موسيقى

مزجت فرقة السبعة وأربعين بين الـDubstep وبين عدد من العناصر التراثية، في مقدمتها الدبكة بصيغها الشامية المختلفة، لتنتج نمطها الموسيقي الخاص فمنحته اسم Shamstep، لتشير إلى هذا المزيج الغربي المحلي الذي يتسم بتزامن إيقاعات مختلفة لخلق حالة من التعقيد

السبعة وأربعين صخب إلكتروني بالعربية

صعدت خلال وقت قصير لتصبح إحدى أهم الفرق الموسيقية في منطقة الشرق الأوسط (فيسبوك)

هيثم أبوزيد

خلال عشر سنوات، استطاعت فرقة السبعة وأربعين (47 SOUL)، أن تبني جماهيرية لافتة في معظم البلدان العربية، كما استطاعت أن تجتذب قطاعات مهمة من أبناء الجاليات العربية في كثير من العواصم الغربية. منذ اللحظة الأولى لانطلاقة الفرقة عام 2013 في العاصمة الأردنية عمّان، حرص مؤسسوها طارق أبو كويك، ورمزي سليمان، وولاء سبيت، وحمزة أرناؤوط، على بناء هوية فنية واضحة تناسب فرقة فلسطينية أردنية تضع قضية الشعب الفلسطيني في مقدمة أولوياتها، عبر تبني نمط موسيقي جديد سمّته الفرقة «شامستب» أو Shamstep، وهو مزيج من موسيقى ما يُعرف بالـDubstep والإلكترونيكا، والبلوز، وأصوات الدبكة الشامية، والإيقاعات الحماسية، مع تقديم أغنيات باللغتين العربية والإنكليزية، ومعالجة نصوص تتناول النضال من أجل الحرية والعدالة، ومعاناة الشعب الفلسطيني تحت الاحتلال، مع تغليب أسلوب التورية والتلاعب اللفظي، الذي كان من أهم أسباب انتشار الفرقة بين الشباب، لا سيما رواد مواقع التواصل الاجتماعي.

والـDubstep ظاهرة موسيقية حديثة نسبياً، تكونت في بريطانيا، وتحديداً في المناطق الشعبية اللندنية، مطلع الألفية الجديدة، من خلال منتجين موسيقيين من هواة التجريب. رأى كثيرون أنها تمثل ثورة في عالم الموسيقى الإلكترونية. كان عام 2003 مفصلياً لهذا النمط الموسيقي عندما صدر ألبوم Boy in da Corner لمغني الهيب هوب البريطاني ديزي راسكال، لأنه حقق جماهيرية واسعة لـDubstep، ونقلته من شوارع العاصمة البريطانية إلى أرجاء العالم، لا سيما في الولايات المتحدة الأميركية.

مزجت فرقة السبعة وأربعين بين الـDubstep وبين عدد من العناصر التراثية، في مقدمتها الدبكة بصيغها الشامية المختلفة، لتنتج نمطها الموسيقي الخاص فمنحته اسم Shamstep، لتشير إلى هذا المزيج الغربي المحلي الذي يتسم بتزامن إيقاعات مختلفة لخلق حالة من التعقيد تتجاور مع ألحان بسيطة (Simple Melodies). ومن خلال تناقض «البسيط» و«المعقد»، يولد قدر من الغموض الصوتي، الذي يجتذب شرائح واسعة من الشباب.

في عام 2015، أصدرت الفرقة ألبومها الأول الذي حمل اسم Shamstep، وتضمن عدداً من الكليبات. كان من الواضح أن أعضاء الفرقة اهتموا كثيراً بمراحل الإنتاج والإخراج، كما حرصوا على إيضاح نهجهم الغنائي والموسيقي مبكراً، من خلال الأغنية الأولى، أو مقدمة الألبوم. من الثواني الأولى للفيديو، سيفهم المشاهد والمستمع أنه أمام فرقة ذات طابع غربي في ألحانها وإيقاعاتها وآلاتها، ثم سيتضح له أن الأمر ليس غربياً صرفاً، وأن صوت إيقاعات الدبكة الفلسطينية يصل إليه من الصخب الإلكتروني، ثم تأتيه الكلمات باللغة الإنكليزية لتصيبه بقدر من الحيرة، حتى وهو يقرأ ترجمتها الظاهرة على المقطع المصور: ما هي روح 47؟ ما تلك الروح في 47؟ الشام وضعت الروح في 47. لا يلبث المقطع مع اللغة الإنكليزية إلا ثوان، قبل أن ينتقل إلى اللغة العربية، لكن بتعابير غير مألوفة:

«ابن العين.. ابن النهر.. ابن النبع وابن البحر.. ابن الزينكو والزنقة.. هاي الزقة وهاي إحنا.. إيش ذنبو اللي ما انعرف.. وما غيرته الروح.. ردى ردى بوجه العدا.. درب القوافي بنعرفا.. قطف الورود تلم تلم.. ربي المعبود راسما.. سنن عهود وقت الحزم.. حنا الجنود حرب وسلم.. رغم الحدود عنا حلم.. الغياب نستحمله». تتعمد الفرقة اختيار الكلمات التي يلفها الغموض في معظم أغانيها. وبقدر إمعانها في التورية والمداراة، تتسع قاعدتها الجماهيرية. عموماً، لا تحبذ الفرقة الاشتباك المباشر حول الشأن الفلسطيني.

كانت مقدمة الألبوم برقصاتها وإيقاعاتها وكلماتها كافية ليعرف المستمع طبيعة الفرقة، وليتهيأ لما سيأتي. تطرح الفرقة نفسها على الجمهور بطريقة يتقدم فيها الرقص على الغناء، والإيقاع على اللحن. وظيفتها الأولى تتمثل في تحريك المستمع ليمارس الدبكة، وإبقائه في حالة تحفز دائم من خلال المصاحبة الآلية، والتوزيع الصاخب إلى حد الضجيج.

بعد الانطلاقة بعدة أعوام، استقر أعضاء الفرقة في العاصمة البريطانية، وقدموا عشرات الحفلات في جميع أنحاء المملكة المتحدة، وتعددت جولاتهم الخارجية إلى مختلف دول العالم. في يناير/ كانون الثاني الماضي، بدأت الفرقة أولى جولاتها الغنائية في العالم العربي من الأردن، حيث أحيت حفلين في عمان على مسرح كانفاس اللوبيدة. منحت الفرقة ألبومها الثاني عنوان «وعد بلفرون»، وهو مجمع شاهق يقع شرق لندن، وفيه جرت وقائع تسجيل هذا الألبوم الذي قدمته الفرقة عبر 50 حفلة في مختلف دول العالم، لكن التلاعب اللفظي لا يغيب هنا، بين «وعد بلفرون» و«وعد بلفور» وزير خارجية بريطانيا الذي تعهد بإقامة وطن قومي لليهود على أرض فلسطين.

لكن قدراً كبيراً من الغموض النصي تبدد في أغاني ألبوم «ساميات»؛ إذ بدت الفرقة في تناولها للمعاناة الفلسطينية كغيرها من الفرق التي تشتبك مع تفاصيل تلك المعاناة. وفي أغنية «اشهد»، جاءت الكلمات أوضح: «اشهد يا أخو الغالي.. دفعنا الثمن غالي.. هاي الشباب قاعدة في السجون.. والي برة مسكر عليه». وفي أغنية «طلبوا» التي تشتبك بالكلمة والصورة مع قضية «الجدار العازل» كانت الكلمات أكثر وضوحاً:

«دقدق ع المجوز ودقدقنا.. ما ضل حدى الا تسلقنا.. تقلقنا تنعرف مين إحنا.. واحنا مفرقنا الي مانحنا.. وتفضل على الصف.. الكل يتفضل على الصف.. هاي طلبوا الهوية.. هذا الصف كراهيتهم.. صف همجيتهم.. صف بشاعتهم.. يصف إستقبال يوسف إذا جاء.. بوصل على باب مغلق.. بنوا أقفاص للأطفال لإثبات إنسانيتهم.. لو بشوف الجمل حردبته بيوقع وبفك رقبته.. باختصار مش احنا عبرنا الحدود.. لا يابا بالعكس الحدود عبرتنا.. من غزة الضفة القدس للمكسيك، حنسقط.. جدار الخرساني ونبني محله جدار بشري».

ولعل هذا الوضوح كان السبب الرئيس في المضايقات التي تعرضت لها الفرقة، ومن أبرزها إلغاء دعوة الفرقة إلى مهرجان «ووماديلايد» في الجنوب الأسترالي، مارس/ آذار الماضي، بعدما تحدث المنظمون حول عدم قدرتهم على تقديم «بيئة آمنة» مناسبة للفنانين والجمهور في المهرجان بسبب الاحتجاجات المجتمعية التي تجري في أستراليا». ورداً على قرار إلغاء الدعوة، أصدرت الفرقة بياناً اعتبرت فيه أن الإلغاء يثبط الهمم ويغذي الرواية التي تعتبر الفلسطينيين مصدراً متأصلاً للخطر على الآخرين، في وقت أصبح فيه إعلاء الأصوات الفلسطينية أكثر أهمية بالنسبة إلى بقاء الحياة أو الثقافة الفلسطينية على السواء.

يحمل أعضاء فرقة السبعة وأربعين جنسيات الأردن والولايات المتحدة الأميركية وفلسطين، أي أنهم يجسدون بأشخاصهم مأساة الشعب الفلسطيني، سواء من يعرفون بعرب الداخل، أو فلسطينيي الشتات، لكنهم تعرفوا إلى بعضهم بعضاً من خلال شبكات التواصل الاجتماعي، والتقوا في العاصمة الأردنية: مغني الراب طارق أبو كويك الذي اشتهر بلقب «الفرعي» وعازف الغيتار ولاء أليف سبيت، وعازف البيانو رمزي سليمان (زين الناس)، وعازف الغيتار حمزة أرناؤوط، وكلهم ينتمون إلى عائلات فلسطينية، من عرب الداخل، لكن جنسياتهم الرسمية اختلفت باختلاف محلات إقامتهم قبل الالتقاء الفني في الأردن.

يصف الكاتب والصحافي الألماني دانيال باكس الفرقة بأنها صعدت خلال وقت قصير لتصبح إحدى أهم الفرق الموسيقية في منطقة الشرق الأوسط بقاعدة جماهيرية عالمية. لكن السبعة وأربعين لم تستطع أن تحقق هذه الجماهيرية الكبيرة إلا بإصرارها على التميز منذ اللحظة الأولى، وكانت خطتها لهذا التميز متمثلة في ذلك المزيج السحري المسمى Shamstep، الذي تمكنت به الفرقة من تقديم خطاب موسيقي اجتذبت به الشباب إلى عالمها.

في 2015 أصدرت الفرقة ألبومها الأول الذي حمل اسم Shamstep

أُلغيت دعوة الفرقة إلى مهرجان «ووماديلايد» في أستراليا

غابرييل فوريه... موسيقى جنائزية للمتعة

علي موره لي

أشد المسائل عُسراً على الفنان، عند شروعه في عملٍ فنّي، أكان لوحة أم مقطوعة أم قصيدة، هي معرفة ما إن كان فنّه قد اندفع استجابةً لوحيٍ ذاتيّ خاص، أم لما يطلبه الجمهور. هل يضع مُلحّنٌ لحنه، وهل يكتب شاعرٌ مفرداته، إصغاءً إلى ما يودّ المستمع سماعه والقارئ قراءته؟ هل يخطّ رسامٌ بريشته وعينهُ على المشاهد استباقاً لما يرغب بأن يشاهد؟ أم أن دافعه الإبداعي وخياره الفني ينبعان من قرارة النفس وغياهب الوعي؟

عن تلك المسألة، أجاب المفكر والناقد الألماني فالتر بنيامين، في مقالة له بعنوان «مهمة المترجم»، تعود إلى عام 1923، بأن «ما من قصيدة نُظِمت لقارئ، ولا صورة رُسمت لناظر، ولا سمفونية لُحّنت لمُستمع»؛ أيّ لا ينبغي للفنان، لدى إبداعه فنّهُ، أن يأخذ الآخر بعين الاعتبار. من أبرز الإبداعات التي يمكن النظر إليها بمثابة تأكيدٍ على مقولة بنيامين هي المقطوعة الموسيقية الجنائزية ريكويم (Requiem)، على سلم ري مينور للمؤلف الفرنسي غابرييل فوريه Gabriel Faurè (1845-1924)، والذي يصادف الشهر الحالي الذكرى المئوية لرحيله. على الرغم من أن إنجازها تمّ خلال فترة زمنية حَدتّها كلّ من وفاة أبيه ومن ثم أمه، فإن فوريه، لمّا سأله أحد النقاد سنة 1910، عن الغرض من تأليفه وفق قالبٍ يستمدُّ الاسم من «قدّاس راحة الأموات» المعمُول به لدى الكنسية الكاثوليكية، أجاب: «لم أؤلف مقطوعتي ريكويم لأجل أيّ شيء.. ربما للمتعة، إن أمكنني قول ذلك».

لعل تلك كانت طريقة فوريه الساخرة في الإشارة إلى أن الغرض من «ريكويم» لم يكن رثاءً لأحد، وأنه لم يأت بتكليفٍ من جهة، سواء فرداً أم مؤسسة، دينيّة أو دنيوية، وإنما جاء بحسب المبدأ الشهير للفنان التشكيلي الروسي فاسيلي كاندنسكي نابعاً من «ضرورة داخلية»، تتمثّل في رغبة الموسيقي باكتناه الموت عبر الموسيقى، فتكون له بمثابة «مومنتو موري» (Momento Mori)؛ أشبه بخلوةٍ سمعية لأجل التأمل في حتمية الفناء. بخروجها عن الوظيفيّة الديماغوجية، تتميّز «ريكويم» (ري مينور)، عن قريناتها من المقطوعات الجنائزية، التي حفظها كانون الموسيقى الكلاسيكية، في أنها تعبيرٌ ذاتيٌّ صوفي عن تسليم الإنسان بدورة الموت والحياة، في حين نزع مؤلفو «ريكويم» كلاسيكيون ورومانسيون، مثل موتزارت، وفيردي وبرليوز، إلى تهييج دراميٍّ يتوجّه إلى المستمع، بهدف التعبير عن هول الفاجعة ووقع المصاب، وذلك بتلحينهم نصوصاً دينية سبق لمراسم القدّاس الرسمية أن تضمّنتها، كترتيلة «يوم الجلجلة» (Dies Irae)، التي آثر فوريه استبعادها من مؤلفه.

إلا أنّ مقاربة فوريه الخاصة للموسيقى الجنائزيّة لها أيضاً وجهٌ متعلّقٌ بالوعي الجمعيّ، إذ يمكن وضعها في سياق عصره الثقافي. فقد شهدت الفترة الفاصلة بين القرنين التاسع عشر والعشرين ظهور تيارات فنيّة فلسفية ميتافيزيقية كالسوريالية والتعبيرية، فضّلت الرمز والمجاز على المعنى والعبارة، محوّلة الفرد، الذي تمحورت حوله الرومانسية الأوروبية، من مُحرّك للعالم إلى متأمّل له. ما حدا المؤرّخ الفني البريطاني إرنست غومبريتش إلى تشبيه أسلوب فوريه الفني في تأليفه للريكويم بأنه «قناع، يُخفي أكثر مما يُظهِر».

والقناع بالنسبة إلى فوريه ما هو سوى رمز للعجز عن إدراك ماهيّة التعبير عن الذات، وعليه، الاكتفاء بالإشارة. ها هو يكتب سنة 1903: «مراراً وتكراراً، يستحيل تحديد النقطة التي بلغتُها، أو التي تظن بأنك تذهب إليها. كم هي المرات التي سألت نفسي فيها: لأجل ماذا ثمة موسيقى؟ ما هي يا ترى؟ ما الذي أوْصله من خلالها؟ أيّ مشاعر؟ وأيّ أفكار؟ كيف لي أن أعبّر عن شيء لا أقوى بنفسي على تحليله؟». بقدر ما ينبع الإحساس بالعجز عن استغلاق علاقة الفنان بفنه، بقدر ما يوحي باضطراب العلاقة بين الفنان وعالم مُتغيّر باستمرار. كانت فترة ما بين القرنين قد شهدت تسارعاً غير مسبوق في الحضرنة والتصنيع، علاوة على دفق الكشوفات العلمية والاختراعات التكنولوجية، تبدّلت معها طبيعة الحياة جذرياً، كما تبدّل وعي الإنسان للواقع وللزمن، ولذاته، ولمن وما حوله. على أثر تلك المتحوّلات، اندلعت ثورات غيّرت المجتمعات ووسائل الإنتاج، نجمت عنها حروبٌ ذهبت بقوى وأتت بقوى جديدة. أجّج الواقع المضطرب لدى المفكرين والأدباء والفنانين قلقاً وجودياً، كما خلق إحساساً مزدوجاً بالاغتراب عن كلّ من الماضي والمستقبل، وشعوراً بغياب المعنى.

أدّى كلٌّ من الاغتراب وغياب المعنى إلى عوز روحي، ألمّ بالحياة الفكرية والثقافية في حواضر أوروبية مثل لندن وباريس، التي أخذت مع الوقت تخلع عنها عباءة المسيحية وتنضوي تحت راية العلمانية.

في كتابه «فوريه والجماليات الفرنسية»، يتحدث الباحث الموسيقي كارلو كابليرو عن كيف أن فوريه، المدين بتربيته الموسيقية ووظيفته إلى الكنيسة، ظلّ يختبر على مدى حياته انحساراً في مشاعره إزاء الكاثوليكية، وتوجّهاً متزايداً نحو الإلحاد.

إلا أن الرغبة بالابتعاد عن الكنيسة، بالنسبة إلى ذاتٍ تخوض قلقاً وجودياً، لا تعني بالضرورة الإذعان للعدمية المادية المطلقة، وإنما الاقتراب من المقدّس والبحث عن دين من غير تديّن، يؤمن سبيلاً إلى تجربة روحية مستقلة عن المؤسسات بأشكالها، يصير الشعر والفن والموسيقى شعائر لها.

تعبيرٌ ذاتيٌّ صوفي عن تسليم الإنسان بدورة الموت والحياة

تمرّ 100 عام على رحيله (Getty)