من
مستمع غير محترف
إلى محمد وردي

عمرو منير دهب

تقديم البروفيسور علي شمو

من
مستمع غير
محترف
إلى محمد وردي

المحتويات

إهداء	7
مقدمة البروفيسور علي محمد شمو	9
تمهيد	11
المدّ	13
الكلمة	23
الملحن والمغني.. أيهما الأسبق ؟	31
لماذا " القمر بوبا" تحديدا ؟	39
المد.. مرة أخرى	47
" نور العين" المحظية	55
الغناء بروح سودانية صرفة	61
وردي منضبطاً وغير منضبط	67
الاستماع إلى شريط مسجل عشوائياً	73
نماذج للمرح والدلال والنشوة في اللحن والأداء	79
القراءة الثانية	85
قامة العمالقة	91

إهداء

إلى ثلاثة أؤثر أن لا أسمّيهم فأنسى رابعاً أعرفه أو أغفل خامساً لا أعرفه ينتمي إلى ذات الفئة القليلة التي لا تزال تبجّل الكتابة، تحتفي بقيمة ما تقرأ من غير أن تشغلها الماركات المسجلة للكُتـّاب. من حظّي أنهم سيقابلون هذه الرسالة باحتفاء كبير كما أعهد. أرجو أن يكون في اعتزازي الكبير باحتفائهم رداً للتحية بمثلها، وقد أعوزني أن أفعل بأحسن منها.

عمرو

مقدمة

قرأت مسودة هذا الكتاب فأحسست بأن فيه عمقاً لا أستطيع أن أسبر غوره وغموضاً لا أستطيع فك طلاسمه، فعاودت القراءة والمحاولة ولم أفلح، وعجبت أن بعضه يدور حول" المدّ" .. وفي مقدمة المؤلف إشارة خاطفة إلى تلك السمة تُوحي بأنها رمز للقوة، وفي سياق الكتاب قوة الصوت وطول النفس، فتذكرت من القرّاء عبد الباسط عبد الصمد صاحب الصوت الجميل والنفس الطويل ، ومن المطربين أم كلثوم ثم عبد الوهاب في أغنيته الخالدة يا عين.. وأخيراً أمير الموّال فريد الأطرش ومن قبله عبد المطلب، ولم أجد وردي إلا صنواً لحُداة الشمال طولاً في النفس وقوةً في الصوت، وهنا فقط أدركت أن لكلمة "المدّ" التي أوردها المؤلف معنى يناسب المقام.

في هذا الكتاب مجموعة مختارة من أغاني وردي اصطفاها الكاتب ليكتب عنها في تناول جديد لا أدّعي أنني أستطيع تقويمه كباحث أو متخصص في الموسيقى والغناء لأنني لست كذلك..

ولكنني قطعاً أستسيغه وأستمتع به وأستوعبه كمستمع سوداني متوسط الحال ينتمي إلى بيئة يُطربها محمد عثمان وردي ويُشيع فيها البهجة والسرور.

إن التناول فريد والتحليل ممتع وشائق، وقد بذل المؤلف جهداً مقدّراً ليُسعدنا بهذا السفر الصغير في حجمه الكبير في مضمونه وقيمته العلمية و البحثية.

وإن حاولت أن أسترسل في التقديم والإشادة ثم الإشارة إلى بعض ما أورد الكاتب عن شعب السودان، الذي أصبح محمد عثمان وردي أحد رموز حضارته وتاريخه، فإنني أخشى أن أفسد على القارئ متعة الاكتشاف والمعرفة الأولية والمباشرة لهذا الجهد العظيم قيمةً ومحتوىً.

أتمنى للكاتب المزيد من التوفيق وللقارئ المتعة والرفاه، وأرجو أن تتوالى كتابات المؤلف عن هذا الفنان العظيم الذي يستحق أن يجد منا ما هو جدير به من تجلّة واحترام.

السلام،،،

علي محمد شمو

(وزير الإعلام السوداني الأسبق)

الخرطوم

2007/8/30

تمـهيد

الأحاديث التالية مقاربة انطباعية ليست فقط لناقد غير محترف موسيقياً بل ربما لمستمع غير محترف طربيّاً، وعليه فإن المصطلحات الواردة ليست من الضروري أن تمت بصلة إلى مجال أكاديمي في الموسيقى أو نقدها.

بدأتْ هذه الرسالة القصيرة عندما استوقفني المدّ في بعض أغاني وردي، ولم تكن نيّتي حينها أن أكتب قدر ما كانت أن أتذوق ما عددته فريداً في أداء الرجل. غير أن ما كتبته عندما راودتني فكرة التدوين وألح عليّ القلم تخطّى المدّ إلى الكلمة ثم اللحن ، وهكذا جعلتْ الأحاديث تتوالى حتى قطعتُ عليها الطريق مبكراً خشية أن تطول الرسالة في مقام أحسب أن بلاغة القصر أدلّ فيه وأجلب للمتعة.

قد تتعلق " إلى " في عنوان الرسالة بـ " مِن"، كما هو الأغلب في التوقُّع، فتكون الرسالة منتِي إلى الفنان الكبير. وقد تتعلق " إلى" بـ "مستمع" فيكون من وُجّهت إليه الرسالة محذوفاً تقديره الجماهير، لعل وردي نفسه يؤثر الأخيرة.

عمرو

المـــدّ

في الكلام المرسل قلّ أن تخلو جملة من مدّ في كلمة على الأقل منها، أما الكلام المغنّى فإن للمدّ فيه اعتبارات خاصة يعرف الملحِّنون كيف يتعقبونها بحيث تضفي على اللحن أبعاداً لعل أشهرها تعميق المعنى المراد من الكلمة الممدودة، ثم يأتي بعد ذلك دور المغني ليرفع عقيرته في مواضع المدّ مضيفاً إلى المعنى واللحن ما هو أبعد أثراً وأغنى حسّاً من مجرد التعميق.

المدّ لدى العامة إجمالاً دليلُ قوة الصوت وطول النفَس، وهو عندما يُرجَّع دليلُ طواعية الصوت وربما عذوبته. الحال قد لا تختلف كثيراً لدى الخاصة من أهل الغناء والطرب سوى أن الأخيرين لديهم مقاييس أكثر دقة وحرجاً في تتبُّع أصوات

المغنين الممدودة أين أخفقت وأين أصابت و متى بالغت وتعدّت؟.

المد عند وردي لا ريب مؤشر إلى قوة الصوت وعمق النفس، لكنه – أبعد من ذلك– ينزل عنده منزلة الضرورة إلى الحد الذي يجعل واحداً مثلي يزعم أنه واحدة من أظهر السمات في أغاني الرجل. وردي فيما يبدو لا يعمد إلى المد عمداً، لكن طاقته الصوتية الهائلة تدفعه إلى ذلك دون أن يعي. على أن التحدي الأكبر مع رجل مسرف في المد كوردي هو أن لا يدع اللحن يفلت من صوته وإحساسه، الأمر الذي يتطلب - قبل التحضير المتقن للأغنية– طواعية من قبيل مميّز في الصوت قادرة على أن تخطف في مواضع من الجملة اللحنية ما يعينها على تعويض ما أسرفت فيه في مواضع أخرى دونما إخلال قد تلْقفه الأذن المدرّبة أو حتى المستمع العادي .

لوردي مدّ لازم لا يمكن أن يُفوّت لعل أشهر أمثلته مدّ "الليل" الذي يمليه الموروث الغنائي العربي في المقطع الشهير "يا ليل يا عين" ، وأشهر من "الليل" و أكثر لزوماً في المد ما يدخل في دائرة أسماء الأفعال من قبيل "آه" للتعجب و "وا" للتحسر أو التوجع كما في "يا سلام منك أنا آه يا سلام" و "وا ضيعة الوتر الّي ما غنيت معاه ولا عزف" في أغنيتي "يا سلام" و "من غير ميعاد" تباعاً. هنا تطلق الـ "آه" والـ "وا" إلى

أقصى الحدود عمقاً وقوة، ذلك أن مجيئهما في ثنايا الكلام العادي حريّ بإطلاق كبير فكيف والحال هي الغناء؟.. وكيف والمغني هو وردي ؟. كذلك يصبح المدّ شبه لازم مع أدوات النفي مثل"ما" كما في المقطع السابق من " من غير ميعاد" عندما تكون للنفي مثلاً دلالة مؤكِّدة لمعنى التحسر السابق المتوصَّل إليه باسم الفعل "وا"، وهنا لا غضاضة من أن يجيء المد – وهو شبه لازم– أقل عمقاً وقوة.

و لوردي مد أثير خاص مع كلمة "الطير" كما في " فيها الطير يغني ومن ألحاني يسكر" و" يا طير يا طاير"، وهو مد حنون كأنما يتتبع فيه المغني وداعة الطائر وهو يضرب بجناحيه ومسارَه ريثما يصل إلى المحبوب ويُلقي الرسالة، أو يغرِّد من ألحان الفنان فيوصل إلى إلفِه ما لا يستطيع المغني إيصاله إلى محبوبته.

وإذا كنا في كلامنا المرسل نؤثر المنادَى بالمد، فإن أداة النداء "يا" قد تكون الأولى بذلك في الغناء أحياناً كما في " لو مرة بعدك يا زمان الغربة تجمعنا الصدف" .. وكانت "زمان" هي الأقرب توقعاً وإغراءً بالمد، على غير الحال في " يا أمل يا نبض يا حنيّة " فكلمة "نبض" هنا تفرض أن يكون المد إذا لزم أو أُوثِر في الـ "يا "، هذا وقد يقع المد مستحسناً في الـ "يا " وما بعدها كما في موضع سابق من ذات الأغنية: " وأشتكيلك يا حبيبي منك إنت ومن زماني".

وردي المولع بالمد يولي عناية خاصة للتضعيف – التشديد – كون إطالة السكون في الحرف المضعّف يمكن أن تخلع على المعنى واللحن ذات الأثر الذي يخلعه المد. في " الحنيّن يا فؤادي" تصبح إطالة التضعيف في كلمة " قلّ" واجبة لما لها من أثر معنوي واضح خاصة إذا طال المد في كلمة "طال" قبلها في المقطع: " قولي ليهم طال الخصام، قلّ نومي و ..."، فإطالة تضعيف " قلّ" تؤكد ما يشبه ضياع النوم مقابل طول الخصام المؤكَّد بدوره بالمد سابق الذكر. كذلك فان إطالة التضعيف في "حنيّة" في المقطعين : " يا ما دربك بفرشو ورد وحنيّة وأماني" و "يا أمل يا نبض يا حنيّة وينك من عيوني" – من الأغنية التي يحمل عنوانها ذات الكلمة– تأكيد على فيض الحنّية التي يفرشها المحب في درب المحبوب في المرة الأولى ويحسّها في قلب الحبيب في المرة الثانية. و حين يُطوّل التضعيف في : " وخطاك والهدب المكحّل وفتنة التوب الأنيق" فإن من شأن ذلك أن يعمّق دلالة أثر الكحل على هدب الحبيب وقلب المحب.

على أن الأكثر طرافة هو أن يُقطَّع التضعيف إلى سكون وحركة بينهما سكتة لطيفة تستغرق رغم قصرها أثر العذاب في القلب الواله : " معذْذِباني أنا ود حلّتا" في "القمر بوبا".

وحين يُفتقد التضعيف فان إطالة لا تقلّ سلاسة يمكن التماسها في السكون مجرّداً لتفعل فعل إطالتَيْ المد

والتضعيف – الذي هو حالة خاصة للسكون – كاملاً كما في لام "كلمة" الساكنة : "كل كلْمة من غناي فيها من حبك معاني" و واو "لو" الساكنة في:" إنت لوْ حكّمت قلبك ما أظن ترضى بنهايتو" ونون "جنبي" المنقلبة ميماً :" تبقى جمْبي وننسى كل الدنيا نغرق في الأماني" كل ذلك في أغنية "حنّية"، وكما في واو "حولك" :" قلبي فراشة حوْلك وإنت شبابك أخضر" في أغنية "صدفة"، ففي إطالة الواو الساكنة إشارة بالغة الدلالة على إحكام إحاطة قلب المحب وهو يحلّق كالفراشة حول محبوبته.

على ذات الطريق تأتي الإطالات التالية للسكون مجرّداً مؤكِّدة للمعنى وملهبة لمشاعر متباينة : " قلبي الغريق بالهمْ نزف" ، و "الْلفتة..الْلفتة والخصل الِّي نامت .."، فإطالة سكون الميم في " الهمْ" إشارة إلى فداحة ما بلغه القلب المهموم (من الغرق أو النزيف)، كما أن إطالة سكون اللام في "الْلفتة" دليل على أثرها البالغ في القلب الواله.

وحين يُفتقد المد والتضعيف والسكون مجرّداً فإن الإطالة يمكن أن تُنتزع –إذا أوجبها اللحن أو المعنى– من حرف متحرك عادي كالسين المكسورة : "الجمال في سِحر الوجود ضافي" في "أسعد الأيام" ، و التاء المكسورة: " فتحتِ جرح الليل..." في " من غير ميعاد"، وإن تكن الحالة الأخيرة من المد أقل استساغة.

ثمة مدّ يوجب السياق إيلاءه عناية خاصة لا سبيل إلى اجتلائها سوى في إحساس المغني بالمرهَف من حس المتلقي، فإطالة الألف في "ضاع" من "ضاع الكلام..ماتت دروب اللقيا" في " من غير ميعاد" لابد أن تسلمك إلى حيث لا تسعف كلمة في التعبير عن حالة الضياع بأكثر مما تفعل الألف الممدودة على ذلك النحو الحائر. في المقابل فإن ترقيق المد المرجَّع للفظ الجلالة في : " والله ما غابت محاسنك لحظة والحب اتنسى" من "من غير ميعاد" حريّ أن يحمل ذات الحسن والدلال وأيّ مستمع مرهف على تصديق الحبيب الواله بل والتعاطف مع ولهه إلى أبعد الحدود.

حتى مع لحن بالغ السرعة مثل :" لو بالصد أبيتيني" يعرف وردي – وقد تعذر إدخال المد في ثنايا اللحن اللاهث– كيف يأتي بأثيره بما يعوّض ما فات في الثنايا وذلك بإطلاق المد الذي كان حبيساً في نفيين متتابعين :" أنا لا ما بنساك" في نهاية كل مقطع على امتداد الأغنية.

الحال مع سرعة لحن " القمر بوبا" شبيهة بما فات كون حالات المد القصير في الأغنية تبدو كما لو كانت إصراراً من الفنان على انتزاع المد انتزاعاً من براثن لحن سريع. عندها يُستوجب التماس جمال المدّ معنويا وليس كميّاً إذا جاز القول، أي ليس في الإطالة واستعراض عمق النفس وإنما بالترجيع والترقيق وبجملة ما من شأنه أن يخلع على الكلمة أبعاداً وراء ما هو مكتوب بل وملحَّن. خذ مثلاً مد الـ "وب" في :" ووب

على أمك...ووبين علَيْ"، وأبلغ منه مدُّ العيون في :" العيون مثل الفناجين" إذ تشعر وكأن المد قد بدأ من العين في "العيون" – قبل الياء– حين يطلقها المغنّي عيناً مفعمة بكل ما من شأنه أن يبعث على إهاجة ما تفعله العيون الجارحة بقلوب الوالهين.

في المقابل فإن لحن أغنية كـ "المرسال" يغري بتوالي حالات المد بغزارة حتى تكاد لا تخلو كلمة من مد في مقطع مثل :" خطاباتي البودّيها تقول لابتمشى لا حاجة... ودّيت ليهو زول مرسال والمرسال مشى وما جا". أما مع "يا سلام" فإن كلمات الأغنية ذاتها تستدعي المدّ إما بتكرار الآهات أو حتى باستخراجها من كلمات لا يوجد بها حرف ممدود كـ "الهدية". انظر إلى مقطع " في ايديا...الهدية...سامحيني واعذريني واقبليها... يا سلام" حين أُطلِقت كلُّ كلمات المقطع بمد قصير مرقق مشحون بأحاسيس الخضوع والتداعي بين يدي المحبوب. وانظر إلى مقطع " العواذل قالو ليك... قالو إيه...قالو بيحب" تجد المد شديداً في "ليك" إطلاقاً لزفرة ضيق طويلة من كلام العواذل، بما يهيِّئ لأن يجيء الجواب هادئاً يخلو إلا من مد رقيق للياء :" والله إنت وبس... إنت في قلب المحب" إشارة إلى وداعة استقرار المحب "في" قلب حبيبه. بعدها تتلاحق حالات المد الجريحة معبرة عن استمرار أثر العواذل في القلب الكسير:" حسدوني...يا سلام...آه.. ألّموني... عذبوني...بدّلولي الفرحة نار....". هذا وقد

يَفجأك مد بالغ الشدة غير متوقع ولا مستحب لـ"هادي" في المقطع " إنت لونك ..إنت طبعك هادي ما فيهو البشين".

إذا كان عدد مواضع المدّ كبيراً في الأغنية "الوردية"، فإن الكبير أيضا هو اختلاف حالات المدّ عمقاً وحدةً وطبيعةَ إحساس، حتى إن ذلك الاختلاف من فرط كبره تجده جلياً في الأغنية الواحدة.. بل غالباً ما يأخذ حكم الواجب في ذات المقطع من الأغنية نفسها عندما يُعاد المقطع فتكون الإعادة مصاحبة لتباين في عمق أو حدة أو حتى طبيعة الانفعال الممدود. على أن وردي عاشق المد لا يسرف في "الترجيع" سواء في عدد مرات وروده في الأغنية كحالة خاصة للمد أو في عدد نوبات ترديد الصوت في " الترجيعة" الواحدة، هذه ربما صنعة فنان متمرس يرى أن إسرافاً من ذلك القبيل أحرى بمغنّ مبتدئ أو آخر يستسهل انتهاج سبل منمطة لاستجداء آهات الإعجاب من متلقّ منمّط بدوره.

المتحرك ، وربما تجاوزاً الساكن أيضاً ، من حروف وردي يشي بقدر من المد مع وضوح المخارج – قياساً إلى أداء المغني السوداني إجمالاً – والتأني في اللفظ بإيفاء الحروف حقها الصوتي كاملاً غير مبخوس وفق قواعد اللهجة المحلية. لذا ربما كان من غير المبالَغ فيه أن نصف صوت الرجل بكونه حالة متصلة من المد، على أنه مد منفلت لا يحب أن يخضع لحساب أو قانون سوى إحساس وردي نفسه. لذا فإن الأرجح أن الرجل يوقع مُقلِّدَه في حرج كبير، ومن قبلُ ربما

كان الحرج يقع كل مرة على الفرقة المصاحبة حين يتوجّب عليها في كل مرة ترافق فيها الفنان الكبير أن تكون يقظة بالغة التنبّه لإطالة غير متوقعة لمد أو – في المقابل– خطف مفاجئ لآخر في هذا الموضع أو ذاك من اللحن.

وردي أصلاً فنان متمرد، لا يقف تمرده عند حدود التجديد في الألحان والأداء، بل هو يؤثر أن يتجوّل بقدر من الحرية والنشوة وربما بشيء من فرط الثقة في اللحن المتفق على تفاصيله مسبقاً. وردي حالة من الإبداع يلفها طوق من التمرد، أو هو بالأحرى حالة تمرّد على كل طوق قد يوضع حول الإبداع حتى إذا كان من صنع المبدعين أنفسهم. إنه نموذج لفنان لا يرى الإبداع إلا مصاحباً للتمرد، بذلك ربما يفسَّر المدّ عند وردي مجملاً، وذلك قد يكون المدخل إلى قراءة سائر إبداعه.

الكلمة

الحديث عن الكلمة في أغاني فنان له أحد مدخلين، الأول بتعقب الكلمة عند الشعراء الذين غنّى لهم الفنان (وهنا قد ينحرف الحديث ليصبح كما لو كان حديثاً عن هؤلاء الشعراء وليس عن مَن غنّى لهم)، والآخر بتتبع اختيار الفنان للكلمة– هكذا إجمالاً– مع تعرّض لابد منه إلى أسماء بعض الشعراء المغنَّى لهم وشئ من سماتهم الفنية. لعل الأخير هو المدخل الذي أؤثر أن ألج خلاله إلى الحديث التالي.

على أنه يحسن بي أن أستدرك بأن ثمة عقبة تقع على أول المدخل الذي آثرته، وهي أن الكلمات التي يشدو بها الفنان ليست بالضرورة أن تكون اختياراً محضاً للمغني من بين مجموعة قصائد للشاعر، إذ غالباً ما تكون الحال أقرب إلى أن يدفع الشاعر بالكلمات إلى الفنان على خلفية اتفاق

مسبق عام على تعاون بينهما ويكون ردّ الفنان هو قبول الكلمات على أساس قبول الشاعر مجملاً من قبل، ثمّ- ربما- تعديل طفيف في كلمة أو بضع كلمات على أقصى تقدير. أما حين يعمد الفنان إلى اختيار الكلمات من بين قصائد الشاعر فإن ذوق الفنان وحسه الشعري يغدوان أيسر اجتلاءً لا ريب. هذا يذكّر بحالة معروفة في مصر عن قصائد الشاعر أحمد شوقي مع المغنيين محمد عبد الوهاب و أم كلثوم وما قيل من أن الشاعر كان يختار للأول ما يشدو به من كلماته، في حين عمدت الأخيرة إلى الانتقاء من بين دفات دواوين الشاعر وربما غيّرت كلمة أو كلمتين بما يتناسب وما رأت من دواعي الذيوع الجماهيري. وإذا كان معروفاً ما جعل حال المغنّيين مع قصائد شوقي يغدو كذلك (من أن عبد الوهاب كان في بداياته حينها- وربما كان اكتشافاً شوقيّاً محضاً- وأن أم كلثوم قد انصرفت إلى قصائد شوقي وهي في أوج نضجها.. بعد رحيل الأخير) فإن تبعة الاختيار على أية حال تظل على كاهل الفنان بعيداً عن الاعتبارات الزمانية وحكم الأقدار.

وردي فنان عاطفي أولاً ثم وطني، هكذا حال الغناء العربي إجمالاً (ولا ريب أن سمة الغناء السوداني الغالبة هي العروبة عندما يتعلّق الأمر بالكلمات والأغراض). وإذا كان قد عيب على الشعر العربي أنه غنائي (أي لم يكن يبارح الأغراض الغنائية من مدح ورثاء وتشبيب وهجاء وحنين وما إلى ذلك)،

فإن الغناء العربي لم يكن يتجاوز العاطفي – الذي يوازي التشبيب قديماً– والوطني الذي يدخل في– أو تدخل فيه– جملة أغراض شعرية لعل أكثرها جلاءً الفخر.

عاطفياً، رغم غزارة أغنياته وتنوّع شعرائها.. ورغم تمرّد الفنان وكبريائه الزائد، كان وردي إجمالاً مغنياً بكّاءً يكثر من "الآه" و "الوا" و "الووب" و "الووبين". هو في الخصام يؤثر أن يبادر إلى الاعتذار المباشر: " في إيديّا الهدية.. سامحيني واعذريني واقبليها.. يا سلام"، وحين يقرر أن يشتكي جور الحبيب والزمان فإن الشكاية تكون إلى الحبيب لا غير:" وأشتكيلك يا حبيبي منك إنت ومن زماني". وهو يرضى في موضع جور آخر لحبيبه بأن يكون الأخير خصمه والحكم في خطاب استعطافي رقيق:" إنت لو حكّمت قلبك ما أظن ترضى بنهايتو". وفي موضع آخر يستوجب المواجهة الحادة يكتفي بالتساؤل " الحنيّن يا فؤادي.. ليه يعاديك ما بتعاديه؟" في عتاب بالغ الرقة لواحدة من أقسى حالات الصد: العداء. أما حين يشتد الشوق والوله فلا غضاضة من البكاء صراحة:" الكلمة الحنينة مشتاق أسمعا.. روحي خلاص جفيتا والشوق لوّعا.. الدمعات عيوني كيفن تمنعا؟".

هكذا لم يكن وردي يؤثر في غنائه ما عُرف في أدبيات العرب بين الحين والآخر من التهليل لمقاومة لواعج الحب ومجابهة الصدّ بمثله، بل إنه عندما لم يكن يجد مناصاً من التعرض للصدّ في غنائه يصرّ على تأكيد المقاومة .. ولكن

باتجاه تأكيد الوصال للحبيب الصادّ وليس غير ذلك:" لو بالصد أبيتيني ولو بالنار صليتيني.. أنا لا ما بنساك".

على أن قمة التداعي في بكائيات وردي تغدو جلية في أغنية كـ "المرسال"، إذ تبدو الأغنية أقرب إلى أن تكون مرثية حبيب لنفسه، حبيب غلبه العشق وذهب به الضنى حين لم يجد سوى الصدّ صدى لهواه : " مسكين البدا يأمّل وأملو يغلبو تحقيقو.. والعاشق الجفاه المعشوق وا سهرو ونشاف ريقو". مع حال كهذه ليس من بال للالتفات إلى العُذال، فـ "الآخر" أحرى أن لا يكون سوى "المرسال" الذي عساه أن يكون "الواسطة" إلى إغماض الجفون و بلّ الريق:" أمش قول ليهو يا المرسال عساهو يراعي ملهوفو.. حبيبك وبي وراك جارت عليهو وخانتو ظروفو"، وتبلغ قمة التداعي مع هذه الذروة من الرسالة:" فقد صبرو.. شرد نومو.. لهيب الشوق حرق جوفو.. نحول جسمو وشحوب لونو.. براك أحسن تعال شوفو.. مسكين..مسكين". على أنه يستجمع بعضاً من شجاعته فيستدرك:" براى سوّيتا في نفسي.. قلبي الحَبّ ما واعي.. عشق زولاً مجافيهو وما كان للحصل داعي"، لكنه لا يلبث أن يعود إلى تداعيه معلّلاً:" أقول أتناسى حبّو يزيد.. تزيد من تاني أوجاعي"، ثم يواصل مقرراً حتمية الولَه المفضية إلى حتمية التداعي:" طريق الحب مشيت فيهو تعذر تاني إرجاعي". وعندما ييأس من "المرسال" يعود "الآخر" ليحتل مكانه الأنسب في هذا المقام والأقرب إلى تبرير المزيد

من حتمية التداعي، فلا يغدو "الآخر" في النهاية سوى الشامتين ممن كانوا سبب البلاء:" خطاباتي البودّيها تقول لا بتمشى لا حاجة.. ودّيت ليهو زول مرسال والمرسال مشى وما جا.. بقيت أنا والنجوم بالليل سوا نساهر ونتناجى.. والناس اللي كانوا سبب رموني وصبحو فرّاجة".

وإذا كان وردي مغنيّاً بكّاءً في العشق فإن أشهر من دفعه إلى البكاء إسماعيل حسن ، شاعر التداعيات العذبة الأول عند فنّاننا وأحد أظهر الشعراء أثراً على رحلة وردي الفنية، إلى جانب إسحق الحلنقي الذي ظهر بقوة لاحقاً. وربما كان صحيحاً ما روّج له البعض من أن موهبة إسماعيل حسن تحديداً كانت أكبر من إطار الأغنية العاطفية السريعة لما يحكم ذلك الإطار من ضرائر جماهيرية معروفة يظل أثرها- وإن حوصرت في أضيق الحدود- بائناً للحس الناقد. على أن ذات الإطار وذات الضرائر هي ما يكشف الشاعر المتواضع والآخر المجيد من خلال استجابات كليهما المتباينة، وكانت نماذج تلك الاستجابات كفيلة بأن تضع إسماعيل حسن ، ثم الحلنقي لاحقاً،على رأس قائمة المشبّبين من الشعراء المجيدين الذين غنّى لهم وردي.

التحدي الذي واجه وردي ذا اللسان غير العربي كان على الأرجح مع العامية قبل أن يكون مع الفصحى، وهو على الأرجح كان - مع الاثنتين- في مداراة اللكنة النوبية الوارد انفلاتها نافرة إلى كلمة أو حتى حرف بما يخدش

السياق العربي فصيحاً كان أو عامياً، وهو أمر ليس بالهيّن مع فنان بدا جهده جليّاً منذ البدايات في انتقاء الكلمة وتعقُّب التفاصيل الدقيقة لإبداعه. لا أظن أن الرجل عمد إلى ما يشبه الترويض المباشر للسانه، ولكن هوسه التجويدي لإبداعه هو على الأرجح ما حدا بلسانه إلى أن ينطلق عربياً مبيناً على ذلك النحو منذ ما قبل البدايات المعلنة دون الحاجة إلى مواجهة ترويضية مباشرة من أي قبيل، فأصبح لا يُلتمَس أثر للكنة أعجمية على ذلك اللسان غير بضع فلتات – ربما – بين حين وحين تلتقطها الأذن المترصّدة بما يخلع على الكلمة شيئاً من جماليات الوطن الفريد ذي الأصول العرقية المتعددة، حتى لتخال أن الرجل لا يمنع – عمداً– تلك الزلاّت الأعجمية من أن تنزلق إلى لسانه بما يؤكّد خصوصية الوطن الزاهي بأعراقه الغنية.

ما يقوله الرجل عن ثقافته الشعرية وصقله إياها بحفظ الجيد من شعر العرب كالمعلقات وديوان المتنبي لم يكن – مؤكداً – من باب معالجة اللكنة الأعجمية التي عرضنا لأمرها آنفاً، قدرَ ما كان باباً مهماً من أبواب الثقافة التي يجدر أن يضطلع بها مغنّ طمح منذ البدايات إلى أن يكون محمد وردي. وعليه لم يكن غريباً أن يبادر صاحب تلك الثقافة الشعرية الأصيلة إلى بعض محاولات في النظم كما تجلّى في "أول غرام".. أو حتى بعض كلمات نوبية شدا بها، كون الحس الشعري واحداً وإن تعددت لغاته. هذا ولم يكن

غريباً كذلك أن تنقطع تلك المحاولات فلا تتواصل، إذ أن الأصل في ثقافة المغنّي الشعرية أن تلهمه الاختيار وتعينه على التدقيق، ولا غضاضة بعدها إن اختار إلى ذلك أن يكتب لنفسه – ما أحس فيها القدرة على النهوض بذلك– أو اكتفى بأن يكتب له الآخرون.

تضمّنت أغاني وردي النوبية غرضاً جديداً هو الحنين إلى الوطن "الأصغر"، وهو غرض شهير في التراث الغنائي النوبي الحديث، إضافة إلى كونه امتزاجاً حالماً للأغنيتين العاطفية والوطنية. وقد تنوّعت كلمات الأغاني لدى وردي إجمالاً بين الفصيح مطلق الفصاحة والعامي القريب للفصحى، وهو ما يؤثر البعض تسميته " عامية المثقفين".. ولعل " من غير ميعاد" أحد أمثل نماذجها. هذا إلى الجملة الغالبة من نماذج العامية الغنائية الدارجة قريبة التناول لعامة الجماهير.

الملحن والمغني..
أيهما الأسبق؟

أودُّ أن أزعم ابتداءً أن قامة محمد عثمان وردي سودانياً وإفريقياً لا تقصر بحال عن قامة فريد الأطرش أو حتى محمد عبد الوهاب مصرياً وعربياً. وإذا كان متعذراً إجراءُ المقارنة المباشرة لاختلاف السلم الموسيقي هنا وهناك فإن قيمة ما تركه وردي من أثر موسيقي ترجّح أنه ينتمي من حيث القامة إلى فئة العمالقة أيّاً ما كان عدد العتبات في السلم الموسيقي الذي ينتمي إليه، وأيّاً ما كان عدد تلك العتبات في سلالم موسيقية ينتمي إليها عمالقة آخرون. أود أن أثبت ذلك الزعم لأننا درجنا على مقارنة مبدعينا بأضرابهم العرب ثم التماس العذر في تقصيرهم بأسباب من قبيل قلة الإمكانيات وقبضة

إعلامنا الواهية، غير أن الحال مع الموسيقى يختلف بدرجة ملحوظة على هذا الصعيد، وإن يكن الاختلاف لا يزال مربكاً، فقد كان قدَرنا أن نغني بلسان عربي وموسيقى تمتدّ جذورها إفريقياً أبعد من أي اتجاه آخر. ولمّا كان من المتعذر في الغناء فصل الكلمات عن اللحن والأداء، وأكثرُ من الاثنين تعذراً فصلُ الإحساس عن الكلمات ، والإحساس يكاد يكون ذورة الإبداع الغنائي ، فقد كان مربكاً إلى حد بعيد أمرُ البتّ في هوية الأغنية السودانية: عربية هي أم إفريقية؟.

بعيداً عن أية اعتبارات احترازية، يشهد الواقع – والتجربة التي لم تكن هينة علينا بحال – أن الاحتفاء بنا إفريقيّاً كان أعظم كثيراً منه عربياً، بل إن الأحرى بالنظر في شأن هذا الاحتفاء أنه كان جاداً على المستوى الإفريقي وهزلياً على المستوى العربي.. جماهيرياً و نخبوياً. ما نعنيه بهزلية الاحتفاء العربي أن ما ذاع من نماذج معدودة على الصعيد العربي للأغنية السودانية هو صورتها في أقصى حالاتها تشوّهاً، حتى إنها لا تُردَّد إلّا والضحكُ وسخرية المداعبة (البريئة؟) مرافقان لها. في المقابل كان ترديد الأغنية السودانية في الرقعة الإفريقية التي ذاعت فيها مصحوباً بحفاوة واندماج رصينين.

لماذا جئنا على ذكر ما سبق وعنوان حديثنا يشي بأن مقامه غير هذا ؟، كان ذلك ضرورياً لإثبات أن غياب

الاحتفاء عربياً بوردي كان لأسباب تقع خارج نطاق قيمة إبداعه الراسخة. على أن الإتيان على ذكر فريد الأطرش و محمد عبد الوهاب في أول الحديث لم يكن فقط على سبيل المقارنة العابرة، و إنما كان ابتداءً لأن الاثنين ظلّا يغنيان من ألحانهما تماماً كوردي، وإن لم يستنكف الأخير أن يغني من ألحان غيره أحياناً واثقاً من أن التجربة العابرة لن تنقص من قيمة إبداعه بل تضيف إليها، حتى إذا كان على يقين من أن من غنى ألحانهم – في مرّات معدودة – ليسوا بالضرورة أرفع منه شأناً في هذا المقام.

ذلك أفق رحب يحسب كثيراً للرجل – رغم انقطاع التجربة مبكراً – خاصة أن ما اشتهر به من كبرياء كان أقرب ، في خاطر المراقب ، إلى أن يدفعه باتجاه أن لا يغني سوى ألحانه. العراقي كاظم الساهر – وقد أشاد به وردي – لم يملك في الرد على سؤال حول ما يدفعه إلى أن لا يغني ألحان غيره سوى إجابة فضفاضة متوقعة من قبيل أنه يجد " ذاته " في ألحانه. ليس من شك في أن الكبرياء المقيّد هو ما يدفع كاظم الساهر لأن لا يغني سوى ألحانه، ذلك أنه لا ريب سيجد أبعاداً جديدة لـ" ذاته" تلك إذا هو تجاسر على الغناء من ألحان غيره. على أن مسألة الكبرياء المقيد هذه يبدو من الصعب تخطيها في نموذج "الملحن المغني" ، إذ يصعب فض الاشتباك بين الاثنين خاصة إذا كانت حدة الهوس الإبداعي رفيعة في جانبيه التلحيني والغنائي. هذا وقد

تدخل اعتبارات أخرى مقيدة غير الكبرياء، فـ" الملحن المغني" إذا قبل لحناً من غيره لا بد أن تسوّل له نفسه بعض التعديلات هنا أو هناك – على الأقل من باب اختلاف رؤية كل مبدع عن نظيره – وهو ما قد يثير حفيظة الملحن المتعاون، ويقطع الطريق مستقبلاً على أي تعاون حتى مع ملحّنين آخرين.

الرد على السؤال عنوان الحديث بسيط إذا كان المقصود أسبقية الاكتشاف، فوردي الذي بدأ الغناء وهو في الخامسة لم يكن يعلم حينها شيئاً عن قدراته كملحن، هذا إذا كان يعرف أصلاً معنى التلحين بجلاء في تلك السن الباكرة. لا بد أن الأمر قد استغرق ما يزيد على ضعفي ذلك العمر لكي يبدأ الرجل أولى خطواته في هذا المجال وهو يضع ألحانه ارتجالاً للأناشيد المدرسية لتلاميذه في المراحل الابتدائية. هذا عن أسبقية الاكتشاف في ذات المبدع، وهو بالطبع ما ينطبق عموماً على نموذج " الملحن المغني" وليس على وردي فحسب، فماذا عن أسبقية القيمة الإبداعية والذيوع الجماهيري؟.

أما عن الذيوع الجماهيري فلا شك أن وردي قد اشتهر مغنّياً أكثر مما اشتهر ملحّناً، ولهذا ما يبرره من أن حظ المغنين من الشهرة أضعاف حظ الملحنين، على أن سهولة القطع بمثل تلك الإجابة غير واردة مع الشق الآخر من

السؤال عن أسبقية القيمة الإبداعية، ذلك أن ما تفجّرت به موهبة الرجل من طاقات لحنية رفيعة المنزلة قد لازمه انبثاق ملامح رائدة في الأداء بما يجعل من الصعب فض الاشتباك بين اللحن والأداء والحسم لصالح أي منهما في مراقي الإبداع تجديداً وقيمة.

فضلاً عن ذلك، فإن المقارنة إبداعياً بين التلحين والغناء تبدو مستحيلة، لذا فإن ما كنا نعنيه في الحديث السابق لم يكن المقارنة المباشرة على ذلك النحو قدرَ ما كان المقابلة بين قيمتي الإنجاز في المجالين، تماماً كما هو الحال مع قاصّ يمارس النقد فيَذيع عنه أنه يكتب قاصّاً أفضل مما يكتب ناقداً، هذا وتظل المفاضلة مغرية على أية حال حتى إذا كانت صعبة أو مستحيلة وفقاً لطبائع الأشياء المقارَن بينها.

على أن اللافت في جانبَي الإبداع لدى وردي تلحيناً وأداءً أنهما يغريان بالانتباه إلى التعاضد أكثر مما يغريان بالالتفات إلى المقارنة والتفضيل، وهذا ربما كان اللافت إجمالاً في مشروع وردي الفني ، وهو يؤكد ما ذهبنا إليه آنفا من أن ما دفعه إلى الغناء من ألحانه في أغلب الأوقات كان شيئاً غير الكبرياء المقيد.. شيئاً من قبيل الانتباه التلقائي إلى التعاضد سابق الذكر بما من شأنه أن يخدم المشروع الفني لا أن يقيده أو يعيقه.

الارتقاء بالإحساس إلى ذراه هو إحدى ثمرات تعاضد " الملحن المغني" عند فناننا، فوردي – كما أشرنا ضمناً في حديث سابق وربما نشير بتصريح مفصل في أحاديث لاحقة – يتعقب القطعة الشعرية ليس فقط كلمة كلمة بل حرفاً حرفاً حتى لتخال أحياناً أن القطعة الشعرية قد أُتخمت تلحيناً لولا أن الرجل يعرف جيداً كيف يلطّف حدة الجرعة المتخمة بأداء لا يعكس ما ابتغاه اللحن فحسب و إنما يمزج إحساس المغني بإحساس الملحن فيصل بالاثنين – وقد امتزجا – إلى الذروة.. لا أقلّ.

لا شك أن الصفتين اللتين تسهّلان – أكثر من غيرهما – مهمة الملحن هما قوة صوت المغني و طواعيته، وعليه لم يكن وردي عصيّاً على أي ملحن بل كان – بما اجتمع في صوته من خصائص مائزة أخرى نعرض لها تفصيلاً في مقام لاحق – مغرياً لكل ملحن، على أن ما كسبه المتلقي حين لحّن الرجل لنفسه يمكن إجماله في ما أسلفنا الإشارة إليه من تجليات تعاضد " الملحن المغني"، تلك التجليات التي بلغت ذراها حين بلغ الإحساس في أداء وردي ذراه، وبلوغ الإحساس الذروة هو تتويج لاتّساق سائر أركان القطعة الفنية تلحيناً وأداءً.

بقي في الإجابة على السؤال عنوان الحديث الشقُّ الذي يبحث عن الأسبقية – أسبقية الملحن أو المغني – إلى قلب الفنان نفسه، وإذا كان وردي وحده هو من يملك الإجابة القاطعة على هذا السؤال فلا أكثر من أن نخمّن ماذا عساها تكون الإجابة؟ ، ولسنا مبالغين إذا زعمنا أن الرجل لن يقطع في معرض الجواب بترجيح هذا أو ذاك بل سيصرّ على إحالتنا إلى شئ يحوم حول فكرة التعاضد التي كادت تكون جوابنا القاطع على العنوان.

لماذا " القمر بوبا" تحديداً؟

" القمر بوبا" إحدى تجلّيات إسماعيل حسن الخاصة التي غناها وردي. في القطعة الشعرية الكثير مما يحفزنا إلى إثبات ذلك الزعم، غير أن أظهر ما يدفعنا إلى الاحتفاء بـ "القمر بوبا" هو جدّة التناول الذي يبدو أن الشاعر لم يعمد إليه عمداً قدرَ ما انساق إليه – غير واعٍ – بتأثير صعقة الانجذاب الأولى التي لم تكن القصيدة سوى صداها المحموم.

ما نعنيه بجدّة التناول شيء مما وُسِمتْ به مخاطبة المتنبي للملوك والأمراء من أنها طالما بدت أقرب إلى الغزل منها إلى المدح، وهو ذات الذي زعمته لنفسي في اعتزاز على تواضع قدري – قبل أن أبادر باستقالتي كشاعر – من أنني خاطبت المحبوب مخاطبة الملوك والأمراء. هذه الشاكلة من

جدة التناول التي تبدو لدى الكثيرين عيباً، سواء مع شاعر رفيع المنزلة كالمتنبي أو آخر متواضع الحظ آثر الاستقالة مثلي، هي ما يحملنا على الاحتفاء بـ " القمر بوبا" واثقين من أنها كانت مزيّتها الأولى وسرّ ذيوعها الفريد.

يجدر بنا الآن أن نرى كيف كانت تلك الجدة في التناول مع " القمر بوبا". هذه المرة كان التغيير مع المخاطِب – بكسر الطاء – الذي هو الشاعر قبل أن يكون مع المخاطَب – بفتحها – الذي ظل محبوباً ينادَى على أنه محبوب. غير أن التغيير – وإن تفاوت – قد شمل في النهاية الاثنين: "المخاطب" بفتح الطاء وكسرها، إذ يبدو الشاعر في "القمربوبا" – التي يُفترض أنها تشبيب لاهث حميم لمحب بمحبوبته – كما لو كان أمّاً أو خالة أو حتى جارة تدلّل فتاتها وتحتفي بمحبتها في كثير من الاعتزاز والمباهاة.

ليس عسيراً اجتلاء تلك المسحة الأنثوية (" النسائية" أدق ربما) في خطاب الشاعر عن فتاته وعن حاله معها، تلك المسحة التي شملت معظم القصيدة ماخلا فلتات متراوحة تبدو حين يكون الحديث مباشراً عن عاشق دلّهه العشق فلا يغدو ثمّ مجال لتأويل بعيد.

أنثوية (نسائية) الخطاب في " القمر بوبا" أملتها معرفة الشاعر بالتفاصيل الدقيقة للمرأة السودانية، ليس فقط في

مجتمعها بل في حياتها المنزلية اليومية الحميمة ، وربما قبل ذلك في أعماقها النفسية الموغلة في الخصوصية.

إذا كان من الممكن ابتداءً التماس الداعي لصيغ التصغير المتلاحقة – التي حفل بها الخطاب في القصيدة – في فرط التدليل غير المستغرب مع مقام يحفل بالوجد كهذا، فإن داعياً آخر يمكن التماسه في إشارة نفسية من لاوعي الشاعر تلمح إلى أن فارقاً عمرياً ملحوظاً قد يكون بين الشاعر ومن دلّهته. على أن الأوْلى من هذا وذاك في مقام التماس الدواعي لصيغ التصغير المتلاحقة تلك هو ما ذهبنا إليه آنفاً من طغيان الخطاب الأنثوي – للأم أو الخالة أو الجارة – على القصيدة، وهو التماس ترجّح كفته على ما نظن المواضع التي وردت فيها صيغ التصغير في القصيدة والسياق الذي يكتنف كل موضع، ابتداءً من " الجِزَيرة أم بحراً حِما"، ثم "الصغيرون" – وتأكيداً " ال ما كبير" – و "الرقيبة قزازة عصير" و " القِديم قِديم الحمام"، ثم " الوزيزين في موجو عام" و " الصغيرون – مرة ثانية– أم الجنى"، " التميرة الفي سبيطتا"، " البسيمتو تكويني كي"، " يا قصيبة السكر النيّ"، بل وحتى – أخيراً– " نهدك ال ما رضّع جِنَيْ".

على أنه ينبغي أن نسلّم بأن أنثوية الخطاب المشار إليها في مواضع صيغ التصغير السابقة – أو في غير ذلك على نحو ما سنرى – قد امتزجت بـ "ذكورية" التشبيب المعتاد

لحبيب بمحبوبته بحيث أضحى الخطاب يرجّح ذلك التأويل في موضع ونقيضه في موضع ثانٍ وربما الاثنين معاً في موضع ثالث، الأمر الذي أضفى على القطعة الشعرية مسحة من التناقض البديع.

ليس أدلّ على حسّ المرأة في شاعرية " القمر بوبا" من ذلك التتبع الدقيق لتفاصيل الحياة المنزلية للمحبوبة وما تتعطر به وتتخذه زينة من الحلي والثياب. العين الذكورية لم يكن ليلفتها في " الديوان" أكثر من أنه نظيف.. هكذا إجمالاً، لكن أنثوية الاحتفاء والمباهاة هي ما جعلت وصف الديوان يُعنى بكيفية التنظيف إشارة إلى أحد الطقوس التي تمليها الطبيعة البسيطة لمعظم البيوت السودانية : " الديوان الديمة مقشوش"، ولا بأس – بل لا بد– لعين المرأة من أن تتجوّل في نواحي الديوان حتى أعلاه لتتبيّن موضعاً آخر للمباهاة :" بالزهور والورد معروش" ، ثم ترتدّ لتتابع التمحيص :" بالحرير الأصلي مفروش"، وهي عين لابدّ فاحصة خبيرة تعرف كيف تميز الحرير الأصلي من غيره، وربما تمتدّ اليد خلسة لتتحسس ملمس الحرير الأصلي في حركة لا ترى بها المرأة بأساً من باب التحقق والتثبّت في المباهاة.. أو نقيضها إذا ثبت العكس. هذا وتواصل الحواس الأنثوية تقصّي كل ما يمكن إذاعته في هذا الصدد من قبيل رائحة " المايقوما" الزكية التي تفوح من المكان ، ومن قبلُ فإن ذات الأنف الخبير هو الذي افتتن بعطر الحبيب وأشار إلى أصالة جودته وإن حار

في تحديد نوع العطر من بين أكثر من علامة تجارية ذائعة حينها، وهي لاشك إشارة تنمّ عن الخبرة الأنثوية آنفة الذكر.. وحيرة مبعثها إظهار المغالاة وتأكيد الافتتان.

إذا كان حسّ المرأة في شاعرية القصيدة أمكن التماسه في الإشارات السابقة لتفاصيل الحياة اليومية للمحبوبة وما تتخذه من عطر وحلي وثياب، فإن صوت المرأة في شاعرية "القمر بوبا" يمكن سماعه مباشراً في عبارات الثناء :" وا حلاتا تقول السلام"، والدعاء :" يا كريم ربي تسلّما.. تبعد الشر من حلّتا.. تسلم البطن الجابتا"، والوعود المقطوعة في سبيل الذود عن الحب والحبيب :" ما بسيبا إن بقى في السما.. ما بخلّي الناس تظلما"، إلى غير ذلك من الإشارات البلاغية التي تزخر بها مقاطع القصيدة مما هو حكر على مخيّلات وألسنة النساء :" ترباية حبوبتا"، "معذورة أمها كان دسّتا"، " ما بتشيل جردل على الزير"، " الزراق فوقا تقول حرير"، والكنية التي أُوثِرت في النداء بما يؤكد أن من كنّى ونادى هما خيال وصوت أنثويّان :" شمعدان نفسك يا أم ختم".

هذا وتوغل الأنثوية في القصيدة كلما أوغل الشاعر في البكاء أمام لوعة الوجد، إذ يستدعي حينها الحالة النسائية التقليدية في أقصى درجاتها تداعياً، فهو عندما يستبدّ به الوله والضنى لا يظنه الناس مريضاً فحسب بل يذهب هو نفسه إلى تأكيد ذلك الزعم فلا يرى حينها بأساً بالاستعانة بـ "الشيخ

المبارك"، وتغلب على التشخيص المنتظر الظنون الأنثوية التقليدية في مثل هذه الحالات من علاقة المرض بالجنون و "الدساتير"، وعندما يؤتى بالطبيب لاستدراك ما قد يكون غاب عن "الشيخ المبارك" لا تلبث الظنون الأنثوية التقليدية أن تعود لتسيطر من جديد، فلا يرى في الطبيب أكثر من كونه "حكيم خيرو شر".

قد يكون السياق الموغل في عاميته هو ما أتاح للشاعر الجرأة في الإتيان على ذكر " النهود" غير مرة، لكننا لا نحسب أنفسنا مغالين إذا قلنا إنها مجدداً أنثوية الخطاب والحالة بأسرها، تلك الأنثوية التي تجعل المرأة لا تستنكف في حديثها عن المرأة من السرد العفوي على ذلك القبيل. على أن " البرتقان نهدك مردّم" و " نهدك ال ما رضّع جني" قد امتزجت فيهما عفوية السرد الأنثوية بجرأة الشاعرية الذكورية الماضية في بسط كل ما كان من شأنه أن أجج حالة الوجد والهيام إلى أبعد الحدود. ذلك التناقض الفريد هو ما ميز "القمر بوبا" حين تخلل نسيجها مجملاً، فكان ما كان من روعة الامتزاج بين عفوية السرد الأنثوية وجراءة الإقحام لشاعرية العشق الذكوري في أقصى حالاته حموة واشتياقاً.

على أن الأغنية تبدو في النهاية افتتان شاعر مرهف الحس مفرط الحساسية رأى فتاة جميلة ألهبت مشاعره من النظرة الأولى، فكانت القصيدة أثراً لصعقة العشق المباغتة

قبل أن تنضج المشاعر فتفضي إلى أحاسيس أكثر عمقاً في شأن الحب كالغيرة، فحديث الشاعر عن محبوبته هو من قبيل " مالنا كلنا جوٍ يا رسول *** أنا أهوى وقلبك المتبول" إذ لا يرى بأساً بأن يجد في قلب غيره أثراً من هوى المحبوبة، بل هو يتعدى ذلك إلى حدّ أنه يحرّض صاحبته على ما من شأنه أن يهيج القلوب الغافلة عن أمر الهوى هذا :" شتتي الشبّال يا أم ضمير.. خلّي قلوب الصبيان تطير".

وهكذا فإن أجمل ما في " القمر بوبا " أنها لم تكن سوى استجابة مباشرة لصعقة العشق المباغتة تلك، فجاءت لفحاتٍ سريعة متلاحقة من الإيماءات العاطفية المشبوبة والصور البلاغية المتقدة.

المدّ.. مرة أخرى

ذهبنا من قبل إلى أن صوت وردي أشبه بحالة متصلة من المد، وأن طاقته الصوتية الهائلة هي ما يدفعه إلى المد دفعاً على ذلك النحو الملحوظ.. ربما دون أن يعي هو ذلك في أحيان كثيرة. ليس غريباً إذن والحال على نحو ما أسلفنا أن ينسرب إلى أغاني الرجل مدّ قد يشعر المتلقي معه ببعض الاضطراب في سياق اللحن.. وربما كان الأجدى تقويته.

في " الشتيل النيّ " بداية حافلة بالمد :" سواة العاصفة بي ساق الشتيل النيّ"، حتى إن كلمة "ساق" وحدها التي سلمت من المد، وهذه التفاتة جميلة لأن مد "ساق" كان سيغدو على حساب المراد من صيغة التصغير في " الشتيل" وباقي صيغ التصغير التي تزخر بها الأغنية. هذا مثال جيد على مدّ مُغرٍ

ينبغي تفويته لحسابات معنوية، وإن بدا وردي هنا مصرّاً على تعويض المد المُفوّت في كلمة بإطلاقه جليّاً في باقي كلمات المقطع حتى حرف الباء الذي يسبق " ساق" وكأنه يريد أن يحيط الـ " ساق" – المفوّت مدّها – مباشرة بكل مدّ ممكن.

لوردي كما أسلفنا أيضاً في ذات الحديث المنصرم مد أثير مع كلمة " الليل"، وهو عموماً مد شهير في التراث الغنائي العربي، لكنه لم يكن مستحباً في :" نجم الليل منو العداهو غيري وزاد حسابو شوي" وقد جاء عميقاً، لأن خيال المستمع لا ينبغي أن ينجذب في هذا المقام إلى الليل عموماً قدرَ انجذابه إلى النجوم تحديداً و" شقاوة" عدّها وما يدلّ عليه ذلك من سهاد المحب وأرقه.

كذلك فإن مدّ " ديك" عميقاً في " من الساعة ديك يا السمحة ولع فيني جمر الغي" يبدو زائداً على الحاجة ، لأن مدها على ذلك النحو يفيد على الأغلب الإشارة إلى طول العهد، في حين يرجِّح المقام إثارة الانتباه إلى أن " جمر الغي" قد اشتعل في قلب المحب منذ النظرة الأولى سواء أكان العهد بتلك النظرة قريباً أو بعيداً، وعليه فإن مدّاً خفيفاً كان أجدر بتحقيق المراد من ذلك المعنى .

وفي " جمالك" عند إعادة مقطع " جمالك في البنات معدود" مدّ حادّ ليس ثمة ما يبرره، في حين بدا ذات المد أنيقاً وهو ينضبط إلى حد مرهف في المقطع الأول. وربما كان انضباط

مقارب هو ما جعل مد " أدور" مستحسناً في " وأدور أطوي المسافات طي" وقد جاء هادئاً أقرب إلى الهمس تعبيراً عن رغبة حبيسة أنّ بها المحب وقد أعياه تحقيقها.

مدّ موفق لـ " صعيب" في " صعيب وصفك"، لتأكيد معنى الصعوبة وتدليل كل ما يمت إلى الحبيبة بصلة حتى استعصائها على الوصف، وآخرُ رصين بما يستحق من التفخيم لـ" هالة" في ذات المقطع " لأنك هالة كلك ضي". هذا ويكتفي في مقطع يكاد يخلو من كل ما يغري بالمد برعشة منضبطة في أداء " الرعشة" أبلغ من أي مد يمكن اختلاقه في هذه الجملة الشعرية :" وكت شفتك شعرت الرعشة من صوف راسي لي كرعي".

على أن البديع الفرد في أمر المد في الأغنية بأسرها هو مد "كي" في مقطع " وانزلي في العواذل كي"، و ربما أغرت الكلمة بمد بسيط أو حتى طويل، لكن طريقة الأداء وحدها هي التي جعلته مداً عبقرياً للياء الساكنة وقد أطلقه المغني ليس فقط من باب تحريض " السمحة" على مكايدة العواذل، بل وكأنه قد آثر أن يحمل عن "السمحة" عبء " مكاواة" العواذل وجهاً لوجه.

في " بيني وبينك والأيام" مد حاد مفاجئ كان جديراً أن يُفوّت لـ" طالت" في إعادة مقطع " إن طالت ليالي وإن جارت علينا" خاصة أن "ليالي" بعدها ممدودة مداً كفيلاً بتعميق

المراد من معنى الطول، وربما لم تكن من غضاضة في مد "طالت" إلى جانب "ليالي" ولكن على نحو أقل حدة وفجائية.

في المقابل يبدو مد " كانت" في مقطع " كانت في خيالي ألحان في شعوري" زائداً على الحاجة بكل المقاييس، وكانت " خيالي" الممدودة بعدها كفيلة بإثبات وتعميق أي معنى تخيّله المغني وهو يمد " كانت" على تلك الشاكلة غير المتوقعة.

على أن نموذجاً مستحسناً لمدّ غير متوقع يمكن التماسه بعد لام " نبيلة" في المقطع الأول من " شيدناها بالآمال والعشرة النبيلة"، فبناء الكلمة قد يغري بمد الياء – كما حدث فعلاً – وربما بمد خفيف بعد اللام خاصة في بداية الأغنية وليس نهايتها، لكن وردي شرع مبكراً في مد هادئ طويل غير متوقع في ذلك المقام من أول الأغنية لم نكن لإقراره في حاجة لأكثر من استحسانه سماعياً.. ربما دون إمعان التفكير في المعنى المرتجى إثباته خلف ذلك.

في أغنية " الصورة" مرح وخفة ورشاقة آسرة في تكرار الـ " يا" ثم مدها في المقطع الأول من " لو نحن مقامك ما قدرو أعذارك عندنا مقبولة، يا يا يا يا يا..." ، ثم فسحة موسيقية لاستشعار وتذوّق ما مضى من تكرار الـ " يا " الممدودة أخيراً، ولدواعي التشويق إرجاء المنادى الذي يجيء بعد تلك الفسحة بما يليق من فخامة منتظرة :" روعة سحر الأسطورة".

هذا ويستتبع ذلك من باب الضرورة الجمالية أن يجيء تكرار الـ " يا" ومدّها عند إعادة المقطع أكثر هدوءاً ورصانة.

وفي إطالة تشديد الـ" باء" الثانية من " بنحبّك" عند إعادة مقطع " بنحبك نحن وما قادرين أبداً عن حبك نتخلّى" الكثير مما يمكن قوله عن العذوبة والانجذاب المؤكِّدَين لشدة الحب وصدقه ولذته التي يستشعرها المغني في قلبه وتكاد رعشتها – أو هي بالفعل – تسري في سائر جسده.

لم يكن مد ألف " حاولت" طويلاً في " حاولت أسيبك وأتناسى المضى" من أغنية " جربت هواك" ليفيد في تأكيد طول المحاولة وصعوبة تكرارها بأكثر مما فعل المد المنضبط لـ " ياء" " أسيبك"، تماماً مثلما بدا المد الطويل لواو " يومي" في أحد مقاطع " يومي الشفتك إنت حسيت بالهنا" زائداً على الحاجة، وكان الأَولى في إثبات عمق " الهنا " المحسوس يوم لقاء الحبيب الاكتفاء بترديد " يومي" ومد خفيف للواو كما في باقي المقاطع.

وفي ذات الأغنية خطْف لافت لألف "الرضا" في " أيامك معاي ساعات الرضا"، وألف " تمنعا" في " الدمعات عيوني كيفن تمنعا"، وكذلك التنوين في " أبداً" في " ما بدّل حبو أبداً ما اتنكر ليكا" من أغنية " نور العين"، وهو ما قد يغري مستمعاً متريثاً – مع تتبع سيرة وردي مع المد – بإسقاط نفسي مفاده رغبة جامحة في المد استحالت إلى نقيضها بعد

أن جرّب الرجل كل تلاعب ممكن مع المد أوصله إلى ما يشبه التشبُّع متجلياً في المواضع المشار إليها على سبيل المثال.

انتزاع المد من حرف متحرك قد يبدو موحياً غير مستهجن كما في سين "سحر" – المشار إليها في سياق سابق – في مقطع " الجمال في سحر الوجود ضافي" من " أسعد الأيام"، وربما بدا مستهجناً غير مبرّر كما في تاء " فتحتِ" المكسورة في " فتحت جرح الليل" من أغنية " من غير ميعاد". ويبدو انتزاع المد من الحروف المتحركة – على نحو المثالين السابقين – خاضعاً في باب التذوق الجمالي لذات المقاييس التي تنطبق على حروف المد الثلاثة وإطالتَيْ التضعيف والسكون مجرّداً، بيد أن اهتماماً وحذراً مضاعفين ينبغي أن يُوْلَيا لمد الحرف المتحرك كون الأذن والحس الموسيقيين أسرع إلى تتبع والتقاط النشاز الوارد انزلاقه بشدة إلى الحالة الأخيرة.

لعل من أبرز السمات في صوت وردي الثقة.. وربما فرط الثقة، وهي أبرز السمات في مدّه أيضاً.. أو بالأحرى هي أبرز ما يدفعه إلى المد على ذلك النحو المفرط. إلى ذلك فإن وردي يتلاعب بالمدّ صعوداً وهبوطاً.. بل يميناً ويساراً وفي كل اتجاه بما قد يجعل مدّه أحياناً زائداً على الحاجة أو حتى مستهجناً على نحو ما رأينا آنفا. على أن المدهش في

صوت وردي أنه لا يدع انجذابك إليه واندماجك مع الأغنية ينفلتان حتى مع أكثر حالات مدّه شذوذاً، وهو أمر يضمنه ما يتمتع به أداء الرجل وصوته من مقومات فريدة يقتضي اجتلاؤها سياقاً مستقلاً لا ريب.

"نور العين" المحظيّة

" نور العين " إحدى أشهر ما غنّى وردي وعلق في أذهان الناس، هذا إن لم تكن الأغنية هي الأشهر لوردي على الإطلاق والأكثر مداعبة لوجدان المتلقي، إلى حد يحفزنا إلى نعتها بـ " المحظية " من بين سائر ما صدح به المغني الكبير.

البحث عن أسباب الحظوة ليس بالأمر اليسير في " فقه المحظيات"، إذ كثيراً ما لا تكون للقصائد أو الأغاني المحظية أسباب واضحة مباشرة وراء ذيوعها أكثر من كلام فضفاض يمكن إلباسه لأية قصيدة أو أغنية بعد أن تذيع، لكن هذا على أية حال لا يكفي لمقاومة إغراء التقصي مع كل حالة ذيوع أو حظوة لالتماس – وربما في حالات كثيرة تكلّف التماس – الأسباب الخاصة.

وربما يكون أدق تعبيراً أن نشير إلى الكلام الفضفاض المأتي على ذكره قبل قليل على أنه كلام ذو مقاس واحد ينطبق على حالة الذيوع والحظوة إجمالاً، وعندها لا يغدو ثمة من غضاضة في استعارة ذلك الكلام عند الحديث عن كل حالة، وتصبح الحيلة في كل مرة هي التماس ما جعل مقاس الكلام مناسباً لتلك الحالة بقراءة ما تتضمنها من سطور، ومن قبلُ ما بين السطور.

كان أول ما مهّد الطريق أمام " نور العين " هو أنها طرقت الغرض الأشهر في الغناء في أي زمان ومكان، ما نعنيه هو أن حظوة الأغنية ما كانت لتكون لو أنها لم تطرق باب الغناء العاطفي الذي يعرفه الناس على أنه الغناء، هكذا إجمالا، قبل أن تدعوهم أية حاجة اجتماعية أو سياسية أو ما شابه ذلك لتكلُّف أشكال أخرى للغناء هي لا ريب أبعد عن خاطرهم وسجيتهم مما يمكن أن يصدحوا به في أي زمان ومكان مما لا يحتاج في ترديده إلى مناسبة أبلغ من حاجة ملحة ومستمرة للغناء والحب.

" نور العين " طرقت باب الغناء العاطفي في أكثر صوره بساطة وشفافية، فلم يشأ إسماعيل حسن صاحب المعجم الغني بأصالة التراث كلماتٍ وأساليبَ أن يوغل بـ " نور العين " في ذلك التراث على نحو ما فعل مثلاً مع " القمر بوبا" ، صاحبة الحظوة الخاصة بدورها، فكانت كلمات الأغنية

موضوعِ هذا الحديث في بساطة : " قلبي الحابيكا"، " ما ناسي الماضي"، " ما بدّل حبو"، " الوجه النار"، " صابر بتألم"، ولم تكن الصورة البلاغية أكثر تعقيداً من: " دوّبت شبابي"، " عشقت الجنة"، " رموش تجرحني". هذه البساطة في كلمات الأغنية وأسلوبها هي ما جعل " نور العين" ابتداءً في متناول الجميع.. وهي الخطوة الأولى على طريق الذيوع والحظوة.

عذوبة اللحن وبساطته هي ثاني ما كفل الانتشار لـ " نور العين " من خطوات، على أن اللحن العذب البسيط لا يكتمل – وربما لا يبين – إلا بأداء عذب يخلو من التعقيد ، ويكاد وردي في كل مرة يغني فيها " نور العين " يذوب إحساساً واندماجاً وينساب سلساً كما لا يفعل مع أية أغنية أخرى. سُنّة وردي مع التلحين هي تعقُّب القصيدة كلمة كلمة، ولم نحسب أنفسنا مغالين حين زعمنا في مقام سابق أنه – فوق ذلك – يتعقب الكلمات حرفاً حرفاً لإيفاء كل منها ما يستحق من المد أو الخطف أو الترجيع أو غير ذلك، وهو من قبل يعرف كيف يشحن كل حرف بفيض من إحساس يصل إلى حد الذوبان اندماجاً كما أسلفنا.

ليس غريباً إذن أن يذوب المستمع مع " دوّبت" في " اللون الأسمر دوبت شبابي "، وأن يتنازعه النعيم والألم في " الجنة" من " وعشقت الجنة.. الجنة، وفي الجنة عذابي"،

وأن يتجرّع مرارة الصبر ويحس بوخز الألم في " صابر بتألم"، وكان جميلاً أن لا يطول تشديد اللام كثيراً في " بتألم" اكتفاءً بإحساس الوخز دون المرارة المتضمنة في " صابر " من قبل والمُصرّح بها في " شرابي" من بعد.

على أن ذروة الإحساس والاندماج تبدّت في " وعيون نعسانة "، وكان من تجليات وردي في الأداء أن يحاكي إحساس النعاس في " نعسانة ". هذه جرأة، ليست نادرة، من فنان يثق في أن صوته وإحساسه يكفلان له في أسوأ الفروض سلامة الإياب من أية مغامرة تجريبية.

بساطة ليس وراءها بساطة، وعذوبة تكاد تقطع الطريق على أي خيال بعدها في التعبير عن حالة الحنين للأحباب في " يا حليل الراحو.. يا حليل أحبابي".

اللافت في " نور العين " هو امتزاج التشبيب الحار بالحنين الأكثر حرارة، وإذ تبدو القصيدة في مقامها الأول رسالة عاشق غمره الشوق إلى حبيب لم يعد لقاؤه متاحاً، فإن ذلك لا يمنع الشاعر من التشبيب بمحاسن محبوبه في مقام آخر، حتى إن القصيدة تبدو في مقاطع منها تداعياً أمام مفاتن حبيب حاضر :" اللون الأسمر دوبت شبابي"، " الشعر الناعم بي عطرو أسرني.. والوجه الناير بي نورو غمرني.. وعيون نعسانة ورموش تجرحني"، ثم لا يلبث ذلك التشبيب المتداعي أن يمتزج بالحنين مذكّراً بأن تلك المحاسن لم تعد

حاضرة أمام عيني الشاعر :" يا حليل الراحو يا حليل أحبابي"، " خلّتني متيّم وين راحت مني؟"، وهو ما تظل تؤكده اللازمة :" يا نور العين.. إنت وينك وين؟" في كلمات – مجدداً – بسيطة وسؤال مباشر حميم، ما يغري بإثبات دور اللازمة على ذلك النحو في كونها خطوة مهمة على طريق الحظوة، وربما كانت اللازمة السديدة هي مفتاح الحظوة عموماً لأية أغنية، وهو ما فعلته هنا بامتياز " يا نور العين .. إنت وينك وين؟ ".

الأَوْلى أن لا يكون " اللون الأسمر" مما يجذب خيال شاعر أو متلقٍّ سوداني يُفترَض أن لا يجد أيٌّ منهما في سمرة البشرة عموماً – حتى إذا كان يؤثِرها – تميُّزاً يدعو إلى الانتباه كما " الشعر الناعم"، وإن اكتنف الصورة التالية " بي عطرو أسرني" بعض الإرباك والتشتت بإضافة العطر إلى سِمات الشعر وجعل العطر باعثاً لانتباه الشاعر بل وأسْره على حساب النعومة الأولى بذلك في السياق السوداني.

تبدو الخلفية الزمانية خطوة مهمة على طريق الحظوة والذيوع.. وربما كانت الخطوة الأهم على الإطلاق، فتأخُّر الأغنية المحظية – أية أغنية – أو تقدُّمها شيئاً قليلاً من عمر الزمان ما كان ليضمن لها ذات الحظوة بالضرورة، بل إن مزاج المتلقي – المرتبط كليّاً بالمرحلة الزمانية – ربما أخرج الأغنية تماماً من دائرة الحظوة إلى دائرة الإهمال إذا

دُفع له بها في زمان مختلف وجاز لنا أن نفترض نجاح تجربة نظرية من هذا القبيل، خاصة أن أية أغنية هي وليدة زمانها ويبدو سلخها منه عملاً نظرياً إلى حد بعيد.

غير أن ثمة من الأغاني ما يبدو مطروحاً إلى دائرة الإهمال إذا افتُرِض إبداعُه في أي زمان، وثمة من الأزمنة في عمر المجتمعات ما يحفز حفزاً إلى إبداع المحظيات ويكاد يناديها : " هيت لك ". من تلك الأزمنة حقبة من عمر الوطن والزمان حفلت بالوجد والإبداع.. كانت " نور العين " مغويّتها ومحظيّتها في آن.

الغناء بروح سودانية صرفة

ما الذي يمكن أن يشوب تلك الروح مما هو غير سوداني فيحملنا على تأكيد أن وردي يغني بروح سودانية صرفة ؟ ، الإجابة تتلخص في أن مغنيّاً في قامة وردي آثر أن لا يمرّ مرور الكرام على الغناء السوداني كان من الممكن أن يضع بصماته المائزة بما يمزج الروح السودانية للأغنية لحناً وأداءً بغيرها، أو على الأقل يقتبس من ذلك الغير ما يضيف إلى الأغنية السودانية ويطورها. ذلك أمر مشروع لا ريب، لكن وردي على أية حال لم يشأ أن يضع بصماته على ملامح الغناء في السودان على تلك الشاكلة.

الأرجح أن المبدع الأصيل لا يشغل باله كثيراً بالطريقة التي عليه أن يبدع خلالها، وهو – أكثر من ذلك – لا يشغل

باله بما قد يعتبره كثيرون مسألة جوهرية في عملية الإضافة والإبداع من ضرورة إثراء المحلّي بما هو إقليمي وعالمي. أصالة المبدع تكمن في قدرته على التجديد دون إلحاح على استيراد نماذج الآخر وحشوها في النموذج المحلي، وعليه فإن إدخال آلة عزف جديدة إلى الأوركسترا ليس إبداعاً في ذاته، و هو مؤكّداً ليس غاية ما كان يعنيه الموسيقار المصري محمد عبد الوهاب حين فعل ذلك مع الأغنية المصرية مراراً، تماماً كما أنها لم تكن أقصي طموحات وردي في الإضافة حين فعل الشئ ذاته مع الأغنية السودانية غير مرة.

مدخلنا إلى الحديث عن الروح السودانية الصرفة لوردي يستدعي مقابلة عارضة أُشير إليها مرة بين الشاعرين المصري أحمد شوقي و التونسي أبو القاسم الشابي ، إذ رأى بعضهم أن الأول لم يَسِمْ شعرَه بالروح المحلية كما فعلها الأخير مع شعره، فكانت تونسيّة الروح تطلّ من شعر الشابي أكثر مما كانت مصريّتها تفعل مع شعر شوقي. وردي لم يرد لأية روح أن تمتزج أو حتى تطلّ من خلال غنائه إلى جوار الروح السودانية، لذلك هو لم يكلّف نفسه أي عناء لتبسيط بعض أغنياته – لحناً أو أداءً أو حتى كلمات – ليكفل لها انتشاراً عربياً كما فعل غيره، بل كان كلما دعت حاجة إلى أن يقيم حفلاً في بلد عربي يغني كما لو كان يفعل داخل السودان، واثقاً مِن أن البضاعة الجيدة لا يعيبها أنْ كانت محلية الصنع، ومِن أنّ مَن يريد أن يشتري فناً سودانياً عليه

أن يمتـزج هـو أوّلاً بـالروح السـودانية أو علـى الأقـل يحـاول الاقتراب منها ، لا أن ينتظر منها أن تسعى إليه.

بيد أن ما سبق ينبغي أن يؤخذ بحذر فلا يُفهم على أنه محاولـة لتبرير الانكفاء على الذات وتأصيله، لكنْ للانفتاح على الآخر شروط أولها أن لايسلب ذلك الآخر ذاتك فلا يقبلك سوى بعد أن يُشربك ذاته.

وردي لم يكن يغني مكبّاً على وجهه بل سوياً منفتحاً أميالاً لا خطواتٍ، لكن باتجاه من لا يلمس منهم تأففاً من الاقتراب من الروح السودانية بل والالتصاق بها ، هناك لاريب حيث شرّق وغرّب إفريقيّاً.

لقـد بـاع وردي الأفارقـة طربـاً سـودانياً صـرفاً شـرَوه مسرورين دون أن يطلبوا إليه أن يغيّر شيئاً من روحه، ذلك أن روحهم كانت بطبيعتها قريبة إليه دونما حاجة إلى تدخُّل جراحي من شأنه أن يفضي إلى التشويه وقد أُريدَ منه التقريب أو التجميل كما حدث مع فنانين كبار لدينا حاولوا أن يتقربوا زلفى إلى الأذن العربية فلم تخرج محاولاتهم سوى بالسخرية أو عدم الاكتراث في أحسن الأحوال. وربما وعى وردي ذلك جيداً، لذا آثر أن يأتي عدم الاكتراث من قِبَله تجاه مسألة الانتشار عربياً، فهو حتى عندما غنى باللغة العربية غنى للسودان والسودانيين فحسب .. موضوعاً وألحاناً وطريقة أداء.

وإذا كانت قصائد الكابلي مثلاً أقرب إلى أن تمسّ الوجدان العربي كلماتٍ وتستسيغها الأذن العربية أداءً، فإن وردي على ما يبدو لم يسرف في غناء القصائد والأناشيد العربية عامداً، وهو أكثر من ذلك – ورغم حرصه الكبير على كل مقوّمات الأداء الصوتي عموماً واللغوي منه خاصة – غنى ما غنى بالفصحى بمخارج حروف تشي بالعامية السودانية عامداً كذلك. وردي في سائر أغنياته – الفصيحة والعامية – لا يضيره أن لا تبين مخارج حروفه كما يضيره أن يجافي أداؤه الصوتي الحس السوداني لحساب الانضباط اللغوي الفصيح، وحس السودانيين حس بدوي قروي يؤثر أن يغني على سليقته منصرفاً إلى الطرب ومتذوقاً الكلمة الرصينة معنى وأداءً كما يعرفها هو لا كما تفرضها أصول اللغة الفصحى.

كان أقرب إلى الخاطر أن تغري أصول وردي النوبية ونشأته هناك باحتذاء النموذج النوبي في الغناء، وهو نموذج وافر الحظ من الثراء الفني، لكن الرجل آثر أن يستلهم الوطن الأكبر وأن يجعل لثقافاته المختلفة حظوظاً متساوية في فنه تمدّه ويمدّها. ولطالما بدا اهتمام وردي في غنائه بالثقافات السودانية المتنوعة لدى المراقب أشبه بالتحدي، لكن جراءة المبادرة وروعة التحدي لم تفسدا لروح الغناء قضية، بل أثْرَتا تلك الروح وشكّلتا ملامح جديدة ومتميزة للغناء في السودان.

قد يؤثر سوداني أن يستمع إلى الأغنية "الأم درمانية" الصرفة من غير وردي، وربما آثر مدمن على الأغاني المصبوغة بصبغة "الشماليّة" أن يطرب إليها من غير وردي، بل حتي تراث النوبة السودانية الغنائي ربما آثر أن يتلقفه ثالث من غير وردي، لكن النماذج الثلاثة مجتمعة وغيرها من تراث السودان في الغناء قلّ أن ينكبّ عليها مثل وردي فيَطرَب ويُطرِب، ومن قبلُ يجيد ويضيف، ويواصل طربه وإطرابه وإجاداته وإضافاته أكثر من خمسين عاماً .. بروح سودانية صرفة.

وردي منضبطاً وغير منضبط

قلنا من قبل عندما نظرنا إلى المد في أغاني الرجل إن " وردي أصلاً فنان متمرد، لا يقف تمرده عند حدود التجديد في الألحان والأداء، بل هو يؤثر أن يتجوّل بقدر من الحرية والنشوة وربما بشيء من فرط الثقة في اللحن المتفق على تفاصيله مسبقاً. وردي حالة من الإبداع يلفها طوق من التمرد، أو هو بالأحرى حالة تمرّد على كل طوق قد يوضع حول الإبداع حتى إذا كان من صنع المبدعين أنفسهم. إنه نموذج لفنان لا يرى الإبداع إلا مصاحباً للتمرد، بذلك ربما يفسَّر المدّ عند وردي مجملاً، وذلك قد يكون المدخل إلى قراءة سائر إبداعه". وإذ لا نزال نرى أن تمرد فناننا يُعدّ مدخلاً جيداً لقراءة سائر إبداعه، فإن الأجمل أن ننظر متى ينضبط ذلك المتمرد، وإن كان حريّاً أن نعترف أنها لحظات عابرة .. هي استثناء

في إبداعه حتى إذا لم يصدق ذلك حسابياً، أي حتى إذا كانت أوقات الانضباط أطول في أغنياته، ذلك أن وردي منضبطاً – مهما طال انضباطه – يبدو كما لو كان في حالة استئذان من وردي المنفلت.

ينضبط فناننا بصورة جلية مع الملاحم والأغاني الطويلة والتي غالباً مايصاحبها لحن متمهل، والانضباط هنا يعني الالتزام في مصاحبة الموسيقى وقدراً أكبر من التقيّد في مراعاة المدّ طولاً وقصراً وشدة ولين بل وانضباطاً في الإحساس بحيث يحيطه التناغم ويلفه قدر أكبر من السكينة والهدوء. الأمثلة على ذلك واضحة إلى حد بعيد في " قلت أرحل" و " بناديها" و " الطير المهاجر" و " من غير ميعاد" ، وإلى حد أبعد في " الود" تحديداً.

ولأن التمرد هو الأصل في وردي الفنان، فإن مسألة الانضباط والانفلات أقرب إلى أن تفسَّر بأن الأغاني الطويلة بطبيعة ألحانها هي التي تفرض القيود السابقة على أداء الرجل ، بينما تدع الأغنيات القصيرة وألحانها الأكثر خفة فناننا على سجيته. نعني أن انفلات وردي مع الأغنيات القصيرة قد تزكيه هزة الطرب ، لكن تلك الهزة لا تزكي كامناً بل تهيج ما هو أصلاً قابل – بل تائق – لأن يهيج، وعليه فإن انضباط الأغاني الطويلة طارئ وإن طال، وانفلات الأغنيات القصيرة أصيل في طبيعة مبدعنا وإن قصر. هذا

مع ضرورة إثبات التحفظ في كيفية حساب الطول والقصر ، مرة لأن المسألة تبدو نسبية، ومرة لأن مقامها – اذا أمكن إخراجها من إطار النسبيّات – غير هذا من البحوث الأكاديمية الصرفة.

وردي في الغالب لايؤثر الاستسلام لمصاحبة موسيقى جميلة حتى إذا كانت من صنعه، لذا فإن أعمق مظاهر الانفلات – ليس أجلاها بالضرورة – أن الرجل يعمد إلى أن يكون لصوته وأدائه اليد الطولى على موسيقاه في الأغنية، فيبرز الأوّلان على حساب الأخيرة. يبدو فناننا مع كل أغنية كما لو كان المؤدّي داخله يقود الملحن الذي وضع النوتة مسبقاً وليس العكس، وهكذا فإن عشاق موسيقى وردي ربما كان من الأفضل لهم أن يستمعوا إليها منفردة أو حتى مغناة من غيره ممن يأذن للموسيقى أن تسوق أداءه – كما يُفترض ربما – وتقوده بسلام إلى آخر الأغنية.

أبعدُ من كل ما مضى في شأن الانضباط وضدّه ، أن الفنان الذي يُولِي اهتمامه الأكبر لجماهيره لا يتورّع عن مشاكسة الجماهير نفسها، فلا يقبل مثلاً أن يفرض عليه أحد أن يبدأ حفلاً بهذه الأغنية أو يختم بتلك، أو يُكثر من الأناشيد لأن مقاماً احتفالياً يستدعي ذلك، ولعلّه في هذا يؤثر مباغتة المتلقي وإدهاشه بغير ما يتوقع في مُفتتح حفل أو ختامه كسراً لثوابت الاحتفالات المكررة فينأى بفنّه عن أن يكون رتيباً

تتلقاه الآذان تلقّي المسلّمات وهي منشغلة – ربما – بأحاديث عابرة.

على أن بعض ردّات الفعل المشاكسة لفناننا قد يعوزه التبرير الفني، وربما كنا في مندوحة عن التماس تبرير له فيما اتُّفِق عليه من وصف مزاج الفنانين المتقلّب، غير أن الثابت أن وردي الإنسان متمرّد مثل وردي الفنان، كما أن تمرّده إنساناً يصل إلى حدّ الثورة كما في مواقفه وسيرته السياسية. أكثرُ من ذلك فإن الرجل على الأرجح يحرص على أن لا يفصل حياته فناناً عن حياته سياسياً وإنساناً، والمفارقة أن روح المشاكسة والتمرد فيما يبدو هي ما آزر جوانب حياته المتعدّدة وألّف بينها.

في الحفلات الحية الخاص منها والعام حيث اللقاء مباشراً مع الجماهير يبرز وردي منفلتاً وتبرز كل صور انفلاته كأوضح ما تكون، ابتداءً بما أشرنا إليه من التحدّي في تحديد كيف يبدأ وكيف ينتهي، بل ربما يشرع مبكّراً قبل الحفل في الإصرار على أن تُعدّ له منصة يغني فوقها حتى إذا حسب البعض ذلك ضرباً من التعالي في عرف مجتمع بسيط. أما مفاجآت المدّ وإعادة المقاطع ومراوغة الموسيقى فعلى العازفين أن يتحملوا تبعة ما لم يُتفق عليه مسبقاً. وتبلغ المشاكسة ذروتها مع الجمهور حين يفرض عليه بأدائه الحميم أن ينفعل متجاوباً، فيكون الانفعال حميماً بريئاً من الجمهور

مقابل انفعال حميم من الفنان.. ولكن مناوش في كل ما قد نووِش فيه العازفون من قبل من لعب بالمدّ وإعادة مقاطع ومراوغة للموسيقى ، مضيفاً إلى ذلك فرط اللعب بمخارج الحروف وطريقة الأداء دلالاً وانتشاءً حتى ليصعب على متلق يزهو بحفظ الأغنية واللحن أن يردد خلف وردي في اطمئنان.

ظل التمرّد السمة الغالبة على فناننا ليس مقابل الالتزام والانضباط فحسب بل إزاء كل صفة أخرى، لكنه كان تمرّداً في الإبداع وليس عليه، أي أن انفلاتات وردي وفلتاته كانت مجملاً لصالح مشروعه الإبداعي تُزكيه وتدفعه وقلّما تخذله أو تقطع عليه الطريق.

وإذا رأينا أن إحدى حالات الرجل النادرة مع الانضباط كانت الأغاني الطويلة، فإن انضباط وردي الأكبر كان التزامه لأكثر من نصف قرن بكل ما يمت إلى إبداع أغنية أصيلة وجميلة بصلة، وهو من قبلُ التزامه بأن لا ينفصل الفنان داخله عن الإنسان، بل يزكي أحدهما جذوة الآخر إذا أوشكت أن تخبو ويشدّ بعضه بعضاً لذات النصف قرن و أكثر.

الاستماع إلى شريط مسجَّل عشوائياً

عادة ما يعمد الفنان – أو القائمون على صناعة الفنان – وهو بصدد إعداد شريط جديد إلى أن تكون أغاني الشريط منوّعة بين الطويلة والقصيرة والمرحة والحالمة وغير ذلك، وهو تنوّع يستدعي بالضرورة تنوع الأغراض التي عليها أن تستوعب تلك القوالب والمشاعر. في هذا الباب كان مغنياً مصرياً شاباً – أعني مغنياً مصرياً كان شاباً – يفاخر بأنه الوحيد بين أبناء جيله الذي يجرؤ على أن يضمّن ألبومه أغنية " نكد"، لعله يقصد – وفق تصنيفنا المنصرم – أغنية طويلة ليست مرحة .. وربما ليست حالمة كذلك.

لا أعلم تحديداً ما يصنعه وردي في هذا الباب، خاصة أن الأمر عندنا يختلف كالعادة، فكثير من الأشرطة المسجلة لكبار فناننا لا يتم بإشرافهم المباشر أوحتى استئذانهم المباشر، ويغلب على تلك الأشرطة أن تكون توليفة لمجموعة من الأغاني أحبها جمهور ذلك الفنان. وإذا كان الأمر مع وردي مختلفاً لأنه – كما عُرف عنه – يدقق طويلاً قبل أن يرى أي شريط له النور، فإن المسألة لا تسلم من أن ينزلق إلى الأسواق شريط له يحمل ما لا يرضيه ، إن من حيث الجودة أو توليفة الأغاني تلك .. كما أظن.

مهما يكن فإن ما نعنيه في هذا الحديث تحديداً ليس الإلحاح على أهمية أن تُختار أغاني الشريط بعناية، بل ربما كان عكس ذلك. أعني النظر في شريط دفع به إلى الأسواق على عجل تاجر ليدرّ عليه ربحاً وفيراً في زمن قياسي دون مراعاة أية شروط موضوعية في الأغاني التي يضمّها الشريط أو في طريقة ترتيبها. أكثر من ذلك لك أن تتخيل أي شريط من صنعك أنت جمعته لوردي على شاكلة ما صنع ذلك التاجر العجول أو أية شاكلة تحبها لأغاني الرجل .. وليكن ذلك الشريط الافتراضي موضوع حديثنا.

أزعم أن جمهور فناننا لن يملّ ذلك الشريط مهما حوى من أغاني الرجل وبأي ترتيب، والسبب أن أبرز سمات وردي على مدى مشواره الطويل كان التجديد (أوالتجدّد)، وهذا ما

كفل للرجل على طول المشوار المديد ألقاً و بريقاً ظلّا ملازمين لنجمه بينما اكتفى فنانون كبار آخرون بالمضي على ذات الوتيرة والإيقاع لمشوار طويل أيضاً، وهذا ما جعل نجومهم – وإن ظلت عالية – يعوزها الألق والبريق.

من اليسير على أي فنان أن يزعم أنه جدد هنا وأضاف هناك ، بل إن كل فنان على الأرجح يزعم ذلك مع مطلع كل أسطوانة جديدة له، لكن يبقى السؤال الملحّ : أيّ تجديد وأية اضافة؟ . ومن دون أن ندخل في تفاصيل وحسابات معقدة بحثاً عن إجابة رشيدة وحاسمة فإن مثل شريطنا المسجل عشوائياً ذاك يمكن أن يُدلي دلْوَه في المسألة ببساطة ، ولعل الإجابة على سؤال التجديد والتجدد تأتي رشيدة وربما حاسمة إذا أحسنّا الاستماع إلى ذلك الشريط، فإذا لم يكن الفرق بين أغنية في أول الشريط وثانية في آخره سوى كلمات مختلفة ولحن مختلف فالأغلب أن الإجابة على السؤال ليست لصالح الفنان. ذلك أن الأهم من اختلاف الكلمات واختلاف الألحان هو اختلاف الأداء ذاته، وهذا هو عين ما يجعل إجابة السؤال رشيدة وحاسمة لصالح وردي، فالرجل الذي غنى " يا طير يا طاير" هو أبعد ما يكون أداءً صوتياً عن من غنى "حنيّة" على سبيل المثال، وهو اختلاف في الأداء لا يُمليه فقط التباعد الزماني أو اختلاف اللحن والإيقاع بين الأغنيتين، قدرَ ما هي طواعية الصوت لأن يتشكل ليُطلّ مختلفاً بين الأغنية

والأغنية حتى إذا تشابهتا إيقاعاً وتقاربتا لحناً وكان ما يفصلهما قاب قوسين أو أدنى من عمر الزمان.

خذ "أمير الحسن"، " الشتيل الني"، "القمر بوبا"، "جمال الدنيا"، "الصورة"، "صدفة"، " بنحب من بلدنا"، "الريلة"، " المرسال"، " شن بتقولو"، "الليلة يا سمرا"،"بناديها"، "الناس القيافة"، "يا سلام"، "غلطة"، "جميلة ومستحيلة"، "الحب والورود"، "استنيني"،" ما تخجلي"، " الحنين يا فؤادي"، " بيني وبينك والأيام" ، "خاف من الله"، " الحبيب العائد"، "أسعد الأيام"، "ما بنساك"،" يا بلدي يا حبوب"، خذ أيّاً من تلك الأغاني وغيرها واصنع منها كيف شئت شريطاً واطلع به على الناس تجد أن قيمة وردي الكبرى أنه يضمن أن يطلع عليك متجدّداً بالضرورة مع كل أغنية جديدة.

أكثر من ذلك فإن أغنيتين طويلتين كـ" الطير المهاجر" و" الود" تجمعهما ملامح موضوعية وأنفاس موسيقية ويحويهما شريط واحد – غير مسجل عشوائياً – لاتسأم أن تتقلّب بين وجهيه مراراً وأنت تجزم أن ما تستمع إليه على كل وجه مزاج إبداعي مُغاير.

وإذا كان أهم ما ينبغي أن يَسِمَ الفنان الطامح إلى أن يكون متفرّداً هو تميّز صوته وتجدّد أدائه، فإن الصفتين تبدوان أحياناً كما لو كانت إحداهما تعمل بما ينقض الأخرى ، وهذا صحيح إذا لم يستوقف الفنان ذلك التضادُ ويعمل بجدّ

وانتباه على تلافيه، أو بالأحرى إذا لم تكن موهبة الفنان مهيأة بالفطرة لتلافيه. وردي موهبته كانت مهيأة تماماً لتحاشي ذلك التضاد بل وإحالته إلى تعاضد، فتميّز صوته وتميز أدائه الشديدان لم يوقعاه في فخ التكرار، بل إن مُقوّمات صوته تحديداً هي ما أعانه على أن يكون متجدداً على الدوام، وعلى أن تكون عملية التجدد تلك سلسة وليست مخاضاً عسيراً يسبق كل عملية إبداعية لحناً أو أداءً.

من سائر مقومات ذلك الصوت الفريد كانت القوة والطواعية ما كفل لوردي التجديد والتجدد بسلاسة. كانت القوة هي ما يدع الرجل يتجاسر إلى أقصي حدود المغامرة الصوتية باطمئنان، وكانت الطواعية هي ما يدعه يتجول بذات الاطمئنان في دهاليز تلك المغامرة، بينما كانت العذوبة هي ما يجعل المتلقّي يذهب مع مبدعه في المغامرة إلى أقصي الحدود و يتجول في الدهاليز بمرح وانتشاء.

ليس على الفنان أن يشرع في أغنية جديدة لمجرد أنه أحس بحاجة إلى الغناء أو حاجة إلى كسب العيش، بل فقط عندما يحسّ بأن لديه جديداً يستحق الإبداع ، أو بالأحرى يستحق أن يسمَّى إبداعاً، وإلّا فإن عليه أن يردد أيّاً من أغانيه القديمة.

وإذا كان وردي لا يشرع في أغنية جديدة إلّا إذا أحسّ بأن لديه جديداً يستحق أن يُسمَّى إبداعاً، فلا أجمل من أنه يردد أغانيه القديمة بذات الحس من الإبداع.

نماذج للمرح والدلال
والنشوة في اللحن والأداء

إذا كان أهم صفات صوت وردي – كما رأينا إجمالاً من قبل – القوة والطواعية والعذوبة والتميّز، فإن المرح والدلال والنشوة تكاد تكون تكملة لتلك الصفات وليست مجرد نماذج تُجتلَى في هذا المقام من الأغنية أو ذاك. وإذا كان المرح والدلال يَسِمَان صوت فنّاننِا فيما يناسبهما من مقامات، فإن النشوة هي ما يلازم صوته وإحساسه في كل مقام.

" أن تغني كما لو كنت تناجي حبيباً " نصيحة عامة تُسدَى إلى كل مغن مبتدئ، وهي نصيحة على بساطتها وأهميتها صعبة التحقيق، ذلك أن الاندماج في الأداء إلى ذلك المدي هو غاية ما يحبّ أن يصل إليه أي فنان، لكن

المبتدئين عادة – وغير قليل من المتمرسين – يصرفون جهدهم الأكبر إلى ضبط تقنيات الغناء وأدواته القابلة لأن تؤخذ مباشرة كقواعد ممكنة التطبيق، ثم يدَعون الإحساس – وذروته النشوة – يتوّج مشوارهم الطربي لاحقاً في مرحلة متقدمة.

ولكن الفكرة لا تبدو بإمعان النظر تماماً كما أسلفنا، فالمسألة ليست مغنيّاً مبتدئاً وآخر متمرّساً، قدرَ ما هي مبدع أصيل وآخر أقلّ أصالة (و لا نقول مدّعياً بالضرورة) . وفي حين يكون يسيراً في الغالب اجتلاءُ الإحساس الصادق – أو حتى ذراه ممثلة في النشوة – مع موهبة أصيلة في بواكيرها، فإن ذلك الاجتلاء قد يصعب مع متمرّس أدنى موهبة حتى بعد أن تمضي عليه سنوات أو عقود من النجاح في التطبيق الحَرفي لكل ما أتت الكتب والمعاهد الموسيقية على ذكره من التقنيات والأدوات الدقيقة لمن يطمح أن يكون مغنياً محترفاً.

غير أن الأمر لا يمنع في النهاية من أن تُسدَى النصيحة الشهيرة بما معناه " أن تغني كما لو كنت تناجي حبيباً "، إذ عسى ذلك أن يلفت مغنياً مبتدئاً إلى إيقاظ الكامن من أحاسيسه، وإن كان الأرجح أن قيمة تلك النصيحة تكمن في أنها تعين المتلقي على التمييز بين الأصيل الموهوب والدعيّ في باب الغناء.

وردي نفسه يؤثر عنه كلام من قبيل ضرورة الغناء كمناجاة الحبيب، بل إنه فيما يُروَى يذهب أبعد من ذلك في التشديد على أهمية أن تسري النشوة في كيان الفنان وهو يغني، وإن كان الأرجح أنه يقول ذلك من باب الإشارة التي تعِين المتلقّي على التمييز لا النصيحة التي ليس من شأنها أن تقيل عثرة دعيّ ينقصه إحساس مطرب أصيل.

تأسيساً على ما سبق، فإن النشوة التي يُفترَض أن تصاحب أداء المغني وتتوّج إحساسه ليست ترفاً قدرَ ما هي ضرورة لأيّ مغن يطمح إلى أن يأسر مستمعيه. وهي تعبير عن منتهى اندماج الفنان فيما يصدح به بعد أن يكون قد أتى على كل عناصر الأغنية الجيدة من كلمة منتقاة ولحن متميز، وأخيراً أداء صوتي متقن ينصرف إلى الانشغال أكثر بما هو تقني في مراحل إعداد الأغنية ليصاحب الإحساسَ المتوّج بالنشوة لاحاقاً عند مواجهة الجمهور وقد اكتملت الأغنية وأخذت زينتها و زخرفها الكاملَين.

من أمثلة النشوة عند وردي في أغنية "الصورة" – لحناً وأداءً – ما عرضنا له في مقام متقدّم من تكرار رشيق لـ "يا" النداء خمس مرات تفيض مرحاً و دلالاً: " يا يا يا يا ياا ... روعة سحر الأسطورة"، ثم تكرار الـ" يا" ذاتها عند إعادة المقطع خمس مرات أخريات في مرح أنيق ورزين لا يخلو من

رشاقة، الأغنية بأسرها تبدو حالة خاصة للمرح والدلال في صوت وردي.

كذلك فإن ذروة متميزة للإحساس تتجلّى في ما أشرنا إليه مبكراً من إيحاء النعاس في أداء كلمة " نعسانة" في مقطع " وعيون نعسانة ورموش تجرحني" من أغنية "نور العين"، وفي تقطيع الذال المشدّدة – في" معذباني أنا ود حلّتا" من أغنية "القمر بوبا" – إلى سكون وحركة بينهما سكتة لطيفة تستغرق رغم قصرها أثر العذاب في القلب الواله، رغم أن التقطيع والسكتة معاً لا يستغرقان زمنيّاً سوى برهة.

الأمثلة على المرح والدلال لحناً وأداءً أكثر وضوحاً في تكرار " البسمة.. النسمة" في "وسط الدايرة" التي هي نموذج آخر خاص للمرح والدلال في أداء فناننا، وفي تكرار "مرة أفرح ومرة أسرح .. مرة أفرح ومرات أسرح ..." من أغنية "جميلة ومستحيلة" التي تُرِي كيف أن مبدعاً يقظاً لا يفوته أن يجد موضعاً للفرحة والدلال والخفة في أغنية طويلة متمهّلة.

على أن مطرباً كوردي من طراز فريد من المبدعين، يبدو كما لو كان إحساسه المتوَّج بالنشوة لا يفارق صوته وأداءه حتى في مراحل إعداد الأغنية ، بل حتى واللحن في طور النشوء أو المخاض، ليس فقط لأنه ملحّن ولكن لأن إحساسه المتوّج بالنشوة قد انتظمه كفنان.

هكذا إذن تبدو النشوة حالة تتلبّس الفنان الأصيل كليّاً وباستمرار، وهي أعمق لا ريب لدى نموذج "المغني الملحن"، فتنتظم سائر الأغنية وليس كلماتٍ أو مقاطعَ منها فحسب كما أشرنا فيما مضى تمثيلاً لمواضع من أغنيات فاض فيها الإحساس المتوّج بالنشوة مرحاً ودلالاً لدى وردي.

القراءة الثانية

في العمل الدرامي تُحسب إعادة مسلسل ، مثلاً ، بعد انقضاء شهور على عرضه الأول دون أن يملّه الناس ضرباً من النجاح اللافت لذلك المسلسل، بل إن الأمر ذاته قد ينطبق على فيلم قصير لا تكلّف إعادة مشاهدته أكثر من ساعة أو ساعتين. مع الأغنية، طويلة كانت أو قصيرة، يُعدّ تحقُّق المتعة بإعادة العرض شرطاً أساسياً لنجاحها، بل إن الأصل في العمل الغنائي أن يلحّ على متلقيه بإعادته، فإذا أخفق العمل الغنائي في ذلك الإلحاح فإن شرطاً جوهريّاً للنجاح يكون قد فاته، بل إن العمل برمّته يغدو حينها أقرب إلى الفشل.

الإعادة الناجحة ليست وحدها دليل نجاح الأغنية أو شرط ذلك النجاح، بل إن الإعادات المتكررة بنجاح هي الدليل

والشرط المبتغيان، وعليه فإن العمل الغنائي الناجح هو الذي لا يسأم متلقيه إعادته مرات ومرات حتى إذا كانت تلك المرات متتالية.

وإذا كنا قد ذهبنا من قبل إلى أن أهم ما كفل لنجم وردي أن يسطع متألقاً لأكثر من نصف قرن هو التجدّد، فإن البديع في تجدد فناننا أنه لا يحدث بين الأغنية والأخرى بل يتخلّل الأغنية ذاتها. أعني أن القراءة الثانية لأيّة أغنية للرجل لا بد أن توقفك متأملاً حيث لم يتسنّ لك الوقوف في المرة الأولى لانشغالك بمواضع تأمّل ومتعة مغايرة حينها. أكثر من ذلك فإن التجدد ، أو متعة القراءة الثانية، يحدث خلال جلسة الاستماع الأولى نفسها، ذلك أن الرجل لديه المزيد للمتعة والاكتشاف خلال الجلسات اللاحقة لذا فهو لا يضن على مستمعيه بإعادة مقطع من الأغنية لمرات عديدة بأداء مختلف كل مرة ولا يتورّع أن يحلّق بالمستمع إلى عوالم موسيقية متغايرة خلال الأغنية ذاتها.. تارة في سلاسة بحيث لا يفطن المستمع مباشرة إلى النقلات وتارة بحيث ينتفض قلبه كما لو كان يصعد ويهبط على لعبة قطار الموت، وفي كلتا الحالين فإن الأذن المرهفة تتحسّس أبعاداً جديدة للمتعة والنشوة بالانتقال من عالم موسيقي إلى آخر مهما كانت طبيعة النقلة.

الأرجح أن اختلاف الأداء في إعادات المقاطع وعوالم الموسيقى المتغايرة هي ما يضمن مزيداً من المتعة والاكتشاف

خلال جلسات الاستماع التالية، أي أن فناننا يضمن متعة الاستماع المتجددة بأدوات من هذا القبيل لذا فهو لا يضن على المستمع بما شابه ذلك بل يغمر الأغنية بما من شأنه أن يُثريها ويضاعف قيمتها كلما تلقفتها أذن ولهَى من الصعب أن يُتخمها إبداع أصيل مهما كان دسماً.

وردي إذن لا ينتظر من مستمعيه أن يستجدوه "أعِدْ"، بل يعيد على آذانهم كل كلمة بكل إحساس مغاير ممكن، لكنه على كل حال لا يفلت من ذلك الاستجداء الودود، ذلك أن معجبيه ينتظرون منه أن يفرغ من كل إعادة – مغايرة و ممتعة – في طوق الإمكان ليطلعوا عليه بالكلمة الأثيرة "أعِدْ" كطفل لايزال توّاقاً إلى ممارسة لعبته المفضلة – التي أتحفها تكراراً – كما لو كان يفعل للمرة الأولى.

الأرجح كذلك أن ما نعنيه حرفيّاً هو القراءة التالية وليس الثانية تحديداً، أي أن قيمة جديدة لابدّ أن تُكتشف مع كل قراءة جديدة للأغنية الأصيلة كما لدى فناننا، فإنْ لم تكن فكرة جديدة فمتعة جديدة لذات القيمة التي تمّ اكتشافها من قبل. وهكذا فإن ما هو جديد، قيمة أو متعة، ليس وقفاً على القراءة الثانية فحسب أو على ما يتلوها بيسير، بل متاحاً مع كل قراءة جديدة يُقبل عليها متلق منفتح على استيعاب ما هو جديد قيمة أو متعة في كل مرة مهما تقادم العهد بما يسمعه وتكرّر عليه.

وردي يـؤثِر – كمـا عرضـنا فـي مقـام متقـدِّم – مباغتـة المتلقي وإدهاشه بغير ما يتوقع، قد يكون ذلك في ما يبدأ به حفلاً أو يختمه، وربما في ما يفرضه من شروط قبل بداية الحفل ، لكن الأجمل في مباغتات الرجل ما يفعله عادة مع جمهوره المتجاوب في براءة من " لعب بالمدّ وإعادة مقاطع ومراوغة للموسيقى ، مضيفاً إلى ذلك فرط اللعب بمخارج الحروف وطريقة الأداء دلالاً وانتشاءً حتى ليصعب على متلق يزهو بحفظ الأغنية واللحن أن يردد خلف وردي في اطمئنان". تلك المباغتات المناوِشة من شأنها أن تتيح في كل مرة مدخلاً جديداً للقراءة التالية حافلاً بصور عديدة من المعرفة والمتعة، إنها لذة الترقب لقيمة أو متعة مغايرة ومراوغة ، وليست مجرد متعة مرتقبة لما هو معلوم مسبقاً من تفاصيل الأداء كالحال عند من يغني ويعيد بروح آلة صماء.

وإذا كان وردي يقول إن أجمل ألحانه هو ما أتى سهلاً لحظات إبداعه، فإن ذلك لا يمنع أنه يأخذ ما أبدعه بيُسْر فيتعهّده بالتمحيص والتهذيب والمراجعة قبل أن يرى النور ويصل إلى أسماع الجماهير، لذا فإن من العسير على القراءة الثانية أن تقع على ما ندّ على القراءة الأولى مما كان ممكناً تدارُك إبداعه على نحو أفضل، ذلك أن فناننا نذر نفسه لهذه المهمة فأتى خلال مراجعاته المتتالية لإشراقة الإلهام الأولى خلال لحظات الإبداع على كل تدارُك ممكن من شأنه أن يتيح للأذن لاحقاً – حين تطلع الأغنية على الملأ – أن تجاهر

بإعجاب جديد مع كل إعادة بديعة.. لا أن تترصّد في كل مرة ما كان ممكناً تلافيه بقليل من الحرص والعملُ في طور الإعداد.

وهكذا فإن المبدع الأصيل يتيح لأعماله بقراءاتها المتتالية إعجاباً متزايداً، في حين يُبيح آخرُ متعجّل أعمالَه لكل أذن تسترق السمع لما تشاء من مواضع الخلل مع كل إعادة وتجاهر بالإشانة.

قامة العمالقة

" أمسك بالعود وجلس واثقاً.. غنّى فيما غنّى لحسن عطية.. كان يعزف ويغني في ثقة.. لقد وُلد عملاقاً "، كان ذلك مؤدَّى إفادة لأحد رموزنا الإعلامية عن وردي وهو يقدّم صوته لأول مرة رسمياً إلى الإعلام.

هكذا شهد علي شمّو بأن وردي الذي استمر عملاقاً لأكثر من خمسة عقود وُلد عملاقاً، وإذا كان من غير المهم أن يُولد المبدع عملاقاً قدرَ ما هو مهم أن يصل إلى تلك القامة ثم يعرف كيف يحافظ عليها، فإن ولادة المبدع عملاقاً على كل حال مزيّة خاصة تضيف إلى سيرته ، وهي مزية ليست شائعة بحال بين عمالقة الفن أو عمالقة أي مجال على وجه العموم.

إذا لم نأخذ شهادة شمّو حرفيّاً فإن الثابت أن وردي وُلد وملامح النبوغ ، وغيرُ قليل من ملامح النضج ، ماثلة في موهبته بوضوح. يشير ذلك إلى دلالة مهمة هي أن الفن لم يكن خياراً بل حتماً في حياة الرجل ليس منه بد. ولتلافي أيّ إيحاء سلبي لمفهوم "الحتم" فإن قولاً توفيقيّاً شائعاً يمكن استدعاؤه في هذا المقام مفادُه أن كليهما ، وردي و الفن، قد اختار الآخر.

وإذ لا أزهو شخصياً بأن يكون أيّ مجال حتماً لا مناص منه في حياتي وأجد لذة في الضياع قبل أن أقع على ضالّتي كل مرة، وما أكثر ضالّاتي، فإن الواقع يدفعني إلى الإقرار بأن أغلب النوابغ – ولست نابغة في أي مجال و لله الحمد في كل حال – كان ارتباطها بما نبغت فيه حتميّاً على شاكلة ما حدث مع وردي. بيد أن ما ليس حتميّاً في شأن النوابغ كما رأينا أن يبدو النبوغ مبكّراً وتبين ملامح النضج بوضوح منذ البدايات فترفع عن صاحبها كُلفة الحرج عند التذكير بإقالة عثرات البداية لاحقاً من محترفي المن (ربما ليس فقط مع محترفي نكران الجميل ممن تعسرت ولادة نبوغهم).

في " الملحن والمغني.. أيهما الأسبق؟ " ذهبنا إلى أن" قامة محمد عثمان وردي سودانياً وإفريقياً لا تقصر بحال عن قامة فريد الأطرش أو حتى محمد عبد الوهاب مصرياً وعربياً" ، وكنا قد نبّهنا إلى صعوبة إجراء المقارنة لاختلاف السلّم الموسيقي

لكن " قيمة ما تركه وردي من أثر موسيقي ترجّح أنه ينتمي من حيث القامة إلى فئة العمالقة أيّاً ما كان عدد العتبات في السلم الموسيقي الذي ينتمي إليه، وأيّاً ما كان عدد تلك العتبات في سلالم موسيقية ينتمي إليها عمالقة آخرون". هنا نضيف أن سيرة وردي مجملاً ، وليس فقط ما تركه من أثر موسيقي، تؤكد أنه عملاق. ولا تعنينا كثيراً بعد ذلك المقارنة بفريد الأطرش أو محمد عبد الوهاب تحديداً.

حاز وردي أهم صفات العمالقة ، ابتداءً من الموهبة الأصيلة ومروراً بصقل تلك الموهبة والصبر على الإبداع وأصالة ذلك الإبداع وغزارة الإنتاج، وليس انتهاءً بالانتشار خارج حدود الوطن.

على أن أهم ما حافظ على جذوة تلك الموهبة وحموة ذلك الإبداع متقدتين من صفات وردي الإنسان، والتي لازمته فناناً، كان الإصرار والتمرد وفرط الثقة.

ذلك الثلاثي، الإصرار والتمرد وفرط الثقة، هو ما يعرف بـ " العدوانية" في لغة العمل لهذا العصر ، والحق أن إحدى مزايا تلك اللغة – وما أندرها – أنها امتلكت الجرأة على التسمية دون مواربة. وهكذا فإن العدوانية ليست فقط صفة مهمة لرجل الأعمال الناجح أو حتى مندوب المبيعات الناجح كما يرِد في شروط الإعلان لهذه الوظيفة أو تلك في صحف اليوم، بل هي الصفة الأهم لكل من يمطح أن يواصل التربّع

على القمة إذا كان الوصول إليها منوطاً بالموهبة والحظ. تبدو العدوانية إذن كما لو كانت الإجابة الساحرة على ما ظلّ لغزاً يزهو باستعصائه على الحل مردّدو القول الذائع آنف الذكر :" من السهل الوصول إلى القمة ولكن الصعب المحافظة عليها".

لست حريصاً على تأكيد أن ما أقصده هو الجانب الإيجابي للعدوانية، فليس أبدع من إطلاق العدوانية هكذا مجملاً حتى إذا بدت للآخرين كما لو أنها إلحاح المبدع على انتزاع أولويّاته على حساب الآخرين. ذلك لسببين، الأول أن معنى النجاح في الحياة يكاد لا يخلو من تلك الشاكلة للعدوانية ، والثاني الأهم أن التأكيد على الجانب الإيجابي للعدوانية من شأنه أن ينزلق بهذا الحديث فيستقر به حيث لا نرضى متّشحاً بمسوح الوعظ والإرشاد، ثم إن ناجحاً عدوانياً على كل حال لن يقع على تحفظنا ذاك إذا أثبتناه فينتابه وخز الضمير ويقرّر أن يحسّن سيرة نجاحه أو يفضّل عليه الفشل. يبدو ارتباط العدوانية (المختزِلة للاقتحام ممثلاً في الإصرار والتمرّد وفرط الثقة) والنجاح كما لو كان حتماً بدَوره في سِيَر العمالقة من النابهين.

كانت صفة التمرّد إذن ، كما عرضنا لها في غير حديث منصرم، إضافة إلى الإصرار وفرط الثقة هي ما لازم وردي الفنان من صفاته إنساناً فكفل له التربّع على القمة عقب

اعتلائها بعد ظهوره بيسير في منتصف القرن الماضي. وإذا كنا قد عرضنا للتمرد بشئ من التفصيل، فإن الإصرار وفرط الثقة أتاحا لفناننا مواصلة إبداعه في كل الظروف، فلم يكن يدَع تعنتاً سياسياً – من قِبل نظام حاكم أو من قِبَله هو – يثنيه عن مشواره أو يعيق تقدّمه على الطريق، بل كان يتخذ من ذلك التعنت مؤجّجاً لإزكاء جذوة الإبداع و وقوداً مُعيناً على مواصلة المشوار – وقد غذته الخبرة – بخُطا أكثر ثباتاً وسرعة. وكان فيما ألمّ بالرجل مؤخراً من مرض قاسٍ وهو في السبعينيات من العمر مثال جديد على الطريقة التي لا يدَع بها مُبدع عنيد للزمن وحدثانه أن تنال من إبداعه أو تغويه بالقعود مغرية ومعزّية بأن ما قطعه على الطريق فيما مضى كفيل بأن يضمن له الخلود. ذلك وجه آخر من أوجه الإصرار لدى العمالقة، أن لا يركنوا إلى إغراء الاستسلام حتى عندما تكون لذة إلقاء التبعة على الغير متاحة من كل صوب.

من حظ أيّ عملاق أن تتاح له أجيال وحِقب متباينة وممتدّة يبدع خلالها، تلك هبَة غالية من الزمان أحسن وردي استغلالها لا ريب، فكان إنتاجه غزيراً والأهم أن ذلك الإنتاج الغزير قد تنوّع وتباين ليس فقط من جيل إلى جيل أو حقبة إلى حقبة بل خلال الحقبة نفسها والجيل ذاته بحيث يطلع بين الحين والآخر بمزاج جديد وروح جديدة كلّما ألحّ أو حتى أومَأ متغيّر – قد يراه كثيرون عارضاً في حساب الإبداع – من شأن الوطن والزمان. إلى ذلك فإن فناننا كان، إذا عز عليه

أن يجد باعثاً على التجديد في حال الوطن أو الزمان، يبحث في فنه عمّا عساه أن يكون باعثاً بذاته على التجديد ومحرّضاً للآخرين على الابتداع.

وبعدُ، فإن قامة العمالقة بتشخيصها السابق – وبما عرضنا له في مواضع أخرى تارة باقتضاب وأحياناً بإسهاب – حالة نادرة في هذه البلاد التي كان أغرب ما فيها أنها ولودٌ ولكنّ أبناءها يروق لهم أن يبرّوها على طرقهم الخاصة، وليس شائعاً بين تلك الطرق بحال ما يُفضي إلى قامة العمالقة. لذا فإن من يسمو بيننا إلى تلك القامة ويواصل سموّه على نحو ما فعل وردي يستحق أن ندوّن امتناننا له ولو في رسالة قصيرة.