يأتي كتاب «الفرق الغنائية.. الأوراق المنسية في ملف الأغنية المصرية» للصحافي المصري محمد أبو شادي ليرصد تاريخ تشكل الفرق المصرية التي تغني بغير العربية، ويتتبع تأثيرها وتفاعلها مع غيرها من الفرق الغنائية التقليدية، إضافة إلى تأثيرها الجماهيري

الفرق الغنائية أوراق منسية

هيثم أبوزيد

منذ منتصف الخمسينيات، بدأت ظاهرة الفرق التي تغني بغير اللغة العربية في التشكل، فاجتذبت قطاعات من الجمهور المصري، ولا سيما هؤلاء الذين لم يجدوا في الغناء العربي التقليدي بغيتهم، حتى وإن كان هذا الغناء قد قطع شوطاً بعيداً في مسيرة ما يعرف بالحداثة والتطوير. كان في القاهرة جمهور يريد غناء باللغة الإنكليزية، أو بلغات أوروبية.

صدر الكتاب عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر، وشغلت محاوره 280 صفحة توزعت على ستة فصول. وقد اختار المؤلف أن يكون تأريخه لحركة الفرق الغنائية مستمداً من مؤسسي هذه الفرق، الذين التقاهم وأجرى مقابلات معهم على مدار أكثر من 20 عاماً.

في الفصل الأول، استعرض المؤلف ظروف نشأة تسع فرق تغني بغير العربية، وفي مقدمتها The Skyrockets التي ظهرت عام 1956، وقد أسسها خمسة شبان في المرحلة الجامعية، ومنهم مايكل بشارة الذي كان -حينها- يدرس الطيران في كلية الهندسة جامعة القاهرة، وكان يجيد العزف على البيانو والأكورديون. كان في الفرقة كذلك أسعد قلادة، الطالب بالجامعة الأميركية، وكان يجيد العزف على الغيتار، إلى جانب أوسكار كريساتي، الذي كان يتولى تنظيم عروض الفرقة، ثم اتجه إلى تعلم آلة الدرامز، واستطاع خلال فترة قصيرة أن يصبح عازف طبول.

بدأت هذه المجموعة عروضها من خلال قسم الهواة في حديقة الأزبكية الشهيرة وسط القاهرة، واعتمد أعضاء الفرق على برنامج متنوع من الأغنيات البسيطة باللغات الإنكليزية والفرنسية والإيطالية. ويستعرض المؤلف جهود الفرقة لتقديم عروضها، والعقبات التي واجهتها في الكازينوهات والفنادق الكبرى.

بعد فترة قصيرة من تأسيس The Skyrockets، بدأ الشاب إسماعيل برادة الطالب في كلية طب قصر العيني، الذي يجيد العزف على البيانو خطواته لتأسيس فرقة The comets بالتعاون مع زميله في الكلية رؤوف كامل، صاحب الصوت المتميز، قبل أن ينضم إليهم طالب الطب وعازف الدرامز منير خلف، ثم الطبيب البيطري محمد الحجري. يروي إسماعيل برادة في لقاء مع المؤلف تفاصيل أول حفل قدمته الفرقة في إحدى كنائس منطقة مصر الجديدة. ويقول إن المجموعة واجهت عاصفة من الرفض الأسري كونهم ينتمون إلى عائلات كبيرة تهتم بتعليم أبنائها ليشغلوا وظائف مرموقة. كانت سمعة العاملين في المجال الموسيقي سيئة، وتمثّل عنواناً للفساد والفشل. لكن، في المقابل، لقي الفريق ترحيب الشباب والمراهقين، ممن لم ينسجموا مع الغناء التقليدي، ولا حفلات أم كلثوم التي تمتد إلى قرب الفجر.

يؤكد برادة في حواره مع المؤلف أن الفرقة قدمت أغاني بالإنكليزية والفرنسية والإيطالية. ويحدد عام 1954 تاريخاً لبدايات تأسيس الفرقة. استمرت The comets في تقديم عروضها إلى أن اقترب موعد امتحان بكالوريوس الطب. في عام 1960، وفي هذه الأثناء، جاء مندوب عن شركة يونيفرسال إنترناشونال الأميركية لإنتاج الأفلام، وانبهر بمستوى أداء الفرقة، فقدم لأعضائها عرضاً مغرياً، بالسفر إلى الولايات المتحدة بعقد سنوي قدره 400 ألف دولار، مع إغراء آخر يتمثل في السفر إلى 14 دولة. لكن «الأطباء الأربعة» قرروا اختيار إكمال رحلتهم التعليمية التي أوشكت على الانتهاء، ورفضوا العرض الكبير. وبعد الامتحانات والنجاح والتعيين، أدرك أعضاء الفريق أن الجمع بين احتراف الطب واحتراف الفن يكاد يكون مستحيلاً، فانتهت مسيرتهم مع الموسيقى والغناء.

وممن التقاهم المؤلف عازف البيانو منير نصيف، مؤسس فرقة Bell Boys، وهي الثالثة في ترتيب ظهور هذا النوع من الفرق. يقول نصيف: «ولدت في مدينة الأقصر لأسرة تهتم بالموسيقى. وفي عمر خمس سنوات أحضروا لي مدرساً للبيانو فأجدته بسرعة. وفي المرحلة الثانوية فزت بالمركز الأول لمسابقة البيانو على مستوى مدارس القُطر المصري، وكان هذا الفوز فارقاً في تحويل مسيرتي نحو الاحتراف مع الفرق الأجنبية العاملة في مصر حينئذ».

ويوضح نصيف في حواره مع المؤلف أنه بدأ تأسيس الفرقة عام 1957، وأثبتت وجودها مع الفرق الأخرى، ونجحنا معاً في سحب البساط من تحت أقدام الفرق اليونانية والإيطالية. وعلى عكس The Skyrockets استطاع شباب Bell Boys الاستمرار في تقديم الغناء الأجنبي حتى عام 1981.

ومن المفارقات التي يمكن أن تلفت قارئ الكتاب، أن تواريخ انطلاق الفرق الأولى من المصريين الذين يغنون بغير اللغة العربية جاءت متواكبة مع بدايات المد الناصري الكاسح، وصعود فكرة القومية العربية. فالقاهرة التي ترنو إليها أنظار العرب وتصغي إليها أسماعهم لمتابعة خطب جمال عبد الناصر أو حفلات أم كلثوم، لم تخل يوماً من اتجاهات مغايرة، بل معاكسة، تميل إلى غناء غربي في روحه ولغته وقضاياه، وترى في فرق الجاز والروك العالمية نماذج مبهرة للإعجاب والاقتداء. تمثل هذه المفارقة درساً مهماً يجب أن ينتبه إليه كل من يظن أن بالإمكان قولبة الجماهير في ذوق فني واحد، أو إجبارها على نمط غنائي معين.

كما أن المؤلف يشير إلى الدور المهم الذي لعبه التعليم والمدارس، التي ظلت لفترة طويلة تقدم مستوى عالياً من جودة التعليم، وكانت للأنشطة الفنية مساحة ورعاية في المراحل التعليمية الأولية وكذلك في الجامعات، التي وفرت للطلاب مناخاً مواتياً لعرض مواهبهم الموسيقية والغنائية.

ينتقل محمد أبو شادي إلى استعراض الفرق الغنائية التي بدأت بالظهور خلال حقبة الستينيات، ويستهل الحديث عنها باستعراض مسيرة عازف الجاز المصري الأشهر يحيى خليل، الذي بدأ خطوات تكوين فريقه عام 1961، بعد أن تمرس بالعزف في فرقتين غربيتين؛ الأولى تقدم موسيقى الجاز فقط، والثانية تقدم الغناء.

يقول خليل في حوار مع المؤلف: «نشرت إعلاناً في إحدى الصحف أطلب فيه عازفين مصريين. جاء إلي عمر خورشيد وهاني شنودة، وعمل معي أيضاً عزت أبو عوف، ووجدي فرنسيس. كما عمل معي مواطن أميركي اسمه ماكس بيري، كان قد جاء إلى القاهرة للدراسة في الأزهر، وأطلق على نفسه اسم عثمان كريم». يشير المؤلف إلى أن يحيى خليل قدم أول برنامج تليفزيوني عن الجاز في التلفزيون المصري منذ عام 1964، لكن بعد ذلك بعامين سافر خليل إلى الولايات المتحدة بغرض الدراسة واكتساب الخبرات، فتفرق الموسيقيون الذين عملوا معه، وكونوا فرقاً خاصة؛ فأنشأ عزت أبو عوف فرقة القطط، ثم الفور إم، وكون وجدي فرنسيس مع لوكاس وعمر خيرت فرقة القطط الصغيرة، وأنشأ إسماعيل الحكيم فرقة المعاطف السوداء، كما أنشأ هاني شنودة فرقة المصريين. ينقل المؤلف عن عزت أبو عوف وصفه ليحيى خليل بأنه الأب الروحي لموسيقى الجاز ولكل الفرق ذات الطابع الغربي التي نشأت في مصر منذ مطلع الستينيات.

تناول المؤلف مسيرة عدة فرق سارت على الخط نفسه، ومنها مثلاً: فريق ذا بلاك كوتس، أو المعاطف السوداء، الذي أسسه إسماعيل الحكيم منتصف الستينيات، ومرت بمراحل كثيرة، من أهمها إنتاج أغانٍ خاصة بالفريق تأليفاً وتلحيناً، وبالطّبع باللغة الإنكليزية، وهو ما لاقى نجاحاً كبيراً إلى درجة أن كثيرين كانوا يظنونها أغنيات مأخوذة من الفرق الأوروبية العالمية. كما أجرى أبو شادي لقاءات مع أعضاء فرقة Les Petits Chats أو «القطط الصغيرة»: عمر خيرت وصبحي بدير ولوكاس. وأشار خيرت إلى أن مصر عرفت الفرق الأجنبية منذ الأربعينيات، ثم بدأ يدخل هذا الوسط موسيقيون مصريون، وكونوا الفرق الخاصة بهم، كما أكد أهمية تقديم هذا اللون الغربي من خلال موسيقيين مصريين، ينقلون إلى الجماهير ما يحدث في العالم.

فرقة The Skyrockets (فيسبوك)

> انطلاق هذه الفرق جاء متواكباً مع بدايات المد الناصري
>
> لاقى الغناء بالإنكليزية شعبية كبيرة بين الجماهير في مصر

«لك ساقني الرب»... التوقّف عند لفظة حُبّ

محمد استانبولي

لدى الاستماع إلى الأغنية السعودية منذ الألفية الثالثة وإلى الآن، كثيراً ما تبدو الملامح ثابتة والأشكال ميّالة إلى التكرار. لعله انعكاسٌ لثقافة محافِظة في الجوهر، تتبع أصولاً وتقاليد في جميع مناحي الحياة. إلا أنّه عند الإنصات يتسنّى للأذن أن تستشفّ متحوّلات قد لا تكون ظاهرة وإنما غائرة في التفاصيل التشكيلية والنبرة العاطفية، منها ما مصدرُه التطور التقني والرغبة بمواكبة الأحدث لجهة الجودة، والجدّة التي يمكن أن تُسجّل بها الأغنية.

ومنها ما مصدره بوادر ذائقة جمالية تتحوّل بدورها، وأغنية عبد المجيد عبد الله الأخيرة والمعنونة «لك ساقني الرب» مثالٌ على ذلك، إذ هي للوهلة الأولى إصدارٌ خليجيٌّ آخر، يلبّي سوقاً موسيقية نشطة مربحة، تضمّ دول مجلس التعاون وجزءاً من المنطقة الناطقة بالعربية، إلّا أن ثمّة تطوّرات رقيقة خفيّة، تؤدي إلى تبدلّات عميقة من الداخل وفي الخلفية، لها أن تتجاوز الشكلي إلى البنيوي، وإنّ لا تتعدّى كونها سيرورةً ميّزت أغاني عبد الله مبكّراً لجهة رومانسيّتها العصرية ولَطافتها الحَضَرية، وقد أخذت في التبلور، لتعكس الحياة في المملكة كما آلت إليه اليوم.

من بدء المقدمة الآلية، تخطُّها سَحبات أقواس آلات الكمان، سترتكز الأغنية إلى نهايتها على خطوات إيقاعية تُشكّل موتيفاً موسيقياً، أو موضوعة موسيقية. ثلاثٌ منها إلى الأمام، تعقبها مباشرةً خطوةٌ رابعةٌ ارتداديّة إلى الوراء، تخبو على شكل ذيلٍ لحني. يمنح تصميم الموتيف اللحنَ رقةً شاعريّةً راقصة أنثويّة، تجعل الإيقاع يقترب من جنس «الستاتي» السعودي، ذي الجذر الثلاثي الرشيق الأنيق.

أما اللحن، الذي وضعه المغني والملحّن والموزّع البحريني أحمد الهرمي، فيتّخذ من النغمة السادسة لمقام الكرد مُنطَلقاً للجملة اللحنيّة الأولى. لا تلبث أن تهبط الهوينا وصولاً إلى نغمة القرار. أما في الجملة اللحنية الثانية، فسيُعلّق اللحن على النغمة الثانية من جنس الكرد العلوي للمقام، مودِعاً الأذن في حال راقصةٍ من الترقّب والتأهّب، والتأمّل في ما هو آت، وذلك قبل أن يستقر على نغمة القرار لبرهةٍ، ثم يعاود الارتقاء إلى النغمة الرابعة مُعلناً نهاية المقدمة، وممهّداً لدخول الغناء.

> يتسنّى للأذن أن تستشفّ متحوّلات قد لا تكون ظاهرية

ينسلّ المذهب بصوت عبد الله، أو المقطع الغنائي الافتتاحي الذي يُعرف أيضاً بـ«اللازمة»، قُبيل ورود الضربة المركزية للإيقاع الساري، ويبدأ عند مطلع القصيدة، التي نظمها باللهجة الخليجية الشاعر السعودي المُلقّب بشُهرته الصامل. يتوقّف المغني عند لفظة «الحب» في أشبه بفاصلة، أو سكتة، محشوّة بصدى مُصمّم بالمؤثرات الإلكترونية، تتردّد اللفظة لمرة واحدة من دون أن يكتمل شطرُ البيت.

تتوالى الفواصل قُدماً على مسار اللحن، لتُحافظ على طابع الرقّة والرقص، كما هي الحال عند نهاية البيت حيثُ كلمة «سجامي». هنا، ستضطلع الوتريات بمهمة الحشو، ومن على منسوب مرتفع غير معهود في التوزيع الموسيقي للأغنية العربية عموماً، والخليجية خصوصاً. عند الفاصلة الثالثة، آخر الشطر الأوّل من البيت الثاني المنتهي بلفظة «اللب»، تلتقط أذن السامع أثَرَ الصدى وقد استحال كورساً غنائيّاً، وُزّع هارمونيّاً، ترافقه الوتريّات.

باستمرار تحليقها على علوٍّ مرتفع وعلى طول الأغنية، تلعب الوتريّات دوراً أساسياً في ترقيق العمران الموسيقي عن طريق إدخال زخارف أثيريّة، حيويّة وحريريّة، تَعبُر ثنايا اللحن والمغنى والإيقاع كأطياف أو نسائم. بذلك، يغيّر موزّعُ الأغنية البحرينيّ سيروس عيسى جمعة الطابع التقليديّ للمرافقة الآلية الذي اقتضى العرف التوزيعي إسناده إلى مجاميع الكمان، حين ظلّت الجُمل تُؤدّى ضمن المجال الصوتي المتوسّط الذي ميّز العزف الشرقي على الآلة.

في تصميمه للجسور الرابطة بين الأقسام والحشوات اللحنية، أو ما يُعرف لدى أصحاب الصنعة بمصطلح «لوزام»، يستفيدُ سيروس، أولاً، من التطوّر التقني النوعي الذي وصل إليه الجيل الجديد من العازفين الشرقيين، بحيث بات بإمكانهم تنفيذ جملٍ لحنية، تُكتب لهم في مستويات مرتفعة. وثانياً، من التطور التكنولوجي للوسائل الرقمية، إذ بات بالإمكان إما استبدال الدور البشري كُلّياً بأصوات إصطناعية، أو تبديل الطبيعة اللونية للآلات الوترية المُسجّلة بأقواس عازفين، بغية إحداث ألوان صوتية جديدة لآلة الكمان، تتميّز عن المألوف لجهة وقعها الحسّي وأثرها التعبيري.

أما لجهة إدخالها في عمران الأغنية، كثيراً ما تتجاوز الجسور والحشوات اللحنية وظيفتها التقليدية في ملء الصمت المتشكّل بين حدود الأبيات الشعرية، لتضطلع بإنشاء خلفيّات موسيقية هارمونية. يستفيد سيروس من خلوّ الكرد من البُعيدات الصوتية، أو ما يُعرف بربع التون، ليُصمّم جُمل آلات الكمان ليس فقط على النحو الخطّي الميلودي السائد في الموسيقى الشرقية، وإنما على النحو الخطّي الهارموني أيضاً، وذلك بجعل اللحن يقفز فواصلَ نائية، تُحقّق انسجاماتٍ سائغة سواءً مع المغنى أو مع المقاطع الموسيقية، وعليه، تلعب الهرمنة دوراً، وإن على مستوى مُبسّط في تنويع التجربة السمعية.

ميّزت أغاني عبد الله نبرة رومانسية عصرية (فيسبوك)