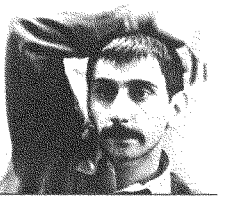


زياد الرحباني

صائد التحولات والانكسارات (٢)

أسعد قطّان

فيروز ـ زياد: علاقة الكلمة بالموسيقى وأبعادها الدراميّة

الإطار المعرفيّ

الإطار المعرفيّ الضروريّ لتفحّص العلاقة بين الكلمة والموسيقى في ظاهرة فيروز ـ زياد هو إنتاجُ الأخوين رحباني، لا لأنّ زيادًا هو ابنُ فيروز وعاصي فقط، ولا لأنّ فيروز تشكّل حلقةَ وصلٍ بين المدرسة الرحبانيّة القديمة وزياد فحسب، بل أيضًا لأنّ إنتاجَ الأخوين يؤلّف الإطارَ المعرفيّ المرجعيّ لكلّ ما قام بعدهما من ظواهر موسيقيّة ـ شعريّة في لبنان، وربّما في العالم العربيّ. المدرسة الرحبانيّة مشروعٌ لغويّ ـ موسيقيّ ـ مسرحيّ ـ أدائيّ متكامل. ولأوّل مرّةٍ في العالم العربيّ، بدأ مع الرحابنة تفكيرٌ معمّقٌ في ماهيّة اللغة وإمكاناتها ووظيفتها، وذلك في ارتباطها بالموسيقى وما تقدّمه من طرق تعبيريّة، الأمرُ الذي يؤدّي إلى استكشافٍ دقيقٍ لأنواع العلاقة بين اللغويّ واللحنيّ ومعانيها.

لا بدّ، طبعًا، من دراسةٍ موسّعة، لم تقم بعد، لآليّات هذه العلاقة وأطرها ومضامينها. وسأكتفي هنا بالتعريج على ما أعتبره الأهمَّ بين المهمّ، وهو الترابطُ العميقُ بين الكلمة والموسيقى، أيْ حين تقترب الكلمةُ من الموسيقى وتقترب الموسيقى من الكلمة إلى أبعد حدٍّ ممكن. على هذا المستوى، لا بدّ من تفكيك النموذج القديم الذي يَفترض أسبقيّةَ الكلمة على الموسيقى في عمليّة خلق اللحظة المغنّاة: فعاصي ومنصور وزياد شعراء بقدر ما هم موسيقيّون، لا أسبقيّةَ عندهم للكلمة على الموسيقى في خلق الترابط، ولو سبق النصُّ اللحنَ. وأغلبُ الظنّ أنّ ثمّة علاقةً جدليّةً بين اللغة والموسيقى في عمليّة الإبداع الفنّيّ لديهم. للأسف، نحن نتعامل هنا مع ظاهرة لم تُقارَبْ علميّاً بعد. وأوّلُ غيث هذه المقاربة قد يكون دراسةً بيوغرافيّةً جدّيّةً عن الأخوين، أو ربّما عن عاصي منفردًا، يعوقها حتّى اليوم ما يحوط بالظاهرة الرحبانيّة ـ الفيروزيّة من نسيج أسطوريّ. كيف كان عاصي (أو منصور) يكتب ويلحّن؟ هل كان نشوء النصّ في صيغته النهائيّة متزامنًا مع التأليف الموسيقيّ؟ أسئلة كثيرة برسم الإجابة، برسم العلم، برسم المستقبل.

ثمّة سؤالٌ إبستيمولوجيّ مشروع: إلى أيّ مدًى يفي زيادًا حقَّه هذا الانطلاقُ من مدرسة الأخوين بوصفها إطارًا معرفيّاً نظريّاً؟ فالحقّ أنّ ثمة «صراعًا» بين زياد والإرث الرحبانيّ. وكلمة «صراع» هنا لا تتّخذ بالضرورة معنًى سلبيّاً، بل تشير إلى التفاعل والجدل، إلى الأخذ والردّ. وزعمي أنّ هذا الصراع لا نعثر عليه في الكثافة ذاتها، والعمق ذاته، لدى أيّ شاعرٍ أو موسيقيٍّ بعد الأخوين. يُفصح عن هذا الصراع، مثلاً، انتقادُ زياد بعض مظاهر العمارة الرحبانيّة، كالاستعانة «المفرطة» بالفولكلور في ارتباطه بالريف، والتعويلِ على لغة رومنطيقيّة ـ رمزيّة بعيدة عن الحياة اليوميّة. بيْد أنّ الظاهرة الأبرز التي تقول هذا الصراعَ هي التناصُّ الكبيرُ في المؤلّفات الزياديّة بالنسبة إلى إرث الأخوين والنمط الذي يعيد فيه زياد إنتاجَ الكلمة والنغم الرحبانيَّيْن: وذلك من التنويع على «طلّي اضحكيلو» (**بيّاع الخواتم**) في مسرحيّة **نزل السرور**، و«يا حبيبي كلّما هبّ الهوا» (في أسطوانة **بالأفراح**)، مرورًا بـ «مش سامع غنيّة راحوا» (في أسطوانة **مش كاين هيك تكون/البعلبكيّة**) و«يا ريت إنت وأنا بالبيت، بس كلّ واحد ببيت» أو «كيف طلّ الورد بشبّاكي مع إنّو ما دقّيتْ» («لا والله» من أسطوانة ...**ولا كيف/ناس من ورق**)، وصولاً إلى تجربة أسطوانة **إلى عاصي** الفريدة. زياد، في هذا كلّه، يستحثّ عشّاقه، ولا سيّما في أوساط الشباب، على ولوج مغامرة التعرّف إلى التراث، ليدركوا أبعادَ صراعه هو نفسه معه. وهو، فضلاً عن ذلك، يبرهن أنّه ابنُ البيت الرحبانيّ بامتياز: فبعضُ ما ميّز الأخوين في انطلاقتهما كان وقفةً نقديّةً حيال التراث، جدليّةَ تواصلٍ وانقطاعٍ مع التاريخ، قفزةً إلى مستقبلٍ مجهولٍ تهبّ عليها ريحُ إعادة نظرٍ جذريّةٍ في قوالب الماضي ومعاييره. فإذا كان وصفُ بعض سمات هذا «الصراع» على شيء من الصواب، أصبح من الجائز إبستيمولوجيّاً الانطلاقُ من الأخوين، من دون التمترس عندهما، بغيةَ استقراء ملامح العلاقة بين الموسيقى واللغة في التعاون الفيروزيّ ـ الزياديّ.

أعود إلى الترابط الذي أشرتُ إليه أعلاه، لأوردَ عليه أمثلةً ثلاثةً من عشرات يمْكن التطرّقُ إليها:

أوّلاً: الترابط الوجدانيّ، أي انغماس الموسيقى والكلمة في الحالة الوجدانيّة ذاتها (الحزن، الفرح، إلخ). وهذا ما تعبّر عنه، نموذجيّاً، أغنيةُ «لا إنتَ حبيبي» في صيغتها الرحبانيّة القديمة. هذا الترابط لا علاقة له ببطء الموسيقى أو سرعتها، بل بالمناخ العامّ والأداء. أغنية «يارا،» مثلاً، تصلح للمقارنة. فالنصّ والموسيقى والأداء فيها تنمّ، كلُّها، عن فرحٍ عميق، على الرغم من البطء النسبيّ للإيقاع.

ثانيًا: الترابط الدراميّ، أيْ تزامن التطوّر والتصاعد بين اللغة والموسيقى. يَحْضرني هنا مثلُ «سمعنا بهالليل» من مسرحيّة **يعيش يعيش**: «القمر إنصاب/القمر إنطفى/وقع بالبحر/وأكلو السمك.»

ثالثًا: الترابط التصويريّ، أي التعبير بالموسيقى عن المعنى اللغويّ. ثمّة أمثلة كثيرة على ذلك في التراث الرحبانيّ، لعلّ من أبرزها مقطعًا مستمدّاً من افتتاحيّة **جبال الصوّان**: «هروب، هروب/متل الغزال الخايف/متل الهدهد من وجّ الصيّادي.»

بين التباعد والترابط

إذا كان الترابط اللغويّ ـ الموسيقيّ يشكّل أحدَ أبرز مداميك الإنتاج الرحبانيّ العملاق، فإنّ ما يتبدّى، للوهلة الأولى، هو أنّ زيادًا، في أعماله الفيروزيّة، يَطمح إلى تكريس تفلّت الموسيقى من الكلمة عنوانًا لتجربته. ففي «حبّيتك» (من أسطوانة **معرفتي فيك**) تأليفٌ موسيقيّ ينطلق من نواةٍ لغويّة ـ موسيقيّة رحبانيّة قديمة، تكاد تقتصر على كلمةٍ واحدة، مع استبعادٍ شبه كلّيٍّ لبنية العمل الداخليّة في صيغته الرحبانيّة. وفي «يارا،» كما استرجعها زياد بصوت فيروز لأوّل مرّة في كونسرت پيرسي (فرنسا)، إدخالٌ للأغنية في أجواء حزنيّةٍ مفرطةٍ تنأى عن المناخ الأساسيّ، وضربةٌ قاصمةٌ لجماليّة النصّ الشعريّ، كما وضعه سعيد عقل، عبر اقتطاع زياد المطلعَ وإحدى الجمل الأخيرة «تصلّي يا ربّ يصيّرو خيّي كبير،» واتّخاذهما مجرّدَ معْبرٍ لتأليفٍ موسيقيٍّ حرٍّ لا يرتبط عضويّاً بالأصل. ولعلّ أبرز مثلٍ على هذا التفلّت استرجاعُ زياد، في «يا ليلي ليلي» (من أسطوانة **كيفك إنت**)، نمطَ الليالي التراثيّ، وذلك عبر استغنائه عن كلّ كلام ما عدا عبارة «يا ليل،» التي يبني عليها صرحًا موسيقيّاً يَجمع بين الطرب والحسّ الموسيقيّ الحديث. قد يوحي هذا بأنّ زياد، في لجوئه على هذا النحو إلى نمط «الليالي،» إنّما يستلهم نموذجًا تراثيّاً يَسبق الرحابنة، تتفلّت فيه الموسيقى من الكلمة. بيْد أنّ مَن يكتفي بمثل هذه الملاحظة يُسقط الأهمّ: فزياد يسترجع ويتصارع في آن، ويستنجد بالتراث ليثور عليه؛ ذلك أنّه ينزع عنه صفةَ المقدّس عبر إدخاله فلكَ نمطٍ محْدثٍ من إنتاج الجملة الموسيقيّة، ومن تشكيل الفكرة الموسيقيّة على وجه العموم. أمّا اختتام زياد هذا العمل الموسيقيّ بصوته على عبارة «يا عين،» فليس إلاّ رمزًا إضافيّاً لجدليّة القرب والبعد حيال التراث.

وتبلغ ظاهرةُ تفلّت الموسيقى في تجربة زياد مع فيروز ذروتَها حين يستعين بصوتها لإداء دندنةٍ غير كلاميّة، لا وظيفةَ لها إلاّ خدمة جمال الميلوديا، وذلك في مقطوعة موسيقيّة مثل «ضيعانو» (من أسطوانة **كيفك إنت**).

غير أنّ التمعّن في المنتَج الفيروزيّ ـ الزياديّ يبيّن أنّ التحليل الذي قمنا به أعلاه، تحت خانة «تفلّت النغم من النصّ،» لا يستغرق تجربة زياد مع فيروز، ولا يحوط بأبعادها كافّةً، إذ لا يمثّل إلاّ مظهرًا واحدًا ينبغي ألاّ يَحجب المظاهرَ الأخرى. فالرحبانيّ الصغير، على غرار النهر الذي تفجّر منه، يُتقن لعبةَ الترابط بين اللغة والموسيقى، ويَقبض على مفاتيحها. وهو لا يتردّد في ولوجها، واستكشافِ دهاليزها، حين يملي عليه حسُّه الفنّيُّ ذلك. فنجده، مثلاً، في «أنا صار لازم ودّعكن» (من أسطوانة **كيفك إنت**) يضفي على الجزء الأوّل من الأغنية، التي يغيب عنها تمامًا التقسيمُ التقليديّ إلى مذهبٍ وكوبليهات، مناخًا مهيبًا يليق بفكرة المطربة التي تودّع جمهورَها كأنّها تستبق الوداعَ الأخير؛ فيما يقع الجزءُ الثاني الذي تستهلّه عبارةُ «بكرا برجع بوقف معكن» تحت سيطرة مناخٍ من نوع آخر، فيه الكثيرُ من التهلّل والغبطة، وذلك خصوصًا بفضل تغيير المقامِ والإيقاع. ويَعرف زياد كيف يضفي على «زَعَلي طَوِل» جوّاً هو مزيجٌ من الحزن والحيرة والحنين، بما ينسجم انسجامًا تامّاً مع الشعر، وذلك عبر لحنٍ يتّسم بالكثير من السهل الممتنع؛ ولعلّ شيئًا من هذا ينطبق أيضًا على مقطوعةٍ حديثةِ العهد من إنتاجه هي «أنا فزعانة» (من أسطوانة **...ولا كيف**). حتّى إنّ الرحبانيّ الصغير يخوض في «وحدن» تجربةً بالغة الصعوبة إذ يقارع، في لحنه الأسراريّ، المناخَ المعقّدَ المنبعثَ من كلمات طلال حيدر ذاتِ النمط الشعريّ المحدث.

ولا يندر أن يستنجدَ زياد بقاعدة التصعيد الشعوريّ في المناخ النغميّ، على نحوٍ يتّفق والتصعيدَ الدلاليَّ في المعنى. وفي هذا أمثلة عدّة لعلّ أبرزَها عبارة «اللي عمْ بيحكوا اليوم هَوْ غيْر اللي ماتوا/اللي معتّر بكلّ الأرض دايمًا هوّي ذاتو» في التحيّة إلى المقاومة الوطنيّة اللبنانيّة، وقد غنّتها فيروز في بيت الدين بعد ظهورها بأعوام عديدة على شريط **أنا مش كافر**. يضاف إلى ذلك، التصعيدُ الملاحظُ في الجو النغميّ عند عبارة «الأرض لكم، قدّسوا الحريّة» في المقطع الجبرانيّ الذي لحّنه زياد لفيروز، خائضًا بكثيرٍ من البراعة تجربةَ تلحين اللغة الفصحى، بعدما برهن، قبلها، عبقريّتَه الموسيقيّة في تلحين نصٍّ معقّدٍ شعريّاً مثل «وحدن،» يختلف كلّ الاختلاف عن اللغة المباشرة التي اعتاد زياد كتابتها لفيروز، أو عن اللغة الحرّاقة المسبوكة سبكًا متينًا كما في قصائد جوزيف حرب. والظاهرتان جديرتان بالانكباب عليهما درسًا للخروج بتقويمٍ متوازنٍ للألحان التي وضعها الرحبانيّ الصغير.

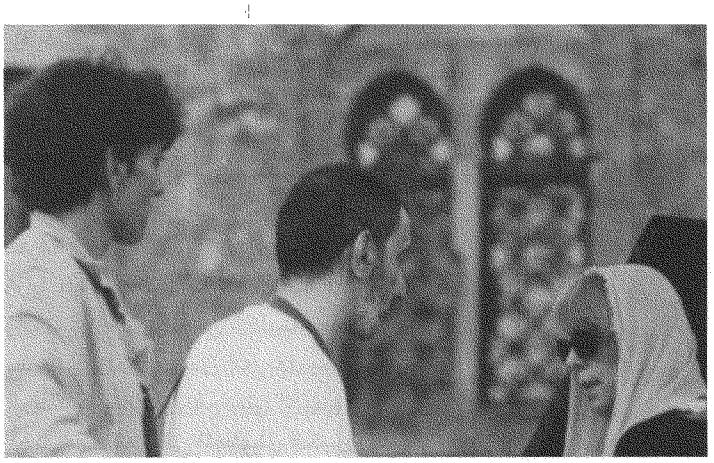
أمّا في رائعة زياد الفيروزيّة «انشالله ما بو شي» (في أسطوانة **...ولا كيف**) فيطالعنا نوعٌ آخر من الارتباط بين اللغة والموسيقى، موقعُه التداخلُ الوثيقُ بين الإيقاع الشعريّ والإيقاع النغميّ، بحيث يتولّد الإيقاعان، الواحدُ من الآخر، في التوزّع والتقطيع؛ فإذا بنا أمام عمارةٍ موسيقيّةٍ ـ كلاميّةٍ تعيد إنتاجَ ذاتها، في كلّ لحظة، وذلك بفضل جملٍ تتكسّر لتتعمّرَ من جديد، حتّى إنّ السامع يضْحي غيرَ قادرٍ على الجزم في مَن يصنع الإيقاع: أهو النصّ أمِ الموسيقى؟ ويزيد في

تعميق هذا الانطباع ما يبدعه زياد في هذه المقطوعة «الشعبيّة» من تداخلٍ غير مألوف بين الأصوات والأنغام والمقامات والآلات الموسيقيّة. والحقّ أنّه إذا كان زياد في «الأرض لكم» مقيّدًا بكلمات جبران المترجّحة بين الشعر والنثر، وفي «وحدن» مرتبطًا بالدفق الشعريّ الفذّ لدى طلال حيدر، فإنّه في «انشالله ما بو شي» ينطبق عليه ما ذكرتُه أعلاه من ضرورة تغيير النموذج المعرفيّ لجهة أسبقيّة الكلمة على اللحن. ففي تصوّري أنّ هذه الأغنية، على قصرها وبساطة معانيها، تمثّل نموذجًا بالغَ التعقيد من حيث التداخل الإيقاعيّ بين الشعر والموسيقى، حتّى إنّها تكاد تكون فريدةً من نوعها على هذا المستوى.

عناصر أخرى

ثمّة مظاهرُ أخرى في الإنتاج الفيروزيّ ـ الزياديّ تستوقف مَن ينقّب عن وجوه العلاقة بين الموسيقى واللغة. ففي «أنا فزعانة» مثلاً، تتوقّف الموسيقى، على نحوٍ شبهِ كلّيّ، عند كلمات «عطيني خمس دقايق بس،» لتعاود حضورَها بكثافةٍ ملحوظة لدى عبارة «إتسمّع عالموسيقى،» متمحورةً حول أمواجٍ نغميّةٍ بهيّةٍ تلعبها آلةُ التشيللو. إلى ذلك، يستعين زياد بالأمثال الشعبيّة في تركيب أوزانه الشعريّة، كما في «تنزكر ما تنعاد» (في أسطوانة **...ولا كيف**)، أو في خلق النصّ المغنّى، كما في عبارات مثل «ملاّ إنتَ» و«مش فارقة معاي» (من أسطوانة **كيفك إنت**) و«لعلّ وعسى» (في أغنية «صباح ومسا» من أسطوانة **...ولا كيف**) و«الحكي مش متل الشوفة» (من أغنية «انشالله ما بو شي»). وهو، تلحينيّاً، لا يخشى الأوزانَ القصيرةَ جدّاً («خلّيك بالبيت» من أسطوانة **معرفتي فيك**) أو الطويلة جدّاً («مين قلّك تستسهل تكْذب دايمًا عا مرا/مبارح عالوصلة مفتّشلي غراضي ومفتّحلي علبي» من أغنية «ضاق خلقي يا صبي» في أسطوانة **مش كايْن هيك تكون**). كما أنه لا يتراجع أمام النصوص الشعريّة الرفيعة، عامّيّةً كانت أو فصحى، بل يضفي على نصوصها إيقاعاتٍ موسيقيّةً تكثّف المعنى («ماذا بعد قتال اثنين»: نصّ من جبران) أو ترْصد تغيّراته في النصّ الشعريّ (لاحظْ، مثلاً، في أغنية «وحدن» تغيّرَ اللعبة الإيقاعيّة للتشديد على الانتقال التصعيديّ من صيغة الغائب، في «وحدن بيبقو متل زهر البيلسان،» إلى صيغة المخاطب الجمع في «يا ناطرين التلج ما عاد بدكن ترجعوا»).

بيْد أنّ مِن أبرز ما يسم التجربةَ الفيروزيّةَ ـ الزياديّةَ ما أضفاه زياد على الأغنية الفيروزيّة المسجّلة في الأستوديو، أو المؤدّاة على الخشبة، من مسرحةٍ تتّسع تارةً، وتنحسر طورًا. هكذا، نجده ينتقل بالسامع، على



فيروز وزياد وريما الرحباني في بيت الدين، ٢٠٠٠.

أسطوانة **كيفك إنتَ**، إلى أجواء التمارين التي يرافقها مزاحٌ وضحك، مخْرجًا فيروز من هالتها الأسطوريّة، ويتدخّل في بيت الدين في العمليّة الغنائيّة من كواليس الأوركسترا. ويزيّن لي أنّ أحدَ أهمّ مظاهر المسرحة هو التهكّم الذي يسْرف زياد في استخدامه، بغية إعادة تشكيل العلاقة بين السامع والمسموع، وذلك على مستوياتٍ عدّة، منها استخدامُ الفصحى: «تعمِّرْ وتجيب ولاد» (في أغنية «تنزكر ما تنعاد»)، والتنويع غير المألوف على عبارات ذات مدلولٍ معنويّ تقليديّ: «والله رح موت فيك (...) شو بدّك فيّي إذا متتْ فيك» (في أغنية «عندي ثقة فيك» من أسطوانة **معرفتي فيك**). أمّا في ما يختصّ بالتهكّم ذي الطابع المسرحيّ، لجهة العلاقة بين الموسيقى واللغة، فثمّة أمثلةٌ عدّةٌ، منها التضادّ في أغنية «لا والله» بين ما تطالب به فيروز («كلمة كلمة يا حبيبي تإفهم عليك») وما يهيمن على الأغنية من رشاقة الإيقاع وسرعة رصف الكلمات، التي تبلغ ذروتَها في عبارة: «سمّ وهمّ وغمّ وذمّ وقدح وتشهير.» مثل هذا التضادّ الساخر نقع عليه أيضًا في رائعة فيروز «عُودك رنّان» (من أسطوانة **معرفتي فيك**)، حيث يستغني زياد عن آلة العود لصالح البزق، على الرغم من أنّ كلمات الأغنية تغالي في مدح النشوة الطربيّة الصادرة من عزفِ موسيقيٍّ يُدعى «علي» على العود. ولن يهوى تتبّعَ آثار الموسيقى اللغويّة ـ وهذا لا علاقة له مباشرة بالمسرحة، بل بالعمل المركّز والدؤوب على اللغة، الذي يطالعنا به زياد في أعماله ـ أكتفي هنا باللفت إلى الدور الذي يضطلع به حرفُ «العين» في مطلع هذه الأغنية، ولا سيّما أنّ الشعراء، في العادة، نادرًا ما يلجأون إليه، حين يرغبون في إنشاء مجانسة (alliteration).

خاتمة

خاتمة الحديث أنّ هذه الملاحظات، التي تتناول العلاقةَ بين اللغة والموسيقى في الإرث الفيروزيّ ـ الزياديّ، لا تختتم، بل تفتتح. طبعًا، ثمّة محاولاتٌ قيّمة انكبّتْ على التراث الفيروزيّ، في وجهيْه الرحبانيّ والزياديّ. إلاّ أنّ الجهد العلميّ في هذا المضمار ما برح خجولاً قياسًا بطليعيّة الظاهرة وأثرها في المجتمع. يضاف إلى ذلك طابعُ هذه المحاولات الفرديُّ، وافتقارُ بعضها أحيانًا إلى وضوح المنهج وصرامته.

يخيّل لي أنّ أهمّ ما علينا أن نركّز عليه، بالنسبة إلى الظاهرة التي نتدارسها، هو طابعُ التحلّق العلميّ، في ملفّاتٍ وندواتٍ تضمّ باحثين من نُطقٍ معرفيّةٍ مختلفة، يتحرّوْن الظاهرةَ الثقافيّةَ ذاتَها من زوايا عدّة. وما ندعو إليه هو الانتباهُ إلى التفاصيل والعناية بها، بعيدًا عن الكليشيهات التي بات بعضُهم يردّدها معتبرًا أنّه، بذا، يحلّل الظاهرةَ الرحبانيّة، فيما هو يقع، على الأغلب، في تجربة اختزالها. فما هي المفاصل الكبرى في كلا التجربتين؟ وما مدى دقّة القول إنّ التجربة الرحبانيّة القديمة مع فيروز مستمدّةٌ، بالدرجة الأولى، من الريف، فيما تجربة زياد مع «الستّ» صادرةٌ من مجتمعٍ مدينيّ؟ أين موقع **هالة والملك والشخص** و**ناطورة المفاتيح** و**المحطّة** و**لولو** في مثل هذا التصنيف؟ وماذا عن نمط «أغنية القبضايات» («عيني عيني على محضرها،» «سيف المراجل حَكَم») التي اخترعها الأخوان رحباني، وهي أغنية مدينيّة مئة في المئة؟ ثمّة، مثلاً، كلامٌ كثيرٌ على ريادية «البوسطة» في تجربة زياد ـ فيروز، ولكنْ ماذا عن «سلّملي عليه» (من أسطوانة **مش كاين هيك تكون**)، أو «فيكن تنسوا صور حبايبكن» (من أسطوانة **كيفك إنتَ**)، أو «مِن يوم اللي تكوّن» ذات التركيبة اللحنيّة المتطوّرة والمعقّدة في آن؟ ماذا عن تقاطع الأخوين وزياد في استعادة سيّد درويش، وكيف تمّت هذه الاستعادة، وما هي دوافعها وآليّاتها وترسّباتها في لاوعينا الموسيقيّ؟

هذه الأسئلة تستحضر كلَّ إشكاليّة القديم والحديث، الثابت والمتحوّل، الكلاسيكيّ والطليعيّ، المنمّط والخارج عن التنميط، وكذلك إشكاليّة الذاكرة والتراث في تشكيلهما الحاضر والمستقبل. فلا مناصَ من مقاربتها بما يقتضيه العلمُ من أناةٍ وتجهّد. ولا ريب في أنّ التجربة الفيروزيّة ـ الرحبانيّة ـ الزياديّة موقعٌ ثقافيّ ممتاز لمثل هذه المقاربة.

أسعد إلياس قطّان

درس اللاهوت في جامعة البلمند. حاز الدكتوراه من جامعة ماربورغ (ألمانيا، ٢٠٠٠). شغل منصب أُستاذ مساعد في «معهد التاريخ والآثار والتراث المشرقيّ» التابع لجامعة البلمند (٢٠٠٢ ـ ٢٠٠٤). وهو يشغل، منذ العام ٢٠٠٥، كرسيّ اللاهوت الأُرثوذكسيّ في جامعة مونستر (ألمانيا)، ويدير، حاليّاً، مركز الدراسات الدينيّة في الجامعة ذاتها.

لائحة مراجع مختارة

نبيل أبو مراد، **الأخوان رحبانيّ: حياة ومسرح ـ خصائص الكتابة الدراميّة** (بيروت: دار أمجاد، ١٩٩٠).

فوّاز طرابلسي، **فيروز والرحابنة: مسرح الغريب والكنز والأعجوبة** (بيروت: دار رياض الريّس للكتب والنشر، ٢٠٠٦).

أسعد قطّان، «الممارسة السياسيّة في المسرح الرحبانيّ: الوعي الجماعيّ بديلاً من القيادة الفرديّة،» **نهار الشباب**، ١٤/١٢/١٩٩٣، ص ١٣.

ـــ، «صورة الملك في **ناطورة المفاتيح**: مجده باطل، إنْ لم يصبح التاجُ لعبةً في أيدي الأطفال،» **نهار الشباب**، ٢٧/٢/١٩٩٦، ص ١٦.

ـــ، «**محطّة** الرحابنة: قراءة تحليليّة،» **حوليّات كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة**، جامعة البلمند ١١ (٢٠٠١)، ٥٥ ـ ٦٥.

نزار مروّة، **في الموسيقى اللبنانيّة العربيّة والمسرح الغنائيّ الرحبانيّ** (بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٨).

Christopher Stone, **Popular Culture and Nationalism in Lebanon. The Fairouz and Rahbani Nation** (Oxford: Routledge Studies in Middle Eastern Literatures, 2007).

Ines Weinrich, "Notes of Salvation and Joy: The Repertory of Fayruz and the Rahbani-Brothers," in: **Crisis and Memory in Islamic Societies**, ed. by Angelica Neuwirth & Andreas Pflitsch, Beirut 2001 (Beiruter Texte und Studien 77) 483-497.

Ibid., "Fairuz und die Vergangenheit: Informationsprojekt Naher und Mittlerer," **Osten** 20 (1999) 15-17.

Ibid., "Ideologie und religiöse Symbolik im Libanon: Die Sängerin Fairuz," **Forschungsforum/Bamberg** 11 (2003) 58-64.

Ibid., **Fayruz und die Brüder Rahbani. Musik, Moderne und Nation im Libanon**, Würzburg 2006.