زياد الرحباني

صائد التحولات والانكسارات (٢)

أكرم الريّس

«معرفتي فيك»: بدايات... ونقرة بيانو!

تسعى هذه المقالة إلى الإضاءة على العناصر اللغويّة والموسيقيّة والدراميّة في أغنية «معرفتي فيك» لفيروز وزياد، انطلاقًا من قراءةٍ تحليليّةٍ لنتائج بعض الدراسات الواردة في ملفَّي الآداب عن زياد الرحباني، وبالأخصّ أبحاث حنان قصّاب حسن وطلال وهبه ومازن حيدر. كما تسعى إلى الإحاطة التوثيقيّة بظروف إنتاج هذه الاغنية وتلقّيها.

أولاً: تعريف العمل

صدرتْ أغنية «معرفتي فيك،» وهي من كلمات زياد وتلحينه وتوزيعه، ضمن أسطوانة تحمل العنوانَ ذاته في ربيع العام ١٩٨٧، وهي من إنتاج شركة ريلاكس إن. وتحتوي هذه الأسطوانة على ثماني أغنيات هي: «خلّيك بالبيت،» «رحْ نبقى سوا،» «معرفتي فيك،» «لبيروت،» «الأولى،» «الثانية،» «ما قدرت نسيت،» «عودك رنّان.» وجميعُها من تلحين زياد وتوزيعه، ما عدا «لبيروت» التي هي من أعمال يواخين رودريغو، وقطعتين موسيقيتين وتنويعة، إحداها هي إعادةُ توزيع لأغنية «عينطورة» لفيروز والأخوين رحباني. أما النصوص فتشارَك بها زياد وجوزف حرب الذي قدّم أربعةً منها.

تتّصف هذه الأغاني بتعدّد الأنواع والروافد. فمنها المتصلُ بأجواء أغاني فيروز مع الأخوين رحباني («ما قدرت نسيت»)، ومنها الشرقيّ ذو الطابع الكرديّ («عودك رنّان»)، ومنها المقتبَسُ («لبيروت»)، ومنها (مثل «الأولى» و«الثانية» و«معرفتي فيك» و«مقدّمة ٨٣») ما تَبرز فيه خصوصيّةُ زياد بوضوح أكبر ويَبرز فيها تأثّرُه بالجاز وموسيقى الأفارقة ـ الأميركيين والموسيقى الكلاسيكيّة. وهذا التنوّع يحمل، بلا شكّ، ملامحَ التعاون الفنّيّ بين فيروز وزياد، التي ستزداد ترسّخًا في الأعمال اللاحقة.

ثانيًا: الأطر

هذه الأسطوانة هي العمل الثاني المستقلّ لفيروز وزياد بعد **وحدن** (١٩٧٩). تمّ التسجيل في استديو باي باس لزياد خلال الحرب اللبنانيّة عاميْ ١٩٨٣ و١٩٨٤ كما هو مذكور على الغلاف الخلفيّ للأسطوانة. ولم تصدرْ إلا بعد ثلاث سنوات من انتهاء التسجيل لأسبابٍ يعزوها زياد إلى ظروف الحرب، وعدمِ توفّر الإنتاج، والحذرِ الفيروزيّ:

أ ـ فالحرب هجّرتْ عددًا لا يستهان به من الموسيقيين المحترفين الذين يتّكل عليهم زياد في تنفيذ أفكاره الموسيقيّة الجديدة، وسَلبتْ مقوّماتِ الحدّ الأدنى من الخدمات والبنى التحتيّة الضروريّة لتنفيذ أعمالٍ بالشروط التقنيّة التي يتطلّع إليها زياد وفيروز معًا.

ب ـ أما ظروف الإنتاج، فلم تكن أفضلَ بكثير، خاصةً بعد رفض «صوت الشرق،» وهي الشركة المنتجة للجزء الأكبر من ربيرتوار فيروز الموجود في السوق، إنتاجَ أسطوانة **معرفتي فيك** بحجّة عدم ملاءمتها للذوق المحلّيّ. ويروي زياد تفاصيلَ استماع جوزف شاهين من الشركة المذكورة إلى الأسطوانة: «جاء جوزف إلى مكتبي السابق في استديو باي باس، وكانت الحربُ على أشدّها في بيروت. وضعتُ له الشريط، واستمع إليه كاملاً من دون أن ينبس بكلمة. بعد انتهاء الشريط، نظر إليّ في صمت ثم قال فجأةً: هيْدا شي لبرّه.»[١] وهكذا بقي العملُ في الإدراج، إلى أن تمّ الاتفاقُ مع شركة ريلاكس إنْ، التي تبنّته ووافق صاحبُها أحمد موسى على إصدار الأسطوانة بكافّة أعمالها ومن دون أيّ تدخّل أو شروط فنيّةٍ مسبّقة.

ج ـ تتأنّى فيروز في خياراتها الفنيّة، وتدرس الأعمالَ جيّدًا قبل المضيّ في تنفيذها، على الرغم من أنّها في ترقّبٍ دائم، وأملٍ متواصلٍ في كلّ جديدٍ تحمله الأيّام. وهذا ما يجزم به زياد حين يقول إنّ فيروز:

«اقتنعتْ بالعمل كليّاً قبل القيام به لأنّها تخاف خوضَ أيّة تجربة قبل التأكّد منها بشكل تامّ... فأغنية مثل 'زعلي طوّل'. [ما قدرت نسيت] لم يأخذْ قرارُ غنائها من فيروز وقتًا طويلاً لأنها قريبة من جوّها القديم، بعكس أغنية 'معرفتي فيك' التي اعتبرتْها تجربةً جديدةً بالنسبة إليها، ولكنها لم تُلزَمْ بها؛ والسببُ الوحيدُ في غنائها لها هو أنها أحبّتها... [أما] لحن 'خلّيك بالبيت' [فقد] سمعتْه للمرة الأولى سنة ١٩٨٠، وسجّلتْه عام ١٩٨٣، ووصل للناس على كاسيت عام ١٩٨٧. هذا الوقت يبدي مدى حذرها في اختيار الألحان التي يمكن أن ترضى بها ببعدٍ أكيدٍ عن أيّ تهور.»[٢]

١ ـ محمد سويد، «زياد الرحباني: فيروز أطْلقت يدي وستقدّم جديدًا وأغانيَ لم تخترها من قبل،» **ملحق النهار**، ٢٠٠٠/٧/٢٩.

٢ ـ ريم الجندي، «زياد الرحباني: الفرح ليس مهنتي،» **الأفق**، ١٩٨٧/٦/٣.

كما أنّ زيادًا نفسه يعترف بأنه يدقّق كثيرًا «قبل الإقدام على تبنّي أيّ عمل. وهذا ما تعلّمناه، أنا وأمّي، من الرحابنة.»[1]

ثالثًا: العبور إلى التغيير

يشير الباحثُ البريطانيّ جون بلاكينغ أنّ التغيير الموسيقيّ والثقافيّ ليس نتيجةً للاحتكاك الثقافيّ أو الهجرات أو التغيّرات التكنولوجيّة وطرق الإنتاج، بقدر ما هو نتيجةٌ للقرارات التي يتّخذها أفرادٌ إزاء العمليّة الموسيقيّة أو إزاء الممارسات الاجتماعيّة والثقافيّة انطلاقًا من تجاربهم في الموسيقى والحياة الاجتماعيّة.[2] ففيروز الآتية من تجربةٍ طويلةٍ مع الأخوين رحباني ليست بعيدة عن محاولات التغيير، على الرغم من استقرار تلك التجربة لاحقًا وتحوّلِها إلى ذاكرةٍ جماعيّةٍ، وإلى مرجعيّةٍ وجدانيّةٍ تشكّلتْ بها أحاسيسُ أجيالٍ عدّةٍ تلت. كما أنّ تعلّق اللبنانيين بتراث فيروز ازداد خلال الحرب، وشكّل خشبةَ خلاصٍ لهم من الدمار العارم، وأشعرَهم بالحنين الكبير إلى أيّام ازدهارٍ تحوّلتْ إلى «مجدٍ من رماد.»[3] على أننا لا ننسى أنّ الحرب كانت بالنسبة إلى لبنانيين آخرين عنصرًا أساسيّاً «في كسر المبنى الإيديولوجيّ الذي فرض مجموعةً من المحرّمات الثقافيّة وشلّ قدرةَ الأدب على التعبير عن المعيش بلغته»؛[4] وكذلك الأمرُ في السينما والمسرح.

قرار التغيير عبّرتْ عنه فيروز بالتزامها العبورَ إلى رحابٍ فنيّة جديدة مع شريكها الفنيّ الشابّ. كما أنها صرّحتْ مرارًا في مقابلاتها القليلة أنّ «قدر الفنّان هو القلقُ الدائم والبحثُ الدائم... وكلّما تلاشى حلمٌ، أشرق مكانَه حلمٌ آخر.»[5]

لكنْ ما هو استعدادُ جمهور فيروز لتقبُّل نتيجة «قدر القلق والبحث،» خصوصًا في الظروف التي أشرنا إليها؟

عند صدور أسطوانة **معرفتي فيك**، تراوحتْ ردودُ الفعل بين القبول الشغوف والرفض الكامل. وتعرّضتْ فيروز لحملةٍ صحفيّةٍ شعواء أنذرتْها ببداية نهايتها. وهذا ما دعا زيادًا إلى الردّ الآتي:

«إنّ التهويل القائم حول أسطوانة فيروز الجديدة، بالقول إنّ فيروز قد تغيّرتْ أو تحوّلتْ، أكبرُ بكثير من الواقع... [إذ إنّ أكثر] من نصف موادّ [الأسطوانة] ليس ببعيدٍ عن جوّ فيروز القديم... والمؤكّد أنّ أسهل طرق الهجوم هي استخدامُ المسلّمات التي لا يُسمح بالاقتراب منها. ومن الطبيعيّ أن يحارَبَ كلُّ مَن يجرؤ على محاولة التغيير ولو قليلاً في سياقٍ ما يمرّ. وهذه الحرب لم تكن ولا مرةً من الناس، لأنهم إمّا أن يحبّوا العملَ الفنيّ وإمّا أن يكرهوه دون الدخول في جدليّة محاربته... [كما أنّ] اعتبار دخولها هذه التجربة 'ورطة' أمرٌ غيرُ وارد لأنها وحدها صاحبةُ القرار الذي تأثّر بشكلٍ فعليّ بالجوّ الرحبانيّ الذي عاشته. هذا من ناحية. أما من ناحية أخرى، فالتناقض الذي حصل حول العمل هو أمرٌ جيّدٌ على ما أعتقد، لأنه يثبت وجودَ طرحٍ جديدٍ لم يكن من قبل... أما المهمّ في اكتمال هذه التجربة فهو استمراريّتها.. التي تجعله أقربَ للناس.»[6]

وهذا فعلاً ما حصل بعد توالي أعمال فيروز وزياد، من **كيفك إنتَ** حتى **...ولا كيف**؛ فارقامُ مبيعاتها الكبيرة، وتهافتُ الناس على حفلات بيت الدين، تشير إلى توسّع قبولهم لها. أما فيروز فلا تتردّد بالقول إنها تريد أن تكوّن مع جمهورها «مستقبَلاً لفنّها وأن تزرع في قلبه ورودَ اللحظات الآتية.»[7]

رابعًا: أغنية «معرفتي فيك»

عبّر زياد عن رغبته في العمل مع فيروز في شكل جديد، على الرغم من صعوبة هذا الأمر نظرًا إلى الريادة الفنيّة التي حققتْها مع الأخوين رحباني. واعتبر أنّ هنالك «أكثرَ من طريقة للتعبير عن الحبّ على صعيد الكلام؛ [وأمّا] على صعيد الموسيقى، فهناك ألوانٌ لم تجرَّبْها بعد.»[8] في القسم الحاليّ سنحاول أن نحدّد بعضَ الجديد الذي قدّمه زياد إلى فيروز، وذلك من خلال مقاربة أغنية «معرفتي فيك.»

تروي هذه الأغنية على امتداد دقيقتين وأربع عشرة ثانية قصّةَ امرأةٍ تسْرد مراحلَ تجربتها العاطفيّة مع حبيبها، ومن خلالها تُبلور موقفَها منه ومن علاقتهما، وذلك عبر خمس فقرات:

- الأولى (٢٠ ثانية): تبدأ بالبيانو مفتتحًا مقدّمتَها الموسيقيّة على مقام النهاوند، وتتخلّله رندحةٌ فيروزيّة ووتريّاتٌ متماوجة تمهّد للدخول في حالة تلك المرأة النفسيّة والوجدانيّة.

- الثانية (١٧ ثانية): تُعرّف فيها المرأة، وهي الشخصيّة الرئيسيّة في الأغنية والوحيدة التي «تظهر» للمتلقي، بداياتِ قصّتها مع حبيبها التي نشأتْ بعد ملل

---

١ - إيڤانا مرشيليان، «زياد الرحباني: مشروعي الأكبر... مؤجّل،» **الأسبوع العربيّ**، ١٩٩٥/٦/١٢.

٢ - John Blacking, "Identifying Process of Musical Change," **The World of Music**, Vol. XXVIII, No.1, 1986.

٣ - من أغنية «لبيروت،» كلام جوزف حرب.

٤ - إلياس خوري، «الرواية والروائيّ والحرب،» **ملحق النهار**، ٢٠٠٦/١/٢٢.

٥ - عبدو وازن، «فيروز لـ **الوسط**: يحملني صوتي ولا أحمله... وأينما كنتُ فأنا أغنّي في وطني،» **الوسط**، ١٩٩٤/٢/٢٨ .

٦ - ريم الجندي، مصدر سبق ذكره.

٧ - مريم شقير أبو جودة، «فيروز: ميلاد لبنان المجيد مع الميلاد المجيد،» **الشبكة**، ٢٤ - ١٩٩٠/١٢/٣١.

٨ - پول شاوول، «زياد رحباني لـ **المستقبل**: صار مطلوبًا من الرحبانيين تغييرُ الأسطوانة،» مجلة **المستقبل**، ١٩٨٠/١/٢٦.

و«زعل» عانتهما: «معرفتي فيك/إجت عازلْ/معرفتي فيك/ما كانت طبيعيّة/من بعد مللْ.» ويأتي ذلك في أجواء موسيقيّة تشكّل امتدادًا لما سمعناه في الفقرة الأولى.

ـ الثالثة (٢٨ ثانية): تَشْرح فيها المرأة، بتفصيلٍ أكبر، حيثيّاتِ هذه العلاقة قائلةً: «حبّك لإلي/بلّش متل الشفقة/كان بدّي حنان/وما كنت سئلانة وعلقانة بهالحلقة/محتاجة إنسان.» ويستمرّ التدفّق الموسيقيّ المتهادي على مقام النهاوند، ويتمّ ضبطُ إيقاعه عبر البيانو. وتنتهي هذه الفقرة بنقرة بيانو (صول/sol) تُشكّل فاصلاً محوريّاً بين الفقرات الثلاث الأول وما يليها.

ـ الرابعة (٤١ ثانية): وهي الأطولُ بين كافّة فقرات الأغنية، وتَحمل كلَّ اختلاجات المرأة في تقرير حاضرها: «بس اليوم/ما بعرف كيف قللك/يمْكن هلّق عمْ قللك/حبيبي لآخر مرة بقلك/حبيبي/مش إنتَ حبيبي.» وتعاد الجملة الاخيرة ثلاثَ مرّات. بعد نقرة البيانو ينتقل المقامُ إلى عجم، ويستمرّ حتى الدقيقة ١:٢٠ عندما تقول المرأة كلمة «حبيبي» الثانية المشار اليها أعلاه، ليعود من بعدها إلى النهاوند. ويميّز هذه الفقرةَ التصاعدُ التدريجيُّ للإيقاع، ودخولُ آلة الدرمز عند بداية «حبيبي لآخر مرة بقللك،» وتتوقف الموسيقى كليّاً كلّما ندهتْ فيروز «مشْ إنت حبيبي،» وتُقفِل على جنس كورد صول في المرة الأخيرة.

ـ الخامسة والأخيرة (٢٦ ثانية): تتولى آلةُ الساكسوفون الارتجالَ على النهاوند، فتنقل الحالة النفسيّة للمرأة التي لا تشترك في هذا الجزء إلا بترداد عبارة «مش إنت» في الختام وكأنها تتكلم ولا تغنّي بعد أن ابتدأت الأغنية بالدندنة.

انطلاقًا من تحديد الفقرات الخمس للأغنية، سنحاول تحليلَ عناصرها اللغويّة والدراميّة وبعض خصائصها الموسيقيّة.

أ ـ لغويّاً: حدّد طلال وهبه في دراسته التي وردتْ في الجزء الأول من الملفّ أربعةَ مكوّنات تضفي حياةً **وواقعيّةً** على نصوص زياد وتحوي أسسَ العمل الدراميّ، وهي: ١) استخدام المخاطَبة، وذلك بحضور متكلّمٍ يتوجّه إلى متلقٍّ داخل عالم الأغنية. والمتكلّم في «معرفتي فيك» امرأةٌ تخاطب حبيبَها بخصوص علاقتهما. ٢) الحكاية والسرد، حيث راوٍ وشخصيّات تربطها علاقاتٌ زمنيّة تسلسليّة ومنطقيّة (سبب ونتيجة). المرأة الراوية في «معرفتي فيك» تخاطب حبيبَها التي تعرّفتْ إليه بعد مللٍ وزعل، وتشير بشكل غير مباشر إلى حبيبٍ سابقٍ (يُحتمل أن يكون هو مصدرَ «الزعل»). أما التسلسل السرديّ، فيقوم بين ثلاثة أحداث أساسيّة: «الزعل والملل» (الفقرة الثانية)، ثم معرفتها بحبيبها وتطوّر العلاقة بينهما ووصولها إلى «حلقة» مُفرغة (الفقرة الثالثة)، ويليها تحليلُها لوضع هذه العلاقة «اليوم»

من غلاف أسطوانة **معرفتي فيك** (١٩٨٧).

والتوصّل «هلّق» إلى موقفٍ منها بعد أن تبلغ ذروة التأزم (الفقرة الرابعة). ٣) استعمال تعابير الحياة اليوميّة مثل: «ع زعل» و«بلّش» و«بس» و«هلّق» و«مِش» على ما يورد وهبه أيضًا. ٤) الاقتباس، وهو ما لم يتوفّر في الأغنية التي نتناولها.

ب ـ موسيقيّاً: اختار زياد أن تقتصر هذه الأغنيةُ على الراوفد الموسيقيّة الغربيّة، من كلاسيك وجاز وأغنية النصّ الفرنسيّة (Chanson de texte). في الشكل، تغيب عن الأغنية المذاهبُ والكوبيلهات، وتقترب إلى حدٍّ ما من المونولوغ.

وتشكّل نقرةُ البيانو (التي تُختم بها الفقرةُ الثالثة) النقطةَ المحوريّة في الأغنية. اللافت في هندسة بنية الأغنية أنّ مدّة الفقرات التي تسبق تلك النقرةَ أو تليها متساويةٌ تقريبًا. وتميل الأغنيةُ في فقراتها الثلاث الأوَل إلى الإيقاع الناعم المترافق مع نغماتٍ من النهاوند؛ أما بعدها فتبدأ في العبور إلى التصاعد الإيقاعيّ الذي يوازي التصاعدَ الشعوريّ لدى المرأة الراوية، وتنتقل إلى مقام العجم.

أما على صعيد الآلات، فيلاحَظ استعمالُ الأوبوا الكلاسيكيّة عندما تذكر المرأة كلمة «حنان» (الفقرة الثالثة)، بينما تدخل الساكسوفون المرتبطة بموسيقى الجاز بعد أن تعلن المرأةُ للمرة الثالثة أنّ حبيبها لم يعد حبيبَها (الفقرة الخامسة).[1]

ج ـ البناء الدراميّ: يرتكز النصّ في بنائه الدراميّ على توافر عدة عناصر، كالشخصيّة والحوار. وتشكّل اللغة أحد المكوّنات الأساسيّة في بناء الشخصيّة، إذ لكلّ شخصيّة مفرداتُها وأسلوبُها في الكلام والحوار انطلاقًا من خصائصها الذاتيّة والاجتماعيّة.

١ ـ لم نتطرّق إلى البنى الهارمونيّة والائتلافات (Accords) التي إرساها زياد في هذه الأغنية، ونتركها للباحثين المختصّين ولدراساتٍ موسيقيّة أخرى.

يتكامل طرحُ مازن حيدر في دراسته عن «مشهديّة الأغاني ومسوّدة الأفكار في لقاء فيروز وزياد» مع الدور الدراميّ لاستخدام المخاطبة والحكاية والسرد في لغة أغنية زياد عند طلال وهبه، حيث يساهم «تقصّي أصغر التفاصيل في تطوّر الشعور ومراحل تكوينه شيئًا فشيئًا في بناءٍ تصاعديّ... [وفي] ترسيخ شخصيّة المتكلم وتثبيت دوره [ما يضفي عليه] عمقًا وثقلاً لا سابق له... ولتصبح شخصيّة المتكلم هي حجرَ الأساس في تشكيل 'المشهد الداخليّ'.» ويرتبط ذلك بما أسماه سامر أبو هوّاش «الحساسيّةَ الأنثويّةَ لدى زياد»[1] في أغانيه التي تتناول موضوعَ المرأة عامةً، وفي أغانيه لفيروز بشكل خاصّ. ففي هذه الأغاني أرسى زياد، بحسب حنان قصّاب حسن في بحثها المنشور في هذا العدد، «صورةَ امرأةٍ واقعيّةٍ، حقيقيّةٍ، راسخةٍ في واقع المكان والزمان، وأقربَ إلى صورة العصر [فهي] ... تملك ما يكفي من الجرأة لتحليل عواطفها وتبريرها بأسبابٍ لا تتعلّق كثيرًا بالشغف وبالحب،» بل بالزعل والملل والحاجة إلى «إنسان.» أمّا طلال شتوي فيلاحظ وجودَ ثلاث نساء عَبَرْنَ في الأغنية بلحظاتٍ شعريّةٍ مكثفة: «امرأة تتطلّع بحنينٍ إلى حبٍّ يمضي، ثم هي امرأةٌ في لحظة القرار الموجع، وأخيرًا هي المنطلقة إلى وقتها الخاصّ دون التفاتٍ إلى أحد.»[2] وتقابل شخصيّاتِ النساء الثلاث ثلاثةُ **أحداثٍ** أساسيّة حدّدها طلال وهبه كما سبق الذكر بـ «الزعل والملل،» فالتعرّف إلى الحبيب وتطوّر العلاقة، وانتهاءً بتحليل وضع هذه العلاقة اليوم واتخاذ موقفٍ منها.

ويشكّل تلازمُ البنى والنصوص اللغويّة والموسيقيّة وتكاملُها أحدَ العناصر الفعّالة في بناء **الفعل** الدراميّ وفي تحديد الإيقاع، وذلك عندما «تختمر المعاني كلمةً بعد كلمة ويغدو ما يراود صاحبةَ الكلام، من تردّدٍ وتوتّرٍ بالأفكار، جزءًا صريحًا من الأغنية، من خلال براعة [المؤلّف] في مزاوجة الكلام بالموسيقى وإعطاءِ المضمون بعدًا دراميًّا عميقًا.»[3] فعندما تنشد «مش إنتَ حبيبي» ثلاثَ مرّات متتالية في الفقرة الرابعة، تأتي الأوليان بصيغة سؤال، بينما تكون الثالثة بمثابة إعلان قرارها الرافض لاستمرار العلاقة.

أما الشكل المسرحيّ الذي يوحي به النصّ فهو يقارب المسرحيّةَ ذاتَ الفصلين. ويحتوي الفصلُ الاول على الفقرات الثلاث الأوّل التي حدّدناها أعلاه والتي يشكّل كلٌّ منها مشهدًا؛ أما الفصل الثاني، وفيه مشهدان، فتكوّنهما الفقرتان الأخيرتان من الأغنية. ويتقاطع النصُّ مع المونودراما، لكونه يحتوي على بعض مقوّماتها ويفتقر إلى البعض الآخر.

د ـ تنفيذ «العرض» الموسيقيّ: يأتي هنا دورُ الإخراج الموسيقيّ في «تنظيم مجمل مكوّنات العرض وصياغتها بشكل مشهديّ.»[4] ويعزّز ذلك الدورَ أنّ زيادًا نفسَه هو صاحبُ النصّ اللغويّ، والموسيقيُّ، والمخرجُ الموسيقيّ. ويشمل هذا الدورُ:

ـ إعدادَ **المؤدّي** وتحديدَ طابع الأداء الغنائيّ في الاستديو، حيث يتحوّل جسْدُ المؤدّي وصفاتُ صاحبه إلى صوت. وفي تقديرنا أنّ بناءَ الشخصيّة وإعدادَ المؤدّي/المغنّي يرتبطان لدى زياد بمرجعيّة ستانيسلافسكي، التي يمْكن أن تكون قد تسرّبتْ تأثيراتُها إلى مجال زياد الغنائيّ كما إلى مسرحه. يروي زياد في غير مقابلة تجربةَ تسجيل أغنية «معرفتي فيك» التي استغرقتْ جهدًا ملحوظًا من فيروز «لأنّ هذه الأغنية مختلفة في الكلام والتلحين.»[5] ويقول في مكانٍ آخر:

«همّي هو إيصال الكلمات عبر الموسيقى [وعبر] صوتٍ بشريّ لا يضيف إلاّ من إحساسه وفي استطاعته أن يكون باردًا، بخلاف ما يتطلّبه المغنّي الشرقيّ عمومًا من انفعالٍ في الأداء يصل أحيانًا إلى حدّ الصراخ. وهذا ما واجهتْه فيروز عندما سجّلنا 'معرفتي فيك'... إذ لم يكن مطلوبًا إضفاءُ حالٍ من السلطنة على الأغنية؛ ذلك أنّ كلمات مثل 'ما بعرف كيف قلّك، يمكن هلّق عمْ بقلّك' تقتضي التمثيلَ أكثرَ ممّا تحتاج إلى الغناء...»[6]

ويتابع في مقابلةٍ أخرى:

«وفي 'معرفتي فيك ما كانت طبيعيّة من بعد ملل'، كنتُ أريدها أن تقول 'ما كانت طبيعيّة' (يشدّد على كلمة «ما كانت») وتحافظ على اللحن في ذات الوقت... كما جيلبير بيكو، إذا كنتَ قد سمعتَ له أغنية؛ ينادي وفي الوقت نفسه لا ينسيك أنه يغنّي... فيروز [كانت] ومع كلمات واقعيّة جداً تغنّي وكأنّها أمام كلمات مجرّدة...»[7]

وهو يرى «أنّ عدم تعوّد الناس هذا الشكلَ من الأداء كان وراء فتورهم من أسطوانة **معرفتي فيك**، ولو لم نضف 'عودك رنّان' لما اشتُهرت الأسطوانةُ مطلقًا.»[8] ويثْني زياد في مرحلةٍ لاحقة على «ميلها [فيروز] الواضح إلى الاختزال والإبقاء على الروح أو العصب الأساسيّ للأغنية.»[9]

---

١ ـ سامر أبو هوّاش، «صورة الحبّ عند زياد الرحباني،» **ملحق النهار**، ٢٠٠٦/٩/٢٤.

٢ ـ طلال شتوي، «فيروز: 'معرفتي فيك' تتجدّد وهجًا في زمن مظلم،» **الحسناء**، حزيران ١٩٨٧.

٣ ـ مازن حيدر، «مشهديّة الأغاني ومسوّدة الأفكار في لقاء زياد وفيروز،» الآداب، ١١ ـ ١٢، ٢٠٠٩.

٤ ـ ماري إلياس وحنان قصّاب حسن، **المعجم المسرحيّ: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض** (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧) ، ص ٧.

٥ ـ عبيدو باشا، «زياد الرحباني: ممن تخاف فيروز (...)؟،» **اليوم السابع**، ١٩٨٧/٧/٣.

٦ ـ محمد سويد، «زياد الرحباني: أقدّم كلام مغنى لا علاقة له بالطرب الشرقيّ،» **ملحق النهار**، ٢٠٠١/٤/٢١.

٧ ـ عبيدو باشا، مصدر مذكور.

٨ ـ محمد سويد، مصدر مذكور.

٩ ـ إيڤانا مرشيليان، مصدر مذكور.

ـ ترتيب مكوّنات النص اللغويّة والموسيقيّة والأدائيّة ووضعها في فضاءٍ ما، بالإضافة إلى التنسيق على مستوى العاملين في بناء العرض من أجل تشكيل وحدته العضويّة العامّة. ويعزّز زياد هذا الدورَ بامتلاكه أدوات «العرض الصوتيّ» والإطار التقنيّ (الأستديو). ويؤكّد هذا الأمرَ مهندسُ الصوت المرحوم زهير سمهون الذي رافق زيادًا سنين طويلة (ابتداءً من **سهريّة**)، وذلك في مقابلة أجريتُها معه عام ٢٠٠٦، إذ يقول: «زياد مُخْرج موسيقيّ، وموسيقاه سينما!».

إنّ دور زياد، مثلاً، أساسيٌّ في ضبط تلازم تدفّق الإيقاع الموسيقيّ المتصاعد والتقطيع «المشهديّ» (الذي أشرنا اليه سابقًا في «معرفتي فيك») وفي الربط المتوازن لعناصر العرض، فلا تسيطرَ اللغةُ أو الصوتُ على اللحن والتوزيع، بل تتكاملا معهما. وكذلك الأمر بالنسبة إلى تمثيلات الوقت والمكان اللذين يتكوّنان من جزئيّتين هما: (١) زمن السرد ومكانه و(٢) الزمن والمكان المتخيّل (أو زمن الفعل الدراميّ ومكانه).[١] وعمليّة الربط بين الزمنين «قضيّةٌ رئيسيّة في تحديد أسلوب العمل.»[٢] وقد حقّق زياد ذلك من خلال عدّة عناصر أهمُّها: كسر «الإيهام» (illusion) بفصله «بين شخصيّة المرأة المتخيّلة في الأغنية وشخصيّة فيروز المغنّية [عبر تأكيد] أدواتِ **المسرحة** ووسائلَ تحقيقها،» حسب ما أشارت حنان قصّاب حسن في بحثها في الملفّ.

أما المكان الواقعيّ فيتحدّد في أغلب أغاني فيروز وزياد في «فضاءٍ مصغّرٍ [هو] مكانُ المتكلّم الحميم، وقد أصبح امتدادًا لشخصيّته» وفقًا لمازن حيدر، مع أنّ نصّ الأغنية في فقراتها الخمس لا يحتوي إشارةً مباشرة إلى خصائص الأمكنة التي حصلتْ فيها وقائعُ العلاقة. أما المكان الفنيّ (الماديّ) الذي يُقدّم فيه العملُ الموسيقيّ، وهو الأستديو، فيقع ضمن فضاءٍ أوسع، هو الحاضرة البيروتيّة المتشظّية في زمن الحرب. ولا نتفاجأ عندما يصبح الأستديو، لاحقًا، هو المكان الفنيّ والواقعيّ معًا، وذلك في بروفة «كيفك إنتَ» بسبب مركزيّته في تحقيق العمليّة الإبداعيّة بين زياد وفيروز.

بالإضافة إلى الربط بين الزمنين والمكانين، يسهم طابعُ اللحن الغربيّ، والتوزيعُ الموسيقيّ، والنسيجُ الصوتيُّ المكمِّلُ له، في تحديد الأسلوب وترابط العناصر وتحقيق طريقة الأداء المذكورة أعلاه. وقد أفادنا الموسيقيّ والعازف عبّود السعدي، الذي شارك في تنفيذ هذا العمل، أنّ تسجيله كان جماعيًا، وأنّ فيروز شاركتْ فيهً مباشرةً، فأسهمتْ في تركيز إحساس الأغنية عند الموسيقيين المشاركين، وذلك على نقيض الإجراء المعتاد حيث تسجَّل الموسيقى أولاً ومن ثم يوضع صوتُ المغنّي. كما أوضح السعدي أنّ زيادًا

فيروز وزياد في الأستوديو.

يقارب كلَّ آلةٍ موسيقيّةٍ مشاركةٍ على حدة، ويعزّز دورَها و«صوتها» في النسيج الموسيقيّ.

خامسًا: صور البدايات

بعد مضيِّ أكثر من عشرين عامًا على صدور **معرفتي فيك**، وبعد انتهاء الحرب اللبنانيّة، وبروز «جيل الحَفْر الإبداعيّ» في ذاكرة الحرب، ما زالت هذه الأسطوانةُ نضرةً وحاملةً لعناصر الجِدّة والحداثة. إنّها، أغنيةً وأسطوانةً، تَحمل بوضوح ملامحَ التغيير اللغويّ والموسيقيّ التي تميّزتْ بها شراكةُ فيروز وزياد الرحبانيِّ الفنيّة. ولو أردتُ أن أتخيّل صورةً ترمز إليهما في هذا العمل، لاخترتُ صورة امرأةٍ غجريّةٍ على حدود المنافي، تبحث عن صوتٍ برّيّ جديد، عن نوتةٍ موسيقيّة، عن نقرة بيانو اعتراضيّةٍ كتلك التي تتوسّط أغنيةَ «معرفتي فيك.» تلك النقرة هي زياد الرحباني، ومثلها هو في وجداننا وفي «جملة» الموسيقى العربيّة المعاصرة: مفاجئًا ومغايرًا وواضحًا.

بيروت

أكرم الريّس

باحث في العلوم الاجتماعيّة، ومستشار إداريّ. أعدّ ونظّم في العام ٢٠٠٦ (في إطار برنامج أنيس مقدسي للآداب بالجامعة الأميركيّة في بيروت) مؤتمرًا أكاديميًا حول اللقاء الفنيّ بين فيروز وزياد الرحباني بعنوان: **في شي عم بيصير...مؤتمر في الكلمة والموسيقى والمسرحة.**

١ ـ وثمة زمن ثالث، هو زمن الملتقي.

٢ ـ ماري إلياس وحنان قصّاب حسن، مصدر سبق ذكره، ص ٢٤٠.