الأبعاد الوطنية
في الإنتاج الموسيقي المصري الحديث

آيات ريان(*)

مقدمة

أثبتت الدراسات الجمالية والاجتماعية علاقة الفنون بالواقع الاجتماعي حيث ترتبط بالمجتمع الذي تولد فيه في عصر بعينه وتعبر عن ملامحه الاجتماعية والفكرية والثقافية ولا يمكن فصلها عن بيئتها المكانية والزمانية. وتظهر هذه العلاقة بوضوح في فن الموسيقى حيث اعتبر مرآة لحضارة الشعوب ومقياسا لمدى تطورها(**) وذلك سواء اتخذت الموسيقى شكل الأغنية التي تتألف من الكلمات والألحان والأداء الصوتي أو كانت تأليفا موسيقيا مجردا (الموسيقى البحتة).

لقد بدأ هذا البحث بمحاوله التعرف على العلاقة بين الموسيقى والوطن بأحداثه الجسام وأحلامه الكبرى، وتطور الأمر بالبحث عن الأبعاد الوطنية المختلفة فى الإنتاج الموسيقى المصري الحديث (فى القرن العشرين) وتبين أن تلك الأبعاد ظهرت في الأغاني الوطنية التي أطلقها فنانو الموسيقى فى فترات مختلفة لتعبر عن مقاومة المستعمر أو المستغل والرغبة العميقة فى التحرر، كما ظهرت من ناحية أخرى في تعبير بعض الموسيقيين عن

(*) باحثة فى فلسفة الفن والموسيقى - مصر.

(**) قيل قديمًا «إذا أردت أن تعرف حضارة شعب فاستمع إلى موسيقاه». وتنسب هذه العبارة غالبا لكونفوشيوس.

مشاعرهم تجاه أحداث وطنهم ومشاهده أو انفعالاتهم بألحانه ورقصاته الشعبية وذلك فى تأليف موسيقى مجرد عرف بالتأليف الموسيقى القومي National. (ومما يلاحظ ان كلمة National الانجليزية تترجم في العربية إلى وطني أو قومي، ونتعرف فيما يلى على هذين المفهومين).

يعنى مفهوم القومية

«أن القوم أو الشعب Nation جماعة تربطها بعضها ببعض أواصر مشتركة تدعوها لإرادة تكوين دولة خاصة بها فى إقليم معين، تعتبر نفسها صاحبة السيادة عليه.... وينشأ هذا الترابط عن عوامل تاريخية تحتل اللغة والدين والثقافة المشتركة أهمية خاصة بينها»[1].

وفى تعريف أخر يعنى: «الانتماء إلى أمة معينة والتعلق بها والقومية بهذا المعنى تقوم على عنصرين عنصر موضوعي (الروابط المستركة كالاشتراك في الأصل أو اللغة أو العقيدة) وعنصر معنوي أو شعوري (وهو الحالة النفسية ـ لوجود هذه الروابط ـ وهو شعور الانتماء المتبادل)[2].

ونشير هنا إلى أن بعض الباحثين السياسيين يستخدم مفهومي «القومية» «والوطنية» بمعنى واحد كما نجد ذلك عند أحمد عبد الله فى كتابه (الوطنية المصرية) فى قوله: «تعرف الأدبيات الأكاديمية والسياسية لدراسة الظاهرة القومية (الوطنية) نوعا من (المروحة البندولية) بين طرفين قصيين: طرف يعتبر القومية (الوطنية) Nationalism من حيث الجوهر مجرد إشارة إلى جماعه تخيلية، وطرف آخر يعتبرها أكثر العقائد الإنسانية ربطا مابين جماعة من الناس ودفعا لهم للتضحية بأرواحهم فى سبيلها «كما يشير ـ أحمد عبد الله ـ إلى الاختلاط بين مصطلح القومية (الوطنية) Nationalism ومصطلح حب الوطن patriotism (والذي يعبر عنه أيضا بكلمة الوطنية في الاستخدام الشائع)[3]. وبناء على

(١) عبد الكريم احمد. القومية والمذاهب السياسية، القاهرة، ١٩٧٠.

(٢) سيد عويس. حول مفهوم الشخصية العربية، د. ب، ص ٨.

(٣) أحمد عبد الله: الوطنية المصرية، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠٠، ص ١١.

ما تقدم، وعلى تقارب مفهوم (القومية) و(الوطنية) ودلالاتهما المشتركة، سنستخدم مفهوم (القومية) و(الوطنية) بمعنى واحد في البحث.

وفى تتبع الباحثة للأبعاد الوطنية في الموسيقى المصرية الحديثة كانت أهم أسئلة البحث التي انطلقت من خلالها:

أولا: كيف ارتبط كل من الأغنية الوطنية والتأليف الموسيقى القومي بالأحداث التاريخية الكبرى للوطن؟ وكيف عبر عنها؟ وما هى المراحل الفنية التى تطور بها هذان النوعان من الموسيقى؟

ثانيًا: ما هو المعنى الحقيقي للأغنية الوطنية؟

هل هي الأغنية التي تواكب الأحداث الكبرى أم الأغنية الحماسية أم التي تتغنى بجمال الوطن؟ أم أنها الأغنية التي تعبر عن روح الشعب وأحلامه الكبيرة وهمومه الصغيرة؟ أم الأغنية التي تتجه لتعبئة الروح العامة من داخلها وحثها على المقاومة والتغيير الفعلي (لا الاكتفاء بالطرب والتصفيق)(*).

ثالثا: هل يمكن للموسيقى البحتة رغم تجريديتها وعدم تحدد معناها ـ أن تعبر عن المضمون الاجتماعي أو الوطني أو عن الانفعال بالأحداث التاريخية الكبرى؟

رابعًا: إذا كانت (الكلمات) فى الأغنية الوطنية يمكن ان تعبر عن معاني محددة، فكيف تستطيع الموسيقى فى حد ذاتها - سواء كانت مصاحبة للكلمات أو مجردة -أن تعبر عن المعاني الوطنية وتحمل بعدا وطنيا بعبارة أخرى كيف تلعب الموسيقى دورا وطنيا وما هى الملامح الفنية لذلك الدور؟

وبعد الاطلاع العام، مع الاستماع لبعض النماذج الموسيقية، بغرض التعرف على الأبعاد الوطنية فى الإنتاج الموسيقي المصري الحديث تبين للباحثة أن تلك الأبعاد يمكن أن تتضح في:

(*) ملحوظة: يعنى استخدام هذين القوسين [.....] أن الباحثة توضح من خلالها معنى غامضا أو تقدم شرحا مطلوبا.

(١) الأغنية الوطنية.

(٢) الموسيقى القومية.

(٣) تيارات موسيقية استلهمت التراث.

ونتناول فيما يلى هذه الأبعاد تفصيلا لتوضيح علاقتها بالواقع الوطني وكيف قامت بمهمتها الفنية فى التعبير عن هذا الواقع أو بعض إحداثه ومواقفه وملامحه.

(١) الأغنية الوطنية:

بنظرة تاريخية للواقع الاجتماعي والسياسي الذي ظهرت على أرضه الموسيقى المصرية الحديثة، نجد أن مصر قد تعرضت بعد فشل الثورة العربية للاحتلال الانجليزي (عام ١٨٨٢)، وكانت معاناة البلاد التي أشعلت المقاومة بقيادة مصطفى كامل ومحمد فريد لجموع المصريين لإيقاظ وعيهم الوطني وصاحب ذلك انتشار التعليم والنهضة الأدبية والصحفية والحركة النسائية مما أدى فى النهاية إلى اندلاع ثورة (١٩١٩) التي كانت ثمرة لاشتعال الروح القومية فى كافة المجالات.

وكان من أهم الثمار الثقافية ليقظة الوعي القومي ـ فى مواجهة مع الحضارة الغربية ـ مولد فنون جديدة لم تعرفها الحياة الثقافية من قبل.

فشهدت مصر حركة مسرحية واسعة لاقت إقبالا جماهيريا (فازدهرت فرق القباني، وأولاد عكاشة، وجورج ابيض، ثم يوسف وهبي) وكان لها انعكاسها على الموسيقى.

وظهر فن جديد شق طريقة لأول مرة هو الفن التشكيلي (نحتا وتصويرًا) فجاءت أعمال مثال مصر محمود مختار والجيل الأول رواد التصوير (محمود سعيد وراغب عياد وناجى صبرى وغيرهم) فكانت أعمالهم تجسيدا للوعي القومي الثقافي الجديد وقد تغذى بالاتصال بالغرب وفنونه.

أما الموسيقى، فقد انتقلت فى مصر تدريجيا من الانغماس فى الطرب إلى المسرح وقدمت مسرحيات غنائية ظهرت فيها أساليب جديدة تحررت من جو التخت وحفلات

الطرب المغلقة على يد سلامة حجازي في البداية، إلى أن جاء فارس الموسيقى المصرية سيد درويش الذي كانت له بصمته الخالدة في ثقافة مصر وموسيقاها[1].

إن من يتتبع تاريخ الأغنية الوطنية فى مصر، يجد انه من المعروف أنها ولدت على يد الموسيقار سيد درويش (١٨٩٥ - ١٩٢٣) الذي أجمع النقاد والموسيقيين على اعتباره رائد التجديد في الموسيقى الغنائية المصرية الحديثة فى مطلع القرن العشرين.

إن إلقاء نظرة على أحوال الموسيقى الغنائية في الفترة التي سبقت ظهور سيد درويش ليمدنا بمقارنة لازمة ندرك من خلالها الدور الرائد لهذا الفنان وثورته الموسيقية فى مجال الموسيقى والغناء عامة والأغنية الوطنية خاصة.

فعندما بدء درويش حياته الفنية كان الغناء غارقا فى الوجد العاطفي والهوى والعذاب والهجر .. الخ وقد وصل في بعض الأحوال إلى حد الابتذال، أما الموسيقى الغنائية فقد اعتمدت على التطريب الخالص والآهات والأمانات (التركية) والاهتمام بالزخارف الموسيقية الخارجية وإهمال التعبير الموسيقى عن المعاني مع تركيز الأداء على المغنى الفرد وحنجرته الذهبية القادرة على «سلطنة» السامعين.. وكانت هذه المواصفات غالبا ما تخدم الغناء كفن يمتع أصحاب القصور بدون اهتمام بحاجة الشعب الجمالية والفنية.

وفى هذا السياق، بين الناقد الموسيقى فرج العنتري ـ في إطار توضيحه لأهمية دور الأغنية الوطنية بل وإدراك المستعمر لهذا الدور ـ إن المحتل الانجليزي بعد هزيمة عرابي ودخوله البلاد عمد إلى ان يقوم بتفريغ محتواها العسكري والاقتصادي والثقافي وكان ضمن مخططه إطلاق دفعات من المخدرات النغمية فى مباذل من عروض المسرح الخليع أو طقاطيق العهر اللفظي من إنتاج وترويج ثلاث شركات أجنبية فى تسجيل الاسطوانات بأصوات وألحان لم تستح أبدًا أن تردد «إرخى الستارة اللي فى ريحنا».. الخ من هذا الوباء الغنائي، ولكن فى مقابل هذا ظهر على ساحة الغناء الثنائي الوطني:

---

(١) د. سمحة الخولى «القومية فى موسيقى القرن العشرين، عالم المعرفة (١٦٢)، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ١٩٩٢، ص ٢٩٣.

سيد درويش وبديع خيري اللذان تضافرا فى خلق حالة إبداعية نقلت الموسيقى والغناء المصري - بل والعربي - إلى الوطنية[1].

إن أشهر ما عرف عن سيد درويش انه خلص الموسيقى المصرية من اللكنة الموسيقية التركية ونقل الموسيقى الغنائية من التطريب إلى التعبير كما نقل الغناء من القصور إلى الشوارع وكانت هذه الرسالة هي مضمون ثورته الموسيقية.

ومن المؤكد إن هذه الثورة الموسيقية ترتبط بما تميز به سيد درويش عن الملحنين السابقين عليه بل واللاحقين من ارتباطه بواقعه وبالقضايا الوطنية الملحة في عصره وبثورة «١٩١٩» التي عاش إرهاصاتها وتأثر بها، ولكن من الملاحظ أن الكثيرين يرون الالتزام الوطني عنده في كلمات أغانيه الرافضة للوجود الأجنبي أو أغانيه للطوائف الشعبية ولكنهم في حقيقة الأمر يهملون بتلك الرؤية المحددة الثورة الموسيقية في أعماله حيث استطاع أن يخلق «الشكل» الموسيقى الذي استطاع أن يحتوى المضمون الثائر الجديد، ومن ثم فان موسيقاه نفسها كان لها دورها الوطني حيث عبرت باللغة الموسيقية عن معاني الكلمات الوطنية أو الشعبية... ولا يمكن للكلمات وحدها أن تحقق أغنية وطنية ناجحة إذا وقفت خلفها موسيقى هزيلة أو ضئيلة فى قيمتها الفنية.

وعلى هذا نعرض فيما يلي بإيجاز لأهم السمات الفنية في موسيقى سيد درويش والتي شكلت « تميزه « وثورته الموسيقية:

(١) تجنب البطء والتكرار والزخرفة المجانية، خاصة في ألحانه المسرحية.

(٢) ربط الألحان بمعاني الكلمات وتصويرها للعواطف والمشاهد والنماذج الاجتماعية.

(٣) الاستفادة من الإيقاعات والجمل اللحنية الشعبية.

(٤) إرساء المسرح الغنائي.

---

(١) فرج العنتري. الموسيقى والإنسان، الثقافة الجماهيرية، مكتبة الشاب، ص ١٣٣ - ١٣٤ و_____. «بدأت موجة الإسفاف مع هزيمة الثورة العربية» في مجلة الفنون، الكويت، العدد الثاني والعشرون، أكتوبر/ تشرين الأول، ٢٠٠٢، ص ١٤.

ويدخل في ذلك الاهتمام بالحواريات وأغاني الجماعات مع استخدام الدرجات الصوتية المتباعدة [وذلك فى بناء الجملة الموسيقية حيث يساعد ذلك أكثر فى الأداء الجماعي للأغنية].

(٥) استخدام الفرقة الموسيقية بدلا من التخت التقليدي.

(٦) تطويع الموسيقى العربية لبعض أساليب النظام «التونالى» الأوروبى.

ويدخل فى ذلك استعمال السلالم (الصغيرة) Minor (والكبيرة) Maior، كذلك إدخال تعدد التصويت فى صورة مبسطة[١].

نصل بعد هذه المقدمة الضرورية عن فن سيد درويش الموسيقى إلى رصد معالم الأغنية الوطنية عنده وكيف تجلى إبداعه الموسيقى فيها وبدءا منها

عاش سيد درويش فترة متميزة فى تاريخ العروبة، حيث كان الشعب العربي يخوض تجربة النهضة الحديثة التي تشعبت أثارها ـ كما يشير محمود احمد الحفنى ـ[*] فى الكفاح الوطني والسياسة والإبداع الأدبي والفني والإصلاح الاجتماعي والاقتصادي... ويعد درويش رائدا من رواد تلك النهضة حيث قدم إليها ما تحتاجه من الدفع الموسيقى الذي يسجل خطواتها وأهدافها.. وتجاوب درويش مع النضال العام كما عبر عن حياة الناس والطوائف الكادحة وشارك في تأجيج ثورة ١٩١٩.. وكان إنتاجه الضخم (فى عمره القصير) مثلا شامخا لقدرة الألحان المبدعة على احتضان شعب بأسره فى معاناته وفى نضاله من اجل التحرر والكرامة[٢].

---

(١) محمود قطاط. «سيد درويش وقضية التجديد فى الموسيقى العربية» في جمعية أصدقاء سيد درويش. فنان الشعب سيد درويش (دراسات جمعها عبد الفتاح غبن)، الإسكندرية، د.ت، ص ٨٤ - ٨٥.

(*) محمود احمد الحفنى. سيد درويش، أعلام العرب (٧)، القاهرة، مكتبة مصر، د. ت.

(٢) محمود قطاط، المرجع السابق، ص ٧٨ - ٨٠.

ويمكن القول أن من ضمن تجديدات سيد درويش في الغناء العربي هو إدخاله للأغنية الوطنية أو النشيد الجماعي(*).

وقد كانت طريقة سيد درويش فى تلحين هذه الأغنيات والأناشيد الوطنية تدعو إلى الذهول فقد كان يمشى فى المظاهرات ممسكا بعوده فيلتقط هتافات الجماهير ويغنيها رأسا على عوده من على عربة «حنطور» فيتلقفها الشعب... أما لو منعته السلطات فكان يضطر لاستخدام الأسلوب الرمزي مثل أغنية «يا بلح زغلول» (فعندما نفت السلطات المحتلة، الزعيم سعد زغلول ومنعت ذكر اسمه لحن سيد درويش هذه الأغنية وعاد اسم الزعيم إلى أفواه الشعب)(١). وفى إحصاء بعض النقاد لأعمال درويش الموسيقية تبين أن الطابع الوطني كان يطغى على جل أغانيه حيث بينت الإحصاءات أن أعماله المسرحية والاستعراضية تحتوى على (٢٥٦) لحنا منها (١٦٨) تتمحور حول المسألة الوطنية ـ وقضايا المجتمع والطوائف وأصحاب المهن تصور حياتها وتدافع عن حقوقها، أى أن هذا النوع من المواضيع بشكل (٦٤ ٪) من مجموع إنتاجه المسرحي... ويمكن تصنيف هذه الأغاني والأناشيد (الوطنية) كالآتي:

- أناشيده المشهورة، ذات الإيقاع العسكري والخطاب الوطني المباشر(مثل «بنى مصر»، «قوم يا مصري»، «بلادي بلادي»... وغيرها).
- أغنيات تعالج قضايا الطوائف وأصحاب المهن والطبقات الكادحة (أناشيد الشيالين، والعمال، والباعة، والفلاحين، والموظفين، والممرضين... وغيرهم).
- أغنيات اعتيادية الشكل، لكنها وطنية أو سياسية المضمون (مثل طقطقة «اهو دة إلى صار».. وغيرها).

(*) نتذكر هنا أول نشيد وطني جماعي ظهر فى العصر الحديث وهو نشيد المارسيليز (نسبة لمدينة مرسيليا فى جنوب فرنسا)، وهو النشيد الذي كانت تغنية اللجان الثورية لمدينة مرسيليا في أثناء سفرها لباريس وفى أثناء اشتراكها فى احتفالات الثورة هناك»

(١) سليم سحاب «عامل البناء الذي استوعب موسيقى بيروت ودمشق وصلب ومصر» فى: جمعية أصدقاء سيد درويش، فنان الشعب سيد درويش، ص ٩٤ - ٩٠.

- أهازيج عاطفية أو اجتماعية فى الظاهر، لكنها تخفى مضامين سياسية (مثل أغنية «يا بلح زغلول»ودور «عواطفك دى أشهر من نار») حيث يوجد ذكر الزعيم سعد زغلول بالنسبة للأولى والخديوي عباس حلمي فى الثانية).
- أغنيات تدرج فى الغناء الاجتماعي المعالج لمشكلات خلقية وتربوية واقتصادية وما إليها (مثل غلاء المعيشة، تحرير المرأة، مسالة المخدرات... إلخ)[1].

رحل سيد درويش عام ١٩٢٣ بعد الثورة العاصفة التي أحدثها في عالم الأغنية الوطنية ـ وقبل التساؤل عما حل بالأغنية الوطنية بعد رحيل سيد درويش وحتى قيام ثورة يوليو، تشير إلى حقيقة هامة وهى دور الاحتلال البريطاني وتأثيره فى إطفاء حذوه الأغنية الوطنية.

لقد اكتشفت سلطة الاحتلال بالطبع الدور المذهل الذي لعبته أغاني درويش الوطنية وتأثيرها على الشعب فى نضاله ومقاومته للاحتلال، وفى ذلك الوقت نشأت الإذاعة التى كانت تديرها شركة «ماركونى» بتعليمات مباشرة من أجهزة الإعلام والسياسة فى بريطانيا.

«ويرصد الإذاعي إيهاب الأزهري في كتابة «الإذاعة وبناء الإنسان» ملاحظة بالغة الأهمية والدلالة حيث يقول إن الإنتاج الغنائي في راديو ماركونى كان مشروطا باصطحاب التخت، وان يتغلب علية أسلوب المط والتطويل والتكرار ليكون (الأجر)على مقدار ما تستغرقه الأغنية من وقت، وبان تعلو قيمة المغنى على كل من مؤلفي النظم واللحن، وبان توضع طائفة من المحظورات فى قانون المطبوعات لتضييق الخناق على المؤلفين».

وكانت خطة سلطات الاحتلال أن تحول بأى ثمن دون ظهور أغان مماثلة لأغاني سيد درويش النارية الخالية من الآهات والمط والتطويل والتي كان يطلقها الشيخ سيد كطلقات الرصاص[2]. الواقع أن الأغنية الوطنية تعرضت بعد سيد درويش ـ في الوقت

(١) محمود قطاط. سيد درويش وقضية التجديد فى الموسيقى العربية، ص٨٣.

(٢) السيد زهرة: «اغنية الغضب والرضا»، مجلة أدب ونقد، العدد ٢٤٨، القاهرة، ابريل ٢٠٠٦، ص ٨٩ - ٩٠.

الذي ذاع فيه صيت نجمين للغناء:ام كلثوم ومحمد عبد الوهاب ـ تعرضت لثلاث نكسات كبرى هى:

- **النكسة الأولى: تمثلت فى الغياب شبه الكامل تقريبا للأغنية الوطنية ذات المضمون الاجتماعي (اى التي تعبر عن هموم وأحزان الفئات والطوائف الفقيرة والكادحة) والتى ترك سيد درويش تراثا كبيرا منها، فى الوقت الذي نجد فيه أغانى تزيف الواقع المعاش (مثل أغنية محمد عبد الوهاب محلاها عيشة الفلاح... مطمن قلبه ومرتاح).**
- **أما النكسة الثانية** فكانت على مستوى اللحن والأداء، حيث غابت ألحان درويش الوطنية الهادرة، ليحل محلها الأغاني التي تعتمد أسلوب التطريب والمط والتطويل (واقعة بذلك تحت التأثير المذكور لإذاعة ماركونى وتعليمات سلطات الاحتلال).
- **والنكسة الثالثة** التى منيت بها الأغنية الوطنية فهى أنها انفصلت انفصالا شبه كامل عن كفاح الشعب وحركته الوطنية المتأججة.

وإذا كان كل من أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب قد قدم أغانى وطنية شهيرة في تلك الفترة ولا يمكن لأحد إغفالها (مثل أغنية «وقف الخلق ينظرون جميعا» وأغاني فيلم «نشيد الأمل» لأم كلثوم، «وحب الوطن فرض على» و«مصر نادتنا» لعبد الوهاب.. وأمثلة أخرى كثيرة).. إلا أن هناك ملاحظات أساسية على تلك الأغاني أهمها عمومية معانيها الوطنية فهى لا تعبر عن معان خاصة نواكب الحركة الوطنية وتطوراتها فى تلك الفترة، وأيضا غياب البعد الاجتماعي أو التضامن مع الطبقات الكادحة فى المجتمع[1].

ازدهرت الأغنية الوطنية بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢، وخاصة فى الفترة ما بين ١٩٥٢ - ١٩٦٢، وخرجت الأغنية من حبسها الطويل فى نطاق الأغنية العاطفية والتطريبية لتعبر عن الحس الجماهيري العام وتتوافق معه فى لحظة تاريخية نادرة.. وقد اشتهرت فى الستينات الأغاني الوطنية التى صاغها ثنائى فنى جديدهما: الشاعر صلاح

(١) المرجع السابق نفسه.

جاهين والملحن كمال الطويل، كما اشترك معظم ملحني هذا العهد فى صياغة الأغنية الوطنية (محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى ومحمد الموجي وبليغ حمدي ومحمود الشريف... وغيرهم).

ومن ناحية أخرى، توفرت الإدارة الوطنية في (الإذاعة المصرية) ممثلة فى محمد حسن الشجاعى من عام ١٩٥١ وحتى ١٩٦٣ وأمكن ضبط العمل الموسيقى وتوجيهه وجهة وطنية فتعددت ألوان البرامج الغنائية والموسيقية والثقافية عامة.... ولكن مع وقوع النكسة (١٩٦٧) بدأت أحوال الموسيقى والغناء فى التراجع مرة أخرى، وقد تعددت ردود الأفعال ـ فى مواجهة النكسة ـ فى ثلاث روافد تعبيرية:

- **الأول**: هو الرافد المتماسك (خطة أم كلثوم فى التحرك بالنغمة العربية الخالصة إلى البلاد العربية من المحيط إلى الخليج لإثبات الوجود العربي).
- **الثاني**: هو رافد «الهروبيين» فى كل أنواع الأغاني التافهة (أحمد عدوية وأمثاله، وتقليد الأغاني الأجنبية فى فرق «الديسكو»).
- أما **الثالث**: فهو رافد المقاومة الساخنة (الذي ظهر على يد ثنائي جديد. الشاعر أحمد فؤاد نجم والملحن الشيخ إمام)[1].

إن الأغنية المصرية والعربية، بعد هزيمة ١٩٦٧ ـ بدأت فى معظمها تأخذ طابعا جديدا حيث اقتصرت على اللون العاطفي والمضمون السطحي والألحان الراقصة وتخلت تماما عن الطابع الوطني (الذي كان منتشرًا فى الخمسينيات والستينيات) وقد كانت هذه الفترة مرحلة انتقال ومقدمة لظهور الأغنية الوطنية بشكل جديد فى إطار حركة جديدة.

وهكذا فقد ظهرت فى بداية السبعينيات مجموعات غنائية صغيرة تطرح نفسها بجرأة عبر شكل جديد للأغنية العربية فى تظاهرة غنائية ظهرت فى معظم أقطار الوطن

(١) فرج العنتري. «ألحان الشيخ إمام عيسى وأصالة التعبير المصري الحر» فى مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد (١٥٣)، أغسطس ١٩٩٥، ص ٩٢.

العربي، وكان أهم سمات هذه الظاهرة من الناحية الفنية: المسؤولية عن الكلمة، وطرح الأداء الجماعي للأغنية، بالإضافة إلى التوجه للجمهور فى مهرجانات شعبية حقيقية. ومن أمثلة هذه الفرق فى أنحاء الوطن العربي:

فى مصر: ثنائي الشيخ أمام وأحمد فؤاد نجم، وعدلي فخري، ثم فاروق الشربونى. فى لبنان: فرقة مارسيل خليفة، وفرقة خالد الهبر. فى المغرب: فرقة «جيل جيلالة» وفرقة «ناس الغيوان». وفرق غيرها فى العراق، والأردن، وسوريا، وليبيا[1].

وفى إطار تتبع الأغنية الوطنية وتحليل اتجاهاتها، من الملاحظ ان الأغنية الوطنية ليست نمطا واحدا بل أن هناك نمطان من هذه الأغنية:

(١) الأغنية الرسمية: وهى التي ترتبط بالأنظمة الوطنية (الحاكمة) فى البلدان المختلفة، وهى لا تتمتع بجو ديمقراطي مما يحد من إبداعها الفنى والاجتماعي.

(٢) الأغنية الوطنية الجديدة [المعارضة]: وهى التى تعبر عن الجماهير فى همومها الاجتماعية والسياسية، وتتطور هذه الأغنية وتبحث عن شكلها (الفني) الجديد ليس من خلال صراعاتها الداخلية فحسب بل من خلال صراعها مع الأغنية التقليدية والأغنية الرسمية[2]. لقد رصد بعض النقاد السمات الأساسية للأغنية الوطنية / السياسية الجديدة التي ظهرت فى أرجاء الوطن العربي من العراق إلى المغرب واستطاعت الانتشار، رغم مقاطعة الإعلام الرسمي لها، وذلك من خلال غناء فنانيها فى الساحات والميادين والمسرح المفتوح والجوال وعبر أشرطة الكاسيت.

- فمن ناحية المضمون ارتبطت الأغنية الجديدة بهموم الموطن العربي الحقيقية وكأنها بذلك ترد على الأغنية الرسمية التى لم تعنيها الأحوال العربية بعد هزيمة ١٩٦٧ واقتصرت فى أدائها على اللوعة والفراق وهجران الحبيب واعتماد الألحان الراقصة.

---

(١) رجب ابو سرية، الأغنية السياسية الجديدة فى الوطن العربى، الاردن [بدون ناشر، بدون تاريخ، ص ٣٠، ٣٥، ٤١ - ٤٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٤١-٤٢.

■ أما من الناحية الموسيقية فكان لها هذه السمات:

- الاتصال بالتراث الغنائي الشعبي والوطني.

- الاعتماد على النص الغنائي الملتزم.

- الأداء الجماعي.

- التفاعل مع الجمهور.

- الخروج من دائرة التطريب إلى الإيقاعات المتحركة والساخنة[1].

وكما سبق الإشارة، كان للأغنية الوطنية الجديدة تواجدها فى مصر وكان ذلك عبر بعض الفنانين المستنيرين وهم: الشيخ إمام، وعدلي فخرى، وفاروق الشرنوبى. وعندما ظهرت فى مصر خلال السبعينات تجربة الشيخ إمام نجم الغنائية وصفها بعض النقاد بأنها امتداد لتجربة سيد درويش ـ بديع خيري، وقد توجهت أغنية الشيخ إمام إلى الحركة الطلابية والمثقفين وكان جمهورها محدودا ونخبويا بسبب معارضتها السياسية ورفض الإعلام لها.

ويرى الناقد فرج العنترى أن الشيخ إمام لقى ترحيبا قويا من مسمعيه لأدائه الموسيقى المتفرد المنبثق عن مصادر شعبية وأن مثل هذا النوع من الموسيقى القومية قوى النفاذ إلى سمع المواطنين ويجعل من فنانيه لسان الحال الوطني.

ثم ظهر فى مصر فنان آخر ـ معاصر للشيخ إمام ـ هو عدلي فخري وقد حاول أن يخرج من التزام الشيخ إمام بالأجواء الشرقية فى ألحانه، ولكن يمكن القول انه لم ينجح دائما فى تصدير انفعالاته الحادة إلى الجمهور.

ظهر أيضا فاروق الشرنوبى الذي سار على طريقة الأغنية المصرية الملتزمة (سيد درويش الشيخ إمام، عدلي فخري)، يغنى بالعامية المصرية غناء احتفاليا ويستهدف

(١) المرجع السابق، ص ٤٧-٥٠.

بكل طاقته الغنائية استنهاض الجمهور[1]. وفى ختام عرضنا للأغنية الوطنية وتطورها فى مصر، نشير إشارة سريعة إلى الأغنية الوطنية]الرسمية[التى صعدت إلى ذراها فى الخمسينيات والستينيات حيث واكبت آمال الشعب فى البناء الداخلي والانتصار على قوى العدوان التي لا زالت تتربص بآماله فى التحرر والتقدم (كما يظهر ذلك في أغاني «السد العالي» و«صورة» و«فدائي» و«بالأحضان» وعشرات الأغاني الأخرى)..... فكيف كانت مسيرتها فى السبعينيات وما بعدها؟

كتب الناقد الموسيقى أشرف عبد المنعم انه مع مرور الوقت ودخول مصر مرحلة السلام طرأت تغييرات على الأغنية الوطنية بما يمكن ان نطلق عليه مرحلة (ترهل الأغنية الوطنية) ومن أشكال هذا الترهل الابتعاد تدريجيا عن الجدية والخشونة والميل إلى الافتعال والخفة ولم يعد تأثيرها قويا على الجمهور ثم وصل بها الحال إلى التصفيق والزغاريد و«التنطيط» مما خلع عنها هيبتها تماما... ولقد استأثرت وزارة الإعلام بأكبر قدر من هذه الأغاني فى احتفالات ذكرى انتصاراتنا من خلال أوبريتات ضخمة راح ضحيتها ألاف مؤلفة من الجنيهات تتزايد كل عام[2].

(٢) الموسيقى القومية:

ظهرت الموسيقى القومية فى مصر فى الثلاثينات والأربعينات من القرن العشرين من خلال الموسيقى البحتة أى الموسيقى الآلية (غير المرتبطة بالكلمات) التي تعبر فنيا من خلال اللغة الموسيقية ذاتها.

ويثار هنا سؤال: هل يمكن للموسيقى البحتة ان تعبر عن ارتباط المؤلف بوطنه وان تنطق موسيقاه بانفعاله بأحوال هذا الوطن وإحداثه التاريخية أو بمضمون اجتماعي بعينه؟

لمعالجة هذه الإشكالية استعانت الباحثة بما توصلت إليه من نتائج فى بحث سابق

---

(١) رجب ابو سرية. الأغنية السياسية الجديدة فى الوطن العربى، ص ٦٠.

(٢) أشرف عبد المنعم. «عندما ترهلت الأغنية الوطنية» فى جريدة الاهرام، الجمعة ٨ اكتوبر، ٢٠٠١، ص ٢.

موضوعه (الفلسفة الجمالية فى الموسيقى فى القرن التاسع عشر) وأهمها أن غموض الموسيقى الناتج عن أنها لغة مجردة لا ينفى ارتباطها بالواقع إلا أنها تعبر عن هذا الارتباط بوسائلها الموسيقية الخاصة... وبعد فحص العلاقة بين الشكل والمضمون فى موسيقى القرن التاسع عشر (العصر الرومانتيكي فى الموسيقى) أمكن التثبت من أن المضمون (أو المضامين الانفعالية والفكرية السائدة هى عصر بعينه) يتحول إلى شكل فى الموسيقى (أو عناصر شكليه: البناء الموسيقى واللغة الموسيقية) ويعنى هذا أن الموسيقى البحتة قادرة على أن تعبر عن الواقع الذي أنتجت فيه وذلك من خلال تأثر الفنان بأفكار العصر واتجاهاته وما يتولد عنها من انفعالات ثم يتحول كل ذلك إلى عناصر شكليه فى مؤلفاته الموسيقية تمارس تأثيرها على المستمع وتوحي لها بمضمونها الذي نبعت منه كما يضفي عليها هذا المستمع من داخله مع ملاحظة أن ذلك يتطلب ثقافة سمعية وتدريبا خاصا حتى نصل إلى تذوق جماليات ومعاني الموسيقى البحتة

الواقع أن ظهور الموسيقى القومية فى مصر كان امتداد لظهور وانتشار الموسيقى القومية فى العالم ، وقد بينت سميحة الخولي أن البحث عن الهوية كان وراء ظهور مدارس الموسيقى القومية في أوروبا فى أواخر القرن التاسع عشر (فى بوهيميا وروسيا وأسبانيا والمجر... وغيرها)، وقد توصل القوميون إلى أسلوبهم في التأليف الموسيقى بالغوص بحثا عن الجدور واكتشاف الموسيقى الشعبية بمقاماتها وإيقاعاتها وآلاتها ثم تحقيق التزاوج بينها وبين الموسيقى الغربية الفنية. وبذلك استطاعت الموسيقى على أيديهم أن تخلق اتجاها ديمقراطيا يجعل الموسيقى الفنية (البحتة) فى متناول الطبقات المتوسطة والعاملة.[1]

وفى القرن العشرين، ظهرت مدارس قوميه فى التأليف الموسيقى عند ثلاثة من شعوب الشرق الإسلامي هى: تركيا ولبنان ومصر حيث نشأت موسيقى قوميه تستعين بالأساليب الغربية فى التعبير عن مضامين شرقيه واضحة الهوية.

(١) سمحة الخولي: الموسيقى القومية فى القرن العشرين، ص ٨- ١٠.

وفى مصر نجد أن بوادر التأليف الموسيقى القومي ظهرت فى الثلاثينات فى مؤلفات الجيل الأول من الموسيقيين المصريين ممثلا فى: (يوسف جريس، وأبو بكر خيرت، وحسن رشيد) وكان لهذا الجيل فضل الريادة فى هذا الطريق الشاق[١].

[أما كيف ظهر البعد الوطني فى موسيقى هؤلاء الرواد فيستلزم التعرف على بعض أمثلة من أعمالهم وأساليبهم الموسيقية ببعض التفصيل].

كتب يوسف جريس (١٨٩٩ - ١٩٦٠)، قصيدته السيمفوني «مصر» عام ١٩٣٧ وظهر فيه انفعاله بطبيعة مصر وكذلك مشاعره الوطنية إزاء ثورة ١٩١٩. وتعد مصر «جريس» (أول عمل موسيقى للأوركسترا السيمفوني يكتبه مؤلف مصري على موضوع مصري)، كما كتب للبيانو بعض المقطوعات القصيرة منها «النيل» و«زهرة اللوتس».

أما أسلوب جريس الموسيقى فهو عبارة عن مشاعر وانطباعات مصرية في صور رابسودية متحررة غالبا فهو لم يفضل صيغة السيمفونية، والأفكار اللحنية عنده محدودة النطاق.. مع لمسات مقامية خفيفة توحي بالروح الشرقية، ولكن الذي أعطى لموسيقاه نكهتها المصرية ليس هذه التفاصيل [فقط] بل طابع عام ينطق بمدى ارتباطه الروحي بمصر[٢].

أما حسن رشيد (١٨٩٦ - ١٩٦٩) فهو يعتبر أول مؤلف موسيقى صاغ الشعر العربي الرصين لحنيا.. وله كثير من المؤلفات الغنائية للأصوات المختلفة بعضها وطني الطابع مثل (عاش الوطن - بلادي - يا شباب الوادي) كما انه كتب افتتاحية مستقلة أسماها (مصر الخالدة)[٣].

وبالنسبة لأبى بكر خيرت (١٩١٠ - ١٩٦٣)، فهو من أهم أعضاء جيل الرواد، فهو من أعضاء جيل الرواد ومؤلف قومي له دور فى الحياة الموسيقية بمصر. شعر خيرت برغبة فى توثيق الصلة بين موسيقاه والتراث الموسيقى المصري الذي تشربه فى طفولته -

(١) المرجع السابق، ص ٢٧٣، ٢٩٨.

(٢) سمحة الخولي. المرجع المذكور، ص ٢٩٩ و٣٠٣.

(٣) زين نصار. الموسيقى المصرية المتطورة، المكتبة الثقافية ٤٦٥، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص ٤٧، ٤٨.

وأخذ وعيه يزداد بقيمة التراث الشعبي، واتخذت موسيقاه منذ الخمسينيات توجها قوميا ظهر فى مؤلفات قومية هامة مثل «المتتابعة الشعبية» وحركتها تعتمد على ألحان أغاني معروفة مثل «عطشان يا صبايا» وغيرها. وفى سيمفونيته الثانية المسماة «الشعبية» تمتزج نبرات ألحان سيد درويش مع الرقص الاسكندرانى الشعبي بإيقاعاته المرحة، مع فقرة استخدم فيها السلم الخماسي (تحمل إشارة للسودان). ويمكن القول أن هذه السيمفونية تمثل اتجاهه القومي تمثيلًا صادقًا.

كذلك تحتفي سيمفونية الثالثة بموسيقى سيد درويش، والحركة الثانية فيها حركة «تنويعات على لحن من أوبريت شهر زاد».

كما كتب للكورال والأوركسترا صياغة خفيفة لطقطوقة «أية العبارة» لسيد درويش (بعد تعديل لتعبر عن أحداث بورسعيد) كما أدخل آلة القانون لإضفاء جو شرقى محلى. ومن الملاحظ أن أعماله [الموسيقية] القومية تدل على جهد البحث عن الحلول، وهى عامة قريبة الشبة فى عالمها من عالم سيد درويش النفسي في مصريتها الواضحة (باستثناء الهارمونيات)[1].

مما تقدم يلاحظ أن الاهتمام الوطني والمصري يتضح فى الأعمال الموسيقية لجيل الرواد فقد ظهر فى مضمون الأعمال الذي يستوحي غالبا موضوعات وأحوال مصرية متنوعة كما ظهر في شكلها الموسيقى الذي زخر بالألحان والرقصات الشعبية (ومزجها بالأساليب الغربية السيمفونية) مع حرص على إضفاء الطابع المصري والنكهة الشرقية.

ثم ظهر جيل ثان من المؤلفين القوميين أهمهم (عزيز الشوان ـ على إسماعيل ـ فؤاد الزاهرى ـ جمال عبد الرحيم ـ رفعت جرانة ـ عطية شرارة ـ حليم الضبع ثم عبد الحليم نويرة... وغيرهم) وتتبعهم مؤلفو الجيل الثالث (جمال سلامة وأحمد الصعيدي وراجح داود ومونا غنيم.... وغيرهم). وكان لهذين الجيلين إسهامات موسيقية بارزة ساعدت فى تعميق اتجاه التأليف الموسيقى القومي[2].

---

(١) سمحة الخولى. المرجع المذكور ص ٣٠٤ و٣٠٧ - ٣٠٨.

(٢) انظر التفاصيل: سمحة الخولى. الموسيقى القومية فى القرن العشرين، ص ٣١٣ - ٣٤٣.

إن التساؤل المطروح هو كيف يكون فى استلهام الموسيقى للتراث بعدًا وطنيًا، ويتضح الرد فى إدراكنا ان الذاتية الثقافية (والتى تعتبر الموسيقى أحد عناصرها الهامة) هى جزء من الذاتية الوطنية أو القومية، ولكن أى موسيقى تلك التي تعبر عن ذاتيتنا الثقافية وقد تعددت أشكال وأنواع الإنتاج الموسيقى بين ما هو شرقي صميم وبين ما هو مقلد للغرب أو متأثر به، وبين ما هو يحاول المزج بين موسيقى الشرق والغرب؟

يرى بعض المفكرين الموسيقيين والنقاد أن موسيقانا العربية التراثية هى التي تعبر عن شخصيتنا العربية وروحنا الخاصة ويؤكدون على أهمية الاحتفاظ بجوهر التراث العربي الموسيقى في أى محاولة تسعى إلى التجديد كما يتضح ذلك فى أرائهم التالية.

يرى محمود قطاط أن «القوة الحقيقية لشعب ما كامنة فى فطرته التي فطرة الله عليها وتقليد الأجنبي أيا كان وكيفما كان مفسدة لوطنيته، مضيعة لكرامته... وموسيقانا تتبع أساسا من واقعنا الاجتماعي وهى تعبر عن شاعرنا وطموحاتنا الخاصة فيستحيل أن تكون موسيقانا غير عربية مادامت روحنا عربية ولغتنا لغة عربية[١]».

ومن ثم يدعو الناقد إلى وجوب المحافظة على الموسيقى التقليدية] التراثية[وعلى خصائصها وان تسخر لها الطاقات البشرية. «وسوف لن يمنعنا ذلك من إشباع حاجتنا إلى تجديد موسيقانا فى أشكالها ومضمونها وفى كل صلاتها بالعصر الاجتماعي منها والثقافية. والموسيقى فى أشد الحاجة إلى التجديد لكن هذا التجديد لا يكون مفيدا إلا بالمحافظة على الأصول الصحيحة لروح ثقافتنا العربية وبكثير من الحذر عندما يتعلق الأمر بالنهل من الثقافات الأخرى[٢]». وتتفق سمحة الخولي مع الأراء السابقة حيث ترى أن مهمة الحفاظ على التراث «تتجسم كركيزة ومنطق لأى تجديد على أنها (مهمة قومية)، فى الوقت الذي نؤمن فيه أن طريق المستقبل للحفاظ على مقومات الشخصية

(١) محمود قطاط. دراسات فى الموسيقى العربية، ص ٤٧ - ٤٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٦٧.

العربية هو تجديد التراث فى اتجاهات فنية (علمية) تستلهم مفرداته وجوهره فى إبداع موسيقى جديد صادق التعبير عن الإنسان العربي المعاصر[1]».

على ضوء هذه الآراء نعرض هنا لتيارات موسيقية استلهمت التراث الموسيقى وارتسم إبداع مؤلفيها بملامح ومفردات مستمدة من التراث، وتدخل هذه التيارات ضمن الإنتاج الموسيقى المصري الحديث بوجهيه: الغناء والموسيقى البحتة.

أولا: الغناء:

أن الأغنية ـ كما قيل ـ تعد مرآة المجتمع الذي تولد فيه حيث تتأثر بكل أحواله الاجتماعية والفكرية والحضارية...ونعرض فيما يلى لأهم تيارات الغناء المصري الحديث التى نجحت فى عقد صلة بالتراث الموسيقى العربي وما يعنيه ذلك من تأكيد الهوية القومية، مع إشارة موجزة لتيارات أخرى لم تعمق مثل هذه الصلة وانبهرت بالمثال الموسيقى الغربي والتأثيرات السلبية لذلك.

(١) التيار المحافظ.

ويهتم أصحاب هذا التيار بالاعتماد على التقاليد الأصلية للتراث الغنائي العربي وقد افلحوا فى صيانته وازدهاره أمام مقتضيات الحياة العصرية. ويتمثل ذلك فى (المشايخ) الذين كانوا بمثابة مكتبات موسيقية حية وتمكنوا من إحياء وإثراء التراث، وقد انضم أكثر هؤلاء المشايخ إلى المساجد والزوايا الصوفية حيث صقلت مواهبهم بفضل متانة أصول التجويد والمدائح والأذكار التى تمثل أصولا هامة لعالم الموسيقى والغناء العربي[2]... وقد عرف القرن التاسع عشر ثم القرن العشرين العديد من هؤلاء المشايخ فى مصر بل فى كامل البلاد العربية.

---

(١) سمحة الخولى. «التراث الموسيقى العربى وإشكاليات الأصالة والمعاصرة» فى مجلة عالم الفكر،الكويت، المجلد الخامس والعشرون – العدد الأول يوليو/ سبتمبر ١٩٩٦، ص ١٢٥.

(٢) محمود قطاط. دراسات فى الموسيقى العربية، ص ٧١

(٢) تيار التجديد الإيجابي.

ونعنى به محاولة التطوير مع الإلمام التام بكل خصائص التراث واللغة الموسيقية التقليدية.

وظهر ذلك التجديد الإيجابي فى اتجاهين رئيسيين هما بالترتيب التاريخي:

- اتجاه يؤمن بالتفتح على تقاليد موسيقية أخرى دون تشويه التراث القومي (وكان لسيد درويش فضل ابتكاره فى العشرينيات [من القرن العشرين] واستمر عند محمد القصبجى ومحمد عبد الوهاب ومن تأثريهما).
- اتجاه يعتمد التراث الأصيل مع مساهمة شخصية فعالة بإضافة إبداعية خاصة حقق استمراره زكريا أحمد ورياض السنباطى ومن تبعهما[١].

وقد ساهم الفنانون المشاركون فى هذا التيار ـ باتجاهيه ـ ومن اقتدى بهما فى العالم العربي، بدور كبير فى إغناء الموسيقى العربية من ناحية تطوير الشكل وأيضا «الحبك القيم والذكي للحركات اللحنية وحسن استعمال المقامات والتنسيق بينها، مع جودة الأداء ونقاوة النطق وفنيات التنفس وأسلوب الإلقاء الذى تتميز به فصاحة اللغة العربية.. هذا مع تحسين العزف وتوسيع التخت التقليدي».. ويضاف إلى هذا الاهتمام بالمقدمات الموسيقية للأغاني مع الاهتمام بالارتقاء بمضمونها ويتوج كل هذا غزارة الخيال والإحساس الفني[٢].

بمتابعة تطور الغناء المصري، وجدنا أن التيار السابق الذي نزع إلى التجديد الإيجابي لم يقدر له الاستمرار حيث ان متغيرات الظروف الاجتماعية والفنية لم تسمح لهذا التيار بتطوير نفسه أو حتى الاستمرار على ما كان عليه وذلك فى الأجيال الفنية التالية.. وأهم أسباب ذلك هو موجة «التفرنج» التي سادت فيما قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها وأدت إلى أن يصبح «التحضير» مرادفا

(١) المرجع السابق، ص ٧٢ و٧٨.
(٢) المرجع السابق، ص ٧٨ - ٧٩.

لتقليد قشور الحضارة الغربية، واستطاع هذا الاتجاه الغالب أن يجرف فنانين أثبتوا مواهبهم وكانت لهم إسهاماتهم الموسيقية فى تيار التجديد الايجابي مثل محمد عبد الوهاب.]

يصف محمود قطاط هذا الاتجاه السلبي المشار إليه بذوبان الذاتية الثقافية ونضوب موارد «الخلق الأصيل» وذلك لأسباب أساسها تأثيرات (المثال الغربي واعتباره مقياس «التقدم والتعصر»..) كما يوضح أن هذا الاتجاه الجديد بنتائجه المشئومة قد انقلب إلى مدرسة يقتدي بها في كل قطر عربي وأدى إلى انتشار نوع رزيل من الأغنية العاطفية الخفيفة (بل والسوقية في كثير من الأحيان).

ثانيًا: الموسيقى البحتة:

سبق الإشارة إلى ظهور التيار الموسيقى القومي وأهم سماته مزج الموسيقى الغربية (السيمفونية) بعناصر من التراث القومي لتحقيق مركب موسيقى فريد يمكن أن يخاطب أذواقا موسيقية متعددة وقد عرضنا ببعض التفصيل لبعض مؤلفات جيل الرواد (يوسف جريس، وأبو بكر خيرت وحسن رشيد) ومحاولاتهم فى المزج بين المفردات اللحنية الشعبية والموسيقى الفنية الغربية.

وبمتابعة هذا التيار القومي، نجد أن الجيل الثاني والثالث من المؤلفين(*) قد استمرا فى محاولة التوفيق بين اللغتين الموسيقيتين مع اهتمام أوسع باستلهام التراث الشعبي والتقليدي وقد تعمق بعض هؤلاء المؤلفين فى دراسة الموسيقى الغربية المعاصرة وموسيقى التراث العربي معا فى محاولة استنباط أسلوب موسيقى جديد بعيدا عن النقل والتقليد.

ومن أهم ما أحياه هذا التيار من مقومات التراث: المقامات العربية مع شحنها بطاقات تعبيرية جديدة، يضاف لذلك إحياء العنصر «التقاسيمى» الأصيل والممثل

(*) سبق ذكر اهم المؤلفين فى الجيل الثانى والثالث من مؤلفى الموسيقى القومية.
(انظر فى هذا البحث (٢) الموسيقى القومية).

لأحد جوانب الفكر الموسيقى التراثي، مع الاهتمام بالإيقاعات العربية وآلات الموسيقى الشعبية (كما أوضحت سمحة الخولي فى أبحاثها الموسيقية المذكورة).

تعقيب ونتائج

كان الهدف الرئيسي لهذا البحث الموجز هو توضيح الصورة العامة للدور الوطني للموسيقى ومدى قدرتها على التلاحم بأرض الواقع وأحداث الوطن ثم التعبير عنها من خلال اللغة الموسيقية، ومن ثم فقد حرصت على خلال تتبعي للأبعاد الوطنية في الإنتاج المصري الحديث على إبراز التفاصيل الموسيقية الضرورية (لتوضيح فعالية الموسيقى الخاصة وتعبيرها الموسيقى بوسائلها الفنية) مع إغفال التحليلات المطولة أو التفصيلية حتى أتجنب الابتعاد عن هدف البحث.

لقد توصل هذا البحث إلى أن لفن الموسيقى دوره الوطني البالغ الأهمية فى التعبير والتأثير.. التعبير عن الروح الشعب العامة وعن همومه وأحلامه الخاصة ثم التأثير فى جمهور المتلقين وإحياء مشاعرهم وأفكارهم وإغناء وجودهم، إلا أن هذا الدور مشروط بوجود الفنان الموسيقى الذى يستطيع أن يتمثل ثقافة مجتمعه وعصره ويعيد إنتاجها موسيقيا فى هذا الضوء، نرصد فيما يلى **أهم نتائج البحث:**

(١) أن الأغنية الوطنية بمعناها الصحيح يمكن أن تعبر عن شعب بأكمله وتحتضن حلمه القومي فى الصعود ومقاومة كل قوى الاستعمار والاستبداد والاستغلال، وأن تثير فيه كل نوازع التقدم والحرية. وأهم أمثلة هذه الأغنية فى مصر الحديثة أغاني سيد درويش الوطنية فى مطلع القرن العشرين، وأغاني الثورة فى الستينيات، والأغنية السياسية الجديدة في السبعينيات عند الشيخ أمام وعدلي فخري وفاروق الشرنوبى.

أما الأغاني الوطنية السطحية أو السياحية التى تتغنى بجمال الوطن ونيله وأهراماته أو تتمسح فى ذكرى الانتصارات فهى تخرج عن دائرة الأغاني الوطنية الحقيقية وليست لها قيمة من الناحية الشعورية أو الفكرية.

من ناحية أخرى، يمكن القول أن كلمة (الوطن) ليست كلمة مجردة بل تعنى شعبا يعيش على أرض ويشعر أناسه بالانتماء من خلال الأواصر المشتركة كما يتشاركون في الآلام والأحلام، ولذا فإن الأغنية الوطنية ـ برفضها للمعاني السطحية والمجردة ـ يمكن أن تتفتح على مجال «إنساني» يختص بالشعور بقضايا الإنسان على ظهر هذا الوطن والتي هى جزء من وجودة اليومي والاجتماعي وتقدم له رؤية فنية (مبسطة أو مركبة) وإيقاعا حيا ولحنا رائعا يخدم ويطور وجودة كإنسان يطمح إلى الحياة والتقدم.

وإذا كانت الأغنية الوطنية قد وجدت في مصر الحديثة من خلال نمطين هما: الأغنية الوطنية الرسمية، والأغنية الوطنية الجديدة (المعارضة) ففي اعتقادي أن هذا الوضع سيظل قائما في ظل استمرار السياسة الثقافية الحالية ورفض الأنظمة وأجهزتها الإعلامية لهذه الأغنية الجديدة التي تصر بدورها على الوجود.. ألا أنها لن تخلق شرعيتها إلا بعد نضال طويل الأمد حتى تستطيع فرض وجودها ألفني الجديد (موسيقيًا وشعريًا).

(٢) إن الموسيقى بلغتها الموسيقية الخاصة مؤهلة للقيام بدور وطني هام وبعيد الأثر، وذلك من خلال شكل الأغنية أو من خلال الموسيقى البحتة (حيث يتحول المضمون الانفعالي والفكري إلى عناصر شكلية: اللغة الموسيقية والبناء الموسيقى).

(وقد ضرب لنا سيد درويش مثلا يحتذي عندما أضافت موسيقاه بسماتها الجديدة فى عصرها تعبيرا موسيقيا قويا لمعانى الكلمات الوطنية التي ألهبت المشاعر والتي كان من المستحيل أن تؤدى ـ أى الكلمات ـ هذا الدور نفسه بدون قوة الموسيقى المصاحبة لها).

ومن ناحية أخرى تمثل الموسيقى عنصرا هاما من عناصر ذاتيتنا الثقافية والوطنية، ومن هنا يعتبر إلمام الفنان الموسيقي بخصائص تراثه (فى الموسيقى

العربية والموسيقى الشعبية) شرطا أساسيا لإنتاج موسيقى وطنية معبرة عن روحنا العربية وشخصيتنا الخاصة. (وقد ضرب لنا الإنتاج الموسيقى المصري الحديث أمثلة عديدة لتيارات ارتبطت بالتراث سواء فى مجال «الغناء» أو الموسيقى البحتة «التأليف الموسيقى القومي»).

(٣) إن أهم نتائج البحث تتضح فى ملاحظة العلاقة بين الالتزام بالمضمون الوطني للإبداع الموسيقى وإمكانية التجديد الموسيقى (مضمونا وشكلا) وهو المطلب الأساسي بالنسبة للموسيقى العربية الآن.

وتبدأ الملاحظة من فن سيد درويش، فحينما عاش هذا الفنان الظروف الواقعية وانصهر فى الأحداث الوطنية فى الفترة التي سبقت ثورة ١٩١٩ تفجر هذا المضمون في شكل موسيقى اختلف لحنيا وإيقاعيا عن الأشكال التقليدية واستطاع أن يحتوى المضمون الثائر الجديد.

ومن هنا ترى الباحثة أن التزام فناني الموسيقى بالأبعاد الوطنية المشار إليها يمكن أن يقود إلى تجديد موسيقانا العربية مضمونا وشكلا، ويمكن توضيح ذلك فيما يلي:

أن الحرص على المضمون الوطني والإنساني للأغنية هو دخول إلى قلب مهمة الفن وهى التعبير عن الواقع والإنسان، ومن الناحية الجمالية يؤدى التعبير عن المضامين الجديدة إلى سعى الفنان لخلق أشكال إبداعية جديدة لا تضيق بتلك المضامين بل تستوعبها.

ومن ناحية أخرى، ربما تقودنا الأغنية الوطنية الجديدة إلى خروج الأغنية العربية من مآزقها العاطفي أى وقوعها فى براثن الأغنية العاطفية (وخوف الفنانين ومنتجي الأغاني من البعد عن هذه المنطقة خشية إن يفقدوا جمهورهم وأموالهم). أكد المفكرون والنقاد أن التمسك بالتراث الموسيقى هو تأكيد للهوية الثقافية، والموسيقى الغنائية العربية فى وضعها الحالي وتمزقها بين الشرق والغرب هى بحاجة إلى كل ما يؤكد طابعها وشخصيتها الخاصة، ومن ناحية أخرى فإن أى محاولات للتجديد الموسيقى لن تتم إذا كان أصحابها منبهرين بالغرب أو مقلدين لموسيقى الحضارات الأخرى فالواقع أنه «لا

جديد بغير قديم» وأن التعرف على منابع تراثنا الجمالية والموسيقية والحرص على تمثلها هو الركيزة الأولى لأي محاولة تجديد يمكن أن تؤتى ثمارها.

إذا كانت الموسيقى القومية فى مصر قد مثلت بعدا وطنيا للموسيقى المصرية الحديثة وذلك باستخدامها لعناصر من التراث العربي والشعبي ومزجها فى بنائها السيمفوني (الذي يعتمد على أسلوب التأليف الغربي) فان الاستمرار فى تعميق ونشر هذا الاتجاه ليمثل وجها من وجوه الإضافة والتجديد لموسيقانا المصرية من ناحيتين:

أولا: من ناحية خلق إبداع موسيقى مصري/ عربي فى إطار الموسيقى البحتة يمكن للجمهور ـ بشرائحه المختلفة ـ أن يتذوقه ويستجيب له كما يمكن أن يسمع في إنحاء العالم ونصل به إلى العالمية.

ثانيًا: إذا كان من المعروف أن الشعوب العربية تفضل الغناء ولا تمثل إلى الاستماع إلى الموسيقى البحتة، ففي اعتقادي أن ذلك يرجع إلى عدم التدرب الكافي حيث أن وسائل الإعلام لم تتح الفرصة الكاملة لتذوق المؤلفات الموسيقية العالمية والقومية، والواقع أن الذوق السائد يمكن تطويره (بدون تشويهه أو إفساده) في حالة حرص القائمين على الثقافة والإعلام على سيادة القيم الفنية المتطورة ومحاربة الاتجاهات الفنية الرديئة، وهو الدور الذي نطمح أن يكون موضع اهتمام كل المثقفين والنقاد والفنانين المستنيرين.