

أحمد الواصل*

ذاكرة موسيقى الطربوش والعمّة**

أعترف بأن واصل جوهريّة (1897 – 1973)، على الرغم من كونه مغنياً وعازفاً، كتب مذكرات مذهلة عن القدس أعطتني صورة متكاملة لا للمدينة ذاتها، وإنما للحالة المعيشية لمجتمع مدينة بكاملها، مشتغلاً على النواحي اليومية في تفصيلاتها الحياتية مثلما هي عليه القيم الاجتماعية، سواء الثقافية، أو السياسية، أو الاقتصادية. وهذه المذكرات هي التي أعطتنا ما أدعى إلى اكتمال تلك المشاهد التي انطمست لنصف قرن من الزمان المجهول في الذاكرة العربية، أو حتى الذاكرة المقدسية نفسها.

إن مدونتيه من المذكرات ما بين فترتين مهمتين وحساستين ترشدان، بقراءة مغايرة تتجاوز العرض والمراجعة، إلى الاستجلاء النقدي والمعرفي موسيقياً، إن سأقرأهما من ناحية نقد موسيقية، لأنهما تشكلان حالة تعبر عن تلك الصيغ الاجتماعية في روايتها ثم تحولاتها.

لا نستطيع معرفة نهضة الغناء والموسيقى العربيين خلال القرن العشرين المنصرم بمعزل عن فهم الحالة الفنية التي كانت عليها الأعوام السابقة لتلك الفترة، والمزاج الفني المسيطر، إضافة إلى تحولات فنية عميقة تتجلى بفتح أسئلة التراث والغرب، الشفاهية والتدوين، السماعية والتسجيل، السينما والمسرح، المدارس والأساليب، التي تولد عن مخاضها إنتاج ورشة حداثة الغناء، في مصر في الربع الثاني من القرن العشرين، ثم تبعها خطى بعض الأقطار العربية بعد المنتصف الثاني بالتوازي ما بين الكويت ولبنان بالأخص.

اللافت للنظر أن الفترتين الزمنيةتين، اللتين امتدت عبرهما مذكرات جوهريّة، تشكلان، فيما يتعدى تاريخ القدس ومصيره، ضمير التحولات العربية الموسيقية، وخصوصاً في مصر، سواء بتأسيس المؤسسات التعليمية (أو النوادي الأهلية)، أو بناء المسارح، أو افتتاح الإذاعة وصناعة السينما، عبر توفير أو استقطاب الكوادر المؤهلة وتفعيل دور المواهب والقدرات.

يوازي الفترة الأولى من مذكرات جوهريّة، القدس العثمانية (1904 – 1917)*، بدء عهد التسجيل والتدوين للغناء والموسيقى الشفاهيين من جانب أصوات عرفها جوهريّة في عالم الغناء والموسيقى العربيين عندما زارت القدس من مصر أو الشام، مثل: سلامة حجازي (ج/1، ص 108)؛ عمر البطش (ج/1، ص 193)؛ محمود صبح (ج/2، ص 565)؛ زكي مراد (ج/2، ص 374)؛ سامي الشوا (ج/2، ص 432، 579)؛ توفيق الصباغ (ج/2، ص 511)، أو أصوات أخرى أرمنية وإسبانية كانت تعيش في القدس أو زارتها مدداً أطول: أرتين سانتورجي عازف السنطور (ج/2، ص 440)؛ سيساق عازف العود (ج/2، ص 441)؛ خوزيه ماجيكا. كذلك هي الفترة التي تشهد ولادة الجيل الذي سيعاضد النهضة الموسيقية بدفعة أقوى، سواء من مصر أو من وافديها عبر الأقطار العربية، كالشام خاصة: أم كلثوم (مولدها: 1902)؛ رياض السنباطي (1906)؛ فريد الأطرش (1910)؛ محمود الشريف (1912)؛ أسمهان (1912)؛ نجاة علي (1914)؛ أحمد عبد القادر (1916)؛ ليلى مراد (1918)، عبد الغني السيد (1912)؛ محمود كامل (1919).

بينما يوازي الفترة الانتدابية (1918 – 1948) في مصر الأحداث الفنية التاريخية البارزة، سواء تفعيل برامج الإذاعات وبيت الترتيل الروحي والغناء العاطفي، أو اختبار قوالب الغناء العربي ما بين تسجيل الأسطوانات والتوظيف الدرامي في السينما، أو إقامة مؤتمر الموسيقى العربية – 1931، أو ابتكار التوزيع الموسيقي، واقتراح قوالب جديدة كالمناجاة في أغنيات فيلم "نشيد الأمل – 1936" الذي وضع ألحانه محمد القصبجي لمصلحة صوت أم كلثوم، أو الأوبريت مُمشهداً درامياً في فيلم "يوم سعيد – 1939" وقد وضع الألحان محمد عبد الوهاب لمصلحة صوته وصوت أسمهان، بينما سيكمل هذا اللون فريد الأطرش عبر أول أفلامه بعد ذلك بسنة "انتصار الشباب – 1940"، وارتفاع مستوى بعض القوالب المعروفة كالطقطوقة في السينما من جانب محمد القصبجي مع أسمهان وليلى مراد في مرحلة أولى، ثم نور الهدى وسعاد محمد في مرحلة أخرى، إضافة إلى تكريس قالب الطقطوقة الطويلة مسرحياً على يد زكريا أحمد "حبيبي يسعد أوقاته – 1943"، والقصيد الطويلة على يد رياض السنباطي "سَلُوا كُؤُوسَ الطَّلَا – 1937"، بعد فترة الأسطوانات عند محمد عبد الوهاب.

أنثروبولوجيا موسيقية

تعطينا مدينة القدس، بعيون جوهرية نفسه، حالة المدينة الثقافية، وهو ما سأركز عليه من الناحية الموسيقية. والشخصية الثقافية التي نقرأها في "واصف جوهرية" هي ذلك الهاوي، العازف والمغني، المعلم والمناظر موسيقياً، الخبير الموسيقي وصاحب المتحف.

هذه المدينة، التي قال عنها الصحافي المصري محمد التابعي، عندما زارها ملاحقاً لأسمهان أواخر سنة 1941، إنها "مدينة كئيبة لأنها مقدسة، ولأنها مقدسة حرمت عليها المسارح والملاهي، والغريب فيها لا يدري كيف يمضي سهرته." (1) وهذا الكلام، جراء زيارة التابعي خلال فترة الانتداب البريطاني في إثر نشوب الحرب العالمية الثانية سنة 1939، يشرحه لنا واصف جوهرية في مذكراته: "وتشدت الحكومة في تطبيق أنظمة الطوارئ، وفرضت الغرامات المشتركة والضرائب الإضافية ونظام منع التجول على كثير من المدن والقرى في فلسطين، وفتشت عن السلاح، وصادرت ما وجدته عند الأهلين من سلاح قديم وعتاد بال، ثم فرضت على أهل القرى تقديم كميات معينة من الأسلحة النارية وحكمت المحاكم العسكرية بالإعدام على العرب الذين قبضت عليهم وفي حيازتهم أسلحة، وقد نفذت بهم حكم الإعدام في الحال، وهكذا ضربت العرب وما قاموا به من ثورات في الصميم لغاية العام 1941." (2) إن كون المدينة على هذه الحال يكشف موضع تعليق الصحافي محمد التابعي ومبرراته.

إن القدس مدينة ذات زخم حضاري متعدد الجذور، إذ تزامم فيها على مدد تتجاوز آلاف السنين ركام حضاري تكشفه التسميات التاريخية: قاديشا (كناية كنعانية للمدن)، أو دار السلام أو يروشلايم (بالعبرية)، أو أورشليم (تعريب كنسي)، أو بيت المقدس (عرب - إسلامي)، مثلها في زخمها الروحي مكة المكرمة، حالياً، التي من أسمائها: مقربة (في مدونات المؤرخين اليونانيين)، أو أم القرى (عصر طريق البخور النبطي)، واسمها الحالي (مكة) مشتقاً من تسمية سامية - كنعانية (بك/ منزل أو دار) واسم إلهة إفريقية "ماكيدا".

إذا لم تكن الذاكرة الاجتماعية لهذه المدن بقدرة على الإفضاء إلى الحداثة الاجتماعية، كونها مثقلة بتاريخها وراثتها بمتطلباته وتوجباته المفترضة، فهي تقبل بأدنى المتغيرات الخارجية، لكنها لا بد من أن تتعرض لكثير من التحولات الداخلية، سواء بالاختراق أو بحتمية التاريخ أو بـ "الانزياح الجغرافي" نحو تكوين مدن مشارفة تستوعب ما لا يمكنها أن تستوعبه هي. وهذا ما نراه في مدينة جدة، على البحر الأحمر، بين مدينتين تفرقان في القداسة التاريخية، هما مكة المكرمة والمدينة المنورة. فمدينة القدس ربما كانت نبعاً دفع إشعاعها حتى تبدى، في قليله، بين يافا وحيفا، أما كثيره فقد استقطبته بيروت.

إن الأسئلة التي تبادرت إلى ذهني خلال تسياري قراءة في هذه المذكرات، هي:

(1) إلى أي مدى كانت القدس كمدينة وحاضرة من الممكن أن تخلق حالة نهضة موسيقية، وهي المتمتعة بخزان موسيقي ثري ومعقد شديد التركيب ومتعدد المنابع في أنواعها السامية المستقرة والمتبدية (أصحاب الديانات الثلاث)، أو الآرية الطارئة والوافدة (الإثنيات المتعددة: يونان وأرمن وروس)؟

(2) إلى أي حد كانت القدس، بعد إنشاء إذاعتها (1936)، ورشة عمل فني تتجاوز تكرار المواد التراثية طامحة إلى التطوير والتجديد، سواء عبر الهجنة جراء اصطدام ثقافي، أو التطعيم توفيقاً وتلفيقاً؟

(3) إلى أي حال كانت ستصل حالة الغناء والموسيقى في القدس، وفي فلسطين كافة، لو لم يكن عهد الانتداب البريطاني (1918 - 1948) الذي قاد إلى حالة الطوارئ السياسية الطويلة الأمد، والتي أدت إلى تعليق كثير من المشاريع أو تهجيرها؟

(4) لماذا لم يكن الغناء والموسيقى لدى واصف جوهرية مهنة احترافية؟ ماذا كان سيقدم واصف لو توفر له تعلم الموسيقى، وكان شخصية تتجاوز العازف السماعي والمغني الهاوي، نحو مبدع مبتكر ومساهم فاعل في الموسيقى العربية من قدسه (نموذج حلیم الرومي، مثلاً)؟

(5) إلى أي حد انعكست نقاشات واقتراحات/توصيات مؤتمر الموسيقى العربية سنة 1931، لإنشاء مؤسسات تعليمية رسمية حكومية أو أهلية خاصة، على الحالة الفنية في القدس، وخصوصاً أنه كان هناك معهد للموسيقى العبرية في القدس نفسها؟

إن ما يسترعي انتباهي أنه - أي جوهرية - من جيل ثلاثة كبار من الموسيقيين العرب، في مصر، هم: سيد درويش (1892 - 1932)؛ محمد القصبجي (1892 - 1966)؛ زكريا أحمد (1896 - 1961).

استطاع الأول (درويش) نقل الغناء العربي من حال الرق الغنائي نحو التحرير الغنائي، مؤسساً المسرح الغنائي التعبيري والدرامي، وتاركاً بعض النفائس من الكلاسيكيات التنقيحية (ولا سيما الأودار). أما الثاني (القصبجي)،

وهو المعلم لكثير من الأصوات الغنائية الكبرى (محمد عبد الوهاب، أم كلثوم، أسمهان، ليلي مراد، نور الهدى، سعاد محمد)، فاقترح قالب "المناجاة" الرومانسية، ووضع أهم فلسفة موسيقية، هي "فلسفة السرد الموسيقي"، إضافة إلى تطويره اللافت للقطوقة السينمائية. وأمّا الثالث (زكريا)، فيعد المكرس لذروة كلاسيكية القرن التاسع عشر "الطرب الأصيل" في القرن العشرين، بكل تجلياته الأرسطوقراطية والشعبية، وهو من اقترح الغناء المسرحي الطويل.

لقد وقع واصف جوهرية في حيرة أخلاقية، وهي التي حكمت مسيرته الحياتية، وحددت مفهومه الأخلاقي للغناء والموسيقى. إنما لو عرضنا الأسباب الأهم، فلربما كان سبب هذه الحيرة وجوده في القدس نفسها، المدينة العصية على أي تصنيف أنثروبولوجي - فهي مدينة دينية أم مدينة عسكرية أم مدينة حرة أم مدينة محايدة أم مدينة كوزموبوليتانية؟ كذلك هي المدينة التي تعطلّ مخاضها الكياني، أو هي اقتلعت بتاريخها وبشرها إلى ما هو أبعد منهم ومنها.

لقد تمثلت مدينة القدس العثمانية - بحسب جوهرية - ثقافة الغناء والموسيقى العثمانيين، مثلها مثل الحواضر العربية الكبرى، أو بتحديد مسؤول موسيقياً، ما يشكل المدارس العربية الموسيقية خلال نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين:

- المدرسة الأولى: الجزيرة العربية (اليمن - الحجاز - نجد أو الخليج).
- المدرسة الثانية: الشرق الأوسط (العراق).
- المدرسة الثالثة: الشرق الأدنى (مصر - سورية - لبنان - فلسطين).
- المدرسة الرابعة: المغرب العربي أو شمال إفريقيا (ليبيا - تونس - الجزائر - المغرب).

سأستثني المدرستين الأولى والرابعة، كونهما بقيتا تحافظان على صيغ الغناء العربي، الجاهلي والعباسي، في الجزيرة العربية، أو الأندلسي في المغرب العربي، وهي قوالب الغناء العربي الكلاسيكي نفسها: القصائد، والمواويل، والأهازيج، ثم الموشح، إنما بتكيفات متباينة.

غير أن الثقافة الموسيقية لبلاد الشرق الأوسط والشرق الأدنى لم تكن تركيبة خالصة. يقول الناقد الموسيقي الياس سحاب، في تحليل حيوي ومهم: "الفنون الموسيقية والغنائية التي كانت الأستانة مسرحاً لها، خاصة في القرن التاسع عشر، لم تكن (في الغالب) ذات نقاء تركي خالص، بل كانت على الأرجح خلاصة لأربعة قرون من تعايش خليط هائل من الشعوب في إطار الإمبراطورية العثمانية." (3)

إذا أردنا محاولة استجلاء ما يكشف عنه الذوق الموسيقي أو التربية الموسيقية لواصف جوهرية، ومحاولة استقراء سبب بقائه على شخصية المحافظ موسيقياً، والهاوي كما أشدّد، الذي كان عازفاً سماعياً ومغنياً شفاهياً يستعيد الغناء الكلاسيكي العربي من جيل سابق عليه، فلننظر إلى مقولة شخص له علاقة غير مباشرة به، هو المغني والموسيقي الفلسطيني الأصل حليم الرومي (1912 - 1984)، الذي قال رأياً شخصياً مهماً يعبر عن رؤيته للإنتاج الموسيقي والغنائي في إبان خمسينيات القرن الماضي: "إن طابع ذلك الجيل كان يركّز غالباً على جمال الصوت ودقة الأداء ومهارة التردد والتطريب، إلى جانب عدد قليل جداً من المؤلفات الموسيقية التقليدية (الكلاسيكية) الموروثة شكلاً ونصاً وروحاً عن الموسيقى العثمانية، المتأثرة أصلاً بالموسيقى (البيزنطية)." (4)

لن نستطيع استجلاء تلك الأسئلة إلا من خلال عرض محاور مهمة حكمتها معلومات المذكرات نفسها، وهي التي تخص الشخصية الفنية لواصف جوهرية، كمنظراته الموسيقية مع أحد المختصين، وعلاقته بأعلام الغناء والموسيقى في فلسطين عندما ترجم لبعضهم، وأخيراً انطباعه عن المبدعين والمبدعات العرب زائري وزائرات القدس مدينته.

بورترية الكوفية والعقال

إن المذكرات أو السيرة الذاتية تعد مصدراً مرجعياً، ولو كانت تنطلق من تصور فردي، ويحكمها نشاط كاتبها اجتماعياً. إذ يوفر لنا بعض المذكرات أو السير الذاتية، لأشخاص تباينت رؤاهم وثقافتهم، انعكاساً لانتماهم وبيئاتهم. ومذكرات واصف جوهرية تكمل أرشفة تاريخ فلسطين، مثلما سبقها بعض السير الفلسطينية لشخصيات بعضها معروف وبعضها الآخر يجذبنا إلى معرفته:

- (1) الجمر والرماد (1978)، صور الماضي (1993)، لهشام شرابي (1927 - 2003).
- (2) مذكرات حليم الرومي (1992)، حليم الرومي (1915 - 1983).
- (3) لن أنسى: مذكرات (1996)، جوزيف ص. أبو خليل (1923 - ؟). (5)

(4) خارج المكان (2000)، إدوارد سعيد (1935 – 2004)، (6)

إن تنوع النشاطات الإنسانية والثقافية لكل من هؤلاء الذين كتبوا سيرهم ومذكراتهم، ما بين حقول التعليم والنقد والفلسفة والأدب والفن، أمثال هشام شرابي وإدوارد سعيد، وبين حقول الإبداع في الغناء والموسيقى أمثال حليم الرومي وواصف جوهرية، يكشف زخماً للإنسان الفلسطيني بتفاعله الحضاري، سواء من بلد الولادة بالذاكرة أو انتقاله إلى بلد المنفى الاختياري مجاوراً (بيروت للرومي وجوهرية)، أو بعيداً (الولايات المتحدة الأميركية لشرابي وسعيد).

يشكل اللقاء الإذاعي مع جوهرية الملحق بالمذكرات (الكتاب الثاني)، (7) أنسب مدخل إلى هذا المحور. فهو يتحدث عن تعلمه العزف على عدة آلات: الطنبور، فالربابة، فالعود، فالكمان. إذ يذكر أنه تعلم الربابة على يد "أبو صندوق"، وهو مزارع من أهل عين كارم (ج/1، ص 37)، والطنبورة على يد عازف تونسي، "فهم أهلها"، وتعلم الربابة من فلاح القرى (أو بدوها) في منطقة القدس. أما العود فتعلمه على يد اثنين من عازفي القدس، هما: عبد الحميد قطينة (ج/1، ص 96) الذي اتفق مع والد واصل على تعليمه العزف تمريناً على بعض القوالب الموسيقية العثمانية كالذولاب والبشرف؛ وهذب عزفه في فترة لاحقة حمادة العفيفي، وهو أيضاً عازف سماعي ومغن هاو (ج/1، ص 97) فلقنه مع العزف الغناء، واكتسب أول ملامح التعلق بفن القصيدة والموشح بشكل علمي منه، ثم تعلم العزف على آلة الكمان بجهد الفردي (ج/2، ص 302).

يتحدث واصل أيضاً عن تلقيه وسماعه الغناء والموسيقى العربيين، بواسطة جهاز الفونوغراف، وحين لا يتكلم عن أي أثر للغناء والموسيقى الكنسية، من نمط الطقس البيزنطي لطائفة الروم الأورثوذكس، طائفته، والتي ستؤثر في عمل مطربين ومطربات عرب تلقوا تعليماً موسيقياً كنسياً وتطوعوا ترتيلاً، كل بحسب طائفته، وأخص بالذكر المطربة المقدسية، ماري عكاوي، التي لم يذكرها واصل جوهرية نفسه، وهي التي اشتهرت في نهاية الثلاثينيات من القرن الماضي بعدة أعمال وضعها الملحن وعازف البزق السوري محمد عبد الكريم: "الخيران – 1937" (شعر: يحيى اللبابيدي)، و"يا جارتى ليلي – 1938" (شعر: جلال زريق)، و"ألا يا ربة الدار" (الشاعر نفسه والسنة نفسها أيضاً)، حيث قدم هذه الأعمال الغنائية وقت استضافته ليرئس القسم الموسيقي، (8) بعد اعتذار واصل جوهرية نفسه عن العرض (ج/2، ص 543). وكذلك آخرون من خارج فلسطين عرفوا في إبان تلك الفترة في المثلث السوري جغرافياً (الشام ولبنان وفلسطين) مثل: ماري جبران (1907 – 1956)، ولور دكاش (1917 – 2005)، وإيلي بيضا (9)، ونور الهدى (1924 – 1998)، (9).

أما تلقيه نمطي غناء وموسيقى عربيين كانا بين أرشيف الغناء العربي الكلاسيكي، أي فني القصيدة والموشحات، فقد كان تعلم الأول بالدرجة الأولى من سماعه أسطوانات الملحنين والمغنين المصريين: سلامة حجازي (1861 – 1917) الذي أخذ عنه قصيدة مطلعها "سلام على حسن يد الموت" من مسرحية "روميو وجوليت" التي أقيم عرض لها وحضره جوهرية في صيف سنة 1908 (ج/1، ص 108)، وكذلك كان يقلد طريقة غنائه أو تشربها (ج/2، ص 283)؛ يوسف المنيلوي (1850 – 1911) إذ كان يقوم والده لفته ونغمه في قصيدة المنيلوي "ضيعت عهد فتى لعهدك حافظ"؛ أبو العلاء محمد (1878 – 1927) الذي لحن قصيدة "أفديه إن حفظ الهوى أو ضيع" لابن النبيه المصري، التي سجلتها أم كلثوم بعده، والتي حولها صليبيا الجوزي (ج/2، ص 472 – 473) إلى عمل اجتماعي مناسباتي عن دعوة إلى العلم وتفعيل دور المرأة والرجل معاً. أما الموشحات فهو تلقاها تعلماً، في سنة 1915، من الملحن والمغني السوري عمر البطش (1885 – 1950)، الذي علم أم كلثوم فيما بعد عندما دعي إلى القاهرة معلماً. (10) وأخذ عنه واصل جوهرية أوزانها الإيقاعية وأرشيفاً غزيراً من نماذجها (ج/1، ص 193 – 196)، وهي الأعمال التي دون كثيراً منها في مدونته الموسيقية، خارج ما كتبه في مذكراته، وهي مدونة مخطوطة، ما زالت تحت عنوان: "المنتجات الجوهرية في الموسيقى العربية" (ج/1، ص 195).

إن تلقيه وتعلمه من أرشيف الغناء والموسيقى العربيين في حلب والقاهرة، وهي في نماذج الأعمال الكلاسيكية: القصائد والطاقيق؛ الموشحات والمواويل، على قلة ما أنتجه في صنوف التلحين والغناء، لم يمكنه من الدفع بنفسه ملحناً ومغنياً خارج الظلال الكلاسيكية العثمانية (ولا سيما المصرية والحلبية)، والتطلع نحو مجالات الحداثة في الغناء والموسيقى، التي عزل نفسه عنها عنوة، سواء في مصر أو بيروت حيث بقي حتى وفاته. ألا يدفعنا هذا إلى السؤال: ماذا عن علاقته بالتراث المحلي الفلسطيني؟

يتحدث جوهرية بشكل سريع واختزالي عن علاقته بالتراث المحلي، الفولكلور خاصة، في نماذج الموروثة، مجهولة النسب موسيقياً وغنائياً، كالأغاني الريفية والصحراوية، وأهازيج الدبكات (ماذا عن رقصاتها؟)، ويخبرنا

في اللقاء ذاته الذي ذكرناه سابقاً، إذ يقول: "وتعلمت الأهازيج والدبكة وأنا في الثانية عشرة". (11) ويذكر أنماطاً غنائية، فولكلورية، تلقاها في صباه ويفاعته، وهي من أغاني الريف الجبلي، مثل: "ع الروزنة؛ ع الماني" (ج/1، ص 22)، أو الريفية الساحلية، مثل: "دكوكة؛ يا بو جديلة" من راعي غنم في دير عمرو يدعى العبد، وآخر اسمه علي ويعرف بابن يامنة الساريسية، وكذلك ديب مصلح. وتعلم رقصة الدبكة، وهو يستمع إلى أهازيجهم المعزوفة على آلات كالناي والأرغول والمجوز (ج/1، ص 34 – 35).

وما يلفت النظر تعلمه الغناء على الربابة، الغناء البدوي/الصحراوي عبر قصيدة كتبت بالشعر الحوراني (في سورية وفلسطين)، أو الشروقي (في لبنان)، أو النبطي (في شمال الجزيرة العربية وشرقها)، وهو القالب المسمى، في أنواع الشعر النبطي: الهجيني (على بحر البسيط عروضياً)، والتي كتبها "حليوة الكفرعيني":

يا دَوْلَةَ العُرْكلِي وَايش بدا بيك بشوف حَوْلَ في البلد يوزباشي
كال لي تفضل في المضافة ناديت طالب أُوادم ما هوش طالب حواشي (12)

يتميز هذا النص بأنه منقول بحسب اللهجة الفلسطينية المنتشرة عند الفلاحين ذوي الأصل البدوي، والقريبين من الثقافة الصحراوية (ج/1، ص 38 – 39).

لا يمنحنا واصف جوهرية أية معلومات وافية ممثلة بنماذج أو تعليق منه على أنماط الأداء أو الأنواع الشعرية، في إطار الطقوس الدينية عندما يتكلم عن المناسبات أو المهرجانات الدينية، التي تحفل بها القدس على مدار السنة، سواء من أديرة كنسية، أو زوايا مساجد، أو كنس يهودية (ج/1، ص 54).

إذا كانت تقسيمات الأنماط الغنائية، الموروثة والفولكلورية، في البلاد العربية، وخصوصاً في الهلال الخصيب وشمال الجزيرة العربية، تشترك في صفات عليا تتصل بصوغ الجمل الموسيقية وتقطيع الأشعار، فإنه يتكون لدينا، بناء على النماذج المتوفرة، مدخل شمولي لمحاولة رصد الغناء والموسيقى (أو الرقصات والدبكات)، وأخص في شرعي: الفولكلور والموروث في فلسطين والعالم العربي أجمع. فالغناء المحلي يتسم بميزة الوفاق الشعري والنغمي في الأغاني، إذ إن اللحن للقصيدة أو الأزوجة أو النشيد (شعرياً) هو داعم للكلمة توضيحاً وتسجيلاً (13) متوجهة صوب "العاطفة الجماعية" ثم إلى "الذاكرة الجماعية"؛ وهذه سمات واضحة في تقاليد الغناء الشفهي أو التقليدي السماعي، ويمكن تصنيفها في نوعين بحسب بنية القالب الغنائي:

(1) الغناء المقطعي: قوامه جملة العماد الغنائية، شعرية – موسيقية، أو العمود الفقري للأغنية، فهي "لازمة غنائية" تعتمد بيتاً شعرياً مقفى أو مسجوعاً، بإيقاع منبور وموزون، يتصل هذا الغناء بالاحتفالية الجماعية: الأعياد والأفراح، وكذلك موسم المطر أو الحصاد، فيمكن أن يرافقه رقص وتصفيق.

(2) الغناء الحر: قوامه الوزن الشعري الطويل، وإيقاع مرسل في الغالب، يعتمد على الزخارف والعرب، كما على الأداء المنفرد بمرافقة آلة وترية، وهو المتصل بالغناء المناجاتي/المونولوجي، فيستوعب أنماطاً روحانية الطابع، مثل: عزاء المآتم أو التراتيل والتجويد الدينيين.

النماذج التي تدخل في تصنيف النوع الأول، وهو الغناء المقطعي، هي الأغنيات الريفية: "ع الروزنة؛ ع الماني" – ذكرناها سابقاً، وكذلك "على دلعونة"، وهي مشتركة بين لبنان وسورية، لكونها تنتمي إلى العصر الآرامي وجذرها يتصل بتعبير الحصاد في موسمه. كذلك هناك "يا ظريف الطول"، "الفرعوية" (الأردن أيضاً)، والنماذج الأخرى الأقدم: "الغافرة" (الغناء الملحمي العربي القديم)، و"السهباء" (شمال فلسطين). ومن الأغنيات المتصلة ببدا فلسطين: العقيلي، القرادي، الهجيني – ذكر سابقاً – وكذلك الأغنية المقدسية التي ذكرها جوهرية بمناسبة الشتاء: "إشتي وزيدي/بيتنا حديدي" (ج/2، ص 468).

أمّا ما يمكن سوقه نموذجاً للنوع الثاني، وهو الغناء الحر أو المرتجل، فيدخل فيه نموذج: "الهلاية أو الإسكابة" (غناء المآتم النسوي)، وكذلك "الموال، الشروقي" (14).

على أي حال، يتضح أن ذاكرة واصف جوهرية وذاقته الموسيقية تمتعتا باستيعاب انتقائي، ما بين الغناء المحلي في فلسطين، من موروثه وفولكلوره، وهو ابن المدينة، الذي سيكون منحاذاً إلى الغناء المدني، في كلاسيكية الغناء العثماني، بالدرجة الأولى. وهذا ما يفسر تجاوبه باستعادته أغنيات رموز غنائية عربية – عثمانية، من مصر وسورية، كانت آخر تعبير عن لحظة في نهضة غنائية وصلت إلى ذروتها أواسط القرن التاسع عشر حتى مطلع القرن العشرين، ستقطع معها حادثة الغناء العربي في الربع الثاني من القرن العشرين نفسه، والتي سيتصدى لها

جوهريّة. وهذا غير بعيد عن كونه مثلاً لتلك المرحلة بكل زخمها الثقافي، وزاده الحالة الاجتماعية، من ميزات وسمات تخص مدينة القدس ذاتها.

ربما قاد واصف جوهريّة تعلمه الغناء الكلاسيكي العربي، سواء من مصر أو من حلب، في القوائد والطاقيق أو الموشحات والمواويل أو القدود، نحو تراث التجويد القرآني، وهو ما يدفعنا إلى طرح سؤال عن اتصاله بلغة الطقس البيزنطي، عند طائفة الروم الأورثوذكس، أي البيزنطية أم العربية؟

هذا ما لا نراه يذكر في مذكراته، فهو لا يعطينا أي شيء عن أنماط التراتيل الكنسية، لا لطائفته ولا لسواها، إذ يعرف أن التراتيل المسيحية المشرقية ورثت تقاليد الموسيقى الكنسية من الموروث البابلي أو الآرامي؛ ويظهر هذا جلياً عند طائفتي السريان والموارنة. أما الموروث الإغريقي الممزوج بتقاليد عبرية (كنعانية) فتمثلت طائفة الأورثوذكس، ويعرف أن موسيقى الطقس الكاثوليكي، المعتمد على الأناشيد الأمبروزية والغريغورية، استمدت بتنقيح ما بين تقاليد متعددة، البيزنطية (اليونانية) والعبرية، فقد أقام الأب غريغوريوس الكبير بين مدينة بيت لحم والقسطنطينية، مستقباً مادته الموسيقية من مزيجها ما بعد القرن الرابع الميلادي (15) ثم لا يخفى التوجه نحو تعريب الطقوس الكنسية المشرقية، سواء من السريانية أو البيزنطية، في إثر توجه إرساليات الكنائس الكاثوليكية أو الإنجيلية أو البروتستانتية إلى استخدام العربية في طقوسها خدمة لأبناء الطوائف المسيحية من العرب.

ربما يرجع ذلك إلى حال علمنة نفسية قطعت العلاقة، عند جوهريّة، بالموروث الموسيقي الكنسي، وحال اغتراب الطقس البيزنطي، عن الحال العربية في القدس، الذي يعتمد لغته اليونانية.

وبصورة عامة، إذا كنا سنقارن بين جوهريّة وبين مجاليه من موسيقيين مصريين ممن ساهموا بشكل بارز في حداثة الغناء والموسيقى العربيين في بداية الربع الأول من القرن العشرين في مصر، وهم - سبق ذكرهم - سيد درويش ومحمد القصبجي وزكريا أحمد، فإن الظروف المكانية والزمانية، بين القدس والقاهرة، متباينة. كما أن السياق الاجتماعي لا يشابه مصر أبداً، إلا في حالات تقاطع التاريخ واللغة، وكذلك الاعتناء بمصاقبة توفر الإمكانيات للكوادر الفنية والأدبية من القرار السياسي الداخلي لا الخارجي، كالانتداب في فلسطين، المنعكس بدوره على الفعل الثقافي في الفنون والآداب، بينما نستطيع المقارنة، لا المقارنة، مع اثنين من الموسيقيين والمغنين في لبنان ممن جايلوا واصف جوهريّة، وهما: عمر الزعني (1895 - 1961)، وسليم الحلو (1893 - 1979)، (16) اللذان يشتركان معه في أمرين: الغناء السياسي - الانتقادي عند الزعني؛ (17) أما صفة الخبير والمعلم وكذلك الملحن ضمن سياق الكلاسيكية العربية، القوائد والموشحات، فهو الثاني، الحلو. (18)

أما إذا أردنا مقارنته في صفة الغناء والموسيقى الشفهيين، وهذا ما يفرقه تماماً عن سليم الحلو، العالم والمعلم تربوياً وتقنياً، فإنه يقترب بها من نموذجين كرسا فن الصوت: من عبد الله الفرج (1836 - 1901) غناء نقلياً عبر عبد الرحيم بن صالح الحجازي (1855 - 1940) المشهور بـ "عبد الرحيم العسيري"، الذي تعلم عليه المغني والعاظ البحريني محمد بن فارس (1895 - 1947)، ومن مجاليه المغني ضاحي بن وليد (1898 - 1941). (19)

إن الملامح الرئيسية التي تحملها حنجرة واصف جوهريّة، غير الصوت الصادح، هي ظلال تلك العرب العثمانية، ذات العرض والترعيد المتباطئ، وتلخص النماذج التي سجلها في أسطوانته المعتمدة (المرفقة مع المجلد الأول) على مختارات هي: دور، موشح، قصيدة، طقطوقة، تقاسيم (كذلك رقصة)، السمات الأساسية لتجربة غنائه ومظاهر الغناء في القدس وطريقة الأداء. هذا إضافة إلى التراث الغنائي الذي تملكه، والذي راح يترك ظلاله على الأجيال التالية. فحال تلك العرب العثمانية، التي عينها عند محمود صبح سابقاً، نجد ملامحها باقية في صوت محمد غازي بينما ستختفي تماماً في مثل صوت فضل شاكر حالياً.

يمكننا القول إن شخصية جوهريّة الفنية المحافظة وقعت في حال برزخية، مستلبة بالتراث (العثماني - الأصالة)، ونافرة من الحداثة (التقنية - الغرب/العدو). وهذه لها أسبابها كما عرفناها، وهي ما تجاوزه الجيل اللاحق الذي توفرت له فرصاً خارج فلسطين، مثل: ناصيف عرموني وحليم الرومي وخالد أبو النصر ويحيى اللبابيدي ومحمد غازي ممن اختبرت مواهبهم في بيروت، والأصوات الغنائية الحالية - فيروز وماجدة الرومي حتى فضل شاكر - تحمل جذورها الفلسطينية. وهذا لا يلغي فعاليتها الفنية في بيروت أو في البلاد العربية الأخرى، إذ تشابه هذه الحال العلاقة الخفية ما بين نجد جغرافياً وهجرة أهاليها لتكوين مدن الأطراف لأسباب حياتية، شكلت ما نصلح عليه بـ "بنات نجد" مثل: البصرة والكوفة قديماً، أو الزبير ثم الكويت والمنامة (في البحرين) حالياً. فأصوات

المغنين والموسيقيين تحمل جذورها النجدية، مثل شادي الخليل (عبد العزيز المفرج)، وسناء الخرازو ومحمد المسباح.

مبدعو فلسطين المنسيون

يعطينا جوهريّة، في الكتاب الأول، مدونة خصها لمجموعة من الشخصيات الفنية التي جاءت من داخل فلسطين. وسنورد هذه الأسماء الفنية مختصرة بحسب ترتيبه، كي نترك طراجة الحكاية والتذكر ترسم معالمها من دون تعدّد. فهو يذكر أن هذه الأسماء كانت خلال الفترة 1900 – 1914 تملأ سماء ليالي أهل القدس: من الفرق الغنائية كانت فرقة أولاد أبي السباع المكونة من: عبد الله (عازف قانون)؛ عمر (ضابط إيقاع)؛ إبراهيم أبو خليل (عازف عود)؛ عارف أبو السباع (مطرب كلاسيكي)؛ عبد السلام الأقرع (ضابط إيقاع ومغن) (ج/1، ص 148).

أمّا من المغنيات المقدسيات فكان هناك: أسمى القرعة (مطربة)؛ خيزران عبده (عازفة قانون ومغنية)؛ أمينة العموية (راقصة ومغنية)؛ ثريا قدورة (مطربة).

يتذكر جوهريّة أن هناك بعض الفنانين ممن جاؤوا إلى القدس من حلب مستقرين، وكان كثيرون منهم يقومون بحفلات الأعراس والأفراح. ويصنف بعضهم من السفاراديم (يهود المشرق)، مثل: حاييم (عازف كمان)؛ زكي الحلبي (ضابط إيقاع ومغن)؛ سليكة (مغنية)؛ فريحة (راقصة). وتميزت خارج إطار المناسبات الاجتماعية نحو الغناء المتقن: رجاء الفلسطينية (اسمها الأصلي: فروسو زهران) (ج/1، ص 149)، التي يسجد لها قادة الأتراك تعظيم شأن، إذ تغنيهم وهي تعزف على عودها بعض الأغنيات المحببة إليهم، وتولى جوهريّة تعليمها أغنية عراقية (ج/1، ص 250)، وهي تذكرنا بمنيرة المهديّة في مصر.

يعرّف جوهريّة، بصورة مختصرة تارة وبتفصيل تارة أخرى، بعض الرموز الفنية التي تعرف إليها وسمعتها مباشرة، مثل: محمد السباسي (مطرب كلاسيكي)؛ حمادة (عازف عود ومغن)؛ عبد الحميد قطينة (معلم وعازف عود)؛ حسين النشاشيبي (عازف عود هاو)؛ نعمان عقل بك (عازف عود هاو)؛ كامل يونس (مطرب كلاسيكي)، طاهر يونس (مطرب) من تلامذة عبده الحمولي؛ فايز طوقان (عازف عود عثماني الأسلوب)؛ علي الجاعوني (مطرب كلاسيكي وخبير بالموسيقى)؛ حسن الأزهري (خبير موسيقي)؛ عبد الرحيم المهدي (مطرب كلاسيكي) يشبّهه جوهريّة بسلامة حجازي؛ الياس رزق شهلا (عازف عود ومغن)؛ قسطندي الصوص (مطرب كلاسيكي)؛ متري قسطندي المنى (مطرب شعبي)؛ حنا إبراهيم فاشة (عازف عود)؛ سمعان عمار (عازف عود)؛ متري الزائر (عازف ناي) وهو من أصل يوناني؛ يعقوب أندريا (عازف عود ومغن)؛ جورج عرنيطة (مطرب شعبي) (ج/1، ص 149 – 153).

الأمر المستغرب أنه لا يذكر أسماء استمع إليها في القدس، وهي أسماء من جيل تقدم في الإذاعة خلال أواخر الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، ثم هاجر معظمها إلى لبنان أو إلى سورية، سواء من أصوات غنائية أو موسيقيين أو عازفين كلهم من فلسطين سيثتهرون خارجها فيما بعد، مثل: ماري عكاوي؛ محمد غازي؛ ناصيف عرموني من حيفا (1918 –)؛ خالد أبو النصر من يافا (1911 – 1979)؛ يحيى السعودي؛ جميل قشطة؛ جميل العاص؛ يوسف بتروني (ساهم في إذاعة القدس)؛ رياض البندك؛ سلفادور عرنيطة.

إلا إن جوهريّة سيستمر في ذكر أسماء أخرى متفرقة (الكتاب الثاني)، صارت له معها فرص التقاء أو استماع، مثل: السيدة سلطنة (مغنية شعبية) من أصل مغربي ويهودية (ص 298)؛ مردخاي (مغن شعبي) من الأشكناز (يهود شمال أوروبا وشرقها)، إذ غنى "ناعم هالريحان" إنما بكلمات عبرية لا عربية (ص 299)؛ درويش السكسك (مطرب هاو) من يافا تعرف إليه جوهريّة في سنة 1919 (ص 317)؛ أحمد الطريفي (مقرئ ومنشد) من يافا، وهو صاحب حنجرة متميزة في الأداء والغناء امتدحه جوهريّة كثيراً، ويعدّه من الأصوات العجائبية، إذ وصل صوته القوي عندما أنشد في بيت جوهريّة، في حارة السعدية، إلى مستمعيه في حارة النصر التي تبعد 400 متر (ص 321 – 322).

يتحدث أيضاً عن محمد العاشق (ص 364)، والمطربة شهناز من بيت لحم (اسمها الأصلي فرجيني أبو شايبة) التي نصح لها التعلم في مصر، والتدرب على التجويد القرآني لتحسين لفظها ومخارج حروفها، ثم أشار عليها بالذهاب إلى الموسيقار توفيق الباشا ليكمل تدريبها الموسيقي والغنائي (ص 579 – 581).

أصوات مرت من هنا

على أن جوهرية يظل يسيطر علينا في روايته عن بعض فناني القدس أو فلسطين. إلا إن مرور بعض الأصوات الغنائية البارزة، سواء من حلب أو من مصر، سيتيح لنا فسحة لمعرفة ذائقة جوهرية وموقفه الفنيين إزاء ما استمع إليه منها أو إزاء من التقاها، وهي الأسماء الكثيرة التي ستزين مجمل الكتاب الثاني من مذكراته، ومن أبرزها شخصيات فنية كثيرة:

يرد كثيراً ذكر الراقصة والمغنية بديعة مصابني، ذات الأصل المشترك ما بين أب سوري وأم لبنانية، وهي التي أقامت بالقاهرة مفتحة مرقصاً شهيراً أدارته بمهارة فائقة جعلت منه ورشة عمل فنية، تخرّج منها مغنون ومغنيات كبار، وكذلك راقصات، إضافة إلى عازفين وإيقاعيين. إذ استضيفت مصابني في المقهى الذي يملكه خليل أخو واصف جوهرية، مع شركاء آخرين، واختير له عمارة المسكوبية على شارع يافا وتم افتتاحه سنة 1918 (ج/2، ص 292).

زارت مصابني القدس في سنة 1920، وكان بصحبته عازف العود شحادة (يهودي) يتراأس فرقتهما، وراقصتان. وقد اشتغلت على مسرح "مقهى المعارف" خارج باب الخليل، وكانت تحمل معها مجموعة من أغنيات تلك الفترة في مطلع القرن العشرين، سواء من أغنيات العوالم، المستمدة من الفولكلور والموروث، مثل: "فستق ملح"؛ "يا نواعم يا تفاح"؛ "صح النوم ما تقوم يا حبيبي"، أو من أغنيات تروّج بعض المعاصرين من أمثال سيد درويش في نموذج "ما قتلش" (ج/2، ص 327 – 328).

زارت مصابني مدينة القدس مرة أخرى نازلة في فندق السان جون في حارة النصارى، وضمت سهرة معها في مقهى الجوهرية أصدقاء وهواة، إضافة إلى جوهرية نفسه، الذي عزف لها على عوده. حينها استبد الطرب بالخوري سوتيري حنانيا الذي كان حاضراً، فخلع القلوسة (القلنسوة)، وكان من أصحابهم آخر يصفر مثل الكمان. وكان زوج بديعة، الممثل المسرحي والسينمائي نجيب الريحاني، حاضراً فارتجل حواراً فكاهياً تحلى بالنكتة والسخرية حتى أغمي على الحاضرين من شدة الضحك (ج/2، ص 328).

أما الشخصية الثانية التي يذكرها من الأصوات الغنائية، فهي المطرب الكبير زكي مراد (1880 – 1946)، المولود في الإسكندرية، من عائلة حلبية الأصل تدين باليهودية. وهو من المغنين الذين ورثوا مدرسة الغناء الكلاسيكي في القرن التاسع عشر بجدارة واقتدار، إذ تعلم على يد المطرب الكبير عبد الحي حلمي (1857 – 1912)، وارث غناء عبده الحمولي، وعلى يد الموسيقار داود حسني (1871 – 1937)، وقد ورث مكان عمل المطرب والملحن الكلاسيكي الكبير سلامة حجازي حين أصيب بالفالج سنة 1911، وعلم في معهد الموسيقى الشرقي في القاهرة، وطاف في دول عربية وأوروبية وكذلك أميركية. وقد توهج حضور ابنته ليلى مراد الفني وصارت أهم مطربات الغناء العربي في سينما الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، وكذلك ابنه الملحن منير مراد الذي شكل أكروبات التلحين فترة الخمسينيات والستينيات.

حضر جوهرية حفلة غناء أقامها زكي مراد على مسرح مقهى النهضة، على طريق يافا، إذ كان الأخير نازلاً ضيفاً عند أقرباء له قاطنين في القدس في قوميانية الحب من أهل حلب المتدينين باليهودية، حيث غنى دور: "الفؤاد مخلوق لحبك" من ألمان إبراهيم القباني، الذي كانت تروج أسطوانته، بحسب ما أشيع، الزعيم التركي كمال أتاتورك، وانتصاره في حربه مع الدول الكبرى على أرض الخلافة العثمانية (تركيا)، وشعور الإحساس الشعبي بالغبن من معاهدة بريطانيا والصهيونية في شأن أرض فلسطين، إذ يشير بعض كلمات الأغنية إلى ذلك:

من يطول في الملك وصلك وأنت في باهي علاك
من يماثلك من يعادلك من يليق لك في سماك

بهذا الدور رافقه جوهرية عزفاً على آلة العود في أغنية: "زوروني في السنة مرة/حرام تنسوني بالمرّة"، من أعمال سيد درويش (ج/2، ص 374 – 375).

من دمشق الشام، زار القدس المغني وعازف العود الهاوي محمد علي الأسطة، الذي أقام بفندق السان جون. ويصف جوهرية عزف العود عنده بـ "البساطة"، لكن يمتدح غناؤه: صوته كان حنوناً جداً وقراره مشبع، ولا يعرف أن يغني إلا جيداً. وقد غناهم من القصائد الغزلية التي يرتجل ألحانها تواً، والطاقاطيق التي اشتهر بعضها عند أهالي القدس مثل: "يا ناعم يا مورد الخدين" (ج/2، ص 378 – 379).

يصف جوهرية أم كلثوم (1896 – 1975) بـ "كروانة الشرق"، وهو من الأوصاف التي تعطيها الصحافة أو السميعة لكثير من المغنيات الجديديات في تلك الفترة، وقد غنت على مسرح سينما أديسون. ولا يثبت جوهرية سنة زيارتها للقدس، لكنها تمت بالتأكيد في النصف الثاني من العقد الثاني من القرن العشرين. فهو يذكر أنه استمع إليها تغني قصيدة "وحقك أنت المنى والطلب" (غنتها سنة 1926؟) من أعمال أبو العلاء محمد، وهو أستاذه كما هو أستاذها (ج/2، ص 428).

أمّا زيارة المطرب والملحن محمد عبد الوهاب (1902 – 1991)، الذي أقام سنة 1927 حفلة على مسرح السلزيان في عقبة المستشفى الإيطالي خارج سور القدس، فيرى جوهرية أن حضور حفلته كان لا بأس فيه. فهو – أي عبد الوهاب – كان في بداية عهده بالفن، وقد جمع له جوهرية بعض الأسطوانات في صغره، يذكر منها تسجيل دور "ملا الكاسات وسقاني" لمحمد عثمان، وكذلك قصيدتي: "أنتي فألفيتها ساهرة"، و"باتت تناجيني عيونه". يفضل جوهرية لحن عبد الوهاب لقصيدة "يا جارة الوادي"، وهي بلا شك من أكثر ألحانه التي تمثل المرحلة الأولى في تلحين القصائد. فقد طلعت من عباءة سلامة حجازي، أي مدرسة القرن التاسع عشر. ويذكر جوهرية أيضاً موقفاً يكشف تأزم التلقي الموسيقي لأحد حرس الغناء القديم، وهو سليمان الوعري الذي اعترض على سماعه مقطعاً في أغنية: "أهون عليك"، وقام ليقفل جهاز تشغيل الأسطوانات عندما سمع مقطع: ".../ليه زاد الأسى؟ ليه روجي تهون؟" إن قفل الغناء بشكل النزول من السلم الموسيقي مقام الأغنية ذاته، من أعلى السلم حتى أسفله، وهو بعض ما تعلمه عبد الوهاب ووظفه في طرق الأداء، واعتراض الوعري هو أنه اعتقد أنه "طراً خطأ فني عليها، فانزعج لسماعه هذه البدعة" (ج/2، ص 429).

كان هناك زيارة أخرى للقدس قام بها عبد الوهاب بعد عدة أعوام، ربما في الثلاثينيات، وحل ضيفاً على إسعاف النشاشيبي. وقد رآه واصف جوهرية [اسماً] يتلألاً في أوج السماء لما قدم من ألحانه وفنه وغنائه للعالم بصورة فظيعة. واستطاع جوهرية الالتقاء به وإطلاعه على متحفه (ج/2، ص 431).

أمّا من الأسماء اللامعة في سماء العزف الموسيقي، فقد كان هناك عازف الكمان الشهير سامي الشوا (1887 – 1965)، الذي زار القدس، وارتبط بصداقة مع توفيق شقيق جوهرية، بعد أن التقاه أول مرة في سهرة في بيت فخري النشاشيبي، حيث رافقه واصف عزفاً على العود بشرف "راست طانيوس".

يصف جوهرية التكوين الموسيقي للشوا باشماله على "رأسمال قوي في الموسيقى العربية"، وهو عارف بالموشحات والقُدود الحلبية، لكونه من أصل حلبّي. فوالده (أنطون) أول من عربّ آلة الكمان، وكَيّفها لعزف مسافات النغم وتقسيماته الجزئية الزاخرة بها موسيقى المشرق العربي والآسيوي. وهو مطلع على تراث النهضة في الغناء العربي الكلاسيكي خلال القرن التاسع عشر. وقد أخذ جوهرية إلى المعهد الموسيقي العبري، زمن رئيسه عازف الكمان هاوزن من ألمانيا، واستمع بعض معلمي المعهد وتلامذته إليه في أثناء تلك الزيارة، إذ عزف لهم ارتجالاً مقامية عربية، وهمس في أذن جوهرية أن لديه مقطوعة موسيقية بعنوان: "خروج بني إسرائيل من مصر"، فطلبوا منه كتابتها منوّثة بعدما أعجبوا بها، ولكونها ارتجالاً تدرع الشوا بأنه أمّي في معرفة التنويت، وهو ليس كذلك لكنه تهرب لأن المقطوعة مرتجلة.

استمرت العلاقة بين آل جوهرية وسامي الشوا حتى إنه أقام قداساً في كنيسة الروم الكاثوليك في القاهرة لوفاة صديقه توفيق جوهرية (ج/2، ص 433).

ومن الأسماء العريقة لرموز مدرسة القرن التاسع عشر المطرب الكلاسيكي محمد سيد الصفتي (1875 – 1939)، الذي احترف الغناء إلى جانب ابني جيله زكي مراد وعلي محمود، وتزوج بمبّة كَشْر، إحدى رئيسات العوالم في القاهرة. دعي المطرب الصفتي إلى القدس من جانب الأستاذ فخري النشاشيبي في منزله في عين كارم، وكان يرافقه أحد عشر عضواً في فرقته إضافة إلى ثلاث راقصات (ج/2، ص 451).

يعطي جوهرية قيمة ومستوى كبيرين للمطربة خيرية السقّي (السقّا) التي كانت لها ليلة مميزة في القدس على مسرح مقهى المعارف خارج باب الخليل. إذ كان يرافقها عازف كمان (يهودي) وأخران على القانون والعود، وضابط إيقاع وصف جوهرية جودة ضربه بـ "صورة نادرة". وقد غنت قصيدة "حمامة الوادي"، فلا يذكر واصف من ملحنها، ولا يتضح لنا سوى أنها من مغنيات الإذاعات الأهلية في مصر ما قبل افتتاح الإذاعة الرسمية في أوائل الثلاثينيات (ج/2، ص 469 – 470).

وفي أثناء الاحتفال بسبت النور لدى الطوائف المسيحية الشرقية، في كنيسة القيامة، تعرّف جوهرية إلى عازف الكمان والمؤلف الموسيقي السوري توفيق الصباغ (1892 – 1964)، الذي يعد من معلمي الموسيقى، إذ وضع

مؤلفات موسيقية، بعضها عن تاريخ الموسيقى وطرق تعليم آلاتها، وكذلك ألف دليلاً موسوعياً (20) لكنه أضع الكثير جراء ما استهلك من وقته بمنافسة مواطنه سامي الشوا، الأمر الذي بدأ خلال مشاركتها في تدريب الفرقة السورية المشاركة في مؤتمر الموسيقى العربية الأول سنة 1931 في القاهرة. كما اخترع آلة كمان أضاف إليها مدى مزدوجاً بين درجات الجواب (العالية - النسائية) والقرار (الخفيضة - الرجالية)، لكن أغلب تراثه الموسيقي كان مخطوطاً، والمسجل كان مهملًا في الإذاعات. وقد زار الصباغ متحف جوهريّة في عيد الفصح واطلع على المحفوظات فيه. أعطى جوهريّة رأياً في أن سامي الشوا يفضّل على الصباغ بالتقاسيم، على أن الأخير يتميز بالعلم الموسيقي (ج/2، ص 511).

يتحدث جوهريّة أيضاً عن إحدى أبرز الشخصيات الفنية في مصر والعالم العربي، صاحب الصيت والمطرب ذي الصوت العجائبي والمزاج الخاص، المعلم الكبير محمود صبح (1897 - 1941)، الذي تميز بصوت كبير مفارق، جمع فيه الوفرة في المدى الصوتي والرحابة في التنقل بين مختلف الأمزجة الكلاسيكية، وهو المؤسس على التجويد القرآني وأساليب الغناء العربي القديم منه ما يوحى بصلته بذروة الغناء العباسي والأندلسي حتى العثماني؛ فهو الصوت الذي "لا عيب فيه إلا خلوه من العيب" كما قال محمود الحفني (21) وقد استطاع أن يكون شخصية فنية كبيرة القدرات وغزيرة الإنتاج، فهو عازف متمكن على آلات عدة: الناي والعود والبيانو. كذلك هو عالم موسيقي قبل أن يكون ملحنًا ومغنيًا، إذ جمع في صوته: المطرب والمنشد، وكذلك الصبيّ والمقرئ. فقد لحن مجموعة من الموشحات والقصائد، وبهر أم كلثوم في تملكه من صوته المطلق، وبز أيضاً الكثير من الأصوات والملحنين في موشحه: "لاح بدرالتم - 1939" الذي سجّله لشركة أوديون.

أقام محمود صبح بالفندق العصري، فزاره هناك جوهريّة، هو وأخوه توفيق، وعده "مرجعاً في فن الموسيقى"، وكان حافظاً وحائزاً على رأسمال كبير في علم الإيقاع والمقامات [المشرقية]، وكذلك منظراً وناقداً موسيقياً كسيف مسلط على بعض الفنانين والفنانات الذين ينتقدهم بحدة ويغضبهم. على أن محمود صبح هو ممن وقف مع صوت أسمهان حين اكتشفها بنفسه، مع محمد القصبجي وداود حسني، فهو معلّم البيانو لها ومدربها صوتياً وملقنها خزين المقامات المشرقية، وهو ذو المزاج الحاد والعصبي، وأرجع جوهريّة ذلك إلى كونه ضريباً (ج/2، ص 565).

يضيف جوهريّة عن الكبير محمود صبح أنه يتميز في أدائه بحيازته سمات الغناء بالأسلوب التركي. واستمع إليه جوهريّة في موشحين مهمين: "أيها السّاقى إليك المَشْتكى"، و"عصن بان مال من حيث استوى". وقال جوهريّة بعد وفاة صبح: "انتهت دولة الفن الأصيل القديم.. ويا للأسف" (ج/2، ص 566 - 567).
زار القدس أيضاً، في مذكرات جوهريّة، عازف العود والملحن والمغني فريد الأطرش (1911 - 1974)، ابن المغنية وعازفة العود علياء المنذر، وأخو أسمهان الأكبر، والذي يعدّ من الجيل اللاحق لأفراد جيل الحداثة الغنائية، وإن كان جليلهم وتفوق على جيله واضعاً لنفسه مكانة نافست كثيرين، لكونه من خارج مصر. وهو السوري من جبل العرب، وكذلك المغني - الملحن الذي استطاع تقديم مجموعة من الأفلام الغنائية، التي أدلى بها مكرسا الأوبريت (المغناة) والغناء الدرامي إضافة إلى الغناء الشعبي، واستيعابه التعاون مع أصوات نسائية كثيرة ومتباينة في الاتجاه والمدارس، وكذلك في القيمة والمستوى.

كانت الدعوة من جانب طلعت السيفي لجميع منسوبي إذاعة القدس، كأمر البرق محمد عبد الكريم، وجميل عويس من سورية، ومن مبدعي فلسطين: يحيى اللبابيدي، الذي أعاد له فريد الأطرش في بدايته غناء: "يا ريتني طير"، من بعد المطرب اللبناني الكبير إيليا بيضا. وكان من الحضور أيضاً يحيى السعودي، والشاعر إبراهيم طوقان.
لم يشأ فريد الأطرش الغناء واكتفى بعزف بشرف رافقه فيه محمد عبد الكريم على البرق، فاستاء الحضور من ذلك، وعدوه مغروراً بنفسه لامتناعه من الغناء لهم. بينما علّق جوهريّة أنه يستطير له من أعمال الأطرش الطقاطيق، ولا يطيق سماع صوته، واستعاد تعليق أم كلثوم "ليته أحرص" (ج/2، ص 567).

آخر صوت أضاء سماء القدس في مذكرات جوهريّة كان صوت المطرب عبد الغني السيد (1912 - 1962)، وهو من جيل المغنين الذين كانوا التلامذة المباشرين لجيل مغني وموسيقي حداثّة الغناء في أول القرن العشرين، بل تفوق في استفتاء على محمد عبد الوهاب (22) وكان عازف العود في فرقته التي كوّنّها ليغني في الإذاعة المصرية آنذاك، الفنان محمد فوزي. وقد اشتهر مع ملحن جيله، أمثال رياض السنباطي ومحمود الشريف، إذ عمل في السينما والمسرح مقدماً أغنيات مهمة.

تحدث واصف جوهري عما أسمعه من بعض محفوظاته الغنائية القديمة "التي اعتبرها [عبد الغني السيد] بأنها غريبة عن الجو المصري، وبعيدة كل البعد عن الموسيقى الحديثة عند العرب." وهذا ما يفسر الخيار الموسيقي والغنائي لجوهري، الذي بدأ منقطعاً عن جماليات حداثة الغناء في القرن العشرين، فقد اكتفى ذلك المقطع من المذكرات بذكر طلب جوهري من عبد الغني السيد آلة عود قديمة الصنع يعرف أنها في حيازة محمد عبد الوهاب، وطلب تقديمها إليه من أجل حفظها في متحفه "المجموعة الجوهريّة" (ج/2، ص 582).

يتبقى لنا ذكر المناظرة الموسيقية ما بين واصف جوهري والمستشرق الألماني روبرت لخماني (1892 – 1939) عن الموسيقى العربية، وعلاقة جوهري بموروثات بعض الأقطار العربية وتراثها من الموسيقى العربية الكلاسيكية، إذ قال: "أسمعته مجموعة كبيرة من الأغاني التي أحفظها من مختلف الأنواع من غناء الفلاحين إلى غناء المدنيين في مصر وسورية وفلسطين، ثم التواشيح الأندلسية والمواويل والطاقيق والقصائد، وعزفت له على بعض الآلات مثل الربابة، والطنبور، والطنبور الهندي، والجنبوس، ثم على رئيس هذه الآلات الموسيقية ألا وهو العود." وهذا ما جعل ضيفه لخماني يسر ويغرب، ثم يطلق على جوهري لقباً فخرياً اعتر به الأخير ونصحه في مذكراته: "إنسايكلوبيديا الموسيقى العربية" (ج/2، ص 517).

جاءت المناظرة الموسيقية في إثر مجموعة من المحاضرات التي كان يلقيها لخماني في بعض المحافل، كالكلية العربية والجامعة العبرية والنادي الموسيقي اليهودي. وكان جوهري يرافقه لتقديم نماذج تطبيقية للأنماط الموسيقية العربية. وقد طرح لخماني نظريات وآراء فيما يتعلق بالموسيقى العربية، وصفها فيها بأنها "عاطفية ولا يمكن ولا بصورة من الصور أن تنسجم والنوتة الإفرنجية"، إذ سيفقد هذا الموسيقي العربي الذي تعلم بحسب مبادئ النوتة الغربية وأصولها "تلك العذوبة العربية".

وقد رد عليه جوهري مقاطعاً، في محاضراته الأخيرة، أن الموسيقي العربي يستطيع أن يوفق بين تعلم "التقليد السماعي"، وهو التعلم مشافهة من معلم يدرّب ويقوم الأداء عزفاً وغناءً، وبين السكك المقامية والضروب الإيقاعية (ج/2، ص 518)، ويسأله عن سبب معارضته تعلم الموسيقي العربي النوتة الإفرنجية (ج/2، ص 519)، ويعرض أمثلة لذلك أن فرقة العازفين مع محمد عبد الوهاب وأم كلثوم تدلّ على بطلان ذلك باعتبار أنهم متعلمون تقنياً ومتقنون سماعياً.

كان اهتمام لخماني بوصف جوهري عملياً، إذ سجّل له ما يقارب سبع عشرة أسطوانة تحتوي على: طقاطيق، وتواشيح، وعزف منفرد على جميع الآلات التي يعزفها، وظل يستخدمها نماذج لمحاضراته ودروسه، وانتقلت تلك الأسطوانات إلى مكتبة الجامعة العبرية (ج/2، ص 520)، إضافة إلى ترشيح واصف جوهري معلماً موسيقياً في النادي (أو المعهد) الموسيقي العبري.

آخر الحصول وأول الانقطاع

هل تنطبق مقولة ابن خلدون على حال صناعة الغناء والموسيقى في القدس بأن "صناعة الغناء آخر ما يحصل في العمران [...] وأول ما ينقطع من العمران عند اختلاله وتراجعها؟" (23) إن الإتيان بهذه المقولة إنما يرمي إلى طرح الإشكال النقدي ليختبر من عدة زوايا، وهو الذي لا يكون إلا بتسبيق الأمر ببعض أسئلة تثيرها تلك المذكرات وشخصية صاحبها الفنية، التي بدت وفيه تمام الوفاء لزمّن بات في عداد المنطقي تماماً عندما كتب أواخر الستينيات من القرن العشرين مذكراته هذه، وهو المعني بذاكرة أراد أن ينقل بها مدينته وزمنها: العثماني والانتدابي.

إن زمني المذكرات: العثماني (1904 – 1917) والانتدابي (1918 – 1948)، ليكشفان أن الزمن الاجتماعي، بما فيه الغنائي والموسيقى، قد انتهى بالنسبة إلى واصف جوهري منذ اقتلعه من مدينته القدس، الأمر الذي جعله مجبراً على ترك حالة اجتماعية كانت تشكل له – ولو على الهامش – بساطاً من الغناء بين عصري الطربوش والعمة، وهذان تعبيران كنانيين عن الغناء والموسيقى العثمانيين من جهة، ومن جهة أخرى عن فولكلور وموروث فلسطين الريفي والصحراوي اللذين بخروجه جعلاه – كما يقول – "يبتعد عن الكيف والطرب" (ج/2، ص 626)، ولعله جواب نهائي عن موقف جوهري من احتراف الغناء والموسيقى.

إذا ما تذكّرنا مديحه لغناء محمد عبد الوهاب، فهو ليحب أثر سلامة حجازي فيه من خلال قصيدة "يا جارة الوادي". وكذلك هي أم كلثوم؛ فهو معجب بأثر أبو العلاء محمد عبر قصيدة: "حقك أنت المنى والطلب". وفي مناظرته الموسيقية مع لخماني كان قد وقع في مأزق موقفه من احتراف الغناء الذي ظل يهرب منه وفهمه لمعال

تطور الغناء العربي (أو حدائته الرائعة) في إبان الثلاثينيات والأربعينيات، واكتفى بأن يثبت تطور العلم الموسيقي الغربي وتقاليده السماع العربية والامتزاج الممكن لدى العازفين، فلم تسعفه الإشارة إلى ما أحاله على مؤتمر الموسيقى العربية سنة 1931، الذي أغضب عتاة مجددي الموسيقى وخيبت ظنهم توصيات المؤتمر، مثل محمد عبد الوهاب، أو استبعدوا مثل محمد القصبجي، وهما على الأخص، مع موسيقى وغناء الأول - عبد الوهاب - وموسيقى وألحان الثاني - القصبجي - توزعت أحياناً أصوات مثل: إبراهيم حمودة وأم كلثوم، أسمهان وليلى مراد.

وإذا ما رأينا بعض الأغنيات التي ذكر أنه ساهم في تقديمها، سواء تلحينه قصيدة علي محمود طه التي تحتفي بالحاج أمين الحسيني لاجئاً في مصر، وغنتها المطربة شهناز (ج/2، ص 580)، أو كتابته أغنية ساخرة في إثر إشكال إداري في تحويل العملة المصرية إلى العملة الفلسطينية (ج/2، ص 465). كما أن هناك أغنية وصفت بـ "أغنية الدكتور المحببة"، أي صديقه الدكتور طنوس، الذي يستطيب سماعها منه: "الله يجازيك" (ج/2، ص 313). وهذا إلى جانب محاولته البسيطة والمفضوحة لتغيير كلمات قصيدة: "أفديه إن حفظ الهوى" لأبو العلاء محمد التي أشرنا إليها سابقاً، أو أغنية "طلعت يا محلى نورها" لسيد درويش، التي جعلها أغنية سياسية تبكي الخلاص من الحكم العثماني وتجأراً باحتجاجها على وعد بلفور (ج/2، ص 352 - 353).

إنما ما الذي فعله واصف جوهريّة عندما هاجر إلى بيروت؟ لماذا لم يكمل مشواره الغنائي؟ فهو لم يغن فلسطين التي عاش في مدينتها الكبرى، القدس. هل نقنع بجوابه عندما اعتذر عن الغناء باعتباره أن "الحالة التي وصلنا إليها لا تمكنني من الطرب وأنا رجل مشرد" (ج/2، ص 615).

إن الكثير من المواهب الفلسطينية طرحت فعلها الغنائي والموسيقى في بيروت، أو سواها (روحي الخماش في العراق)، مثل حلیم الرومي أو محمد غازي. فأين واصف جوهريّة من ذلك؟ لماذا نقول هذا، والسؤال الذي يجب طرحه هو: لماذا نجح تعميق البعد الإنساني في القضية الفلسطينية بقيمة ومستوى عاليين خارج فلسطين لا داخلها؟

السؤال الثاني هو: ما السر فيما كتبه الأخوان رحباني وغنته فيروز (24) لفلسطين خلال الفترة 1955 - 1968، استثناءً بين كثير من المبدعين والمبدعات العرب؟ وهل ستنتقل، عند فيروز وحدها من دون الأخوين رحباني، هذه الجروح الفلسطينية بعد احتلال القدس سنة 1967، إلى الآلام اللبنانية في سعي حربها واجتياح بيروت من جانب إسرائيل سنة 1982؟

لقد سكنت أسماء المدن الفلسطينية ذاكرة الغناء الرحباني، بصوت فيروز، كل المدن: القدس العتيقة وبيسان ويافا وحيفا.. كانت تضيء في ذاكرة الأرض العربية.

راح صوت فيروز يحمل كل ذلك، وقد تجلى الترتيل الكنسي، بطقسه الممتزجين: البيزنطي والسرياني (الماروني)، وهو ما كان متجاهلاً ومجهولاً أثره في جوهريّة، بينما كان حاضراً في أغنيات القضية الفلسطينية عند الأخوين رحباني: "زهرة المدائن" و"جسر العودة". لكن مجيء فيروز لتندش في كنيسة القيامة في سنة 1964، جعل الترتيل الكنسي العربي يخرج من طوقه الديني طائفاً نحو أن يكون غناءً دينياً عربياً، فلم يعد ترجيعها خاصاً بنبي.. صارت المدن العربية كلها أنبياء، وصارت القومية العربية نبية الأنبياء. (25)

إلا إن صدى عميقاً عند جوهريّة يتبقى في كونه نقل عالمياً اجتماعياً لمدينة القدس، يحمل سماتها الخاصة جداً، في طابعها وتكوينها.

فهو عاش زمن الحيرة بين الطربوش والعمّة (ج/2، ص 568)، وهو الذي لم يحترف الغناء لكنه الخبير بالموسيقى والمؤرخ لها، وكذلك المغني الهاوي والعازف السماعي. وهو الذي رسم لنا حالة غنائية مميزة لأهالي مدينة القدس، وخصوصاً ذائقته التي كشفت جانباً من استيعاب القدس لثقافة غناء وموسيقى العصر العثماني ما بين خطي المدرسة الغنائية في حلب ومصر. ولا عجب في أن زيارات هذه الرموز الفنية من هاتين المدينتين تشكل بالنسبة إليهم نافذة سماع كان لا بد من الوقوف عندها والعودة إليها كلما سمحت الظروف. ولا عجب في أن بيئة القدس الغنائية تشابه حالات غنائية خاصة كما كانت عليه حالة الغناء في حواضر عربية أقصى الشرق حافظت على طابعها الكلاسيكي، في طابعه التراثي حيناً والموروث حيناً آخر، وهي بغداد والكويت والبحرين، وكذلك مكة والطائف وصنعاء، حيث تأخر نصيب تلك المدن من عوارض الحداثة التي طالت مدرسة القاهرة بعد العصر العثماني أوائل القرن، ولحقتها بيروت في أواسطه، وتواصلت بقية المدن العربية في حيرتها بين الطربوش والعمّة أو الكوفية والعقال، أو حسرهما عن الرأس أو ذاكرته البائدة.

تلك الذاكرة التي جعلت من بعض المغنين لا يتحرج طائفيًا من غناء قصيدة "يا راهب الدير" التي تمثلتها أصوات كثيرة، مثل: محمد بن فارس من البحرين، أو عبد اللطيف البنا من مصر، أو ناظم الغزالي من العراق، ولا من والد واصف أن يعترض على قبح صوت مؤذن حيهيم ويطالب بتغييره بعد أن كان يشده سماع السابق وتنبيه واصف نفسه إليه (ج/1، ص 156).

لم تقف الموهبة الفلسطينية بعيدة، سواء في الداخل أو الخارج، عبر الفنون والآداب، من أن تكون رمزاً فاعلاً ضمن السياق الثقافي العربي. فنحن نذكر توفيق صايغ شاعراً ومترجماً في بيروت، وحليم الرومي موسيقياً ومغنياً، وفي العراق جبرا إبراهيم الشاعر والناقد والمترجم، إضافة إلى روجي الخماش الملحن الذي خلد صوت ناظم الغزالي بعض ألحانه.

إن تاريخ القدس المعقد في بناء الاجتماعية، وتراكمه الحضاري المتشابك قدر ما أوحى لواصف جوهرية بأن القدس عاصمة العالم روحياً، وعاصمة الكيف والطرب سراً له ولرفاقه، فإنها جعلت منه عيناً تمتلئ بما فيها لا بما فيه، فلم يعد له سوى أن يعطيها الحكاية والذكرى.*

(*) شاعر وناقد في الموسيقى والأدب.

(**) "القدس العثمانية في المذكرات الجوهرية: الكتاب الأول من مذكرات الموسيقي واصف جوهرية 1904 – 1917"، تقديم وتحرير: سليم تماري وعصام نصّار (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ط 2، 2003): "القدس الانتدابية في المذكرات الجوهرية: الكتاب الثاني من مذكرات الموسيقي واصف جوهرية 1918 – 1948"، تحرير وتقديم عصام نصّار وسليم تماري (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ط 2، 2005).

(***) سأشير داخل النص، عند الإشارة إلى كتابي واصف جوهرية، برقم الجزء مرفقاً برقم الصفحة.

المصادر

- (1) محمد التابعي، "أسمهان تروي قصتها"، الكتاب الذهبي، روز اليوسف" (القاهرة، 1965)، ص 207.
- (2) "القدس الانتدابية في المذكرات الجوهرية: الكتاب الثاني من مذكرات الموسيقي واصف جوهرية 1918 – 1948"، تحرير وتقديم: عصام نصّار وسليم تماري (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ط 2، 2005)، ص 560.
- (3) الياس سحاب، "موسوعة أم كلثوم: السيرة"، "موسيقى الشرق"، 2003، ص 36.
- (4) ينهي الرومي جملته بالقول: "التي تعتبر أساس الموسيقى منذ قديم الأجيال"، وهي جملة طائفية التعبير، إذ إنها ما يشاع عند معلمي الترتيل البيزنطي المتبع في الكنائس الشرقية، الأورثوذكسية، وهو الطابع الخليط ما بين السامي (البابلي) والآري (الإغريقي)، وإحدى صورته الترتيل القبطي في الكنائس المصرية التابعة للمذهب نفسه. حليم الرومي، "مذكرات حليم الرومي" (بيروت: شركة رياض الريس للكتب والنشر، 1992)، ص 43.
- (5) ولد في بيت لحم، ودرس في مدرسة الأيتام الكاثوليكية، وصار أحد سائقي الجيش البريطاني خلال فترة الانتداب في أربعينيات القرن الماضي. ثم سافر إلى لبنان ومصر وقطر والأردن، وانتمى إلى الحزب الشيوعي مكوناً خلية (1952). وفي أوائل الستينيات هاجر إلى ألمانيا (1962)، حيث أصدر مذكراته. جوزيف ص. أبو خليل، "لن أنسى: مذكرات" (بيروت: دار الفارابي، 1996).
- (6) حرصت مؤسسة الدراسات الفلسطينية على تضمين إصداراتها سلسلة خاصة بالسير والمذكرات صدر منها مذكرات لكل من: خليل السكاكيني، والشيخ عبد الحميد السائح، وبهجت أبو غربية، وأكرم زعيتر.
- (7) "القدس الانتدابية..."، مصدر سبق ذكره، ص 637.
- (8) علي نجار، "حول فراش الأمير: محمد عبد الكريم أمير البزق" (دمشق: وزارة الثقافة السورية، 1997)، ص 27.
- (9) صميم الشريف، "الأغنية العربية" (دمشق: وزارة الثقافة السورية، 1981)، ص 164 – 165.
- (10) صميم الشريف، "الموسيقى في سورية" (دمشق: وزارة الثقافة السورية، 1991)، ص 130.

- (11) "القدس الانتدابية..."، مصدر سبق ذكره، ص 637.
- (12) القصيدة منظومة على تفاعيل البحر البسيط، بإنقاص السبب الخفيف (.). الذي هو مخبون في الأصل من تفعيلة (فاعلن/....) التي تصبح (فاعلن/...). هذا راجع إلى دواع تلحينية، وهي متباينة بحسب الموضوعة الشعرية التي تحكم اختيار البحر وقوافيه، والنسب العروضية في عدد تفاعيله وزحافاتهما.
- (13) خزانة الموروث والفولكلور من أناشيد الأطفال، وأغاني العمل، والترانيم، والتهويدات الطقسية: زواج؛ عزاء؛ ولادة.. إلخ. كذلك غناء المفاخرات: الحروب والثأر. سيمون جارجي، "الموسيقى العربية"، ترجمة عبد الله نعمان، سلسلة "ماذا أعرف" (بيروت: المنشورات العربية، الجامعة الفرنسية، 1977)، ص 110.
- (14) يوسف عيد، "رحلة الطرب في أقطار العرب" (بيروت: دار الفكر اللبناني، 1993)، ص 89 – 92.
- (15) حمدو طماس، "فنون السينما: الموسيقى والمسرح" (بيروت: دار المعرفة، 2004)، ص 128.
- (16) مؤسس نادي الموسيقى الحيفاوي. أسعد مخول، "من الأرز إلى الهرم: المطربة نور الهدى" (بيروت: نشر خاص، 1996)، ص 178.
- (17) سيرث الحالة الغنائية في حسها الوطني والسياسي زياد الرحباني في نهاية سبعينيات القرن الماضي. عبيدو باشا، "موت مدير مسرح: ذاكرة الأغنية السياسية" (بيروت: دار الآداب، 2005)، ص 249.
- (18) روبر الصفدي، "تاريخ الموسيقى العربية" (بيروت: دار الفكر العربي، 2004)، ص 411.
- (19) أحمد الواصل، "سحارة الخليج: مقدمة ودراسات في شؤون غنائية" (بيروت: دار الفارابي، 2006)، ص 38 – 46.
- (20) الشريف، "الموسيقى..."، مصدر سبق ذكره، ص 88.
- (21) عطيات خليل وناهد حافظ، "فن تربية الصوت وعلم التجويد" (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1984)، ص 177.
- (22) عبد الحميد توفيق زكي، "المعاصرون من رواد الموسيقى العربية"، سلسلة "تاريخ المصريين" (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993)، ص 52.
- (23) عبد الرحمن بن خلدون، "مقدمة ابن خلدون" (بيروت: دار الأرقم، 2001)، ص 466.
- (24) أفضى إلي الناقد اللبناني، ذو الأصل الفلسطيني، الياس سحاب، بأن فيروز من أصل فلسطيني، وهذا هو سرّ فسح مكانة مهمة وبارزة في أرقشيفها الغنائي لمجموعة من الأغنيات السياسية، ما بين خمسينيات وستينيات القرن الماضي، عن قضية فلسطين متصلة بأقطابها الكبرى: الله والأرض والإنسان.
- (25) الشريف، "الأغنية..."، مصدر سبق ذكره، ص 170.

مجلة الدراسات الفلسطينية، جميع حقوق النشر وإعادة التوزيع محفوظة لمجلة الدراسات الفلسطينية، ولا يمكن نشرها أو توزيعها إلكترونياً إلا بإذن من رئيس تحرير المجلة وذلك عبر الكتابة إلى العنوان البريدي التالي: majallat@palestine-studies.org
يمكن تحميل هذه المقالة أو طبعتها للاستخدام الفردي وعند الاستخدام يرجى ذكر المصدر:
http://www.palestine-studies.org/ar_index.aspx