لحن رياض السنباطي أبياتاً من قصيدة «إلى عرفات الله» للشاعر أحمد شوقي، وشدت بها أم كلثوم، لتصبح الأغنية إحدى العلامات الفنية المرتبطة بيوم عرفة، وشعائر الحج والطواف، ولتصبح أيضاً معلماً من معالم الغناء الديني، الذي شدت أم كلثوم بأعظم صوره

إلى عرفات الله
رياض السنباطي

رياض السنباطي في بورتريه لعصام عزوز (موقع الرسام)

هيثم أبوزيد

طلب خديوي مصر عباس حلمي الثاني (حكم 1892 - 1914) من الشاعر أحمد شوقي مصاحبته إلى الأراضي المقدسة لأداء فريضة الحج. وعلى الرغم من أن الرحلة بـ«المعية الخديوية» تمثل -حينها- درجة عالية من التشريف، الذي يطمح إليه الوجهاء والأعيان، فإن هواجس معاناة السفر سيطرت على تفكير شوقي، فظل مترددِاً، لا يدري ماذا يصنع، إذ لا يليق به وقد طلبه الخديوي باسمه أن يتخلف أو يعتذر.

وبعد وداع كبير في «محطة مصر»، انطلق الموكب الرسمي، حتى إذا فارق العمران، وبلغ «صحراء العباسية»، كان شوقي قد حسم أمره، فانسل من بين القوم، وقفل راجعاً إلى داره. لكنه أدرك أنه ارتكب ما يوغر صدر حاكم البلاد الذي قربه وأدناه وجعله من خلصائه، فكان كل ذلك دافعاً لينظم قصيدته الشهيرة «إلى عرفات الله»، يمدح بها الخديوي، ويعتذر له، ويصف شعائر الحج بأبلغ صور البيان.

بعد أربعة عقود، لحن رياض السنباطي أبياتاً من القصيدة، وشدت بها أم كلثوم، لتصبح الأغنية إحدى العلامات الفنية الكبيرة المرتبطة بيوم عرفة، وشعائر الحج والطواف، وزيارة المدينة المنورة، ولتصبح أيضاً معلماً من معالم الغناء الديني، الذي شدت أم كلثوم بأعظم صوره وأجلها، عبر تلك الشواهق الكبيرة التي أعلى صروحها رياض السنباطي.

جاءت قصيدة شوقي في 63 بيتاً، كان معظمها في مديح الخديوي، ووصف رحلته إلى مكة والمدينة. وكما هو معتاد، أجرت أم كلثوم ومستشاروها عملية فرز وانتقاء وتعديل وتبديل أسفرت عن 25 بيتاً، كلها تتحدث عن مناسك الحج، والأجواء الروحانية التي يعيشها الحاج في الأراضي المقدسة. حذفت أبيات المديح الخالص، مثل: «إذا جدِيَتْ عيس الملوك فإنسِهم.. لعيسك في البيداء خير حداة». ثم عدلت بعض الكلمات التي تستثقل في الغناء، مثل: «طهور الساح والعرصات»، التي أمست «طهور الساح والشرفات»، أو التي قد تشير إلى شخص الخديوي، مثل: «إذا زرت يا مولاي قبر محمد»، التي تغيرت إلى «إذا زرت بعد البيت قبر محمد». هكذا، أصبح النص مختصاً بشعيرة الحج، مع ثلاثة أبيات فقط في أواخر القصيدة تتحدث عن الأحوال السياسية، والتقدم العلمي، وضرورة الاهتمام بالعمل لاستعادة الأمجاد القديمة. لكن بعد الحفل الأول قرّرت أم كلثوم حذف هذه الأبيات الثلاثة من النص المغنى، ويبدو أنها وفريق عملها خلصوا إلى أن الأبيات غير مناسبة للحالة الدينية الروحانية التي تشيعها معاني القصيدة.

نظم شوقي القصيدة عام 1910، وبويع بإمارة الشعر عام 1927، ورحل عن عالمنا عام 1932 من دون أن يستمع إلى شعره بصوت السيدة، التي أخِرت أول تعاملها مع كلمات شوقي إلى عام 1936، حين شدت بقصيدته في مدح صوتها «سلوا كؤوس الطلا»، مع التغافل عن غنائها قصيدة «عيد الدهر» المعروفة بمطلعها «الملك بين يديك في إقباله»، إذ نظمها شوقي في مديح السلطان محمد رشاد الخامس، واختارت أم كلثوم أبياتاً منها لتغنيها بمناسبة تولي الملك فاروق عرش مصر، فهي إذن أغنية مناسبة سياسية لا بقاء لها. وحين حان موعد إطلاق «إلى عرفات الله» عام 1951، كانت أم كلثوم قد شدت من قصائد شوقي «سلوا قلبي» و«نهج البردة» و«النيل» و«ولد الهدى». وكلها كانت من ألحان رياض السنباطي.

تختلف المعالجة النصية التي أجريت لقصيدة «إلى عرفات الله» عن نظائرها من معالجات قصائد شوقي المغناة. وتمثيلاً، غنت أم كلثوم 30 بيتاً من «نهج البردة»، جاءت انعكاساً لأجزاء القصيدة الثلاثة: الغزل، ولوم النفس، والمديح. لكن في «إلى عرفات الله» أدى الحذف والتبديل إلى تغيير الموضوع الأصلي الذي استغرق نحو ثلثي القصيدة، وهو مدح الخديوي، وتخليد ذكرى رحلته إلى الحج اعتذاراً عن ترك صحبته. استقر النص النهائي أمام رياض السنباطي: قصيدة فصيحة عمودية، من نظم أحمد شوقي، موضوعها وجداني يتحدث عن أكبر شعائر الدين الإسلامي. هذا ما يهواه السنباطي ويجيد التعامل معه.

يمكن لهواة تصنيف الأغنيات الطويلة مقامياً أن ينسبوا القصيدة إلى مقام الهزام، إذ به بدأ اللحن وبه انتهى، ويمكن لهواة التحليل النغمي أن يقولوا إن الأبيات الستة الأولى جاءت على مقام الهزام، تلتها خمسة أبيات على مقام البياتي، ثم ثلاثة أبيات بمقام الصبا، فبيتان على البياتي، ثم سبعة أبيات هي آخر القصيدة على مقام الهزام. لا تكشف هذه الطريقة عن متانة الصنعة السنباطية، ولا عن الجماليات المنثورة في تضاعيف اللحن، والتي لا تحصلها إلا أذن حازت شروط الإنصات والانتباه، وإن لم تحز شرط الدراية الموسيقية النظرية.

> سمع الجمهور الأغنية بصوت أم كلثوم في ديسمبر عام 1951
>
> قدّم السنباطي لحناً متناسباً مع المعاني العامة للقصيدة

والإنصات يكشف عن أن إيقاع المقدمة هو المصمودي الكبير، الذي يُدخل المستمع سريعاً إلى أجواء دينية إنشادية، مع تأخير إيقاع الواحدة الكبيرة المعتاد في القصائد إلى بداية الغناء. كما يكشف عن استهلال لحني هادئ، يتصاعد تدريجياً في تؤدة ووقار وحرص شديد على متانة البناء التي تتضح معالمها مبكراً من قوة اللوازم الموسيقية. ثم يكون أول تجلياتها في المقطع المكون من البيتين السادس والسابع، فقوله: «وزمزم تجري بين عينيك أعينا.. من الكوثر المعسول منفجرات» يأتي على مقام الهزام، ثم يأتي قوله: «لك الدين يا رب الحجيج جمعتهم.. لبيت طهور الساح والشرفات» بمقام البياتي.

جاءت هذه القفلة البياتية واللازمة بعدها تمهيداً للبدء بالمقام نفسه من طبقة أعلى مع قوله: «أرى الناس أفواجاً ومن كل بقعة.. إليك انتهوا من غربة وشتات»، وكان هذا التصعيد بليغاً في خلق شعور بالارتفاع، والنظر من مكان أعلى يسمح بمشاهدة جموع الحجيج.

حين يدخل اللحن إلى الجزء الأخير، المكون من سبعة أبيات تتحدث عن زيارة قبر النبي محمد، يعود السنباطي إلى مقام الهزام، فيحوز فضيلتين: الأولى، هي التغيير بعد تسعة أبيات من البياتي والصبا، وهو تغيير منطقي يوجبه الانتقال من مكة إلى المدينة، ومن البيت الحرام إلى المسجد النبوي، والأخيرة هي إقفال القصيدة بالمقام الذي استهلت به، إعمالاً لقواعد موروثة ومستقرة، وترسيخاً لقوة البناء ومتانة السبك. يبدأ هذا المقطع من أول كلمة بأسلوب التوتير اللحني: «إذا زرت بعد البيت قبر محمد»، ويستمر التوتير الذي يعطي شعوراً بخفقان القلب واضطرابه مع اقتراب الزائر من القبر النبوي، ثم تأتي الانفراجة التي تمنح شعور الارتياح مع وصول الزائر إلى «المواجهة الشريفة»: «فقل لرسول الله يا خير مرسل.. أبثك ما تدري من الحسرات».

خلال عقود، كثر الحديث عن التعبير اللحني حتى بلغ حد الابتذال، وضربت له أمثلة في غاية الركاكة، ما دفع بعض من يكتبون في الشأن الموسيقي إلى تجنب هذه الزاوية، التي أمست غير لائقة إلا بالهواة على مواقع التواصل الاجتماعي. لكن لا ريب في أن السنباطي قدم إلى هذه القصيدة لحناً متناسباً مع المعاني العامة للنص، ونجح أيضاً في خلق موسيقى متناسبة مع كل مقطع. ولن يحتاج المستمع إلى جهد كبير ليدرك أن زائر القبر النبوي قد خفض صوته وهو يبث شكواه إلى الرسول: «شعوبك في شرق البلاد وغربها.. كأصحاب كهف في عميق سبات»، وخفض الصوت من أهم آداب الزيارة. كما سنحت للسنباطي فرصة لم يفلتها ليعبر عن معنى «السُّبات»، لتصدر اللفظة في حالة من الاسترخاء الناعس.

ثم جاء دور أم كلثوم التي يمنح صوتها القصائد الحسان معاني فوق معانيها، ويهب الألحان أكبر أسباب خلودها وانتشارها. أطلقت سيدة الطرب قصيدتها في ديسمبر/كانون الأول عام 1951، بين جمهورها المحتشد في سينما راديو بوسط القاهرة. انساب صوتها في جلال واستغراق آسر: «إلى عرفات الله يا خير زائر.. عليك سلام الله في عرفات». سخرت طاقتها الصوتية الهائلة، وقدراتها التعبيرية المعجزة، لتقدم غناء من يعايش المناسك في لحظته.

فرانسواز هاردي... الكآبة بقناع الخفّة المرِح

علي موره لي

تبوّأت المغنية الفرنسية فرانسواز هاردي (Francoise Hardy) التي رحلت أخيراً عن 80 عاماً، مكانة متألقة كأيقونة غنائية أنثوية في ساحة الفن الجماهيري، تبدو لجهة الخطاب مختلفة جذريّاً عما هي الأنوثة في الساحات الفنية اليوم. ففي زمانها، قد مثّلت الميلانكوليا والهشاشة العاطفية وفقدان الأمان النفسي السمات الشخصية العامة للمرأة العصرية.

كان ذلك في حقبة زمنية امتد رواجها من نهاية الخمسينيات إلى أوائل ثمانينيات القرن الماضي. انتمت هاردي خلالها إلى جيل فرنسي فتيّ صاعد من مغنيات ومغنين، أطلق عليه لقب جيل هيه هيه (Génération yé-yé) في إشارة إلى مظاهر الخفة والمرح. أبرز ما تميّز به من الناحية الفنية، هو خضوعه شبه التام للمدّ الثقافي الأنكلوساكسوني، المتمثل بتسونامي الروك آند الرول المُنمّق الذي ساد الغرب حينذاك، بموجته الأشد علوّاً، ألا وهي فريق البيتلز البريطاني.

موضة الخفة والمرح القادمة من الولايات المتحدة وبريطانيا، قُدّر لها أن تصطدم بقارة أوروبية مثخنة الجراح جراء حربين عالميتين. كان شبابها قد بدأ باختبار فورة تحرّر اجتماعي قلق، مدفوعٌ بشيوع ثقافة التسليع والاستهلاك والليبرالية الجنسية، بينما لم تزل تكبح جماحه فلول مجتمع محافظ مرضوضٌ بسبب عقود من الدمار والفاقة، يخشى على نفسه وعلى أسره الآتي من التحوّلات السياسية والاجتماعية.

من رحم تلك التحولات، انبثقت شخصية فرانسواز هاردي الفنية، لتبدو إذا ما قورنت بثقافة تمكين الذات، أو تفعيلها السائدة على أعتاب الربعية الثانية من القرن الحادي والعشرين، خصوصاً ضمن المشهد النسوي المعاصر، روحاً رقيقة خجولة وجسداً فاتناً جذّاباً. حينما تقف وسط المسرح لتصوير واحدة من أغانيها، كانت تعكس على شاشة الكاميرا علامات التردد والقلق، وحينما تغني، يكاد صوتها لا يغادر حنجرتها، وعند الإصغاء إليه، لا يمكن تبيّن كمون جمالي ولا طاقة تعبيرية، علّهما يميّزاه عن صوت أيّ فتاة. مُعظم الأغاني التي كتبتها ولحّنتها هاردي، لتُغنّيها على مدار عشر سنين قادمة، نُظِمت على حفنة من النغمات، تعلّمت عزفها سلاسل هارمونية (أكوردات) على الغيتار بمفردها، حين لم تزل في سن السادسة عشرة. لم تُفلح وهي طالبة تدرس الأدب الألماني في الجامعة، في أيٍّ من فحوص الاختيار التي كانت تُجرى لصيد المواهب الغنائية الفتيّة، إلى أن حالفها الحظ مرة واحدة، عندما حظيت أغنية لها بفرصة بث إذاعي قصير خلال استفتاء شعبي حول الطريقة التي ينبغي بها انتخاب رئيس الجمهورية الفرنسية.

> مثّلت المرأة الميلانكولية والهشة الفاقدة للأمان النفسي

كانت الأغنية «كل الفتية والفتيات» (Tous les Garçons et les Filles) التي جمعت ليس فقط سمات أغاني هاردي، وإنما الأغنية الفرنسية الصاعدة بمجملها في تلك الحقبة. على إيقاع رقصة الجيغا (Gigue) ذات الست ضربات، والتي تُميّز الأغاني الفرنسية الشعبية القديمة، تحمل ثيمة موسيقية بسيطة، تُعزف بنقر على أوتار غيتار كهربائي، يُستهل الغناء بالحديث عن صبايا وشباب ينتمون إلى جيل المغنية، يتمشّون أزواجاً عاشقين، عاقدي الأيادي، يحظون السعادة، لا يشعرون بخوف من الغد.

أما هي، بحسب الكلمات عند الانتقال إلى مقطع الكوبليه؛ فوحدها من تمشي بمفردها، روحها تائهة، تعاني الوحدة، لأن لا أحد يُحبّها. غير أن التعبير موسيقياً، سواءً عبر اللحن أو الإيقاع، عن العزلة والعوز العاطفي، إنما يبقى وعلى طول الأغنية، على ذات الجرعة المُخدّرة من الخفّة والمرح. بهذا، تتناهى الأغنية كما لو كانت تعاني انفصاماً بين كل من الشكل والمضمون، منشؤه الصراع بين غَلَبة الميلانكوليا والشعور بالغربة من جهة، ورغبة التمسك بظاهر روح العصر المتمثّل بسمتي الخفّة والمرح من جهة مقابلة.

حظيت الأغنية فور بثّها بإقبال جماهيري كبير. حافظت على المرتبة الأولى من بين الأغاني الأكثر استماعاً لمدة خمسة عشر أسبوعاً في فترة امتدت ما بين خريف سنة 1962 وربيع عام 1963، انطلقت هاردي خلالها لتُحلّق عالياً في سماء النجومية، فتتحول إلى أيقونة نسائية في عقدٍ صاخب ماجن تماهى في أوروبا والولايات المتحدة مع مخرجات الثورة الجنسية ومآلات الفورة الاجتماعية وعنف الحراك السياسي، الذي تمخّض عنه اصطفافٌ جيليٌّ بين شباب يتطلّع إلى التحرر وبطركيّة مجتمعية مؤسساتية تسعى إلى الحفاظ على الاستقرار.

في غمار كل ذلك، قُدِّر لشخصية فرنسواز هاردي أن تجتمع بها كل المتقابلات المتناقضة والمتصارعة. قد ساهم بذلك تألقها المبكّر أوّل العقد والذي أتى على حين غرّة، ليجعل من سمات الخجل وانعدام الأمان التي عكستها إلى الجمهور تبدو صادقة، فتظهر كمن تعاني من «متلازمة المحتال» (Imposter Syndrome)؛ إذ لم يتميّز صوتها بشيء يذكر سوى محاكاته صوت امرأة الشارع، تدندن وحيدة ولا يسمعها أحد، ولم تتسم تصاميم أغنياتها بفرادة الفكرة أو ثراء الصياغة، لا من ناحية النص الأدبي ولا التلحين الموسيقي.

قُدِّر لشخصية فرنسواز هاردي ان تجتمع فيها كل المتقابلات المتناقضة (Getty)