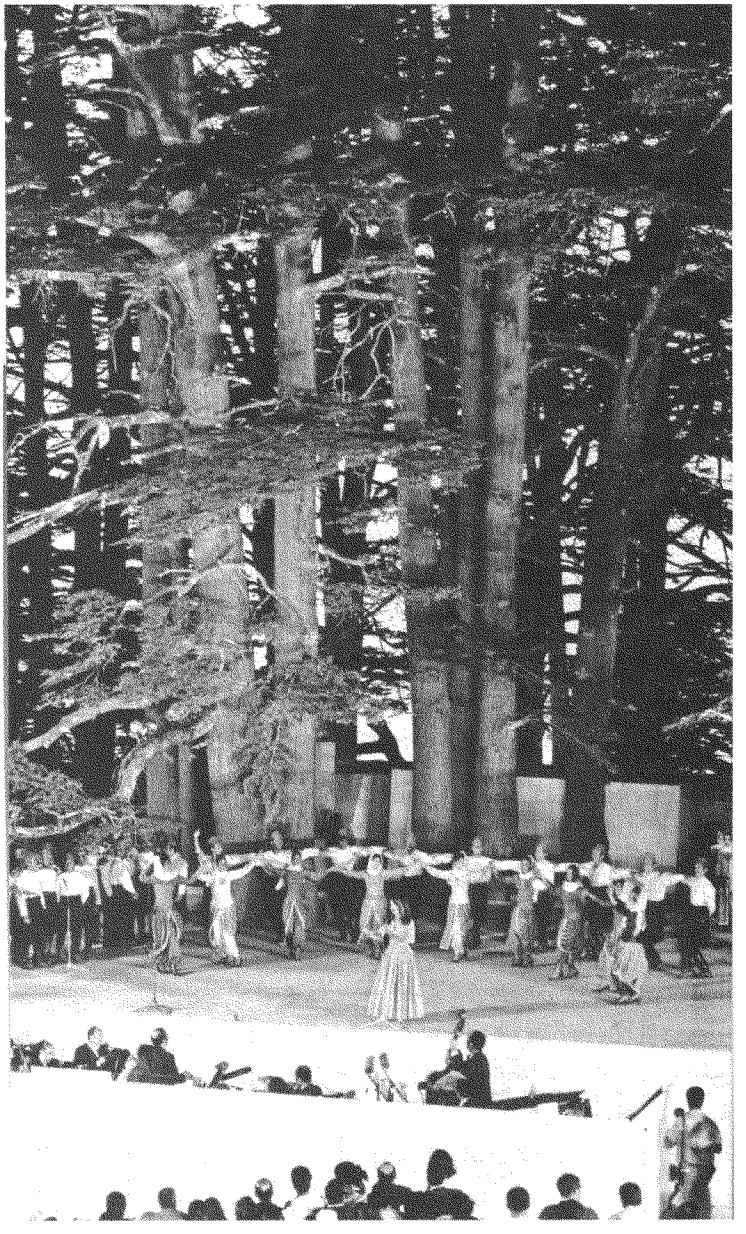
بين الرمز الملتبس والحلم المنكسر: إينيس فاينريش تكتب عن فيروز وعاصي ومنصور

أسعد قطّان ❖



يشكّل كتابُ إينيس فاينريش (Ines Weinrich)، **فيروز والأخوان رحباني: الموسيقى والحداثة والأُمّة في لبنان** (ألمانيا: دار إرغون، ٢٠٠٦)، طبعةً معدّلةً عن أطروحة دكتوراه قدّمتها المؤلّفة إلى جامعة بامبرغ عام ٢٠٠٢ (ص ١١). تقع الدراسة في نطاق العلوم العربيّة، وتعي ذاتها جسرًا بين هذه العلوم وإثنولوجيا الموسيقى (ص ٤٠). وهي تعتمد، إلى جانب التحليل اللغويّ والموسيقيّ، المقاربة التاريخيّة النقديّة؛ وهذا ما يقيمها في إطار «التعدّد المنهجيّ»، ويَحمل الكاتبةَ على إدراجها ضمن العلوم التي تعنى بدراسة الظواهر الثقافيّة عمومًا (Kulturwissenschaft)، وذلك بخلاف مدرسة الدراسات العربيّة التقليديّة في المدى الألمانيّ التي تجعل من ظاهرة اللغة قلبَ اهتماماتها.

تستهلّ فاينريش دراستها بمقدّمةٍ تحدّد فيها موقعَ ظاهرة فيروز والأخوين رحباني من ضمن النقاش الدائر في العالم العربيّ عن المرئيّ والمسموع في الثقافة العربيّة بين التراث والحداثة، مشيرةً إلى أنّها تتوخّى تفحّصَ هذه الظاهرة في علاقتها بالتاريخ والظروف السياسيّة وآليّات تشكّل الوعي القوميّ. وتزوّدنا المقدّمة بجولة أُفق في الأعمال العلميّة القليلة التي تناولت الظاهرةَ الفيروزيّة ـ الرحبانيّة، مع الإشارة إلى الطابع التبجيليّ الذي تتّخذه معظمُ الأعمال المكتوبة عن فيروز والأخوين رحبانيّ، ولا سيّما في الصحافة، فضلاً عن الصعوبات الناجمة عن التباس بعض المفاهيم المستخدمة مثل لفظ «هارموني» (ص ٢٩-٣٠). ثمّ تنتقل الكاتبة إلى شرح المنهج الذي اعتمدتْه في توثيق الريبرتوار الفيروزيّ (نحو ١٨٠٠ عنوان)، معرّجةً على الصعوبات التي اعترضتْها، وخصوصًا بقاء جزء من الإنتاج الرحبانيّ طيَّ أرشيف الإذاعات غير المنشور، إذ لا وجود لطبعةٍ رسميّةٍ موثّقة (الرحابنة أنفسُهم لا يملكون أرشيفًا يضمّ إنتاجهم). كذلك تشير الكاتبة إلى إجرائها عددًا من المقابلات، واستعمالها موادَّ الشفهيّة والأخبارَ المتداولة عن الثالوث الرحبانيّ غير الموثّقة على نحو مباشر في المصادر التاريخيّة المكتوبة.

❖ كاتب وأُستاذ جامعيّ، مركز الدراسات الدينيّة، جامعة مونستر (ألمانيا).

تشتمل دراسة فاينريش على ثلاثة أقسام: القسم الأوّل يتحرّى السياقات المجتمعيّة والسياسيّة المحيطة بالظاهرة الفيروزيّة ـ الرحبانيّة، ويوضح أبرزَ المفاهيم المتّصلة بالنقاش النظريّ في شؤون الموسيقى العربيّة. القسم الثاني يوثّق ظاهرةَ فيروز والأخوين ويحلّلها على خلفيّة المشهد الثقافيّ والسياسيّ والمجتمعيّ مع التركيز على مرحلة الخمسينيّات. أمّا الفصل الثالث فيستعيد أبرزَ المعالم الموسيقيّة للريبرتوار الفيروزيّ ومعايير تقويمه، محاولاً إبرازَ تأثير عوامل ـ مثل الهجرة وانتقال بني الريف إلى المدينة والحرب الأهليّة ـ في تشكّله وآليّات تمثّله.

تشير فاينريش، في القسم الأوّل من دراستها، إلى بلاد الشام بوصفها وحدةً ثقافيّةً من حيث الإرث الموسيقيّ والرقص (ص ٥٠). وبعد استعراض سريع للأحداث المرتبطة بنشأة دولة لبنان، تتوقّف عند تحديد الموسيقى الكلاسيكيّة العربيّة، مستخدمةً لفظ «كلاسيكيّ» للدلالة على أنماط القصيدة والدور والموشّح إلخ، أيْ على الموسيقى العربيّة القديمة غير المتّصلة ذوقيًّا بمكانٍ معيّن رغم ارتباطها ثقافيًّا بالمدينة أو البلاط (ص ٥٦). وطمعًا في الإحاطة باختلاف المواقف من الموسيقى التراثيّة، أو من التراث ككلّ، تولي الكاتبة اهتمامًا خاصًّا بمفهوم «الطرب»، متناولةً انقسامَ الآراء في شأنه بتأثير ضغط الموسيقى الأوروبيّة. ويتصدّر النقاشَ هنا السؤالُ عن إمكانات تطوّر الموسيقى العربيّة، ومدى قدرة الأبعاد الصغيرة التي تميّزها (ما يُعرف، خطأً، بربع الصوت) على استيعاب تعدّد الأصوات، ذي الطابع الغربيّ. وتخلص فاينريش إلى أنّ تقويمها تراثَ فيروز والأخوين رحباني يقع في إطار هذا النقاش حول طبيعة الموسيقى العربيّة وسبل تطوّرها (ص ٦٣-٦٤).

القسم الثاني يؤرّخ لفيروز والرحبانيّين عاصي ومنصور. على هذا المستوى، تعيب فاينريش على بعض مصادرها (رياض جركس/ جان ألكسان) غياب الدقّة العلميّة وسيطرةَ الخطاب الإيديولوجيّ (ص ٦٥)، ما يجعل التأريخَ لبدايات فيروز مسألةً عسرةً. وتشير المؤلّفة إلى أنّ مرحلة الخمسينيّات في الإرث الرحبانيّ هي أكثرُ المراحل دقّةً وصعوبةً من حيث إعادة تركيبها على أسس علميّة متينة، سواء بالنسبة إلى المعطيات البيوغرافيّة، أو في ما يختصّ بالريبرتوار الموسيقيّ ومراحل نشوئه (ص ٦٨). من هنا تُشكّل محاولة الكاتبة التأريخ لحقبة الخمسينيّات جهدًا علميًّا من الطراز الرفيع، ولا سيّما أنّها لا تنحصر في الإشارة إلى تناقض الروايات، كمسألة هويّة «مكتشف» فيروز الفعليّ (أهو محمّد فليفل أمْ حليم الرومي)، بل تعرّج أيضًا على نشوء الأساطير المنسوجة عن فيروز في عمليّة استئثار سيكولوجيّة، كمثل نسبة والدها وديع حدّاد غير الأكيدة إلى أصلٍ فلسطينيّ (ص ٦٩-٧٠). ولعلّ هذه الروايات تتضارب أكثرَ ما تتضارب في توقيت تعرّف الصبيّة نهاد حدّاد إلى محمّد فليفل، وفي الوقت الذي أمضته في الكونسرفاتوار الوطنيّ متدرّبةً على أصول الإنشاد. وتتوقّف فاينريش مطوّلاً عند طابع أناشيد فليفل التي اضطلعتْ فيها فيروز بدور الصولو، متّخذةً نشيدَ «فتاة سوريّا» مثلاً (ص ٧٨-٨٠). وترى المؤلّفة في حليم الروميّ المكتشفَ «الثاني» لفيروز (ص ٨٤)، بوصفه صاحبَ اليد الطولى في اختبار صوتها في الإذاعة اللبنانيّة وإسناد وظيفة إليها، فضلاً عن إعطائه إيّاها أوّلَ لحنٍ تتفرّد به («تركتُ قلبي وطاوعتُ حبّك»)، مُخرجًا إيّاها من شرنقة الأناشيد الفليفليّة. ويبدو أنّ هذا اللحن لم يُحفظْ في أيّ تسجيل.

بعد وصف بدايات فيروز حتّى تعرّفها إلى عاصي، تنتقل فاينريش إلى رصد انطلاقة الأخوين رحبانيّ، مشيرةً إلى أنّ المصادر التاريخيّة هنا أكثرُ وفرةً، ولا سيّما أنّ الأخوين تكلّما على هذه الحقبة. في هذا الإطار، تؤكّد المؤلّفة أنْ ليس ثمّة ما يشي بأنّ عاصي ومنصور عرفا عُقَد نقصٍ تجاه الموسيقى الغربيّة، وترى أنّ هذا ربّما يُعزى إلى اطّلاعهما على المصنّفات العربيّة في نظريّة الموسيقى مثل الفارابيّ والكِنديّ وكامل الخلعيّ (ص ٩٣). كما تؤكّد، استنادًا إلى شهادة منصور الرحباني، تأثّرَ الأخوين بالموسيقار محمّد عبد الوهّاب، ولكنْ من دون إيراد أمثلة للأسف. ومن المستغرب، إلى ذلك، أنّ الكاتبة تعرّف هنا بالأُغنية القصيرة التي لجأ إليها الرحبانيّان في حفلاتهما في أنطلياس قبل ولوج ميدان الإذاعة (ص ٩٧-٩٨)، معتبرةً أنّها مستمدّة من الفولكلور والترتيل الدينيّ (ص ١٠٦)، غير متوقّفة عند سابقاتها في القدود وفي تجربة سيّد درويش المسرحيّة. ثمّ تشير إلى الاختلاف بين الإنتاج الرحبانيّ ومعظم الإنتاج المحليّ قبلهما لا من حيث قِصر الأُغنية فحسب، بل خصوصًا من حيث المفردات المستخدمة والابتعاد عن اللهجة المصريّة أيضًا (ص ١٠٦). والحقّ أنّه إذا كان هذا الاستنتاجُ صحيحًا في ما يختصّ باللغة، فلا بدّ من مقارنةٍ أكثر دقّةً بالنسبة إلى مدّة الأغاني القصيرة.

تعيين عاصي الرحباني ملحّنًا وعازفًا في الإذاعة اللبنانيّة عام ١٩٤٨ مهّد للقائه بفيروز. وكان قد سبق هذا اللقاءَ انتباهُ مدير إذاعة «الشرق الأدنى» إلى اللون الرحبانيّ، وإرسالُه رئيسَ القسم الموسيقيّ فيها صبري الشريف إلى لبنان ليتعاقد مع الأخوين على تنفيذ بعض الأعمال لحساب هذه الإذاعة في بيروت (ص ١٠٩). وتتّفق روايةُ منصور الرحباني مع رواية حليم الرومي أنّ الأخير تولّى تعريفَ عاصي إلى فيروز. وكان أوّل لحن غنّته فيروز من تلحين عاصي هو «حبّذا يا غروب» (ص ١١٠). لكنّ الروايات تختلف في تحديد زمان هذا اللقاء (يؤكّد الرومي أنّه تمّ في العام ١٩٥١).

إثر ذلك، تتوقّف فاينريش عند انطلاقة الثالوث الرحبانيّ من إذاعة دمشق بفضل أُغنية «عتاب» العام ١٩٥٣، مزوّدةً القارئَ بتوصيف مفصّلٍ لهذه القصيدة العامّيّة. لكنّها، ويا للأسف، لا تولي أيّ اهتمام بقصيدة «ذكرى بردى» التي تفتتح سلسلةَ قصائد غنّت فيها فيروزُ الشامَ وتشكّل، بمعنًى ما، نموذجًا لها.

ويمكن الجزمُ، استنادًا إلى التسجيل المتوافر، بأنّ هذه القصيدة تعود إلى الخمسينيّات، ولا يُستبعد أن تكون فيروز قد أنشدتها في إطار الأعمال التي قدّمها الرحبانيّان من دمشق في مطلع مشوارهم. بيْد أنّ فاينريش تُفرد صفحاتٍ عدّةً لظاهرة الأغاني المعرّبة ذات الطابع الراقص، ولا سيّما على إيقاع التانغو، التي وقّعها الأخوان في مطلع الخمسينيّات، مبيّنةً تعدّد الاتّجاهات في مقاربتهما التلحينيّة خلال تلك الحقبة (ص ١١٧-١٢٥).

بعد التعريف بنمط الاسكتش الذي أنتج منه الرحبانيّان الكثيرَ في الخمسينيّات، تتوقّف فاينريش عند رحلة الثالوث الرحبانيّ إلى مصر في العام ١٩٥٥ إثر زواج عاصي وفيروز، ولا سيّما عند مُغنّاة «راجعون» التي سُجّلتْ في مصر أوّلاً قبل أن يعاد تسجيلُها في بيروت (ص ١٣٨-١٤١). ولقد أثبت محمود الزيباويّ في مقالة صحافيّة وضعها بعد صدور الكتاب الذي نحن في صدده أنّ هذا العمل من تلحين منصور الرحباني، وذلك استنادًا إلى شهادةٍ قدّمها عاصي نفسُه في مصر. ويتكرّس البعدُ الدمشقيّ في شخصيّة فيروز الفنّيّة عبر أوّل حفلة موسيقيّة لها في دمشق عام ١٩٥٧، وقد سعى إلى تنظيمها بعضُ الفيروزيّين. وطمعًا في تبيان عمق الانقلاب في الذوق الموسيقيّ الذي استتبعه الفنُّ الرحبانيّ، تتناول الكاتبة النقاش الذي أثاره تلحينُ كلمة «هنالك» في قصيدة «سنرجع يومًا» (ص ١٤٥-١٤٨)، وهو تلحينٌ لا يراعي الألِفَ الممدودة. كما تسلّط الضوءَ على تحوّل فخري البارودي إلى واحدٍ من أبرز عشّاق فيروز، وذلك إثر صدور قصيدة «إلى راعية» التي لحّنها عاصي ونشرها تحت اسم مستعار. ولئن تَذْكر المؤلّفة في هذا السياق أنّ منصورًا أيضًا كتب، من وحي النقاش الدائر، في مجلّة **الصيّاد** مستنجدًا باسمٍ مستعار (ص ١٤٥)، فإنّها تبدو غافلةً عن تثمين أرشيف هذه المطبوعة في ما يختصّ بتغطية عمل الأخوين في الخمسينيّات وتقويمه.

الانزياح في الذوق الموسيقيّ الذي أسّس له الفنُّ الرحبانيّ يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمدى قدرة هذا الفنّ على تطوير الموسيقى العربيّة. ولقد شغل هذا السؤالُ كتّابًا مثل مُطاع صفدي وصميم الشريف ونزار مروّة في العام ١٩٥٧ في نقاش صحافيٍّ توثّقه فاينريش (ص ١٥١-١٦١)، معتبرةً أنّه يدلّ على أنّ فرض الثالوث الرحبانيّ ذاته في الخمسينيّات كان عمليّةً شاقّة. ولعلّ ما ساهم في ترسيخ هذا الفنّ وإعطائه طابعًا «نموذجيًّا» هو خوضُ الرحبانيّين وفيروز مغامرةَ «الليالي اللبنانيّة» في إطار مهرجانات بعلبك الدوليّة بدءًا بالعام ١٩٥٧ (ص ١٦١-١٦٦) وولوج الليالي الدمشقيّة من بابها العريض، أيْ معرض دمشق الدوليّ، وذلك منذ العام ١٩٦٠ (ص ١٧٣-١٧٧). في هذا الإطار، تعرّف المؤلّفة قرّاءها الألمان بالزجل بوصفه قاعدةَ الإنتاج الموسيقيّ الفولكلوريّ (ص ١٦٦-١٧٣)، وبالموشّحات الأندلسيّة (ص ١٧٧-١٨٠) لما اكتسبته من أهمّيّة في الريبرتوار الفيروزيّ المرتبط بالشام.

تختتم فاينريش عرضَها مرحلةَ الخمسينيّات في الفنّ الرحبانيّ بخلاصة تقويميّة (ص ١٨٠-١٨٣)، مؤكّدةً أنّ علاقة هذا الفنّ بما سبقه علاقةُ تقاطع وانقطاع، أو علاقةُ تواصلٍ وتغيّر. فالإبداع الموسيقيّ الذي يمكن تلمّسه بوضوحٍ في هذه الحقبة التأسيسيّة لا يستتبع أنّ الأخوين وفيروز ظهروا في خواءٍ موسيقيّ. ولا يُستدلّ على هذا من اختباراتهما في إعادة إنتاج الفولكلور بما يتناسب مع التطلّعات السياسيّة لدولة لبنان الناشئة حديثًا فحسب، بل كذلك من خوضهما تجربةَ القصيدة العربيّة الكلاسيكيّة والموشّح وإعادة تقديمهما من ضمن رؤيةٍ جديدةٍ تمجّ التطويلَ. يضاف إلى ذلك ولوجُهما بابَ الأُغنية الراقصة المستوحاة من الإيقاعات الأميركيّة-اللاتينيّة والأغاني المعرّبة، وهو ما ينسجم والرواجَ الذي لاقته بعضُ الموجات الآتية من أوروبّا بعد الحرب العالميّة الثانية في القاهرة وبيروت. وتشير المؤلّفة إلى أنّ الخمسينيّات تتّصف لدى الرحبانيّين بغزارة الإنتاج الموسيقيّ وتعدّد أشكاله ومضامينه، وخصوصًا أنّ تعاونهما مع إذاعة «الشرق الأدنى» وضع

في تصرّفهما مجموعةً كبيرةً نسبيًّا من الموسيقيّين المحترفين، ما سهّل لهما مهمّةَ تنفيذ أفكارهما الموسيقيّة الطموحة.

تعتبر فاينريش أنّ مرحلة الستّينيّات وبدء السبعينيّات تشكّل الحقبةَ الذهبيّة في مشوار الثالوث الرحبانيّ. وهي تخصّص صفحاتٍ كثيرةً من دراستها لتفحّص أبرز معالم الإنتاج الرحبانيّ في هذه الحقبة وتحليله. فبعد مرور سريع على «البعلبكيّة» التي قُدّمتْ في بعلبك العام ١٩٦١، تتوقّف المؤلّفة مطوّلاً عند مسرحيّة «جسر القمر» (بعلبك ١٩٦٢) مع التركيز على أهمّيّة المشهد الأخير من حيث التلاحم بين الموسيقى والموقف الدراميّ (ص ١٨٤-١٩٢). لكنّها تشير أيضًا إلى الهنّات التي تعتري هذا العملَ من حيث البنية الدراميّة، مؤكّدةً الطابع الفولكلوريّ الذي تتّخذه معظمُ المادّة الموسيقيّة. أمّا الاتّجاه التلحينيّ من خارج الفولكلور، فلا يحظى بأيّ تحليل رغم أهمّيّته، إذ هو يستبق الإنتاجَ الرحبانيّ اللاحق، ولا سيّما بدءًا بمسرحيّة «هالة والملك.» ولعلّ الكاتبة تقصد، من جملةِ ما تقصد، الحوارَ الغنائيّ بين فيروز

والجـوق الذي يُستهلّ بعبارة «قبل طيـور البرّيّة.» المحطّة الثانية مـن العام ١٩٦٢ التي تحظى باهتمـام فاينريش هي مُغنّاة «عودة العسكـر» (ص ١٩٣-١٩٧). وتتوقّف المؤلّفـة بحسٍّ تحليليٍّ ثاقب عنـد المزج بين العناصـر الدينيّة والوطنيّة والتعبيـر الموسيقيّ العميـق في الجـزء الذي ينطوي علـى خبر استشهـاد سالم. أمّا المـرور السريـع على «الليـل والقنديـل» (بعلبـك ١٩٦٣) و«بيّاع الخواتـم» (الأرز ١٩٦٤) فـلا يتيح لواضعة البحـث رصدَ التطوّر الدراماتورجيّ في الأُولى، ولا تحليلَ الرسالة السياسيّة الواضحة، أيْ فكـرة اختلاق العدوّ الوهميّ، فـي الثانية. حتّى تحليلُ ما يميّز الموسيقـى من خـارج إطـار الفولكلور يبقـى ضحلاً هنـا، مثلاً استخدام الإيقاعات المفردة في «بيّاع الخواتم.»

الوقفـة المديـدة الثانيـة (ص ٢٠١-٢٠٨) هي مـع «أيّام فخر الديـن» (بعلبك ١٩٦٦). وتطرح فاينريش هنا، عن حقّ، السؤالَ عن العلاقة بين الحقيقـة التاريخيّة والتركيبة المسرحيّة. ولئن انطـوت المعالجة على تحليلٍ قيّـم للتوتّرات القائمة في الذاكرة الجماعيّـة اللبنانيّـة بالنسبة إلى شخصيّة فخـر الدين، إلاّ أنّنا نجد المؤلّفة تنسب إلى أُنسي الحاجّ الخلطَ بين الوقائع التاريخيّة والخيـال (ص ٢٠٥)، علمًا أنّه لا يتكلّم فـي النصّ الذي تقتبس منه على «الحقيقـة التاريخيّة» بل على «حقيقـة الأُسطورة،» أيْ علـى الحقيقة الأدبيّـة أو الفنّيّة التي تتخطّـى التاريخَ الوضعيّ. فمحاكمـة النصّ الرحبانيّ، على ما قـد يتضمّنها من نزعة إلى الأدلجـة باسم الإخلاص للوقائع التاريخيّـة، تستوجب محاكمةَ كلّ النصوص الأدبيّة التي تتّخذ من التاريخ منطلقًا لها متجاوزةً إيّاه رغبةً في تقديم حقيقةٍ من نوع آخر.

تقطـع فاينريش، هنا، جولتها فـي المسرح الرحبانـيّ لتتحرّى أسلوبَ عمل الأخوين، مستندةً خصوصًا إلى ملاحظات منصور الرحباني نفسه، وإلى شهادات لزياد الرحباني نقلها عنه عبيدو باشـا، فضـلاً عن المـادّة التي زوّدها بهـا بعضُ مَـنْ حاورتهم (صـ ٢١٠-٢١٣). ويتّضـح ميلُ عاصـي إلى الشعبيّـة وبساطة الجملـة الموسيقيّة، فيما يجنح منصور إلى الكلاسيكيّة الغربيّة والكلاسيكيّـة العربيّة والتوزيع السيمفونيّ. لكنْ هل من المقبول أن يتوقّـف التحليـلُ العلمـيّ عند هـذا الحدّ؟ تحتـرم فاينريش إرادةَ الرحبانيَّيْن الكبيرَين في الانصهار وتوقيع أعمالهما باسم «الأخـوان رحباني،» بيْـد أنّ الساحة الأدبيّـة شهدتْ في الأعوام المنصرمة تكثّفَ التفكير في مَنْ يقف وراء كلّ عمل من الأعمال الرحبانيّة وفي مدى إمكان رسم خطٍّ فاصل بين الإنتاج العاصويّ والإنتـاج المنصوريّ. في هـذا الإطار، أماط محمـود الزيباويّ اللثـامَ عن عناصـر تؤكّد أنّ الانصهار حتّى حـدود الأدلجة بين الرحبانيَّيْن لم يكـن بدهيًّا في الخمسينيّات («شعر ثمّ شعر في الشعر لم يكن فيه،» **ملحق النهار**، العدد ٨٨١، ٢٠٠٩، ص ٤-٦). فلقـد أشار عاصي في مصر بوضـوح إلى برامج من تلحينه مثل «نـورا والثـورة» و«الربع الأخضر،» وأشـار إلى أخرى من تلحين منصور مثـل «راجعون» و«حكايات الربيع.» يضـاف إلى هذا أنّ ثمّـة أُسطواناتٍ رحبانيّـةً تميّز بين الشاعـر والملحّن. ويتّضح، نتيجـةً لذلك، مثلاً، أنّ قصيـدة «لملمتُ ذكرى لقاء الأمس» من تأليـف منصور وتلحين عاصي. وتشهـد تسجيلاتٌ تلفزيونيّة أنّ عاصـي وحده هو مَن لحّن أندلسيّات «قصيـدة حبّ» وأُغنية «يا قلبي لا تتعب قلبك،» فيما تؤكّد شهادةُ زياد الرحبانيّ، كما نقلها عبيدو باشا، أنّ لحن «غالي الدهب غالي» ورائعة «بيتي أنا بيتك» همـا من عمل منصور (سِيَر، بيـروت ٢٠٠٦، ص ١٦٤). طبعًا، يتّخذ السؤالُ عن الحدود بين إنتاج كلٍّ من عاصي ومنصور بعدًا جديدًا في ظلّ محاولات بعضهم الاستئثارَ بتراث الأخوين وكأنّه ملْكٌ عائليّ. لكنّ السؤال هو، بالدرجة الأُولى، علميٌّ الطابع، كما أشـار إلى ذلك إلياس سحّاب (**الموسيقى العربيّة في القرن العشرين**، بيروت ٢٠٠٩، ص ٢٧٥). فالتفحّص العلميّ الرصين لا يمكن أحـدًا الوقوفُ في وجهه حتّى باسـم منظومة «الأخوين رحبانـيّ.» ولعلّ بعض قيمة الدراسة التي نحن في صددها يكمن في أنّها تذكّرنا بمرجعيّة العمل العلميّ الذي يسائل الإيديولوجيا ويفكّك الأسطرة.

تُفـرد فاينريش مساحـةً واسعـةً (صـ ٢١٨-٢٢٦) لمسرحيّة «هالـة والملك» (بيروت ١٩٦٧) التي تفتتـح، في رأيها، الانتقالَ مـن القريـة إلـى المدينة، لا مـن حيـث الموضـوع فحسب، بل أيضًـا عبر دخـول الأخوين قلبَ بيروت الثقافيَّ فـي الستّينيّات، أيْ شارعَ الحمراء ومسـرحَ الهيكاديليّ بالذات. وتخوض المؤلّفة حـوارًا نقديًّا خصبًا مع التفسيـرات المطروحة لهذه المسرحيّة الحبلى بالمضامين، مبيّنةً التداخلَ المعنويّ بين خطّين: التوتّر بيـن الصدق والكـذب، والصراع بين الضيعـة والمدينة. وتثمّن الكاتبـة تحوّل فيروز في «هالـة والملك» إلـى شخصيّة حقيقيّة ذات عمـق فرديّ، فضـلاً عن الدراماتورجيـا المقنعة والتلازم القـويّ بين النصّ المسرحيّ والموسيقى، التي تنعتق من الطابع الفولكلـوريّ الصرف وتتحوّل إلـى أداةٍ تعبيريّـةٍ بامتياز. ولكن من المستغـرب أنّ فاينريش ترصد عناصر «غايةً في السذاجة» (صـ ٢٢٣) في حوارَي الشحّاد وهالة مـع الملك، غافلةً عن أنّ عبقريّـة هذه المقاطع تقوم في قدرتها على طرح مسائل فلسفيّةٍ كبـرى بكلماتٍ بسيطة («الملك ما إلو مستقبل/ المشي أكبر من الملك»). ويلفتنا أيضًا جوابُ هالة للملك السائل عمّا يفعل بمَن كذبـوا عليه: «إذا حبسن بيخلصـوا، وساعتا على مين بدّو يعمل ملـك؟» والمعـروف أنّ الرحبانيَّين سيبنيـان مسرحيّة «ناطورة المفاتيـح» على فكرة مماثلة تقول بـأنّ الملك يستقي وجودَه من الشعـب. كذلك في سياق العـام ١٩٦٧ تتوقّـف فاينريش مطوّلاً عنـد قصيدة «زهرة المدائن» وشريط «سفر برلك» السينمائيّ، معتبرةً أنّ هذا العام يدشّن دخولَ الثالوث الرحبانيّ قلبَ المدينة وفرضَ ذاته مرجعيّةً موسيقيّةً عربيّة (ص ٢٢٦-٢٣١).

يتكرّس الانتقالُ إلـى المدينة في مسرحيّـة «الشخص» (بيروت ١٩٦٨) حيث يتكثّف النقدُ الاجتماعيّ والسياسيّ، الذي راحت تلوح بوادرُه فـي «هالة والملك» (صـ ٢٣١-٢٣٦). وتلاحظ فاينريش

تحـوّلَ اللغـة المسرحيّة إلى لغـة نثريّة، واختفاءَ منـاخ الفانتازيا الأُسطـوريّ الذي سيطر على «هالة والملـك» (ص ٢٣٣). والحقّ أنّ النقلة من الشعر إلى النثر في اللغة المسرحيّة الرحبانيّة تمّت على مراحل؛ ففيما تترجّح اللغة في «أيّام فخر الدين» بين الشعر والنثـر، تضّحي فـي «هالة والملك» لغةً نثريّـةً تُكثر من استخدام الاستعـارات والصـور. ولا تشيـر المؤلّفة إلـى أنّ «الشخص» هي المسرحيّـة الوحيدة من إنتـاج الأخوين رحبانـيّ التي تغيب فيها أسماءُ العَلَم؛ فالأشخاص هنـا يُحدَّدون عبر وظائفهم (البيّاعة، المتصرّف، الشاويش، القاضي إلخ)، فيما يبدو «الشخص» اللقب الوحيد الذي لا يدلّ على وظيفة. ويشكّل هذا نموذجًا للمسرحيّتَين الأخيرتَين اللتين قدّمهما زياد الرحبانيّ، أيّ «بخصوص الكرامة والشعب العنيد» و«لولا فسحة الأمل.»

من «الشخص» إلى «جبال الصوّان» (بعلبك ١٩٦٩)، وهي عند فاينريش ذروة دراماتورجيّة وموسيقيّة (ص ٢٣٦-٢٤٥). وتشير الكاتبة إلـى تقاطع هذا العمل مع الأُوبـرا الأُوروبّية كما تطوّرتْ فـي النصف الثاني من القـرن الثامن عشر، متّخـذةً مثلاً على ذلـك المقدّمةَ الموسيقيّة، التـي لا تشكّل مقطوعةً في ذاتها، بل تستبق عناصـرَ موسيقيّةً وحالاتٍ نفسيّةً مقتطعةً من المسرحيّة (ص ٢٣٦). وتقرأ المؤلّفة هذا العمل بوصفه ردّ فعل على هزيمة العام ١٩٦٧، كما كانت مُغنّاة «راجعون» ردّ فعل على النكبة (ص ٢٤١)، لافتـةً إلى التقاطع بيـن رمز العُرس في الذاكرة الشعبيّة والشعر الفلسطينيّ، من جهة، وفكرة العرس في «جبال الصوّان» الذي يتحقّق بموت «غربة،» من جهة أُخرى. أمّا محاولة فاينريش ربـطَ هذه المسرحيّة بالواقع اللبنانيّ واعتبارَها، في ركاب فوّاز طرابلسيّ، أنّ الاحتلالَ في «جبال الصوّان» يرمز إلى الهوّة بين الأغنيـاء والفقراء (ص ٢٤٤)، فلا نجـد له أيّ سند حقيقيٍّ في نصّ المسرحيّة.

قبل الانتقال إلى السبعينيّات، تحلّل فاينريش أبرزَ معالم الإنتاج الرحبانيّ كما شهدتْه الستّينيّات، كالانتقال إلى العمل المسرحيّ والأعمـال السينمائيّة، ولا سيّما «سفر برلك،» وحضور فلسطين وليتورجيـا عيد الفصـح في ريبرتوار فيـروز (ص ٢٤٦-٢٨٢). وتستهـلّ المؤلّفة بحثها سبعينيّـات الثالوث الرحبانيّ عبر «ناس مـن ورق» (دمشـق ١٩٧١)، هذا العمـل المسرحيّ الـذي يُزوّج اللوحات الغنائيّة بفكرة زوال الوجـود الإنسانيّ عمومًا، والفنّان على وجه الخصوص (ص ٢٨٢-٢٨٧). وبالعـودة إلى الأعمال التي تنطوي على نقد اجتماعيٍّ مكثّف، تضع الكاتبة «يعيش يعيش» (بيروت ١٩٧٠) في سياق التطوّرات السياسيّة في لبنان والعالم العربيّ، كالانقلابات المتكرّرة في سوريّا وإمساك المكتب الثاني بخيوط اللعبة السياسيّة في لبنان (ص ٢٨٧-٢٩١)، مشيرةً إلى أنّ هذا العمل يجمع النقدَ السياسيّ إلى التهكّم ويتّصف بسرعة الإيقـاع وبحضور فيروزيّ لافت. كما تتوقّف فاينريش عند أُغنية «شادي،» عادّةً إيّاها استباقًا شعريًّا للحرب الأهليّة اللبنانيّة.

لا تخصّـص فاينريش مساحـةً كبيـرةً لمسرحيّة «صـحّ النوم» (دمشـق ١٩٧٠)، حتّـى إنّها تـكاد تنحصر فـي عرض مضمون هـذا العمل وتبنّي رأي أُنسي الحاجّ الـذي رأى فيه ثغراتٍ كبيرةً من حيث تركيب الشخصيّـات والدراماتورجيا والديكور محذّرًا الأخويـن من السقوط فـي الرتابة والتكرار (ص ٢٩٢-٢٩٤). ولكـنّ اللافت أنّ المؤلّفة، بخلاف الحاجّ، تمـدّ هذا الحكمَ إلى نطـاق الموسيقى منتقدةً غيابَ الصولوهات الفيروزيّة المقْنعة، ومعتبرةً أنّ الكثير من الميلوديات لا يكتسب قيمةً إلاّ بفضل صوت فيـروز. والحـقّ أنّ فاينريش مصيبةٌ في حكمهـا لجهة ارتباط صولوهـات فيروز بسياق المسرحيّة، حتّـى إنّ أيًّا منها لم يتّخذ

لاحقًا طابعًـا مستقلاً، وذلك بخلاف أغـانٍ أُخرى مثل «شادي» و«حبّيتـك بالصيف.» ولكنّ ما العيبُ في ذلـك؟ أليس الأهمّ هو انخراط الأغاني انخراطًا لا تنفصم عُراه في سياق المسرحيّة؟ أمّـا بالنسبـة إلى الموسيقى فلا ريب فـي أنّ مسألة الحكم على المستـوى الموسيقـيّ لعمـلٍ مـا لا ترتبـط بـالأدوات التحليليّة الموضوعيّـة فحسب، بل هي أيضًا مسألة ذوقيّة يخالطها الكثيرُ من الذاتيّة. ولكنّ وسم موسيقى «صحّ النوم» ونصوصِها الشعريّة بالضعف أمرٌ ينطوي، في رأيـي، على شيء من التسرّع. والأكيد أنّ تقويـم فاينريش السلبـيّ يحيلنا على ضـرورة التمعّن في ما يضيفه هذا العمـلُ المسرحيّ من جديد إلى العمارة الرحبانيّة.

وأكتفي هنا بالإشارة إلى المشهد الأوّل «شويا منوضرجيّة،» المرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمقدّمة الموسيقيّة، وإلى ما بلغه فيه مستوى استخراج الأنغام من مقام الكورد؛ أو إلى صولو «نام ولا تنام» الذي تنشده قرنفل قبل سرقتها الختم، وما يشتمل عليه من بديع الصور الشعريّة والتناغم بين النصّ واللحن.

بخلاف «صحّ النوم،» تشيد فاينريش بتنوّع الأنماط الموسيقيّة والإيقاعات في «ناطورة المفاتيح» (بعلبك ١٩٧٢)، كما بالارتباط الوثيق بين الحركة الدراماتورجيّة والتعبير الموسيقيّ. وهي، بالإضافة إلى تثمينها أغنية «طريق النحل» في ما تحتويه من رمزيّة الطريق الذي يمتدّ فوق قصور الأقوياء منبئًا بأنّ الكلمة الأخيرة ليست لهم، تنقل إلى الألمانيّة أجزاءً من الحوارَيْن الأخيرين بين الملك وزاد الخير دالّةً على أهمّيّتهما (ص ٢٩٤-٢٩٩). ثمّ تنتقل المؤلّفة إلى تحليل ما قام به الأخوان في إنتاجهما المسرحيّ بدءًا بـ «هالة والملك» من تشريح إشكاليّات السلطة وفضح مساوئها (ص ٢٩٩-٣٠٤)، مقتبسةً مقاطعَ من «الشخص» و«يعيش يعيش،» وحاسبةً أنّ النقد الرحبانيّ يتخطّى الواقعَ اللبنانيّ ليطاول أنظمةَ العالم العربيّ عمومًا.

من الغريب أنّ فاينريش لا تبدي عنايةً كبيرةً بمسرحيّة «المحطّة» (بيروت ١٩٧٣) على ما يختزنه نصُّها من عمق وجوديّ، ولا سيّما المشهد الأخير الذي يبقى مفتوحًا على كلّ التأويلات. فهي تبدو في هذا السياق أكثرَ تركيزًا على مرض عاصي الرحباني وما استدعاه من تضامن شعبيّ. ولقد كان من المستحسن أن تُسهب في شرح معنى إدراجها هذا العمل المسرحيّ في خانة نقد الإيديولوجيا (ص ٣٠٧). لكنّها تشير عن حقٍّ إلى الثغرات الدراماتورجيّة في مسرحيّة «لولو» (بيروت ١٩٧٤)، علمًا أنّها تفسّر الكثير من تناقضات الحركة الدراماتورجيّة على أنّها مقصودة وتعزوها إلى رغبة المؤلّفَين في تصعيد التهكّم على الطبقة البورجوازيّة البيروتيّة التي أنشأها رخاءُ الستّينيّات. وتمدح الكاتبة، إلى ذلك، ديناميّةَ دور فيروز، معتبرةً أنّ كلماتها في المشهد الأخير تعبّر بدقّةٍ عمّا آل إليه الوضعُ السياسيّ والاجتماعيّ في لبنان مطلع السبعينيّات.

هل تشكّل مسرحيّة «ميس الريم» (بيروت ١٩٧٥) إعادةَ اعتبار إلى نموذج القرية، أمْ تعبيرًا عن عدم كفاية هذا النموذج؟ وهل السيّارة في «ميس الريم» هي صورة الوطن الذي تعطّل فيه كلُّ شيء وبات على عتبة الحرب الأهليّة؟ تطرح فاينريش هذه الأسئلة من دون إعطاء أجوبة. فثمّة، في رأيها، ضربٌ من الالتباس يهيمن على رسالة هذا العمل المسرحيّ (ص ٣١٤-٣١٥). ثمّ تأتي إلى نوعٍ من تقويم للإنتاج الرحبانيّ في السنين التي سبقت الحربَ الأهليّة (ص ٣١٥-٣٢١)، متحدّثةً عن تراجع المستوى الموسيقيّ في «قصيدة حبّ» و«لولو» و«ميس الريم،» وعن تعمّق الشرخ بين الحركة الدراميّة والألوان الموسيقيّة المستخدمة، حتّى إنّ هذه توحي أحيانًا بالتشرذم كمثل تزويج مقطوعة «سانتا لوتشيا» بأُغنيةٍ من التراث الشعبيّ الروسيّ في «لولو.» إلى ذلك، تعيب الكاتبة على الرحبانيّين الإسرافَ في اللجوء إلى الآلات الإلكترونيّة، واستذكارَ بعض الميلوديات القديمة رغم بعض التعديلات الطفيفة، ولكنْ للأسف من دون إعطاء أيّ مثل. كذلك ترصد فاينريش تبدّلاً في نمط التوزيع الموسيقيّ يجنح إلى سيطرة العزف التواصليّ للكمنجات (legato)، وتعزوه إلى التوجّه الموسيقيّ المختلف لدى منصور. أمّا تراجع المستوى التلحينيّ فلا تردُّه إلى مرض عاصي وضعف قدرته الإنتاجيّة بعد إصابته الدماغيّة فحسب، بل أيضًا إلى كثافة الإنتاج في مطلع السبعينيّات، وهو ما لم يترك للأخوين فرصةً للراحة؛ فضلاً عن تردّي الأوضاع السياسيّة في لبنان، الأمر الذي أظهر لهما أنّ رؤيتهما المسرحيّة إلى الوطن محكومٌ عليها بالفشل.

تخصّص فاينريش الجزءَ الأخير من القسم الثاني (ص ٣٢٢-٣٤٠) لقصّة الثالوث الرحبانيّ بعد اندلاع الحرب الأهليّة اللبنانيّة وحتّى موت عاصي، متوقّفةً بإيجاز عند مسرحيّة «بترا» (البتراء ١٩٧٧). وعند المؤلّفة أنّ الرسالة التي أراد الرحبانيّان توجيهَها إلى اللبنانيّين بعد حرب السنتين تقوم على ضرورة التضامن، معتبرةً أنّ هذه المقاربة تشي بأنّهما يعزوان الحربَ إلى عوامل خارجيّة في الدرجة الأُولى (ص ٣٢٤-٣٢٥). أهمّ ما في هذا الجزء تحليلُ الدور الذي اضطلعتْ به أغنياتُ فيروز في الحرب الأهليّة. بيد أنّ المؤلّفة تقع في تطرّف مَنْ يجدون في «بحبّك يا لبنان» دلالاتٍ رمزيّة، وذلك بسبب ذكرها الشمالَ والجنوبَ والسهلَ وإسقاطها الجبلَ اللبنانيّ! وتذهب إلى أنّنا هنا أمام محاولة رحبانيّة للتذكير بشموليّة المشروع الوطنيّ عبر الإشارة إلى المناطق التي ضُمّت إلى بيروت وجبل لبنان عام ١٩٢٠، فيما معظمُ الأغاني القديمة تميل إلى تمجيد الجبل بوصفه النواةَ التي قامت عليها دولةُ لبنان (ص ٣٣٣). وتحاول فاينريش تدعيمَ رأيها هذا عبر اقتباسات من «جسر القمر» و«عودة العسكر،» مثل عبارات «سمانا ببالي وجبلنا ببالي» و«صارت سمانا أحلى وجبال اللي عنّا أعلى.» لكنْ بقطع النظر عن أنّ الترجمة التي تقدّمها فاينريش للاقتباس من «عودة العسكر» غيرُ دقيقة، إذ إنّ النصّ الرحبانيّ لا يتحدّث عن «جبل» بصيغة المفرد بل عن «جبال» بصيغة الجمع، فإنّ المؤلّفة تَغفل عن أنّ نصّ هذا العمل بالذات يذكر جمهرةً من المناطق اللبنانيّة، مثل عكّار وصور وصيدا والقلمون، لا تنتمي إلى جبل لبنان.

«فيروز أكثر من مغنيّة. إنّ اسمها يشير إلى تصوّر/مشروع (Konzept) ذي مدلولات موسيقيّة وشعريّة وسياسيّة» (ص ٣٤٣). بهذه العبارات تنبئ فاينريش القارئ بأُسس مقاربتها العلميّة في القسم الثالث والأخير من دراستها بعنوان «ظاهرة فيروز» (ص ٣٤١). فالمسعى الأساس هنا هو استقراءُ النتائج التي توصّل إليها القسمان الأوّلان من البحث بغية تبيان ما تتّسم

به ظاهرةُ فيروز في بُعدها الموسيقيّ والشعريّ والسياسيّ. في المساءلة الموسيقيّة (ص ٣٤٣-٣٦٧)، تتكبّ المؤلّفة على رصد الجديد في الإنتاج الرحبانيّ والصوت الفيروزيّ، معتبرةً أنّ الأُغنية الرحبانيّة كانت قادرةً على إشباع رغبة أهل الذوق الموسيقيّ في حساسيّة جديدة تختلف عن النمط المصريّ وتماشي العصر ملبّيةً التطلّع إلى نموذج موسيقيّ «لبنانيّ» يتّفق والوعيَ القوميَّ الجديد المرتبط بنشوء دولة لبنان. هذا لا يستتبع أنّه لم تكن هناك موسيقى في لبنان قبل الأخوين، ولكنّ السؤال عن موسيقى لبنانيّة لم يكن مطروحًا آنذاك لأنّ الكيان اللبنانيّ في صورته الحديثة لم يكن موجودًا (ص ٣٤٩-٣٥٣). ولئن تكن الكاتبة محقّةً في أنّ المناخ التجريبيّ الذي سيطر على بدايات الأخوين أفضى مع نهاية الخمسينيّات إلى تبلور نمطٍ رحبانيّ مميّز (ص ٣٤٤-٣٤٥)، إلاّ أنّ الرحبانيّيْن لم يفقدا يومًا الرغبةَ في خوض تجارب من نوع جديد، كما تبيّن مقطوعاتٌ مثل «يارا» و«حبّيتك بالصيف،» أو كما تُظهر محاولةُ نقل مناخ الدور إلى اللغة العاميّة في «رجعت ليالي زمان» ــ وهذا يتعارض وما تذهب إليه المؤلّفةُ من أنّ الأخوين لم يخوضا تجربة الدور (ص ٣٤٤). أمّا في ما يختصّ بالصوت، فترى فاينريش أنّ التدريب المضني مكّن فيروز، ولا سيّما في النصف الثاني من ستّينيّات القرن العشرين وحتّى أواخر سبعينيّاته، أيّ حين بلغ صوتُها ذروةَ قدراته التعبيريّة، من تأدية طبقاتٍ عاليةٍ من دون استخدام صوت الرأس. وحتّى عندما تنتقل من الصوت العاديّ إلى صوت الرأس فإنّ ذلك يتمّ بسلاسة فائقة قد تفسّر ما وُصِّف به هذا الصوتُ من ملائكيّة. لكنّ المؤلّفة تشير أيضًا إلى أنّ فيروز، حتّى في مطلع الخمسينيّات، كانت تتمتّع بقدرة نادرة على تزويج اللون الشرقيّ، القائم على العُرَب والغناء «الداكن،» باللون الغربيّ، المستند إلى نمطٍ «فامٍ» يمجّ العُربَ والظلالَ في أداء الدرجات الموسيقيّة. وتَظهر هذه القدرة، مثلاً، في أُغنية «حبّذا يا غروب» (ص ٣٦٤-٣٦٧).

بخلاف غنى المساءلة الموسيقيّة لدى فاينريش، فإنّ المساءلة الشعريّة مفرقة في ضحالتها (٣٦٨-٣٧٦). ولا يفهم القارئُ تردّدَ المؤلّفة في خوض السؤال عن الحساسيّة الجديدة التي أنتجتْها اللغةُ الرحبانيّة، ولاسيّما أنّه لا تمكن الإحاطةُ بظاهرة فيروز خارج العكوف على اللغة الشعريّة، لا في تقاطعها وبعضَ موضوعات الزجل (كالتغنّي بالطبيعة أو ارتباطها بالنظم الاجتماعيّة التي تسوس العلاقات بين الرجل والمرأة) فحسب، وهذا ما تبيّنه الكاتبة، بل خصوصًا من باب النقلة التي حقّقها الإنتاجُ الشعريّ الرحبانيّ في الموضوعات والمفردات إذا ما قورن بالمألوف في التراث المغنّى.

الوقفة الثالثة هي مع المدلولات السياسيّة لظاهرة فيروز والأخوين (ص ٣٧٦-٣٩٩). وتشير فاينريش في هذا الإطار إلى حضور فلسطين القويّ في الريبرتوار الفيروزيّ وما ينطوي عليه من مضامين سياسيّة، متسائلةً عن مدى انسجام هذا مع الصداقة التي ربطت العائلةَ الرحبانيّةَ بالشاعر سعيد عقل، أحدِ أبرز المنظّرين للقوميّة اللبنانيّة ومنتقدي الوجود الفلسطينيّ المسلّح في لبنان. وينطبق السؤال ذاته على مكانة دمشق في إنتاج الأخوين (ص ٣٧٩-٣٨١). طبعًا، المؤلّفة تلاحظ أنّ عقلاً نفسَه هو مَن وَضع معظمَ القصائد الشاميّة التي غنّتها فيروز، حتّى إنّ هذا يحدوها للمضيّ في متاهاتٍ تفسيريّة ضعيفةِ الحجّة كمثل اعتبارها أنّه قام بهذا لمجرّد انتماء كلٍّ من لبنان وسوريّا إلى رقعةٍ ثقافيّةٍ واحدة قبل الإسلام، وهي بذلك تسهو عن أنّ عقلاً تغنّى أيضًا بالإسلام وأهله في «غنّيتُ مكّة.» لكنّ الأهمّ هو أنّ الكاتبة تغفل أنّ الصداقة الشخصيّة لا تعني البتّة أنّ الأخوين يصطفّان مع الشاعر الزحليّ في تطرّفه القوميّ. فالتصوّر الذي قدّماه للوطن اللبنانيّ لم يكن يومًا تصوّرًا إقصائيًّا ينفي عن هذا الوطن بُعدَه العربيّ والتزامَه

بعلاقات طيّبة مع جارته الكبرى سوريّا. ويمكن اعتبارُ هذا المنحى الرحبانيّ في التركيز على انشداد لبنان إلى فلسطين وسوريّا والعالم العربيّ عمومًا جزءًا من الحلم الرحبانيّ الذي أخذ يصطدم أكثر فأكثر بواقع التوتّرات السياسيّة والنظريّات القوميّة الإقصائيّة إلى حدّ تكسُّره. وهذا يحيلنا على **العنصر الثاني الذي تحلّله فاينريش**، أي القريةِ اللبنانيّة في صفتها أبرزَ مكوّنات الوطن الرحبانيّ وما أُضفي عليه من طابع مثاليّ (ص ٣٨٩-٣٩٤). وتصيب فاينريش في أنّ هذا الوطن، وإنْ ضرب جذورَه في البيئة الجبليّة التي تربّى فيها عاصي ومنصور، فإنّه لا يتّخذ كاملَ أبعاده إلاّ في سياق المشروع الشهابيّ (ص ٣٨٢-٣٨٩). غير أنّ الأخوين سرعان ما استشعرا الهوّةَ السحيقةَ بين الوطن الذي عمّراه وأرادا له أن يتغذّى من مثاليّة القرية، وبين الواقع السياسيّ في بيروت أواخر الستّينيّات. ولقد ساقهما هذا إلى انزياح في المضامين المسرحيّة بين العامين

١٩٦٧ و١٩٧٢ عبر جعل المدينة مركزَ الثقل وتوجيهِ اللوم إلى ما تشهده من تسلّط أهل السياسة وفساد البنى الاجتماعيّة، وذلك من دون التخلّي عن فكرة القرية كمكان لاستمداد الأمان واستعادة التوازن في العلاقات الإنسانيّة (ص ٣٨٩).

تختتم فاينريش هذا القسم الأخير من بحثها بالعكوف على معنى الرمز الفيروزيّ ووظيفته (ص ٤٠٢-٤١٩)، محلّلةً آليّات انعكاس الوجه الفيروزيّ كما ينبثق من الأعمال الرحبانيّة على تشكّل صورة فيروز الإنسان لدى المتلقّين وما يتوقّعونه من مسلكيّات فنّيّة وخلقيّة. من البدهيّ أن تحيل هذه المقاربة على السؤال عن مدى تبدّل صورة فيروز لا عبر تعاونها مع زياد الرحبانيّ فحسب، بل أيضًا في خضمّ محاولة أهل السياسة تسخيرَ ظهورها في ساحة الشهداء وبعلبك وبيت الدين إيديولوجيًّا بعدما وضعت الحربُ أوزارَها. وتخلص المؤلّفة إلى أنّ الرمز الفيروزيّ هو، في آخر المطاف، رمز ملتبس يتبدّل تأويلُه باختلاف الأبعاد الدلاليّة التي يضفيها عليه المتلقّون، وذلك وفق حاجاتهم وخبراتهم. فهم، رغم اتّفاقهم على مكانة فيروز التي ربّما تبلغ صورتها أحيانًا حدّ التأليه، إلاّ أنّ لكلٍّ منهم في التحليل الأخير فيروزَه.

❖❖❖

لا شكّ في أنّ هذه الدراسة تشكّل واحدًا من الأعمال البحثيّة القليلة التي تتناول الظاهرة الفيروزيّة-الرحبانيّة لا من حيث تطوّرها التاريخيّ ومضامينها الموسيقيّة فحسب، بل كذلك من حيث انخراطها في السياقات الثقافيّة والمجتمعيّة والسياسيّة. والحقّ أنّ هذه الدراسة على مستوًى رفيع من الرصانة العلميّة، على الرغم من عدم اتّفاقنا والمؤلّفة في غير نقطةٍ أشرنا إليها أعلاه. وهي تضمّ، إلى جانب التفحّص التحليليّ الذي قمنا بعرض أبرز محطّاته، ملحقًا يشتمل على فهرسٍ يضمّ: بعضَ الألفاظ العربيّة المستخدمة في متن النصّ ومعانيها، وجدولاً بأمثلة موسيقيّة، وقائمةً بالأسطوانات والأشرطة التي استندتْ إليها الكاتبة كما بأسماء الأشخاص الذين أجرت معهم مقابلات، فضلاً عن لائحة مراجعَ وسيعة. كذلك تتّصف هذه الدراسة بوفرة النصوص الرحبانيّة المترجمة إلى الألمانيّة، وإنّ في هذا، ولا ريب، جهدًا عظيمًا، ولاسيّما أنّ معظم هذه النصوص موضوع بالعامّيّة اللبنانيّة. غير أنّ الدقّة العلميّة لم تحلْ دون وقوع الكاتبة في عدد من أخطاء الترجمة كان يمكن تفاديها. فإحدى صفحات الكتاب (ص ١٣) تطالعنا بمقطعٍ من مسرحيّة «أيّام فخر الدين» تترجم فيه فاينريش «وبيصير هو الغنّيّة» بعبارة ألمانيّة تعريبُها «وهو سينشأ» (Und er wird entstehen). كذلك تسيء المؤلّفة فهمَ مطلع قصيدة «إلى راعية،» أيْ «سوقي القطيع إلى المراعي/وامضي إلى خُضر البقاع،» معتبرةً أنّه يشير إلى سهل البقاع (ص ١٥٠)، فيما المقصود هنا الأمكنةُ الخضراءُ عمومًا. وتترجم الكاتبة (ص ١٨٨) «صوت المعْول» من كلمات البنت المسحورة لشيخ المشايخ (جسر القمر) بـ «صوت الثقة» (Stimme des Vertrauens)، ومطلعَ أُغنية «حبّيتك بالصيف» (ص ٣٧٥) بعبارة «بإيّام الصيف» عوضًا من «بإيّام البرد.» كما يلتبس عليها معنى قول هالة لأبيها هبّ الريح (هالة والملك) «الظاهر يا بيّي جيت مش سكران» (ص ٢٢١) وقول ملهب المهرّب للإمبراطور (يعيش يعيش) «أنا بهرّب من درب اللي بيهرّبوا» (ص ٣٠٢). إلى ذلك، تقع الكاتبة في خطإٍ فادحٍ تَرَكَ بصماته على تأويلها الحقبةَ الأخيرةَ من الإنتاج الرحبانيّ قبل إصابة عاصي، إذ تَعُدّ «حبّيتك بالصيف» مقتبسةً عن أُغنيةٍ فرنسيّةٍ ترجع إلى ستّينيّات القرن العشرين (ص ٣١٥-٣١٦) فيما العكسُ هو الصحيح: فالأُغنية الفرنسيّة «coupable،» الصادرة في العام ١٩٧٣، هي المقتبسة عن لحن الأُغنية اللبنانيّة الذي وضعه عاصي الرحبانيّ. ومن الأخطاء غير المسموحة لباحثة من وزن المؤلّفة أنّها تجعل من متروبوليت جبل لبنان الأُرثوذكسيّ المطران جورج خضر، الذي ألقى عظةَ تأبين عاصي الرحباني، بطريركًا على الموارنة (ص ٣٤٠)، مع أنّها تشير في مطلع بحثها إلى أنّ عاصي ومنصور مولودان في عائلة أُرثوذكسيّة (ص ٨٧).

تلتقط فاينريش، في دراستها هذه، تقهقرَ نوعيّة الإنتاج الموسيقيّ الرحبانيّ بعد الإصابة الدماغيّة التي ألمّت بعاصي. وترى أثرًا لذلك لا في استرجاع بعض الميلوديات القديمة فحسب، بل أيضًا في مستوى الجمل اللحنيّة وفي النهج المختلف الذي اختطّه التوزيعُ الموسيقيّ. لكنّ المستغرب أنّها تُحجم عن عزو التضعضع الفكريّ الذي أصاب الإنتاجَ الرحبانيّ بعد مسرحيّة «المحطّة» إلى تراجع دور عاصي، وذلك بعد مرحلة تفاعلٍ خلاّقٍ مع الحدث السياسيّ والاجتماعيّ في لبنان والعالم العربيّ بين العامين ١٩٦٧ و١٩٧٢. ولعلّ هذا ما يفضي بها إلى ضربٍ من الحيرة يشي به قولُها إنّ الرسالة التي صبا الأخوانُ إلى نقلها إثر حرب السنتين عبر «بترا» إنّما هي إيّاها الدعوةُ إلى التضامن المعبَّر عنها في «جسر القمر» (ص ٣٢٥). طبعًا، من السهل القول إنّ نشوب الحرب الأهليّة في لبنان وَضَعَ الرحبانيين في مأزق انهيار الوطن-الحلم الذي شيّداه، فلم يعد لديهما ما يقولانه إلاّ استلال العبرة من أوّل عهدهم بالمسرح الغنائيّ، من «جسر القمر» تحديدًا. ولكنّ فاينريش نفسها تَشْهد على مهارة الأخوين في تلقّف معنى اللحظة السياسيّة والتعامل معها بذكاء. فكيف نفسّر أنّ جريان التيّار المبدع، الذي ما زلنا نعيش من كلماته، انحسر بانفجار الحرب الأهليّة؟ فما دمنا في عالم الفرضيّات، أفليس من الأصحّ القول إنّ هذا الانحسار سبّبه، على الأغلب، انفجارٌ من نوع آخر، أعني به انفجارَ دماغ عاصي؟

ألمانيا