

في ذكرى ميلاد بليغ الموسيقى بليغ حمدي وأرشفة الوجدان المصري

طارق النعمان

إطلالة بانورامية

اليوم السابع من أكتوبر تحل ذكرى مولد بليغ الموسيقى المصرية الذي كان مثل اسمه تمامًا بليغًا في موسيقاه وفي اختياراته للكلمة التي يلحنها ويُنغمها، عبقرى الموسيقى المصرية بليغ حمدي، وجدان مصر المتدفق على مدار أربعة عقود متصلة، الذي وصل ما انقطع مع سيد درويش من عمق وبساطة وأصالة وتجديد، وكأنه الابن البكرى الجميل لذلك العبقرى الأصيل.

لقد ولد بليغ في السابع من أكتوبر عام ١٩٣٢ وتوفي في الثاني عشر من سبتمبر عام ١٩٩٣، وعلى امتداد عمره الفني كان صوت مصر الذي ظل يُؤرّخ ويكتب ويؤرشف بموسيقاه وألحانه الوجدان المصري بكل ما كانت تحمله خلاته من أحلام وآمال وطموحات وأفراح وانكسارات وأحزان. وكأنه مبعوث التاريخ الموسيقى وموسيقى التاريخ للذاكرة المصرية والوجدان المصري، هذا الوجدان الذي ظل يحمل أمانة تتبعه في كل لحظاته الحميمة، تمامًا تمامًا مثلما كان يفعل أبوه الحقيقي سيد درويش بأغانيه وألحانه. وقد كان ذلك من خلال تواصله مع شعراء أرخوا مصر ووجدان مصر بأشعارهم وأغانيهم، شعراء من أمثال إسماعيل الحبروك، ومأمون الشناوي، وحسين السيد، وأحمد شفيق كامل، وعبد الفتاح مصطفى، وعبد الوهاب محمد، ومرسي جميل عزيز، ومحمد حمزة، وصلاح أبو سالم والأبنودي، ومجدي نجيب، ومحسن الخياط، وعبد الرحيم منصور، وسيد حجاب وسواهم؛ ولذا فقد توزعت أغانيه بين الأغاني الوطنية والشعبية والعاطفية والدينية، فضلاً عن العديد من الأعمال المسرحية والسينمائية والتلفزيونية. وقد اتسمت الغالبية العظمى من أغانيه بدرامية موسيقية لافتة، وغنى له أبرز أعلام الغناء المصري والعربي من أم كلثوم إلى عبد الحليم حافظ، ومحمد رشدي، ومحرم فؤاد، ووردة الجزائرية، وشادية، ونجاة، وصباح، وفايزة أحمد، وعفاف راضي وصولاً إلى علي الحجار وعزيرة جلال وسميرة سعيد ونادية مصطفى، والعديد سواهم من المطربين والمطربات.

شبرا والبدايات

في السابع من أكتوبر من عام ١٩٣٢، كان ثمة طفل يولد في شبرا، في ذلك الحي الذي لم يكن مجرد مكان للسكنى، بقدر ما كان واحداً من الأمكنة التي تتقاطع فيها مكونات مصر المختلفة والمتنوعة، من شرائح طبقية عليا ووسطى ودنيا، وهو الحي ذاته الذي أنجب لنا نابغا ومؤرخاً ومؤزشفاً آخر من مؤرخي ومؤزشفي الوجدان وهو صلاح جاهين الذي كانت أسرته تجاور أسرة بليغ والذي كان لا يكف وهما طفلان صغيران، وكان أكبر من بليغ ببضعة أشهر، عن ضرب بليغ وكان بليغ يعضه دفاعاً عن نفسه على نحو ما يحكي جاهين.

لم يكن أحد يعرف يومها أن هذا الطفل، الذي سيكبر اسمه ليصبح «بليغ حمدي»، سوف يحمل في داخله شيئاً من أسرار هذه المدينة؛ شيئاً من زحامها وزخمها، من ضحكها، وحزنها، من مواويلها، وأفراحها، ومآثمها، وابتهاالاتها، ونداءات باعاتها، وتكبيرات مآذنها، وأجراس كنائسها، وأغاني عمالها وفلاحها وعشاقها، ومن كل ما فيها من زخم.

كان والده أستاذاً للفيزياء بجامعة فؤاد الأول، أي أنه نشأ في بيت علم وعقل ومعرفة، إلا أن الصبي اختار منذ طفولته طريقاً آخر لا يقل عن العلم قيمة، وهو طريق الموسيقى. وفي التاسعة من عمره كان قد أتقن العزف على العود، وفي الثانية عشرة حاول الالتحاق بمعهد فؤاد الأول للموسيقى، غير أن صغر سنه حال دون ذلك. إلا أن الأبواب التي أُغْلِقَتْ في وجه الصبي لم تمنعه من الولوج إلى هذا العالم من أبواب أخرى؛ فالتحق بمدرسة شبرا الثانوية، وراح يدرس أصول الموسيقى في مدرسة عبد الحفيظ إمام للموسيقى الشرقية، ثم تتلمذ على درويش الحريري، وهناك تعرّف على الموشحات العربية.

وبحكم البيت الذي نشأ فيه بليغ فلم يكن من المسموح له أن يقتصر تعليمه على الموسيقى وحدها؛ ومن ثم كان عليه أن يلتحق بمجال آخر سوى مجال الموسيقى، وأن تبقى الموسيقى مجرد هواية ينميها كما يشاء لكن بعيداً عن مساره التعليمي المنتظم، فالتحق بكلية الحقوق، إلا أنه في الوقت ذاته التحق بمعهد فؤاد الأول للموسيقى، وبالطبع انتصرت الموسيقى على القانون وأصبحت هي القانون الذي يحكم حياة بليغ وعالمه.

وهكذا، يمكن أن نفهم جانبًا مهمًا في تكوين بليغ، وهو أنه قد جمع ما بين التراث الموسيقي الشرقي الأصيل، وبين الالتصاق الشديد بالشارع الذي بدأ في شوارع شبرا وامتد إلى كل شوارع القاهرة وكل بقاع مصر بعد ذلك، وهو ما يعني أن تتلمذه على الموسيقى الشرقية لم يفصله عن الالتحام الحميم بالشارع المصري وبكل ما فيه من حياة وحركة وضجيج وعنفوان، وهي كلها مكونات ستجد أصداءها المختلفة والمتنوعة في موسيقى بليغ الحميمة. لقد درس بليغ الموسيقى في المعهد، إلا أنه لم يجعلها أسيرة غرف المعهد؛ وإنما أطلق سراحها إلى شوارع القاهرة وحواريها وغيطان مصر وقرائها، تعلّم أصولها، لكنه أطلقها بعد ذلك في الأسواق والشوارع والبيوت والمقاهي والمسارح والإذاعة والسينما.

من المطرب إلى الملحن

ومن الغريب أن بليغ قد بدأ حياته الفنية مطربًا؛ إذ أقنعه محمد حسن الشُّجاعي، مدير الإذاعة المصرية، باحتراف الغناء، فسجل للإذاعة أربع أغنيات. لكن شيئًا داخله كان يعرف أن صوته الحقيقي ليس بالضرورة الصوت الذي يخرج من حنجرته؛ إنما ذلك الصوت الآخر الذي يتدفق من بين أصابعه، ومن عودته، ومن قدرته على تحويل الكلمات إلى أنغام وإيقاعات، ولهذا سرعان ما اتجه إلى التلحين.

وكانت بداياته مع فائدة كامل، ثم فائزة أحمد، قبل أن تأتي اللحظة التي فتحت له الباب إلى عالم النجوم الكبار، وهي اللحظة التي جمعته بموهبة أخرى متميزة وهو الفنان الرائع النبيل محمد فوزي. وقد كان فوزي، بما امتلكه من خبرة واسعة اكتسبها منذ هرب من عمودية أبيه الصارمة إلى القاهرة باحثًا عن صوته وفنه، وبما له من حس فني وتجاري ومؤسسي، واحدًا من الذين أدركوا مبكرًا أن بليغ ليس مجرد ملحن شاب، بل موهبة قادمة وقادرة على إحداث الجديد في الموسيقى المصرية.

ومن خلال «مصر فون» أتيح لبليغ أن يقترب من كبار المطربين. وفي عام ١٩٥٧ لحن لعبد الحليم حافظ «تخونوه» من كلمات الشاعر إسماعيل الحبروك، على الرغم من أن هذه الأغنية كان من المفترض أن تغنيها المطربة البديعة ليلي مراد، إلا أنها بكرم ونبيل الفرسان تنازلت عن حقها فيها دعمًا لذلك المغني الصاعد عبد الحليم حافظ. وهكذا كان مولد بليغ مولدًا سينمائيًا بامتياز من خلال هذه الأغنية التي كانت أحد مفاصل فيلم الوسادة الخالية لعبد الحليم حافظ.

ثم أخذت تتوالى العروض على بليغ بعد ما حققته تلك الأغنية من نجاح كبير، إلا أن ما كان يميز بليغ لم يكن مجرد غزارة الألحان، ولا كثرة الأسماء الكبيرة التي غنت له بقدر ما كانت تلك القدرة الاستثنائية اللافتة على أن يجعل البساطة الموسيقية تبدو عميقة، وأن يجعل العمق قابلاً للغناء، وأن تخاطب موسيقاه تقريباً كل الأذواق بسبب ما تكتنزه في ثناياها من مصرية لا بد لها من أن تتسرب إلى وجدان المصري أياً كان انتماءه الاجتماعي أو الطبقي. وهذه واحدة من أبرز وأكثر خصائص ألحانه وموسيقاه أهمية. فموسيقى بليغ لا تتعالى على المستمع، وإنما كانت قادرة دومًا على أن تستدرجه إليها، دون أن يشعر أنه يُستدَرَج؛ إذ يجد نفسه دون وعي منه يتمايل معها أو يُردّد نغماتها في فمه، أو تفيض نغماتها رغماً عنه في ثنايا وجدانه، بل إن المرء يجد بعض جملة الموسيقى تتردّد داخله من حين إلى آخر ولغير ما سبب معلوم ودون سابق إنذار، وأحياناً دون أن يكون عارفاً من البداية أن هذا اللحن لبليغ ثم حين يسأل نفسه عن صاحب اللحن ويبحث يكتشف أنه واحد من ألحان بليغ. هذه هي موسيقى بليغ التي تتسرّب وتنفذ إلى الوجدان وكأنها رُقِيّة من رُقَى السحر أو تعزيمه من تعازيمه. ومن هنا كانت قدرته وقدرة موسيقاه على التغلغل إلى وجدان جماهيره؛ بسبب ما كانت تحمله موسيقاه من تنوع وغنى وثراء إيقاعي وزخم وجداني وحميمية مصرية خالصة.

إنه ابن سيد درويش... ولكن بصوته هو

إذا كان سيد درويش قد أدخل الحياة المصرية إلى الموسيقى الحديثة، فإن بليغ حمدي يمكن أن يُرى بوصفه واحداً من أبنائه الكبار؛ لا بوصفه مقلداً له، وإنما بوصفه امتداداً لذلك المشروع الذي يجعل الموسيقى قادرة على الكلام بلسان الناس، ومن الناس للناس.

كان سيد درويش قد اكتشف أن الشارع المصري ليس مادة خاماً خارج الموسيقى، وإنما هو نفسه موسيقى تتدفق في نداءات الباعة وأصوات ودقات الورش وأغاني العمل وصياح النساء في الحوار، ثم جاء بليغ بعد عقود ليعيد اكتشاف هذا الشارع وتلك الحوار مرة أخرى. إلا أن شوارع وحواري بليغ لم تكن بالطبع هي ذاتها شوارع وحواري سيد درويش؛ إذ كانت مصر قد تغيرت، وظهرت الإذاعة، والسينما، والتلفزيون، والمسرح الغنائي، والأغنية الجماهيرية، والمدن الجديدة، والحروب، والهزائم والانتصارات، والهجرة، والتحول الاجتماعي. وكانت الأغنية المصرية في حاجة إلى لغة موسيقية تستطيع أن تحمل كل هذه التحولات، ومع كل هذا كان هناك دومًا بليغ يحمل عوده ليصوبه نحو اللحظة مُقْتَنِصًا ما فيها من ثراء وزخم واختلاف.

بليغ والحس الشعبي العميق

لقد أدخل الإيقاعات الشعبية المصرية، والجمل الفولكلورية، والحس الريفي والصعيدي والبحراوي، إلى فضاء الأغنية المصرية الحديثة. ولم يكن الفولكلور لديه مجرد زينة أو نوعاً من التطريز الذي يحيط اللحن أو يُؤطره، بقدر ما كان مصدرًا من مصادر تكوينه العميقة، بل وأحيانًا يكون هو النبع الذي يصدر اللحن منه وعنه.

ولهذا كان التعاون بينه وبين عبد الرحمن الأبنودي ومحمد رشدي في مطلع الستينيات حدثًا يتجاوز مجرد إنتاج مجموعة من الأغنيات. لقد كان نوعًا من إعادة اكتشاف مصر من داخل أغانيها، نذكر جميعًا «عدوية» و«تحت الشجر يا وهيبة» و«يا قمر يا اسكندراني» للأبنودي، و«طاير يا هوى»، و«ع الرمل» لمحمد حمزة،

كما نذكر «التوبة» للأبنودي و«على حسب وداد» لصلاح سالم، و«قولوا لعين الشمس ما تحماشي» لمجدي نجيب، و«سلامات يا حبايب» لمرسي جميل عزيز وقائمة شعبياته أطول من ذلك بكثير. إنها ليست مجرد عناوين في قائمة أعمال؛ إنها علامات على اللحظة التي خرج فيها صوت الشارع المصري من هامشه ليدخل قلب الأغنية العربية، وهنا كان بليغ يقوم بعمل شديد الأهمية؛ إذ كان ينقل الفولكلور من الذاكرة الشعبية إلى الذاكرة الجمعية الحديثة بسلاسة وبساطة وانسيابية بديعة.

بليغ ومصر: حين يتحول الوطن إلى لحن

ولعل العلاقة بين بليغ ومصر هي أكثر فصول تجربته إثارة، إذ لم تكن مصر لديه مجرد جنسية، أو وطن أو موضوع سياسي، بقدر ما كانت حالة وجدانية، وعشقًا متغلغلًا في الدماء والضمير والروح. ومع هزيمة ١٩٦٧ تأتي «عدى النهار» لعبقري الأغنية عبد الرحمن الأبنودي، لتبدو الأغنية وكأنها مريثة وطنية لزمان كامل واستشراف لأفق آخر قادم. لم تصف الهزيمة بلغة البيانات، وإنما جعلت الوطن يسمع جرحه بقدر ما يسمع إرادته ويستشرف عزمه وتصميمه في لحن واحد، لحن هو لحن الوجدان المصري الذي يبدو في هذه الأغنية أشبه بطائر العنقاء الذي يولد من رماده. وعلى امتداد سنوات الانتظار وحرب الاستنزاف كانت «المسيح» من كلمات الأبنودي، وفدائي» من كلمات محمد حمزة، و«سكت الكلام والبندقية اتكلمت» من كلمات محسن الخياط.

ثم تأتي حرب أكتوبر، ليخرج بليغ من موقع الملحن إلى موقع القائد المقاتل الذي يحشد ويعبئ أُمته مع كتيبة من الفنانين؛ حيث يذهب بمجرد سماعه لبيان العبور، مع الراحلة العظيمة وردة وصديقه الرائع الشاعر عبد الرحيم منصور ويستدعي أحمد فؤاد حسن وفرقة الماسية، إلى مبنى الإذاعة والتلفزيون المصري، وقد بدأت الحرب فيُمنع من الدخول لأن ظروف الحرب لم تكن تسمح بدخول غير العاملين. فيثور ويرعد ويزبد ويصمم ويُهَدَّد بعمل محضر في الشرطة بمنعه عن المشاركة في حرب بلاده والغناء لبلاده في لحظة قتالها، ويطلب وجدي الحكيم الذي يتدخل ويحل الموقف، وينتهي هذا الموقف الدرامي الذي صاغته بلاغة وعزيمة وإصرار وعناد بليغ بالسماح له ومن معه بالدخول، ويخبره وجدي الحكيم أنه لا توجد ميزانية لأجور الموسيقيين فيتعهد بتحمل أجور الموسيقيين بنفسه، لكن الفرقة الماسية ترفض أن تتقاضى أجرًا وتتنازل بكل من فيها عن أجرها هدية للوطن والنصر، وخلال جلوسهم على سلم الإذاعة وقبل السماح لهم بالدخول كان الرائع عبد الرحيم منصور قد كتب أغنية «بسم الله الله أكبر بسم الله». ويبيت بليغ ومن معه ليلتهم في مبنى الإذاعة والتلفزيون حتى يوم ٧ أكتوبر الذي يوافق عيد ميلاده الثاني والأربعين، ويكون ناتج تجريدة بليغ ورفاقه على الإذاعة هو أول أغاني نصر أكتوبر، أغنية «بسم الله الله أكبر بسم الله» للمجموعة وأغنية «وأنا على الرابطة بغني» لوردة، وردة التي غنّت عام ١٩٦٠ مع كل من عبد الحلیم، وصباح، وفايدة كامل، وشادية، ونجاة الصغيرة وبقيادة عبد الوهاب في «وطني حبيبي الوطن الأكبر» من كلمات أحمد شفيق كامل، هذا المقطع الرائع عن الجزائر وثورتها وحلم الشعب العربي والوطن العربي الأكبر

وطنى يا ثوره على استعمارهم

إملا جزايرك نار دمرهم

لو نستشهد كلنا فيك

صخر جبالنا راح يحاربهم

الاستعمار على ايدنا نهايته

راح من الدنيا زمانه ووقته

لا فى الجزاير ولا فى عُمان

تهدا الثوره على الطغيان

إلا بنصر الشعب العربى

هي وردة التي تغني يوم السادس من أكتوبر وبعد سويغات من انطلاق الحرب والعبور «وأنا على الربابة بغني» وكأنها بغنائها لتلك الأغنية كانت تستدعي «وطني حبيبي الوطن الأكبر» وكل معاني الحلم العربي وطموحات الشعب العربي التي انكسرت مع السابع والستين، والتي ما كاد هذا الشعب العربي يستشعر أنها تعود إلى الحياة من جديد حتى أتت كامب ديفيد لتطيح بها تمامًا، ولعل هذه الكامب ديفيد هي ما تحولت بعد ذلك بموسيقى بليغ وألحانه، حيث دخل مع وردة في نوعية من الغناء شبه السوقي الذي كان يُجسد إلى حد بعيد سطحية الانفتاح ويُعبّر عن فجاجة وتفاهة مشاعره وقيمه، هذا الغناء الذي ضاعت فيه وردة من وردة وغاب فيه بليغ عن بليغ، وهي مرحلة أغاني سيد مرسي، التي أتى غناء وردة فيها وموسيقى بليغ وكأنها مزيج فج من الزعيق والردح، أغاني من قبيل «اسمعوني» و«ولاد الحلال»، وحتى أغاني بليغ مع عبد الحليم في هذه المرحلة، «حاول تفتكرني» و«أي دمة حزن لا»، لم تكن بالقيمة ذاتها التي كانت لتجاربهما السابقة معًا. وكأن الانفتاح وكامب ديفيد بكل ما صاحبهما من تحولات بائسة وتعيسة على مستوى القيم والذوق والسلوك ألفت بظلالها الكثيفة والثقيلة على الكلمة واللحن والصوت. ومع ذلك ظلت هناك أغنيات أخرى تعيد «بليغ» من حين إلى آخر إلى «بليغ»، وهي تلك الأغنيات التي كان معظمها مع عبد الرحيم منصور ومع سيد حجاب. على نحو ما كان في مقدمة مسلسل بوابة الحلواني للراحل الكبير محفوظ عبد الرحمن.

أما وردة فقد استسلمت بعد ذلك لكلمات عمر بطيشة وألحان صلاح الشرنوبلي ليتبدد هذا الصوت الرائع مع كلمات سطحية وألحان زاعقة لا يبقى منها في الذاكرة شيء ولا تمر أصلاً على الوجدان، بعد أن كان هذا الصوت يستنفر الروح والوجدان والخيال ويظل ما ينطق به من كلمات حاضراً وشاخصاً في الذاكرة يتردد في فضاء القلب والضمير والروح.

لكن على الرغم من هذا الاستطراد الضروري، فإن بليغ لم يكن مجرد مؤلف موسيقي يغني للوطن؛ بل كانت أغانيه الوطنية جزءاً لا يتجزأ من أرشيف الوجدان المصري والروح المصرية مثلما كانت أيضاً شعبياته التي تغنى بها رشدي وشادية وعبد الحليم ومحرم فؤاد وسواهم.

ولذلك فإن أغانيه الوطنية لا تبدو مجرد ألحان كُتبت عن مصر، بقدر ما تبدو وكأنها خرجت من قلب ووجدان مصر مباشرة، وكأنها المصرية ذاتها: «عدى النهار»، «يا حبيبتي يا مصر»، «على الرابطة بغني»، «البندقية اتكلمت»، «لو عديت»، «عبرنا الهزيمة»، «فدائي»، «بسم الله»، و«قومي إليك السلام يا أرض أجدادي»، والعديد من الأغاني الوطنية الأخرى، فقد كان الوطن لدى بليغ نبضًا وصوتًا وليس مجرد شعار.

ملحن لم يخشِ يومًا اختلاف الأصوات

ربما لا تكشف قائمة المطربين الذين غنوا لبليغ عن غزارته بقدر ما تكشف عن تنوعه وتعدد ألوان الطيف الموسيقي التي كان يتنقل بينها واتساع المجال النغمي الذي كان قادرًا على التحرك داخله، هكذا من أم كلثوم إلى عبد الحليم حافظ، ومحمد رشدي، ووردة ومحرم فؤاد، وشادية، ونجاة، وفايزة أحمد، وصباح، وهاني شاكر، وعفاف راضي، وعلي الحجار، والنقشبندي، وأحمد عدوية فضلًا عن العديد والعديد من الأصوات العربية المختلفة من سوريا وتونس والمغرب والسعودية ولبنان، وهو ما يكشف عن موهبة نادرة في فهم الشخصية الصوتية للمغني.

بليغ وفوزي وأم كلثوم

كان محمد فوزي هو الذي قدم بليغ إلى أم كلثوم في الوقت الذي كانت فيه تبحث عن آفاق جديدة في التلحين. وغنى لها بليغ «حب إيه»، فكان اللقاء الذي سيغير موقع الشاب في تاريخ الأغنية المصرية. وهو لم يتم بعد السابعة والعشرين من عمره، وعندما غنت أم كلثوم الأغنية في نهاية عام ١٩٦٠ حققت نجاحًا كبيرًا. ولم يكن نجاح «حب إيه» مجرد نجاح أغنية؛ لقد كان إعلانًا عن دخول بليغ إلى منطقة كانت محكومة بأسماء عمالقة، لقد دخل شاب قادم من عالم الموسيقى الشعبية إلى عالم أم كلثوم، لا لكي يثبت أنه قادر على تقليد المدرسة القديمة، وإنما لكي يثبت أن الأغنية العربية يمكن أن تتجدد من داخلها ومن داخل تقاليدها.

أما حكاية «أنساك» لمأمون الشناوي، فإن بطلها هو نبل وفروسية محمد فوزي؛ إذ كان من المُقرَّر أن يُلحَّنَها محمد فوزي، وكان بليغ في زيارة لصديقه (محمد فوزي) وخرج فوزي لمقابلة أحد الضيوف في غرفة أخرى، وترك بليغ يقرأ كلمات أغنية أنساك التي أعجبه كثيرًا، فأخذ العود وبدأ يدندن، ولمَّا عاد فوزي كان بليغ انتهى من تلحين الأغنية، واعتذر بليغ لفوزي عن تلحينه للأغنية. ولمَّا سمع

محمد فوزي اللحن أعجبه جدًا فاتصل بأم كلثوم قائلاً لها: «بليغ لحن الأغنية أفضل مني»، وصرف نظره عن تلحين الأغنية، مع أن التلحين لأم كلثوم كان إحدى أمنيّاته، ورحل دون تحقيق هذه الأمنيّة.

إن الملحن العظيم لا يضع لحنًا جميلًا فحسب؛ بل يعرف لمن يصلح هذا اللحن، وكيف يمكن لصوت معين أن يفتح فيه أفقًا لا يفتحه صوت سواه؛ ولهذا استطاع بليغ أن يجعل صوت أم كلثوم نفسه متنوع ما بين أغانيه العديدة لها فأم كلثوم «أنساك» ليست هي أم كلثوم «حب أيه»، ولا أم كلثوم «كل ليلة وكل يوم»، هي أم كلثوم «أنساك»، ولا أم كلثوم «أنساك» هي أم كلثوم «كل ليلة وكل يوم»، ولا أم كلثوم «سيرة الحب» هي أم كلثوم «كل ليلة وكل يوم»، مثلما أن أم كلثوم «ألف ليلة وليلة» ليست هي أم كلثوم «فات الميعاد»، الخ أي أنه كان يجعل المغنية أو المغني مع كل أغنية نسخة أخرى من صوتها أو صوته، هكذا كان معهم جميعًا مع رشدي، ومع حلیم، ومع شادية، ومع وردة، ومع صباح، ومع نجاة، ومع الحجار. إذ كان قادرًا دومًا على اكتشاف الجديد والكامن في صوت المغنية أو المغني، وهذا أحد أسرار اختلافه وتميزه. ناهينا عن هذه القدرة على التنقل بين أصوات وطبقات أبعد ما تكون عن بعضها البعض، هكذا من أم كلثوم إلى صباح، ومن عبد الحلیم إلى محمد رشدي ومحرم فؤاد، ومحمد العزبي، ومن عفاف راضي إلى عدوية، ومن عدوية إلى النقشبندی، وهي جميعًا تبدو وكأنها كلها انتقالات من النقيض إلى النقيض. لقد ذهل النقشبندی الذي لم يستجب للتعاون مع بليغ إلا بناء على طلب من أنور السادات شخصيًا؛ إذ جعل الابتهاال الديني يبدو وكأنه نوع من التصوف والتجلي والعبادة.

الملحن الذي كان يرى المستقبل في الأصوات الجديدة

ومن أكثر ما يميز بليغ حمدي أنه لم يكن أسير النجوم الذين صنعوا مجده؛ إذ كان يبحث دائمًا عن صوت جديد، وعن كلمة جديدة. لقد تعامل مع هاني شاكر، وعماد عبد الحلیم، وعلي الحجار، وعفاف راضي، ومحمد الحلو، وغيرهم، كما تعاون مع أصوات عربية متعددة. وكان من الذين أتاحوا للعديد من الأصوات الشابة فرصة الدخول إلى عالم الأغنية من بوابة اللحن الكبير.

وكان تعاونه مع علي الحجار مهمًا بشكل خاص؛ إذ ارتبط باكتشافه وتقديمه، ووضع له ألحانًا من بينها «على قد ما حبين»، كما وضع له ألحانًا أخرى، وشارك في موسيقى مسلسل «بوابة الحلواني».

ولم يتوقف هذا الحس الاستكشافي عند ذلك. فقد ارتبط في أواخر حياته بأصوات جديدة، وكان يرى في أصالة نصري، مثلاً، قدرة على أن تصبح من الأصوات الكبرى، حتى شبهها بأم كلثوم في زمنها. وكانت ذكرى، التي عُدت من آخر اكتشافاته الفنية، واحدة من العلامات التي تكشف أن بليغ، حتى في سنواته الأخيرة، ظل ينظر إلى المستقبل، وكأنه كان يعرف أن الملحن لا يخلد بما كتب للماضي فقط، وإنما بما يفتح للمستقبل من أفاق.

من الأغنية إلى المسرح والسينما والتلفزيون

ولم يكن عالم بليغ محصوراً في الأغنية؛ إذ دخل إلى عالم المسرح الغنائي، وقدم أعمالاً استعراضية مثل «مهر العروسة» و«تمر حنة» و«ياسين ولدي».

وفي «تمر حنة»، مثلاً، جاءت جميع الأغاني من كلمات عبد الرحيم منصور وألحان بليغ، في تزاوج آخر بين الكلمة الشعبية والحس المسرحي والموسيقى.

ثم اتسعت تجربته لتشمل السينما والمسرح والتلفزيون والإذاعة.

كما وضع موسيقى أعمال سينمائية ومسرحية وتلفزيونية عديدة، من بينها «شيء من الخوف»، و«أبناء الصمت»، و«العمر لحظة»، و«إحنا بتوع الأتوبيس»، و«ريا وسكينة»، و«زقاق المدق»، و«أفواه وأرانب».

لكن «بوابة الحلواني» تظل، في سياق حياته، ذات دلالة خاصة؛ لأنها كانت آخر ما لحنه، وأصبح لحنها مع كلمات الصديق الحبيب سيد حجاب أحد أهم أسباب تغلغل المسلسل في الوجدان، هذا اللحن الذي يشعر أن مصر تنهض لتفتح بوابات التاريخ على مصراعيها، ويأتي دق كلمات سيد حجاب مع دق آلات بليغ حمدي ليوقظ ويستنفر كل ما هو كامن في الهوية المصرية والوجدان المصري دفعة واحدة.

وهكذا بعد أن لحن الحب والحرب الهزيمة والانتصار والفرح والشارع والريف، يأتي لحنه الختامي لبوابة الحلواني ليفتح بوابات الذاكرة المصرية على التاريخ المصري.

بليغ والنقشبندي: حين التقى اللحن بالابتهال

ولعل «مولاي إني ببابك» من أكثر التجارب دلالة على اتساع عالم بليغ، فكيف يستطيع ملحن ارتبط في الذاكرة بالأغنية الشعبية والرومانسية والوطنية أن يقترب من صوت النقشبندي؟ إن الإجابة تكمن في أن بليغ لم يكن يرى حدودًا صلبة بين الأجناس الموسيقية. إذ كان يرى أن وراءها جميعًا شيئًا واحدًا، وهو الإنسان حين يحاول أن يقول ما يعجز الكلام العادي عن قوله. ولهذا أمكن للحنه أن يحمل الابتهاال كما حمل الأغنية الشعبية، وأن يتعامل مع الصوت الصوفي كما تعامل مع صوت عاشق أو جندي أو أم أو مواطن.

سنوات الغربة والضياع

لكن السيرة التي تبدو، حتى هذه اللحظة، كأنها حكاية صعود فني لا تعرف إلا النجاح، تأخذ فجأة منحى آخر. ففي عام ١٩٨٤ تقع في منزل بليغ حمدي حادثة وفاة الفنانة المغربية الصاعدة سميرة مليان، بعد سقوطها من شرفة شقته.

وكان منزل بليغ آنذاك ملتقى لأهل الفن، للكبار والصغار، مكانًا مفتوحًا للأصدقاء والفنانين. غير أن المكان الذي كان يفترض أن يكون فضاءً للغناء والحياة أصبح فجأة مسرحًا لحادث مأساوي.

وُجهت إلى بليغ اتهامات وشبهات على خلفية الحادث، وغادر مصر، وعاش سنوات من الغربة متنقلًا بين باريس ولندن وغيرهما. ثم انتهت القضية بتبرئته عام ١٩٨٩.

لقد كانت خبرة بائسة وتعيسة وموجعة فالرجل الذي عاش سنوات وهو يصنع الأغنية المصرية، والذي كان بيته ملتقى للفنانين، وجد نفسه بعيدًا عن مصر.

الملحن الذي جعل مصر تسمع نفسها صار هو نفسه ممنوعًا، أو على الأقل عاجزًا، عن سماع مصر من قريب. لقد تحولت المسافة الجغرافية إلى مسافة نفسية، باريس، لندن، الغربة، المرض، الشائعات، الإرهاق، ثم العودة، إنها ليست خاتمة تليق بحكاية نجاح، لكنها ربما أكثر الخواتيم درامية في سيرة فنان عاش لمصر.

المرض: حين ينهار الجسد الذي حمل كل هذه الموسيقى

في سنوات الغربة أصابه المرض، واشتد عليه التعب، حتى عاد إلى مصر وقد حمل معه جسدًا أنهكته السنون والتبدلات. وكان الكبد قد بدأ ينهش الجسد الذي ظل طوال عقود يتحمل ما هو أكبر

من طاقة جسد واحد، العمل المستمر، والسهر، والسفر، والانفعالات، والنجاح، والقلق، والغربة، ليأتي في نهاية المطاف الثاني عشر من سبتمبر عام ١٩٩٣ ليرحل بليغ حمدي وعمره نحو اثنين وستين عامًا.

وفي صباح اليوم التالي نعتة الأهرام بعبارة بالغة الدلالة «(مات ملك الموسيقى)». ربما كانت العبارة، على بساطتها، أكثر كثيفًا ممَّا يمكن أن تقولها صفحات طويلة، لقد رحل بليغ الذي كان يكتب مصر نغمًا وإيقاعًا وعشقًا.

ما الذي يبقى من بليغ حمدي؟

ليس فقط «حب إيه، ولا «عدّي النهار»، ولا «يا حبيبتي يا مصر»، ولا «بسم الله»، ولا «على الربابة»، ولا «مولاي»، ولا «عدوية»، ولا «لا التوبة»، ولا «البندقية»، ولا «طاير يا هوى»، ولا «قولوا لعين الشمس»، ولا ولا ولا، وإنما يبقى ذلك الإحساس الغريب بأن هذه الألحان لم تكن مؤلفة بقدر ما كانت نابعة من خبيثة مصرية قاطنة في أعماق الوجدان المصري وفي تلافيف الذاكرة المصرية، خبيثة دفينه كان يستمع هسيسها سرًا حيث تراوده ما بين غفوه وصحوه لتبته أسرارها وشفراتها التي لم يستطع سواه أن يفك طلاسمها الخفية. وهكذا استطاع كل مصري أن يجد نفسه في موسيقى بليغ، العامل والفلاح والجندي، والعاشق والعاشقة والمدينة والقرية، والأم، والغريب، والفدائي.

لقد كان حقًا فريدًا ومفردًا إلا أنه على حد عبارة أدونيس الأثيرة كان ذاك المفرد بصيغة الجمع، كان تلك النحن الجمعية التي اختزنت تاريخًا وتراثًا وهويات عديدة بكل ما فيها من عمق وشجن وحزن وفرح وزخم إنساني أصيل. بعبارة باختينية، فقد كانت موسيقى بليغ موسيقى متعددة الأصوات؛ وكان يملك تلك القدرة الفريدة على أن يأخذ كل هذه الأصوات المختلفة ويضعها في بنية موسيقية واحدة دون أن يلغي ما فيها من اختلاف. ولهذا يصعب وضعه في خانة واحدة، فهو الملحن الشعبي، لكنه ليس شعبيًا فقط، وهو الرومانسي، لكنه ليس رومانسيًا فقط، وهو الملحن الوطني، لكنه ليس وطنيًا فقط، وهو ملحن الابتهاال، لكنه ليس ملحنًا دينيًا فقط، وهو ملحن النجوم، لكنه كان أيضًا صانع النجوم.

بليغ امتداد سيد درويش الأصيل

إذا أردنا أن نعود في النهاية إلى سيد درويش، فلأن ثمة خيطاً خفياً يصل الرجلين.

سيد درويش جعل المصري يسمع حياته في الموسيقى، وبلغ حمدي جعل المصري، بعد عقود، يسمع تحولات حياته الجديدة. كان بينهما أكثر من جيل من التحولات، إلا أن المشروع ظل متصلاً. الموسيقى ليست زينة للحياة؛ الموسيقى طريقة أخرى لكي تفهم الحياة نفسها. ولهذا كان بليغ ابن سيد درويش بمعنى عميق، لا بمعنى النسب الفني المباشر، وإنما بمعنى المشروع والرؤيا والقيمة. لقد ورث منه الإيمان بأن الموسيقى ابنة الحياة بكل ما فيها من تنوع، وابنة الشارع بكل ما فيه من بشر. وهكذا أصبح بليغ واحدًا من أهم من نقلوا الحس الشعبي المصري من فضاء الفولكلور إلى فضاء الثقافة الجماهيرية الحديثة.

وفي هذا السياق، فإن السؤال الذي يطرح نفسه هو ماذا بقي من سيد درويش في بليغ حمدي؟ في الحقيقة ثمة العديد من التشابهات اللافتة، كلاهما جعل مصر موضوعًا موسيقيًا، وليس مجرد وطن في أغنية، وكلاهما اقترب من اللغة الشعبية والإيقاع الشعبي وأدخلهما إلى الموسيقى الحديثة، وكلاهما كان شديد الصلة بالتحولات الاجتماعية والسياسية في مصر، وكلاهما لم يكتفِ بتلحين الأغنية التقليدية، بل وسَّع مجال الموسيقى المصرية، وكلاهما أُرْشَفَ الوجدان المصري في حقبة. والأهم أن كليهما رحل تاركًا وراءه إحساسًا أن المشروع الموسيقي كان أكبر من العمر الذي أتيح له. أمّا ما يفرقهما فهو أن سيد درويش مات في ذروة الشباب، وبليغ مات بعد أن استنزفته السنون، سيد درويش مات دون أن يغترب عن مصر، بينما بليغ عرف مرارة الغربة والابتعاد عنها، سيد درويش خرج من زمن الثورة والتحولات الكبرى، وبليغ عاش تحولات مصر وهزائمه وانتصاراتها وحروبها، سيد درويش جعل العامل والجندي والفلاح والمهمش يدخلون إلى الأغنية الحديثة؛ ثم جاء بليغ، بعد أجيال، ليجعل هذه الأصوات نفسها تستمر داخل الإذاعة والسينما والتلفزيون والأغنية الجماهيرية، لكن الأشد إثارة هو أن كليهما ارتبط بمصر في لحظات تاريخية فاصلة.

سيد درويش عاش ثورة ١٩١٩ وصعود الوعي الوطني والاجتماعي بكل ما فيه من زخم وحرارة واندفاع، وبليغ عاش يوليو بكل أحلامها، ثم الهزيمة والانكسار، والانتصار، ثم الانفتاح وكامب ديفيد ولهذا فإن «عدى النهار» لدى بليغ يمكن أن تُقرأ، في هذا السياق، بوصفها امتدادًا طبيعيًا لـ «قوم يا مصري

مصر دايماً بتناديك»، لدى سيد درويش، فالأغنية الوطنية لدى كل منهما ليست مجرد مديح للوطن، وإنما تسجيل موسيقي لوعي جمعي يتغير تحت وطأة التاريخ وتحولاته.

ما الذي حدث للموسيقى المصرية بين سيد درويش وبلوغ حمدي؟

بين الرجلين سبعون عامًا تقريبًا من التاريخ المصري؛ ثورة ١٩١٩، ثم يوليو، ثم بناء الدولة الوطنية، ثم النكسة، ثم حرب أكتوبر، ثم الانفتاح وكامب ديفيد وتحولات القيم، والإذاعة والسينما والتلفزيون والأغنية الجماهيرية.

ومع ذلك، حين نسمع سيد درويش ثم نسمع بلوغ حمدي، نشعر أحيانًا أن ثمة خيطًا لم ينقطع، ليس لأن بلوغ كان يقلد سيد درويش، وإنما لأنه ورث السؤال نفسه، وهو: كيف يمكن للموسيقى أن تصبح لغة الناس؟

حين بدأ سيد درويش الحكاية، كان سيد درويش واحدًا من أولئك الفنانين الذين لا يكتفون بأن يكونوا جزءًا من تاريخ الفن، وإنما يريدون أن يغيروا معنى الفن نفسه؛ إذ حين ظهر في القاهرة، ثم ارتبط بالمرح الغنائي والحركة الوطنية، لم يعد الغناء مجرد مجال للطرب بمعناه التقليدي، بل أدخل إلى الموسيقى المصرية أصوات الحياة الاجتماعية، وأصوات العمال والحرفيين والبسطاء، ودخلت الأغنية الوطنية إلى قلب الوعي الجمعي. وتشير المصادر إلى تفاعله مع ثورة ١٩١٩ وإلى أعماله الوطنية والاجتماعية، كما ارتبط اسمه بأعمال مسرحية وغنائية واسعة الإنتاج رغم قصر حياته.

كان سيد درويش يفعل شيئًا ثوريًا بالمعنى الفني للكلمة، إذ أخذ يكتب ويؤرشف مصر موسيقيًا، فلم يعد الوطن مجرد كلمة في نشيد، وإنما صار هو اللحن الذي يتكرر وكلما تكرر اختلف حضوره واختلف تجليه. لم يعد العامل مجرد شخصية عابرة في مسرحية، وإنما صار له صوت، ولم تعد الحياة اليومية شيئًا يقع خارج الموسيقى، بل دخلت الحياة إلى قلب الموسيقى.

ومن هنا يمكن أن نفهم لماذا لم يكن أثر سيد درويش أثر ملحن كبير فحسب؛ لقد كان أثره أقرب إلى تغيير موقع الإنسان المصري داخل الأغنية. وهذا تحديدًا هو الإرث الذي سيصل، بعد عقود، إلى بلوغ حمدي.

ويظل أهم ما يجمع بين الرجلين هو ما أنعته ببلاغة الإصغاء، فقد أصغى سيد درويش إلى أصوات مصر في زمنه، وأصغى بليغ حمدي إلى أصوات مصر في زمنه وعبر الزمن، سيد درويش سمع العامل والحرفي والفلاح والجندي، وفتح للموسيقى المصرية طريقًا إلى المجتمع، بينما وجد بليغ نفسه أمام مصر وهي في زمن الإذاعة والسينما والتلفزيون والأغنية الجماهيرية، فكان عليه أن ينقل ذلك الحس الشعبي إلى عالم أوسع بكثير، وهنا اخذت تظهر عبقرية بليغ؛ إذ جعل الموسيقى الحديثة قادرة على أن تتنفس بروح شعبية، فأدخل الإيقاع الشعبي والجملة المصرية والفولكلور إلى الأغنية، لكنه لم يتركها في صورتها الخام، بل أعاد صياغتها وأعاد تشكيلها دون أن يفقدها شعبيتها وصوتها، وجعلها قادرة على أن تدخل صوت أم كلثوم وعبد الحليم ووردة وشادية، كما تدخل صوت محمد رشدي وعدوية والنقشبندي. وهذا هو الفارق بين الاقتباس من الفولكلور وبين إعادة إنتاج الذاكرة الشعبية داخل لغة موسيقية حديثة.

من سيد درويش إلى محمد رشدي والأبنودي

ولهذا كانت شراكة بليغ مع محمد رشدي وعبد الرحمن الأبنودي في الستينيات لحظة مهمة في تاريخ الأغنية المصرية، لم تكن مجرد مجموعة من الأغاني الناجحة بقدر ما كانت عودة جديدة إلى مصر الشعبية، «عدوية»، و«بلديات»، و«وسع للنور»، و«ميتى أشوفك»، و«ع الرملة»، و«مُغرم صباية»، و«طاير يا هوى»؛ كلها علامات على قدرة بليغ على ضخ دماء الفولكلور المصري وإيقاعاته وجملة الشجية في جسد الأغنية الحديثة. وهنا، تحديدًا، يمكن أن نضع بليغ إلى جوار سيد درويش. إذ بينما جعل سيد درويش الشعب يدخل إلى الموسيقى، جاء بليغ ليجعل الموسيقى الشعبية تدخل إلى الوعي الجماهيري الحديث. وعلى الرغم مما يبدو من اختلاف جوهري بين الجملتين، إلا أن الروح واحدة والمشروع واحد والسؤال واحد، فلم يقلد بليغ سيد درويش، بقدر ما أكمل المشروع وجدّد السؤال.

فالاثنان التقيا في نقطة مفصلية، وهي أن الموسيقى المصرية لا تكون مصرية لأنها تستخدم مقامًا مصريًا أو إيقاعًا شعبيًا فقط، وإنما لأنها تستطيع أن تقول شيئًا عن الإنسان المصري في لحظته التاريخية الراهنة لكل منهما، وهذا ما فعله الرجلان رغم اختلاف الزمن.

لقد غنى سيد درويش مصر وهي تثور وتحلم، بينما تنوعت لحظات بليغ ليغنى مصر وهي تحلم ووهي تنكسر ووهي تحاول النهوض مرة أخرى، ثم وهي تنتصر،

إذ بين «قوم يا مصري» و«عدى النهار» يمتد تاريخ كامل، الأولى تصرخ في وجه الاحتلال، والثانية تتألم من الهزيمة لكنها تنفض رماد الهزيمة لتسترد الإرادة والعزيمة. هكذا يلتقي العبقريان في أفق واحد، وهو أفق اللحظة التاريخية لكل منهما، ليجعل كل منهما الموسيقى شاهداً على التاريخ، وأرشيفاً للوجدان المصري.

وحين جاءت أكتوبر، دخل بليغ إلى الأغنية كما يدخل الجندي إلى المعركة

كان يريد أن تكون الموسيقى سلاحاً وفعلاً، وهنا يتجلى شبه آخر مع درويش؛ إذ كما خرج سيد درويش من الموسيقى إلى المجال العام في لحظة ١٩١٩، يخرج بليغ مع لحظة الحدث إلى الأثير؛ إذ لم تكن الأغنية لدى الرجلين تعليقاً على التاريخ بقدر ما كانت جزءاً من التاريخ، وشريكة في صناعة التاريخ.

من الشارع إلى النقشبندي

لكن بليغ لم يكن أسيراً للشارع وحده، وهنا يتبدى مجلى آخر من مجالي عبقريته؛ إذ كيف يمكن للملحن نفسه الذي لحن «عدوية» و«تحت الشجر يا وهيبة» أن يصل إلى «مولاي»؟ كيف يمكن لمن فهم الإيقاع الشعبي أن يقترب من صوت النقشبندي؟ والجواب أن بليغ لم يكن يُقسّم الموسيقى إلى جُزُرٍ مُنفصلة أو ساحات مُنعزلة، وإنما كان يرى في كل هذه الأنماط ماهية واحدة، وهي الإنسان وهو يحاول أن يقول ما هو أكبر من الكلام العادي. ولهذا أمكن للحنه أن يحمل الأغنية العاطفية، والأغنية الشعبية، والأغنية الوطنية، والابتهاال الديني، والموسيقى المسرحية، والموسيقى التصويرية.

سيد درويش كان ابن لحظة كانت فيها مصر تبحث عن صوتها الوطني، بينما كان بليغ كان ابن لحظة أخرى كانت فيها مصر قد امتلكت هذا الصوت، لكنها صارت تبحث عن نفسها وسط الحروب والهزائم والتحولات الاجتماعية والإعلام الجماهيري. ولذلك كان على بليغ أن يفعل شيئاً لم يكن مطلوباً بالطريقة نفسها من سيد درويش، وهو أن يجعل مصر الحديثة قابلة أن تغني هويتها وصوتها، وألا تفقد تلك الهوية وذلك الصوت في حضرة الإذاعة والسينما، والتلفزيون، وشريط الكاسيت،

وحضرة الهزيمة والخوف وحضرة النصر ثم التحول والتشتت والضياع مع مصر التي تغيرت مدنها وطبقاتها وأذواقها. وهكذا يمكن القول أن سيد درويش لحن ولادة الصوت المصري الحديث، بينما لحن بليغ حمدي تحولات هذا الصوت.

بوابة الحلواني آخر بوابة عبر منها بليغ

وفي السنوات الأخيرة، وصل بليغ إلى «بوابة الحلواني»، وهذه النهاية الفنية تبدو شديدة الدلالة. فالرجل الذي بدأ من شبرا، ومر بشوارع وحواري وقرى ومدن وسواحل مصر، ولحن الحب والحرب، والأمل والفداء والموت ينتهي إلى التاريخ المصري نفسه. لم يعد يلحن أغنية منفردة، وإنما يلحن فصلاً كاملاً من فصول التاريخ المصري ليفتح بوابة التاريخ، بوابة مصر الحديثة على الواقع. لقد كان لحن «بوابة الحلواني» هو آخر ما لحنه بليغ في حياته، وقد كان هذا اللحن مع كلمات فيلسوف الفقراء والشعب سيد حجاب من العناصر التي ساعدت على نجاح المسلسل وشهرته.

يا لها من خاتمة!

هكذا بدأ ذلك الطفل البليغ ممسكاً عوده في شبرا، لينتهي إلى «بوابة الحلواني»

وكأن حياته كلها كانت رحلة للبحث عن الباب الذي تدخل منه مصر إلى الموسيقى.

سيد درويش وبليغ رجلان يفصل بينهما سبعون عاماً ويجمعهما صوت واحد

وهنا فقط يمكن أن نفهم معنى أن يكون بليغ حمدي «ابن سيد درويش»، ليس لأنه أخذ منه لحنًا، ولا لأنه كرر طريقته، ولا لأن موسيقاه تشبه موسيقاه في التفاصيل.

بل لأنه ورث منه الإيمان بأن الموسيقى تستطيع أن تكون ذاكرة شعب وأرشيفًا لوجدان أمة. سيد درويش سمع مصر في بداية القرن، وبليغ سمعها في منتصفه ونهايته. سيد درويش سمع الثورة، وبليغ سمع الهزيمة والانتصار، سيد درويش جعل العامل والفلاح والجندي يدخلون إلى الأغنية، وبليغ جعل أصواتهم تستمر داخل الإذاعة والسينما والتلفزيون والأغنية الجماهيرية. سيد درويش مات مبكرًا، وبقي مشروعه، وبليغ عاش أطول، ثم انتهى إلى الغربة والمرض، وبقي مشروعه أيضًا وهكذا يظل أقوى ما يجمعهما هو بلاغة الإنصات إلى أصوات مصر.

والحقيقة أن كلاً منهما قد رحل ولم يفرغ بعد من مصر؛ ذلك أن مصر لم تكن لدى أي منهما موضوعاً ينتهي بانتهاة أغنية، بقدر ما كانت مشروعاً لا ينتهي. ولعل أجمل ما في الحكاية أن الاثنين لم يكتبوا «عن» مصر، بل كتبوا مصر نفسها.

حين يغني سيد درويش «بلادي بلادي»، لا تشعر أن هناك شاعراً يصف وطناً بعيداً، بل تشعر أن الوطن ينطق ويتكلم، وحين تغني شادية «يا حبيبتي يا مصر»، أو حين تنطلق «عدى النهار»، أو «على الرابطة بغني»، أو «بسم الله»، لا تشعر أنك تستمع إلى ملحن يصف مصر، بل تشعر أن مصر هي التي تغني وتعزف. وهنا تتضح قيمة بليغ؛ إذ كان أحد أولئك الفنانين الذين لا يكتفون بصناعة الأغنية، وإنما يجعلون الأغنية وعاءاً للذاكرة. ولهذا ليس من الممكن فصل بليغ الموسيقى بليغ حمدي عن ذاكرة مصر، مثلما ليس من الممكن فصل سيد درويش أبو الحداثة الموسيقية المصرية أيضاً عن تلك الذاكرة.