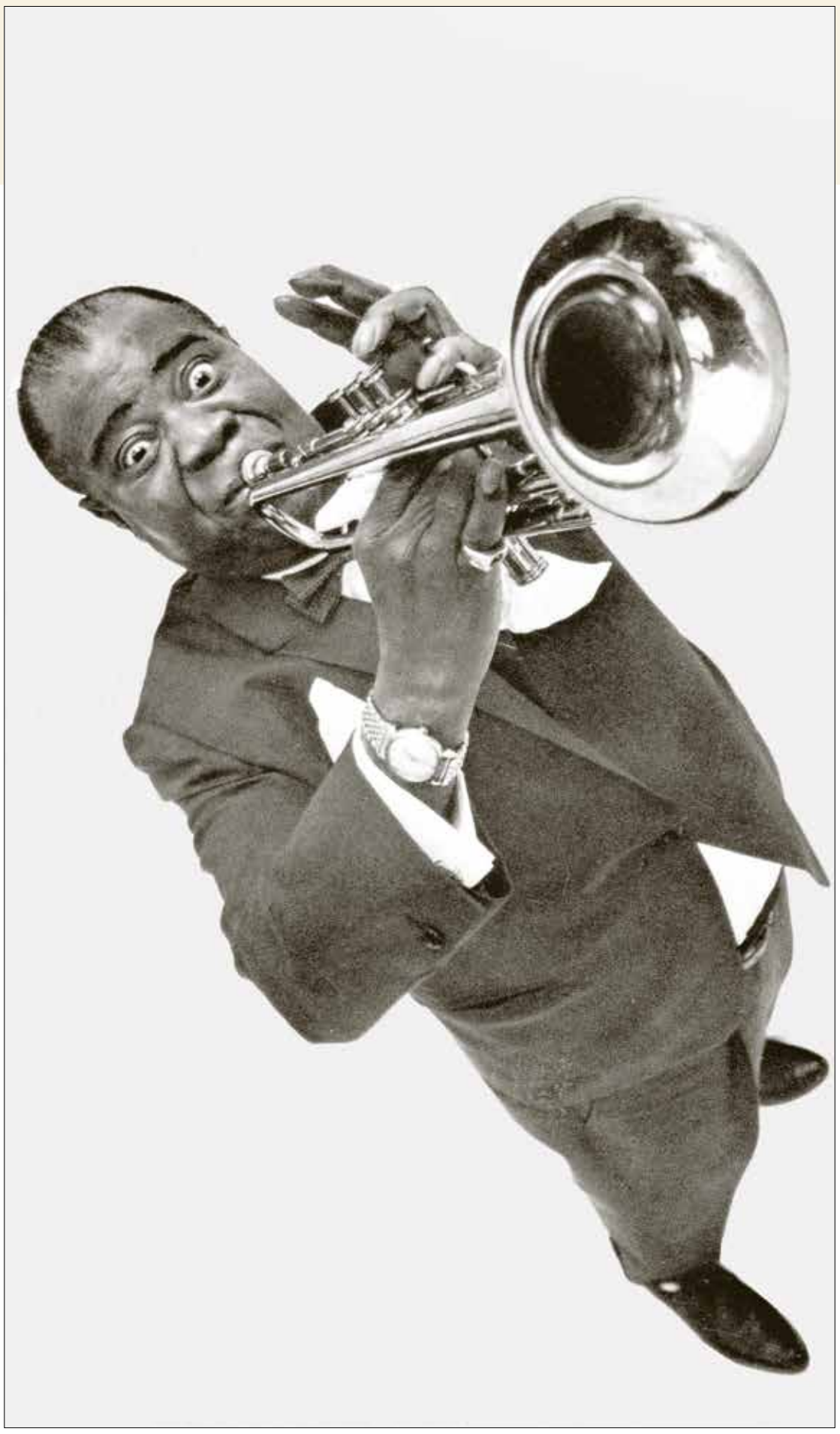
ملف

خمسون عاماً تمرّ على رحيل أسطورة الجاز الأميركي لويس آرمسترونغ. مؤلّف موسيقي ومغنّ وعازف ترومبيت، نال شهرةً واسعة في جميع أنحاء العالم؛ إثر تجديده في موسيقى الجاز، وتجربته الشخصية الممزوجة بالفنية؛ فكان أفرو-أميركياً، عانى من الاضطهاد، وفي الوقت نفسه لم يتوانَ عن تلميع صورة الولايات المتحدة الأميركية

لويس آرمسترونغ

يا له من عالمٍ رائع



غرف آرمسترونغ بشخصيته المرحة واللامبالية (مايكل اوتش/Getty)

محمد السيد الطناوي

اعتبر نفسه سعيد الحظ بقضائه 18 شهراً في إصلاحية نيو أورليانز؛ ففيها تعلم الصبي الأسمر العزف على آلتي الترومبيت والكورنيت. قبلها، كان لا يفعل شيئاً أبعد من التسكع في الشوارع، مثل كل صبية حيه الفقير، ليُقبض عليه إثر إطلاقه النار في الشارع ابتهاجاً برأس السنة. لكن ما صنع منه أسطورة بعدها، لم يكن حظه السعيد، بقدر ما كان موهبته العظيمة.

بعد خروجه من الإصلاحية، قضى لويس الصغير ساعات طوالا في منزله الموجود في أفقر أحياء المدينة الأميركية، نيو أورليانز، ليتدرب. ما كان أحد يشاهده إلا وهو ممسك بالكورنيت. في تلك الأثناء، لم يمل من الاستماع إلى معلمه الأول وملهمه، عازف الجاز جوزيف ناثان، المعروف بالملك أوليفر.

انفصل لويس آرمسترونغ (1901 - 1971)، عن عالم الشارع الذي لا يعده بأكثر من أن يكون عضواً في إحدى عصابات الحي، ليُطارد في حماسة الفرق الموسيقية، ويحترف العزف بها. بعد سنوات، سيلتقي ملهمه الملك أوليفر ليعمل في فرقته. وعندما يرتحل الأخير إلى شيكاغو، يحل لويس محله. لكنه، في تلك الفترة، كان دائم التطواف، فانتقل إلى فرقة أخرى، استمر معها حتى عام 1921، ليلتحق مجدداً بأوليفر في شيكاغو، عام 1922، ويقدم معه أول تسجيلاته كعضو في الفرقة. سافر لويس بعدها إلى نيويورك لمدة عام، ثم عاد إلى شيكاغو وتعاقد مع استوديوهات «هوت فايف» و«هوت سيفن»، لتقديم سلسلة من التسجيلات (1925 . 1928) وضعته على خارطة نجوم الجاز.

بحلول عام 1927، طوقت شهرة لويس آرمسترونغ الولايات المتحدة، ليؤسس فرقته الخاصة، ويقدم بها أول تسجيل صوتي له، بعنوان «رجل الزبدة والبيض» (Big Butter And Egg Man). عمل في التوقيت ذاته عازفاً منفرداً في فرقة كارول ديكرسون في شيكاغو (1928)، ثم تولى لاحقاً قيادة الفرقة. في هذه الأثناء، شارك مع أوركسترا شيكاغو في مسرحية برودواي بأغنية Ain›t Misbehavin، لتصنف وقتها واحدة من أفضل عشر أغان في الولايات المتحدة.

مع دخول عقد الثلاثينيات، بلغ آرمسترونغ أوج تألقه، فمثلما يشير عدد من مؤرخي الجاز إلى أن تلك المرحلة شهدت أهم أعماله وأكثرها تميزاً، منها: «جسد وروح» (1930)، و«عندما يحين وقت النوم في الجنوب» (1931)، و«هذا هو منزلي» (1932)، و«هوبو لا يمكنك ركوب هذا القطار» (1933)، و«أنا في حالة مزاجية للحب» (1935)، و«اللحن رقم واحد» (1937)، و«عندما يذهب القديسون» (1939).

ما صنعه آرمسترونغ في تلك الفترة، نافس في جدّته الأصوات التي خرجت أول مرة من ذلك الأفريقي المستعبد في الحقول، الذي يستعين بالنغم على العمل الشاق، فلا تفتر حماسته رغم الألم والمعاناة.

التطويع السلس للإيقاع، الارتجال المتقن، الإيقاعات الأفريقية والإسبانية التي أسبغها على موسيقى الجاز، كل ذلك، أهّل إنتاج آرمسترونغ كي يمسي من مدارس الجاز حينها، بمثابة المايسترو الذي تتعلق الأبصار بعصاه، فلا نغمة تعزف إلا بإشارة منها. جمع آرمسترونغ في جعبته الجاز والبلوز، واستبدل الـ ستكاتو (تقطيع الأصوات وانفصالها عن بعضها بسكتات توازي نصف قيمتها الزمنية)، بالليغاتو (عزف النغمات المختلفة بصورة متصلة)، وأظهر قدرة إبداعية في التلوين الموسيقي، ثم اندفع لتوزيع هداياه الموسيقية على أهل الجاز، ليس في أميركا، وحدها بل في العالم أجمع.

لم يشأ آرمسترونغ تفويت الثلاثينيات من دون أن يعلن نفسه مغنياً أيضاً. فعلى خلاف السائد في الأصوات الغنائية المعتمدة وقتها، والتي كانت تنساب في نعومة وصفاء عبر أثير الإذاعة، صدم آرمسترونغ آذان الأميركيين بصوته الأجش، إلا أن الصدمة كانت مبهجة ومطربة إلى أبعد حد، كما أشاع لوناً غنائياً، يُعرف بـ «غناء السكات»، فأثناء تسجيله إحدى أغنياته، نسي الكلمات، ليرتجل أصواتاً منغمة بدلاً منها، ليصبح هذا الأسلوب شائعاً.

> شارك في أفلام تصوّر السود كمهرّجين يسلّون الرجل الأبيض
>
> حمله رجال القبائل في الكونغو وأجلسوه على عرش

أمسى آرمسترونغ مطلوباً أكثر في الإذاعة والتلفزيون، ورشحه تألقه مغنياً إلى المشاركة في عدد من الأعمال السينمائية، حيث ظهر في السينما لأول مرة في فيلم «اللهب سابقاً» (1931). في العام نفسه، سجل واحدة من أنجح أغانيه وأكثرها شعبية، هي «غبار النجوم»، وشارك أيضاً في فيلم «بنسات من الجنة» (1931)، الذي أبرز شخصيته البسيطة والمرحة بجانب عزفه وغنائه المميزين. ومن بين الأفلام التي خاض تجربتها كذلك، «القطاع» (1951)، أتبعه بفيلمي «المجتمع الراقي» (1956) و«خمسة بنسات» (1959)، ثم فيلم «البلوز الفرنسي» (1961)، وفيلم «مرحبا دولي»، مع المغنية والممثلة الشهيرة باربرا ستراايساند (1969)، وإن كان قد تعرض لهجوم ونقد من البعض؛ بسبب ما وصفوه بلامبالاته أن يُقدم في الأفلام صورة الأسود المهرج الذي يسلي الرجل الأبيض.

كأميركي من أصل أفريقي، لم يُستثنَ آرمسترونغ من الاضطهاد والمضايقات، خاصة في فترة الثلاثينيات والأربعينيات، فتعرض أكثر من مرة إلى تحرشات الشرطة، وقبض عليه في إحداها بمحطة قطار ممفيس، إثر اشتباه عدد من الركاب به وبفرقته بسبب فخامة بدلاتهم، وطارده رجال العصابات في شيكاغو، ليضطر إلى مغادرة المدينة. وفي أول ليلة له في لندن، أثناء إحدى جولاته (1932)، ظل يتسكع في الشوارع حتى الخامسة فجراً، بسبب رفض فنادق المدينة إقامته فيها.

لهذا، لم يكن غريباً رغم عزوفه عن الإدلاء برأيه في أي قضية عامة أن يكون مناهضاً للتمييز العنصري، وما كان يتعرض له أطفال المدارس خاصة، حينما أقرت الحكومات الفيدرالية في ولايات الجنوب، في الخمسينيات، قوانين تستهدف الفصل العنصري بين العرقيات المختلفة في الأماكن العامة.

أدان أسطورة الجاز بقوة ما وقع لمجموعة من الطلاب الأميركيين الأفارقة (1957) لدى محاولتهم الانتظام في الفصول الدراسية في إحدى المدارس المركزية المخصصة للبيض، حيث منع الحرس الوطني طالبة أفريقية أميركية من دخول المدرسة، وتناقلت الصحف تصريحات الموسيقي الغاضبة، التي قال في إحداها: «لدي كل الحق في تفجير رأسي بسبب الظلم».

لكن هذا لم يمنع آرمسترونغ من الاستجابة إلى طلب وزارة الخارجية عندما اقترحت عليه بعد الحرب العالمية الثانية الذهاب في جولة في القارة الأفريقية ومنطقة الشرق الأوسط، لتحسين صورة الولايات المتحدة وتفنيد مزاعم السوفييت وقتها حول العنصرية في أميركا. كان آرمسترونغ معروفاً بالفعل باسم «السفير ساتش»، بسبب حرصه على القيام بجولات في المناطق النائية حول العالم، لكنه في هذه الجولة أمسى دبلوماسياً ثقافياً رسمياً.

في غانا، أحيا آرمسترونغ أكبر تظاهرة فنية شهدتها البلاد. حضر حفله أكثر من 100 ألف شخص. وفي الكونغو، حمله رجال القبائل وأجلسوه على عرش ضخم. وعندما زار إحدى المقاطعات، وكانت تشهد حرباً أهلية، اتفق طرفاها على هدنة يوم واحد لمشاهدة آرمسترونغ يلعب. كما زار مصر حينها وله صورة شهيرة وهو يعزف على البوق أمام أبو الهول.

ككثير من الموسيقيين في ذلك الوقت، وربما الآن أيضاً، كان آرمسترونغ مولعاً بالماريجوانا، ووصفها أكثر من مرة بين أصدقائه أنها «أفضل ألف مرة من الويسكي»، وإن تسببت في إلقاء القبض عليه حينما ضبطته الشرطة يدخنها في كاليفورنيا (1931)، غير أن هذا لم يردعه عن تدخينها بانتظام لبقية حياته، زاعماً أنها تجعله ينسى «كل الأشياء السيئة التي تحدث للزنجي».

ما تكبده بسبب شفتيه كان من بين الأشياء السيئة التي تعرض لها، لكن ليس لكونه زنجياً، إنما بسبب جدول جولاته المزدحم دائماً وطريقة عزفه على البوق، إذ عانى لوي من تشققات بالغة في الشفاه. كانت شفتاه تبدو «قاسية مثل قطعة خشب»، في ما يُعرف اليوم بمتلازمة ساتشو أو متلازمة لويس آرمسترونغ.

لويس آرمسترونغ يا له من عالمٍ رائع

حافظ على حذره بشكل دائم حيال سياسات بلده الداخلية (مايكل أو تش/Getty)

دبلوماسية الجاز
مجهود عازف الترومبيت الحربي

محمد استانبولي

يستعد لويس آرمسترونغ، عام 1957، لإحياء حفلٍ موسيقي في الاتحاد السوفييتي، كواحدٍ من «سفراء الجاز» الذين اختارتهم الولايات المتحدة ليصدروا أفضل ما لديها إلى العالم. على الجهة الأخرى، يحاول تسعة طلّاب أميركيين من أصول أفريقية، الالتحاق بمدرسةٍ مختلطة في مدينة ليتل روك في ولاية آركنساس، ويُمنعون من ذلك من قبل حاكم الولاية والحرس الوطني. قد تكون الحرب الباردة السمة الأبرز لتلك الفترة، إلا أن حركات الحقوق المدنية كانت تعمل داخل الولايات المتحدة بالضراوة ذاتها، ولا شك أنها، كما كل الشؤون الداخلية لبلدٍ مثل الولايات المتحدة الأميركية، ستلعب دوراً في رسم الصورة الأميركية عند «الآخر»، إن كان خلف الستار الحديدي، أم لا.

يحتج آرمسترونغ عند سماعه برد فعل آيزنهاور، الرئيس الأميركي حينها، ويصفه علناً بذي الوجهين والجبان، ثم يُلغي حفله في الاتحاد السوفييتي، ولا يعود الود بين آرمسترونغ وحكومة بلاده، إلا عند تدخل آيزنهاور شخصياً، لحل المشكلة في ليتل روك، ليكمل آرمسترونغ بعدها جولاته حول العالم، ويحافظ على حذره بشكل دائم حيال سياسات بلده الداخلية.

في هذا المقال، سنحاول النظر إلى إرث آرمسترونغ «الدبلوماسي»، في جبهة الثقافة أثناء الحرب الباردة، وما بات يعرف لاحقاً بـ «دبلوماسية الجاز».

قبل أن نتطرق إلى دور آرمسترونغ خلال الحرب الثقافية الباردة، علينا أن نحدد موضعه خلال تلك الحقبة من التاريخ. ولأجل الدقة، فإن شهرة «ساتشمو»، تسبق الحرب العالمية الثانية، ويمكن تتبعها منذ عشرينيات وثلاثينيات القرن الماضي، خلال تعاوناته مع مجموعتي Hot Five وHot Seven. حينها، تمكن آرمسترونغ من تأسيس نفسه كنجمٍ على مستوى الولايات المتحدة الأميركية؛ الأمر الذي لم يكن بالسهل أو الاعتيادي للفنانين من أصول أفريقية. وأضاف لموسيقى الجاز ألقاً، وأعطى مزيداً من المساحة للعازف المنفرد ضمن الفرقة. وفي عام 1936، صار أول أميركي من أصل أفريقي يقدم برنامجاً إذاعياً، بالتزامن مع بداية جولاته الأوروبية.

ومع نهاية الحرب العالمية الثانية، وانقسام العالم إلى معسكرين رئيسيين، وجدت الولايات المتحدة الأميركية نفسها أمام أولوياتٍ جديدة. ففي أوروبا، كانت النخب الثقافية أكثر ميلاً للتعاطف مع الاتحاد السوفييتي، الذي كانت دعايته ترتكز على فقر الولايات المتحدة الأميركية ثقافياً، ومشاكلها العرقية بشكلٍ رئيسي. فرضت هذه المعركة تغيرات داخل الولايات المتحدة وخارجها، فلم يعد الفن الطليعي بدعة شيوعية، كما كان يعامل سابقاً، بل أصبحت التعبيرية التجريدية فناً أميركياً، يعبّر عن مناخ الحرية السائد في البلاد، ويجابه بهتان وطغيان الواقعية الاشتراكية، وصارت وكالة الاستخبارات الأميركية وجهة لخريجي جامعة ييل وغيرها.

وفي الواقع، فإن لوكالة الاستخبارات الأميركية الدور الأهم في هذه الحكاية، إذ قادت الوكالة هذه المعركة عبر منظمة «كونغرس الحرية الثقافية»، التي كانت مسؤولة عن تمويل عدد من النشاطات والمعارض الفنية والمجلات والمؤتمرات، والعمل في أكثر من 30 بلداً، لمواجهة المد الشيوعي.

ورغم أن نشاط الوكالة، في ما يتعلق بالآداب والفنون، اعتمد على توفير قوةٍ مضادة موجهة للنخبة، إلا أنها في ما يتعلق بالموسيقى، انتهجت درباً مغايراً، وفضلت دعم الأنواع الأكثر رواجاً وشعبية؛ أي الجاز تحديداً. ورغم أن العالم لم يكن قد تقبّل الجاز بالكامل قبل الحرب العالمية الثانية، إلا أنه كان قد وصل إلى بقاعٍ منه. ففي فرنسا، كان جانغو راينهارت قد حقق شعبيته بالفعل مثلاً، وصارت موسيقاه تستخدم لرفع المعنويات أثناء مقاومة النازية، كما أن عوامل أخرى، كراديو «صوت أميركا»، كان قد ساهم بذلك أيضاً، ولو بشكلٍ طفيف (وذلك قبل أن تبدأ الحرب الباردة ويدرك الأميركيون أهمية الجاز والراديو).

> استطاع آرمسترونغ تليين القيود التي كانت مفروضة على الجاز

لذلك، عندما اقترح عضو الكونغرس، آدم كلايتون بويل، الاستعانة بالجاز في منتصف خمسينيات القرن الماضي، بدت الفكرة منطقية جداً. فالجاز، بعد كل شيء، سيعبّر عن «الحيوية» التي ترافق اختيار نمط الحياة الأميركية والذات الفردية الخلاقة. كما أن إرسال موسيقيين من أصول أفريقيةٍ، وفرق مختلطة الأعراق، سيرسم صورةً مغايرة عما كان يجري في الولايات المتحدة الأميركية، على صعيد التفرقة العنصرية.

وكان بذلك ديوك إيلينغتون أول «سفير» للجاز، ترسله الولايات المتحدة الأميركيةً إلى الخارج، ليتبعه آرمسترونغ ودايف بروبيك بعدها، اللذان كانا يدركان من يقف وراء هذه الرحلات، على عكس فنانين آخرين، مثل نينا سيمون، التي خدعتها وكالة الاستخبارات المركزية وأرسلتها عام 1961 إلى نيجيريا تحت غطاء منظمة ثقافية أخرى، وشنت هجوماً لاذعاً على حكومة بلادها عندما عرفت بما جرى.

لم يكن آرمسترونغ كغيره من سفراء الجاز، لأسبابٍ تتعلق بقدراته وموهبته كعازف ترومبيتٍ ومغنٍ، ولكونه واحداً من أوائل نجوم «المولتيميديا»، بعد أن كان قد ولج عالم السينما أيضاً. لذا، كان من الطبيعي أن يتم التركيز على «مجهوده الحربي» أكثر من غيره. وتعد جولتاه في غرب أفريقيا، وأوروبا الشرقية، نقطتين رئيسيتين لفهم هذا المجهود. ففي الأولى، كان آرمسترونغ أمام جمهورٍ من دول نالت استقلالها حديثاً، كالكونغو وغانا ونيجيريا وتوغو وساحل العاج، وباتت في مكانٍ يحتّم عليها اختيار شكل دولها وتحالفاتها المستقبلية في زمنٍ شديد الاستقطاب. وعندما نتحدث عن ذلك، لا نعني جولة ممولة من الحكومة الأميركية وحسب، بل من الشركات الكبرى أيضاً، مثل «بيبسي»، التي كانت تبني مصانع تعبئةٍ لها هناك، بقيمة تقدر بستة ملايين دولار، وشاركت بتمويل رحلة آرمسترونغ وراقبت انعكاس ذلك على مبيعاتها هناك.

أما ثاني الجولات، التي جرت في دول سوفيتية، كرومانيا وتشيكوسلوفاكيا ويوغوسلافيا وبلغاريا وألمانيا الشرقية، أثبتت للأميركيين على الأقل أن ثقافتهم الشعبية تخترق الستار الحديدي، وأن أغاني مثل «هيلو، دولي» و«رويال غاردين بلوز» و«عندما يمشي القديسون»، وغيرها، كفيلة بتحقيق نصرٍ ثقافي للولايات المتحدة الأميركية. ومع كل احتفاءٍ بأداء آرمسترونغ، كانت وكالات الأنباء في الدول المذكورة تنشره، وكانت الصحافة الأميركية بالمقابل تتفنن في تأويل ما يجري، فنجد آرمسترونغ يحطم جدار برلين مرة، ويهزم الشيوعيين مرة أخرى.

في الحقيقة، فإن آرمسترونغ استطاع بالفعل تليين القيود التي كانت مفروضة في السابق على الجاز. هل نقصد بذلك أن آرمسترونغ فعلها وحيداً بمعزل عن الظرف التاريخي؟ لا، إذ تبدو نتيجة كهذه مغالطة يقع فيها أي قارئ للتاريخ بوصفه صنيعة مجموعة من الأفراد العظماء. إذ لم يكن هذا البرود تجاه الجاز لينكسر لولا برامج التبادل الثقافي بين الولايات المتحدة الأميركية والاتحاد السوفييتي أوائل ستينيات القرن الماضي، والتغيرات التي كانت تحدث في البلدين

في مهب الحرب الباردة

علي موره لي

إلى اليوم، وصورة عازف بوق الترومبيت، المغني ومؤلف موسيقى الجاز الأشهر لويس آرمسترونغ، ما تزال واحدة من أبرز أيقونات الثقافة الأميركية الحديثة. نظرته الطفولية وابتسامته البريئة العريضة، ظلّلت أوجه التناقض والتصارع السياسي والاجتماعي والثقافي المحتدم في الولايات المتحدة زمان القرن الماضي. والتي أسهمت في دفع سيرورة بناء هوية ثقافية أميركية مركزية وأصيلة.

خلافاً لسمة العراقة والتكلّف، التي ميّزت رموز الثقافة الأوروبية منذ القرن السابع عشر، والنخبوية الثقافية، أو ما يُدعى بطليعة «الإنتلجنسيا» التي روج لها النظام الشيوعي بين دول المعسكر الشرقي، فترة الحرب الباردة منتصف القرن العشرين؛ برزت شخصيات أميركية فنية فذّة، كـ لويس آرمسترونغ، لتؤكد على سمات البساطة الفطرية والنقاء الإبداعي الذي لا يقوم على التأليف، وإنما الارتجال، وليس على الإرث البرجوازي الأكاديمي والمؤسساتي، وإنما على صخب الشارع وضوضاء حاناته ومقاهيه وبيوت الهوى في عتمة أزقّته. كل ذلك بغية مد هوية عصرية في طور البناء بـ «سردية» خاصة. لذا، أهمل الأميركيون جوانب العمق الفكري والوعي الوجداني والاجتماعي والسياسي لدى أيقوناتهم الفنية، وركّزوا على تلك التي تصب في الرواية التي تؤسس للهوية الطهرانية الحديثة.

آرمسترونغ، كمعظم الفنانين غير المنخرطين أصلاً في معترك السياسة، وغير المنتسبين إلى حزب بعينه أو أيديولوجيا بحد ذاتها، ظل يجد من الصعوبة بمكان أن ينأى بنفسه عن ساحاتها الملتهبة ومعاركها المحتدمة، كما كانت عليه الحال في خضم حراك تيار الحقوق المدنية في الولايات المتحدة، إبان عقدي الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي.

الموسيقيون تاريخياً هم أقل الفنانين رغبة حقيقية في الصدام مع السلطة، أو اتخاذ موقفٍ، سواء مع، أو ضد طرف من الأطراف المتصارعة والمتساجلة. إذ إنهم ينظرون إلى السياسة واصطفافاتها واستقطاباتها، وعينهم دوماً على الجمهور الواسع العريض؛ أيّ تصريح جليّ صريح، فعلٌ سياسي بارز أو مشاركة جماهيرية في فضاء عام، كالخروج في تظاهرة أو الانضمام إلى اعتصام، سيفقدهم شريحة كبيرة من محبّيهم ومعجبيهم، وسيحرمهم، في حال وجدوا أنفسهم بمواجهة السلطة القابضة بمؤسساتها الإدارية والمالية، من عقود وفرص إنتاجية كانت لتُبقي على أبواب الازدهار والانتشار أمامهم مشرعة.

كيف إذن، وآرمسترونغ بنفسه كاد أن يذهب ضحية تفجير استهدف ما كان يُعرَف بالعروض المُدمجة عرقياً، التي تتم بمشاركة موسيقيين من سود وبيض، يعزفون معاً، في مدينة كنوكسفيل عام 1957. في لهب الأحداث المتسارعة، من اغتيالات طاولت قادة الحراك الأفرو - أميركي، كمالكوم إكس عام 1965، والمواجهات التي أسفرت عن أحداث عنف كالتي عُرفت بالـ «الأحد الدموي» والعنف الممنهج، الذي اتبعته قوات الأمن في قمعها المظاهرات. في غمار كل هذا، كان قراره واضحاً، بأن يعزف عن الانخراط النشاطوي الميداني.

رفض آرمسترونغ تقدم الصفوف الأمامية، خلال سلسلة المظاهرات المطالبة بإحقاق العدالة، في صورة قانون جديد للحقوق المدنية، يضمن المساواة التامة بين أفراد المجتمع، وينهي مظاهر التمييز العرقي. سبق وأن شرح موقفه الرافض للانخراط بكل صراحة وبساطة وطيبة، من دون نفاق أو ادعاء، حين أجاب: «حياتي هي موسيقاي، إن سرت في إحدى تلك المسيرات، فلن يتورّعوا عن ضربي على فمي، فلا أعود أقدر من بعدها على النفخ في البوق. هم لن يتورّعوا حتى عن ضرب يسوع المسيح، إن كان عليه السلام أسود البشرة، وآثر أن يشارك في التظاهرات».

> رفض تقدم الصفوف الأمامية في مظاهرات المطالبة بإحقاق العدالة

إلا أن كل ذلك لا يعد بحال من الأحوال انعكاساً لما يشعر به الفنان، ويعتقد في قلبه وعقله وقرارة نفسه؛ هو الإنسان أولاً الذي عايش واختبر كل تجليات العنف وغياب العدالة، بوصفه فرداً من بين أفراد المجموعة العرقية، الدينية أو الإثنية التي يقع عليها الظلم، أو المجتمع في مجمله الذي يعاين مظاهر التفاوت وأوجه الاضطهاد.

نشأ لويس آرمسترونغ في بيئة من الإقصاء أولاً، تقوم على نزع صفة الإنسانية عن كل أسود البشرة، ومن الفقر ثانياً، إذ إنه أمّن عيشه منذ مرحلة مبكرة، من العزف في أزقة نيو أورليانز، لقاء الشحيح من المال. هكذا، كان قد واجه من خلال سيرته الذاتية، وبشكل مباشر، جميع أشكال العنصرية التي ميّزت المجتمع الأميركي، منذ توقف الحرب الأهليه عام 1865، إلى بدء سريان قانون الحقوق المدنية الجديد سنة 1965.

أخذ الاتحاد السوفييتي، أيام الحرب الباردة، يصِم عبر ماكينته الدعائية الولايات المتحدة بالعار على الإنسانية والغياب المشين للعدالة الاجتماعية، مستهدفاً على الأخص سياسة الفصل العنصري التي ميّزت بالتكوين الدولة والمجتمع الأميركيين. في المقابل، عمدت الأخيرة ومن باب التصدي للبروباغاندا السوفييتية وتبييض وجه الولايات المتحدة، إلى تجنيد نخبة من الموسيقيين السود، وعلى رأسهم لويس آرمسترونغ ونينا سيمون (من دون علمها)، ليقوموا بجولات فنية حول العالم، وينشروا عبرها موسيقى الجاز، مُبرزين ظاهر التنوع الثقافي.

هكذا، عُيّن آرمسترونغ سفيراً غير رسميٍّ للنوايا الحسنة من قبل وزارة الخارجية الأميركية. إلا أن ذلك لم يمنعه من اختيار اللحظة والمكان المناسبين لتوجيه العتب والنقد الموزون إلى أولئك الذين في قمة هرم القيادة، مؤكداً بهذا على هويته العرقية والطبقية.

في حديث له مع صحيفة «إيبوني» سنة 1957، صرح آرمسترونغ بأنه يتجنب دائماً الحديث وقضاء الوقت مع أبناء الطبقة البيضاء المخملية بعد انتهاء حفلاته ووصلاته الفنية. إذ إن أحدهم، على حد قوله، قد ينصرف ليُشارك بعد ذلك في طقس جماعي يجري خلاله تعذيب أو إعدام أحد الأفارقة السود.

حتى إنه تصدى، بالتصريح المنمّق غير المتزلّف أو المجامل للرئيس الأميركي الأسبق دوايت آيزنهاور، حينما أحجم في البداية عن إجبار إحدى ثانويات ولاية آركنساس على دمج السود بين صفوف طلبتها. إذ علق آرمسترونغ بأنه «من المؤسف ألا يكون للأميركي الأسود بلد ينتمي إليه، يحميه، يأخذ بيده ويؤمن له سبل الاستقرار والازدهار». عندها، اتهمته صحف أميركية عديدة بأنه واقع تحت تأثير الدعاية السوفييتية. ولما انصاع آيزنهاوز وأجبر المدرسة على الاندماج، عاد آرمسترونغ ليمدح الرئيس، ويرسل إليه برقية يصفه من خلاله بأنه «إنسان ذو قلب رحيم».

الموسيقي في ثلاث سير ذاتية وآلة كاتبة

عمّار فراس

عُرف عن المغني وعازف الترومبيت الأميركي، لويس آرمسترونغ، أنه كان يسجل محادثاته الشخصية لتوثيق حياته ومغامراته وأفكاره. كذلك فإنه كان متحمساً لتدوين سيرته الذاتيّة، ليخبر «العالم» عن نشأته وتجربته الموسيقيّة، والتاريخ الذي شهده. أي يمكن القول إنه أراد أن يكون هو المتحكم بما يقال عنه وما يكتب عنه. وفعلاً، هذا ما فعله؛ إذ نشر عام 1936، حين كان في الـ 36 من عمره، كتابه الأول بعنوان Swing That Music. وفي عام 1954، نشر كتاباً ثانياً بعنوان «ستاتشمو: حياتي في نيو أورلينز»، وكلاهما يتبنى شكل السيرة الذاتيّة.

شكك كثير من النقاد (وبعضهم إلى الآن يتخذ الموقف نفسه) في أن آرمسترونغ هو «مؤلف» هذين الكتابين. ولا نقصد أن هناك خطأً أو انتحالاً أو كذباً لم يكن آرمسترونغ يعرفه، بل هناك ميل إلى أنه لم يكن هو فعلياً من كتب بالورقة والقلم، وقام بفعل «التأليف». يقترح الافتراض أن هناك مجهولاً، أو مجاهيل، أملى عليهم آرمسترونغ ما يريد، أو استمعوا إلى ما يمتلكه من تسجيلات، ثم قام/وا بالكتابة. وكأن هذه الكتب سير عن آرمسترونغ كُتبت له، وقام هو بنشرها، خصوصاً أن هناك ملاحظات على الأسلوب الذي يختلف في الكتابين، فضلاً عن أن «الصوت»، بالمعنى الأدبي، لا يشبه صوت آرمسترونغ، حسب زعم البعض.

صدر لأسطورة الجاز، عام 1999، كتاب يحمل عنوان «لويس آرمسترونغ: بكلماته الخاصة»، ويحوي نصوصاً من مختلف فترات حياته، وتوثيقاً لزيجاته، وسيراً متعددة له تغطي مراحل مختلفة من حياته. فهناك 28 صفحة بعنوان «حكاية آرمسترونغ»، تتحدث عن حياته قبل انتقاله إلى شيكاغو، ونصوص أخرى كتبها في نهاية عمره. لكننا هنا لا نحاول أن نقدم مراجعة للكتاب، بل الإشارة إلى الخصائص الأسلوبيّة المرتبطة بنصوصه، وما هي القوى التي تحكمت بشكل كتابته ونتاجه النصّي.

يختلف هذا الكتاب عمّا سبقه بأن له جامعاً ومحرّراً ومدققاً واضح الاسم والمهنة؛ إذ أشرف عالم الموسيقى، توماس بروذيرز عليه، ما ينفي الشكوك السابقة في ما يخص هذا الكتاب على الأقل. فما نقرأه مكتوب من قبل آرمسترونغ نفسه، الذي يعتبر بشكل عام غزير الإنتاج؛ فله مقالات، ورسائل، والكثير من النصوص التي تجعله يتفوق على الكثير من الموسيقيين ومحاولاتهم الأدبيّة، خصوصاً أن آرمسترونغ كان يرى في الكتابة هواياته، ورافقته آلته الكاتبة طوال حياته.

لا بد من أن نشير إلى أن «اكتمال» سيرة آرمسترونغ لم يتعلق فقط بجهده الكتابي. العديد من المقاطع في الكتاب كان من المفترض أن تنشر سابقاً، لكن، بسبب

> التعدد اللغوي أكسبه قدرة على التلاعب بالكلمات ومعانيها

كان يمارس الكتابة في الكواليس وبعد الحفلات (Getty)

تعاطي عازف الترومبيت للماريجونا، لم تظهر في الكتب السابقة، خوفاً من تكرار إدانته بحيازتها وحبسه كما حصل عام 1930. اللافت أيضاً، سلوك آرمسترونغ تجاه الكتابة، واعتبارها جزءاً من حياته، إذ كان يكتب في الكواليس، وبعد الحفلات، وفي كل فرصة سانحة، سواء بتدوين ما حصل معه، أو بردّه على رسالة تلقاها من معجب ما.

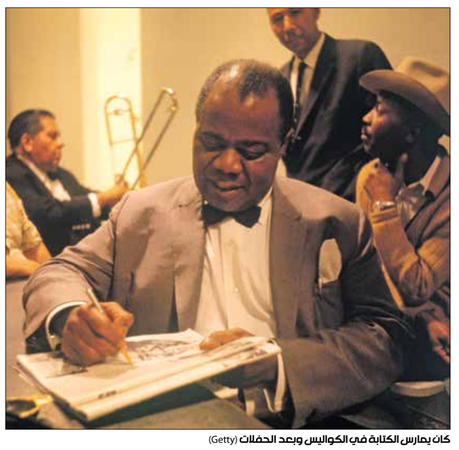
كما كان يحمل دوماً معه معجم مترادفات، ومعجماً تقليدياً، يستخدمهما كثيراً عند كتابة الرسائل. وقال مرةً، في لقاء إذاعي أجري معه في الأربعينيات، أنه يكتب الكتب كي يفهمها هو أيضاً. نتلمس في هذا التصريح نوعاً من تواضع الطالب؛ إذ يذكر أنه لم يتعلم جيداً في المدرسة، وإلى الآن ما زال يتعلم، بل ويصرّ على أنه «كتب كل كلمة في كتبه»، ولم يساعده أو يكتب، نيابةً عنه، أحد.

يمتلك آرمسترونغ لغتين، لغة Jive المتحذلقة والساخرة والمختصرة والمشفرة، التي تعكس الثقافة السوداء، والإنكليزية الصحيحة المفهومة للجميع، والموجودة في الكتب، أي لغة المعاجم الرسميّة، التي يمكن وصفها بـ«البيضاء». هذا التعدد اللغوي أكسبه قدرة على التلاعب بالكلمات ومعانيها وتبديلها، بل إنه يسخر من نفسه في إحدى الرسائل في الكتاب لاستخدامه كلمة «كبيرة»، التي تنتمي إلى الإنكليزية القويمة. ويشير أحياناً إلى مصادر تعليمه الذي لم يكن فقط من المعاجم، فعمله في طفولته ضمن عربات الفحم مع أبناء الأسرة اليهوديّة التي سكن عندها، كان ذا أثر على لغته، إذ يقول إنه كان نشاطاً تعليمياً؛ فأفراد الأسرة كانوا يصحّحون بعض الكلمات التي يقولها حول طاولة العشاء، ما جعله متحمّساً للتعلم، وراغباً في أن يتعرف إلى «اللغة القويمة»، تلك التي تعكس أيضاً ثقافةً وطبقةً اجتماعيةً أعلى، من دون أن يهدف إلى نسيان أو تجاهل لغته الخاصة، الملوّنة.

نلاحظ أيضاً غزارة علامات الترقيم في الكتاب واستخداماتها غير التقليديّة. وهذا ما يشير إليه بروذيرز في مقدمة الكتاب، فعلامات الترقيم، لدى آرمسترونغ، لها دور في بناء المعنى، خصوصاً حين كان يكتب بيده، فـ«المعترضتان» كانتا أسلوباً يهدف إلى إبعاد الكلمة عن معناها الحرفي. ذات الأمر ينطبق على الكلمات بالأحرف الكبيرة، وتلك التي تحتها خط، والمائلة. وكأن آرمسترونغ يحاول أن ينقل نبرته وأسلوب كلامه إلى ما هو مكتوب، وكأنه يتخفف من ثقل تدفق الكلام المكتوب وقواعده، وجعله أكثر صوتيّة، أو ربما أكثر موسيقيّةً.

الكتابة لدى آرمسترونغ، واهتمامه بفن السيرة الذاتيّة، ليسا فقط محاولة لتأريخ الذات أو رسم صورة الأنا في التاريخ، بل شكل من أشكال المقاومة، ومحاولة إيصال «صوته» إلى من هم خارج جمهوره الملوّن؛ إذ نقرأ كيف كان يكتب رسائل متنوعة لمدير أعماله الأبيض، جوزيف غلاسر، ليوفر له مواد دعائية يمكن الاستفادة منها لاحقاً في المقالات التي تُكتب عنه، وكأن مدير أعماله هذا وسيط بينه وبين الجمهور الأبيض.

يبدو الأمر، بداية، كاستراتيجيّة تسويقيّة، وهذا حق، لكنه أيضاً محاولة لمقاومة ما يقف بوجه آرمسترونغ/ الفنان الملوّن، فالكتابة عن الماريجوانا كانت خطرة، لذا كانت تستخدم الرموز والشيفرات في الحديث عنها، فضلاً عن تغيير الكلمات والتلاعب بها للحديث عن الممنوعات والشؤون الإشكاليّة التي تمسّ الثقافة السوداء. فهذا التلاعب اللغوي والاقتباس من «لهجات» متعددة، يتضح في كتاب آرمسترونغ، ويوضح دوره في تأريخ تلك الفترة موسيقياً وسياسياً.



يظهر الصوت الأسود في الكتاب كأنه «ممنوع» ومهدّد. وهنا يمكن أن نفهم سبب اختيار آرمسترونغ للسيرة الذاتية كشكل أدبي، هو يكتب كما يريد أن يَقرأ وأن يُقرأ أيضاً. وهنا، تظهر ممارسة الكتابة بوصفها نداءً موجهاً إلى الـ«كل».

ابتسامة سوداء في عالم شديد البياض

لينا الرواس

في زمن شاعت ثقافة الغناء الرباعي بشكل واسع، عبر ما كان يُعرف سابقًا بجوقة صالون الحلاقة؛ وهو نمط من التناغم الوثيق للكابيلا، أو الموسيقى الصوتية غير المصحوبة، نشأ لويس آرمسترونغ، ليغدو واحدًا من أكثر الموسيقيين المنفردين (السولويست) شهرة عبر التاريخ.

تمتد ديسكوغرافيا آرمسترونغ لقرابة الخمسين عامًا، وتتضمن ألحانًا كلاسيكية مثل «Heebie Jeebies» (1926) و«West End Blues» و«Ain›t Misbehavin» (1929)، بالإضافة إلى الأغاني المنفردة مثل «Blueberry Hill» (1949) «Hello Dolly» (1963)، «What a Wonderful World» (1967)، وأغنية جيمس بوند الشهيرة «We Have All the Time in the World».

كان من حسن حظ آرمسترونغ، أن ترافق صعوده كموسيقي بارع مع ظهور وسائل الإعلام الحديثة، كالتسجيلات الصوتية والراديو، إذ ساهم عازف الترومبيت بشكل كبير في تعميم موسيقى الجاز السوداء على الراديو الأميركي، حيث بث الموسيقى الحية من قاعة Savoy Ballroom في شيكاغو مع فرقة كارول ديكرسون، في أواخر العشرينيات من القرن الماضي.

ولكنه لم يكن محظوظًا تمامًا في ما يتعلق بالظروف السياسية والاجتماعية التي أحاطت بنشأته، إذ تحول الفنان، الذي عاصر الهجرة الكبرى من الجنوب إلى الشمال، وما تلاها من تغيّر ديموغرافي هائل، إلى شخصية مثيرة للجدل في خمسينيات وستينيات القرن الماضي، فرُحب به في بداية ظهوره، بوصفه «الفنان الأسود» الناجي من حتمية الظلم، والذي يشكل وجوده صفعة ثقافية لعالم اللاعدالة الأميركي، ثم سرعان ما انقلب التصفيق إلى استنكار قاده جمهور ملون، بات ينظر إلى آرمسترونغ بوصفه «الفنان الأسود المبتسم»، الأداة التي يُمارس عبرها الغسيل الأبيض، والصورة المتفائلة التي تختزل كل المعاناة الجمعية بقصة نجاح واحدة، بطلها آرمسترونغ.

ولعل الانتقاد الأشد الذي تعرض له عبر مسيرته، هو قبوله العزف أمام جمهور مفصول على أساس العرق. وحين يختلف البعض حول شخص آرمسترونغ، أو دوره السياسي والثقافي في تلك الفترة المضطربة من تاريخ الولايات المتحدة، يجمع النقاد على أهمية نتاجه الفني في مجالي العزف والغناء المنفرد للجاز والبلوز، وغيرهما من الأنماط الموسيقية التي احترفها.

بعيدًا عن عالم التأليف الموسيقي، نشر آرمسترونغ سيرتين ذاتيتين، وعُرف بتركه إرثًا ضخمًا من المراسلات والصور والملاحظات والمناقشات التي وثّق عبرها حياته الغنية بالأحداث والتحولات. ولعل مصطلح «السيرة الذاتية الصوتية» أو «السيرة الذاتية المقدمة عبر الوسائط»، كان لا يزال غير مكتشف عندما بدأ آرمسترونغ بالتنقل حاملًا معه مسجله الصوتي أينما ذهب، مسجلًا آلاف الساعات من المحادثات التي احتوت على كل ما اختبره في غرف الفنادق والبارات وخلف الكواليس وعلى خشبات المسارح.

أراد آرمسترونغ أن يكتب قصته بنفسه عبر سلسلة لامتناهية من السرد، أن يخلّف «تركة» تمكّن الآخرين من التعرف على تاريخه الشخصي بموثوقية، وإن بدا الأمر غير مهم بالنسبة للكثيرين، إلا أنه كان يشكل لآرمسترونغ وسيلة تواصل غير مادية تربطه بالأجيال اللاحقة وتمنح حياته الفنية الاستمرارية، وطريقة يمكن عبرها ربط الموسيقى بالفنون التعبيرية الأخرى، وخاصة النصوص الأدبية، فضلًا عن أن الكتابة والتسجيل المستمرين جعلاه في مواجهة دائمة مع ماضيه وحياته اليومية بما هما المادة الخام لإنتاجه الفني، ويصف آرمسترونغ رحلة كتابة سيرته الذاتية بعنوان «ساتشمو: حياتي في نيو أورلينز» بالعبارات التالية: «يجب أن أكتب بين العروض... لك أن تتخيل محاولة الكتابة ومصافحة معجبيك في نفس الوقت! لكنني تمكنت من فعلهما، وهما نفس الشيء. لذا، يمكنك إخبار الجميع أن لدى العجوز ساتشمو أيدي أخطبوط. لدي مسجل الشريط الخاص بي هنا على جانبي الأيمن، وكل تسجيلاتي موجودة على بكرات. لذلك، عندما أستمع إلى تسجيلاتي، يمكنني الحصول على طعام للأفكار، لأنني أكتب قصة حياتي...».

وافق على العزف أمام جمهور مفصول على أساس العرق (Getty)

ومن المثير للاهتمام، أن كتابات آرمسترونغ ومقالاته قورنت بالموسيقى التي أنتجها على مدى مسيرته الفنية؛ إذ يشير كثير من النقاد إلى أن قطع آرمسترونغ الأدبية تحاكي موسيقاه من ناحية الأسلوب والهيكل والأشكال الإيقاعية والسرعة، وعلاقة الكلمات ضمن النص، تشبه إلى حد كبير علاقة العلامات الموسيقية ضمن ماسورة واحدة، فالموسيقي الذي «جعل الآلة الكاتبة تغني مثل بوق»، تمكن من جعل صوته الكتابي متميزًا كصوته الغنائي الجهوري. والمفارقة، أن الموسيقي الذي أمضى حياته وهو يكتب، أحيا نمطًا غنائيًا لا يعتمد على الكلمة. فبصفته مغنيًا، صدم آرمسترونغ العالم بارتجاله الغنائي، فكان رائدًا في تقنيات السكات scat الصوتية، والتي سيكون لها الأثر الأكبر على مغنين كبار، مثل بيلي هوليداي، وأيلا فيتزجيرالد، ونات كول كينغ، وألفيس بريسلي، وكثيرين غيرهم.

ويعتمد غناء السكات على أن يُسقط المغني كلمات الأغنية، ويستعيض عوضًا عنها بمقاطع صوتية غير مفهومة مثل da de doo dada. رأى آرمسترونغ أن المقاطع الحرفية التي توصف بأنها «خالية من المعنى»، تتخطى المعنى المحدود الذي قد تحمله كلمة ما، وتنفتح على معان متعددة، يحددها المستمع بحسب تلقيه للأغنية. إنها اللحظة التي يتقشر بها صوت المغني الرئيسي عن الجوقة الجماعية ويبدأ بالغزل حول الكلمات وما بينها.

إلا أن حرفة آرمسترونغ الهائلة تجلت في قدرته على تحويل الكلام الشفوي إلى كتابة، إذ أعاد استخدام القصص الشعبية والمحكية عبر بعض من أغانيه، أما كلمات أغانيه الأخرى، فكانت مزيجًا بين اللغة القياسية الإنكليزية واللغة العامية المصبوغة بلهجة جنوبية، حتى أن آرمسترونغ صاغ مصطلح S'language الذي يشكل مزيجًا بين كلمتي slang أي العامية، وlanguage أي اللغة. هكذا، ترك المجال مفتوحًا أمام الممارسة الشفوية التي تُعرف بـ «اللهو اللفظي»، المستخدمة على نطاق واسع وشعبي في موسيقى الجاز، ويتم فيها تحوير الكلمات وإنشاء صيغ تصغير لها بغية إحداث تناغم في ما بينها وبين اللحن.