زياد الرحباني
صائد التحولات والانكسارات (٢)

هالة نهرا

زياد الرحباني: من الموروث إلى الدمج الحداثيّ المتفرّد

يبدو الحديثُ عن زياد مبتورًا إذا عمدنا إلى سلخ تجربته الموسيقيّة عن مسارٍ لبنانيٍّ ـ عربيّ محدّد، أيْ إذا لم نلتفتْ إلى تموضعها الموسيقيّ بخاصّة، وإلى تمركزها الفنّيّ والاجتماعيّ والسياسيّ بعامّة. وللتأريخ الفنّيّ وحده أن يبيّن بُعد تلك التجربة ودلالاتها المتلفّعة بعباءة الإرث المحلّيّ والقوميّ من جهة، وبأدوات اللّغة الموسيقيّة العالميّة النافذة إلى سِكّك الآخر أنّى كان من جهةٍ أخرى.

أما القول، كيفما اتّفق، إنّ زيادًا هو ابنُ المدرسة الرحبانيّة، أيْ مدرسة «الأخوين رحباني،» فلا يبدو بالضرورة من البديهيّات. فماذا تعني عبارة «مدرسة رحبانيّة»؟ وما الحدود الفاصلة بين تجربتهما وتجربته؟ وما نِقاطُ التقاطع بين التجربتَين؟ هذا ما سنسعى إلى بلورته في مستهلّ الحديث عن زياد، كمقدّمة لما هو أبعد لديه، حين انصرف، جزئيّاً، إلى الشرقيّ والطربيّ الحديث أنًا، وإلى سُبُل الدمج المختلف نوعيّاً آونةً، استنادًا إلى المنجَز الرحبانيّ.

سار الأخوان رحباني على تربة التراث الموسيقيّ المحلّي وأرصفة الفولكلور الخام. وقد حفّت خُطاهما على ولادة حركةٍ جديدةٍ ضمن أُطُر النبش في ملامح الهويّة الموسيقيّة اللبنانيّة. ولا نعني بإبراز فعلهما موسيقيّاً التنكّرَ لما قام قبلهما في لبنان، ولا الانتقاصَ من قيمة الآخرين في أوائل الخمسينيّات. لكنّ أعمالهما المغايرة للسائد آنذاك عكستْ لغةَ عصرٍ جديدٍ بأدواتٍ جديدة. ولعلّهما عمدا إلى إضفاء البوليفوني (تعدُّد الأصوات وازدواجها) على روح التراث... علمًا أنّ التراث الموسيقيّ اللبنانيّ لم يكن يعرف كُنه البوليفوني قبلهما، باستثناء بعض المحاولات التجريبيّة التي لم تقوَ آنذاك على ولوج جوهر التراث فبقيتْ محصورةً بين حلقاتها النخبويّة الضيّقة. وأمّا عاصي ومنصور، فكانا متنبّهَين إلى خواصّ اللغة الموسيقيّة المحلّيّة، ومدركَيْن لمزاجها العربيّ والشرقيّ العامّ، ما أدّى إلى حلٍّ استثنائيّ للمعادلة شبه المستحيلة بين «التراث والتجديد.»

وفي العودة إلى نتاج زياد ارتباطًا بعمل الأخوين، لا بدّ من القول إنّه انطلق من الأُسُس الأوّليّة في هذا الميدان، لينأى في ما بعد عنها، وليصير على مسافةٍ قصيرةٍ من مشروعه الخاصّ. ويتبدّى مدى التداخل بين الأخوين وزياد في خمسة أمور: ١ ـ دعائم الدمج الحداثيّ ومفاهيمه المتطوّرة، غير المكتفية بالنظام الغربيّ التونالي tonal (المقتصر على المينور والماجور) فحسب، بل المستعينة بتراكيب نظامٍ مقاميٍّ آخر يُعرف بـ «مودال» modal. ٢ ـ الجمع بين التمرّس العلميّ والعمليّ بالخلفيّتين الموسيقيّتين الغربيّة والعربيّة. ٣ ـ ترتسم ظلالُ الأخوين أيضًا على حائط زياد التأليفيّ والتوزيعيّ، بل على سُلّم قيَمه المتمثّلة في اللّجوء إلى الدمج كوثبةٍ ملحّة، في سبيل تطوير الموسيقى اللّبنانيّة والعربيّة. ٤ ـ كيفيّة عبور الضفّتين الشعبيّة والنخبويّة معًا، وفي آنٍ واحد. ٥ ـ كيفيّة مقاربة إشكاليّة ثلاثة أرباع الصوت، أكان ذلك على مستوى التوزيع الأوركستراليّ أم في حقل التوضيب arrangement. هنا نشير إلى وعي الأخوين وزياد مسألةَ عدم الوقوع في فخّ الإسقاط البوليفونيّ ـ الهارمونيّ الغربيّ على أسطُر الأنساق والأغاني والصيَغ الموسيقيّة المقاميّة العربيّة. وتأكيدًا على ذلك يقول زياد:[1] «من الأمور التي تعلّمتُها... إبرازُ الهويّة الشرقيّة والوطنيّة للموسيقى، والتأكيدُ على هويّتي الثقافيّة أينما وُجدتُ في العالم، من خلال التركيز على المقامات الموسيقيّة الشرقيّة، والمحتوية منها على أرباع الصوت، وإبرازُها بطريقةٍ مركّبةٍ وغير تقليديّة عبر الكتابة الهارمونيّة لهذه المقامات.» ويضيف ردّاً على سؤال نزار مروّة عن الوعي الذي دفعه إليه والدُه عاصي: «أنتج [الوعيُ] اقتناعًا تامّاً بالنسبة لي بأنّ أيّة موسيقى عالميّة لم يعد بمقدوري التعاطي معها/ تأليفًا، عزفًا، وأداءً/ إلاّ من خلال مناخ الموسيقى الشرقيّة.»

وأمّا مشروعُ زياد المتفرّد، الذي صنّفه في الثمانينيّات في خانة «الجاز الشرقيّ،» فقد شرع في صوغه قبل ذلك بقليل. وبينما أخذتْ تنتشر عبارة

١ ـ نزار مروّة، **في الموسيقى اللّبنانيّة العربيّة والمسرح الغنائيّ الرحبانيّ**، إعداد وتنسيق وتقديم محمّد دكروب (بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٨).

«جاز شرقيّ»، Oriental Jazz، كاصطلاحٍ ملازمٍ للخليط الموسيقيّ الجديد، تبرّأ زياد من المصطلَح، الذي كان هو من اقترحه أوّلاً، وصرّح لاحقًا بأنه غيرُ علميّ، مخلّفًا بذلك مجادلاتٍ نقديّةً لم تُبتّ حتّى الآن. وفي ورشة المشروع الكبير هذا، مَزجَ زياد الموسيقى الشرقيّة والعربيّة بالجاز والفانك والموسيقى الكلاسيكيّة، وأدخلَ مادّةً في أخرى، وثقافةً سمعيّة في أخرى، ليؤلّف نموذجًا مبتكَرًا يقوم على تآلف العناصر الغريبة والمتباينة، أو التي قد تبدو، للوهلة الأولى، متنافرةً. وقد اشتغل زياد على عمق تيمة الدمج من دون الانزلاق على منحدر الآخرين الذين انتهج بعضُهم أسلوبًا اعتباطيّاً ومتطرّفًا لم يراعِ خصوصيّة الموسيقى الشرق ـ عربيّة. وتبدّت معالمُ الدمج، الذي لم يُسبَقْ إليه، في الأعمال الآتية: **أبو علي** (١٩٧٩)، **وحدن** (١٩٧٩)، **هدوء نسبي** (١٩٨٥)، **معرفتي فيك** (١٩٨٧)، **كيفك إنتَ** (١٩٩١)، **إلى عاصي** (١٩٩٥ حيث أعاد توزيع أغاني الأخوين)، **فيروز في بيت الدين** (٢٠٠٠)، ... **ولا كيف** (٢٠٠٢)، على سبيل المثال لا الحصر.

وفي ما يتعلّق بتراكيب الدمج الجريء، بل صداها الذي زنّر إطلالاتِ فيروز وحضورَها المتغيّر بعد غياب عاصي، فهي ما تزال تشغل الرأيَ العامَّ والنقّادَ معًا. ففيما يَعتبر البعضُ أنّ نُثار الجاز، وهيكليّةَ التوزيع الجديد، إضافةً إلى الشِّعر البسيط والمنبسط الخاصّ بزياد، عبارةٌ عن عوامل إيجابيّةٍ وفعّالة تراكمتْ لإبراز صورة فيروز الجديدة بصيغةٍ أخرى تقرّبها إلى الناس والواقع المعيش ونبض العصر، يرى آخرون أنّ فيروز في تآليف زياد لم تعد كما كانت. ورغم ملاحظات قلّةٍ من المختصّين حول توزيع زياد، فإنّ ما حقّقه زياد على هذا المستوى ليس بقليل أبدًا. فلقد أَنزل فيروز من عرشٍ إيقونيّ، ومن قدسيّة مكانةٍ ماضية، لتسلكَ اليومَ شوارعَنا ومفرداتنا ومعجمَنا الموسيقيّ العصريّ، من دون انعطافٍ أو دوران، من دون فاصلٍ أو مانعٍ أو انقطاع، من دون واسطة. وإنّ إقلالَ المسافة والحواجز السابقة بين فيروز والأجيال الجديدة المتعاقبة لم يكن سهلاً، بل تطلّب جهدًا مضاعفًا ومكثّفًا من قِبَل زياد على الصعيد الموسيقيّ.

وإذ نَعتبر، ويَعتبر زياد أيضًا، أنّ الجاز لا يمكن أن يكون «شرقيّاً» أو «غربيّاً» (ذلك أنّ «الجاز هو الجاز» لا غير)، فإنّنا نلحظ جنوحَ زياد إلى أنماط الجاز البرازيليّ على وجه الخصوص، وتأثّرَه بجواو جيلبيرتو وبالمؤلّف

«تخت» زياد، وزياد هو الثاني وقوفًا إلى اليمين.

أنتونيو كارلوس خوبيم، وانسياقَه مع نمط البوسا نوفا.[1] كما تشرّب زياد بالفانك funk[2] والسول soul. ولا يمْكننا، في معرض الحديث عن خيارات زياد المتشبّعة بالجاز عمومًا، إغفالُ تأثّره بعازف البيانو الأميركي بيل أفنز Evans (ويتمظهر ذلك في تقنيّته وهارمونيّته البيانيستيّة)، واستعانته المتكرّرة بالقِطَع النموذجيّة المنتشرة عالميّاً (standards): ففي أسطوانة... **ولا كيف** نعثر، مثلاً، على نسخةٍ معرّبة، إذا صحّ التعبير، من أغنية Les Feuilles Mortes (نصّ: جاك بريفير/ تأليف: جوزيف كوسما) في أغنية «بيذكّر بالخريف» التي أدّتها فيروز ووزّعها زياد مضفيًا عليها روحَه وروحيّته الموسيقيّة والكلاميّة، بما يتيح للأغنية أن تخترق الذوقَ العامّ والوعيَ السمعيّ اللبنانيّ والعربيّ. وأن تغنّي فيروز هذا النمطَ من الأغاني في زمن التردّي، وأن يحثّها زياد على محاكاة العصر بلغة العصر، بألفاظها وعصبها وإيقاعها وقيمها، فذلك يعني أنّ لمشروع زياد الموسيقيّ أبعادًا تختصّ بمستقبل الموسيقى اللبنانيّة والعربيّة ـ وهو مستقبلٌ كانت ستنعدم

١ ـ وُلِدَ في البرازيل نهايةَ الخمسينيّات، ويتحدّر أساسًا من السامبا والكُول جاز إثر تقاطعهما وتزاوجهما.

٢ ـ نمط موسيقيّ أفريقيّ ـ أميركيّ ظهر في نهاية الستّينيّات، وتطوّر في السبعينيّات والثمانينيّات.

آفاقُه أو سيفتقر إلى بوصلةٍ عصريّةٍ يهتدي بها وسط عصر العولمة المشوَّش والمشوِّش فنّياً، لولا تجربةُ الأخوين وتجربةُ زياد، إضافةً إلى عددٍ ضئيلٍ من التجارب الأخرى.

وإذ يتعذّر علينا هنا الاستغراقُ في تفاصيل الأعمال التي رَسَتْ فيها أبنيةُ الدمج لدى زياد، فإنّنا نعتبر أنّ المنجَز في هذا الميدان يوازي المنجَزَ الآخرَ الذي حقّقه على مستوى الموسيقى الشرقيّة والعربيّة. ففي أغنية «عُودَكْ رنّان» (أسطوانة **معرفتي فيك**)، المنطوية على إيقاع مقسوم ١، وعلى مقام البياتي الذي طبع أغنياتٍ أخرى،[1] انتقالٌ من صيغة الطرب التقليديّ إلى أسلوبٍ طربيٍّ إيقاعيٍّ حديثٍ مضمّخٍ بنَفَسٍ كرديّ وبعصب التأليف المعاصر. وأمّا الأغاني الأخرى والمقطوعات الموسيقيّة النافذة إلى بواطن الموسيقى العربيّة، مثل «الشرق الأوسط» («... وقمح») و«راجعة بإذن الله» (غناء جوزيف صقر) و«أبو علي،» فمستندة إلى التوزيع لا في وصفه خلفيّةً لونيّة زينيّة تضيف إلى الجُمَل النغميّة القائمة وتُطعِّمُ وُصَلها[2] فحسب، وإنّما كمكوِّن أساسيّ أيضًا من مكوّنات التأليف العربيّ. والدمج المعمول به، في هذا الإطار، شديدُ الحذر والحساسيّة حيال كيفيّة إدراج الآلات الغربيّة والخطوط العموديّة الهارمونيّة في النصّ المقاميّ الأُفُقيّ، أو في النصّ العابق بنَفَسٍ شرقيٍّ جليّ. وفيما برزت النفحةُ الكرديّة في مقطوعة «ديار بكر» مثلاً، تبدّى تأثُّر زياد بالموسيقى الأرمنيّة في «شيراز» (أسطوانة **بالأفراح**، ١٩٧٧)، ناهيك بتأثيرات الموسيقى العراقيّة والحلبيّة في مواضع متفرّقة. وقد يكون التأثيرُ الكرديّ منبعثًا أوّلاً من آلة البزق التي يتقن زياد العزفَ عليها (إلى جانب البيانو)، والتي وجّهه إليها والدُه عاصي، ومن احتكاكه لاحقًا بالمناخ الموسيقيّ الكرديّ التقليديّ في لبنان. كما نشير إلى بعض أنفاسه الخارجة من رئة المدرسة المصريّة (في بداياته خصوصًا): ففي أغنية «بعتِّلَك يا حبيب الروح» (من مسرحيّة **نزل السرور**) ارتشف زياد مقامَ الحجاز أو ما يحوم حوله، ببطءٍ إيقاعيٍّ «بلديّ» متوسّط السرعة، وعبّأها بنكهةٍ مصريّةٍ ظاهرة على مستوى اللهجة والعبارات. وتنطبق الوجهة ذاتها على أغنية «نزل السرور،» حيث انعكس الأثرُ المصريُّ على تقاطيع اللّحن والتوزيع. ولعلّ الاقتباس من روح المدرسة المصريّة يتعلّق بتأثُّر زياد بروّاد الطرب المصريّ والأغنية المصريّة، ولاسيّما سيّد درويش: فالقدرة على التقاط الحسّ الشعبيّ، ثمّ صوغِه بأسلوبٍ فنّيٍّ متطوّر وبسيطٍ ومختزلٍ في آنٍ واحد، قد تجلّت في أعمالهما بصورةٍ لافتة. وزياد الصعلوك المبدع، المحصَّن بوجع الناس وفقرهم، يشبه سيّد درويش في قربه من نبض الشارع، وبخاصّةٍ في الأغاني الملتزمة والوطنيّة.

قد تكون الكتابة عن موسيقى زياد صعبة ومتطلّبة، وقد تصيب أو لا تصيب. حسبُها أنها إضاءةٌ. إضاءةٌ بسرعةٍ وميض. بسرعة الزوال أمام أعمالٍ... لن تزول.

بيروت

هالة نهرا

كاتبة وناقدة موسيقيّة من لبنان.

١ ـ «سألوني الناس» و«حبّيتك تنسيت النوم» و«يا نور عينيّ»، و«سلّملي عليه»، مثلاً.

٢ ـ وُصَل جمع «وُصْلة» موسيقيّة، أي ما يصل بين شيئين؛ بين فكرتين أو «تيمتين،» أو نقطتين داخل الجزئيّات المكوّنة أساسًا للجملة الميلوديّة الهارمونيّة.