



زياد الرحباني

صائد التحولات... والانتكاسات (١)

خالد سعيد

المشروع الرحباني - الفيروزي: من المؤسسين إلى الثائر

تقديم

من أجل فهم النهضة الغنائية التي حققتها الأسرة الرحبانية، ممثلة بالثلاثي فيروز وعاصي ومنصور، على مدى ما يزيد عن نصف قرن، لا بد من رؤيتها في سياق تاريخي. هو تاريخ لبنان الحديث، أو تاريخ الدولة اللبنانية الحديثة، وما رافق ذلك من تحولات سياسية اجتماعية، وما أنتجته من تطورات ثقافية، كان الشعر أبرز تمثلاتها.

فقد شهد لبنان ازدهاراً في إنتاج الشعر، تحقق دائماً في مناخات التغيير، أو القلق، والحاجة إلى التعبير، وإلى الحلم أيضاً. وفي مرحلة ما بين الحربين، حين كانت أسئلة كثيرة تُطرح حول الحاضر والمستقبل، وعلاقة الماضي بالحاضر، بالذات والآخر، نهض في لبنان أعظم تجمع شعري عربي تمثلت فيه مذاهب متنوعة. بعض هذه المذاهب الشعرية كان بداية الانفتاح على المدارس الشعرية في العالم من جهة، وبداية الانفتاح على الراهن المعيش والأسئلة الكيانية من جهة ثانية، بينما كان الشعر التقليدي يتجه نحو محجة قائمة في الماضي. وتراوحت الاتجاهات الجديدة بين كلاسيكية منفتحة على الجديد، ورومنسية، ورمزية. وإلى جانب ذلك ازدهر الشعر الشعبي، والمساجلات التي تنهل مباشرة من التحولات في الواقع الاجتماعي.

ويمكن القول إن الشعر اللبناني، بالفصحى أو العامية، ولاسيما المغنى، قد حفل، في مرحلة ما بين الحربين بشكل خاص، بالتعبير المباشر عن التغيرات السكانية والثقافية والقيمية التي شهدتها لبنان. أما مناخ الحنين الذي تمثل في أغنيات أو قصائد شارك فيها شعراء الزجل وكبار شعراء الفصحى على السواء في مرحلة ما

بين الحربين وصولاً إلى الخمسينات، فقد تواصل بعد ذلك متخذاً صورة أعظم تعقيداً وبناءً واقترباً من المعيش، ولكن أشمل حضوراً وأعمق دلالة، وذلك جنباً إلى جنب مع انطلاق موجة الحداثة الشعرية منذ أواخر الخمسينات.

تمثل التيار الشعري الحنيني، الرومنسي منه والرمزي، في تجسيد فردوس لبناني مفقود، سوف يتطور إلى أن يجد أبرز تمثلاته في ما يمكن اعتباره يوتوبيا القرية اللبنانية، كما أبدعها وجسدها الأقطاب الثلاثة: الأخوان رحباني وفيروز.

في هذا المناخ الثقافي الحنيني العام، تشكل الثلاثي الرحباني بعد اللقاء بفيروز، وارتباط عاصي الرحباني بهذه الشخصية التي جتج صوتها ثم حضورها المسرحي موهبة الأخوين الموسيقية. وتطور التعاون الثلاثي في اتجاه بناء صورة مثالية للقرية اللبنانية، ولبطلة مُمخّلة تحمل هذه القيم وتحرس التناعم الجمعي. ولا يخفى أن اختيار المؤنث كجنس «للبلبل» إنما فرضه حضور فيروز وموقعها في هذا المشروع الفني.

ولقد احتلت هذه الصورة المشهدة النمطية معظم النتاج الرحباني وطبعته، حتى وفاة عاصي واستقلال فيروز - نجمة الثلاثي التاريخي. ثم ذهب كل من القطبين، فيروز ومنصور، في اتجاه.

لمحة حول التطورات التاريخية للشعر المغنى في القرن العشرين

لفهم «اليوتوبيا الرحبانية - الفيروزيّة» والمناخ الذي ظهرت فيه المدرسة الرحبانية، لا بد من الكلام على «عقيدة» أو «هوى جبلي» تمثل في الحنين إلى القرية وتمجيدها نتيجة للتحولات المتسارعة التي شهدتها لبنان في مرحلة تاريخية سبقت صعود الظاهرة الرحبانية. فبين العشرينات والخمسينات من القرن العشرين كان هناك مناخ حنين إلى القرية اللبنانية، اغتذى من مؤثرات عديدة، بينها تيار الأدب المهجري وما يفيض به من توق إلى الطبيعة والقرية؛ واتساع المؤثرات الرومنسية وما تدعو إليه من العودة إلى الفطرة. ذلك أن المرحلة اقترنت بهجرتين لأهل الجبل والريف إجمالاً: هجرة كبرى إلى العالم الجديد (الأميركتين خصوصاً) عند مطلع القرن وبسبب المجاعة والسياسة العثمانية، وهجرة صغرى من الريف إلى المدينة.

فولاية بيروت ولواء طرابلس وأقضية البقاع ضمت إلى جبل لبنان، عند إعلان لبنان الكبير في ١/٩/١٩٢٠ على يد الجنرال غورو؛ وأعلنت بيروت عاصمة الدولة اللبنانية الجديدة (١). وقد اجتذبت بيروت، المدينة المتنامية المنفتحة على

١ - راجع: شفيق جحا، معركة مصير لبنان في عهد الانتداب الفرنسي ١٩١٨ - ١٩٤٦ (بيروت، ١٩٩٥)، ص ٢١٩، ٢٨٥. وراجع كذلك الشيخ طه الولي، بيروت في التاريخ والحضارة وال عمران (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٣)، ص ٣١. هذا وكان الشهابيون وأهل جبل لبنان قد مُنعوا من الإقامة في بيروت زمن أحمد باشا الجزائر، والي عكا (توفي ١٨٠٤). وظل هذا المنع سارياً حتى عام ١٨٣٢، عندما احتلها إبراهيم باشا المصري (م. ن. ص ٢٤).

التغيّرات، والمستفيدة الأولى من العمران والتطوّر والفرص الاقتصادية، سگان القرى. لكن هذه الهجرة لم تكن لتقضي بسهولة على تعلق أبناء الجبل ببيتهم، وهم الذين يحملون إرثاً تاريخياً صراعياً طويلاً. وما كانت الهجرة إلا لتنتج رؤيةً حنينيةً إلى القرية اللبنانية، في وجه التحولات التي تهدد الذاكرة وعالم القرية بالدمار.

وهكذا، عندما أخذت الأغنيات التي تمجد القرية أو تستلهم حياتها تظهر وتُشيع، بل تتداخل بحس وطني سياسي أيضاً، كانت أديبات واسعة تتمحور حول القرية والحياة الريفية. فالحنين إلى لبنان والقرية اللبنانية موضوع محوري في الأغنية الشعبية (على غرار «مشتاق إرجع ع الضيعة مشتاق كثير»)، وفي أدب المهاجرين اللبنانيين إلى العالم الجديد. وكان معظم هؤلاء من أصول جبلية وريفية كما هو معروف. ولم يحجب البعد هذا الأدب، لأنه كان يتسرّب إلى صحف الوطن... هذا فضلاً عما نُشر هنا من أعمال المهجريين.

وفي لبنان حيث كانت الرومنسية هي التبار الغالب، نجد أنّ الشعر لا يقتصر على تمجيد الطبيعة بل يماهياها بحياة الفطرة وحياة القرية اللبنانية وعناصرها. فنجده يحفل بمفردات وصور من قبيل العرزال والخيمة والعين والناطور والكوخ والكرم والموقد والوجاق والتثور والعلية؛ بل نجد حديثاً عن صفات خلقية قروية كأنها صفات أصلية، تُكشّف عن اعتقاد بتميز أهل الجبل.

أشهر شعراء المرحلة، إلياس أبو شبكة (١٩٠٣ - ١٩٤٧)، تغنى بالقرية وتمنى عودة زمانها وثقافتها، وذلك في ديوان ألمان (١٩٤١). جاء ذلك في قصيدة «ألحان القرية»، ومطلعها: «أرجع لنا ما كان/يا دهر في لبنان...» ليقول بعد ذلك معدداً عناصر من عالم القرية: «أرجع إلى الاحدائق/أطياقها المبعدة/وللبالي الوجاق والموقده/أرجع إلينا الصّاج/والجرن والمهباج/وخصبنا في الرّبي/ونورنا في السراج/واسترجع الكهرا/وكاذبات الغنى!»^(١)

وميشال طراد الذي يمثل مناخاً غنائياً عاماً، واجتذبت أشعاره الألمان وغناها كبار المغنّين وبينهم فيروز، يُكثر في شعره من التغني بصنّين والخيمة والعين والسلة والقمر. ويشيع في شعره الوصف الفردوسي للقرية، وعلاقات الناس فيها، وعلاقتها بالطبيعة. يقول في ديوان جلنار: «ع طريق العين محلّا التكتكي/والقمر ع كتف صنّين متكي...» ثم: «هـ الخيمة اللي كان يضحكلا النجم/هـ ألكان حيطا مرتكي ع صنوبرة...»^(٢) ثم: «تخمين راحت حلوة الحلوين/وما ضلّ في غير الحبق.../ولا عاد رح تلعب على التلية/ولا يداعبا



مسرحية بياع الخواتم (١٩٦٤): اليوتوبيا الرحبانية - الفيروزية.

هاك النهرو/وتداعبو، ويخطفها السلية.» بل إن هذه اللغة المفرطة في المحلية تجيء في سياق الحنين وتوكيد الانتماء.

كذلك مجدّ فؤاد سليمان (١٩١٢ - ١٩٥١) عالم القرية والجبل معارضةً لعالم الهجرة والمدينة. وظلّ على مدى سنوات في جريدة النهار، ثم في كتابه درب القمر، يكشف عن خفايا الجمال ونبل المعاني والقيم في ذلك العالم المفقود. يقول في كتاب تموزيات في مقالة بعنوان «مع النجوم»: «... وأنت لو رأيت هذه الكبرياء التي عندنا في الجبل، لمسحت من عينيك غبار المدينة، وما في المدينة من ضلالات... وأنت لو قدر لك يوماً أن تسهر ليلك كله على مساطب بلاد الجبل، مع القمر والنجوم... أنفك في السماء، وخذك على حجر... لعرفت كيف يكون الإنسان إنساناً كبيراً في الجبل.»

ولعلّ الكتاب الذي كان أبلغ أثراً واستقبل بموجة عارمة من المديح هو المفكرة الريفية (١٩٤٢) للشاعر أمين نخلة. وهو كتاب في تمجيد الريف، واكتشاف شعرية العناصر فيه، والتغلغل في ظلال المعاني وتلاوين الحياة. والشواهد على روعة المفكرة الريفية، وقبل ذلك على وجود حساسية عامة وتجاوب خاص إزاء هذا التذوق الهائم بجماليات القرية، نجدها في عشرات الرسائل والمقالات التي تناولت هذا الكتاب وهنأت صاحبه، ومعظمها يعبر بدوره عن تعلق بالجبل أو القرية. أكتفي بإيراد مقطع وجيز من مقالة نشرها حول الكتاب الشيخ خليل تقي الدين في جريدة الجمهور (١٩٤٢/٩/٢٠)^(٣): «إن بتلون والباروك وهاتيك الجهات مهوى أفئدة، ومساقط رؤوس، وأعشاش ذكريات غاليات عليك وعليّ.

١ - إلياس أبو شبكة، المجموعة الكاملة، ص ٢٦٨ - ٢٦٩.

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

٣ - أثبتها انخلة مع كثير غيرها كملحق لـ المفكرة الريفية في طبعها الثانية (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٧)، ص ١٥٧ - ١٥٩.

لقد كنتُ حتى اليوم أُعبد تلك البقعة من الأرض، فأصبحتُ أفخر بها لأنها أوحت إليك هذه المقاطع الرائعة من الأدب القرويّ الجميل.»

والشيخ خليل تقي الدين نفسه صورَ الجبلَ في مجموعته، عشر قصص. وكان هوى القرية ديناً لعصبة أدباء سمووا أنفسهم **عصبة العشرة**^(١) وما تجاوز عددهم الأربعة: هم خليل تقي الدين، وفؤاد حبيش صاحب مجلة **المكشوف** التي شكّلت مرحلة مهمة من مراحل الصحافة الأدبية، وميشال أبي شهلا، وإلياس أبي شبكة.

وأما مارون عبّود (١٨٨٦ - ١٩٦٢)، كبير نقّاد لبنان بين الأربعينات والستينات، ومصوّر الشخصيات تصويراً حركياً حنوناً ساخرًا بصرياً، فاستقى أبطاله من القرية، وصوّر مشاهد حياتها كما عاشها وكما استعادها خياله المبدع، وأودعها كتابه: **أحاديث القرية، ووجوه وحكايات**^(٢).

هكذا كانت القرية تتشكل في المخيلة العامة بيوتياً ضائعة أو حلمًا مفقودًا. وقد حفلت تلك المرحلة بالكتب التي تتناول مظاهر أو موضوعات تقليدية لبنانية، مثل كتابي لحد خاطر، **الأمثال والأساطير اللبنانية المختصة بأشهر السنة الشمسية**^(٣) و**العادات والتقاليد اللبنانية**، وكتاب أديب لحود، **العادات والأخلاق اللبنانية**^(٤).

ويبدو أنّ مسألة الاعتداد بالمنشأ الجبليّ أو القرويّ تحولت إلى ظاهرة، حتى كثُر التلميح حولها، ووصلت إلى المساجلات الزجلية حول «البيروتية» و«الجبليّة». ففي جلسة زجل ضمت الشعراء الشعبيين عمر الزعنيّ وأسعد سابا وعبد الجليل وهبي وأسعد السبعلي، دارت معركة

زجلية، وجرى الحوار الآتي بين سابا ممثلًا ابنَ الجبل، والزعنيّ ممثلًا ابنَ بيروت، فقال الأول: «أوعى يغرك سكوتي/بتهزّ الصخر بيوتي/هات الليلة شو عندك/يللي بتحكّي بيروتي.» فأجابه الزعنيّ: «لو عندك بالضبعة توت/وكلامك كلّه مثبت/ما كنت تركت الضبعة/وجيت سكنت في بيروت!»

وقد يكون من المناسب أن نشير إلى هذه التحولات من موقع مقابل هو موقع ابن المدينة. فعمر الزعنيّ (١٨٩٥ - ١٩٦١) ظاهرة فولكلورية مدينيّة تمثل فيها الذكاء، والنظر الثاقب، والتقاط ما يهّم الناس ويروي غليلهم ويترجم ما يجول في الأفكار. تشكّل قصائده التي كان يغنيها ويمسرحها سجلاً للأحداث والتحولات. ومن ذلك مساجلاته مع الشعراء الشعبيين الذين يمجّدون الجبل معارضةً للمدينة وأهلها. ومنها أيضاً تعليقاته اللاذعة على الأحوال الراهنة. بمعنى ما، كان الزعنيّ شاعر التحولات الحاضرة، فيما كان شعراء «الجبل» يعبرون عن الحنين إلى عالم القرية وثقافتها المتحوّلة. ولا يزال اللبنانيون والسوريّون يذكرون أغنيات الزعنيّ التي كانت توجع الفرنسيين حيناً، وبعض الحكام والشخصيات حيناً آخر. وأكثر أغنياته السياسية انتشاراً هي التي غناها بعد تعليق الدستور عام ١٩٣٢ وتعيين رئيس الجمهورية، الذي انتهت ولايته، حاكماً على لبنان: «بدنا بحرّية يا رئيس/صافين النية يا رئيس/بزنود قوية يا رئيس/أبدأ ما تحلّس يا رئيس/...الموج جبّال يا رئيس/قطّاع حبال يا رئيس/ما كان عالبال يا رئيس/تتنصّب رئيس يا رئيس!»^(٥) ومنذ عام ١٩١٨ بدأ الزعنيّ «طريق الفنّ والموسيقى والشعر الضاحك، وأحياناً القارص، مع صديقه الحميم الشيخ رائف فاخوري... على مسرح الكريستال في النورية، حين قدّم الشيخ رائف مسرحية **جابر غفرات الكرام**. وخلال عرض المسرحية بين الفصل والآخر، كان يصعد الفتى عمر إلى المسرح ويقدم أغنية من تأليفه مطابقةً لواقع القصة وللأحداث التي كانت تمرّ فيها البلاد وقتئذ.^(٦) وهكذا بدأت مسيرته النقدية الشعرية - الاستعراضية في المسارح والفنادق وأماكن التجمّع والاحتفال:

«عام ١٩٢٠، يوم ذهب عهدٌ وجاء عهدٌ، وقف عمر الزعنيّ على خشبة مسرح الكريستال واضعاً على رأسه طرطوراً، حاملاً صندوق الفرجة ليسخر من التحولات التي جاءت بأبناء الريف إلى المدينة وغيّرت أسلوب حياتهم. وقف ليغني قصيدته: «شوف نفرّج أه يا سلام/شوف أحوالك بالتّمأم»، وفيها رصد مبكّر ناقب للتحولات الاجتماعية العميقة: «الفلاح شلح التّبّان/وعاف السكة والفدان/وراح

١ - عن «عصبة العشرة» يقول الشيخ فؤاد حبيش في كتاب تذكاريّ عن إلياس أبو شبكة بعنوان **دراسات وذكريات** (١٩٤٨): «انتسبت في أوائل سنة ١٩٣٠ إلى هيئة إنشاء **المعرض**... في هذه المرحلة من حياة لبنان المضطربة، ضمت دار **المعرض** من اشتهرت عصابهم بـ «عصبة العشرة»، وهم ميشال أبو شهلا، إلياس أبو شبكة، خليل تقي الدين، وفؤاد حبيش. أما الستة الباقون فقد اكتفي باختيارهم، ولكنهم ظلّوا في خارج نطاق العصبة، ولم يقوموا بخدمة فعلية في صفوفها. وأذكر منهم: كرم ملحم كرم، يوسف إبراهيم يزبك، تقي الدين الصلح...» عن كتاب ميشال زكّور، **حكاية عصامية وتاريخ حقبة**، تأليف فاضل سعيد عقل ورياض حنين (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٨٨)، ص ٩٨ - ٩٠. أما جريدة **المعرض** فقد أسسها ميشال زكّور عام ١٩٢١ ثم شاركه فيها ميشال أبي شهلا عام ١٩٢٩.

٢ - أنظر: مارون عبّود، **وجوه وحكايات**، ص ١٧، حيث جاء في مقدّمة أسعد سكاف: «**وجوه وحكايات** مجموعة من الحكايات القروية، بدت الضيعة اللبنانية فيها عالماً زاخراً بالحركة، استطاع مارون عبّود أن يتصيّد منها الأحداث. أنظر مثلاً «المعلم» معاز الضيعة» «صلاة نائب» «نفخ نفخ» وسواها، من حكايات هذه المجموعة، كلّ منها تعكس جانباً من جوانب الحياة في الضيعة.»

٣ - بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٣٣.

٤ - بيروت: مكتبة صادر، ١٩٥٣.

٥ - الزعني الصغير، **عمر الزعنيّ: مولير الشرق** (بيروت ١٩٨٠)، ص ١٦٧ - ١٦٨.

٦ - المصدر نفسه، ص ١١٠.

تُعَيَّنُ عند فلان/مغرور بحبِّ الألقاب/وما حاسب
للعزْل حساب/كان سلطانٌ وصار بوابٌ/بعشرة
فول وبخمسة زيت/كنت تعشّي أهل البيت/أمّا
هالأيام يا ريت/ليرة وأثنين ما بتكفيك/يا محلا
يوم المتليك/يا حفيظُ ويا أمين...»^(١)

هذا المناخ هو ما قدّمه أنيس فريحة (١٩٠٢ -
١٩٩٢) بنوع من الحنين والشهادة الشخصية،
لكن أيضاً بنوع من الرؤية النظرية الأنتروبولوجية
التي لا تغيب عنها الحكاية. كان أوّل كتبه في
الموضوع هو الأمثال العامية اللبنانية^(٢). ثم
جاء كتابه المدهش الطافح بالحنان والحنين،
بالمرح والمقدرة الأدبية على السرد المشوّق: إسمع
يا رضا^(٣) ثم كتابه: القرية اللبنانية، حضارة
في طريق الزوال^(٤) الذي صدر عام ١٩٥٧، أي
في العام الذي بدأت فيه سهره الفولكلور على
مدرجات بعلبك. وهذا الكتاب يلخّص مرحلة
شهدت بداية الغروب في «الحضارة» أو الثقافة
القروية، كما شهدت أواخر أمواج الحنين العالية
إلى عالم القرية. وليس أبلغ من عنوان الفصل
الأول من الكتاب، «الفولكلور اللبناني وضرورة
جمعه»، لأنه يبيّن كيف أنّ الدعوة إلى إحياء
الفولكلور اللبناني بشكل احتفالي فنيّ لائق قد
جاء تلبيةً لحاجة عامة ولمشاعر راهنة وأشواق لم
تكن تنتظر إلا إشارة البدء.

من هذه الخلفية الثقافية الإيديولوجية جاء
الأخوان رحباني ليحملوا تلك المشاعر والحالات
إلى ذروة فنيّة.

الريادة الرحبانية

كان عاصي (١٩٢٣ - ١٩٨٦) قد بدأ في الأربعينات
يقدم مسرحيات في أنطلياس. ولكن اهتماماته
الموسيقية سوف تجعله يلعب في ميدان الأغنية،
ويتطور في اتجاه المسرحية الغنائية الإذاعية
القصيرة. هذه المرحلة الثانية هي مرحلة التعاون مع
أخيه منصور؛ وهو تعاونٌ عبّر عنه التوقيع المشترك
«الأخوان رحباني»، وبات من الصعب التمييز بين

حدود إسهام أيّ منهما في العمل الواحد. وكان ذلك في مصلحة النتائج المشتركة،
وعنواناً لمرحلة ذهبية فيه: مرحلة توسّط فيها حضورُ فيروز المشاهد والأغنيات
الإذاعية أولاً ثمّ المشهديات. وقد نهض حضورها بالرموز، وألهم الألبان وأرسلها في
العالم؛ كما نهض حضورها المسرحي بعد ذلك بالحكايات والمواقف حضوراً حياً لم
ينجح أحدٌ بعدها في تحقيقه.

ما يتوجّب الوقوف إزاءه هو أنّ الأغاني الرحبانية قد خرجت عن سجلّ
الموضوعات الغنائية العربية السائدة، وعن هيمنة الأغنية المصرية يومذاك؛ أيّ



فيروز وعاصي ومنصور وصبري الشريف (١٩٧١).

خرجت عن حصرية شكوى البعاد وشوق الوصال، وتداخلت بالمدرسة الشعرية
الرومنطيقية، بأفائها ومعانيها. وحملت نكهة جديدة ومعنى جديداً للحياة.
وأثرت في الفنّ الغنائي اللبناني، والسوري أيضاً، وطبعته في أهمّ مراحلها.
وبالنتيجة شكّلت ركائز نهضة غنائية لبنانية، وعربية واسعة.

بعد موسم مهرجانات بعلبك لعام ١٩٦٠ حين قدّم الأخوان رحباني موسم العزّ
(لعب الدورين الرئيسيين وغنى أهمّ الأغنيات كلّ من صباح ووديع الصافي)، ومع
تأسيس «الفرقة الشعبية اللبنانية» (عام ١٩٥٧)، أخذت العروض تدرّج: من المشهد
الغنائي المنظوم من عناصر فولكلورية تجمعها مناسبة احتفالية قروية، إلى مسرحية
غنائية. وقد اقترنت هذه المسرحية في السنوات الأولى بمواسم المهرجانات في
بعلبك أو الأز. ومن قلعة بعلبك والمهرجانات كانت تنطلق إلى مسارح ومواقع
أخرى (معرض دمشق الدولي، مسرح البيكاديلي، مسارح عالمية...)

تتوجّب الإشارة إلى أنني في الكلام على المسرحية الغنائية الرحبانية، سأقتصر
على المستوى المشهدي والبعد البنائي الدلالي للقصة ونصوص الحوار
والأغاني. ولن أتطرق إلى البعد الموسيقي وما يتصل به من إحياء ألحان قديمة
وتطويرها أو الإفادة من تراث الموسيقى في العالم. بتعبير آخر سأتناول البعد
البصري الحركي الشعري في هذا المسرح المركّب من مسرح وغناء.^(٥)

١ - المصدر نفسه، ص ١٢٠. ومن لا يذكر قصيدته الشهيرة: «لو كنت حُصاناً في هالأيام/كان لي خدامٌ ورا وقدامٌ مثل الحكام أحسن بزمان/لو كنت
حصاناً لو... لو...»

٢ - جونية: مطبعة الكريم، ١٩٥٣.

٣ - لا تاريخ.

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

٥ - أحيل القارئ على دراسة موسيقية وضعها د. على جهاد الراسي حول الفن الموسيقي للرحابنة والخصائص المميّزة لصوت فيروز.

المسرحية الغنائية الرحبانية

في الأعمال الموسيقية المشهدة التي تعاون فيها الثلاثي الرحباني المبدع، كانت القرية اللبنانية أكثر من مجرد مكان تقع فيه الأحداث. كانت محور العمل: تحضر كُنظام قيم، وأسلوب حياة وثقافة، وشخصيات نمطية غالباً. وبدا التاريخ، ممثلاً في هذه القرية، في مسيرة فردوسية صاعدة نحو عالم يسوده التناغم والوحدة والعدل، حيث الخير يهزم الشر في نهاية المطاف، والعدل والمصالحة ينتصران دائماً. بل إن مثل هذا الفردوس، وإن بدا أو بدأ مفقوداً، قابل للاستعادة. والاستعادة، عند الرحبانيين، كما في مرحلة ما بين الحربين، هي ما تتمثل فيه حركة التاريخ ومسار المسرحيات.

أما المسحة الرومنسية في مسرح الرحابنة فتجلى في تصوّرهم لعالم حنيني يشفّ ويضيء بحزن نظيف صافٍ لا يشوبه نواح. هذا الحنين يقترن برويا الفردوس الغائب والشوق إليه. والشخصيات التي تتحرك في هذا المسرح تنتمي إلى ذلك الفردوس: أطفال كبار يحلمون بعالم هاجسه العدل، ولغته الحلم والموسيقى ونظافة الفن، ويصارعون في الوقت نفسه الشرّ والمسؤولين عن ضياع الفردوس.

ومع أنّ أعمال عاصي ومنصور امتلكت أسس العرض الناجح لمجرد وجود فيروز، والغنى الموسيقي، والشعر الرفيع الذكي الحيوي والمرح، والدبكة، فإنّ الرحبانيين لم يكتفوا بهذا كله، بل كتبوا مسرحيات ذات مقومات درامية حقيقية، أبرزها:

١ - تنهض المسرحية الرحبانية على بنية حكائيّة متماسكة ومبتدعة كلياً، تتقدم باطراد وترابط نحو التآزم والحل. ومخطّطها العام يذكر بمخطّط الأعمال الموسيقية للباليه والأوبرا. تبدأ بحركة تصادم رموز ونماذج، ثم تتآزم، وغالباً ما تكون الضحية هي الـ «فادية» إلا إذا تمكّنت هذه البطلة من رأب الصدوع وإرساء الوئام. عندها تنتهي الحكاية بالخلاص والعيد، الذي يأخذ شكل الفوران الغنائي الحركي اللوني الذي تمثله الدبكة اللبنانية.

٢ - هذه الأعمال التي وقّعتها الأخوان، وتواصلت حتى نهايات السبعينات، وتباطأت مع إصابة عاصي، وتوقّفت مع توقّفه عن الإنتاج، تميّزت بالخروج عن جزيئة مواقف الحنين إلى عناصر القرية، واتّجهت نحو رؤية واسعة للنظام الاجتماعي الريفي بخاصة. وهنا كان ارتساماً

العمل كينيان مثالي يضمّ شتات العناصر والحوادث والعلاقات، ويسلّط الأضواء على مظاهر الحياة اليومية. هذه الرؤية الواسعة والحلمية والمثالية شكّلت انتعاشاً للحركة الرومنسية التي كانت قد بدأت منذ الثلاثينات، وفيها يحضّر الماضي الغارب فردوساً مفقوداً، وتحضّر القرية اللبنانية موطناً للمثل والخير الأعلى. وتخرج الأغاني من حصرية موضوعات الحب، وتتداخل بالمدرسة الشعرية الرومنسية، بحيث يمكن اعتبارها تأسيساً لمدرسة لبنانية في الغناء، لها نكهتها الجديدة، ورؤيتها الخاصة للحياة.

٣ - الصراع الذي تمحورت عليه معظم الأعمال (البعلبكية ١٩٦١، جسر القمر ١٩٦٢، الليل والقنديل ١٩٦٣، أيام فخر الدين ١٩٦٦، هالة والملك ١٩٦٧، الشخص ١٩٦٨، جبال الصوّان ١٩٦٩، يعيش يعيش ١٩٧٠، ناطورة المفاتيح ١٩٧٢، يترا ١٩٧٧) يقدّم نماذج تنضوي في قطبين متصارعين: الخير والشر. ويتمثل الخير في قيم، في مقدّماتها وحدة الجماعة، ثم الحرية، والعدل. ينطلق الصراع عندما يهدّد الشرّ لحمّة الجماعة أو حرّيتها أو رموزها أو أخلاقياتها أو حقوقها في أرضها وعملها ونموها. لكنّه لا يكون تراجيدياً ولا ينتهي بموت البطلة (لم يكن تراجيدياً إلا في جبال الصوّان). وهو يتمثل، في الغالب، في مواجهة نشاز اجتماعي، إلا أنّ المجموع سرعان ما يتماسك ويستردّ الناشر إلى دائرة الأنسجام أو يحيّده. فالصراع لا يتولّد عن البطل المنشقّ أو عن الفرد ووعيه الشخصي ومجاهته لمصيره. وشخصية البطل ليست قائمة على الإرادة المنشقة. بل إنّ إرادة التضحية والتقدّم ذبيحة لخالص الجماعة تستردّ الناشر إلى الهارمونيّة الجمعيّة. فلقد جاء المسرح الرحباني أساساً من الاحتفاء بإيقاع الحياة في القرية، من تلخيص الحياة في ساحة القرية، من توكيد الروابط والأنسجام في بلد متعدّد النوازع، من حلم التطهر من الانتشاق (إذ لم تغب عن وعي الرحبانيين وذاكرتهما حروب الانتشاق). وهنا يلتقي القصد الوطني بالمخطّط الفني، لأنّ مسرح الأخوين رحباني حركة تتوجّه نحو ذروة فورانية؛ وهذا ما أعطاه بعداً وظيفياً هو وظيفة العيد نفسها.

٤ - شخصيات المسرحيات في أعمال الأخوين بدأت نمطية مأخوذة من بيئة القرية، وتكرّر ملامحها الأساسية من مسرحية إلى أخرى. لكنها منذ هالة والملك (١٩٦٧) والشخص (١٩٦٨) أخذت تتنوع: فلم تعد تنحصر في خصوصية موضوعاتها الريفية الزراعية... وإن بقيت دائماً شخصيات - نماذج تشكل تجسيداً لقيم وطباع، وتتقدّم بوصفها حمالة مواقف وسمات.

٥ - اللغة والحوار في مسرح الأخوين يغلب عليهما الشعر الموقّع، أو على الأقلّ الروح الشعرية واللغة المصوّرة الكنائية. واللغة هنا، شعرية أو نثرية، هي العامية اللبنانية؛ لكنها مصقولة، مثرفة، مدروسة، متأثرة على مستوى المفردات بالمدرسة الرمزية كما تمثّلت لدى سعيد عقل، وإن كانت أكثر عفوية ومرحاً واتصالاً بالحياة من لغة عقل. والمسرحيات الرحبانية كانت ميداناً لنمو قاموس رحباني متميز، من أسماء ونماذج شخصية وعناصر قروية ومشاهد فولكلورية وأحداث وتسميات. وقد أخذ هذا القاموس يتكرّر، فيما هو يتسع. ولم يتجدّد ويتغيّر إلا مع أواخر المسرحيات.

أما الحوار فمغنى بكامله تقريباً، ولا سيّما في المسرحيات التي شارك فيها الفنّان الراحل نصري شمس الدين. لكن منذ الشخص (١٩٦٨) ويعيش يعيش (١٩٧٠) ودخول ممثلين شاركوا في الأدوار الرئيسية، ولا سيّما أنطوان كرجاج، تراجع الحوار المغنى فاسحاً المجال للحوار النثري.

٦ - تطلّب إنتاج عالم القرية، بشكل خاص، عملاً هائلاً وتنقيباً ذا بعدٍ أنتروبولوجي يستند إلى المكونات الثقافية لهذا العالم: من أشكال هندسية وزخرفية، وأمثالٍ وتعابيرٍ وأزجالٍ وحكمٍ وأحاجٍ وعاداتٍ وألعابٍ وأزياءٍ وألوانٍ ولهجاتٍ، وأساليبٍ في التحيّة والعتاب والمطارحة والصدّ، في الخطبة والزواج، في النميّة والغيرة والشتيمة، أو في الشكر والترحيب، في المشاجرات الكبرى والمصالحات، في الحياة الريفية التقليدية ولحظاتها المميّزة. هذا فضلاً عما كان من إحياءٍ للأزياء والألحان والآلات الموسيقية ولأنواع الدبكة.

وإذا كان الأخوان قد أسهما في هذا الجهد إسهاماً ظاهراً لأنهما من أبناء القرية اللبنانية، إلاّ أنهما كانا يملكان موهبة الإصغاء والتنقيب واستدعاء أهل الاختصاص والمعرفة. ولقد أفادا وفيروز من تجمّع فريدٍ حولهم لشعراء هم من أكبر شعراء لبنان (أعني جورج شحادة وسعيد عقل وأنسي الحاج، وأحياناً طلال حيدر)، ولمؤرّخين وظرفاء امتلكوا عبقرية النكتة (وأذكر تلك الرفقة الطويلة مع سيّد الظرف، الراحل نجيب حنكش)، فضلاً عن مثقفين وأهل معرفة كثيرين. كما انتخبوا أشعاراً 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 لجنةٌ مهرجانات بعلبك إحاطةً تجاوزت حدود المهرجانات، إلى درجة أنّ سلوى السعيد (التي ترأست المهرجانات بين عامي ١٩٦٩ و١٩٧٢) رافقتهم في أول جولةٍ إلى القارة الأميركية.

هذا فضلاً عن تعاونهم مع نخبة من الملحنين والممثلين والمخرجين والراقصين والتقنيين في مجالات الإضاءة والصوت والأزياء وتصميم اللوحات. ولقد تعاون معهم مصمّم الأزياء المسرحية، المبدعُ الأرمني اللبنانيّ جان پيار دوليفر. وكان صبري الشريف، صديقُ العمر ورفيقُ رحلة الصعود منذ برامج «إذاعة الشرق الأدنى» حتى وفاته، مهندس اللوحة الرحبانية ونظامٍ إيقاعها. كما أنّ بيرج فازليان رافق المسيرة نحو مزيدٍ من التّأصل المسرحي.

هذا التجمّع حول الرحبانيين وفيروز والفرقة كان نوعاً من التضامن مع جبهةٍ إبداعيةٍ لبنانية: كان تضامناً مع الفنّ والجمال؛ ورهاناً على الحلم.

٧ - استمكمت عمليّة استنفار العناصر والمكونات والمفردات بترميزٍ يعود إلى الرؤية الشعرية لهذا العالم. وجاء ينتشل عالم القرية من أسر زمنيّتها، ليقدّمها صورةً حلميةً لفردوسٍ مفقود، أو يوتوبيا ونام مرتجى. وهي صورةٌ لا تَبْرأ من الميتافيزيقيّ الخارق والمسحة الخرافية، اللذين يولّدان الروح الرومنسية في الأعمال الرحبانية.



كيفك إنت؟ (١٩٩١): فيروز مع زياد.

لقد غدت صورة القرية كما قدّمها الأخوان ومنّ تجمّع حولهما كنايةً عن لبنان، وعن إنسان لبنان المرتجى. ومضت فيروز مع هذا الترميز، وسمّت بنزوعها الرومنسيّ وطهرتها الفنية، حتى غدت أقرب إلى ملهّات كبار الرومنسيين.

٨ - المخطّط في معظم المسرحيات الرحبانية يتّخذ المنحى الآتي: تبدأ أولاً مؤشّرات اختيار الضحية. ثم تتخلّق الحركة حول «ناطورة» القيم (فيروز دائماً)، أي ناطورة الوحدة، وموضع السرّ والأمانة والنذر (جسر القمر، وأيام فخر الدين، وجبال الصوّان، وناطورة المفاتيح): وناطورة الحلم (هالة والملك، والمحطّة). وهي ناطورة الرهان على الخير في الإنسان (الليل والقنديل)، وذلك في مسرحٍ ضدّ الانشقاق، بما هو مسرحٌ خلاصيّ.

٩ - البطلة دائماً هي معنى المسرحية لأنها الضحية المنذورة للخسارة أو للانتصار لكي تنجو الجماعة وتتطهّر من أزمته. كما أنها حالةٌ جماليّةٌ عليا تتماهى مع الخير. وفيروز، التي ستحمل هذا الدور باستمرار، قد تدخّلت في صياغته وإنتاج دلالاته. وعلى مدى عقود أمكنها، بما امتلكت من مواهب وإيمانٍ بالفنّ، أن تبني أيقونة «القيم اللبنانية» والرحبانية.

وعندما اقتزن دور الضحية والمخلّص المتعالي، بالجمال والصوت المتجاوز للمألوف (أعني صوت فيروز)، تحقّق التماهي وترسّخ في هذا المسرح بلا رجعة: إنه تماهي الوطنيّ والأخلاقيّ والشعريّ والجماليّ.

١٠ - هذا المسرح، ككلّ مسرح، رهين لحظة العرض. لكنّ حضور فيروز، كمتلّة مبدعة، فضلاً عن مواهبها الصوتية الاستثنائية، وشيوع أغانيها وامتدادها الزمنيّ إلى ما وراء المسرح وما بعده، قد انتشله من الآنية والعرضيّة. بل إنّ فيروز عاشت دورها إلى ما وراء الخشبة، وما بعد زمن العرض. وإذا كان الرحبانيان قد ابتدعا هذا الدور كحكاية، فإنّ فيروز عاشته وكرّسته على أنه حقيقةٌ مثاليّةٌ ومتجسّدة، هي حقيقتها الباقية. وسوف تتمسك دائماً بحقيقتها، ناطورةً للوحدة

والتألف، أو رمزاً للوحدة رغم التمزق، وفي زمن التمزق، إبان الحرب الأهلية.

فيروز: الإبداع في الفن والمعنى والموقف

تمثّل لدى فيروز التكامل بين المواهب الصوتية، الطبيعية منها والثقافية الفنية، وبين النزوع المتسامي. وهي في مسيرتها الفنية الطويلة المتبّلة رسمت رسالتها عبر شخصية البطلة - التي ابتدعتها عبقرية الأخوين رحباني - لتزيدها عمقاً: إنها شخصية «ناطورة القيم» و«ناطورة الوحدة»، كما ذكرنا؛ شخصية مرادفة للجمال والطبيعة. ولقد اعتنقتها فيروز، وغدّتها بمواهبها وإيمانها؛ توحدت بها، وزادت شفافيتها وورعاً في مسيرتها المستقلة، ومضت بها إلى مراقٍ جديدة. ففيروز تنتسب إلى التراث الرحباني، لكنها في مسيرتها المتألمة المستقلة، وفي لقاءاتها الشعرية والموسيقية برعيل منتخب من الشعراء والموسيقيين، قد أبدعت حضورها الخاص.

سألها مرة: مَنْ هو أستاذك الأكبر؟ فأجابت: «أساتذتي كثيرون، أهمهم عاصي»، وذكرتهم جميعاً. ثم أضافت: «لكن الأستاذ الذي وجّهني نحو النفس البشرية، نحو أسرارها وأحوالها، هو الشعر». حقاً لا أرى أستاذاً أعظم: ففيروز تحفظ مئات القصائد، بين فصوى وعامية، وبين قديم وجديد. وهي تعايشها، أي تتغلغل فيها وتكتنه معانيها، تتذوق كلماتها، تطرب لوقعها، تعرف تاريخها، وتلمس أفقها ومرماها. تحفظ قصائد في الحب، في الوطنية، والحرز، والحكمة، والألام، والتساييح، والتراتيل، واللعب. وهذه المعرفة الهائلة، فضلاً عن ثقافتها الموسيقية، تعزّز عمق غنائها وغناها.

فيروز مع زياد

بقوة هذه الحيوية الإبداعية استطاعت فيروز أن تلتقي بمشروع آخر شديد الاختلاف عن مشروع الأخوين، هو مشروع زياد الرحباني، ولاسيما أنّ هذا الرحباني الجديد المتفرد لا يتوقّف عن السير بعيداً عن مآثر أسرته، ليبدع مآثرته الخاصة.

في البداية عجب كيف تجاوبت فيروز مع اتجاه زياد. ثم بدأت أتنبّه كيف أدخلت إلى ثورته، وإلى ما يبتغيه من تعرية الحياة وشغب الواقع، شعرية الحلم، وشقاوة الطفولة، حتى سربلت لحنه بالحيرة. فزياد، المتمرد على الرومنسية، له

مشروعُه الخاص ورؤيتهُ المختلفة كلياً عن رؤية المؤسسين ومشروعهما. وعلى كل حال ليس تقليد الأخوين رحباني ممكناً، وأي محاولة من هذا القبيل ليست في مصلحة الأخوين ولا مصلحة الأبناء أيّاً كانوا. وهكذا نجا زياد بعبقريته وتفردّه. ومضى يسقط الهالات عن المقدّسات الفنية وعن الماضي المؤسّط. وإن أغنيات من قبيل «كيفك إنت» و«مش كاين هيك تكون» لهي نوع من البارودي (parodie)، أو نسخة كاريكاتورية عن أناشيد الحنين إلى الماضي.

مشروع زياد، فضلاً عن الرؤى الخاصة والطموحات الفنية المميّزة، هو مشروع كسر اليوتوبيا أو تعريتها وإقامة الراهن. فزياد ابن الزمن الحاضر، وصائد التحوّلات والانكسارات في إيقاع العالم وصورته. إنه صائد الأصداء، وترجمان شيبية تبحث عن نفسها على امتداد العالم. مناه، بالإجمال، هو منحى الانقلاب على الرومنسية، أكثر مما هو انقلاب على الأب. ولقد سعى في انقلابه إلى استدراج فيروز في ثورته هذه. وإذا كانت فيروز لم تصد موجة زياد، فإنها بمجرد استقبالها ومكابتها إياها قد حولت طابعها. ولهذا كان لا بد لزياد من الاحتفاظ بمبادئه الخاصة، يوطد فيها ركائز ثورته، بعيداً عن سحر فيروز.

وقد نتساءل: كيف أمكن فيروز، التي كانت عماد المشروع اليوتوبي الأول، أن تتفق مع مشروع زياد الثائر على الرومنسية، والعائد بقوة إلى العالم اليومي، عالم الحياة العادية أو عالم الحضارة الراكضة نحو التمازج ونحو المجهول، في إيقاعه وتفصيله وبعده عن مثاليات القرن التاسع عشر؟

الحق أنّ زياداً استدرج فيروز إلى الإيقاع اليومي الحيوي الذي يعمل على اكتشاف جمالياته الخاصة. استدرجها إلى عالم فيه انكسارات، وتغيّر، واغتراب، واقتحام لتناقضات الواقع وعري الحياة اليومية. وفيروز، من جهتها، أقامت بين هذه الرؤية وصوتها حواراً وتساؤلاً والغازاً. ولكن إذا كان مشروع زياد قد حاول انتزاعها من الأسطوري المثالي واليوتوبيا الرحبانية، ودفعها في اتجاه اليومي واللعب العفوي المجاني، فإنها بدورها سعت إلى خرق مشروعها وإلقاء ظلال شعرية عليه.

في هذا الازدواج والتمايز الذي يمثله الخطان العبقريان لآل الرحباني (خط الرائد وخط الابن)، كانت فيروز وحدها هي التي جمعت الضفتين المتباعدتين، لكن من دون أي تنازل عن خصوصيتها المميّزة، أو أي تدخل والتباس بين الاتجاهين. وكما حملت فيروز موسيقى الرحبانيين «الأبوين أو الرائد» على أجنحة صوتها لتسير بموسيقاهما الركبّان، كما يقال، ولتبني بهذا الصوت أولب الجمال، استطاعت أن تستقبل عبقرية الرحباني الابن، الجديد المتجدد، الذي غادر يوتوبيا الأبوين (عاصي ومنصور) في اتجاه القبض على العالم في إيقاعه اليومي ونبضه اللاعب المتحوّل. وها هي فيروز في هذا المشروع الجديد تستعيد الأعيب الفتوة، من دون أن تتنازل عن أبعادها الروحية.

بيروت

خالدة سعيد

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