طلال وهبه

البنية الزمنيّة في أغاني زياد الرحباني: «البوسطة» نموذجاً(١)

كتب زياد أغنية «البوسطة» كجزءٍ من مسرحيّة **بالنسبة لبكرا... شو؟** (من تأليفه وتلحينه، ١٩٧٨)، وغنّاها آنذاك جوزيف صقر. ولقد جذبتِ اهتمامَ عاصي الرحباني، وفي السنة نفسها طلبها من زياد لتغنّيها فيروز.

تعْمد منهجيّةُ دراسة الخطاب التي أتبنّاها إلى تفكيك النصّ، من حيث هو مؤلَّفٌ من جُملٍ وعباراتٍ ومركّباتٍ وكلماتٍ منسوبةٍ إلى متكلّم (أو متكلّمين) يتوجّه إلى مستمعٍ (أو مستمعين)، ومن حيث هو جزءٌ من صنفٍ خطابٍ معيّن[٢] تمّ التوصّلُ إليه في زمنٍ (أو أزمنةٍ) ومكانٍ (أو أمكنة)،[٣] ومن حيث هو صادرٌ عن مُنتِج ينتمي إلى مجتمعٍ محدّد ويتفاعل مع تيّاراتٍ ثقافيّةٍ محدّدة يَظهر تأثيرُها في نصّه،[٤] فيكون هذا الأخيرُ نوعًا من التمثيل لها.[٥] وبعد هذا التفكيك يمكن أن يختار الباحثُ العناصرَ اللّغويّة اللافتة، أي التي تُعدّ انزياحًا بالمُقارنة مع نصوصٍ أخرى.[٦] ثمّ يعْمد إلى البحث عن العوامل الثقافيّة التي أدّت إلى ظهور تلك العناصر في النصّ المدروس.[٧]

وأتبنّى في بحثي هذا تعريفَ «الثقافة» كما ورد عند حليم بركات: إنها «مجمل حياة [المجتمع] التي تشتمل، فيما تشتمل، على المكوّنات الثلاثة المُتداخلة التالية: ١ ـ القِيَم والرموز والأخلاق والسجايا والمعتقدات والمفاهيم والأمثال والمعايير والتقاليد والأعراف والعادات والوسائل والمهارات... ٢ ـ الإبداعات التعبيريّة الفنيّة... ٣ ـ الفكر من علوم وفلسفة ومذاهب وعقائد ونظريّات...»[٨] وهي بذلك لا تقتصر على الإنتاج الفكريّ لشريحةٍ معيّنةٍ في المجتمع، بل تمتدّ إلى جميع الظواهر الاجتماعيّة، وإلى خلفيّة هذه الظواهر أيضًا.

ولقد وقع اختياري على أغنية «البوسطة»[٩] لسببٍ لغويٍّ معيّن، ألا وهو وفرة النُطُق (أو النطاقات) الزمنيّة فيها بالمقارنة مع الأغاني العربيّة عامةً، هذا فضلاً عن أهميّتها كأغنيةٍ ناجحةٍ يردّدها الكبارُ والصغار. وتشكّل وفرةُ النُطق الزمنيّة المُعطى اللّغويَّ الذي يحتاج وجودُه في الأغنية إلى تفسير. والسؤال الذي أسعى إلى أن أجيبَ عنه هنا يتناول ضروبَ العلاقات التي تربط بين وفرة النُطق الزمنيّة في «البوسطة» والمحيط الثقافيّ الاجتماعيّ الواسع الذي ترعرع فيه زياد ويعيش فيه. وبعبارةٍ أخرى، أتناول الأسبابَ الثقافيّة الاجتماعيّة والفنيّة التي أسهمتْ في تشكيل هذه الأغنية لتكونَ على ما هي عليه.

النُطُق الزمنيّة في «البوسطة»

أعني بالنطاق الزمنيّ امتدادًا زمنيّاً توجد في النصّ قرائنُ تفْصله عمّا قبله أو بعده أو الأمرين معًا. ولكنْ قبل الحديث عن النُطُق الزمنيّة في «البوسطة،» لا بدّ من الإشارة إلى أُطر المُخاطبة في الأغنية، إذ إنّ النُطُق المذكورة تتوزّع ضمنها.

كلّ أغنية، بحكم انتمائها إلى صنفٍ محدّد (الأغنية عامّةً)، تدخل في إطار مُخاطبةٍ عامّ يتوجّه فيه المغنّي إلى المستمع. وضمن هذا الإطار العامّ، تحوي «البوسطة» إطارين للمُخاطبة: إطارَ مُخاطبة الشخصيّة الأساسيّة لـ «عَلْيا،» وإطارَ الحكاية التي تُخْبر عن أحوال ركّاب البوسطة. وتتوزّع النُطق الزمنيّة ضمن هذين الإطارين.

---

١ ـ أشكر الأستاذ أكرم الريّس على جهوده في توفير المراجع اللازمة ومناقشاته المشوّقة التي أسهمتْ في تحديد موضوع البحث وبلورته.

٢ ـ Françoise Armengaud, **La Pragmatique** (Paris: Presse Universitaire de France, 3ème ed, 1993), p. 60-61.

٣ ـ Michèle Perret, **L'Enonciation en grammaire du texte** (Paris: Editions Nathan, 1994), p. 26-27.

٤ ـ Norman Fairclough, **Analysing Discourse, Textual Analysis for Social Research** (London: Routledge, 2004), p. 21-22.

٥ ـ Stuart Hall (ed.), **Representation, Cultural Representations and Signifying Practice** (London: Saga Publications, 1997), p. 15.

٦ ـ Fairclough, p. 135-136.

٧ ـ Ibid, p. 28 -31.

٨ ـ حليم بركات، **المجتمع العربيّ المعاصر** (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، ١٩٩٨، الطبعة الأولى ١٩٨٤)، ص ٣٢١.

٩ ـ فيروز، أسطوانة **وحدن**، إنتاج شركة زيدا، ١٩٧٩. زياد الرحباني (١٩٧٨)، مسرحيّة **بالنسبة لبكرا... شو؟** (بيروت: شركة ريلاكس إن، ١٩٩٥).

في إطار المُخاطبة الأوّل نجد المتكلّمَ يُخاطب علْيا في نطاق الحاضر. ومن المعروف في الألسنيّة التداوليّة أنّ تحوّل الفرد إلى متكلّم يحدّد إطارًا زمنيّاً يحوي حاضرًا وماضيًا ومستقبلاً. والحاضر في هذا الإطار هو زمنُ نطق المتكلّم، أما الماضي فهو ما تدلّ القرائنُ على أنّه يسبقه، والمستقبل ما تدلّ على أنّه يأتي بعده.[1] ويحدّد ذلك ثلاثة نُطُق زمنيّة ممكنة لإطار المُخاطبة. وجميعُ هذه النُطُق مستخدمٌ في «البوسطة،» وينقسم كلٌّ منها إلى أكثر من نطاقٍ فرعيّ، ويولّد الاقتباسُ بالحرف إطارَ مُخاطبةٍ يرد ضمن الحكاية. إضافةً إلى ذلك، تدلّ بعضُ القرائن على تداخل النطق الزمنيّة أحيانًا.

وفي ما يلي النُطُق الزمنيّة التي تحويها هذه الأغنية.

في موّال الأغنية

ـ النطاق الأوّل: زمنُ قيام المتكلّم بالسفر عبر الـ «ضيع» والـ «جرود.» ويوجد هذا النطاقُ في ماضي مُخاطبة علْيا. وقد تكون رحلةُ المتكلّم في البوسطة جزءًا من هذا السفر المستمرّ، فيكون هذا الأخيرُ قد بدأ في الماضي ولم ينتهِ بعد.

ـ النطاق الثاني: زمنُ حالة «الانوعاد» بعينيْ علْيا. ويعيش المتكلّمُ هذه الحالة في زمنٍ يبدو أنّه بدأ في ماضٍ بعيدٍ غير محدّد، تسبق بدايتُه قيامَ المتكلّم بالسفر، وما زال يعيش هذه الحالةَ أثناء كلامه، وهي مرشّحةٌ للاستمرار إلى زمنٍ غير محدّد.

ـ النطاق الثالث: زمنُ وجود صفة علْيا، أي الزمنُ الذي توجد فيه علْيا بوصفها امرأةً ذاتَ «عيون سود.» ويشمل أيضًا زمنَ جهلِ علْيا بتأثير العيون السود في المتكلّم.

في إطار الحكاية ومُخاطبة السائق أو مُعاونه

ـ النطاق الرابع: زمن الانتقال بالبوسطة من ضيعة حمْلايا إلى ضيعة تَنّورين؛ وهو زمنٌ يسبق فترةَ مُخاطبة علْيا، كما يوضح المتكلّمُ في قوله «الكانت ناقلتنا.» والنطاق الرابع مستقلٌّ نوعًا ما عن فترة المُخاطَبة: إنّه نطاقُ «الحكاية» التي تضعها عبارةُ «الكانت» في زمنٍ يسبق زمنَ المُخاطبة. وتمتدّ على مدى النطاق الرابع الأحداثُ والحالاتُ الآتية: هديرُ البوسطة، وتذكّرُ المتكلّم علْيا، والإحساسُ بالحرّ («بهالشوب وفطسانين»)، وتواجدُ رجل وزوجته في البوسطة، وكونُ المتكلّم وبعضِ الركّاب لم يدفعوا أجرَ ركوب البوسطة.

ـ النطاق الخامس: زمنٌ قد يتطابق مع زمن الانتقال بالبوسطة، وقد يكون أقصرَ منه. وهو زمنٌ أكل فيه أحدُ الركّاب الخسَّ، والآخرُ التينَ.

ـ النطاق السادس: زمنُ حالةٍ تتخطّى في امتدادها زمنَ الرحلة. إنّه زمنُ وجود البشاعة المُلازمة لزوجة أحد الركّاب.

ـ النطاق السابع: زمنُ أحداثٍ متكرّرةٍ قصيرةِ الأمد، هو زمنُ إمساك الباب أو الركّاب.

ـ النطاق الثامن: زمنُ حدثٍ أقلّ امتدادًا من زمن الانتقال، نجده في حالةٍ يعيشها زوجٌ «عَبّق،» وحالةٍ تعيشها زوجتُه التي «داخت.»

ـ النطاق التاسع: زمنٌ افتراضيّ، أيْ لا نعرف متى يمكن أن يتحقّق، ونجده في إمكانيّة رؤية الرجل (الذي تصْحبه زوجتُه) عينَيْ علْيا، وما يترتّب على ذلك من تركه زوجته.

ـ النطاق العاشر: زمن مُخاطَبةٍ داخل الحكاية، حيث يتمّ استعمالُ الاقتباس بالحرف لنقل مُخاطَبةٍ يتوجّه فيها متكلّمٌ أو متكلّمون إلى سائق البوسطة. وتتزامن مُخاطبة السائق («يا معلّم») وطلبُ إغلاق النافذة مع حاضرِ إطار المُخاطبة هذا.

ـ النطاق الحادي عشر: زمن مستقبليّ بالنسبة إلى زمن المُخاطبة في الاقتباس بالحرف، وهو زمنٌ قريبٌ («رَحْ») قد تتمّ فيه إصابةُ الركّاب «بالهوا.»

يتبيَّن أنّ وفرة النُطق الزمنيّة في «البوسطة» يستند إلى أربعة مكوّنات في نصّ الأغنية: الأوّل هو استخدام المُخاطبة داخل عالم الأغنية، والثاني هو الحكاية، والثالث هو الاقتباسُ بالحرْف، والرابع هو التطرّقُ إلى تفاصيل الحياة اليوميّة واستخدامُ التعابير المرتبطة بها. وكلُّ مكوّنٍ من العناصر اللّغويّة المذكورة ينتمي إلى مستوًى لسانيٍّ مختلف:

أ ـ ترتبط المُخاطبة بحضور متكلّم يتوجّه إلى متلقٍّ داخل عالم الأغنية. ولقد بيّنتُ حضورَ متكلّمَيْن في عالم الأغنية: الشخصيّة التي تُخاطب علْيا، والركّاب الذين يُخاطبون السائقَ. ويجعل ذلك الأغنيةَ نوعًا من المُحادثة.

ب ـ أما الحكاية فتنقلنا إلى مجال السرد، حيث يُفترض وجودُ راوٍ وشخصيّاتٍ يتحدّث عنها، وقيامُ تسلسلٍ بين عدد من الأحداث.[2] وفي عالم الأغنية التي تشكّل عيّنةَ البحث، فإنّ الراوي هو الشخصيّة التي تُخاطب علْيا، والشخصيّات الأخرى هي الركّابُ والسائقُ وعليا. ومن الأحداث: الانتقالُ بالبوسطة، وأكلُ التين والخسّ. وبين هذه الأحداث تسلسلٌ ما: فلقاءُ الشخصيّة الأساسيّة علْيا تمّ قبل الانتقال بالبوسطة، وعمليّةُ الانتقال تَظْهر خلالها أحداثٌ جديدة وحالاتٌ تعتري الركّابَ.

ج ـ أمّا الاقتباس بالحرف فينقلنا إلى مستوى العلاقة بين أُطر التخاطب، إذ إنّه يستخدم إطارَ الحكاية ـ الموجود داخل إطار مُخاطبة علْيا ـ ليضع أمامنا إطارَ مُخاطبةٍ ثالثًا يتكوّن أيضًا من متكلّم ومتلقٍّ، وفيه يتوجّه الركّابُ إلى السائق، كما ذكرنا.

---

١ ـ Françoise Armengaud, op.cit, p. 59.

٢ ـ Daniel Chandler, **The Basics, Semiotics** (London: Routledge, 2nd ed, 2007), p. 114.

د ـ أمّا العنصر الرابع فيرتبط بنوعيّة التعابير والمفردات المستخدمة في الأغنية، وطُرقِ (وظروف) استخدامها في الواقع المعيش. ومن التعابير الشعبيّة الشائعة التي تحويها الأغنية: «يخْرب بيت...» التي تُستخدم للتعبير عن الإعجاب بأمرٍ ما، و«فطسانين» للتعبير عن شدّة الإحساس بالحَرّ، و«ولُوه» زائد «شو» للتعبير عن شدّة حضور شيء ما، و«نِيّالن» للتعبير عن حظوةٍ ما، و«معلّم» لمُخاطبة السائق أو مُعاونه، و«لَوْ» + «بـ» + فعل مضارع («تسكّر») للطلب، و«يسْفقنا الهوا» للتعبير عن الانزعاج من الريح. واستنادًا إلى هذه الأمثلة، يمكن القولُ إنّ زياد الرحباني يستخدم اللّهجة العربيّة اللّبنانيّة من دون أن يلجأ إلى تطعيمها بالفصحى أو تطويعها لتقترب من هذه الأخيرة.

السياقُ النصّيّ للأغنية وبعدُها الاجتماعيّ

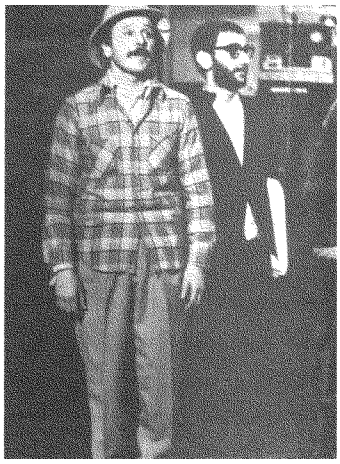
تروي **بالنسبة لبكرا ... شو؟**[1] وهي المسرحيّة التي وردتْ فيها أغنيةُ «البوسطة،» حكايةَ نادلٍ (زكريّا) انتقل من الضيعة إلى بيروت مع عائلته. وتجري أحداثُ القصّة في ملهًى حيث يعمل زكريّا مع زوجته (ثريّا). وبموافقة زكريّا تعمل ثريّا مومسًا (عند الأجانب) للحصول على ما يكفي لسدّ احتياجات العيش. ولم يستطع زكريّا تحمُّلَ الصراع بين تقييمَين مختلفَين لدفعه زوجتَهُ إلى بيع جسدها: اعتبار قيامها بذلك أمرًا ضروريًا للحصول على الاكتفاء الماديّ، واعتباره سلبًا لكرامته. وينتج من ذلك فقدانُه السيطرةَ على نفسه وارتكابه جريمةً.

في هذا السياق يطلب صاحبُ الملهى وضيوفُه إلى أنور، الفلاّح الذي يزوّد البارَ بالخُضَر، أن ينشدَ أغانيَ جبَليّةً لتسليتهم، فيغني أغنيةَ «البوسطة.» وهذه الأغنية لا ترتبط بمضمون المسرحيّة مباشرةً، بعكس أغنية «عايشة وحدا بَلاكْ» وأغنية «اِسمعْ يا رضا» (وفيها موّال «تغيَّرْ هوانا») اللتين ترتبطان بمضمون المسرحيّة: فتعبّر الأولى عن حالة نجيب الذي يحبّ صبيّةً لا تحبّه؛ والثانية عن حالةِ أنور الذي باع الخسّةَ بليرتَين للملهى ومطلوبٌ منه أن يدفع ثمانيَ ليرات للحصول عليها سَلَطةً، وحالةِ رضا الذي يتعلّم الإنكليزيّة لتحسين راتبه.

أما العلاقة غير المُباشرة بين أغنية «البوسطة» والمسرحيّة فتكمن في ارتباط الأغنية بالثقافة الشعبيّة، موسيقى ولغةً ومضمونًا.

أ ـ في ما يخصّ الموسيقى، تنتمي «البوسطة» إلى نوع «الطقطوقة،» وهو أحدُ أشكال الغناء بالعاميّة، ويتكوّن من مذهبٍ وعدّة مقاطع تسمّى كوپليهات، ويُعاد تكرارُ المذهب بعد كلّ كوپليه، ويُختم به الغناءُ. تبدأ أغنيةُ البوسطة، بحسب النصّ الذي تغنّيه فيروز (راجعْ ملحقَ الأغاني المختارة ـ الآداب) بالموّال الآتي: «موعودْ بعيونِكْ أنا موعودْ، وشو قطعتْ كرمالهن ضيَع وجرودْ، إنتِ عيونِكْ سُودْ ومانّكْ عارفة، شو بيعملوا فيّي العيون السود.» ثمّ يأتي المذهب: «ع هدير البوسطة الكانت ناقلتنا، من ضيْعة حِمْلايا على ضيْعة تنّورين، تذكّرتِكْ يا علْيا، وتذكّرت عيونِكْ، ويخْرِبْ بيْت عيونِكْ يا علْيا شو حلوين.» تلي ذلك موسيقى من دون غناء، ثمّ كوپليه: «نحنا كنّا طالعين بهالشوْب وفطسانينْ، واحدْ عم ياكلْ خسّ، وواحد عمْ ياكلْ تينْ، في واحد هوّي ومرْتو.. ولوه شو بشْعا مرتوه، نيّالن ما أفضى بالُن ركّاب تنّورين، ومش عارفين عيونِكْ يا عليا شو حلوين.» ثمّ المذهب مجدّدًا، فموسيقى من دون غناء، فكوپليه: «نحنا كنّا طالعين، طالعين ومشْ دافعين، ساعة نهدّيلو الباب، وساعة نهدّي الركّاب، هيْدا اللي هوّه ومرتو عَبّق وداختْ مرتو، وحياتِكْ كان بيتركها تطّلع وحْدا ع تنّورين، لو بيشوف عيونِكْ يا علْيا شو حلوين.» ثمّ المذهب مجدّدًا، تُرافقه المغنيّة بكوپليه: «يا معلّم لو بتسكّر هالشبّاك يا معلّم، الهوا يا معلّم، رح يسْفقنا الهوا يا معلّم،» فموسيقى من دون غناء. وفي نهاية الأغنية تردّد الجوقة: «ع هدير البوسطة،» وتردّد المغنيّة: «ع هدير البوسطة يا معلّم» و«لو بتسكّر هالشبّاك يا معلّم.» وكما في الأغاني الشعبيّة نجد لحنَ المذهب سهلاً وجذّابًا، بينما ألحان الكوپليهات أكثر تعقيدًا.[2]

ب ـ أما في ما يتعلّق باللغة، فلقد أشرتُ أعلاه إلى التعابير الأكثر شعبيّةً، وإلى طبيعة اللّهجة اللّبنانيّة في هذه الأغنية.



زياد وجوزيف صقر في **بالنسبة لبكرا... شو؟** (١٩٧٨)

غلاف أسطوانة **وحدن** لفيروز وزياد (١٩٧٩)

١ ـ زياد الرحباني (١٩٧٨)، مسرحية **بالنسبة لبكرا... شو؟** (بيروت: شركة ريلاكس إن، ١٩٩٥).

٢ ـ Classic Arab Music: Al-taqtuqa. Hosted by Tripod. Retrieved on October 5, 2009. http://arab-music.tripod.com/id63.html

ساعد في بلورة هذا المقطع الأب الدكتور بديع الحاجّ، وهو أستاذٌ في كليّة الموسيقى في جامعة الروح القدس في الكسليك، جونية، لبنان. فله جزيلُ الشكر.

ج ـ وأمّا مضمونُها فيروي حكايةَ رجلٍ مُغْرَمٍ بعينيْ عَلْيا، وحكايةَ انتقال مجموعةٍ من الأشخاص بالبوسطة من ضيعة حِملايا إلى ضيعة تنّورين. وللحكايتين دلالاتٌ اجتماعيّةٌ مهمّة: فحكاية الرجل تشير إلى جانبٍ من طبيعة العلاقات الغراميّة في المجتمع الذكوريّ، حيث يُعجب الرجلُ بالدرجة الأولى بشكل المرأة (وبعينيْها تحديدًا في هذه الأغنية) ويسافر لأجلها. وفي حكاية ركّاب البوسطة أيضًا إشارةٌ إلى المسألة الاجتماعيّة نفسها، إذ إنّ الراوي يتوقّع تخلّي شخصيّةٍ ذكوريّةٍ عن زوجته لأنّها بشعة ولأنّ عينيْ عليا ستُفقدانه صوابه.

وينتقل الركّابُ من بلدةٍ جبليّةٍ في قضاء المتن (حِمْلايا) إلى بلدةٍ جبليّةٍ في قضاء البترون (تنّورين)، في محافظتَين مختلفتَين من لبنان. ويبدو أنّ الانتقال يتمّ عن طريق الساحل (الأمرُ الذي يفسّر الإحساسَ بالحرّ ـ «بهالشوب وفطسانين»). وهدفُ الانتقال، على الأرجح، هو السياحةُ أو التنزّهُ أو الزيارة، إذ إنّ الانتقال للأعمال التجاريّة يكون عادةً بين مكانَين، لأحدهما على الأقلّ طابعٌ صناعيّ أو تجاريّ. ويبدو من مواصفات البوسطة (لها هدير، وغيرُ مكيَّفة، وحالُ الشبّاك والباب ليست جيّدة) أنّها قديمة، وبالتالي فأجرُها منخفضٌ نسبيًا. ويبدو من سمات الركّاب (اختاروا البوسطة المذكورة، وهم يأكلون الخُضَر والفاكهة المحليّة أثناء الرحلة، وبعضُهم لم يدفع الأجرَ، وهم يحْذرون «سفقَة الهوا» وفق معتقدات الطبّ الشعبيّ) أنّهم ينتمون إلى الطبقة الاجتماعيّة التي ينتمي إليها زكريّا وثريّا وأنور ونجيب ورضا، وهي الشخصيّاتُ الشحيحةُ الدخل في **بالنسبة لبكرا ... شو**؟. الأغنية، إذًا، شبيهة بالمسرحيّة من ناحيتين: فجسدُ ثريّا في المسرحيّة يُباع ويُشترى، والمرأةُ في الأغنية تُقيَّم بجسدها؛ كما أنّ أوضاعَ الشخصيّات المعيشيّةَ ومعتقداتها متشابهةٌ أيضًا في المسرحيّة والأغنية.

ومن الطبيعيّ، ومن المستحبّ فنيّاً، بعد ذلك، أن تحوي الأغنيةُ، كما المسرحيّة، لغةَ الناس الذين تتحدّث عنهم، وبذلك تبْلغان مستوى عاليًا من العفويّة الفنيّة، وتقْنعان المُشاهدَ والمستمعَ بواقعيّة المشهد والكلمات. وتظلّل كلَّ ذلك قدرةُ زياد الرحباني، مُخرجًا وممثّلاً، وقدرةُ الممثّلين الآخرين، على إضفاء الفكاهة على جميع المواقف المذكورة.

من الواضح، إذًا، أنّ زياد الرحباني يهتمّ بنمط حياة الطبقة الشحيحة الدخل، أيْ بنمط عيش معظم اللّبنانيّين في السبعينيّات. وتشير الدراساتُ التي تتناول الفترةَ التي أُنتجتْ فيها «البوسطة» إلى سيطرة «٤ ٪ من اللّبنانيّين على نسبةٍ كبيرةٍ من الدخل الوطنيّ،» بينما بلغ حجمُ الطبقة المتوسّطة ٧٠ ٪.[١] وبالطبع تنتمي إلى طبقة الـ ٧٠ ٪ مجموعاتٌ ذاتُ مستويات دخلٍ مختلفة، ويشكّل الفقراءُ الـ ٢٦ ٪ المتبقيّةَ. وثريّا وزكريّا وشخصيّاتُ الأغنية ينتمون إلى مجموعة داخل الطبقة الوسطى تحسَّن وضعُها الماديّ إلى حدٍّ ما، من دون أن تصل إلى البحبوحة.

ولا يقتصر اهتمامُ زياد بالمجموعة الشحيحة الدخل على التعاطف معها بسبب أوضاعها الماديّة، وإنّما يتخطّى ذلك إلى الاهتمام بجميع أحوال أفرادها: كيف يحبّون، وكيف يغضبون، وكيف يتحدّثون، وكيف يرفضون أو يقبلون، وما إلى ذلك. يقول في إحدى المقابلات: «أنا أحبّ بطبعي أن أستمعَ إلى الناس وهمومها، وأراقب أيضًا. وهذه ليست صفةً نادرة، ولكنْ ليس بالضرورة يستطيع الجميعُ أن ينقلَ هذه الهمومَ والهواجس. أمّا أنا فأستطيع نقل هذا بشكل وفيّ.»[٢] ويجد المطّلعُ على أعمال زياد أنّ اهتمامه بأنماط العيش لا يعني بالضرورة تركيزَه دائمًا على المشاكل الناتجة من شحّة الدخل والعلاقات السلطويّة داخل المجتمع. وتُعدّد إحدى الدراسات الأكديميّة ستّ قضايا كبرى تناولتْها أعمالُه: صعوبة الأوضاع المعيشيّة، والهجرة، واقتصاد الخدمات، والطائفيّة، والعلاقات اليوميّة بين الناس، وعلاقة المرأة بالرجل.[٣] من الأفضل، إذًا، اعتبارُ اهتمام زياد بمشاكل الطبقة الشحيحة الدخل جزءًا من اهتمامه الأوسع بنمط العيش الشعبيّ، وحياةِ الناس عامّةً.

«البوسطة» في بعدها الدراميّ

كلّ ذلك يتيح لنا أن نفترض أنّ حضورَ المُخاطَبة والحكاية والاقتباس والتعابير والعادات الشعبيّة في الأغنية مصدرُها اهتمامُ زياد الكبيرُ بنمط العيش الشعبيّ وبترجمة هذا الاهتمام أعمالاً فنيّة. فالمُكوّنات الأربعة المذكورة تضفي حياةً وواقعيّةً كبيرتَين على أغنية «البوسطة.» ولا يقتصر اهتمامُ زياد على نقل مشاعر الحبّ التي يحسّها مُشتاقٌ يتذكّر حبيبتَه، وإنّما ينقل أيضًا طريقةَ تذكرّه، والمكانَ الذي تذكّر فيه، والأشخاصَ الذين كانوا يحيطون به أثناء التذكّر، والطريقةَ التي تفاعل بها معهم وهو يتذكّر أحوالَهم، ويصل به الأمرُ إلى نقل لغتهم والتعابير التي يستخدمونها، بل إلى الاقتباس بالحرف من أقوالهم وطُرق مُخاطبتهم بعضهم لبعض، فإذا الأغنية مملوءةٌ بالحياة والحركة. وبتعبيرٍ أدقّ، تصبح الأغنيةُ عملاً دراميّاً، أو تحوي أسسَ العمل الدراميّ.

---

١ ـ مسعود ضاهر، «الحياة الثقافيّة في بيروت خلال القرن العشرين،» مجلّة **المدى**، العدد ٢/٢٨، ٢٠٠٠، ص ٥ ـ ١٦.

٢ ـ نزار مروّة، **في الموسيقى اللّبنانيّة العربيّة والمسرح**، إعداد وتنسيق وتقديم محمّد دكروب (بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٨) ، ص ٣٢٤.

٣ ـ Suzanne Kamel Abou Ghaida, **Analyzing the Ziad Rahbani Phenomenon Through Fan Discourse** (Master of Arts Thesis) (Beirut: Department of Social and Behavioral Sciences, Faculty of Arts and Sciences, The American University of Beirut, 2002), pp. 87-102.

ولكي يكون النصُّ دراميّاً يجب أن يحوي سردًا وشخصيّاتٍ تقوم بأفعال وتمرّ بحالات وتنطق بأقوال.[1] لذلك أقول إنّ المكوّنات الأربعة التي برهنتُ على وجودها في «البوسطة،» وعلى أنّها مصدرُ وفرة النُطُق الزمنيّة، هي التي تجعل نصَّ الأغنية دراميّاً. فالسردُ، والشخصيّاتُ، ووصفُ أفعالها وحالاتها، موجودةٌ في الحكاية. وأقوالُ الشخصيّات موجودةٌ في المُخاطبة على لسان المتكلّم مع عليا، وفي الاقتباس بالحرف من كلام الركّاب.

ولأنّ لنصّ الأغنية بعدًا دراميّاً، فإنّه يمْكن وضعُ اهتمام زياد بنمط العيش الشعبيّ في إطار العلاقة بين عالم النصّ الدراميّ وعالم الواقع. وبالنسبة إلى المستمعين، يحْملهم تحوّلُ بعض مكوّنات الواقع إلى أحداثٍ ضمن حكايةٍ لها أبطالُها، على رؤية الواقع أجزاءً، بينها علاقاتٌ زمنيّة (تسلسل) ومنطقيّة (سبب ونتيجة)؛ وتُضفي معرفتُهم المتفاوتةُ بالواقع على النصّ الدراميّ صبغةَ الواقعيّة. أضف إلى ذلك أنّ الطابع الفكاهيّ للمواقف والشخصيات في عالم النصّ الدراميّ يصبغ الواقعَ عند المستمعين بصبغةٍ فكاهيّة. وهذه الدراميّة حاضرةٌ بدرجاتٍ مُتفاوتةٍ في أغاني زياد.[2] وكما بيّنا في دراسة أغنية «البوسطة،» يرتبط ازديادُ الطابع الدراميّ في كلّ أغنية بحضور أقوى للمكوّنات الأربعة، وينجم عن حضور هذه المكوّنات ازديادُ النُطُق الزمنيّة. ويتطلّب توسيعُ دائرة البحث معالجةَ كلّ الأغاني التي كتبها زياد لتحديد درجة حضورها في كلّ أغنية، وللتوصّل إلى رؤيةٍ عامّةٍ تأخذ في الاعتبار كلَّ هذه الأغاني.

ومن الأسباب الثقافيّة المكنة لاهتمام زياد الكبير بنمط العيش الشعبيّ، ونمطِ عيش الطبقة الشحيحة الدخل، ميولُه اليساريّةُ، أي اهتمامُه بالعلاقة الفوقيّة التي تحْكم ارتباطَ الفقراء بالأغنياء، وبالعوامل التي تجعل من السلطة أداةً في أيدي البعض وثقلاً يرزح تحته آخرون؛ وذلك من منطلق رغبة زياد في دعم العدالة الاجتماعيّة.

ويقوم زياد بتوظيف هذا الاهتمام ضمن «إشكاليّة التجديد» في عالم الموسيقى والنصّ الغنائيّ. فمن مواقف زياد المُعلنة دفاعُه عن التجديد من ناحية، وسعيُه إلى الحفاظ على هويّة الأغنية الشرقيّة من ناحية أخرى. وممّا قاله في هذا المجال في مقابلةٍ أجراها معه نزار مروّة:

من حملايا إلى تنّورين... في عزّ البرد.

«ـ نزار مروّة: حسنًا، هذا الوعي الذي دفعكَ إليه والدُكَ، ووعيْتَه مؤخّرًا، ما أنتج؟ وكيف تجلّى في أعمالك الموسيقيّة؟

ـ زياد الرحباني: أنتج اقتناعًا تامّاً، بالنسبة لي، بأنّ أيّة موسيقى عالميّة لم يعد بمقدوري التعاطي معها تأليفًا وعزفًا وأداءً إلاّ من خلال مناخ الموسيقى الشرقيّة. وتجلّى هذا أوّلاً في طريقة عزفي على البيانو للموسيقى الغربيّة، حيث تمرّ نغماتٌ شرقيّة... (...)

ـ نزار مروّة: هذا الوعي الجديد بالانتماء أكثر للموسيقى الشرقيّة، ماذا أنتج من أعمالٍ موسيقيّة محدّدة، من حيث الأسلوبُ والتفكير الموسيقيّ؟

ـ زياد الرحبانيّ: في هذا الجوّ والمناخ، أنتجتُ معظمَ أعمالي الموسيقيّة...»[3]

ولقد طَبع هذا السعيُ إلى تجديد الموروث إنتاجَ زياد بطابع الإبداع. وليس من الغريب أن يتخّذ التجديدُ الفنّي شكلَ تأليف أغانٍ دراميّة. فمن نقّاد الموسيقى

---

١ ـ Oswald Ducrot & Jean Marie Schaeffer, **Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage** (Paris : Seuil, 2ème ed, 1995), p.p. 612-613.

٢ ـ في اغنية «معرفتي فيك» على سبيل المثال تظهر شخصيّةُ الحبيبة التي تُخاطب حبيبها. وفي عالم الأغنية شخصيّةٌ ثالثةٌ يُشار إليها بشكل غير مُباشر في «إجت عا زعل،» إذ من المحتمل أن يكون «الزعل» من حبيب سابق. ويقوم التسلسلُ السرديّ بين ثلاثة أحداث أساسيّة: «الزعل والملل» ثمّ «معرفتي فيك... وحُبّك لإلي» ثمّ «بس اليوم... لآخر مرّة بقلّك حبيبي» في أغنية قصيرة جداً. ولا تحوي الأغنية اقتباسًا بالحرف. أمّا التعابير العاميّة التي تَرجَعُ إلى الحياة اليوميّة فكثيرة في هذه الأغنية القصيرة، ومنها «ع زعل» و«بلّش» و«بس» و«هلأ» و«مِش.» أما في «أغنية الوداع» فتَظهر المغنيّة شخصيّةً داخل عالم الأغنية: فـ «أنا» في «أنا صار لازم ودّعكن...» تشير إلى شخص فيروز. والشخصيّة المخاطَبة جماعةٌ لا فرد: «... ودّعكن وخبّركن...». وتظهر شخصيتان ثانويّتان: الـ «موسيقيّي» و«العالم» (تعني هنا «الجمهور»). ويقوم التسلسل السرديّ الأساسيّ بين «غنّينا» ثمّ «أنا صار لازم ودّعكن وخبّركن...»، ثمّ «بكرا برجع...». ولا تحوي الأغنية اقتباسًا بالحرف، لكنْ يوصف فيها ما يقوله المتكلّم بأنّه إخبار. وقصّة في «لازم خبركن هالقصّة عنّي» ـ وتحوي إشارة إلى كلامٍ مستقبليّ مُحتَمل: «إنتو حكوني.» ومن التعابير اليوميّة التي ترد في الأغنية: «لَو منكن ما كنت...» و«عم حسّو» و«ع طول.»

٣ ـ نزار مروّة، **في الموسيقى اللّبنانيّة العربيّة والمسرح**، إعداد وتنسيق وتقديم محمّد دكروب (بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٨) ، ص ٣١٠.

مَنْ يرى في التحوّل الدراميّ للأغنية خشبةَ الخلاص للأغنية الشرقيّة العربيّة. يقول نزار مروّة: «وفي رأيي إنّ ما سيدفع الموسيقى العربيّة إلى المُعاصرة هو الرؤيةُ الدراميّةُ للعالم من خلال عيون تراثنا الموسيقيّ. إنّ الموسيقى العربيّة تفتقر بوجه عامّ إلى الروحيّة الدراميّة، إلى الموضوعيّة والاحتدام الدراميّ.»[١]

هذا ولا بدّ من الربط بين الدراميّة في أغاني زياد ونهلِه من إرث الأخوين رحباني. فكما يقول هو في معرض الحديث عن إضافاته على ألحان الأخوين رحباني وموقف فيروز من ذلك: «لفيروز حساسيّة عميقة وقدرةٌ خاصةٌ على التفريق بين الجيّد والسيّء. وإنّ ارتباطها بجوّ الرحبانيَّين عميق جداً. ورغم اختلاف الزمن بيني وبينهما فإنّني أعتبر نفسي امتدادًا لمدرستهما...[٢] يستند زياد في تجديده الفنيّ بشكل أساسٍ إلى إرث الأخوين رحباني (من دون أن ينفي ذلك تأثّره بمصادر فنيّة أخرى، ومنها مثلاً موسيقى الجاز).[٣] وهذا الإرث تحوي أغانيه أيضًا تعدّدًا في النُطق الزمنيّة، وتحوي كذلك مكوّنات الدراميّة، لكنّ هذه الدراميّة تصل عند زياد إلى مستوى مختلف. ويحتاج التحقّقُ من ذلك في أغاني زياد توسيعَ البحث ليتناول كلّ الأغاني التي كتبها الأخوَين رحباني. ولا يسعني إلاّ أن أكتفي هنا بإبداء بعض المُلاحظات على ذلك.

تحوي بعضُ أغاني الأخوَين رحباني[٤] مناداةَ حبيبةٍ لحبيبها، كما في «سألوني الناس.» لكنْ في العديد من أغانيهما يُنادي متكلّمٌ غير محدَّد مخاطبًا غيرَ عاقل، كما في «يا جبل الشيخ» و«يا طير/يا حجل صنّين» و«يا جبل للي بعيد» و«يا حريّة.» ويحوي عددٌ من أغانيهما حكايةً فيها تسلسلٌ زمنيّ وشخصيّات، كما في «حبّو بعضن» حيث تروي الأغنية حكايةَ حبيبين «بأوّل شتي حبّو بعضن» و«بتاني شتي... تركو بعضن،» مع الإشارة إلى تفاصيل أحاطت بالحدثَين الأساسيّين. ويوجد شيء من الاقتباس في أغانيهما، كما أغنية «حبّو بعضن»: «بيقولو الحبّ بيقتل الوقت، وبيقولو الوقت بيقتل الحبّ.» وهما يستخدمان اللّغة العاميّة في عدد كبير من أغانيهما، لكنّ التعابير اليوميّة قليلة نسبيّاً.

ويمكن، انطلاقًا من الفرضيّة التي نطرحها، طرحُ السؤال الآتي: لماذا تَبْلغ الدراميّةُ في أغاني زياد عامةً مستوى مختلفًا عمّا في أغاني الأخوَين رحباني؟ في تقديري أنّ السبب الأساس المُباشر يكمن في ما بيّنتُه من اهتمامه التفصيليّ بنمط حياة العيش الشعبيّ، وتوظيفِه هذا الاهتمام في أعماله الفنيّة لتجديد الأغنية والموسيقى العربيّتين. فهذا الاهتمام وتوظيفه الفنّي يعنيان إلى حدٍّ ما تحوّلَ الأغنية إلى مساحة تنتقل إليها الشخصيّاتُ الشعبيّةُ وكلامُها والحالاتُ التي تعيشها وأساليبُ سردها لأحوال الواقع.

هذا، والعاملُ الثقافيّ العامّ الذي حَمَلَ الأخوين رحباني، ثمّ زياد الرحباني، على البحث عن مناحٍ جديدة في تأليف الأغنية هو تساؤلات بدأتْ مع انطلاقة النهضة الموسيقية في أوائل القرن العشرين في مصر. وموضوع هذه التساؤلات وضعُ الأغنية العربيّة، والعلاقةُ بين الموسيقى الشرقيّة والموسيقى الغربيّة، وعلاقةُ الأغنية العربيّة المعاصرة بالتراث الشرقيّ، وتأثيرُ التغيّرات الاجتماعيّة في ذلك، وكيفيّةُ الربط بين التراث والواقع المُعاصر، وربطُ الأغنية العربيّة بالواقع المعيش، والتفاعلُ معه والتعبيرُ عنه وعن كيفيّة التوصّل إلى إجابات ميدانيّة عن هذه المسائل.

خلاصة

على الرغم من حداثة اطّلاعي على هذه الإشكاليّات في مجال الأغنية العربيّة، لم يُفاجئني انشغالُ النقّاد والفنّانين المفكّرين بها. ذلك أنّه، كما هو معلومٌ عند المفكّرين الاجتماعيّين، يطاول التباعدُ والتآلفُ والمواجهةُ والتعايشُ بين التقليد والتجديد والتراث والحداثة كلَّ مجالات الحياة. ويتّخذ هذا التفاعلُ في أغلب الأحيان صورةَ البحث عن تحديد الجماعات والأفراد عن موقعٍ لها وسط التداخل بين الموروث والآتي من الغرب.

يمكن القولُ، إذًا، إنّ زياد الرحباني يمحل بعمله الفنّي إجابات ميدانيّةً عن تساؤلاتٍ ثقافيّةٍ واسعة. ولقد بيّنتُ أنّ الإجابة الميدانيّة في أغنية «البوسطة» تتجلّى، على المستوى اللّغويّ التفصيليّ، في وفرة النُطق الزمنيّة، وأنّ هذه الوفرة ناتجة من حضور مكوّنات أربعة في الأغنية: المُخاطبة والحكاية والاقتباس بالحرف واستخدام التعابير الشعبيّة مصحوبة بظروف استخدامها، الأمر الذي يصبغ الأغنية ببعدٍ دراميّ.

بيروت

طلال وهبه

كاتب وأستاذ مشارك في كليّة الآداب في جامعة الروح القدس ـ الكسليك. له عدد من البحوث المنشورة في مجلاّت علميّة، وكتابان بعنوان **الهويّة من منظور دينيّ**، و**الكنيسة في الحداثة**.

١ ـ ٢ ـ ٣ ـ المصدر السابق، ص ٨٦، ٣٢٩، ٣٠٨.

٤ ـ مجيد طراد وربيع محمد خليفة، **فيروز، حياتها وأغانيها** (طرابلس، لبنان: المؤسّسة الحديثة للكتاب، ٢٠٠١).