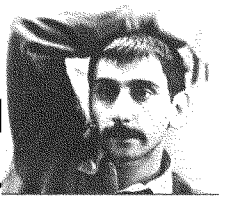


زياد الرحباني
صائد التحولات والانكسارات (٢)

# كريستوفر ستون
# هجرة زياد من «وطن» فيروز والأخوين رحباني

ترجمة: سماح إدريس

## مقدّمة (١)

يقترح هذا البحث أن تُقرأ أعمالُ زياد المسرحيّة استجابةً لظاهرتين متصلتيْن بعمل أهله المسرحيّ، وبالأحداث الاجتماعيّة ـ السياسيّة في لبنان والمنطقة. وإنّي لآملُ، من خلال النظر إلى مشروع زياد عبر هذه العدسة المزدوجة، وعبر تفحّص المسرح الغنائي في المنطقة، أن أُظْهر أنّ أهميّته تتعدّى الخشبة التي عُرض عليها.

وإذ استخدم عملَ باختين عن الپارودي (المحاكاة الساخرة) والاختلافيّة اللغويّة (heteroglossia)، فإنّي سأبيّن أنّ أعمالَ زياد المسرحيّة، خلافًا لمشروع فيروز والأخويْن رحباني المسرحيّ الغنائيّ الذي مثّل «فانتازيا لبنان» ذي اللغة الواحدة والثقافة الواحدة، لا تكتفي بالاستمتاع بالتعدّد اللغويّ/اللهجاتيّ الذي يشكّل إحدى حقائق لبنان الحديث، بل يهاجم أيضًا ـ عن طريق الحوار ـ مشروعَ أهله بأسلوب المحاكاة الساخرة. على أنّ هذه الاستراتيجيّة الأخيرة لم تكن خاليةً من المخاطر، على ما سأبيّن؛ ذلك أنّ نجاحَ المحاكاة الساخرة يتوقّف على رقّة الخطّ الفاصل بين المحاكاة والثناء، وهو خطٌّ لم يكفّ زياد عن تجاوزه.

## ١ ـ مقاربة المسرح في لبنان والعالم العربيّ

يرى رايموند ويليامز أنّ معالجة المسرح طُمستْ لصالح معالجة الرواية.(٢) وهو يلاحظ، في مكانٍ آخر، المشاعرَ المتضاربةَ التي قاربتْ بها الجامعاتُ المسرحَ، وذلك بالسؤال الآتي: «أيعاملُه المرءُ، مثلاً، بوصفه أدبًا تنبغي قراءتُه بصمت، أمْ بوصفه فنّاً يُعرض [على الخشبة]؟ وفي أيّ دائرةٍ جامعيّةٍ ينبغي تدريسُه؟»(٣) إنّ مشكلة كيفيّة مقاربة المسرح موجودةٌ في العالم العربيّ أيضًا، بل يزداد السؤالُ عن «مكانة المسرح» تعقيدًا مع طرح مسألة اللغة. وأن يكون عددٌ كبيرٌ من المسرحيّات في العالم العربيّ قد كُتب بالعاميّة، فذلك قد يساعد على تفسير سبب تجنُّب الدوائر الأكاديميّة إيّاه بأكثر ممّا حدث ذلك في الغرب. وما تمّ تجاهلُه بشكلٍ أكثر تحديدًا إنّما هو المسرحُ الغنائيّ بالعاميّة، مع أنّ المسرح في العالم العربيّ حتى الثلاثينيّات من القرن العشرين كان دائمًا غنائيّاً تقريبًا.(٤)

تأمّلْ مثلاً إحدى أهمّ الموسوعات المكتوبة بالإنجليزية عن الأدب العربيّ الحديث. فبعد أن وَثّقتْ للزواج المبكّر بين المسرح والموسيقى في العالم العربيّ، مبيّنةً كيف أنّ روّادًا من أمثال مارون النقّاش (لبنان) ويعقوب صنّوع (مصر) تأثّروا بالأوپرا والمسرح الإيطاليّيْن، وكيف أنّ الطبيعة الموسيقيّة لمسرحيّاتهم الأولى رَسمتْ شكلَ كثيرٍ من المسرحيّات اللاحقة، توقّفت عن التأمّل الجدّيّ في المسرح الغنائيّ.(٥) وبعد أن عالجت هذه الموسوعةُ أولئك الروّادَ، عمدتْ إلى تصوير المسرح الغنائيّ وكأنّه مجرّدُ إظهارٍ لمحاسن ممارسي الدراما «الأكثر أدبيّةً.» فمثلاً يعلّق م.م. بدوي أثناء تناوله محاولاتِ محمد تيمور كتابةَ «مسرح جدّيّ» بالقول: [كانت محاولاته] ذاتَ نجاحاتٍ تجاريّةٍ محدودةٍ لأنّها لم تستطع أن تنافسَ التسلياتِ الشعبيّةَ الدراميّةَ في ذلك الوقت، أيْ: الـ 'رفي' (Revue) الرخيص، وما كان يُعرف بالفارْسْ [المسرحيّة الهزليّة] الفرانكو ـ آراب، والأوپرّيتا، والميلودراما.»(٦)

إنّ ربطَ المسرح الموسيقيّ باللا-أدب والضّعةِ لَهُوَ من القوّة بحيث يغدو وصفُ مكانة مشروع الأخوين رحباني في تاريخ المسرح العربيّ ـ إنْ ذُكر أصلاً ـ إشكاليّاً ومشحونًا بالتأزّم؛ وهو ما يمْكن تبيانُه في تقويم علي الرّاعي لإسهامهما: «هذه الأوپرّيتات ينبغي أن تُعَدّ إسهامَ لبنان الأساسيّ في فنّ المسرح. أما بالنسبة إلى الدراما بالمعنى الملائم (أو الأدبيّ drama proper)، أي النصوص الراسخةِ ذاتِ الجدارة الأدبيّة والقُدرةِ على أن تُمثَّل [على الخشبة]، فقد كان على لبنان أن ينتظر إنتاجَ الشاعر عصام محفوظ لمسرحيّاته الطليعيّة مثل **الزنزلرخت** (١٩٦٨).»(٧)

---

١ ـ ملاحظة معدّ الملفّ: هذا البحث يستند إلى أطروحة كريستوفر ستون الجامعيّة، **وطن الأخوين الرحباني: المسرح الغنائيّ والوطنيّة في لبنان المعاصر**، جامعة پرنستون، ٢٠٠٢.

٢ ـ Raymond Williams, **Drama From Ibsen to Brecht** (London, 1968), p. 11.

٣ ـ Raymond Williams, **Drama in Performance** (Philadelphia, 1991), p. 18.

٤ ـ پول شاوول، **المسرح العربيّ الحديث ١٩٦٧ ـ ١٩٨٩** (لندن، ١٩٨٩)، ص ٤٧١.

٥ ـ MM Badawi,"Arabic Drama: Early Developments," **Modern Arabic Literature,** ed. M.M. Badawi (Cambridge, 1992).

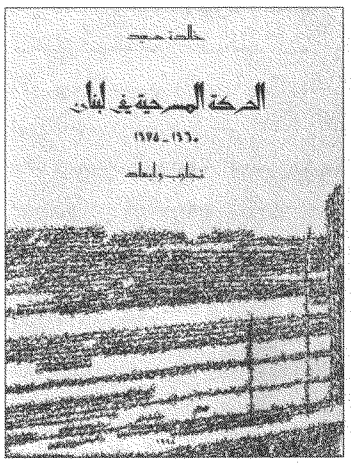
٦ ـ Ibid, p. 350.

٧ ـ Ali al-Rai, "Arabic Drama Since the Thirties," ibid, p.392.

عانى المسرحُ الغنائي العربيّ، مع بعض الاستثناءات، المصيرَ المأزومَ ذاتَه في ميزان الكتابة الأكاديميّة.[١] وفي ضوء ذلك ليس مستغربًا أنّ تكون هذه الكتابةُ الأكاديميّة عن مسرح الأخوين رحباني وزياد نادرةً. خذ مثلاً كتاب خالدة سعيد المهمّ عن المسرح اللبنانيّ بين العامين ١٩٦٠ و١٩٧٥: فمع أنّه يغطّي السنوات الخمس عشرة التي هيمن فيها الأخوان رحباني وفيروز على المشهد المسرحيّ (الغنائيّ وغير الغنائيّ) في لبنان، فإنّ هؤلاء لم يُذكروا على امتداد الصفحات السبعمئة إلاّ عَرَضًا عشرين مرةً فقط. وتقول سعيد إنها تعتبر المشاهدَ الفولكلوريّة للأخوين رحباني وفيروز في بعلبك «خطوةً أولى» نحو تطوّر مسرح محلّيّ في لبنان.[٢] على أنّ هناك استثناءً لهذا التيّار في النقد المسرحيّ، وهو كتاب پول شاوول عن المسرح العربيّ المعاصر، الذي يتضمّن أقسامًا عن الأخوين رحباني وزياد.[٣]

أمّا خارج لبنان وسوريا فإنّ الكتابة الأكاديميّة في العالم العربيّ عن الأخوين رحباني تكاد تكون معدومةً. ولا يعود ذلك إلى منزلة المسرح الغنائيّ عامّةً فحسب، بل يعود أيضًا إلى أنّ مسرحيّات الأخوين وزياد مكتوبةٌ بلهجة لا تتكلّمها ولا تفهمها **تمامًا** إلاّ نسبةٌ مئويّةٌ صغيرةٌ من الناطقين بالعربيّة.[٤] فالحال أنّ هذه المسرحيّات لهي من «التمركز اللبنانيّ» (التمحور حول لبنان) بحيث إنّ رهافتَها وفكاهتَها تدوران في كثير من الأحيان حول الفوارق بين اللهجات المحليّة والطائفيّة والمذهبيّة المتعدّدة داخل لبنان نفسه. وإنّ استعراضًا لمجلة **المسرح** المصريّة، مثلاً، بين العام ١٩٨٧ واليوم، لا يكشف إلاّ إحالةً مختصرةً واحدةً على كلا المشروعيْن!

إذا كانت الكتابةُ الأكاديميّة عن الأدب العربيّ خارج العالم العربيّ قد أوْلَتِ المسرحَ الغنائيّ العربيّ اهتمامًا ضئيلاً، فهذا ينطبق بشكلٍ خاصٍّ على المسرح الغنائيّ خارج مصر. فنظرًا ربّما إلى هيمنة مصر المبكّرة على النشر السرديّ العربيّ والمسرح العربيّ الحديث، فقد مالت الكتابةُ خارج العالم العربيّ عن هذا الحقل ـ وبخاصّةً الأدب العربيّ قبل سنة ١٩٥٠ ـ إلى أن تتمركز على مصر. هذه الموجة، التي أسّستْها على وجه الاحتمال مقالاتُ السير هاميلتون غِبْ عن الأدب العربيّ المعاصر المكتوب في أواخر العشرينيّات وأوائل الثلاثينيّات، لم تَخْبُ بشكلٍ كامل.[٥] وفي حين أصبحتْ تغطيةُ الأدب العربيّ خارج العالم العربيّ في السنوات الأخرى أكثرَ شمولاً، فليست هناك إلى اليوم خارج هذا العالم أيّةُ كتبٍ بحثيّةٍ عن الدراما غير المصريّة أو الكتّاب المسرحيّين غير المصريّين، ناهيك بزياد والأخوين رحباني بشكلٍ خاصّ. بل إنّ هؤلاء لا يستحقّون مجرّدَ ذكرٍ في الأبحاث الكبيرة [المكتوبة بالإنجليزيّة] عن الأدب العربيّ الحديث: فمقالةُ علي الراعي عن المسرح العربيّ الحديث ضمن **تاريخ كامبريدج للأدب العربيّ الحديث**، والفصلُ الذي كتبه روجر ألِنْ عن المسرح ضمن كتاب **التراث الأدبيّ العربيّ**، وإنْ ذكَرا الأخوين رحباني عَرَضًا، فإنّهما لا ينْبسان ببنت شفةٍ عن زياد. كما أنّ **موسوعة الأدب العربيّ** (Encyclopedia of Arabic Literature) لا تأتي على ذكر أيٍّ من الرحابنة. الاستثناء الوحيد هو المدخل الذي كتبه نبيل أبو مراد عن لبنان في الجزء المخصّص للعالم العربيّ من **الموسوعة العالميّة للمسرح المعاصر**، وهو مدخلٌ يركّز على الأخويْن رحباني في القسم المتعلّق بالمسرح الموسيقيّ.[٦] أبو مراد، الذي كتب بالعربيّة كتابًا عن الأخوين رحباني، يشكو في مكانٍ آخر من أنّ المسرح يعامَل في الساحة النقديّة وكأنّه مواطنٌ من الدرجة الثانية.[٧]




١ ـ علي سبيل المثال: رياض عصمت، **المسرح العربيّ: سقوط الأقنعة الاجتماعيّة** (دمشق، ١٩٩٥) ومحمود كامل، **المسرح الغنائيّ العربيّ** (القاهرة، ١٩٧٧) وعبد الحميد زكي، **المسرح الغنائيّ في سبعة آلاف سنة** (القاهرة، ١٩٨٨).

٢ ـ خالدة سعيد، **الحركة المسرحيّة في لبنان ١٩٦٠ ـ ١٩٧٥** (بيروت، ١٩٨٨)، ص ٤٤ ـ ٤٥.

٣ ـ مصدر مذكور، ص ٤٤٠ ـ ٤٥٤، ٤٦٦ ـ ٥١١.

٤ ـ حين عُرضتْ عام ١٩٦٥ النسخةُ السينمائيّة من مسرحيّة **بيّاع الخواتم** (١٩٦٤) في مصر، أضيفت «ترجمة» إلى الفصحى الحديثة.

٥ ـ Hamilton Gibb, **Studies in the Civilization of Islam** (Boston, 1962).

٦ ـ Nabil Abu Murad, "Lebanon," **The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: The Arab World,** ed. Don Rubin (NY: Routledge, 2000), p. 138-158.

٧ ـ نبيل أبو مراد، **المسرح في لبنان: مراحله، أنواعه، خصائصه (١٩٠٠ ـ ١٩٧٥)**، أطروحة في الجامعة اللبنانيّة. ملاحظة معدّ الملفّ: ظهرتْ عدّة دراسات أكاديميّة عن فيروز والأخوين رحباني وزياد الرحباني في لبنان والأردن وفرنسا والولايات المتحدة الأميركيّة والنمسا بعد أن أتمّ ستون أطروحتَه في العام ٢٠٠٢.

## ٢ ـ عن الكتابة والحرب

على أنّ هناك زاويةً من الكتابة الأكاديميّة التي يتوقّع المرءُ أن يَعْثر فيها على نقاش لهذه المشروعات الغنائيّة المسرحيّة، وأعني بها: الأدبَ الذي يعالج العلاقةَ بين الحرب والكتابة. وإذا كان للحرب العربيّة ـ الإسرائيليّة عام ٦٧ أثرٌ قصيرُ المدى في تقليص النشاط الفنّيّ في المنطقة ككلّ، فإنّ الكتّاب والفنّانين سرعان ما بدأوا التعبيرَ عن مشاعرهم الفرديّة والجماعيّة التي يختلط فيها الأسى والتصميمُ والخيبةُ جرّاء «النكسة.» وكان لهذا الحدث وقعٌ كبيرٌ على الأدب والفنّ العربيَيْن، لغةً ومضمونًا وبنيةً. فعلى ما كَتَبَ الروائيُّ السوريُّ حنّا مينة، بالتعاون مع نجاح العطّار، فقد تفجّر أدبُ المقاومة بعد النكسة، وارتفع صوتُهُ حتى أغرق كلّ الأصوات الأدبيّة الأخرى.[١]

استجاب الأخوان رحباني وفيروز، كما العديد من الأدباء والمسرحيين العرب، للنكسة بانفجارٍ فنّي ربّما لَعِبَ دورًا في تدهور حالة عاصي، ومن ثم انفراطِ عقد هذا الثلاثيّ الفنّيّ. في البدء ظهر وكأنّ زيادًا الشابّ وأعضاءً آخرين من العائلة سيستطيعون إنقاذَ مشروعها؛ وعزّزتْ هذا الشعورَ مسرحيّةُ زياد الأولى، **سهريّة** (١٩٧٣)، الرحبانيّةُ بامتياز. ولكنْ بعد سنة فحسب، سيُعلن زياد موقفًا پارودياً جديدًا من مشروع أهله، وذلك في مسرحيّة **نزل السرور** (١٩٧٤) حيث يؤشّر على قطيعةٍ إيديولوجيّةٍ وفنّيّةٍ واضحةٍ مع ذلك المشروع، غير أنه تعبيرٌ أيضًا عن مشاعرَ متضاربةٍ لَن يتخلّص منها مسرحُ زياد وموسيقاه قطّ. فـ **نزل السرور**، ومسرحيّاتٌ لاحقةٌ مثل **بالنسبة لبكرا... شو؟** (١٩٧٨) و**فيلم أميركي طويل** (١٩٧٩) و**شي فاشل** (١٩٨٣)، تبرهن على المفارقة الماثلة في المحاكاة الساخرة (الپارودي)، التي تسير، بحكم التعريف، على خطٍّ ملتبسٍ بين الثناء والتهكّم. في ما تبقّى من هذا البحث سأُظْهر كيف تصارَعَ زياد مع هذا الخطّ الرفيع، في الوقت الذي خَلَقَ فيه لبنانًا مسرحيّاً أكثرَ تعدّدًا للأصوات (polyvocal)، بل أكثرَ تنافرًا للنغمات أحيانًا، من اللبنان المسرحيّ الذي شيّده أهلُه. وسأعتمد على عمل باختين حول «الحواريّة» (dialogism) و«الاختلافيّة اللغويّة» (heteroglossia) في الرواية من أجل استثارة الروابط بين كثير من المشاغل التي وَرَدَ ذكرُها أعلاه، ولإبراز العلاقة بين المحاكاة الساخرة (الپارودي) وتضارب المشاعر من جهة، وبين الپارودي و«الاختلافيّة اللغويّة» من جهة أخرى.

## ٣ ـ زياد مقابل الأخوين رحباني: تحويل المسرح إلى رواية، مقابلَ تحويلِ المسرح إلى ملحمة

يشير باختين إلى أنّ الپارودي الكلاسيكيّة ليست عدميّةً على الإطلاق. فمحاكاة هوميروس بطريقةٍ ساخرة، ولو قام بها هوميروس نفسُه، لم تقضَّ مضجعَ اليونانيّين القدامى؛ ذلك لأنّ ما خَضع للمحاكاة الساخرة ليس شخصيّات حكاياته بل «تحويلها إلى أبطالٍ ملحمين» (epic heroization).[٢] ولعلّه لهذا السبب وُصِف مشروعُ زياد بأنّه تكملةٌ لمشروع الأخوَيْن رحباني.[٣] هكذا تَخْلص إليز سالم مثلاً إلى أنّ مشروع زياد، على الرغم من محاكاته الساخرة لمشروع الأخوين، يعزّز النزعةَ الوطنيّةَ في عملهما لأنّ زيادًا «يستمتع بأحدِ أكثرِ أبعادِ الوطن فرادةً: اللغة نفسها. إنّ إصرارَ زياد على استخدام لهجته الوطنيّة إلى حدودها القصوى يعزّز ولاءه لوطنه.»[٤] لكنْ، إذا صحّ ذلك، فمن المهمّ أن ندرك أنّ الوطن الذي يَمْحضه زيادٌ الولاءَ ليس بالضرورة وطنَ الأخوَيْن رحباني. وأحدُ مواضع التحقّق من هذه الفرضيّة هو امتحانُ ما إذا كانت «لهجتُه الوطنيّة» هي «لهجتَهما الوطنيّة» ذاتَها. وهذا ما يعيدنا إلى الپارودي: فإذا كنا نوافق على أنّ أعماله محاكاةٌ ساخرةٌ لأعمالهما، فعلينا أن نوافق أيضًا، كما سأُظهر لاحقًا، على أنّ لغتهما ليست لغتَه.

بحسب باختين، تشترك أنماطُ الپارودي، على اختلافها، في موضوعٍ واحد: اللغة نفسها.[٥] فهو يرى أنّ ثمّة رابطًا لا فكاكَ منه بين المحاكاة السّاخرة والتغيير اللغويّ. فالمحاكاة تزدهر حين تتحرّر الأحاديّةُ اللغويّةُ mono-lingualism) من «طغيان لغتها هي بالذات، ومن أسطورتها عن اللغة.»[٦] ويأتي هذا التحرّر بفضل التعدّديّة اللغويّة (polyglossia) والاختلافيّة اللغويّة (heteroglossia).[٧] بل إنّ الپارودي يمكن اعتبارُها جزءًا من الانزياح من الأحاديّة اللغويّة إلى التعدّديّة اللغويّة. ويَحْرص باختين (وهذه ملاحظة ذاتُ

---

١ ـ حنّا مينة ونجاح العطّار، **أدب الحرب** (دمشق، ١٩٦٧). ولمعرفة استجابة المسرح اللبنانيّ للنكسة، اقرأ كتاب خالدة سعيد، **الحركة المسرحيّة في لبنان ١٩٦٠ ـ ١٩٧٥: تجارب وأبعاد** (بيروت، ١٩٩٨).

٢ ـ MM Bakhtin, **The Dialogic Imagination,** ed. Michael Holquist, Trans. Caryl Emerson and M. Holquist (Austin, Texas, 1981), pp. 55-56.

٣ ـ انظر مثلا فوّاز طرابلسي، «ما هو الشيء الفاشل في مسرحيّات زياد الرحباني؟» (مخطوط مقالة غير منشورة)؛ وعبيدو باشا، «حوار شامل مع آخر الكبار في سلالة الرحابنة ٢: حتى الرحابنة سرقوا من الرحابنة،» مجلة **الأسبوع العربيّ** ١٩٨٧/٨/١٦ ص ٤٢ ـ ٤٣؛ و«إلى عاصي» (حلقة في برنامج **خليك بالبيت**)، تلفزيون المستقبل ١٩٩٥/٧/٢؛ وضحى شمس، «اقتلعوا سياج الزهور ونثروه على الستّ: مجانين فيروز ودولة الرحابنة الثانية،» **السفير** ٢٠٠٠/٨/٨؛ و: Elise Salem Manganaro, "Imagining Lebanon Through Rahbani Musicals," **Aljadid** 29 (1999), p 4-6.

٤ ـ Elise Salem Manganaro, ibid, p. 4.

٥ ـ Bakhtin, op. cit, p. 55.

٦ ـ ٧ ـ Ibid, p. 61.

صلةٍ كبيرةٍ بموضوعنا) على القول إنّه ليست ثمّة أحاديّةٌ لغويّةٌ حقيقيّة.[١] والحال أنّ المشروع المسرحيّ للأخوين رحباني يمثّل فانتازيا (وَهْم) الأحاديّة اللغويّة (اللهجاتيّة) وقرينتِها الأحاديّة الثقافيّة التي يربطها باختين بالطغيان السياسيّ.[٢] وما محاولتُهما تحويلَ «الدبكة» ذاتِ الأشكال المتعدّدة في منطقة بلاد الشام إلى «دبكةٍ» لبنانيّةٍ واحدةٍ تستندُ إلى «نسخةِ» جبل لبنان إلاّ مثالٌ واحدٌ على ذلك. كما امتدّت محاولاتُهما لـ «قَوْمنة» الثقافة الشعبيّة وضبطها إلى مجال اللغة نفسها. وفي المقابل، نجد في مسرحيّة زياد، **بخصوص الكرامة والشعب العنيد** (١٩٩٣)، مسلّحًا مقنّعًا[٣] يستجوب أشخاصًا فيسألهم أسئلةً في اللغة: أتقولين «مسافاتْ» أمْ «مسافِيتْ»؟ وحين يُسأل زياد في مؤتمرٍ صحفيّ متلفز بعد بدء المسرحية عن وظيفة هذه الاستجوابات اللغويّة (اللهجاتيّة)، يجيب بأنّه كان يعلّق على كيفيّة لفظ الأخوين رحباني وفيروز لهذه الكلمة في إحدى أغانيهم: ففي حين يلفظها معظمُ اللبنانيين بالعامّيّة («مسافيتْ»)، تلفظها فيروز بالفصحى («مسافات») مع أنّ بقيّة الأغنية بالعاميّة. وقد صدَف يومَها أنْ كان منصور الرحباني حاضرًا، فسأله زياد: «مظبوط، عميّ؟» فأقرّ منصور بأنّ ذلك لم يحدث عشوائيّاً وأنّهما (الأخوين) كانا يريدان أن يختارا كلّ ما هو جميلٌ من كافّة المناطق اللبنانيّة، فضلاً عن لغةٍ يُمْكن فهمُها في كلّ مكان.[٤] إنّ الأخوين رحباني، في اندفاعهما إلى تقديم لبنان واحدٍ موحّدٍ، وفي ابتعادهما المحتوم، بالتالي، عن فولكلور جبل لبنان المحدّد، قد حاولاً، مَعْيَرَةَ (من معيار Standard)(*) اللهجة اللبنانيّة التي كانت قد غدت بالتأكيد أكثرَ تعدّدًا مع إنشاء دولة لبنان الكبير عام ١٩٢٠. وحين لم يفعلا ذلك فإنّهما كانا يستعرضان نسخةً محدّدة، هي لهجةُ جبل لبنان.[٥] صحيح أنّ مسرحيّاتهما تحتوي أصواتًا متعدّدة، غير أنّ اللهجة ومخزونَ المفردات موحّدان نسبيّاً.[٦] وذلك برهانٌ إضافيٌّ على ابتعاد الأخويْن المتزايد عن «الشعب» في الفولكلور. وبحسب باختين، فإنّ الشعب وتقاليدَه هي منبعُ الپارودي والهيتيروغلوسيا (المحاكاة الساخرة والاختلافيّة اللغويّة)،[٧] وأنّ الساحة الشعبيّة المجازيّة هي

خشبتهم المسرحيّة.[٨] ولقد مَسْرَحَ الأخوان رحباني تلك الساحةَ، هما أيضًا، وبمعنًى أكثر حَرْفيّةً. غير أنّ هذه العمليّة في أيديهما تتضمّن عمليّاتٍ معاكسةً تمامًا، وأعني: «التطهير» و«المَعْيرة.»

إنّ جزءًا من مشروع زياد هو استردادُ التعدُّديّة الصوتيّة (polyphony) التي تَسمُ لبنانَ الأكبر. ويتّخذ هذا المشروعُ بدايةَ تشكّله في مسرحيّة **نزل السرور** حيث نلتقي بأولى شخصيّات زياد الأرمنيّة، التي ستكون هدفًا لسلسلةٍ من النكات اللهجاتيّة (اللغويّة). يذكّرنا باختين بأنّ الكوميديا الناجمة عن اختلاف اللهجات ليست بالأمر الجديد، غير أنّها في سياق تشكّل اللغات القوميّة تتّخذ دلالةً إضافيّة.[٩] وهذه هي حالُ ما ذكرناه للتوّ عن **نزل السرور**: فالعريس الثوريّ يقتبس قولاً من جبران، لكنّه ليس هو مَنْ يُقرّ بهذه الاستعارة الأدبيّة وإنّما الأرمنيّ هو مَنْ

---

١ ـ Ibid, p. 66.

٢ ـ Ken Hisrschkop, "Heteroglossim and Civil Society.." **Studies in the Literary Imagination**, 23.1 (1999, p. 75).

٣ ـ الممثّل الذي يؤدّي هذا الدور يؤدّي أيضًا دورَ «أبو الزلف» في **شي فاشل**؛ إنّه زياد أبو عبسي.

٤ ـ مؤتمر في بقنايا بخصوص عمله الجديد: **بخصوص الكرامة والشعب العنيد**، زياد الرحباني، منصور الرحباني، كارمن لبّس، جوزف صقر، المؤسسة اللبنانيّة للإرسال (LBC)، ١٩٩٣/٤/٥.

* ـ أي تحويلها إلى معيارٍ أو مقياس (س.إ.)

٥ ـ نبيل أبو مراد، مصدر مذكور، ص ٣٧ و ٧٧.

٦ ـ هناك بعض الاستثناءات لهذه القاعدة، وبالأخصّ في مسرحيّاتهما اللاحقة. مثلاً في مسرحيّة **لولو** توظّف اللغةُ كمؤشّر للمركز الاجتماعيّ (راجع شاوول ص ٢٥٨). حتى في عمل متأخر مثل **پترا**، كان الأخوان رحباني استنادًا الى عاصي يحاولان تقديم «اللهجة البيضاء» المفهومة من الجميع (نجاة حرب، «مسرحي لا يَطْرح أيّ بديل،» **السفير**، ١٩٧٨/٢/١٢). وليست مصادفةً أنّ سعيد عقل لعب دورًا في إقناع الأخوين رحباني بـ «تطهير» لغتهم عبر الكتابة بالعربيّة اللبنانيّة (راجع محمد أبو سمرا، «فيروز والأخوان رحباني،» **ملحق النهار**، ١٩٩٢/٥/٩، ص ١٤).

٧ ـ Bakhtin, op.cit, p. 3 - 40.

٨ ـ Ken Hirschkop, op.cit, p. 71.

٩ ـ Bakhtin, op.cit, p. 82.

يشير إلى مصدرها.[1] إذًا، قد لا يتْقن الأرمنيُّ اللهجةَ «اللبنانيّة،» لكنّه لا يُخطئ في «لبنانيّته.»

وبالمقارنة مع بداية الاختلافيّة اللغويّة المسرحيّة، المتواضعة ولكن المهمّة، التي تمثّلها **نزلُ السرور**، فإنّ مسرحيّة **بالنسبة لبكرا... شو؟** هي برجُ بابل افتراضيّ. فإضافةً إلى إبرازها تنافرَ اللغات واللهجات، فإنها تُبرز فوارقَ جيليّةً وطبقيّةً كانت مسرحيّاتُ الأخوين رحباني قد مَوّهتْها. وفي مسرحيّة زياد هذه سخريةٌ من الاستخدامات اللغويّة الطنّانة الرنّانة للشاعر أسامة، حتى ليعجز الطبّاخُ وصبيُّ البقّال عن فهم تقيّؤاته «الشعريّة.» وهناك أيضًا لغةُ المراهقين اللبنانيين المتغربنين التي تتّسم باستخدامهم الأسماءَ والألقابَ المغربَنة، وبخلطهم العربيّةَ بالإنكليزيّة والفرنسيّة.

ومع أنّ المسرحيّة [كجنس] تنتمي إلى فنّ التخييل، فإنّها تذكّرنا بأنّ الاختلافيّة اللغويّة لا تَحْدث في منأًى عن ظروفٍ اجتماعيّةٍ ـ اقتصاديّةٍ محدّدة. وفي هذا الصدد يكتب باختين أثناء حديثه عن تكوّن الرواية، التي هي التمثيلُ الفنيُّ الأقصى لهذه الاختلافيّة: «كلُّ هذه العمليّات من الانزياح وتجديد اللّغة القوميّة، والتي تنعكس **عبر** (by) الرواية، لا تَحْمل سمةً لغويّةً مجرّدةً **داخل** (in) الرواية: فهي لا يُمْكن فصلُها عن الصراع الاجتماعيّ والإيديولوجيّ، ولا عن عمليّات التحوّل والتجديد في المجتمع والشعب.»[2] وفي مكانٍ آخر يكتب أنّ «الطبيعة الكارثيّة للرأسماليّة الروسيّة كانت شرطًا لانبثاق التعدّديّة الصوتيّة» (polyphony)[3]؛ فقد حاجج بأنّ مثلَ هذا التعايش بين الأصوات الخافتة لا يمكن أن يحدث إلاّ حين تُرمى الجماعاتُ، التي كانت معزولةً، بعضُها إلى جانب بعض، بفعل لحظةٍ من التحديث المفاجئ. وهذا عينُ ما يَشْهده جمهورُ **بالنسبة لبكرا... شو؟**. المفارقة اللاذعة تكمن في أنّ النظام الاجتماعيّ والاقتصاديّ، الذي دَعَمَه مسرحُ الأخوَيْن رحباني، لم يكتفِ بأنْ أدّى إلى الحرب الأهليّة، بل كان أيضًا شرطًا لازمًا للاختلافيّة اللغويّة التي ستُغْني أعمالَ زياد وفنّانين آخرين!

هذه الاختلافيّة اللغويّة تبلغ ذروتَها في **شي فاشل**. إنّها المثال الأعلى على ملاحظة عنيني حول خصوصيّة اللغة في مسرح زياد: «هذه السمة تتجلّى أولاً في استخدامه مفرداتٍ معجميّةً نابعةً من أعماق اللغة الشعبيّة، وثانيًا في تأليف جمله وحواراته، وأخيرًا في تعدّد اللهجات وفي اللّعبِ باللكنات الغريبة [عن الفصحى]: لهجة الجبل، اللهجة الجنوبيّة، اللهجة القرويّة، اللهجة الإيطاليّة، والأرمنيّة، والخطأ في التلفُّظ بالفرنسيّة والإنكليزيّة (الأميركيّة)،[4] وغير ذلك.»[5] في **شي فاشل** يعاني المخرج المسرحيّ نُور (زياد الرحباني) صعوبةً في الحديث مع الصحافيّة الفرنكوفونيّة العاملة في جريدةٍ لبنانيّة، إذ حين تسأله أن يصفَ مسرحية «جبال المجد» التي يُخْرجها، لا يَفْهم سؤالَها، فيجيبها وكأنّها وَجّهتْ إليه مديحًا: «مِرْسي. مِرْسي. اللّه يخلّيكي!»[6] وعندما يفهم السؤالَ بعد حين، يتحدّث إليها بخليطٍ غير مفهومٍ من العربيّة والفرنسيّة والإنكليزيّة:[7]

C'est la folklore libanaise qui parle au nom du Liban...

لأ، مش Pays

Village Libanaise

oui في..

tu.. we are.. there is..

أبو الزلف، أبو الزلف، دلعونة، ميجانا.. (...) ملْعُو.. دلعونة

.et encore Rosana.

مثلُ هذه المشاهد ليس مضحكًا فحسب، على ما يلاحظ باختين. فحين تُنطَقُ «اللغاتُ المقدّسة» (والفرنسيّةُ والإنكليزيّةُ أقربُ إلى أن تكونا «مقدّستيْن» من قِبل البعض في لبنان) بلكنة «أقوامٍ مبتذَلين،» فسوف تَظْهر في شكلٍ جديد، ويُسلَّطُ الضوءُ على اصطناعيّتها.[8]

والأمر ينطبق على الاستخدام الطنّان الرنّان للعربيّة الفصحى. في **نزل السرور** يَسْخر زياد من نوع معين من المثقفين الثوريّين البرجعاجيّين. وفي **بالنسبة لبكرا... شو؟** يوجّه نقدَه إلى الشعرَ المدّعي. وفي **شي فاشل** يشنّ هجومًا قاسيًا على نوع معيّن من الصحافة المبهرجة: فالصحافيّ الآخر في المسرحيّة يؤكّد بنفسه عبثيّةَ لغته حين يُخْبر «نور،» بطريقةٍ رسميّة جافّة جدًّا، أنّه لا يريد للحوار أن يكون تقليديًا وفجًّا بل يريده أن يكون «بمثابة دردشة.»[9] إنّ نور، كحاله مع الصحافيّة الفرانكوفونيّة في مقطعٍ تالٍ من المسرحيّة، لا يَفْهم دائمًا ما يقوله الصحافيّ من جريدة **السفير**: فعندما يسأله هذا بلغةٍ صحفيّةٍ رسميّةٍ عمّا يَقْصده بقوله إنّ مسرحيّته «جديدة،» لا يعرف نور كيف يجيبه. وفي مكانٍ آخر يجيب نور عن سؤال لا يفهمه بالقول: «يا أهلين يا أهلين.»[10] وحين يحاول أن يجيب عن سؤالٍ بالفصحى، يرتكب خطأً شائعًا، على نحو ما فعل أيضًا بالفرنسيّة.[11]

---

١ ـ زياد الرحباني، **نزل السرور** (بيروت: دار مختارات، ١٩٩٤)، ص ٧٥.

٢ ـ Baktin, op.cit, p. 67 - 68.

٣ ـ Ken Hirschkop, op.cit, p. 65-98.

٤ ـ لاحظ الأثرَ الكوميديّ لمحاولة «زكريّا» التحدّثَ بالفرنسيّة في **بالنسبة لبكرا.. شو؟**

٥ ـ رفيق عنيني، «رؤية الحياة والفنّ في مسرح زياد الرحباني،» **الطريق** ٤٨,٦ ـ ٤٩,١ ، ص ١٤٨ ـ ١٤٩.

٦ ـ ٧ ـ **شي فاشل**، ص ١٦٤.

٨ ـ Bakhtin, op.cit, p. 77.

٩ ـ ١٠ ـ **شي فاشل**، ص ٧٩، ٤٩.

١١ ـ كما في قوله «إحدى هذه الأيّام» (لا «أحد هذه الأيّام»).

وفي **شي فاشل** لهجاتٌ مناطقيّةٌ لبنانيّةٌ أخرى: من العربيّة المكسَّرة والبائسة التي تنطق بها الصحافيّةُ الفرنكوفونيّة، إلى عربيّة مُساعد المُخرج الأرمنيّ (وهي أقلُّ كاريكاتوريّةً من عربيّة الأرمنيّ في **نزل السرور** ولكنّها قابلةٌ للتمييز بما يكفي لأن يسأله رجلُ أمن إنْ كان أرمنيّاً).[1] أما لهجةُ الدرزيّ فتمثّلها شخصيّةُ فؤاد (المسؤول التقنيّ). وتتضمّن المسرحيّة لهجةَ سكّان طرابلس أيضًا. ومن جديد يتعمّد زياد أن يُنطِقَ شخصيّتين بالكلمة نفسها لكي يُبْرِزَ الفارقَ بينهما: هكذا يسأل طاقمه الفنيّ «شو **منعمل**؟» فيعيد سمير (الطرابلسيّ) السؤال: «شو بدّك ياني **أعمُلْ**؟». الجديرُ ذكرُه أنّ زيادًا، فيما هو يَسْخر في الغالب من هذه الفوارق اللغويّة واللهجاتيّة، يحتفي بها أيضًا، وذلك بإدراجها في مسرحيّاته.

## خلاصة

إنّ حواريّة زياد (dialogism) مع خطاب أهله، كما الاختلافيّة اللغويّة التي تحدّثنا عنها أعلاه، دليلان على ما سمّاه باختين «تحويلَ كلّ أجناس الأدب إلى رواية» (novelization) في زمنِ صعود الرواية. فهو يزعم أنّ الرواية ليست جنسًا ثابتًا بل وعاءٌ خالٍ ودائم التغيّر يُنتظر ملؤه في أزمنة الاختلافيّة اللغويّة والتعدُّديّة اللغويّة. ذلك أنّ الرواية ليست إلاّ محاكاةً ساخرةً للأجناس الأخرى.[2] وهو يصف سماتِ الأجناس المحوَّلة إلى رواية (novelized genres) كالآتي:

«تصبح أكثرَ حريّةً ومرونةً، ولغتُها تُجدّد نفسَها من خلال إدراج لغاتٍ مختلفة من خارج الأدب (extraliterary heteroglossia) ومن خارج الطبقات الروائيّة في اللغة الأدبيّة، وتصبح مُحَوْرَنةً [ذاتَ حوار] (dialogized)، يتخلّلها الضحكُ والمفارقةُ اللاذعة والفكاهةُ وعناصرُ من التهكّم على الذات. وأخيرًا ـ وهذا هو الأمرُ الأهمّ ـ تُدْخِلُ الروايةُ في هذه الأجناس الأخرى نوعًا من الغموض الدلاليّ (indeterminacy)، نوعًا محدَّدًا من النهاية الدلاليّة المفتوحة، اتّصالاً حيّاً بالواقع الذي لمّا ينتهِ بل ما زال يتكشّف (الحاضر المفتوح النهاية).»[3]

هذا الاتصال بالحاضر لَهُوَ من الأمور المهمّة التي تميّز مشروعَ زياد من مشروع أهله. فاذا كان المسرح على يد زياد قد تحوّل إلى رواية، فإنّ عملَ الأخوين رحباني بعكس ذلك: فلقد حوّلا المسرحَ إلى ملحمة. وما يَسِمُ الملحمةَ، بحسب باختين وغيره أمثال لوكاش،[4] هو ابتعادُها وانكتامُها عن أيّ حاضر. وفي حين تَنْظر الملحمةُ إلى الوراء، فإنّ الروايةَ والأجناسَ المحوَّلةَ إلى روايةٍ متجذِّرةٌ في الحاضر، بل تَنْظر دائمًا

مشهد من **شي فاشل**.

إلى الأمام. إنّ الرواية، بحسب ا.س. بيات، لهي أكثرُ الأشكال الفنّيّة «ابتعادًا عن الكمال» (imperfect).[5] غير أنّ الابتعاد عن الكمال لا يعني أنّها مَعيبةٌ فحسب، بل هي غيرُ ناجزة وغيرُ مكتملة كذلك. فاللاكمال، بالمعنى اللغويّ، يتوقّف على مستقبل، وخلافًا لمسرحيّات الأخوين رحباني التي تنتهي بالزواج أو النصر العسكريّ، فإنّ نهايات زياد أكثرُ إشكاليّةً، وأكثرُ لاكمالاً (بالمعنيين اللغوي والحَبَكيّ): من الثورة الناقصة في خاتمة **نزل السرور**، إلى القَدَر غير المعروف لثريّا وزكريّا في نهاية **بالنسبة لبكرا... شو؟** فإلى «العلاج» المشبوه للمرض في خاتمة **فيلم أميركي طويل**، وانتهاءً بالمسرحيّة التي لن تُعرَض في **شي فاشل**. لا عجب، والحالةُ هذه، أن تُعتبر مسرحيّاتُ زياد، في الغالب، متنبِّئةً بأحداث المستقبل، في حين وُصف مسرحُ الأخوين رحباني بأنّه تعبيرٌ دائمٌ عن الحنين إلى ماضٍ يوتوبيٍّ ما.[6]


## كريستوفر ستون

باحث في شؤون الثقافة واللغة والأدب العربيّ في City University في نيويورك. نشرت له دار روتليدج عام ٢٠٠٨ كتابًا بعنوان **الثقافة الشعبيّة والوطنيّة في لبنان: وطن فيروز والأخوين رحباني**.


---

١ ـ يقول المساعد «ضيعة لبناني،» بدلاً من «ضيعة لبنانيّة» (ص ١٨٠).

٢ ـ Bakhtin, op.cit. p. 5.

٣ ـ Ibid, p. 6-7.

٤ ـ Gyorgy Lukcas, **The Theory of the Novel** (Cambridge, Mass, 1971).

٥ ـ John Updike, "Young Iris...," **The New Yorker**, Oct 1, 2001, p. 106.

٦ ـ محسن المخّ، «مسيرة زياد الرحباني الفنيّة: **شي فاشل** وبحثه عن الحلّ،» جريدة **السفير** ١٩٨٣/٥/٨ ص ١١؛ وأحمد أمين «بخصوص مسرح زياد الرحباني ١٩٧٠ ـ ١٩٩٠،» **الحداثة** ٢١ ـ ٢٢: ١٩٧٩، ص ٧١ ـ ٨٩؛ وعبّاس بيضون، «مقابلة مع زياد،» مجلة **الوسط** ٢٢ و٢٠ يوليو و٥ اغسطس ١٩٩٦، ص ٥٠ ـ ٥٣ و ٥٢ ـ ٥٤ و ٥٢ ـ ٥٥؛ وباسم زيتوني، «زياد الرحباني في **لولا فسحة الأمل**،» **ملحق النهار** ١٩٩٤/٥/٢٨ ص ١٨.