موسيقى

لعلّ منجز المنشد محمد الفيومي الأكبر الذي لا يضارعه فيه أحد هو ثروته من الأعمال الإنشادية المصحوبة بالآلات الموسيقية. اهتم الرجل بهذا الجانب اهتماماً كبيراً، وأدى عشرات الأناشيد والابتهالات والقصائد بكلمات أكثرها من عيون التراث لكبار الشعراء في عصور مختلفة

محمد الفيومي
درس الإنشاد الغائب

هيثم أبوزيد

حين يدخل الباحث في تاريخ الإنشاد الديني المصري إلى الدائرة الضيقة، المقتصرة على الأعلام من أصحاب الأصوات التأسيسية التي شادت صرح هذا الفن في القرن العشرين، فإنه لا ريب، سيجد الشيخ محمد الفيومي ضمن أهم ثلاثة أو أربعة أسماء على الأكثر، لا يذكر إلا مقروناً بعلي محمود أو طه الفشني. لكن إدراك مكانة الرجل في عالم الإنشاد بقي محصوراً في جماهير ضيقة يمكن تصنيف منتسبيها بأنهم يمثلون نخبة النخبة بين المستمعين والهواة. يقدم الفيومي فناً ذا طبيعة استعلائية، من خلال صوت استعلائي يبذل عطاءه حصرياً لأصحاب الآذان المدربة والمتمرسة طويلاً، حتى يمكنها التقاط جماليات نمط من الأداء يكاد يحرص على إخفاء صنعته، ويتفنن في هذا الإخفاء، ويبتعد عن كل أساليب الإبهار السطحي الخفيف، الذي تحبه قطاعات أوسع من الجماهير.

يؤدي الفيومي القصائد والتواشيح بأسلوب بالغ الرصانة، ويصيغ جمله اللحنية بمقادير متوازنة من الطرب والزخارف، التي تأتي طبيعية بلا تكلف، وبصوته وأدائه كوّن لنفسه أسلوباً متفرّداً، يسير في خط متواز وبندية كاملة مع أعلام عصره، بعد أن جمع صوته كل ما يمكن أن تختزنه الأذن من تعبير عن العتق والقدم والرسو والثقل النغمي، وامتاز أداؤه بكل معاني الوراثة والكلاسيكية واتصال السند الفني. في المعلومات الأولية الشائعة، فإن الشيخ محمد الفيومي ولد في شهر مارس/ آذار عام 1905، في القاهرة، وتحديداً في حي الجمالية العريق، الذي ضم في وقت ما أكبر تجمع للقراء والمنشدين، كما ضم مسجد الإمام الحسين، الذي يمثل أهم ساحة لعرض تلك الفنون الدينية التي يقدمها كبار الشيوخ. إذاً، تضافر الزمان والمكان لخدمة التكوين الفني للفيومي، فكل ما يلزم من استماع وتدريب وصقل قريب متاح، لا يحتاج إلا إلى نفس متطلعة وأذن لاقطة، تسمع وتختزن.

وفي المعلومات الشائعة، أيضاً، أن الفيومي تتلمذ لعلي محمود، والتحق ببطانته، وهذا النوع من المعلومات المقتضبة يطرح أسئلة أكثر مما يقدم من إجابات: ما معنى «التلمذة» لشيخ منشد؟ وما الحد الأدنى للمدة التي يجب أن يصحب فيها طالب أستاذه كي نعده من تلاميذه؟ ومتى التحق الفيومي ببطانة الشيخ علي؟ وهل بقي فيها إلى أن رحل إمام المنشدين؟ أم أنه تركه في حياته واستقل عنه متخذا بطانته الخاصة؟

تزداد أهمية هذه الأسئلة بسبب الحالة النقدية والتأريخية الشائعة في مصر، التي ترتب نتائج كبيرة وكلية على وقائع صغيرة وجزئية. فلو قرأ أحدهم سطراً يقول إن زكريا أحمد كان في بطانة علي محمود، لاعتبر ذلك كافياً ليحكم بكون زكريا تلميذاً لعلي، ولو مر عليه مقال يذكر أن الفيومي كان في بطانة الشيخ علي، لجزم بذلك باعتباره حقيقة لا تحتمل الشك، بالرغم من أن كتاباتنا التأريخية تفرط في استخدام لفظة «كان»، فتقول «كان» فلان تلميذاً لفلان، ثم يبحث الباحث فيكتشف أن «كان» هذه التي تعطي معاني الديمومة والاستمرار والتكرار لم تكن إلا مرة واحدة عابرة. وهنا، يكون الحذر والتوقف أولى من القبول والتورط.

وما أشد ندرة المعلومات عن الشيخ محمد الفيومي، فلا يجد الباحث في سيرته ومسيرته ترجمة وافية، ولا موضوعاً صحافياً مفيداً، ليبقى تراثه المسجل أهم مصادر التأريخ لسيرته الفنية المهمة. وتكشف النظرة الأولية السريعة في هذا التراث عن أن الرجل جمع بين الإنشاد الديني والغناء الدنيوي، وأنه غنى بعض المواويل والأدوار، التي أداها باقتدار وتمكن مذهلين، وبقدرة كبيرة على حشد ألفانين الإطراب، ومنها موال «لك يا زمان العجب»، و«يا قلبي ما حد قاسى اللي أنت بتقاسيه»، و«علمتني قولة الآه»، ودور «بستان زمانك» الشهير لمحمد عثمان، وأيضاً دور «عاهدت قلبي»، من ألحان صديقه داود حسني، الذي كان يحثه على الاقتصار على الإنشاد الديني أو على الأقل الاهتمام به أكثر من الغناء الدنيوي، الذي بقي هامشياً في مسيرة الشيخ.

الفيومي هو أحد أكابر أصحاب «البطانة»، أو الإنشاد مع جوقة مدربة حافظة، وتشهد تسجيلاته بأنه صاحب قدم راسخة في هذا اللون الذي انقرض تماماً لأسباب فنية واجتماعية وتقنية. ويمكن أن نمثل لإنشاد الرجل مع بطانته، بموشحات «يا رشيق القوام»، أو أمدح المكمل، أو «بدا بدر سعد» أو قصائد: «نسب شريف طاهر»، أو «أنا من تسمع عنه وترى»، أو «هتف الطير بتحنان الصبا». تتبدى بطانة الفيومي في غاية القوة والتماسك، لا تقل بأي حال عن بطانة علي محمود أو طه الفشني، كما لم يقصر الرجل عن الشيخين في براعة التسليم والتسلم.

لم تظهر صور فوتوغرافية له سوى لقطة من ظهوره في عمل سينمائي (Getty)

لكن منجز الفيومي الأكبر الذي لا يضارعه فيه منشد هو ثروته الكبيرة من الأعمال الإنشادية المصحوبة بالآلات الموسيقية. اهتم الرجل بهذا الجانب اهتماماً كبيراً، وأدى عشرات الأناشيد والابتهالات والقصائد بكلمات أكثرها من عيون التراث لكبار الشعراء في عصور مختلفة، وبأنغام كبار الملحنين الشهيرين بقدرتهم على التعامل مع النصوص الدينية، من أمثال الشيخ علي محمود والشيخ زكريا أحمد. وفي مقدمة من لحنوا للفيومي، يبرز اسم الشيخ مرسي الحريري، الذي نسج عدداً من أهم القصائد والموشحات التي أداها الشيخ ومنها: «نور النبي على العوالم أسفرا»، و«يا خير مبعوث لأكرم أمة»، و«يا بارئ الكون»، و«أشجاك ذكر معاهد»، و«نعمة من جلائل الآلاء»، و«أغر وضاح الجبين».

ولا ريب أن كبار الملحنين حرصوا على تقديم الألحان للشيخ الفيومي، فصاغ له سيد مكاوي: «إنني آمنت بالله»، و«لك الحمد مقروناً بشكرك دائماً»، و«تعالى الله أولاك المعالي»، و«لك الحمد يا ذا الجود». ومن ألحان أحمد صدقي للفيومي، عدة أعمال من أجملها قصيدة الإمام البرعي «غنى الحمام على الربا مترنماً»، و«أنت حصني من العوادي»، و«أمدح نبينا». ومن ألحان محمود كامل، غنى الشيخ قصيدة الشاعر أحمد مخيمر «رباه أنت الواحد الأحد»، وأنشد بألحان محمد صادق «محمد المبعوث من خالق الورى»، كما أنشد بألحان الشيخ سيد موسى أبيات الإمام البرعي «وجد تحرك في قلبي فما سكنا»، وللبرعي أيضاً أنشد «تبارك ربنا في علاه» من ألحان محمد إسماعيل، وغنى من ألحان صبحي أمين «يا إلهي وناصري ومعيني».

> حرص أبرز المؤلفين على تقديم الألحان للشيخ الفيومي

> اشترك المُنشد بصوته في فيلمين سينمائيين على الأقل

كما يكشف مسرد أعمال الرجل أن رياض السنباطي قدم له عملاً واحداً على الأقل، هو «إيه يا نفس من الله أنيبي» من كلمات طاهر زمخشري. من اللافت أن الشيخ كان كثيراً ما يقدم صيغتين لنفس اللحن، واحدة بالمصاحبة الآلية، وأخرى من دونها. ولعل المثال الأبرز والأشهر لهذا النمط هو توشيح «أمدح المكمل»، من نظم وألحان الشيخ إسماعيل سكر. ما سبق ليس إلا مجرد أمثلة، وإلا فرصيد الفيومي من الإنشاد المصحوب بالعزف الآلي كبير جداً، وما زال كثير منه مفقود، أو لم ينزل من فوق أرفف التخزين. في حوار إذاعي مسجل، جزم المنشد الشهير نصر الدين طوبار بأن الفيومي هو أفضل من قدم الإنشاد الديني المصحوب بالعزف الآلي.

اشترك الفيومي بإنشاده في فيلمين سينمائيين على الأقل، وظهر فيهما مع بطانته؛ الأول، فيلم «عزيزة»، من إخراج حسين فوزي عام 1954، والثاني، فيلم «رصيف نمرة خمسة»، من إخراج نيازي مصطفى، عام 1956. وهذا الظهور السينمائي على قصره، كان لسنوات طويلة وسيلة المهتمين لمعرفة صورة الفيومي، الذي بقي لعقود من دون أن تظهر له صورة فوتوغرافية، إلا تلك المأخوذة من مشاهده السينمائية. كثيراً ما استعانت السينما المصرية بأصوات الشيوخ، في تلاوة أو إنشاد أو أذان، لكن دائماً ما كان الأمر يقتصر على الاستعانة بمقاطع صوتية من دون أن يظهر الشيخ مشاركاً بنفسه في العمل، وبقيت الاستثناءات نادرة، وفي مقدمتها الاشتراك السينمائي للقارئ الشيخ أبو العينين شعيشع، واشتراك الشيخ محمد الفيومي منشداً مع بطانته.

موريتزيو بولّيني... بيانو من ذلك الزمان

برلين ـ **علي موره لي**

ليس عازف البيانو الإيطالي موريتزيو بولّيني (Maurizio Pollini) مَن رحل في الـ23 من الشهر الحالي وحسب، وإنما حقبة بأكملها باتت بدورها تُشارف على الرحيل، نشط خلالها جيلٌ من الفنانين، حققوا نجومية وشهرة واسعة عابرة للدول والثقافات، فقط بأدائهم لموسيقى عاش مؤلّفوها في حقب ماضية.

نَعيُ بولّيني لمَ يأت من بيت الأسرة أو دائرة الأقرباء والأصدقاء، وإنما من بيته الموسيقي وحاضنته الفنية، من دار أوبرا مدينة ميلانو، مسقط رأسه، الشهيرة باسم مسرح آلا سكالا (Teatro alla Scala)، حيث حُفظ لأجله شاغرٌ دائمٌ على جدول عروضها السنوية، وظل يحيي الأمسيات حتى اضطرّ سنة 2022 إلى إلغاء الموسم، إثر بوادر اعتلال صحيّ أصابه.

قد كتَب عنه ذات مرة، المفكر والناقد الموسيقي إدوارد سعيد (1935 - 2003): «لا يتصف عزفه لا بالسهولة السطحية ولا بالجهد البطولي». أما عازف البيانو وقائد الأوركسترا دانييل بارنبويم فقد أشار إلى «موقف أخلاقي لديه إزاء الموسيقى»؛ إذ كان الراحل من بين العازفين المُتمكّنين تقنياً، الذين عمدوا إلى إضمار إمكاناتهم، موظّفين الحرفية والتقنية، ليس لإظهار البراعة والاستئثار بأحاسيس الناس بدلاً من وَجيدهم، وإنما من أجل تأمين إيصال كلّ من الشحنة العاطفية والحمولة الفكرية والكمون التعبيري الذي تحمله أي مقطوعة موسيقية ذات قيمة جوهرية في ثنايا نغماتها، من قلب آلة البيانو إلى قلب المستمع. بالنظر إلى ذلك التموضع القيَمي من منظار الشو بيزنس (Show Business)، أي الصناعة الفنية الترفيهية والاستعراضية، يظهر بولّيني على هيئة النائي بنفسه عن الانغماس كلّيةً بفعل العزف، كأنّي به لوهلةٍ بليدُ الحس خامل العاطفة. ذلك أن مقاربته شبه الرّهبانية لمهمة العازف ودوره المتركّز على البحث والتمحيص داخل المدونة الموسيقية، بهدف تحليلها، فاستنطاقها حصراً بما أراد مؤلّفها قوله والتعبير عنه، قد جعلت منه وسيطاً مغالياً في نزاهته، بين المؤلّف والمتلقي، إلى درجة يكاد أن يغيب معها حضوره كمؤدٍّ، ليبدو وكأنه لا يُعير وجود المستمع، حين يكون حاضراً بصفته مشاهداً، أيّ عناية.

> برز في حقبة تاريخية خاصة بالموسيقى الكلاسيكية الغربية

ظل يحيي الأمسيات حتى عام 2022 (Getty)

لئن تمكّن بولّيني من تبوّؤ منزلة بين مشاهير العزف في زمنه، على الرغم من ترفّعه وتعاليه على متطلّبات الشو بيزنس، من إتقان لغة الاستعراض، والحرص على التفاعل مع جمهوره ليس بوسيط الموسيقى وحدها، وإنما بإضافة كل من الإبهار التقني والإيماء الجسدي، فإن ذلك يعود إلى بروزه في حقبة تاريخية خاصة بالموسيقى الكلاسيكية الغربية ميّزها مظهران، أولهما هو العازف النجم، الذي له أن يبلغ النجومية إثر سيرة فنية تقوم على إعادة تقديم الإرث السمعي المدوّن على مدى قرون ثلاثة ماضية. أما ثانيهما، فهو ازدهار صناعة التسجيلات الصوتية، من أسطوانات وأشرطة كاسيت، ومن ثمّ أقراص سي دي.

كان من شأن المظهر الأوّل أن عزّز مبدئية دور العازف المؤدي بوصفه ناقلاً أميناً لمدوّنة المؤلف، ليس فقط لدى العازفين وإنما أيضاً في المؤسسات التعليمية والأكاديمية، من أساتذة أفراد ومعاهد وجامعات، التي اضطلعت بتنشئة التلاميذ والطلبة على قدسيّةٍ تحظى بها المدونة الموسيقية. وعليه، يقتصر دور المؤدي العازف أو قائد الفرقة على استيعابها وتحليل مضامينها، ثم حفظها وتلاوتها على الناس، عبر صوت الآلة المفردة أو مجموع آلات الأوركسترا.

بمقدار البذل والإخلاص في سبيل هذا الهدف، يحقق المؤدي النجاح والتفوق المرتبطين بمدى ائتمانه على عملية إعادة إنتاج المؤلّف، كما أراد المؤلّف، أقلّه بتأوّل الإرشادات والإشارات التي خلّفها الأخير على المدوّنة، أو بالاحتكام إلى الدراسات البيوغرافيّة والموزيكولوجيّة (أيّ العلوم الموسيقية من تأريخ وتأصيل وتحليل) حول شخصية المؤلف ومشاربها وموسيقاه والسياق التاريخي والثقافي الذي تطوّرت ضمنه.

وغالباً ما ينخرط النقاد الموسيقيون، بوصفهم «سدنة بوابات فنيّة»، عبر تغطيتهم الإعلامية وكتاباتهم الصحافية للحفلات والإصدارات، في مسعى تقييم العازف، من حيث مدى تمكّنه وتميّزه في النقل الأمين لإرث أحد المؤلفين الكلاسيكيين، وإلا فلن يكون بمقدور الجمهور من غير المؤهّلين تأهيلاً موسيقياً عالياً، حيازة أدوات الحكم والتقييم.

أما المظهر الثاني المتجلّي في تركّز الصناعة الموسيقية على إنتاج المادة السمعية الصرفة، فقد أدى إلى تقليص دور الحضور المرئي للعازف في صناعة نجوميّته، وإن لم يُقصِه نهائياً؛ إذ اقتضى تسويق الإصدارات الصوتية ترويجَها عبر تصدّر العازف بصورته أغلفة الألبومات، أو بشخصه من على شاشة التلفزيون خلال نقل حي أو مسجّل لعروضه، أو لقاءات تُعقد معه، أو تسجيلات وثائقية تُصوّر عنه، وثمّ أيضاً، حضوره على خشبة المسرح، وإن أبقى المسرح بحكم رحابته على مسافة فاصلة بين المؤدي والمتلقي، لا تُتيح الالتحام البصري التام.