كعادة أنامله الناعمة، دغدغت سطورها مركز ذاكرتنا للتذكير بذلك الشيء الجميل الذي – عادة – لا نلقي له بالا، ألا وهو الاحتفاء بالعيد الثالث والثمانين لميلاد الفنان الكبير محمد مرشد ناجي، هذا ما تفرد به الفنان الكاتب والأديب عصام خليدي.

ورأيت أن هذا التفكير يحفزني لكتابة شيء ما، عن هذه القامة الفنية والغنائية في اليمن والوطن العربي، وقد كانت هذه الرغبة متحفزة، لكنها ظلت كامنة ولعل هذه المناسبة تدفعني للكتابة عن هذا العلم الموسيقي.

في البدء اعترف بأنـه لم يتح لي لقاء عدد من الفنانين الكبار مثل الموسيقار أحمد بن أحمد قاسم، محمد عبده زيدي ومحمد صالح عزاني، لكن الحظ أسعفني بأن أحظى بالمعرفة لفنانين كبار ومنهم: محمد مرشد ناجي، محمد سعد عبدالله، محمد محسن عطروش، والراحلين فيصل علوي وعبدالرحمن باجنيد – رحمهما الله – وكانت هذه المعرفة فرصة؛ لأن اقترب من عالم هؤلاء العظام الذين أثروا ذائقتنا الموسيقية منذ الصغر، مثلما كان افتقاد اللقاء والمعرفة بالآخرين خسارة معرفية لي لا تكمل الصورة التي يرسمها المرء عن هذا العلم الفني والغنائي أو ذاك ولا يمنحه فرصة معرفة تفاصيل تساعد على تكوين الإطار الكلي لها من النواحي الإبداعية والإنسانية كافة.

الفنان الكبير محمد مرشد ناجي .. ثقافية الغناء

الحركة الغنائية التجديدية التي بدأت بالأغنية العدنية منذ مطلع الخمسينيات، وتطورت إلى أرقى أشكالها، ليست بعيدة عن مؤثرات ومحركات سياسية وثقافية عاصرتها النخب السياسية والثقافية وجعلت من الأغنية أداة لتوصيل مواقف سياسية وآراء فكرية وإبداعية، وهذا ما يفسر الثنائيات بين الشاعر والفنان، وسعي هذه النخبة الدؤوب لتسخير الغناء لتحقيق هذا الهدف

نجيب مقبل

ومن دون الفنانين الكبار الذين تعرفت بهم كان الفنان المرشدي الشخصية الآسرة والممتعة بخصال (المعلم) التي تجعل من وقوفك أمامه أو بين يديه مجرد تلميذ نجيب يحاول استكشاف جغرافيا إبداعه في احتراز ووجل ومهابة، وهذا ما شعرت به في أول لقاء به.

لكن الأمر الذي يشغلني وما زال ذلك التخصيص الذي يأتيك منه عبر الأثير أو على لسان جليس في مجلسه أو باتصاله المباشر بك، بكل تواضع لكي يسألك عن نشر مادة أو خبر أو الإلحاح على السؤال عليك في غيابك، وهو أمرٌ يملؤك اعتزازا وفخرا.

ربما كانت هناك مساحة من المعرفة البعيدة التي كنا ننسجها أنا وزميلي الفنان عصام خليدي ونملأ بها مداد ورق الصحف بفعاليات تكريمية لعدد من الفنانين والمبدعين، كنا نحرص على إقامتها بأشكال نوعية في ندوات يتخللها الحديث الجاد والتحليل الموضوعي للشخصية المكرمة أو المحتفى بها، وهو عمل عادة نحاول أنا وعصام تجسيده في هذه الفعاليات، ويبدو أن شيئا من هذا قد وصل الفنان الكبير محمد مرشد ناجي، فالتقط الرسالة التي كنا نجهد نفسينا أن نقف على قاعدتها وهي أن الحركة الغنائية الحديثة التي شهدتها مدينة عدن في الخمسينات والستينات كانت في الأصل شكلا من أشكال الحركة الثقافية ووسيلة من وسائل النخب السياسية والثقافية والأدبية الموجودة في ذلك العصر الذهبي الغنائي الجميل لإيصال رؤاها الثقافية والسياسية، ويتعدى الغناء كونه طربا وتطريبا وتسلية إلى اداة فاعلة لحركة سياسية وثقافية شاركت أو كانت تحلم بها تلك النخب في ذاك الزمان الجميل، وهو موضوع له مكان آخر من التفصيل.

إن الحركة الغنائية التجديدية التي بدأت بالأغنية العدنية منذ مطلع الخمسينيات، وتطورت إلى أرقى أشكالها، ليست بعيدة عن مؤثرات ومحركات سياسية وثقافية عاصرتها النخب السياسية والثقافية وجعلت من الأغنية أداة لتوصيل مواقف سياسية وآراء فكرية وإبداعية، وهذا ما يفسر الثنائيات بين الشاعر والفنان، وسعي هذه النخبة الدؤوب لتسخير الغناء لتحقيق هذا الهدف.

وهو ما أسهم في خلق رابطة علاقة ثقافية قوية بين تلك النخب والأغنية وجعل الأخيرة أداة ثقافية بالمعنى العام لتحقيق مثل هذه الأهداف السياسية والفنية والثقافية... الخ.

كما أن التلاقح بين الثقافة والفن الغنائي، لم يكن عند مستوى جعل الأغنية وعاء التجاذب السياسي والثقافي باعتبارها أسرع وسيلة وأكثر تأثيرا على المجتمع، وإنما في خلق أغنية متطورة وعالية المستوى ومتنوعة الإيقاعات والألحان والموضوعات، وكانت بصدق تعبيرا عن اللحظة التاريخية التي مرت بها المنطقة، بل تجاوزتها في خلق تلاقح سياسي وثقافي وتراثي على كامل التراب الوطني ، حيث نهل الفنانون من مختلف ألوان الغناء وتعددت إيقاعاته وتنوعت لهجاته، وزادت من جودة قيمته التعبيرية والجمالية في آن واحد.

كما كان تطور الأغنية يتم من خلال ثقافة موسيقية محترفة وفطرية ساعدت على تقديم أغنية مثالية في التجديد شكلا ومضمونا وكانت عقول النخب من الشعراء والمثقفين ترعى الفن والفنانين وكان تطور الغناء يتصاعد بشكل لا محدود سواء على المستوى النغمي اللحني أو على المستوى اللغوي الشعري أو على مستوى المعنى المعرفي الذي تقدمه أشكال النص الشعري الغنائي، وبلهجات متعددة وإيقاعات أصيلة تم تطوير استخدامها إلى جانب الاستفادة من الإيقاعات والألحان العربية والغربية وإيقاعاتها.

إذن فان تطور الأغنية في الخمسينيات والستينات لم يكن عفويا، ولم يتم بأياد لا تعي ما تقدم بل ساهم الفنانون مع النخب السياسية والثقافية في عدن الحافلة بزخم ثقافي وأدبي وصحفي وفكري وسياسي هائل في مجالات التنوير والتطوير والحداثة ، وكانت الأغنية أفضل تجليات هذا التحديث والتطوير وخلقت ما يعرف بالأغنية التجديدية في عصرها الذهبي.

هذه أبرز الأسس والمفاهيم التي استقامت عليها رؤانا في تحليل واقع وآفاق حركة الغناء التجديدية التي شهدتها مدينة عدن في الخمسينات والستينات من القرن الماضي، وشهدت ميلاد أعظم فناني الغناء التجديدي، ومنهم فناننا الكبير محمد مرشد ناجي.

أجزم أن زاوية النظر في الثقافة العامة للحركة الفنية الغنائية التجديدية في عدن الخمسينات والستينات، ومحاولتنا تكريس هذا المفهوم في كل أحاديثنا وتحليلاتنا للأغنية والفنانين والحركة الفنية بالعموم – كان ذلك القاسم المشترك الذي جمعني في النظر لحركة الغناء التجديدي التي شهدتها عدن مع زميلي الفنان المبدع والمحلل الموسيقي والغنائي الأوحد في الساحة منذ أول حوار بيننا، إن ذلك – كما أزعم – هو الهاتف الذي مس شغاف قلب الفنان الكبير محمد مرشد ناجي، والرسالة التي وصلته بعد أكثر من ستة عقود كان يعمل فيه فنانون عظام من أمثال المرشدي.

وهذه الحظوة التي يخصنا بها المرشدي تنبع من رؤية ثقافية للفن والغناء تتجاوز الحدود النمطية التي عادة ما يرسمها العامة عن الفن والفنانين، لاسيما في مجال الغناء، ولذلك أظنني وعصام محظوظين في تلقي هذه الحظوة التي تصلنا عبر أطر متعددة، وحميمية في السؤال عنا وعن أحوالنا، وطلب ملح في ضرورة التواصل معه وزيارته، والعتب علينا في لحظة عدم التلبية.

أتمنى أن أكون قد صدقت الرؤيا، ووفقت على الجانب الصحيح من التحليل على هذا اللقاء العامر بين فنان كبير أثرى الساحة الغنائية والعربية بباقات من أغان لا تنسى وبيني أنا العبد الفقير إلى الله، الذي دائما ما يتطفل على عالم الغناء بمشاركات تحليلية وأحاديث وتجليات رؤيوية عن مكانة ودور الغناء والفنانين في إثراء الحركة الثقافية وتأكيد دورها التنويري في المجتمع من خلال تجويد وتجديد الذائقة الفنية الغنائية بملامح إبداعية ذات أبعاد ثقافية بالمعنى العام للمجتمع، وهو دور لا يقل عن دور السياسي والمثقف والأديب والتربوي إن لم نقل يتجاوزه بما لديه من إمكانات مذهلة في الوصول السريع والتأثير المباشر في خلق مواقف واتجاهات والتعبير عن لحظات تاريخية.

لقد كان الفن الغنائي يقوم بذلك الدور بلا شك، وأكثر من ذلك؛ لأنـه لم يأت من فراغ قطري بحت، ولم يخل من القيمة التعبيرية، ولم يقف عند التأثير السلبي في اللهو والتسلية وإنـما في تشكيل صورة مرحلة تاريخية نستعيدها اليوم من حناجر فنانين عظام وريشة ملحنين وشعراء كبار أعلوا من شأن ودور الأغنية ومكانتها في المسار التاريخي للمجتمع.

وهذا شأن لم يكن ليخفى على الفنان المرشدي، ولكنه يحتاج إلى من يقود الناس إلى معرفته ومعاينة قيمته ومكانته الثقافية والتاريخية، وهذا هو خط لقائنا المستمر معه، الذي يبتهج بوجوده ويعبر عنه في كل مرة بلطف غامر وحظوة تسعدنا أن تأتي من فنان كبير هو محمد مرشد ناجي.

لقد لمست هذا التقاطع المهم والمتمثل في كون حركة التجديد الغنائي في عدن في الخمسينيات والستينات هي دالة ثقافية من دوال العمل السياسي والاجتماعي والثقافي في عدن، وهو أمر عرفته من الفنان الكبير في ثاني لقاء به، حين روى عن امتعاضه وعدم مشاركته في إحدى الحفلات الحمراء في إحدى الدول الغنية ومواجهته الأمير المستهتر مع كرامة الفنان العالي الكبرياء مثل الفنان محمد مرشد ناجي،

المرشدي يشارك في سهرة إذاعية في الأشهر الأولى لافتتاح إذاعة عدن عام 1954 وإلى جانبه الفنان خليل محمد خليل والأستاذ حسين الصافي مدير الإذاعة

لقد كان المرشدي يرى نفسه قيمة أكبر من الفنان المطرب المسلي بل ذلك الفنان السياسي صاحب الرسالة والمكانة الاجتماعية، التي تفوق هذا التوصيف المذل.

وقال لي بالفم الملآن: «أنا رجل سياسي ومثقف لست فنانا مطربا، ودائما ما كنت أعبر في مناسبات كثيرة بأنني لا أرغب في تصنيفي كفنان وإنما كرجل سياسي مثقف وهذا أقرب تعريف يمكن التحدث به عني».

ولعل المطرب (المغنواتي) الذي يدغدغ المشاعر ويسلي الخواطر ويشيع البهجة والفرحة هي اللعنة الأبدية التي كان يتفاداها هذا الفنان منذ دخل الفن من باب السياسة وانخرط في دهاليزها آنذاك، ومكونه الثقافي والأدبي الذي تجلى في كتبه التي صدرت من بعد، فكان المرشدي لذلك يرفض هذه النظرة السطحية للفنان المطرب التي كانت رائجة في زمنه، وربما كانت إلى يومنا هذا، وهذا الرفض تجلى بشدة وأحيانا بحدة كبيرة حينما كان يعلن عن اعتزاله الفن والغناء وهو في شبابه وفي قمة عطائه ما جعل عددا من المثقفين القريبين لدائرة إبداعه كالشاعرين محمد سعيد جرادة وعبدالله فاضل فارع يسعون إلى استدراج استعادته إلى الفن بنصوص غنائية مخصوصة منهم رغم عدم تخصصهما في عالم النص الغنائي، وإنما لمحاولة استعادة عودته إلى ميكرفون ومسرح الغناء.. وهو ما صرح به لنا، وقد تكرر أكثر من مرة اعتزاله الغناء، وصرح أكثر من مرة بأهمية قيمته السياسية والثقافية على القيمة الغنائية التي شغلت الناس وجمهور محبي فنه عن تلك القيمتين اللتين يعتز بهما (السياسة والثقافة).

من حفلات المرشدي عام 1964م

لعل ذلك – كما أزعم - هو الأرضية المشتركة بين جيل الآباء المبدعين وجيلنا من الأبناء الذي كنا نحاول ان نستجليه – أنا وعصام – في أحاديثنا عند تحليل الشخصية الفنية والنص الغنائي واللحن الموسيقي والذي يرى أن الأغنية التي خرجت من أفواه المرشدي وأحمد قاسم والبامدهف ومحمد سعد عبدالله ومحمد عبده زيدي ومحمد محسن عطروش وعبدالرحمن باجنيد وإسكندر ثابت وغيرهم هي أكثر من أغنية طربية، وربط كل ذلك بالظروف التاريخية (سياسية – اجتماعية – ثقافية) والرؤية الإبداعية اللحنية أو الشعرية التي كانت تمثل رؤية ثقافية بالمعنى العام لهذه الكلمة، وعزمه تجديديتها كان ينمو من حيث كونه يقف على أرضية ثقافية معرفية تمتع بها هؤلاء الفنانون التجديديون بصور متعددة الأوجه، فكان اتجاهي ثقافيا عاما واتجاه الزميل عصام "ثقافيا فنيا تخصصيا.

لم يكن المرشدي أو أحمد قاسم أو محمد سعد وغيرهم مطربين يحركهم الملحنون أو الشعراء بتبعيتهم، وإنما كانت تجايلهم وترافقهم رفقة النديم نخبة ثقافية وأدبية وشعرية على أعلى طراز أمثال الشعراء محمد عبده غانم، لطفي أمان، محمد سعيد جرادة، ومحمد علي لقمان وأحمد الجابري وعبدالله هادي سبيت وغيرهم.

إذن، هذه هي القاعدة الذهبية الضائعة في متاهة التذوق الفني العامي، والنظرة النمطية السائدة عن كون الفنان مجرد مطرب حباه الله حنجرة يشدو بها، في حفلة موسيقية أو مخدرة عامة أو وصلة تلفزيونية وإذاعية.

وغاب عن الصورة تلك الشخصية المبدعة المؤسسة على ثقافة ادبية وسياسيةعامة كما هو الحال عند المرشدي أو على ثقافة موسيقية مختزنة كأحمد قاسم، أو ثقافة فطرية كمحمد سعد عبدالله، وأن الفنان لم يكن أداء أو وسيلة جامدة تعطي للجمهور ما تتلقنه وتبصقه مع قليل من البهارات اللحنية المجانية والمتداولة. لقد انتهى عصر الفنان المؤدي الذي يستخدم فطرته وموهبته فقط لأداء أغنية.

إن النظرة المنقوصة للفنان الغنائي عن كونه مشتغلاً ثقافياً في مجال الفن والموسيقى، كان سببه ما سبق عهد الخمسينات من أغاني طقطقات عامية المبنى والمعنى مثل : (يا بابور جباني،) ولم يكن هناك شكل ونمط محدد للأغنية وذلك ناتج عن وجود فنانين مطربين لا دور لهم سوى تسلية الجمهور، وتنقصهم الكثير من الموهبة الثقافية بقدر ما تسعفهم قدرتهم الغنائية التطريبية البحتة على أداء الأغاني الممزوجة بألوان الغناء الهندي على سبيل المثال.

كما أن صراع الفنان على تأسيس مكانته الاجتماعية والثقافية لم يكتمل إلا بوجود وانخراط جيل من الفنانين الشباب أمثال المرشدي وبن قاسم وبن سعد وغيرهم، في تجمعات سياسية وثقافية، أي ظهورهم من صلب العملية السياسية والأدبية والثقافية، إلى جانب ما تمتعوا به من ثقافة احترافية في الفن والموسيقى تفاوتت بدرجات بين الفطرية الواعية إلى الثقافة الموسيقية الاحترافية، التي جعلت منهم حاملاً ثقافياً لنص شعري وغنائي ولأكبر شعراء ذلك العصر، وشكلوا ثنائيات صداقة وعمل فني، وتكاملاً فعليا بين النخب الثقافية والسياسية التي كانت تمتلك رؤاها على مستوى الإبداع والمواقف وبين الفنانين الشباب الذين كانوا أكثر من حنجرة ترديدية للكلمة واللحن إلى اشتغال فني وموسيقي ولحني تعبيري ومتعدد الأشكال ساهم في تطوير الأغنية وفي تطوير الذائقة الفنية والغنائية بقدر ما ساعد على ترقية المكانة الاجتماعية للفنان وتتجاوز مفهوم الفنان المطرب إلى الفنان المثقف والمحترف.

لقد كانت المرحلة التي شهدتها عدن في الخمسينيات والستينيات هي مرحلة حراك سياسي وثقافي شارك فيها الفنان وكانت مليئة بالأحداث السياسية والآراء الفكرية (قومية – ليبرالية – اشتراكية) والتعددية الصحفية ودخول الفنان هذا المعترك مسلحا بأغنية تعبر ولا تردد، تبحث عن موقف سياسي أو إنساني دون أن تنزوي وراء الإطراب والأنس والتسلية، كان الفنان الغنائي جزءاً من هذا المشهد المتواتر والغني.

قد يقول قائل: المخادر كانت مزدهرة في تلك الأيام، وهي شكل من أشكال العلاقات الاجتماعية المتدنية المكانة والهدف: الأعراس والحفلات الاجتماعية وغيرها.

يصح هذا القول إذا لم تكن هذه المخادر وسيلة اجتماعية فرض فيها الفنان أغنيته الجديدة، ولم تفرض عليه أشكال الغناء الهابط، فكانت المخادر في ذلك الوقت واصلة اجتماعية استطاع فيها الفنان أن يخدم قضيته التجديدية بتقديم أرقى وآخر أغنياته وألحانه؛ لا أن يستسلم لأذواق بعض العامة من ذوي الذوق الهابط.

لقد كانت المخدرة – يومذاك – ليس كما هي اليوم أداة تسلية وتقديم فن هابط وترديد أغاني الغير من السائد في الغناء العربي وغيره، بل كانت رديفا حقيقيا للحفلات الموسيقية التي كان الفنانون يتنافسون فيها على تقديم آخر إبداعاتهم الغنائية.

إن هذه المعاناة التي عاشها الفنان في تلك الحقبة تذكرنا بأحداث مر بها فنانون عرب كبار من قبل جسدت عقدة النقص الدونية لذلك الذي كانوا يدعونه (مغنواتي)، ورأينا كيف أن العندليب الأسمر في بدايات حياته الفنية قد لحقه الأذى الشخصي والامتهان في كرامته الاجتماعية حين ذهب يخطب محبوبته بنت الذوات ليجد رفضا قاطعا من الرجل الباشا الذي يعيره بعمله (مغنواتي)، ذلك الباشا أسير النظرة الكلاسيكية للفن والفنانين، التي تجعل من الغناء مهنة دونية المستوى ترتقي إلى العار عند المجتمع المخملي.

وعبرت هذه الإشكالية التي عرضها مسلسل (عبدالحليم) عن إحدى لحظات حياته الحرجة، وعبرت عما كان سائدا من نظرة في مصر والدول العربية للفنان المطرب، نتيجة انتشار الغناء في الكازينوهات والبلاطات ومجالس الوجهاء.

كما يمكن التذكير بمطالبة الفنانة المغدورة اسمهان أن تغني في مكان حفل لا طاولات عشاء، إذ كيف يجتمع الغناء والأكل في مكان واحد.

وحالة أخرى يمكن الحديث عنها في حياة كوكب الشرق أم كلثوم حينما تم منحها وساماً من الملك فاروق ورأت فيه نسوة المجتمع المخملي والقصور إهانة لهن، ولمن نال الوسام من قبل؛ لأن نائل الوسام فتاة قروية جاهلة، زد على ذلك مغنواتية مطربة تطرب السامعين لا من نسوة المجتمع المخملي، وحالات كثيرة هنا وهناك، من قصور النظر للفن والغناء والعاملين فيه كانت لا تزال مكرسة في الليالي الحمراء في دواوين القصور العصرية وأروقة الرأسماليين المصطفين بقوة المال وموجودة حتى اليوم في الدول الغنية المجاورة.

ويمكن القول إن موسيقار الأجيال محمد عبدالوهاب، قد عمل حينذاك على ترميم هذه الفجوة الاجتماعية بإلصاق قيمته الفنية الغنائية بالقصر فربط بين شخصيته الغنائية وبين فخامة القصر في مخيلة الجمهور فأعطى لنفسه قيمة من روح المجتمع العالية المقام (العصر) لا من روح الفن، وإن كانت فخامة إبداعاته الغنائية والموسيقية قد ساعدت على تكوين صورة نمطية إيجابية بربط صورة تخيلية بين الفنان والأمير، وهي صورة دأب على تكريسها طوال حياته من خلال الانضباطية الجادة في السلوك والمعاملات، ومثالية مفرطة في تكوين صورة نموذجية للرجل الأنيق المهووس بالنظافة وفوبيا عدوى المرض، والهالة الاجتماعية النخبوية التي تحيط بحياته وإبداعه.

ولعل ثورة يوليو 1952م في مصر وما رافقها من قيم وطنية واجتماعية أتاحت للفنان الغنائي أن يتبوأ مكانا اجتماعيا عاليا ويمارس دورا وطنيا فعالا عرفته مصر الناصرية، وألقى بظلاله على الدول العربية ومنها بلادنا، فكانت القابلية لاستيعاب النظرة المرموقة للغناء وللفنانين ممكنة، ولكنها تنحت في الصخر، حتى جاء هذا الزمن الذي نعيشه اليوم حيث يتقاطر الجميع إلى نيل شهرة الفنان الذي أخذ دورا اجتماعيا لا يضاهيه؛ إلا لاعب كرة القدم، ولعل الحركات السياسية والفكرية والتطلعات لتأسيس جغرافيا على الأرض في فترة الاستعمار البريطاني لقاعدته الذهبية (عدن) وتلاقح الأفكار الليبرالية والقومية والإسلامية والاشتراكية في إطار هذه الجغرافيا المدنية التي شهدت نضالا سياسيا وحراكا ثقافيا وتقاطعات وتجاذبات جهوية وآمالا في بناء دولة في المكان والجغرافيا.. كل هذه الملامح والآفاق والآمال كانت رافد الأغنية الحديثة التي شهدتها مدينة عدن في الخمسينات والستينات وكان الفنان الغنائي شريكا فاعلا في صولاتها وجولاتها سواء بأغنيته الجديدة المتجددة أو بانخراطه الشخصي في لب العمل السياسي والثقافي.

لقد كانت الرؤى والجمعيات والأحزاب والنشاط النقابي والحزبي والسياسي واحدة من مكونات وروافد شخصية الفنان الغنائي وشخصية أغنيته بكل ألوانها وأشكالها وتجلياتها.

بهذه الصورة يمكن وضع الفنان محمد مرشد ناجي وإبداعه الغنائي وكل من جايله في تلك الفترة في إنتاج الأغنية التي بدأت حصرا بالأغنية العدنية وتطورت إلى أغنية تجديدية تتجاوز هذه الجغرافيا، وفي هذا المسار كان المرشدي ينحت فنه وغناءه ومواقفه الوطنية والشخصية والثقافية في تكوين ثقافي عام لا يحد بين الرجل الفنان والرجل السياسي والرجل المثقف في كلية متناغمة وهو ما لا يمكن أن نلحظه إلا في شخصية فنان كبير مثل محمد مرشد ناجي (المرشدي).