الباب الثالث

فيروز مع بعض ملحّنيها

« فليمون وهبي شيخ الأغنية الشعبية، كان نموذجًا للإنسان المحب، صديق مقرّب جدًّا: قدّمني للجمهور كمطربة شرقية أصيلة، موهوب بالفطرة، مرح، خفيف الظل، ارتجالي على الخشبة»

فيروز

الفصل الأول
مع فيلمون وهبي

الحديث عن فيلمون وهبى يحتاج إلى دراسة مطوّلة؛ فهو العبقري الذي لم ينل حقه من التكريم والتقدير، وهو يمثل مدرسة مستقلة في الموسيقى العربية ينهل من ينابيع الأصالة، ولم يتأثر بالموسيقى الغربية، وحافظ على الروح الشرقية لموسيقانا العربية، ووقف سدًا منيعًا يحول دون التيارات الدخيلة فهو شديد التمسك بالمقامات الرباعية والتخت القديم، ولموسيقاه ملامح وسمات وخصائص تميزها وتلمس فيها بصمته الخاصة، وهو ما اعتبره البعض تشابهًا وتكرارًا إلا أنه – فيما أعتقد – ليس تشابهًا بقدر ما هو أسلوب خاص به، وشخصية فنية متميزة، وهو في ذلك يشبه العبقري الخالد موزارت، فحين تسمع موسيقاه لأول وهلة تدرك أنها من مؤلفاته لتميزها وتفردها.

ومن ألحانه الباقية (شلحى تفاحة) و (فيكي يادار ألوف) و (الوردة) و (صابرين) لصباح و (برهوم حاكينا) لنجاح سلّام.

وفيلمون في تعصبه للموسيقى العربية يشبه أستاذه الذي تأثر به الراحل الكبير الشيخ زكريا أحمد، فقد عاشا مخلصين لها يأخذان من قديمها، ويضيفان لها من الإبداع المتميّز لكل منهما، فالمعروف أن (زكريا أحمد هو أحد الملحّنين السبعة الكبار الذين مازال يتعلم من ألحانهم جميع الملحّنين الآخرين في عصرنا هذا، فهؤلاء السبعة الكبار هم الذين أرسوا أسس الغناء العربي المعاصر، وقد شيد جميع الملحنين الآخرين أعمالهم فوق هذه الأسس الراسخة.. وكل واحد من السبعة الكبار نظر طويلًا في أعمال من سبقوه ثم بنى فوق بنائهم، ولم يكتف بالنسج على منوالهم، وبهذا استحق السبعة الكبار أن يوصفوا بأنهم آباء الغناء العربي المعاصر،

وهم محمد عبد الرحيم المسلوب، ومحمد عثمان وسيد درويش ومحمد عبد الوهاب ومحمد القصبجي وزكريا أحمد ورياض السنباطي وكل من جاء بعد هؤلاء البناة العظام فهو خارج من عباءة هذا أو ذاك منهم، ومنتسب إلى واحد أو اثنين أو ثلاثة من جملتهم.. زكريا أحمد نسيج وحده بين بناة الغناء العربي المعاصر في ثباته على الأسس الأصولية للفن واستجابته في الوقت نفسه للتجديد وجمعه بين الطرب والتعبير، وانفراده بملامح شخصية شديدة التميز، وهو معروف عند المستمعين بأغانيه الكلثوميّة البارعة التي هي في الحقيقة قمّة ألحانه)[٢٥].

و (كان زكريا أحمد صادقًا في فهمه لطبيعة موهبته فلم يحد بها عن طريق التقاليد الغنائية التي نشأ عليها، ولم تجرفه تيارات التجديد والاقتباس التي انجذبت بالغناء نحو عرض سطحي تافه من الموسيقى الغربية وانغمست به في تيار من الرخاوة والليونة)[٢٦].

ويلمس المستمع مذاقًا خاصًا في ألحان فيلمون لفيروز قريبًا من مذاق ألحان زكريا أحمد لكوكب الشرق أم كلثوم.. الجو الشرقي الصميم، والتعبير عن العواطف والمشاعر والانفعالات دون الخروج عن هذا الإطار الشرقي البحت مع السلطنة والشجن..

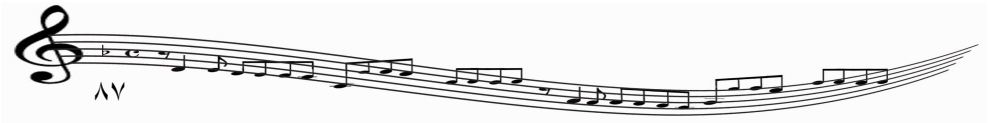
ألا تأخذك (لما ع الباب) و (أساميا) و (ياريت) وغيرها من ألحان فيلمون لفيروز إلى أجواء (أنا في انتظارك) و (الأمل) و (الآهات) وغيرها من روائع أم كلثوم التي شدت بها من ألحان زكريا أحمد..

لذلك لم يكن غريبًا أن تعلن فيروز أن أكثر الأغنيات ترديدًا على لسانها في وحدتها هي (هو صحيح الهوى غلاب) من ألحان زكريا أحمد لأم كلثوم.

---

(25) الأستاذ كمال النجمي، (تراث الغناء العربي) ، ص ١٥٧.

(26) د/ سمحة الخولي (من حياتي مع الموسيقى)، ص ٣٩.



والتطريب عند فيلمون – على شرقيته الصميمة – لم يغلب التعبير قط فوصل في ذلك إلى المعادلة الصعبة، كما لم يقطع الطرب الشرقي عنده اتصال المعنى فكان لحنه – بحق – نموذجًا للطرب المعبِّر.

وكانت ألحانه الشرقيّة تبرز إمكانات صوت فيروز العظيم، وتأخذ الجمهور إلى عالم آخر من موسيقى فيلمون الغنيّة بالمواويل (يا ليل يا عين)، كما في (يا دارة دوري فينا) و (ورقوا الأصفر) والآهات كما في (على جسر اللوزية) فقد أعطاها أروع ما أبدع من ألحان، واستخرج من حنجرتها أعظم ما في هذا المنجم من كنوز غير مسبوقة الاكتشاف.

وفيلمون كزكريا أحمد لم تتجلَ عبقريته في تلحين القصائد بل في الطقاطيق والأغنيات العامية الكلمات المستوحاة من الكلام العادي للناس شأن خالد الذكر سيد درويش. ومشهود لفيلمون أنه من أفضل ملحني الموال في الموسيقى العربية.

لقد استطاع فيلمون وهبي بالإمكانات المحدودة للموسيقى الشرقية من نغم وإيقاع، وباستخدام الربع تون أن يبلغ قمة التعبير عن العواطف والانفعالات، ويصوغ ما أراده الشاعر نغمًا سحريًا ناطقًا بالحب والحزن والبكاء والتوسل والفرح والغضب.. إلخ رغم أن موسيقى فليمون لا تتجاوز اللحن الأحادي.

(فليمون عبقري قدم أروع الألحان الشرقية المميزة دون أن يدرس الموسيقا حتى دون أن يتقن العزف على العود أو غيره من الآلات الموسيقية التي لا غنى لأقل ملحن عن استخدامها خلال ممارسة التلحين، وذلك فضلًا عن انعدام اهتمامه بأدوات التلحين اللازمة

مثل التدوين "النوتة الموسيقية" وما يتبعها من علوم الأوزان والإيقاعات والمقامات بالفطرة فقط! وكان كل رأسماله الفطرة والإحساس بالأصالة!.. [٢٧])

وكانت نظرة فيلمون وهبي للمقدمة الموسيقية بالضبط كالموسيقار العظيم الراحل محمد القصبجي الذي (ظل حتى آخر أعماله يتعامل مع المقدمة الموسيقية القصيرة القوية البناء كتمهيد للغناء، مقتنعًا بأن الأداء الغنائي هو الأساس في الأغنية وليس الموسيقى. وأن وظيفة الموسيقى في اللحن هي سند الغناء ومرافقته وليس العكس)[٢٨].

وأزعم أن فيلمون هو الملحن العربي الوحيد الذي احتفظ بالطرب الأصيل والسمات الشرقية وهو يلحن الأغاني الوطنية الحماسية كما في (ياقوني شعبيي) و (إسوارة العروس).

ولدى المقارنة بين ألحان الأخوين رحباني لفيروز وألحان فيلمون تحضرني مقولة الموسيقي اللبناني الأستاذ إلياس سحاب: «إن الهالة التي بدأت تحيط بفيروز ونجوميّتها بعد انطلاق سلسلة المسرحيات الغنائية السنوية للأخوين رحباني، كانت أفضل وأجمل منبر يمكن لفيلمون وهبي أن يعرض عليه خلاصة مواهبه اللحنية، رغم أن الأخوين رحباني لم يجعلا حصة فيلمون في أي مسرحية لفيروز تزيد على لحن واحد. لكنني كنت دائمًا ألاحظ، وأشدد في مقالاتي الصحفية بعد كل مسرحية جديدة للأخوين رحباني أن لحن فيلمون وهبي الوحيد في كل مسرحية كان يلمع وسط المسرحية كأنه "جوهرة التاج"»[٢٩].

---

(27) Swaidanet. com

(28) القصبجي.. الموسيقي العاشق – تأليف دكتورة/ رتيبة الحفني – دار الشروق – طبعة ٢٠٠٦ – ص١٣٧.

(29) الأستاذ إلياس سحاب – مجلة العربي الكويتية – يونيو ٢٠٠٧ – ص ١٠٠.

وقيل إن والدة عاصي رحباني بعد أن سمعت (يا دارة دوري فينا) قالت له: «الله يعطيك العافية يا عاصي علي ها اللحن الحلو، هيدا أحلي ألحان الألبوم». فرد عليها عاصي بخيبة أمل: «هيدا لحن فليمون! مش لحني أنا».

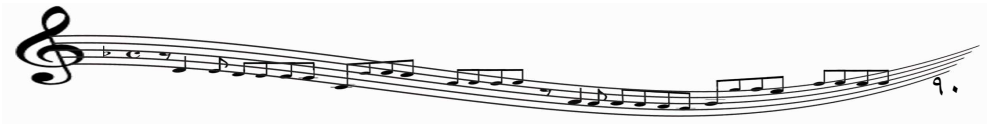
ومن ألحانه الخالدة لفيروز (فايق يا هوا) و (يا دارة دوري فينا) و (كرم العلالي) و (جايبلي سلام) و (ياريت) و (ياقوني شعبيي) و (طلعلي البكى) و (ورقوا الأصفر) و (يا مرسال المراسيل) و (إسوارة العروس) و (على جسر اللوزية) و (لما ع الباب) و (بليل وشتى) و (أسامينا) و (أنا خوفي) و (طيري يا طيارة) و (عالطاحونة) و (كتبنا وما كتبنا) و (من عز النوم) و (بكرم اللولو) و (صيف يا صيف) و (ليليي بترجع يا ليل) و (الأبواب) و (يارايح) وغيرها الكثير.. والتي غدت من التراث الخالد للموسيقى الشرقية، وتقدمها فرق (الموسيقى العربية) من المحيط إلى الخليج، ويرددها ملايين العرب في جميع أنحاء العالم.

ويرى البعض أن (قيمة هذه الألحان أنها كرّست فيروز مطربة شرقية أصيلة، بعدما كانت منشدة رحبانية لبنانية تسكن دولة خاصة بها وبالرحابنة)[٣٠].

وبالطبع، لم تخل ألحان فيلمون الشرقية من الأنغام الفلكلورية اللبنانية، وما أشبهه في هذا بتشايكوفسكي؛ فلم يكن تشايكوفسكي مؤلفًا قوميًا، مثل غيره من القوميين الروس، الذين كان هدفهم إدخال الفن الشعبي البسيط، في مؤلفاتهم العالمية، ولكن موسيقى تشايكوفسكي كانت تنطق ألحانها بلغة بلاده مع امتزاجها بثقافة الموسيقى الغربية)[٣١].

(30) الأستاذ جورج إبراهيم الخوري – (الثروة الإلهية .. التأريخ الصحيح لحياة أهل الطرب)، ص ٢٠٥.

(31) عشرة من أساطين النغم – تأليف الدكتورة/ بثنية فريد – دار الكتاب الحديث – ص ٢٠٩.



فكذلك كانت تنطق موسيقى فيلمون بلغة بلده لبنان مع امتزاجها بثقافة الموسيقى العربية. وعندما توفي فيلمون في أواخر سنة ١٩٨٥ وصفت الصحافة اللبنانية وفاته بأنها أكبر خسارة لعالم الغناء والموسيقى في لبنان الذي كان الفنان الراحل من نجومه اللامعة!

وفيلمون وهبي هو من النخبة التي أطلقت الأغنية اللبنانية الناجحة في العالم العربي، وجاء وقت كانت فيه كل مطربات لبنان من فيروز إلى صباح إلى نجاح سلام وغيرهن لا يغنين إلا من ألحان فيلمون وهبي؛ لأن كل ما يلحنه كان مضمون النجاح!

ويقول الخبر.. وقد تألفت فور وفاة فيلمون وهبي لجنة من كبار الفنانين والأدباء اللبنانيين لحصر تراثه من الألحان والأغنيات المختلفة الأشكال والألوان، وقد تبين من إحصاء مبدئي أن عدد الأغنيات التي لحنها لا يقل عن خمسمائة أغنية، وأن منها على الأقل مائة أغنية حققت انتشارًا غير عادي...

زكي ناصيف (١٩١٦ - ٢٠٠٤): شاعر ومطرب وملحن لبناني... قدمت فيروز في منتصف التسعينيات أسطوانة من أشعاره وألحانه اعتبرت بإجماع الآراء من أجمل وأقوى الأعمال الغنائية التي أنجزتها في مشوارها الفني الطويل..

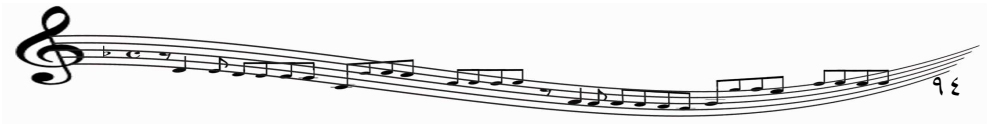
الفصل الثاني
مع زكي ناصيف

شاعر ومطرب وملحن لبناني (١٩١٦-٢٠٠٤)، وعالم خبير من الطبقة الأولى في الموسيقى، رقيق الشعور مرهف الحس واسع الاطلاع، تربّع على عرش الفن الفلكلوري اللبناني لأكثر من نصف قرن، وينتمي إلى مدرسة الأصالة، وهي المعتدلة التجديد في الموسيقى الشرقية، وقد تأثّر كثيرًا بالموسيقار «محمد القصبجي»، وتمتاز موسيقاه بالحرارة الانفعالية، وهو مثلما سلف القول عن فيلمون وهبي تتجلى في فنه الخصوصية اللبنانية مع انتمائه للموسيقى الشرقية كأحد أعلامها الكبار.

وقد كانت انطلاقته الفعلية الأولى سنة ١٩٥٣ بقصيدة لحّنها وغنّاها للشاعر محمد يوسف حمود تقول بعض أبياتها:

كيف أنساك وفي عيني وبالي صورة أنت على رحب الخيالِ
كيف أنساك وقلبي ما تمنى أمـلًا إلاك في مرمى النوالِ
كيف أنساك وفي روحي نسيم من هوى روحك من عطر الجمالِ

ومن ألحانه الشهيرة (راجع لبنان) و (اشتقنا كتير) و (درب الغزلان) و (خيام الهنا) و (يا هلا بالطلة) و (بلدي حبيبي) و (حبايبنا حوالينا) و (فراشة وزهرة) و (يا عاشقة الورد) و (طلوا حبابنا)وهي مقطوعة ألّفها أثناء الحرب الأهلية اللبنانية، وتبقى ألحانه لوديع الصافي تاركة بصمة في الغناء اللبناني والعربي وكذا موسيقاه للتليفزيون. وتذوب ألحانه وأشعاره رقة وعذوبة، وقد تأثّر بالمدرسة المصرية الكلاسيكية في التلحين.



وقد تأخّر لقاؤه الفني بفيروز عشرات السنين فقد بدأ تعاونهما في الثمانينيات بعد انفصالها عن الرحبانية، تحديدًا سنة ١٩٨١ في القصيدة الجبرانية (في ظلام الليل)، وذلك باستثناء مشاركة زكي ناصيف في تلحين البرنامج الغنائي المنوّع (أيام الحصاد) الذى ظهرت فيه فيروز في مهرجانات بعلبك لأول مرة سنة ١٩٥٧، وما أشبه هذا اللقاء بلقاء أم كلثوم وعبد الوهاب في (أنت عمري) فقد تأخر لقاؤهما بعد عشرات السنين من تربعهما على القمة، وإذا كان مفهومًا تأخّر لقاء عبد الوهاب وأم كلثوم بسبب التنافس الفني بينهما فلم يكن مفهومًا تأخر اللقاء بين فيروز وزكي ناصيف، وقد كان عضوًا مؤسسًا في مجموعة الخمسة – وهم الذين حملوا عبء إحياء تراث الموسيقى اللبنانية والحفاظ عليه والاهتمام بدراسته – التي ضمّته وعاصي ومنصور رحباني، توفيق سكر، وتوفيق الباشا، علي غرار عصبة الخمسة الروسية التى كانت تتألّف من رمسكى كورساكوف وبلا كيريف وكوى ومسورسكى وبورودين.

ويعد الألبوم الذي أصدراه عام ١٩٩٤ علامة فارقة في تاريخ كل منهما، وكذا في تاريخ الغناء العربي، فهو تمسّك بالجمال والجلال في زمن القبح والرداءة، وإعلاء للأصالة والشموخ والطرب، وقد تنوّعت أعمالهما، فشملت معظم ألوان الغناء العربي من غناء على موسيقى الدبكة اللبنانية (عابالي يا قمر) وطقاطيق عاطفية بالمحكيّة اللبنانية (عا دروب الهوى) و (من يوم تغرّبنا) و (بناديلك يا حبيبي) وقصيدة رقراقة كلها مناجاة للأم (أمي الحبيبة) وقصيدة عاطفيّة تسيل عذوبة بعنوان (أهواك بلا أمل)، وتأتي قصيدة (فوق هاتيك الربى) دعوة لتمجيد القيم والمثل العليا، فبينما يرتكز معظم الشعر العاطفي على وصف حسن المحبوب، تأتي هذه القصيدة مديحًا لخشوع المحبوب لله تعالى..

وكل هذه الأعمال من إبداع المرحوم زكي ناصيف شعرًا وتلحينًا، أما عن قصيدة جبران (في ظلام الليل) فإنني أكتفي بما كتبه الموسيقي الأستاذ/ إلياس سحاب (لكن من حظ الموسيقى العربية عمومًا، واللبنانية خصوصًا، أن زكي ناصيف قد اقتنص فرصة ذهبية للتعاون مع حنجرة فيروز قبل أن تدخل مرحلة الشيخوخة، فجمع لهما الشاعر الموهوب جوزيف حرب مقتطفات جبرانية فلسفيّة – وطنية، في قصيدة رائعة بعنوان «في ظلام الليل، مات أهلي» فأخرج زكي ناصيف من أعماقه كنوزًا نغمية وتأليفية، ارتقت إلى مصافّ إحدى أعلى ذرى الموسيقى الدراميّة العربية في القرن العشرين. وإن كان هذا اللحن قد لقي مصيرًا إعلاميًا قاتمًا، فجرّدته كل الأجهزة الإعلامية من قيمته الموسيقية والغنائية الرفيعة، وحشرته في زاوية «الغناء الوطني» فأصبحت الأغنية لا تُذاع إلا في المناسبات العابرة، ثم أصبحت لا تذاع حتى في هذه المناسبات، كما أن فيروز أحجمت لأسباب غير معروفة عن تقديم هذا اللحن ولو مرة واحدة في حفلاتها الحية، علمًا بأن زكي ناصيف لم يترك في هذا اللحن الطويل والغني مساحة أصلية أو فرعية في صوت فيروز، لم يستخرج أجمل ما في أعماقها من إحساس)[٣٢].

وقد نشرت الصحافة اللبنانية مؤخرًا الخبر الآتي: «تسلم أرشيف الجامعة الأمريكية ببيروت مجموعة الفنان الراحل زكي ناصيف الكاملة التي أودعت مكتبة جافث التذكارية، وكان ورثته قد تنازلوا عن كل حقوقهم القانونية والفكرية لمصلحة برنامج زكي ناصيف

(32) حنجرة فيروز: حساسية.. وجماليات معتقة – مقالة بقلم الأستاذ/ إلياس سحاب – مجلة العربي الكويتية – يونيو ٢٠٠٧، ص ١٠١.

للموسيقى في الجامعة، ويهدف البرنامج الذي تأسس في كانون الأول ٢٠٠٤ إلى إبقاء موسيقى زكي ناصيف في الذاكرة.»

وفي ندوة في يناير سنة ٢٠١٠ تحدّث الأستاذ إلياس سحاب فقال: «ومن الأصوات التي كان يحبها زكي ناصيف صوت السيدة صباح والتي لحن لها أنماطًا مختلفة منها ما يجمع بين بربر أغا والدبكة، ومن أهم الألحان التي أعطاها لصباح (تسلم يا عسكر لبنان) ووصفه سحاب بالجميل والقوى وفيه تنقّلات من مقام لمقام، أمّا محطة السماع من لقاء ناصيف وصباح فكان مع أغنية (يا ليلى فرحنا لما طلّيت علينا) وقد أدّتها في مهرجانات بعلبك سنة ١٩٦٤م من النوع الرومانسي القائم علي مقام الحجاز الذي يفقتر إلى أرباع الصوت، ووصف مقام الحجاز مع ناصيف بأنّه شديد العمق بعكس استعمال الأوربيين له والذين يستسهلونه، وفي الوقت نفسه يفقدونه نكهته، وتحدث سحاب عن براعة ناصيف في استخدام التوزيع الموسيقي لهذا اللحن وبخاصة فيما يتعلق بالكمنجات التي استخدمت بهدف خدمة اللحن وليس الاستعلاء عليه.»

الملحن السوري الكبير محمد محسن (١٩٢٢ – ٢٠٠٧) تعاون مع السيدة فيروز بتلحين موشح (سيد الهوى قمري) الذي غنته سنة ١٩٧١، ثم في نهاية التسعينيات بتلحين أربعة مقاطع من الشعر القديم قدمتها ضمن أسطوانة (مش كان هيك تكون).

الفصل الثالث

مع محمد محسن (١٩٢٢- ٢٠٠٧)

الملحن السوري العظيم القديم صاحب اللحن الشهير (دمعة على خد الزمن) من كلمات محمد علي فتوح. وهو أول من لحن للمطربة فايزة أحمد في بداياتها (ليش دخلك)،(درب الهوى)، و (يارب صلي) وأول من قدم وردة الجزائرية في ألحانه الناحجة التي صنعت شهرتها (على باب حارتنا)، (دق الحبيب دقة) وقدم لنجاة الصغيرة (يا عيني على الألم)، (نسيت كيف نسيت) ولسعاد محمد أشهر أغانيها (مظلومة يا ناس) ولصباح (سلم على الحبايب) و (الله يا محسنين).

وهو ملحن واحد من أشهر موشحات فيروز وأجملها وأوسعها انتشارًا (سيد الهوى قمري) سنة ١٩٧١ الذي بدا تأثير الأخوين رحباني فيه جليًا لقيامهما بتوزيعه الموسيقي.

تعاون محمد محسن مع السيدة فيروز في التسعينيات بتلحين أربع قصائد من الشعر القديم أو أربعة مقتطفات مختارة من الشعر القديم وهي (جاءت معذبتي) للسان الدين بن الخطيب و (لو تعلمين) لجميل بثينة و (ولي فؤاد) و (أحب من الأسماء) والأخيرة من شعر قيس بن الملوح، وقد تأثر محمد محسن في تلحين هذه القصائد بالموسيقى المصرية في شكلها الكلاسيكي فجاءت شرقية خالصة لحنًا وتوزيعًا...

«لا شك في أن مؤرّخي الفنون العربية في القرن العشرين سيقفون طويلًا أمام ظاهرة استثنائية أثبتت وجودها، بل تألقها ولمعانها أيضًا، في ثلاثة حقول رئيسية: الموسيقى، والمسرح، والإذاعة، إنها ظاهرة زياد رحباني.»

إلياس سحاب

الفصل الرابع
مع زياد رحباني
(أ)
بين الأصالة والتجديد

كانت بداية رحلة زياد رحباني مع والدته السيدة فيروز سنة ١٩٧٣ بأغنية (سألوني الناس) من مسرحية (المحطة) التي قدّمت على مسرح البيكاديللي وكان لا يزال في السابعة عشر من عمره، ومنذ ذلك الوقت تتابعت ألحانه لها في تطوّر وتنوّع ملموسين.

يقول الأستاذ إلياس سحاب (من السهولة بمكان اكتشاف مرحلتين متمايزتين، غنائيًا ولحنيًا في مسيرة تعاون فيروز مع ابنها الملحّن الموهوب زياد رحباني.

- المرحلة التي كان فيها زياد مازال يضع ألحانه، تحت التأثير المباشر للمدرسة الرحبانية الكبيرة.
- والمرحلة التي بقى فيها هذا التأثير جزءًا أساسيًا في تكوين شخصية زياد التلحينية، وإن كان قد خرج تمامًا من دائرة التأثّر المباشر به.

غير أن خيطًا رفيعًا غير مرئي كان يجمع بين المرحلتين، ويُشكّل قاسمًا مشتركًا بينهما، هو تأثر زياد الملحن، عندما يدفعه إحساسه باتجاه المقامات العربية الخالصة (مثل البياتي والهزام والراست) ليغرف من مدرسة العبقري فيلمون وهبي في التلحين.

هذه التلاوين التي شكّلت مراحل مختلفة وألوانًا مختلفة في الألحان التي زوّد بها زياد صوت فيروز، انعكست بدورها على أسلوب أداء فيروز لكل لون من ألوان زياد.

ففي مرحلة تأثّر زياد المباشر بالمدرسة الرحبانية الكبيرة، كان أداء فيروز الغنائي يعتمد بشكل أساسي على المساحات العليا من صوتها، وتبدو فيه كل المزايا المكتسبة من المدرسة

الرحبانية الكبيرة لسبب بديهي جدًّا هو انتماء ألحان زياد الكامل في مرحلته الأولى لهذا الخط في المدرسة الرحبانية.

أما عندما كان زياد يغرف ألحان فيروز من ينابيع المقامات العربية الخالصة مثل (أنا عندي حنين) وسواها، متأثرًا بفيلمون وهبي، وبشغفه الموروث عن عاصي لآلة البزق، فقد كانت الألحان تستدعي بالضرورة الطبقات الوسطى والمنخفضة من صوت فيروز، الشديدة الطرب والعمق والشجن [٣٣].

ويضيف الأستاذ إلياس سحاب: وسيغدو عقد الثمانينيات أنضجَ مواسم الخصب الفنيّ لدى زياد، في الموسيقى وفي المسرح، وفي ألحانه الخاصة أو في تلك التي خصّ بها حنجرةَ فيروز. كما ستبرز في موسيقاه آنذاك ملامحُ تأثّره الخلاّق بموسيقى الجاز، التي ستتحوّل ملعبًا محبّبًا إلى نفسه، يغوص أحيانًا في بحرها العميق، مستسلمًا لأمواجه الآتية من وراء البحار، ويمارس أحيانًا أخرى لعبةَ اكتشاف المساحات المشتركة بين الجاز ومزاج الموسيقى العربيّة.

وأصدر زياد لفيروز أسطوانة «معرفتي فيك»، التي تميّز فيها لحنُ «خلّيكْ بالبيْت» ولحنُ «زَعَلي طَوّلْ». وإذا عطفنا هذين اللحنين على لحن «وحدن» في أسطوانة سابقة، وعلى ألحان أسطوانة «كيفك إنتَ»، فستبدو أمامنا كاملةً ملامحُ حساسيّةٍ خاصّةٍ في ألحان زياد الفيروزيّة، واكتشافُه لحساسيّاتٍ جديدةٍ في صوتها وأدائها...جديدةٍ إلى درجة أنّ كثيرًا من مدمني أداء فيروز في إطار النمط الرحبانيّ الكبير لم يرعوُوا عن مهاجمة زياد في ألحانه الجديدة التي "سَرقتْ منهم فيروزَهم"، كما كان بعضُهم يقول صراحةً!

(33) الأستاذ/ إلياس سحاب – المرجع السابق، ص ٩٨.

ويقول الدكتور يوسف شوقي المؤلف الموسيقي الكبير: «وانفصلت فيروز عن زوجها عاصي.. واتجهت في الفن اتجاهات رأت فيها هي شيئًا جديدًا.. ويرى فيها أهل الفن مأساة لا حدود لها.. فيروز.. القيثارة الذهبية هجرها اللحن العربي الأصيل مؤخرًا..وشاع في غنائها من لهجات الموسيقى الغريبة.. ولا أقول الغربية ما لا ينتمي إلى فيروز التي عشقت الأذن إطرابها.

ولقد كانت لفيروز مع عاصي ومنصور رحباني جولات في مجال الأغنية الموزعة صوتيًا وآليًا ولكنها بقيت أغنية عربية في صياغتها اللحنية ومعالجتها الهارمونية.

– متى تعود فيروز إلى قديمها ومن فات قديمه تاه؟

وليست هذه الدعوة سوى همسة حانية في أذن القيثارة الذهبية، فهي صوت قادر على الأداء الموسيقي في شقيه: العربي المطرب والغربي المدقق، واجتماع القدرة على هذين الأسلوبين من أساليب الغناء أمر يندر أن يتكرر، ففي الوقت الذي تغني فيه فيروز في إجادة مطلقة ألحان التراث اللبنانية أو المصرية، فيطرب لها الوجدان العربي الخالص، تغني فيروز أيضًا وفي إجادة مطلقة سيمفونية موزار رقم ٤٠ في أغنيتها (يا أنا) فيهتز الوجدان، وينشط العقل.

وها هي فيروز تبدد ذخيرة عمر، وتهجر جانبًا من غنائها وتنحاز إلى الجانب الآخر. فالغناء للناس، ولإرضاء أذواقهم، ولإشباع وجدانهم.»

ورأيي المتواضع أن زياد يطلق موهبته على سجيتها دون أن يتقيد بمدرسة ما، فعلى حسب المزاج يأتي اللحن شرقيًا خالصًا أو غربيًا بالغ الحداثة، ويمكن النظر إلى معظم أغانيه على أنها ارتجال في لحظة انفعال يميل في التعبير حينًا إلى الأنغام الشرقية فينهل من نبع فيلمون

الصافي الغني بالكنوز مثل (عودك رنان) و (سلّم لي عليه)، وإلى الموسيقى الغربية باتجاهاتها الحديثة أحيانًا.. مثل (معرفتي فيك) و (خليك بالبيت) و (اشتقت لك) وغيرها...

وقد ظل في سنوات السبعينيّات على ولائه للمدرسة الرحبانية فأبدع في البداية (سألوني الناس) ثم تطوّر فوضع (عا هدير البوسطة) وبدأت تتضح معالم شخصيته الفنية واستقلاليتها، وبدا جليًا ولعه بموسقى الجاز (التي يراها البعض كالموسيقار الكبير محمد القصبجي عديمة التعبير).

ومما قاله زياد في شأن دفاعه عن التجديد من ناحية وسعيه إلى الحفاظ على هوية الأغنية الشرقية من ناحية أخري في مقابلة أجراها معه الأستاذ نزار مروة :

نزار مروة :حسنًا ، هذا الوعي الذي دفعك إليه والدك، و وعيته مؤخرًا، ما أنتج ؟

وكيف تجلى في أعمالك الموسيقية ؟

زياد رحباني: أنتج اقتناعًا تامًا بالنسبة لي بأن أية موسيقى عالمية لم يعد بمقدوري التعاطي معها تأليفًا وعزفًا وأداءً إلا من خلال مناخ الموسيقى الشرقية. وتجلّى هذا أولًا في طريقة عزفي على البيانو للموسيقى الغربية، حيث تمر نغمات شرقية..

نزار مروة: هذا الوعي الجديد بالانتماء أكثر للموسيقى الشرقية، ماذا أنتج من أعمال موسيقية محددة، من حيث الأسلوب والتفكير الموسيقي؟

زياد رحباني: في هذا الجو والمناخ، أنتجت معظم أعمالي الموسيقية)[٣٤] وقد بدا جليًا تأثر زياد بالشيخ زكريا أحمد في لحنه أغنية (الوداع) لفيروز، وهو تأثر لا يخفى على أحد ممن يعرف

---

(34) نزار مروة ، في الموسيقى اللبنانية العربية والمسرح، إعداد وتنسيق وتقديم محمد دكروب (بيروت: دار الفارابي ، ١٩٩٨) ، ص ٣١٠.

أساليب التلحين. وجاء لحن زياد لفيروز (بعت لك يا حبيب الروح) من ألبوم (وحدن) الصادر سنة ١٩٧٩ مزيجًا رائعًا من الطقطوقة والدور والمونولوج؛ لذا فقد كانت الكلمات شديدة القرب والاقتراب من اللهجة الدارجة المصرية، وفي (حبيتك تانسيت النوم) كان واضحًا تأثر زياد بألحان فليمون وهبى، وهي من كلمات الشاعر جوزيف حرب. ويرى الأستاذ رياض جركس أن (أنا عندى حنين) تفوق لحنها الذى أبدعه زياد علي كلماتها التي نظمها الأخوان رحباني، وعلى النقيض تفوّقت كلمات (وحدن) لطلال حيدر على لحنها الذى صاغه زياد.

وعن موسيقى زياد تقول الأستاذة يارا الغضبان الباحثة في أنثروبولوجيا الموسيقى: «إنها في الواقع موسيقى متّسقة في الصوت والبنية والشكل... أغانيه ومقدماته الموسيقية متوازنة من حيث الإيقاع والعزف الآلاتي، وبنيتها ليست غريبة نافرة، ونادرًا ما تكون هناك ديناميات متطرفة، وانتقالات مفاجئة ونغمات ختامية مترددة.

والمستمع نادرًا ما يشعر بفقدان الاستقرار، أو بأن حساسياته تتعرض للانتهاك، على العكس موسيقى زياد تلهم نوعًا من السكينة والمتعة، بل إن المقاطع الارتجالية التي يؤديها على البيانو تبقى هي نفسها متسقة جدًّا، وفيها انتقالات سلسة من مقطع (أو تقسيم) إلى آخر كما أنه يستخدم وبـ (معلمية) تقنيات (الباروك) الغربية المتمثلة في الأوستيناتو، والكاونتربوينت (الطباق الموسيقي أو المزج اللحني)، والكانون (الإتباع)، والفوغ (اسمع، مثلًا، خاتمة مقدمة ألبوم "معرفتي فيك" لفيروز)[٣٥].

(35) يارا الغضبان.. ما بين النقدي والطوباوي: تأملات أنثروبولوجية في فن زياد – ترجمة: سماح إدريس.

ومن أروع ما قدم زياد لفيروز في موسيقى الجاز أغرودة (قديش كان فيه ناس) من استعراض (قصيدة حب) سنة ١٩٧٣ وقفلتها المتميزة حين تقول: (وأنا بأيام الصحو ما حدا نطرني)، وتمد في الياء الأخيرة – لتصوِّر بهذا المد ملل الانتظار – بصوتها الدائري الذي يلتقي أوله بآخره على نحو متفرد.

ومن الأغنيات الخالدة لفيروز والتي أعدها زياد من موسيقي الجاز (بيذكر بالخريف) على اللحن الشهير الذي صاغه الموسيقار الفرنسي المجرى الأصل جوزيف كوزما (١٩٠٥-١٩٦٩) في الأربعينيات والذي غنت عليه بالإنجليزية والفرنسية إديت بياف للشاعر الفرنسي جاك بريفير تحت عنوان Les feuilles mortes ثم غناها بالفرنسية أيضًا إيف مونتان ثم غنت دوريس داي على نفس اللحن ولكن بالإنجليزية سنة ١٩٥٦ تحت عنوان Autumn Leaves للشاعر جوني ميركير، ثم تبعها في ذلك المغني الأميريكي الكبير نات كنج كول، وقد جاء إعداد زياد للحن وأداء فيروز له إضافة عظيمة لمن سبقهما في هذا المضمار...

ثم نصل إلى أغنية (مش كاين هيك تكون) غناء فيروز من كلمات وألحان زياد رحباني، ويبدو أنها غير راضية عنها بدليل عدم غنائها إياها في أي حفل، وهي – بحق – ضعيفة كلامًا ولحنًا، وتهبط كثيرًا عن مستوى الفن الفيروزي الذي اعتاده الجمهور، ويمكن اعتبارها إحدى هفوات فيروز الفنّية النادرة جدًا، وقد أعرض عنها عُشّاق فنّها الأصيل، بينما تقبّلها من يمكن تسميتهم بـ (دراويش فيروز) المهووسين بها لدرجة قبول بل وعشق كل ما تقدمه حتى فانتازيات زياد الغريبة كلامًا ولحنًا، والتي لا تليق بفيروز بعد نصف قرن من الإنجازات الفنية الكبرى.

فكما كان لأم كلثوم دراويش يقولون: إذا غنّت أم كلثوم (ريان يا فجل)، فسنطرب لها، كذلك دراويش فيروز تلقّفوا ألحان زياد الغريبة في إعجاب منقطع النظير.

(ب)

«إيه في أمل»

الألبوم الجديد لفيروز وزياد

تطل فيروز على جمهورها في لبنان في حفلين ببيروت بعد غياب طويل، فيما يصدر لها ألبوم جديد (إيه في أمل) بعد توقفها عن إصدار ألبومات منذ سنة ٢٠٠١ حين صدرت أسطوانتها (ولا كيف)، والألحان نسج ينشئها الرجال وتجودها النساء، كما قال إسحق الموصلي، ويتضمن الألبوم الجديد أثنى عشر عملًا.

أربع أغنيات سمعها الجمهور في بيت الدين، ويسمعها اليوم في تسجيل استوديو وهي «قال قايل» و«قصة زغيري كتير» و «الله كبير» و «ما شاورت حالي» و «كبيرة المزحة هاي» ونعرفها في تسجيل (بيت الدين -٢٠٠٠) وعن الأغنية الجديدة (إيه في أمل) كتب الأستاذ/ بشير صفير «وليس مجرد مصادفة أن تكون هذه الأغنية موسيقيًا رعوية المزاج، حزينة ومتمايلة (إيقاع فالس) في آن واحد؛ لأن مهمتها الاقتراب قدر الإمكان من الطبيعة، فالحب أقرب مشاعر الإنسان إلى الطبيعة، فيه الفراشة ومعها الأسد.. فيه النسمة العليلة ومعها البركان الحارق..

***

أغنية (الله كبير) فيها اللون الذي اعتاده الجمهور في تعاون فيروز وزياد الذي استعمل الوتريات بعد المذهب استعمالًا شديد العمق والتأثير، كما فهم مقامات صوت فيروز في هذه السن.

***

«قصة زغيري» تتجلى فيها أستاذية زياد في استعمال البيانو ثم الدخول برفق وحذق في المقامات العربية عند:

الأيام شو ضيعنا الأيـــام

الأحلام شو كبرنا الأحلام

يا سلام على حبك يا سلام

يا سلام على بكرة يا سلام

***

ذكاء زياد الذي جعله يضع قصيدة (الأرض لكم) لجبران خليل جبران ضمن الألبوم، وهي تدعو للسلام والمحبة والتآخي وتقديس الحرية..

قدسوا الحرية حتى لا يحكمكم طغاة الأرض

الأرض لنا وأنت أخي

لماذا إذن تخاصمني؟

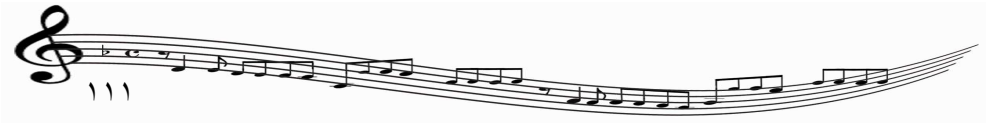
أنا لا أسمع وأنت لا ترى

وبنا شوق ليدرك بعضنا الآخر

هذي يدي.. هات يدك

وقد أثبت زياد براعته الموسيقية الفائقة في تلحين اللغة الفصحى بهذا النص الشعري – النثري.

***



(ما شاورت حالي) ينهل فيها زياد من نبع فليمون، وقد وضعها كيلا تخلو الأسطوانة من أغنية شرقية اللحن.

وقد قدمت فيروز هذه الأغنية في بيت الدين مسبوقة بموال (ما بنسى كيف) الذي اختفى من الأسطوانة على نحو ما أدخل زياد أغنية (عودك رنان) الشرقية – الكردية الطابع في ألبوم (معرفتي فيك) سنة ١٩٨٧.

وعن إشكالية التأثر العربي بالموسيقى الغربية أتذكر ما كتبه الأستاذ الدكتور/ فيكتور سحاب: «والآراء مختلفة في شأن استخدام العناصر الغربية في موسيقانا العربية؛ فثمة من يؤيد بلا حدود، وثمة من يعارض بلا حدود، وثمة من يتوسط هؤلاء وأولئك».

نعتقد أن إلغاء الطابع القومي عن الموسيقى العربية لا يؤدي إلى غرض نشرها؛ لأن الموسيقى القومية في أي مكان استطاعت وحدها أن تصبح (عالمية) في انتشارها، وإذا كان احتفاظنا بموسيقانا وصونها من الالتحاق بموسيقى شعوب أخرى، أهم بكثير من السعي إلى إطراب المستمع الأوروبي وكسب رضاه العابر بموسيقى لا تختلف عن موسيقاه إلا في اسم مؤلفها على أفضل حال.

فإذا كان الفنان، صاحب خط بياني عربي حافل، فالبعض يرى أن التجارب حق من حقوقه، على ألّا يُساء فهمه، فهو لا يستخدم العناصر الغربية من موقع الانبهار وعقدة النقص، ولا يستعيرها لعجز أو جهل بموسيقاه القومية وفي نهاية الأمر يكمن خطر الاستعارة، عند الكثير من معارضيها، في احتمال تهافت السمة القومية للنتاج الفني، وما دامت هذه السمة مصونة، في مزاجها العام، فلا ضرر من الاستعارة.

والانطلاق من أرض التراث القومي هو الحالة الوحيدة التي تنطوي على احتمالات فن قابل للخلود ومغالبة الزمن. فليس في فنون الشعوب قاطبة أثر وحيد تأسس على تراث مستعار، فخلد في الزمان. والاستفادة من تراث الآخرين ليست ممكنة فقط، بل مستحبة أيضًا، ولعلها ضرورية حتى. لكن على المستفيد من تجارب الشعوب الأخرى أن يضرب أولًا جذوره عميقًا في تربة تراثه القومي، حتى لا تتحول تجربة الاستفادة إلى رحيل عن التربة القومية إلى تربة هجينة لا تثمر ثمرًا طيبًا.

وكأني بزياد يردد لسان حاله ما قاله يومًا الموسيقار محمد عبد الوهاب:

«إن الفنان يجب أن ينظر إلى الخلف، وأن تكون بينه وبين القديم صلة، حبل مثل الحبل الذي يربط الجنين بأمه، وينقل له منها الغذاء وأسباب الحياة. ومثلما يخرج الجنين من الأم يخرج الفن الجديد من الفن القديم، ومثلما يعد الابن امتدادًا للأم، كذلك يعد الفن الجديد امتدادًا للفن القديم، امتدادًا شابًا متطورًا، لكنه مستقل عن أمه. له شخصيته وله كيانه، وفي الوقت نفسه له دم الأم وله ملاحها.

وكانت عندي بذرة التمرد على الموجود لا باعتداده شيئًا قبيحًا،بل لتطويره وتحسينه والإضافة إليه. كنت أحسّ أنني أريد إضافة أشياء وأنه يمكن أن نضيف أشياء خطيرة إلى الموسيقى والغناء إذا فتحنا نوافذنا على أوروبا.

وأيضًا ما قاله يومًا في مؤتمر فيروز/ زياد (١٩٧٣-٢٠٠٦) الذي نظمه برنامج أنيس المقدسي للآداب في الجامعة الأمريكية في بيروت - د. كنيث حبيب أستاذ الموسيقى في جامعة سانتا بربارا الذي افتتح الجلسة بمداخلة علمية صرفة، وباللغة الإنكليزية تخللتها شروحات، ونماذج غنائية من فيروز قدمها حبيب كأغنيات (بعتلك يا حبيب الروح) و(سألوني الناس)

و(سلملي عليه) وسواها، مفصلًا بنية موسيقى الرحابنة معتبرًا أن النجاح الهائل لفيروز يعود إلى التأليف الموسيقي، راصدًا في آن رحلة زياد التي يمكن فهمها من أمرين: التواصل مع الحيز اللغوي الموسيقي الذي أرساه سابقًا الأخوان الرحباني. زياد بحسب حبيب أظهر مهارة في تطوير هذا المجال اللغوي الموسيقي، مستفيدًا من الميلوديا الشرقية العربية والغربية على السواء، وأيضًا التراث الشعبي اللبناني إلى مجموعة من التأثيرات الكوزموبوليتية، ثم تطويره هويته الخاصة معتمدًا على الأوركسترا وصوت فيروز وإيقاعات الجاز، ما أدى إلى تطوير كبير في تعامله مع صوت فيروز.

وفي ذلك المؤتمر أيضاً قرأ أسعد قطان في (العلاقة بين الكلمة والموسيقى) وقال إن الإطار المعرفي لدراسة هذه العلاقة هو المدرسة الرحبانية بالمعنى الضيق، أي إنتاج عاصي ومنصور الرحباني. لدينا يقول قطان للمرة الأولى في لبنان، وربما في الشرق العربي، تفكير معمق في ماهية اللغة، ماهية النغمة الموسيقية، وماهية العلاقة بين الكلمة واللحن. هذه العلاقة يميزها الترابط، أي اقتراب الموسيقى من اللغة، واقتراب اللغة من الموسيقى قدر الإمكان (الحالة الوجدانية، الدراما، التصوير) بخلاف الرحبانيين الكبيرين، يبدو أن أبرز ما يميز تجربة زياد فيروز من حيث العلاقة بين اللغة والموسيقى هو تحرر الأخيرة بحيث تصبح الكلمة مجرد معبر لبناء موسيقي متفلّت وشبه مستقل (حبيتك، يارا، يا ليل) أو الترابط بين الكلمة واللحن (أنا صار لازم ودعكن، التحية للجنوب، الأرض لكم) ويستظن زياد رياديًا في بعض تجاربه مع فيروز، لا من حيث قدرته على شبك الإيقاعين الشعري والنغمي على نحو قل نظيره فحسب (خبرني عن أخبارو) بل أيضًا لجهة استخدام الأوزان وامتداد المسرحة التي تميز على وجه العموم، أعماله المسجلة في الأستديو.

وقد توقف أسعد قطان عند استعانة زياد بصوت فيروز لأداء (دندنة غير كلامية، لا وظيفة لها إلا خدمة الميلوديا) كمظهر من مظاهر عمله معها، لا يحوط بأبعاد تجربة زياد مع فيروز، ولكن يمثل جزءًا منها وقد نسي معظم الباحثين الذين ذكروا أغنيات (ضيعانو) من أسطوانة (كيفك انت) أو (يا ليلي ليلي) أو (وقمح) أن زياد بدأ شيئًا من هذا في مسرحية (سهرية) في مقطع الآهات الرائع بين جوزيف صقر ومروان محفوظ بصوتين رائعين وأداءين متميزين أيضًا ولكن بنَفَسٍ شرقي صرف، خلافًا لما حصل في بقية المقطوعات حين كان ينتقل بين مقامات مختلفة مازجًا بينها وبين الأنغام والإيقاعات والآلات الغربية.

ولعل مشروع زياد الموسيقي مزج الموسيقى الشرقية والعربية بالجاز والفانك والموسيقى الكلاسيكية (وأدخل مادة في أخرى، ليؤلف نموذجًا مبتكرًا)، كما تقول الناقدة الموسيقية هالة نهرا، التي تذكرت أن زياد أطلق على مشروعه الفني في الثمانينيات مصطلح (الجاز الشرقي) ثم تبرأ منه محدثًا بلبلة، مصرحًا بأنه غير علمي على أي حال. وتشير الأستاذة هالة إلى وعي زياد مسألة عدم الوقوع في فخ الإسقاط البوليفوني – الهارموني الغربي على أسطر الأنساق والأغاني والصيغ الموسيقية المقامية العربية. وتأكيدًا على ذلك يقول زياد: من الأمور التي تعلمتها... إبراز الهوية الشرقية والوطنية للموسيقى، والتأكيد على هويتي الثقافية أينما وُجدتُ في العالم، من خلال التركيز على المقامات الموسيقية الشرقية، والمحتوية منها على أرباع الصوت، وإبرازها بطريقة مركبة وغير تقليدية عبر الكتابة الهارمونية لهذه المقامات.

ونذكر في هذا الشأن ما كتبه يومًا الأستاذ الكبير طلال وهبة: هذا ولا بد من الربط بين الدرامية في أغاني زياد ونَهلِه من إرث الأخوين رحباني، فكما يقول هو في معرض الحديث عن إضافاته على ألحان الأخوين رحباني وموقف فيروز من ذلك (لفيروز حساسية عميقة وقدرة

خاصة على التفريق بين الجيد والسيء، وإن ارتباطها بجو الرحبانيين عميق جدًا ورغم اختلاف الزمن بيني وبينهما فإنني أعتبر نفسي امتدادًا لمدرستهما... هذا والعامل الذي حمل الأخوين رحباني ثم زياد الرحباني، علي البحث عن مناحٍ جديدة في تأليف الأغنية هو تساؤلات بدأت مع انطلاقة النهضة الموسيقية في أوائل القرن العشرين في مصر وموضوع هذه التساؤلات وضع الأغنية العربية والعلاقة بين الموسيقى الشرقية والموسيقى الغربية وعلاقة الأغنية العربية المعاصرة بالتراث الشرقي وتأثير التغيرات الاجتماعية في ذلك، وكيفية الربط بين التراث والواقع المعاصر، وربط الأغنية العربية بالواقع المعيش، والتفاعل معه والتعبير عنه وعن كيفية التوصل إلى إجابات ميدانية عن هذه المسائل.

وما كتبته في هذا الصدد الأستاذة يارا الغضبان: «إن تعايش الابداع مع العنف والجمال مع القبح والموقف السياسي الأخلاقي المتسق مع العبثية والفحش اللذين يسمان نوازع لبنان إلى تدمير ذاته أثناء الحرب وبعدها.. وبكلمات أخرى: إن تعايش الهول (الدنيء المنحط) و «الكافارسيس» يتمثل على أفضل وجه في العلاقة بين الموسيقى والمسرح، أو (تحديدًا) بين الصوت والكلمة في أعمال زياد وبوصفي باحثة في أنثروبولوجيا الموسيقى تفتنُني المفارقة البادية بين مسرحيات زياد وأسلوبه الموسيقي الذي طالما وصف بأنه يدفع بالموسيقى العربية في اتجاهات جديدة انطلاقًا من قناعاته فسيناريوهات مسرحياته، وشخصياتها، واللغة المستخدمة فيها، والفكاهة، والجنس المضمر فيها (والظاهر أحيانًا) الذي يقارب الإباحية؛ كل هذه الأمور تعكس تشظي المجتمع اللبناني وتناقضاته وانقساماته وأمراضه الجماعية وتعلق عليها جميعها ببلاغة عالية. أما موسيقى زياد فهي على نقيض ذلك: بل الحق أن ثمة نوعًا من البريكولاج في طريقة تزويج زياد عباراته وآلاته العربية إلى موسيقى البلوز والفانك

والبوسانوفا والسول.(٣٦) لكن الحصيلة الإجمالية لهذا التزويج ليست محاكاة ساخرة (بارودي) ما بعد حداثية، ولا معارضة (باستيشا) ما بين التقليدين الموسيقيين، بل صوت بالغ الرهافة غالبًا ما يرقق فيه التوزيع الأوركسترالي الغني التنافر الصوتي وفيه يستعصي إيجاد خط فاصل بين ما هو عربي أو تقليدي أو (طرب) من جهة وما هو غربي أو كلاسيكي أو بوب أو جاز من جهة ثانية.

إن مزجه بين الموسيقى الغربية والعربية يجب ألا يعتبر دعوة إلى التغريب لحل مشاكل العالم العربي ولا بحثًا عن بطل يأتي من الخارج لإنقاذ لبنان من نفسه، بل يجب أن يعتبر قبضًا على عناصر كانت قد فرضت علينا بالقوة وتلوثت بتاريخ طويل من المعاناة ومصادرة من ثم لمعانيها ولاستخداماتها، من أجل خلق طريقة جديدة كليًا لرؤية الأشياء. وهذا ما أسمته المنظرة غاياتري سبيفاك "كاتاشريسيس" catachresis أي استخدام الكلمة بطريقة مختلفة جذريًا عن معناها الأول من أجل تدمير هذا المعنى ولإعادة استخدامها هي نفسها بهدف تمكين الذات، فموسيقى زياد تبين الإمكانيات الخلاقة التي تأتي نتيجة للنهل من تمايزاتنا فيما بيننا، من أجل ابتداع أشياء أعقد وأكمل وذات طبقات وظلال متعددة بدلًا من استخدام تلك التمايزات لرسم الحدود أو لمحاولة تخبئتها وراء صور مثالية عن الوطن أو الأمة».

وعن مشهدية (كبيرة المزحة) و(ما شاورت حالي) كتب الأستاذ مازن حيدر إن التعاطي الخاطئ مع مشهدية الأغنية يؤدي غالبًا إلى (تفويض) العناصر المحسوسة في النص مهمة

---

[36] Suzanne Kamel Abou Ghaida, Analyzing the Ziyad Rahbani Phenomenon Through Fan Discourse (Master of Arts Thesis) (Beirut:, Department of Social and Behavioral Sciences, Faculy of Arts and Sciences, The American University of Beirut,2002),p.p.37-39

تشكيل هوية الأغنية غير أن ما ميز نص أغاني فيروز الزيادية هو أن صياغة المشهد تأتي من خلال تفاعل عناصر جمّة قد يتقلص دورها إن وجدت منفردة، ولعل إسقاط الواقع على العمل الغنائي لا ينجز بانتقاء مشاهد جاهزة من نسيج الحياة، بل بإعادة تركيب المشهد لحظة بلحظة، مع الاحتفاظ بكامل مراحل تكوين المعنى. وهكذا يبدو أن المضمون عند زياد لا ينبع من رؤيا جاهزة وإنما ينمو شيئًا فشيئًا.

يتكرر مبدأ تشكيل هذا المشهد في أكثر من حال، ويكتسب قيمة درامية ومعاني مختلفة تنتظم بالعناصر التالية:

١- الصراحة في رسم الاختلاجات.

٢- الحفاظ علي البناء التصاعدي للفكرة.

٣- امتزاج المفردات بالموسيقى، وهذه التراتبية في رسم المشهد، أو ما نسميه (مسودة الأفكار) تكررت في تجربة زياد بأساليب متعددة. فبناء الأحاسيس والاحتفاظ بمراحل تكوينها أخذا حينًا شكل البوح الصريح بكل ما جال في خاطر المتكلم، وكانا حينًا آخر سعياً إلى تفسير خصائص اللغة المحكية الخصبة وإلى تسليط الضوء عليها وقد تجلى هذا البحث، الذي لازم تجربة زياد المسرحية في نصوص الأغاني، نذكر علي سبيل المثال أغنية (كبيرة المزحة هاي) (بيت الدين ٢٠٠٠) وتحديدًا مقطع (ما بعرف كيف بتحس وما بتعرف شو عم بتحس/ ما بعرف كيف بتحب وما بتعرف شو عم بتحب.) ففي هاتين الجملتين طرح يتجاوز التحليل الداخلي لأنه يتطرق إلى اللغة والكلام المستخدم في حديث الناس بالذات.

إن التردد في البوح بالشعور، أو الإفصاح عن شعور ونقيضه في آنٍ واحد يحدان من صدقية المخاطب ومن حجم شغفه. فكيف له الإحساس بشيء لا يدرك ما هو أو كيف له أن

يشعر أصلًا إذا لم يكن يعلم ما يشعر به؟ هذا الطرح يدعو بوضوح إلى تعبير فعلي عما يجول في الداخل وإلى الإصغاء إليه، بعيدًا عن التردد وتحريف الأفكار. يلي المقطعين السابقين جملة ذات وقع أقوى: «من بعد هالعمر، كبيرة المزحة هاي» ردًا على التساؤل السابق الذي عصي على التفسير فما صدر عن لسان الحبيب من كلام حائر يلخص إذًا بمزحة كبيرة يصعب تصديقها. وعليه، فإن هذا الحوار أو التحليل الداخلي في الجملتين المذكورتين. (ما بعرف كيف بتحس..) هو ربما إعادة نظر في هذا الأسلوب من التعبير، وهو-كما قلنا- الكشف عن إحساس ونقضه بآخر في آنٍ واحد.

لعل هذه الطريقة في تحجيم الشعور، أو في كتمانه يعود إلى توجه تأصل في اللغة المحكية، ومن خلاله يتحفظ المتكلم عن المجاهرة بخصوصياته، مكتفيًا بالتلميح إليها: فهو يحب ولا يحب، ويشعر بشيء ولا يدري ما هو وهذا النوع من الحياء في التعبير ارتدى مرارًا في أعمال الأخوين رحباني وجهًا شاعريًّا، إذ كان هذا التردد أو التأرجح في المقصود يفضي إلى معان جديدة نذكر منها على سبيل المثال «تعا ولا تجي» فهذه الصورة هي إحدى أروع الصور الشعرية، حيث كانت البراعة عند الأخوين تكمن في صياغة المعنى من كلمة واحدة ومن نقيضها معًا، يليهما القول: (وكذوب علي) التي أوضحت المقصود في الجملة الأولى، فأحكمت جمالية الصورة وقد تكررت هذه التجربة في أطر كلامية مختلفة عند الأخوين، وكانت فكرة بحثهما عن المعنى بين القول وبين نفيه قد تكرست أسلوبًا رئيسًا في بناء القصيدة المحكية نذكر (انساني ولا تنساني)، (غيبي ولا تغيبي)، (خذني ولا تأخذني) وغيرها.

إننا نسترجع الإرث الشعري الرحباني في حديثنا عن أعمال زياد، وأعماله لفيروز تحديدًا، سعيًا منا إلى رصد التحول والنضوج في تجربته الشعرية الحديثة. وإن ما أثير في (كبيرة

المزحة هاي) هو إعلان غير مباشر لا لسقوط فكرة «التردد» المتمثلة في التعبير بالكلمة وبنقيضها وإنما هو إقرار بسذاجة ذلك الطرح متى كان الحديث هو عن إحساس داخلي محض كما «الشعور» و «الحب» تتوسع هذه الفكرة بشكلٍ لافت في أغنية (يا ضيعانو) ففي مطلع الأغنية يستوقفنا مقطع «حبيت ما حبيت ما شاورت حالي» وهو يطرح في قالب ساخر مسألة التردد في تشخيص الأحاسيس، داعيًا بذلك إلى خلخلة هذا الادعاء الشاعري. فالمرأة هنا لا تفصح عن حبها أو عدم حبها لأحدهم بسبب من عدم اكتفائها بالجو الحالم بين الاثنين، بل لأنها –ببساطة– لم تتكبد عناء (مشاورة نفسها). هكذا تنبع جمالية النص من صميم هذه الروح الساخرة لتعود وتكتمل بعناصر أخرى عجت بها هذه الأغنية.

وعن أغنيات (قال قايل عن حبي) و (كل ما الحكي) و(كبيرة المزحة) فالسخرية والتهكم واضحان بقوة:

قال قايل أشيا بشعة عني

أخبارك مش عم بتطمني

إنت ما بيطلع منك إلا كل شي حلو

أخبارك يعني كلها منيحة

حمدا لله يوميا فيه فضيحة

مش قادر تلغي الماضي كله

والحاضر مش حاضر محله.

وفي الثانية:

كل ما الحكي يطول أكتر

بتقول بتصير معقول تحكي الصحيح

متفكر بدي إنشا ومسودة

كل اللي بدي صدق الكلام.

وفي الثالثة:

حبيبي ما عاد يلمسني الحنين

فيه ماضي منيح بس مضى

صفّى بالريح بالفضا

وبيضل تذكار عن مشهد صار

فيه خبز فيه ملح فيه رضا

يوميا ليل بعده فيه نهار

شو بتخبر أصحاب وزوار

عني إني محدودة وبغار

حبيبي بيناتنا بنعرف شو صار

***

ونذكر في هذا المضمار ما قالته يومًا الأستاذة الدكتورة/ حنان قصاب حسن عميد المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق سابقًا: ولقد كانت كلمات الأغاني التي ألفها الأخوان رحباني ترسم مع صوت فيروز شخصية المرأة العاشقة مختلفة عما كان سائدًا في أغاني مرحلة

الخمسينيات والستينيات التي تتحدث عن الحب واللوعة والفراق. جاءت أغاني فيروز لتعلن عن دخول شخصية جديدة إلى عالم الحب، هي شخصية الصبية المراهقة البريئة التي تتفتح على العواطف ولا تدري ما يحصل لها «دخيلك يا أمي مدري شو بني» و «يامى ما بعرف كيف حاكاني» و «بحبك ما بعرف، هن قالولي.» كانت فيروز وقتها بالفعل صبية في مقتبل العمر، خجولة تعيش بدايات دخولها في الحيز العام كمغنية، وربما في الحيز الخاص كعاشقة (في تلك الفترة كانت علاقة الحب مع عاصي ثم الزواج) وقد تكون كلمات أغاني تلك الفترة مستوحاة من شخصية فيروز، وربما كان ذلك سبب تميز أدائها الذي لفت النظر إليها في فترة البدايات.

***

لكن أي عشق تتحدث عنه تلك الأغاني؟ كانت الكلمات في أغاني فيروز ترفع الحب إلى حالة شعرية خالصة وشفّافة لا مثيل لها في تاريخ الأغنية العربية، وكان اللحن والتوزيع بطابعهما الغربي يجعلان من صوت فيروز حالة أدائية فريدة تختلف عما هو سائد. وساهم هذا كله في رسم صورة أدائها كصوت أثيري شفاف، وفي تصوير صاحبته نموذجًا استثنائيًّا للمغنية. وقد ساهمت الصحافة بدورها في تكريس هذه الصورة حين أطلقت على فيروز تسميات مثل (سفيرة لبنان إلى النجوم) و (صاحبة الصوت الملائكي) هذه التسميات على جمالها جردت فيروز من كثافتها كإنسان حقيقي وهذه الأغاني حملتها إلى الأعالي، لكنها حرمتها بشكل أو بآخر من صورتها كامرأة من كوكب الأرض، ثم إن فيروز نفسها (وهم ساعدوها على ذلك) ساهمت في بناء هذه الصورة وتطويرها حين نسجت حول نفسها شرنقة (الديفا) الغامضة التي لا يصل إليها أي كان ولا يعرف عن حياتها الخاصة إلا القلائل، لكن

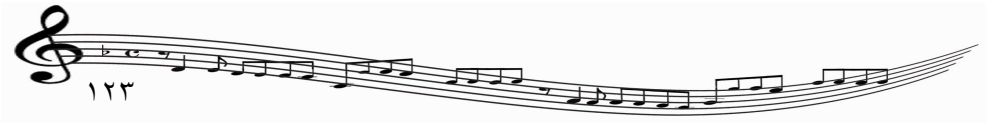
من يعرف فيروز الحقيقية في تلك الفترة وحتى اليوم يعرف فيها المرأة صاحبة الشخصية القوية والنكتة اللاذعة والحضور الطاغي. وفي هذا ما يتوافق أكثر مع الصورة التي رسمها لها زياد لاحقًا.

كانت غالبية أغاني الرحبانيين لفيروز تتحدث عن حب لا جنس له، وعن حبيب مبهم الهوية هو (الحلو): (صار لو زمان الحلو ما بان صار لو زمان)، (عبر الحلو وحيا)، (شو يا حلو زعلان منا كيف)، (ما عاد رح يحكي الحلو معنا)، (دق الهواع الباب قلنا حبايبنا / قلنا الحلو اللي غاب جايي يعاتبنا). وقد ساهم ذلك في إبعاد فيروز صاحبة الكلام، عن أي بعد تأويلي يرتبط بحياتها الشخصية. فصارت في أغانيها تمثل حالة الحب في المطلق، وهو ما يسمح بقبول المتلقي (أيًا كان جنسه أو عمره أو طبقته) لهذا التطابق وباحترام صورة العشق النقية. لا بل ساهم ذلك في رسم حالة للحب مطلقة وعامة.

مفاجئة هي الصورة التي قدمها زياد للمرأة في الأغاني التي أدتها فيروز. وبعيدة هي المسافة التي تفصل بين المرأة التي تقول: «راجعة أوقف عبابو خاشعة/ استغفره عن غيبتي واطلب رضاه» وبين «بتمرق علاي امرق / ما بتمرق لا تمرق/ مش فارقة معاي!!»

لقد كسر زياد الغلالة الشفافة التي رسمها أهله لصورة المرأة التي تمثلها فيروز، واستبدلها بصورة امرأة واقعية حقيقية راسخة في واقع المكان والزمان، وأقرب إلى صورة العصر.

هو تطور في منظور الأغنية وفي منظور علاقة الرجل بالمرأة وفي صورة المرأة. فالمرأة لم تعد تحب وتنتظر وتعشق، بل تناقش وتسخر وتشاغب وتطرح الأسئلة بقوة الحضور المتهكم: «كيفك إنت ملّا إنت»! كما أنها تملك ما يكفي من الجرأة لتحليل عواطفها وتبريرها



بأسباب لا تتعلق كثيرًا بالشغف وبالحب «معرفتي فيكْ إجت عا زعلْ/ معرفتي فيكْ ما كانت طبيعية من بعد مللْ/ حبك لإلي بلشْ متل الشفقة كان بدي حنانْ/ وما كنت سئلانة وعلقانة بهالحلقة محتاجة إنسانْ» الرجل أيضًا في أغاني زياد لم يعد العاشق الذي يأتي القمر لتحيته عند الباب، بل بات رجلًا (غليظًا): (بتذكر آخر مرة شو قلتلي؟/ بدك ضلي بدك فيكي تفلي!/ زعلت بوقتا وما حللتا/ أنو إنت هيدا إنت). هذا التوازن الجديد أعطى العلاقة شيئًا أقرب إلى منطق العصر، وأقرب إلى الواقع مع كثير من الطرافة التي تنبع من إدخال المشاكسات اليومية في كلام الأغنية «تحكي فوقي بحكي فوقك، شو رح نستفيد؟/ صدقني يومًا عن يوم حكيك عم بيزيد/ بتقللي بتضلي تعيدي وإنت أل عم تعيد/ ومأكد دايمًا من كل شي وما في شي أكيد/ مبشرني بأسعد مستقبل، أيه مننلو السعيدْ؟! هاو عشر عصافير عالشجرة وما في شي بالإيدْ! » أو عندما تنقلنا الكلمات إلى جو حقيقي نكاد نشعر بأننا نراه بأعيننا، كما في: (حاجي تنفخ دخني بوجي ولو بتدخن لايت).

هذا الحس التهكمي والنقدي يصل بزياد إلى تحقيق ما لم يحصل في الأغنية العربية حتي اليوم، وهو التناص والمحاكاة التهكمية للأغاني التي تشكل المخزون الرومنسي لجيل كامل.

حتى العالم الذي يرسمه زياد في أغانيه يبدو عالمًا واقعيًا متعبًا تثقله مشاكل الحياة والسفر من أجل العمل، ويهيم عليه ضيق البيوت التي لم تعد (أوضة منسية في الليل) وبيتًا (ممحي على حدود العتم والريح) ولا (بيتًا جاورته الأنهر)، وإنما شقة ضيقة ومعتمة: (كان أوسع هالصالون/ كان أشرح هالبلكون) في بناء من طوابق وبابه حديد: (ياريت بيتك كان منو بعيد/ والباب تحت البيت مش حديد/ بلحظة بلاقيك/ بطلع تاحاكيك/ حبيبي/ تا إقدر نام). لقد خلق الأخوان رحباني عالمًا أوصلا الجمال والنقاء فيه إلى درجة الابتعاد عن

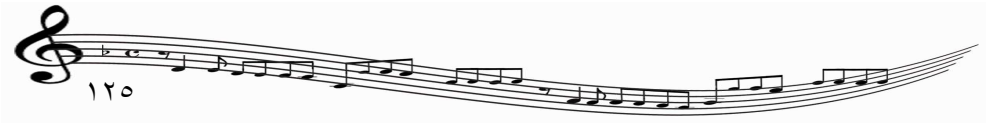
الواقع، وأوصلا الأنا البيوغرافية لفيروز إلى حالة الغياب الكامل لتعيش في الأغنية شخصية متخيلة، ولتعيش في وعي الناس كحضور علوي غير مرئي، أما زياد فقد فصل بين شخصية المرأة المتخيلة التي تتحدث عنها الأغاني، وبين شخصية فيروز المغنية، حين خفف من عالم الإيهام وكسر أدواته، ليعلن الأغنية مسارًا عمليًّا بكلماته وبحالة تسجيلها.

أما فيروز فقد استطاع زياد أن يفصل بين وظائفها المختلفة حين أعلن عنها كفيروز زوجة عاصي في (سألوني الناس)، وكمغنية في (أنا صار لازم ودعكن)، وكمؤدية لا علاقة لها بسياق الكلام في (رفيقي صبحي الجيز)، وكامرأة في كل الأغاني التي تتحدث عن العلاقة بين اثنين لا بل قد ذهب بالأغنية إلى حد التجريد الخالص حين حذف كلماتها وأعطاها عنوانًا ملتبسًا في (...وقمح)، فأوصل فيروز بذلك إلى الحالة الخاصة، وحولها إلى ما أفضل ما فيها: حولها إلى صوت.

وعن لقاء فيروز فنيًا مع زياد تقول الناقدة خالدة سعيد: (في البداية عجبت كيف تجاوبت فيروز مع اتجاه زياد، ثم بدأت أتنبّه كيف أدخلت إلى ثورته وإلى ما يبغيه من تعرية الحياة... شعرية الحلم...) واعتبرت أن بين خط الأب والابن كانت فيروز هي التي جمعت بين الضفّتين.

وعن تدرب صوت فيروز على الجديد من ألحانه يقول الأستاذ زياد: همّي هو إيصال الكلمات عبر الموسيقى وعبر صوت بشري لا يضيف إلا من إحساسه وفي استطاعته أن يكون باردًا بخلاف ما يتطلبه المغني الشرقي عمومًا من انفعال في الأداء، يصل أحيانا إلي حد الصراخ.

***



وعن مقطوعة (ديار بكر) المستوحاة كما يتضح من اسمها من موسيقى الأكراد، فأود أن أشير إلى أنه – فيما ترجمه الدكتور إسماعيل حصّاف– تحتل الموسيقي الشعبية الكردية مكانة مرموقة بين الثقافات العامة لشعوب الشرق، أنها تتمتع بشعبية واسعة وبشهرة كبيرة سواء أكان بين الأكراد أو بين الشعوب المجاورة. فمنذ نهاية القرن الماضي والموسيقى الفلكلورية الكردية تثير اهتمام كثير من الفلكلوريين والموسيقيين والكتاب والرحالة من القوميات المختلفة وخاصة من الأرمن حيث أصبحت بالنسبة لهم مادة للبحث والتشغيل الموسيقي.

وما كتبته الأستاذة الموسيقية الكردية نورة جواري:

تعتبر الموسيقى الكردية من أكثر الموسيقات الشرقية إثارة للانتباه لخصوصيتها وارتباطها بطبيعتها الخلّابة وحزنها الطاغي. هنالك ثلاثة أنواع من المؤدين في الموسيقى الكردية: المنشدون، رواة القصة، والشعراء. وقامت الموسيقى الكردية الكلاسيكية على نوع معين يتعلق بالملاحم الكردية يؤدى بين الحشود خلال فترة المساء بالإضافة إلى العديد من الأغاني والملحميات التي تعكس الطبيعة الكردية الجميلة ك (اللاوكس) الشعبي وهو عبارة عن أغنية أو ملحمة شعبية بطولية، تعيد سرد حكايات الأبطال الأكراد، والـ (هيرانس)، أو أغنية الحب الشهيرة التي تتحدث عن كآبة الفراق أو الحب المستحيل وهناك موسيقى دينية (اللاوجي) وأغاني الخريف (بايزوكس) والأغاني الإيروتيكية التي تتحدث عن الحب والجنس وتفاصيل حياة الإنسان الكردي البسيط، أما بالنسبة للآلات الموسيقية فهي البزق (شكل آخر من العود) والمزمار والناي في شمال وغرب كردستان، بينما ينتشر الناي الطويل والطبل في الجنوب والشرق.

تاريخيًا، تعتبر الموسيقى الكردية فنًا قديمًا ومتجذرًا يعود لفترة الـ (هريان) أي أسلاف الأكراد الحاليين وهم من كانوا يعيشون في أراضي كردستان المعاصرة، حيث أسسوا عدة ممالك.

فإن الجزء الأساسي لكل ما كُتب عن الموسيقى الكردية لا يمس سوى أغاني الرقص. إن سبب هذه الظاهرة هو قلّة الاطلاع على بيئة الشعب الموسيقية وخاصة لأن أغاني الرقص تتميز بالإيقاع الخفيف وسهلة على السمع، هذا إذا ما قورنت بأغاني الفنون الأخرى حيث إن تسجيل هذه النماذج تطلب تحضيرًا خاصًا في مجال الموسيقى واللغة الكرديتين.

إن الأغاني المسجلة حتى الآن لا تخرج بشكل خاص عن إطار أغاني الرقصات وفي الوقت ذاته فهي تعرض الأغنية الفلاحية ومن الممتع أنه حتى وقت قريب كان ينظر إلى الموسيقى الكردية كموسيقى فلاحية بسبب سيادة الأغنية الفلاحية على المجالات الأخرى من التراث الغنائي الشعبي. إن الشعب الكردي الذي ارتبط فيما بعد وبشكل وثيق مع نمط الحياة الزراعية أبدع موسيقى فلاحية غنية تعبر بشكل أدق عن روحه القومية وعن الإمكانيات الإبداعية وخصائص الفن الغنائي القومي.

من الممتع أن الألحان الغنائية الكردية بشكل عام منهجية ذات مضمون محدد، حيث تؤخذ القصص من الأساطير الشعبية ومن الماضي التاريخي للشعب والتي يعتبر تسجليها ضرورة ملحة أيضًا، أما يخص ألحان الرقص – فهي تكون على شكل ألحان مستقلة أو نغمات لأغاني الرقص المشهورة، من الطبيعي أن هذا القسم من الموسيقى الصامتة يشارك مع فن أغاني الرقص بصفات كثيرة، سوى الفرق الوحيد وذلك بفضل قدرة الآلات من ناحية الصوت والتطور الإيقاعي، وتشكّل ألحان الطقوس وخاصة ألحان العرائس والصيد.. إلخ

جزءًا مهمًا من الموسيقى الصامتة، فالألحان الصامتة وباستخدام الأدوات الموسيقية المختلفة تشكل جزءًا غنيًّا وقيمًا من الموسيقى الكردية، ويستحق هذا النوع وبوضعه الحالي اهتمامًا خاصًا. إن الموسيقى الكردية وأسوة بالفن الموسيقيى للشعوب الأخرى تتسم بطابعها الخاص فلهذا الفن من الموسيقى نظام تلحيني محدد ومبادئ خاصة بتطور الألحان وشكل تكويني معين وفي الوقت الحاضر تشترك جميع أنواع الأغاني والفنون بصفات عامة.

وعن العلاقة الوطيدة بين الموسيقى العربية والكردية قال الموسيقار زكريا أحمد في حديث نشرته له مجلة الإذاعة اللبنانية في كانون الأول/ ديسمبر ١٩٥٠: (إن الألحان المصرية والتونسية واللبنانية والعراقية وغيرها من الألحان العربية، هي فروع لعائلة واحدة، لا جدل أن بينها بعض الفوارق، ولكن الفنان اليقظ يقدر بسرعة أن يلمس هذه القُربَى الشديدة بين الألحان. ولهذه العائلة النغمية أنسباء وأقرباء في الأقطار الشرقية المجاورة هي الألحان الفارسية والتركية وألحان بعض البلدان البلقانية، غير أن هناك ضابطًا واحدًا يجمعها كلها جميعًا هو الوحدة الموسيقية التي يتوقف عليها ضبط الألحان وموازينها.

وعن زياد والموسيقى الكردية قال الملحن والشاعر وعازف البزق السوري الأستاذ/ سعيد يوسف:

«الموسيقى الكردية جميلة وغنية جدًا وفيها إيقاعات مختلفة وهي تتنوّع في خصائصها بحسب المناطق التي يوجد الأكراد فيها (تركيا، سوريا، العراق...) فقد تجد الأغنية في هذه المناطق ولكن بأداء مختلف، ولدى زياد فكرة جيدة عن هذه الموسيقى، وقد اطلع عليها فأحبها. موسيقى (ديار بكر) التي ألفها مثلًا، ذات نفحة كردية، لكن الإيقاع فيها مركب: إنها مزيج أو خليط.

الأستاذ زياد يستعمل البزق في التأليف بطريقة ذكية جدًّا، (بمعلمية) كما يقولون. فلننظر إلى الأغاني الأخيرة التي اشتغلها للسيدة فيروز، إذ قلما يوجد لحن لها ليست فيه رنة بزق. زياد يدرك أن (هاي النقرة رح تعبي هالفراغ).

آلة البزق آلة نافرة، ذات حضور؛ ففي بعض الأغاني لو أخذ العود مكان البزق لما ظهر ولما «زبط »النغم. البزق آلة مطربة في حد ذاتها، تستطيع أن تعزف عليها في شارع، على سطح، في ساحة، أما العود فهو للسهرات والقصور كما قال عاصي، ولأصحاب المراكز العليا! لا أفضل العود على البزق، رغم أنه آلة مهمة في التخت الشرقي».

ومن المعلوم أن زياد وزّع موسيقى لأغانٍ كردية لفرقة زودو سنة ١٩٨٥ ، و وضع لحنه الكردي السمات «عودك رنان» لفيروز –من ألبوم«معرفتي فيك» سنة ١٩٨٧– مستخدمًا «البزق» رغم أن الأغنية وصف للنشوة الطربية التي يحدثها في النفس عازف «عود» يدعى علي.

وترى الناقدة الموسيقية الأستاذة هالة نهرا أن التأثير الكردي قد يكون مُنبعثًا أولًا من آلة البزق التي يُتقن زياد العزف عليها (إلى جانب البيانو)، والتي وجّهَه إليها والده عاصي، ومن احتكاكه لاحقًا بالمناخ الموسيقي الكردي التقليدي في لبنان.

***

وبالطبع تباينت ردود الأفعال بعد صدور الألبوم؛ فالبعض عدد أوجه العبقرية الجديدة للسيدة فيروز، والبعض الآخر هاجمها وقال إن (إيه في أمل) لا يشتمل على أي أمل، وفيروز لم تكن فيروز التي نعرفها، والطرب تحول إلى عادة دورية نقترفها من دون أدنى

احترام لجمهور تنامى وامتد على مدار أربعين عامًا، وأن الألبوم يمثل ورطة فيروز في استعجال العودة (جريدة الغد – الأردن)

وفيروز – كما هو معروف – مقلّة في أعمالها الفنية لبعدها التام عن الاستعجال، وأذكر مما كتبه الأستاذ/ أكرم الريس:

تتأنى فيروز في خياراتها الفنية، وتدرس الأعمال جيدًا قبل المُضي في تنفيذها، على الرغم من أنها في ترقب دائم وأمل متواصل في كل جديد تحمله الأيام وهذا ما يجزم به زياد حين يقول: (إن فيروز اقتنعت بالعمل كليًا قبل القيام به؛ لأنها تخاف خوض أية تجربة قبل التأكد منها بشكل تام... فأغنية مثل (زعلي طول) (ما قدرت نسيت)لم يأخذ قرار غنائها من فيروز وقتًا طويلًا لأنها قريبة من جوِّها القديم، بعكس أغنية (معرفتي فيك) التي اعتبرتها تجربة جديدة بالنسبة إليها ولكنها لم تلزم بها والسبب الوحيد في غنائها لها هو أنها أحبتها: أما لحن (خليك بالبيت) فقد سمعته للمرة الأولى سنة ١٩٨٠ وسجلته عام ١٩٨٣ ووصل للناس على كاسيت عام ١٩٨٧ هذا الوقت يبدي مدى حذرها في اختيار الألحان التي يمكن أن ترضى بها ببعد أكيد عن أي تهور.

قرار التغيير عبرت عنه فيروز بالتزامها العبور إلى رحاب فنية جديدة مع شريكها الفني الشاب، كما أنها صرحت مرارًا في مقابلاتها القليلة أن قدر الفنان هو القلق الدائم والبحث الدائم وكلما تلاشى حلم أشرق مكانه حلم آخر.

***

وما أشبه الليلة بالبارحة، وردود الفعل سنة ٢٠١٠ حول (إيه فيه أمل) لا تختلف كثيرًا عن أسطوانة (معرفتي فيك) لفيروز وزياد سنة ١٩٨٧.

فعند صدور أسطوانة «معرفتي فيك»، تراوحت ردود الفعل بين القبول الشغوف والرفض الكامل، وتعرضت فيروز لحملة صحفية شعواء أنذرتها ببداية نهايتها، وهذا ما دعا زياد إلى الرد الآتي:

«إن التهويل القائم حول أسطوانة فيروز الجديدة، بالقول إن فيروز قد تغيرت أو تحولت أكبر بكثير من الواقع (إذ إن أكثر) من نصف مواد (الأسطوانة) ليس ببعيد عن جو فيروز القديم والمؤكد أن أسهل طرق الهجوم هي استخدام المسلمات التي لا يسمح بالاقتراب منها ومن الطبيعي أن يحارب كل من يجرؤ على محاولة التغيير ولو قليلًا في سياق ما يمر وهذه الحرب لم تكن ولا مرة من الناس؛ لأنهم إما أن يحبوا العمل الفني وإما أن يكرهوه دون الدخول في جدلية محاربته (كما أن) اعتبار دخولها هذه التجربة (ورطة) أمر غير وارد؛ لأنها وحدها صاحبة القرار الذي تأثر بشكل فعلي بالجو الرحباني الذي عاشته. هذا من ناحية. أما من ناحية أخرى فالتناقض الذي حصل حول العمل هو أمر جيد على ما أعتقد، لأنه يثبت وجود طرح جديد لم يكن من قبل أما المهم في اكتمال هذه التجربة فهو استمراريتها التي تجعله أقرب للناس.

***

وعن زياد الفنان الشامل المتفرد كتبت يومًا الناقدة الموسيقية الاستاذة هالة نهرا في جريدة السفير: (في عصر يقوم على التخصص والانصراف إلى حرفة واحدة أو اثنتين على أبعد تقدير فأن يكون واحدنا فنانًا شاملًا يعني أن يعود ونعود معه إلى زمن «فاغنر» أو «جاك بريل» ويستلزم ذلك مقدرة وعطية استثنائيتين وإتقانًا لمجموعة من هذه الفنون المتشابكة والمنفصلة في الوقت نفسه. زياد الرحباني خير مثال على هذا، إذ يجمع بين القدرة على التأليف

والتوزيع والعزف على البيانو وبين كتابة نصوص أغنياته بالإضافة إلى التأليف المسرحي، غير أن زياد الظاهرة متفرد في ما أقامه وأنجزه منذ بداية مساره الفني وحتى يومنا هذا، رغم تعثُّره في الكتابة الصحافية التي لم تضف إليه شيئًا. الكل يريد أن يتشبه بزياد، وإن لم يعترف بذلك (بدءًا مني وصولًا إلى آخر موسيقي في آخر بقعة لبنانية وعربية) الكل يرغب في أن يكون زياد آخر جديدًا. ونحن نتفق معها...

***

ولئن كان الأستاذ إلياس سحاب قد ارتأى منذ عام مضى «ومع أن إنتاج زياد الموسيقي ما زال متواصلًا في العقد الأول من القرن الجديد، فإن ملامح عبقريته الموسيقية بلغت ذروتها -في رأيي- بين عامي ١٩٧٠ و٢٠٠٠ فهذه مرحلة بالغة الخصب والنضج والتجديد في إنتاجه الموسيقي وتستحق كل أسطوانة فيها دراسة خاصة يتأكد لنا في نهايتها أن زيادًا كان نبتة برِّية متفردة في تطور الموسيقى العربية المعاصرة، برزت في عصر كانت فيها النهضة الموسيقية في القاهرة – كما في بيروت - قد توقفت عن التدفق.

كما يمكن القول إن جرأة زياد في تجديد النصوص الموسيقية قد ترافقت مع جرأة موازية في استخدام الآلات الموسيقية في توزيع اتسم، عند الضرورة وعند حاجة التعبير الموسيقي، بعمق لافت للسمع».

إلا أن الكثيرين بعد الاستماع إلى الألبوم الأخير ارتأوا أن زيادًا لا يزال إبداعه الموسيقي بالغ الخصب والنضج والتجديد، وهذه الأعمال الغنائية والموسيقية التي حوتها أسطوانة (إيه في أمل) ستبقى على مر الأيام، ويطيب لنا أن أذكر زيادًا بما قاله له والده الراحل الكبير عاصي رحباني: يوجد فرق نوتة واحدة، قبل أو بعد، صعودًا أو نزولًا بين الأغنية السخيفة والأغنية

البسيطة، الأغنية البسيطة هي الأغنية الشعبية، والشعبية هي أرقى صفات الموسيقى، لا النخبوية. يمكن الأغنية السخيفة أن تكون شعبية لفترة قد تطول، ولكن الوقت يصفّي البسيط من السخيف، فيبقى ما لا يموت (مقطع كاتالوغ أسطوانة إلى عاصي ١٩٩٥).

***

ومعلوم أن صوت فيروز -من حيث مساحته الصوتية- يضم من التصنيفات الأوروبية للصوت النسائي فئتي السوبرانو والمتسو سوبرانو، وهي تستخدمه في تسجيلات هذا الألبوم في منتهى الحنان والدفء الإنساني والدقة، والذوق السليم والتعبير الفني، ولاشك أنه فقد الكثير من مقاماته العالية، لكن هذه الأسطوانة أثبتت أن فقدان المقامات العالية لا يحتم العجز عن الغناء العظيم الذي يعتمد الطبقات العريضة وجمال الصوت والإحساس الفذ والانفعال العظيم مما يغني عن المواصفات الفيزيائية مع احتفاظ صوت فيروز برنينه الأصيل.

ولا أجد ما أختتم به هذه الدراسة ونحن على وشك الاحتفال باليوبيل الماسي لميلاد صاحبة الصوت الماسي سوى كلمات قالها يومًا الموسيقار عبد الوهاب عن السيدة أم كلثوم، وأجدها تنطبق تمامًا على السيدة فيروز:

«إنها بفنها الجاد، وبالكلمة الرفيعة في أغانيها تلقن المجتمع درسًا في احترام المطربة، وإن فيها ملامح عصر في طريقة الغناء والسلوك والشخصية والخلق، وقدمت فنًا بلا ابتذال وسمت بأخلاق المهنة... يا مطربات يا مطربين، يا من تغنون، ادرسوا حياتها: كيف بدأت، كيف نشأت، وعلمت نفسها، وعرقت وتعبت، وفشلت ونجحت... فتلك دراسة عظيمة، لو أراد أي مطرب أن يتعلّمها ويتخذها مدرسة، لما وجد في الدنيا كلّها مدرسة أعظم» .

«صوت فيروز خامة رائعة وإحساس شفاف وقدرة مذهلة على الأداء.»

رياض السنباطي

الفصل الخامس
مع السنباطي والموجي

بعد انفصال فيروز في أواخر السبعينيات عن الأخوين رحباني[٣٧] توجهت بحسّها الموسيقي ودرايتها الفنية إلى الملحّن الكبير رياض السنباطي الذي عرفته عن طريق ألحانه لـ«أم كلثوم» وتاريخه الموسيقي العريض.

وواصلت اتصالها بالسنباطي الذي وافق على التلحين لها بعد أن وضع لها عدة شروط، وهي أن تدفع له خمسة آلاف جنيه عن اللحن الواحد. والشرط الأهم هو أن تغنّي فيروز بالطريقة التي يراها.

عندما تم الاتفاق سارعت فيروز بإرسال قصيدتين من تأليف الشاعر اللبناني جوزيف حرب، وانشغلت الصحافة الفنية بذلك اللقاء وأفسحت صفحاتها للتحقيقات والتنبؤات. وقال السنباطي إنه معجب بصوت فيروز كمستمع، وقد أرسل لها بالفعل لحنًا لقصيدة الشاعر تقول كلماتها:

بينـي وبينـك خمـرة وأغانـي
فاسكب فعمري في يديك ثوانـي
وما همني انطفأت نجـوم بعدنـا
وتوقفـت أرض عن الـدورانِ

(37) هذا الانفصال الذي وصفته مغنية فرنسا الأولى (ميراي ماتيو) – في حديث صحفي – بأنه من الانهيارات التي عصفت بلبنان.

وفي يناير ١٩٨٠ كان السنباطي يقوم بزيارة لدولة الكويت، وقرر أن يعود إلى القاهرة عن طريق بيروت ليتسنى له رؤية فيروز والاطلاع على صدى اللحن الأول. وبعد أول لقاء بينهما في فندق (بريستول) وبعد أن زالت الحواجز الرسمية أمسك السنباطي بعوده وغنت فيروز ليقول عنها السنباطي: «إنها خامة رائعة وإحساس شفاف وقدرة مذهلة على الأداء[٣٨].»

وكانت فيروز تأتي لزيارة السنباطي مرّتين في اليوم وبمعدل ثلاث ساعات للزيارة الواحدة؛ لكي تحفظ اللحن الذي يستغرق أداؤه ثلث ساعة عند التسجيل، في حين يمكن أن تصل مدته إلى ساعة واحدة فيما إذا غنته في حفلة عامة. وبهذا تكون فيروز – كما قال السنباطي – قد دخلت عالم الأغنية الطويلة لأول مرة![٣٩]

ثم قال السنباطي لفيروز: يجب أن تقدم هذه الألحان بحفل كبير وألا يكون الحدث غير مكتمل القدر والقيمة.

وقال عن فيروز: «لقد أظهرت الطبقات التي كانت مخنوقة في صوتها، إنها مقامات لم تطرق بعد سمع الجماهير، ستدهش عند سماعها. وقال أيضًا إنه سعيد لأن فيروز ارتضت أن تغني بالطريقة التي أرادها وستكون مختلفة تمامًا.

قبل أن يغادر السنباطي بيروت اتفق مع فيروز على تسجيل هذه القصيدة، وقصيدة أخرى لجوزيف حرب هي (أمشي إليك بالحب) كما اتفق معها أيضًا على تسجيل عدة أغنيات لسيد درويش تحت إشرافه لكنها كانت آخر رحلاته إلى بيروت فقد منعته الأحداث والحرب

(38) الأستاذ/ أحمد شوقي الشايب – مجلة (هنا لندن) – العدد ٥٣٠ – ديسمبر ١٩٩٢، ص ١٦.

(39) الأستاذ/ رياض جركس – فيروز.. المطربة والمشوار – ص ١١٤.

الأهلية من العودة، حيث توفي قبل أن يستمع إلى فيروز تشدو بألحانه. كما رحل أيضًا عاصي رحباني مع أحداث بلاده في صمت قبل أن يستمع إلى اللحن.

ومرت الأيام ثقيلة وطال الانتظار حتى قرأنا في الصحف أن أحمد السنباطي بن رياض السنباطي قد خيَّر فيروز إما أن تقوم بغناء ألحان أبيه التي سبق أن اتفق عليها وإلا سيتصرف فيها بما يتراءى له. وقالت أخبار غير مؤكدة إن فيروز قد سجلت الأغنيات على أسطوانة في طريقها إلى الأسواق.

وإلى الآن لم تطلق فيروز سراح هاتين القصيدتين، والقصيدتين الأخريين اللتين لحنهما لها، وإحداهما من شعر سعيد عقل والأخرى للشاعر عبد الوهاب محمد بعنوان «آه لو تدرى بحالي»، في حين أن السنباطي قال إنه وصل إلى مقامات وطاقات كانت مخنوقة في صوتها فأظهرها في هذه الألحان، ومعروف أنه لا يجامل بل يقول ما يعنيه تمامًا.[٤٠]»

ترى أيّة إضافة كانت ستقدمها فيروز للغناء العربي إن هي أطلقت هذه القصائد الأربع وأي تعزيز لدورها في الحفاظ على قوميتنا الموسيقية؟ وأي لون جديد يضاف إلى ألوانها المتعددة بغناء قصائد السنباطي الذي وصفته يومًا كوكب الشرق أم كلثوم بأنه أعظم من لحن القصيدة، وشعر جوزيف حرب ليس غريبًا على حنجرة فيروز الذهبية، فقد غنت كثيرًا من شعره بالفصحى وبالمحكية اللبنانية.

---

(40) سألت جريدة الأهرام الأستاذ زياد رحباني في زيارته الأولى لمصر في مارس ٢٠١٠: نعتبر أن لقاء السنباطي بفيروز هو لقاء السحاب الشبيه بأم كلثوم وعبد الوهاب، متى ترى الأغنيات الأربع التي أهداها السنباطي لفيروز في بداية الثمانينيات النور؟

فأجاب: الأغاني سجلت ثلاث مرات لاعتراض فيروز على بعض الجمل الموسيقية وتم عمل المكساج وهناك نسخة ماستر موجودة مع فيروز والأخيرة صاحبة القرار في ظهورها للنور من عدمه وإن كنت أتمنى أن يستمتع الجمهور العربي بها.

وتحضرني في منتصف الثمانينيات الأحاديث الصحفية المتعددة التي أدلى بها الموسيقار المصري الكبير المرحوم محمد الموجي قائلًا إنه أعد لحنًا هو الأروع بين ألحانه، ويتمنى أن تستمع إليه صاحبة الصوت الملائكي فيروز لتشدو به، وفي إحدى المجلّات عنوان عريض لحديث صحفي له يقول: أنادي فيروز فهل تسمعني؟!

لكنها للأسف لم تكلّف نفسها أن تسمعه...

* * *

والسؤال: هل أبت فيروز الغناء للسنباطي والموجي عملًا بسياسة الأخوين رحباني القائمة على الرفض القاطع لتمصير فيروز كما أعلنا صراحة؟![1]

---

(١) يرى الأستاذ كمال النجمي أن السيدة فيروز ترددت فى غناء ألحان السنباطي لأنها وجدتها غير مناسبة لمقاييس صوتها وخصائصه، فالسنباطي لم يكن يبدع فى التلحين إلا على مقاييس صوت أم كلثوم وخصائصه (الغناء المصري .. مطربون ومستمعون) ص ٤٠٧ – دار الهلال – طبعة سنة ١٩٩٣. وهذا الرأي محل نظر فقد أبدع السنباطى في ألحانه لغير أم كلثوم حسب مقاييس كل صوت وخصائصه وقدراته وإبراز مواطن تميزه، وما اشتهرت به ألحانه من استعراض جمال الصوت وانضباطه في الأداء وحسبك من ألحانه البديعة الناجحة لغير أم كلثوم علي سبيل المثال (ثلاث شهور ويومين اتنين) لشادية و(راحت ليالي) لصباح و(يا حبيب الروح) لليلي مراد و(حد قال لك) و(يا هاجر بحبك) لنجاة الصغيرة و (جواباتك) لنجاح سلام و(أفكرك) لهدى سلطان و(لعبة الأيام) و (حأقول لك حاجة) و(لا تودعني حبيبي) و (يا حبيبي لا تقل لي) لوردة الجزائرية .. إلخ ولا يزعم أحد أن السنباطي كان يستحضر روح أم كلثوم في هذه الألحان فقد جاء كل منها مفصلًا علي صوت المطربة التي قدمته فكيف نحكم علي ألحانه لفيروز بأنها كلثومية قبل أن نسمعها؟ أو ليس الأستاذ النجمي هو القائل في كتابه (سحر الغناء العربي) تخطى السنباطي معاصريه في تلحين القصائد بالاستعاضة عن الطرب الزخرفي بطرب أكثر تعبيرًا، وأحاط الجملة الغنائية في القصيدة بإطار مبتكر من المقدمات واللوازم الموسيقية يزيد الجملة الغنائية بكلامها ولحنها معًا، وضوحًا في الأسماع، و رهافة في القلوب، ويعقد آصرة شديدة القوة بين الصوت واللحن وعزف الآلات الموسيقية وقد تزايدت مقدرته من مرحلة إلى مرحلة وزودته تجاربه بما يمكن تسميته (سر الصنعة) وهو سر لم يستطع أحد من ملحني عصرنا كله أن يشارك فيه السنباطي وقد استحق السنباطي بغزارة إنتاجه في هذا المجال العظيم أن يسمى (ملحن القصائد) فليس بين جميع معاصريه من استطاع أن يلحن مثل هذه القصائد كما أو كيفا .. وقد نطقت مقامات الموسيقى العربية بين يديه في هذه القصائد نطقًا جديدًا رائعًا لم يخطر على فكر ملحن عربي قط، منذ عهد إسحق الموصلي حتى هذا اليوم الذي نحن فيه!

ملحق الصور

« حين تعرفنا علي فيروز، كانت بنتًا خجولًا منطوية على نفسها، لكن كل ملامحها كانت تقول إنها سوف تكون شيئًا ما، شيئًا عظيمًا، الإنسان الموهوب يظهر بموهبته فجأة، من النظرة الأولى، ومهما كان حجم خجله».

منصور رحباني

«كان زواج فيروز وعاصي رحباني في السادس عشر من يناير سنة ١٩٥٥ ولادة جديدة للغناء والموسيقى وعيدًا للأوتار، انطلق من لبنان»

جورج حداد

«أعظم ثلاثي شهده الفن العربي، عاصي رحباني (الموسيقي المبدع)، فيروز (الحنجرة الملائكية)، ومنصور رحباني (باعث المعاني ومبدعها)، تألقوا في حياتنا، ووهبونا فيضًا من السحر والجمال، وخففوا عنا عناء الواقع العربي المر الذي نعيش فيه»

مجلة العربي الكويتية.

(سكن الليل) و (مر بي) و(سهار) برهنت على أن عبد الوهاب كان شديد البصر والخبرة بالمزايا الفريدة لصوت فيروز ومواطن إبداع نبراته وإحساسه، فجاءت هذه الألحان الوهابية بصوت فيروز آية في التلحين وفي الصوت والأداء.

كمال النجمي

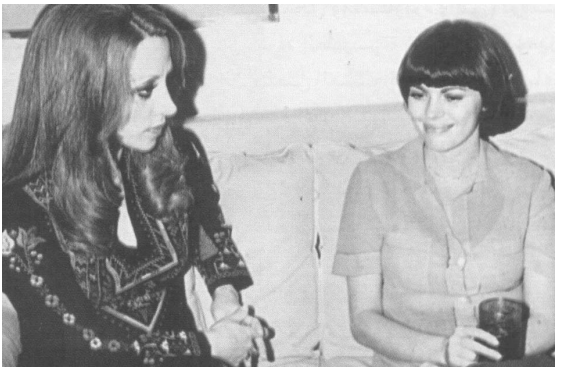
نجيب حنكش ، ملحن «أعطني الناي» بين قمتي الغناء أم كلثوم وفيروز .

الزوجان فيروز وعاصي رحباني يستقبلان سيدة الشاشة العربية فاتن حمامة في بيروت

«فن فيروز بالنسبة للمصريين نعرفه ونقدره جيّدًا، ونعتبر فيروز هي زهرة الشرق التي تعيش بيننا»

فاروق حسني

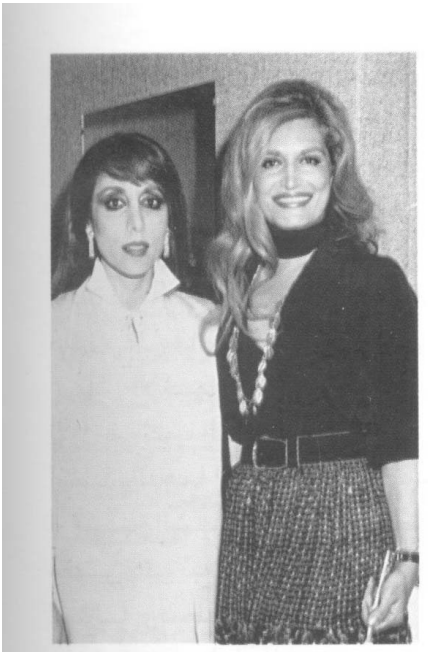
وزير الثقافة المصري



«انفصال فيروز عن الرحابنة من الانهيارات التى عصفت بلبنان»

مغنية فرنسا الأولي

ميراي ماتيو



فيروز وداليدا.. زمان يا فن .

« الـصوت الأخـضر يغنـي للبنـان الأخضر »

سعيد عقل أديب ومفكر وشاعر عظيم ولد في زحلة سنة ١٩١٢ وهو من أعلام لبنان في القرن العشرين، غنت فيروز عشرات من قصائده، وقد وصفها بأنها سفيرتنا إلي النجوم.

القيثارة الذهبية في بيتها

الأنيق الهادئ

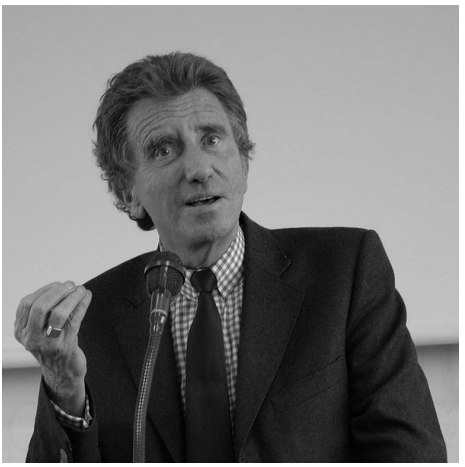
المطرب اللبناني الكبير نصري شمس الدين(١٩٢٧-١٩٨٣) «صوت مميز ورفيق وفي جدًا ألغى نفسه لخدمة المجموع.. دائمًا»

فيروز

«ارتبطت عادة ارتشاف قهوة الصباح عند الملايين بالاستماع إلى صوت فيروز العذب»

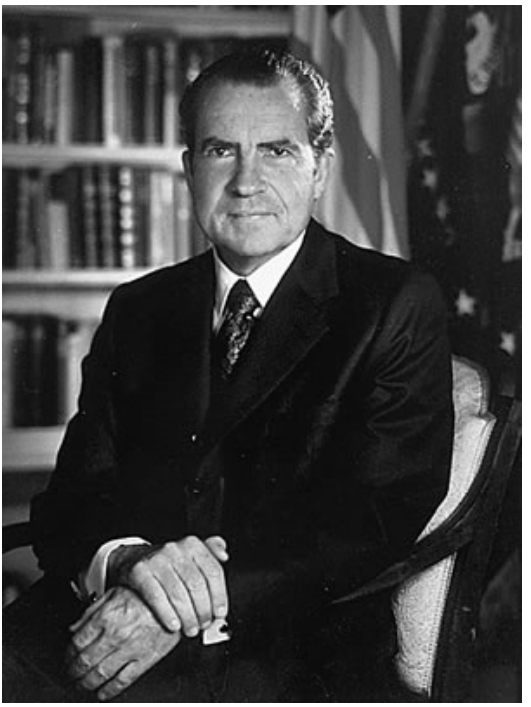
«من لم يسمع صوت الملائكة فليستمع إلى صوت فيروز»

نزار قباني



(إنك تملكين سيدتي صوتًا أكبر من ذاكرتنا وحنينًا إلى لبنان الذي كان فردوسًا رضيًّا وبرهانًا حيًّا عبر عشرات السنين على التكامل الضروري والمثري للثقافات والديار.. كنت تغنين أمام أعمدة بعلبك.. جعلت من نفسك ليس فقط سفيرة لبنان إلى النجوم ولكن أيضًا رمز مجموعات ترفض أن تموت، ولن تموت.. لقد استمعت إليكِ سيدتي.. صوتك يملك نقاء البداهات الأولى.. البداهات التي لا تسمح بأي تنازل ولا بأي تواطؤ.. إنه يُشع بهذا التأثير الذي يعجز اللسان عن وصفه، والذي تنشره عطور لبنان وألوانه وإيقاعاته.. صوتك سيدتي هو استثنائي فعلًا؛ لأنه لا يمكن الاستماع إليكِ دون الإحساس بتأثر كبير، حتى ولو لم نفهم كلمة واحدة من لغتك)

(وزير الثقافة الفرنسي «جاك لانج» وهو يُقلد فيروز وسام الفنون والآداب برتبة كوموندور باسم رئيس الجمهورية الفرنسية في باريس سنة ١٩٨٨م)



«سروري لا حدود له؛ لأن الشعب الأمريكي سيستمع إلى فيروز شخصيًّا»

الرئيس الأمريكي «ريتشارد نيكسون»

بمناسبة زيارة فيروز للولايات المتحدة سنة ١٩٧١.

«فيروز تتسلم الدكتوراة الفخرية من الجامعة الأمريكية ببيروت سنة ٢٠٠٣».

فيروز: العمود السابع لهياكل بعلبك .