زياد الرحباني: صائد التحوّلات... والانكسارات (١)*

ملفّ من قسمين، إعداد: أكرم ن. الريّس

المشاركون
(ألفبائيّاً)

- أكرم الريّس
- إلياس سحّاب
- جان شمعون (شهادة)
- خالدة سعيد
- ريما الرحباني (شهادة)
- سحر مندور (شهادة)
- سعيد يوسف (شهادة)
- سهيل خوري (شهادة)
- طلال وهبة
- عدنيّة شبلي (شهادة)
- لينا مرهج (رسم)
- مازن حيدر
- مروان محفوظ (شهادة)
- مسعود ضاهر
- يارا الغضبان (ترجمة: سماح إدريس)

يهدف هذا الملفّ إلى الاقتراب من عالم زياد الرحباني مستعينًا بمنهجيّات البحث في العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة في المجالات التي خاض فيها زياد، أي الموسيقى والأغنية والمسرح والإذاعة والمقالة السياسيّة ـ الاجتماعيّة.

لذلك تتضافر تلك المنهجيّات لتواكبَ التقاءَ هذه الفنون والمساحات وتَقَابُلَها، هي أيضًا، في عملِ فنّانٍ حاور الأنماطَ والقوالبَ السائدةَ تارةً، وفكّكها تارةً أخرى، في مسار ابتكار أدواته وأساليبه الفنيّة.

يحتوي الجزءُ الأول على ثلاث فقرات. تشمل الأولى دراساتٍ موسيقيّة، ولغويّةً، وتاريخيّة، وأنثربولوجيّة. أما الثانية فتحتوي على شهاداتٍ قدّمها أشخاصٌ رافقوا زيادًا (مهنيّاً أو إنسانيّاً) أو تأثّروا بفنّه. وتكوّن مختاراتٌ من نصوص أغاني زياد، فضلاً عن كرونولوجيا توثيقيّةٍ لأعماله وزمانه، الفقرةَ الأخيرة.

أما الجزء الثاني من هذا الملف فنستكمله في العدد القادم من الآداب.

أ.ر

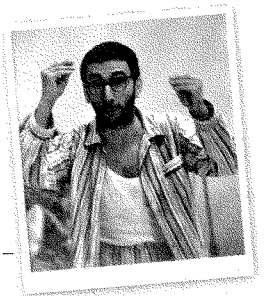
❖ ❖ ❖

لطالما تساءلتُ: لماذا نتكلّم، معشرَ الكتّاب، على المفكّرين الذين تأثّرنا بهم، وننسى في المقابل مَن يعيش معنا كلّ يوم: يُضْحكنا ويؤلمنا ويطْربنا ويحرّضنا؟ زياد الرحباني واحدٌ من قلّةٍ تعيش في وجداننا اليوميّ منذ عقود. لم نتلقّفْ منه الأغنيةَ الأنيقة، والتوزيعَ المضبوطَ فحسب، بل صاغ لدى كثيرين منا جوانبَ متعددةً من وعينا السياسيّ الاجتماعيّ أيضًا: دلّنا على عيوب مجتمعنا الطائفيّة والطبقيّة والعنصريّة، ووجّهَنا ـ خلسةً أو مباشرةً ـ إلى زمنٍ تسود فيه العَلمانيّةُ والاشتراكيّة، ودَفَعَنا (نحن «المثقفين») إلى التهكّم على ذواتنا كلما شَطَطْنا في اللغة والتحليل أو استخدمنا «مهاراتِنا» للتسلّط على الآخرين.

زياد الرحباني فنّانٌ جادّ، في مدينةٍ تكاد الضحالةُ تكتسح روحَها. يساريٌّ نظيف في زمنٍ تهافتِ جموع «اليساريين» على فتات الطبقات العليا والطوائف. لكنّ هذا الملفّ ليس تحيّةً إلى إنسانٍ متعدّدٍ، وفريدٍ في تعدّده؛ ولا تحيّةً إلى مَن أضاء مَلاجئنا بالضحكة، وبيّن لنا بصيصَ بسمةٍ في نهاية الألم، ووثّق رباطَنا إلى منزلٍ يتهاوى ولا نتركُه. فزياد، كما يخيّل إلينا، يكْره التحيّاتِ والتهاني، أو إنّه لا يعيرها أدنى اهتمام. ولذلك فقد توخّينا من هذا الملفّ، ما استطعنا، أن نقدّمَ للقرّاء العرب «مفاتيحَ نقديّةً» تعينهم على سبر أعماق فنانٍ حَوّل العاديَّ واليوميَّ إلى مبعثٍ للدهشة... وحافزٍ على الحياة.

سماح إدريس

* ـ شكر خاصّ إلى: أسعد قطّان، إيناس واينريش، بشير صفير، بيار أبي صعب، حنان الحاج علي، حنان قصّاب حسن، ستيفان ليدر، مايكل فريشكوف.



زياد الرحباني

صالد التحولات... والانكسارات (١)

إلياس سحّاب

نبتة بريّة في الفنون العربيّة المعاصرة

لا شكّ في أنّ مؤرّخي الفنون العربيّة في القرن العشرين سيقفون طويلاً أمام ظاهرةٍ استثنائيّةٍ أثبتتْ وجودَها، بل تألّقَها ولمعانَها أيضًا، في ثلاثة حقولٍ رئيسة: الموسيقى، والمسرح، والإذاعة. إنها ظاهرةُ زياد الرحباني، ابنِ الفنانيْن الكبيريْن عاصي الرحباني وفيروز. وسيتوقّف المؤرّخون وقفةَ حائر أمام هذه الظاهرة الفنيّة المتألّقة لأنّها كانت تعبِّر عن نفسها في كلّ حقلٍ بأساليبَ شديدةِ الغرابة والتجدّد والتفرّد... حتى لكأنها نبتةٌ بريّةٌ، غريبةٌ عن القوانين الطبيعيّة التي تحكم النباتاتِ الأليفة، مع أنّ جذورَها ضاربةٌ عميقًا في أرض هذه الفنون، قبل أن تتمرّدَ وتعبّرَ عن نفسها بأشكالٍ ومضامينَ جديدة.

وفي هذا المجال لا بدّ من تأكيد مسارين متداخلين ومنفصلين، تكوّنتْ فيهما العناصرُ المميّزةُ لشخصيّة زياد الفنّيّة المركّبة:

١) المسار الجينيّ الذي جعله وريثًا شرعيّاً لإرثٍ فنيٍّ مركّبٍ ومتعدّدِ العناصر، ورثه عن والده الموسيقيّ والشاعر الغنائيّ والمسرحيّ المتميّز عاصي، وورثه عن والدته المطربة والمؤدّية المتميّزة فيروز. لكنْ من العبث والظلم اعتبارُ هذه الوراثة الجينيّة مسؤولةً وحدها عن تميّز شخصيّة زياد الفنّيّة؛ ذلك أنّ العائلة الرحبانيّة أنجبتْ ورثة كثيرين لم يصل أيٌّ منهم إلى مستوى زياد في أيّ من تلك الحقول. ويصحّ الأمرُ بالدرجة نفسها إذا خرجنا من الدائرة الرحبانيّة: فالقاعدة، لا الاستثناء، هي أن يَكْبر أبناءُ عباقرة الموسيقى أو المسرح وهم أبعدُ ما يكونون عن عبقريّة آبائهم.

٢) المسار الفنيّ الذي تكوّنتْ فيه شخصيّةُ الطفل زياد في إطار والديه، عندما كان ما يزال في سنّ التكوّن والتلقّي. لكنّها ما لبثتْ، حين بلغتْ مرحلةَ النضج، أن انطلقتْ في المسارات المتجدّدة إلى درجة الغرابة، بل التناقض أحيانًا مع عناصر تكوينها التأسيسيّ.

أما ملامح العصر الفنيّ الذي ظهر فيه زياد، فيمكن اختصارُها بأنها تَجْمع بين ذروة عصر النهضة الموسيقيّة والمسرحيّة والإذاعيّة في لبنان في الربع الثالث من القرن العشرين، وبين بداية ذبول هذه النهضة تحت ضربات الحرب الأهليّة اللبنانيّة في السبعينيّات والثمانينيّات ـ وهما العقدان اللذان شهدا بالتزامن تفتّحَ بذور الإبداع عند زياد، ووصولَ هذا الإبداع إلى أعلى ذراه في الحقول الفنيّة الثلاثة.

في الموسيقى

لا يغيبنّ عن البال أنّ المواهب الفطريّة الموسيقيّة الاستثنائيّة التي وُلدتْ مع زياد شكّلت العنصرَ الأساسَ في إبداعه الموسيقيّ؛ فلولاها لما أمْكنَ التربيةَ الموسيقيّةَ التي تلقّاها، ولا البيئةَ الموسيقيّةَ التي تكوّنتْ ونمتْ فيها شخصيتُه، أن تعطيا الثمارَ الناضجةَ والمتنوّعةَ التي ملأتْ أشجارَ بستان إبداعه الموسيقيّ.

هذه ملاحظة أولى. أما الملاحظة الثانية فهي أنّ إتقانه المبكّر للعزف على آلتين شديدتَي الاختلاف، هما آلةُ البزق التي تنطق بروح الشرق (وكان قد ورثها عن والده مباشرةً) والبيانو التي تنطق بروح الغرب (وكان قد تلقّى عليها دروسًا جادّةً إلى جانب علوم الموسيقى الغربيّة)، كان ذا أثرٍ مبكّرٍ في اتساع آفاق التعبير الموسيقيّ لديه. وهذا الأمر كانت له أفضلُ النتائج عندما بلغ زياد مرحلةَ النضج الفنيّ: إذ كبر، وكبر معه عشقُه للآلتين.

من المؤكّد أنّ زياد تربّى، منذ تفتّحتْ عيناه وأذناه على الدنيا، في الورشة الفنيّة الباذخة للأخوين رحباني وفيروز. وهذا ما أتاح له، في الغالب، الاطّلاعَ على أجواء ولادة الأعمال الفنيّة، كلامًا ولحنًا، ثم الغوص في ورشة التنفيذ الفنيّ مع الأوركسترا. ولا شكّ في أنّ وعيه الفنيّ كان ينضج بالتوازي مع تعمّق تجاربه العمليّة تلك في الورشة المذكورة.

ومن المؤكّد أيضًا أنّ هذه التجارب التأسيسيّة البالغة الغنى لم تتمّ عفويّاً، بل برعايةٍ خاصّةٍ من أبيه العبقريّ، الذي كان بلا شكّ أولَ مَنْ تنبّه إلى مواهب ولده المبكّرة. ويبدو أنّ هذه الرعاية أتاحت لمواهب زياد التنفّسَ بشيء من الحريّة، بعيدًا عن الإكراه التربويّ، بدليل أنّ ظهورَه الفنّيّ الأول في مطلع السبعينيّات تمّ بعملٍ مستقلٍّ له، هو مسرحيّة **سهريّة**.

قد نجد في نصّه المسرحيّ الأول هذا تأثّرًا مباشرًا ببدايات الأخوين رحباني الإذاعيّة والمسرحيّة. لكننا إذا انصرفنا إلى الناحية الموسيقيّة، فسنجد أنّ

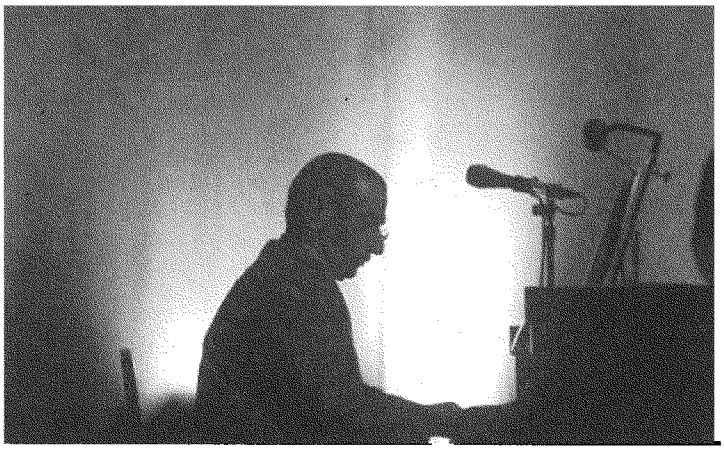
ألحان تلك المسرحيّة كانت البشيرَ المبكّر بنفَسه المشرقيّ الخاصّ، الذي يختلط فيه تأثّرُه بالفولكلور المشرقيّ، كما بالنفَس الشرقيّ في الموسيقى الرحبانيّة، إلى جانب تأثّرٍ واضحٍ بألوان فيلمون وهبي. وهذا هو الطابعُ الذي طغى على لحن زياد الأول لفيروز «سألوني الناس عنك يا حبيبي،» في مسرحيّة **المحطّة** في العام ١٩٧٣.

بعد ذلك، عادت بداياتُ زياد الموسيقيّة الأولى تَغْرف من ينابيع الأخوين رحباني، في نفَسها المتأثّر بألوان الموسيقى الغربيّة. وقد بدا ذلك واضحًا في ألحان مثل «قدّيش كان في ناس» (١٩٧٣) و«نطّرونا كتير» (١٩٧٤) و«حبّو بعضن» (١٩٧٥).

لكنّ استقلال شخصيّة زياد الخاصّة في ألحانه لفيروز بدأ يعبّر عن نفسه بشكلٍ واضحٍ وناضجٍ منذ العام ١٩٧٩، وذلك في لحن «وحدن» (من أشعار طلال حيدر). كما أنّ الأسطوانة التي تحمل عنوان هذه الأغنية تضمّنتْ ثلاثةً من ألحان زياد ذاتِ النكهة العربيّة، ولكنْ في إطار الشخصيّة الخاصّة التي أشرنا اليها؛ وهذه الألحان هي: «أنا عندي حنين،» و«بعَتِلك،» و«حبيْتَكْ تنسيتِ النوْم.»

في هذه الاثناء، أيْ في النصف الثاني من السبعينيّات، بدأ زياد بإنتاج عمله المسرحيّ الناضج (قياسًا إلى مسرحيّته الأولى **سهريّة**)، وتمثّل في **نزل السرور** و**بالنسبة لبكرا... شو؟** وفيهما سنلاحظ نضجًا واضحًا للونٍ موسيقيٍّ كان يُطلّ برأسه بخجلٍ منذ **سهريّة**، ألا وهو عنصرُ السخرية في الموسيقى والغناء. ومع أنّ هذا العنصرَ سبق أن أعلن عن نفسه في تجارب كبار الملحّنين أمثال سيّد درويش ومحمد عبد الوهّاب منذ النصف الأول من القرن العشرين، إلاّ أنّه اتّخذ لدى زياد حيّزًا أوسعَ واهتمامًا أكبر، ربما بسبب شخصيّته التي لم تكن تعبّر عن نفسها بالسخرية اللاذعة في الموسيقى وحدها بل في نصوصه المسرحيّة والإذاعيّة كذلك. وتبدو معالمُ هذه السخرية بارزةً في ألحانٍ وأغنياتٍ مثل: «أنا اللي عليكي مشتاق» و«إسمعْ يا رضا» و«عايشة وحدا بلاكْ» في تلك المرحلة المبكّرة من أعمال زياد. لكنّها ستتخذ مجرى اعمق في أعماله الغنائيّة اللاحقة، كما سنرى في السطور القادمة.

ما إنْ أطلّ عقدُ الثمانينيّات، حتى دخل عملُ زياد الموسيقيُّ، بالتزامن التامّ مع عمله المسرحيّ، مرحلةً من النضج في مسرحيّة **فيلم أميركي طويل** (١٩٨٠)، حيث ستدخل السخريةُ الموسيقيّة (والمسرحيّة) لديه أعماقَ الكوميديا السوداء مع أغنيات مثل: «يا زمان الطائفية» و«قومْ فوتْ نامْ» و«راجعه بإذْن الله.» وسيغدو ذلك العقدُ أنضجَ مواسم الخصب الفنيّ لدى زياد، في الموسيقى وفي المسرح، وفي ألحانه الخاصة أو في تلك التي خصّ بها حنجرةَ فيروز. كما ستبرز في موسيقاه آنذاك ملامحُ تأثّره الخلاّق بموسيقى الجاز، التي ستتحوّل



زياد في إحدى حفلاته الموسيقيّة.

ملعبًا محبّبًا إلى نفسه، يغوص أحيانًا في بحرها العميق، مستسلمًا لأمواجه الآتية من وراء البحار، ويمارس أحيانًا أخرى لعبةَ اكتشاف المساحات المشتركة بين الجاز ومزاج الموسيقى العربيّة.

وإلى جانب لحنين مميّزين لحنجرة فيروز في تلك المرحلة (هما «سفينتي بانتظاري» و«مِنْ يوم اللي تكوّنْ»)، أنتج زياد في العام ١٩٨٥، وبالاستعانة بحنجرة سامي حوّاط، شريط **أنا مشْ كافرْ**. ويَعتبر بعضُ النقّاد هذا الشريط من بين أنضج ما أثمرته موهبةُ زياد الموسيقيّة الاستثنائيّة، وبخاصةٍ في معالجة بعض المقامات الموسيقيّة العربيّة (الهزام مثلاً)، مع استمرار تعمّقه في التعبير عن روح السخرية المريرة إلى حدود الكوميديا السوداء.

بعد ذلك أصدر زياد لفيروز أسطوانةَ **معرفتي فيك**، التي تميّز فيها لحنُ «خلّيكْ بالبيْت» ولحنُ «زَعَلي طَوّلْ.» وإذا عطفنا هذين اللحنين على لحن «وحدن» في أسطوانة سابقة، وعلى ألحان أسطوانة **كيفك إنتَ**، فستبدو أمامنا كاملةً ملامحُ حساسيّةٍ خاصّةٍ في ألحان زياد الفيروزيّة، واكتشافُه لحساسيّاتٍ جديدةٍ في صوتها وأدائها... جديدةٍ إلى درجة أنّ كثيرًا من مدمني أداء فيروز في إطار النمط الرحبانيّ الكبير لم يرعوُوا عن مهاجمة زياد في ألحانه الجديدة التي «سَرقتْ منهم فيروزَهم»، كما كان بعضُهم يقول صراحةً!

غير أنّ زياد خاض مع حنجرة فيروز مغامرةً لقيتْ حظّاً أقلّ من النجاح في أواخر التسعينيّات، عندما أنتج لها أسطوانة **مشْ كايِنْ هيْك تكونْ**، حيث لم يتورّعْ عن إنزال فيروز عن عرشها الكلاسيكيّ إلى عالم ألحانه الساخرة وروحه الغنائيّة الساخرة. لكنه قبل ذلك، في منتصف التسعينيّات، أنتج أسطوانةً بالتعاون مع أفخم الأصوات الرجاليّة التي تعاون معها (عنيتُ المرحوم جوزف صقر)، وهي أسطوانة **بما إنّو**، فجاءت في رأيي تتويجًا ناضجًا لروح سخريته

الموسيقيّة، ولاسيّما في أغنيات: «ليه عمْ تعْملْ هيك» و«من الأفضل إنّكْ تحتشمي» و«تلفَنْ عيّاشْ» و«بما إنّو.» لكنّ ذروة السخرية الموسيقيّة العميقة في هذه الأسطوانة، وربما في كلّ أسطوانات زياد، إنما جاءت في معالجته العبقريّة لفنّ «العتابا» اللبنانيّ الفولكلوريّ، سواءٌ باستغلال هذا اللون في التعبير عن نصوصٍ ساخرة، أو ابتكارِ لازمةٍ موسيقيّةٍ فاصلةٍ بين بيت العتابا والبيت التالي بدلاً من لازمة «يا ميجانا.»

ومع أنّ إنتاج زياد الموسيقيّ ما زال متواصلاً في العقد الأوّل من القرن الجديد، فإنّ ملامح عبقريّته الموسيقيّة بلغتْ ذروتها ـ في رأيي ـ بين عاميْ ١٩٧٠ و٢٠٠٠. فهذه مرحلة بالغة الخصب والنضج والتجديد في إنتاجه الموسيقيّ، وتستحقّ كلُّ أسطوانة فيها دراسةً خاصةً، يتأكّد لنا في نهايتها أنّ زيادًا كان نبتةً بريّةً متفرّدةً في تطوّر الموسيقى العربيّة المعاصرة، برزتْ في عصرٍ كانت فيها النهضةُ الموسيقيّةُ في القاهرة ـ كما في بيروت ـ قد توقّفتْ عن التدفّق.

كما يمكن القولُ إنّ جرأة زياد في تجديد النصوص الموسيقيّة قد ترافقتْ مع جرأةٍ موازيةٍ في استخدام الآلات الموسيقيّة في توزيعٍ اتّسم، عند الضرورة وعند حاجة التعبير الموسيقيّ، بعمقٍ لافتٍ للسمع.

في المسرح

يُعتبر المسرحُ الضلعَ المهمَّ الثاني في شخصية زياد الفنيّة. بل لاحظ بعضُ النقّاد أنّ جمهور مسرح زياد (في عزّ ازدهاره) كان أوسعَ من جمهور موسيقاه. وذهب آخرون إلى حدّ اعتبار مسرحه هو المسؤولَ الأولَ عن اتساع جماهيريّته إلى المدى الذي كان يصل دائمًا إلى قطاعاتٍ جماهيريّةٍ على خلافٍ، أو تناقضٍ، مع اتجاه زياد السياسيّ.

توزّعتْ مسرحيّاتُ زياد على عقدين كاملين، بين **سهريّة** (١٩٧٣) و**لولا فسحة الأمل** (١٩٩٤). وهي فترة تكاد تكون، عدا سنواتها الأربع الأخيرة، مطابقةً للحرب الأهليّة اللبنانيّة. ومع أنّ أحداثًا عنيفة قد تكون لدى معظم الفنّانين موضوعًا مؤجّلاً، أيْ إنّهم لا يجرؤون على التعبير الفنيّ عنه إلاّ بعد مرور فترةٍ كافيةٍ لهضم تلك الأحداث واستخراج التعابير الفنيّة اللائقة بها، فإنّ زيادًا رافق الحربَ اللبنانيّة بتدفّقٍ مسرحيٍّ مدهش، كان فيه (كما في إبداعه الموسيقيّ) نبتةً بريّة. فقد تمكّن من ابتكار لغته المسرحيّة الخاصّة، نصّاً وإخراجًا وتمثيلاً، بعيدًا عن أصول المسرح الكلاسيكيّ، بل بعيدًا عن المسرح الغنائيّ الرحبانيّ. وأستثني من ذلك مسرحيّتَه الأولى **سهريّة**، التي يمْكن اعتبارُها امتدادًا للاسكتشات الإذاعيّة التي كان يصف فيها الأخوان رحباني تفاصيلَ حياة الضيعة تنقّلاً بين شخصيّات فارس وسبع ومخّول ونصري بو دربكة؛ إذ جاءت **سهريّة** نوعًا من مسرحةٍ لهذه الأعمال الإذاعيّة المبكّرة الجميلة.

لكنْ بعد انتهاء هذه المرحلة التمهيديّة الأولى، بدأ زياد يدخل مرحلةَ النضج، وذلك عبر مسرحيّتيْ **نزل السرور** و**بالنسبة لبكرا... شو؟** وكان مسرحُه يأتي قراءةً فنيّةً في تفاصيل الحياة اليوميّة، في زمنٍ معيّن، ومنطقةٍ جغرافيّةٍ محدّدة. حتى إنّ شخصيّات هاتين المسرحيتين بالذات تحوّلتْ عند الناس إلى شخصيّاتٍ شعبيةٍ يشبّهون بها كلّ شخصٍ يحْمل من المواصفات الاجتماعيّة والسياسيّة ما لهذه الشخصيّات!

غير أنّ مرحلةَ النضج المسرحيّ الكامل عند زياد بلغتْ ذروةً شامخةً مع مسرحيّتيْ **فيلم أميركي طويل** و**شي فاشل**. في الأولى لخّص زياد كلَّ مظاهر الحرب اللبنانيّة بعمقٍ فنيٍّ مدهش، وبروح الكوميديا السوداء، كما في ألحانه الموسيقيّة الساخرة. وكانت كلُّ شخصيّةٍ من شخصيّات مستشفى المجانين، الذي اختير إطارًا لهذه المسرحيّة، تعبّر عن ظاهرةٍ من ظواهر الحرب، كما كان «مستشفى المجانين» كلُّه تعبيرًا فنيّاً رائعًا عن الإطار الإنسانيّ العامّ لتلك الحرب.

أما مسرحيّة **شي فاشل** فلم تكن، في رأيي، مجرّدَ نقدٍ لمسرح الأخوين رحباني، بل كانت، بشكلٍ دقيق، تعبيرًا عن التناقض الصارخ والتصادم الكامل بين الجماليّات والأخلاقيّات المثاليّة التي يعبّر عنها مسرحُ الأخوين رحباني من جهة، وبين قتامةِ وقائع الحرب الأهليّة اللبنانيّة من جهةٍ ثانية، بحيث بدت الأولى على درجةٍ مريرةٍ من السذاجة عندما اصطدمتْ بالثانية.

ثم جاءت المرحلةُ الرابعة في مسيرة مسرح زياد، وتمثّلتْ في مسرحيتيْ **بخصوص الكرامة والشعب العنيد** و**لولا فسحة الأمل**. هنا دخل مسرحُ زياد، في رأيي، مرحلةً من التعقيد الفنّيّ، ربما كان انعكاسًا لاضطرابٍ ما في حياة زياد الشخصيّة، أفقدتْه كثيرًا من ملامح السلاسة والعمق الشفّاف اللذين ميّزا مسرحيّاتِه السابقة. وانعكس هذا التعقيدُ على جمهور زياد، الذي لم يُقْبلْ على مسرحيّتيه الأخيرتين بالكثافة التي قوبلتْ بها مسرحيّاتُه السابقة، مع أنه (أي الجمهور) كان يبدو مستعدّاً لتقبّل أيّ إنتاجٍ فنيّ تجود به قريحةُ زياد. وبعد الإعجاب شبهِ المطْلق الذي كان يحاط بزياد سابقًا، ارتفع في المرحلة الرابعة صوتٌ ينقد مسرحَه. ولم يُستثنَ من هذا النقد إلا جموعُ الشباب الذين تعوّدوا أن يقابلوا أيَّ عملٍ فنيّ لزياد بلا أيّ احتمالٍ للنقد أو النقاش. ومنذ ذلك الوقت توقّفتْ قريحةُ زياد عن التوهّج مسرحيّاً، ويا للأسف. وقد عزا ذلك إلى أنه لم توجدْ في الواقع اللبنانيّ منذ ذلك الحين أحداثٌ كبيرةٌ تشكّل له حافزًا فنّيّاً كافيًا.

غير أنّ الثغرة الكبرى في المسيرة التاريخيّة لمسرح زياد تتمثّل في أنه كان يصرّ، منذ **نزل السرور**، على عدم تصوير أيٍّ من مسرحيّاته، إنْ بالفيديو أو

السينما، وذلك لأسبابٍ غير مقْنعة. وها نحن لا نملك حالياً من هذه المسرحيّات سوى تسجيلاتها الصوتيّة. غير أنّ هذه المسرحيّات، وإن استُوحيتْ في معظمها من أحداث الحرب اللبنانيّة، ما زالت صالحةً لإعادة العرض؛ ذلك لأنّ نصوصَها لم تتوقّفْ عند سطح الحرب، بل ذهبتْ إلى أعماقها التي ما زلنا نرى تجلّياتٍ أكثرَ بشاعةً لها في الواقع الاجتماعيّ اللبنانيّ الحاليّ. وأعتقدُ أنّ النصّ الصوتيّ المسجّل لهذه المسرحيّات يَصْلح، بشيءٍ من الجهد، أساسًا لإعادة تقديمها مسرحيّاً، وبإشراف زياد نفسِه، إذا اقتنع بذلك.

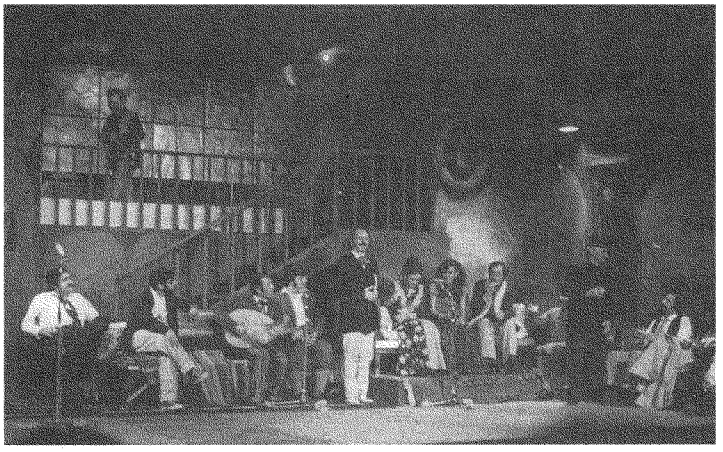
في الفن الإذاعيّ

يُمْكن اعتبارُ الفنّ الإذاعيّ الذي مارسه زياد في برنامجيه الشهيرين: **بعدنا طيّبين قول الله** (مع زميله جان شمعون في الإذاعة اللبنانيّة)، و**العقل زينة** (مع نخبة من الممثلين في إذاعة صوت الشعب)، الضلعَ الثالثَ في شخصيّته الفنّيّة. ولكنْ بالإمكان أيضًا اعتبارُ فنّه الإذاعيّ امتدادًا طبيعيّاً لنصوصه المسرحيّة أيضًا. فقد جاء كثيرٌ من المشاهد الواردة في هذين البرنامجين الإذاعيين أشبهَ بمشاهدَ مقتطعةٍ من مسرحيّةٍ كبيرة.

وإذا كان فنُّ زياد المسرحيّ يُعتبر حضنًا فنّيّاً عامّاً للإطار العامّ الذي دارت فيه أحداثُ الحرب اللبنانيّة، فقد جاءت المشاهدُ اليوميّةُ التي كانت تشكّل هيكلَ برنامجيْه الإذاعيين اليوميْن أشبهَ باليوميّات التفصيليّة لتلك الحرب، مكتوبةً بنفَسٍ ساخرٍ أحيانًا، ومريرٍ أحيانًا أخرى، وتحريضيّ في أحيانٍ ثالثة. حتى إنّ الكاريكاتوريست المصريّ الكبير الراحل الصديق بهجت عثمان كان يؤكّد لي أنه درس في المانيا الشرقيّة (سابقًا) أصولَ الفنون التحريضيّة، لكنه لم يفهمْ من تلك المحاضرات شيئًا عن روح الفنّ التحريضيّ كما فهمه عند الاستماع إلى تسجيلات برنامج **بعدنا طيّبين!**

ومع أنّ زياد الرحباني اندفع في خضمّ هذا الفنّ الإذاعيّ من غير أن ينتسبَ إلى أيّ معهدٍ للفنون الإذاعيّة، فإنّ العبقريّة التي تقف وراء كتابة نصوص هذين البرنامجيْن، ووراء فنون الإلقاء فيهما، وبخاصّةٍ في **بعدنا طيّبين**، يجعل من تسجيلاتهما مادةً صالحةً للتدريس في أيّ معهدٍ راقٍ للفنون الإذاعيّة.

وما يصحّ على نتاج زياد من الفنّ الإذاعيّ يصحُّ بالدرجة نفسها، وربما بدرجةٍ أعلى، على نتاجه في حقلَي الموسيقى والمسرح... مع أنّ مَنْ يراقب تصرّفَ زياد في مجمل هذه النتاجات يشعر أنه أمام طفلٍ عبقريٍّ كان يلهو وهو صغيرٌ



مسرحيّة **نزل السرور** (١٩٧٤).

بأشكالٍ فنيّةٍ بدائيّة، واستمرّ يلهو حتى عندما بلغ ذروةَ نضجه (سنّاً وتجربة). فاستحقّ بذلك صفةَ «نبتةٍ بريّةٍ» في حقول الفنون العربيّة المعاصرة: الموسيقى والمسرح والفنّ الإذاعيّ.

بيروت

إلياس سحّاب

كاتب سياسيّ وناقد موسيقيّ من لبنان. وُلد في يافا سنة ١٩٣٧، ويعمل في الصحافة اللبنانيّة والعربيّة منذ العام ١٩٦١.

مسعود ضاهر
زياد الرحباني وهاجسُ الثقافة المغايرة في لبنان

أضواء على ولادة الثقافة المغايرة في لبنان

بعد أن حَدّدتْ مرحلةُ المتصرفيّة (١٨٦١ ـ ١٩١٤) معالمَ تاريخ لبنان الحديث، جاءت مرحلةُ الانتداب الفرنسيّ (١٩١٨ ـ ١٩٤٣) لترسمَ صورةً لمجتمع لبنانيّ مغاير، جزئيّاً أو كليّاً، لِما كانت عليه المقاطعاتُ اللبنانيّةُ قبل إعلان دولة لبنان الكبير عامَ ١٩٢٠. فبعد الانتفاضات الفلاّحيّة المتلاحقة في جبل لبنان في القرن التاسع عشر، برزتْ شعاراتٌ تدعو إلى تحرير العلاقات الاجتماعيّة من التقاليد التراتبيّة الإقطاعيّة، وإلى إطلاق حركةِ تغييرٍ ريفيّةٍ تتميّز بديناميّةٍ اجتماعيّةٍ وديمقراطيّة. وقد امتلكتْ بيروتُ، لأسبابٍ موضوعيّة، الديناميّاتِ الأولى للثقافة اللبنانيّة المعاصرة، وبخاصّةٍ بعد تحوّلها إلى مدينةٍ كوسموبوليتيّةٍ احتضنتْ أكثرَ المقولات الثقافيّة التحديثيّة جرأةً في المشرق العربيّ.(١)

هذا وقد لعبتْ مدارسُ الإرساليّات الأجنبيّة والمدارسُ المحليّة في جبل لبنان وبيروت دورًا بارزًا في تطوير اللغة العربيّة عبر الجامعة الأميركيّة والمدارس المتعاونة معها، وعبر جامعة القدّيس يوسف والمدارس الكاثوليكيّة والمحليّة. ودرّبتْ معلّميها وطلاّبَها على قواعد اللغة العربيّة وآدابها، وعلى تحرير لغة الصحافة والمسرح من الركاكة والسجع. ونقل المفكّرون اللبنانيّون الكثيرَ من الأعمال إلى العربيّة، فساعدوا على تطويرها لاستيعاب المعارف الجديدة، واتّخذوا موقفًا صلبًا ضدّ تيار الطورانيّة والتتريك الذي دعا إلى إحلال العثمانيّة مكانَ العربيّة. كما حرصتْ بعضُ المؤسّسات التربويّة في لبنان على تعليم طلاّبها عددًا من اللغات العالميّة ولغاتِ التخصّص العلميّ الدقيق، وكان القيّمون عليها يرون أنّ اللغة ليست أداةً استعماريّةً بل نافذةً مهمّةً على التراث الثقافيّ العالميّ، وأداةً فاعلةً للحوار الثقافيّ مع الآخرين.

هكذا ساهمتْ عواملُ مختلفةٌ في بناء مجتمع المعرفة في لبنان، بصورةٍ مغايرةٍ تقوم على أسس عديدةٍ أهمُّها: تنوّعُ المناهج التربويّة، وتعدّدُ اللغات، والدعوةُ إلى تحرير اللبنانيين بصفتهم مواطنين أحرارًا لا رعايا في طوائفهم. وأدّت تلك العواملُ مجتمعةً إلى تبدّلاتٍ اجتماعيّةٍ ومعرفيّة مهمّة، أبرزُها:

١ ـ الدعوة المبكّرة إلى نشر الآداب والعلوم الفنون بوصفها ركيزةً أساسيّةً في بناء المجتمع المدنيّ المنفتح على جميع الثقافات والمتفاعل معها من موقع المشاركة في عملية الإبداع، لا الاستهلاك. وقد أدّى بعضُ المتموّلين اللبنانيين دورَ وكلاء للشركات الأجنبيّة والتجارة مع الخارج ، فساعد ذلك على ولادة بورجوازيّة الحرير التي شكّلت النواةَ الأولى لولادة البورجوازيّة اللبنانيّة وتطوّرها. وكانت شرائحُ واسعةٌ منها تمتلك ثقافةً عصريّةً لأنها ذاتُ صلاتٍ مباشرةٍ بالثقافات الغربيّة وفنونها؛ كما تأثّرتْ بمقولات تلك الثقافات التي تشدّد على دور الدولة العصريّة في نشر التعليم والحفاظ على التراث الوطنيّ والآثار.

٢ ـ نشرت القوى المتنوّرةُ في البورجوازيّة اللبنانيّة الصاعدة مفاهيمَ الحريّة، والعدالة، والمساواة، والتحرّر من النفوذ الأجنبيّ. لكنها دعت إلى تشجيع الخصوصيّة اللبنانيّة إلى درجةٍ مُبالغٍ فيها، وعلى أسسٍ غير علميّةٍ أحيانًا. وكانت أبرزَ تجلّياتها الدعوةُ إلى تبنّي الجذور الفينيقيّة لتاريخ لبنان، الأمرُ الذي أثار نفورَ بعض اللبنانيين منها واعتبروها تتعارض مع عروبته. وبالغت القوى الموالية للانتداب في تقدير دور فرنسا في ولادة دولة لبنان الكبير، فدعت إلى التمسّك بالرموز الأساسيّة التي نشرها الفرنسيّون هنا، ومنها: اعتبارُ يوم الإعلان عن دولة لبنان الكبير في الأوّل من أيلول ١٩٢٠ عيدًا وطنيّاً، وتبنّي علم فرنسا ليصبح علمًا لبنانيّاً بعد إضافة أرزة خضراء إلى وسطه، وترسيخُ مقولة «فرنسا الأمّ الحنون للبنانيين،» ورفضُ التشكيك بسياستها كدولة مستعمِرة، والتمسّكُ بدستور لبنان الجديد (١٩٣٣) مع أنه نسخةٌ مشوّهةٌ عن دستور الجمهوريّة الثالثة في فرنسا، وإدخالُ الطائفيّة بصفة مؤقّتة في صلب ذلك الدستور، والتمسّكُ بتبعيّة الليرة اللبنانيّة ـ السوريّة إلى الفرنك الفرنسيّ الذي كان يعاني تقلّباتٍ حادّةً ومتلاحقةً أضرّتْ بمصالح اللبنانيين، والتغاضي عن ممارسات الشركات الاحتكاريّة الفرنسيّة ـ وبخاصةٍ شركات التبغ والإنارة والغاز.

---

١ ـ للتوسّع في دور بيروت السياسيّ والاقتصاديّ والثقافيّ، يراجع:

ـ سمير قصير، **تاريخ بيروت**، ترجمة ماري طوق غوش (بيروت: دار النهار، ٢٠٠٣).

ـ مسعود ضاهر، «بيروت وتحدّيات الثقافة العربيّة الطليعيّة على مشارف القرن الحادي والعشرين،» مجلة **المدى**، العدد ٢٠٠٠/٢/٢٨، ص ٥ ـ ١٦.

٣ ـ تمسّكتْ شرائحُ واسعةٌ من النخب اللبنانيّة الحديثةِ النشأة باللغة الفرنسيّة أو الإنكليزيّة، ورَوّجتْ أنّ «لبنان صلةُ الوصل بين أوروبا والشرق العربيّ» ـ وهي مقولةٌ تحوّلتْ في مطلع عهد الاستقلال إلى «لبنان سويسرا الشرق.» واعتبر الكتّاب اللبنانيّون الذين كَتبوا باللغات الأوروبيّة أنفسَهم طليعةَ أنتلجنتسيا ثقافةٍ لبنانيّةٍ يجب أن يفاخِرَ بها الوطنُ لأنها تمثّل نخبًا منفتحةً على الثقافات العالميّة العصريّة ولأنها تشارك فيها من مواقعَ إبداعيّة.

جدليّة المدينة/الريف في التراث الفنيّ اللبنانيّ

عندما نال لبنانُ استقلالَه السياسيّ عام ١٩٤٣، كان الفنُّ اللبنانيّ، بمختلف تجلّياته، في بداية تشكّله. وقد غلبتْ عليه نزعةٌ رومانسيّةٌ ريفيّة، وتجاهل معظمُ الفنّانين اللبنانيين مقولاتِ الانقسام الطائفيّ أو الاجتماعيّ والطبقيّ، وتحدّث بعضُهم بأسلوبٍ فلسفيٍّ مثاليّ لا يعير قضايا الصراع الاجتماعيّ اهتمامًا ولا يدعو إلى تغيير التقاليد الطائفيّة الموروثة من العهد العثمانيّ والتي ازدادتْ رسوخًا وتأزّمًا في عهدَي الانتداب والاستقلال.

وفي المقابل، انخرط عددٌ من الأدباء والفنّانين في معركة التغيير الاجتماعيّ، ودعوْا إلى تصويب العلاقة بين الحاكم والمحكوم على أسسٍ عقلانيّة، وإلى تشجيع البحث العلميّ في تاريخ لبنان، وإلى دراسة أشكال المِلْكيّة العقاريّة وأسبابِ الهيمنة والوراثة السياسيّة والاستغلال الطبقيّ للفلاّحين والعمّال والأجراء على يد الإقطاعيين والمؤسّسات الدينيّة والبورجوازيّة الجديدة والاحتكارات الخارجيّة. ولقد كانت أشكالُ التعبير الثقافيّ والفنيّ عن التناقضات الاجتماعيّة في لبنان المستقلّ متنوّعةً جداً: فإلى جانب المثقفين والفنّانين الذي انخرطوا في الأحزاب العقائديّة وباتوا «مثقفين عضويين» وفق التوصيف الغرامشيّ، استمرّ البعضُ الآخر في تبنّي مقولة المثقف أو الفنّان «المحايد» أو «اللامنتمي» وفق نظرية «الفنّ للفنّ.»

كان معظمُ المثقّفين والفنّانين ينحدرون من أصولٍ ريفيّة، لا مدينيّة. وكان يتملّكهم حنينٌ جارفٌ إلى تقاليد القرية اللبنانيّة، وطبيعةِ علاقاتها الاجتماعيّة القائمة على الاحترام المتبادل للعادات المشتركة وتقديم العون الجماعيّ والمشاركة في الأفراح والأحزان. ونَشر بعضُهم دراساتٍ مهمّة تُظهر أخلاقيّات المجتمع الريفيّ بمكوّناته القرويّة، والحِكم المثاليّة، والنزوع نحو التوحّد، واحترام التراتبيّة الاجتماعيّة المتوارثة. واستمرّ دفقُ الأعمال الثقافيّة والفنيّة التي تمجّد القيمَ الريفيّة، وتحذّر الريفيين من التطبّع بأخلاق سكّان المدن، ولاسيّما بيروت الكوسموبوليتيّة المنفتحة على كلّ أشكال التحرر.

لكنّ الحرب الأهليّة التي اندلعتْ سنة ١٩٧٥ شكّلتْ صدمة كبيرةً للثقافة الريفيّة التي تغنّى بها كثيرٌ من الأدباء والفنّانين في لبنان، وفي طليعتهم الأخوان

الحرب الأهليّة اللبنانيّة: صدمة كبيرة للثقافة الريفيّة (بوسطة عين الرمانة ١٣/٤/١٩٧٥).

رحباني. فتراجعت القيمُ الريفيّةُ، وتَراجع معها الحنينُ إلى مرويّات القرية الرومانسيّة، وحلّت مكانَها ذاكرةُ الطوائف الموتورة ذاتِ النزعة إلى تدمير الذات والآخر. فلقد أفرزت الحربُ انقساماتٍ طائفيّةً حادّة، رافقها تهجيرٌ جماعيّ، وهجرةٌ كثيفةٌ إلى الخارج. كما أفضت إلى تبدّلاتٍ ثقافيّةٍ وفنيّةٍ مستمرّة، وتشكّلتْ ثقافةٌ جديدةٌ في العقود الثلاثة الأخيرة على قاعدة التحوّلات الانشطاريّة التي شهدها المجتمعُ في زمن النزاعات الأهليّة والحروب الإقليميّة المتلاحقة. ولم يعد المثقّفُ أو الفنّانُ اللبنانيّ خارج تلك التحوّلات، بل عاش في خضمّها، واستشرف الكثيرَ من نتائجها المأسويّة بعد انهيار نظام القيم الذي كان يفاخر به اللبنانيّون. وتدنّى مستوى التعليم العصريّ. وزادت حدّةُ النزوح من الأرياف إلى المدن، وبخاصّةٍ بيروت التي باتت تضمّ قرابةَ نصف سكّان لبنان. وتراجع الدورُ التوحيديّ للدولة اللبنانيّة بعد تفكّك جيشها ومؤسّساتها الإداريّة.

أظهرتْ أعمالُ المثقفين والفنّانين اللبنانيين أنّ الثقافة السائدة زمنَ الحرب قطعت الطريقَ نهائيّاً أمام عودة الثقافة الريفيّة. وبات الحنينُ إلى تقاليد القرية اللبنانيّة وأحلامها الرومانسيّة مجرّدَ أوهام: فقد جَعلت الحربُ جميعَ الأراضي اللبنانية مناطقَ غيرَ آمنةٍ للسكن والعمل؛ وتقلّصتْ دائرةُ الودّ المتبادل بين اللبنانيين في ظلّ هيمنة الميليشيات الطائفيّة والمذهبيّة على الدولة والمجتمع. ودخلت الثقافةُ في سجالٍ عنيفٍ على خلفيّة ذاكرة الطوائف و«أمجادها التاريخيّة،» وانشغل المثقفون والفنّانون في توصيف معالم الفكر السياسيّ الجديد الذي بات عاجزًا عن تحديد سمات الهويّة اللبنانيّة بعد أن تحوّلتْ إلى «هويّات قاتلة.»[1] وطال الجدلُ العقيمُ حول عروبة لبنان، وأزليّةِ الكيان اللبنانيّ، ودور لبنان الجديد في محيطه الإقليميّ، ومدى قدرة اللبنانيين على إنتاج «ثقافةٍ لبنانيّة» قادرةٍ على التفاعل مع متطلّبات عصر العولمة وثقافتها الكونيّة.

١ ـ أمين معلوف، **الهويّات القاتلة**، ترجمة جبّور الدويهي (بيروت: دار النهار، ١٩٩٩).

الأخوان رحباني وتحوّلات الفنّ الإبداعيّ في لبنان

مثّلت المدرسةُ الرحبانيّةُ تيّارًا مجدّدًا في الأغنية والموسيقى والمسرح في العالم العربيّ في النصف الأول من القرن العشرين. وتزامنتْ تلك المرحلة مع ولادة الدولة اللبنانيّة المستقلّة، وما رافقها من تحوّلاتٍ اقتصاديّةٍ واجتماعيّةٍ مهمّة انعكستْ على جميع مرافق الحياة الثقافيّة في لبنان، ولاسيّما ولادة «سماتٍ خاصّةٍ» بالأغنية اللبنانيّة التي كانت تعتمد اللهجةَ المصريّةَ قبل الاستقلال.

نَهَلَ عاصي ومنصور أصولَ الموسيقى الكنسيّة المشرقيّة من ينابيعها الأصيلة وعبر مقاماتها المتميّزة، بالإضافة إلى معرفةٍ جيّدةٍ بأصول الموسيقى الأوروبيّة. وسار فنُّهما ضمن خطّين متكاملين: خطِّ الأغنية الفرديّة ذاتِ المضمون الشعريّ واللحنِ المتطوّر والمتراوح بين اللون الرومانسيّ والإنسانيّ العامّ؛ وخطِّ المسرح الغنائيّ. وما لبث الرحبانيّان أنْ دخلا مغامرةَ النصّ المسرحيّ المتكامل وتلحينه موسيقيّاً، بعد أن تَركا مساحةً حرّةً في المسرحيّة للأغنيات ذاتِ الطابع الفرديّ، والمكتوبةِ على تماسٍّ مع النصّ المسرحيّ؛ وهو ما وصفه منصور الرحباني بأنه لونٌ خاصّ في المسرح الغنائيّ لا يُشْبه الألوانَ الأوروبيّةَ المعروفة بالأوپرا والأوپريت. وكان صوتُ فيروز رافعةً فنيّةً بالغةَ الأهميّة لنشر ألحان الأخوين رحباني. وتحوّل الثلاثةُ إلى ظاهرةٍ فنيّةٍ هي من أبرز رموز الحداثة العربيّة في ميدان الفنّ والإبداع، «وشكّل رصيدُ الأخوين رحباني الفنيّ مرحلةً بارزةً من مراحل النهضة الموسيقيّة العربيّة والتنوير الثقافيّ في القرن العشرين.»[1] وهكذا تضافرتْ أربعةُ عناصر لبناء الظاهرة الرحبانيّة: «أولا: صوتُ فيروز. ثانيًا: العبقريّةُ الموسيقيّة والشعريّة والمسرحيّة لعاصي ومنصور وثورتهما الفنيّة التجديديّة. ثالثًا: حقيقة أنّ فنّ الرحابنة أقربُ ظاهرةٍ ثقافيّةٍ إلى الشمول الوطنيّ، على الرغم من أنّ نقطة الانطلاق والمرجعيّة هي الثقافةُ الشعبيّةُ لجبل لبنان. رابعًا: الفنّ الرحبانيّ فنٌّ شعبيٌّ ليس في توجّهه فحسب، وإنما أيضًا، وخصوصًا، في مادّته ومخياله وتعبيره.»[2] أما على مستوى الشاعريّة، فكانت الكلمةُ الرحبانيّة رافعةً للذوق الفنيّ على طريقة السهل الممتنع والبساطة دون التبسيط، إذ قامت فلسفةُ الشعر عندهما «على الطفولة والزمان والدوران والسحر الطالع من بيئةٍ رعويّة.»[3]

جذب الفنُّ الرحبانيّ جمهورًا عربيّاً واسعًا، نظرًا إلى تمايزه من المدارس الفنيّة العربيّة بالكلمةِ الجميلة، والملابسِ الأنيقة، والنقدِ الاجتماعيّ اللاذع. «لكنه بقي مسرحًا ريفيّاً، بروحٍ ريفيّة، حتى في لحظات تمدينه الفائقة...»[4]

وبعد وفاة منصور أدخلتْ وزارةُ التربية الوطنيّة والتعليم العالي في لبنان الفنَّ الرحبانيّ في المناهج التربويّة الجديدة. وأصدر المركزُ التربويّ للبحوث والإنماء عددًا خاصّاً بالمناسبة، وتوصّل بعضُ الباحثين إلى تكثيفٍ موضوعيٍّ لتلك الظاهرة الفريدة على الشكل التالي:

«إنّ أهمّ ما يميّز المسرحَ الرحبانيّ هو أصالتُه. فهو مسرحٌ إبداعيّ أصيلٌ غيرُ منقول... وهو ذو طابعٍ إنسانيّ بالدرجة الأولى، يرفع شأنَ الإنسان وحريّته وحقوقه، ويطالب بالعدالة الاجتماعيّة، ويعلي من شأن الحبّ، وينبذ الكرهَ، ويدعو إلى التلاحم، ويمْقت الفرقةَ، ويناضل من أجل التقدّم والتطوّر، ويحارب التخلّفَ والرجعيّة، وينحاز إلى الخير العامّ الذي يقدّس الإنسانَ في كلّ زمانٍ ومكان. وبالإضافة إلى البعد الإنسانيّ، يتضمّن المسرحُ الرحبانيّ بعدًا وطنيّاً انطلاقًا من إيمانٍ راسخٍ بلبنان الوطن...»[5]

زياد الرحباني وهاجسُ المسرح المغاير في لبنان

بوفاة عاصي، القطبِ الأوّلِ في المدرسة الرحبانيّة، واجه المسرحُ الرحبانيُّ محاولتين بارزتين للتجديد الفنيّ: محاولةَ منصور الرحباني التمايزَ من داخل السياق العامّ للفنّ الرحبانيّ، ومحاولةَ زياد الرحباني الخروجَ عن الفنّ الرحبانيّ من طريق المغامرة.

بالنسبة إلى منصور، بدت عناوينُ مسرحيّاته الجديدة بعد وفاة عاصي وكأنها مأخوذةٌ من مرويّات التاريخ، وتحديدًا من سيَرِ بعض عظمائه. وهي تتماهى في غلافٍ ملحميّ، تُزْجيه مجموعةٌ من المفردات التي سبق تداولُها في المسرح الرحبانيّ، مثل: «رايات الحريّة» و«شعوب الأرض» و«الثورة» و«الثوّار» و«ملوك الأرض» و«هدير الريح.» ولم يعد المسرحُ الرحبانيّ، مع منصور منفردًا، يتطرّق صراحةً إلى القيم الريفيّة التقليديّة، بل فتح آفاقًا إنسانيّةً واسعة أبعدَ من حدود القرى والمدن، بل أبعدَ من حدود لبنان الوطن.[6]

أمّا زياد فقد وُلد في مناخ المشروع التجديديّ للأخوين رحباني، فتقاطع معه في بعض جوانبه، لكنه سرعان ما اتّجه نحو بناء مشروعه الخاصّ. ولقد أَشّرت

---

١ ـ إلياس سحّاب، «شاعرُ عصر التنوير،» مجلة **العربي**، ملفّ خاصّ عن منصور الرحباني، يوليو ٢٠٠٩، ص ١٠١.

٢ ـ فوّاز طرابلسي، **فيروز والرحابنة: مسرح الغريب والكنز والأعجوبة** (بيروت: دار رياض الريّس للنشر، ٢٠٠٦)، ص ١٢.

٣ ـ محمد علي شمس الدين، «شاعر خصب متنوّع،» **العربي**، مصدر مذكور.

٤ ـ عبيدو باشا، «الرحابنة: المسرح الغابة،» **العربي**، مرجع سابق، ص ١١٠ ـ ١١٥.

٥ ـ هشام زين الدين، «المسرح الرحبانيّ: الأصالة والفرادة والتأثير الجماليّ،» **المجلّة التربويّة** (يُصدرها المركزُ التربويّ للبحوث والإنماء في لبنان)، عدد خاصّ بعنوان: «مدرسة الأخوين رحباني الفنيّة في المناهج التربويّة،» آذار ٢٠٠٩، ص ٢٦ ـ ٢٨.

٦ ـ نبيل أبو مراد، «قراءة أولى في المسرح الرحبانيّ: منصور وأولاده،» **العربي**، الملفّ السابق، ص ١١٦ ـ ١١٩.

التحوّلاتُ الاقتصاديّة والاجتماعيّة والثقافيّة التي شهدها لبنانُ قبيل انفجار الحرب الأهليّة عام ١٩٧٥ إلى تغييراتٍ بنيويّةٍ في المجتمع اللبنانيّ، وبات الحنينُ إلى ماضي القرية اللبنانيّة الهادئة والمتضامنة مجرّدَ أحلامٍ رومانسيّة.

كان لزياد موقفٌ شخصيٌّ مختلفٌ عن الأخوين رحباني في النظر إلى وظيفة الفنّ، ووظيفةِ التقنيّات الموسيقيّة والمسرحيّة. وقد كتب نزار مروّة أنّ ذلك دفعه إلى «شيءٍ من الابتعاد عن المشروع الموسيقيّ الرحبانيّ الأساسيّ... فانفتح على تذوّقٍ مختلفٍ للعناصر التراثيّة الشرقيّة، وعلى تذوّقٍ مختلفٍ للموسيقى الغربيّة الحديثة. وبهذا تتحدّد بعضُ خصائص زياد الرحباني ومميّزاته؛ فنصُّه سابقٌ لزمنه في رهافته وجدّته وحداثته... وأطروحتُه الفنيّةُ الأساسيّة هي تحويلُ العاديّ والمبتذل إلى اكتشاف المدهش وغير العاديّ.»[١]

لا شكّ في أنّ هذا التكثيف الدقيق لوصف ثنائيّة الاستمراريّة والتغيير لدى زياد تَطرح إشكاليّاتٍ نظريّةً مهمّة. فما هي خصائصُ التغيير أو القطْع المعرفيّ الذي تحدّث عنه الناقد نزار مروّة في متابعته الدقيقة للمسرح الرحبانيّ، وللموسيقى العربيّة المعاصرة بشكلٍ عامّ، ولأعمال زياد بشكلٍ خاصّ؟ وكيف تجلّت تلك الخصائصُ من خلال بعض مقابلات زياد الصحفيّة التي تدور حول مسرحيّاته؟

في مطلع العام ١٩٨٠، أجرى الشاعر پول شاوول حوارًا ثقافيّاً مهمّاً مع زياد،[٢] بمناسبة عرض مسرحيّة **فيلم أميركي طويل** التي تدور أحداثُها في قسم من مستشفى استُحدثَ لمرضى الحرب اللبنانيّة، فيحاول كلُّ مريض أن يَعرف ما المؤامرة على لبنان، لكنّ أجوبة القيّمين على المستشفى تُفقد المريضَ عقلَه أو ما تبقّى منه في زمن الحرب. ولأنّ الأسئلة كانت تتناول موضوعاتٍ تشكّل نوعًا من التابو، فقد بقيت الأسئلةُ الأساسيّة من دون أجوبة، وبقيت احتمالاتُ الحرب قائمة.

في هذا الحوار أكّد زياد أنّ المسرحَ الرحبانيّ القديمَ لم يعد ملائمًا لمعالجة القضايا اللبنانيّة. فرومانسيّةُ القرية، و«التلطيشُ» السياسيّ السطحيّ، والدعوةُ إلى المصالحة والمحبّة والتعاون، باتت كلُّها من مفردات ماضي لبنان، لا حاضره في زمن الحرب. ومن ثمّ كان لا بدّ من نقد المسرح القديم، والدخولِ في مغامرة مسرحٍ جديدٍ لا «يُضْحك» اللبنانيين فحسب، بل يحذّرهم أيضًا من جرائم النظام السياسيّ الذي حَوّل لبنانَ إلى مستشفى للأمراض العقليّة. وهو لا يتردّد في المقابلة من اعتبار نفسه «نقيضًا» للرحابنة، مضيفًا:

«لا أحبُّ طريقةَ معالجة الرحبانيّين. يأخذان مواضيعَ كبرى ويسطّحانها. الحياة ليست بهذه البساطة التي يتصوّرها الرحبانيّان. الكثافة الإنسانيّة غيرُ موجودةٍ في المسرح الرحبانيّ لأنه يقسم العالمَ بين أبيض وأسود، وبين صالحٍ وشرّير...

زياد وعاصي الرحباني.

[لكنّ] الشخصَ ذاته يُمْكن أن يكون الجزّارَ والضحيّة، الأبيضَ والأسود، الصالحَ والشرّير. العالم معقّد، والإنسان أيضًا. قبل الحرب كانت تجربةُ الرحبانيين كافيةً. وبعد الحرب صار الناسُ يحتاجون إلى مزيدٍ من الحقيقة، خصوصًا وأنّ المثاليّات سقطتْ كلّها. فكيف يأتي مسرحٌ ليتحدّث عن تلك القيم التي سقطتْ، ويتعاطى معها وكأنها ما زالت موجودة؟ يَطلب الناسُ مواجهةً أكثرَ واقعيّةً للواقع. يَطلبون وقاحةً أكثر، وأن يكون للكاتب المسرحيّ رأيٌ في ما يَحدث على أرض الواقع.»

وحين سُئل عن فهمه للمسرح السياسيّ قال: «هناك تلطيشٌ سياسيّ. كثيرون استخدموا التلطيشَ لأنّ الناس تحبّ النقدَ من طريق التلطيش. لكنّ المسرح السياسيّ ليس تلطيشًا، وليس تبشيرًا، بل مواجهةُ فكرٍ معيّن من خلال إبراز سيّئاته وعدم جدواه.» وخلص إلى القول بضرورة المغامرة في بناء مسرح سياسيّ، لا يعتمد التلطيشَ ولا الأغنيةَ لتوصيف الأوضاع اللبنانيّة المتفجّرة. وأكّد أنّ على كلّ مَنْ يتمسّك بالمسرح الرومانسيّ القديم أن يدركَ أنّ زمنه قد شارف على النهاية، وأنّ استمراره رهنٌ بالفصل بين المسرح السياسيّ والمسرح الغنائيّ: «بصراحة، لا أستطيع أن أفهمَ مسرحيّةً تجمع بين الحوار والأغنية. أنا مع استقلال الأغنية عن المسرح، إلاّ إذا كانت الأغنية معدّة للغناء وليست تعبيرًا بواسطة الغناء... الأغنية ترفع الحياة إلى نوع من الجماليّة غير الموجودة فيها دائمًا.»[٣]

عام ١٩٩٣، قدّم زياد **بخصوص الكرامة والشعب العنيد**. وأوضح في إحدى مقابلاته الصحفيّة بعضَ الأهداف المتوخّاة منها: «هل نحن عربٌ أمْ فينيقيون

---

١ ـ نزار مروّة يقدّم فيروز وزياد، بروشور مؤتمر «في شي عم بيصير،» برنامج أنيس المقدسيّ للآداب بالجامعة الأميركيّة في بيروت، ٢٧ ـ ٢٩ نيسان ٢٠٠٦.

٢ ـ ٣ ـ پول شاوول، «زياد الرحباني لِـ **المستقبل**: صار مطلوبًا من الرحبانيين تغييرُ الأسطوانة،» مجلة **المستقبل**، ١٩٨٠/١/٢٦.

أمْ...؟ مشكلتنا في هويّتنا... الشعب العنيد هو أنا وأنت وجميعُنا؛ فلا أحد منّا يتنازل ويقول إنه أخطأ. الدولة ليست تيّارات [فقط وإنما هي] أخلاقٌ أيضًا، ولها قواعدُ مشتركة سواء أكانت يمينيّة أمْ يساريّة...[١]

لكنّ الأمل في التغيير راح يتبخّر بصورةٍ تدريجيّةٍ لدى زياد وغيره من أبناء جيله بعد اتفاق الطائف. فالنظام الطائفيّ بات أكثرَ صلابةً ممّا كان عليه قبل الحرب الأهليّة. وتراجع دورُ العَلمانيين بسرعة فائقة، وانفرط عقدُ أحزابهم ومنظّماتهم وتجمّعاتهم، وانتشر قسمٌ منهم على موائد الطائفيين يعتاشون على فتاتها، وغادر قسمٌ آخر إلى الخارج للاستقرار هناك. وكان زياد من القلائل الذين لم يغادروا. وبقدر ما أحبَّ بيروت كان يقسو عليها. يراقب، ينتقد، يرفض انكساراتها اليوميّة، ويحلُم بعالمٍ أكثر إنسانيّةً.

وفي حوارٍ آخر في العام ١٩٩٥ قدّم زياد مراجعةً نقديّةً صارمة لتجربة ربع قرنٍ من مسيرته الفنيّة. وتُظْهر مقدّمةُ الحوار عنصرَ الاستمراريّة في مواقفه، بالإضافة إلى استعداده الدائم للدخول في مغامرة التغيير. فهو شديدُ الواقعية، إلا أنه ينظر إلى الواقع في حركته الدائمة واحتمالاته الكثيرة لتوليد التغير:

«أنا في عين الواقع، ولا أستطيع أن أكون خارجه. وما من إنسانٍ قادرٍ على تبديل الواقع وحده، بل مجموعة من البشر قد تكون كفيلةً بتغيير مجتمع كامل. إمّا أن نقبلَ الواقعَ كما هو، أو أن نكون في حالة تمرّد عليه وتأهّبٍ دائمٍ لتغييره. أنجزنا مسرحيّاتٍ وحلقاتٍ إذاعيّة لم تصل إلى غايتها بل ساهمتْ في إضحاك الناس. ضحكوا لأنهم يعرفون سلفًا أنّ ما نقوله حقيقيّ. لكنّ الواقع الذي انتقدتُه وقهرني ما زال قائمًا ومستمرّاً. في كلّ شخصيّة من شخصيّاتي المسرحيّة جزءٌ مني. وشخصيّاتي كلّها عرفتْ تطوّرًا شبيهًا بتطوّر مراحل حياتي. في بداية الحرب مثلاً، كنتُ إنسانًا باردًا لا بل بليدًا، مستمعًا، صامتًا، لا يبدي أيّ انفعال خارجيّ يُذكر. لكنْ في الحرب، أصبحتُ إنسانًا متوتّرًا، دائمَ الانفعال، ولديّ شعور بالقمع. فما نفعُ الإنسان الشاهد على الخطإ والمتغاضي عنه؟! الأفضل أن يكون لكلّ منا القدرةُ على الإمساك باللصّ ووضعه في السجن.»[٢]

وفي مقابلةٍ أخرى أُجريتْ معه في الفترة عينها، تبلورتْ لديه مقولةُ «الاستمراريّة والتغيير» في بعض القضايا... لكنْ مع الثبات على القناعات: «صحيح أننا تغيّرنا، لكنْ في المبدأ لم أتغيّر... أغيّر فكري على عدد الدقائق؛ أمّا في الأمور **الرئيسيّة** أو القناعات، فالأمر مختلف. قناعاتي ثابتة، لكنني أغيّر أفكاري في قضايا أخرى.»[٣]

وهو في مقابلاته اللاحقة بعد العام ٢٠٠٠ يُظهر فتورًا شديدًا في الحديث عن التغيير العامّ في لبنان، لكنه يحتفظ لنفسه بثبات الموقف وفق مقولته الشهيرة: «إذا كنتَ لا تستطيع أن تغيّر النظامَ، فاحْذرْ من أن يغيّرك النظامُ.» وباتت تعليقاتُه بعد ذلك التاريخ تقتصر على العموميّات من قبيل: «التاريخ عندنا معلّق،» أو «يعيش المسرحُ في لبنان أزمةً تشكّلُ امتدادًا لما يعانيه الجمهورُ من أزمات اقتصاديّة،» أو «ما زلنا في زمن الهجمة الأميركيّة على المنطقة،» أو «وضعُ التمثيل أسوأ من الغناء، والفنّ بات يشكل مدخولاً للعاطلين عن العمل.» وعن موقفه السياسيّ الثابت أجاب: «ثَبَتَ للعالم أنّ قناعاتي صحيحة. فمسألة القطب الواحد في العالم مش ظابطة [لا تُصلُح]. وأميركا ستكون في مواجهة النازيّة الجديدة مستقبلاً.»[٤]

ثقافة المغايرة وآفاق التجديد الإبداعيّ في لبنان والعالم العربيّ

بدأ لبنانُ نهضتَه الثقافيّةَ والفنيّةَ الحديثة بالتواصل مع ما قام به الغربُ من ثوراتٍ متلاحقةٍ في الصناعة والمواصلات والتكنولوجيا والتعليم والثقافة والفنون. فتحوّلتْ بيروت، منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إلى مركز إشعاع ساهم في إدخال حركة التجديد الفنيّ والإبداعيّ إلى جميع أرجاء المشرق العربيّ، وبلغتْ أوجَ تألّقها في أواسط القرن العشرين وحتى انفجار الحرب الأهليّة. وكان للأخوين رحباني دورٌ أساسٌ في إنتاج نوعٍ متميّزٍ من الثقافة الإبداعيّة، وفي تعميمه عربيّاً وعالميّاً.

كان هاجسُ التجديد الثقافيّ والفنيّ سمةً بارزةً في ثقافة بيروت، في وقت كانت فيه الثقافة المعولمة أداةً لنشر ثقافة الغرب المعولم في مجال الفكر والتكنولوجيا المتطوّرة. فطغت العولمةُ الثقافيّة ذات الطابع الاستهلاكيّ على الثقافة الإبداعيّة في لبنان، وكان الفنّ الرحبانيّ الأصيل من أبرز ضحاياها. فالغرب المعولَم خلال تاريخه الطويل كان صاحبَ مشروع للهيمنة، وتدميرِ القوى الإبداعيّة المعارضة له على المستوى الكونيّ. وما العولمة الثقافيّة سوى صيغةٍ متجدّدةٍ للتفوّق، ولفرض نظامٍ موحّد للإنتاج الفنيّ، وإنشاء مؤسّساتٍ ثقافيّةٍ وفنيّةٍ وإعلاميّةٍ تسهّل هيمنةَ ثقافةً العولمة على حساب الثقافات الأصليّة. واستُخدم التفوّقُ التكنولوجيّ أداةً لمحو ذاكرة الشعوب عبر تحويل تراثها إلى مجرد فولكلور تجاريّ للترفيه. وساهمت النزاعاتُ

---

١ ـ محمد سويد، «بخصوص الكرامة والشعب العنيد،» **ملحق النهار**، ١٩٩٣/٣/٦.

٢ ـ سيلڤانا مرشليان، «زياد الرحباني: مشروعي الموسيقيّ الأكبر مؤجّل،» **الأسبوع العربيّ**، ١٩٩٥/٦/١٣.

٣ ـ حنان فضل الله، «زياد الرحباني: كلّنا تغيّرنا، لكنْ بالمبدأ، أنا ما تغيّرنا،» **الحسناء**، ١٩٩٥، ص ٥٠ ـ ٥٣.

٤ ـ تُراجَع، مثالاً لا حصرًا، عناوينُ المقابلات التالية:

ـ ضحى شمس، «زياد الرحباني: التاريخ عندنا معلّق،» **السفير**، ٢٠٠٠/٧/٢٨.

ـ محمد سويد، «زياد الرحباني: أقدّم كلامًا مغنًّى لا علاقة له بالطرب الشرقيّ،» **النهار**، ٢٠٠١/٤/٩.

ـ تانيا زهيري، «وأخيرًا... زياد الرحباني،» **الحسناء**، كانون الأول ٢٠٠٤، ص ٢٠ ـ ٢٧.

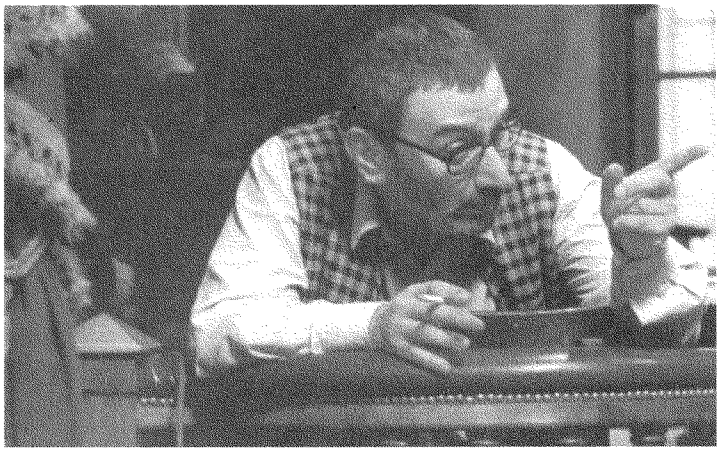
الداخليّة والحروبُ الإقليميّة المتلاحقة في تقويض جهود المبدعين اللبنانيين ومنع تأهيل البنى المعرفيّة في لبنان لضمان تجديد دوره الثقافيّ والفنيّ والإعلاميّ في «الشرق الأوسط.»

اصطدم فنُّ الأخوين رحباني بجمود النظام السياسيّ اللبنانيّ قبل الحرب الأهليّة؛ وهو نظامٌ ازداد تخلّفًا بسبب الانحدار المريع من الطائفيّة إلى المذهبيّة، ومن ثقافة الوطن الموحّد إلى مرويّات الطوائف المتناحرة. وكان البعدُ السياسيّ في مسرح الأخوين رحباني حاضرًا بقوة؛ إلاّ أنه كان يعالج السياسةَ بالثقافة الفنيّة، وبمفرداتها التي تعتمد الإشاراتِ الذكيّة، لا الخطبَ الرنّانة والبرامجَ المطوّلةَ والتوصياتِ المتكرّرة التي تبقى حبرًا على ورق.

وكان زياد الرحباني الأكثرَ جذريّةً في معالجة المشكلات السياسيّة في لبنان، لا داخل الأسرة الرحبانيّة وحدها، بل بين المسرحيين اللبنانيين قاطبةً. وتأتّى له ذلك عبر النقد اللاذع، والموسيقى المتميّزة، والمسرح السياسيّ الذي يصل أحيانًا إلى درجة المباشرة في طرح الحلول الجذريّة الواجب اعتمادُها. فليس في لبنان، كما يبيّن زياد، سياسيّون كبار، بل سياسيّون عاديّون ارتكبوا جرائمَ كبيرةً بحقّ الوطن؛ ولذلك «يجب سحقُهم تحت أقدام السخرية،» تبعًا لمقولة المسرحيّ الألمانيّ برتولد بريشت.

ويواجه لبنانُ اليوم تحدّياتٍ تشلّ قدرةَ اللبنانيين على مواجهة المنظومة الثقافيّة والتكنولوجيّة التي تغزو هذه المنطقةَ عبر شركات إنتاج فنيّ عملاقةٍ لأصحاب المال والإعلام والإعلان. ولا يأبه أصحابُ تلك الشركات، عربًا وغيرَ عرب، بثقافة الإبداع المحاصَرة إلى درجة الاختناق بعد أن باتت أسيرةً للعجز الماليّ ولعدم القدرة على التفوّق التقنيّ على ثقافة العولمة الهادفة إلى طمس ثقافات العالم. ومن التحدّيات: اتساعُ الأميّة، ومراكزُ الأبحاث شبه المعطّلة، والتعليمُ القائمُ على التلقين، والتغييبُ المتعمّدُ لكبار المبدعين العرب من مناهج التربية والتعليم. وبعد أن تحوّل الغربُ إلى مركز استقطابٍ لرساميل العالم وأدمغته، تمّ إفراغُ بلادنا من معظم طاقاتها الفكريّة والإبداعيّة. ولم تعدْ بالإمكان مواجهةُ ثقافة العولمة بمقولات «الحفاظ على التراث والأصالة والهويّة،» بل بثقافةٍ جديدةٍ تعتمد العلومَ العصريّة، والإنتاجَ العلميّ، والانفتاحَ على جميع الثقافات العصريّة؛ كما تعتمد على الانفتاح على القوى الديموقراطيّة في العالم كلّه للعمل معًا على بناء عولمةٍ أكثر إنسانيّةً. وذلك يتطلّب إطلاقَ «مشروع إنقاذٍ ثقافيٍّ وفنيٍّ» لبنانيّ متكامل، وإزالةَ المعوّقات السياسيّة والإداريّة والماليّة. فثمة طاقاتٌ إبداعيّة، لبنانيّة وعربيّة، لا حصر لها، تنتظر ذلك المشروع لتعيد للثقافة في بلادنا ألقها انطلاقًا من مشاريع جديدة. وبقدْر ما يتأخّر مشروعُ الإنقاذ هذا، يتعزّز دورُ الثقافة المضادّة للتغيير والإبداع، وتصعُب معها عودةُ لبنان إلى سابق عهده كمركزٍ للتجديد الثقافيّ والفنّ الإبداعيّ في الشرق الأوسط.

وهنا تبرز تساؤلاتٌ منهجيّةٌ كبيرة: هل قادةُ السياسة في لبنان قادرون على بناء دولة المواطَنة السليمة والتنمية البشريّة والاقتصاديّة المستدامة، التي ترعى أشكالَ الإبداع



زياد في فيديو كليب «شي نو» (un verre chez nous)، ٢٠٠١.

الثقافيّ والفنيّ؟ أمْ أنّ مشروع الإنقاذ سيقع على كاهل مؤسّسات المجتمع المدنيّ والقطاع الخاص؟ وهل إصلاحُ نُظم التعليم، وتشجيعُ التعدّد اللغويّ والثقافيّ، والمساهمةُ في نشر الإبداع الفنيّ، أمورٌ ممكنةٌ في معزلٍ عن قيام تلك الدولة؟

إنّ الإجابة على تلك التساؤلات رهنٌ بتحديد العلاقة المستقبليّة بين الثقافة والفنون بعد أن تغدو النزاعاتُ الطائفيّةُ والمذهبيّة من الماضي، فاسحةً المجال أمام دولةٍ ديموقراطيّةٍ تقوم على المواطَنة والمساواة التامة بين اللبنانيين. والثقافة الإبداعيّة هي في صلب المشروع المستقبليّ لبناء لبنان الواحد، القادر على تحدّيات عصر العولمة وثقافتها الاستهلاكية.

ولزياد الرحباني موقعٌ متقدّمٌ في عمليّة الإنقاذ الفنّيّ والمسرحيّ في الوطن العربيّ. فهو يواصل بعنادٍ قلّ نظيرُه مسيرتَه الموسيقيّةَ والمسرحيّة، وبأسلوبٍ إبداعيٍّ تفرّد به، وحرص على تمايزه، على الرغم من الظروف الصعبة التي تُجْبره أحيانًا على التوقّف فترةً محدودةً، يعود بعدها أكثرَ صلابةً وجرأةً في التصدّي لقضايا لبنان والعالم العربيّ. ذلك أنّ زيادًا فنّانٌ أصيل، عميقُ الانتماء إلى لبنان... ولكنْ بأفقٍ إنسانيٍّ شامل، لأنّ «المعتّر بكلّ الأرض دايمًا هو ذاته» [الإنسان البائس هو نفسه أينما وجد].

بيروت

مسعود ضاهر

مؤرّخ لبنانيّ. يمارس التدريس في الجامعة اللبنانيّة منذ العام ١٩٧٣. له أربعة عشر كتابًا بالعربيّة، منها: **تاريخ لبنان الاجتماعيّ** (١٩١٤ ـ ١٩٢٦)، **والدولة والمجتمع في المشرق العربيّ** (١٨٤٠ ـ ١٩٩٠)، **والجذور التاريخيّة للمسألة الطائفيّة اللبنانيّة** (١٦٩٧ ـ ١٨٦١).

خالدة سعيد

المشروع الرحبانيّ ـ الفيروزيّ: من المؤسِّسين إلى الثائر

تقديم

من أجل فهم النهضة الغنائيّة التي حقّقتْها الأسرةُ الرحبانيّة، ممثَّلةً بالثلاثيّ فيروز وعاصي ومنصور، على مدى ما يزيد عن نصف قرن، لا بدّ من رؤيتها في سياقٍ تاريخيّ: هو تاريخُ لبنان الحديث، أو تاريخُ الدولة اللبنانيّة الحديثة، وما رافق ذلك من تحوّلاتٍ سياسيّةٍ اجتماعيّة، وما أنتجتْه من تطوّراتٍ ثقافيّة، كان الشعرُ أبرزَ تمثّلاتها.

فقد شهد لبنانُ ازدهارًا في إنتاج الشعر، تحقّق دائمًا في مناخات التغيير، أو القلق، والحاجة إلى التعبير، وإلى الحلم أيضًا. وفي مرحلةٍ ما بين الحربين، حين كانت أسئلةٌ كثيرةٌ تُطرَح حول الحاضر والمستقبل، وعلاقةِ الماضي بالحاضر، بالذات والآخر، نهض في لبنان أعظمُ تجمّعٍ شعريّ عربيّ تمثّلتْ فيه مذاهبُ متنوّعة. بعضُ هذه المذاهب الشعريّة كان بدايةَ الانفتاح على المدارس الشعريّة في العالم من جهة، وبدايةَ الانفتاح على الراهن المعيش والأسئلةِ الكيانيّةِ من جهةٍ ثانية، بينما كان الشعرُ التقليديّ يتّجه نحو محجّةٍ قائمةٍ في الماضي. وتراوحت الاتجاهاتُ الجديدةُ بين كلاسيكيّةٍ منفتحةٍ على الجديد، ورومنسيّةٍ، ورمزيّة. وإلى جانب ذلك ازدهر الشعرُ الشعبيّ، والمساجلاتُ التي تنهل مباشرةً من التحوّلات في الواقع الاجتماعيّ.

ويمْكن القولُ إنّ الشعر اللبنانيّ، بالفصحى أو العاميّة، ولاسيّما المغنّى، قد حفل، في مرحلةٍ ما بين الحربين بشكلٍ خاصّ، بالتعبير المباشر عن التغيّرات السكّانيّة والثقافيّة والقيميّة التي شهدها لبنان. أمّا مناخُ الحنين الذي تمثّل في أغنياتٍ أو قصائدَ شارك فيها شعراءُ الزجل وكبارُ شعراء الفصحى على السواء في مرحلةٍ ما بين الحربين وصولاً إلى الخمسينات، فقد تواصلَ بعد ذلك متّخذًا صورةً أعظمَ تعقيدًا وبناءً واقترابًا من المعيش، ولكنْ أشملَ حضورًا وأعمقَ دلالةً، وذلك جنبًا إلى جنب مع انطلاق موجة الحداثة الشعريّة منذ أواخر الخمسينات.

تَمثّل التيارُ الشعريُّ الحنينيّ، الرومنسيُّ منه والرمزيّ، في تمجيد فردوسٍ لبنانيٍّ مفقود، سوف يتطوّر إلى أن يجد أبرزَ تمثّلاته في ما يمْكن اعتبارُه **يوتوبيا القرية اللبنانيّة**، كما أبدعها وجسّدها الأقطابُ الثلاثة: الأخوان رحباني وفيروز.

في هذا المناخ الثقافيّ الحنينيّ العامّ، تشكّل الثلاثيُّ الرحبانيُّ بعد اللقاء بفيروز، وارتباطِ عاصي الرحباني بهذه الشخصيّة التي جنّح صوتُها ثم حضورُها المسرحيّ موهبةَ الأخوين الموسيقيّة. وتطوّرَ التعاونُ الثلاثيّ في اتجاه بناء صورةٍ مثاليّةٍ للقرية اللبنانيّة، ولبطلةٍ مُتَخَيَّلةٍ تحمل هذه القيمَ وتحْرس التناغمَ الجمعيّ. ولا يخفى أنّ اختيارَ المؤنّث كجنس «للبطل» إنّما فرَضَه حضورُ فيروز وموقعُها في هذا المشروع الفنّيّ.

ولقد احتلّت هذه الصورةُ المشهديّةُ النمطيّةُ معظمَ النتاج الرحبانيّ وطبعتْه، حتى وفاة عاصي واستقلالِ فيروز ـ نجمةِ الثلاثيّ التاريخيّ. ثمّ ذهب كلٌّ من القطبين، فيروز ومنصور، في اتّجاه.

لمحة حول التطوّرات التاريخيّة للشعر المغنّى في القرن العشرين

لفهم «اليوتوبيا الرحبانيّة ـ الفيروزيّة» والمناخ الذي ظهرتْ فيه المدرسةُ الرحبانيّة، لا بدّ من الكلام على «عقيدةٍ» أو «هوًى جَبليّ» تمثّلَ في الحنين إلى القرية وتمجيدها نتيجةً للتحوّلات المتسارعة التي شهدها لبنانُ في مرحلةٍ تاريخيّةٍ سبقتْ صعودَ الظاهرة الرحبانيّة. فبين العشرينات والخمسينات من القرن العشرين كان هناك مناخُ حنينٍ إلى القرية اللبنانيّة، اغتذى من مؤثّراتٍ عديدة، بينها تيّارُ الأدب المهجريّ وما يفيض به من توقٍ إلى الطبيعة والقرية؛ واتّساعُ المؤثّرات الرومنسيّة وما تدعو إليه من العودة إلى الفطرة. ذلك أنّ المرحلة اقترنتْ بهجرتين لأهل الجبل والريف إجمالاً: هجرةٍ كبرى إلى العالم الجديد (الأميركتيْن خصوصًا) عند مطلع القرن وبسبب المجاعة والسياسة العثمانيّة، وهجرةٍ صغرى من الريف إلى المدينة.

فولايةُ بيروت ولواءُ طرابلس وأقضيةُ البقاع ضُمّت إلى جبل لبنان، عند إعلان لبنان الكبير في ١٩٢٠/٩/١ على يد الجنرال غورو؛ وأُعلنتْ بيروتُ عاصمةَ الدولة اللبنانيّة الجديدة.[١] وقد اجتذبتْ بيروتُ، المدينةُ المتناميةُ المنفتحةُ على

١ ـ راجع: شفيق جحا، **معركة مصير لبنان في عهد الانتداب الفرنسيّ ١٩١٨ ـ ١٩٤٦** (بيروت، ١٩٩٥)، ص ٢١٩، ٢٨٥. وراجعْ كذلك الشيخ طه الولي، **بيروت في التاريخ والحضارة والعمران** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٣)، ص ٣١. هذا وكان الشهابيّون وأهلُ جبل لبنان قد مُنعوا من الإقامة في بيروت زمنَ أحمد باشا الجزّار، والي عكا (توفّي ١٨٠٤). وظلّ هذا المنعُ ساريًا حتى عام ١٨٣٢، عندما احتلّها إبراهيم باشا المصري (م. ن. ص ٢٤).

التغيّرات، والمستفيدةُ الأولى من العمران والتطوّر والفرص الاقتصاديّة، سكّانَ القرى. لكنّ هذه الهجرة لم تكن لتقضي بسهولةٍ على تعلّق أبناء الجبل ببيئتهم، وهم الذين يحْملون إرثًا تاريخيًاً صراعيّاً طويلاً. وما كانت الهجرةُ إلاّ لتُنتجَ رؤيةً حنينيّةً إلى القرية اللبنانيّة، في وجه التحوّلات التي تهدّد الذاكرةَ وعالمَ القرية بالدمار.

وهكذا، عندما أَخذت الأغنياتُ التي تمجّد القريةَ أو تستلهم حياتَها تَظهر وتَشيع، بل تتداخل بحسٍّ وطنيٍّ سياسيٍّ أيضًا، كانت أدبيّات واسعة تتمحور حول القرية والحياة الريفيّة. فالحنين إلى لبنان والقرية اللبنانيّة موضوعٌ محوريٌّ في الأغنية الشعبيّة (على غرار «مشتاق إرجعْ عَ الضيْعة مشتاقْ كتير»)، وفي أدب المهاجرين اللبنانيين إلى العالم الجديد. وكان معظمُ هؤلاء من أصولٍ جبليّةٍ وريفيّةٍ كما هو معروف. ولم يَحْجب البعدُ هذا الأدبَ، لأنه كان يتسرّب إلى صحف الوطن... هذا فضلاً عمّا نُشر هنا من أعمال المهجريين.

وفي لبنان حيث كانت الرومنسيّةُ هي التيّارَ الغالب، نجد أنّ الشعرَ لا يقتصر على تمجيد الطبيعة بل يُماهيها بحياة الفطرة وحياة القرية اللبنانيّة وعناصرها. فنجده يحْفل بمفرداتٍ وصورٍ من قبيل العرزال والخيمة والعين والناطور والكوخ والكرْم والموقد والوجاق والتنّور والعلّيّة؛ بل نجد حديثًا عن صفاتٍ خلقيّةٍ قرويّةٍ كأنّها صفاتٌ أصليّة، تَكْشف عن اعتقادٍ بتميّز أهل الجبل.

أشهرُ شعراء المرحلة، إلياس أبو شبكة (١٩٠٣ ـ ١٩٤٧)، تغنّى بالقرية وتمنّى عودةَ زمانها وثقافتها، وذلك في ديوان **ألحان** (١٩٤١). جاء ذلك في قصيدة «ألحان القرية،» ومطلعها: «أَرجِعْ لنا ما كانْ/يا دهرُ في لبنانْ...» ليقول بعد ذلك معدّدًا عناصرَ من عالم القرية: «أَرجعْ إلى الاحداقْ/أطيافَها المُبعَدَة/وللّيالي الوجاقْ والموقده/أرجعْ إلينا الصّاجْ/والجرنَ والمِهْباجْ/وخصْبَنا في الرُّبى/ونورَنا في السراجْ/واسترجعِ الكهربا/وكاذباتِ الغنى!»[1]

وميشال طراد الذي يمثّل مناخًا غنائيّاً عامّاً، واجتذبتْ أشعارُه الألحانَ وغنّاها كبارُ المغنّين وبينهم فيروز، يُكثر في شعره من التغنّي بصنّين والخيمة والعين والسلّة والقمر. ويشيع في شعره الوصفُ الفردوسيّ للقرية، وعلاقاتِ الناس فيها، وعلاقتها بالطبيعة. يقول في ديوان **جلنار**: «عَ طريق العينْ مَحْلا التكتكي/والقمر عَ كتف صنّين متّكي...» ثم: «هَـ الخيمة اللي كان يضحَكْلا النجم/هَـ الْكان حَيْطا مرتكي عَ صنوبرة...»[2] ثم: «تخْمين راحِت حلوة الحلوين/وما ضلّ في غير الحَبَق.../ولا عاد رَحْ تلعبْ على التلّية/ولا يْداعِبا

مسرحيّة **بيّاع الخواتم** (١٩٦٤): اليوتوبيا الرحبانيّة ـ الفيروزيّة.

هاك النهَر/وتداعبو، ويخطفلها السلّية.» بل إنّ هذه اللغة المفرطة في المحلّية تجيء في سياق الحنين وتوكيد الانتماء.

كذلك مجّد فؤاد سليمان (١٩١٢ ـ ١٩٥١) عالمَ القرية والجبل معارضةً لعالم الهجرة والمدينة. وظلّ على مدى سنواتٍ في جريدة **النهار**، ثمّ في كتابه **درب القمر**، يَكشف عن خفايا الجمال ونبيل المعاني والقيم في ذلك العالم المفقود. يقول في كتاب **تمّوزيّات** في مقالةٍ بعنوان «مع النجوم»: «...وأنتَ لو رأيتَ هذه الكبرياءَ التي عندنا في الجبل، لمسَحْتَ من عينيك غبارَ المدينة، وما في المدينة من ضلالات... وأنتَ لو قُدِّر لك يومًا أن تسهرَ ليلَك كلَّه على مساطب بلاد الجبل، مع القمر والنجوم... أنفُكَ في السماء، وخدُّكَ على حجر... لعرفتَ كيف يكون الإنسانُ إنسانًا كبيرًا في الجبل.»

ولعلّ الكِتاب الذي كان أبلغَ أثرًا واستُقبل بموجةٍ عارمةٍ من المديح هو **المفكّرة الريفيّة** (١٩٤٢) للشاعر أمين نخلة. وهو كتابٌ في تمجيد الريف، واكتشافِ شعريّة العناصر فيه، والتغلغلِ في ظلال المعاني وتلاوين الحياة. والشواهدُ على روعة **المفكّرة الريفيّة**، وقبل ذلك على وجود حساسيّة عامّةٍ وتجاوبٍ خاصٍّ إزاء هذا التذوّق الهائم بجماليّات القرية، نجدها في عشرات الرسائل والمقالات التي تناولتْ هذا الكتابَ وهنّأتْ صاحبَه، ومعظمُها يعبّر بدوره عن تعلّقٍ بالجبل أو القرية. أكتفي بإيراد مقطعٍ وجيزٍ من مقالةٍ نشرها حول الكتاب الشيخ خليل تقي الدين في جريدة **الجمهور** (١٩٤٢/٩/٢٠)[3]: «إنّ بتلون والباروك وهاتيك الجهات مهوى أفئدة، ومساقطُ رؤوس، وأعشاشُ ذكرياتٍ غاليات عليكَ وعليّ.

---

١ ـ إلياس أبو شبكة، **المجموعة الكاملة**، ص ٢٦٨ ـ ٢٦٩.

٢ ـ ميشال طراد، **جلنار** (بيروت: دار النهار للنشر)، ص ٢٠.

٣ ـ أثبتها انخلة مع كثير غيرها كملحق لـ **المفكّرة الريفيّة** في طبعتها الثانية (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٧)، ص ١٥٧ ـ ١٥٩.

لقد كنتُ حتى اليوم أعبد تلك البقعةَ من الأرض، فأصبحتُ أفخر بها لأنها أوحت إليكَ هذه المقاطعَ الرائعةَ من الأدب القرويّ الجميل.»

والشيخ خليل تقي الدين نفسُه صوّر الجبلَ في مجموعته، **عشر قصص**. وكان هوى القرية دينًا لعصبة أدباء سموّا أنفسَهم **عصبة العشرة**[1] وما تجاوز عددُهم الأربعة: هم خليل تقي الدين، وفؤاد حبيش صاحب مجلة **المكشوف** التي شكّلتْ مرحلةً مهمّةً من مراحل الصحافة الأدبيّة، وميشال أبي شهلا، وإلياس أبي شبكة.

وأما مارون عبّود (١٨٨٦ ـ ١٩٦٢)، كبيرُ نقّاد لبنان بين الأربعينات والستينات، ومصوِّرُ الشخصيّات تصويرًا حركيّاً حنونًا ساخرًا بصريّاً، فاستقى أبطالَه من القرية، وصوّر مشاهدَ حياتها كما عاشها وكما استعادها خيالُه المبدع، وأودعها كتابيْه: **أحاديث القرية**، و**وجوه وحكايات**.[2]

هكذا كانت القرية تتشكّل في المخيّلة العامة يوتوبيا ضائعةً أو حلمًا مفقودًا. وقد حفلتْ تلك المرحلة بالكتب التي تتناول مظاهرَ أو موضوعاتٍ تقليديّةً لبنانيّة، مثل كتابيْ لحد خاطر، **الأمثال والأساطير اللبنانيّة المختصّة بأشهر السنة الشمسيّة**[3] و**العادات والتقاليد اللبنانيّة**، وكتاب أديب لحّود، **العادات والأخلاق اللبنانيّة**.[4]

ويبدو أنّ مسألة الاعتداد بالمنشإ الجبليّ أو القرويّ تحوّلتْ إلى ظاهرة، حتى كثُرَ التلميح حولها، ووصلتْ إلى المساجلات الزجليّة حول «البيروتيّ» و«الجبليّ.» ففي جلسةِ زجلٍ ضمّت الشعراءَ الشعبيين عمر الزعنّي وأسعد سابا وعبد الجليل وهبي وأسعد السبعلي، دارت معركةٌ زجليّة، وجرى الحوارُ الآتي بين سابا ممثِّلاً ابنَ الجبل، والزعنّي ممثِّلاً ابنَ بيروت، فقال الأول: «أوعى يغرّك سكوتي/بتهزّ الصخْر بيوتي/هات الليلة شو عندكْ/يللي بتحْكي بيروتي.» فأجابه الزعنّي: «لو عندك بالضيعة توتْ/وكلامك كلُّه مشبوتْ/ما كنت تركتِ الضيعة/وجيتْ سكنتْ في بيروت!»

وقد يكون من المناسب أن نشيرَ إلى هذه التحوّلات من موقعٍ مقابلٍ هو موقعُ ابن المدينة. فعمر الزعنّي (١٨٩٥ ـ ١٩٦١) ظاهرةٌ فولكلوريّةٌ مدينيّةٌ تمثّلَ فيها الذكاءُ، والنظرُ الثاقبُ، والتقاطُ ما يهمّ الناسَ ويروي غليلَهم ويترجم ما يجول في الأفكار. تشكّل قصائدُه التي كان يغنّيها ويمسرحها سجلاً للأحداث والتحوّلات. ومن ذلك مساجلاتُه مع الشعراء الشعبيين الذين يمجّدون الجبلَ معارضةً للمدينة وأهلها. ومنها أيضًا تعليقاتُه اللاذعة على الأحوال الراهنة. بمعنًى ما، كان الزعنّي شاعرَ التحوّلات الحاضرة، فيما كان شعراءُ «الجبل» يعبّرون عن الحنين إلى عالم القرية وثقافتها المتحوّلة. ولا يزال اللبنانيّون والسوريّون يذكرون أغنياتِ الزعنّي التي كانت توجع الفرنسيين حينًا، وبعضَ الحكّام والشخصيّات حينًا آخر. وأكثرُ أغنياته السياسيّة انتشارًا هي التي غنّاها بعد تعليق الدستور عام ١٩٣٢ وتعيينِ رئيس الجمهورية، الذي انتهت ولايتُه، حاكمًا على لبنان: «بدْنا بَحْريّة يا ريّس/صافيين النيّة يا ريّسْ/بزنود قويّة يا ريّسْ/أبدًا ما تحلّس يا ريّس/...الموج جْبالْ يا ريّس/قَطّاع حْبالْ يا ريّسْ/ما كان عالْبالْ يا ريّسْ/تتنصّبْ رئيس يا ريّس!»[5] ومنذ عام ١٩١٨ بدأ الزعنّي «طريقَ الفنّ والموسيقى والشعر الضاحك، وأحيانًا القارص، مع صديقه الحميم الشيخ رائف فاخوري... على مسرح الكريستال في النوريّة، حين قدّم الشيخ رائف مسرحيّة **جابرُ عثراتِ الكرام**. وخلال عرض المسرحيّة بين الفصل والآخر، كان يصعد الفتى عمر إلى المسرح ويقدّم أغنيةً من تأليفه مطابقةً لواقع القصّة وللأحداث التي كانت تمرّ فيها البلادُ وقتئذ.»[6] وهكذا بدأتْ مسيرتُه النقديّة الشعريّة ـ الاستعراضيّة في المسارح والفنادق وأماكن التجمّع والاحتفال:

«عام ١٩٢٠، يومَ ذهب عهدٌ وجاء عهدٌ، وقف عمر الزعنّي على خشبة مسرح الكريستال واضعًا على رأسه طرطورًا، حاملاً صندوقَ الفرجة ليسْخرَ من التحوّلات التي جاءت بأبناء الريف إلى المدينة وغيّرتْ أسلوبَ حياتهم. وقف ليغنّي قصيدته: «شوفْ تفرّجْ آه يا سلام/شوف أحوالَك بالتّمامْ،» وفيها رصدٌ مبكّرٌ ثاقبٌ للتحوّلات الاجتماعيّة العميقة: «الفلاّح شلح التّبّانْ/وعاف السكّة والفدّانْ/وراح

---

١ ـ عن «عصبة العشرة» يقول الشيخ فؤاد حبيش في كتابٍ تذكاريٍّ عن إلياس أبو شبكة بعنوان **دراسات وذكريات** (١٩٤٨): «انتسبتُ في أوائل سنة ١٩٣٠ الى هيئة إنشاء **المعرض**... في هذه المرحلة من حياة لبنان المضطربة، ضمّت دارُ **المعرض** مَن اشتهرتْ عصابتُهم بـ «عصبة العشرة،» وهم ميشال أبو شهلا، إلياس أبو شبكة، خليل تقي الدين، وفؤاد حبيش. أما الستة الباقون فقد اكتُفي باختيارهم، ولكنهم ظلّوا في خارج نطاق العصبة، ولم يقوموا بخدمةٍ فعليّةٍ في صفوفها. وأذكر منهم: كرم ملحم كرم، يوسف إبراهيم يزبك، تقيّ الدين الصلح...» عن كتاب ميشال زكّور، **حكاية عصاميّة وتاريخ حقبة**، تأليف فاضل سعيد عقل ورياض حنين (بيروت: المطبعة الكاثوليكيّة، ١٩٨٨)، ص ٩٨ ـ ٩٠. أما جريدة **المعرض** فقد أسّسها ميشال زكّور عام ١٩٢١ ثم شاركه فيها ميشال أبي شهلا عام ١٩٢٩.

٢ ـ أنظر: مارون عبّود، **وجوه وحكايات**، ص ١٧، حيث جاء في مقدّمة أسعد سكاف: «**وجوه وحكايات** مجموعة من الحكايات القرويّة، بدت الضيعةُ اللبنانيّةُ فيها عالمًا زاخرًا بالحركة، استطاع مارون عبّود أن يتصيّد منها الأحداث. أنظرْ مثلاً «المعلم» معّاز الضيعة» «صلاة نائب» «نفّخْ نفّخْ» وسواها، من حكايات هذه المجموعة، كلّ منها تعكس جانبًا من جوانب الحياة في الضيعة.»

٣ ـ بيروت: المطبعة الكاثوليكيّة، ١٩٣٣.

٤ ـ بيروت: مكتبة صادر، ١٩٥٣.

٥ ـ الزعني الصغير، **عمر الزعنّي: موليير الشرق** (بيروت ١٩٨٠)، ص ١٦٧ ـ ١٦٨.

٦ ـ المصدر نفسه، ص ١١٠.

تُعَيَّنْ عند فلان/مغرور بحبّ الألقابْ/وما حاسِب للعزْل حساب/كان سلطانْ وصار بوّابْ/بعشرة فول وبخمسة زيت/كنت تعشّي أهل البيت/أمّا هالأيام يا ريت/ ليرة واثْنين ما بتكفيك/يا محلا يوم المْلّيك/يا حفيظْ ويا أمين...»»[1]

هذا المناخ هو ما قدّمه أنيس فريحة (١٩٠٢ ـ ١٩٩٢) بنوعٍ من الحنين والشهادة الشخصيّة، لكنْ أيضًا بنوعٍ من الرؤية النظريّة الأنتروبولوجيّة التي لا تغيب عنها الحكاية. كان أوّلَ كتبه في الموضوع هو **الأمثالُ العاميّةُ اللبنانيّة**.[2] ثم جاء كتابُه المدهش الطافح بالحنان والحنين، بالمرح والمقدرة الأدبيّة على السرد المشوّق: **إسمعْ يا رضا**.[3] ثم كتابه: **القرية اللبنانيّة، حضارة في طريق الزوال**[4] الذي صدر عام ١٩٥٧، أيْ في العام الذي بدأتْ فيه سهرةُ الفولكلور على مدرّجات بعلبك. وهذا الكتاب يلخّص مرحلةً شهدتْ بدايةَ الغروب في «الحضارة» أو الثقافة القرويّة، كما شهدتْ أواخرَ أمواج الحنين العالية إلى عالم القرية. وليس أبلغ من عنوان الفصل الأول من الكتاب، «الفولكلور اللبنانيّ وضرورة جمعه،» لأنه يبيّن كيف أنّ الدعوة إلى إحياء الفولكلور اللبنانيّ بشكلٍ احتفاليّ فنّيّ لائق قد جاء تلبيةً لحاجةٍ عامّةٍ ولمشاعر راهنةٍ وأشواقٍ لم تكن تنتظر إلاّ إشارة البدء.

من هذه الخلفيّة الثقافيّة الإيديولوجيّة جاء الأخوان رحباني ليحملا تلك المشاعرَ والحالاتِ إلى ذروةٍ فنّيّة.

الريادة الرحبانيّة

كان عاصي (١٩٢٣ ـ ١٩٨٦) قد بدأ في الأربعينات يقدّم مسرحيّاتٍ في أنطلياس. ولكنّ اهتماماته الموسيقيّة سوف تجعله يلمع في ميدان الأغنية، ويتطوّر في اتجاه المسرحيّة الغنائيّة الإذاعيّة القصيرة. هذه المرحلة الثانية هي مرحلة التعاون مع أخيه منصور؛ وهو تعاونٌ عبّر عنه التوقيعُ المشترك «الأخوان رحباني،» وبات من الصعب التمييزُ بين حدود إسهام أيٍّ منهما في العمل الواحد. وكان ذلك في مصلحة النتاج المشترك، وعنوانًا لمرحلةٍ ذهبيّةٍ فيه: مرحلةٍ توسَّطَ فيها حضورُ فيروز المشاهدَ والأغنياتِ الإذاعيّة أولاً ثمّ المشهديّة. وقد نهض حضورُها بالرموز، وألهم الألحانَ وأرسلها في العالم؛ كما نهض حضورُها المسرحيّ بعد ذلك بالحكايات والمواقف حضورًا حيّاً لم ينجحْ أحدٌ بعدها في تحقيقه.

ما يتوجّب الوقوفُ إزاءه هو أنّ الأغاني الرحبانيّة قد خرجتْ عن سجلّ الموضوعات الغنائيّة العربيّة السائدة، وعن هيمنة الأغنية المصريّة يومذاك؛ أيْ

فيروز وعاصي ومنصور وصبري الشريف (١٩٧١).

خرجتْ عن حصريّة شكوى البعاد وشوق الوصال، وتداخلتْ بالمدرسة الشعريّة الرومنطيقيّة، بآفاقها ومعانيها. وحملتْ نكهةً جديدةً ومعنًى جديدًا للحياة. وأثّرتْ في الفنّ الغنائيّ اللبنانيّ، والسوريّ أيضًا، وطبعتْه في أهمّ مراحله. وبالنتيجة شكّلتْ ركائزَ نهضةٍ غنائيّةٍ لبنانيّةٍ، وعربيّةٍ واسعة.

بعد موسم مهرجانات بعلبك لعام ١٩٦٠ حين قدّم الأخوان رحباني **موسم العزّ** (لعب الدورين الرئيسين وغنّى أهمَّ الأغنيات كلٌّ من صباح ووديع الصافي)، ومع تأسيس «الفرقة الشعبيّة اللبنانيّة» (عام ١٩٥٧)، أخذت العروضُ تتدرّج: من المشهد الغنائيّ المنظوم من عناصرَ فولكلوريّةٍ تجْمعها مناسبةٌ احتفاليّةٌ قرويّة، إلى مسرحيّةٍ غنائيّة. وقد اقترنتْ هذه المسرحيّة في السنوات الأولى بمواسم المهرجانات في بعلبك أو الأرز. ومن قلعة بعلبك و**المهرجانات** كانت تنطلق إلى مسارح ومواقع أخرى (معرض دمشق الدوليّ، مسرح البيكاديللي، مسارح عالميّة...)

تتوجّب الإشارةُ إلى أنني في الكلام على المسرحيّة الغنائيّة الرحبانيّة، سأقتصر على المستوى المشهديّ والبعد البنائيّ الدلاليّ للقصّة ونصوص الحوار والأغاني. ولن أتطرّقَ إلى البعد الموسيقيّ وما يتّصل به من إحياءِ ألحانٍ قديمةٍ وتطويرها أو الإفادةِ من تراث الموسيقى في العالم. بتعبيرٍ آخر سأتناول البعدَ البصريّ الحركيّ الشعريّ في هذا المسرح المركّب من مسرحٍ وغناء.[5]

---

١ ـ المصدر نفسه، ص ١٢٠ ومنْ لا يذكر قصيدته الشهيرة: «لو كنت حْصانْ في هالأيّامْ/كانْ لي خدّامْ وَرا وقدامْ/مثل الحكّامْ أحسنْ بزمانْ/لو كنت حصانْ لو... لو...»؟

٢ ـ جونية: مطبعة الكريم، ١٩٥٣.

٣ ـ لا تاريخ.

٤ ـ الطبعة الأولى ١٩٥٧، ط ٢ جروس برس ١٩٨٩.

٥ ـ أحيل القارئ على دراسةٍ موسيقيّةٍ وضعها د. على جهاد الراسي حول الفن الموسيقيّ للرحابنة والخصائص المميّزة لصوت فيروز.

المسرحيّة الغنائيّة الرحبانيّة

في الأعمال الموسيقيّة المشهديّة التي تعاون فيها الثلاثيُّ الرحبانيُّ المبدع، كانت القريةُ اللبنانيّةُ أكثرَ من مجرّد مكانٍ تقع فيه الأحداث. كانت محورَ العمل: تحْضر كنظام قيم، وأسلوبِ حياةٍ وثقافة، وشخصيّاتٍ نمطيّةٍ غالبًا. وبدا التاريخُ، ممثَّلاً في هذه القرية، في مسيرةٍ فردوسيّةٍ صاعدةٍ نحو عالمٍ يسوده التناغمُ والوحدةُ والعدل، حيث الخيرُ يُهزم الشرّ في نهاية المطاف، والعدلُ والمصالحة ينتصران دائمًا. بل إنّ مثل هذا الفردوس، وإنْ بدا أو بدأ مفقودًا، قابلٌ للاستعادة. والاستعادة، عند الرحبانيين، كما في مرحلة ما بين الحربين، هي ما تتمثّل فيه حركةُ التاريخ ومسارُ المسرحيّات.

أما المسحة الرومنسيّة في مسرح الرحابنة فتتجلّى في تصوّرهم لعالمٍ حنينيٍّ يشفّ ويضيء بحزنٍ نظيفٍ صافٍ لا يشوبه نواح. هذا الحنين يقترن برؤيا الفردوس الغائب والشوق إليه. والشخصيّات التي تتحرك في هذا المسرح تنتمي إلى ذلك الفردوس: أطفالٌ كبارٌ يحْلمون بعالمٍ هاجسُه العدلُ، ولغتُه الحلمُ والموسيقى ونظافةُ الفنّ، ويصارعون في الوقت نفسه الشرَّ والمسؤولين عن ضياع الفردوس.

ومع أنّ أعمال عاصي ومنصور امتلكتْ أسسَ العرض الناجح لمجرّد وجود فيروز، والغنى الموسيقيّ، والشعرِ الرفيعِ الذكيّ الحيويّ والمرح، والدبكة، فإنّ الرحبانيين لم يكتفيا بهذا كلّه، بل كتبا مسرحيّاتٍ ذاتَ مقوّماتٍ دراميّةٍ حقيقيّة، أبرزُها:

١ ـ تنهض المسرحيّةُ الرحبانيّة على بنيةٍ حكائيّةٍ متماسكةٍ ومبتَدَعةٍ كلّيّاً، تتقدّم باطّرادٍ وترابُطٍ نحو التأزّم والحلّ. ومخطّطُها العام يذكّر بمخطّط الأعمال الموسيقيّة للباليه والأوبرا. تبدأ بحركة تصادم رموزٍ ونماذج، ثم تتأزّم، وغالبًا ما تكون الضحيّة هي الـ «فادية» إلاّ إذا تمكّنتْ هذه البطلة من رأب الصدوع وإرساء الوئام. عندها تنتهي الحكايةُ بالخلاص والعيد، الذي يأخذ شكلَ الفوران الغنائيّ الحركيّ اللونيّ الذي تمثّله الدبكةُ اللبنانيّة.

٢ ـ هذه الأعمال التي وقّعها الأخوان، وتواصلتْ حتى نهايات السبعينات، وتباطأتْ مع إصابة عاصي، وتوقّفتْ مع توقّفه عن الإنتاج، تميّزتْ بالخروج عن جزئيّة مواقف الحنين إلى عناصر القرية، واتّجهتْ نحو رؤيةٍ واسعةٍ للنظام الاجتماعيّ الريفيّ بخاصّة. وهنا كان ارتسامُ العمل كبنيانٍ مثاليٍّ يضمّ شتاتَ العناصر والحوادث والعلاقات، ويسلّط الأضواءَ على مظاهر الحياة اليوميّة. هذه الرؤية الواسعة والحلميّة والمثاليّة شكّلت انتعاشًا للحركة الرومنسيّة التي كانت قد بدأتْ منذ الثلاثينات، وفيها يحْضر الماضي الغاربُ فردوسًا مفقودًا، وتحْضر القريةُ اللبنانيّةُ موطنًا للمُثل والخير الأعلى. وتخرج الأغاني من حصريّة موضوعات الحبّ، وتتداخل بالمدرسة الشعريّة الرومنسيّة، بحيث يمْكن اعتبارُها تأسيسًا لمدرسةٍ لبنانيّةٍ في الغناء، لها نكهتُها الجديدة، ورؤيتُها الخاصّة للحياة.

٣ ـ الصراع الذي تمحورتْ عليه معظمُ الأعمال (**البعلبكيّة** ١٩٦١، **جسر القمر** ١٩٦٢، **الليل والقنديل** ١٩٦٣، **أيّام فخر الدين** ١٩٦٦، **هالة والملك** ١٩٦٧، **الشخص** ١٩٦٨، **جبال الصوّان** ١٩٦٩، **يعيش يعيش** ١٩٧٠، **ناطورة المفاتيح** ١٩٧٢، **بترا** ١٩٧٧) يقدّم نماذجَ تنضوي في قطبين متصارعين: الخير والشرّ. ويتمثّل الخيرُ في قيم، في مقدّمتها وحدةُ الجماعة، ثم الحريّةُ، والعدلُ. ينطلق الصراعُ عندما يهدِّد الشرُّ لحمةَ الجماعة أو حريّتَها أو رموزَها أو أخلاقيّاتِها أو حقوقَها في أرضها وعملها ونموّها. لكنّه لا يكون تراجيديّاً ولا ينتهي بموت البطلة (لم يكن تراجيديّاً إلاّ في **جبال الصوّان**). وهو يتمثّل، في الغالب، في مواجهة نشازٍ اجتماعيّ، إلاّ أنّ المجموعَ سرعان ما يتماسك ويستردُّ الناشزَ إلى دائرة الانسجام أو يحيِّده. فالصراع لا يتولّد عن البطل المنشقّ أو عن الفرد ووعيه الشخصيّ ومجابهته لمصيره. وشخصيّة البطل ليست قائمةً على الإرادة المنشقّة. بل إنّ إرادة التضحية والتقدّم ذبيحةً لخلاص الجماعة تستردّ الناشزَ إلى الهارمونيا الجمعيّة. فلقد جاء المسرحُ الرحبانيّ أساسًا من الاحتفاء بإيقاع الحياة في القرية، من تلخيص الحياة في ساحة القرية، من توكيد الروابط والانسجام في بلدٍ متعدّدِ النوازع، من حلم التطهّر من الانشقاق (إذ لم تغبْ عن وعي الرحبانيين وذاكرتِهما حروبُ الانشقاق). وهنا يلتقي القصدُ الوطنيّ بالمخطّط الفنّيّ، لأنّ مسرح الأخوين رحباني حركةٌ تتوجّه نحو ذروةٍ فورانيّة؛ وهذا ما أعطاه بعدًا وظيفيّاً هو وظيفةُ العيد نفسها.

٤ ـ شخصيّاتُ المسرحيّات في أعمال الأخوين بدأتْ نمطيّةً مأخوذةً من بيئة القرية، وتتكرّر ملامحُها الأساسيّة من مسرحيّةٍ إلى أخرى. لكنها منذ **هالة والملك** (١٩٦٧) و**الشخص** (١٩٦٨) أخذتْ تتنوّع: فلم تعد تنحصر في خصوصيّة موضوعاتها الريفيّة الزراعيّة... وإنْ بقيتْ دائمًا شخصيّاتٍ ـ نماذجَ تشكّل تجسيدًا لقيمٍ وطبائع، وتتقدّم بوصفها حمّالةَ مواقفَ وسماتٍ.

٥ ـ اللغة والحوار في مسرح الأخوين يغْلب عليهما الشعرُ الموقَّع، أو على الأقلّ الروحُ الشعريّةُ واللغةُ المصوّرةُ الكنائيّة. واللغة هنا، شعريّةً أو نثريّةً، هي العاميّةُ اللبنانيّة؛ لكنها مصقولة، مثْرفة، مدروسة، متأثّرة على مستوى المفردات بالمدرسة الرمزيّة كما تمثّلتْ لدى سعيد عقل، وإنْ كانت أكثرَ عفويّةً ومرحًا واتصالاً بالحياة من لغة عقل. والمسرحيّات الرحبانيّة كانت ميدانًا لنموّ قاموسٍ رحبانيٍّ متميّز، من أسماء ونماذجَ شخصيّةٍ وعناصرَ قرويّةٍ ومشاهدَ فولكلوريّةٍ وأحداثٍ وتسميات. وقد أخذ هذا القاموسُ يتكرّر، فيما هو يتّسع. ولم يتجدّدْ ويتغيّرْ إلاّ مع أواخر المسرحيّات.

أما الحوار فمغنّى بكامله تقريبًا ، ولا سيّما في المسرحيّات التي شارك فيها الفنّانُ الراحلُ نصري شمس الدين. لكنْ منذ **الشخص** (١٩٦٨) و**يعيش يعيش** (١٩٧٠) ودخولِ ممثّلين شاركوا في الأدوار الرئيسة، ولا سيّما أنطوان كرباج، تراجَعَ الحوارُ المغنّى فاسحًا المجالَ للحوار النثريّ.

٦ ـ تطلّبَ إنتاجُ عالم القرية، بشكلٍ خاصّ، عملاً هائلاً وتنقيبًا ذا بعدٍ أنتروبولوجيّ يستند إلى المكوّنات الثقافيّة لهذا العالم: من أشكالٍ هندسيّةٍ وزخرفيّة، وأمثالٍ وتعابيرَ وأزجالٍ وحِكَمٍ وأحاجٍ وعاداتٍ وألعابٍ وأزياء وألوانٍ ولهجات، وأساليبَ في التحيّة والعتاب والمطارحة والصدّ، في الخطبة والزواج، في النميمة والغيرة والشتيمة، أو في الشكر والترحيب، في المشاجرات الكبرى والمصالحات، في الحياة الريفيّة التقليديّة ولحظاتها المميّزة. هذا فضلاً عمّا كان من إحياءٍ للأزياء والألحان والآلات الموسيقيّة ولأنواع الدبكة.

وإذا كان الأخوان قد أسهما في هذا الجهد إسهامًا ظاهرًا لأنهما من أبناء القرية اللبنانيّة، إلاّ أنهما كانا يمْلكان موهبةَ الإصغاء والتنقيب واستدعاءِ أهل الاختصاص والمعرفة. ولقد أفادا وفيروز من تجمّعٍ فريدٍ حولهم لشعراءَ هم من أكبر شعراء لبنان (أعني جورج شحادة وسعيد عقل وأنسي الحاج، وأحيانًا طلال حيدر)، ولمؤرّخين وظرفاء امتلكوا عبقريةَ النكتة (وأذْكر تلك الرفقةَ الطويلةَ مع سيّد الظرف، الراحل نجيب حنكش)، فضلاً عن مثقفين وأهل معرفة كثيرين. كما انتخبوا أشعارًا لشعراء كبار: من أبو ماضي وجبران وسعيد عقل وأبو شبكة وبولس سلامة وميخائيل نعيمة وعبد الله غانم وميشال طراد، وصولاً إلى نزار قبّاني وعمر أبو ريشة وبدوي الجبل وأبو سلمى وهارون هاشم رشيد، فضلاً عن أشعار القدامى أمثال ابن ذريق البغدادي وابن جُبَيْر.

ولقد أحاطتهم لجنةُ مهرجانات بعلبك إحاطةً تجاوزتْ حدودَ المهرجانات، إلى درجة أنّ سلوى السعيد (التي ترأّستِ المهرجاناتِ بين عاميْ ١٩٦٩ و١٩٧٢) رافقتهم في أول جولةٍ إلى القارّة الأميركيّة.

هذا فضلاً عن تعاونهم مع نخبة من الملحّنين والممثلين والمخرجين والراقصين والتقنيين في مجالات الإضاءة والصوت والأزياء وتصميم اللوحات. ولقد تعاون معهم مصمّمُ الأزياء المسرحيّة، المبدعُ الأرمنيّ اللبنانيّ جان بيار دوليڤر. وكان صبري الشريف، صديقُ العمر ورفيقُ رحلة الصعود منذ برامج «إذاعة الشرق الأدنى» حتى وفاته، مهندسَ اللوحة الرحبانيّة وناظمَ إيقاعها. كما أنّ بيرج ڤازليان رافق المسيرة نحو مزيدٍ من التأصّل المسرحيّ.

هذا التجمّعُ حول الرحبانيّيْن وفيروز والفرقة كان نوعًا من التضامن مع جبهةٍ إبداعيّةٍ لبنانيّة؛ كان تضامنًا مع الفنّ والجمال؛ ورهانًا على الحلم.

٧ ـ استُكملتْ عمليّةُ استنفار العناصر والمكوّنات والمفردات بترميزٍ يعود إلى الرؤية الشعريّة لهذا العالم. وجاء ينتشل عالمَ القرية من أسْر زمنيّتها، ليقدّمَها صورةً حلميّةً لفردوسٍ مفقود، أو يوتوبيا وئامٍ مرتجًى. وهي صورةٌ لا تَبْرأ من الميتافيزيقيّ الخارق والمسحة الخرافيّة، اللذيْن يولّدان الروحَ الرومنسيّةَ في الأعمال الرحبانيّة.

كيفك إنت؟ (١٩٩١): فيروز مع زياد.

لقد غدت صورةُ القرية كما قدّمها الأخوان ومَنْ تجمّعَ حولهما كنايةً عن لبنان، وعن إنسان لبنان المرتجى. ومضت فيروز مع هذا الترمُّز، وسمَتْ بنزوعها الرومنسيّ وطهريّتها الفنيّة، حتى غدت أقربَ إلى ملهمات كبار الرومنسيين.

٨ ـ المخطَّط في معظم المسرحيّات الرحبانيّة يتّخذ المنحى الآتي: تبدأ أولاً مؤشّراتُ اختيار الضحيّة. ثم تتحلّق الحركةُ حول «ناطورة» القيم (فيروز دائمًا)، أيْ ناطورة الوحدة، وموضع السرّ والأمانة والنذر (**جسر القمر**، و**أيّام فخر الدين**، و**جبال الصوّان**، و**ناطورة المفاتيح**)؛ وناطورة الحلم (**هالة والملك**، و**المحطّة**). وهي ناطورةُ الرهان على الخير في الإنسان (**الليل والقنديل**)، وذلك في مسرحٍ ضدّ الانشقاق، بما هو مسرحٌ خلاصيّ.

٩ ـ البطلة دائمًا هي معنى المسرحيّة لأنها الضحيّة المنذورة للخسارة أو للانتصار لكي تنجو الجماعةُ وتتطهّرَ من أزمتها. كما أنها حالةٌ جماليّةٌ عليا تتماهى مع الخير. وفيروز، التي ستحمل هذا الدورَ باستمرار، قد تدخّلتْ في صياغته وإنتاج دلالاته. وعلى مدى عقود أمكنها، بما امتلكتْ من مواهبَ وإيمانٍ بالفنّ، أن تبني أيقونةَ «القيم اللبنانيّة» والرحبانيّة.

وعندما اقترن دورُ الضحيّة والمخلّص المتعالي، بالجمال والصوت المتجاوز للمألوف (أعني صوتَ فيروز)، تحقّقَ التماهي وترسّخَ في هذا المسرح بلا رجعة: إنه تماهي الوطنيّ والأخلاقيّ والشعريّ والجماليّ.

١٠ ـ هذا المسرح، ككلّ مسرح، رهينُ لحظة العرض. لكنّ حضورَ فيروز، كممثّلةٍ مبدعة، فضلاً عن مواهبها الصوتيّة الاستثنائيّة، وشيوع أغانيها وامتدادها الزمنيّ إلى ما وراء المسرح وما بعده، قد انتشلاه من الآنيّة والعَرَضيّة. بل إنّ فيروز عاشت دورَها إلى ما وراء الخشبة، وما بعد زمن العرض. وإذا كان الرحبانيّان قد ابتدعا هذا الدور كحكاية، فإنّ فيروز عاشته وكرّسته على أنه حقيقةٌ مثاليّةٌ ومتجسّدة، هي حقيقتها الباقية. وسوف تتمسّك دائمًا بحقيقتها، ناطورةً للوحدة

والتآلف، أو رمزًا للوحدة رغم التمزّق، وفي زمن التمزّق، إبّان الحرب الأهليّة.

فيروز: الإبداع في الفنّ والمعنى والموقف

تمثّلَ لدى فيروز التكاملُ بين المواهب الصوتيّة، الطبيعيّة منها والثقافيّة الفنيّة، وبين النزوع المتسامي. وهي في مسيرتها الفنيّة الطويلة المتبتّلة رسمتْ رسالتَها عبر شخصيّة البطلة ـ التي ابتدعتها عبقريّةُ الأخوين رحباني ـ لتزيدها عمقًا: إنها شخصيّة «ناطورة القيم» و«ناطورة الوحدة» كما ذكرنا؛ شخصيّةٌ مرادفةٌ للجمال والطبيعة. ولقد اعتنقتها فيروز، وغذّتها بمواهبها وإيمانها؛ توحّدتْ بها، وزادتها شفافيّة وورعًا في مسيرتها المستقلّة، ومضت بها إلى مراقٍ جديدة. ففيروز تنتسب إلى التراث الرحبانيّ، لكنها في مسيرتها المتأمّلة المستقلّة، وفي لقاءاتها الشعريّة والموسيقيّة برعيلٍ منتخَبٍ من الشعراء والموسيقيين، قد أبدعتْ حضورَها الخاصّ.

سألتُها مرةً: مَن هو أستاذُكِ الأكبر؟ فأجابت: «أساتذتي كثيرون، أهمُّهم عاصي،» وذكَرَتْهم جميعًا. ثم أضافت: «لكنّ الأستاذ الذي وجّهني نحو النفس البشريّة، نحو أسرارها وأحوالها، هو الشِّعر.» حقّاً لا أرى أستاذًا أعظم: ففيروز تَحْفظ مئاتِ القصائد، بين فصحى وعاميّة، وبين قديمٍ وجديد. وهي تعايشها، أيْ تتغلغل فيها وتكتنه معانيَها، تتذوّق كلماتِها، تطرب لوقعها، تعْرف تاريخَها، وتلتمس أفقَها ومرماها. تحفظ قصائد في الحبّ، في الوطنية، والحزن، والحكمة، والآلام، والتسابيح، والتراتيل، واللعب. وهذه المعرفة الهائلة، فضلاً عن ثقافتها الموسيقيّة، تعزّز عمقَ غنائها وغناه.

فيروز مع زياد

بقوة هذه الحيويّة الإبداعيّة استطاعت فيروز أن تلتقي بمشروعٍ آخر شديدِ الاختلاف عن مشروع الأخوين، هو مشروع زياد الرحباني، ولاسيّما أنّ هذا الرحباني الجديد المتفرّد لا يتوقّف عن السير بعيدًا عن مآثر أسرته، ليبدعَ مأثرتَه الخاصّة.

في البداية عجبتُ كيف تجاوبتْ فيروزُ مع اتّجاه زياد. ثمّ بدأتُ أتنبّه كيف أدخلتْ إلى ثورته، وإلى ما يبتغيه من تعرية الحياة وشغبِ الواقع، شعريّةَ الحلم، وشقاوةَ الطفولة، حتى سربلتْ لحنَه بالحيرة. فزياد، المتمرّدُ على الرومنسيّة، له مشروعُه الخاصّ ورؤيتُه المختلفة كليّاً عن رؤية المؤسِّسيْن ومشروعِهما. وعلى كلّ حالٍ ليس تقليدُ الأخوين رحباني ممكنًا، وأيُّ محاولةٍ من هذا القبيل ليست في مصلحة الأخوين ولا مصلحةِ الأبناء أيّاً كانوا. وهكذا نجا زياد بعبقريّته وتفرّده. ومضى يُسقط الهالاتِ عن المقدّسات الفنيّة وعن الماضي المؤسطَر. وإنّ أغنياتٍ من قبيل «كيفك إنت» و«مش كاين هيك تكون» لهي نوعٌ من الپارودي (parodie)، أو نسخةٌ كاريكاتوريّةٌ عن أناشيد الحنين إلى الماضي.

مشروعُ زياد، فضلاً عن الرؤى الخاصّة والطموحات الفنّيّة المميَّزة، هو مشروعُ كسر اليوتوبيا أو تعريتِها وإقامةِ الراهن. فزياد ابنُ الزمن الحاضر، وصائدُ التحوّلات والانكسارات في إيقاع العالم وصورته. إنه صائدُ الأصداء، وترجمانُ شبيبةٍ تبحث عن نفسها على امتداد العالم. منحاه، بالإجمال، هو منحى الانقلاب على الرومنسيّة، أكثرَ مما هو انقلابٌ على الأب. ولقد سعى في انقلابه إلى استدراج فيروز في ثورته هذه. وإذا كانت فيروز لم تصدّ موجةَ زياد، فإنها بمجرّد استقبالها ومواكبتها إيّاها قد حوّلتْ طابعَها. ولهذا كان لا بدّ لزياد من الاحتفاظ بميادينه الخاصّة، يوطّد فيها ركائزَ ثورته، بعيدًا عن سحر فيروز.

وقد نتساءل: كيف أمكن فيروزَ، التي كانت عمادَ المشروع اليوتوبيّ الأول، أن تتفقَ مع مشروع زياد الثائرِ على الرومنسيّة، والعائدِ بقوّة إلى العالم اليوميّ، عالمِ الحياة العاديّة أو عالمِ الحضارة الراكضة نحو التمازج ونحو المجهول، في إيقاعه وتفاصيله وبُعده عن مثاليّات القرن التاسع عشر؟

الحقّ أنّ زيادًا استدرج فيروزَ إلى الإيقاع اليوميّ الحيويّ الذي يعمل على اكتشاف جماليّاته الخاصّة. استدرجها إلى عالمٍ فيه انكساراتٌ، وتغيّرٌ، واغترابٌ، واقتحامٌ لتناقضات الواقع وعري الحياة اليوميّة. وفيروز، من جهتها، أقامت بين هذه الرؤية وصوتها حوارًا وتساؤلاً وإلغازًا. ولكنْ إذا كان مشروعُ زياد قد حاول انتزاعَها من الأسطوريّ المثاليّ واليوتوبيا الرحبانيّة، ودَفْعَها في اتجاه اليوميّ واللعب العفويّ المجّانيّ، فإنها بدورها سعت إلى خرق مشروعه وإلقاء ظلالٍ شعريّةٍ عليه.

في هذا الازدواج والتمايز الذي يمثّله الخطّان العبقريّان لآل الرحباني (خطّ الرائديْن وخطّ الابن) ، كانت فيروز وحدها هي التي جَمعت الضفتين المتباعدتين، لكنْ من دون أيّ تنازلٍ عن خصوصيّتها المميّزة، أو أيّ تداخلٍ والتباسٍ بين الاتّجاهين. وكما حملتْ فيروز موسيقى الرحبانيين «الأبوين أو الرائدين» على أجنحة صوتها لتسير بموسيقاهما الركْبان، كما يقال، ولتبني بهذا الصوت أولمبَ الجمال، استطاعت أن تستقبلَ عبقريّةَ الرحباني الابن، الجديدِ المتجدّد، الذي غادر يوتوبيا الأبوين (عاصي ومنصور) في اتّجاه القبض على العالم في إيقاعه اليوميّ ونبضه اللاعب المتحوّل. وها هي فيروز في هذا المشروع الجديد تستعيد ألاعيبَ الفتوّة، من دون أن تتنازل عن أبعادها الروحيّة.

بيروت

خالدة سعيد

ناقدة أدبيّة. لها كتب ودراسات في الشعر والرواية والمسرح. صدر لها عن دار الآداب مؤخرًا كتاب حول المسرح بعنوان: **الاستعارة الكبرى**.

طلال وهبه

البنية الزمنيّة في أغاني زياد الرحباني: «البوسطة» نموذجاً(١)

كتب زياد أغنية «البوسطة» كجزءٍ من مسرحيّة **بالنسبة لبكرا... شو؟** (من تأليفه وتلحينه، ١٩٧٨)، وغنّاها آنذاك جوزيف صقر. ولقد جذبتِ اهتمامَ عاصي الرحباني، وفي السنة نفسها طلبها من زياد لتغنّيها فيروز.

تعْمد منهجيّةُ دراسة الخطاب التي أتبنّاها إلى تفكيك النصّ، من حيث هو مؤلَّفٌ من جُملٍ وعباراتٍ ومركّباتٍ وكلماتٍ منسوبةٍ إلى متكلّم (أو متكلّمين) يتوجّه إلى مستمعٍ (أو مستمعين)، ومن حيث هو جزءٌ من صنفٍ خطابٍ معيّن[٢] تمّ التوصّلُ إليه في زمنٍ (أو أزمنةٍ) ومكانٍ (أو أمكنة)،[٣] ومن حيث هو صادرٌ عن مُنتِج ينتمي إلى مجتمعٍ محدّد ويتفاعل مع تيّاراتٍ ثقافيّةٍ محدّدة يَظهر تأثيرُها في نصّه،[٤] فيكون هذا الأخيرُ نوعًا من التمثيل لها.[٥] وبعد هذا التفكيك يمكن أن يختار الباحثُ العناصرَ اللّغويّة اللافتة، أي التي تُعدّ انزياحًا بالمُقارنة مع نصوصٍ أخرى.[٦] ثمّ يعْمد إلى البحث عن العوامل الثقافيّة التي أدّت إلى ظهور تلك العناصر في النصّ المدروس.[٧]

وأتبنّى في بحثي هذا تعريفَ «الثقافة» كما ورد عند حليم بركات: إنها «مجمل حياة [المجتمع] التي تشتمل، فيما تشتمل، على المكوّنات الثلاثة المُتداخلة التالية: ١ ـ القِيَم والرموز والأخلاق والسجايا والمعتقدات والمفاهيم والأمثال والمعايير والتقاليد والأعراف والعادات والوسائل والمهارات... ٢ ـ الإبداعات التعبيريّة الفنيّة... ٣ ـ الفكر من علوم وفلسفة ومذاهب وعقائد ونظريّات...»[٨] وهي بذلك لا تقتصر على الإنتاج الفكريّ لشريحةٍ معيّنةٍ في المجتمع، بل تمتدّ إلى جميع الظواهر الاجتماعيّة، وإلى خلفيّة هذه الظواهر أيضًا.

ولقد وقع اختياري على أغنية «البوسطة»[٩] لسببٍ لغويٍّ معيّن، ألا وهو وفرة النُطُق (أو النطاقات) الزمنيّة فيها بالمقارنة مع الأغاني العربيّة عامةً، هذا فضلاً عن أهميّتها كأغنيةٍ ناجحةٍ يردّدها الكبارُ والصغار. وتشكّل وفرةُ النُطق الزمنيّة المُعطى اللّغويَّ الذي يحتاج وجودُه في الأغنية إلى تفسير. والسؤال الذي أسعى إلى أن أجيبَ عنه هنا يتناول ضروبَ العلاقات التي تربط بين وفرة النُطق الزمنيّة في «البوسطة» والمحيط الثقافيّ الاجتماعيّ الواسع الذي ترعرع فيه زياد ويعيش فيه. وبعبارةٍ أخرى، أتناول الأسبابَ الثقافيّة الاجتماعيّة والفنيّة التي أسهمتْ في تشكيل هذه الأغنية لتكونَ على ما هي عليه.

النُطُق الزمنيّة في «البوسطة»

أعني بالنطاق الزمنيّ امتدادًا زمنيّاً توجد في النصّ قرائنُ تفْصله عمّا قبله أو بعده أو الأمرين معًا. ولكنْ قبل الحديث عن النُطُق الزمنيّة في «البوسطة،» لا بدّ من الإشارة إلى أُطر المُخاطبة في الأغنية، إذ إنّ النُطُق المذكورة تتوزّع ضمنها.

كلّ أغنية، بحكم انتمائها إلى صنفٍ محدّد (الأغنية عامّةً)، تدخل في إطار مُخاطبةٍ عامّ يتوجّه فيه المغنّي إلى المستمع. وضمن هذا الإطار العامّ، تحوي «البوسطة» إطارين للمُخاطبة: إطارَ مُخاطبة الشخصيّة الأساسيّة لـ «عَلْيا،» وإطارَ الحكاية التي تُخْبر عن أحوال ركّاب البوسطة. وتتوزّع النُطق الزمنيّة ضمن هذين الإطارين.

---

١ ـ أشكر الأستاذ أكرم الريّس على جهوده في توفير المراجع اللازمة ومناقشاته المشوّقة التي أسهمتْ في تحديد موضوع البحث وبلورته.

٢ ـ Françoise Armengaud, **La Pragmatique** (Paris: Presse Universitaire de France, 3ème ed, 1993), p. 60-61.

٣ ـ Michèle Perret, **L'Enonciation en grammaire du texte** (Paris: Editions Nathan, 1994), p. 26-27.

٤ ـ Norman Fairclough, **Analysing Discourse, Textual Analysis for Social Research** (London: Routledge, 2004), p. 21-22.

٥ ـ Stuart Hall (ed.), **Representation, Cultural Representations and Signifying Practice** (London: Saga Publications, 1997), p. 15.

٦ ـ Fairclough, p. 135-136.

٧ ـ Ibid, p. 28 -31.

٨ ـ حليم بركات، **المجتمع العربيّ المعاصر** (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، ١٩٩٨، الطبعة الأولى ١٩٨٤)، ص ٣٢١.

٩ ـ فيروز، أسطوانة **وحدن**، إنتاج شركة زيدا، ١٩٧٩. زياد الرحباني (١٩٧٨)، مسرحيّة **بالنسبة لبكرا... شو؟** (بيروت: شركة ريلاكس إن، ١٩٩٥).

في إطار المُخاطبة الأوّل نجد المتكلّمَ يُخاطب علْيا في نطاق الحاضر. ومن المعروف في الألسنيّة التداوليّة أنّ تحوّل الفرد إلى متكلّم يحدّد إطارًا زمنيّاً يحوي حاضرًا وماضيًا ومستقبلاً. والحاضر في هذا الإطار هو زمنُ نطق المتكلّم، أما الماضي فهو ما تدلّ القرائنُ على أنّه يسبقه، والمستقبل ما تدلّ على أنّه يأتي بعده.[1] ويحدّد ذلك ثلاثة نُطُق زمنيّة ممكنة لإطار المُخاطبة. وجميعُ هذه النُطُق مستخدمٌ في «البوسطة،» وينقسم كلٌّ منها إلى أكثر من نطاقٍ فرعيّ، ويولّد الاقتباسُ بالحرف إطارَ مُخاطبةٍ يرد ضمن الحكاية. إضافةً إلى ذلك، تدلّ بعضُ القرائن على تداخل النطق الزمنيّة أحيانًا.

وفي ما يلي النُطُق الزمنيّة التي تحويها هذه الأغنية.

في موّال الأغنية

ـ النطاق الأوّل: زمنُ قيام المتكلّم بالسفر عبر الـ «ضيع» والـ «جرود.» ويوجد هذا النطاقُ في ماضي مُخاطبة علْيا. وقد تكون رحلةُ المتكلّم في البوسطة جزءًا من هذا السفر المستمرّ، فيكون هذا الأخيرُ قد بدأ في الماضي ولم ينتهِ بعد.

ـ النطاق الثاني: زمنُ حالة «الانوعاد» بعينيْ علْيا. ويعيش المتكلّمُ هذه الحالة في زمنٍ يبدو أنّه بدأ في ماضٍ بعيدٍ غير محدّد، تسبق بدايتُه قيامَ المتكلّم بالسفر، وما زال يعيش هذه الحالةَ أثناء كلامه، وهي مرشّحةٌ للاستمرار إلى زمنٍ غير محدّد.

ـ النطاق الثالث: زمنُ وجود صفة علْيا، أي الزمنُ الذي توجد فيه علْيا بوصفها امرأةً ذاتَ «عيون سود.» ويشمل أيضًا زمنَ جهلِ علْيا بتأثير العيون السود في المتكلّم.

في إطار الحكاية ومُخاطبة السائق أو مُعاونه

ـ النطاق الرابع: زمن الانتقال بالبوسطة من ضيعة حمْلايا إلى ضيعة تَنّورين؛ وهو زمنٌ يسبق فترةَ مُخاطبة علْيا، كما يوضح المتكلّمُ في قوله «الكانت ناقلتنا.» والنطاق الرابع مستقلٌّ نوعًا ما عن فترة المُخاطَبة: إنّه نطاقُ «الحكاية» التي تضعها عبارةُ «الكانت» في زمنٍ يسبق زمنَ المُخاطبة. وتمتدّ على مدى النطاق الرابع الأحداثُ والحالاتُ الآتية: هديرُ البوسطة، وتذكّرُ المتكلّم علْيا، والإحساسُ بالحرّ («بهالشوب وفطسانين»)، وتواجدُ رجل وزوجته في البوسطة، وكونُ المتكلّم وبعضِ الركّاب لم يدفعوا أجرَ ركوب البوسطة.

ـ النطاق الخامس: زمنٌ قد يتطابق مع زمن الانتقال بالبوسطة، وقد يكون أقصرَ منه. وهو زمنٌ أكل فيه أحدُ الركّاب الخسَّ، والآخرُ التينَ.

ـ النطاق السادس: زمنُ حالةٍ تتخطّى في امتدادها زمنَ الرحلة. إنّه زمنُ وجود البشاعة المُلازمة لزوجة أحد الركّاب.

ـ النطاق السابع: زمنُ أحداثٍ متكرّرةٍ قصيرةِ الأمد، هو زمنُ إمساك الباب أو الركّاب.

ـ النطاق الثامن: زمنُ حدثٍ أقلّ امتدادًا من زمن الانتقال، نجده في حالةٍ يعيشها زوجٌ «عَبّق،» وحالةٍ تعيشها زوجتُه التي «داخت.»

ـ النطاق التاسع: زمنٌ افتراضيّ، أيْ لا نعرف متى يمكن أن يتحقّق، ونجده في إمكانيّة رؤية الرجل (الذي تصْحبه زوجتُه) عينَيْ علْيا، وما يترتّب على ذلك من تركه زوجته.

ـ النطاق العاشر: زمن مُخاطَبةٍ داخل الحكاية، حيث يتمّ استعمالُ الاقتباس بالحرف لنقل مُخاطَبةٍ يتوجّه فيها متكلّمٌ أو متكلّمون إلى سائق البوسطة. وتتزامن مُخاطبة السائق («يا معلّم») وطلبُ إغلاق النافذة مع حاضرِ إطار المُخاطبة هذا.

ـ النطاق الحادي عشر: زمن مستقبليّ بالنسبة إلى زمن المُخاطبة في الاقتباس بالحرف، وهو زمنٌ قريبٌ («رَحْ») قد تتمّ فيه إصابةُ الركّاب «بالهوا.»

يتبيَّن أنّ وفرة النُطق الزمنيّة في «البوسطة» يستند إلى أربعة مكوّنات في نصّ الأغنية: الأوّل هو استخدام المُخاطبة داخل عالم الأغنية، والثاني هو الحكاية، والثالث هو الاقتباسُ بالحرْف، والرابع هو التطرّقُ إلى تفاصيل الحياة اليوميّة واستخدامُ التعابير المرتبطة بها. وكلُّ مكوّنٍ من العناصر اللّغويّة المذكورة ينتمي إلى مستوًى لسانيٍّ مختلف:

أ ـ ترتبط المُخاطبة بحضور متكلّم يتوجّه إلى متلقٍّ داخل عالم الأغنية. ولقد بيّنتُ حضورَ متكلّمَيْن في عالم الأغنية: الشخصيّة التي تُخاطب علْيا، والركّاب الذين يُخاطبون السائقَ. ويجعل ذلك الأغنيةَ نوعًا من المُحادثة.

ب ـ أما الحكاية فتنقلنا إلى مجال السرد، حيث يُفترض وجودُ راوٍ وشخصيّاتٍ يتحدّث عنها، وقيامُ تسلسلٍ بين عدد من الأحداث.[2] وفي عالم الأغنية التي تشكّل عيّنةَ البحث، فإنّ الراوي هو الشخصيّة التي تُخاطب علْيا، والشخصيّات الأخرى هي الركّابُ والسائقُ وعليا. ومن الأحداث: الانتقالُ بالبوسطة، وأكلُ التين والخسّ. وبين هذه الأحداث تسلسلٌ ما: فلقاءُ الشخصيّة الأساسيّة علْيا تمّ قبل الانتقال بالبوسطة، وعمليّةُ الانتقال تَظْهر خلالها أحداثٌ جديدة وحالاتٌ تعتري الركّابَ.

ج ـ أمّا الاقتباس بالحرف فينقلنا إلى مستوى العلاقة بين أُطر التخاطب، إذ إنّه يستخدم إطارَ الحكاية ـ الموجود داخل إطار مُخاطبة علْيا ـ ليضع أمامنا إطارَ مُخاطبةٍ ثالثًا يتكوّن أيضًا من متكلّم ومتلقٍّ، وفيه يتوجّه الركّابُ إلى السائق، كما ذكرنا.

---

١ ـ Françoise Armengaud, op.cit, p. 59.

٢ ـ Daniel Chandler, **The Basics, Semiotics** (London: Routledge, 2nd ed, 2007), p. 114.

د ـ أمّا العنصر الرابع فيرتبط بنوعيّة التعابير والمفردات المستخدمة في الأغنية، وطُرقِ (وظروف) استخدامها في الواقع المعيش. ومن التعابير الشعبيّة الشائعة التي تحويها الأغنية: «يخْرب بيت...» التي تُستخدم للتعبير عن الإعجاب بأمرٍ ما، و«فطسانين» للتعبير عن شدّة الإحساس بالحَرّ، و«ولُوه» زائد «شو» للتعبير عن شدّة حضور شيء ما، و«نِيّالن» للتعبير عن حظوةٍ ما، و«معلّم» لمُخاطبة السائق أو مُعاونه، و«لَوْ» + «بـ» + فعل مضارع («تسكّر») للطلب، و«يسْفقنا الهوا» للتعبير عن الانزعاج من الريح. واستنادًا إلى هذه الأمثلة، يمكن القولُ إنّ زياد الرحباني يستخدم اللّهجة العربيّة اللّبنانيّة من دون أن يلجأ إلى تطعيمها بالفصحى أو تطويعها لتقترب من هذه الأخيرة.

السياقُ النصّيّ للأغنية وبعدُها الاجتماعيّ

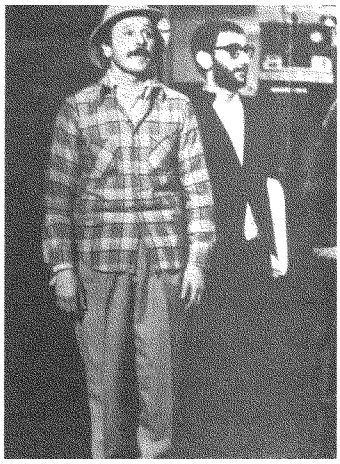
تروي **بالنسبة لبكرا ... شو؟**[1] وهي المسرحيّة التي وردتْ فيها أغنيةُ «البوسطة،» حكايةَ نادلٍ (زكريّا) انتقل من الضيعة إلى بيروت مع عائلته. وتجري أحداثُ القصّة في ملهًى حيث يعمل زكريّا مع زوجته (ثريّا). وبموافقة زكريّا تعمل ثريّا مومسًا (عند الأجانب) للحصول على ما يكفي لسدّ احتياجات العيش. ولم يستطع زكريّا تحمُّلَ الصراع بين تقييمَين مختلفَين لدفعه زوجتَهُ إلى بيع جسدها: اعتبار قيامها بذلك أمرًا ضروريًا للحصول على الاكتفاء الماديّ، واعتباره سلبًا لكرامته. وينتج من ذلك فقدانُه السيطرةَ على نفسه وارتكابه جريمةً.

في هذا السياق يطلب صاحبُ الملهى وضيوفُه إلى أنور، الفلاّح الذي يزوّد البارَ بالخُضَر، أن ينشدَ أغانيَ جبَليّةً لتسليتهم، فيغني أغنيةَ «البوسطة.» وهذه الأغنية لا ترتبط بمضمون المسرحيّة مباشرةً، بعكس أغنية «عايشة وحدا بَلاكْ» وأغنية «اِسمعْ يا رضا» (وفيها موّال «تغيَّرْ هوانا») اللتين ترتبطان بمضمون المسرحيّة: فتعبّر الأولى عن حالة نجيب الذي يحبّ صبيّةً لا تحبّه؛ والثانية عن حالةِ أنور الذي باع الخسّةَ بليرتَين للملهى ومطلوبٌ منه أن يدفع ثمانيَ ليرات للحصول عليها سَلَطةً، وحالةِ رضا الذي يتعلّم الإنكليزيّة لتحسين راتبه.

أما العلاقة غير المُباشرة بين أغنية «البوسطة» والمسرحيّة فتكمن في ارتباط الأغنية بالثقافة الشعبيّة، موسيقى ولغةً ومضمونًا.

أ ـ في ما يخصّ الموسيقى، تنتمي «البوسطة» إلى نوع «الطقطوقة،» وهو أحدُ أشكال الغناء بالعاميّة، ويتكوّن من مذهبٍ وعدّة مقاطع تسمّى كوپليهات، ويُعاد تكرارُ المذهب بعد كلّ كوپليه، ويُختم به الغناءُ. تبدأ أغنيةُ البوسطة، بحسب النصّ الذي تغنّيه فيروز (راجعْ ملحقَ الأغاني المختارة ـ الآداب) بالموّال الآتي: «موعودْ بعيونِكْ أنا موعودْ، وشو قطعتْ كرمالهن ضيَع وجرودْ، إنتِ عيونِكْ سُودْ ومانّكْ عارفة، شو بيعملوا فيّي العيون السود.» ثمّ يأتي المذهب: «ع هدير البوسطة الكانت ناقلتنا، من ضيْعة حِمْلايا على ضيْعة تنّورين، تذكّرتِكْ يا علْيا، وتذكّرت عيونِكْ، ويخْرِبْ بيْت عيونِكْ يا علْيا شو حلوين.» تلي ذلك موسيقى من دون غناء، ثمّ كوپليه: «نحنا كنّا طالعين بهالشوْب وفطسانينْ، واحدْ عم ياكلْ خسّ، وواحد عمْ ياكلْ تينْ، في واحد هوّي ومرْتو.. ولوه شو بشْعا مرتوه، نيّالن ما أفضى بالُن ركّاب تنّورين، ومش عارفين عيونِكْ يا عليا شو حلوين.» ثمّ المذهب مجدّدًا، فموسيقى من دون غناء، فكوپليه: «نحنا كنّا طالعين، طالعين ومشْ دافعين، ساعة نهدّيلو الباب، وساعة نهدّي الركّاب، هيْدا اللي هوّه ومرتو عَبّق وداختْ مرتو، وحياتِكْ كان بيتركها تطّلع وحْدا ع تنّورين، لو بيشوف عيونِكْ يا علْيا شو حلوين.» ثمّ المذهب مجدّدًا، تُرافقه المغنيّة بكوپليه: «يا معلّم لو بتسكّر هالشبّاك يا معلّم، الهوا يا معلّم، رح يسْفقنا الهوا يا معلّم،» فموسيقى من دون غناء. وفي نهاية الأغنية تردّد الجوقة: «ع هدير البوسطة،» وتردّد المغنيّة: «ع هدير البوسطة يا معلّم» و«لو بتسكّر هالشبّاك يا معلّم.» وكما في الأغاني الشعبيّة نجد لحنَ المذهب سهلاً وجذّابًا، بينما ألحان الكوپليهات أكثر تعقيدًا.[2]

ب ـ أما في ما يتعلّق باللغة، فلقد أشرتُ أعلاه إلى التعابير الأكثر شعبيّةً، وإلى طبيعة اللّهجة اللّبنانيّة في هذه الأغنية.



زياد وجوزيف صقر في **بالنسبة لبكرا... شو؟** (١٩٧٨)

غلاف أسطوانة **وحدن** لفيروز وزياد (١٩٧٩)

١ ـ زياد الرحباني (١٩٧٨)، مسرحية **بالنسبة لبكرا... شو؟** (بيروت: شركة ريلاكس إن، ١٩٩٥).

٢ ـ Classic Arab Music: Al-taqtuqa. Hosted by Tripod. Retrieved on October 5, 2009. http://arab-music.tripod.com/id63.html

ساعد في بلورة هذا المقطع الأب الدكتور بديع الحاجّ، وهو أستاذٌ في كليّة الموسيقى في جامعة الروح القدس في الكسليك، جونية، لبنان. فله جزيلُ الشكر.

ج ـ وأمّا مضمونُها فيروي حكايةَ رجلٍ مُغْرَمٍ بعينيْ عَلْيا، وحكايةَ انتقال مجموعةٍ من الأشخاص بالبوسطة من ضيعة حِملايا إلى ضيعة تنّورين. وللحكايتين دلالاتٌ اجتماعيّةٌ مهمّة: فحكاية الرجل تشير إلى جانبٍ من طبيعة العلاقات الغراميّة في المجتمع الذكوريّ، حيث يُعجب الرجلُ بالدرجة الأولى بشكل المرأة (وبعينيْها تحديدًا في هذه الأغنية) ويسافر لأجلها. وفي حكاية ركّاب البوسطة أيضًا إشارةٌ إلى المسألة الاجتماعيّة نفسها، إذ إنّ الراوي يتوقّع تخلّي شخصيّةٍ ذكوريّةٍ عن زوجته لأنّها بشعة ولأنّ عينيْ عليا ستُفقدانه صوابه.

وينتقل الركّابُ من بلدةٍ جبليّةٍ في قضاء المتن (حِمْلايا) إلى بلدةٍ جبليّةٍ في قضاء البترون (تنّورين)، في محافظتَين مختلفتَين من لبنان. ويبدو أنّ الانتقال يتمّ عن طريق الساحل (الأمرُ الذي يفسّر الإحساسَ بالحرّ ـ «بهالشوب وفطسانين»). وهدفُ الانتقال، على الأرجح، هو السياحةُ أو التنزّهُ أو الزيارة، إذ إنّ الانتقال للأعمال التجاريّة يكون عادةً بين مكانَين، لأحدهما على الأقلّ طابعٌ صناعيّ أو تجاريّ. ويبدو من مواصفات البوسطة (لها هدير، وغيرُ مكيَّفة، وحالُ الشبّاك والباب ليست جيّدة) أنّها قديمة، وبالتالي فأجرُها منخفضٌ نسبيًا. ويبدو من سمات الركّاب (اختاروا البوسطة المذكورة، وهم يأكلون الخُضَر والفاكهة المحليّة أثناء الرحلة، وبعضُهم لم يدفع الأجرَ، وهم يحْذرون «سفقَة الهوا» وفق معتقدات الطبّ الشعبيّ) أنّهم ينتمون إلى الطبقة الاجتماعيّة التي ينتمي إليها زكريّا وثريّا وأنور ونجيب ورضا، وهي الشخصيّاتُ الشحيحةُ الدخل في **بالنسبة لبكرا ... شو**؟. الأغنية، إذًا، شبيهة بالمسرحيّة من ناحيتين: فجسدُ ثريّا في المسرحيّة يُباع ويُشترى، والمرأةُ في الأغنية تُقيَّم بجسدها؛ كما أنّ أوضاعَ الشخصيّات المعيشيّةَ ومعتقداتها متشابهةٌ أيضًا في المسرحيّة والأغنية.

ومن الطبيعيّ، ومن المستحبّ فنيّاً، بعد ذلك، أن تحوي الأغنيةُ، كما المسرحيّة، لغةَ الناس الذين تتحدّث عنهم، وبذلك تبْلغان مستوى عاليًا من العفويّة الفنيّة، وتقْنعان المُشاهدَ والمستمعَ بواقعيّة المشهد والكلمات. وتظلّل كلَّ ذلك قدرةُ زياد الرحباني، مُخرجًا وممثّلاً، وقدرةُ الممثّلين الآخرين، على إضفاء الفكاهة على جميع المواقف المذكورة.

من الواضح، إذًا، أنّ زياد الرحباني يهتمّ بنمط حياة الطبقة الشحيحة الدخل، أيْ بنمط عيش معظم اللّبنانيّين في السبعينيّات. وتشير الدراساتُ التي تتناول الفترةَ التي أُنتجتْ فيها «البوسطة» إلى سيطرة «٤ ٪ من اللّبنانيّين على نسبةٍ كبيرةٍ من الدخل الوطنيّ،» بينما بلغ حجمُ الطبقة المتوسّطة ٧٠ ٪.[١] وبالطبع تنتمي إلى طبقة الـ ٧٠ ٪ مجموعاتٌ ذاتُ مستويات دخلٍ مختلفة، ويشكّل الفقراءُ الـ ٢٦ ٪ المتبقيّةَ. وثريّا وزكريّا وشخصيّاتُ الأغنية ينتمون إلى مجموعة داخل الطبقة الوسطى تحسَّن وضعُها الماديّ إلى حدٍّ ما، من دون أن تصل إلى البحبوحة.

ولا يقتصر اهتمامُ زياد بالمجموعة الشحيحة الدخل على التعاطف معها بسبب أوضاعها الماديّة، وإنّما يتخطّى ذلك إلى الاهتمام بجميع أحوال أفرادها: كيف يحبّون، وكيف يغضبون، وكيف يتحدّثون، وكيف يرفضون أو يقبلون، وما إلى ذلك. يقول في إحدى المقابلات: «أنا أحبّ بطبعي أن أستمعَ إلى الناس وهمومها، وأراقب أيضًا. وهذه ليست صفةً نادرة، ولكنْ ليس بالضرورة يستطيع الجميعُ أن ينقلَ هذه الهمومَ والهواجس. أمّا أنا فأستطيع نقل هذا بشكل وفيّ.»[٢] ويجد المطّلعُ على أعمال زياد أنّ اهتمامه بأنماط العيش لا يعني بالضرورة تركيزَه دائمًا على المشاكل الناتجة من شحّة الدخل والعلاقات السلطويّة داخل المجتمع. وتُعدّد إحدى الدراسات الأكديميّة ستّ قضايا كبرى تناولتْها أعمالُه: صعوبة الأوضاع المعيشيّة، والهجرة، واقتصاد الخدمات، والطائفيّة، والعلاقات اليوميّة بين الناس، وعلاقة المرأة بالرجل.[٣] من الأفضل، إذًا، اعتبارُ اهتمام زياد بمشاكل الطبقة الشحيحة الدخل جزءًا من اهتمامه الأوسع بنمط العيش الشعبيّ، وحياةِ الناس عامّةً.

«البوسطة» في بعدها الدراميّ

كلّ ذلك يتيح لنا أن نفترض أنّ حضورَ المُخاطَبة والحكاية والاقتباس والتعابير والعادات الشعبيّة في الأغنية مصدرُها اهتمامُ زياد الكبيرُ بنمط العيش الشعبيّ وبترجمة هذا الاهتمام أعمالاً فنيّة. فالمُكوّنات الأربعة المذكورة تضفي حياةً وواقعيّةً كبيرتَين على أغنية «البوسطة.» ولا يقتصر اهتمامُ زياد على نقل مشاعر الحبّ التي يحسّها مُشتاقٌ يتذكّر حبيبتَه، وإنّما ينقل أيضًا طريقةَ تذكرّه، والمكانَ الذي تذكّر فيه، والأشخاصَ الذين كانوا يحيطون به أثناء التذكّر، والطريقةَ التي تفاعل بها معهم وهو يتذكّر أحوالَهم، ويصل به الأمرُ إلى نقل لغتهم والتعابير التي يستخدمونها، بل إلى الاقتباس بالحرف من أقوالهم وطُرق مُخاطبتهم بعضهم لبعض، فإذا الأغنية مملوءةٌ بالحياة والحركة. وبتعبيرٍ أدقّ، تصبح الأغنيةُ عملاً دراميّاً، أو تحوي أسسَ العمل الدراميّ.

---

١ ـ مسعود ضاهر، «الحياة الثقافيّة في بيروت خلال القرن العشرين،» مجلّة **المدى**، العدد ٢/٢٨، ٢٠٠٠، ص ٥ ـ ١٦.

٢ ـ نزار مروّة، **في الموسيقى اللّبنانيّة العربيّة والمسرح**، إعداد وتنسيق وتقديم محمّد دكروب (بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٨) ، ص ٣٢٤.

٣ ـ Suzanne Kamel Abou Ghaida, **Analyzing the Ziad Rahbani Phenomenon Through Fan Discourse** (Master of Arts Thesis) (Beirut: Department of Social and Behavioral Sciences, Faculty of Arts and Sciences, The American University of Beirut, 2002), pp. 87-102.

ولكي يكون النصُّ دراميّاً يجب أن يحوي سردًا وشخصيّاتٍ تقوم بأفعال وتمرّ بحالات وتنطق بأقوال.[1] لذلك أقول إنّ المكوّنات الأربعة التي برهنتُ على وجودها في «البوسطة،» وعلى أنّها مصدرُ وفرة النُطُق الزمنيّة، هي التي تجعل نصَّ الأغنية دراميّاً. فالسردُ، والشخصيّاتُ، ووصفُ أفعالها وحالاتها، موجودةٌ في الحكاية. وأقوالُ الشخصيّات موجودةٌ في المُخاطبة على لسان المتكلّم مع عليا، وفي الاقتباس بالحرف من كلام الركّاب.

ولأنّ لنصّ الأغنية بعدًا دراميّاً، فإنّه يمْكن وضعُ اهتمام زياد بنمط العيش الشعبيّ في إطار العلاقة بين عالم النصّ الدراميّ وعالم الواقع. وبالنسبة إلى المستمعين، يحْملهم تحوّلُ بعض مكوّنات الواقع إلى أحداثٍ ضمن حكايةٍ لها أبطالُها، على رؤية الواقع أجزاءً، بينها علاقاتٌ زمنيّة (تسلسل) ومنطقيّة (سبب ونتيجة)؛ وتُضفي معرفتُهم المتفاوتةُ بالواقع على النصّ الدراميّ صبغةَ الواقعيّة. أضف إلى ذلك أنّ الطابع الفكاهيّ للمواقف والشخصيات في عالم النصّ الدراميّ يصبغ الواقعَ عند المستمعين بصبغةٍ فكاهيّة. وهذه الدراميّة حاضرةٌ بدرجاتٍ مُتفاوتةٍ في أغاني زياد.[2] وكما بيّنا في دراسة أغنية «البوسطة،» يرتبط ازديادُ الطابع الدراميّ في كلّ أغنية بحضور أقوى للمكوّنات الأربعة، وينجم عن حضور هذه المكوّنات ازديادُ النُطُق الزمنيّة. ويتطلّب توسيعُ دائرة البحث معالجةَ كلّ الأغاني التي كتبها زياد لتحديد درجة حضورها في كلّ أغنية، وللتوصّل إلى رؤيةٍ عامّةٍ تأخذ في الاعتبار كلَّ هذه الأغاني.

ومن الأسباب الثقافيّة المكنة لاهتمام زياد الكبير بنمط العيش الشعبيّ، ونمطِ عيش الطبقة الشحيحة الدخل، ميولُه اليساريّةُ، أي اهتمامُه بالعلاقة الفوقيّة التي تحْكم ارتباطَ الفقراء بالأغنياء، وبالعوامل التي تجعل من السلطة أداةً في أيدي البعض وثقلاً يرزح تحته آخرون؛ وذلك من منطلق رغبة زياد في دعم العدالة الاجتماعيّة.

ويقوم زياد بتوظيف هذا الاهتمام ضمن «إشكاليّة التجديد» في عالم الموسيقى والنصّ الغنائيّ. فمن مواقف زياد المُعلنة دفاعُه عن التجديد من ناحية، وسعيُه إلى الحفاظ على هويّة الأغنية الشرقيّة من ناحية أخرى. وممّا قاله في هذا المجال في مقابلةٍ أجراها معه نزار مروّة:

من حملايا إلى تنّورين... في عزّ البرد.

«ـ نزار مروّة: حسنًا، هذا الوعي الذي دفعكَ إليه والدُكَ، ووعيْتَه مؤخّرًا، ما أنتج؟ وكيف تجلّى في أعمالك الموسيقيّة؟

ـ زياد الرحباني: أنتج اقتناعًا تامّاً، بالنسبة لي، بأنّ أيّة موسيقى عالميّة لم يعد بمقدوري التعاطي معها تأليفًا وعزفًا وأداءً إلاّ من خلال مناخ الموسيقى الشرقيّة. وتجلّى هذا أوّلاً في طريقة عزفي على البيانو للموسيقى الغربيّة، حيث تمرّ نغماتٌ شرقيّة... (...)

ـ نزار مروّة: هذا الوعي الجديد بالانتماء أكثر للموسيقى الشرقيّة، ماذا أنتج من أعمالٍ موسيقيّة محدّدة، من حيث الأسلوبُ والتفكير الموسيقيّ؟

ـ زياد الرحبانيّ: في هذا الجوّ والمناخ، أنتجتُ معظمَ أعمالي الموسيقيّة...»[3]

ولقد طَبع هذا السعيُ إلى تجديد الموروث إنتاجَ زياد بطابع الإبداع. وليس من الغريب أن يتخّذ التجديدُ الفنّي شكلَ تأليف أغانٍ دراميّة. فمن نقّاد الموسيقى

---

١ ـ Oswald Ducrot & Jean Marie Schaeffer, **Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage** (Paris : Seuil, 2ème ed, 1995), p.p. 612-613.

٢ ـ في اغنية «معرفتي فيك» على سبيل المثال تظهر شخصيّةُ الحبيبة التي تُخاطب حبيبها. وفي عالم الأغنية شخصيّةٌ ثالثةٌ يُشار إليها بشكل غير مُباشر في «إجت عا زعل،» إذ من المحتمل أن يكون «الزعل» من حبيب سابق. ويقوم التسلسلُ السرديّ بين ثلاثة أحداث أساسيّة: «الزعل والملل» ثمّ «معرفتي فيك... وحُبّك لإلي» ثمّ «بس اليوم... لآخر مرّة بقلّك حبيبي» في أغنية قصيرة جداً. ولا تحوي الأغنية اقتباسًا بالحرف. أمّا التعابير العاميّة التي تَرجَعُ إلى الحياة اليوميّة فكثيرة في هذه الأغنية القصيرة، ومنها «ع زعل» و«بلّش» و«بس» و«هلأ» و«مِش.» أما في «أغنية الوداع» فتَظهر المغنيّة شخصيّةً داخل عالم الأغنية: فـ «أنا» في «أنا صار لازم ودّعكن...» تشير إلى شخص فيروز. والشخصيّة المخاطَبة جماعةٌ لا فرد: «... ودّعكن وخبّركن...». وتظهر شخصيتان ثانويّتان: الـ «موسيقيّي» و«العالم» (تعني هنا «الجمهور»). ويقوم التسلسل السرديّ الأساسيّ بين «غنّينا» ثمّ «أنا صار لازم ودّعكن وخبّركن...»، ثمّ «بكرا برجع...». ولا تحوي الأغنية اقتباسًا بالحرف، لكنْ يوصف فيها ما يقوله المتكلّم بأنّه إخبار. وقصّة في «لازم خبركن هالقصّة عنّي» ـ وتحوي إشارة إلى كلامٍ مستقبليّ مُحتَمل: «إنتو حكوني.» ومن التعابير اليوميّة التي ترد في الأغنية: «لَو منكن ما كنت...» و«عم حسّو» و«ع طول.»

٣ ـ نزار مروّة، **في الموسيقى اللّبنانيّة العربيّة والمسرح**، إعداد وتنسيق وتقديم محمّد دكروب (بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٨) ، ص ٣١٠.

مَنْ يرى في التحوّل الدراميّ للأغنية خشبةَ الخلاص للأغنية الشرقيّة العربيّة. يقول نزار مروّة: «وفي رأيي إنّ ما سيدفع الموسيقى العربيّة إلى المُعاصرة هو الرؤيةُ الدراميّةُ للعالم من خلال عيون تراثنا الموسيقيّ. إنّ الموسيقى العربيّة تفتقر بوجه عامّ إلى الروحيّة الدراميّة، إلى الموضوعيّة والاحتدام الدراميّ.»[١]

هذا ولا بدّ من الربط بين الدراميّة في أغاني زياد ونهلِه من إرث الأخوين رحباني. فكما يقول هو في معرض الحديث عن إضافاته على ألحان الأخوين رحباني وموقف فيروز من ذلك: «لفيروز حساسيّة عميقة وقدرةٌ خاصةٌ على التفريق بين الجيّد والسيّء. وإنّ ارتباطها بجوّ الرحبانيَّين عميق جداً. ورغم اختلاف الزمن بيني وبينهما فإنّني أعتبر نفسي امتدادًا لمدرستهما...[٢] يستند زياد في تجديده الفنيّ بشكل أساسٍ إلى إرث الأخوين رحباني (من دون أن ينفي ذلك تأثّره بمصادر فنيّة أخرى، ومنها مثلاً موسيقى الجاز).[٣] وهذا الإرث تحوي أغانيه أيضًا تعدّدًا في النُطق الزمنيّة، وتحوي كذلك مكوّنات الدراميّة، لكنّ هذه الدراميّة تصل عند زياد إلى مستوى مختلف. ويحتاج التحقّقُ من ذلك في أغاني زياد توسيعَ البحث ليتناول كلّ الأغاني التي كتبها الأخوَين رحباني. ولا يسعني إلاّ أن أكتفي هنا بإبداء بعض المُلاحظات على ذلك.

تحوي بعضُ أغاني الأخوَين رحباني[٤] مناداةَ حبيبةٍ لحبيبها، كما في «سألوني الناس.» لكنْ في العديد من أغانيهما يُنادي متكلّمٌ غير محدَّد مخاطبًا غيرَ عاقل، كما في «يا جبل الشيخ» و«يا طير/يا حجل صنّين» و«يا جبل للي بعيد» و«يا حريّة.» ويحوي عددٌ من أغانيهما حكايةً فيها تسلسلٌ زمنيّ وشخصيّات، كما في «حبّو بعضن» حيث تروي الأغنية حكايةَ حبيبين «بأوّل شتي حبّو بعضن» و«بتاني شتي... تركو بعضن،» مع الإشارة إلى تفاصيل أحاطت بالحدثَين الأساسيّين. ويوجد شيء من الاقتباس في أغانيهما، كما أغنية «حبّو بعضن»: «بيقولو الحبّ بيقتل الوقت، وبيقولو الوقت بيقتل الحبّ.» وهما يستخدمان اللّغة العاميّة في عدد كبير من أغانيهما، لكنّ التعابير اليوميّة قليلة نسبيّاً.

ويمكن، انطلاقًا من الفرضيّة التي نطرحها، طرحُ السؤال الآتي: لماذا تَبْلغ الدراميّةُ في أغاني زياد عامةً مستوى مختلفًا عمّا في أغاني الأخوَين رحباني؟ في تقديري أنّ السبب الأساس المُباشر يكمن في ما بيّنتُه من اهتمامه التفصيليّ بنمط حياة العيش الشعبيّ، وتوظيفِه هذا الاهتمام في أعماله الفنيّة لتجديد الأغنية والموسيقى العربيّتين. فهذا الاهتمام وتوظيفه الفنّي يعنيان إلى حدٍّ ما تحوّلَ الأغنية إلى مساحة تنتقل إليها الشخصيّاتُ الشعبيّةُ وكلامُها والحالاتُ التي تعيشها وأساليبُ سردها لأحوال الواقع.

هذا، والعاملُ الثقافيّ العامّ الذي حَمَلَ الأخوين رحباني، ثمّ زياد الرحباني، على البحث عن مناحٍ جديدة في تأليف الأغنية هو تساؤلات بدأتْ مع انطلاقة النهضة الموسيقية في أوائل القرن العشرين في مصر. وموضوع هذه التساؤلات وضعُ الأغنية العربيّة، والعلاقةُ بين الموسيقى الشرقيّة والموسيقى الغربيّة، وعلاقةُ الأغنية العربيّة المعاصرة بالتراث الشرقيّ، وتأثيرُ التغيّرات الاجتماعيّة في ذلك، وكيفيّةُ الربط بين التراث والواقع المُعاصر، وربطُ الأغنية العربيّة بالواقع المعيش، والتفاعلُ معه والتعبيرُ عنه وعن كيفيّة التوصّل إلى إجابات ميدانيّة عن هذه المسائل.

خلاصة

على الرغم من حداثة اطّلاعي على هذه الإشكاليّات في مجال الأغنية العربيّة، لم يُفاجئني انشغالُ النقّاد والفنّانين المفكّرين بها. ذلك أنّه، كما هو معلومٌ عند المفكّرين الاجتماعيّين، يطاول التباعدُ والتآلفُ والمواجهةُ والتعايشُ بين التقليد والتجديد والتراث والحداثة كلَّ مجالات الحياة. ويتّخذ هذا التفاعلُ في أغلب الأحيان صورةَ البحث عن تحديد الجماعات والأفراد عن موقعٍ لها وسط التداخل بين الموروث والآتي من الغرب.

يمكن القولُ، إذًا، إنّ زياد الرحباني يمحل بعمله الفنّي إجابات ميدانيّةً عن تساؤلاتٍ ثقافيّةٍ واسعة. ولقد بيّنتُ أنّ الإجابة الميدانيّة في أغنية «البوسطة» تتجلّى، على المستوى اللّغويّ التفصيليّ، في وفرة النُطق الزمنيّة، وأنّ هذه الوفرة ناتجة من حضور مكوّنات أربعة في الأغنية: المُخاطبة والحكاية والاقتباس بالحرف واستخدام التعابير الشعبيّة مصحوبة بظروف استخدامها، الأمر الذي يصبغ الأغنية ببعدٍ دراميّ.

بيروت

طلال وهبه

كاتب وأستاذ مشارك في كليّة الآداب في جامعة الروح القدس ـ الكسليك. له عدد من البحوث المنشورة في مجلاّت علميّة، وكتابان بعنوان **الهويّة من منظور دينيّ**، و**الكنيسة في الحداثة**.

١ ـ ٢ ـ ٣ ـ المصدر السابق، ص ٨٦، ٣٢٩، ٣٠٨.

٤ ـ مجيد طراد وربيع محمد خليفة، **فيروز، حياتها وأغانيها** (طرابلس، لبنان: المؤسّسة الحديثة للكتاب، ٢٠٠١).

مازن حيدر
مشهديّة الأغاني ومسوّدة الأفكار في لقاء زياد وفيروز

في مَطلع تسعينيّات القرن المُنصرم، عَرضتْ إحدى المحطّات التلفيزيونيّة اللبنانيّة عرضًا مُصوَّرًا لأغنية «كيفكْ إنْتَ» بعدَ فترةٍ وجيزةٍ من صدور العمل. ولقد حاول معدّو الشريط أن يَسْردوا الأغنيةَ باقتطاف مَشاهدَ تروي (بحسب مفهومهم) قصّةَ النصّ الغنائيّ. لكنّ العرض كان أشبهَ بازدحامِ صورٍ اقتصر معظمُها على تجسيدٍ حرفيٍّ لما استُنتج من مَشاهد من قلبِ الأغنية. فحين تغنّي فيروز: «كيفك قالْ عمْ بيقولو صارْ عندَكِ ولادْ،» يظهر فجأةً أطفالٌ صغار؛ أمّا عندَما تقول: «أنا واللهْ كِنْتِ مفكّرتكْ برّاتِ البلادْ،» فلم يجد المعدّون فاصلاً أفضلَ من مسافرين من مطار بيروت. وباستثناء هذين المثالين، حيثُ قُيِّدَ النصُّ بحرفيّةِ معانيه، فقد بدا جليّاً أنّه استعصى على المُعدّين أن يُجاروا تصويريّاً باقي مراحل الأغنية. ولذا كانت المشاهدُ الطبيعيّةُ، وبالأخصّ مشاهدُ أمواج البحر (إشارةً ربّما إلى بيروت، مسرح الأحداث المُحتمَل)، هي التي تملأُ مساحةَ الأغنية، وتُرافق الكلامَ، من دون أن تدّعي تمثيلَه بالأسلوب البسيط نفسه.

إنّ هذا العرض المُصوّر لـ «كيفكْ إنتَ» لهو خيرُ نموذجٍ على القراءة المُتعثّرة لنصّ الأغنية. بل لقد تجلّى من خلال هذا الشريط، ربما بسببٍ من كونه هاويًا، الالتباسُ الذي يقعُ فيه كثيرون عند تقصّي معنى «الواقعيّة» التي طَبعتْ لقاءَ زياد بفيروز.

إنّ مقولة «نسْخ الواقع» التي التصقتْ بتجربة زياد الشعريّة، وإنْ كانت صحيحة، قد فتحتِ المجالَ أمام تناولاتٍ تبسيطيّةٍ لمضمون النصّ الغنائيّ. واذا كانت المفرداتُ الزياديّة التي فاجأتْ كثيرين بسبب خروجها عن مُعجم الأخوين رحباني هي التي أوقعتهم في هذا اللغط، فإنّ القيمةَ الفنيّة للنمط الجديد لا تكمن في كونه تجديديّاً على مستوى المعجم فحسب، بل في كونه تجديديّاً على مستوى مشهديّة الأُغنية أيضًا. فالحال أنّ الأغنية التي تستقي معالمَها من لحظتها الآنيّة، ومن صميم واقعها المدينيّ، لم تعد تَغْرس جذورَها في أرضٍ بعيدة، ولم تعُد تستند إلى مخزونٍ فكريٍّ مُتوارَث، وانّما راحت تَتَشكّل مع زياد من إيقاع دورة الحياة نفسها. وعندما يكون كلامُ الأغنية نابعًا من صلبِ الحياة اليوميّة، فإنه لن يَجْهد على الأرجح في الوصول إلى المتلقّي، بل سيجعل منه حليفًا مُباشرًا في كامل أحاسيسه. ففي حين اختلقتْ أغنيةُ الأخوين رحباني أمكنةً حميمةً اصطحبتْ إليها المُستمعَ، تُباغتُ أغنيةُ زياد أمكنةَ مستمعيها وتتقمّصُ ملامحَها.

إنّ هذا الفارق بين الأسلوبين هو الذي جعلنا نستهلّ حديثَنا بأقصوصة الشريط المصوّر بغية التوقّف، منذ البداية، عند الصعوبة التي يُثيرها «نَسْخُ الواقع» في عمليّة إخراجه. وهذا لا يعني أنّ الأغنية التي أدّتها فيروز قبل لقائها الفنيّ بزياد تتجاوب بسهولة مع التصوير. غير أنّ الهامش الخياليّ الذي تتركُهُ أغنيةُ الأخوين رحباني، أي المساحةَ الحميمةَ التي يَتّخذها المُتلقّي في الأغنية، غالبًا ما يوحي بحدودٍ مكانيّةٍ مألوفة، في حين أنّ التّخوم التي يرسمها نصُّ زياد تتطابق في الغالب مع فضاء المُتلقّي.

بالعودةِ إذًا إلى تحديد المَشاهد، فإنّ ما تمكّنَ المنفّذون من نقله قد كان المقاطعَ الثانويّةَ التي زُجّت في النصّ لإغناء المراحل الأساسيّة: «شو بدّي بالبلاد/الله يخلّي الولاد/كيفكْ إنتَ ملاّ إنتَ»؛ أمّا الجزءُ الأغلبُ من الأغنية فقد حالت «واقعيّةُ النصّ» دون تطابقه مباشرةً مع مشاهدَ تُجسّدهُ حرفيّاً. ولا يعود ذلك إلى انعدام وجود ترجمةٍ حرفيّةٍ للكلام، بل إلى عدم جدواها أصلاً ـ وهو ما تنبّه إليه المنفّذون بشكلٍ غير مباشر.

البناء التصاعديّ في تكوين المشهد

إنّ الارتقاء باليوميّة، أو بالواقع وتفاصيله، إلى الفنّ، يَقطع على ما يبدو طريقَ عودة هذه التفاصيل إلى إطارها الأوّل. بل لو حدثَ أن استُعيدتْ، في الحديث اليوميّ، عبارةٌ أو مفردةٌ مستلّةٌ من أغنيةٍ ما، فإنها تُستخدم بكامل قيمتها الشعريّة المُكتَسبة. ففي أغنية «كيفك إنتَ» يستوقفنا السياقُ الآتي: «زعِلتْ بوقتا وما حلّتا، أنّو إنتَ، هيدا إنتَ،» حيث يُمسي لحالةٍ تتكرّرُ باستمرارٍ في الحياة اليوميّة تسميةٌ ووصفٌ يُعطيان الواقعَ عينَه بُعدًا آخر. ولئن كانت تلك المعادلةُ لا تتحقّق مُباشرةً، فانّ ذاكرة المُتلقّي التي تتشبّع وتغتني بحميميّة الواقع منذ أُغنية «البوسطة» في أسطوانة **وحدُن** باتت تُغني تفاصيلَ الحياة بصوت فيروز.

إنّ التعاطي الخاطئ مع مَشهديّة الأغنية يؤدّي غالبًا إلى «تفويض» العناصر المحسوسة في النصّ مهمّةَ تشكيل هويّة الأغنية. غير أنّ ما ميّز نصَّ أغاني فيروز الزياديّة هو أنّ صياغة المشهد تأتي من خلال تفاعلِ عناصرَ جمّةٍ قد يتقلّص دورُها إنْ وُجدتْ مُنفردةً. ولعلّ إسقاط الواقع على العمل الغنائيّ لا يُنجَز بانتقاء مشاهدَ جاهزةٍ من نسيج الحياة، بل بإعادة تركيب المشهد لحظةً بلحظة، مع الاحتفاظ بكامل مراحل تكوين المعنى. وهكذا يبدو أنّ المضمون عند زياد لا ينبع من رؤيا جاهزة، وإنّما ينمو شيئًا فشيئًا.

وفي هذا السياق نتوقّف عند أسطوانة **معرفتي فيك**، وعند مراحل تكوين المشهد: «بس اليوم/ما بَعرفْ/كيف قلّك/يمْكن هلّق عمْ قلّك/حبيبي/لآخر مرّة بقلّك/حبيبي/مشْ إنتَ حبيبي...» الكلام هنا مُستقًى من صلبِ حالةٍ وجدانيّة، وهو يتقصّى أصغرَ تفصيلٍ في تطور الشّعور، وصولاً في نهاية المطاف إلى: «مشْ إنتَ حبيبي.» هنا تغيبُ لغةُ السّرد، أي اللغةُ التي تُخاطب المُتلقّي: فلا اقتصاد في الكلام، والنتيجةُ لا تظهر إلاّ بعد عرضٍ تراتبيٍّ للاختلاجات الداخليّة. وما يسمعه المتلقّي، بلْ يكاد يراه، ينبع في أداء فيروز مُباشرةً من الحالة الشعوريّة نفسها، فيُدركُه من غير وسيط. إنّ هذه المُباشرة تحافظ على التصاعد، أيْ إنّ المعاني تَختمرُ كلمةً بعدَ كلمة، ليغدوَ ما يُراود صاحبةَ الكلام من تردّدٍ وتوتّرٍ في الأفكار جزءًا صريحًا من الأُغنية. وإذا كان حديثُنا سيرتكزُ إلى النصّ، فلا بُدّ أن نتوقّف أيضًا عند براعة مُزاوجة الكلام للموسيقى، وإعطاء المضمون بُعدًا دراميًّا عميقًا. فصرخة «مش إنتَ حبيبي» تأتي أشبهَ بانفراجٍ في لحظةِ تفجُّر. وقد تلت هذه الصرخةَ جملةٌ تأكيديّةٌ، وهي «مِش إنتَ،» أوحت بنبرتها الخجولة بلحظةِ انعتاقٍ أو ارتياح بعد الاعتراف الصّافع. أمّا في «حبيبي، لآخر مرّة بقلّكْ حبيبي،» فقد هيّأ المدُّ الصوتيُّ للخاتمة التراجيديّة تهيئةً تامّة.

مسوّدة الأفكار في «كبيرة المزحة هاي»

يتكرّر مبدأ تشكيل هذا المشهد في أكثر من حال، ويكتسبُ قيمةً دراميّةً ومعانيَ مُختلفةً تنتظمُ بالعناصر التالية: ١) الصّراحة في رسم الاختلاجات، ٢) الحفاظ على البناء التّصاعديّ للفكرة، ٣) امتزاج المفردات بالموسيقى. وهذه التراتُبيّة في رسم المشهد، أو ما نسمّيه «مسوّدة الأفكار،» تكرّرتْ في تجربة زياد بأساليبَ مُتعدّدة. فبناءُ الأحاسيس، والاحتفاظُ بمراحل تكوينها، أخذا حينًا شكلَ البوح الصريح بكلّ ما جال في خاطر المُتكلّم، وكانا حينًا آخر سعيًا إلى تفسير خصائص اللغة المحكيّة الخصْبة وإلى تسليط الضوء عليها. وقد تجلّى هذا البحث، الذي لازمَ تجربة زياد المسرحيّة، في نصوص الأغاني. نذكُرُ على سبيل المثال أُغنية «كبيرة المزحة هاي» (بيت الدين، ٢٠٠٠)، وتحديدًا مقطع «ما بعْرفْ كيف بتحسّ وما بتَعرف شو عمْ بتحسّ/ما بَعْرف كيف بتحِبّ وما بتعرف شو عمْ بتحِبْ.» ففي هاتين الجُملتين طرحٌ يتجاوز التحليلَ الداخليّ لأنه يتطرّق إلى اللغة والكلام المُستخدم في حديث الناس بالذات. إنّ التردُّد في البوح بالشعور، أو الإفصاحَ عن شعورٍ ونقيضهِ في آنٍ واحدٍ، يحدّان من صدقيّة المُخاطَب ومن حجم شغفِه: فكيف له الإحساسُ بشيءٍ لا يُدركُ ما هو، أو كيفَ له أن يشعُرَ أصلاً إذا لَم يكُن يعْلم ما يشعُر به؟ هذا الطرح يدعو بوضوحٍ إلى تعبيرٍ فعليٍّ عمّا يجول في الداخل، وإلى الاصغاء إليه، بعيدًا عن التردّد وتحريف الأفكار. يلي المقطعين السابقين جملةٌ ذاتُ وقعٍ أقوى: «من بعد هالعُمر، كبيرة المزحة هاي،» رداً على التساؤل السابق الذي عصيَ على التفسير؛ فما صَدرَ عن لسان الحبيب من كلام حائر يُلخّص، إذًا، بمزحةٍ كبيرةٍ يصْعبُ تصديقُها. وعليه، فإنّ هذا الحوار أو التحليل الدّاخليّ (في الجملتين المذكورتين «ما بعرف كيف بتحسّ...») هو ربّما إعادة نظر في هذا الأسلوب من التعبير، وهو ـ كما قلنا ـ الكشف عن إحساسٍ ونقضهِ بآخَرَ في آنٍ واحِد.

لعلّ هذه الطريقة في تحجيم الشعور، أو في كِتمانه يعودُ إلى توجّهٍ تأصّلَ في اللغة المحكيّة، ومن خلاله يتحفّظُ المُتكلّمُ عَن المُجاهرة بخصوصيّاته، مُكتفيًا بالتلميح إليها: فهو يُحبُّ ولا يُحبّ، ويشعُرُ بشيءٍ ولا يدري ما هو. وهذا النوعُ من الحيَاء في التعبير ارتدى مرارًا في أعمال الأخوين رحباني وجهًا شاعريّاً، إذ كان هذا التردُّدُ أو التأرجُحُ في المقصود يُفضي إلى معانٍ جديدةٍ نذكُرُ منها، على سبيل المثال، «تَعا ولاتِجي»: فهذه الصورة هي إحدى أروع الصُوَر الشعريّة، حيثُ كانت البراعة عند الأخوين تكمُن في صياغة المعنى من كلمَةٍ واحدةٍ ومن نقيضها معًا؛ يليهما القولُ: «وكذوبْ عليّ» التي أوضحتِ المقصودَ في الجملة الأولى، فأُحكمتْ جماليّةُ الصورة. وقد تكرّرَتْ هذه التجربةُ في أُطرٍ كلاميّةٍ مُختلفة عند الأخوين، وكانت فكرةُ بحثهما عن المعنى بين القول وبين نفيه قد تكرسّتْ أسلوبًا رئيسًا في بناءِ القصيدةِ المَحكيّة. نذكُرُ: «انساني ولا تنساني،» «غيبي ولا تغيبي،» «خذني ولا تاخذني،» وغيرها.

إننا نسترجعُ الإرثَ الشعريَّ الرحبانيّ في حديثنا عن أعمال زياد، وأعمالِه لفيروز تحديدًا، سعيًا منّا إلى رصدِ التحوّل والنضوج في تجربته الشعريّة الحديثة. وإنّ ما أُثيرَ في «كبيرة المزحة هاي» هو إعلانٌ غيرُ مُباشرٍ لا لسقوط فكرة «التردُّد» المُتمثّلة في التعبير بالكلمة وبنقيضِها، وانّما هو إقرارٌ بسذاجة ذلك الطرح متى كان الحديثُ هو عن إحساسٍ داخليّ محض كما «الشعورُ» و«الحُبّ.» تتوسّع هذه الفكرة بشكلٍ لافتٍ في أغنية «يا ضيعانو.» ففي مطلَع الأُغنية، يستوقفنا مقطع «حَبّيت ما حبّيت ما شاورتْ حالي،» وهو يَطرح في قالبٍ ساخرٍ مسألةَ التردُّد في تشخيص الأحاسيس، داعيًا بذلك إلى خلخلة هذا الادّعاء الشاعريّ. فالمرأة هنا لا تُفصح عن حُبّها أو عدم حُبّها لأحدهم بسببٍ من عدم اكتفائها بالجوّ الحالم بين الاثنين، بل لأنّها ـ ببساطة ـ لم تتكبّدْ عناءَ «مُشاورة» نفسِها. هكذا تنبع جماليّةُ النصّ من صميم هذه الروح السّاخرة، لتعودَ وتكتملَ بعناصرَ أُخرى عجّت بها هذه الأغنية.

صياغة الذاكرة في «اشتقتلّك» و«مش كاين هيك تكون»

من «كبيرة المزحة هاي» و«يا ضيعانو،» ننتقل إلى عملٍ آخر من أسطوانة **مش كاين هيك تكون**، وتحديدًا إلى المقطع الأوّل من أغنية «اشتقتلّك» التي رافقتْ غالبيّة برامج حفلات فيروز منذ صدورها (١٩٩٩): «رغم الحاصلْ من زمانْ/الوقت الكافي للنسيان/عزّة نفسي كإنسانْ/ اشتقتلّك.» إنّ هذه الجملة الأولى لا تحملُ تعدادًا أو سردَ وقائع فحسب، بل هي أيضًا أشبهُ بتركيبٍ هندسيّ لظرفٍ داخليّ: ينطلقُ من قاعدة البُعد الزّمنيّ (الذي أثقل المعنى في الجزء الأوّل)، يليها ترسيمٌ لموقع هذا الماضي على حدود النسيان، ثمّ ارتباطُ المُتكلّم الوطيدُ بتلك الذكرى، فالاعترافُ بالاشتياق. هذا البناء التصاعُديّ في المشهد الدّاخليّ يبدأ بطرح فضفاض للزمن الماضي: أمّا ذكرُ النسيان، فهو مجالٌ أوّل لإغناء الجُملة ببعدها الإنسانيّ، الذي يعودُ ويتوطّد مع صيغة المُتكلّم في الجزء الثّالث؛ ليأتي

الاعترافُ في الجزء الأخير انقلابًا على كلّ ما قيلَ سالفًا. وقد تلت هذا الاعترافَ فترةُ صمتٍ قصيرةٌ عزّزتْ وقعَه في السياق، وجاءت بمثابة مفارقةٍ مع الإيقاع السريع ورتابته. إنّ هيكل الأغنية اتّسمَ بترابطٍ متينٍ بين مُختلف عناصرها. ونحنُ إذ نغفلُ عن خصائص أخرى فإننا نتوقّف عند صياغة المشهد الداخليّ الذي طَبَعَ أعمال زياد لفيروز.

ولكنّنا من هذا المشهد الدّاخليّ، الذي يحْمل في طيّاته خبايا الاختلاجات الحميمة، نجدُنا أحيانًا على تُخومٍ بين عالمين: أحدُهما داخليٌّ يُخاطبُ النفسَ (وهو ما وصفناه إلى الآن)، والآخر يستقدمُ من محيطه المكانيّ والزمانيّ معالمَ ودلائلَ يتبنّاها النصُّ في صياغة معانيه. نعودُ في هذا المجال إلى أُغنية «اشتقتلّك» وإلى مقطعٍ آخر تحديدًا: «وهيدي الشجرة العتيقة/يلّي ما كنّا نطيقا/حبّيتا واشتقتلاّ واشتقتلّك.» فالحال إنّ إدخال المعالم المحسوسة لم يكن لدعم المشهد الداخليّ بخلفيّةٍ مألوفة، بل من أجل الدخول إلى صميم الحوار الوجدانيّ، حيثُ تتحوّل تلك المعالمُ إلى جزءٍ ثابتٍ من فَلك المُتكلّم. إنّ استخدام عنصر «الشجرة» في الفكرة الجريئة، المتمثّلةِ في قول «يلي ما كنّا نطيقا،» هو محاولة بارعة في اختراق الرمزيّة التي لازمتْ هذه المفردةَ على الدوام، ودفعُ بها إلى الواقعيّة. أمّا تحوّلُ الشجرة من عنصر سلبيّ إلى مصدرٍ للحنين، فقد أضفى معنًى رومنسيّاً إضافيّاً: ذلك أنّ التعريف الشعريّ بالمَعْلم ينحصرُ بحال المُتكلّم: به يتلوّن، ومنه يستمدّ معانيَه.

في أغنية «مش كاين هيك تكون» طرحٌ للمعالم المحسوسة، ولكنْ بأسلوبٍ جديد. فاستعمال مفردات «الزيتون، الصابون، اليانسون» وغيرها جاء في سياقٍ يُجرّدها من خصائصها التصويريّة، وجَعَلها أداةً لتقويم مضمون النصّ الذي قد يُختصَر في «يا ضيعانُن راحوا،» وهي جملةٌ تَهزمُ الماضي كلّه إنْ جاز التعبير. ففي التحسّر على ما لم يعُد على حاله مُباركةٌ لكلّ ما كان، صغيرًا أو كبيرًا، وإشارةٌ إلى تحوّل كبير. والحقّ أنّ استخدام هذا الكمّ العشوائيّ من المعالم في أغنيةٍ واحدة، من دون أن يحظى أيٌّ منها بتوسّع في مدلوله الأساس، وَلّدَ تلك النّفحة الفكاهيّة المُتعمّدة، التي تبدّدتْ بدورها في جملة «يا ضيعانُن.» إنّ تكثيف المفردات، وزجّها الواحدة تلوَ الأخرى، هما اللذان عرّياها من معانيها، بحيث تحوّلتْ إلى مُجرّد جَرْسٍ موسيقيّ في سياق الأغنية. إنّ عزل الكلمة عن المدلول هو تأكيدٌ على توظيفها في خدمة المشهد الداخليّ، الذي تجلّى في: «إذا هلّق حُبّكْ غيّر، ريتو عمرو ما يكون.» وفي هذا الإطار نذكر مثلاً التحسّرَ على ما لا يتغيّر إلاّ بتحولّ مَنْ ينظر إليه، كما في: «كان أوسع هالصّالون، كان أشرَح هالبَلكون.»

وبالعودة إلى مقولة «لغة الواقع،» فإنها في «مش كاين هيك تكون» لا تتجلّى في انتقاء المُفردات (وإنْ كانت هذه هي المرّة الأولى التي ينفتح فيها نصٌّ لفيروز علىَ اللغة اليوميّة بهذا الشكل) بقدْر ما هي بيِّنةٌ في استقدام مَرجعٍ من مخزون المُتلقي، متمثّلٍ في جملة: «مش سامع غنيّة: راحوا؟» أمّا أداء كلمة «راحوا» باستعادة نغمتها الأصليّة (من مغنّاة **البعلبكيّة** للأخوين رحباني عام ١٩٦١)

صور فيروز (١٩٩٤)

فهو تشديدٌ قاطعٌ على أنّ كلّ شيء تحوّلَ: حتّى إنّ كلمة «راحوا» الأصليّة أتت من جوّها الملحميّ وباتت جسرَ ربطٍ بين ما كان وما صار. هذا المزجُ المدروسُ بين استرجاع ذاكرة المُتلقّي، والاستعانةِ بالمعالم المحسوسة، والتعبير عن مشهدٍ داخليّ، جديرٌ بالبحث والتنقيب. وإذا كان نصُّ هذه الأغنية لا يُفلتُ من سرب باقي النصوص، فهو يمثّلُ استجابةً كاملةً لأزمةٍ داخليّةٍ استنفرتْ كلّ ما حولها من معالم، وابتكرتْ منها صلةَ ربطٍ بين ما يدورُ في نفسِ المُتكلّم ومحيطه.

المضمون والمشهد: معاني المَلل والفضاء المُصغّر

إنّ الخصائص التي تطرّقنا إلى بعضها آنفًا، في ما خصّ نصّ أغنية زياد، نُحدّدها اختصارًا بثلاث نقاط. **أولاً**، نلتمسُ في بناء النصّ عمقًا وثقلاً لا سابقَ لهما من جانب المُتكلّم، وهو يقع في ما عرّفناه بـ «المشهد الداخليّ.» **ثانيًا**، تدخلُ شخصيّة المُتكلّم في علاقة جدليّة مع مُحيطها. **أخيرًا**، هذا الصراع بين المُتكلّم وما حوله، أو مَن حوله، ينكفئ في أغلب الأحيان من طريق اللامبالاة. هذه النقاط تُبرزُ تطابُقًا لافتًا بين بناء المضمون وبين صياغة المشهد في نصّ أغنية زياد. ففكرة اللامبالاة مثلاً وازتها علامةٌ مهمّةٌ في النصّ تمثّلتْ بثبات مكان المُتكلّم. هذا المكان تحدّدَ، دائمًا، في فضاءٍ مُصغّر، قد يكون البيتَ، مكانَ المُتكلّم الحميم، وقد أصبحَ امتدادًا لشخصيّته.

هذا الرُّسوخ والاختلاءُ في المكان الواحد هما مصدران للتعبير عن العُزلة وعن الضّجر، ويُقابلهما استرسالٌ في التعبير عن اللامبالاة. وهذا ما سيتجسّد بأبرع صورةٍ في أغنية «يا ضيعانو» التي ذكرناها آنفًا. أما من الأعمال المنشورة فلعلّنا نعودُ مُجدّدًا إلى أسطوانة **كيفك أنت**، وإلى الأُغنية الأخيرة «مش قصّة هاي» التي تبوحُ في عنوانها بحالة عدم الاكتراث هذه. ففيها ننطلقُ من اللازمة: «بتِمرُق علايْ امرُق/ما بتمرُقْ ما تِمرُق/مش فارقة مَعايْ» التي تحقّقتْ فيها فكرةُ الثبات وانصهار هويّة المتكلّم بمحيطه الصغير. هذا الثبات يرسمُ هنا شكلاً للحالة الدّاخلية، ويتعمّقُ

في معاني الملل أو في «التمرّس باللامبالاة.»[1]. فالكلّ سيّان، ما حدثَ، وما قد يحدُث، وما قد لا يحدُث. أمّا قمّة السُخرية فتظهر عندَ جُملة «بتفرق معاي تفرُق ما بتِفرُق ما تِفرُق،» وكأنَّ الطرح قد أدخلَ إحساسَ اللامبالاة في حلقةٍ مُقفلةٍ لا سبيل إلى إيقافها. حلقة اللامبالاة هذه أبرزتْها الموسيقى في تكرار جُملها، وتباطؤ اندفاع الإيقاع الذي رافقَ المعنى في شكلٍ شبه دائريّ. هذا الحاجز، الذي يردُّ عن المُتكلّم عبءَ الحياة الخارجيّة، يَجعلُهُ يُبدّلُ نظرتَه إلى ما يدور من حوله: فعوضًا من تناول سلبيّات الحياة كأمرٍ استثنائيّ، تُمسي الإيجابيّاتُ هي الاستثناء. هذه الرؤيا السوداويّة برزتْ في «تسَودَن مساي يلله/ما تسَوْدَن خير من الله»؛ فالطرحُ بدأ بالاحتمال الأسوإ، لا العكس، وها هو يُواجَه باللامبلاة المتمثّلة في تعبير «يلله»؛ أمّا الاحتمال الآخر فبدا أقلّ حظّاً في الحدوث. ولعلّ الواقعيّة التي ميّزتْ هذا العمل تقتربُ في بنائها من مثلِنا السّابق من ناحية المزج بين واقعيةٍ ما يُروى بلسان المُتكلّم في سياق الأغنية، والواقعيّةِ التي نلتمسها في العمل مُكتمِلاً. ففي القسم الأخير مثلاً كانت جملة «هيدي الغنيّة جزء صغير مَن عقلك والشقا والتعتير» نموذجًا على اتّحادِ مضمون العمل بالرسالة المُوجّهة إلى المُتلقّي. فها هو التبرير يأتي بأنّ الكلام الذي سبقَ، وهو الأغنية، لم يكُن سوى جزءٍ وجيزٍ ومُختصرٍ من قصّة العلاقة بين الاثنين، حياءً من المُستمع؛ فالرابط بينهما قد تعدّى الكراهية وتخطّى العَتاب حتّى اتُّخِذَت الأغنيةُ وسيلةً للتعبير عن مواضيع مثل «الشقا والتعتير.»

وبالعودة إلى موضوعِنا الأوّل، أيْ صياغة المشهد في أغنية زياد الفيروزيّة، نرى أنَّ المُتكلّمة تعلِنُ بصوتٍ عالٍ وجودَها ومكانَها من خلال تَشبُّثها بعدم الاكتراث، ومن ثم الهروب من مواجهة الحياة. إنها، برفضها المُواجهة، تُحصّنُ مكانَها الثابت وتكادُ أن تذوبَ كليّاً في فَضائه (وهو ما سيبرزُ في أُغنية «يا ضيعانو» القادمة). والحال أنّ فكرة المَلَل والرسوخ غير الإراديّ في مكانٍ واحدٍ انعكستْ في الكثير من أعمال زياد، قديمِها وحديثِها، نذكُرُ منها «قديش كان في ناس» (١٩٧٣)، حيثُ أخذ هاجسُ العُزلة بُعدًا شبهَ ملموس عندما تجسّدت الصورة في «حيطان» الدكّان، وكان الضجرُ يَحوكُ حدودًا جديدة للمكان لدرجةِ أنّ المُتكلّم نفسه تحوّلَ إلى مصدرٍ للملل. وبعيدًا عَن الأسلوب السرديّ في العمل الباكر «قديش كان في ناس،» فقد تشبّعتْ تجربتا «مش قصّة هاي» و«مش كاين هيك تكون» بلغةٍ ونمطٍ جديدين في تحديد المعنى. فعوضًا من تزويد المُتلقّي بصُورٍ ولوحاتٍ تُعبّر عن الأحاسيس، نرى أنّ القيمة الفنيّة لأعمال زياد اللاحقة مع فيروز تكمن تحديدًا في ترسيخ شخصيّة المُتكلّم وتثبيت دوره في فرضِ حالةٍ تأهّب لدى المستمع. فالمستمع راصدٌ لكلّ كلام، ارتجالاً كان أو بوحًا، وهذا ما أطلقنا عليه «مسوّدة الأفكار» كما في أُغنية «معرفتي فيك.» وقد ساهم صوتُ فيروز في تأدية هذا الدور الجديد المُجدّد، إذ لم تصطحب المُستمعَ إلى صورٍ تعبيريّة بل في رحلةِ فلسفةِ الواقع هذه.

❖ ❖ ❖

في أعمالٍ أكثر مُعاصَرَةً تَطْرحُ موضوعَ الملل والاستقرار الخارج عن الإرادة، نتوقّف عندَ أغنية «أفلاطون» لجوزيف صقر من أسطوانة **بما أنّو** (١٩٩٥) التي انعكستْ فيها عُزلةُ البيت أو الغُرفة على المُتكلّم، أو على ذلك الذي يتوهّم أنه أفلاطون. هُنا، في التناقُض بين شعور الانغلاق وبين الرغبة الجامحة في التحرّر من قيود المكان الصّارمة، كان نصُّ هذه الأُغنية يُحاكي، بطريقةٍ ما، الأمثلة التي استعرضناها. «نيّالُن والله نيّالُن/برموا الدنيي فَتَلوا الكون/وأنا علقان بنفس الغُرفة مفكّر حالي أفلاطون.» اللافت في هذه الجُملة هو المجاهرة باكتشاف الحُلُم وضياعه. فالتمنّي يأخذُ منحاه الطفوليّ، ألا وهو التخلّص من عُزلة المكان الذي تجذّرَ فيه المُتكلّم. يأتي وقعُ اسم أفلاطون اختصارًا لهذا الواقع في نقلٍ هزليٍّ فذٍّ جعلهُ يهزأ ليس فقط بذلك الرّجل المُتمسّك بطقوس عالمه الصّغير، بل بالحياة المدينيّة المتقوقعة أيضًا. أمّا ما يميّز هذا النصّ من الأعمال التي تناولناها سابقًا، فهو توسّعٌ بارزٌ في المشهد الدّاخليّ: فبناء عالم المُتكلّم جاء مُتوازيًا مع مشهدٍ خارجيّ تمثّل في مرور العصافير على شُرفة البيت، وفي ما تبقّى من شجرِ المدينة بيروت. أمّا اللقاء بين المشهدين فقد برزَ في وصف المُتكلّم لحركة العصافير الدؤوبة. ولقد كانت المُفرداتُ المستعارةُ من لغة الشرطة (دوريّة، مَوكب، كَركون) خيرَ دليلٍ على استثنائيّة هذا المشهد، ومزجًا واضحًا بين مخزون «أفلاطون» الثقافيّ المُتأصّل في عالم المدينة، وبين صورة العصافير البعيدة عادةً عن هذا العالم.

في انتقالنا إلى أُغنية «أفلاطون» لجوزيف صقر، لم نتوقّفْ عند موضوع الثبات وحده، بل تطرّقنا إلى الأسلوب في صياغة المشهد، وتحديدًا المشهد الداخليّ. في لغة أغنية فيروز انحيازٌ واضحٌ إلى المُتكلّم الذي كان يشكّل اللاعب الأوّل والأخير في إدارة الحركة من حولِه. وإذا كان المُتكلّم يؤدّي دورَ المُتلقّي في أكثرِ من حال، أيْ يسترجع في حديثه أحداثًا تدورُ من حوله، كاستخدام المعالم المحسوسة، فإنّ المُعالجة في أغنية فيروز التي اعتنت بالمشهد الداخليّ اغتنت وأغنت الواقع، لا بقراءةٍ شاعريةٍ جديدة للُغته اليوميّة فحسب بل أيضًا بصوتٍ انغرستْ جذورُه في الذاكرة الجماعيّة. ومتى كان الثباتُ والرّسوخ قيدًا في مضمون الأغنية، كانت هالةُ الصوتِ تستميلُ المُستمع أكثرَ فأكثر إلى حميميّةِ عالمه فيتبدّلُ معنى القيد وينفتحُ لمشاهدَ جديدة.

إيطاليا

مازن حيدر

مُهندس معماريّ، اختصاصيّ في الترميم، مقيم في إيطاليا. له عدّة مقالات وأبحاث في الهندسة المعماريّة والذاكرة، بالعربيّة والإيطاليّة. من منشوراته: **Città e Memoria, Beirut, Berlino, Sarajevo** (Bruno Mondadori ,2006) **المُدُن والذّاكرة، بيروت، برلين، سارايفو** (برونو مونداوري، ٢٠٠٦).

١ ـ جوزيف عيساوي، **النّهار**، ١٩٩١/٧/٣.

زياد الرحباني
صانع التحولات... والانكسارات(١)

يارا الغضبان
ما بين النقديّ والطوباويّ: تأمُّلات أنثروبولوجيّةٌ في فنّ زياد(١)

ترجمة: سماح إدريس

في المجتمعات التي تحرّرتْ من الاستعمار وسبق أن عانت تجاربَ تاريخيّةً مريرة، من قبيل الاحتلال والتهجير والحرب الأهليّة، يلعب الفنُّ أدوارًا تتجاوز بكثيرٍ أسئلةَ الإبداع والتقدير الجماليّ. فالفنّ، سواء كان في جنوب أفريقيا أثناء حكم الأپارتهايد أو بعده، في فلسطين أو لبنان أثناء الحرب الأهليّة وبعدها، مايزال يُستخدم أداةً لبناء الأمة، ولنشر البروپاغندا السياسيّة، ومسرحًا للمقاومة ضدّ الاستعمار، ولنقد الحكومات «الوطنيّة» الفاسدة في الوقت ذاته. والحال أنّ العلاقة المتشنّجة التي يتّسم بها فنُّ المجتمعات ما بعد الكولونياليّة بين البعدين الجماليّ والسياسيّ تبرز جليّةً في كيفيّة مقاربة النقد لإسهام زياد الرحباني في المشهد الثقافيّ العربيّ المعاصر؛ فهي مقاربة جاءت إمّا من زاوية نقده الاجتماعيّ والسياسيّ والاقتصاديّ للبنان أثناء الحرب الأهليّة وبعدها، وإمّا من زاوية ارتباطه بالإرث الموسيقيّ الرحبانيّ.

أودّ أن أدفعَ بهذا التحليل خطوةً إلى الأمام، فأحاول أن أموضعَ عملَ زياد في الإطار الأوسع للفنّ ما بعد الكولونياليّ وللإنتاج الثقافيّ في العالم العربيّ. على أنّ هذه المقالة ليست بصدد تتبّع تاريخ الموسيقيين العرب الملتزمين سياسيّاً من أجل موضعة عمل زياد بينهم؛ ولا هي بصدد تحليل موسيقاه وكيفيّةِ دفعها المتواصل للموسيقى في العالم العربيّ في اتجاهاتٍ جديدة، على ما سبق أن فعل الأخوان رحباني، ولكنْ مع نقده وهدمه الثابتيْن للأعراف والأساطير التي خلقها مسرحُهما الغنائيّ. بل أحاول هنا أن أسأل: ماذا يمْكن موسيقى زياد ومسرحَه أن يُخبرانا عن دور الفنّ في العالم العربيّ المعاصر؟ وماذا يمْكن أن يُخبرانا عن العلاقة بين الصوت والكلمة، في خضمّ تراثٍ موسيقيٍّ ارتبط ارتباطًا وثيقًا، ومنذ أمدٍ طويلٍ، بالشعر، واحتلّت فيه الموسيقى الآلاتيّةُ موقعًا هامشيّاً؟ وأخيرًا، كيف تَعْكس كلماتُ زياد، ومواقفُه السياسيّة، ومسرحيّاتُه، وموسيقاه، السبلَ المختلفةَ التي سعى من خلالها الفنّانون في العالم العربيّ إلى التعامل مع المشاكل التي تنزل ببلادهم؟

للإجابة عن هذه الأسئلة سأرتكز بالطبع إلى موسيقى زياد ومسرحه، وإلى أبحاثٍ جديدةٍ عن موسيقى زياد والأخوين رحباني، وإلى عملي بالذات على الفنّ والموسيقى الفلسطينيّيْن. على أنني سأستوحي أيضًا من مفكّرين أمثال المنظّر الكاميروني أشيل مبيمبي في تحليله لخصائص المجتمعات ما بعد الكولونياليّة،(٢) ومن كتابات أنطونَن آرتو عن المسرح بوصفه مكانًا لطرد الألم،(٣) ومن الناقدة الأدبيّة جوليا كريستيڤا عن قوة الهول في الفنّ والأدب.(٤)

يميِّز عالِمُ أنثروبولوجيا الموسيقى دانييل نُومان في كتابه عن موسيقى الهند الشماليّة(٥) بين ثلاث علاقاتٍ تَربط الموسيقى بالثقافة أو المجتمع: فهو يحاجج بأنه يمْكن اعتبارُ الموسيقى «أحدَ مكوِّنات النظام الاجتماعيّ ـ الثقافيّ،» وأنها من ثمّ «تؤثِّر في عناصرَ أخرى وتتأثّر بها في آن...» ويضيف أنّه يمْكن اعتبارُ الموسيقى «نموذجًا، أو صورةً مصغّرةً، أو انعكاسًا لنظامٍ اجتماعيّ ـ ثقافيّ... وأنه يمْكن اعتبارُ الأداءات الفنيّة أيضًا تأمّلاتٍ في النُّظُم الثقافيّة أو عنها؛ أيْ إنّ الموسيقى تقدِّم تعليقًا، أو قراءةً، أو تأويلاً للنظام الاجتماعيّ ـ الثقافيّ.» والحقّ أنّ موسيقى زياد تشمل، وإنْ جزئيّاً في أقلّ تقدير، الأدوارَ الثلاثةَ معًا في المجتمع اللبنانيّ، مع تركيزٍ معيّنٍ على دورها في «التعليق» على النظام. فالحقّ أنّ الموسيقى هي الأداة التي تَحدّث عبرها زياد إلى مواطنيه اللبنانيين، وإلى العرب، عن ذواتهم، وإخفاقاتهم، وطاقاتهم.

---

١ ـ أودّ أن أشكر والدي محمود وأمّي إخلاص وزميلي زكريّاء الغاتي على اقتراحاتهم ومساعدتهم الهائلة في تصحيح هذه الدراسة. شكر خاصّ إلى أكرم الريّس على وقته، وعلى العون الكبير الذي قدّمه إليّ عبر مدّي بموسيقى زياد ومسرحيّاته وبأبحاثٍ جديدةٍ عن زياد؛ فمِنْ دون ذلك كانت كتابة هذا البحث ستكون مستحيلة. كما أشكر رئيس تحرير الآداب على ترجمته الرائعة.

٢ ـ Achille Mbembe, **On The Postcolony** (Berkeley: University of California Press, 2001).

٣ ـ Antonin Artaud, **Le théâtre et son double. Suivi de Le théâtre de Séraphin** (Paris: Gallimard, 1964).

٤ ـ Julia Kristeva, **Powers of Horror: An Essay on Abjection** (New York: Columbia University Press, 1982).

٥ ـ Daniel M. Neuman, **The Life of Music in North India: The Organization of an Artistic Tradition** (Detroit: Wayne State University Press, 1980).

غير أنّ أحدَ العناصر التي لا يأخذها نُومان في الاعتبار هو أنّ معظم النظُم الاجتماعيّة ـ الثقافيّة متقلقلة، وأنها قلّما تكون ثابتة، وأنها بالغةُ التشظّي. وهذه الحقيقة تبلغ أقصى حالاتها تطرّفًا حين يشتبك المجتمعُ في حربٍ مع نفسه أو مع الآخرين، أو حين يسعى الى الخروج من قرونٍ طويلةٍ من الاستعمار. إنّ الكتّاب والمفكّرين والفنّانين ما بعد الكولونياليّة، بدلاً من أن يتبنّوْا بطريقةٍ مثاليّةٍ كيف نالت المستعمراتُ السابقة استقلالَها وكيف أعادت بناءَ ذاتها دولاً ـ أممًا حيويّةً مستقلّة، بيّنوا من خلال أعمالهم أنّ معظمَ المجتمعات التي تحرّرتْ من الاستعمار قد انحدرتْ إلى دوّامة العنف والفوضى والتدمير الذاتيّ، وإلى نوعٍ من الجنون الجماعيّ، بل إلى حالةٍ من العبث أيضًا.[١] كما بيّنوا أنّ المقاومة والبقاءَ على قيد الحياة في مثل هذه الظروف نادرًا ما يتّخذان شكلَ البطولة النبيلة، أو التضامنِ الأخويّ، أو العودةِ إلى ماضٍ مؤمْثلٍ من خلال الفولكلور أو الأغاني الوطنيّة؛ وإنما غالبًا ما يتّخذان لدى الناس العاديين شكلَ الارتجال الفوضويّ في المعيشة اليوميّة، والميلِ إلى المبالغة، والاعتمادِ على الفنّ والفكاهة المبتذليْن والإباحييْن، وإعادةِ ترتيب الهويّات والانتماءات.[٢]

المدهش فعلاً أنه، في قلب هذه المجتمعات الممزّقة داخليّاً، يحْدث انفجارٌ إبداعيّ. هكذا يتساكن المرضُ والعنفُ مع إنتاجٍ غير مسبوقٍ في ميادين الفنّ التشكيليّ والموسيقى والمسرح والسينما والأدب. ويكون الفنُّ، في هذا السياق، ميدانًا لإرجاءِ المعاناة، متيحًا للمجتمع أن يَهْرب من الحوافز المدمّرة للذات، الناجمةِ عن تاريخٍ طويلٍ من العنف. ولعلّ أحدًا لم يعبّرْ عن ذلك أفضلَ من آرتو الذي يصف المسرحَ بأنه الموقعُ الذي يتمّ فيه فَوْءٌ جماعيٌّ للدُّمّل (الخرّاج)، لينتهي الأمرُ بالشفاء أو الموت.[٣] فليست مصادفةً، إذًا، أنّ المسرح، بعد الشعر، هو الفنُّ الأكثرُ تبرعمًا في العالم العربيّ عقب نكسة حزيران ١٩٦٧.[٤] وبكلماتٍ أخرى، فإنّ الفن يؤدّي دور الكاثارسيس، أيْ يكون وسيلةً لتطهير العواطف. فإذ يعبّر عن الهول والعنف ويعكسهما؛ وإذ يواجه الجمهورَ بما سمّته جوليا كريستيڤا «الدنيءَ (المنحطَّ)» حيث تتهاوى كلُّ الحدود الحقيقيّة والوهميّة والعاطفيّة والماديّة والسياسيّة والأخلاقيّة والتاريخيّة التي تُميِّز البشرَ من الحيوان،[٥] فإنه (أي الفنّ) يساهم من خلال عرضه لتجلّيات الهول في عمليّة الشفاء.

إنّ تعايش الإبداع مع العنف، والجمالِ مع القبح، والموقفِ السياسيّ الأخلاقيّ المتّسق مع العبثيّة والفحش اللذين يسِمان نوازعَ لبنان إلى تدمير ذاته أثناء الحرب وبعدها... وبكلماتٍ أخرى: إنّ تعايشَ الهول (الدنيء المنحطّ) والكاثارسيس يتمثّل على أفضل وجهٍ في العلاقة بين الموسيقى والمسرح، أو (تحديدًا) بين الصوت والكلمة في أعمال زياد. وبوصفي باحثةً في أنثروبولوجيا الموسيقى تَفْتنني المفارقةُ البادية بين مسرحيّات زياد وأسلوبه الموسيقيّ الذي طالما وُصف بأنّه يَدفع بالموسيقى العربيّة في اتجاهاتٍ جديدةٍ انطلاقًا من قناعاته. فسيناريوهاتُ مسرحيّاته، وشخصيّاتُها، واللغةُ المستخدمة فيها، والفكاهةُ، والجنسُ المضمَرُ فيها (والظاهرُ أحيانًا) الذي يقارب الإباحيّة؛ كلُّ هذه الأمور تَعكس تشظّي المجتمع اللبنانيّ وتناقضاتِه وانقساماتِه وأمراضَه الجماعيّةَ، وتعلِّق عليها جميعها ببلاغةٍ عالية. أما موسيقى زياد فهي على نقيض ذلك: بل الحقّ أنّ ثمة نوعًا من البريكولاج في طريقة تزويج زياد عباراتِه وآلاتِه العربيّة إلى موسيقى البلوز والفانك والبوسّانوڤا والسول.[٦] لكنّ الحصيلة الإجماليّة لهذا التزويج ليست محاكاةً ساخرةً (پارودي) ما بعد حداثيّة، ولا معارضةً (پاستيشًا) ما بين التقليديْن الموسيقييْن، بل صوتٌ بالغُ الرهافة، غالبًا ما يرقّق فيه التوزيعُ الأوركستراليُّ الغنيُّ التنافرَ الصوتيَّ، وفيه يستعصي إيجادُ خطٍّ فاصلٍ بين ما هو عربيّ أو تقليديّ أو «طرب» من جهة وما هو غربيّ أو كلاسيكيّ أو پوپ أو جاز من جهةٍ ثانية.

إنّ موسيقاه، خلافًا لمسرحيّاته، ليست متهكّمةً في معظمها، ولا تمارس الپارودي (المحاكاة الساخرة)، ولا هي بالسينيكيّة (الكلبيّة الشكّاكة)، وإنّما هي في الواقع متّسقةٌ في الصوت والبنْية والشكل. أغانيه ومقدّماتُه الموسيقيّة متوازنةٌ من حيث الإيقاعُ والعزفُ الآلاتيّ؛ وبنيتُها ليست غريبةً نافرةً؛ ونادرًا ما تكون هناك ديناميّاتٌ متطرّفة، وانتقالاتٌ مفاجئة، ونغماتٌ ختاميّة متردّدة. والمستمع نادرًا ما يشْعر بفقدان الاستقرار، أو بأنّ حساسيّاته تتعرّض للانتهاك. على العكس: موسيقى زياد تُلْهِم نوعًا من السكينة، والمتعة. بل إنّ المقاطعَ الارتجاليّة التي يؤدّيها على البيانو تبقى، هي نفسُها، متّسقة جدّاً، وفيها

---

١ ـ Wole Soyinka, **Collected Plays, 2 Vols** (London; New York: Oxford University Press, 1973); Eduardo H. Galeano, **Days and Nights of Love and War** (New York: Monthly Review Press, 1983); Franz Kafka, **The Metamorphosis, The Penal Colony, and Other Stories** (New York: Schocken Books: Distributed by Pantheon Books, 1988).

٢ ـ Achille Mbembe, **On The Postcolony** (Berkeley: University of California Press, 2001).

٣ ـ Antonin Artaud, op.cit.

٤ ـ Christopher Reed Stone, **Popular Culture and Nationalism in Lebanon: The Fairouz and Rahbani Nation** (London; New York: Routledge, 2008), p. 94.

٥ ـ Julia Kristeva, op. cit.

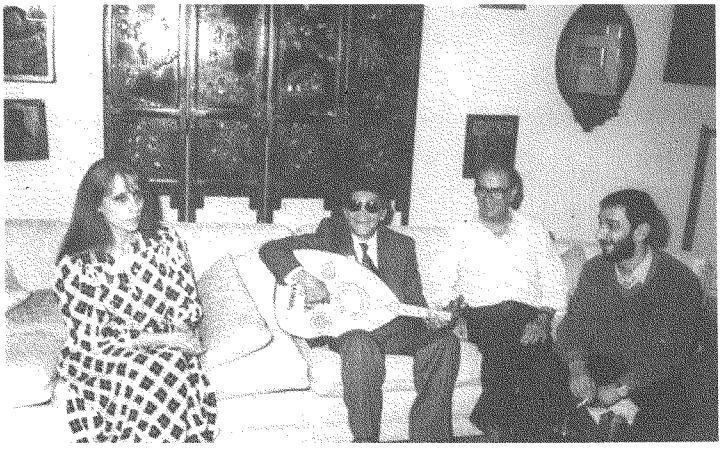
٦ ـ Suzanne Kamel Abou Ghaida, **Analyzing the Ziyad Rahbani Phenomenon Through Fan Discourse** (Master of Arts Thesis) (Beirut: Department of Social and Behavioral Sciences, Faculty of Arts and Sciences, The American University of Beirut, 2002), p.p. 37-39.

انتقالاتٌ سلسةٌ من مقطع (أو تقسيم) إلى آخر. كما أنه يستخدم، وبـ «معلّميّةٍ،» تقنيّاتٍ «الباروك» الغربيّة المتمثّلة في الأوستيناتو، والكاونترپوينت (الطّباق الموسيقيّ أو المزج اللحنيّ)، والكانون (الإتباع)، والفوغ (اسمعْ، مثلاً، خاتمة مقدّمة ألبوم **معرفتي فيك** لفيروز).[1] لا غرابة، إذًا، أن تَقلّ الموسيقى في مسرحيّاته[2] كلّما ازدادتْ هذه الأخيرةُ تسيُّسًا، ومحاكاةً ساخرةً، بل استشرافًا للمستقبل، هادمةً الزمانَ والمكانَ، ومنحدرةً إلى درك الوحشيّة والبدائيّة، على نحوٍ ما يفعل في مسرحيّة **بخصوص الكرامة والشعب العنيد**.[3] إنّ عنصرَي الأمل والمثاليّة في موسيقى زياد لا ينسجمان تمامًا مع نقده للمجتمع اللبنانيّ. وهو ما يفسِّر أيضًا لماذا واصل زياد، على الرغم من علاقته الغامضة، والتصادميّة أحيانًا، بالإرث المسرحيّ الذي خلّفه أبوه وعمُّه، تعاونَه مع فيروز، لا في أغانٍ جديدةٍ فحسب، بل في إعادة صياغة (توزيع) كلاسيكيّات الأخوين رحباني أيضًا. فمع أنه سَخِرَ جهارًا من تصويرهما الاختزاليّ الابتساريّ للبنان، فإنه لم يسْخرْ من موسيقاهما قطّ.

هذا الانفصالُ بين الكلمات والموسيقى في عمل زياد يميّزه من موسيقيين ملتزمين آخرين، أمثال الشيخ إمام الذي عبّر زياد علنًا عن إعجابه به. ففي الأغاني السياسيّة التي تلت حربَ ١٩٦٧، سواء كانت أغاني الشيخ إمام أو أحمد قعبور أو مرسيل خليفة، لم تكن الموسيقى تنفصل عن الكلمات، بل غالبًا ما كانت الأولى قاعدةً (أساسًا) للتعبير عن الثانية. وكانت أكثرُ الأغاني شعبيّةً هي تلك التي تَستخدم أقلَّ ما يمْكن من الآلات ومن الموسيقى الآلاتيّة، فتأتي الألحانُ بسيطةً، وتَتْبع الإيقاعاتُ الكلمةَ المنطوقةَ بأمانٍ، أو تنحصر في ضربات «مارش» عسكريّةٍ منضبطة. والمهمّ، بصراحة، لم يكن جمالَ الصوت، ولا تعقيدَ اللحن والتوزيع الأوركستراليّ، بل ما يقولُه الفنّانُ/ـة، أيْ رسالته/ـها السياسيّة.

لا تكتفي موسيقى زياد بأن توجَدَ في كونٍ يكاد يكون موازيًا لمسرحه، وإنما لا تَخضع جماليًّا للكلمات أيضًا. وحين كان مسرحُ زياد يتطلّب ذلك الإخضاعَ، كان يعْمد إلى فصل موسيقاه عن مسرحيّاته. فأين يندرج عملُ زياد الخلاّق في سياق الفنّ الملتزم والموسيقى الملتزمة في العالم العربيّ المعاصر، إذًا؟ وإذا كان الفنُّ يؤدّي بالفعل دورًا تطهيريًّا (كاثارسيسيًّا) للعواطف، فكيف يظهر هذا التطهيرُ مسرحيًّا وموسيقيًّا في أعمال زياد؟

لقد قادني عملي على الفنّ والموسيقى الفلسطينيّيْن إلى التمييز بين ثلاث إستراتيجيّات ما بعد كولونياليّة للبقاء على قيد الحياة، وللتعبير



زياد وكريم مروّة والشيخ إمام وفيروز (١٩٨٤)

الجماليّ/السياسيّ، استخدمها الفلسطينيّون في نضالهم من أجل استيعاب أوضاعهم والتغلّب عليها. وأُحاججُ هنا بأنّ هذه الإستراتيجيّات موجودةٌ أيضًا في عمل زياد، وربما في أعمال فنّانين ملتزمين آخرين في العالم العربيّ. الإستراتيجيّة الأولى هي «كَرْكتة» العنف (تحويلُه إلى كاريكاتور)؛ والثانية هي الضحك؛ والثالثة هي الكلامُ العاري، أيْ من غير الاعتماد على أيٍّ من الأدوات اللغويّة الرمزيّة أو التمثيليّة أو المجازيّة. وسأرتكز في الصفحات الآتية إلى الموسيقى والفنّ الفلسطينيّيْن لفهم إستراتيجيّات زياد الخلاّقة. غير أنني، لضيق المجال، سأركّز على الإستراتيجيتيْن الأولى والثانية.

حتى نهاية الثمانينيّات لم يكن المواطنُ الفلسطينيُّ العاديّ، وأعتقدُ أنّ ذلك ينطبق على المواطن العربيّ العاديّ عامّةً أيضا، يستقي جرعتَه اليوميّة، في ما يخصّ النقدَ وأسبابَ العنف في الشرق الأوسط، من منظِّرين أمثال إدوارد سعيد، أو من شعراءَ بليغين كمحمود درويش، وإنما من فنّانين شعبيين أمثال رسّام كاريكاتور من الشتات الفلسطينيّ هو ناجي العلي. فلقد صوّر ناجي، بأسلوبٍ مطلقٍ بالواقعيّة التعبيريّة، ومغموسٍ بالسخرية المرّة، العنفَ وكأنه دوّامةٌ مفرغةٌ تدوم وتدوم بسبب وجود انتهازيين سياسيين في الحكومات العربيّة والغربيّة على السواء، وبسبب عمليّة «سلام» وهميّةٍ تطبّع مصادرةَ الأراضي وتبرِّر حرمانَ اللاجئين من حقوقهم وتَسلُّب الفلسطينيين القابعين تحت الاحتلال من إنسانيّتهم. في رسوم ناجي يتمّ تصويرُ العنف ومحاكمةُ أهواله بفضل صبيٍّ، اسمُه حنظلة، يدير ظهرَه للقارئ باستمرار.

١ ـ فيروز، **معرفتي فيك** (بيروت: شركة ريلاكس إن، ١٩٨٧).

٢ ـ Christopher Reed Stone, op.cit.

٣ ـ زياد الرحباني (١٩٩٣)، **بخصوص الكرامة والشعب العنيد** (بيروت: شركة ريلاكس إن، ١٩٩٥).

ما يَلفت نظري في شخص حنظلة هو الموقعُ الذي يدّلي فيه بملاحظاته: إذ هو في مواجهة العنف مباشرةً، لكنّه على هامشه أيضًا. فهو دائمًا حاضرٌ، شاهدًا أبديّاً على الأحداث التي تمرّ أمامه وتتكشّف بلا انقطاع. وإنني لأرى من خلال وجهه المخفيّ، ويديه المعقودتين خلف ظهره، وصمتِه، وتحديقِهِ إلى حيث ينظر، فنّانًا ملتزمًا في أزمنة العنف. فأمام تعقيد هذه الأزمنة ليس الفنّانُ بمختلفٍ عن حنظلة، ابنِ العاشرة، العالقِ في وضعٍ مستحيل، هو وضعُ الشاهد على أفعالٍ رهيبةٍ تُرتكب أمامه، في الوقت الذي يحافظُ فيه على براءة الطفولة، وتطلّعاتها، ومثاليّتها، ومناشدتِها ضميرَ الإنسانيّة، وأملِها في تغيّر الأوضاع يومًا ما. الفنّان، شأنه شأن حنظلة، يبقى طفلاً، أغرقتْه المحنُ التي تبدو أحيانًا عصيّةً على الاستيعاب وتؤدّي إلى اجتثاثه من تراثه الفنيّ والإنسانيّ. ولذا يلوذ بكتابةٍ مسرحيّةٍ، أو برسم كاريكاتورٍ، وسيلةً للتعبيرعن التزامه.

والحقّ أنّ ناجي العلي كان مدركًا تمامًا لطاقة رسومه الابتساريّة. فرسومُه تعرّي بشاعةَ العنف وتعقيداته، لكنها ـ بوصفها مجرّدَ رسوم كاريكاتور ـ تختزلها أيضًا وتَنْزع عنها طبقاتها المتعدّدة. لذلك كان ناجي يحتاج إلى حنظلة ليذكّره بأنّ وراء المفارقات اللاذعة والمحاكاةِ الساخرة في رسومه واقعًا ينبغي إدراكُه، وحاجةً إلى الأمل في شيءٍ أفضل. وإنْ أغْوَتْ ناجي العلي فكرةُ تهنئة النفس على رسومه النقديّة، فإنّ حنظلة حاضرٌ دائمًا، بيديه المعقودتيْن وراء ظهره، لتذكيره بتواطئه هو نفسه مع ما يُرتكب، وبكلّ ما لم يفعلْه بعدُ، وبكلّ الإمكانيّات المختزَنةِ التي لم تتحقّق بعدُ في العالم العربيّ.

يُمْكن العثورُ على معظم هذه العناصر في مسرحيّات زياد، التي تُمْكن أيضًا مقارنتُها بالكوميديا ديللارتي الإيطاليّة، حيث تكون الشخصيّاتُ النموذجيّةُ البدئيّة، هي نفسُها، ولكنْ في حبكاتٍ متعدّدة، ومن خلال أقنعةٍ وأزياء متنوّعة، جوانبَ مختلفةً من المجتمع الإيطاليّ. ولكنْ فلنبقَ الآن قرب ممثّلي واقعنا الاجتماعيّ هنا. فزياد، كناجي في رسومه، يَبتدع صورًا كاريكاتوريّةً من واقع المجتمع اللبنانيّ المعاصر، دافعًا بالاختلافات الطائفيّة والطبقيّة واللهجاتيّة إلى تخومها القصوى من أجل بثّ رسالةٍ إلى الجمهور، وهي تبيانُ عبثيّة الخطوط الاختزاليّة التي تفْصل بين اللبنانيين، وذلك بكلماتٍ واضحةٍ لا لبْس فيها. لكنْ إذا كان الأمرُ كذلك، فأين حنظلة في مسرحيّات زياد؟ وجوابُنا: ألا يصوِّر زياد الثوريين غالبًا بأنهم فاسدون شأنَ معارضيهم، ومنفصلون عن الواقع شأنهم كذلك؟ ألا يصوِّر المواطنين الشرفاءَ أنانيين شأنَ المتنفّذين في السلطة، وعلى استعدادٍ لبيع أجسادهم وأرواحهم من أجل البقاء على قيد الحياة؟ ألا يَسْخر غالبًا من المثقف «التقدميّ» ومن المواطن اللبنانيّ «الكوسموبوليتيّ» في مسرحيّاته؟ وماذا عن الفنّانين؟ ألم يكن الموسيقيّون على رأس قائمة الاغتيال في مسرحيّته، **نزل السرور** (١٩٧٤)؟ أليسوا هم أولَ مَنْ يبدّلون ألحانهم ليَحْظوْا بـ «الالتزامات» و«العقود» الفنّيّة القادمة أو ليتكسّبوا قليلاً من مواهبهم؟ أين الأملُ، والوعيُ، والضميرُ، التي يمثّلها حنظلة في رسوم ناجي؟

في رأيي أنّ الموسيقى هي التي تجسّد حنظلةَ في أعمال زياد. إنّ تماسُكَ أسلوبه الموسيقيّ، وتوازنَه، ومكوّناته الجماليّةَ المتنوّعةَ التي تَربط ما بين أنواعٍ موسيقيّةٍ تبدو مختلفة، تعطي أبعادًا وظلالاً للتصويرات الكاريكاتوريّة للمجتمع والسياسة العربييْن التي يؤدّيها في مسرحيّاته بنقدٍ وقسوة، تمامًا كما يفعل حنظلة. وإنه لمن خلال الموسيقى يدعو زياد جمهورَه إلى الذهاب أبعدَ ممّا ذهب إليه نقدُه وسخريتُه ونهاياتُه المسرحيّة المتشائمة، باتجاه الانفتاح على التغيير المحتمل. إنّ الموسيقى هي الوسيلةُ التي يسمح زياد من خلالها بالتعبير عن تطلّعاته إلى غدٍ أفضل.

إنّ مزجَه بين الموسيقى الغربيّة والعربيّة يجب ألاّ يُعتبرَ دعوةً إلى التغريب لحلّ مشاكل العالم العربيّ، ولا بحثًا عن بطلٍ يأتي من الخارج لإنقاذ لبنان من نفسه، بل يجب أن يُعتبر قبضًا على عناصرَ كانت قد فُرضتْ علينا بالقوة وتلوّثتْ بتاريخٍ طويلٍ من المعاناة، ومصادرةً من ثمّ لمعانيها ولاستخداماتها، من أجل خلق طريقةٍ جديدةٍ كليّاً لرؤية الأشياء. وهذا ما أسمته المنظّرة غاياتري سبيڤاك «كاتاشريسيس،» catachresis أيْ: استخدام الكلمة بطريقة مختلفة جذريّاً عن معناها الأوّل، من أجل تدمير هذا المعنى، ولإعادة استخدامها هي نفسها بهدف تمكين الذات.[1] فموسيقى زياد تبيّن الإمكانيّاتِ الخلاّقة التي تأتي نتيجةً للنهل من تمايزاتنا فيما بيننا، من أجل ابتداع أشياءَ أعقدَ وأكملَ وذاتِ طبقاتٍ وظلالٍ متعدّدةٍ، بدلاً من استخدام تلك التمايزات لرسم الحدود أو لمحاولة تخبئتها وراء صورٍ مثاليّةٍ عن «الوطن» أو «الأمة.» ولكنْ إذا كان الأمرُ كذلك، فلماذا لا يتخلّى زياد عن المسرح ويتمسّك بالموسيقى فقط؟ لماذا الانغماسُ في البشاعة حين يكون في الإمكان النهلُ دائمًا من الجميل والموحي؟

في اعتقادي أنّ موسيقى زياد لا يمكن أن توجدَ من دون مسرحه، لسببٍ بسيط: وهو أنّ ما أسمّيه «المثاليّة» في موسيقاه قد تكون سيفًا ذا حدّين. بل يمْكن أن تصبحَ، بسهولةٍ فائقة، تشويهًا لمبادئها بالذات، إنْ لم يضبطْها نقدُه القاسي الماثلُ في مسرحه. ولإيضاح قصدي سأنتقل الآن إلى الإستراتيجيّة الثانية للتعبير والبقاء على قيد الحياة في أزمنة ما بعد التحرّر من الكولونياليّة ـ عنيتُ: الضحك.

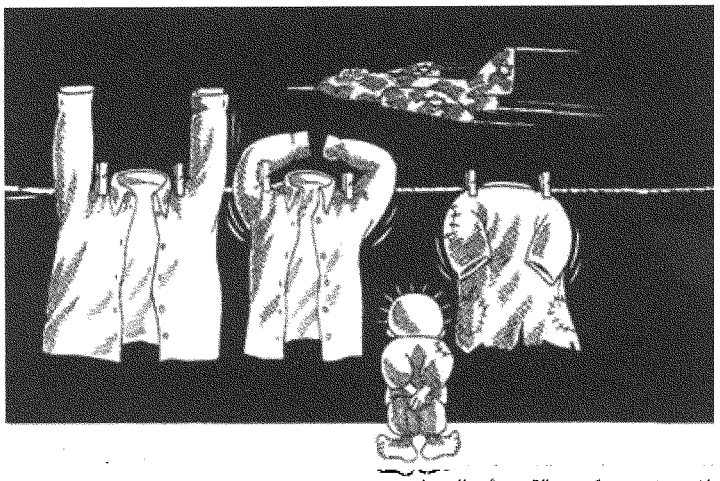
صحيح أنّ الفنّ والموسيقى يمكن أن يؤدّيا إلى نوع من الكاثارسيس الفرديّ أو الجماعيّ يُسْهم في إبراء الجروح الاجتماعيّة والتاريخيّة. لكنهما قد يصبحان

١ ـ Gayatri Chakravorty Spivak, Donna Landry, and Gerald M. MacLean, **The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak** (New York: Routledge, 1996).

أيضًا نوعًا من التشتيت أو الانزياح الذهنيّ، أفيونًا، دواءً للعنف المزمن، إلاّ أنّه ليس بالدواء الذي يَستأصل ذلك الداءَ بل يسهِّل على المرء التعايشَ وإيّاه والاستكانةَ إليه. وهذا ما يفسِّر، بحسب عالم الأنثروبولوجيا شريف كناعنة، سببَ تدخّل السخرية والضحك أكثرَ فأكثر من أجل تلطيف بعض تجلّيات الإبداع المثاليّ. ولا يتوجّه الضحكُ والسخريةُ صوب العنف ومرتكبيه فحسب، بل صوب حاملي مُثل المجتمع أيضًا. ففي النكات الفلسطينيّة، لا يعْبق جسدُ الشهيد برائحة الأزهار، وترضى الأمُّ بالتضحية بشرف ابنتها، ويَظْهر الطفلُ البريء ماكرًا، والأبُ الفلسطينيُّ عاجزًا، والمثقفُ جبانًا، والبطلُ الثوريُّ فاسدًا، والخائنُ في صورةٍ وديّة. النكاتُ الفلسطينيّة، إذًا، تحوِّل البطلَ بطلاً مضاداً، والضعيفَ قوياً.[1] وتكون الفكاهةُ السوداءُ ترياقًا للمثاليّة غيرِ النقديّة، إذ تحذِّرنا من تحويل الكاثارسيس الخلاّقة إلى مخدِّرٍ مسكِّن.

يُمْكن عقدُ المقارنة نفسها بين موسيقى زياد ومسرحه. فموسيقاه، حين تُعزَلُ عن علاقتها بعمله المسرحيّ، قد تصبح مخدِّرًا، ولاسيّما للأغنياء والمغتربين اللبنانيين البعيدين عن مأساة الفقراء اليوميّة داخل الوطن. وليس مصادفةً أنّ المكان الذي تجري فيه أحداثُ مسرح زياد، المليءِ بالسخرية والفكاهة السوداء والكوميديا التراجيديّة، هو بيروتُ الغربيّة، ولا أنّ مسرحَه لا يسافر إلى الشتات اللبنانيّ في المهاجر؛ خلافًا لموسيقاه التي تلقّاها الجمهورُ في الخارج، بواسطة فيروز، بحماسٍ كبير. وهذا يفسِّر أيضًا لماذا يَستخدم زياد مسرحَه وضحكَه داخل لبنان بالذات استراتيجيةً للتعبير والنقد. فحين يعيش المرءُ الواقعَ البشعَ على الأرض ويواجهه بشكلٍ يوميّ، تصبح الوسيلةُ الوحيدةُ لنقده ومقاومته هي الهزءَ به. وفي المقابل فإنّ موسيقى زياد هي النافذةُ التي يفتحها للأمل، وهي المكان الذي يكون فيه تقديمُ رؤيةٍ طوباويّةٍ أمرًا ممكنًا. وهذا ما يجعلها (الموسيقى) أكثرَ جاذبيّةً لمن همْ خارجَ لبنان، وللمغتربين اللبنانيين بنوعٍ خاصّ.

ولكنْ ما هو الذي يجعل الموسيقى وسيلةً أسهلَ من كلمات المسرح للتعبير عن اليوطوبيا؟ هذا سؤالٌ وجيهٌ فعلاً. فلأُشِرْ أولاً إلى أنّ الكلمات والأصوات في موسيقى زياد، وبخاصّةٍ موسيقاه الآلاتيّة، ثانويّةٌ، في الغالب، مقارنةً بالأوركسترا. وهذه نقطةٌ جوهريّة إنْ أخذنا في الاعتبار الدورَ الذي تلعبه الآلاتُ والموسيقى الآلاتيّةُ في تاريخ الموسيقى العربيّة المديد. فوسطَ إرثٍ موسيقيٍّ يطغى فيه الصوتُ والشعرُ، تحتلّ الموسيقى الآلاتيّةُ موقعًا غامضًا أو ملتبسًا. فلمّا كانت الموسيقى الآلاتيّةُ لا «تتكلّم» وترتبط تاريخيّاً بأنماط موسيقى متأثّرةٍ بثقافاتٍ أخرى، فقد صوّرها البعضُ وكأنها تفتقر إلى الأصالة والدور الوظيفيّ والمفهوميّة. غير أنّ الآلات



الموسيقى تجسّد حنظلة في أعمال زياد.

الموسيقيّة، كالعود مثلاً، اعتُبرتْ أدواتٍ علميّةً قاسَ بها العارفون (كالفارابي) الأصواتَ، واعتُبرتْ أيضًا رمزًا للجهود التحديثيّة التي سُمّيت «النهضةَ العربيّة» في بدايات القرن العشرين. والحقّ أنّ الغموض في الموسيقى الآلاتيّة يجعل منها وسيلةً مثلى للتوسّط والتفاوض بين الهويّات والثقافات والمناطق والذاكرات والتواريخ المختلفة. الموسيقى الآلاتيّة تتجنّب أيضًا الوقوعَ في دوغما الخطاب السياسيّ الماثل في «أغاني الاحتجاج»؛ ذلك لأنّ الرسالة في الموسيقى الآلاتيّة ليست محصورةً في مدلولات الكلمات بل تُنقل عبر الصوت والتعبير الموسيقيّ نفسهما.

يبدو زياد شديدَ الوعي بذلك الأمر. وإذا كانت دراساتٌ كثيرةٌ قد ركّزتْ على امتزاج الآلات الغربيّة والعربيّة في موسيقاه، فإنّي أعتقد أنّ استخدامَه للموسيقى الآلاتيّة والتوزيع الأوركستراليّ والعزفِ الإيقاعيّ، لا مصدرَ الآلات نفسِها ونوعَها، هو الذي يسلّط الضوءَ على تطلّعات زياد إلى غدٍ عربيٍّ منشود. **فالموسيقى الآلاتيّة تتيح له أن يتجنّب أن يكونَ أسيرَ كلماته نفسها، وأسيرَ تصويره الساخر المتشائم للمجتمع اللبنانيّ في داخل مسرحيّاته.**

إنّ الاعتماد على الصراحة النسبيّة والغموض في الموسيقى، أو على جمال الأصوات، يَحمل مخاطرة: فهذه جميعُها يمكن أن تُنتزعَ منها السياسةُ انتزاعًا تامّاً، لتحوَّلَ من ثم إلى محض تسلية. الأسوأ أنها قد تصبح مخدِّرًا، فتسهم في الحفاظ على الوضع الراهن بأن تقدِّمَ للمستمعين فضاءً يهربون إليه من مشاكلهم وواقعهم. والحال أنّ زيادًا في إحدى مسرحيّاته يشبِّه الثقافة بالماريجوانا، ولا يلعب الموسيقيون في مسرحيّاته أيَّ دورٍ إيجابيّ: فهم، شأن

---

١ ـ Sharif Kanaana, **Struggling for Survival: Essays in Palestinian Folklore and Folklife** (El-Bireh: Society of Ina'ash Al-Usra, 2005).

المثقفين، يَسْهل التلاعبُ بهم، أو هم عاجزون، أو غارقون في عالمهم الصغير المتخيَّل. وثمة أيضًا شخصيّةُ السكّير التي يؤدّيها زياد بنفسه، وهي تمثِّل في رأيي انشغالَ زياد برسالة الفنّ الحقيقيّة، ووقْعَ فنّه وموسيقاه على المجتمع. إنّ زياد الرحباني لا يمتلك بالتأكيد صورةً مثاليّةً عن الفنّ بوصفه منبعًا للتحرير، وفي اعتقادي أنّه يتصارع مع هذه الحقيقة داخلَ عمله بالذات. إنّ المسرح والموسيقى في عمله يحْرسان واحدُهما الآخر من أيّ انحرافٍ ممكن، أانحرف الأولُ إلى نقدٍ إيديولوجيّ جامدٍ وتشاؤمٍ دائم، أم انحرفَ الثاني إلى نوعٍ من الهروب من الواقع.

هنا يتجلّى، في أبرز صوره ربّما، الفارقُ بين زياد والأخوين رحباني، اللذين استخدما الموسيقى والمسرح كليْهما من أجل تعزيز رؤيةٍ مثاليّةٍ عن لبنان: رؤيةٍ لا يمْكن أن تؤخذ بجدّيةٍ إلا إذا عُرضتْ في إطار مهرجان، وفي مكانٍ وزمانٍ عُلّقتْ (أُوقفتْ) فيهما الحقيقةُ التاريخيّة. أمّا في عمل زياد، فتتحدّث الموسيقى مع المسرح وضدّه: كلاهما يكمل الآخرَ، ويضعه في السياق، وينقده. وهكذا فإنّ الالتزام في عمل زياد لا يحوِّلُ قطّ إلى نضالٍ مؤمثلٍ أو إلى ثورة، لكنه ليس خاليًا تمامًا في أيّ وقتٍ من التفكير الطوباويّ والأمل. إنّه لتوازنٌ يَصْعب الحفاظُ عليه، ولكنّه يفسّر في اعتقادي لماذا بقي عملُ زياد محبوبًا لدى أناسٍ مختلفين، ومن أجيالٍ مختلفة، وفي سياقٍ منخورٍ بالمِحَن العنيفة والأحداث السياسيّة التي لا يمكن التنبّؤ بها.

إنّ ما قلتُه لا يمثِّل كلَّ موسيقى زياد ومسرحه. فمن الخطإ وضعُ أسلوبه في قالبٍ واحدٍ بحيث يكون محاكاةً ساخرةً (پارودي) من جهة، ومثاليّاً من جهةٍ ثانية. فالواقع أنّ كلاً منهما يتضمّن الأمريْن، وهذا ما يتجلّى بأسطع صوره في أغاني مسرحيّاته الأولى. كما أنه ينبغي التمييزُ بين هذه الأغاني والأغاني التي كُتبتْ لتغنّيها فيروز: فهذه الأخيرة تتضمّن قدرًا أكبر من المثاليّة التي ذكرتُها آعلاه.

❖ ❖ ❖

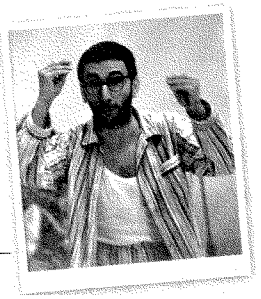
تلك كانت بعضَ التأمّلات والتعليقات والتحليلات التي أعتقدُ أنّ موسيقى زياد ومسرحَه وبرامجَه الإذاعيّة توحي بها. إنّ بعضَ الاستكشات والنكات في مسرحيّاته، والتي تتدخّل موسيقاه لتعدّلها وتضْبطَها بتناسقها وجدّيّتها، تبيّن الإستراتيجيّاتِ الخلّاقةَ العديدةَ التي استخدمها الفنّانون لاستيعابِ ما لا يمْكن الحديثُ عنه، وتتأمّل في التجارب المريرة التي خبِروها في مجتمعاتهم. إنّ التعبيرَ الفنّيّ، سواءٌ جاء عن طريق الأدب أو الرسم أو الموسيقى أو المسرح الكوميديّ أو رسوم الكاريكاتور، قد صَوّر العنفَ، ونقَدَه بقوةٍ وحساسيّةٍ وكفاءةٍ مدهشة. غير أنّ موسيقى زياد ومسرحَه يذكّراننا بأنّ الالتزام الفنيّ، من خلال التصوير النقديّ للعنف، يَسْهل أن يتحوّل إلى «كركتةٍ» ذاتيّة، إلى كاريكاتورٍ بلا روح ولا عمق، إنْ لم يرافقه ما سمّاه الشاعر محمود درويش إحساسَ كلّ الأفراد الملتزمين، ولاسيّما الفنّانون، بالرغبة في بثّ الأمل في النفوس وبواجب القيام بذلك.[1] ولكنْ ما لم يَضبطِ الأملَ نقدٌ واضحٌ، وما لم لم يتواجهْ مع الواقع، وما لم يبسَّطْ بالضحك والسخرية، فإنّ السلطة (القوة) قد تقبض على الپارودي [المحاكاة الساخرة] فتحوّلها إلى ثقافةٍ معقَّمة، أو قد تتحوّل إلى محضِ تجزيةٍ للوقت، وإلى هروبٍ من المسؤولية والواقع.

مونتريال

يارا الغضبان

باحثة أنثروبولوجيّة، وفي أنثروبولوجيا الموسيقى بوجهٍ خاصّ، تعيش في مونتريال (كندا). أجرتْ أبحاثًا ونشرتْ مقالاتٍ في الموسيقى والثقافة الفلسطينيّتيْن، والموسيقى الغربيّة، مع التركيز على قضايا العولمة، والهويّة، وديناميّاتِ القوّة ما بعد الكولونياليّة، وعلاقاتِ المثاقفة بين المجتمعات التعدّديّة المعاصرة.

١ ـ Mahmoud Darwich and Elias Sanbar, **La terre nous est étroite et autres poèmes 1966-1999** (Paris: Gallimard. 2000).



زياد الرحباني

صائد التحولات... والانكسارات(١)

أكرم الريّس (إعداد)

«وقائع العام المقبل»: صُوَرُ الموسيقيّ

مقدّمة

اخترْنا فيلم **وقائع العام المقبل**، لسمير ذكرى، من بين كافّة الأفلام التي عمل زياد الرحباني على وضع موسيقاها التصويريّة، بسبب خصوصيّة عطائه في هذا العمل، ولموقع الفيلم عامّةً في السينما السوريّة، وربّما العربيّة. كما أنّ ديناميكيّة العلاقة الإبداعيّة التي تشكّلتْ بين المُخرج والمؤلّف الموسيقيّ كانت أحدَ الأسباب الرئيسة في تعزيز الترابط العضويّ بين الرؤية السينمائيّة والفضاء الموسيقيّ للعمل. وقد أبدى زياد إعجابَه بقصّة الفيلم إلى الحدّ الذي دفعه إلى كتابة مسرحيّةٍ كاملةٍ في الموضوع ذاته بعنوان **Made by Micha**، ولكنها لم ترَ النور حتّى اليوم.

تتألّف هذه المقالة من ثلاث فقرات، إضافةً إلى المقدّمة والخلاصة. الفقرة الأولى توثيقيّة حول الفيلم، والثانية حصيلةُ حوارٍ أجريتُه مع المخرج سمير ذكرى عن سيرة الفيلم، والعلاقاتِ التي قامت من خلاله وحوله، وتحديدًا بينه وبين زياد. أما الفقرة الثالثة فهي هوامشُ وملاحظاتٌ واستشهاداتٌ تواكب الموضوعَ وتشكّل نصوصًا تجاور هذه السيرةَ، وتربطها بواقع زياد الفنيّ.

كما أنّ هذا النصّ ينطلق، ولا سيّما في فقرته الثانية، من المنهجيّة الأنثروبولوجيّة في السيرة والسِّيَرة الذاتيّة. وبناءً عليه، تنطوي هذا التجربة على «راوٍ وباحثٍ ونصّين... أحدُهما شفهيٌّ من صنع الراوي، والآخرُ مكتوب... ولأنّ هذه العمليّة ثنائيّة، فإنها لا تقوم إلاّ بفضل الراوي الذي يحوّل مستمعَه إلى باحثٍ، أيْ مراقبٍ»[١] وبالأخصّ إذا كان الراوي قامةً ثقافيّةً وسينمائيّةً بحجم سمير ذكرى.

تعريف الفيلم

تاريخ الإنتاج: ١٩٨٥.

المدة: ١١٥ دقيقة.

ملخّص القصة: يُنذِر هذا الفيلم، من خلال إدانته للفساد و«النشاز» الإداريّ، من سيطرة عقليّة بيروقراطيّة تحدُّ من الإبداع، وربّما تدفع به إلى الإحباط. فالفيلم يروي المشكلات التي واجهتْ موسيقيّاً شابّاً (منير) عاد إلى دمشق وطموحُه تشكيلُ أوركسترا كلاسيكيّةٍ عربيّة، لكنّه لم يتمكّن من تحقيق هذا الحلم في الظروف المحيطة به، فسعى إلى إيجاد بدائل خلاّقة تنطلق من تفاعله مع واقعه وبيئته.[٢]

موسيقى الفيلم: تمحور الفيلمُ على عناصر صوتيّةٍ، وقطعٍ موسيقيّةٍ عديدة، أغلبُها من مقام النهوند. ومنها:

(١) موسيقى بداية الفيلم، أو «اللحن الأوّل» كما يسمّيه سمير ذكرى، ويتألّف من حركتين: بطيئة وسريعة. وهو يمثّل حلمَ منير عند عودته إلى دمشق، وآمالَه في تنفيذ مشاريع موسيقيّةٍ طليعيّة. وقد اعتُمدتْ فيه الكتابةُ الموسيقيّةُ السمفونيّة على نمط السوناتة، وعلى التوافقات الهارمونيّة.

(٢) دويتو البيانو والكمان، ويؤدّيه في الفيلم تلميذان من تلامذة منير المكفوفين.

(٣) موسيقى المشهد الأخير في تدمر، وهي تجسّد الشكل الجديد لحلم منير. وقد تميّزتْ بتآلفِ عناصرَ إيقاعيّةٍ مختلفة، وبالكتابة الكنترابنطيّة على نمط الفوغ.

كما اشتمل الفيلمُ على Prelude لشوبان، وقد دَوّن زياد على ورقة نوطتها أنّ نهايتها شرقيّة. وذلك أنّ «المقطوعة بدأتْ بالموسيقى الأصليّة... بعدها يبدأ الارتجالُ على آلة البزق، وهي تجسيدٌ للحلم الذي تصوّره هو. وبمعنًى آخر، هي فكرةُ استنباط شيءٍ ما جديدٍ، أو فكرةٍ جديدةٍ، من فكرةٍ أساسيّةٍ مكتوبةٍ سابقًا، وفي عصرٍ وزمانٍ آخر،» كما شرح زياد في مقابلة أجراها معه الناقد نزار مروّة.[٣]

الممثّلون: نجاح سفكوني (في دور منير)، هالة الفيصل، نايلة الأطرش، عبيدو باشا، كارمن لبّس.

مدير التصوير: حنّا ورد.

مونتاج: زهير داية.

مدير الإنتاج: جورج بشارة.

---

١ ـ ماري كلود سعيد، «جمع السِّيَر الذاتيّة: علاقةُ المراقب بالموضوع،» **باحثات**، العدد الثالث (بيروت، ١٩٩٦ ـ ١٩٩٧)، ص ١٢٢ ـ ١٣٠.

٢ ـ موقع المؤسّسة العامّة للسينما على الإنترنت، وزارة الثقافة، الجمهوريّة العربيّة السوريّة، http://www.cinemasy.com/ar، ٢/١٠/٢٠٠٩.

٣ ـ نزار مروّة، **في الموسيقى اللّبنانيّة العربيّة والمسرح**، إعداد وتنسيق وتقديم محمّد دكروب (بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٨)، ص ٣١٨.

الموسيقى التصويريّة: زياد رحباني.[1]

إخراج وسيناريو وحوار: سمير ذكرى.[2]

شذرات من الوقائع (اللقاء مع سمير ذكرى)[3]

أولاً: الفيلم

وقائع العام المقبل واحدٌ من ثلاثيّة، هي: **حادثة النصف متر** (١٩٨٠)، و**وقائع العام المقبل** (١٩٨٥)، و**علاقات عامّة** (٢٠٠٣). وهي ترتبط في وصفها وضعَ المجتمع العربيّ، والمجتمع السوريّ تحديدًا، عبر ثلاث شخصيّات. الأولى، في **حادثة النصف المتر**، موظّفٌ بيروقراطيّ غارقٌ في همومه الذاتيّة، على الرغم من أنّ البلاد كانت على أبواب حرب الـ ٦٧. والثانية، في **وقائع العام المقبل**، موسيقيٌّ درس في الخارج واستوعب كثيرًا من معالم الموسيقى والحضارة الغربيّتين، وعاد إلى دمشق باحثًا عن أداةٍ لتنفيذ حلمه في تأسيس «الفرقة السيمفونيّة للموسيقى الكلاسيكيّة العربيّة الحديثة،» ليجد نفسَه هائمًا في دهاليز البيروقراطيّة. أمّا الشخصيّة الثالثة، في **علاقات عامّة**، فمهندسٌ تقع مرشدةٌ سياحيّةٌ في حبّه، بعد أن بدا لها خفيفَ الظلّ ومتواضعًا، لكنّها تكتشف وحشيّته التي ليست سوى صورةٍ كاريكاتوريّةٍ عن زوجها السريّ رجلِ الأعمال.

ومن ناحية أخرى، يرمز الموسيقيُّ في **وقائع العام المقبل** إلى المبدع الذي يسعى إلى تقديم عطاءٍ جديد لكنّه يواجَهُ بغياب الأداة. نتكلّم في كافّة المواضيع إلاّ الأداة التي نفتقدها لتنفيذ التطلّعات والمشاريع. وحدة عربيّة؟ أيّة وحدة عربيّة؟ أين أدواتُكم للقيام بذلك؟ إنّ بحثكم عن أداة، وتطوّرَ مفهومكم عنها، يعكسان تطوّرَ علاقتكم بالواقع. لقد كان المشروعُ موجودًا عند منير، لكنّه افتقد الأداة. وعندما حالت البيئةُ البيروقراطيّةُ دون التقدّم في إنجاز حلمه، سعى إلى تحقيق مشروعه بشكلٍ آخر؛ فلم تعد الفرقةُ الموسيقيّةُ تتألّف من المحترفين الذين يرتدون الزيّ الرسميّ، بل كوّنها من مجموعة زملاء محيطين به، ومن مغنٍّ مجنون التقى به في حافلة، ومغنيّةٍ كباريه، بالإضافة إلى طلاّبه المكفوفين. كما لم يعد اللحنُ الذي يودّ منير عزفَه كلاسيكيّاً بحتًا، بل استوحى واحدًا جديدًا من لحنٍ شعبيّ من شمال سوريا.

وبينما كان منير وأعضاءُ فرقته يدوزنون آلاتهم ويدرّبون حناجرَهم استعدادًا لأداء لحنهم في مهرجانٍ للموسيقى العربيّة أقيم على أطلال تدمر، أتاهم أمرٌ من المسؤول الكبير الذي كان يحضر الحفل بأنْ «اعزفوا وبعدين دوزنوا» لأنه مستعجل. لكنّ منيرًا أمر فرقته بعزم وتصميم: «كمّلوا الدوزان.» وإذ أكملوا الدوزانَ والترنيم ابتعدت الكاميرا عنهم رويدًا رويدًا، كاشفةً عن عظمة حضارة تدمر المنهارة والبائدة. وانتهى المشهد بخواء الصحراء الميّتة وفراغها المميت.

بإكمال الدوزان[4] رغمًا عن المسؤول، وبتطوير العلم وابتداع الأداة انطلاقًا من الواقع، حقّق منير مقولة الصوفيّ النُّفَّريّ، «العلمُ المستقرّ هو الجهلُ المستقرّ،» وبها بدأ الفيلم.»

ثانيًا: العلاقة بالموسيقى

«درستُ في المعهد العالي للسينما بموسكو، وكانت الأطروحة التي قدّمتُها لنيل شهادة الماجستير تدور حول موسيقيّة الأفلام. من هنا درستُ الموسيقى بشكلٍ جدّيٍّ خمسَ سنوات. ولكنْ ثمة سببٌ آخر لقوة تذوّقي الموسيقيّ، وهو حصولُ

---

١ ـ ذكر زياد، في غير مناسبة، أنّ من الأمور الموسيقيّة التي تشغله العملَ على تأليف موسيقى تُشعر المتلقّي بأنّه يرى ما يسمعه. لعلّ هذه الجملة تختصر الكثيرَ من طموح زياد ومسيرته من البدايات، حين وضع الموسيقى التصويريّة لمسرحيّة **أبو علي الأسمراني** (١٩٧٣) لبرج فازليان، وللمسلسل التلفزيونيّ **آثار على الرمال** لأنطوان ريمي في العام نفسه، وصولاً إلى الموسيقى التصويريّة لمسرحيّة **بالنسبة لبكرا... شو؟** (١٩٧٨) والتي كانت بمثابة قفزة نوعيّة. كما وضع لاحقًا الموسيقى التصويريّة والأغاني لمسرحيّتيْ **أمرك سيدنا** (١٩٨٥) و**أبطال وحراميّة** (١٩٨٧) لزوهراب يعقوبيان وأنطوان كرباج. وكانت المحطّة الأساسيّة في العام ١٩٩٣ في مسرحيّة **بخصوص الكرامة والشعب العنيد** التي اتّسمتْ بمقاربة موسيقيّة جديدة تعزّزتْ بمشاركة الأوركسترا الحيّة بقيادة بشارة الخوري في كافة العروض، ولمدّة ستة أشهر متواصلة. وفي مجال موسيقى الأفلام، عمل زياد مع العديد من المخرجين بالإضافة إلى سمير ذكرى، وفي طليعتهم رندة الشهال (**متحضّرات** ١٩٩٨، و**طيّارة من ورق** ٢٠٠٣) وقاسم حَوَل (**عائد إلى حيفا** ١٩٨١). عربيّاً، تجدر الملاحظة أنّ محمد عبد الوهّاب، على الرغم من ريادته في إنشاء الأغنية السينمائيّة العربيّة انطلاقًا من فيلم **الوردة البيضاء** عام ١٩٣٣، وتأليفه مقدّمته الموسيقيّة «فانتازي نهاوند،» ترك مهمّةَ الموسيقى التصويريّة لغيره. وينطبق القولُ نفسُه على الملحّنين الكبار الذين عاصروا عبد الوهّاب، أمثال السنباطي والقصبجي، وعلى الجيل الذي أتى بعدهم بشكل عامّ.

٢ ـ سينمائيّ وسيناريست ومخرج، وُلد في بيروت عام ١٩٤٥، ونشأ وعاش في مدينة حلب. حقق عدّة أفلام روائيّة قصيرة وأفلام وثائقيّة، كما اشترك في كتابة السيناريو لأكثر من فيلم روائيّ. كتب وأخرج في العام ١٩٨١ فيلمَه الروائيّ الأول **حادثة النصف متر** المقتبس عن رواية لصبري موسى، والذي اعتُبر بدايةَ موجةِ سينما الشباب في سوريا. يعمل حاليّاً على إنجاز فيلمه الروائيّ الطويل، **حرّاس الصمت**، للأديبة غادة السمان. اشتركتْ أفلامُه في مهرجانات عربيّة ودوليّة عديدة، وحازت جوائزَ مرموقة.

٣ ـ تمّ اللقاء مع الأستاذ سمير ذكرى بتاريخ ٢٠٠٩/٧/١٦ في منزله في دمشق، واستمرّ ساعتين تقريبًا. ونشكر السيد سامي رستم لإسهامه في تفريغ التسجيل، والسيّد ناصر منذر لتسهيل الأمور.

٤ ـ وضعُ الموسيقيّ في **وقائع العام المقبل** يتقاطع في بعض نواحيه مع وضع الموسيقيّ قيصر في مسرحيّة **نزل السرور**؛ حيث يَفرض الثوّارُ عليه أن يلحّن نشيدَ الثورة، وحين يفشل في إتمام هذه المهمّة «الثورية» يغنّي: «ثائر حارّ يأكل النارْ، ونحن من؟ مزيكاتيّة.... رحنا ضحيّة الحركة الثورية...» وذلك بتناصٍّ مقصودٍ وتداخلٍ بين لحن الأغنية الأساسيّ وألحان التراث متمثّلةً بـ «الأراصيّة» (أغنية «يا نور عينيّ،» ١٩٧٤). وفي المقابل، وخلافًا لما فعل قيصر، يرفض منير أن يستجيب طلبَ معاون الوزير إيقافَ الدوزان استعدادًا لعزف لحن تحقيق الحلم.

خطإٍ عند ولادتي في مستشفى الجامعة الأمريكيّة في بيروت أدّى إلى إصابتي بالعمى أربعَ سنوات فتطوّر سمعي حتى الآن. ومن هنا، تدْخل الموسيقى في البناء العضويّ لأفلامي، لا كعنصر إضافيٍّ أو تزيينيٍّ. وهو ما يبرز في **وقائع العام المقبل**، الذي تشكّل الموسيقى موضوعَه الأساسَ: وبطلُه موسيقيٌّ حالمٌ يقدّم مشروعَه الحضاريّ منذ اللحظات الأولى للفيلم، أيْ مع اللحن الأوّل.

أمّا اختياري للموضوع الموسيقيّ فلم يأتِ بسبب اهتمامي بالموسيقى وحسب، بل أيضًا لكون الموسيقى رمزًا للوضع الحضاريّ المأزوم في سوريا والبلاد العربيّة.»

ثالثًا: مراحل العمل

«بدأ زياد تأليفَ موسيقى الفيلم انطلاقًا من مرحلة السيناريو الأدبيّ. واتّسم التعاونُ والحوارُ الفنّيُّ معه بالانسجام والتجاوب عبر مراحل الفيلم المختلفة. ولو لم تكن هناك قواسمُ مشتركةٌ بيني وبينه، لما استطعنا إنجازَ العمل، ولا سيّما في ظروف الحرب الأهليّة في لبنان. وكان إحساسنا بالموضوع متقاربًا، حتّى شعرتُ أنّنا كالمؤلّف الموسيقيّ بروكوفيف والمخرج آيزنشتاين اللذين تشكّلَ عندهما إحساسٌ واحدٌ بالإيقاع نتيجةً لتقاربهما الفكريّ والفنيّ.

تمّ تأليفُ موسيقى أغلبيّة المشاهد بعد التصوير، ما عدا مشهدين أو ثلاثة: فالمشهد الأوّل صُوِّر بعد جهوز الموسيقى لأنّ موضوعَه هو قيادة منير الأوركسترا لعزف اللحن النابع من روحه وحلمه؛ والمشهد النهائيّ، لأنّ الفرقة كانت تدوزن اللحن الذي ألّفه منير. كما أنّ أغاني كارمن في الكباريه تطلّبتْ إعدادًا موسيقيًا مسبقًا. وأعتقد أنّه لو كانت لدى زياد القدرة على المجيء إلى سوريا أثناء مونتاج الفيلم، لعله كانت مساهمته أكبر عند إدخال الموسيقى في الفيلم.»

رابعًا: التعاون مع زياد

«جاء طلبي إلى زياد وضعَ موسيقى الفيلم لأسباب عدّة: لبحثه عن حلّ للموسيقى الشرقيّة،[1] كحال البطل في فيلمي؛ ولتمتّعه بخلفيّةٍ حضاريّةٍ كبيرة؛ ولتمتّعه أيضًا بخلفيّة سياسيّة رَبَطَتْه بالمجتمع والناس عميقًا. قرأ زياد السيناريو وأحبّه. وقد

من فيلم **وقائع العامّ المقبل** (١٩٨٥).

أعجبني أنّه كان على استعداد لأنْ يُعيدَ ويحذفَ مرّاتٍ عديدةً حتّى يصلَ إلى النتيجة الملائمة. وهو يعمل بجهدٍ ولا يرضى بسهولة، ويرمي بعض أوراق النوطة ويحاول مجدّدًا. ولا يصرّ على رأيه.

وقد يبدو زياد للبعض فوضويًا، إلاّ أنّه دقيقٌ جدّاً.[2] فقد دار نقاشٌ بيننا حول اللحن الأوّل في الفيلم، الذي أريده موسيقى شرقيّة لأنه يعبّر عن حلم منير الموسيقيّ، ولكَ أن تتخيّلَ كونشيرتو سيمفونيّاً على مقام النهوند! كان في اللحن شيءٌ حاربه زياد بذاته: هو الذي يهرب من الموسيقى الكلاسيكيّة استطاع أن يطوّع النهاوند لها، وهذا يتماشى دراميًا مع شخصيّة منير المشبَع بالقالب الكلاسيكيّ للموسيقى، لكنّه مشبعٌ أيضًا بهويّته العربيّة، ورجع إلى دمشق لأنّ الإنجاز الذي

١ - يبدأ تصوّرُ الحلّ عند زياد بحوار بين جيلين (مشهد الآهات بين نخلة التنين، صاحب القهوة العجوز، والشابّ الذي يبدي اهتمامَه بالغناء في القهوة، في **سهريّة**، ١٩٧٣). ويمرّ بمرحلة تساؤل ومراجعة نقديّة لمفاهيم التراث («قليله الموسيقى تبعتنا شو فيها شلعات معزي... نبّشوا المريّخ وبعدنا عم نفتش مين لحّن الدلعونا،» **نزل السرور** ١٩٧٤) ولاستعمالاته (مسرحيّة **شي فاشل**، ١٩٨٣)، مرورًا بتجارب تجديديّة (**هدوء نسبي**، ١٩٨٥) ليصل إلى نتيجة أنْ «لا محلّ لأسلوب أو عزف أو تأليف موسيقيّ إلا بالعلاقة بالجذور الشرقيّة، مع حريّة واسعة في تصوّر هذا الحضور الشرقيّ وأساليبه المتنوّعة أشدّ تنوّع» (نزار مروّة، **أصوات من الضفة الثانية**، الحلقة الرابعة والعشرون، بيروت، صوت الشعب، ١٩٩٠).

٢ - يَطرح ذكرى موضوعَ صورة الموسيقيّ في الوجدان العامّ: فكيف إذا قرّر الموسيقيُّ أن يمتلكَ وسائلَ التواصل ويُعدّ فيلمًا وثائقيّاً عن تجربة موسيقيّة تغييريّة بعد حوالى ١٢ سنة من انطلاقته الأولى؟ هذا هو فحوى الفيديو الوثائقيّ الذي أعدّه زياد وأشرفتْ عليه ليال الرحباني وأنتجته «مؤسّسةُ النجدة الشعبيّة اللبنانيّة» عام ١٩٨٥ تحت عنوان **هدوء نسبي**. يُدخلنا زياد عبر هذه الوسيلة في «قضيّته الموسيقيّة» وتنفيذها العمليّ، فيتوجّه إلى المتلقّي العامّ الذي لم يكن تفاعلُ بعضه سريعًا مع المشروع الموسيقيّ الجديد، والى «آخر» موسيقيّ معلنًا أنّ «الخلطة نعيشها في كلّ شيء» وأنّ «الطريقة هي التي تتغيّر في الموسيقى» وأنّ «التطوير بدّو يصير وأفضل نحنا [قبل غيرنا] نبلّش فيه لأنّا منعرفو،» وذلك رغم الظروف التقنيّة الصعبة وعدم توافر الحدّ الأدنى من الخدمات العامّة وصعوبة وصول مَن تبقّى من موسيقيين في لبنان من مناطقهم إلى مكان البروفة بسبب الحرب التي ستؤثّر أيضا بدورها على تنفيذ الفيلم من الناحية النوعيّة. ويشير الناقد محمد سويد إلى أنّ الفيلم الوثائقيّ نشأ خلال تلك المرحلة الزمنيّة في لبنان على تربة خصبة من الالتزام واكتسب صدقيّته في الانتماء إلى الواقع، على الرغم من تقلص إمكانيّات الإنتاج (محمد سويد، **السينما المؤجّلة**، بيروت: مؤسّسة الأبحاث العربيّة، ١٩٨٦، ص ٣١ و١٢٨).

يريد تحقيقه هو أن يصبحَ القالبُ الكلاسيكيّ قائمًا على المقامات العربيّة. لقد استطاع زياد تأليفَ اللحنِ تمامًا كما يناسب هذا المشهد.

زياد لا يتدخّل في عمل المؤلّف لأنّ ذلك يَفرض نَفَسًا واتّجاهًا آخرَيْن، وهذه لعبةٌ خطيرةٌ يعرفها زياد بحِرَفيّته. لذا يقتصر تدخّله على ما له علاقة بالموسيقى. كما أنّه ذو حِرَفيّة كبيرة في تحديد الموقف من النصّ؛ وإذا لم يحترمْ عملاً لا يشارك فيه.

أما زياد الممثّل، فقد ترك بصمةً واضحةً عند الناس بأسلوب أدائه الهزليّ المسرحيّ. لذا أفضّل أن أرشّحه لدورٍ ساخر؛ فهو سيندمج مع الشخصيّة ويُحدِث تماهيًا بينها وبين شخصيّته الفنّيّة بشكل عامّ.(١)

للعمل مع زياد الممثّل متعةٌ كبيرةٌ. وأنا أميّز، كمخرج، بين الممثّل الذي يضجّ بالإبداع ويكون شريكًا في العمل، والممثّل المؤدّي الذي لا أحبّذه. من هنا، أتمنّى أن أتعامل، من جديد، مع زياد. وعندي عملٌ مهمّ، هو **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبو النحس المتشائل** لإميل حبيبي، حيث أرى زيادًا في شخصيّة أبي سعيد المتشائل لما فيها سخريةٍ مأسويّة. لكنّ هذا العمل يحتاج إلى جهةٍ منتِجة. كما أتمنّى العملَ معه في نصٍّ يؤلّفه ويمثّله. في كلّ الأحوال حاولنا العملَ معًا، من جديد، على موسيقى فيلم **تراب الغرباء**، لكنّ صعوباتٍ عديدةً منعتْه من المشاركة. وقد كتب لي رسالةَ اعتذارٍ أورد جزءًا منها لدلالاتها على الوضع العامّ الذي لَا يزال قائمًا:(٢)

«عزيزي محمد [ديار باكرلي]، بدّي تبلغو للعزيز سمير (بوجودو طبعًا) إنّو:

أولاً: هوّي من المخرجين العرب القلال اللي بيعطوا للموسيقى قيمتها بالفيلم (يعني إنو ما تكون مقتصرة على آلة كهربا واحدة بتقلّد كلّ الآلات الموسيقيّة مع نقرة عود أو فحيح نايْ من وقت للتاني)، وبيعرف أيّا جملة موسيقيّة بدّو. ومن هون كانت تجربتنا سوا على فيلم **وقائع العام المقبل** أفضل تجربة موسيقى تصويريّة بالنسبة إلي، واللي منها صارت موسيقى نهاية الفيلم مقدّمة موسيقيّة مستقلّة عنوانها «تدمر» وعم تنعزف بحفلات فيروز مع فرق كبيرة من الأجانب (يا ريت تسمعو الموسيقيين الإنكليز كيف عازفينها بأسطوانة **فيروز في الرويال فستيڤال هول ـ لندن**). أساسًا كلّ ما إسمعها بتأكّد من واقعيّة الفيلم.(٣)

ثانيًا: قللو كمان لسمير إنو أنا بعرف إنو هوّي بيعرف إنو أنا بتمنّى إشتغل موسيقى وإعتاش من الموسيقى، وبنفس الوقت الطلب عليها شبه معدوم، فليش بدّي فوّت فرصة لاشتغل موسيقى ومعكن إنتو بالذات؟.... وغير هيك ما في ولا أيّ سبب بيخلّيني قول عفوًا على موسيقى فيلم **تراب الغرباء**. فأرجو منكما أن تتفهّما الأمر وتتصرّفا بالطريقة الأنسب الممكنة، وأنا فعلاً آسف إني ما كون معكن بهالفيلم اللي بتمنالو كلّ النجاح وبتمنّى كمان إنو تفتح بوجكن ويكون في فيلم من بعدو لنرجع نشتغل...»

خلاصة

إذا كان المخرج سمير ذكرى قد اختار شخصيّةَ الموسيقيّ المبدع ليُحمّلها همَّه المتعلّق بالوضع الحضاريّ المأزوم والحلَّ الذي يقترحه، فإنّ زياد الرحباني، في أعماله، يُبرز صورًا متعدّدةً للموسيقيّ يتقاطع فيها الذاتيُّ والعامُّ. من هنا، يشكّل عملُ زياد الموسيقيّ، بمضمونه أو مسلكيّته وثباته على أسسٍ لا يتنازل عنها، معارضةً أو مقاومةً ثقافيّةً وموسيقيّةً في مشهد الانحطاط العامّ الذي يصيبنا.

بيروت

أكرم الريّس

باحث في العلوم الاجتماعيّة، ومستشار إداريّ. أعدّ ونظّم في العام ٢٠٠٦ (في إطار برنامج أنيس المقدسي للآداب بالجامعة الأميركيّة في بيروت) مؤتمرًا أكاديميًّا حول اللقاء الفنيّ بين فيروز وزياد الرحباني بعنوان: **في شي عم بيصير... مؤتمر في الكلمة والموسيقى والمسرحة**.

١ ـ في سلسلة حفلات **منيحة** التي قُدّمتْ مؤخّرًا في دمشق وبيروت، يظهر زياد فجأةً، وبموازاة العرض الأساسيّ، مع بعض أعضاء فرقته بشُعورٍ ضخمة وملابس تنتمي إلى سبعينات القرن الماضي، مؤلّفًا بذلك صورًا ساخرةً عن مجموعة موسيقيين باسم فرقة «رايز باند» أتوا من بريطانيا او أميركا، على الأرجح، للتعرّف إلى الموسيقى المحليّة. ولا تكتفي هذه الفرقة الوهميّة بهذا الظهور، بل تظهر مجدّدًا، وفي الحلّة نفسها، مستكملةً مهمّتها الاستطلاعيّة بين الحضور في نادٍ ليليّ تعزف فيه فرقةُ زياد سحّاب. ولعلّ ذلك «يذكّرنا بموزار (فيلم آماديوس) الذي كان يشارك في سهراتٍ تنكُّريّة ليتهكّم بأنماط فنيّة معاصرة، ويُثبتُ بذلك قدرةً على تفكيكها» (بشير صفير، «زياد الرحباني ساخراً من الفنّ،» جريدة **الاخبار**، ٢٠٠٩/٨/١١).

٢ ـ رسالة من زياد الرحباني إلى محمد ديار بكرلي وسمير ذكرى بتاريخ ١٩٩٧/٤/٤.

٣ ـ على ذكر واقعيّة الفيلم، يرى نزار مروّة أنّ «زياد وجد في الفيلم شيئًا في تشابه الأوضاع، فها هو الواقع يتكشّف عن أفق مسدود ثم يزداد الحال سوءًا كلّما تقدّم المؤلّف الموسيقيّ في السنّ والتجربة» (نزار مروّة، **أصوات من الضفة الثانية**، الحلقة الربعة والعشرون، بيروت: صوت الشعب، ١٩٩٠). نورد جزءًا من الحديث الذي دار بين نزار وزياد حول الفيلم وبطله منير في أواخر الثمانينيّات:

ـ «نزار مروّة: حسنًا! لماذا أحببتَ هذا الفيلم؟ ولماذا تبنّيتَ فكرته؟ (...)

ـ زياد رحباني: [لأنني] أعيش بظروف شبيهة بظروف بطل الفيلم.

ـ نزار مروّة: ولكنْ يبدو لي انّ ظروف بطل الفيلم خياليّة، أيْ من نسج الخيال، وغير واقعيّة، بمعنى أنّه، أي البطل، يريد رفعَ مستوى التذوّق الموسيقيّ عند الناس من خلال وظيفته في الدولة أي الكونسرڤاتوار؟! أنتَ لا تملك مثل هذه الظروف؛ فأنت مؤلّف موسيقيّ حرّ غير مربوط بمؤسّسة ما.

ـ زياد الرحباني: صحيح هذا، وصفي بالحرّ، صحيح. ولكنّ الخيال أو غير الواقعيّة التي تراها في الفيلم من خلال تطابقه مع وضعيّ، ستصبح واقعيّة جدّاً عندما أريد أن أتعاطى مع هذا الواقع الذي نعيشه اليوم (غير الطبيعيّ) في هذا البلد...» مروّة، **في الموسيقى اللّبنانيّة**...، مصدر مذكور، ص ٣١٩.

زياد الرحباني

صائد التحولات... والانكسارات(١)

ريما الرحباني، سهيل خوري، عدنيّة شبلي، سحر مندور، لينا مرهج، جان شمعون، مروان محفوظ، سعيد يوسف شـــهـــادات

صور الطفولة

ريما الرحباني*

١ ـ تسجيلات مفقودة

كان أهلي، أوقات، يجيبوا على البيت نسَخ ريل reel، عليها بعض أعمالهم المسجّلة مؤخّرًا، متل **جبال الصوان وهالة والملك وصحّ النوم**... وتختفي الشرايط. وين راحت؟ طبعًا، زياد... يكون ألّف شي جديد يسجّله عليها! كان بعمر ١٢ أو ١٣ سنة يؤلّف موسيقى وأغاني، كمّيّات هايله، ويدقّها بنفسه: بيانو، أكورديون، وما إلى هنالك، ويستعين بـ «ليال» أو ببعض أفراد العيّلة بالعزف. وإذا كانت الأغاني تتطلّب غِناء، كنّا نحن الكورال المنفّذ كمان. واحدة من الأغاني صارت فيما بعد «بُكْرا برْجعْ بوقفْ معكن.» وقتها، البابا دقّ معه ماندولين. أغنية تانية صارت «قديْش كانْ في ناس.» وفي جزء استعمله بمسرحيّة **سهريّة** اللي عملها لاحقًا. ومن الموسيقى التصويريّة اللي كان ألّفها وقتها، واحدة صارت فيما بعد «آثار على الرمال.»

كان زياد يصوّر أفلام سوبر ٨ كمان، قصة كاملة متكاملة: فكرة، سيناريو، تصوير، مونتاج، إخراج، موسيقى تصويريّة. يقوم بكلّ شي، ويجيبنا منفّذين، أو ممثّلين بمعنى أصحّ. وكلّها أشياء رائعة فعلاً.

لما قرّر يترك البيت، صار بدّه يتلف ها الأشياء، لأنه ما بيحبّ إنّو يترك أرشيف صور ولا مكاتيب ولا تسجيلات. فقمنا، أنا وليال، وسرقناها وحافظنا عليها. الجزء الأكبر كان مع ليال، فحطّتْه بسيّارتها، وكان يرافقها وين ما راحت. وفي نهار من النهارات، انسرق من سيّارتها!

٢ ـ تجارب

لمّا صار عمر زياد ١٥، صار بروفشونال [محترِف]. استعان بمنجد الشريف (ابن صبري الشريف) كمساعد بروفشونال كمان. ومرّة، كان يصوّر فيلم اسمه **الزهرة**، عن عائلتين تتقاتلان بسبب أولادهم المتقاتلين على زهرة. كنّا مصيّفين ببكفيّا، حيث كان التصوير بأحراش المنطقة. كان يوعّيني [يوقظني] الساعة ٥ صباحًا لنصوّر. وكان هناك مشهد مصيري، تجري أحداثُه قبل الفجر، ولازم إبكي فيه. فليبكّيني بالوقت المناسب، كان يعصر لي حامض بعيوني... الساعة ٥ عبكرا، ومش مرّة واحدة! كان في إعادات: take 2, take 1 حتى نوصل للنتيجة المطلوبة، اللي كانت تطلع حلوه كتير... بسْ ما بعرف شو فينا نقول عن الوسيلة!

لمّا يسجّل الموسيقى التصويريّة كانت تطْلع نظيفة كأنّها مسجّلة بالأستديو. كان معظم الأفلام يطلعوا معه ٢٠ ـ ٣٠ دقيقة: فيلم قصير «شرعي» يعني. وكان عنده أفلام أقصر، بين ٣ ـ ٥ دقائق. والكلّ كان مجنّد لزياد وتجارب زياد: نحنا، الشوفير، المربّية، بعض الأقارب، أولاد العمّ والعمّات، وفيما بعد جوزيف صقر وبرجيس صاليبا.

كان زياد طول الوقت في تجارب مستمرّة، وعلى جميع الأصعدة. ما كان عنده وقت ضائع. وقت يكون بالبيت، يؤلّف، أو يسجّل على ريل من ماستيرات الأهالي، أو يحضّر لفيلم. وإذا كان خارج البيت، فالأرجح أنه مع أهلي بالمكتب أو بالمسرح أو بأستديو بعلبك. أساسًا، بطفولتنا، ذاكرتي مع أهلي كلّها مسرح، مشْ بيت. يعني وقت شوف أهلي، يكون هذا الشيء بالمسرح. هيدا هو الشقّ الطاغي من الطفولة. والجيل وقتها ما بيشْبه جيل اليوم: يعني كان في أدب وحدود وتركيز. كنا نقعد ونتفرّج، مشْ نخرّب المسرح! زياد كان يدقّ معهم من عمْر كتير مبكّر. أكورديون، ولاحقًا بيانو.

٣ ـ باتان

زياد كان عنده غرفتان: غرفة بالروف مخصّصة للاستقبالات، وفيها بيانو وعدّة التصوير والتسجيل والتجارب؛ أما النوم فكان بالغرفة التي هي أساسًا

* ـ كاتبة ومخرجة ومديرة أعمال السيّدة فيروز. وهذا النصّ هو من حوارٍ أجراه أكرم الريّس معها. وقد اختارت السيّدة ريما أن يبقى الحوارُ بالعاميّة اللبنانيّة.

بلكون مقزّز، وكانت تحت، بنفس طابق البيت. لمّا كانوا يجوا أصحابه لعنده، كان يطلب مني أعْمل قهوة. وهيك يصير: طلباتُه كانت دائمًا منزّلة، وإنّو عزّ كبير ومجد أكبر إذا زياد طَلَبْ شي! كنت اطّلع على الدرج حاملة القهوة، أنا ولابسة الپاتان. وهو ينبسط فيّي، ويخبّر ضيوفه بكلّ فخر وإعجاب إنّو «أختي بتطلع على الدرج حاملة الصينيّة هيّ ولابسة الپاتان، وما بتوقّعْ ولا نقطة قهوة.»

٤ ـ بيع وشرا

ما كان عند زياد شي ليعطيه هيك [بلا مقابل]! دايمًا بيع. وهو ما يبيع شي مفيد إجمالاً. مثلاً، ماكينة خَدمتْ عسكريّتها؛ بدل من أن يكبّها، يبيعها. وكان الشاري الأول ليال، والشاري التاني ريما (على فكرة كان وما زال! هاي من الأشياء النادرة اللي فيه، ما غيّرها الزمن). مش بس الماكينات، أيّ شي من أغراضه، وأوقات من أغراض البيت، كان هيك مصيره: كرسي، طاولة، أيّ شي. وأنا زياد كان، بالنسبة إلي، متل بيّي بسبب فرق العمر. وكان كلّ شي يقوله مُنْزل. يعني كرسي من عند زياد شغلة مهمّة كتير تنضمّ للأرشيف بالنسبة إلي.

الشي الوحيد اللي كان عاطيه عطي [بلا مقابل] لليال هو آخر جارور بطاولة مكتب، من الطاولات اللي فيها تلات [ثلاثة] جوارير. فكان عاطيها آخر جارور. بس لمّا يزعل منها (وهالشي كان يحصل بغزارة) كان يسترجع منها الجارور فورًا. وين المشكل؟ المشكل وين بدّها تحطّ أغراضها اللي كانت بالجارور. فتقضّيها ليال عم تفضّي الجارور وتعبّي الجارور!

٥ ـ عزيزة ولزيزة

أنا وزغيرة ما كان عندي تخت [سرير] خاصّ بالبيت، وطبعًا ولا مرّة سألتْ حالي ليش. كان شي طبيعي بالنسبة إلي. كنت كلّ ليلة نام حَدّ حدا من أهلي أو إخوتي. وكانت الفرحة الكبيرة وقت يكون دور النوْمة حدّ زياد، مع إنّه كان قابع الشوفاج من أوضته، وكان جليد بأوضته، بس كان هالشي من ضمن الجوّ التحضيري للقصص اللي ناوي يخبّرني إيّاها.

شو كنت حبّ هالقصص! تضلّ هيّ ذاتها. كان هناك شخصيّتان: عزيزة ولزيزة. سلسلة مواقف ما تنتهي، عبثيّة كتير. مثلاً: «عزيزة فتحت الشبّاك. وقع الرفّ. نَخّتْ لزيزة تلمّ الرفّ. سكّر الشباك. رفعتْ راسها، فطرق بالرفّ، ورجع وقع. نخّتْ حتى تلمّه، فانفتح الشباك...» وهيك شي ما بيخلص، وأنا أغشى ضحِك، وعلى صوت واطي حتى ما يسمعوني ويمنعوني من أن أنام حدّ زياد لأنه ما عمْ يخلّيني نام.

وكنت ازْعل إذا غيّر في القصص شيء. يحكي لي أوقات قصة مختلفة، فأترجّاه يرجع يخبّرني «عزيزة ولزيزة.» وطبعًا هناك طريقة التخبير والتمثيل، غير الموقف بحدّ ذاته اللي بيضحك.

وكان في قصة تانية كتير عبثيّة، حِبّها كمان، عن واحد عمل حادث سير، قطعوا له إجرو [رجله]. صار هربان، وإجرو تلحقه. طلب تاكسي، قامت إجرو طلبتْ تاكسي ولحقته. وهيك مغامرات عن واحد كيف هربان من إجرو، وكيف إجرو تلحقه وما قادرة تطلع عنه!

وقت كان زياد صغير، عمل حادث سيارة وكسّر كلّ أسنانه، فركّبوا له أسنان متل جسر، بحديدة على الطرفين: بيطلعوا وبيرجعوا على تمّو [فمه]. لمّا كانت تصاقب إنّي ما نايمة إلى جنبه، كان يجي عليّ بالليل ويشيل لي أسنانه ويعمل أصوات مرعبة متل sound effects [مؤثّرات صوتيّة] ويخوّفني، وأنا انرعب، وهو يضحك.

كان دايمًا عنده تجارب وأفكار رعب ينفّذها حتى يشوف شو رح يصير. وكان ينطرني حتى أرجع من المدرسة فيطلّعني على طابق التجارب ويعلّمني مسبّات ويسجّل لي إيّاها أنا وعَمْ قولها، وأنا كلّ الوقت حاسّة بانّي أعمل جريمة، وأترجّاه إنّي ما بدّي نفّذ هالشي، فيقول لي إنّه ما بيخبّر حدا، وإنّه هيدا بيضلّ سرّ. ما بعرف كيف كان يرجع يقْنعني، وأنا صدّقه، رغم إنّه عم يسجّل لي إيّاهن! وين السرّ؟

٦ ـ عمليّات حسابيّة

في مرحلة من المراحل، كان زياد هو المسؤول عن دراستي. ايه نعم! لكنّه ما كان يدرّسني الأشياء حسب المناهج. كان يحضّر لي من اختراعه عمليّات حسابيّة، طول كلّ واحدة ٣ صفحات متعلّقة ببعضها: ضرب، قسمة، جمْع، طرْح، وأرقام كبيرة، بطريقة إذا غلّطتْ بمطرح معيّن، حُكْمًا كلّ اللي يلي هالغلطة يكون غلط. يقول لي «روحي حلّيهن» (أو بمعنى آخر حلّي عنّي) «وبس تخلصي ارجعي.» وأنا روح، بكلّ طيبة قلب، اقعد وقت طويل حلّهن على الإيد (لأنْ ما كان هناك آلة حاسبة وقتها). وقت ما خلّص وارجع لعنده بعد ٦ أو ٧ ساعات، يقول لي «براقو» بدون ما يراجع الصفحات. هو أصلاً ما كان يعرف شو النتيجة؛ كان كلّ همه يرتاح منّي ٧ ساعات.

كان له خلق [صبر] على أشياء كتيرة. مثلاً هو علّمني اقرا الساعة بطريقة كتير مضحكة: يؤلّف لي خبريّات عن العقارب الكبيرة والعقارب الزغيرة ضمن إطار عبثي، وانّها عَمْ تطارد بعضها البعض، وانّ العقرب الكبير دائمًا مستعجل ويركض، بينما العقرب الزغير بيضلّ متأخّر.. وقصص تانية بتضحك.

٧ ـ ما تخبّري حدا... ما بقى رح تشوفيني

لما قرّر زياد يترك البيت بالـ ١٩٧٦، نقّاني إلي تيخبّرني ها الشي، وما بعرف ليه؛ على الأرجح لأني ما كنت قادرة استوعب قصده.

كان أهلي بسوريا، وكانت آخر سنة طلعوا فيها على سوريا (عملوا وقتها المنوّعات الغنائيّة). كنّا، أنا وليال ومربّيتي، لحالنا بالبيت. ما بنسى ها النهار. كان زياد قاعد على البلكون، مَطْرح ما بيقعد عادةً. ناداني وقعّدني بحضنه. ضحّكني شويّ، وبعدين قال لي: «أنا هلّق فالِلْ [خارج] وما بقى رح تشوفيني، بس ما تخبّري حدا.» وفلّ [خرج]. خِفْت كتير وقتها، وزعِلت، مع إنّي ما فهمت كتير أبعاد هالفَلّة، خاصةً إنّه قبل بسنتين تلاتة كان شبه منفصل عن البيت (كان آخد بيت بمنطقة «بلّونة» يروح ويجي دائمًا على البيت)، فما كتير فهمت الفرق بلحظتها. وما عدنا عرفنا عنه شي.

إلا انّنا، بعد كم يوم، إذا مش غلطانة، سمعناه على الراديو بأوّل حلقة من برنامج **بعدنا طيبين** [مع جان شمعون]. وكان أهلي ما رجعوا من سفرهم بعد.

٨ ـ قصيدة من كتاب «ما بعرف»؟

صار عمره ١٨ سنة
وصار بدّه يفلّ.
صار بدّه يتركني
لأنّه صار كبير،
وما بقى رح يسلّيني ويلعّبني،
وما بقى رح يخبّرني قصص،
ويضحّكني،
ويغمرني بأيّام البرد والشتّي.
كلّ شي اليوم خلصْ
لأنْ صار عمرُه ١٨ سنة.
بكيت كتير وتضايقت كتير
ساعة اللي عرفت
انّه بدّه يفلّ، ويترك البيت؛
ساعة اللي عرفت
انه صار عمره ١٨ سنة.
(١٩٧٨/١/١)

٩ ـ پاتان ـ ٢

خلال مسرحيّة **لولا فسحة الأمل**، قرّر زياد انّ «أكو» [ريما الرحباني ـ الآداب] لازم تكون عالپاتان! أنا أكيد حبّيت الفكرة لأنها طلّت فجأة من أيّام

ريما الرحباني في شخصيّة آكو في **لولا فسحة الأمل** (١٩٩٤).

الطفولة، وخاصةً إنّي في أحد المشاهد بفوت على المسرح ومعي صينيّة... بسْ بلا قهوة. بليْلة ما فيها ضوْ قمر، ما بعرف شو خطر لزياد. فجأةً، وبدون سابق إنذار، حطّ بكعاري، وقرّر انّه بدّه يحلشني من شعري على المسرح. وإذا حَلشني، بتطلع «الپيروك» اللي لابستها على راسي. بسْ هو ما فارقه معه، بدّه يعمل اللي براسه. وطبعًا هو أولاً دورُه الضابط، وثانيًا هو الكاتب والمخرج، وثالثًا ـ والأهمّ ـ هو خيّي الكبير، فمن المفروض إنّ كلمته ما تصير اتنين! وأعتقد إنّي ما بقدرتي أهرب من الضابط أولاً، ولا إزْمط تانيًا لأني أنا عالپاتان وهو على رجليه بيقدر يركض عادي. ودارت مطاردة طويلة عريضة، وما كانت تخلص اللعبة. كان مصرّ يحلشني. صرنا فايتين طالعين على المسرح، بالكواليس، وعلى أدراج الكواليس. ما بعرف كيف كنت مدبّرة حالي بالپاتان، وهو ما كان في قوة تغيِّر رأيه. بالآخر، صار ما بدّه يكْسر كلمته، يمكن. والمسرحيّة ماشية، والجمهور مش عارف شو عم بيصير، وليه ها الوقت الميّت، وليه آكو والضابط فايتين طالعين على المسرح ركض.

ما بعرف كيف الله سهّل وكَنّ زياد [هدأ]... أو أنا ظنّيت بالأحرى انّه كنّ. كفّى حواره، وأنا مجبورة كفّي كمان. عندي جملة لازم قولها، وما معي ميكرو، فمجبورة قولها تحت ميكرو معلّق وثابت. أنا وعم قول جملتي، هجم عليّ. ما لحِقتْ اهرب، فحطّيت ايديّ على راسي، لأنْ كان كلّ همّي ما يشلّي الپيروك. فلقطني من الجاكيت انتقامًا للمطاردة السابقة الفاشلة. وقّعني على الأرض، وجرجرني على المسرح رايح جايي، وما فلّتني إلاّ ما خلص الحوار. ما هوّي الضابط!

بيروت

زياد الفلسطينيّ

سهيل خوري*

أوّلُ تعرّفٍ لي على أعمال زياد، إنْ لم تخنّي الذاكرة، كان في بداية الثمانينيّات. كنتُ آنذاك طالبًا في جامعة بيرزيت، وكانت بيرزيت معقلَ الثورة داخل الوطن؛ كما كانت معقلا يساريّاً مهمّاً نسبيّاً. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، كنتُ وبعض الأصدقاء ننشئ في تلك الفترة فرقةَ «صابرين» المقدسيّة، التي تأثّرتْ، وتأثّر ملحّنُها سعيد مراد، بشكلٍ كبيرٍ بموسيقى زياد.

ولكنْ في ذلك الوقت كان تركيزُنا على **مسرحيّات** زياد، التي حصلنا على تسجيلٍ لها من مكتبةٍ وحيدةٍ في القدس القديمة كانت تُحْضِر الأسطواناتِ الأصليّةَ المنتَجة عربيّاً. فحصلنا في ذلك الوقت على **نزل السرور**، وكنّا نجلس سهراتٍ طويلة نستمع إليها مرّاتٍ ومرّات. حتى إنّ بعضنا أصيب بحالةٍ «زياديّة،» إذ لم يكن يقول جملةً واحدةً من دون استخدام «نهفةٍ» من نهفات زياد ومسرحيّاته.

لاحقًا طلبتُ من بعض أفراد أسرتي ممّن سافروا إلى الخارج أن يبحثوا عن أيّ شيءٍ لزياد. وقد عثرتْ وقتها والدتي على أسطوانات **فيلم أميركي طويل** في مكتبة عربيّة في نيويورك. في ذلك الزمن (بل في زمننا هذا أيضًا) لم يكن تجّارُ الأسطوانات في فلسطين يُحْضرون التسجيلاتِ الأصليّةَ للفنّانين العرب، بل يَنْسخون، على أجهزةٍ بدائيّة، الأشرطةَ التي كانت مطلوبة، ليبيعوها من دون أيّ اعتبارٍ للحقوق. ولم تكن مسرحيّاتُ زياد مطلوبةً إلاّ منْ لدن قلّةٍ قليلة. أما لاحقًا، وعند إصدار الأشرطة الموسيقيّة، وبخاصّةٍ **أنا مش كافر**، فقد تمّ نسخُه وبيعُه في الأسواق كباقي الأشرطة التجاريّة. وعندها، على ما أعتقد، أصبح زياد مشهورًا على المستوى الشعبيّ الفلسطينيّ، ولاسيّما في أوساط طلبة الجامعات. وهذا كلّه كان قبل حلول مرحلة الأنترنيت بكثير.

❖ ❖ ❖

كان تلقّي أعمال زياد في الأوساط الموسيقيّة الفلسطينيّة الجديّة يحصل بشغفٍ كبير وترقّبٍ عظيم، وكأنّ إنجيلاً جديدًا سيَنْزل، فنتحرّق لتفحّص مضامينه الجديدة!

لم يكن تفاعلُ «المعهد الوطنيّ للموسيقى» [في القدس] مع موسيقى زياد إلاّ في أواسط الألفين: فالمعهد تأسّس عام ١٩٩٣، ولكنه لم ينهضْ فعليّاً قبل العام ١٩٩٦ (وهو بدأ مع الأطفال أصلاً). أما على المستوى الشعبيّ الفلسطينيّ، فزياد مشهورٌ ضمن علاقته الموسيقيّة بفيروز لا بأعماله الخاصّة، التي هي من نصيب النخبة المثقفة. ولا أعرف إنْ كان معلومًا لديكم أنّ معظَم الإذاعات المحليّة، وهي كثيرةٌ هنا بعد تشكيل السلطة الفلسطينيّة، تبثّ أغانيَ فيروز وحدها ساعتين أو ثلاثًا يوميّاً كلَّ صباح ـ وألحانُ زياد جزءٌ كبير من هذه الأغاني. ولا أعرف مدى إدراك الناس لهويّة ملحّن أغاني فيروز، أو إنْ كان يهمّهم أكثرَ من صوت فيروز نفسها!

لقد كان، ولا يزال، لموسيقى زياد تاثيرٌ كبيرٌ في المشهد الموسيقيّ المحلّيّ، وترى تأثيراتِه واضحةً في العديد من الفرق الموسيقيّة الفلسطينيّة والفنّانين الفلسطينيين، كصابرين وباسل زايد وعيسى بولص وجميل السائح وريم تلحمي وحبيب شحادة وآخرين. وتجد تاثيراتٍ زياديّةً واضحةً في بعض ألحاني أيضًا.

في المجْمل يمكن القولُ إنّ الحركة الموسيقيّة الفلسطينيّة المعاصرة تأثّرتْ بشكلٍ كبيرٍ بثلاثة موسيقيين وملحّنين في الموسيقى الثوريّة، إنْ صحّ التعبير، وهم: زياد الرحباني، ومرسيل خليفة، والشيخ إمام. هذا عدا عن تأثّر الموسيقى العربيّة عامّةً بالمدرسة الرحبانيّة من ناحية، وبالمدرسة المصريّة (عبد الوهّاب، القصبجي، السنباطي...) من ناحية ثانية.

❖ ❖ ❖

أعتقد أنّ عاصي كان عبقريّاً كبيرًا. ولكنّ زياد، بعد موت عاصي، أَخذ فيروز إلى فضاءاتٍ ومساحاتٍ موسيقيّةٍ جديدة، فأبقاها حيّةً وحيويّةً، لا مجمّدةً في متحفٍ موسيقيّ. وهذا مهمٌّ جدّاً، لأنّ الموسيقى اختراعٌ جديدٌ يوميّاً، وتقدُّمٌ ضمن سياقٍ موسيقيّ عميق. كما أرى أنّ أهمَّ ما في لقاء زياد بفيروز هو التوزيعُ الموسيقيُّ الأوركستراليّ الفريدُ من نوعه؛ فما نسمعُه من الأوركسترا من ألحان زياد لا نسمعه في أيّ مكانٍ آخر في العالم. وهناك أحدُ الاصدقاء قال عبارةً انحفرتْ في ذاكرتي: «افتُتح القرنُ العشرون في العالم العربيّ بنابغةٍ موسيقيّةٍ هو سيّد درويش، واختُتم بزياد الرحباني.» أنا أرى، بالمناسبة، أنّ هذا القول كان يمْكن أن يقالَ أيضًا عن عاصي.

❖ ❖ ❖

أهمُّ ما يميّز مواقفَ زياد في موسيقاه وأغانيه هو جرأتُه. وهي جرأةٌ موسيقيّةٌ، ولكنها أيضًا جرأةٌ سياسيّةٌ اجتماعيّةٌ غيرُ مسبوقة. زياد يستطيع أن ينتقدَ ويهاجمَ من خلال الموسيقى مَن يشاء، من دون أيّ اعتبارٍ لأيّ شيءٍ ولا لأيّ أحد ـ وهذا نادرٌ في هذا الزمن، إنْ لم نقل معدومًا. كما أنّ موسيقى زياد منحازةٌ تمامًا إلى الكادحين، بلا تملّقٍ لأحد، ولا خوفٍ من أحد. أضف إلى ذلك انّ أعماله تُعتبر، في معظمها، مكوّنًا رئيسًا من مكوّنات الثقافة المقاومة ضدّ الاحتلال، وضدّ الظلم الطبقيّ، وضدّ الاستعمار. وهي رافدٌ رئيسٌ لحركة الفنّ المقاوم في الوطن العربيّ.

❖ ❖ ❖

إضافاتُ زياد والعِبرُ التي يمكن استخلاصُها من مسيرته الفنية، وبشكلٍ موجز، هي الآتية: ١) إضافةٌ موسيقيّة فريدة من نوعها. فهو مَنْ بدأ نوعًا موسيقيّاً جديدًا، ربّما سيؤرَّخ له لاحقًا بالجاز الشرقيّ. ٢) إضافةٌ موسيقيّة خاصة جدّاً في التوزيع الموسيقيّ الأوركستراليّ، لا مثيل لها عالميّاً. ٣) جرأة خاصة ومميّزة في طرح مواقف إنسانيّة، ومواقف الناس العاديين، من خلال أعماله المسرحيّة والموسيقيّة.

القدس المحتلّة

* ـ مدير عامّ معهد إدوارد سعيد الوطنيّ للموسيقى في القدس المحتلّة، وملحّن وعازف ناي وكلارينيت. وهذه الشهادة حصيلةُ أسئلةٍ طرحها عليه أكرم الريّس.

محاولتان خفيّتان للتخلّص من زياد

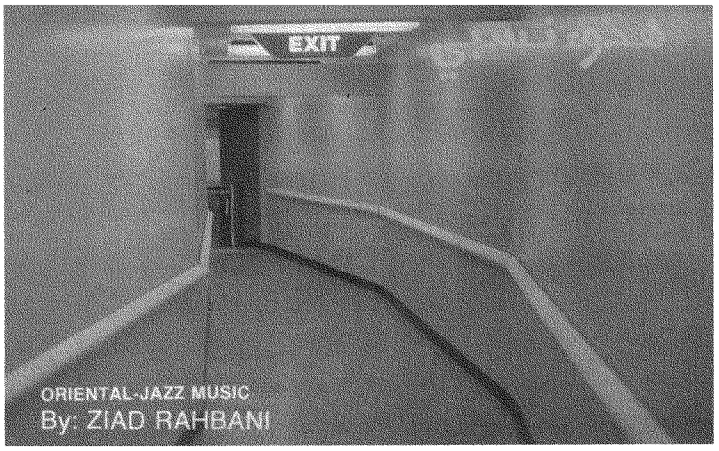
عدنيّة شبلي*

إذا رغب المرءُ أو المرأة في أن يصبحا كاتبيْن، على سبيل المثال لا الحصر، لكنهما لم يبدأا الكتابةَ بعدُ، وكانا من مستمعي زياد الرحباني، فمن المستحسن أن يتوقّفا عن ذلك في الحال، وبخاصّةٍ إنْ كانا قد ترعرعا في بيتٍ انصبّ جلُّ اهتمامه على الأدب ولم يُعنَ بالموسيقى قطّ، على اعتبار أنّ الموسيقى فنّ يُلهب المشاعرَ (الأدبُ يفعل ذلك أيضًا، لكنه يفعله بصمت).

فحين تمّ إحضارُ معلّم موسيقى إلى مدرستهما، انقطع أحدُ أوتار كمانه، فراح يعلّمهما الرياضيّات والدينَ، بدلاً من الموسيقى. وحين قَدِم معلّمٌ آخر ليمنحهما دروسًا خصوصيّةً في الموسيقى أيضًا، قام بعضُ الشبّان بضربه لأنه لا يروقهم («أهبل وحسّاس أكثر من اللازم»). وهكذا، خارج نطاق البيت، لم يتطوّرْ حسُّهما الموسيقيّ. ومن ثم لم يتمتّعا أبدًا لا بأُذنٍ ولا بحلْقٍ ولا بأصابعَ موسيقيّة، منذ نعومة أظافرهما وحتى سنّ المراهقة.

لكنْ ما إنِ التحقتْ شقيقتُهما بالجامعة، حتى عادت ذاتَ يوم بتسجيلٍ مصوّرٍ لحفلٍ موسيقيّ يحمل عنوان **هدوء نسبي**، لموسيقيٍّ يُدعى زياد رحباني، ابن فلانة وفلان. وتشاء الصُّدف أن تنسى تلك الشقيقةُ شريطَ الڤيديو هذا خلفها. وذاتَ عصر، وبدافعٍ من الملل والفضول، قاما بمشاهدته. وبعد أيّام، رافقا والدَهما إلى جنين، حيث راحا يبحثان عن مكتباتٍ لبيع أشرطة موسيقى. حين وجدا مكتبةً في أول السوق، دخلاها مباشرةً. البائع، الذي كان قد عاملهما لحظةَ دخولهما المحلَّ كأنهما صُنعا من الهواء، كعادة الباعة في ساعات الظهيرة (إذ يقال إنّهم أثناءها يكرهون القميصَ الذي عليهم)؛ هذا البائع، لحظةَ سماعه سؤالَهما عمّا إذا كان لديه أيُّ شيء لزياد رحباني، انفرجتْ أساريرُه، واتّجه نحو أحد الرفوف، مشيرًا إلى صفٍّ من الأشرطة المنسوخة المرتّبة أفقيّاً. قالا نأخذ واحدًا فقط، فيلم أمريكي طويل. لكنه بثلاثة أشرطة، تباع بسعر ثلاثة أشرطة أيضًا. تردّدا قليلاً. ولأنّ البائع تركهما وحدهما يقرّران، فقد أخذا في النهاية الأشرطةَ الثلاثة وهما يحتقنان غضبًا.

في الأسبوع التالي عادا إلى البائع ذاته واقتنيا **نزل السرور**، المطبوعَ في شريطين. وبعد عدّة أسابيع، عادا واشتريا **بالنسبة لبكرا... شو؟**؛ لم يجدا إلاّ الجزءين الثاني والثالث، في شريطين، فما العمل؟



هدوء نسبي (١٩٨٥).

ـ ألا يمكن أن تحاول الحصولَ على كاسيت الجزء الأول، لو سمحت؟

ردّ البائع: «آسف، الجزء الأول مفقود كليّاً من السوق.»

في المرّة التالية وجدا فقط أجزاءً من برنامج **العقل زينة**، موزّعةً على ثلاثة أشرطة. اشتريا واحدًا فقط، حتى يبقى هنالك ما يشتريانه للمرة القادمة، والقادمة.

❖ ❖ ❖

إذًا، بالنسبة إلى هذا المرء أو هذه المرأة، كان هنالك البيتُ والأدبُ واللغةُ الرفيعان، وكانت هنالك المدرسة والأدبُ واللغةُ الصعبان. في الحالين، كان قد نما لديهما إحساسٌ بالرهبة والخنوع إزاء اللغة. لكنْ، باستماعهما إلى أعمال زياد الرحباني، وبالتحديد إلى طريقة استخدامه للغة، تهشّمتْ صورةُ الأخيرة ككيانٍ يلقّن وفق قوانينَ مُنزلةٍ لا تُمسّ. وهكذا تبدّل إحساسُهما بالرهبة والخنوع، فبات إحساسًا بالحميميّة والذاتيّة والثقة باللغة، إلى درجة اللهو معها. بل أصبحا شديدَي القرب منها، وراودتْهما الرغبةُ في استخدامها لتأليف نصوصهما الخاصّة.

أجل. لكنْ، هنا، بات عليهما أن يهشّما صورةَ لغة زياد الرحباني وأن يتخلّصا من سطوة تأثيره فيهما. على الأقلّ عليهما التوقّفُ عن الاستماع إليه، أو أن يحاولا تجنّبَ ذلك قدْرَ الإمكان. فإنْ كان استخدامُ زياد للّغة قد أهداهما حقّاً إلى الإحساس بالحميميّة والذاتيّة نحوها، فإنّ عليهما الاهتداءَ الآن إلى لغتهما الذاتيّة بذاتهما.

لندن

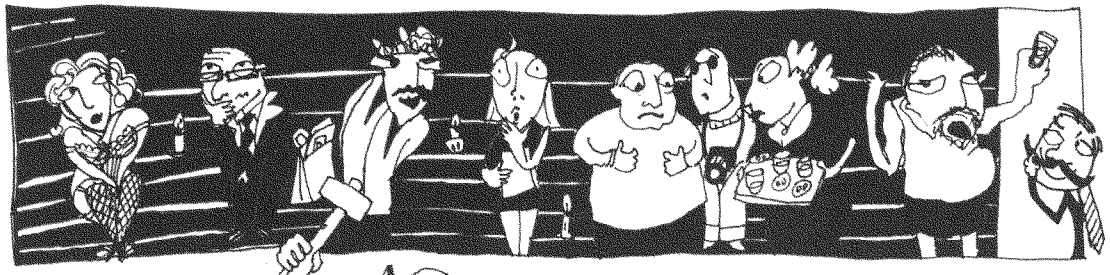
* ـ روائيّة فلسطينيّة. حازت شهادة الدكتوراه مؤخّرًا من جامعة إيست لندن من قسم الدراسات الثقافيّة (أطروحتها عن الهول البصريّ ـ تحليل في تغطية أحداث ١١ سبتمبر والحرب على أفغانستان والعراق).

زيـــاد

نص: سحر مندور*
صور: لينا مرهج**

الهدف من الانتظار هو الزيارة. زيارة مقهى نخلة التنين، ونزل السرور، والبار الذي يسأل يومه عن غده...

الصوت في المسرحيّة يعلو. الناس، الطائرة التي تقْلع، الأخلاق التي تصبح. ثم تأتي الموسيقى: شجنًا، وزقزقة عصافير.



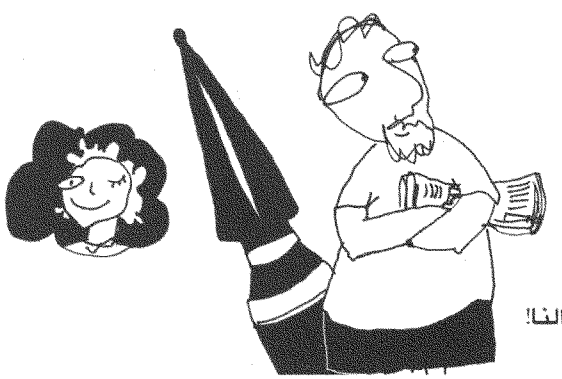
كأنه راوٍ عن الحياة التي أنوجدُ
فيها، ولا يخبرني عنها لا كتابُ
التاريخ ولا الأهالي ولا المربّون.

---

* ـ صحافيّة في جريدة **السفير** (لبنان). صدرتْ لها عن دار الآداب رواية بعنوان **حبّ بيروتيّ**، عام ٢٠٠٩.

** ـ فنّانة ورسّامة وكاتبة أطفال من لبنان.

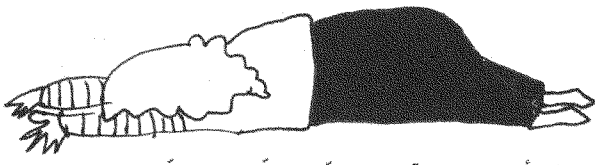
وهكذا، أصبح لدينا «مسرحجي» شيوعي. ورث العادة، وانهمك بالعمل. سمّى الأمميّةَ بأسماء حوارينا. علّقوا أهالي حاصبيا مع أنغولا، وتدخّلوا السنغاليّة.



وسؤال يداعب الخيالَ المرحَ دائمًا:
«ضروري الواحد يطلع مورّم على الجنة؟».. نظرًا لأحوالنا!

أضحك. أتذكّر وأضحك.

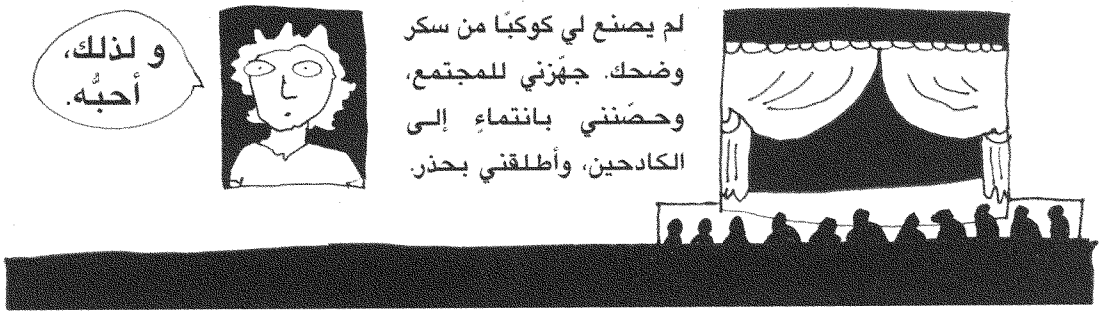
ولا يفارقني الشجن. وأتمنّى الثورة، وأكتفي بالأسى. والسخرية. وأضحك.



ثم أختنق. الكآبة الحادّة تجلّل ذلك كلّه، وتهرّب الضحكَ من بين أصابعها.

قرون زكريا تؤلمه بشدّة، توجعه. اسألوا نجيب. كما أنّ «كريزات» مرضى المستشفى تعلو، تملأ الصوت، وتبقى مخنوقة.

تخنقني.



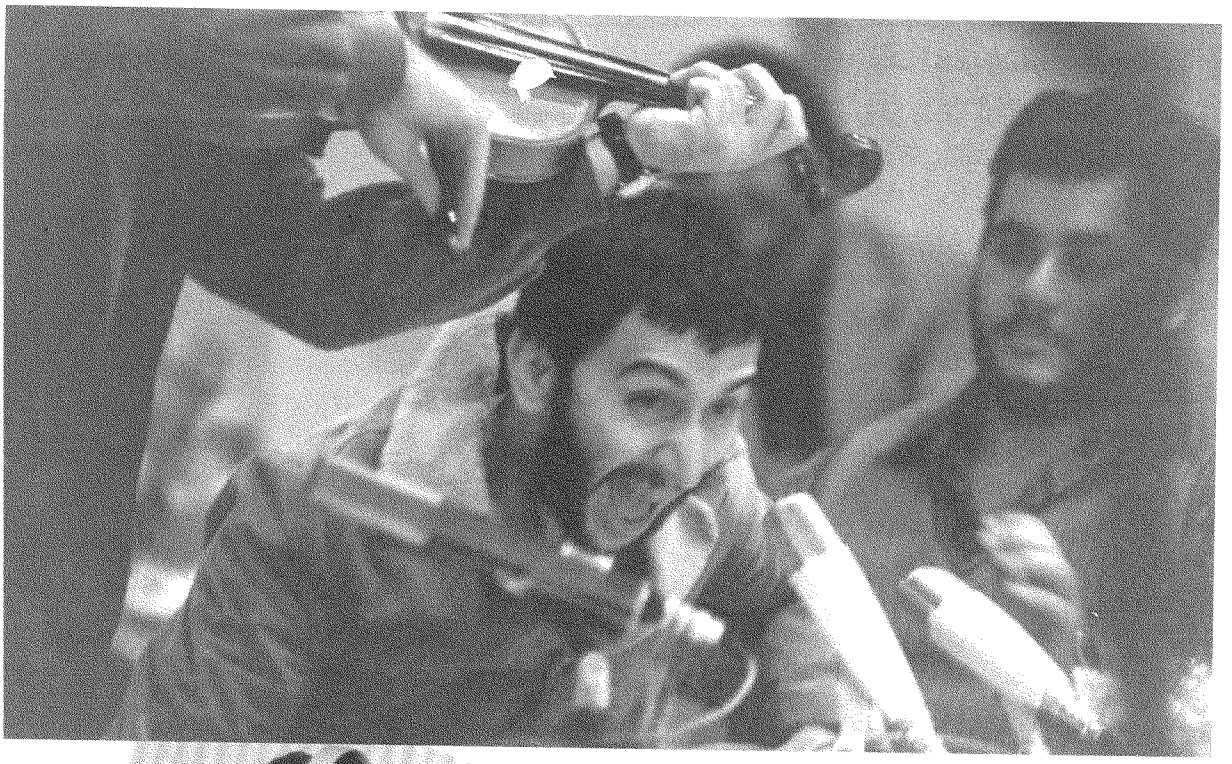
لم يصنع لي كوكبًا من سكر وضحك. جهّزني للمجتمع، وحصّنني بانتماءٍ إلى الكادحين، وأطلقني بحذر.

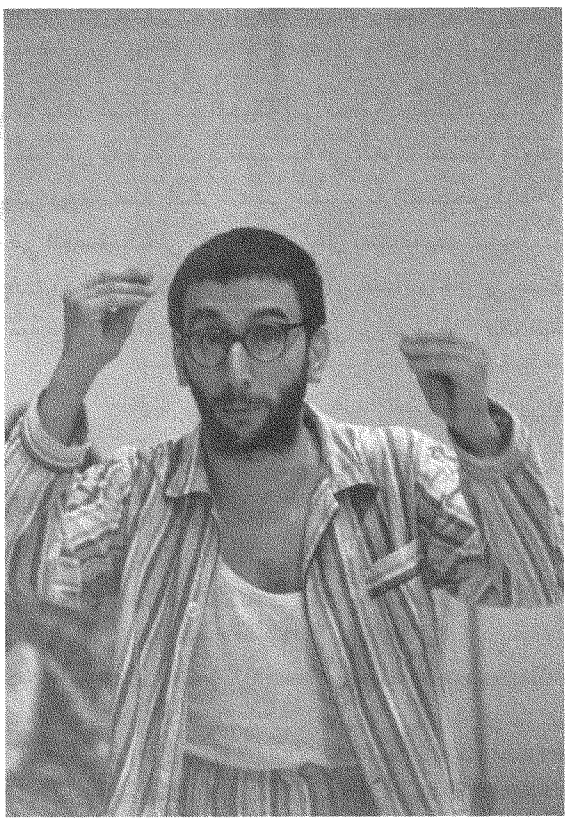
بيروت

زياد بعدسة ليال

ليال الرحباني (١٩٦٠ ــ ١٩٨٨)

رافقتْ ليال أخاها زياد في نشاطاته المختلفة، وتولّت تصويرَها فوتوغرافيّاً، وفي ما يلي بعضٌ من لقطاتها.





بعدنا طيبين؟

جان شمعون*

بعد عودتي من الدراسة في فرنسا، بدأتُ العملَ في المركز الوطنيّ للسينما، ومقرُّه في مبنى الإذاعة اللبنانيّة في منطقة الصنائع في بيروت. وأراد آنذاك زميلُ دراستي الثانويّة الشاعر جوزيف حرب تعريفي بزياد الرحباني لأنّنا، في رأيه، نتشابه في أمور كثيرة. وهذا ما كان.

في الإذاعة، سألَنا ربيع الخطيب (وكان مسؤولاً هناك) عن مشاريعَ ننجزها للإذاعة، فأجبناه عفويّاً بأنّنا على استعداد للبدء بتسجيل برنامج يوميّ، وعيّنّا موعدًا للبثّ عند التاسعة وخمس دقائق مساءً، على أن يُعاد في صباح اليوم التالي. وهكذا انطلق برنامج **بَعدْنا طيّبين... قولوا الله**!

في البدء ميّزت العفويّةُ حلقاتِنا. لكنْ، مع وصول أصداءِ تفاعلِ الناس معنا، صرنا نعمل بطريقةٍ أكثر تصميمًا، وأخذنا نحضّر حلقاتنا مسبّقًا. وعلى الرغم من غياب الإحصاءات العلميّة آنذاك، فقد شهد البرنامجُ ارتفاعًا في متابعيه، وسارت تعابيرُه الساخرة على ألسنة الناس.

في خضمّ ارتجاليّة البرنامج، كنّا نستثمر، وبشكلٍ كامل، جوَّ الحريّة الذي فرضتْه الحربُ، وغيابَ الرقابة على ما نقدّمه. وأذكر أنّنا دُعينا مرّةً إلى اجتماعٍ للأحزاب لمناقشة وضع البرنامج ومضمونه، فلم نذهبْ. ثمّ التقينا بأحد الخارجين من الاجتماع، وكان من الحزب الشيوعيّ، فأخبرنا أنّهم اتّفقوا على مراقبة البرنامج... بعد إذاعته! وهكذا كان: استمرّ البرنامج كما هو: أوراق محضّرة، ارتجال وتغيير في الأستديو، كلّ شيء ممكن مادام الموقف واضحًا مع الفقراء والضعفاء والمهمّشين.

توقف البرنامجُ بعد شهرين فقط، لكنّ أصداءه مازالت تتردّد بين الناس إلى يومنا هذا. ثم طلب زياد إليّ العملَ معه في مسرحيّته **بالنسبة لبكرا... شو**؟، لكنّني كنت قد ارتبطتُ بالسفر إلى فرنسا.

❖ ❖ ❖

أعترفُ بأنّنا كنّا جزءًا من الحرب؛ فأنتَ لا تستطيع أن تكون على الحياد في مثل تلك الظروف. كما أنّنا لم نتورّطْ بموقف بعض المثقّفين الذي تميّز بالهامشيّة. كان همّنا الحفاظَ على الحسّ النقديّ في تلك الأجواء المجنونة.

اليوم، أسمع الحلقات (حصلتُ على تسجيلها مؤخّرًا)، فلا أذكر أنّ أحدًا ممّن انتقدناهم ردَّ علينا، بل أذكر أنّ الناسَ كانوا يشعرون بقربنا منهم.

لا شكّ عندي الآن في أنّ الجيل الجديد لن يشعر بنا بتلك الطريقة أبدًا؛ فقد اختلفت الظروف. كنّا نعيش بلا دولة، وهم الآن يعيشون بوهم «دولة»... ولكنهم لا يشعرون!

بيروت

زياد في البدايات

مروان محفوظ**

اشتركتُ في أول عمل «منوّعات» مع فيروز والأخوين رحباني في بيت الدين بصفتي عضوًا في الكورال عام ١٩٦٥، واستمررتُ معهم حتى سنة ١٩٧٣ في آخر عمل، وهو **قصيدة حبّ**، في بعلبك. وفي ذلك الإطار بدأتِ انطباعاتي عن زياد تتكوّن عندما باشر الحضورَ أثناء عمل الفرقة (كان يأتي إلى الفرقة بوتيرة أكبر خلال فترة الصيف، وغالبًا أيامَ السبت والأحد من كلّ أسبوع أيّام عطلته المدرسيّة خلال الموسم الشتويّ). وكان آنذاك يعزف أحيانًا على البيانو أو الأكورديون. كان صغيرًا جدّاً، وقد أحببناه جميعًا، إذ كان خجولاً جدّاً.

فيما بعد، عندما بدأتُ أسافر مع الفرقة إلى دمشق وبعلبك، بدأ زياد بمرافقتنا، وفي كثير من الأحيان كنتُ أقيمُ معه في الغرفة نفسها، فتولّدتْ علاقةٌ مميّزةٌ بيني وبينه. مثلاً أذكر أنه في مسرحيّة **الشخص** (١٩٦٨) كانت لي أغنيةٌ في الفصل الثاني تقول: «من زمان بعيد بعيد.. حبّيتْ بنيّة حلوة.» أحبَّ زياد هذه الأغنية كثيرًا، وأحبَّ صوتي فيها، وأخبرني حينها أنه قام بتوزيعٍ موسيقيّ لها. من هنا بدأتْ علاقتي بزياد وعملي معه فيما بعد.

❖ ❖ ❖

كنّا نقضي أوقاتنا، أنا وزياد، في المزاح والضحك؛ فزياد «روحُ قلبه النكتة.» وكنا «نعلّق» على الكلمات، ويشاركنا في بعض الأوقات إيلي شويري أو هدى حدّاد وجورجيت صايغ في لعبة «إش معنى» كلّ سبت وأحد بين الخامسة والنصف حتى التاسعة أثناء استراحة العشاء في مسرح البيكاديللي.

---

* ـ مُخرج ومُنتج سينمائيّ من لبنان. شريك زياد الرحباني في برنامج إذاعيّ عنوانُه **بعدنا طيبين** قولوا اللّه (١٩٧٦). من حوار أجراه الريّس ويسري الأمير في بيروت، آب ٢٠٠٩.

** ـ مطرب لبنانيّ كانت انطلاقتَه مع الأخوين رحباني في منتصف الستينيّات، ثم لعب دور بطولة في مسرحية زياد، **سهريّة**. صدرتْ له عدة أسطوانات مستقلة شملتْ ألحانًا لفيلمون وهبي ووديع الصافي وآخرين.. وهذه الشهادة حصيلة حوار أعدّه أكرم الريّس وأجراه ناصر منذر.

في هذه الفترة أحسسنا بعبقريّة زياد: فهذه اللمحات الصغيرة في نقده لعمل أهله كانت توحي بأشياء كبيرة. حتى إننا سجّلنا برنامجين في أوتيل الشرق في دمشق، وفي فندق باليرا في بعلبك، في نهاية الستينيّات. سجّلناهما بطريقة بسيطة؛ نجلس، أنا وزياد، في الغرفة، وأمامنا مسجّلتان: واحدة نضع عليها المقاطع الغنائيّة والموسيقيّة، والأخرى للتسجيل. كان زياد يكتب مقاطعَ يسْخر فيها من كلّ أعضاء الفرقة الرحبانيّة: صفاتهم وأدوارهم وكلامهم، فلان يحبّ فلانة، وفلانة تحبّ فلان، ولو لم يعملْ فلان في عمله الحاليّ فماذا كان سيعمل الآن؟ وهكذا. وكنّا نَجْمع أعضاءَ الفرقة ونُسمعهم التسجيلات التي تتضمّن نقدًا لهم وسخريةً منهم، بمن فيهم عاصي ومنصور وزياد نفسه (أما فيروز فلا). وتكون سهرة جميلة يضحك فيها الجميع.

❖ ❖ ❖

قبل عملنا في **سهريّة**، كنّا، أنا وجورجيت صايغ، نشارك في مهرجاناتٍ صغيرةٍ في زحلة وفي قبّ الياس، مع جمعيّات صغيرة في بعض القرى. وكان زياد يلحّن لنا أغانيَ نقدّمها في هذه المهرجانات، مثل «يا حلوة يا ستّ الدار» و«لوْ ما حبّيتِكْ لوْ ما» وأغنية «أخدوا الحلوين قلبي وعينيّ» التي أصبحتْ «سألوني الناس.» هذه الأغنية كانت لي أنا، ووعدني زياد عندما أعطاها لفيروز أن يعطيني أغنيتين بدلاً منها، فكانت فيما بعد: «خايف كون عشقتِك وحبّيتك» و«يا خيل الليل.»

في تلك الفترة (١٩٧٣) كانت هناك جمعية في بقنايا تحتفل بمناسبة عيد مار تقلا خلال شهر أيلول وتقيم مهرجانًا صغيرًا، فطرحتْ على زياد أن يكتب لها عملاً، وتمّ الاتفاقُ على إنجاز مسرحيّة **سهريّة**، ونفّذناها أولَ مرة في الضيعة قبل أن نعيد عرضَها في بيروت.

كان زياد أثناء كتابته للمسرحية يحاول أن تكون الأغاني من سياق العمل؛ فأغنية «خايف كون عشقتِك وحبّيتِكْ» يغنّيها عندما «يَشْحطه» الأبُ وتعود البنتُ لتقول لها «إبقى تعى اسهار.» أما «يا خيل الليل» فيغنّيها بعد أن «يكسّروا القهوة» وهكذا. وأما مشهد «الآهات،» فأعتقد أنّ أحدًا لن يستطيع أن ينجزه لا قبل زياد ولا بعده: فهذه المبارزة بالصوت والآهات لافتة جدّاً.

❖ ❖ ❖

بعد **سهرية** لم أحبّ أن أعملَ في مسرحيّة لها دخلٌ في السياسة، بسبب وضع البلد. فأنا أعرف أنك، في هذا الشرق التعس، لا تستطيع أن تبدي رأيك

اهتمام مبكّر بتقنيّات التسجيل.

بصراحة. كانت أغنيتاي «حدا من اللي بيعزّونا» و«حالف لو شو ما صار» ضمن مسرحيّة **نزل السرور**، ولكنْ عندما قرّرتُ ألاّ أشتركَ في هذه المسرحيّة، قال لي زياد إنه كتبهما لصوتي، فهما لي. فأخذتُهما، وقدّمتُهما في مسرحيّة أخرى بعنوان: **موسم الطرابيش**.

اما آخر الاعمال التي قدّمها لي زياد فكانت أغنيتيْ «سرقني الزمان» و«رقص الحبايب قمر» من مسرحية بعنوان **نوّار** للشاعر غسان مطر وبالاشتراك مع جورجينا رزق. ثم بدأت الحربُ اللبنانيّة، وباعدتْ بيننا الأيّام.

بيروت

زياد والموسيقى الكرديّة

سعيد يوسف*

علاقتي بزياد كانت عن طريق ابني زورو، الذي كان عازفَ بزقٍ معه. وهي علاقة حديثة نوعًا ما، تعود إلى السنوات الستّ أو السبع الماضية. كان يَعْرفني ويعرف أعمالي، وقال لي مرّةً إنّه كان يتابعني. في العام ١٩٧٠ ألّفتُ فرقة «نوروز» للفنون الشعبيّة، وكانت تضمّ حوالى ٤٥ عازفًا، وأقمتُ أول حفلٍ بعيد النوروز في نيسان ١٩٧٢ برعاية الرئيس صائب سلام في سينما ريڤولي في بيروت، حضره أقطابٌ سياسيون. وقال لي زياد فيما بعد أنه كان يتابع حفلات فرقتنا، ويُحْضر معه آلةَ تسجيل وكاسيتاتٍ ليقوم بتسجيل الموسيقى،

* ـ فنّان عازف بزق وملحّن وشاعر سوريّ من القامشلي. يملك أسلوبًا خاصّاً في العزف مستندًا إلى خليط موسيقى بين العربيّ والكرديّ والفارسيّ والتركيّ. وهذه الشهادة حصيلة حوار أعدّه أكرم الريّس وأجراه ناصر منذر.

أو كان يشتري تسجيلاتنا من بائعٍ كرديٍّ في بيروت.

الموسيقى الكرديّة جميلة وغنيّة جدّاً، وفيها إيقاعاتٌ مختلفة. وهي تتنوّع في خصائصها بحسب المناطق التي يوجد الأكرادُ فيها (تركيا، سوريا، العراق،...): فقد تجد الأغنيةَ في هذه المناطق ولكنْ بإداء مختلف. ولدى زياد فكرةٌ جيّدةٌ عن هذه الموسيقى، وقد اطّلع عليها فأحبّها. موسيقى «ديار بكر» التي ألّفها، مثلاً، ذاتُ نفحة كرديّة، لكنّ الإيقاعَ فيها مركّب: إنها مزيج أو خليط.

بعد انضمام زورو إلى فرقة السيّدة فيروز، اتصل بي زياد غيرَ مرة، بل طلب مني ذاتَ يوم أن أرافق الفرقةَ مع فيروز إلى الإمارات. كما أنني زرتُه في البيت، وأعطاني البزقَ الخاصّ بالمرحوم عاصي الرحباني، وعزفتُ عليه قليلاً، وما زلتُ أذكر الخللَ الموجود بالدوسات (مكان الأصابع) لكونها آلةً قديمة. حاولتُ إصلاحه قليلاً، وعزفتُ عليه عدة مقطوعات. أبدى زياد إعجابه بعزفي، حتى إنني عندما قلتُ له «بخاطرك، بدّك شي؟» جاوبني: «بعد ما جنّنتني بدّك تروح؟!»

❖ ❖ ❖

الأستاذ زياد يستعمل البزقَ في التأليف بطريقة ذكيّة جدّاً، «بمعلّميّة» كما يقولون. فلننظرْ إلى الأغاني الأخيرة التي اشتغلها للسيّدة فيروز، إذ قلّما يوجد لحنٌ لها ليست فيه رنّةُ بزق. زياد يدرك أنّ «هاي النقرة رح تعبّي هالفراغ.»

آلة البزق آلة نافرة، ذاتُ حضور. ففي بعض الأغاني لو أخذ العودُ مكانَ البزق لما ظهر، ولما «زبط» النغمُ. البزق آلة مُطربة في حدّ ذاتها. تستطيع أن تعزفَ عليها في شارع، على سطح، في ساحة؛ أما العود فهو للسهرات والقصور كما قال عاصي، ولأصحاب المراكز العليا! لا أفضّل العود على البزق، رغم أنه آلةٌ مهمّةٌ في التخت الشرقيّ.

❖ ❖ ❖

لقد شارك زورو في تسجيل ١١ مقطوعة للبزق من تأليفي. ومنذ ستّ سنوات أخذ زياد مني هذه المقطوعات، وقام بتسجيلها مع آلاتٍ وتريّة (عود، قانون،...)، وشاركتُ بالعزف في إحداها، لكنّه لم ينشرْ هذه المقطوعات حتى اليوم. لا أعرفُ لماذا، ربما لأنه «عايش على مهلو»: فهو طويلُ البال، ويظن أنه سيعيش مئتيْ سنة. لكنّ العمر قصير، وهذا حرام على مبدع مثل زياد...

❖ ❖ ❖

زياد رحباني في رأيي: مبدع، وعبقريّ، وفيلسوف. إنه اسم كبير. وينطبق عليه مثلٌ كرديّ يقول: «يصطاد السمكَ لغيره ويصطاد الضفادعَ لنفسه!».

دمشق

أكرم الريّس (إعداد)

زياد الرحباني: محطّات[١]

١٩٥٦ : الولادة في أنطلياس، من نهاد حدّاد وعاصي الرحباني.

١٩٥٧ : انطلاق الليالي اللبنانيّة وسهرات الفلكلور في مهرجان بعلبك.

١٩٥٨ : المواجهات في لبنان بين حلف الرئيس كميل شمعون المؤيّد لمشروع آيزنهاور، والمعارضة التي تدعم الوحدة العربيّة والسياسة الناصريّة.

١٩٦١ : محاولة انقلاب الحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ.

١٩٦٧ : احتلال إسرائيل للضفّة الغربيّة وغزّة وسيناء والجولان. أول ظهور لفيروز في قصر البيكاديللي في بيروت في مسرحيّة **هالة والملك** للأخوين رحباني.

١٩٦٨ : صدور ديوان **صديقي الله** لزياد.[٢]

١٩٦٨ ـ ١٩٧١: تصوير زياد وإخراجه للأفلام الآتية: **الزهرة، الحرب آتية، الناطور**... (سوبر ٨).

١٩٦٩ : بدءُ زياد دروسه النظريّة في الموسيقى مع الأستاذ بوغوص جلاليان وتوقّف بعد سبع سنوات بسبب الحرب.

١٩٧١ : زياد عازفًا بديلاً على البيانو في فرقة فيروز، وتلحينه أغنية «ضلّكْ حبّيني يا لوزيّة» لهدى.[٣]

١٩٧٣ : صدور أسطوانة **مهرجان رحباني** لزياد («توزيع موسيقي» لأغاني فيروز).[٤] مسرحيّة **سهريّة** (في **قهوة نخلة التنين**) من تأليف زياد وتلحينه وتمثيله وإخراجه. زياد يكتب موسيقى مسرحيّة **أبو علي الأسمراني** لبرج قازليان. تلحين زياد أوّل أغنية قدّمها لفيروز،[٥] وهي «سألوني الناس،» وتأليفه للمقدّمة الموسيقيّة الثانية، ومشاركته التمثيليّة في مسرحيّة **المحطّة** للأخوين رحباني. زياد يكتب موسيقى مسلسل **آثار على الرمال** من إخراج أنطوان ريمي.

١٩٧٤ : مسرحيّة **نزل السرور** من تأليف زياد وتلحينه وتمثيله وإخراجه. صدور أسطوانة **خطوة سمر** (موسيقى رقص شرقيّ من تأليف زياد وإعداده).

١٩٧٥ : بداية الحرب اللبنانيّة.

---

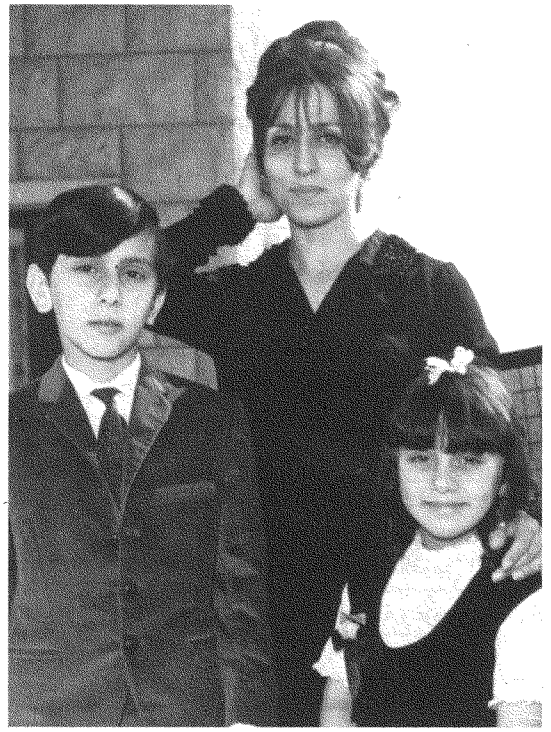
١ ـ هذه الكرونولوجيا هي عمل توثيقيّ في طور الإنجاز. وقد اعتمدنا في تحديد التواريخ على عدة مصادر أهمُّها: الأسطوانات، وبرشورات الأعمال، وأرشيف الجرائد التالية: **النهار**، و**السفير**، و**النداء**، و**الأخبار**، ومجلتي **الأسبوع العربيّ** و**النهار العربيّ والدوليّ**، بالإضافة الى مقابلات زياد الرحباني المنشورة. يجدر الذكر أنّ هذه اللائحة لا تضمّ حفلات زياد الموسيقيّة في النوادي الليليّة، ولا الإعلانات، ولا بعض أغانيه المتفرقة مثل نشيد «يا رياح الشعب» أو أغنية «كيفك» لمادونا.

٢ ـ صرّح زياد بأنه كان بصدد نشر كتاب خواطر شعريّة بعنوان **دفاتر الكسل**، لكنه لم يصدرْ لاحتراقه في المطبعة بداية الحرب.

٣ ـ شارك زياد آنذاك في تلحين عروض ومسرحيّات مثل : مسرحيّة **بحر اللولو** لإيلي شويري، ومسرحيّة **ضيعة الحزازير** لغسان زرزور، ومسرحيّة **موسم الطرابيش** (بطولة مروان محفوظ)، ومسرحيّة **نوّار** (تأليف غسان مطر). كما لحّن مجموعة من الأغاني لمروان محفوظ ولآخرين.

٤ ـ كانت الموسيقى الآلاتيّة من اهتمامات زياد الرئيسة منذ البدايات. ومن ملامحها في تلك المرحلة، بالإضافة إلى أسطوانة **مهرجان رحباني**: المقدّمات والفواصل الموسيقيّة العديدة والموسيقى التصويريّة لـ **سهريّة** و**نزل السرور** وأعمال أخرى. وقد اختار زياد قطعتين موسيقيتين في **نزل السرور** لتصدرا في أسطوانة ٤٥ دورة مستقلة، وهما «المقدّمة الثانية» و«تانغو كومبرسيتا/رقصة تحيات.»

٥ ـ تبعثْ هذه الأغنيةَ مجموعةُ أغانٍ لحّنها زياد لفيروز، فضلاً عن القطع الموسيقيّة في إطار المسرحيّات والاستعراضات التي قدّمتها مع الاخوين رحباني، وهي على التوالي: «قديش كان في ناس» من استعراض **قصيدة حبّ** (١٩٧٣)، «نطرونا كتير» من مسرحيّة **لولو** (١٩٧٤)، «حبّو بعضن» و«المقدمة الأولى» من مسرحيّة **ميس الريم** (١٩٧٥)، «المقدّمة الأولى» و«يا جبل الشيخ» من **منوّعات** معرض دمشق الدوليّ (١٩٧٦)، مقدمة **بترا** (١٩٧٧)، «البوسطة» (١٩٧٨ و١٩٧٩)، «أنا عندي حنين» (١٩٧٩) من **منوّعات** الشارقة والأولمبيا ـ باريس.



١٩٧٦ : دخول الجيش السوريّ إلى لبنان. سقوط تلّ الزعتر؛ ومنه استوحى محمود درويش قصيدته «أحمد الزعتر» التي سيوزّعها زياد ويرافقه فيها على البيانو في العام ١٩٧٧. زياد وجان شمعون في برنامج إذاعيّ بعنوان: **بعدنا طيبين قولوا الله**.

١٩٧٧ : صدور أسطوانة **كيريالِيسون** بالاشتراك مع بشارة الخوري (مختارات من قدّاس الشباب في انطلياس). وصلة موسيقى شرقيّة من إعداد زياد في أسطوانة **بالأفراح**.

١٩٧٨ : الاجتياح الإسرائيليّ للجنوب اللبنانيّ. عرض مسرحيّة **بالنسبة لبكرا... شو؟** من تأليف زياد وتلحينه وإخراجه وتمثيله. عاصي يطلب من زياد أن تغنّي فيروز أغنية «البوسطة» في حفلة مسرح البالاديوم ـ لندن. صدور فيلم **نهلة** (زياد يشارك بالموسيقى والأغاني والتمثيل) من إخراج فاروق بلوفة.

١٩٧٩ : مشاركة تلحينيّة لزياد في برنامج **ساعة وغنيّة** للأخوين رحباني. صدور أسطوانة **وحدن** لفيروز، من تلحين زياد وتوزيعه، وصدور أسطوانة موسيقى **أبو علي وميس الريم**. عرض مسرحيّة **فيلم أميركي طويل**.

١٩٨٠ : مسلسل **من يوم لِيوم** ـ الجزء الثاني للأخوين رحباني، بمشاركة زياد في تلحين الموسيقى التصويريّة والأغاني.

١٩٨١ : جولة فيروز في ١١ مدينة أميركيّة وكنديّة، بمشاركة زياد تلحينًا وإعدادًا وتوزيعًا. عرض مسرحيّة **عنطوز وطنبوز** لفايق حميصي (للأطفال) من تلحين زياد، وغناء خالد الهبر. زياد يعدّ موسيقى فيلم **عائد إلى حيفا** لقاسم حَوَلْ.

١٩٨٢ : زياد يعدّ موسيقى تصويريّة في فيلم **لعبة النساء** لسمير غصيني. صدور شريط **قهوة مُرّة** (مرافقة موسيقيّة لشعر عصام العبدالله). الاجتياح الاسرائيليّ لبيروت وإعلان انطلاقة جبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة. استعراض **كان به** (لم يقدَّمْ بسبب الاجتياح).[١]

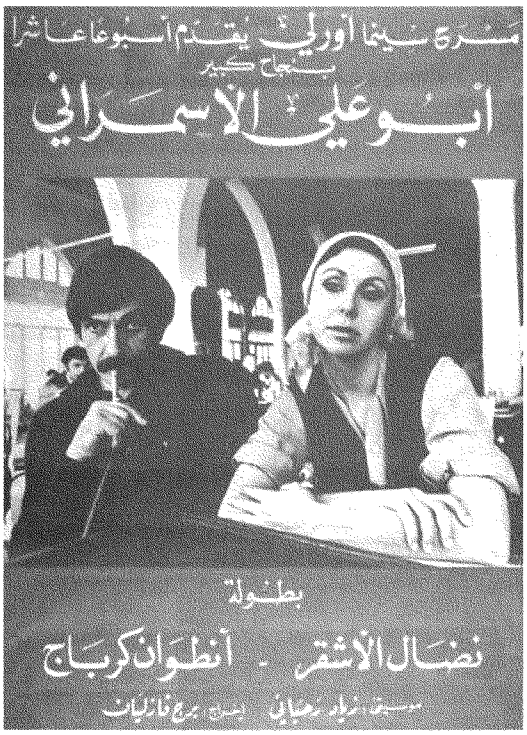
١٩٨٣ : عرض مسرحيّة **شي فاشل** لزياد. توقيع اتفاق لبنانيّ ـ إسرائيليّ برعاية أميركيّة في ١٧ أيّار.

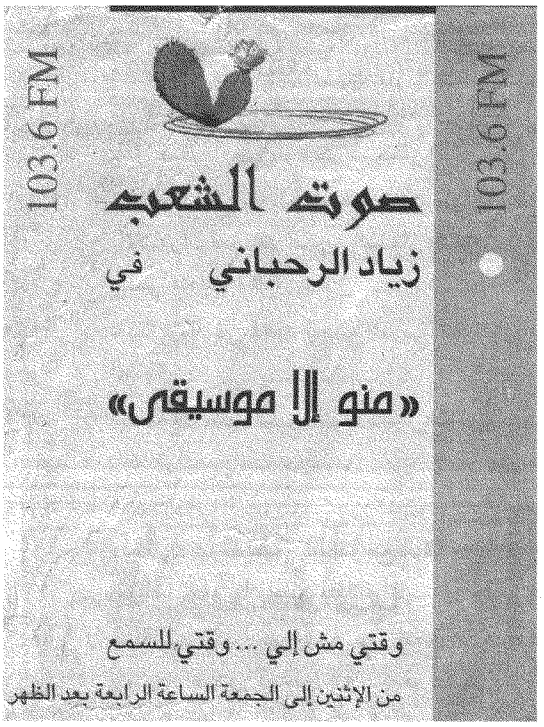
١٩٨٤ : زياد يؤلّف موسيقى فيلم **وقائع العام المقبل** لسمير ذكرى.

١٩٨٥ : زياد يُعدّ موسيقى مسرحيّة أنطوان كرباج **أمرَكْ سيدنا**، من إخراج زوهراب يعقوبيان. صدور شريط وحفلات **هدوء نسبي** في الجامعة الأميركيّة في بيروت ومسرح البيكاديللي. صدور فيديو وثائقيّ بالعنوان نفسه، من تحقيق زياد وإشراف ليال رحباني. زياد يوزّع موسيقى لأغاني فرقة زودو (أغانٍ كرديّة).[٢] صدور أسطوانة **أنا مش كافر** (بالاشتراك مع سامي حوّاط والمجموعة).

١ ـ كما أعلن زياد في العام ١٩٩٧ والعام ٢٠٠٣ نيّته تقديم عمل مسرحيّ جديد، لكنْ لم ترَ هذه الأعمالُ النورَ لتاريخه.

٢ ـ لم يُذكرْ على غلاف الأسطوانة تاريخُ إنتاجها، و١٩٨٥ تاريخٌ على التقدير. كما وزّع زياد موسيقى أسطوانة فرقة الأرض، **أغنية**، في فترةٍ سابقة.





١٩٨٦ : زياد يلحّن أغنية مقدّمة مسلسل **أستاذ ممنوع** لمروان نجّار. صدور **شريط غير حدودي** من تأليف زياد وتلحينه. صدور **بهالشكل**، وهو شريط وحفلة لزياد في كليّة بيروت الجامعيّة. قيام زياد برحلة وحفلات موسيقيّة في أوروبا، ويُعدّ ويشارك عزفًا على البيانو في حفلة فيروز في الرويال فستيڤال هول، لندن.[1] رحيل عاصي الرحباني.

١٩٨٧ : زياد يؤلّف موسيقى وأغاني مسرحيّة أنطوان كرباج، **أبطال وحراميّه**، من إخراج زوهراب يعقوبيان (صدرتْ أسطوانةً في العام نفسه مع موسيقى مسرحيّة **أمرك سيدنا**). زياد يؤلّف مقدمة وموسيقى تصويريّة لمسلسل **دوّار يا زمن** لألبير كيلو.

١٩٨٧ : صدور **حكايا**، وهو شريط للأطفال من إعداد نجاة نعيمة ناصيف وتلحين زياد. صدور أسطوانة **معرفتي فيك** لفيروز من تلحين زياد وتوزيعه، وإنتاج شركة ريلاكس إن. اندلاع الانتفاضة الفلسطينيّة الأولى. عودة الجيش السوريّ إلى بيروت.

١٩٨٨/٧ : بثّ **العقل زينة** (من صوت الشعب، إعداد زياد وإخراجه).

١٩٨٨ : رحيل ليال الرحباني. استعراض **ليلة فرح** لفرقة فهد العبدالله اللبنانيّة للفنون، واستعراض **بركان** لفرقة جان صقر للفنون الشعبيّة، بمشاركة تلحينيّة لزياد في الاثنين.

١٩٨٩ : عرض فيلم **غياب** لمحمد سويد، موسيقى تصويرية من تلحين زياد وإعداده. بثّ برنامج إذاعيّ موسيقيّ بعنوان **منّو إلاّ موسيقى** (صوت الشعب). صدور أسطوانة **فيروز في الرويال فستيڤال هول** ـ لندن. بثّ برنامج **يه ما احلاكن** (صوت الشعب). تفكّك الاتحاد السوفياتيّ.

١٩٩٠ : انتهاء التقاتل في لبنان بعد اتفاق الطائف. اندلاع حرب الخليج الثانية. تأسيس زياد استديو «نوتا» بعد اغلاق استديو «باي باس» الذي كان قد أسسه في النصف الأول من الثمانينيّات.

١٩٩١ : صدور أسطوانة **كيفك إنت** لفيروز، من تأليف زياد وتلحينه وتوزيعه. صدور فيديو موسيقى **على قيد الحياة من بيروت**.

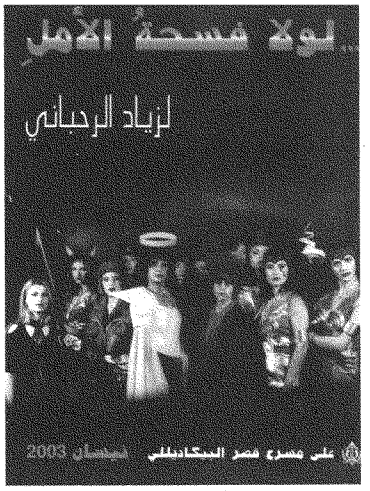
١٩٩٢ : استعراض الأصايل لفرقة فهد العبدالله اللبنانيّة للفنون، مع مشاركة تلحينيّة لزياد.

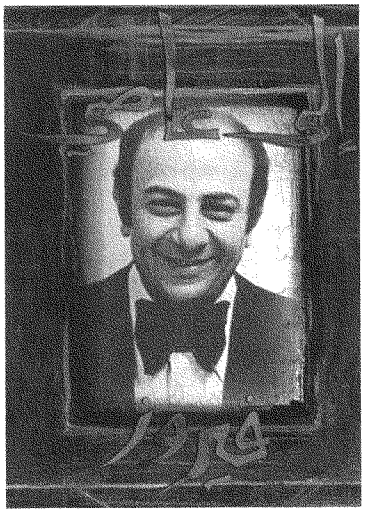
١٩٩٣ : مسرحيّة **بخصوص الكرامة والشعب العنيد**، من تأليف زياد وتمثيله، بمشاركة الفرقة الموسيقيّة بقيادة بشارة الخوري.

١٩٩٤ : مسرحيّة **لولا فسحة الأمل** لزياد. نشر نصوص مسرحيّات زياد (١٩٧٤ ـ ١٩٨٣) عن دار مختارات في بيروت. صدور شريط **سطر النمل** (زياد يرافق موسيقيّاً شعرَ عصام العبدالله).

---

١ ـ أعدّ زياد العديدَ من حفلات فيروز على الرغم من عدم مشاركته المباشرة. نَذْكر منها على سبيل المثال: قلعة عُراد ـ البحرين ١٩٨٧، الأهرامات ـ القاهرة ١٩٨٩، دبي ١٩٩٠، الخ... وكان له مساهمة واضحة في دفع حفلات فيروز نحو صيغة الريستال وإشراك فرق سيمفونية أجنبيّة بدءًا من الامم المتحدة ١٩٨١، ولندن ١٩٨٦، وأميركا ١٩٨٧ وباريس ١٩٨٨، وصولاً إلى سلسلة حفلات بيت الدين التي حقّقتْ هذا الحلمَ الموسيقيّ في لبنان مع فرقة دار الأوبرا الأرمنيّة.





١٩٩٥ : صدور أسطوانة **إلى عاصي**، من إعداد زياد تكريمًا لذكرى والده (سُجّلتْ الموسيقى مع أوركسترا الإذاعة في اليونان). صدور أسطوانة **تابع شي تابع لشي** (مختارات من البرنامجين الإذاعيّين: **يه ما أحلاكن والعقل زينة**)، وأسطوانة **بما إنّو**، وهي آخر عمل مشترك بين زياد وجوزف صقر (الذي رحل عام ١٩٩٦).

١٩٩٨/٧ : زياد يكتب في جريدة **السفير** تحت عنوان: **أعذر من أنذر**. حفلات لزياد في لبنان بالاشتراك مع عبد الكريم الشعّار وآخرين (**اشتغل الوضوح، الداخل موجود، بلدتي بلديتي، الخ...**).

١٩٩٨ : حفلة لزياد في معهد العالم العربيّ. تأليف زياد موسيقى فيلم **متحضّرات** لرندا الشهّال.

١٩٩٩ : أسطوانة **مش كاين هيك تكون** لفيروز من كلمات زياد وألحانه وتوزيعه، بالاشتراك مع محمد محسن.

٢٠٠٠ : الانسحاب الإسرائيليّ من الجنوب. زياد يعدّ حفلات فيروز في بيت الدين، ويشارك عزفًا على البيانو مع فرقة موسيقيّة (٥١ عازفًا من أرمينيا وهولندا وفرنسا وسوريا ولبنان بقيادة المايسترو كارين دوغريان).

٢٠٠١ : حفلة بيت الدين لفيروز. صدور أسطوانة **مونودوز** لسلمى من كلام زياد وألحانه وتوزيعه. صدور أسطوانة **ولا كيف** لفيروز من كلام زياد وألحانه وتوزيعه. عرض **منيحة**، حفلتان لزياد مع غسّان الرحباني في المون لاسال.

٢٠٠٣ : حفلة دبي مع فيروز، بمشاركة زياد في الإعداد والتوزيع الموسيقيّ والعزف على البيانو. حفلة في بيت الدين مع فيروز. زياد يشارك تمثيلاً وتأليفًا موسيقيّاً في فيلم **طيّارة من ورق** لرندة الشهّال. غزو العراق («عاصفة الصحراء»).

٢٠٠٤ : جولة في المناطق اللبنانيّة (بعقلين وأنفه). حفلات في الأونيسكو ومعرض رشيد كرامي ـ طرابلس مع خالد الهبر (الاحتفال بالعيد الثمانين لتأسيس الحزب الشيوعيّ اللبنانيّ).

٢٠٠٥ : حفلة في أبو ظبي ـ **دا كابو**. صدور أسطوانة **نصّ الألف خمسمية**، نصوص وموسيقى لزياد.

٢٠٠٦ : مسرحيّة **صحّ النوم** للأخوين رحباني مع فيروز، زياد يقوم بالإعداد الموسيقيّ والإشراف الفنيّ. إسرائيل تشنّ حربًا على لبنان. زياد يؤلّف موسيقى مسلسل **قصّتي قصّة** لإيلي اضباشي ودارين الجندي. صدور أسطوانة لطيفة، **معلومات أكيده** (زياد ألّف ولحّن ٧ أغانٍ وقطعة موسيقيّة).

٢٠٠٦ ـ **الآن**: زياد يكتب في جريدة **الأخبار** (بتقطّع) تحت عنوان: **ما العمل**؟

٢٠٠٧ : صدور فيديو **دا كابو**. عرض **دا كابو** ـ حفلة في قصر الأونيسكو، بيروت. مشاركة زياد في حفل الذكرى الأولى لانطلاق جريدة **الأخبار**.

٢٠٠٨ : ٥ حفلات في دمشق بمناسبة إعلانها عاصمةَ الثقافة العربيّة (أول لقاء لزياد بالجمهور السوريّ). شريط **مقام الصوت** (مرافقة موسيقيّة لشعر عصام العبدالله).

٢٠٠٩ : مشاركة لزياد في مهرجان التيّار الوطني الحرّ في الحدث. زياد يقيم ٤ حفلات في دمشق، و٧ في بيروت، بعنوان **منيحة**. صدور مختارات من حفلة دمشق ٢٠٠٨ على أسطوانة. زياد يشارك في حفل بمناسبة الذكرى السابعة والعشرين لانطلاقة جبهة المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة ضدّ الاحتلال الإسرائيليّ. ويقيم سلسلة من الحفلات في بيروت بالاشتراك مع Charles Davis Quintet.

زياد الرحباني

صائد التحولات... والانكسارات(١)

نصوص أغان وردت في الدراسات السابقة (كلمات زياد)

عتابا (١٩٧٣)

طول الهجْر يا ليلى تَلْفْني
ودار الحزْن من حولي تا لفّني
وتبقي عند ما بتفضي تَلْفني
وصلنا خطّ تنحاكي الحباب!

❖ ❖

يا نور عينيَّ (١٩٧٤)

يا نور عينيَّ، رحْنا ضحيّة،
ضحيّة الحركة الثوريّة.

كنّا في أحلى الفنادقْ
جَرْجرونا عالخنادقْ،
وشكلُنا ليس بلائقْ.
قبل ما جيتْ يا عفريتْ،
كنّا نغنّي عالأراصيّة.

عالأرصيّة منين منين
والله سقوها بدمع العين
يا عيني عيني ملاّ تنين
يللا رحنا ضحيّة.

يا مَنْ تهدِّدُ بالرُّشيْشِ
وبكلِّ أنواعِ القنّيْشة

طالبًا تحسينَ عيشي
ثائرٌ حارّ يأكل النارْ
ونحن مَن؟ آه مزّيكاتيّة!

❖ ❖

إسمعْ يا رضا (١٩٧٨)

(موّال)

تـغـيّـرْ هـوانـا ... وسِعْر كلّ شغلة غلي
خسّة زارعها كنتْ ... مـا عـادت إلـيّ!

ومشّ همّ بعد اليوْم ... إنْ بهْدلني حدا
صارت حياتي كلّها ... شي بهدلي!
وبعدكْ عنيدْ يا رضا ... وأصغر نصيحة بترفضا
اسمعْ يا رضا ... كلّ شي عمْ يغلى ويزيدْ
مبارحْ كنّا عالحديدة ... وهلّق صرنا عالحديد.
الخسّة اللي موصّلها بإيدي ... وسِعرها مقّيد بالجريده،
حطّوا لها أسعارْ جديده ... كلّ لحظة فيه سعر جديدْ
عجّلْ كِلها يا رضا!

تعلّمْ لغة أجنبيّة ... هيْدا العربي ما بفيد
دوّرْ لندنْ من عشيّة ... ماري بتهجّي وبتعيد
«وير إيز ماري» يا رضا؟

مبارح أكلنا وبعلمي شبعنا ... حطّيْنا كلّ اللي كانوا معنا
قمنا عبكرا رجعنا جعْنا ... لازمْ ناكل عن جديدْ
مصيبة والله يا رضا!

عم تسمعني؟
إسمع!

❖ ❖

البوسطة (١٩٧٨ ـ ١٩٧٩)

(موال)

موعودْ بعيونِكْ أنا موعودْ،
وشو قطعِتْ كرمالُنْ ضيَعْ وجرُودْ
إنتِ عيونِكْ سودْ،
ومنّكْ عارفه
شو بيعملو فيّي العيون السود.

عاهدير البوسطة، الكانت ناقلتنا،
من ضيْعة حِملايا على ضيعة تنّورين ،
تذكّرتِكْ يا عَلْيا، وتذكرت عيونِكْ،
ويخْرب بيْت عيونِكْ يا علْيا شو حلوين!

نحنا كنّا طالعين، بهالشوب وفطسانين.
واحدْ عمْ ياكل خسّ، وواحدْ عم ياكلْ تين،
في واحد هوّي ومرتو (ولوه شو بشْعة مرتو)
نيّالن ما أفضى بالُنْ ركّاب تنّورين.
ومش عارفين عيونِكْ يا علّيا شو حلوين!

نحنا كنّا طالعين، طالعين ومشْ دافعين.
ساعة نهدّيلو البال، وساعة نهَدّي الركّاب.
وهيدا اللي هوّي ومرتو، عَبّق وداختْ مرتو،
وحياتِكْ كان بيتركها تطّلّعْ وحدا عا تنّورين.
لو بيشوف عيونكْ يا عَليا شو حلوين!

عاهدير البوسطة، يا معلّم
لو بتسكّرْ هالشبّاك يا معلّم،
الهوا يا معلّم،
رحْ يسْفقنا الهوا يا معلمّ!

❖ ❖

قوم فوت نام (١٩٧٩)

قوم فوت نامْ وصير حلامْ إنّو بلدنا صارتْ بلدْ
قوم فوتْ نام بهالإيّامْ حارة بيسكّرها ولدْ
هايْ بلد؟ لأ مشْ بلد هايْ قرطة عالم مجموعين
مجموعين؟ لأ
مطروحين؟ لأ
مضروبين؟
مقسومين؟
ايه قومْ فوتْ نامْ وصير حلام!
قوم فوت نامْ، كدوشِ الفرشة يللا قوامْ
وتغطّى وسمْكْ الحرامْ وتمسّى بنفس الكلامْ
وتابع برامجْ بالسيكام
كلها أغاني عن الوحدة الوطنيّة
كلها أماني بالمسيرات الأمنيّة
كلها تهاني بصيغتنا اللبنانيّة
وقوم فوت نامْ.
ماهو تلات ملايين عالتخمين هوْدي اللي جوّا البلدْ
والباقيين مفروطين كلّ شويّي في بلدْ
هاي بلدْ؟ لأ مشْ بلد هايْ قرطة عالم
مجموعين
مجموعين؟ لأ
مطروحين؟ لأ
مضروبين؟
مقسومين؟
ايه قوم فوتْ نامْ وصير حلامْ.

❖ ❖

بهاليوميْن (١٩٨٥)

بدو ينقطع البنزين بهاليوميْن
مش رحْ ينقطعوا الإجريْن.
يمْكن رحْ تنقطع الميّ بهاليوميْن
منرجع منعبّي من العيْن.
بدو ينقطع البرّاد بهاليوميْن
منسقّعْ بين النهريْن.
راح ينقطع الأمل الباقي بهاليوميْن
مننطُرْ لسنة الألفيْن.

شي عجيبْ كيف ماشي
مخشخش من دون خشاشة
ولا شو أهبل؟
ولا شو غاشي؟
والفيلم مكفّى وفاهمينو
وشايفينوه من دون شاشة.

يمْكن رح ينقطع الخبز بهاليوميْن
«توست» ويَخْنه عا يوميْن.
يمكن رحْ ينقطع الـ «نيدو» بهاليوميْن
إمّكْ في عندا برّيْن!
يبدو رحْ ينقطع المتحف هاليوميْن
«قصقَصْ» سالكْ عاخطّيْن.
رح ينقطع النفس الباقي بهاليوميْن
منبقى نتنفّس بعديْن.

شي عجيب كيف ماشي
مخشخش من دون خشخاشة
حَكّمْنا فيه آسيا الكبرى
ومُجْمَل ما في حشّاشه.
داخوا بأمرَكْ كيف ماشي
بسْ ماشي

كيف واقفْ
بسْ ماشي.
شي عجيبْ
بسْ ماشي.

❖ ❖

المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة (١٩٨٥)

خلّصوا الأغاني هنّي ويغنّوا عالجنوبْ
خلّصوا القصايد هنّي ويصفّوا عالجنوبْ
ولا الشُّهدا قلّوا
ولا الشُّهدا زادوا،
وإذا واقفْ جنوبْ، واقفْ بولادو!

خلّصوا القضايا هنّي ويردّوها عالجنوبْ
كَسّروا المنابرْ هنّي ويعّدوا عالجنوبْ
اللي عَمْ يحكوا اليوم هَوْ غير اللي ماتوا
اللي معتّر بكلّ الأرض دايمًا هوّي ذاتو

هيْدي مش غنيّة
هيدي بس تحيّة...
وبسْ!

❖ ❖

معرفتي فيك (١٩٨٧)

معرفتي فيكْ إجتْ عا زعلْ،
معرفتي فيكْ ما كانت طبيعيّه
من بعد مللْ.
حُبّكْ لإلي بلّش متل الشفقه
كان بدّي حنانْ.
وما كنت سئلانه، وعلقانه بهالحلقه،
محتاجه لإنسانْ.
بس اليومْ، ما بعرف كيف قلّكْ،
يمْكن هلّقْ عمْ قلّكْ
حبيبي،
لآخرْ مرّه بقلّكْ،
حبيبي:
مشْ أنتَ حبيبي!

❖ ❖

أغنية الوداع (١٩٩١)

أنا صار لازمْ ودّعْكُن وخبّركُنْ عنّي
أنا كلّ القصّه، لوْ منكن، ما كنت بغنّي.
غنّينا أغاني ع وراقْ،
غنّيّة لواحدْ مشتاقْ،
ودايمًا بالآخر، فيه آخرْ، في وقت فراقْ.
يا جماعة لازم خبّركن هالقصّه عنّي:
أنا كلّ شي بقولو عمْ حسّو، وعمْ يطّلع منّي.
موسيقيّي دقّوا وفلّوا،
والعالم صاروا يقلّوا.
ودايمًا بالآخر، فيه آخر، في وقت فراقْ.

بكرا برْجَعْ بوقّفْ معكن
إذا مش بكرا، الـ بعده أكيدْ
أنتو احكوني وأنا بسمعكن
حتى لولا الصوْت بعيدْ.

بلا موسيقتنا الليْله حزينه،
بلا غنيّه ليْلي بيطول،
كلّ ليْله بغنّي بمدينه،
بحملْ صوْتي وبمشي ع طول.

ولا غنيّه نفعتْ معنا
ولا كلمة إلاّ شي حزين
إذا ما بكينا ولا دَمّعْنا
لا تفتكروا فرحانين!

❖ ❖

كيفَكْ إنتَ (١٩٩١)

بتذْكرْ آخرْ مرّة شفتكْ سِنتا؟
بتذكر وقتا آخِر كلمة قلتا؟
وما عدت شفتكْ،
وهلّق شفتكْ
كيفكْ إنتَ،
ملاّ إنت!

بتذكرْ آخِر سهرة سهرتا عنّا؟
بتذكرْ كان فيه واحدة مضايقْ منّا؟
هيْدي إمّي

بتعتلْ همّي
منك إنتَ
ملاّ إنتَ!

كيفَكْ؟ قال عمْ بيقولوا صار عندك ولادْ
أنا والله كنت مفكّرتَكْ برّات البلاد.
شو بدّي بالبلادْ،
الله يخلّي الولادْ
كيفك إنتَ
ملاّ إنتَ!
بيطلع عا بالي ارجعْ أنا ويّاكْ،
إنتَ حلالي إرجع أنا ويّاك،
أنا وانتَ ملاّ إنتَ!

بتذكر آخر مرّة شو قلت لي؟
بدّك ضلّي، بدّك فيكِ تفلّي.
زعلت بوقتا
وما حلّلتا:
إنو إنت
هيْدا إنت!

بترجع ع راسي، رغم العيال والناس،
إنتَ الأساسي وبحبّكْ بالأساس
بحبّك إنتَ
ملاّ إنتَ!

مش قصة هايْ (١٩٩١)
بتمرُقْ علايْ إمْرقْ،
ما بتمرقْ ما تمرقْ
مش فارقة معايْ،
مش فارقة معايْ!

بتعشقْ علايْ إعشقْ،
ما بتعشقْ ما تعشقْ
مشْ فارقة معايْ،
مشْ فارقة معايْ!

عندك مكانة وصيتْ كبيرْ
في عندكْ عندي من التقدير شي كتيرْ
لكنْ بتروحْ بـ «ترِمْ» مشْ مسموحْ
وأعذارَكْ ما بتنفعْ معايْ.

بتشفقْ علايْ إشفقْ،
ما بتشفقْ ما تشفقْ
مشْ هيّنة علايْ
ومش فارقة معايْ.
بتعلقْ معايْ إعْلقْ،
ما بتعْلقْ ما تعْلق
القصّة مش هايْ،
مش قصّة هايْ.
حُبّكْ أناني بالتأكيدْ
ومفكّر إنّكْ إنتَ وحيدْ وعنيدْ.
على شو مسنودْ؟
على شي مشْ موجودْ
عمْ تغلطْ وتزوِّدْ عليّ.

بتصدُقْ معايْ إصدقْ،
ما بتصدقْ ما تصْدق
قصّة مش هايْ،
مش قصّة هايْ.

بتفرق معايْ تفْرق،
ما بتفرقْ ما تفْرق
قصّة مش هايْ،
مش قصّة هايْ.

هيْدي الغنيّة جزْء زغير
من عقلكْ والشقا والتعتير
شي كتير!
ولو وقت يساع، بتصير ما بتنذاع ؟
وبتجرِّصْنا العالم يا خايْ!

تسوْدَنْ مسايي يللا،
ما تسودنْ خير من الله
مش أنت مسايْ
ومشْ قصّة هايْ.

❖ ❖

افلاطون (١٩٩٥)

وصلت دوريّة عصفوريْن
غطّت على نفس البلكون
مشغول فِكرا عالعصفور
طار وغطّ وطوّلْ هون
ورجعوا مَوْكب تلات عصافير
رجعوا على نفس الكراكون.
نيّالن والله نيّالن
بَرَموا الدنيي فتلوا الكون
وأنا علقان بنفس الغرفة
مفكّر حالي أفلاطون

وباقي شجرة بوجّ البيت
فتحت الشبّاك وطلّيت.
غاطِطْ شي ميّة عصفور
أكتر من مية عصفور
وفجأة طاروا كلّن منها
ورجعتْ شجرة مش كراكون.
وصار يدقّ التلفون
واحد طالب أفلاطون
ومفكّرني أفلاطون.

❖ ❖

عتابا (١٩٩٥)

بموسكو كتار أبطال الـ Olympic
ودغري انسحبتْ قال دبّ الألم بيكْ
قرّبْ لهون وامضيلي بقلم «بِيكْ»
إنك جبانْ جرّصت البلاد!

❖ ❖

٠٠٠٧ (١٩٩٥)

هو : من الأفضلْ إنّك تِحْتشمي.
في ضابط مدري بكمْ نجمة،
قاعد عالطاولة هونيكْ،
اخدو اسمِكْ اخدو اسمي.
هي : ما عندي شكّ بهالقصّة،
ما بعرف ليه إنتَ عاطيها هالقدّ أهميّة يعني.
هو : من الأفضل إنك تحتشمي.
عم آكلْ مش قادرْ آكلْ،
علقتْ بزلعومي اللقمة.
أرجوكِ إنك تحتشمي.
هي : قاعدة هيك، أنا قاعدة هيك، ما حدا إلو معي شي.
هو : لو ممكن إنّك تحتشمي.
هي : يا الله لشو جينا لهون؟
هو : أنا خايف يتعبّوا فينا
من دون ولا عِلْمك ولا علمي.
هي : أنا هيك قاعدة، ما رح غيّر قعدتي، أنا هيك بقعد عادةً.
الضابط : هيدا بيجي دايمًا لهون هيدا؟
هو : أنا عارف إنك جميله،
ومن حظّي قاعدة مقابيلي.
كورس : هوّي عارف إنِك جميلو
ومن حظّو قاعدي مقابيلو.
هو : عم بحكي، وحديثي علمي
إنتِ ما بتسمعي الكلمة.
من شان الله روقي احتشمي.
كورس : من شان الله روقوا احتشموا.
في ضابط ما منعرف نجمو.
قاعد عالطاولة هونيك،
أخدو اسمِكْ، أخدو اسمو.
هو : من الأفضل إنك تحتشمي.
كورس : صحْ.
هو : في ضابط مدري بكم نجمة،
كورس : أحْ.
هو : قاعد عالطاولة هونيك،
اخدو اسمِكْ، اخدو اسمي.
كورس : صح راح عابيتو.
هي : ما بعرفو لا ما بعرفو.
الضابط : وله تعى لهون، تع لهون ولا.

❖ ❖

إشتقتلَكْ (١٩٩٩)

رغم الحاصل من زمانْ
الوقت الكافي للنسيانْ
وعزّة نفسي كإنسان
إشتقتلك.
ورغم الغلطة ومحلاّ
وقصّتنا يللي حلاّ
إنو ننساها كلاّ
إشتقتلكْ.
واضحْ إنك ناسيني
ومش محتاجْ تواسيني

مش بقصدك تقسيني
إشتقتلك.

إشتقتلَكْ إشتقتلي
بعرفْ مشْ رح بتقلي
طيّب أنا عم قلّكْ
إشتقتلك.

طيّبْ مش قصّة ما تقلّي
وأصلاً مش هوْن العلّي،
العلّي ما تكون إشتقتلي وإشتقتلك.
وبعرف إنو ما بيسوا
وشي يمنعني من جوّا
وشي تاني حسّو أقوى
إشتقتلك.
وهيدي السَّجْرا العتيقا
يللي ما كنّا نطيقها
حبّيتا واشتقتلا واشتقتلَكْ.
ما بعرف شو صايرلَكْ
إنتا عا بعضكْ كلّكْ
ما تقلّي ما قلتلكْ اشتقتلَكْ.
هلّق عايش عالهلّي
وبكرا راح تستفقدلي
تسأل مين كان يقلي
اشتقتلَك.

❖ ❖

مشْ كاينْ هيْك تكونْ (١٩٩٩)

كان غير شكل الزيتون
كان غير شكل الصابون
وحتى إنتا يا حبيبي
مش كاين هيك تكون.

كان غير شكل الليمون
كان غير شكل اليانسون
وحتى إنتا يا حبيبي
مش كاين هيك تكون.

يا ضيعانن راحوا
شو ما صار لكنْ راحوا
مش سامع غنيّة «راحوا»؟

كان أوسعْ هالصالونْ
كان أشرحْ هالبلكونْ
وطبعًا أنتَ يا حبيبي
حبّكْ كان قدّ الكون.
شو كان أهدا الكميونْ
طالع دغري وموزونْ
وحتى عيونك يا حبيبي
كان عندك غير عيون!

يا ضيعانن راحوا
شو ما صار لكنْ راحوا
مش سامع غنيّة «راحوا»؟

كان يبقى الحب جنونْ
ويخْلص بحرف النونْ
ومش كلّ إنسانة تمرق
تفرقْ وتصير تمون.

كاين رقّي وحنونْ
أو مايل عالغصونْ
وإذا هلق حبّكْ غيّر
ريتو عمرو ما يكونْ!

❖ ❖

كبيرة المزحة هايْ (٢٠٠٠)

بآخر الليل،
كونكْ إنتَ بقيتْ
بتحبّني بتقول،
أو يمكن، يمكن، ما بتحبّني.
بآخر الليل ، شو هالمزحه هايْ؟
بتحبّني،
أو يمكن، يمكن ما بتحبّني.

ما بعرف كيف بتحسّ وما بتعرفْ شو عم بتحسّ!
ما بعرف كيف بتحبّ وما بتعرفْ شو عم بتحبّ!
من بعد هالعمر،
كبيره المزحة هايْ
بتحبّني، بتقول
أو يمكن، يمكن ما بتحبّني.
حبْني بسْ، حبْني
حبْني بسْ حبْني!