تصويرية وتعبيرية، ترقى إلى إنجاز، يُسمّى باسمه، وهو من لهفته إلى هذا الإنجاز الموسيقي ينسى نفسه في الأغنيّات التي يضع ألحانها، فيجعلها تتّسم بمقدمات موسيقية، وفاصلات بين المقاطع مطولة أحياناً. لونه (الغربي) لا يتناسب مع كلمات متداولة كثيرة، ومشاعر عادية في أغنيّاته، وهو لو يتفرّغ لموسيقاه، ويزيد من غناها التعبيري، لربحنا منه لمسات إبداع، نفتقدها في أغنيّات بصوته، والذي يضيع أحياناً كثيرة بين تدفّقات اللحن الموسيقي الموزّع جيداً، والمتصاعد بقوة دائماً في أغنيّاته.

(كاظم الساهر) لميزة فيه، تخلّص من هذه المآزق مرة واحدة ... فيه الغناء حسنة أولى، أضاف لها الاقتدار الموسيقي عمقاً ... أغنيّاته قدّمت عناية متساوية بعناصرها الثلاثة: نصوص فيها اختلاف عن العادي والسائد في الكلام، وصوت مثقف، لا يدعي صاحبه بأنه الأخطر، أو الأفضل، إلى جانب لحنية راقية، تنفتح على تراث اللحن المشرقي، والتميّز المحلي، والاستفادة من مهارات الأغنيّة المصرية في بعض أعماله أيضاً. مقدرته هذه لم تجتمع - وهذا مجرد رأي شخصي - في عمل له مثل ما اجتمعت في أغنيّته المطوّلة (لا، يا صديقي)، ففيها مهارة لحنية، لم نعد نتوقّعها من

ملحّن شاب مثله، إلا ممّن عرف الموسيقى موهبة ونشاطاً، يتوقّد بالممارسة ومعرفة علمية أيضاً، وما أعماله الأخرى إلا دلالة على توقّد ذهنيته الموسيقية.

المغنّي - الملحّن ظاهرة، عرفتها أغنيّتنا العراقية، وقبلها العربية، وفي أسماء مَن حملوا عبقريّتها، مثل عبد الوهاب وفريد الأطرش، وهي ميزة حتّى في الأغنيّة الغربية المعاصرة التي تصبح عندهم مقياساً لجودة، لا جدال فيها، فغالباً ما تكون أغنيّات المغنّي - الملحّن موضع أصالة لا تجدها في الألحان والأغنيّات التي يغنّيها مغنّون، لا يعرفون من كتابة الموسيقى شيئاً ... لا غرابة في ذلك فالمغنّي - الملحّن، هو أفضل مَن يفهم ويعرف قدرات صوته، ويحاول بناء موسيقى تعالج الثغرات في الصوت، وتهتم في إبراز مواضع القوة فيه، وإضافة إلى هذه، فإنه لعناية بالموسيقى سيكون قد حاول إظهار براعة موسيقية، يراها في نفسه، في الأقلّ!

عموماً، إننا نربح - كمُتلقّين - موسيقى جيدة، وألحاناً متميّزة من اتجاه كهذا، ولكنْ؛ ليس دائماً على الوتيرة نفسها من الجودة في القدرة الصوتية. موجة المغنّي - الملحّن تبسّط نفوذها في الأغنيّة العراقية الآن، ومَن يدري فقد تطلع علينا بالجديد والجديد؟!

رائد جورج:
إنتاج نغمي أكثر في العراق .. أعمق في أميركا

وكان من بين مَن انضم إلى قافلة الموسيقيين العراقيين المهاجرين، الملحّن والمؤلف الموسيقي والمطرب رائد جورج، الذي لمع اسمه خلال العقد الأخير من القرن العشرين، كواحد من بين أبرز الملحّنين والمغنّين الشبّان في العراق، وتكفي أغنيّته "لا ترحلين" أن تكون واحدة من أفضل عشر أغنيّات عراقية في عقدها: بناء موسيقي محكم وجديد، رومانسية كانت تحتاجها الروح العراقية المنكسرة بعد العام ١٩٩١، فضلاً عن معالجة "فيديوية" في تصويرها (إخراج هشام خالد) كانت جديدة في العام ١٩٩٣، ليس على الأغنيّة العراقية المصوّرة وحسب، بل العربية أيضاً، على الرغم من أن "موتيفات" بعض مشاهدها كانت متأثّرة بتصوير أغنيّات أجنبية جميلة: مشهد المطرب رائد جورج يعزف على البيانو في حقل قمح، والكاميرا تدور حوله من الطائرة، وغيرها من مشاهد الانتظار والأشواق تحت المطر، وكان المطر - هنا - معادلاً موضوعياً لحاجة الإنسان في أن يخرج إلى الحياة نظيفاً من آثام الحروب وغبارها. إنها كانت "أغنيّة حب" وقتها بامتياز، وظلّت هكذا إلى اليوم، تحتفظ بشحنتها العاطفية، وقدرتها على التأثير لما في بنائها الموسيقي من أحكام وعذوبة في آن.

جورج الذي غادر العراق الي أميركا ١٩٩٨، كان ينتظر في العاصمة الأردنية تأشيرة السفر إلى "العالم حين جاء الاعتراف العربي بموهبته الموسيقية واضحاً وكبيراً؛ إذ فازت موسيقاه التصويرية في مسلسل "رجال الظل" في "مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون" بجائزة "أفضل موسيقي تصويرية في عمل درامي" عام ١٩٩٨، مع شهادة خاصة، دوّنها رئيس اللجنة التحكيمية المؤلّف الموسيقي المصري البارز عمّار الشريعي".

وفي هذا الجانب البارز في عمله، يمكن استعادة موسيقاه التصويرية لمسرحية "الإنسان الطيب" للمخرج العراقي المعروف عوني كرومي (رحل في العام ٢٠٠٥ بغربته الألمانية)، تلك الموسيقى التي جعلته أصغر مؤلف موسيقي عراقي، وذلك أواسط ثمانينات القرن الماضي، يوم لم يكن الشاب قد بلغ العشرين من عمره.

ورائد جورج الذي يعيش اليوم في ديترويت الأميركية(*)، كان أنجز عملَين مهمّين في هذا الباب، فثمة معالجته الموسيقية لمسلسل عن أكثر الشخصيات العراقية السياسية إثارة للجدل في النصف الأول من القرن العشرين: الراحل نوري السعيد، حمل عنوان "الباشا" لصالح قناة "الشرقية" العراقية ٢٠٠٨، ومسلسل "إعلان حالة حب" الذي حاول قراءة التحوّلات العراقية المعاصرة الرهيبة سياسياً واجتماعياً عبر قصة حب، وللقناة ذاتها العام الماضي.

ما يُحسب للمؤلف جورج في بنائه الموسيقى التصويرية، هو ابتعاده عن "ترجمة" الأحداث الدرامية عبر الموسيقى، والارتقاء بالعمل الموسيقي إلى مستوى، يمكنه الاحتفاظ بقدرته على التأثير في المتلقّي كعمل موسيقي مجرّد، حدّ أن فيضاً من الأشواق والذكريات يستولي على المتلقّين اليوم، وهم يستعيدون موسيقى مسلسل "رجال الظل"، أو المقدمة الموسيقية لمسلسل "الباشا" التي قاربت في بنيتها حداً من الصفاء والإتقان، دعا أوركسترا "بونتياك أوكلاند" الأميركية إلى عزفها كعمل موسيقي رفقة كورال ضخم.

اللافت في تحوّلات رائد جورج المكانية ودلالاتها الإنسانية، أنه حين بات شبه مؤكد غزو الولايات المتحدة لبلاده الأولى، قرّر العودة إلى بغداد، ومن نافذة بيته في منطقة "الدورة" بالعاصمة العراقية، راح يراقب الدبابات الأميركية، وهي تدخل البلاد في عاصفة رعب جديدة، تضاف إلى عواصف حروب الديكتاتور صدام حسين، ومن هنا شعّت فكرة أن يتولّى إعادة توزيع نشيد مدرسي قديم "موطني"؛ لتقدمه الفرقة السيمفونية الوطنية العراقية،

---

*)علي عبد الأمير، "الحياة" ٢٠١٢.

بعد أيام قليلة من الغزو، وليصبح "النشيد الوطني العراقي"الحالي إلى حين كتابة نشيد وطني دائم. لكن عواصف الرعب قذفت بالفنان مرة أخرى إلى أميركا، ولينهمك هناك في شكل جديد، هو صوغ موسيقي للتراتيل في كنيستي: "مار كوركيس"في مشيغان و"مارميخا" في مدينة سان دييغو بولاية كاليفورنيا.

وفضلاً عن الأغنيّات والموسيقى التصويرية للأعمال الدرامية في التلفزة والمسرح، كان عمله الذي في افتتاح "مهرجان بابل الدولي" ١٩٩٤، وهو "حكاية الملكات الخمس" الذي صاغه نصاً الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد، إلى جانب حفل الاختتام في دورة لاحقة للمهرجان ذاته ١٩٩٥، حين عزف عملاً، قارب "شهرزاد" المؤلف الروسي كورساكوف، ولكنْ؛ بروح شرقية وعربية أكثر هذه المرة.

وحين سألتُ صاحب أغنيّة "سمعني كلمة" فيما إذا كان "قد خسر في أميركا حيوية نتاجه وتأثيره اللذين كان عليهما، وهو في العراق"؟ فقال "إنتاجي في العراق أكثر، لكنه أصبح أعمق في أميركا، بسبب الدراسة والاتصال مع تجارب موسيقية ناضجة".

وفي هذا الاتجاه، يستعد رائد جورج إلى ما يصفه "عمل موسيقي على مستوى عالمي" مع البلغاري كراسيمر افراموف، صاحب الشكل الموسيقي والغنائي الجديد "بوبرا" الناتج من مزيج "البوب" و"الأوبرا" والذي فازت أغنيّته "أيلوشن" بجائزة الأغنيّة الأوروبية "يوروفشن" ٢٠٠٩. في العرض الموسيقي الذي ستتولىّ إنتاجه شركات كبرى في العروض الموسيقية والفنية (يتضمّن الموسيقى والغناء والرقص)، ويقدم أولاً في العاصمة البلغارية صوفيا، وفيه سيقدّم جورج مختارات من أعماله الموسيقية والغنائية، إلى جانب مشاركة صاحب "بوبرا"، في الغناء والعزف على البيانو الذي يبرع فيه الفنان العراقي أيّما براعة، فضلاً عن تقديم واحدة من أغنيّات تراثية، صارت قرينة بشجن بلاده وإنسانها.

خيبة الموسيقى .... وآلام الناقد

في حديث عن واقع الأغنيّة العراقية في تسعينيات القرن الماضي(*)، رسم الملحّن فاروق هلال صورة قاتمة عن تشابكات "واقع" الأغنيّة ومسارات وجهتها الحالية، لكنها كانت صورة حقيقية. الإحساس الجارف بالخيبة، والذي ميّز حديثه ذاك، كان تعبيراً نادراً عما تعثر عليه الآن، فهو يعكس الحرص على نظام عمل شخصي، طالما صرف عليه الملحّن والموسيقي جهداً وتعباً، وكان يرى فيه التماعات أمل أيضاً، فهو يقول: "ما الذي أفعل الآن غير خيبتي من أسماء كثيرة في الأغنيّة العراقية المتداولة والمسموعة حالياً، صرفتُ عليها جهدي، تدرّبتُ، وصقلتُ موهبتها في أجواء، كنتُ أريدها أن تكون نموذجية، ولكن تلك الأسماء خذلتْني، إنها بدّلت محراب الفن - بعد أن نالت نجاحها - بأمكنة بائسة كالمطاعم والملاهي".

أليس له الحق بأن يكشف عن خيبته، وهي "كبيرة"، ولا يمكن التخفيف من تأثيرها؟ وعنصر الصعوبة في الموقف - بمجمله - يكمن في احتمال تسلّل اليأس، لا إلى روح الفنان فاروق هلال حسب، بل إلى كل نموذج يرى أن الفن الموسيقي لا بد أن يشتغل بطريقة، تمكّن الإنسان والمتلقّي من بناء ذائقة شخصية، تصبح مرآة للذات، ودليلاً لمعرفة النفس والآخر.

والنهاية التي وصل إليها العديد من "نجوم" الأغنيّة (مَن يقول إنها نهاية؟ فقد تكون بمثابة نقطة تحوّل بالنسبة إليهم)، بقدر ما مثّلت وعياً سطحياً من قبل جُلّ المطربين العراقيين لمهمّة الموسيقى والغناء، قدر ما مثّلت غياب مستويات الوفاء والإخلاص للمعاني التي تعلّموها ذات مرة، والأجواء

*) علي عبد الأمير، جريدة القادسية ١٩٩٢/٣/٣١.

التي أحبوا فيها الألحان، ومطالع الأغنيّات (في الذاكرة صورتهم، وهم يغنّون ضمن الفِرق الإنشادية التي أسّس هلال الكثير منها، وقد أضافت عليهم ملامح الوجل والقلق، صورة إنسانية محبّبة).

لا عزاء لصاحب الألحان الأنيقة في إحساسه بالخيبة، وله الحق أن يعبّر عن ألمه الشخصي بالطريقة التي يريد. "خيبة" هلال و"ألمه" ينبعان من قضية وثيقة الصلة بكل فنان موسيقي رصين، فهو من طينة المشغولين بالبحث، وبجدّيّة عن وسائل تدعيم الجانب الروحي والنظيف والحميم في نتاجه.

"خيبة الموسيقي"، دليل حرص، وقراءة عميقة لواقع الغناء العراقي الذي كان - إلى حين قريب - يمثّل هواجس الناس ذات يوم، والعزاء للسيد الموسيقي هنا في القول: لا عليك، هم اختاروا الأمكنة، وإذا أرادوا أن تظل للأغنيّة قيمة رمزية ما، تجلب الاحترام لهم، فعليهم مراجعة مساراتهم وفاء لنقطة انطلاق، ابتدأت من مشغلك الموسيقي الدائب.

وبكلمات بسيطة وقليلة، كان الناقد الراحل سعاد الهرمزي اختصر مشكلة، يراها ماثلة: النقد وقدرته على أحداث التغيير في مسارات التي شهدتها أغنيّتنا العراقية ما بعد حرب الخليج الثانية، وانحسار "الملامح الجدية" لحساب "تجارة الكاسيت وذوق الشارع". كلماته - أيضاً - فيها شجن شخصي، ومزيج من الإحساس بالخيبة أيضاً؛ إذ قال في واحدة من "نقاط حبره" في الصفحة الأخيرة من جريدة "القادسية": ربما كنتُ أشبه بدون كيشوت عصري، أحارب - من دون جدوى - طواحين السطحية المتسلّلة في فنوننا الموسيقية حتّى الجذور"!

لا مواساة للناقد الفاضل، في تأديته مهمّة كبيرة تكمن في قدرته على أن يسمّي القبح قبحاً والحسن جمالاً، فهو لطالما قدّم وسائل لقراءة السبيل القويم أمام أجيال من الملحّنين والمطربين وعموم المشتغلين في حقل

الغناء العراقي فضلاً عن تقويمه ذائقة آلاف المستمعين، من خلال عدد من البرامج التي عنت بتدريب الذائقة الموسيقية وتطويرها. هو لم يجبر أحداً على سلوك نهج معين، يراه نهجاً واجب الالتزام للوصول إلى مراتب الأداء الغنائي والتلحيني الراقي، لكنه قدّم براهينه على ما يراه نهجاً ضاراً بالقيمة الفنية والفكرية الرفيعة للغناء والموسيقى، وبالتالي فإن مَن اختار - رغم كل هذا - المضي في الاتجاه المخالف للسبيل "القويم"، فله أن يأخذ من نتائج رحلته ما يشتهي.

وقفة السيد الناقد وتساؤله الشائك دليل على حيوية، يُحسَد عليها؛ إذ تجعله يعاود الفحص في مسيرة كتابة نقدية في الموسيقى والأغنيّات، وتنسب علامات تلك المسيرة (مقالات، كُتُب، تعليقات، برامج إذاعية، نقاشات ومداخلات شخصية) إلى احتمال عدم تحقيقها أيّ جدوى! ولكنها هل كانت - حقاً - دون جدوى؟

من مراقبة دقيقة لاتجاهَين ميّزا الإنتاج الغنائي والموسيقي العراقي، عبّر عنهما الملحّن فاروق هلال والناقد سعاد الهرمزي في خيبتهما، كان سهلاً الوصول إلى "السطحي والطاريء والعابث"، رغم سطوة حضوره عند جمهرة كبيرة من المتلقّين، مثلما كان ممكناً الوصول إلى "الآخر الفني الحقيقي" الذي يحاول أن يجد متنفّساً له وسط جو ملبّد بغيوم الرداءة، هذا الآخر الرصين من الموسيقى والأغنيّات هو ما تعنيه كلمات الناقد، هو مَن يراقب حفاوة الناقد أحياناً، وتأشيرها للضعف والهنات أحياناً أخرى، وأن أي تأخير في مهمّة كهذه هو تسأهل بالضرورة أمام نفوذ "النموذج الهابط" حين لن يجد مَن يقول عنه: رديء.

إشارة صغيرة:

كتبت للناقد الراحل الهرمزي: لي الحقّ أن اقول "أخشى أن تجعل كلماتك هذه، أيها السيد الناقد، أن تجعل اليأس يتمكّن من أقلامنا مبكراً، نحن الذين بدأنا قراءة ما تخفيه الموسيقى والأغنيّات، من حالات إنسانية

واجتماعية، وتعلّمنا من قلمك وفكرك مراساً طويلاً في عدم التهاون مع كل ما هو رديء، ووقفتك "خائباً" حيال النتاج الغنائي، لا يمكن لها أن تختصر رحلتك في تدريب الذائقة، وتطويرها، ولا عليك، فإشاراتك الغاضبة هي إشارات إيجابية، ومهمّة في مراجعة المسارات التي وصلتها الأغنيّة واللحنية العراقية، وانطباعاتك حتّى الغاضبة منها جاءت في مكانها ووقتها الملائمين.

هجرة العازفين وإسفاف المطربين؟

وفي أواخر العقد العراقي الرهيب ذاته، قررت "دائرة الفنون الموسيقية" في وزارة الثقافة العراقية، تشكيل "الفرقة القومية للغناء والموسيقى"؛ لتصبح صورة العراق الموسيقية في التظاهرات والمهرجانات الموسيقية والفنية، فيما أعيد إحياء "اللجنة الوطنية العراقية للموسيقى" التي كانت تولّت تخطيط الحياة الموسيقية في العراق، والإشراف على مؤسّساتها، وتقديم المشورة لـ "لفرقة السيمفونية الوطنية العراقية "، و"معهد الدراسات الموسيقية"، و"بيت المقام العراقي"، و"مدرسة الموسيقى والباليه" التي أصبح اسمها حالياً "مدرسة بغداد للموسيقى والرقص التعبيري. "

وبدا هذا السعي لتحسين حال الموسيقى العراقية ردّ فعل لإيقاف موجة الإسفاف التي ينتظم فيها الغناء العراقي، ولإيجاد حلّ ما لظاهرة هجرة أبرز الموسيقيين العراقيين إلى خارج البلاد.

وخلوّ الساحة الموسيقية والغنائية في العراق من فرقة رصينة بعد أفول نجم "فرقة الإنشاد العراقية" التي شكّلها أوائل السبعينات الملحّن الراحل روحي الخماش، دفع القائمين على الحياة الموسيقية إلى تشكيل الفرقة الجديدة؛ لتكون علامة في الحفاظ على الموروث الغنائي والموسيقي العراقي بأشكاله الريفية والبدوية والمدينية (الغناء الحديث والمقام العراقي)، كما أن عدم نضوج تجارب لفرق غنائية وموسيقية: "فرقة بابل"، و"فرقة مغنّي الريف" أدّى - على ما يبدو - إلى إيجاد فرقة كبيرة تتوفّر على فهم موسيقي وغنائي أعمق، وعلى عناصر، لها من الخبرات والموهبة ما يمكنه الإحاطة بألوان الموروث العراقي.

إلى ذلك، أعيد إحياء "اللجنة الوطنية العراقية للموسيقى"، التي كانت

تأسّست عام ١٩٧١، وانتهى دورها فعلياً بعد مغادرة رئيسها الفنان منير بشير للبلاد عام ١٩٩١، وجاء في أسباب إعادة تشكيلها أنها ستتولّى المهمّة الاستشارية للمؤسسات الموسيقية، وتوجيه الأنشطة والتجارب والتظاهرات، فضلاً عن التعاون مع المؤسسات الموسيقية العربية والدولية. اللجنة ضمّت في تشكيلها الجديد: الفنان علي عبد الله رئيساً، والدكتور فتح الله أحمد (الملحّن والموزّع الموسيقي لأبرز أغنيّات كاظم الساهر)، والفنان الرائد حسين قدوري (صاحب التجربة البارزة في ميدان غناء الأطفال والباحث الموسيقي الرصين)، والعازف المعروف غانم حداد، والملحّن والمطرب الرائد عباس جميل، والملحّن طالب القره غولي، والملحّن محسن فرحان، والموزّع الموسيقي خليل إبراهيم.

وبالرغم من بروز جيل جديد من الموسيقيين، أمكن له سدّ النقص في "الفرقة السيمفونية الوطنية العراقية" التي تأسّست عام ١٩٤٨، وكانت رائدة بين مثيلاتها العربيات، إلا أن هجرة أبرز عازفيها إلى خارج البلاد ظلّت واحدة من التحديات التي جعلت الفرقة تخرج عن تأثيرها الفني الناضج في الحياة الثقافية العراقية، فقائد الفرقة السابق الفنان محمد عثمان صديق ومجموعة من عازفيها يعملون حالياً في "أوركسترا المعهد الوطني الأردني للموسيقى"، كما أن عدداً منهم توزّعوا دول الشتات العراقي في الولايات المتحدة وأستراليا وهولندا، بينما عازفون أوائل فيها اليوم، وعلى مختلف الآلات في الفرقة، يتقاضون أجوراً شهرية، لا تتجاوز ما قيمته عشرة دولارات، تبدو أشبه بالنكتة السوداء إزاء خبراتهم وجهودهم التي تواصلت منذ أكثر من ثلاثين عاماً.

عازفو الفرقة الموسيقية في "المؤسسة العامة للإذاعة والتلفزيون"، هاجروا هم - أيضاً - إلى دولة الإمارات العربية المتحدة، وقسم آخر منهم انتظم في الفرقة الموسيقية المصاحبة للمطرب كاظم الساهر، وغياب كهذا جعل الأعمال الغنائية العراقية المعاصرة تعتمد في تنفيذ ألحانها على تقنيات "الكيبورد"، و"السيكوينسر"، ما أثّر في تدنّي مستوياتها، ولتبدو الأغنيّة العراقية في أسوأ مراحلها فنياً.

أنغامهم ... من تاريخ بلدهم وعنفه

بعد كارثة غزو الكويت وحربها، لم تعد الهجرة حكراً على فئة معينة من فئات المجتمع العراقي، فالسعي إلى مغادرة البلاد إلى مناطق آمنة، توفّر حياة، باتت عسيرة في الوطن الذي صار نهباً لأزمات الحروب والحصارات لازم موسيقيي العراق ومغنّيه الشبان.

وفي العاصمة الأردنية التي صارت نافذة العراقيين على العالم، ومع نهاية القرن العشرين، كان يمكن تشكيل أوركسترا موسيقية من عازفين على مختلف الآلات، مثلما يمكن التعرّف على مجموعات صغيرة، تُعنى بالموروث الموسيقي العراقي، وأخرى تذهب إلى مغامرة التجديد، فتعرض ألواناً موسيقية عراقية ضمن أشكال موسيقى الجاز الأميركية، أو حتّى موسيقى الروك. مثلما نجد مطربين يغنّون في ليالي عمّان كل الأشكال بدءاً من "المقام العراقي" وصولاً إلى رومانسية غناء فرانك سيناترا!

رحلات في المجهول

هؤلاء الموسيقيون الشبّان يحلمون بالهجرة، ومنهم مَن هاجر فعلاً، وآخرون أكملوا الاستعدادات في ملفّ اللجوء. ومن بين مَن غادر عمّان - أخيراً - المطرب إسماعيل الفروجي الذي عرفه العراقيون جيداً في العقد الماضي عبر أغنيّات عاطفية رقيقة مثل "شي ما يشبه شي"، و"يا جرح" حمل صوته "الدافئ" إلى "صقيع" كندا؛ ليبدأ من هناك رحلة مجهولة، غير أن الوطن سيظلّ يلاحقه، لا من خلال المعجبين بصوته من المنفيين والمهاجرين العراقيين في كندا، بل من خلال ساقه المقطوعة التي ظلّت مؤشراً على محنة المطرب العاطفي في ساحة المعركة؛ حيث كان الفروجي أصيب بقذيفة في حرب الخليج.

المطرب الشاب سيف شاهين المأسور بأسلوب عزف دافيد غيلمر، أحد أعضاء فريق الروك الشهير "بنك فلويد" وعازف الغيتار الكهربائي فيه، سعيد بنجاح شريطه الغنائي الثاني "حتّى هي"، وباتت أغنيّاته المصوّرة تُبثّ

في غير فضائية عربية. وأسلوبه الغنائي والتلحيني يتضمّن مغامرة من نوع خاص: نقل المعاناة الإنسانية العراقية في كلام دارج مغنّى ضمن ألحان، لا تبتعد كثيراً من موسيقى الروك. سيف شاهين يستعدّ للهجرة إلى كندا أيضاً، وأحلام التعبير عن أزمة الشباب العراقي في أشكال حرة، ترافقه أملاً في أن يجد المؤازرة على وضع عمل موسيقي، يختصر سنوات عذابه التي لم تكن إلا شبيهة بسنوات عذاب ملايين من شبّان العراق.

عازف البيانو ترافليان ساكو الذي قضى أكثر من سبع سنوات في العاصمة الأردنية، وتتلمذ على يديه مئات من محبّي الآلة الموسيقية الرقيقة، وتدرّب بحسب معرفته وموهبته الكثير من عازفي البيانو في الأردن، وأشهرهم العازف خالد أسعد. وصل قبل فترة إلى مدينة فانكوفر في أقصى الغرب الكندي، وبدأ عملاً جاداً على وضع مؤلفاته حيّز التنفيذ، تلك التي قاربت روح بغداد، أو التي حاولت أن تقيم مقاربة جديدة للموروث النغمي العراقي حين أحيا أكثر من حفل موسيقي في عمّان قبل هجرته، وزاوج بين البيانو وآلتَي القانون والجوزة العراقية التي تعدّ أساسية في الفرقة الموسيقية المؤدّية لألحان "المقام العراقي".

وإذا كانت الفرقة المصاحبة للمغنّي والموسيقي العراقي المعروف إلهام المدفعي تضمّ مواهب موسيقية عراقية شابة، فإن من أبرز تلك المواهب عازف الغيتار الكلاسيكي روبرت الذي غادر العاصمة الأردنية قبل فترة مقيماً في سويسرا، فيما ظلت مؤثرة محاولته الجريئة في إقامة "جلسة موسيقية"، تضمّ آلته الغربية والقانون والجوزة وإيقاعات الكونغا والغيتار الكهربائي، يمكن من خلالها تقديم الموروث النغمي العراقي وفق أشكال، ليست بعيدة من روح موسيقى الفلامنكو الإسبانية.

وفي حين عرف عصام الحكيم مؤلّفاً للكثير من القطع والأعمال الموسيقية الناجحة، من بينها الموسيقى والمؤثّرات المصاحبة للعرض الافتتاحي في "مهرجان بابل" ١٩٩٢، و"بغداد حبيبتي" التي عزفتها الفرقة السيمفونية الوطنية العراقية، كان أقدم في بغداد على مغامرة من نوع آخر حين وضع

ألحان أغنيّات "هيفي ميتل روك" بصحبة أعضاء فريق، حمل اسم "سكير كرو"، ويتقدمه المغنّي وعازف الغيتار بيرج مايكل.

ولأنهم شكّلوا "ظاهرة في غير أوانها"،وأقدمت السلطات العراقية على تفريق آخر حفل لها في بغداد عام ١٩٩٤ بعد أغنيّات تحريضية، توزّع أعضاء هذا الفريق بين عمّان وعواصم أوروبية عدة، غير أن أنغامهم الغاضبة وقمصانهم السود وكلمات الرفض، جعلت من حضورهم لافتاً، وحملت جرأة غير عادية، أكان ذلك في شكل أغنيّاتهم أم في مضمونها.

شيراك وأرمين ميناس من بين عازفي الفريق "سكير كرو" تركا العراق، واشتركا قبل أكثر من عام في تجربة لافتة، جمعت إيقاعات الروك والموروث الغنائي العراقي وإيقاعات البحر الكاريبي، غير أن تلك التجربة ظلت "شهقة يائسة" قبل أن يتحوّلا إلى مكان بعيد، لن يعبأ بمعنى الموروث الغنائي والموسيقي العراقي، لاسيما وأنهما سيفتقدان "التحريض الوطني" الذي يوفّره وجود عازف القانون والمؤلف فرات حسين قدوري، إلى جانب المجموعة التي تضمّهما.

فرقة العود العراقية: حلم في أوقات صعبة

ومع أن مدرسة العود العراقية صارت بملامح معروفة، رسختها تجارب الأخوين جميل ومنير بشير بعد اتصال عميق مع أسلوب المؤلف والعازف التركي الأصل الشريف محيي الدين حيدر، واغتنت مع روحية وشغف تجديدي من نصير شمّة، وخالد محمد علي، إلا أن آلة العود ظلّت آلة فردية، تكتسب غناها التعبيري من وجودها مكتملة بذاتها، وبنت شخصيتها على هذا الأساس الفردي، وظلّت نادرة - تماماً - محاولات إظهار الآلة وفق مفهوم جمعي "فرقة العود" (١٥-٢٠) آلة، وحتّى تجربة الراحل منير بشير في تكوين مثل هذه الفرقة في أثناء إشرافه على الحياة الموسيقية في العراق للفترة من ١٩٧٢-١٩٩٢، ما لبثت أن توقّفت مع النتيجة التي توصّل إليها صاحب الارتجالات الفذّة، وهي أن"فرقة للعود لا يمكن أن تتعدّى في نتائجها غير الجانب التربوي لعازفين شبّان، أما الجانب الفني؛ فلا وجود له مع مثل هذه الفرقة، فالصوت يظلّ صوت عود واحد، وإن كان يصدر عن ٢٠ آلة"!

في أجواء الحصار الخانقة اقتصادياً وإنسانياً، أعادت "دائرة الفنون الموسيقية" في بغداد تشكيل "فرقة العود العراقية"، وتولّى العازف سامي نسيم الإشراف عليها، الذي يلفت إلى أن "الفرقة تضمّ عازفين شباباً، وعدداً من العازفين الروّاد كضيوف شرف، منهم: علي الإمام، وخالد محمد علي، وصفوت محمد علي، وآخرين، وأنها تقدم أعمالاً موسيقية مكتوبة خصيصاً لآلة العود من مؤلّفين عراقيين معاصرين، وإعادة توزيع وعزف أعمال من الموروث العراقي، فضلاً عن أعمال عربية، وموشحات أندلسية ".

وعن الملامح الفنية للفرقة يؤكد نسيم، وهو أستاذ في "معهد الدراسات

الموسيقية" و"مدرسة بغداد للفنون التعبيرية"، وله عشرات المؤلّفات الموسيقية، من بينها "شناشيل"، و"من وحي قيثارة سومر"، و"قناديل بابلية": "نحاول إبراز مدرسة العود البغدادية التي بدأها الشريف محيي الدين حيدر وتلامذته: جميل ومنير بشير وغانم حداد وسلمان شكر، حفاظاً على القيم الفنية والأسلوبية لهذه المدرسة التي تأسّست في ثلاثينيات القرن الماضي، وتعتبر سابقة لعصرها، مبرزين الآلة فنياً وتقنياً. وهذا هو الوجه الجديد في إبراز العود الذي حجّمته الموسيقى العربية، بمرافقة المطربين فقط، دون إتاحة الفرصة أمام عازفه، لإبراز مديات العود وقدراته موسيقياً".

وحول الجانب "الجماعي" في آلة، ظلّت تكتسب ملامحها من فرديّتها، قال "سنواصل رحلة العود، لكنْ؛ بطريقة غير فردية، مثلما هو معمول بها سابقاً، إنما بطريقة جماعية، كفرقة تؤدي أصعب المقطوعات بتوزيع معاصر، وكانت من تجاربها الأولى حفل لقناة العراق الفضائية، تضمّنت مقطوعات "العصفور الطائر" لمنير بشير، و"لونغا رياض" لرياض السنباطي، بتوزيع جديد، و"سماعيات"، ومقطوعة "ألوان" لخالد محمد علي.

"قانون أموري": الجهلة استولوا على الروح العراقية

في العام ١٩٩٨، أطلق الملحّن العراقي المعروف محمد جواد أموري النار على "مؤسسة الإذاعة والتلفزيون التي تخلّت عن دورها"، واصفاً حال الأغنيّة العراقية اليوم بأنها أصبحت نهباً لـ "للجهلة" دون أن يستثني أحداً من الأسماء الجديدة سوى ابنه نؤاس!

وإذا كان أموري الذي صاغ ألحان أبرز أغنيّات المطربين المعروفين عراقياً في عقد السبعينات الماضي: ياس خضر، وحسين نعمة، وحميد منصور، وأمل خضير، وغيرهم، انشغل خلال العامين الماضيين في ملاحقة أصوات عراقية وعربية "سطت" على ألحانه، فإنه لم يكفّ - في الوقت ذاته - عن إعادة تقديم ألحانه بصوته رغم جفافه وخشونته، معتبراً ذلك رغبة في أن "أوصل إحساسي، وألحاني بصدق، وأن يعرف الجمهور أن هذه الألحان لي".

ونفى أموري - بحسب ما نشرته صحيفة "الإعلام" الأسبوعية - أن يكون المطرب ياس خضر ارتبط بالملحّن طالب القره غولي الذي لحّن له أغنيّات مثل "البنفسج"، و"روحي"، مؤكداً أنه هو الذي لحّن لياس خضر أكثر من عشرين لحناً، كانت ابتدأت مع أغنيّة "على شط الفرات".

ووصف صاحب لحن أغنيّة "يا حريمة"، التي غنّاها المطرب حسين نعمة تجربة إلهام المدفعي بـ "الجهل"، لافتاً إلى أن الأخير "سمح لنفسه أن يعبث بالأغاني الشعبية العراقية التي هي ليست من ألحانه، ومن ضمنها بعض ألحاني"، في إشارة إلى أغنيّة "ما لي شغل بالسوق" التي يغنّيها المدفعي في عروضه، ويقدمها في أسطوانته، بوصفها "من التراث العراقي"، غير أن

أموري وهو يؤكد أن المدفعي "جاهل موسيقياً"، بدا متعسّفاً حين جعل الأمر ملزماً بين إجادة الموسيقى والأنغام وبين دراستها، فأكبر مغنّي الأوبرا في عصرنا، وهو لوتشيانو بافاروتي، لا يقرأ النوتة، ولم يكن درس الموسيقى في معهد، أو أكاديمية، وأنه اعتماداً على "قانون أموري" ممكن القول (بافاروتي جاهل موسيقياً)!! كما فات أموري أن الفنان إلهام المدفعي بدأ تجربته في تقديم الموروث الغنائي العراقي والعربي أحياناً ضمن رؤية موسيقية جديدة قبل نحو ثلاثين عاماً، وبدت آلات (الغيتار والأورغ والدرامز) في فرقته، وهي تؤدي ألحاناً بغدادية شعبية، تعكس توقاً عند جيل من العراقيين، كان يسعى الاتصال مع العصر دون التخلّي عن ملامحه وموروثه، كما أن العرض الموسيقي الذي يقدّمه إلهام المدفعي اليوم يتضمّن انسجاماً بين آلات من ثقافات متعددة، فلا تبدو إيقاعات (الكونغا) متنافرة مع (الطبلة)، ولا (الغيتار الكلاسيكي، أو الإسباني) متنافراً مع (القانون). صحيح أن المدفعي ليس صاحب صوت لافت إلا أنه استطاع أن يكون صاحب (جوّ غنائي) فريد أثبت أن الكلام عن (قالب معاصر) للموروث الغنائي، ممكن التحوّل إلى حقيقة قائمة.

وعن سبب انقطاع الأغنيّة العراقية عن مواصلة نتاجها المميّز كالذي كانت عليه في السبعينات، يرى أموري أن "مؤسسة الإذاعة والتلفزيون "التي كانت تدير الإنتاج الموسيقي، وتشرف عليه "حادّت عن خطّها"، وأنها باتت تتعمّد التقليل من بثّ أغنيّات شكّلت علامات بارزة في الأغنيّة العراقية، و"تخلّت عن واجبها".

وحول تردّده من التعامل مع شباب الأغنيّة العراقية علّه يكتشف صوتاً جديداً، يقول أموري: "لديّ الرغبة في التعامل مع الشباب، لكنْ؛ هناك الكثير من المعوقات تقف حائلاً دون ذلك، منها ارتفاع كلف تسجيل الأغنيّة، فأيّ مطرب شاب يستطيع أن ينفق نصف مليون دينار ما بين تحضير استديو للتسجيل وموسيقيين وأجور ملحّن وشاعر"؟

وعن الذين أعادوا تقديم الأغنيّات العراقية الناجحة وبينها أغنيّات، وضع ألحانها محمد جواد أموري يقول صاحب لحن "يا حريمة"، إنها "ظاهرة غير صحيحة، فالمطربون الجدد أولى بهم أن يقدّموا أغنيّات جديدة بمستوى ما سبق، ألم يكن أفضل، فضلاً عن إساءتهم تلك الأغنيّات حين عجزوا أن يصلوا الأحاسيس ذاتها وصدق المشاعر، حتّى ابني نؤاس حين غنّى أغنيّاتي في بداياته لم يستطع أن يصل أحاسيسي وروحيتي، لكنه استطاع أن يقدّمها بصورة مناسبة بعد حين".

ومحمد جواد أموري المولود في واحدة من أعرق مناطق الغناء الريفي في العراق (قضاء الهندية)، كان تعلّم فنون العزف على الكمان، وعزف الآلة في (الفرقة السيمفونية الوطنية العراقية)، ومن هنا جاءت ألحانه مزيجاً نادراً من روحية الغناء الريفي والمعاصرة، كأنها حاولت أن تكون مرآة، وقت ساد العراق في عقدَي الستينات والسبعينات الماضيين مع تراجع ملامح المدينة العراقية وثقافتها وغنائها وموسيقاها بتأثير هجرة أهل الريف الواسعة إليها، فبعد ألوان غنائية مدينية صرفة (المقام العراقي والأغنيّة الشعبية) كانت تمتاز بها بغداد والموصل والبصرة وكركوك والحلة، وأغنيّات ريفية لها مَلمحها البيئي الخاص، جاءت أغنيّات، منها ما لحّنها أموري خليطاً من روحية الغناء الريفي في الكلام، وخامة الصوت ونبراته وتوزيع موسيقي مبتكر ومعاصر، فلا أهل الريف ظلّوا يعرفون ألوانهم، ولا أهل المدينة حافظوا على أغنيّة، تميّزهم كالتي يمثّلها بامتياز الراحل ناظم الغزالي خياراً مستغرقاً بحنين عند أهل بغداد اليوم.

بلا معرفة و... بلا موهبة

في عقد الحرب الكبرى والحصار ذاته، رأى نقيب الفنانين العراقيين وصاحب الأغنيّات السياسية داود القيسي، أن موجة الرداءة والإبتذال في مسيرة الغناء العراقي التي شهدت صعوداً قوياً عائدة لغياب المعرفة والشروط الفنية: "يعتمد فن الموسيقى عنصرَين أساسيّين، الموهبة والخبرة الفنية المكتسبة بالتعلّم. حتّى ولو جاء التعلّم متأخراً بعد الموهبة، فإنه يظلّ شرطاً موضوعياً. فالموهبة وحدها لا تكفي. بعض الأصوات الشابة دخل عالم الموسيقى والغناء بلا رقابة، ومن دون خضوع للجان اختبار، أو فحص. واختباراته في الكلام واللحن غير موفّقة في معظمها. لذا؛ كانت أغانيهم موسمية، وليست ألحاناً خالدة في ذاكرة المتلقّي، ومعظم هؤلاء الشباب، لم يستمروا، ومَن استمر، لم يعد مؤثّراً في الجمهور".

ويعود الملحّن المعروف محمد جواد أموري إلى التعليق على الظاهرة، بالقول إن "أسماء الغناء الجديد في العراق لا تقدّم جانباً فنياً رصيناً"، موضحاً: "كيف انبثق هؤلاء... إنه سر لا يعلمه إلا الراسخون في العلم. والدليل أنهم انتهوا، ولم يبق منهم أحد، ولم تعلق لهم أغنيّة في ذاكرة الناس، أين نجومهم؟". ويضيف مسترجعاً الفرق بين الجيل الجديد والجيل الذي يمثّله "طوال حياتنا نعمل إخلاصاً للفن، بلا مقابل، ورزقنا المعيشي نؤمّنه بطرق شريفة وسامية، ولم نكن نهين الفن بأعمال سريعة، تركب الموجة للاسترزاق إطلاقاً. أما فضيلة هذه الموجة؛ فإنها أثبتت أهمّيّة الأصلاء، وكشفت الطارئين".

وضمن الموضوع ذاته، يقول الناقد الموسيقي العراقي عادل الهاشمي

إن "أدنى تقدير للروحية الغنائية التي سادت عقد التسعينات، وأعلى تقدير لهذه الروحية هو أن هذه الغنائية لم تكن منطلقة من برنامج يتبع شروط الموسيقى والغناء علمياً، وعليه يمكن تحديد الحكم أن هذه الأصوات بلا استثناء هي خارج الحكم النزيه للنقد الموسيقي؛ لأنها لم تقم على نوازع البناء المعرفي للصوت الغنائي. وعليه يمكن القول إن أي صوت نستمع إليه يجب أن يمتلك وفرة من التأثيرات الصوتية الأخاذة. وإلى ذلك يستطيع أن يربط بين الأنغام إلى جانب قدرته في إمتلاك ثروة من المعرفة بالمقامات والإيقاعات الموسيقية وحصيلة جيدة وثروة في علوم اللغة. وعليه فغناؤنا أو موسيقانا تعتمد على الكلمة ... والكلمة هنا تعني اللغة العربية، فالمغنّي يحتاج إلى الثروة في معرفة النحو والصرف وغيرها من العلوم التي لا نريد أن نتوسع فيها. فهل امتلك مغنّو العقد التسعيني وما تلاه هذه الشروط الصعبة والعسيرة في الغناء؟ بكل سهولة، نقول: إنهم لم يمتلكوا أي قدر منها".

الملحّن فتح الله أحمد، الموزّع الموسيقي لعدد من أغنيّات المطرب كاظم الساهر يرى أن "ما يحدث هنا يحدث في كل العالم". ويقول: "الشباب يبحثون - دائماً - عن الجديد والجديد في الموسيقى والغناء، وفي العقد الأخير، أخذوا يقتبسون من الموسيقى غير العربية، وتحديداً من ناحية الإيقاع، واختيار المقام السهل، وكذلك اللحن الميلودي، وهذا هو السائد الآن في العالم العربي والعالم ككل".

المدفعي: الموروث البغدادي بطريقة معاصرة

بغداد ١٩٧٠

عرف المؤلف وجيله لوناً غنائياً عراقياً جديداً، بدأ أوائل ستينيات القرن الماضي، ملبياً لذائقة بغدادية شابة أقرب إلى التمرّد والبحث عن غرائبيات في السلوك والأزياء الثقافة بشكل عام، ضمن تأثّر، لا يخفى، بتمرّد جيل الستينيات في العالم، وبموسيقاه على نحو التحديد. في نهايات ذلك العقد الصاخب، ظهر شباب عراقيون، يتقدمهم إلهام المدفعي، ضمن مقاربة جديدة لموروثهم الغنائي، فوفق شكل فرقة لموسيقى الروك، بدأ المدفعي وصحبه غناء أعمال، صارت من صميم الروحية الغنائية العراقية، وهو ما كان متوافقاً كلياً مع هوس عند شباب بغدادي بالغناء الغربي وآلاته وأنغامه ومظهر موسيقييه الذي جاء هذه المرة، عراقي الروح واللسان، فغنى ذلك الجيل بمتعة، لا تُضاهى: "جلجل عليّ الرمان"، و"فوك النخل"، و"ونّ يا قلب"، وغيرها، وفق أنغام الغيتارات، و"الدرامز"، و"الأورغن".

في سنوات قليلة، لم تهدأ تلك الموجة الجديدة عند شباب بغداد وحسب، بل انتهت عند المدفعي برحيله إلى خارج البلاد.

بغداد ١٩٩٢

في أوائل تسعينيات القرن الماضي(*)، وبعد أن كشفت الكارثة العراقية عن ساقيها، فبدت الحياة الاجتماعية والثقافية شبه نكتة ثقيلة في بلد، يئن تحت وطأة الأزمات من أقصاه إلى أقصاه، كان صاحب المسار الخاص

*) المحطات الزمنية في هذه المراجعة النقدية لا تعني تغطية كامل التجربة الموسيقية الخاصة للفنان إلهام المدفعي، بل هي وقفات، جمعت المؤلف إلى صاحب أغنيّة "خطار" خلال نحو ربع قرن، والبحث هنا (ضمن عقد التسعينيات زمنياً)، جاء كون المدفعي شهد نجاحاً واسعاً فيه، عبر حدود بلاده إلى فضاءات عربية كبيرة، لم تعرفه في انطلاقته الأولى.

في المشهد الغنائي العراقي، الفنان إلهام المدفعي ينظم حفلاً موسيقياً، جمعه إلى عدد من الموسيقيين الشبان، وتحديداً في العام ١٩٩٢، وضم مَن يعتبرون المدفعي "شيخ طريقة"، بجمعه النغم العراقي الأصيل إلى أجواء الموسيقى الغربية الخاصة، وكان للمؤلف حديث مع الرجل الذي بدا متفهّماً حتّى الملاحظات النقدية القاسية، دون أن يعترض على الجملة التي سمعها من صاحب السطور: "لم تعد هذه البلاد مناسبة لفنّك الذكي والخاص، الحياة فيها صارت قاسية، والثقافة تتراجع، والذوق يتردّى".

عمّان ١٩٩٦

بعد نحو ثلاث سنوات، كان المدفعي - بالكاد - يجد في سطح مبنى نقابة الفنانين الأردنيين وسط العاصمة عمّان، مساحة ممكنة لتقديم أول نشاط موسيقي وغنائي، وكانت تلك فرصة شخصية لتجديد اللقاء، والكتابة عن أمسيّة، ستفتح لصاحب المزاج الغنائي النادر ألف باب وباب، ليس في عمّان التي صارت بغداده الشخصية وحسب، بل في عواصم عربية وأوروبية، وإلى أميركا أيضاً.

كتبتُ عن تلك الأمسيّة بفرح حقيقي، كأنني أخبر القرّاء الأردنيين، وعبر بوابة الصحيفة الأكبر: "الرأي"عن النغم المتفرّد الذي يعنيه بثّ روح متجدّدة في الموروث الغنائي العراقي، كما هو نغم المدفعي الذي أحدث تحوّلاً حقيقياً في مزاج الشباب العراقي مع بداية سبعينيات القرن الماضي، عبر فرقة غنائية، لها شكل الروك، وبمضون نغمي محلي صرف.

فرح الكاتب الشخصي، جاء - أيضاً - من اكتمال حديث ثنائي مع المدفعي، كان قد ابتدأ في بغداد، وكيف أنها صارت ضيّقة على صاحب الحلم الموسيقي البسيط، وأن عمّان ستكون البداية الجديدة لتلك المغامرة التي كانت شهدت صعوداً وهبوطاً بالتزامن مع انتقالات حياتية لصاحبها الذي هاجر إلى بريطانيا للدراسة، ومنها إلى الإمارات للعمل في السبعينيات، والعودة إلى بغداد وهجرتها لاحقاً.

عمّان ١٩٩٩

بعد سنة ونصف في الولايات المتحدة الأميركية قضاها متجولاً في قاعات ومسارح احتشدت بعراقيين وعرب مهاجرين في أكثر من عشرين ولاية أميركية، قطع خلالها (٢٤٠) الف ميل، غنّى المدفعي من جديده الغنائي، مثلما استعاد معه الجمهور أغنيّات، حملت روحية الموروث الغنائي العراقي في طريقة معاصرة، ابتكرها في السبعينات، وأعطى جيلاً من الشباب العراقي مثلاً في جرأة التعاطي مع الموروث دونما "تقديس" لعناصر أصالته، ودونما مبالغة في "الاغتراب" منه. ومن ذلك المزيج النادر، قدم أغنيّات "جلجل علي الرمّان"، و"أشقر بشامة"، و"فوق النخل"، و"هيا بينا"، و"زارع البزرنكوش"، ومن أغنيّات السبعينات الشهيرة غنّى "الكنطرة بعيدة" التي سبق أن غنّاها أول مرة المطرب سعدون جابر.

وأخذ الحنين مأخذه عند مئات الآلاف من العراقيين الذين حضروا حفلاته حين غنّى لهم: "خطار عدنا الفرح" التي كانت إحدى أغنيّاته الجديدة حينها، وحملت لاحقاً عنوان الأسطوانة التي سجّلتها له أكبر إنتاج الأسطوانات، وهي شركة EMI، وقامت بتوزيعها - لاحقاً - على مدى واسع في المنطقة العربية وبعض المدن الأوروبية التي تميّز بحضور جاليات عربية وعراقية كبيرة، إضافة إلى المدن الأميركية التي سبق له أن زارها في جولته، ومع أرقام توزيع كبرى للأسطوانة، كان طبيعياً أن تقدم الشركة العريقة في الإنتاج الموسيقي "الأسطوانة البلاتينية" للمدفعي مع تجاوز أرقام المبيعات حاجز ربع مليون أسطوانة، وهو مؤشر نادر ما يحقّقه مطرب عربي، في ذلك الوقت.

وكان إلهام المدفعي قدّم عروضاً موسيقية غنائية، لطالما كانت تحوّل أمكنة مختارة في عمّان، إلى أمسيّات وَجْد وشجن عراقيين، إضافة إلى عروض غنائية، يشترك معه في إحيائها موسيقيون عراقيون شباب، ينشطون في الحياة الموسيقية الأردنية.

وفي تحوّل بارز ولافت في عمل إلهام المدفعي الغنائي، تضمّنت أسطوانة "خطار" عملاً مصاغاً بطريقة "الجاز الشرقي"(ORIENTAL GAZZ) مزج

فيه الساكسفون بالقانون والغيتار والباص غيتار والإيقاعات، بعنوان "الله عليك"، التي ما انفكت إلى اليوم تحفة حقيقية، تمثّل المزاج الروحي الجميل الذي جاءت عليه تجربة المدفعي.

كما تضمّنت الأسطوانة غناء المدفعي وفق لحن تصويري - رومانسي، لقصيدة حملت توقيع الشاعر عبد الوهاب البياتي بعنوان "قطرة المطر"، وغنّاها اعتماداً على توقيعات منفردة راقية، يجيدها المدفعي على الغيتار.

ثلاث ساعات من غناء يورث البهجة والحنين

وبعد أيام من عودته، أحيا المدفعي وفرقته الموسيقية التي جمعت بين شرقي الآلات وغربيها أمسيّة غنائية شيقة في المركز الثقافي لكلية تراسانطة، بالعاصمة الأردنية، وغنّى المدفعي الذي كان صدرت أسطوانته الثانية مجموعة من الأغنيّات التي تشير لأسلوبه الخاص الذي تشكّل قبل أكثر من ثلاثين عاماً حين عاد من إنجلترا بعد دراسته الهندسة، وأسّس فرقة في بغداد، حملت اسم "١٣ ونصف" بدأت بتقديم نمط من الغناء، بدا "مفاجئاً" وغريباً على الأسماع.

إنه الغناء الذي يتطلّع إلى البقاء في بيئة عراقية، بل و(بغدادية) تحديداً، دون أن يُخفي سعيه للوصول إلى معايشه حيقيقية للعصر وتغيّراته وتبدّلاته الذوقية، وهكذا اجتمعت في غناء إلهام المدفعي صفتان: الموروث الغنائي العراق والبغدادي، إلى جانب التوزيع والآلات الموسيقية المعاصرة (الغربية).

وكان المدفعي - بذلك - حاول أن ينقل سعي الفئة الأوسع من الشباب العراقي وابن المدينة (المتعلّم) تحديداً، في أن تكون منبثقة من واقعها المحلي الخاص دون أن تنقطع عن العالم، ومسايرة تحوّلاته التقنية والذهنية.

إلى جانب إلهام المدفعي الذي تجد أغنيّاته رواجاً كبيراً في عمّان، ومن الجمهورين الأردني والعراقي المقيم، على حدّ سواء، كان هناك في الأمسيّة موسيقيون بارعون أمثال روبرت على (الغيتار) الكلاسيكي؛ حيث عزف بطريقة، تؤكد مهارته اللافتة والمتجددة، وأنور أبو دراغ على آلة (الجوزة)،

وهي إحدى أكثر الآلات الموسيقية التراثية العراقية حضوراً، وتصاحب مؤدّي المقام العراقي ضمن فرصة خاصّ، تسمّى "الجالغي"، إلى جانب ذلك، نجد العازفين شيراك ميناس (باص غيتار)، وماهر حنحن (كونغا)، وسارو (درامز)، وأنس غانم حداد (كمان)، وطالب (طبلة)، و(خشبة)، وهي طبلة صغيرة جداً، لها استخدامها الخاص في إيقاعات الغناء الريفي العراقي.

وحين يغنّي إلهام المدفعي "خطّار" التي تعني "ضيف" أو "ضيوف" بالدارجة العراقية، ورغم حزنها (العراقي) المقيم؛ إذ ترى كلماتها: أن الفرح ضيف "خطار"، ومن الصعب علينا أن نعيشه طويلاً، إلا أن براعة لحنية، أوجدها المدفعي، جعلت من المستمع يعيش لحظتَين قلقتَين في أن: أن يكون (حزيناً) و(مبتهجاً)!

كما غنّى "يللي نسيتوته"، و"فوق النخل"، و"يازارع البزرنكوش"، و"چلچل علي الرمان"، وهي من اللوازم الغنائية العراقية الموروثة، إلا أن براعة إلهام المدفعي جعلها تكتسب مشاوير حياة جديدة حين أدخلها في "جوّ غنائي معاصر"، أكان ذلك في طريقة الغناء أم العزف الموسيقي الحرّ غير المتقيّد بقوالب ثابتة، وإضافة إلى أغنيّات المدينة العراقية، أو ما يُعرف اصطلاحاً بـ "البستة"، وهي الأغنيّة الخفيفة التي كانت تصاحب مقاماً من الدرجة الموسيقية ذاتها، غنّى المدفعي أغنيّات عراقية خارج هذا التصنيف مثل أغنيّة "الكنطرة بعيدة"، كذلك أغنيّة "مالي شغل بالسوق" التي غنّاها المطرب حسين نعمة، و"وأشقر بشامة" للمطرب فاضل عواد.

وإلى جانب الغناء العراقي، غنّى المدفعي في أمسيّته التي استمرت قرابة الساعات الثلاث دونما ملل أو رتابة أغنيّات "زوروني بالسنة مرة"، و"عليم الله"، و"أمتى أنا اشوفك"،وفيها نكتشف قدرة المدفعي على صنع جوّ غنائي خاص، عماده البهجة والروحية في الأداء الموسيقي والغنائي، فبدت الأغنيّات، وكأنها خاصة به، وليست طريقته في أدائها مجرد إعادة تقديم.

وطافت بالقاعة مجموعة من الشباب النشوان بالأغنيّات، وهي ترقص

على إيقاع "التشوبي" الذي انتظمت فيه مجموعة من الأغنيّات قبل أن يُغنّي المدفعي بتأثر بالغ قصيدة (بغداد) التي حفلت بصياغة شعرية وموسيقية، لا تخلو من شجن، كأنه بذلك يقارب المدينة الجميلة والحزينة في آن، وانطلاقاً من جوّ بغداد، عاد المدفعي لغناء نماذج من المزاج البغدادي، كما في أغنيّات "أنا منين وأنت منين"، و"النوم محرم"، وغيرها.

بيروت ٢٠٠٠: احتفالات الألفية الجديدة

وشارك الفنان إلهام المدفعي في موسم فني - ثقافي، شهدته بيروت، حمل اسم "لبنان ٢٠٠٠"، وتضمّن أمسيّات موسيقية وغنائية لفنانين من مختلف القارات، إضافة إلى معارض تشكيلية وعروض مسرحية. وإضافة إلى اشتراكه في هذا الحدث، فإن المدفعي كان مدعوّاً للمشاركة في برنامج "يا ليل ياعين" المنوّع، والذي تقدمه الفضائية اللبنانية LBC؛ ليكون - بذلك - أول فنان غير لبناني، يستضيفه البرنامج، كما كان مدعوّاً لإقامة عدة حفلات غنائية، تتوزّع ما بين بيروت وعدة مدن لبنانية.

والعروض الغنائية التي قدّمها في لبنان، فضلاً عن تلك التي يقدمها في الأردن، تعتمد تدفّق وحرارة العرض الحي (Live)، بما فيها من ارتجال موسيقي للآلات، وارتجال غنائي، بحسب الجوّ العام، وبما ينسجم مع جوّ عراقي وعربي، تشير إليه أغنيّات، تستمد من الموروث الشعبي امتداداتها النغمية والروحية.

وقضية اتصال عروضه الغنائية بالموروث، تجد حقيقتها في انسجام الآلات العراقية والعربية: العود والقانون والجوزة والسنطور والإيقاعات، بمختلف أنواعها، مع الغيتار؛ حيث يلعب المدفعي عليه برشاقة وخبرة كبيرتين، كذلك مع الإيقاعات الغربية، وأصبح الأسلوب الذي يشتغل عليه مؤشراً على إحياء لبعض ألوان الغناء العراقي والعربي، لا سيما أن المجموعة التي تصاحبه تتوفّر على أصوات طيبة المستوى.

ويبدو أن حالة التجوال والبحث الدائب عند المدفعي على مستقر مكاني ونفسي، تُولّد عنده دافعاً لإيجاد مستقر نفسي، تحقّقه الأغنيّات والشكل

الموسيقي، طالما أنه غير ممكن كمستقر مكاني، فهو شديد الالتصاق بمَلمح مدينته غنائياً وموسيقياً، واللون البغدادي يكاد يغلّف عموم طريقة المدفعي في الغناء.

وكمعادل موضوعي لفقدانه حميمية المكان الذي تربّى فيه ونشأ - يعود إلهام إلى إحدى العوائل البغدادية والعراقية المعروفة بتأثيرها السياسي والاجتماعي والثقافي - يجد في ردود وانفعالات وتحيات العراقيين الموزّعين على بقاع العالم اليوم، ما يروي الظمأ، فآلاف الرسائل التي وُجّهت إليه في الفترة الأخيرة من خلال البريد الإليكتروني، ومن عراقيي المهاجر والمنافي، تشير إلى أن أسلوبه الغنائي يلاقي إعجاباً متواصلاً، بل هو رسالة بغدادية مليئة بالوجدان النقي لمَن تقطّعت بهم السبل عن المكان الذي يحبون.

ومن ملامح أسطوانته الثانية، كان أسلوب (الجاز) الذي غلّف الأسطوانة الأولى، ومن خلال القوة التي يمنحها هذا الأسلوب موسيقياً، فإنه تمكّن من توفير مزيج من الموروث الغنائي العربي والعراقي. ضمن فضاء تجريبي، لا يبتعد في أجوائه عن دلالات التجريب المسرحي.

عمّان ٢٠١٣

في واحدة من أمسيّاته التي ينظّمها في مقهاه بحي "عبدون" الراقي بالعاصمة الأردنية، والذي حمل عنوان واحدة من أشهر أغنيّاته "خطار"، غنّى المطرب العراقي إلهام المدفعي من جديده الغنائي، مثلما استعاد معه الجمهور أغنيّات، حملت روحية الموروث الغنائي العراقي بطريقة معاصرة، ابتكرها المدفعي.

في الأمسيّة، كانت هناك مقدمة موسيقية أنيقة في هدوئها ورقّة عزفها؛ ليتم الانتقال إلى واحدة من الأمثلة على قدرة الأغنيّة العراقية الكلاسيكية في البقاء على قيد العواطف المعاصرة، فغنّى "شربتك المي"، ولكنْ؛ وفق خلفية إيقاعية رشيقة للغاية، وفّرها إيقاع "السالسا" بعزف مؤثّر من فرقته الموسيقية.

ومن ما يمكن تسميتها بالأغنيّة العراقية "الحديثة" غنّى "حايرة"، وما يبقي

لمسة المدفعي هنا خاصة ومؤثرة في الأسماع، هو التوزيع الموسيقي الذي يمنح الأغنيّة روحية جديدة، ضمن فضاء من الغناء الحي الذي تزيده التنويعات والارتجالات على اللحن الأصلي، حيوية وتأثيراً.

وإذ يقارب المدفعي أغنيّة "التفاح" الذي نوّه إلى صاحبها الأصلي، المطرب فاضل عواد، فإنه يحيل إيقاع "الجوبي" إلى تنويعات، جعلت اللحن الأصلي متخلّصاً من الكثير من ثقله الصاخب، بل العنيف أحياناً.

الترفيه الغنائي الراقي

ومن أيقونة الغناء العراقي الحديث "فوق النخل" وصولاً إلى "سايب يا قلبي سايب" أمكن الحصول على موجات من الترفيه الغنائي الراقي، وفق كيمياء نغمية تحيل النغم الأصلي إلى إيقاعية شيقة، تثير الكثير من الأشواق والمتعة الروحية.

إن مسارا غنائياً وموسيقياً عاشه المدفعي منذ ١٩٧٠ حتّى اليوم ، وإن شهد مراحل من التوقف، كان يتميّز بملامح وانتقالات عدة، فإذا كان "الروك" في سبعينات القرن الماضي هو المَلمح السائد في النغم الغربي المعاصر، حين استعان به المدفعي في إطلاق توليفة خاصة به، وصارت علامته المميّزة، لتقديم الموروث الغنائي العراقي وفق النغم الغربي ذلك، فإن "الجاز الشرقي " أو "الأورينتال جاز"هو الاتجاه الذي اعتمد المدفعي بعد ذلك بعشرين عاماً، فيما صار إيقاع "السالسا" ونغمها اللاتيني الحيوي، بمثابة المسار الجديد لمعادلة المدفعي الخاصة: النغم العراقي القديم بروحية معاصرة، وهو ما كان الأكثر حضوراً في أمسيّاته الأخيرة.

ما بعد العام ٢٠٠٣:
البذاءات المحلية وهجرة الأنغام الراقية

بعد أن طُويت صفحة الرعاية "الأبوية" لمطربي قاع المدينة في العراق، بحسب حاضنة عدي صدام حسين، طفت على سطح الأحداث بعد الغزو الأميركي للعراق ٢٠٠٣ ظاهرة إنتاج الأغاني من أولئك المطربين، ولكنْ؛ انطلاقاً من دبي؛ حيث أقام حاتم العراقي وصلاح البحر وعلاء سعد صاحب "البرتقالة"، فضلاً عن ما ينتجه مطربون عراقيون أقلّ شهرة في دمشق وعمّان. ووجد هؤلاء عوضاً عن "تلفزيون الشباب" قنوات البثّ الغنائي العربية، إلى جانب بعض القنوات العراقية التجارية، وهي تتساهل مع ألحانهم الهابطة وأصواتهم غير المنسجمة مع الشروط الفنية.

ولأنه - حقاً - زمن بذاءات كبرى، فقد أظهر المطربان حاتم العراقي وصلاح البحر مستوى من الاعتداد بالنفس وإشارات عن "إنجازهما" في الغناء العراقي من خلال حوارين لهما، وباستغلالهما عدم معرفة الزميل الصحافي والقارئ العربي، على حدّ سواء، فأضفيا على دوريهما في الغناء العراقي "فرادة "ومكانة، هما ليسا عليها، ذلك أنهما من جيل، يعرفه العراقيون بـ "جيل تلفزيون الشباب" الذي رعاه وروّج له عدي النجل الأكبر للرئيس العراقي السابق صدام حسين ضمن نهج، قصد منه النكاية بمطربين عراقيين، رفضوا التحوّل إلى أنيسي حفلاته الشخصية، وفي مقدّمتهم المطرب كاظم الساهر، بل إن عدي طلب من الساهر الذي كان مضى قُدُماً في انجازه الغنائي والتلحيني، الظهور في أوائل العام ١٩٩٤ ضمن لقاء عبر شاشة "تلفزيون الشباب" مجبراً صاحب أغنيّة "إني خيّرتك"، التي كانت صدرت ضمن مجموعته لذلك العام على الاشتراك مع مطرب شاب مرتبك وساذج،

اسمه حاتم العراقي؛ ليضع الساهر في "مستوى واحد"مع مَن كان يمضي خطواته الأولى في الغناء.

وتنطبق حكاية "تلفزيون الشباب" على المطرب صلاح البحر ذاته، وكيف أنه وجد وكثيرون من جيله ممراً واسعاً إلى الجمهور، من خلال نافذة إعلامية، لم تقم اعتباراً لأي شرط فني في تعاطيها مع الغناء العراقي، وشهدت فترة صعود المطربين: العراقي والبحر، تراجعاً متواصلاً، انتهت معه ملامح الغناء الشفّاف الذي عادة ما يسمّى "الغناء العراقي الحزين"، وعلى الرغم من محاولات مهند محسن، وهيثم يوسف، فمن النادر أن يكون المتلقّي العراقي قد استمع في عقدَي الفوضى والخراب إلى صوت يشجي النفوس، ولا إلى لحن من تلك القماشة التي كتب وفقها الملحّنون: كوكب حمزة، ومحسن فرحان، وطالب القرغولي، وفاروق هلال، وجعفر الخفاف، وغيرهم، كما أن الغلبة التي حقّقها جيل (العراقي) و(البحر) كانت في تملّقه رأس الدولة وولديه في مئات الأغاني المتهافتة النغم والفكرة.

"فواكه" العراقيين الغنائية

يُعرف عن العراق طعم لذيذ في فواكهه، غير أن طعماً يختلط بالمرارة ذلك الذي بات مرافقاً لفواكهه "الغنائية" التي ضربت بقوة في أسواق عربية، وخليجية تحديداً، فبعد "برتقالة" المطرب العراقي المقيم في دبي علاء سعد، والتي جاءت في "سلال" من عشرات الأرداف الراقصة، كما في صورتها المعلنة عبر فيديو كليب أكثر سذاجة من الأغنيّة ذاتها، جاءت "الرمانة"، وأخيراً "مشمشة"، ولتكشف تلك الألحان الراقصة والأداء الغنائي المسطّح عن مفارقة في حال العراقيين (ليست بعيدة عن حال عرب غيرهم)، ونتاجهم الغنائي والموسيقي تحديداً، فكلما "ثقلت" أزمات البلاد، "خفّت" ألحانها!

وفي مراجعة لنتاج غنائي عراقي، يبدو مخالفاً للصورة النمطية "الغناء الحزين"، فإن المتابع سيجد أن "أساطين" السذاجة اللحنية والأدائية خرجوا

من معطف "تلفزيون الشباب" الذي روّج من خلاله عدي النجل الأكبر للرئيس العراقي صدام حسين وعبر إشراف مبرمج لنمط غنائي، كان يقصد "إدخال الفرح" على قلوب العراقيين التي أنهكتها أحزان الحروب والحصارات، وفي خطٍّ متواز مع إشاعة نمط المسرح التهريجي لإدخال الفرح ذاته في قلوب الحزانى، وعبر عروض كوميدية أقرب إلى الإسفاف.

وإذا كانت بدايات صاحب "البرتقالة" تشي بملامح غنائية، تتصل بالتطور الطبيعي للنتاج الغنائي العراقي، إلا أن علاء سعد، وبعد تحوّله نهايات عقد الثمانينات، وما تلاها مطرباً في النوادي الليلة والفنادق، كشف عن إجادته نمطاً من الأداء، يلقى رواجاً بين روّاد أمكنته تلك، ويقترب من ذائقتهم، فظن الرجل أن صورة اللحظة الإنسانية في بلاده باتت تختصرها أجواء أغنيّاته بين روّاد من فئات طفيلية "تجّار الحروب والحصار"، ومن أصحاب مواقع النفوذ السابق واللاحق، وظلّ مستوى الإحساس بالكارثة الوطنية يتضاءل، ليس عنده وحسب، بل في جيل "تلفزيون الشباب"، فسلّم وزملاؤه سلال "الفواكه" إلى صاحبات الأجساد الراقصة في صورة تكتظّ بالمفارقة: الرقص غنجاً ودلالاً في ما تهرس القذائف أجساد الناس في البلاد.

إن "مشمشة"المطرب سداد علي، الذي لم تُعرف عنه بدايات واضحة في الغناء، تحاكي النمط الساذج لحناً وكلاماً وأداء "أغنيّات الفواكه"، وهي تعكس هوساً غريباً عند العراقيين بأن يخلطوا الإعجاب بالحبيب مع مفردات الطعام وأوصاف تدلّ على الالتهام، فمن "خدك القيمر أنا اتريق منه" للراحل ناظم الغزالي إلى "تمر البصرة" كما في أغنيّة إلهام المدفعي، مروراً بـ "تريد مني الرمان" للمطرب فاضل عواد، إلا أن "إيقاع العراق هذه الأيام لا يحتمل مزاحاً كهذا"، وهو ما يتضح في استجابات ملحّنين عراقيين شكّلوا محور الغناء المعاصر في بلاد الراحل محمد القبانجي، فثمة صمت ثقيل يخيم على طالب القره غولي، وحيرة تستبد بالعائد من منفاه الملحّن كوكب حمزة، وتساؤل يلاحق بالحرج صوت المطرب فؤاد سالم، بينما يظل الملحّن جعفر الخفّاف متوارياً، وهو العارف أن رهافة ألحانه ليس لها مَن يغنّيها هذه الأيام،

وإن كان أقدم على تسجيل عدد منها بصوت زوجته المتوقفة عن الغناء، وراح يُسمعها لعدد محدود من أصدقائه.

مفارقة أزمة البلاد "الثقيلة"، وإنتاجها ألحاناً "خفيفة"، تجد عراقياً، وحتّى عربياً، نقيضها، ففي ثلاثة عقود من تاريخ العراق المعاصر ١٩٥٨-١٩٧٨ ، أنتجت قرائح ملحّنين وأصوات مغنّيات ومغنّيين أعمالاً كبيرة، ومن النوع "الثقيل" في قيمته الفنية، بينما كانت البلاد تشهد ظروفاً من البناء الجدّيّ، وتغيّرت الحال مع بدء مراحل الهدم والتدمير المنظّمة، فكلما ازدادت نعوش العراقيين، ودخلت البلاد مراحل العزلة، "خفّت" الألحان، وتراجعت الذائقة.

مَن يكره الغناء الجميل؟

وفي ما كانت المطربات هنّ الأكثر في ساحة الغناء العراقي أيام عافيته في خمسينيات القرن الماضي وستيناته إلا أن الوقت الحاضر يشهد غياباً للصوت النسائي في العراق، وبات صوت مطربة عراقية يشجي النفوس بأغنيّة راقية مرتبطاً دائماً بحنين إلى أيام خوال، كالتي طبعتها مغنّيات مثل سليمة مراد، وعفيفة إسكندر، ومائدة نزهت، وأنوار عبد الوهاب، وغيرهنّ. ويبدو غياب الصوت النسائي العراقي عن الساحة الغنائية مؤشرا لافتاً على تحوّلات، بدأ المجتمع العراقي يشهدها منذ نحو عقد، وتصاعدت بعد سقوط النظام السابق، وتمثّلت بصعود "ثقافة التحريم"، وإقصاء النساء عن الحياة الثقافية والفني، ومع تحوّل المزاج الشعبي إلى مسارين متضاربين، فهناك الميول المتصاعدة إلى التزام السلوك المحافظ المستند على مرجعيات دينية، وثمة - أيضاً - الإقبال على النمط الاستهلاكي العابر في الغناء.

في الأيام الأولى لسقوط النظام العراقي السابق، استولى أنصار "المجلس الأعلى للثورة الإسلامية" على مبنى "قاعة الرباط" في منطقة الوزيرية ببغداد، وأنزلوا اليافطة التي تشير إلى "الفرقة السيمفونية الوطنية العراقية" التي تتّخذ من المبنى مقراً لها، ورفعوا بدلاً عنها يافطة الحزب وميليشياه ،

مثلما استولى "حزب الدعوة - تنظيم العراق" على مقر "مدرسة الموسيقى والباليه"(*) الواقع في شارع دمشق. وإذ تمكّن عازفو الفرقة السيمفونية التي تعتبر الأعرق في المنطقة، وتأسّست بعد نهاية الحرب العالمية الثانية بثلاث سنوات، ومعلّمو المدرسة التي تأسّست أواخر ستينيات القرن الماضي من إقناع قياديي الحزبين الإسلاميين من اخلاء المبنيين، بوصفهما "مصدر رزق" مئات الفنانين والموظفين، إلا أن الحادثين كشفا مبكراً عن نيات "القوى الجديدة" في إحداث تحوّل ثقافي نحو "أصولية" ترى في سلّم أولوياتها وضع الحدّ لكل ما هو مخالف للفكر الديني، والموسيقى كانت من أبرز "المحرّمات" بحسب القوى التي وجدت من القيم المحافظة السائدة في المجتمع العراقي بسبب الحروب والحصار حاضنة واسعة ومؤثرة لتوجهاتها الفكرية والثقافية.

ومن الفلوجة إلى البصرة مروراً بـ "مدينة الصدر" في بغداد جاءت فصول محاربة الموسيقى، بوصفها "مخالفة للشريعة"، وبما يجعلها تحت طائلة "الكفر". ففي منتصف العام ٢٠٠٤، وفي عزّ سطوة القوى الأصولية في الفلوجة حُكم بجلد خمسة عراقيين، كانوا يبيعون أسطوانات الغناء والأفلام مع التهديد بقطع رؤوسهم، إذا ما عادوا إلى "الحرام". وفي البصرة التي

---

*) الجمعية الوطنية للدفاع عن حقوق الإنسان في العراق، اقتحام مسلحين حرمة مدرسة الموسيقى والباليه، ٨ تشرين الأول (أكتوبر) ٢٠٠٣، وجاء في بيانها: لاشك أن حق الإنسان في التعلّم هو أحد الحقوق الأساسية في الإعلان العالمي لحقوق الإنسان والإعلان العالمي لحقوق الطفل. هذا الحق يشمل - بالإضافة إلى التعليم الأساسي - التعليم في كافة المجالات. ومع بداية العام الدراسي الجديد، يبدو التحدي الأكبر لمجلس الحكم المؤقت والحكومة الحالية هو مسؤولية إنجاح هذا العام الدراسي، من خلال توفير الجانب الأمني أولاً، ومن ثم؛ توفير المستلزمات الأخرى اللازمة لإنجاحه. وفي يوم السبت ٢٠٠٣/١٠/٤، يطالعنا خبر اقتحام ٢٠ مسلحاً حرمة مدرسة الموسيقى والباليه في بغداد ؛ حيث أرعبوا الأطفال والمعلّمين والموظفين، وقاموا بإتلاف الآلات الموسيقية، وأحرقوا الصفوف، وكسروا أثاث المدرسة، وهدّدوا بخطف أطفال، وأبلغوا إدارة المدرسة أن عليهم أن يغلقوا المدرسة. وانطلاقاً من إصرار جمعيتنا على رصد كل الخروقات والتجاوزات التي تحصل، ومن أي مجموعة كانت، ورغم أن خروقات خطيرة نحاول أن نشير لها تمر دون أن يُحاسَب المسؤولون عنها، ولا يتم حتّى التثقيف بخطأ تلك السلوكيات، وخطورتها، بل إن خبراً خطيراً يتحدث عن هذا الانتهاك الخطير لم يُنشر سوى في جريدة التآخي، بعددها ذي الرقم (٤٠٨٩)، والصادر في ٢٠٠٣/١٠/٧.

وقعت تحت قبضة القوى الإسلامية الشيعية المتشدّدة قبل غيرها من مناطق العراق، بدأت ملاحقة الموسيقى والموسيقيين، ولم يعد غريباً أن يكتب شعراء الأغنيّة العاطفية كلمات تناسب "الشعائر الحسينية" تنفيذاً لأوأمر المجموعات المتشدّدة التي لا تتردّد في تصفية كل مَن يخالفها ثقافياً وسياسياً، كما أن ملحّناً بصرياً لأغنيّات شجية، هو طارق الشبلي (٧)، لم يخطر بباله أنه بعد سنتين من رحيل النظام الذي كان قد اعتقله لفكره المغاير للحزب الحاكم، سيتحوّل في "عهد الحرية" من ملحّن وموسيقي مشهور، غنّى له أشهر المطربين العراقيين، إلى سائق تاكسي، يخاف أن يفتح مسجّل سيارته، فقد يكون الراكب من الذين يحرّمون الغناء، ويعتبرونه كفراً وخروجاً على المرجعية. مخاوفه تلك جاءت بعد أن استدعاه مكتب أحد المرجعيات الشيعية في البصرة، وطلب منه وضع لحن، يناسب طقوس "العزاء الحسيني". وضع الشبلي "لحناً جنائزياً" نزولاً عند رغبة الحكام الجدد خوفاً من أن يصبح رقماً جديداً في قائمة الضحايا الطويلة التي طالت أساتذة الجامعة "غير المتديّنين" والأطباء وباعة المشروبات والمطربين والحلاقين والصحافيين العراقيين والأجانب.

موسيقيون شباب في البصرة أو في "مدينة الصدر"ببغداد، حاولوا تجاوز محظورات جماعات "الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر" من عناصر الأحزاب والجماعات الشيعية المتشدّدة، وانسجموا ذات ليال مع ألحانهم وأغنيّاتهم وأحزانهم، فنالوا وآلاتهم الموسيقية من الضرب والعنف ما جعل أهونهما، تكسير آلات العود على رؤوسهم. وفيما أغلقت محلات بيع الأسطوانات الموسيقية أبوابها، أو تحوّلت إلى بيع أسطوانات "العزاء الحسيني"، فإن أربع ورش، عُرفت بمهارتها في صنع آلات العود في البصرة، أغلقت خوفاً من تهديد الجماعات التي أعلنت الحرب على الفرح والمدنية، ومن بين تلك الورش ما يفخر عازف العود والمؤلف الموسيقي العراقي نصير شمّة بالعزف على واحدة من آلاتها الرهيفة والمتقنة.

الموسيقيون في البصرة عانوا - كما حال الشبلي، طوال سنتين أو أكثر

بعد سقوط الدولة العراقية - من ضنك العيش والخوف الدائم من تهديدات الجماعات المتشددة، وتعرّض مقرهم للتفجير، ولحقته إلى المصير ذاته مكاتب الفِرق الموسيقية المتخصصة بإحياء الأفراح العائلية، وهي فِرق صارت جزءاً من الموروث الروحي الشعبي للمدينة التي تفخر بأنها قدمت للثقافة العراقية وللموسيقى تحديداً أسماء: المؤلف والملحّن حميد البصري، والملحّن كوكب حمزة، والمطرب فؤاد سالم، والمطربة سيتا هاكوبيان، والملحّن حسين البصري، والملحّن طالب غالي، وغيرهم الكثير من الموسيقيين والمطربين، الذين لم يخطر ببالهم يوماً أن تتحوّل مدينتهم، التي جُبلت على الانفتاح الثقافي والاجتماعي، إلى مكان، يُطارَد فيها أصحاب النغم الشجي والألوان الموسيقية التي يتداخل فيها العراقي بالخليجي بالهندي بالإفريقي.

وإذا كان هناك من الموسيقيين والمطربين مَن "انسجم"مع "التحوّلات الجديدة "فتحول إلى وضع الألحان الحماسية المرافقة للمناسبات الدينية والوطنية، فإن عدداً منهم آثر التخلّي عن الموسيقى إلى مهن لكسب رغيف الخبز، ومنهم طارق الشبلي الذي عرفه البصريون لسنوات بعد العام ٢٠٠٣ كـ"سائق تكسي"(*).

في بغداد؛ حيث المؤسسات الموسيقية الرسمية، يحتمي العازفون والملحّنون بالخيمة الحكومية للنجاة من تهديد الجماعات الأصولية، لكن ذلك ومع "الأولويات" غير الثقافية للحكومة، بدوا غير فاعلين، وإن استدعتهم المؤسسة إلى تنظيم حفل بين فترة وأخرى، كما في دعوات "دائرة الفنون الموسيقية" وتفاؤل مديرها الملحّن وعازف القانون حسن الشكرجي الذي يبدو عاجزاً حيال مؤسسة ثقافية شبه عاطلة عن الحياة، وموسيقيين ينتابهم الخوف المتعدد الأشكال والمصادر.

وإذا كان الانطباع العربي السائد عن الغناء العراقي هو في"الطابع الحزين" لذلك الغناء، فإنه - اليوم - تعرّض إلى تعديلين بارزين: الأول في سيادة إيقاع

*) علي عبد الأمير، مشاهدات شخصية واقتباسات من تقرير لوكالة أنباء "رويترز" فيما خصّ المحرّمات في البصرة، وحالة الملحّن طارق الشبلي (لم يذكر اسمه).

"الجوبي"، بوصفه مَلمحاً عاماً عن غناء بلاد الرافدين، كما في انطباع سائد في الأردن وسورية ولبنان إلى حدّ ما، والثاني في "كلام ساذج ولحن متهافت "يختصر الغناء العراقي المتداول في دول الخليج، وكما في لحن وكلام أغنيّة السعودي راشد الماجد "العيون"، أو كما تلمح إليه أغنيّة العراقي علاء سعد "البرتقالة"، والأغنيّتان، كما تعزّز ذلك صورتاهما المتلفزتان، تعتمدان وفرة الأجساد الراقصة لتغطية تهافتهما الفني.

وفي ظلّ تراجع منظومة قيمية اجتماعية ضابطة، فضلاً عن ضياع قيم فنية سوية، بحسب افتقار البلاد لمؤسسات ثقافية رصينة، من جهة، وبسبب صعود قيم التحريم في العراق اليوم، وجدت موجة الأصوات الرديئة فرصتها المثالية التالية، مع انتشار صناعة الإسفاف الذوقي والثقافي جراء موجات التهجير والنزوح، وتزامنها مع ظاهرة الانحطاط الاخلاقي (الملاهي الليلية في دمشق، وعواصم عربية أخرى تشهد كثافة نسوية عراقية)، لتصبح تلك المواقع، وما يتصل بها من مراكز إنتاج غنائي تجارية، لا يردعها أيّ ضابط أخلاقي وثقافي مصدراً لحشد أمّيّين وأمّيّات، يصدّرون إسفافهم الذوقي إلى جمهور في داخل البلاد، اكتشف أن ما يسمعه عبر أولئك هو شكل الغناء الوحيد.

وإذا كانت الأيام الأولى التي تلت سقوط الجمهورية العراقية الرابعة في العام ٢٠٠٣ شهدت ما يشبه النكتة ثقيلة الدم والمدمّرة المعاني لجهة ربط كل فوضى ورغبات تدميرية بأنها "ديمقراطية.. ألم تقولوا لنا أنتم أحرار الآن؟"، فإن الفوضى الثقافية والتهافت القيمي شهد "ديمقراطية" من نوع "حرية سرقة الممتلكات العامة، ونهب مؤسسات الدولة"، ولكنْ؛ في مجالات التعبير الروحية التي تعنيها الأغنيّة والموسيقى، فأصبح متوافراً لكل عاطل عن الثقافة والحدود الدنيا من المعرفة والالتزام الذوقي أن يصبح مغنّياً، وبنصوص متهافتة، وألحان أكثر تهافتاً، تعتمد إيقاعاً راقصاً، يتيح - بالضرورة - لحفنة فتيات استثمار مواهبهنّ في الرقص والاهتزاز وارتداء ما يكشف أكثر ممّا يستر.

اليوم ثمة مغنّ من الموجة إياها، اسمه حسين غزال يغنّي "بطّة راكبة ببطّة"، ويقصد التغزّل بحبيبته التي تتمايل مثل "البطّة"، وهي تركب سيارة مرسيدس، يسمّيها العراقيون شعبياً "بطّة"! كما هناك باسل العزيز، وهو من منتجات تلفزيون عدي صدام حسين يغنّي "ذبت الشيلة (نوع من غطاء الرأس النسائي الشعبي) ولبست بنطرون"، مثلما هناك مطربة تقدّم أسوأ تمثيل لتراث الغناء الشعبي النسائي العراقي، اسمها ساجدة عبيد، وهي في ملاهي ليلية ببعض العواصم العربية دون أن تنسى اصطحاب مراهقات وصبايا صغيرات يرقصن، فيما تعلن حكمتها الأخلاقية "هذا لعبنا لا تكول استهتار".

وفي إطار الغناء النسائي المتراجع ثقافياً وأخلاقياً السائد الآن، تقول مغنّية، اسمها لبنى كمر، وهي تخاطب حبيبها "شبيك شارب شي ... حبيبي؟" أو تأتي "دلوعة" الشاشات العراقية دالي؛ لتغنّي "صباح الخير بالليل"!

اللافت أن كثيراً من رموز موجة الرداءة الصاعدة في النغم العراقي - الآن - يقرنون أسماءهم بالعراق لقباً، فهناك: حاتم العراقي وابنه علي حاتم العراقي، وأحمد العراقي، وخالد العراقي، وروبرت العراقي - أيضاً - (كي لا يكون هناك مجال للتفرقة، بحسب أصول دينية)، مثلما هناك لقب البغدادي، فثمة وفاء البغدادي، وعلي البغدادي، وغيرهما. لكنْ؛ ما لا يمكن لهؤلاء وغيرهم من أسماء، وضعت لقب الساهر والمهندس في محاولة لاستعارة النفوذ والنجاح، كما هما عند كاظم الساهر، وماجد المهندس، هو أنهم نتاج طبيعي لفترة من الانحطاط السياسي والفكري والثقافي، تُمسك بالبلاد، وتطبع بملامحها جميع أوجه الحياة، ومن بينها الحياة الموسيقية التي تحاول شخصيات شجاعة في بغداد وعدد من المحافظات أن تدافع عن نقائها ورفعة معانيها الإنسانية، حتّى وإن جعلها هذا تقع بين مطرقة ثقافة التحريم داخل البلاد وسندان الرداءة الغنائية، وهو يلمع في ملاه ليلية وفضائيات غنائية، تروّج الانحطاط الذوقي خارجها.

سحق الهوية الوطنية العراقية ثقافياً وإنسانياً

ذات مرة تابعتُ - وبمزيج من الحنين والمتعة الراقية - عرضاً موسيقياً في إحدى القنوات الأميركية المتخصّصة بالموسيقى المعاصرة، وفكرته قائمة على إعادة تجمّع مغنّي ثمانينات القرن الماضي البريطانيين في عرض مفتوح بالهواء الطلق، حضره أكثر من ١٠٠ ألف شخص، عاشوا المتعة والذكريات، واستعادوا أحداثاً شخصية وعامة، قاربت الثلاثين عاماً، عبر أغنيّات، لم تعد مجرد ألحان وكلمات، بل صورة روحية عن الوقت الذي أنتجها. وقبل كل هذا، فإن المشهد الممتدّ ما بين آلاف الحاضرين في موقع الحفل وصولاً إلى ملايين في بريطانيا والعالم من مشاهدي محطات التلفزة، لا يمكن له سوى أن يتصل بمفهوم العناية بالهوية الوطنية البريطانية، حتّى وإن كانت حضرت "معولمة" ومفتوحة على الآخر، فالموسيقيون والجمهور والحدث والزمان كانوا جميعاً ضمن نسيج، شكّل جانباً من الهوية الوطنية البريطانية في بُعدها الروحي والإنساني، عبر أغنيّات الثمانينات التي طبعت ذائقة أجيال عدة، من كل مجتمعات العالم وثقافاته، لما حملته من عناصر تجديد وأصالة، في آن.

في مشهدنا العراقي ثقافياً وإنسانياً، هناك ما أسمّيها "موجة البكاء الجماعي على أطلال الأغنيّة السبعينية"، فالشعراء والكتّاب والمثقفون والموسيقيون ومتذوّقو النغم العراقي حتّى من أجيال جديدة، لا حديث لهم في ما خصّ تأثير الموسيقى الرفيعة والغناء الجميل في العراق، إلا الحديث عن أغنيّة تلك الفترة، غير أن اللافت هو غياب أي قدرة عند أوساطنا الثقافية، وبعضها حكومي ومؤثر، ويدير أقساماً مهمّة في محطات تلفزيونية ووسائل إعلام، تتمتّع بقبول شعبي، على تنظيم حدث، يتصل بفكرة الاحتفاء

برموز تلك الأغنيّة في حدث ما، تنتعش فيها الهوية الوطنية العراقية، انطلاقاً من أن أغنيّات أنتجتها سبعينيات القرن الماضي في العراق، شكّلت نسيج مشاعر لعراقيين كثر رغم اختلاف تكويناتهم الثقافية والاجتماعية.

لا المؤسسة الثقافية الحكومية تفعل هذا، ولا المؤسسات الثقافية شبه المستقلة حتّى وإن كانت مسؤولة عن صلب الحياة الموسيقية في البلاد، لا الشركات الاقتصادية الرابحة، وقبل كل هذه اللائحة من المؤسسات العاجزة، أو المتخلفة فكرياً وبرامجياً، لا وسائل إعلام عراقية تتصدى لتنظيم حدث أو أكثر، يُعنى بجوانب روحية، شكّلت ملامح من الهوية الوطنية، رغم أن كثيراً من "المتباكين على أطلال رفعة أغنيّة السبعينيات" هم من العاملين المؤثرين في تلك الوسائل!

ليس هذا وحسب، بل إن تلك الوسائل الإعلامية والمؤسسات الثقافية تقدم كل ما هو مبتذل فكرياً وروحياً لجهة التركيز على المشاعر الفجّة المثيرة للقبليات الطائفية والعِرقية، وهو ما يضيق الفسحة المشتركة التي تعنيها الهوية الوطنية، ويمكن للفنون الرفيعة أن تتمثلها بقوة، وتحرسها أيضاً.

وقد تتذكر وسائل الإعلام تلك، وبخاصة المسموعة، وأكثر منها المرئية، أن لا بد من حضور ما للهوية الوطنية العراقية، حينها يكون الوقت متاحاً بالكامل للفجاجة التي اسمها "الأغنيّة الوطنية"، لاسيما أن جديدها في العراق اليوم يأتي عبر أصحاب الأصوات والألحان ذاتهم الذين أنتجتهم أزمنة الرداءة الذوقية العراقية الممتدة من جيل "تلفزيون الشباب" لصاحبه عدي صدام حسين، إلى أجيال تلفزيونات زمان الطائفية شديد القبح والهمجية.

إنه اتفاق شيطاني، لكنه بقوى تأثير جبارة على سحق الهوية الوطنية العراقية، وتشييعها، مثلما دأبت البلاد - منذ حروب صدام إلى حروب الطائفيين - على توديع كل مَعلم جميل فيها، ويشهق بالإنساني النبيل فكرة وأسلوباً.

أيام الموسيقى العراقية: لمَ لا؟!

يُجمِع موسيقيون عراقيون داخل البلاد وخارجها، على أن حلماً بسيطاً كالذي يمثّله تنظيم مهرجان، يحمل عنوان "أيام الموسيقى العراقية"، بات أشبه بالمستحيل، على رغم النجاحات البارزة للنغم الرافديني الذي قلّما يخلو منه مهرجان عربي، أو أوروبي، فيما تؤكد الجهة الرسمية الممثلة بـ "دائرة الفنون الموسيقية" أنها مستعدّة لاحتضان تظاهرة كهذه، حتّى وإن كان نسيجها فنياً محضاً، لا يقارب نهج الحكومة، ولا يجامله، حتّى وإن كان ذلك لـ "ضرورات المواجهة الوطنية"، في إشارة إلى النشاطات التي باتت أشبه بالأناشيد الحماسية الفجّة، و"لازمة" لكل احتفال ثقافي حتّى وإن كان بعيداً عن التعبئة الإعلامية.

ويُبدي موسيقيون يتوزّعون في عواصم عربية وغربية، تحدّث إليهم المؤلف، استعداداً لإحياء مثل هذه الأيام، منوّهين إلى أن فنونهم النغمية التي تجد أصداء طيبة في غير محلّ خارج البلاد، لا تقابل حتّى بأقل منها في مؤسسات الثقافة الرسمية، وهو ما يشاركهم إياه زملاؤهم الموسيقيون داخل البلاد. فلا دعم منهجياً وواضحاً للنتاج الفني الرفيع، لجهة دعم الإصدارات الجديدة، وتنظيم الحفلات في أمكنة، تحتفي بالثقافة، والاستعاضة عن ذلك، بـ "فورات" لا يجمعها سياق دقيق، على شاكلة الاحتفالات المصاحبة لـ "بغداد: عاصمة الثقافة العربية ٢٠١٣" التي أُنفقت أموال طائلة فيها على استضافة وفود عربية، من وجوه فنية، لا علاقة لها بالنغم الرفيع، ولا بالثقافة الرصينة، كالذي يعنيه توجيه الدعوات لراقصات وممثلات مصريات، فضلاً عن منحهنّ أموالاً ليست قليلة مقابل زياراتهنّ "عاصمة الثقافة" التي سعى القائمون على احتفالاتها إلى إعطاء صورة عن بغداد، كونها "مقصد المثقفين والفنانين العرب".

خارج العراق، تحقّق أعمال المؤلف وعازف العود أحمد مختار المقيم في لندن نجاحاً طيباً، أبرزها عمله الأخير "جاز بغدادي" الذي زاوج بين نغم الجاز والمقامات البغدادية، في توافق، يريح الأنفس والأسماع. ومثلها أعمال المؤلف وعازف القانون المقيم في بلجيكا أسامة كمال الدين الذي أحيا حفلة مع الفرقة السمفونية الوطنية البلجيكية في صالة "بوزار" ببروكسيل. يزيد على هذا النشاط زميله المؤلف وعازف القانون المقيم في الشارقة فرات قدوري، الذي أسّس معهداً موسيقياً، ويدير بنجاح مؤسسته التي صار لها مهرجانها السنوي في الإمارة المهتمّة بالثقافة والفنون الرفيعة. بينما تشهد الأنغام العراقية للعازف والتربوي الموسيقي علاء مجيد المقيم في السويد نشاطاً مكثفاً، وقد نجح في تأسيس فرقة غنائية، أقنع منشدات سويديات بالانضمام إليها ولعاً بموسيقى بلاده الأم.

وحكاية نجاح الموسيقيين الأربعة تكاد تتكرّر مع أسماء عدة، تتوزّع المنافي العراقية، كالعازف والتربوي إحسان الإمام، والعازف عمر بشير، ومنشدة المقام فريدة محمد علي، والعازف ومؤدّي المقام أنور أبو دراغ، والعازف والمؤلف سالم عبد الكريم، فضلاً عن "حارس مدرسة العود العراقية"، العازف المخضرم علي الإمام، مثلما تتكرّر لزملائهم داخل البلاد، الذين لا يلاقون أبسط أنواع الرعاية من المؤسسات الحكومية، وحتّى لسنوات ما قبل "الأزمة المالية" التي تبدو هذه الأيام "مبرراً" للتنصّل من أيّ التزام حيال دعم الثقافة والآداب. وفي هذا الصدد يقول المؤلف وعازف العود سامي نسيم: "منذ تأسيس " فرقة بغداد للعود" (فرقة منير بشير للعود سابقاً) في ٢٠٠١، كانت إدارتها - ولا تزال - منوطة بي شخصياً، وكذلك علاقاتها المحلية والدولية، وإعداد منهاج حفلاتها، وغالبيته من مؤلفاتي الخاصة، وشيء من وضع الروّاد والتراث العراقي، بإعداد ومعالجة مختلفين". ويضيف: "لم تحصل الفرقة على أي رواتب، أو مخصصات مالية، من وزارة الثقافة، أو أي جهة أخرى، ولا حتّى مكان للتمارين، فأستعين بأصدقائي من أصحاب القاعات الفنية كـ "حوار"، و"مدارات"، و"برج بابل"، و"الثقافة

للجميع"، و"منتدى المسرح"، وبيتي الخاص". ويستدرك: "قدمت وزارة الثقافة العراقية دعمها في فترات معينة، وحسب الحال والمقدرة".

ليست هذه حال نسيم وحده، بل هي ما يعيشه عازف العود والمؤلف مصطفى زاير الذي احتفت به الأوساط الصحافية والإعلامية اللبنانية أخيراً، بعدما أثبت امتلاكه مواهب فنية عميقة عبر العديد من الأعمال، لكنه يجهد في بغداد، من أجل تقديم فنه الموسيقي حتّى كان يلقى رواجاً كبيراً، كعمله عن "مجزرة سبايكر" التي راح ضحيتها نحو ١٧٠٠ من الجنود العراقيين الذين اغتالتهم بعد أسرهم نيران "داعش"، وانتقامها الرهيب.

ويُبدي مدير "دائرة الفنون الموسيقية" حسن الشكرجي، الذي عانى من أزمات مع عدد من موسيقيي بلاده الذين اتّهموه ببناء جدران، تمنعه من الاتصال بهم، وتقديم أشكال العون والدعم لهم استعداده التام لدعم تظاهرة حقيقية كالتي تعنيها "أيام الموسيقى العراقية"، ومتعهّداً في تصريح إلى المؤلف، بمؤازرة فرصة، كالتي يعنيها وجود حدث كبير للنغم الرفيع، يشارك فيه مؤلفون وعازفون موسيقيون، من داخل البلاد وخارجها، فضلاً عن "ضمان البعد الفني، ولا شيء غيره في عروضهم، ودون أي إطار سياسي، أو وصاية حكومية".

الفصل الرابع عشر
حوارات في صالة النغم الرفيع

الهاشمي: أغنيّة اليوم لا تلامس حاجة الإنسان للحرية والحب

لا تخلو تبصّرات الناقد الموسيقي العراقي عادل الهاشمي من حدة، ولكنها مقامة على آلية منهجية، فانهمك الهاشمي بالمراجعة الدؤوبة والمعرفة العميقة، لا بأساسيات الفن الموسيقي فحسب، بل باتصال الأنغام ببيئاتها ومناخاتها الاجتماعية والثقافية، ومن هنا، فهو أحد أعمدة النقد الموسيقي والغنائي في الوطن العربي الذين لا يوقفون بحثهم عن التدقيق في الجوهر المقامي واللحني فحسب، بل يشيرون إلى كل ما يصاحب العمل الموسيقي من عناصر ومرجعيات.

درس الهاشمي الفن الموسيقي في القاهرة، وعاد إلى بغداد في السبعينات؛ ليقدم بحوثه ودراساته التي وجدت صعوبة أول الأمر، لرصانتها وابتعادها عن المداهنة وجدّتها أيضاً، غير أن إصراراً على هذه المعرفة وخطابها، جعل للهاشمي حضوره في تدعيم الذائقة، وتوجيه النصح والتقويم للعاملين في حقل الموسيقى والغناء.

وإضافة إلى مقالاته التي انتظم في نشرها على صفحات جريدة "الجمهورية" البغدادية منذ أواخر السبعينات حتّى إغلاقه بعد سقوط النظام العراقي السابق، فهو صاحب العديد من البرامج الإذاعية والتلفزيونية التي عنت بتقويم الأذواق والأسماع وإشاعة المعرفة في فهم عناصر العمل الموسيقي والغنائي، وفي أثناء وجوده في عمّان رفقة وفد موسيقي عراقي، كان يقصد القاهرة للاشتراك في تظاهرة فنية، كان للمؤلف هذا الحوار معه(*).

---

*)علي عبد الأمير، صحيفة "الرأي" الأردنية ١٩٩٩/٢/٤..

علي عبد الأمير: اشتغلتَ كثيراً على الذائقة، وسعيتَ من أجل تدريبها على التقاط الجيد والنابه، هل توجز لنا رأيك في ذائقة متدنّية، كالتي تسود الآن؟

الهاشمي: لعل من مجيبات القول أن تدنيّ الذائقة عند الأسماع هو - أصلاً - ينشأ من جمهور، تعوزه الدراسة، وتعوزه الإحاطة بموجبات العلم الموسيقي. من الجائز جداً أن يتعاطف الجمهور مع أية أغنيّة، قد تنطلق من رحاب الإنتاج اليومي، ولكن هذا التعاطف يصطدم بقضايا كثيرة، منها - على وجه الخصوص - أن الأغنيّة لم تعد تشكّل التعبير الأمثل من الهَمّ الأساسي. إنما أصبحت إثارة الغرائز، إلى جانب ذلك، فإن الأغنيّة قد فقدت سماتها الأساسية، خاصة في مجال السلامة الفنية، وأعني بها غياب النطق السليم والإلقاء الراقي والبلاغة الأدائية والإحاطة المعرفية، بالمقام الموسيقي الذي تنطلق من عالمه الأغنيّة، أو لحنها، كما يمكننا الإشارة إلى غياب التكوين التربوي للأسماع، فهي لا يهمّها من الأغنيّة اليوم إلا إشباع الحاجة الاستهلاكية لها، أما ما ترمز له الأغنيّة، وماتعبّره عنه، ومدى ملامستها لواقع الإنسان العربي، الغوص في حاجات الإنسان للحرية والحب والخبز، فهذا ليس جديراً بالاقتراب منه، ولذلك فإنني أعزو التسطيح القائم في التلقّي السمعي العربي، إلى الانكسار النفسي، والهزيمة الذاتية التي يعيشها الإنسان العربي.

علي: وجّهتَ الأسماع إلى ما تدعوه بـ (غناء البيئة)، ماذا يعني أن تكون الأغنيّة ابنة بيئتها؟

الهاشمي: أنا أعتقد أن شرف الأغنيّة هو وثوق صلتها بالبيئة، ولاعتبارات كثيرة، لعل في مقدمتها أن الأغنيّة تمارس دوراً كبيراً في تعميق حالة الفرح وحالة التثقيف الوجداني للأسماع، وإن إنعزال الأغنيّة عن التركيبات الأساسية للبيئة التي انطلقت منها هو الحكم على اضمحلال الجانب التأثيري لهذه الأغنيّة، ماذا يعني أن تكون الأغنيّة ابنة بيئتها؟ ببساطة إنها تعلن - بصراحة - أنها مع أحلام الإنسان البسيطة، ومع موروث المجتمع الذي تولد فيه، ومع ذلك الحشد من العوامل المحلية ذات الطابع الفني الخاص، فيما يتعلق

بالنسيج اللحني، وبالأنغام المستخدمة، والإيقاعات التي تحتويها الأغنيّة، وباللون الذي تطغى فيه، أو يطغى فيه الإحساس بالذاتية الثقافية الوطنية. إن إغفال كل ذلك يعني - ببساطة - أننا قد تنازلنا عن عمق زمني، يقرب من عدد من الآلاف من السنين، هذا التنازل هو الذي يطيح بشرف الأغنيّة، وهي تهدف إلى التعبير عن أحلام المجموعة البشرية التي تنتمي إليها، ومثال ذلك أن نجاح محمد عبد الوهاب وأم كلثوم جاء بعد استطاعتهما أن يعطيا للأسماع المصرية، ثم العربية، الكثير من الشعور بالألفة مع فنّيهما، وعندما جاء فريد الأطرش إلى القاهرة في العام ١٩٢٣، فإنه حمل معه الكثير من الأنغام السورية واللبنانية والتركية، ولقد استطاع أن يطوّر نظرية بيلا بارتوك الموسيقية، تلك التي تقول إن انتقال فن من الفنون في مجتمع إنساني إلى مجتمع آخر، فإن ذلك يعني فقدان هذا الفن لخصائصه المحلية، ثم اكتساب بعض الخصائص الجديدة للمجتمع الذي استوطنه. تلك هي أعظم مغزى للاتحاد مع محلية البيئة؛ لأنها مكان وزمان الوقوف ببيئة، لأن مصداقية نجاحه تنطلق من شروط الالتزام بالبيئة.

علي: كيف نقرأ انعكاس البيئة على الأغنيّة؟ وهل ثمة خطّ تطوّري، يوضح ذلك؟

الهاشمي: إذا أردنا أن نستبصر حالة الفن العراقي استبصاراً دقيقاً وعادلاً، فإننا نكتشف أن أعظم مَن عبّر عن أحلام البيئة في اللحنية العراقية هما: صالح وداود الكويتي. اللذان وضعا أغلب أغنيّات سليمة مراد، وصديقة الملاية، وزكية جورج. وهما أول مَن لحّن في ثلاثينات هذا القرن أغنيّات صارت لازمة للروحية العراقية، وهي "قلبك صخر جلمود" التي لفرط جمال لحنها، غنّتها أم كلثوم عام ١٩٣٢، في أثناء زيارتها لبغداد، كما نسج على وقعها محمد عبد الوهاب أغنيّة "إجري يا نيل" التي سجّلها خصيصاً لإذاعة لندن. ثم جاء جيل آخر مع إطلالة عقد الأربعينيات وبداية عقد الخمسينيات، جيل من الملحّنين العراقيين النابهين، لعل في المقدمة وديع

خوندة (سمير بغدادي)، ويحيى حمدي، ورضا علي، وناظم نعيم، وأحمد الخليل، وعلاء كامل، ومحمد عبد المحسن، وعباس جميل، وسواهم، وهؤلاء مزجوا بين قالب الأغنيّة العربية وروح الفن البغدادي الوثيق الصلة بالبيئة العراقية، بعد هذا الجيل، ترنّحت الأغنيّة العراقية، لكنها عادت، فاستقامت على يد مجموعة من الملحّنين القادمين من الجنوب العراقي: فاروق هلال، وطالب القرة غولي، ومحسن فرحان، ومحمد جواد أموري، وجعفر الخفّاف، وكوكب حمزة، وهؤلاء عبّروا - بوثوق أكبر - عن ملامح البيئة العراقية، على أوسع ما موجود.

ثم جاء جيل آخر، تنقصه المعرفة والدراية، يتقدمهم كاظم الساهر، ففقدت الأغنيّة العراقية آخر مَلمح من ملامحها البيئية، وبذلك أُسدل الستار على اللون البيئي الذي كانت تتحصّن وتزدان به، الخوف من هذا التحوّل المدمّر أن تبقى الأغنيّة العراقية تشكّل مع هذا الجيل حالة من الانقطاع عن هذا الموروث، الأمر الذي يسهل معه اغتصاب هذا الموروث من قِبل جهات أجنبية وعدائية، ولهذا أرفع صوتي محذّراً من الاعتكاف داخل هذه المراوحة الهدّامة في أفياء فنون متغرّبة عن واقع بيئتنا العراقية.

علي: لكن كاظم الساهر استطاع أن يمنح روحاً جديدة لقوالب غنائية أصيلة، كادت تنقرض كقالب القصيدة المغنّاة، ألا تعتبر هذا إنجازاً للساهر؟

الهاشمي: قالب غناء القصيدة ينقسم إلى قسمين، الأول: القصائد الكلاسيكية العمودية، والثاني: قصائد الشعر الحديث. وما بين القسمين فروق جوهرية عديدة، لعل في مقدمتها اختلاف التصويت الحروفي، إلى جانب صعوبة إخضاع بحور الشعر الكلاسيكي للتلحين، بينما نجد طواعية الشعر الحديث لفنّ التلحين. فإذا عرفنا هذا الأمر، فإننا نقول - بكل حسم - إن جيل التأسيس في الموسيقى العربية قد طوّر فن القصيدة الكلاسيكية تطويراً جذرياً في البيئة اللحنية، له من خلال إيضاح حروف المدّ الثلاثة،

وهي الألف والواو والياء، وكذلك من خلال معاشرة البحور الشعرية المركبة في تلك القصائد، إلى جانب وضعهم أسساً تعبيرية في تلحين الشعر الحديث، وأعني بجيل التأسيس محمد عبد الوهاب، والقصبجي، وزكريا أحمد، ورياض السنباطي، وفريد الأطرش، أما فيما يتعلق بالقصيدة اليوم؛ فإن الذين يركبون موجتها، ونخصّ بالذكر منهم كاظم الساهر، فإن تلحينها يعاني من نقائص عديدة أولها: العجمة في اللفظ، وسبب ذلك عائد إلى غياب عنصر التدريب العلمي على قراءة وتجويد القرآن الكريم، وثانيها: أن الساهر يبتلع نهايات الحروف العائدة للكلمة الشعرية، إلى جانب ذلك، أنه لا يعرف مسألة اختلاس الأنفاس في القصيدة، خاصة في حروف الامتداد، كما أنه لم يتعود معرفة تلحين المعنى الشعري، والقصيدة الناجحة هي تلحين المعنى، وليس المبنى، ثم هو - أخيراً - لا يضبط أواخر شكل الكلمات، فيحيل الشعر بذلك إلى زجل.

علي: لكن الساهر في لحنه لقصيدة "أنا وليلى" قارب التعبير اللحني كثيراً، وبدت موسيقى الأغنيّة تضجّ بالتعبيرية، فماذا تقول؟

الهاشمي: حتّى في هذه القصيدة التي بدت مختلفة بعض الشيء، وقع الساهر في خطأ يكرّره دائماً حين يحيل (قالب القصيدة)، إلى (قالب الطقطوقة)، فلحنه فيها يذهب إلى المداعبة الخفيفة التي تفقد القصيدة رصانتها.

البصري: أسعى إلى صوغ نغم، يرقى لآلام العراق وآماله

تكاد حكاية الملحّن والمؤلف حميد البصري(*)، في جانبيها الإنساني والموسيقي توجز الكثير من حكاية المثقف العراقي في هجراته، وفي محاولته تثبيت ملامح وطنية لعمله الإبداعي القائم على هاجس التجديد... وهو عبر حضور معرفي وأكاديمي وفني في أغلب المهرجانات الموسيقية العربية، وعبر مهارة في تأليف ٢٥ قطعة موسيقية والإعداد الموسيقي لنحو ٣٥ أغنيّة، وكتابته ثلاثة كُتُب في الموسيقى، وإعداده كتاباً، ضمّ نصوص ونوتات ١٠٠ أغنيّة شعبية عراقية، وقبل ذلك عمله البارز في المسرح الغنائي الذي اعتبر رائده في العراق، إنما ظل وفياً لبنائه الروحي الأصيل، وإن توزّعته الهجرات والمنافي، وكان طين العراق يفيض خصوبة في فنه وحياته، حتّى إنه أسّس فرقة من عائلته تهجس بالعراق وفاءً لإنسانه، وإن كانت مستقرة في مكان من الشمال الأوروبي.

عن تجربته الفنية، وعن أبرز سمات عمله، والمراحل التي مرّ بها منذ أواسط ستينات القرن الفائت كان للمؤلف هذا الحوار مع الفنان حميد البصري على هامش مشاركته في مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية التاسع (تشرين الثاني / نوفمبر ٢٠٠٠).

علي عبد الأمير: قبل أيام، وفي جلسة خاصة، قدم لنا الفنان كوكب حمزة صورة فوتوغرافية، تعود إلى عام ١٩٦٦، وتظهر فيها إلى جانب عدد من موسيقيي البصرة، ما الذي تركت الصورة عندك من انطباع؟

---

*) علي عبد الأمير، مجلة "المسلة" ٢٠٠٠.

البصري: أعادتني الصورة إلى أول هدف أسعى له، وهو الإبداع الموسيقي الغنائي الجديد حين أسّست "الفرقة البصرية" عام ١٩٦٦، وكنتُ في أثناء وجودي في بغداد لدراسة "الأنواء الجوية"، درستُ آلة القانون في معهد الفنون الجميلة، وكان أول ما قمتُ به بعد عودتي، هو تأسيس فرقة موسيقية في "نادي الاتحاد" ضمن هدف، تمحور حول تقديم ألحان أعضاء الفرقة، وليس مجرد استعادة الألحان الشائعة عراقياً وعربياً، فكانت هناك ألحان لويس توماس، وعبد الحسين تعبان، وطالب غالي، وهو ما نجحت "الفرقة البصرية" في تقديمه حتّى بدأتُ أفكر بتقديم عمل أكبر، فوقع اختياري على "الأوبريت".

أخذنا كمجموعة فكرة هجرة الفلاحين إلى المدينة عبر حثّ الفلاحين على التمسّك بالأرض، وبدأ الكاتب ياسين النصير، والشاعر علي العضب، والمخرج قصي البصري، والمطرب طالب غالي، عملاً مشتركاً إضافة لي، أخذ طور المراحل في الكتابة والتلحين، ثم بدأتُ وزوجتي وطالب غالي وزوجته في البحث عن كادر تنفيذي للأوبريت (غناء ورقص تعبيري)، درنا على العوائل لضمان موافقتها على عمل الفتيات معنا، واستطعنا جمع ٥٠ عنصراً، قدّموا العمل بنجاح، فيما بعد، وفيه غنّى المسرحيون لأول مرة، ومثّل المطربون لأول مرة.

علي: أنت تتحدث عن "بيادر خير" الأوبريت الذي صار مَلمحاً بارزاً في المسرح الغنائي عراقياً؟

البصري: نعم، وعن تدريبات مضنية بدأت عام ١٩٦٧ حتّى تقديمه على "قاعة الخلد" في بغداد عام ١٩٦٩ الذي اعْتُبر أحسن عمل فني في ذلك العام؛ ليدفعنا نجاحه إلى تكرار التجربة عبر "أوبريت المطرقة" عام ١٩٧٠، وبعد هذا العمل، بدأتُ عملاً، أو مرحلة جديدة من عملي الغنائي والموسيقي، تمثّلت بأوبريت؛ حمل عنوان "السابلة" الذي كتبه الشاعر الراحل أبو سرحان، غير أن الرقابة رفضت تنفيذه، وهو يدور عن المجرى

الصغير الذي يربط المساحات المائية الكبيرة في الأهوار، وفي دلالة على ارتباط مصائر الناس ببعضها، وتأكيد قيمة العمل سوية.

النغم العراقي وإن كان المنفى طويلاً

علي: كانت هذه - إذنْ - العقبة الأولى التي ستقود إلى مفترق في العلاقة مع المؤسسة الرسمية آنذاك، فكيف اجتزتَ تأثيراتها؟

البصري: انتقلتُ من عملي (متنبّئ جوّيّ) في مطار البصرة إلى مطار بغداد، وهناك أسّست "الرباعي الشرقي": البصري (قانون)، وطارق إسماعيل (كمان)، وحسين قدوري (تشيللو)، وخالد إبراهيم (فيولا)، وكان للرباعي دَوْرٌ أساس في معاونة الراحل روحي الخماش على تأسيس "فرقة الإنشاد"، فيما تحوّلت - لاحقاً - إلى التدريس في "معهد الدراسات النغمية"، وإن كان حلم المسرح الغنائي يراودني، غير أن مستلزمات تحويله إلى واقع انتهت دون عودة على ما بدا لي في ذلك الوقت، وجاءت "جماعة تمّوز للأغنيّة الجديدة" التي أسّست بمساهمة الشاعر زهير الدجيلي تعويضاً عن فقدان الأوبريت والمسرح الغنائي، وحال الخطّ العام للفرقة (أغنيّات حبّ للإنسان والوطن غير متداولة) عن وصول الأغنيّات إلى الإذاعة والتلفزيون، ومن بين أعضاء الفرقة البارزين إضافة لي: شوقية، وليالي، وعزيز خيون، وثامر حاتم، فيما تدرّب معنا الفنان فؤاد سالم.

علي: ما قصة أغنيّة "ياعشكنا" التي أبدعتَ لحنها؟

البصري: نعم، للأغنيّة قصة خاصة، فبعد إعلان مسابقة لإذاعة "صوت الجماهير" عام ١٩٧٤، فاز نص الشاعر كاظم الرويعي بالجائزة الأولى، وعُرض للتلحين، فقدم خزعل فاضل، وناظم نعيم، وأنا ثلاثة ألحان، لحني اعتمد غناء من شوقية وفؤاد سالم، وكانت الإشارات كلها تدل على أن لحني هو الفائز، غير أن تغييراً في رئاسة قسم الموسيقى ومجيء ناظم نعيم بدلاً من

وديع خوندة، حال دون إعلان ذلك؛ لتصبّ النتيجة - لاحقاً - في صالح نعيم، أما كيف سُجّلت الأغنيّة للتلفزيون، وبحسب لحنها الذي وضعته وبأداء شوقية وفؤاد سالم، فإن لذلك قصة أخرى، بدأت مع أول سهرة ملوّنة للتلفزيون العراقي، بحسب دعوة من المخرج محمد يوسف الجنابي.

علي: قادتك المغامرة الموسيقية، وحثّتك فكرة الحرية إلى هجرات وأمكنة، ورغم مرارتها، كان هناك عمل دائب؟

البصري: أول محطة لرحلة الاغتراب كانت في الكويت؛ حيث سجّلت خمس أغنيّات في المسلسل التربوي "افتح ياسمسم"، وأشهرها "سبحان من خلق" بصوت الراحل عوض دوخي، بعدها عدتُ إلى بغداد لتسجيل أغنيّة أخرى له، غير أن موته سبقني، وحال دون تنفيذ المشروع. وبعد وصولي إلى اليمن من الكويت إثر تصاعد هجمة النظام في بغداد على القوى الوطنية عام ١٩٧٨، بدأتُ في عدن عملاً لتأسيس قسم الموسيقى في معهد للفنون هناك، وانتقلنا إلى طور متقدم لاحقاً، بتأسيس فرقة موسيقية، وقدّمنا أوبريت "أبجدية البحر والثورة"، وأعدنا "فرقة تمّوز"، ولكنْ؛ تحت اسم "فرقة الطريق"، وجمعتُ فيها الفنانين الموجودين في اليمن: فؤاد سالم، وسامي كمال، وكمال السيد.

الفرقة كانت تسافر سنوياً إلى سورية، وتُسجّل هناك أغنيّات في التلفزيون السوري عن الوطن، وعن النضال الوطني الفلسطيني، وعن الفاكهاني؛ حيث المنفيون العراقيين في بيروت، إلى جانب أغنيّات عن وطننا وضد الحرب التي تحوّلت كابوساً ثقيلاً على شعبه. وفي عام ١٩٨٦، بدأنا الاستقرار في سورية، وفيها عملتُ مع فرقة زنوبيا للفنون الشعبية، ومن خلالها قدمتُ "أوبريت زنوبيا"، وفيه تمت معالجة التاريخ بوقائع معاصرة (الانتفاضة الفلسطينية الأولى)، وقمتُ بتدريس فنون العزف على آلة القانون والموسيقى العربية في "المعهد العالي للموسيقى" بدمشق، وأسّستُ

الأوركسترا العربية للمعهد، وتولّيتُ قيادتها، وكانت المرة الأولى التي يشهد فيها الجمهور حفلاً موسيقياً عربياً دون غناء، وشهدت الأوركسترا في عروضها اختيارات دقيقة لأعمال فيها توزيع هارموني، وبصحبة مجموعة من طلاب المعهد، شكّلت فرقة غناء، قدمت ألوان الغناء العربي كالموشحات وغيرها، غير أن عميد المعهد العالي صلحي الوادي منع الطلاب من الغناء، حين رأى أن الغناء العربي يؤثّر على تركيبتهم الموسيقية!!

علي: بعد سورية وعملك ضمن قوالب الموسيقى العربية فيها أكاديمياً وفنياً، جاءت المحطة الهولندية؛ حيث تقيم، ما الذي اكتسبتَهُ في مكانك الجديد؟

البصري: مع استقراري في هولندا عام ١٩٩٥، عاودتُ عرض إمكانياتي في العزف على العود والقانون، وقدمتُ أكثر من حفل على الآلتين، ومع استحسان الجهات الهولندية التي دعمت العروض وفكرتها الفنية (٣٥ حفلاً على امتداد ٤ سنوات في هولندا وبلجيكا)، ووصول شوقية والعائلة، أعدنا تشكيل الفرقة؛ لتصبح "فرقة البصري"، وليشاركني الأولاد في مهمّة، نشدت تحقيق غايتين: الأولى هي في تغيير وجهة نظر الأوربيين حول مستوى الغناء العربي والشرقي، واشتركنا عام ١٩٩٨ في مسابقة لمَن يغنّي في أغنيّات غير أوروبية، ونلنا الجائزة الأولى، والغاية الثانية كانت في ربط العراقيين بوطنهم، من خلال تقديم الموروث العراقي من مقامات وأغنيّات، وكانت حفلاتنا للعراقيين تحقّق أوقاتاً من الصفاء الروحي الذي نادراً ما يشعر به العراقي في منافيه.

علي: هل تفكّر بعمل موسيقي غنائي، يكاد يختصر المحنة العراقية عبر مراحل الألم وجولات التشظّي؟

البصري: لم أبتعد عن العراق، وهناك من الأغنيات عدد طيّب، كتبه الشعراء رياض النعماني، جاسم ولائي، وكامل الركابي، وعبد الرضا الأسدي،

وغيرهم، وهذا يأتي ضمن سعي لتقديم استجابة، لما أشار إليه السؤال، ربما تنضج في مرحلة لاحقة عبر شكل غنائي وموسيقي، قد يأخذ شكل الأوبريت، أو غيره، غير أن الأكيد فيه هو انتماؤه العميق لروح العراق، ولآمال إنسانه في الوصول إلى لحظة اطمئنان وتصالح مع الأرض التي تحوّلت منذ فترة إلى مرجل، يطلق النار، ويعذّب الناس، ويخنق الآمال.

كوكب حمزة: المنفى قوة طاردة للنغم

تسمع صوته يغنّي بمرافقة العود، فتجد أن أثراً من غرين الفرات دخل دمك، تصيخ إلى ألحانه، فتجدها مشرقة، كما شرفة بيت، تطلّ على حديقة غنّاء في الوزيرية ببغداد، تستعيد "الكنطرة بعيدة"، فتقول استبدّ بي الشوق لبلادي، تتحوّل إلى "ابن آدم"، فتصرخ يا وحدة أبي الشهداء الحسين في واقعة الطف، تستمتع بلحن "هوى الناس"، فتقول يالبغداد الفسيحة الجميلة، تبتهج بقطرات المطر الأولى من كل شتاء، تقول هل من المعقول أن ينقذف هذا العراقي حدّ النشيج خارج حاضنته الفكرية والاجتماعية؟ ثم ما الذي يفعله في ثلج انتظارات مملّة؟ أيّ عسف هذا الذي يُبعد المضيئين من أبناء البلاد عن صالات مسرّاتهم وحدائق الوجد؟ كيف يتداخل الشوق وفخاخ الحنين مع سؤال الحرية عند مبدع، تكاد تشرب عذب دجلة من يديه مثل كوكب حمزة(*)؟ وما الذي يفعله هناك في الدانمارك، فيما شهقاته تحوم حول بلاده؟ وهل إقاماته في المغرب ومصر تعويض عن بعض لوعة؟!

عن كل هذه الأسئلة - الشظايا، عن جراح لا تندمل عن تجربته، عن اغتراب ونأي عن النغم، عن صورة البلاد وأغنيّاتها، كان للمؤلف هذا الحوار مع أكثر الملحّنين العراقيين إثارة للجدل.

علي عبد الأمير: من النادر الحديث عن ملامح عراقية في الأغنيّة دون التوقف عند ألحان كوكب حمزة، على الرغم من تضمّنها ملامح تجديدية في البناء الموسيقي والروحية، كيف يمكنك وصف عملك على تثبيت ملامح عراقية في أغنيّة معاصرة؟

---

*) علي عبد الأمير، مجلة "المسلة" ٢٠٠١ .

كوكب حمزة: بعد فشل أغنيّتي الأولى التي سجّلتها في الإذاعة "مر بيّه"، وبأداء المطربة غادة سالم، وكتبها الراحل طارق ياسين، توقفتُ مع نفسي، ولأكتشف - لاحقاً - سبب هذا الفشل: إنها أغنيّة تحمل جنسية مشوّهة، ومن هنا كان قراري في أن تكون أغنيّتي عراقية صميمة، اتجهتُ إلى دراسة الفولكلور، وأفادني وجودي في البصرة؛ حيث الجملة الهندية تختلط بالعربية بالزنجية، والتراث غنّي وثريّ، فضلاً عن كوني قادماً من منطقة تضجّ بالشعائر العاشورائية الغنية بإيقاعاتها وألحانها، وكان عليّ أن أنظّم نفسي وسط هذا التدفّق الروحي والنغمي، وهكذا خرجت أغنيّة "يانجمة" التي كانت مزيجاً من الغناء العراقي الفولكلوري والموشح الأندلسي، وأغنيّة "القنطرة بعيدة" التي في مدخلها تأثير من غناء البادية، وشيء من العاشورائيات، وعن هذا المَلمح الفجائعي الحسيني يمكنني الإشارة إلى ما تضمّنته أغنيّة "ابن آدم"؛ حيث الفجيعة العالية، ولكنْ؛ ضمن ترميز عالٍ أيضاً.

عموماً كل ما لحّنتُه طبعتْه شخصيتي، واكتشفتُ - لاحقاً - أن هذا غير كاف، فهناك موسيقات مختلفة، وتكنيك أبعد من هذه البساطة التي لا تخلو من بدائية، فجاءت - لاحقاً - أغنيّة "لولي يا ناكوط الماي" بصوت أنوار إبراهيم، وفيها إيقاع "الجيرك" الغربي، والمفردة اللحنية العراقية، وكنتُ قد توصلتُ إلى فكرة تقديم لحن، لا آلة شرقية فيه، ولا ربع صوت في نغماته، وإيقاعه غربي، لكنه يبدو عراقياً تماماً، وقريباً إلى غناء الأهوار، وجاءت هذه الأغنيّة "لولي يا ناكوط الماي"؛ لتنسجم مع الفكرة، فقد أدخلتُ في مقطع منها المقام العراقي، وضمن هذا السياق في المزج بين الشرقي والغربي جاءت أغنيّة "أم زلوف" بصوت مائدة نزهت "مُنعت بعد فترة من إذاعتها"، وتُوِّج هذا الاتجاه في أغنيّة "يا طيور الطايرة"، وفيها تكنيك عال وهارموني، قلّما نجدهما في أغنيّة، توصف - عادة - بالشعبية.

بعد خروجي من العراق قبل ٢٦ عاماً، درستُ التأليف الموسيقي في الاتحاد السوفياتي، يرحمه الله، ويرحمنا، والتجوال والتلاقح مع موسيقات الشعوب، ولاحقاً أجواء الأغنيّات الشعبية في سورية، واقترابي من الأغنيّات

الفلسطينية، وتعرفي على الثراء اللحني الهائل في المغرب (١٩٩٥-١٩٩٦)، كل هذا ساهم في "تخفيف" ملامح الجملة الموسيقية العراقية، غير أن شيئاً غريباً بدأتُ أشعر به يلاحقني، فهناك مقامات عراقية، أخذت تدخل ألحاني، وموضوعة الهوية العراقية راحت تلحّ عليّ إلحاحاً غريباً، حتّى إن دراستي للتكنيك الغربي بدت غير ذي جدوى، ترى هل أنني لم أستخدم ما تعلّمته؟ أم أن قوة الموروث العراقي والعربي هي التي حسمت الأمر؟! هذا ما أدريه بعد!

علي: أغنيّة "يا هوى الناس" التي قدّمتها لصوت سعدون جابر، ظلت مثالاً لأغنيّة عراقية، أخذت العاطفة من شكلها الضيق (حب امراة لرجل) إلى أفق أوسع، هل تجد أن لحن الأغنيّة ممكن أن ينبثق مجدداً عندك، وفي لحن ينفتح على فصول الشجن العراقي؟

حمزة: تكاد تكون الأغنيّات التي كتبها الشاعر زهير الدجيلي جميعاً تحمل هموم الوطن، والناس، والعاطفة، وتعبر بالهموم الشخصية نحو أفق جمالي أكثر رحابة، ومثال ذلك نجده في "طيور الطايرة"، وفي "هوى الناس"، هناك كثافة في اللغة، ممّا جعلني أكثّف لحني مستخدماً التنوّع في الأشكال اللحنية العراقية، كالأبوذية والمقام العراقي، مثلما فيها من ألحان بدوية، مزجتُها معاً، إضافة إلى غناء الغجر والمحمداوي، خاصة أنني كنتُ على وشك الرحيل من البلاد. وفعلاً أكملتُ اللحن، وأنا في تشيكوسلوفاكيا، كثّفتُ في الأغنيّة عراقيّتي، ومثل هذا التكثيف وضعتُهُ في مقطوعة موسيقية، بعنوان "وداعاً بابل" عام ١٩٩٢ لعمل مسرحي "هبط الملاك في بابل" لمخرج بولوني، استعدتُ فيها إحساسي وأنا أغادر العراق مطلاً على أرض بلادي من نافذة الطائرة، فيها الخوف، والوجل، والغربة، والأمر ذاته في مقطوعة أخرى "الجراد يغزو بابل".

علي: شكّلتَ مع المطرب سعدون جابر ثنائياً ناجحاً،

ويبدو أن هناك عملاً مشتركاً بينكما رغم اختلاف المسافة والمواقف، وبالرغم من الأداء الضعيف الذي بات يميّز صوت جابر في أغنيّاته الجديدة؟

حمزة: بدأت علاقتي مع سعدون جابر من خلال المخرج الراحل رشيد شاكر ياسين، سمعتُ صوته، واقتنعت به، وكان لحن "أفيش" جاهزاً، فقدمتُهُ له بعد تغييرات، تناسب صوته، لاسيما أن اللحن كان - بالأصل - لصوت ستار جبار، بدأت العلاقة من خلال الأغنيّة، وتعمّقت مع الجدية الفنية التي كان يُظهرها سعدون جابر، حتّى إنه ظل يأتي إلى بغداد من البصرة مرتين في الشهر، ومع ذكائه - أيضاً - (أيقنتُ - بعد ذلك - أنه يعرف من أين تُؤكَل الكتف)، وصار معظم ألحاني له: "أفيش"، و"ياطيور الطايرة"، و"القنطرة بعيدة"، "أصبغ هدومي" التي أعددتُها عن الفولكلور الزنجي في البصرة، والأغنيّتان الأخيرتان أنزلهما تحت اسم محسن فرحان، باعتبار اسمي ممنوعاً في العراق، كذلك أغنيّة "مكاتيب" المرسلة أصلاً إلى فاضل عواد، ولكن سعدون استولى عليها؛ لتصبح في شريط له دون اسم!

في عام ١٩٩٨، التقيت سعدون جابر للمرة الأخيرة في ألمانيا، وبالتأكيد سألني عن ألحان، واتفقنا على مجموعة أغنيّات، كتبها رياض النعماني، وتضمّن الاتفاق أن يكون التسجيل في سورية، وتحت إشرافي؛ لأن جميع ألحاني شُوّهت موسيقياً بعد تنفيذها من قبله، فكانت هناك لوازم ضعيفة، وأداء ضعيف، ولكنني فُوجئتُ به يُسجّل اثنين من الألحان في الاستديو الخاص به في بغداد.

علي: ولكنه في أحاديثه، يشير إلى اتفاقه معك، على أن يضع الألحان دون الإشارة إلى اسمك، وأنه أوفى بالتزامه المادي معك؟

كوكب: هذا لم يحدث، ولم يتم مثل هذا الاتفاق، أما ما خصّ الجانب المادي؛ فهو ما لم يكن بيننا إطلاقاً، بل إن سعدون خانني، بلا خجل، وكنتُ

أتوقّع أن يكون قليل الوفاء، وليس عديمه، كما تأكد لي ذلك، والذي جرحني وآلمني أن يكتب في خانة الملحّن اسماً غير اسمي، مثلما كان فعل حين وضع اسم محسن فرحان على أغنيّة "هوى الناس".

علي: مثلما ارتبطتَ بسعدون جابر، كان ظهور الراحل رياض أحمد مرتبط بك أيضاً؟

حمزة: أربعة أصوات كانت قريبة إليّ، وارتبط ظهورها مع ألحاني: حسين نعمة في أغنيّة "يانجمة"، وستار جبار الذي اجتاز الاختبار الفني عبر أدائه أغنيّة "إفيش"، وسعدون جابر، ولاحقاً رياض أحمد الذي عرفتُه شاباً صغيراً في البصرة، لكني كنتُ أثق بصوته، وكان بالنسبة لي أخاً أصغر، وكان قريباً مني، وعلى صلة بأغنيّاتي وبسيرتي الفنية ورؤيتي للحياة، وهذا ما سبّب شقاء له، فكنت أحثّه على تعلّم العزف على آلة موسيقية، ولأنه صاحب حظّ سيئ، فقد خرجتُ مبكراً من العراق، وخرجتُ من حياته مبكراً أيضاً، لتختلّ بذلك علاقتي به، وحين عرفتُ خبر رحيله، ترك ذلك عندي لوعة وحزناً كبيرين، لقد أدماني موته، كان قد كلّمني عام ١٩٩٥، وأنا أستعد للذهاب إلى المغرب، كلّمني وهو يشهق بكاء وقال: أنا أخوك رياض، بعثتُ له رسالة مؤكّداً عمق محبتي له، واعتزازي بصوته وروحيته، فهو القريب والحميم من الروحية العراقية.

علي: ها أنت في فضاء عربي، فبعد المغرب، إنتاجك في القاهرة، ما الذي تقصده من المجيء إلى هنا؟ أهي عودة إلى الينابيع، طالما أصبحت العودة إلى المكان الأول مستحيلة؟!

حمزة: قد يكون السؤال قريباً جداً من إجابتي، فأنا تعبتُ من أوروبا، هنا رئة عربية أتنفّس منها، في المغرب تعرفتُ على أصوات مذهلة، وتشبعتُ بثروة نغمية هائلة: صوت فاطمة القرياني، وفاطمة أكيد التي حفظت بعض

أغنيّاتي، صوت أسماء منوّر الذي هلكني، بجماله وعذوبته، وكان يغريني التعرف على صوت نعيمة سميح، سجّلتُ أربع أغنيّات بصوت فاطمة القرياني (٣ نصوص عراقية، وآخر سوري). في مصر قدمتُ بصحبة أسماء العديد من الأمسيّات الغنائية في النوادي والجمعيات الثقافية، غير أن الحصيلة لم تكن كما أريد، وهذا ما يجعلني أفكر بالعودة إلى الدانمارك رغم مرارتها.

علي: هل يخامرك مشروع موسيقي، يتناول القضية العراقية بتحولاتها المأساوية؟

حمزة: العين بصيرة، واليد قصيرة ... ويرعبني السؤال: أين أنفّذ أعمالي؟ وكيف؟ وجدتُ في كتابة موسيقى لعملين مسرحيين في الدانمارك متنفّساً، أما العمل الكبير الذي يحيط بمشهد وطننا ومحنتنا، فهو لم يُكتَب بعد! نعم، إنتاج في بعض النصوص الغنائية مراودة لحنين يضنيني للوطن، منها نصوص لرياض النعماني: "بساتين البنفسج"، و"مضيعني بالضباب"، فيها كلام جميل وعذب، ولكنْ؛ هذه لا يمكن لها أن تُنظَمَ في عمل متكامل، أنا أعمل في ذهني، ويظل السؤال: أين أنفّذ مشروعاتي؟ وكيف؟ وضمن هذا السؤال، كنتُ طيلة عشر سنوات أعمل على "وتريات ليلية" لمظفر النواب، ولكنْ!

علي: الموسيقيون العراقيون خارج وطنهم ... قضية تثير أكثر من مَلمح وإشكال .. كيف أثّر عليك نأيُكَ القسري عن الوطن؟

حمزة: المنفى له وجهان، سلبي وإيجابي، الإيجابي هو في المدى الهائل من التعبير دون خوف، إضافة إلى معرفة ثقافات وموسيقات أخرى، بما يوسع المدارك والرؤى، والتعرف على شعوب وأمم وتضاريس ومناخات اجتماعية، أما السلبي - وهنا الفجيعة - هو أن تدفعك قوة خارج الرحم، وأنت لم

تكتمل - بعدُ - كطفل، وابتعادي عن هذا الرحم يؤذيك ويهزّك بعنف، وهو ما أراه - أحياناً - يُضعف جملتي الموسيقية، ويشوّه روحي اللحنية، نعم الوجع الدائم لا يخلق فناً، أو إبداعاً كبيراً، لذا؛ أكثر المبدعين العراقيين في حال جدب، وفي حال عدم القدرة على التعبير، فغربتهم طالت، وامتدّ الوجع طويلاً، ومثل هذا الحصار الروحي أشكّ أنه ينتج فناً عميقاً.

نصير شمّة: لم أعش بغداد إلا حينما غادرتُها

إذا صحّ أن مدرسة العود العراقية عزفاً وتأليفاً هي مدرسة مميّزة الملامح، وتأثيراتها حاضرة في نقل العود من موقع مرافقة المطربين في الأوركسترا إلى جماليات العزف المنفرد، كما ثبتته تجارب عربية كثيرة، فإن في مدرسة العود العراقية تجارب رسخت، إلى جانب براعة العزف المنفرد والتقاسيم والارتجال، مؤلفات أكانت لآلة العود أم للعود والأوركسترا، بل إن بعضها ذهب إلى أكثر من ذلك، فكتب انطلاقاً من العود بصفته مركز معرفته الموسيقية، إلى كتابة الموسيقى المعاصرة. ومن هذه التجارب يظل اسم الفنان نصير شمّة(*)، فهو لا العازف اللامع صاحب الحساسية المختلفة في علاقته مع أوتار آلته وحسب، إنما المؤلف لمقطوعات موسيقية منها ما هو خاص بالعود، وأخرى لمستويات وأشكال موسيقية، أخرى كالأوركسترا والفِرق الموسيقية الصغيرة والثنائيات والموسيقى التصويرية لأعمال سينمائية وتلفزيونية.

وصاحب "قصة حب شرقية" الذي يقيم في القاهرة منذ سنوات، مستغرقاً في تثبيت ملامح نهج تربوي موسيقي لآلة العود عبر عمله في "بيت العود العربي" التابع لـ"دار الأوبرا المصرية"، كان عمل في معهد الموسيقى العالي في تونس بعد خروجه من بغداد أوائل تسعينيات القرن الماضي، ومابين الإقامتين، جال في مدن أوربية وأميركية، فضلاً عن اشتراكه في أبرز المهرجانات العربية، حاملاً ملامح تكوينه الأول، ومتدفقاً في الوقت ذاته، بكل ما يشير إلى تجديد حقيقي في الموسيقى عراقياً وعربياً، ودونما كلال.

---

*) علي عبد الأمر، مجلة "المسلة" ٢٠٠١ الصادرة عن "الاتحاد العام للكتّاب والصحافين العراقين" في المنفى، العدد الخاص بالفنون العراقية.

ولئن نصير شمّة كان قد كشف في حوارات كثيرة عن رؤاه وقوالبه الموسيقية وحياته ومفهوماته وأعماله، فإن حوار "المسلة" معه جاء مختلفاً لجهة أنه لا يريد تكرار ما كان قاله صاحب "حلم مريم"، وليكشف بعض العناصر التي أسهمت في تكوين شمّة موسيقياً وثقافياً وإنسانياً.

علي عبد الأمير: شهدتْ تجربتك ثلاث محطات، فيها من التأثير النفسي والحسي قدر ما فيها من تأثيرات المكان ... كيف تقيّم تأثير المكان العراقي التونسي والمصري عليك؟

نصير شمّة: في اعتقادي أن المكان لافت التأثير، فالذي يعي مكاناً ما، ينتقل معه أينما يكون، لذا؛ ترى الرموز التي كبر عليها، تنتقل معه حتّى مع قطع الأثاث قبل حتّى حضورها في ذهنه. بعد مغادرتي تونس، بدأتُ أستعيدها في موسيقاي، وأتناولها في أعمالي. المكان يظل يشكّل تنوّعاً خصباً للذاكرة، وبالذات حين يكون متضمّناً بُعداً تاريخياً وحضارياً. لم أعش حياة خصبة في بغداد إلا حينما غادرتُها كمكان، في أثناء وجودي فيها، لم أكن أشعر بقيمة الأشياء من حولي، بدأتُ برؤية الأشياء أكثر وضوحاً وتأثيراً بعد ابتعادي عن بغداد. وكلما طال ابتعادي عنه، تتضح ملامح المكان وإنسانه في أعمالي، وأمكنني استعادة الحي القديم الذي نشأتُ فيه ومدرستي الأولى، حتّى إنني أعتبر مغادرتي إلى تونس البداية الحقيقية لإقامتي في بغداد.

علي: هل أصبح الحدس بديلاً عن المعايشة؟ بحيث إنك تقرأ في روحك الآخرين وتبدّلات المكان والملامح، بل إنك قد تعرف حتّى هواجسهم الآن، وإن كانوا منقطعين عنك؟

شمّة: الحدس جوهر الموهبة، والاستقراء عن بُعد وقراءة المستقبل، ليست مجرد أوهام ورؤى، فانتازيا، بل إن للمبدعين القدرة في قراءة، تتجاوز

الراهن؛ لتصبح مدخلاً للمستقبل. هل يبدو غريباً - تأسيساً على ذلك - أن يكون السّيّاب قرأ العراق في قصيدته "غريب على الخليج"؟

المبدع يرى الأشياء بشكل مغاير، وفي الموسيقى - بوصفها أكثر أشكال التعبير الفني تجريداً - يبدو في الإمكان استحضار الأمكنة والناس عبر إشارات، ليست بالضرورة تكون محاكية للواقع، فأنا في "مقام العشق" استعدتُ القيروان، ولكنْ؛ انطلاقاً من زيارة لجامع محمد علي في القاهرة، وكتبتُ "لوركا" بعد تأثير ساحر عليّ، ولّدته زيارة لمدينة غرناطة؛ حيث عاش الشاعر الإسباني، وقُتل. الأمكنة الأخرى: مدينة "عين دراهم" شمال تونس، مكان غاية في السحر والانسجام أثرّ حتّى على طبيعة عزفي وإيقاع الحفل الذي أحييتُه فيه، جعلني وكأنني في مدينتي الكوت، وقد عدتُ إليها ذات يوم؛ لأحيي حفلاً، استحضرتُ أساتذتي، صرامتهم، جماليات المكان الأول الحميم، كيف كنتُ أستمع، وأنا طفل، إلى جمل كبيرة في السياسة والحكايات التي تتحدث عن مصائر سياسيين، اختطفوا، أو غيّبتهم السجون، وانطلاقاً من هذه المؤشرات، عزفتُ، وأنا في مكان، شكّلني، وكوّنني، المكان في الموسيقي يجعل العازف متمكّناً من عين مدرّبة، وقدرة على الالتقاط، وهذه عوامل تدفع بالعازف إلى مشاركة وجدانية عميقة مع المتلقّين حدّ أنها تغيّر من سياق عزفه، وتتدخّل في أسلوبه، واختيار المقطوعات.

علي: تتحدّث بألم عن المكان الأول ... أيّ نوع من الغربة أنتَ فيها؟

شمّة: بدأت الغربة عندي مع أول تفتّح للوعي عندي، ثمة غربة في البيت، في المدرسة، مع إيقاع الأشياء، وحين خرجتُ من العراق لم يطرأ عامل حاسم على إيقاع الغربة، فهي ليست مؤشراً على المكان، بل إنني أرى الغربة في العقل أصلاً.

علي: إلى أي درجة يبدو الوعي مهمّاً للموسيقي؟

شمّة: الموسيقي دون وعي يصبح "آلاتياً" ماهراً، وبإمكانه أن يؤدي دوراً على هذه الآلة. الوعي مكّنني من إعادة قراءة النغم، فعلاقتي بالشعر، باللوحة، بالفكر عموماً، هو ما جعل من مقطوعاتي وأسلوب عزفي محمولاً عقلياً مشبعاً بالدلالات والأفكار، إلى جانب التأثير الروحي الحميم.

في مقطوعة "حوار المتنبّي والسّيّاب"، استحضرتُ أربع سنوات من قراءة معمّقة لنصوص هذين الشاعرين: ثمة الكلاسيكي، وثمة الحديث، وعبر استقراء أفادني النقد فيه، وجدتُ أن رابطاً بين الشاعرين: المغايرة والتميّز. لا عامل مشتركاً بينهما، فعنجهية المتنبّي وغروره وتعاليه، تقابلها رقّة متناهية عند السّيّاب، هذا صوته يصل البرج، وذلك يصل صوته القاع، هذا الامتياز لكليهما جعلتُه حواراً، مكّنني من نقل الفكرة عن آلة العود، من كونها آلة للطرب والأنس والتقاسيم، إلى رؤية وصورة وفكرة وحالات إنسانية متباينة، وهذا التأثير تمكّنت مقطوعتي من إحداثه بين جمهور في مهرجان موسيقي إيطالي، وهو يمثّل مَلمحاً جديداً، لم نعرفه عن العود، ولم ندرسه في موسيقانا؛ أي أن نكتب عن قضايا أساسية في تاريخنا وثقافتنا عبر النغم، فلم يعبّر أحد من قبل عن اجتياح هولاكو لبغداد، وعن ثورة ١٩٢٠ في العراق، من الضروري جداً أن نضع الموسيقى على هذا القدر هذا الوعي.

علي: أين نصير شمّة، وهو يتوزّع مابين العازف والمؤلّف والمعلّم المنشغل بتدريس العود؟

شمّة: يصعب الفصل - بالنسبة لي اليوم - بين المؤلّف والعازف ومَن يسبق مَن؟ فلو لم يكن جانب المؤلف فيّ قوياً، لما كنتُ عازفاً مميّزاً، هكذا أصبح التأليف والعزف متلازمين، ولكنْ؛ حين أترك نفسي خارج السياق إنتاج أنني كعازف، أسمع أنغاماً، لولا قدرتي على التأليف ما كان بإمكاني تحويلها إلى أعمال مسموعة، أكان ذلك عبر العود، أو اشتراكي مع آلات أخرى في تجسيدها، وهكذا يصبح العزف والتأليف سلسلة مترابطة، سيضعف تأثيرها ما إن رفعنا أيّ حلقة من حلقاتها، والتأليف جاء حتمية لعدم وجود إرث

موسيقي آلي، لذا؛ كان الجيل الذي سبقنا بدأ وضع مؤلفات لآلة العود، وهو ما اعتبره دافعاً أساسياً عندي لمواصلة هذا الدأب، فالموسيقى العربية غنية، حدّ أنها قادرة على إنتاج صياغات آلية، ليست أقل ممّا هو موجود في موسيقات أخرى.

أما التعليم؛ فأنا قصدتُ من خلال الانخراط فيه، إزالة ذلك الإحساس بالنقص من فكرة المعلّم، وإن تأثيره ما يزال في حدود التلقين للتلاميذ، وعملتُ على تقديم مثال حقيقي ومعاصر للمعلّم الموسيقي، فيصبح العازف الذي يملك اسماً معروفاً قادراً على فسح المجال لمشاركة الآخرين، في هذا الاسم ونجاحه.

علي: الحدس والوعي الخبرة والمثاقفة والاتصال، هل أثقلت هذه الموشرات على الطفل الذي فيك؟

شمّة: بعد وقف إطلاق النار في حرب الخليج الثانية عام ١٩٩١، أحسستُ وكأنني بلغتُ المئة من عمري، كان هول القذائف والموت، قتل الطفولة فيّ، ملامحي تغضّنت، ولكنْ؛ امتلكتُ حكمة أخرى، زهداً، بل على درجة من الزهد، وبعد عشرة أعوام، مازلت أبحث عن الطفل الذي فيّ الزمن. غير ممكن أن يعود الطفل عندي، فقد تضاءل وجوده، أو تلاشى! سمعتُ قبل فترة تسجيلاً، أعزف فيه يعود إلى عام ١٩٨٨، وتوقفتُ عند أسلوب الضرب الرقيق والخافت على الأوتار، أصبحتُ - اليوم - أقسو على العود، وأتألم لقسوتي عليه، وكلما أوغلتُ في أذاه، كنتُ أحاول التعبير عن الأذى الذي فيّ.

حين وجدتُ أنني بدأتُ أخسر الإنسان الرقيق فيّ، وضعتُ نفسي في مختبر، لإعادة تأهيلي نفسياً وفكرياً وعاطفياً، وانصرفتُ إلى مراجعات لكلّ ما حصل، ما عشتُه، ما سيأتي، وعبر البحث النفسي العميق، وما قادني ذلك إلى الطرق الصوفية العشرة الأساسية، أعدتُ جزءاً من الصفاء

الذي كنتُ عليه، مع نوع من المشاعر هو أنني أحيا وقتاً ضائعاً، هو وقت الخروج حياً من حرب، لم تُبق، ولم تَذَر، وهو وقت، على مَن حصل عليه، أن يحياه بعناية بالغة.

أنا اليوم لا أستطيع القول إنني امتلكتُ الطفل مجدداً، ولكني أنظر إليه بحنين، وأتقمّص شخصيته وملامحه أحياناً.

علي: هل تشعر أنك غريب على يومك، وعلى الناس من حولك؟

شمّة: قد أكون غريباً، ولكني منسجم مع نفسي، أنا لم أُخلق في بيئة مهيّأة للموسيقى، فعائلتي متديّنة، لا أحد منها اتصل أو عزف الموسيقى، عدا الإنشداد للألحان الأصيلة، ولحظة اكتشافي للموسيقى هي لحظة رؤيتي لمعلم النشيد والموسيقي رحمن جاسم عبد في مدرستي الابتدائية، ومنذ أن أمسكتُ العود، وتعلمتُ على يد أستاذي صاحب حسين الناموس، أصبحتُ ألتهم كل إشارة وكل معلومة، لأبدأ في الخروج عن وصاياه، حتّى إنني بعد سنة من التعلّم، كنتُ أصغر طفل يعزف مع فرقة معلّمي مدينتي "الكوت"، غير أن إحساساً من عدم الرضا كان ينتابني، وأنا أتقدم في دراسة العزف، فأشعر بالغضب حين إنتاج زملائي يتعاملون مع الآلات الموسيقية بوصفها وسائل ترفيه، فيما كنتُ أنظر إليها أبعد كثيراً من ذلك. كنتُ أريد التعلّم والتمكّن من العود؛ كي أجسّد أفكاراً على هذه الآلة، ولذلك لم أتوقف كثيراً عند الموروث، ولم أتعامل معه على أساس أنه النبع الوحيد الذي سيكونني، بل ذهبتُ إلى مناطق تجريبية جديدة، وعملتُ على وضع بصمة جديدة على الآلة.

في بداية الثمانينات، شعرتُ أنني مأخوذ إلى عالم سرّيّ وساحر، ولكنْ؛ أجهل الطريق إليه، فكان أن اهتديتُ إلى "معهد الدراسات النغمية" في بغداد، والذي عُرف بتخريجه أفضل موسيقيي العراق. وبعد دراسة مكثفة

لستّ سنوات، التهمتُ فيها كل ما يتعلّق بتراث العراق الموسيقي والعالم العربي، ونظريات موسيقية، كانت عدّتي قد أصبحت حاضرة للوصول إلى جسر، ينقلني إلى التعبير الذاتي.

علي: هل كان ضعف انجذابك إلى الذات هو الذي جعل عملك عموماً وكأنه خارج الموروث؟

شمّة: أعتقد أن لهذا سبباً رئيساً، فأنا لم أدرس التراث، ولم أتعامل معه، بوصفه مقدّساً، بل كمسألة قابلة للنقاش، حتّى إنني درستُهُ بمشروع شخصي، منطلقاً من حيث توقف الآخرون، دون أن أستكين للتراث وللهالة المقدّسة التي يتعمّد البعض إحاطته بها، فأنا أتصل مع الموروث، وأنفصل عنه، مثلما كان فعله جميل بشير باقتدار.

وحين اتضحت مداركي، بدأتُ البحث عن مثال، فوجدتُ مشروعين متطورين، مثّلهما الشريف محيي الدين حيدر وجميل بشير، هما أستاذاي الحقيقيان، بل إنني إنتاج نفسي قريباً إلى إكمال مابداه جميل بشير.

علي: من أيّ جهة كان اتصالك مع جميل بشير؟

شمّة: لجهة بحثه عن قوالب في التعبير الموسيقي وهاجس التجريب الذي كان يسكنه، ولو لم يدرك الموت جميل، لكان من الصعب إيجاد مكان لنا وسط عالمه المليء بالتجديد، وبالروح وبالشفافية العالية، أو كان علينا البحث عن صيغ أكثر ابتكاراً؛ لأنه لم يترك منطقة في العود، لم يلعب عليها، ولم يترك فكرة، لم يمسّها في تجديد غيّر بالكامل آلية العزف على العود.

علي: وما الذي كان يُبعدك عن منير بشير؟

شمّة: يحتاج مَن يريد تذوّق فن منير بشير وعياً ودراية وحكمة مغايرة للبساطة التي كان يصل بها إلينا جميل بشير، فكما الشباب دون سنّ

العشرين لا يعشقوا غناء أم كلثوم قبل أن تمر فترة طويلة؛ ليجدوا أنه غناء فذّ، يحتاج منير بشير إلى حكمة وصبر وجهد؛ كي تصل إليه.

ما يلفت الانتباه إلى فنّ منير بشير هو احتفاظه بالتألق والمستوى الرفيع والأسلوب المتميّز في العزف علي العود حتّى آخر فصل في حياته، فضلاً عن أنه استطاع خلق بصمة تختلف عن كل ما في مدارس العود، بما فيها العراقي (...)، فهو استطاع أن يدخل عالم التأمل بحنكة كبيرة، وأوجد شكلاً للارتجالات، لم يسبق للموسيقى العربية أن دخلتها منذ الأصفهاني حتّى يومنا هذا، واستطاع أن يقولب التقاسيم، وأن يجعل لها بناءً أقرب إلى التأليف.

هكذا أنظر إلى أثر منير بشير، ولا انفصال عندي مع مدرسته، بل على العكس، اعتبر أنه مهّد لنا طريقاً هاماً جداً هو طريق الحضور للثقافة العربية الموسيقية في أوروبا والعالم أجمع، للدرجة التي أصبح فيها العود حاضراً في افتتاح مهرجانات كبيرة.

علي: الحديث عن جميل ومنير بشير يقودنا إلى حديث عن صورة ما، يشكّلها نصير شمّة لتاريخ الموسيقى العراقية في القرن العشرين؟

شمّة: ما وصلنا من إرث موسيقي في العراق، هو - بالتأكيد - تفاعل قرون عدة أفرز هذا الثراء شديد التنوّع. وتتوزّع عناصر هذا الإرث الثري، بحسب أهمّيّتها، فثمة:

"المقام العراقي" أولاً، والذي يُعدّ قالباً موسيقياً، وليس سلّماً موسيقياً، وهو الهوية الأنصع وضوحاً في شخصية الموسيقى العراقي.

ثانياً "الغناء الريفي"، وهو لون لا يلتقي بالمقامات، لا شكلاً، ولا مضموناً، له لهجته وإيقاعاته التي تميّزه عن باقي ألوان فنون العراق الموسيقية، وعن العالم العربي أيضاً، وهو يشبه - إلى درجة غريبة - التضاريس التي نشأ فيها.

وثالثاً "الموسيقى العراقية الكردية"، وهذه لا تشبه المقام، ولا الغناء الريفي، من خلال مقاماتها وإيقاعاتها، هذا عدا موسيقى الأقليات التي هي نسيج العراق بالكامل.

مع رائد جورج:
حوار في بغداد الموسيقى والحرب

بدا مشهد الحرب والرعب والقلق والآمال، وقد أطبق على ذلك الحوار العجيب الذي ضمّني إلى الملحّن والمغنّي والمؤلّف الموسيقي، رائد جورج، في بيته بمنطقة الدورة ببغداد، ذات مساء حار، وتحديداً في ٢٠٠٣/٨/٦، وكان شاهداً على جزء منه الزميل والصديق الكاتب والناقد فلاح المشعل(*).

وكان الفنان جورج عاد من مقرّ إقامته في الولايات المتحدة إلى بيته قبيل فترة من اندلاع الحرب على بلاده، وشهد فصولاً من أهوال تلك الحرب ورعبها، وما أنتجته من أسئلة مخيفة عن راهن البلاد ومستقبلها إنسانياً وثقافياً.

الحوار بدأ باستعادة علاقة شخصية، ضمّتني إلى صاحب الألحان والموسيقى التصويرية، بدأت منذ العام ١٩٩٣، وتواصلت من خلال إقامته المؤقّتة في عمّان قبيل سفره للإقامة في أميركا، ومن ثم؛ بغداد مجدداً، التي وصلها هو قبيل أيام من الحرب، وأنا بعد أسبوع من نهاية سلطان موتها الأوحد.

وإذا كان الحوار بدأ "مشرقاً"مع إضاءة غامرة وتكييف لحرارة المكان، إلا أنه تواصل - لاحقاً - في عتمة وحرارة خانقتين، إثر انقطاع التيار الكهربائي.

علي عبد الأمير: لاحظتُ لك صورة، تعزف فيها، وأنت بكامل وسامتكَ، وقد اخترتَ خلفية، هي عبارة عن مشهد من الخراب، هل ترى في ذلك تعبيراً عن ذاتك،

---

*) علي عبد الأمير، موقعه الشخصي.

بمعنى أن لديك القدرة على أن تمنح أمكنة مخرّبة ملامح من الحياة؟

رائد جورج: نعم، هذه هي الفكرة من ذلك، لقد اختار المخرج هذه الخلفية لإضفاء طابع الخلق لحياة جديدة، وفي ذلك رمز لحياة العراقيين في الوقت الراهن.

علي: ما حكاية الحدث خلف هذه الصورة؟

رائد: تمثّل هذه الصورة الـ (سبوت) الذي قمنا به للاتحاد الدولي للصليب الأحمر والهلال الأحمر العراقي. وقد اخترنا هذا المكان المخرّب بسبب الحرب؛ ليكون رمزاً لإمكانية إعادة الحياة من جديد للعراق.

علي: وصلتَ إلى البلاد، وهي على أعتاب مرحلة أقلّ ما يمكن أن يقال عنها إنها مرحلة خطيرة، ولا نبتعد عن الحقيقة عندما نقول إنها مرحلة دموية ومرحلة عاصفة، كيف يمكن لك كموسيقي وكانسان أن تتعامل مع هذه المرحلة؟ وكيف يمكن لك وأنت مرتبط بهذا المكان؛ بحيث إنك غادرت مكاناً، كان مفترضاً أن يوفّر لك الراحة، وجئتَ إلى مكانك الأول مهجوساً بهواجس عدة، كيف تقرأ قدرتك كموسيقي على تفسير هذا الارتباط بالمكان؟

رائد: صحيح أنني كنتُ في خارج البلاد، ولكنني في نفس الوقت كنتُ بجزء كبير مني أعيش في العراق حتّى ترى أن أغلب أعمالي كانت تتحدّث عن العراق، وقد عملتُ مؤخراً لتحضير عمل خاصّ عن العراق، سوف يأخذ طابعاً كلاسيكياً ممتزجاً بالشرقية، وهو عمل متنوّع أيضاً، وبالحقيقة، فإن العمل يحاكي سمفونية بتهوفن "سمفونية البطولة"، وهي السمفونية الثالثة. أرى في هذا العمل أن الخلاص الحقيقي للعراق يكمن في وحدته

الوطنية، ولذا؛ فأنا في صدد إدخال مقاطع من جميع مناطق العراق في نهاية العمل؛ ليغطي مساحات واسعة من العراق، من المنطقة الكردية، ومن الوسط والجنوب، والصحراء الغربية.

علي: من المتعارف أن أي بلد دخل في مراحل دمار كالتي مرّ بها العراق، تميل - لاحقاً - التجارب الفنية والثقافية إلى نوع من العدمية، وتظهر تيارات عدمية نابعة من إحساسها بالدمار واليأس، هل تعتقد أنك كموسيقي قادر على أن تبتعد عن هذه العدمية، وتحاول رسم ملامح جديدة، وهل تتوقّع أنه ثمة أمل في عمل ما؟

رائد: نعم، أنا أتوقع أنه ثمة أمل كبير في تطور الموسيقى العراقية؛ لأننا كعراقيين نتملك إمكانات كبيرة جداً سواء في الأدب أو الفنون المختلفة، وبضمنها الموسيقى طبعاً. أما بالنسبة للتيارات العدمية التي أعقبت انتهاء الحرب العالمية الثانية، والتي توالت أنواعها كالدادائية والسريالية؛ فأنا أعتقد أن دورنا كموسيقيين عراقيين هو أن نلم شمل الكتنوقراط الموسيقي، إن جاز التعبير؛ حيث إن لمثل هذا التجمّع أن يقود حركة الموسيقى في العراق، خصوصاً في ظل التطورات المتوقّع أن يشهدها العراق، والتي يُراد بها أن يكون العراق النموذج للمنطقة جمعاء. الإمكانات متوفرة في شباب عراقيين، ولنأخذ على سبيل المثال "الفرقة السمفونية الوطنية العراقية"، نرى أن شباب هذه الفرقة راحوا يبادرون في التطوّع في أي عمل يخدم الموسيقى في العراق، وقد لاحظت أنهم ما إن علموا بطلبنا بأن يشاركوا في "السبوت" الذي تكلّمنا عند قبل قليل، حتّى أتوا متطوّعين للمشاركة، وهنا أود أن اضيف أني كنتُ قد تكلمتُ مع مدير الفرقة الأستاذ هشام شرف بغرض الاتفاق على أن تقوم الفرقة السمفونية الوطنية العراقية بتقديم نتاجات عراقية، وأن لا يكون دورها مقتصراً - فقط - على تقديم الأعمال العالمية الكلاسيكية.

علي: على هذا الأساس، هل تعتقد أن الصبغة المميّزة

للموسيقى العراقية هي صبغة شرقية؛ بحيث لا يمكن إدخال تعديلات عليها؛ بحيث تصبح قابلة أيضاً؛ لأن تتّجه نحو الشكل الغربي، أو أنها يجب أن تبقى محافظة على الشكل الشرقي، وعدم الخروج عنه؟

رائد: هناك أناس يحافظون على الأصالة والطابع العراقي التراثي في الجانب الموسيقي ودورهم تاريخي في الحركة الموسيقية في العراق، ولكنني أرى أنه يمكن لفنوننا أن تتّصل بالعالمية عبر حوار مع الحضارات. وأنا شخصياً أعتقد أنه إذا ما أردنا تقديم شيء للغرب، فعلينا تقديم شيء من العراق؛ أيْ بمعنى أن يكون ذات طابع تراثي عراقي شرقي، كيما نمثّل المنطقة الجغرافية التي نحن منها، على أن يتمّ هذا وفق قواعد التأليف الموسيقي العالمية، وليس الغربية فقط، فنحن نتحدث عن موسيقى عالمية، وليست غربية، بدليل أنها موسيقى إنسانية، نمت وتطورت مع تصادم الزمان والحضارات، حتّى أصبحت ذات سمة إنسانية، وهنا تكون الموسيقى حواراً للحضارات.

علي: هل تتوقع من مهام الموسيقي - الآن - خلق مساحة من الرومانس، في حياة الناس في الوقت الذي تضيق هذه المساحة، ولأسباب كثيرة.

رائد: أنا أؤمن أنه - الآن - لو قمت بتأليف شريط رومانسي كامل، سوف يلاقي نجاحاً أكبر من كثير من الأشرطة المطروحة حالياً، والتي هدفها ترفيهي كالرقص، وما إلى ذلك. تتذكر عندما بدأنا، أنا والفنان إسماعيل الفروه جي والفنان عادل عكلة، مشوارنا الفني، كانت هناك مجموعة من الأغاني الرومانسية، والتي لاقت نجاحات كبيرة. وأستطيع القول بأن أغلبية أغنيّاتي ذات طابع رومانسي، وأغنيّة "لا ترحلين" كانت واحدة من أهم أعمالي الفنية ذات الطابع الرومانسي، والتي لاقت قبولاً واسعاً عند الجمهور. وكما تعرف فإن الرومانسية كحركة فنية بدأت بالأدب والفنون الأخرى حتّى وصلت إلى عامل الموسيقى. لو أخذنا على سبيل المثال الموسيقار بتهوفن، نرى أنه أول مَن أرسى قواعد الموسيقى الكلاسيكية، وبدأ ينطلق تدرجياً نحو

الرومانسية حتّى إن الرومانسيين اتخذوه معبوداً لهم في هذا اللون من ألوان التأليف الموسيقي. ثم أتى شوبرت ومجموعة بعده خرجت عن إطار التأليف الكلاسيكي؛ حيث بدؤوا بالعمل ضمن مساحات من التأليف الموسيقي غير خاضعة لقواعد الهاروموني الكلاسيكي. أما في العالم العربي؛ فأنا شخصياً أعتبر الراحل عبد الحليم حافظ مثالاً لي في الرومانسية، بينما عند مقارنته مع الفنان الراحل صباح فخري نرى أن صباح كان مؤدّياً أو مطرباً، ولكنه لم يكن رومانسياً بقدر ما كان فنان طرب. وهنا لا أقصد - فقط - أداء الفنان، بل - أيضاً - آلات العزف والتوزيع الموسيقي وما إلى ذلك من هيكلية التأليف الموسيقي.

علي: في هذا النطاق، هل ترى أن هناك حرية في أشكال التأليف؟ ولا وجود لشيء، يمكن اعتباره مقياساً للتأليف؟

رائد: نعم، أعتقد أن هناك حرية في التأليف الآن؛ حيث إن قواعد التأليف القديم الكلاسيكي لا يُعمَل بها اليوم؛ حيث ترى أن التأليف الموسيقي في العالم - الآن - أبعد من أن يكون خاضعاً لقاعدة أو مدرسة هارمونية معينة، وإنما يتم التأليف ضمن مساحات، تغطي كل ما يكون مستساغاً للأذن البشرية، وذات صفة جمالية حتّى وإن لم يخضع لقاعدة هارمونية معينة، ولكن هذا - بطبيعة الحال - لا يعني إهمال دراسة القواعد التأليف الكلاسيكي، بل على العكس، كما أن هذا لا يعني - أيضاً - عدم وجود إطار عام للتأليف الموسيقي في العالم اليوم.

علي: لو اعتبرنا هذا واقعاً متحقّقاً على الأرض؛ إذا قلنا إن رائد جروج كان ملحّناً ومؤدّياً ومغنّياً ومؤلّفاً موسيقياً، لكنكَ كنتَ تؤدّي اللحن كمؤلّف موسيقي، هل يعنى هذا أنك تجد نفسك ضمن إطار التأليف الموسيقي؟

رائد: نعم، هذا صحيح، فقد وجدتُ نفسي في السبعة أعوام الأخيرة في ميدان التأليف الموسيقي حتّى إنني تركتُ العزف، فكما تعلم، على العازف التمرّن

لساعات طويلة يومياً، وأن يكون ذلك بانضمامه لمدارس العزف. وبالحقيقة فإن هناك أسباباً وراء تركي للعزف، أهمّها أنني لم أرد أن أتحوّل إلى عبد للآلة، يطبّق المتوفّر فقط. ولو أخذنا مشاهير المؤلفين الموسيقيين في العالم أمثال بتهوفن، وموزارت، وباخ فانك، تجد أنهم كانوا مؤلفين خلّاقين أكثر من كونهم عازفين مهرة.

علي: في قراءتك للموسيقى العراقية، يبدو أن الغناء هو الحاضر بقوة على حساب الموسيقى الصرفة؟

رائد: نعم، ولهذا تجد أنني انصرفتُ إلى الغناء في السابق؛ كي أضمن وصول موسيقاي للناس؛ حيث إنني لو كنتُ قد قدّمتُ موسيقى مجردة، لكان قلّة من الناس سمعوها، وهذه حقيقة قديمة، فلو أخذنا مغنّي الأوبرا في أوروبا، نرى أنهم المسيطرون على الساحة، وهنا في العالم العربي ترى أن للكلمة أثراً أكبر على اللحن، بينما يُراد للموسيقى أن تكون فناً مجرداً، يدخل الأذن بدون الحاجة لأي حرف.

علي: في العراق تنوّع ديني واجتماعي، انعكس في ظهور تنوّع نغمي، فترى أن ما هو سائد في مناطق شمال البلاد لا يشابه ما موجود في الوسط، أو الجنوب، أو البادية الغربية، هل تعتقد أن من شأن هذا التنوع النغمي أن يعطيك كموسيقي ذخيرة نغمية، يمكن أن تنضج في عمل موسيقي؟

ج: إن لهذا التنوّع أهمّيّة بالغة، وبالحقيقة فإنني كنتُ قبل يومين قد بدأتُ أفكر بدراسة الموسيقية الكردية، لما لها من سحر معيّن، وأنا أحاول إدخال طور "المحمداوي" على موسيقى كردستان العراق، بهدف خلق نوع من الامتزاج المتوافق، كما كان يحصل مع الأرمن حين كانوا يُدخلون السمات الشخصية لهم ضمن قالب أوركسترالي. أعتقد شخصياً أن وجود كَمّ وخزين هائل من التلوّن في الموسيقى الوطنية، من شأنه أن يكون عامل نجاح وتقدّم للموسيقى العراقية.

علي: تميل كثير من المقطوعات عندك إلى التصوير، كيف قادك هذا إلى موسيقى تصويرية مميّزة؟ وهل هذا نابع من فهمك العميق لفكرة التصوير، أو من إجادتك للتصوير؟ فالروماسيون نراهم - دائماً - يرسمون الأشياء بالأنغام، وهل يا ترى يرجع سبب ذلك إلى وَلَعك الكبير بالرومانسية ولأهمية التصوير في بنائك الموسيقي؟

رائد: في الحقيقة أنا إنتاج نفسي في هذا النوع من الموسيقى، فهناك الموسيقى الحسّيّة وهناك - أيضاً - الموسيقى المجرّدة. إن الأحداث التي مرّ بها العراق ولدت موسيقى، تكون امتداداً لمراحلنا التاريخية، ولهذا فإن الذي سمعناه في مسلسل "رجال الظل"، الذي وضعتُ موسيقاه التصويرية ١٩٩٨، رغم حساسية الموضوع وإشكالاته السياسية، إلا أنه لا يمكن الا أن يكون ليعطينا شعوراً بالشجن وإحساساً بالقوة الممتزجة بالانكسار والنبضة العراقية، فهل أن في ذلك تداخلاً في الشخصية العراقية؟ وهل أن هذه الشخصية الرئيسة معقدة، وبالتالي تحتاج كل هذا النسيج المتفجّر؟ العمل كان مزيجاً من الحسّ الوطني والحماسة مع الرقّة، وهذه طبيعة الشخصية العراقية، وكما يشير الدكتور علي الوردي أن العراقي يحمل كماً من المتناقضات، منها ما هو إيجابي، ومنها ما هو سلبي، في آن واحد.

علي: في النشأة الروحية لرائد جورج ... أنت ورثتَ - بالتأكيد - هاجساً روحياً عميقاً خلال وجود الموسيقى كركيزة أساسية في التقاليد الكنسية، وسبق أن تعاملتَ مع ذلك بأنك كنتَ تعزف في الكنيسة، ما هو تأثير هذه الذخيرة الروحية عليك؟ وكيف تنعكس على أعمالك؟

رائد: فعلاً بالفترة الأخيرة قضيتُ عملي كله في ستوديو في كنيسة بالولايات المتحدة الأميركية؛ حيث كنتُ أعزف في القدّاس، وعلى مدى سبع سنوات، ولثلاث مرات يومياً. وكان لذلك تأثيره في شخصيتي الموسيقية. وقد نشرتُ

أشرطة، قدّمت فيها لموسيقى كنسية آرامية قديمة، كانت موجودة في العصر العباسي. ويمكن القول إن في أوروبا عموماً كانت الكنيسة هي المنبع الحقيقي للفن، ليس فقط في مجال الموسيقى، بل في شتى الفنون الأخرى، خذ على سبيل المثال مجال الرسم، وكيف كان الفنان إنجيلو يصوّر لوحاته في قباب الكنائس الأوروبية. ويقال إن عصا القيادة التي يمسك بها قائد الفرقة السمفونية تقليد أتى عن أحد المطارنة في أوروبا، وحتّى أسماء النوتات الموسيقية (دو ري مي)، يقال إنها ذات مرجعية دينية في أوروبا. بالمناسبة أود أن أضيف أن المطران الذي كنتُ أعزف في كنسيته في أميركا هو نفس القسّ الذي كان يعلّمني عندما كنتُ صغيراً؛ حيث كان يشجّعني بينا كنتُ أقف بين أقراني؛ ليقول لهم إن رائد هو مَن سيؤدّي الترتيلة بصورتها الصحيحة. نعم، إن ما تفضّلتَ به صحيح، إلى درجة أنني أفكر في تأليف عمل موسيقي لقدّاس، على غرار ما كان يعمل مشاهير الموسيقيين العالميين، وهو مشروع أرغب في أن يُقدَّم باللغة الآرامية، وهي لغة السيد المسيح. وهنا أمامي مفترق طرق، فإما أن أقوم بابتكار تأليف موسيقي خاص، كما كان يعمل مشاهير الموسيقيين الكلاسيكيين، أو أن أقدم لما هو موجود من ألحان طقسية عراقية، والتي تمتد إلى مئات السنين بعدما أقوم بتطويرها.

علي: هل انعكس هذا الأمر على آخر عمل تقوم به الآن، والذي كنتَ قد أنجزتَ من ثلاث حركات؟

رائد: نعم، هذا صحيح، وخصوصاً في المقدمة الأولى "مقدمة الدخول". لقد جذبتني حقيقة كون الكلمات الأولى في الكتاب المقدس تذكر اسمَي دجلة والفرات، فوجدتُها فرصة؛ لأن أبتدئ بها عملي؛ لأنها تذكّر بتاريخ العراق الممتدّ منذ نشأة الخليقة على الأرض. ولكنْ؛ مع تقدم المؤلف ترى أن الحركة الثالثة تبدأ تأخذ طابعاً كلاسيكياً مجرداً، مع ملاحظة أن الحركة الأولى سوف يتمّ توزيعها بآلات موسيقية عراقية، فمثلاً سوف يتحوّل الفلوت إلى الناي العراقي، والكلارنيت يمكن أن يكون"الدودوك" الأرمني ذا الطابع الشرقي.

علي: تقول الباحثة والناقدة الدكتورة شهرزاد قاسم حسن، إن المميّز للموسيقى العراقية هو المقام العراقي، وبالتالي فإن أي مشروع للموسيقى العراقية يدير ظهره لهذه الذخيرة يفقد جانباً مهمّاً من جوانب الموسيقى العراقية، هل باعتقادك أن هذا الرأي دائماً دقيق وصحيح؟

رائد: لا أتصور أنه كلام دقيق، على الرغم من كونه صحيحاً إلى حدّ ما، فإذا ما قلنا إنه صحيح، فبكل بساطة، سوف يعني هذا أن علينا التقوقع ضمن إطار معيّن. والمقام يأتي بصورتين؛ إما بصورته كمقام عراقي، أو بصورته الأوسع، باعتباره مقاماً موسيقياً. وبالحقيقة فأنا لي رأي مختلف؛ حيث إن بإمكاننا الاستفادة من الموجود ضمن المقام العراقي، من دون أن أحصر نفسي به تحديداً. مع إقراري بأن المقام العراقي غنّي، وهو بمثابة الثروة الموسيقية والروحية لنا.

ملحق الصور

بضيافة الأب الحقيقي للموسيقى العراقية المعاصرة: الشريف محي الدين حيدر (على اليسار جلوسا) وخلفه تلميذه العازف سلمان شكر.

الجلسة ذاتها ويظهر فيها الشريف حيدر عازفا وزوجته المغنية التركية صفية آيلا إلى جنبه تصيخ السمع.

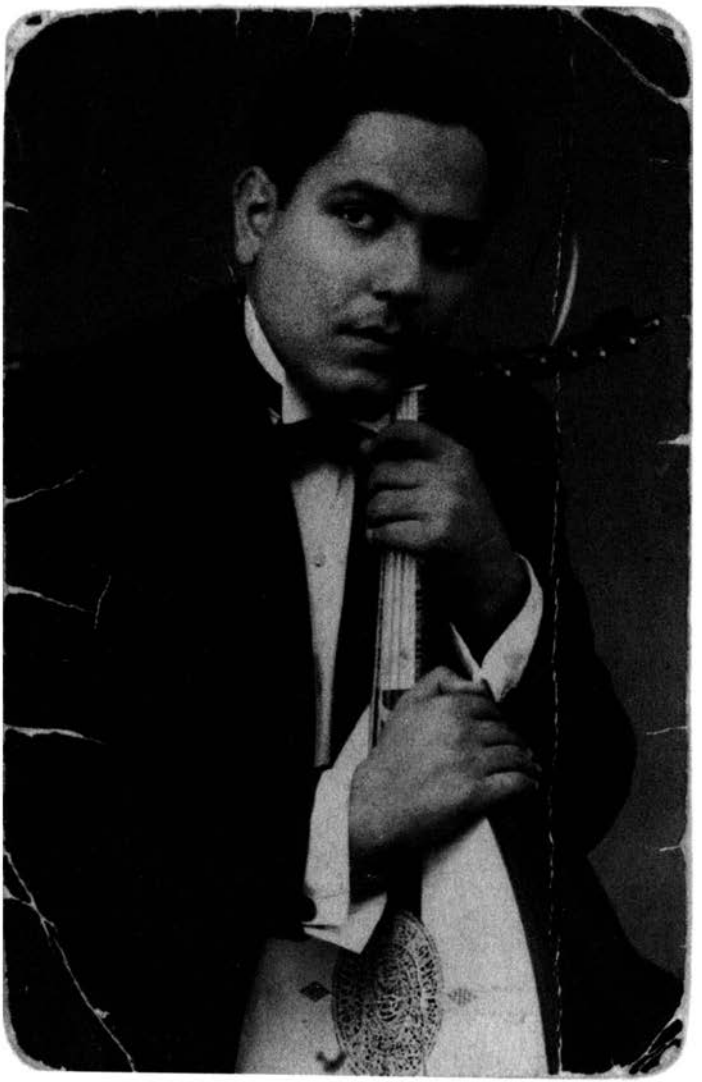
بوستر إحتفائي بالإرث النغمي والتربوي
للشريف حيدر.

جـــوق الإذاعـــة العراقيـــة في العـــام ١٩٣٨:
محمـــد القبانجـــي (وســـط) ومعـــه صالـــح الكويتـــي (كمـــان) وداود الكويتـــي (عـــود) ويوســـف زعـــرور (قانـــون)، ابراهيـــم طقـــو (تشـــيللو)، يعقـــوب مـــراد العمـــاري (نـــاي) وحســـين عبـــد اللـــه (إيقـــاع).

الجوقة ذاتها بدون المطرب محمد القبانجي

إعـلان عـن برنامـج سـهرة غنائيـة في ملهى
بـإدارة الأخويـن الكويتـي تحييهـا المغنيـة
نرجـس شـوقي

عازف العود والملحن داود الكويتي.. ١٩٣٨

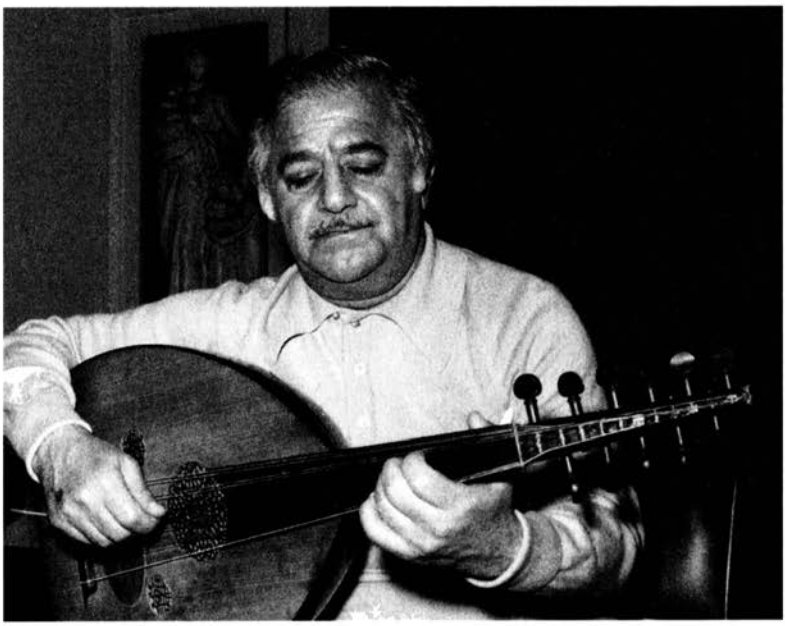


صالـح (كمـان) وداود الكويتـي (عـود) ويوسـف زعـرور (قانـون) في ١٩٥٢ بعـد وصولهـم هجـرة اليهـود العراقيـين إلى إسرائيـل.

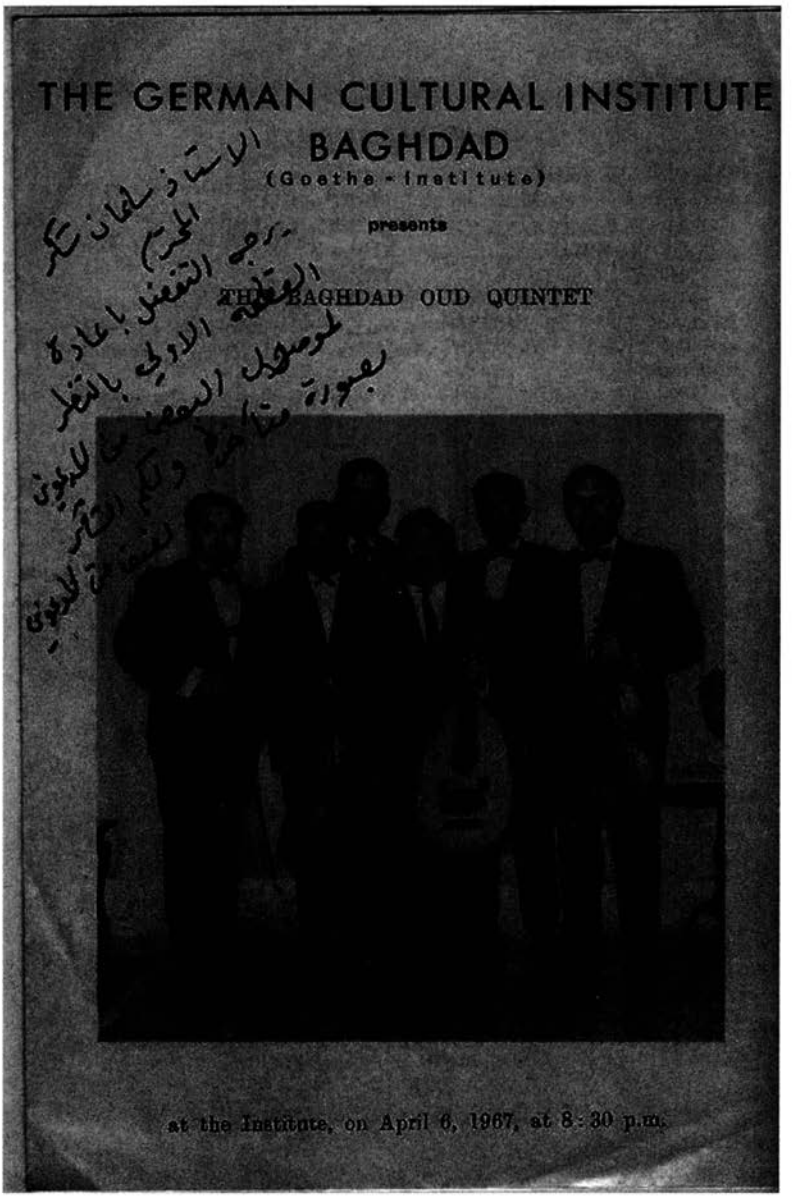
الكويتيان وزعرور في لقطة أخرى

دود تاسا حفيد داود الكويتي من ابنته،
بات مأسورا بإرث الأخوين الكويتي.

عازف العود سلمان شكر.



برنامـــج حفـــل لمجموعـــة موســـيقية ١٩٦٧
ترأســـها العـــازف ســـلمان شـــكر تحمـــل طلبـــا
طريفـــا مـــن احـــد الحضـــور.



العازف والمؤلف جميل بشير

جميـل بشـير في درس تعليمـي لآلـة العـود
في بغـداد ١٩٥٤

العازفان منير بشير (عود) وغانم حداد
(كمان) أثناء استضافتهما في هيئة الإذاعة
البريطانية أواخر خمسينيات القرن الماضي

سـالم حسـين: العازف والملحـن وقائـد الفرقة الموسـيقية المصاحبة لناظـم الغزالي

المطـرب ناظـم الغـزالي في مقتبـل عمـره الغنائـي (يمـين الخط الأول) مشـاركا في جلسات خاصـة للجيـش العراقـي في فلسـطين ١٩٤٨

المطـرب ناظـم الغـزالي بعـد أن صـار نجمـاً
لأمسـيات بغداد الغنائيـة ١٩٥٦.

ثلاثة مشاهد من التسجيل الشهير للغزالي في تلفزيون الكويت ١٩٦٣.

صورة للقاء ساهر قبل ساعات من بدء الغزالي رحلة العودة من بيروت إلى بغداد ٢٠ تشرين الأول / إكتوبر ١٩٦٣.

الصـــورة الأخـــيرة للغـــزالي بعـــد وصولـــه
وصديقـــه ســـالم حســـين إلى بغـــداد مـــن بـــيروت
ثـــم وفاتـــه بعـــد ســـاعات

الملحن ناظم نعيم في بواكير حياته وقبل أن يصبح اسمه مقترنا بأجمل اغنيات ناظم الغزالي.

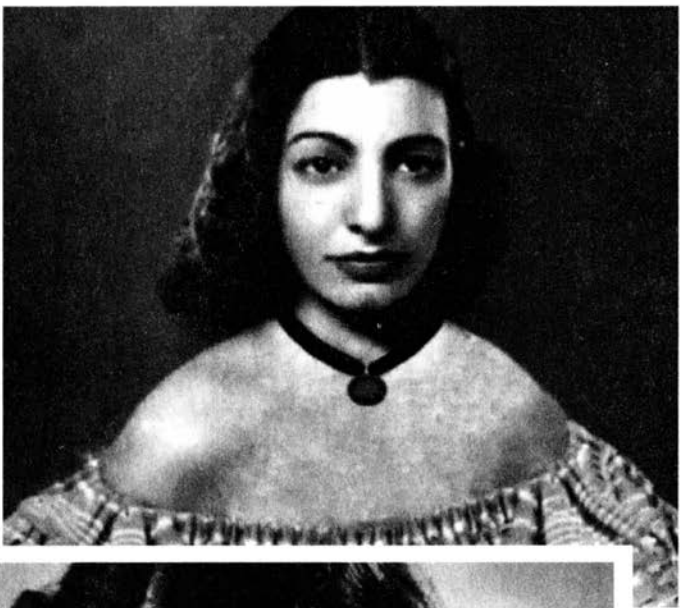
ناظم نعيم (يسار) في احدى حفلات المطربة سليمة مراد والصورة تعود إلى أوائل أربعنيات القرن الماضي.

فرقة موسيقية عراقية – عربية شاركت في إحياء جلوس الملك فيصل الثاني على العرش ١٩٥٢.

الفرقة الموسيقية التي عزفة اثناء الاحتفالات بتتويج فيصل الثاني ملكاً على العراق عام ١٩٥٢، وكانت هذه الألحان من وضع وتأليف الفنان ناظم نعيم. والمتكونة من الأستاذة عبد الكريم بدر/ كمان، سالم حسين /كمانجة، صليب القطريب / عود، حسين عبدالله/ ايقاع، عبد العليم السيد / كلارنيت، فؤاد فاضل / الجلو، حكمت داود / ساز، عز الدين صدقي / الأكورديون، ناظم نعيم / كمان.

المطربة سليمة مراد بعد زواجها من
المطرب ناظم الغزالي

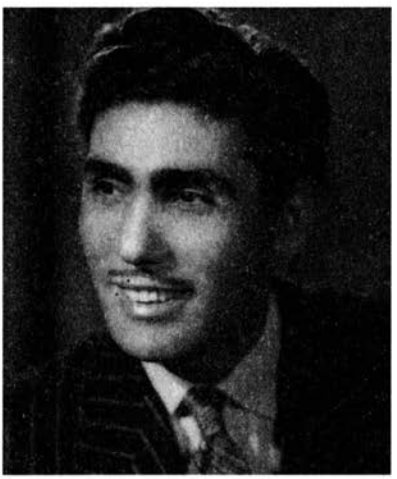
المطربة زهور حسين التي ارتبط اسمها
بما صاغه لها الملحن عباس جميل.



الملحن عباس جميل.

المطربة فائزة أحمد في بغداد ١٩٥٥ ومنها بدأت رحلتها إلى الشهرة وتحديدا عبر ألحان المطرب رضا علي.

المطرب والملحن رضا علي في شبابه



رضا علي في إحدى الحفلات الغنائية

قاعـــة الملـــك فيصـــل (لاحقـــا قاعـــة الشـــعب)
ومشـــاهد من حيوية الحضـــور الاجتماعي النســـوي
العراقـــي في خمســـينيات القـــرن المـــاضي

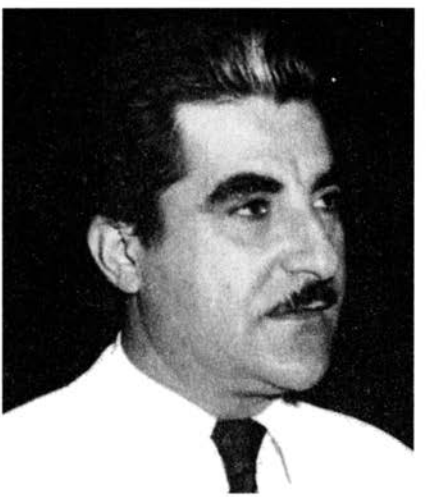
المطربة عفيفة إسكندر في بيتها أوائل خمسينيات القرن الماضي .

عفيفة إسكندر في صالونها الثقافي ببغداد مع نخبة الوجود الأدبية والفكرية العراقية.

المطربة إسكندر حين أصبحت نجمة بغداد الفنية والاجتماعية.

المطربة إسكندر (يمين) وزميلتها مائدة نزهت (الثالثة) رفقة اثنتين من مذيعات التلفزيون العراقي في ستينيات القرن الماضي.

المطرب والملحن أحمد الخليل



المطـــرب والملحـــن
أحمـــد الخليـــل صحبـــة
الفرقـــة الموســـيقية للإذاعة
العراقيـــة

صورة تجمع موسيقيي الأذاعة عام ١٩٥١ في استديو الموسيقى، ويظهر وسط الصورة الفنان ناظم نعيم رئيس قسم الموسيقى آنذاك في أذاعة بغداد ، الى جانب الأساتذة الفنانين قادر ديلان /كلارنيت ، سعيد شابو/ كمان ، سامي عبد الأحد / ايقاع ، أحمد الخليل /عود، سيوه / مطرب مقامات كردي ، حكمت داود/ ناي ، عبد الأحد جرجيس / قانون ، ابراهيم محمد/ جمبيش .

المطربة العربية إنصاف منير تحيي حفلة غنائية في البصرة ١٩٦٢ صحبة فرقة موسيقية يقودها عازف القانون سالم حسين.

جانب مـن كبـار موسـيقيي العـراق وفنانيه
خـلال مؤتمر شـهدته بغـداد ١٩٦٤.

مجموعة من الفنانين العراقيين يحيطون بالفنان الكبير حقي الشبلي منهم الفنان ناظم نعيم ، الأستاذ محمد الكبنجي ، الأستاذ روحي الخماش، الأساتذةحسين عبد الله ، خضير الشبلي ، عزمل فاضل وعبد الوهاب بلال . وهذه الصورة تجمعهم خلال المؤتمر الموسيقي العربي المقام في بغداد عام ١٩٦٤.

المطربة وحيدة خليل في ١٩٦٨.

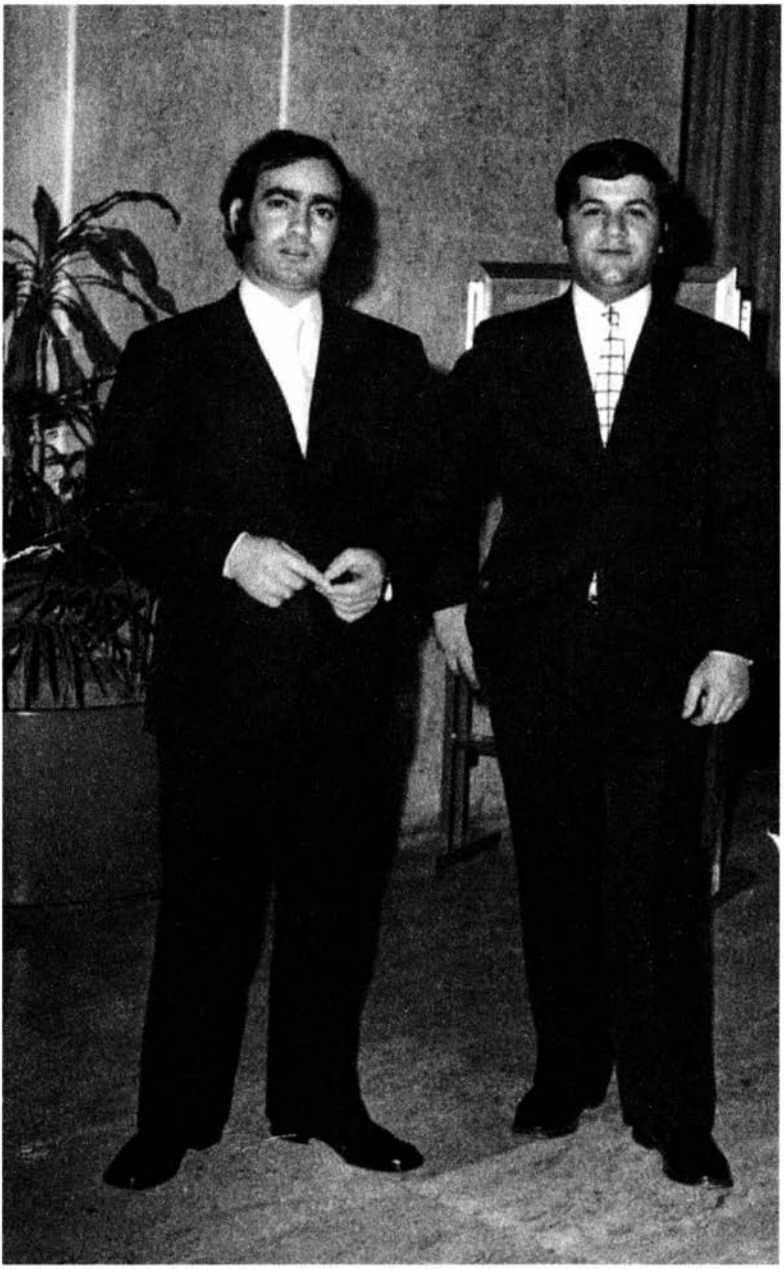
لقاء نادر عام ١٩٧٤ بين قطب المقام العراقي محمد القبانجي (الأول على اليمين) متحدثا إلى قارئ المقام (التلميذ) حينها حسين الأعظمي (الجالس على اليسار) وبينهما عازف الموسيقار روحي الخماش وعازف الجوزة الشهير شعوبي إبراهيم.

الملحـــن طالـــب القـــره غـــولي أحـــد أبـــرز الأســـماء في اللحنيـــة العراقيـــة.

الملحن كوكب حمزة الذي تحول ألحانه الفريدة والجريئة نجما للحياة الفنية والثقافية العراقية أوائل سبعينيات القرن الماضي.

الملحـــن فـــاروق هـــلال وأحـــد مبدعـــي اللحنيـــة العراقيـــة صحبـــة موســـيقار الأجيـــال محمـــد عبـــد الوهـــاب.

إلهـام المدفعـي في ١٩٧٠ مـع احـد عـازفي
فرقتـه الموسـيقية.



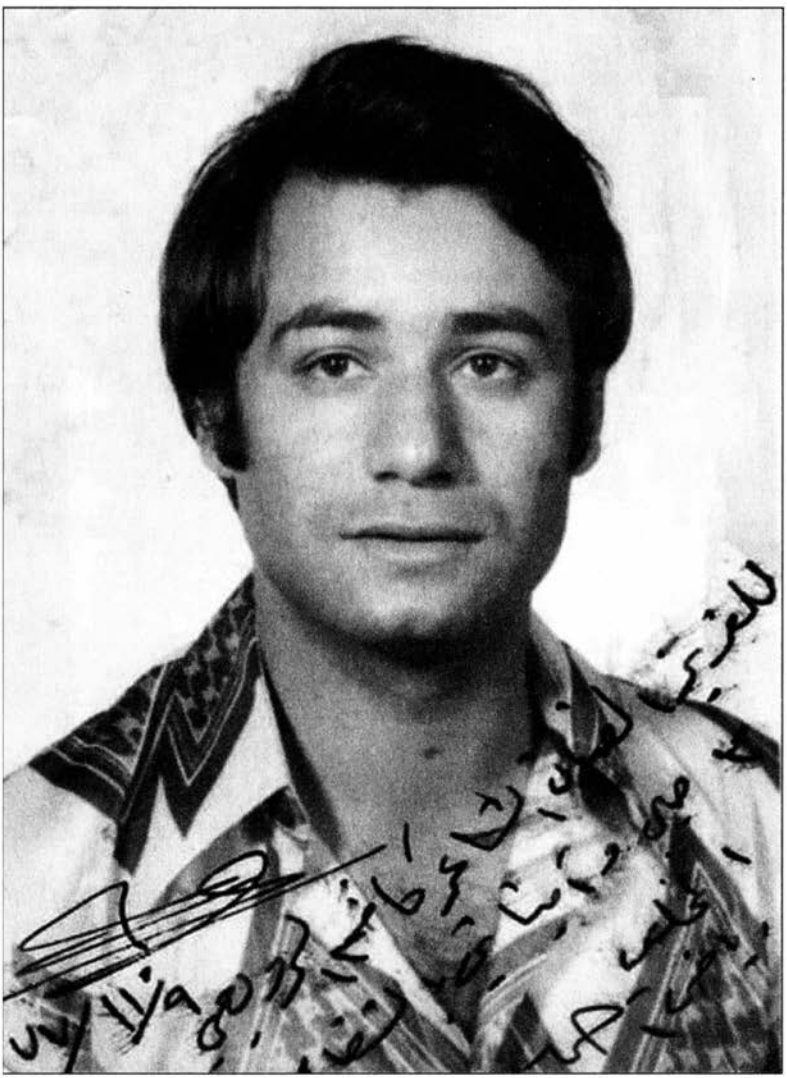
المدفعـــي عازفـــا في حفـــل انتخـــاب ملكـــة جمـــال بغـــداد ١٩٧٢.

المطـرب والملحـن جعفـر حسـن في مهرجـان
الأغنيـة السياسـية بـيروت ١٩٧٩.

المطـرب فـؤاد سـالم قبـل رحيلـه القـسري
إلى الكويـت.

فـؤاد سـالم وابـن مدينتـه البـصرة الناقـد والكاتـب محمـد الجزائـري خـلال لقـاء في الكويـت ١٩٨٤.

المطرب رياض أحمد في صورة نادرة خلال سنواته الأولى في بغداد محترفاً للغناء.



رياض أحمد وسط محل تسجيلات
صوت الفن الحديث بشارع السعدون وسط
بغداد ١٩٧٧.

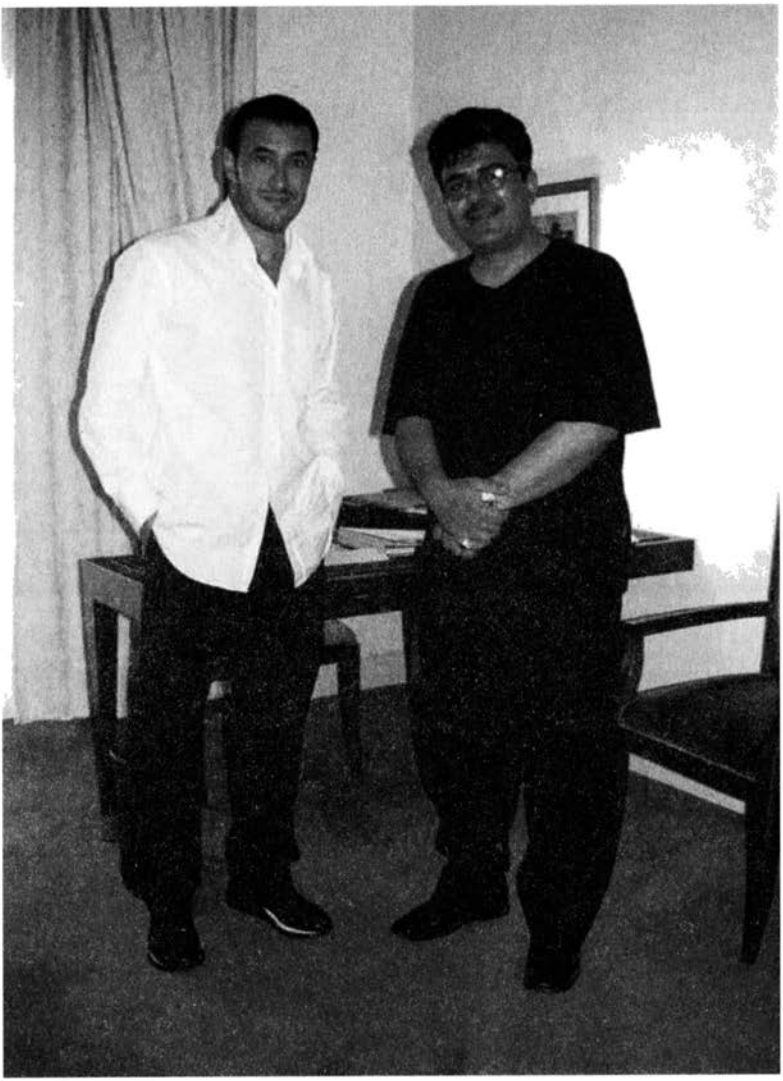
عـــازف العـــود نصـــير شـــمه مـــع فرقـــة الرباعـــي النغمـــي ١٩٨٣.

العـــازف والملحـــن والمتخصـــص بالمـــوروث الموســـيقي الشـــعبي والتربـــوي حســـين قـــدوري مـــع فرقة موســـيقية شـــابة مـــن أعضائهـــا عازف العـــود نصـــير شـــمه ١٩٨٤.

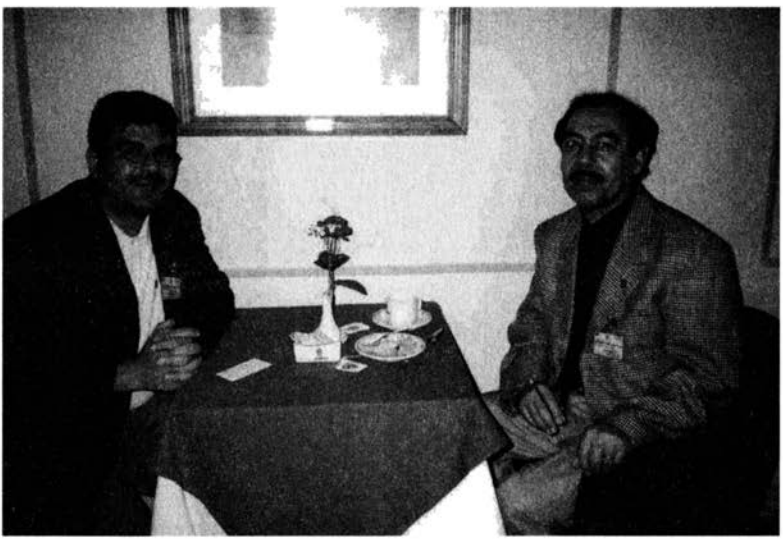
المؤلف (وسط) صحبة نصير شمّة وعازف البيانو سلطان الخطيب أثناء عملهم على إعداد وتقديم برنامج "موسيقى موسيقى" في تلفزيون بغداد ١٩٩٢-١٩٩٣.

لقطة بكاميرا المؤلف للمطرب كاظم الساهر في تمرين سبق حفلته المهمة في مهرجان الموسيقى العربية بدار الأوبرا المصرية العام ٢٠٠٠.

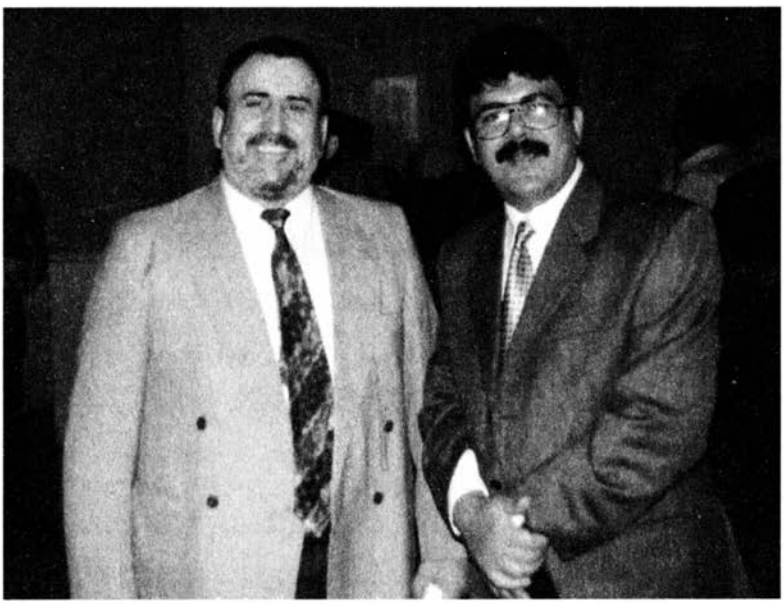
المؤلف والساهر في عمّان ٢٠٠١.



المؤلـف مـع الملحـن والعـازف والباحـث حميـد البـصري بالقاهـرة ٢٠٠٢.



المؤلـف مـع فنـان المقـام العراقـي حسـين الأعظمـي القاهـرة ١٩٩٨.



فهرس المحتويات

مقدمة ٥

الفصل الأول

من الشفاهية الفطرية إلى المعرفة المدروسة..... ١١

القراءة الاجتماعية للموسيقى العراقية المعاصرة..... ١٢

الفصل الثاني: تجلّيات الحداثة العراقية ٢٥

"الآباء المؤسّسون": من السياسة إلى المعرفة الثقافية..... ٢٧

حنا بطرس: طرقات الحداثة على أبواب الموصل..... ٢٩

"معهد الفنون الجميلة": عصر التنوير العراقي ٤٠

الفصل الثالث: مؤلفون عازفون..... ٥٣

غانم حداد: صفحة غنية في كتاب الموسيقى المعاصرة..... ٥٥

حسين قدوري: العازف والباحث والتربوي..... ٥٧

سلمان شكر: أحلام "الوتر الطروب" وكوابيس مجتمعه ٦٠

ثلاثة من روّاد النغم العراقي في مساء جميل..... ٦٥

جميل بشير ... يتجدّد..... ٦٨

منير بشير: الموهبة الخلاّقة والشخصية المثيرة للجدل ٨٣

الإمام: حارس مدرسة العود البغدادية ٩٤

سالم عبد الكريم: ثراء التأليف الموسيقي والعزف المحكم .. ١٠٣

نصير شمّة: إشراق الموسيقى ١٠٧

خالد محمد علي: موسيقى شرقية معاصرة..... ١١٤

رحيم الحاج: الهوى العراقي موسيقياً ١٢٣

فرات قدوري: لمسة معاصرة على أنغام قديمة..... ١٣٠

الفصل الرابع

رائدا الموسيقى العراقية المعاصرة في الألفية الثالثة ١٤٣

الفصل الخامس: شيء عن المقام العراقي..... ١٥٣

صندوق مغلق بحجة أنه تراث! ١٥٥

قبيل الحرب: حين احتفى "بيت المقام العراقي" بالقبانجي. ١٥٩

حامد السعدي: أسطوانة جديدة تنفتح على "حنين" وشجن ١٦١

"المقام العراقي" في القاهرة: أشجان الزمن الجميل..... ١٦٤

عراقي - أميركي يجد هويته ١٦٧

الفصل السادس

الأغنيّة البغدادية: تعبير مرهف عن روح المدينة ١٦٩

المحلة الشعبية ١٧١

"الأغنيّة البغدادية": قبلة أصوات عربية ١٩٣

محمد نوشي: لحّن الفرح، وشهد الانحطاط..... ١٩٦

أيّ علامات للغناء البغدادي مثّلها محمد عبد المحسن؟... ١٩٩

المطرب والملحّن رضا علي: حارس الروح البغدادية ٢٠٢

أحمد الخليل: نضج في معارف بغداد ومات منسياً ٢١١

الذاكرة البغدادية بين مطرقة الغياب وسندان البذاءة..... ٢١٥

عباس جميل: بلاد الرافدين في نسيج موسيقي نادر..... ٢١٨

الفصل السابع: ناظم الغزالي: صوت العراق العاطفي..... ٢٢٩

الفصل التاسع: مغنّيات العراق ... صورة حداثته..... ٢٤٥

زهور حسين: بحّة الحزن الفطرية..... ٢٥٤

عفيفة إسكندر: قرن عراقي عاصف ٢٥٩

وحيدة خليل: البصرية التي فتنتها بغداد، فصارت نجمتها .. ٢٦٣

"أم الفستان الأحمر" تألُّق الطبقة المتوسطة العراقية وخفوتها ٢٦٩

الفصل التاسع

أغنيّة سبعينيات القرن الماضي: ما الصورة الحقيقية؟ ٢٧٧
حسين نعمة: لماذا يصمت مغنّي الفرات الشجي؟ ٢٨٤
رياض أحمد: ملامح "أمير الحزن" في الأغنيّة العراقية ٢٨٧
فؤاد سالم: صوت الحنين والرقّة النادر في لهيب العراق ٢٨٩
محسن فرحان: عاش مخلصاً للوجدان، فظل "غريب الروح" ٢٩٦
سعدون جابر: معاصر في نهر الموروث الغنائي العراقي ٣٠١

الفصل العاشر: تأميم الألحان والموسيقى..... ٣١٣

الأغنيّة "الوطنية" و"السياسية" ٣١٥
غيتار جعفر حسن ٣٢٠
طالب غالي: أغنيّات العراقي المهذّب وأناشيد منفاه..... ٣٢٨
أيّ التزام في الغناء والموسيقى؟..... ٣٣٣
يغنّي لـ "القدس"، فتعدّها بغداد لـ .... صدام! ٣٣٦

الفصل الحادي عشر

ثمانينيات العراق: الحرب ... تهزم الوجدان الرقيق ٣٣٩
إيقاع الحروب في الأغنيّة العربية..... ٣٤٦
التجربة العراقية: الموسيقى تذهب إلى الخنادق ٣٥٢
فاروق هلال: الموسيقار والتربوي والإنسان..... ٣٥٧
جعفر الخفّاف: روح التمرد والوعي الموسيقي العابر للأجيال ٣٧٠
محمود أنور: رهافة صوت، لم تسعفها الأيام ٣٧٥

الفصل الثاني عشر

يغنّي الحب .. في سنوات الحروب والحصار والمنفى..... ٣٧٩
في الحرب، لكنْ؛ خارج "التعبئة"..... ٣٨١

الفصل الثالث عشر

الموسيقى العراقية: نهايات قرن وبدايات آخر ٤٠٩

١٩٩٠- ٢٠٠٣: الأنغام في بلاد الأهوال..... ٤١١

مغنّون ملحّنون: ظاهرة ملفتة..... ٤١٤

رائد جورج: إنتاج نغمي أكثر في العراق .. أعمق في أميركا ... ٤١٨

خيبة الموسيقى .... وآلام الناقد ٤٢١

هجرة العازفين وإسفاف المطربين؟ ٤٢٥

فرقة العود العراقية: حلم في أوقات صعبة..... ٤٣٠

"قانون أموري": الجهلة استولوا على الروح العراقية ٤٣٢

بلا معرفة و... بلا موهبة..... ٤٣٥

المدفعي: الموروث البغدادي بطريقة معاصرة بغداد ١٩٧٠. ٤٣٧

ما بعد العام ٢٠٠٣: البذاءات المحلية وهجرة الأنغام الراقية ٤٤٥

سحق الهوية الوطنية العراقية ثقافياً وإنسانياً..... ٤٥٤

أيام الموسيقى العراقية: لمَ لا؟!..... ٤٥٦

الفصل الرابع عشر: حوارات في صالة النغم الرفيع ٤٥٩

الهاشمي: أغنيّة اليوم لا تلامس حاجة الإنسان للحرية والحب ٤٦١

البصري: أسعى إلى صوغ نغم، يرقى لآلام العراق وآماله..... ٤٦٦

كوكب حمزة: المنفى قوة طاردة للنغم ٤٧٢

نصير شمّة: لم أعش بغداد إلا حينما غادرتُها..... ٤٧٩

مع رائد جورج: حوار في بغداد الموسيقى والحرب..... ٤٨٧

ملحق الصور ٤٩٧

علي عبد الأمير: سيرة ثقافية
شاعر وناقد فني وصحافي

الشاعر:

١٩٩٢-١٩٧٣: قصائد منشورة في صحيفة "طريق الشعب"، مجلة "الثقافة"، مجلة "الهدف"، مجلة "فنون"، مجلة "اليوم السابع"، ومجلة "الطليعة الأدبية".

١٩٩٢: صدور ديوانه الأول "يدان تشيران لفكرة الألم" - دار الأديب البغدادية.

١٩٩٦: ديوانه الثاني "خذ الأناشيد ثناء لغيابك"- دار "المؤسسة العربية للدراسات والنشر" بيروت - عمّان.

٢٠٠٥: ديوانه الثالث "بلاد تتوارى" دار المؤسسة العربية للدراسات والنشر، "بيروت - عمّان.

٢٠١٢: ديوانه الرابع "لا عدو يليق باستسلامي له" نسخة رقمية في موقعه الشخصي.

٢٠١٠-٢٠٠٣: نصوص منشورة في صحف "الصباح"، "المدى" "بغداد"، "العالم" وعدد من المواقع الثقافية العراقية، أبرزها "كيكا".

الناقد:

١٩٨٢-١٩٧٩: مقالات في نقد الشعر، مجلة "الثقافة" بغداد.

١٩٨٥-١٩٨٢: مقالات في نقد الموسيقى، مجلة "فنون" بغداد.

١٩٩٠-١٩٨٧: مقالات في نقد الشعر والفنون والكتب، مجلة "اليوم السابع" باريس، مجلة "الطليعة الأدبية" بغداد.

١٩٩٠-١٩٨٦: مقالات في نقد الموسيقى، مجلة "ألف باء"، مجلة "حرّاس الوطن"، مجلة "الطليعة الأدبية"، وجريدة "القادسية" بغداد.

١٩٩٠: صدور كتابه "نجوم الأغنيّة الغربية في الثمانينات" عن "دار المسار" للناشرة والشاعرة أمل الجبوري، بغداد.

١٩٩٣-١٩٩١: مقالات في نقد الموسيقى والشعر - مجلة "الرافدين"، جريدة "القادسية، جريدة "الجمهورية"، جريدة "الثورة" - بغداد، جريدة "الأهالي"- عمّان.

١٩٩٦- ٢٠١١: مقالات في نقد الموسيقى والفنون والشعر - صحيفة "الرأي"، صحيفة "الغد" مجلة "عمّان"، مجلة "فنون"- عمّان - الأردن، مجلة "نزوى" - مسقط، مجلة "المنتدى"، جريدة "الاتحاد" - الإمارات العربية المتحدة، صحيفة "الشرق الأوسط" وصحيفة "الحياة" - لندن، ومجلة "الموسيقى العربية" (المجمع العربي للموسيقى).

٢٠٠٧- ٢٠١٥: مقالات في نقد الموسيقى والفنون، صحيفة "المدى"، "الصباح"، و"الصباح الجديد"، بغداد وعدد من مواقع الثقافة العراقية والعربية على الإنترنت.

٢٠١٠-١٩٨٨: محاضرات في نقد الموسيقى وتذوّقها. اتحاد الأدباء العراقيين -بغداد، اتحاد أدباء بابل، كلية التربية الموسيقية - جامعة بغداد، كلية التربية - الجامعة المستنصرية، غاليري الفينيق - عمّان ومراكز ثقافية عراقية وعربية في الأردن، والعراق، والولايات المتحدة.

٢٠١٤: صدور كتابه "إشراق - بحث في التجربة الفنية والإنسانية لنصير شمّة"، "الصالون الثقافي العربي" - ودار "آفاق"، القاهرة.

الإعلامي والكاتب:

أولاً: الصحف والمجلات

١٩٩٦-٢٠٠٤: كاتب ومحرّر ثقافي صحيفة "الرأي" الأردنية.

١٩٩٦-١٩٩٩: كاتب ومراسل مجلة "مشارف" فلسطين.

١٩٩٧-١٩٩٨: محرّر الشؤون العراقية - مكتب صحيفة "الشرق الأوسط" عمّان.

١٩٩٨-٢٠٠٣: كاتب ومراسل متخصّص بالشؤون العراقية، صحيفة "الحياة" عمّان.

١٩٩٨-٢٠٠٢: رئيس تحرير مجلة "أوراق ثقافية" الشهرية العراقية الصادرة في عمّان.

١٩٩٩-٢٠٠٣: مدير، ثم رئيس تحرير مجلة "المسلة" (الاتحاد العام للكتّاب والصحافيين العراقيين) المعارض - لندن وعمّان.

١٩٩٧-٢٠٠٢: كاتب وعضو هيئة تحرير مجلة "الموسيقى العربية" (جامعة الدول العربية).

نيسان ٢٠٠٣ - أيار ٢٠٠٤: مدير تحرير "نداء المستقبل" (أول صحيفة يومية تصدر في بغداد بعد سقوط النظام العراقي السابق).

تشرين الثاني ٢٠٠٣ - حزيران ٢٠٠٤: رئيس تحرير صحيفة "بغداد"، ببغداد العاصمة.

٢٠١٠: صدور كتابه "قتل الملاك في بابل" - المفكّر قاسم عبد الأمير عجام نصاً ورثاء، "الموسسة العربية للدراسات والنشر"، عمّان - بيروت.

٢٠١١: رئيس تحرير مجلة "أسواق العراق" الاقتصادية - الاجتماعية.

٢٠١٢ - ٢٠١٤: رئيس تحرير موقع "ساحات التحرير".

آب ٢٠١٥: محرّر في موقع "ارفع صوتك"، قناة "الحرة"، واشنطن.

ثانياً: العمل التلفزيوني

١٩٩٣-١٩٩٢: مُعدّ ومقدّم برنامج "موسيقى موسيقى"، تلفزيون بغداد، بالاشتراك مع الفنّانين نصير شمّة وسلطان الخطيب.

١٩٩٩-٢٠٠٠: مُعدّ برنامج "سي سينما "للقناة الثانية - التلفزيون الأردني.

٢٠٠٢-٢٠٠١: مُعدّ برنامج "سينما وذ آوت تكتس "للقناة الثانية - التلفزيون الأردني.

٢٠٠٤- ٢٠٠٩: مدير تحرير أخبار قناة "الحرة - عراق".

٢٠٠٥ - ٢٠١٠: مُعدّ ومقدّم برنامج "سبعة أيام" - قناة الحرة (قراءة في أحداث العراق خلال أسبوع).

حزيران ٢٠١٢ - حزيران ٢٠١٤: مدير عام قناة "التغيير" الفضائية، عمّان.

تمّوز ٢٠١٤ - حزيران ٢٠١٥: مدير أخبار ومقدّم ومُعدّ برنامج "العراق هذا المساء"عبر قناة " المدى" الفضائية، أربيل.

ثالثاً: الأفلام والبرامج الوثائقية

١٩٩٩: منتج ومشرف عام لفيلم "ما تبقّى"، وثائقي عن هجرة الثقافة العراقية، إخراج فادي آكوب.

٢٠٠٥ - مُعدّ ومقدّم برنامج "العراق في العام ٢٠٠٤". قراءة في أحداث العراق خلال عام. برنامج وثائقي في ساعتين قناة "الحرة".

٢٠٠٥: مُعدّ ومقدّم برنامج وثائقي عن الذكرى السادسة لاغتيال محمد صادق الصدر.

٢٠٠٥: مُعدّ ومقدّم الوثائقي "العراق في العام ٢٠٠٥"، قراءة في أحداث العراق خلال عام. برنامج وثائقي قناة "الحرة".

٢٠٠٦: مُعدّ ومقدّم الوثائقي "مقامات الشجن": عن الراحلين في العام ٢٠٠٥ من المثقفين العراقيين، قناة "الحرة".

٢٠٠٧: مُعدّ ومقدّم الوثائقي "٣٦٥ يوماً"، وهو برنامج وثائقي عن أحداث العراق في العام ٢٠٠٦.

٢٠٠٧: مُعدّ ومقدّم برنامج "مقامات الشجن": وثائقي عن ضحايا الإعلام ممّن سقطوا في العراق خلال العام ٢٠٠٦، قناة "الحرة".

٢٠٠٨: مُعدّ ومقدّم الوثائقي "مَلَكية وأربع جمهوريات: برنامج عن الذكرى الخمسين للرابع عشر من تمّوز ١٩٥٨.

٢٠٠٩: مُعدّ ومقدّم الوثائقي "سنوات الرماد": عن الذكرى الثلاثين لاستيلاء صدام حسين على السلطة في العراق.

المؤتمرات والمهرجانات:

مهرجان "المربد" الشعري ١٩٨٨- بغداد.

مهرجان "جرش" ١٩٩٦- ٢٠٠٤ - الأردن.

مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية ١٩٩٧-٢٠٠٢، ثم ٢٠١٠ القاهرة.

مؤتمر الموسيقى العربية - بيروت ١٩٩٩.

مؤتمر الموسيقى العربية - الجزائر ٢٠٠٠

مهرجان الموسيقى في البحرين ٢٠٠١.

١٩٨٨-٢٠٠٩: محاضرات أدبية وفي التذوق الموسيقي، اتحاد الأدباء العراقيين -بغداد، اتحاد أدباء بابل، كلية التربية الموسيقية - جامعة بغداد، كلية التربية - الجامعة المستنصرية، غاليري الفينيق - عمّان ومراكز ثقافية عراقية وعربية في الأردن والعراق والولايات المتحدة.

في عزّ سنوات العراق المدني، واستقراره النسبي، ثقافياً واجتماعياً، قدّمت المطربة مائدة نزهت أغنيّة «يا أم الفستان الأحمر»، وكانت تلك جرأة تُحسَب للتّغنّي بفستان، في إشارة إلى رقيّ سلوكيّ، ورفعة في الذائقة، في مجتمع، كان يتخلّى - تدريجياً - عن صرامته ومحافظته عشائرياً ودينياً، ويتّجه إلى ملامح مَدَنية، تتعاطى مع رقّة أنثى، وحضورها الفاتن، بدلع فستان أحمر.

ومع اختطاف الدولة من قِبل المغامرين «الثوريين» من الأحزاب الشمولية والضباط العسكريين، تراجعت القِيم الثقافية الطبيعية، ومنها أشكال التعبير بالغناء الراقي عن مشاعر الحب، فمن أغنيّة «أم الفستان الأحمر»، إلى «حياك يا ابو حلا»، للمطربة ذاتها حين تغنّت بالديكتاتور، وهي - بهذا - تجسّد جناية الانقلابات العسكرية، والأفكار «الثورية» الشكل، والهمجية الفحوى، لا على الدولة وحسب، بل على الطبقة المتوسطة حارسة قِيم الحداثة في المجتمع، ومحرّكها الوحيد، فتجعلها أسيرة السياسة الحكومية، والحزبية الضيقة، وعبداً ذليلاً لثقافتها ونهجها التدميري في القمع داخلياً، والحروب خارجياً، وصولاً إلى تراجع مخيف، في قِيم المدنية، لصالح قوى الظلام الفكري اليوم.

الكتاب، قصة العراق اجتماعياً وثقافياً ١٩٤٠- ٢٠١٥ عبر الموسيقى والأغنيّات.