مسعود ضاهر
زياد الرحباني وهاجسُ الثقافة المغايرة في لبنان

أضواء على ولادة الثقافة المغايرة في لبنان

بعد أن حَدّدتْ مرحلةُ المتصرفيّة (١٨٦١ ـ ١٩١٤) معالمَ تاريخ لبنان الحديث، جاءت مرحلةُ الانتداب الفرنسيّ (١٩١٨ ـ ١٩٤٣) لترسمَ صورةً لمجتمع لبنانيّ مغاير، جزئيّاً أو كليّاً، لِما كانت عليه المقاطعاتُ اللبنانيّةُ قبل إعلان دولة لبنان الكبير عامَ ١٩٢٠. فبعد الانتفاضات الفلاّحيّة المتلاحقة في جبل لبنان في القرن التاسع عشر، برزتْ شعاراتٌ تدعو إلى تحرير العلاقات الاجتماعيّة من التقاليد التراتبيّة الإقطاعيّة، وإلى إطلاق حركةِ تغييرٍ ريفيّةٍ تتميّز بديناميّةٍ اجتماعيّةٍ وديمقراطيّة. وقد امتلكتْ بيروتُ، لأسبابٍ موضوعيّة، الديناميّاتِ الأولى للثقافة اللبنانيّة المعاصرة، وبخاصّةٍ بعد تحوّلها إلى مدينةٍ كوسموبوليتيّةٍ احتضنتْ أكثرَ المقولات الثقافيّة التحديثيّة جرأةً في المشرق العربيّ.(١)

هذا وقد لعبتْ مدارسُ الإرساليّات الأجنبيّة والمدارسُ المحليّة في جبل لبنان وبيروت دورًا بارزًا في تطوير اللغة العربيّة عبر الجامعة الأميركيّة والمدارس المتعاونة معها، وعبر جامعة القدّيس يوسف والمدارس الكاثوليكيّة والمحليّة. ودرّبتْ معلّميها وطلاّبَها على قواعد اللغة العربيّة وآدابها، وعلى تحرير لغة الصحافة والمسرح من الركاكة والسجع. ونقل المفكّرون اللبنانيّون الكثيرَ من الأعمال إلى العربيّة، فساعدوا على تطويرها لاستيعاب المعارف الجديدة، واتّخذوا موقفًا صلبًا ضدّ تيار الطورانيّة والتتريك الذي دعا إلى إحلال العثمانيّة مكانَ العربيّة. كما حرصتْ بعضُ المؤسّسات التربويّة في لبنان على تعليم طلاّبها عددًا من اللغات العالميّة ولغاتِ التخصّص العلميّ الدقيق، وكان القيّمون عليها يرون أنّ اللغة ليست أداةً استعماريّةً بل نافذةً مهمّةً على التراث الثقافيّ العالميّ، وأداةً فاعلةً للحوار الثقافيّ مع الآخرين.

هكذا ساهمتْ عواملُ مختلفةٌ في بناء مجتمع المعرفة في لبنان، بصورةٍ مغايرةٍ تقوم على أسس عديدةٍ أهمُّها: تنوّعُ المناهج التربويّة، وتعدّدُ اللغات، والدعوةُ إلى تحرير اللبنانيين بصفتهم مواطنين أحرارًا لا رعايا في طوائفهم. وأدّت تلك العواملُ مجتمعةً إلى تبدّلاتٍ اجتماعيّةٍ ومعرفيّة مهمّة، أبرزُها:

١ ـ الدعوة المبكّرة إلى نشر الآداب والعلوم الفنون بوصفها ركيزةً أساسيّةً في بناء المجتمع المدنيّ المنفتح على جميع الثقافات والمتفاعل معها من موقع المشاركة في عملية الإبداع، لا الاستهلاك. وقد أدّى بعضُ المتموّلين اللبنانيين دورَ وكلاء للشركات الأجنبيّة والتجارة مع الخارج ، فساعد ذلك على ولادة بورجوازيّة الحرير التي شكّلت النواةَ الأولى لولادة البورجوازيّة اللبنانيّة وتطوّرها. وكانت شرائحُ واسعةٌ منها تمتلك ثقافةً عصريّةً لأنها ذاتُ صلاتٍ مباشرةٍ بالثقافات الغربيّة وفنونها؛ كما تأثّرتْ بمقولات تلك الثقافات التي تشدّد على دور الدولة العصريّة في نشر التعليم والحفاظ على التراث الوطنيّ والآثار.

٢ ـ نشرت القوى المتنوّرةُ في البورجوازيّة اللبنانيّة الصاعدة مفاهيمَ الحريّة، والعدالة، والمساواة، والتحرّر من النفوذ الأجنبيّ. لكنها دعت إلى تشجيع الخصوصيّة اللبنانيّة إلى درجةٍ مُبالغٍ فيها، وعلى أسسٍ غير علميّةٍ أحيانًا. وكانت أبرزَ تجلّياتها الدعوةُ إلى تبنّي الجذور الفينيقيّة لتاريخ لبنان، الأمرُ الذي أثار نفورَ بعض اللبنانيين منها واعتبروها تتعارض مع عروبته. وبالغت القوى الموالية للانتداب في تقدير دور فرنسا في ولادة دولة لبنان الكبير، فدعت إلى التمسّك بالرموز الأساسيّة التي نشرها الفرنسيّون هنا، ومنها: اعتبارُ يوم الإعلان عن دولة لبنان الكبير في الأوّل من أيلول ١٩٢٠ عيدًا وطنيّاً، وتبنّي علم فرنسا ليصبح علمًا لبنانيّاً بعد إضافة أرزة خضراء إلى وسطه، وترسيخُ مقولة «فرنسا الأمّ الحنون للبنانيين،» ورفضُ التشكيك بسياستها كدولة مستعمِرة، والتمسّكُ بدستور لبنان الجديد (١٩٣٣) مع أنه نسخةٌ مشوّهةٌ عن دستور الجمهوريّة الثالثة في فرنسا، وإدخالُ الطائفيّة بصفة مؤقّتة في صلب ذلك الدستور، والتمسّكُ بتبعيّة الليرة اللبنانيّة ـ السوريّة إلى الفرنك الفرنسيّ الذي كان يعاني تقلّباتٍ حادّةً ومتلاحقةً أضرّتْ بمصالح اللبنانيين، والتغاضي عن ممارسات الشركات الاحتكاريّة الفرنسيّة ـ وبخاصةٍ شركات التبغ والإنارة والغاز.

---

١ ـ للتوسّع في دور بيروت السياسيّ والاقتصاديّ والثقافيّ، يراجع:

ـ سمير قصير، **تاريخ بيروت**، ترجمة ماري طوق غوش (بيروت: دار النهار، ٢٠٠٣).

ـ مسعود ضاهر، «بيروت وتحدّيات الثقافة العربيّة الطليعيّة على مشارف القرن الحادي والعشرين،» مجلة **المدى**، العدد ٢٠٠٠/٢/٢٨، ص ٥ ـ ١٦.

٣ ـ تمسّكتْ شرائحُ واسعةٌ من النخب اللبنانيّة الحديثةِ النشأة باللغة الفرنسيّة أو الإنكليزيّة، ورَوّجتْ أنّ «لبنان صلةُ الوصل بين أوروبا والشرق العربيّ» ـ وهي مقولةٌ تحوّلتْ في مطلع عهد الاستقلال إلى «لبنان سويسرا الشرق.» واعتبر الكتّاب اللبنانيّون الذين كَتبوا باللغات الأوروبيّة أنفسَهم طليعةَ أنتلجنتسيا ثقافةٍ لبنانيّةٍ يجب أن يفاخِرَ بها الوطنُ لأنها تمثّل نخبًا منفتحةً على الثقافات العالميّة العصريّة ولأنها تشارك فيها من مواقعَ إبداعيّة.

جدليّة المدينة/الريف في التراث الفنيّ اللبنانيّ

عندما نال لبنانُ استقلالَه السياسيّ عام ١٩٤٣، كان الفنُّ اللبنانيّ، بمختلف تجلّياته، في بداية تشكّله. وقد غلبتْ عليه نزعةٌ رومانسيّةٌ ريفيّة، وتجاهل معظمُ الفنّانين اللبنانيين مقولاتِ الانقسام الطائفيّ أو الاجتماعيّ والطبقيّ، وتحدّث بعضُهم بأسلوبٍ فلسفيٍّ مثاليّ لا يعير قضايا الصراع الاجتماعيّ اهتمامًا ولا يدعو إلى تغيير التقاليد الطائفيّة الموروثة من العهد العثمانيّ والتي ازدادتْ رسوخًا وتأزّمًا في عهدَي الانتداب والاستقلال.

وفي المقابل، انخرط عددٌ من الأدباء والفنّانين في معركة التغيير الاجتماعيّ، ودعوْا إلى تصويب العلاقة بين الحاكم والمحكوم على أسسٍ عقلانيّة، وإلى تشجيع البحث العلميّ في تاريخ لبنان، وإلى دراسة أشكال المِلْكيّة العقاريّة وأسبابِ الهيمنة والوراثة السياسيّة والاستغلال الطبقيّ للفلاّحين والعمّال والأجراء على يد الإقطاعيين والمؤسّسات الدينيّة والبورجوازيّة الجديدة والاحتكارات الخارجيّة. ولقد كانت أشكالُ التعبير الثقافيّ والفنيّ عن التناقضات الاجتماعيّة في لبنان المستقلّ متنوّعةً جداً: فإلى جانب المثقفين والفنّانين الذي انخرطوا في الأحزاب العقائديّة وباتوا «مثقفين عضويين» وفق التوصيف الغرامشيّ، استمرّ البعضُ الآخر في تبنّي مقولة المثقف أو الفنّان «المحايد» أو «اللامنتمي» وفق نظرية «الفنّ للفنّ.»

كان معظمُ المثقّفين والفنّانين ينحدرون من أصولٍ ريفيّة، لا مدينيّة. وكان يتملّكهم حنينٌ جارفٌ إلى تقاليد القرية اللبنانيّة، وطبيعةِ علاقاتها الاجتماعيّة القائمة على الاحترام المتبادل للعادات المشتركة وتقديم العون الجماعيّ والمشاركة في الأفراح والأحزان. ونَشر بعضُهم دراساتٍ مهمّة تُظهر أخلاقيّات المجتمع الريفيّ بمكوّناته القرويّة، والحِكم المثاليّة، والنزوع نحو التوحّد، واحترام التراتبيّة الاجتماعيّة المتوارثة. واستمرّ دفقُ الأعمال الثقافيّة والفنيّة التي تمجّد القيمَ الريفيّة، وتحذّر الريفيين من التطبّع بأخلاق سكّان المدن، ولاسيّما بيروت الكوسموبوليتيّة المنفتحة على كلّ أشكال التحرر.

لكنّ الحرب الأهليّة التي اندلعتْ سنة ١٩٧٥ شكّلتْ صدمة كبيرةً للثقافة الريفيّة التي تغنّى بها كثيرٌ من الأدباء والفنّانين في لبنان، وفي طليعتهم الأخوان

الحرب الأهليّة اللبنانيّة: صدمة كبيرة للثقافة الريفيّة (بوسطة عين الرمانة ١٣/٤/١٩٧٥).

رحباني. فتراجعت القيمُ الريفيّةُ، وتَراجع معها الحنينُ إلى مرويّات القرية الرومانسيّة، وحلّت مكانَها ذاكرةُ الطوائف الموتورة ذاتِ النزعة إلى تدمير الذات والآخر. فلقد أفرزت الحربُ انقساماتٍ طائفيّةً حادّة، رافقها تهجيرٌ جماعيّ، وهجرةٌ كثيفةٌ إلى الخارج. كما أفضت إلى تبدّلاتٍ ثقافيّةٍ وفنيّةٍ مستمرّة، وتشكّلتْ ثقافةٌ جديدةٌ في العقود الثلاثة الأخيرة على قاعدة التحوّلات الانشطاريّة التي شهدها المجتمعُ في زمن النزاعات الأهليّة والحروب الإقليميّة المتلاحقة. ولم يعد المثقّفُ أو الفنّانُ اللبنانيّ خارج تلك التحوّلات، بل عاش في خضمّها، واستشرف الكثيرَ من نتائجها المأسويّة بعد انهيار نظام القيم الذي كان يفاخر به اللبنانيّون. وتدنّى مستوى التعليم العصريّ. وزادت حدّةُ النزوح من الأرياف إلى المدن، وبخاصّةٍ بيروت التي باتت تضمّ قرابةَ نصف سكّان لبنان. وتراجع الدورُ التوحيديّ للدولة اللبنانيّة بعد تفكّك جيشها ومؤسّساتها الإداريّة.

أظهرتْ أعمالُ المثقفين والفنّانين اللبنانيين أنّ الثقافة السائدة زمنَ الحرب قطعت الطريقَ نهائيّاً أمام عودة الثقافة الريفيّة. وبات الحنينُ إلى تقاليد القرية اللبنانيّة وأحلامها الرومانسيّة مجرّدَ أوهام: فقد جَعلت الحربُ جميعَ الأراضي اللبنانية مناطقَ غيرَ آمنةٍ للسكن والعمل؛ وتقلّصتْ دائرةُ الودّ المتبادل بين اللبنانيين في ظلّ هيمنة الميليشيات الطائفيّة والمذهبيّة على الدولة والمجتمع. ودخلت الثقافةُ في سجالٍ عنيفٍ على خلفيّة ذاكرة الطوائف و«أمجادها التاريخيّة،» وانشغل المثقفون والفنّانون في توصيف معالم الفكر السياسيّ الجديد الذي بات عاجزًا عن تحديد سمات الهويّة اللبنانيّة بعد أن تحوّلتْ إلى «هويّات قاتلة.»[1] وطال الجدلُ العقيمُ حول عروبة لبنان، وأزليّةِ الكيان اللبنانيّ، ودور لبنان الجديد في محيطه الإقليميّ، ومدى قدرة اللبنانيين على إنتاج «ثقافةٍ لبنانيّة» قادرةٍ على التفاعل مع متطلّبات عصر العولمة وثقافتها الكونيّة.

١ ـ أمين معلوف، **الهويّات القاتلة**، ترجمة جبّور الدويهي (بيروت: دار النهار، ١٩٩٩).

الأخوان رحباني وتحوّلات الفنّ الإبداعيّ في لبنان

مثّلت المدرسةُ الرحبانيّةُ تيّارًا مجدّدًا في الأغنية والموسيقى والمسرح في العالم العربيّ في النصف الأول من القرن العشرين. وتزامنتْ تلك المرحلة مع ولادة الدولة اللبنانيّة المستقلّة، وما رافقها من تحوّلاتٍ اقتصاديّةٍ واجتماعيّةٍ مهمّة انعكستْ على جميع مرافق الحياة الثقافيّة في لبنان، ولاسيّما ولادة «سماتٍ خاصّةٍ» بالأغنية اللبنانيّة التي كانت تعتمد اللهجةَ المصريّةَ قبل الاستقلال.

نَهَلَ عاصي ومنصور أصولَ الموسيقى الكنسيّة المشرقيّة من ينابيعها الأصيلة وعبر مقاماتها المتميّزة، بالإضافة إلى معرفةٍ جيّدةٍ بأصول الموسيقى الأوروبيّة. وسار فنُّهما ضمن خطّين متكاملين: خطِّ الأغنية الفرديّة ذاتِ المضمون الشعريّ واللحنِ المتطوّر والمتراوح بين اللون الرومانسيّ والإنسانيّ العامّ؛ وخطِّ المسرح الغنائيّ. وما لبث الرحبانيّان أنْ دخلا مغامرةَ النصّ المسرحيّ المتكامل وتلحينه موسيقيّاً، بعد أن تَركا مساحةً حرّةً في المسرحيّة للأغنيات ذاتِ الطابع الفرديّ، والمكتوبةِ على تماسٍّ مع النصّ المسرحيّ؛ وهو ما وصفه منصور الرحباني بأنه لونٌ خاصّ في المسرح الغنائيّ لا يُشْبه الألوانَ الأوروبيّةَ المعروفة بالأوپرا والأوپريت. وكان صوتُ فيروز رافعةً فنيّةً بالغةَ الأهميّة لنشر ألحان الأخوين رحباني. وتحوّل الثلاثةُ إلى ظاهرةٍ فنيّةٍ هي من أبرز رموز الحداثة العربيّة في ميدان الفنّ والإبداع، «وشكّل رصيدُ الأخوين رحباني الفنيّ مرحلةً بارزةً من مراحل النهضة الموسيقيّة العربيّة والتنوير الثقافيّ في القرن العشرين.»[1] وهكذا تضافرتْ أربعةُ عناصر لبناء الظاهرة الرحبانيّة: «أولا: صوتُ فيروز. ثانيًا: العبقريّةُ الموسيقيّة والشعريّة والمسرحيّة لعاصي ومنصور وثورتهما الفنيّة التجديديّة. ثالثًا: حقيقة أنّ فنّ الرحابنة أقربُ ظاهرةٍ ثقافيّةٍ إلى الشمول الوطنيّ، على الرغم من أنّ نقطة الانطلاق والمرجعيّة هي الثقافةُ الشعبيّةُ لجبل لبنان. رابعًا: الفنّ الرحبانيّ فنٌّ شعبيٌّ ليس في توجّهه فحسب، وإنما أيضًا، وخصوصًا، في مادّته ومخياله وتعبيره.»[2] أما على مستوى الشاعريّة، فكانت الكلمةُ الرحبانيّة رافعةً للذوق الفنيّ على طريقة السهل الممتنع والبساطة دون التبسيط، إذ قامت فلسفةُ الشعر عندهما «على الطفولة والزمان والدوران والسحر الطالع من بيئةٍ رعويّة.»[3]

جذب الفنُّ الرحبانيّ جمهورًا عربيّاً واسعًا، نظرًا إلى تمايزه من المدارس الفنيّة العربيّة بالكلمةِ الجميلة، والملابسِ الأنيقة، والنقدِ الاجتماعيّ اللاذع. «لكنه بقي مسرحًا ريفيّاً، بروحٍ ريفيّة، حتى في لحظات تمدينه الفائقة...»[4]

وبعد وفاة منصور أدخلتْ وزارةُ التربية الوطنيّة والتعليم العالي في لبنان الفنَّ الرحبانيّ في المناهج التربويّة الجديدة. وأصدر المركزُ التربويّ للبحوث والإنماء عددًا خاصّاً بالمناسبة، وتوصّل بعضُ الباحثين إلى تكثيفٍ موضوعيٍّ لتلك الظاهرة الفريدة على الشكل التالي:

«إنّ أهمّ ما يميّز المسرحَ الرحبانيّ هو أصالتُه. فهو مسرحٌ إبداعيّ أصيلٌ غيرُ منقول... وهو ذو طابعٍ إنسانيّ بالدرجة الأولى، يرفع شأنَ الإنسان وحريّته وحقوقه، ويطالب بالعدالة الاجتماعيّة، ويعلي من شأن الحبّ، وينبذ الكرهَ، ويدعو إلى التلاحم، ويمْقت الفرقةَ، ويناضل من أجل التقدّم والتطوّر، ويحارب التخلّفَ والرجعيّة، وينحاز إلى الخير العامّ الذي يقدّس الإنسانَ في كلّ زمانٍ ومكان. وبالإضافة إلى البعد الإنسانيّ، يتضمّن المسرحُ الرحبانيّ بعدًا وطنيّاً انطلاقًا من إيمانٍ راسخٍ بلبنان الوطن...»[5]

زياد الرحباني وهاجسُ المسرح المغاير في لبنان

بوفاة عاصي، القطبِ الأوّلِ في المدرسة الرحبانيّة، واجه المسرحُ الرحبانيُّ محاولتين بارزتين للتجديد الفنيّ: محاولةَ منصور الرحباني التمايزَ من داخل السياق العامّ للفنّ الرحبانيّ، ومحاولةَ زياد الرحباني الخروجَ عن الفنّ الرحبانيّ من طريق المغامرة.

بالنسبة إلى منصور، بدت عناوينُ مسرحيّاته الجديدة بعد وفاة عاصي وكأنها مأخوذةٌ من مرويّات التاريخ، وتحديدًا من سيَرِ بعض عظمائه. وهي تتماهى في غلافٍ ملحميّ، تُزْجيه مجموعةٌ من المفردات التي سبق تداولُها في المسرح الرحبانيّ، مثل: «رايات الحريّة» و«شعوب الأرض» و«الثورة» و«الثوّار» و«ملوك الأرض» و«هدير الريح.» ولم يعد المسرحُ الرحبانيّ، مع منصور منفردًا، يتطرّق صراحةً إلى القيم الريفيّة التقليديّة، بل فتح آفاقًا إنسانيّةً واسعة أبعدَ من حدود القرى والمدن، بل أبعدَ من حدود لبنان الوطن.[6]

أمّا زياد فقد وُلد في مناخ المشروع التجديديّ للأخوين رحباني، فتقاطع معه في بعض جوانبه، لكنه سرعان ما اتّجه نحو بناء مشروعه الخاصّ. ولقد أَشّرت

---

١ ـ إلياس سحّاب، «شاعرُ عصر التنوير،» مجلة **العربي**، ملفّ خاصّ عن منصور الرحباني، يوليو ٢٠٠٩، ص ١٠١.

٢ ـ فوّاز طرابلسي، **فيروز والرحابنة: مسرح الغريب والكنز والأعجوبة** (بيروت: دار رياض الريّس للنشر، ٢٠٠٦)، ص ١٢.

٣ ـ محمد علي شمس الدين، «شاعر خصب متنوّع،» **العربي**، مصدر مذكور.

٤ ـ عبيدو باشا، «الرحابنة: المسرح الغابة،» **العربي**، مرجع سابق، ص ١١٠ ـ ١١٥.

٥ ـ هشام زين الدين، «المسرح الرحبانيّ: الأصالة والفرادة والتأثير الجماليّ،» **المجلّة التربويّة** (يُصدرها المركزُ التربويّ للبحوث والإنماء في لبنان)، عدد خاصّ بعنوان: «مدرسة الأخوين رحباني الفنيّة في المناهج التربويّة،» آذار ٢٠٠٩، ص ٢٦ ـ ٢٨.

٦ ـ نبيل أبو مراد، «قراءة أولى في المسرح الرحبانيّ: منصور وأولاده،» **العربي**، الملفّ السابق، ص ١١٦ ـ ١١٩.

التحوّلاتُ الاقتصاديّة والاجتماعيّة والثقافيّة التي شهدها لبنانُ قبيل انفجار الحرب الأهليّة عام ١٩٧٥ إلى تغييراتٍ بنيويّةٍ في المجتمع اللبنانيّ، وبات الحنينُ إلى ماضي القرية اللبنانيّة الهادئة والمتضامنة مجرّدَ أحلامٍ رومانسيّة.

كان لزياد موقفٌ شخصيٌّ مختلفٌ عن الأخوين رحباني في النظر إلى وظيفة الفنّ، ووظيفةِ التقنيّات الموسيقيّة والمسرحيّة. وقد كتب نزار مروّة أنّ ذلك دفعه إلى «شيءٍ من الابتعاد عن المشروع الموسيقيّ الرحبانيّ الأساسيّ... فانفتح على تذوّقٍ مختلفٍ للعناصر التراثيّة الشرقيّة، وعلى تذوّقٍ مختلفٍ للموسيقى الغربيّة الحديثة. وبهذا تتحدّد بعضُ خصائص زياد الرحباني ومميّزاته؛ فنصُّه سابقٌ لزمنه في رهافته وجدّته وحداثته... وأطروحتُه الفنيّةُ الأساسيّة هي تحويلُ العاديّ والمبتذل إلى اكتشاف المدهش وغير العاديّ.»[١]

لا شكّ في أنّ هذا التكثيف الدقيق لوصف ثنائيّة الاستمراريّة والتغيير لدى زياد تَطرح إشكاليّاتٍ نظريّةً مهمّة. فما هي خصائصُ التغيير أو القطْع المعرفيّ الذي تحدّث عنه الناقد نزار مروّة في متابعته الدقيقة للمسرح الرحبانيّ، وللموسيقى العربيّة المعاصرة بشكلٍ عامّ، ولأعمال زياد بشكلٍ خاصّ؟ وكيف تجلّت تلك الخصائصُ من خلال بعض مقابلات زياد الصحفيّة التي تدور حول مسرحيّاته؟

في مطلع العام ١٩٨٠، أجرى الشاعر پول شاوول حوارًا ثقافيّاً مهمّاً مع زياد،[٢] بمناسبة عرض مسرحيّة **فيلم أميركي طويل** التي تدور أحداثُها في قسم من مستشفى استُحدثَ لمرضى الحرب اللبنانيّة، فيحاول كلُّ مريض أن يَعرف ما المؤامرة على لبنان، لكنّ أجوبة القيّمين على المستشفى تُفقد المريضَ عقلَه أو ما تبقّى منه في زمن الحرب. ولأنّ الأسئلة كانت تتناول موضوعاتٍ تشكّل نوعًا من التابو، فقد بقيت الأسئلةُ الأساسيّة من دون أجوبة، وبقيت احتمالاتُ الحرب قائمة.

في هذا الحوار أكّد زياد أنّ المسرحَ الرحبانيّ القديمَ لم يعد ملائمًا لمعالجة القضايا اللبنانيّة. فرومانسيّةُ القرية، و«التلطيشُ» السياسيّ السطحيّ، والدعوةُ إلى المصالحة والمحبّة والتعاون، باتت كلُّها من مفردات ماضي لبنان، لا حاضره في زمن الحرب. ومن ثمّ كان لا بدّ من نقد المسرح القديم، والدخولِ في مغامرة مسرحٍ جديدٍ لا «يُضْحك» اللبنانيين فحسب، بل يحذّرهم أيضًا من جرائم النظام السياسيّ الذي حَوّل لبنانَ إلى مستشفى للأمراض العقليّة. وهو لا يتردّد في المقابلة من اعتبار نفسه «نقيضًا» للرحابنة، مضيفًا:

«لا أحبُّ طريقةَ معالجة الرحبانيّين. يأخذان مواضيعَ كبرى ويسطّحانها. الحياة ليست بهذه البساطة التي يتصوّرها الرحبانيّان. الكثافة الإنسانيّة غيرُ موجودةٍ في المسرح الرحبانيّ لأنه يقسم العالمَ بين أبيض وأسود، وبين صالحٍ وشرّير...

زياد وعاصي الرحباني.

[لكنّ] الشخصَ ذاته يُمْكن أن يكون الجزّارَ والضحيّة، الأبيضَ والأسود، الصالحَ والشرّير. العالم معقّد، والإنسان أيضًا. قبل الحرب كانت تجربةُ الرحبانيين كافيةً. وبعد الحرب صار الناسُ يحتاجون إلى مزيدٍ من الحقيقة، خصوصًا وأنّ المثاليّات سقطتْ كلّها. فكيف يأتي مسرحٌ ليتحدّث عن تلك القيم التي سقطتْ، ويتعاطى معها وكأنها ما زالت موجودة؟ يَطلب الناسُ مواجهةً أكثرَ واقعيّةً للواقع. يَطلبون وقاحةً أكثر، وأن يكون للكاتب المسرحيّ رأيٌ في ما يَحدث على أرض الواقع.»

وحين سُئل عن فهمه للمسرح السياسيّ قال: «هناك تلطيشٌ سياسيّ. كثيرون استخدموا التلطيشَ لأنّ الناس تحبّ النقدَ من طريق التلطيش. لكنّ المسرح السياسيّ ليس تلطيشًا، وليس تبشيرًا، بل مواجهةُ فكرٍ معيّن من خلال إبراز سيّئاته وعدم جدواه.» وخلص إلى القول بضرورة المغامرة في بناء مسرح سياسيّ، لا يعتمد التلطيشَ ولا الأغنيةَ لتوصيف الأوضاع اللبنانيّة المتفجّرة. وأكّد أنّ على كلّ مَنْ يتمسّك بالمسرح الرومانسيّ القديم أن يدركَ أنّ زمنه قد شارف على النهاية، وأنّ استمراره رهنٌ بالفصل بين المسرح السياسيّ والمسرح الغنائيّ: «بصراحة، لا أستطيع أن أفهمَ مسرحيّةً تجمع بين الحوار والأغنية. أنا مع استقلال الأغنية عن المسرح، إلاّ إذا كانت الأغنية معدّة للغناء وليست تعبيرًا بواسطة الغناء... الأغنية ترفع الحياة إلى نوع من الجماليّة غير الموجودة فيها دائمًا.»[٣]

عام ١٩٩٣، قدّم زياد **بخصوص الكرامة والشعب العنيد**. وأوضح في إحدى مقابلاته الصحفيّة بعضَ الأهداف المتوخّاة منها: «هل نحن عربٌ أمْ فينيقيون

---

١ ـ نزار مروّة يقدّم فيروز وزياد، بروشور مؤتمر «في شي عم بيصير،» برنامج أنيس المقدسيّ للآداب بالجامعة الأميركيّة في بيروت، ٢٧ ـ ٢٩ نيسان ٢٠٠٦.

٢ ـ ٣ ـ پول شاوول، «زياد الرحباني لِـ **المستقبل**: صار مطلوبًا من الرحبانيين تغييرُ الأسطوانة،» مجلة **المستقبل**، ١٩٨٠/١/٢٦.

أمْ...؟ مشكلتنا في هويّتنا... الشعب العنيد هو أنا وأنت وجميعُنا؛ فلا أحد منّا يتنازل ويقول إنه أخطأ. الدولة ليست تيّارات [فقط وإنما هي] أخلاقٌ أيضًا، ولها قواعدُ مشتركة سواء أكانت يمينيّة أمْ يساريّة...[١]

لكنّ الأمل في التغيير راح يتبخّر بصورةٍ تدريجيّةٍ لدى زياد وغيره من أبناء جيله بعد اتفاق الطائف. فالنظام الطائفيّ بات أكثرَ صلابةً ممّا كان عليه قبل الحرب الأهليّة. وتراجع دورُ العَلمانيين بسرعة فائقة، وانفرط عقدُ أحزابهم ومنظّماتهم وتجمّعاتهم، وانتشر قسمٌ منهم على موائد الطائفيين يعتاشون على فتاتها، وغادر قسمٌ آخر إلى الخارج للاستقرار هناك. وكان زياد من القلائل الذين لم يغادروا. وبقدر ما أحبَّ بيروت كان يقسو عليها. يراقب، ينتقد، يرفض انكساراتها اليوميّة، ويحلُم بعالمٍ أكثر إنسانيّةً.

وفي حوارٍ آخر في العام ١٩٩٥ قدّم زياد مراجعةً نقديّةً صارمة لتجربة ربع قرنٍ من مسيرته الفنيّة. وتُظْهر مقدّمةُ الحوار عنصرَ الاستمراريّة في مواقفه، بالإضافة إلى استعداده الدائم للدخول في مغامرة التغيير. فهو شديدُ الواقعية، إلا أنه ينظر إلى الواقع في حركته الدائمة واحتمالاته الكثيرة لتوليد التغير:

«أنا في عين الواقع، ولا أستطيع أن أكون خارجه. وما من إنسانٍ قادرٍ على تبديل الواقع وحده، بل مجموعة من البشر قد تكون كفيلةً بتغيير مجتمع كامل. إمّا أن نقبلَ الواقعَ كما هو، أو أن نكون في حالة تمرّد عليه وتأهّبٍ دائمٍ لتغييره. أنجزنا مسرحيّاتٍ وحلقاتٍ إذاعيّة لم تصل إلى غايتها بل ساهمتْ في إضحاك الناس. ضحكوا لأنهم يعرفون سلفًا أنّ ما نقوله حقيقيّ. لكنّ الواقع الذي انتقدتُه وقهرني ما زال قائمًا ومستمرّاً. في كلّ شخصيّة من شخصيّاتي المسرحيّة جزءٌ مني. وشخصيّاتي كلّها عرفتْ تطوّرًا شبيهًا بتطوّر مراحل حياتي. في بداية الحرب مثلاً، كنتُ إنسانًا باردًا لا بل بليدًا، مستمعًا، صامتًا، لا يبدي أيّ انفعال خارجيّ يُذكر. لكنْ في الحرب، أصبحتُ إنسانًا متوتّرًا، دائمَ الانفعال، ولديّ شعور بالقمع. فما نفعُ الإنسان الشاهد على الخطإ والمتغاضي عنه؟! الأفضل أن يكون لكلّ منا القدرةُ على الإمساك باللصّ ووضعه في السجن.»[٢]

وفي مقابلةٍ أخرى أُجريتْ معه في الفترة عينها، تبلورتْ لديه مقولةُ «الاستمراريّة والتغيير» في بعض القضايا... لكنْ مع الثبات على القناعات: «صحيح أننا تغيّرنا، لكنْ في المبدأ لم أتغيّر... أغيّر فكري على عدد الدقائق؛ أمّا في الأمور **الرئيسيّة** أو القناعات، فالأمر مختلف. قناعاتي ثابتة، لكنني أغيّر أفكاري في قضايا أخرى.»[٣]

وهو في مقابلاته اللاحقة بعد العام ٢٠٠٠ يُظهر فتورًا شديدًا في الحديث عن التغيير العامّ في لبنان، لكنه يحتفظ لنفسه بثبات الموقف وفق مقولته الشهيرة: «إذا كنتَ لا تستطيع أن تغيّر النظامَ، فاحْذرْ من أن يغيّرك النظامُ.» وباتت تعليقاتُه بعد ذلك التاريخ تقتصر على العموميّات من قبيل: «التاريخ عندنا معلّق،» أو «يعيش المسرحُ في لبنان أزمةً تشكّلُ امتدادًا لما يعانيه الجمهورُ من أزمات اقتصاديّة،» أو «ما زلنا في زمن الهجمة الأميركيّة على المنطقة،» أو «وضعُ التمثيل أسوأ من الغناء، والفنّ بات يشكل مدخولاً للعاطلين عن العمل.» وعن موقفه السياسيّ الثابت أجاب: «ثَبَتَ للعالم أنّ قناعاتي صحيحة. فمسألة القطب الواحد في العالم مش ظابطة [لا تُصلُح]. وأميركا ستكون في مواجهة النازيّة الجديدة مستقبلاً.»[٤]

ثقافة المغايرة وآفاق التجديد الإبداعيّ في لبنان والعالم العربيّ

بدأ لبنانُ نهضتَه الثقافيّةَ والفنيّةَ الحديثة بالتواصل مع ما قام به الغربُ من ثوراتٍ متلاحقةٍ في الصناعة والمواصلات والتكنولوجيا والتعليم والثقافة والفنون. فتحوّلتْ بيروت، منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إلى مركز إشعاع ساهم في إدخال حركة التجديد الفنيّ والإبداعيّ إلى جميع أرجاء المشرق العربيّ، وبلغتْ أوجَ تألّقها في أواسط القرن العشرين وحتى انفجار الحرب الأهليّة. وكان للأخوين رحباني دورٌ أساسٌ في إنتاج نوعٍ متميّزٍ من الثقافة الإبداعيّة، وفي تعميمه عربيّاً وعالميّاً.

كان هاجسُ التجديد الثقافيّ والفنيّ سمةً بارزةً في ثقافة بيروت، في وقت كانت فيه الثقافة المعولمة أداةً لنشر ثقافة الغرب المعولم في مجال الفكر والتكنولوجيا المتطوّرة. فطغت العولمةُ الثقافيّة ذات الطابع الاستهلاكيّ على الثقافة الإبداعيّة في لبنان، وكان الفنّ الرحبانيّ الأصيل من أبرز ضحاياها. فالغرب المعولَم خلال تاريخه الطويل كان صاحبَ مشروع للهيمنة، وتدميرِ القوى الإبداعيّة المعارضة له على المستوى الكونيّ. وما العولمة الثقافيّة سوى صيغةٍ متجدّدةٍ للتفوّق، ولفرض نظامٍ موحّد للإنتاج الفنيّ، وإنشاء مؤسّساتٍ ثقافيّةٍ وفنيّةٍ وإعلاميّةٍ تسهّل هيمنةَ ثقافةً العولمة على حساب الثقافات الأصليّة. واستُخدم التفوّقُ التكنولوجيّ أداةً لمحو ذاكرة الشعوب عبر تحويل تراثها إلى مجرد فولكلور تجاريّ للترفيه. وساهمت النزاعاتُ

---

١ ـ محمد سويد، «بخصوص الكرامة والشعب العنيد،» **ملحق النهار**، ١٩٩٣/٣/٦.

٢ ـ سيلڤانا مرشليان، «زياد الرحباني: مشروعي الموسيقيّ الأكبر مؤجّل،» **الأسبوع العربيّ**، ١٩٩٥/٦/١٣.

٣ ـ حنان فضل الله، «زياد الرحباني: كلّنا تغيّرنا، لكنْ بالمبدأ، أنا ما تغيّرنا،» **الحسناء**، ١٩٩٥، ص ٥٠ ـ ٥٣.

٤ ـ تُراجَع، مثالاً لا حصرًا، عناوينُ المقابلات التالية:

ـ ضحى شمس، «زياد الرحباني: التاريخ عندنا معلّق،» **السفير**، ٢٠٠٠/٧/٢٨.

ـ محمد سويد، «زياد الرحباني: أقدّم كلامًا مغنًّى لا علاقة له بالطرب الشرقيّ،» **النهار**، ٢٠٠١/٤/٩.

ـ تانيا زهيري، «وأخيرًا... زياد الرحباني،» **الحسناء**، كانون الأول ٢٠٠٤، ص ٢٠ ـ ٢٧.

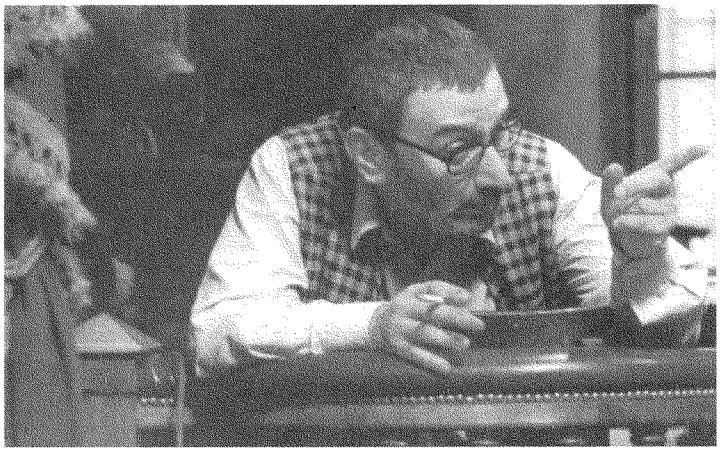
الداخليّة والحروبُ الإقليميّة المتلاحقة في تقويض جهود المبدعين اللبنانيين ومنع تأهيل البنى المعرفيّة في لبنان لضمان تجديد دوره الثقافيّ والفنيّ والإعلاميّ في «الشرق الأوسط.»

اصطدم فنُّ الأخوين رحباني بجمود النظام السياسيّ اللبنانيّ قبل الحرب الأهليّة؛ وهو نظامٌ ازداد تخلّفًا بسبب الانحدار المريع من الطائفيّة إلى المذهبيّة، ومن ثقافة الوطن الموحّد إلى مرويّات الطوائف المتناحرة. وكان البعدُ السياسيّ في مسرح الأخوين رحباني حاضرًا بقوة؛ إلاّ أنه كان يعالج السياسةَ بالثقافة الفنيّة، وبمفرداتها التي تعتمد الإشاراتِ الذكيّة، لا الخطبَ الرنّانة والبرامجَ المطوّلةَ والتوصياتِ المتكرّرة التي تبقى حبرًا على ورق.

وكان زياد الرحباني الأكثرَ جذريّةً في معالجة المشكلات السياسيّة في لبنان، لا داخل الأسرة الرحبانيّة وحدها، بل بين المسرحيين اللبنانيين قاطبةً. وتأتّى له ذلك عبر النقد اللاذع، والموسيقى المتميّزة، والمسرح السياسيّ الذي يصل أحيانًا إلى درجة المباشرة في طرح الحلول الجذريّة الواجب اعتمادُها. فليس في لبنان، كما يبيّن زياد، سياسيّون كبار، بل سياسيّون عاديّون ارتكبوا جرائمَ كبيرةً بحقّ الوطن؛ ولذلك «يجب سحقُهم تحت أقدام السخرية،» تبعًا لمقولة المسرحيّ الألمانيّ برتولد بريشت.

ويواجه لبنانُ اليوم تحدّياتٍ تشلّ قدرةَ اللبنانيين على مواجهة المنظومة الثقافيّة والتكنولوجيّة التي تغزو هذه المنطقةَ عبر شركات إنتاج فنيّ عملاقةٍ لأصحاب المال والإعلام والإعلان. ولا يأبه أصحابُ تلك الشركات، عربًا وغيرَ عرب، بثقافة الإبداع المحاصَرة إلى درجة الاختناق بعد أن باتت أسيرةً للعجز الماليّ ولعدم القدرة على التفوّق التقنيّ على ثقافة العولمة الهادفة إلى طمس ثقافات العالم. ومن التحدّيات: اتساعُ الأميّة، ومراكزُ الأبحاث شبه المعطّلة، والتعليمُ القائمُ على التلقين، والتغييبُ المتعمّدُ لكبار المبدعين العرب من مناهج التربية والتعليم. وبعد أن تحوّل الغربُ إلى مركز استقطابٍ لرساميل العالم وأدمغته، تمّ إفراغُ بلادنا من معظم طاقاتها الفكريّة والإبداعيّة. ولم تعدْ بالإمكان مواجهةُ ثقافة العولمة بمقولات «الحفاظ على التراث والأصالة والهويّة،» بل بثقافةٍ جديدةٍ تعتمد العلومَ العصريّة، والإنتاجَ العلميّ، والانفتاحَ على جميع الثقافات العصريّة؛ كما تعتمد على الانفتاح على القوى الديموقراطيّة في العالم كلّه للعمل معًا على بناء عولمةٍ أكثر إنسانيّةً. وذلك يتطلّب إطلاقَ «مشروع إنقاذٍ ثقافيٍّ وفنيٍّ» لبنانيّ متكامل، وإزالةَ المعوّقات السياسيّة والإداريّة والماليّة. فثمة طاقاتٌ إبداعيّة، لبنانيّة وعربيّة، لا حصر لها، تنتظر ذلك المشروع لتعيد للثقافة في بلادنا ألقها انطلاقًا من مشاريع جديدة. وبقدْر ما يتأخّر مشروعُ الإنقاذ هذا، يتعزّز دورُ الثقافة المضادّة للتغيير والإبداع، وتصعُب معها عودةُ لبنان إلى سابق عهده كمركزٍ للتجديد الثقافيّ والفنّ الإبداعيّ في الشرق الأوسط.

وهنا تبرز تساؤلاتٌ منهجيّةٌ كبيرة: هل قادةُ السياسة في لبنان قادرون على بناء دولة المواطَنة السليمة والتنمية البشريّة والاقتصاديّة المستدامة، التي ترعى أشكالَ الإبداع



زياد في فيديو كليب «شي نو» (un verre chez nous)، ٢٠٠١.

الثقافيّ والفنيّ؟ أمْ أنّ مشروع الإنقاذ سيقع على كاهل مؤسّسات المجتمع المدنيّ والقطاع الخاص؟ وهل إصلاحُ نُظم التعليم، وتشجيعُ التعدّد اللغويّ والثقافيّ، والمساهمةُ في نشر الإبداع الفنيّ، أمورٌ ممكنةٌ في معزلٍ عن قيام تلك الدولة؟

إنّ الإجابة على تلك التساؤلات رهنٌ بتحديد العلاقة المستقبليّة بين الثقافة والفنون بعد أن تغدو النزاعاتُ الطائفيّةُ والمذهبيّة من الماضي، فاسحةً المجال أمام دولةٍ ديموقراطيّةٍ تقوم على المواطَنة والمساواة التامة بين اللبنانيين. والثقافة الإبداعيّة هي في صلب المشروع المستقبليّ لبناء لبنان الواحد، القادر على تحدّيات عصر العولمة وثقافتها الاستهلاكية.

ولزياد الرحباني موقعٌ متقدّمٌ في عمليّة الإنقاذ الفنّيّ والمسرحيّ في الوطن العربيّ. فهو يواصل بعنادٍ قلّ نظيرُه مسيرتَه الموسيقيّةَ والمسرحيّة، وبأسلوبٍ إبداعيٍّ تفرّد به، وحرص على تمايزه، على الرغم من الظروف الصعبة التي تُجْبره أحيانًا على التوقّف فترةً محدودةً، يعود بعدها أكثرَ صلابةً وجرأةً في التصدّي لقضايا لبنان والعالم العربيّ. ذلك أنّ زيادًا فنّانٌ أصيل، عميقُ الانتماء إلى لبنان... ولكنْ بأفقٍ إنسانيٍّ شامل، لأنّ «المعتّر بكلّ الأرض دايمًا هو ذاته» [الإنسان البائس هو نفسه أينما وجد].

بيروت

مسعود ضاهر

مؤرّخ لبنانيّ. يمارس التدريس في الجامعة اللبنانيّة منذ العام ١٩٧٣. له أربعة عشر كتابًا بالعربيّة، منها: **تاريخ لبنان الاجتماعيّ** (١٩١٤ ـ ١٩٢٦)، **والدولة والمجتمع في المشرق العربيّ** (١٨٤٠ ـ ١٩٩٠)، **والجذور التاريخيّة للمسألة الطائفيّة اللبنانيّة** (١٦٩٧ ـ ١٨٦١).