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.

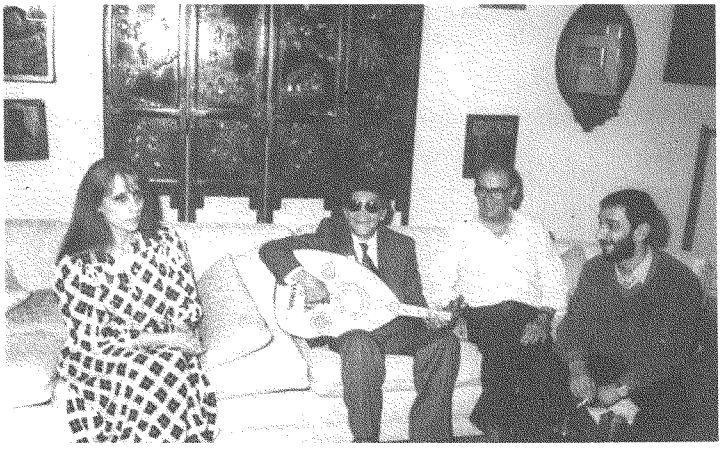
٦ ـ Suzanne Kamel Abou Ghaida, **Analyzing the Ziyad Rahbani Phenomenon Through Fan Discourse** (Master of Arts Thesis) (Beirut: Department of Social and Behavioral Sciences, Faculty of Arts and Sciences, The American University of Beirut, 2002), p.p. 37-39.

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.

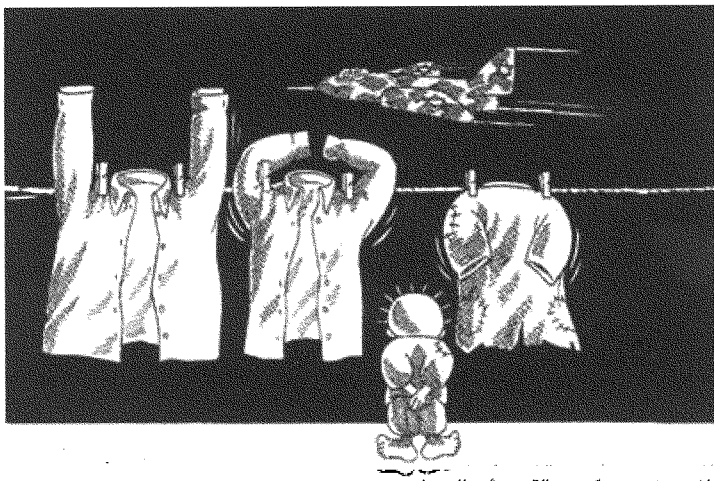
صحيح أنّ الفنّ والموسيقى يمكن أن يؤدّيا إلى نوع من الكاثارسيس الفرديّ أو الجماعيّ يُسْهم في إبراء الجروح الاجتماعيّة والتاريخيّة. لكنهما قد يصبحان

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).