رحيل

تُختصر تجربة الفنان السوري، الذي رحل الثلاثاء الماضي، بحفنة من القصائد الموشّحة، والقدود، والأغاني الفولكلورية التي عُرف بها في العقود الأخيرة. كما يُزال منها التصفيق الحماسيّ ومن مقدّمة «أيّها الساقي»، التي تؤدّيها، وراءه، فرقةٌ يحلم بها أيّ مغنٍّ شاب: سبعة عازفي كمان على الأقلّ (مَهما يمكن رؤيته في الفيديو)، وكورال من أربعة، وعازف قانون من طراز رفيع، وآلات وترية أخرى وإيقاعية. يقدّم صباح فخري مجموعةً من الموشّحات والليالي والمواويل والقصائد والقدود، يبدأها بوصلةٍ على الهَزام: «أيها الساقي»، «جادك الغيث»، «يا غُصن نقا». ولا يكاد يُنهي قصيدته الثالثة حتى تتصاعد أصواتٌ في الصالة مطالبةً بـ«قُل للمليحة» ـ تلك القصيدة التي لم يُعرف بتاريخها فحسب، بل هو مَن وضع لحنها. طلبتْ لا يرزه الشاب ذو القسمات الجادّة التي نُقلت منها، بين حين وآخر، ابتسامةَ رضًا.

يمكن القول، في أحد المعاني، إنّ صورة صباح فخري، كما سيعرفها الناس حتى رحيله عن عالمنا يوم الثلاثاء، 2 تشرين الثاني/ نوفمبر الجاري (1933 ـ 2021)، حاضرةً باغلب تفاصيلها في هذه الأمسية البعيدة سنّين عاماً من اليوم تقريباً. فالصوت نفسُه هنا، واللون الغنائي، والصرامة على المسرح، والاعتراف بـ«مطرب كبير» ـ رغم أنه ما يزال في الثلاثينيات من العمر، بل وتلهُّف الجمهور إلى سماع قصيدة غزَل فضّلها على مقاسات صوته العُليا والدُّنيا.

هل يعني هذا أن صاحب «اللؤلؤ المنضود» سيكرّر نفسه خلال عقود؟ ليس تماماً، أو ليس بالضرورة. فرغم تثبيت فخري، مبكّراً، لخريطته الغنائية والموسيقية بين هذه الحدود، حدود الموشّح والقصيدة والقدّ والموّال، إلا أنه، كما يقول هو، لم يكفّ عن «الاجتهاد» يوماً، بل ظلّ يُحسّن ويصقل في مادّته الأولى، مغيّراً في الأداء هنا، أو مبدلاً بالتوزيع أو حتى المقام في هذا المقطع أو ذاك. تماماً كما فعل مع «التراث» الموسيقي والغنائي، الحلبي أو العربي، الذي مثّل، بالنسبة إليه، مادّةً لا يمكن حِفظها إلا من خلال تحديثها، عصرنتها، على حدّ تعبيره، مع تجنّب المساس بهيكلها الأساسيّ.

توحي هذه القراءة، وكذلك الطريقة التي يُقدّم من خلالها صباح فخري نفسه، إنّ كان في مقابلاته أو في الكُتب السيَرية التي صدرت عنه، توحيان بأنّ المغنّي الحلبي وُلد دفعةً واحدة. فهو موصوفٌ بالكبير، والقدود الحلبية تُحال إلى اسمه، منذ شبابه الأوّل. بل إنّ بعض الروايات عن بداياته، التي يرويها هو نفسه، تُريد لهذه المقولة، أو الأسطورة، أن تكون حقيقة ملموسةً منذ تفتّح عينيه على الحياة. آلم يذكر صباح، أكثر من مرّة، أن تفوُّد صوته اكتُشف منذ ولادته، أو في شهور رضاعته الأولى، حين كان يبكي، وأنّ أحداً من أقاربه كان يحدّد إزعاجه طفلاً كي يدفعه إلى الصراخ ومن ثمّ إلى سماع صوته؟

لا يمكن لهذه الأسطورة أن تكون صحيحةً إلا ضمن هذه القراءة، أي ضمن الصورة شبه الوحيدة التي عُرف بها وثبت فيها صباح فخري أو أحَبّ له الجمهور، ومعه الظروف والفاعلون الثقافيون أو حتى السياسيون، أن يثبت فيها. لكنّها قراءةٌ أقلّ ما يُقال فيها إنها تختصر مسيرةً أوسع، كما أنها تنزع التاريخ، بوصفه تمرحلاً وأحداثاً وتقلّبات، من تجربة ليست إلا ثمرة لهذا التمرحُل.

يعني هذا، بعبارة أخرى، أن هنالك أكثر من صورة لصباح فخري. ينطبق هذا أوّلاً على اسمه، وهو الذي حمل بعد الولادة اسم صباح الدين أبو قوس، قبل أن يُنادى، صبياً، بمحمّد صباح، وبُثبت، بعد ذلك، على الاسم الذي يبدو أن رجُل الدولة السوري، فخري البارودي (1887 ـ 1966)، قد اختاره له. كما أننا نعثر على تغيُّر حيوات صباح في معاصرته لثلاث، بل أربع سوريّات مختلفات: الجمهورية السورية الأولى، في سنوات الاحتلال الفرنسي؛ والجمهورية نفسها بعد رحيل الفرنسيين وبدء مرحلة الانقلابات؛ ثمّ الجمهورية العربية المتّحدة، ومن بعدها سورية البعث والنظام الأسدي. هل كان صباح فخري واحداً، في شبابه، تحت هذه المسمّيات وأنظمة الحكم المختلفة؟ تتطلّب الإجابة بحثاً مطوّلاً يتجاوز حدود الورقة الصحافية. الأغلب، على أيّ حال، أنّ صاحب «خمرة الحبّ» لم يولَد دفعةً واحدة.

فالفتى المولود في عائلة محافظة، لأب متزوّج من أربع نساء ولديه العديدُ من الأولاد، كان في طريقه إلى مسيرة تقليدية، تبدأ بالكتّاب ودراسة الدين ومبادئ اللغة وتمرّ بالخدمة العسكرية والزواج، ثم الإعتناء بعائلة كربّ لها. لكنّ الصُّدف، وتدخّل مَن له كما يبدو، سيحيدانه عن هذا الدرب، من دون أن يُبعداه تماماً عنه. هكذا، سيمكن لابن الشيخ أن يغنّي لنساءٍ ويتعلّم مبهنّ الغناء، لكن من دون التخلّي عن الذهاب إلى زوايا المتصوّفين، حيث تُراوح الأجواء بين غناء وإنشاد، بين قصائد تمزج الخمرة والحبّ الإلهيّين بالخمرة والحبّ الأرضيّين. والأهمّ أن هذا المزيج من تقليدية وانفتاح جزئيّ سيتيح لصباح اكتشاف نفسه كإمكانية غنائية ولحنية، بما أنه سيعرّفه إلى عالم السهرات الطربية والجلسات الموسيقية بنسختها الحلبية في ذلك الوقت (وحتى اليوم)، التي تمزج بين الشعبي والديني من ناحية، والتعلّق بالتلحين والغناء على الرغم من اعتبارهما في بعض الأحيان «حراماً» و«عيباً»، من ناحية أخرى. في عالم السهرات ذاك، تعرّف الفتى إلى أسماء سيتلقّف منها الصنعة والرؤية. الحديث هنا، بشكل أساسي، عن شيخَي الطرب الحلبي في عصره، وحتى اليوم: عمر البطش (1885 ـ 1950) وبكري الكردي (1909 ـ 1978). لن يأخذ منهما الحانا لأغان سيؤدّيها، ومبادئ التلحين فقط، بل، قبل أيّ شيء، فهماً ولوناً موسيقياً خاصّاً. هذا الفهم الذي يحاول أن يحفر في القصيدة (وهي في الغالب من الشعر العربي القديم، أو الحديث التقليدي) ليجد اللحن الماكث فيها ضمنياً، بحيث يترقرق صوت الآلات كالماء على منحنيات النصّ. ستكون هذه الرؤية، لسنوات، المعجم الأساسي لدى صباح فخري. لكنّه معجمٌ سينحسر، مع الوقت، ليصبح من شأن الموشّحات فحسب.

كما أنها تنزع التاريخ، بوصفه تمرحلاً وأحداثاً وتقلّبات، من تجربة ليست إلا ثمرة لهذا التمرحُل.

يعني هذا، بعبارة أخرى، أن هنالك أكثر من صورة لصباح فخري. ينطبق هذا أوّلاً على اسمه، وهو الذي حمل بعد الولادة اسم صباح الدين أبو قوس، قبل أن يُنادى، صبياً، بمحمّد صباح، وبُثبت، بعد ذلك، على الاسم الذي يبدو أن رجُل الدولة السوري، فخري البارودي (1887 ـ 1966)، قد اختاره له. كما أننا نعثر على تغيُّر حيوات صباح في معاصرته لثلاث، بل أربع سوريّات مختلفات: الجمهورية السورية الأولى، في سنوات الاحتلال الفرنسي؛ والجمهورية نفسها بعد رحيل الفرنسيين وبدء مرحلة الانقلابات؛ ثمّ الجمهورية العربية المتّحدة، ومن بعدها سورية البعث والنظام الأسدي. هل كان صباح فخري واحداً، في شبابه، تحت هذه المسمّيات وأنظمة الحكم المختلفة؟ تتطلّب الإجابة بحثاً مطوّلاً يتجاوز حدود الورقة الصحافية. الأغلب، على أيّ حال، أنّ صاحب «خمرة الحبّ» لم يولَد دفعةً واحدة.

فالفتى المولود في عائلة محافظة، لأب متزوّج من أربع نساء ولديه العديدُ من الأولاد، كان في طريقه إلى مسيرة تقليدية، تبدأ بالكتّاب ودراسة الدين ومبادئ اللغة وتمرّ بالخدمة العسكرية والزواج، ثم الإعتناء بعائلة كربّ لها. لكنّ الصُّدف، وتدخّل مَن له كما يبدو، سيحيدانه عن هذا الدرب، من دون أن يُبعداه تماماً عنه. هكذا، سيمكن لابن الشيخ أن يغنّي لنساءٍ ويتعلّم مبهنّ الغناء، لكن من دون التخلّي عن الذهاب إلى زوايا المتصوّفين، حيث تُراوح الأجواء بين غناء وإنشاد، بين قصائد تمزج الخمرة والحبّ الإلهيّين بالخمرة والحبّ الأرضيّين. والأهمّ أن هذا المزيج من تقليدية وانفتاح جزئيّ سيتيح لصباح اكتشاف نفسه كإمكانية غنائية ولحنية، بما أنه سيعرّفه إلى عالم السهرات الطربية والجلسات الموسيقية بنسختها الحلبية في ذلك الوقت (وحتى اليوم)، التي تمزج بين الشعبي والديني من ناحية، والتعلّق بالتلحين والغناء على الرغم من اعتبارهما في بعض الأحيان «حراماً» و«عيباً»، من ناحية أخرى. في عالم السهرات ذاك، تعرّف الفتى إلى أسماء سيتلقّف منها الصنعة والرؤية. الحديث هنا، بشكل أساسي، عن شيخَي الطرب الحلبي في عصره، وحتى اليوم: عمر البطش (1885 ـ 1950) وبكري الكردي (1909 ـ 1978). لن يأخذ منهما الحانا لأغان سيؤدّيها، ومبادئ التلحين فقط، بل، قبل أيّ شيء، فهماً ولوناً موسيقياً خاصّاً. هذا الفهم الذي يحاول أن يحفر في القصيدة (وهي في الغالب من الشعر العربي القديم، أو الحديث التقليدي) ليجد اللحن الماكث فيها ضمنياً، بحيث يترقرق صوت الآلات كالماء على منحنيات النصّ. ستكون هذه الرؤية، لسنوات، المعجم الأساسي لدى صباح فخري. لكنّه معجمٌ سينحسر، مع الوقت، ليصبح من شأن الموشّحات فحسب.

النص الكامل
على الموقع الالكتروني

تصويب

توشيح الجديد بالقديم

من مجمل التجارب والحيوات التي عاشها صباح فخري، لا تكاد تحضر، لدى الجمهور الواسع، إلّا صورةٌ واحدة تُختصَر بحفنة من الأعمال الشعبية والفولكلورية، من قدود ومواويل، محلّاةٍ بمقدّمات توشيحية وقصائد، بما فيه اختلافٌ مع بداياته بين معلّميه ومجايليه من مغنّي وملحّني حلب. هل كان أداء دَوْر يستمرّ 20 دقيقة، مثل «القلب مالّ للجَمال»، أمراً مُتجاوَزاً في الستينيات والسبعينيات، وقتَ صعود نجمه، ومرتبطاً بجيل وجمهور قديمين، بما يصعّب تقبُّله في حفلات متلفزة مثلاً؟

قد يكون هذا صحيحاً إذا ما تذكّرنا شهرة موشّحات مقتضبة تنتمي إلى هذا اللون، ما يتيح أداءها ضمن وصلةٍ أوسع، مثل «يمرّ عُجباً» لعمر البطش. الحاجة إلى تطعيم القديم بالجديد قد تكون سبباً آخر في هذا المقام. فالطرب ليس وحده ما يبحث عنه الجمهور المعاصر لصعود صباح فخري، وهو جمهورٌ، كما يبدو، يتقبّل السلطنة عندما تمهّد وتفتح على الغزَل والحركة وحتى الرقص.

هذا، على أيّ حال، ما جرى عليه صباح في حفلاته، حيث البداية بافتتاحيات من التوشيح، ثم الانتقال إلى وصلات من الألوان الشعبية. خلطةٌ قد تكون سبباً في أن جزءاً من تجربة المغنّي الراحل يغيب لدى الجمهور الواسع، لكنّ لولاها لما عرفنا الموشّحات، مثلاً، على النحو الذي نعرفها من خلاله اليوم. ولولاها، ربّما، لما كان صباح فخري هو نفسه الذي عرفناه.

م ح

ليالٍ العالم إلى حلب

رغم أن صفحة أساسية من كتاب الطرب الحلبيّ قد انطوت مع رحيل صباح فخري، إلّا أن ذلك لا يعني أن هذا الكتاب قد خُتم. فالمدينة التي خرج هو منها، أخرجت أيضاً أسماءً كبيرة سبقته (انظر المادة أعلاه)، وما زالت تفعل. لكنّ ورثة صاحب «جاءت معذّبتي» يبقون قليلي الحضور خارج مدينتهم أو سورية. هل يمشون بذلك على خطاه، هو الذي لطالما أعلن رغبته بعدم مغادرة حلب وجمهورها، بل دعوة العالم لاستضافته في المدينة وفنّها.

صباح فخري
أكثر من صورةٍ واحدة
حياةٌ للتقريب بين التراث وأحفاده

محمود الحاج

لا بدّ أن صباح فخري كان في نهاية العشرينيات أو بداية الثلاثينيات من عمره في تلك الحفلة. يُفتتح المقطع المصوّر على ضجيج قاعة ممتلئة بالشباب والشابات الأنيقين، يتقدّمهم صفّ من الضبّاط. من الاستوديو، يتلو معلّقٌ خطاباً طنّاناً: نحن الثورة، نحن الأمل، نحن الاشتراكية، نحن النور، نحن الأخلاق، نحن المنطلق، التحرُّر، الإباء، الكبرياء، نحن الذين هزمنا الاستعمار وأعوانه وزبانيته... ليس الأمر بحاجة إلى كثير تفكير لنعرف أننا في زمن الوحدة بين سورية ومصر، أو ربما سنة أو اثنتين بعد انتهائها (1958 ـ 1961). لكننا لا نعرف مكان السهرة: حلب، دمشق، القاهرة أو مكانٌ آخر؟ لحظات وتأتي مقدّمة الأمسية لتُعلن اسم المغنّي: «المطرب الكبير، صاحب القدود الحلبية، صباح فخري».

يدخل المغنّي الحلبيّ على إيقاع من التصفيق الحماسيّ ومن مقدّمة «أيّها الساقي»، التي تؤدّيها، وراءه، فرقةٌ يحلم بها أيّ مغنٍّ شاب: سبعة عازفي كمان على الأقلّ (مَهما يمكن رؤيته في الفيديو)، وكورال من أربعة، وعازف قانون من طراز رفيع، وآلات وترية أخرى وإيقاعية. يقدّم صباح فخري مجموعةً من الموشّحات والليالي والمواويل والقصائد والقدود، يبدأها بوصلةٍ على الهَزام: «أيها الساقي»، «جادك الغيث»، «يا غُصن نقا». ولا يكاد يُنهي قصيدته الثالثة حتى تتصاعد أصواتٌ في الصالة مطالبةً بـ«قُل للمليحة» ـ تلك القصيدة التي لم يُعرف بتاريخها فحسب، بل هو مَن وضع لحنها. طلبتْ لا يرزه الشاب ذو القسمات الجادّة التي نُقلت منها، بين حين وآخر، ابتسامةَ رضًا.

يمكن القول، في أحد المعاني، إنّ صورة صباح فخري، كما سيعرفها الناس حتى رحيله عن عالمنا يوم الثلاثاء، 2 تشرين الثاني/ نوفمبر الجاري (1933 ـ 2021)، حاضرةً باغلب تفاصيلها في هذه الأمسية البعيدة سنّين عاماً من اليوم تقريباً. فالصوت نفسُه هنا، واللون الغنائي، والصرامة على المسرح، والاعتراف بـ«مطرب كبير» ـ رغم أنه ما يزال في الثلاثينيات من العمر، بل وتلهُّف الجمهور إلى سماع قصيدة غزَل فضّلها على مقاسات صوته العُليا والدُّنيا.

هل يعني هذا أن صاحب «اللؤلؤ المنضود» سيكرّر نفسه خلال عقود؟ ليس تماماً، أو ليس بالضرورة. فرغم تثبيت فخري، مبكّراً، لخريطته الغنائية والموسيقية بين هذه الحدود، حدود الموشّح والقصيدة والقدّ والموّال، إلا أنه، كما يقول هو، لم يكفّ عن «الاجتهاد» يوماً، بل ظلّ يُحسّن ويصقل في مادّته الأولى، مغيّراً في الأداء هنا، أو مبدلاً بالتوزيع أو حتى المقام في هذا المقطع أو ذاك. تماماً كما فعل مع «التراث» الموسيقي والغنائي، الحلبي أو العربي، الذي مثّل، بالنسبة إليه، مادّةً لا يمكن حِفظها إلا من خلال تحديثها، عصرنتها، على حدّ تعبيره، مع تجنّب المساس بهيكلها الأساسيّ.

توحي هذه القراءة، وكذلك الطريقة التي يُقدّم من خلالها صباح فخري نفسه، إنّ كان في مقابلاته أو في الكُتب السيَرية التي صدرت عنه، توحيان بأنّ المغنّي الحلبي وُلد دفعةً واحدة. فهو موصوفٌ بالكبير، والقدود الحلبية تُحال إلى اسمه، منذ شبابه الأوّل. بل إنّ بعض الروايات عن بداياته، التي يرويها هو نفسه، تُريد لهذه المقولة، أو الأسطورة، أن تكون حقيقة ملموسةً منذ تفتّح عينيه على الحياة. آلم يذكر صباح، أكثر من مرّة، أن تفوُّد صوته اكتُشف منذ ولادته، أو في شهور رضاعته الأولى، حين كان يبكي، وأنّ أحداً من أقاربه كان يحدّد إزعاجه طفلاً كي يدفعه إلى الصراخ ومن ثمّ إلى سماع صوته؟

لا يمكن لهذه الأسطورة أن تكون صحيحةً إلا ضمن هذه القراءة، أي ضمن الصورة شبه الوحيدة التي عُرف بها وثبت فيها صباح فخري أو أحَبّ له الجمهور، ومعه الظروف والفاعلون الثقافيون أو حتى السياسيون، أن يثبت فيها. لكنّها قراءةٌ أقلّ ما يُقال فيها إنها تختصر مسيرةً أوسع، كما أنها تنزع التاريخ، بوصفه تمرحلاً وأحداثاً وتقلّبات، من تجربة ليست إلا ثمرة لهذا التمرحُل.

يعني هذا، بعبارة أخرى، أن هنالك أكثر من صورة لصباح فخري. ينطبق هذا أوّلاً على اسمه، وهو الذي حمل بعد الولادة اسم صباح الدين أبو قوس، قبل أن يُنادى، صبياً، بمحمّد صباح، وبُثبت، بعد ذلك، على الاسم الذي يبدو أن رجُل الدولة السوري، فخري البارودي (1887 ـ 1966)، قد اختاره له. كما أننا نعثر على تغيُّر حيوات صباح في معاصرته لثلاث، بل أربع سوريّات مختلفات: الجمهورية السورية الأولى، في سنوات الاحتلال الفرنسي؛ والجمهورية نفسها بعد رحيل الفرنسيين وبدء مرحلة الانقلابات؛ ثمّ الجمهورية العربية المتّحدة، ومن بعدها سورية البعث والنظام الأسدي. هل كان صباح فخري واحداً، في شبابه، تحت هذه المسمّيات وأنظمة الحكم المختلفة؟ تتطلّب الإجابة بحثاً مطوّلاً يتجاوز حدود الورقة الصحافية. الأغلب، على أيّ حال، أنّ صاحب «خمرة الحبّ» لم يولَد دفعةً واحدة.

فالفتى المولود في عائلة محافظة، لأب متزوّج من أربع نساء ولديه العديدُ من الأولاد، كان في طريقه إلى مسيرة تقليدية، تبدأ بالكتّاب ودراسة الدين ومبادئ اللغة وتمرّ بالخدمة العسكرية والزواج، ثم الإعتناء بعائلة كربّ لها. لكنّ الصُّدف، وتدخّل مَن له كما يبدو، سيحيدانه عن هذا الدرب، من دون أن يُبعداه تماماً عنه. هكذا، سيمكن لابن الشيخ أن يغنّي لنساءٍ ويتعلّم مبهنّ الغناء، لكن من دون التخلّي عن الذهاب إلى زوايا المتصوّفين، حيث تُراوح الأجواء بين غناء وإنشاد، بين قصائد تمزج الخمرة والحبّ الإلهيّين بالخمرة والحبّ الأرضيّين. والأهمّ أن هذا المزيج من تقليدية وانفتاح جزئيّ سيتيح لصباح اكتشاف نفسه كإمكانية غنائية ولحنية، بما أنه سيعرّفه إلى عالم السهرات الطربية والجلسات الموسيقية بنسختها الحلبية في ذلك الوقت (وحتى اليوم)، التي تمزج بين الشعبي والديني من ناحية، والتعلّق بالتلحين والغناء على الرغم من اعتبارهما في بعض الأحيان «حراماً» و«عيباً»، من ناحية أخرى. في عالم السهرات ذاك، تعرّف الفتى إلى أسماء سيتلقّف منها الصنعة والرؤية. الحديث هنا، بشكل أساسي، عن شيخَي الطرب الحلبي في عصره، وحتى اليوم: عمر البطش (1885 ـ 1950) وبكري الكردي (1909 ـ 1978). لن يأخذ منهما الحانا لأغان سيؤدّيها، ومبادئ التلحين فقط، بل، قبل أيّ شيء، فهماً ولوناً موسيقياً خاصّاً. هذا الفهم الذي يحاول أن يحفر في القصيدة (وهي في الغالب من الشعر العربي القديم، أو الحديث التقليدي) ليجد اللحن الماكث فيها ضمنياً، بحيث يترقرق صوت الآلات كالماء على منحنيات النصّ. ستكون هذه الرؤية، لسنوات، المعجم الأساسي لدى صباح فخري. لكنّه معجمٌ سينحسر، مع الوقت، ليصبح من شأن الموشّحات فحسب.

> تلقّف التلحين والغناء من شيوخ الطرب الحلبي وسعى لتجاوزهم
>
> ربما لا يعرف الجمهور الواسع من تجربته إلا جانباً واحداً

صباح فخري في حفل عام 2010 (Getty)

النص الكامل
على الموقع الالكتروني

إطلالة

هويّة الرواية

معدوح عزام

ينشغل النقد الأدبي بموضوع المدينة والرواية، فيأخذ حيّزاً واسعاً من الدراسات والأبحاث والمؤتمرات والملفّات في المجلّات، بوصفها المهد الذي شهد نشأة هذا النوع، وأثّر في تطوره. وينشغل النقد أقلّ من هذا بكثير بموضوع الريف والرواية، في محاولة لتتبُّع الكيفية التي قدّمت فيها الرواية العربية، أو غيرها، الريف روائياً.

وإذا كانت الرواية قد أخذت تقاليدها من المدينة حقّاً، أي ما يتعلّق بالتنوّع الكلامي، وسيادة مفهوم الديمقراطية في علاقة الروائي بشخصياته، ومنح النصّ الاستقلالية الضرورية لخلق عوالم خاصّة بعيدة عن الجمود، فإنها لم تختصّ بالمدينة وحدها، على عكس ما يشاع. أو لنقُلْ إنّ بنت المدينة هذه، وهي تنتسب إليها بالفعل، قد أثبتت أنها قادرة على فهم أهل الريف وأحوالهم، وأشكال عيشهم المشترك، وصراعاتهم، بقدر ما أكّدت أنها قادرة على التجوّل في عالم المدينة من دون أيّ قيود يمكن أن تكبّلها وتُرغمها على الاختصاص.

فإذا كان على رواية المدينة أن تقدّم شخصياتها بعلاقاتها المميزة، وأجوائها الغنية، والطبائع المستمدّة من روح سكّانها وأشكال العلاقة فيما بينهم، فإن على رواية الريف أن تكون تجسيداً لعلاقات الناس في الريف، وهي علاقات محكومة بجملة من القوانين والأعراف والتقاليد المختلفة عن تقاليد وأعراف المدينة.

لكنْ لا يكفي أن تكون المدينة مسرحاً لأحداث أيّ رواية، كي تمنحها هُويّة المدينة. فلا علاقة لرواية «اللصّ والكلاب» بالمدينة، بل إن مفاهيم سعيد مهران عن المرأة، ومعظم الجرائم التي ينفّذها، تكون مدفوعة برغبته في الثأر من زوجته وعشيقها ومن رؤوف علوان، وهو مفهوم بدوي وريفيّ، لا مديني. وقد أراد نجيب محفوظ أن يقدّم لنا أنماطاً من الشخصيات يصادف أنها تعيش في المدينة، دون أن تكون محكومة بعلاقاتها المدينية، بينما نرى أنّ من الصعب انتزاع «الثلاثية» من المدينة، أو انتزاع المدينة منها، بل من الصعب فهم طبيعة الشخصيات وعالمها النفسي والوجداني من دون فهم حياة القاهرة الداخلية، أو حياة تلك المناطق والأحياء التي سُمّيت أجزاء الثلاثية باسمها، من مدينة القاهرة.

كذلك إن أحداث «مدام بوفاري» لغوستاف فلوبير، مثلاً، تقع في الريف، غير أنها ليست رواية عن الريف، إلّا إذا اعتبرنا أنه السبب، بما يعانيه من الركود وتفاهة الحياة، فيما آلت إليه الحال التي أودت بحياة إيما. ورواية «منة عام من العزلة» ليست عن الريف، بل عن المصير البشريّ كلّه. أمّا رواية يحيى الطاهر عبد الله، «الطوق والأسورة»، فيشكّل الريف بعاداته وتقاليده الجارحة مركز الثقل في مصير الشخصية الرئيسية.

بينما تعيش شخصيات «خالتي صفية والدير» لبهاء طاهر في الريف، من دون أن يكون لعلاقات الريف شأن في مصائرها، وفي طرائق عيشها. فالغاية من الرواية ليست أحوال الريف، بل دفع العلاقات البشرية نحو فهم أكثر إنسانية ورقياً بعيداً عن التعصُّب الديني.

لا يحسم المكانُ وحده هُويّة الرواية، وخاصّة في تلك المناطق التي لا تزال تتقاطع فيها أعراف الريف بتقاليد المدينة، واللافت أن تكون الرواية هي التي تمنح المكان الهُويّة. لا العكس.

(روائي من سورية)

فعاليات

في الهشاشة قوّة هو شعار الدورة الخامسة من **مهرجان ما بقى إلّا نوصل** لأفلام حقوق الإنسان والحرية، التي انطلقت أمس وتتواصل خمسة أسابيع في مناطق مختلفة من لبنان. تتضمّن الدورة عروض أفلام وحلقات نقاش؛ من بينها حلقةٌ بعنوان «الحقُّ في الاحتجاج» تُقام عند السادسة من مساء غدٍ السبت.

تحت عنوان **عودة إلى حيّ المنشيّة في يافا المُحتلّة**، يُنظّم **المتحف الفلسطيني** وجمعية **بلدنا**، عند التاسعة والنصف من صباح اليوم، جولةً تعريفية الى الحيّ الفلسطينيّ المحتلّ. باستخدام الخرائط والصور، تتطرّق الجولة الى الحياة الثقافيّة والاقتصاديّة في الحيّ، وتستعرض قصص الدفاع عنه ضدّ العصابات الصهيونيّة التي هجّرت اكثر من 531 قرية خلال النكبة.

في **المتحف الوطني للفنون الجميلة** بالجزائر العاصمة، يُقام حالياً معرض استعادي بعنوان **الجزائر ورسّاموها**، يضمّ قرابة خمسين عملاً لفنّانين جزائريّين تناولوا الثورة التحريرية؛ من بينهم: محمد خدّة، وامحمّد إيسياخم (اللوحة)، وبابة، وعائشة حدّاد، ومريم باي، وشكري مسلي، وعلي خوجة.

يُعرض في **مؤسّسة عبد الحميد شومان** بجبل عمّان، عند السادسة والنصف من مساء الثلاثاء المقبل، فيلم **شجرة الامنيات** (1977) للمخرج الجورجي **تنجيز ابولادز**. تدور احداث العمل في قرية كاشيتيان الجورجية بداية القرن العشرين، وابطالُها فلّاحون يعيشون مواقف كوميدية تارةً ودرامية قاسية تارةً أُخرى.

عندما يجعل الفنّان من عمله مِهنةً

في الخروج من جلسات الطرب

من بين معلّميه ومجايليه من رموز الطرب الحلبي، ظلّ صباح فخري، إلى جانب محمّد خيري، من القلائل الذين رغبوا في الخروج من أطار مدينتهم

صباح فخري في حفلٍ بدمشق، 2010 (Getty)

مثل مُجايله، الحلبيّ الآخر، الراحل مبكّراً، محمد خيري (1935 ـ 1981)، كان صباح فخري يتطلّع أبعد من حلقات الذكر وسهرات الطرب التي بدأ فيها معرفته بالغناء والموسيقى، والتي ظلّت منغلقة على نفسها، ومسوّرة بما تمنعه التقاليد الشعبية والدينية من ترنيم وغناء ومخالطة وسفَر وظهور على التلفاز . أي ما تجليه «حياة النجومية»، كما يُقال. لم يُرد صباح فخري أن يكون شيخاً . مغنّياً وملحّناً، محصور الأفق بمدينته وبأبنائها «السمّيعة»، كما هو حال معلّمي الطرب الحلبيين، مثل عمر البطش وبكري الكردي وصبري مدلّل وحسن حفار.

كان صباح يريد الذهاب أبعد، إذاً، إلى العاصمة، إلى العواصم الأخرى، إلى الإذاعات، والحفلات، والمسارح، واللقاءات، والسهرات التي لا يتشكّل حضورها من خمس أو ستّة شباب ومسنّين يغنّون ويعزفون حول كؤوس شاي وفناجين قهوة.

أو لنقل، بعبارة مختلفة، إن صباح، مثل محمّد خيري، أراد أن يكون الغناء والتلحين مهنةً له، لا هواية أو شغفاً فحسب. وهو خيارٌ سيدافع عنه، فيما بعد، عندما ستوكل إليه «مناصب» إدارية، تحت سلطة حافظ الأسد، إن كان في النقابات والمهرجانات الفنية أو في ما يُعرف بـ«مجلس الشعب».

هل هذا الطموح، والنظر أبعد من المحيط الشعبي، هو السبب في التوجّه أكثر وأكثر إلى الأغاني الأقلّ ثِقلاً موسيقياً وكلامياً من الموشّحات (من دون التخلّي عن هذه الأخيرة)، وإلى التراث الشعبي المعاصر؟ قد لا تكون هنالك علاقة سببية بين الأمرين، لكنّه يبقى ملحوظاً أن هنالك تزامناً، في مسيرة صباح فخري، بين خروجه من دائرة شيوخ الطرب إلى فضاءات أخرى وجمهور آخر، وبين زيادة اشتغاله على ألوان غنائية أخرى.

والملحوظ أيضاً أن اشتغالات صباح التي تحضر فيها بصمة معلّميه الأوّليّن، إمّا تلحيناً أو تأثّراً بنظرتهما الموسيقية، هي الأقلّ شهرةً بين الناس اليوم. هل يخطر المغنّي الحلبي في بال أحد عندما نذكر «انتهينا» (تلحينه)، و«في خاطري» (تلحينه)، و«غاب حبّي عن عيوني» و«داعي الهوى» (تلحين عمر البطش)، و«هذه الغبرة» (بكري الكردي)؟ نفترض أنّ ذلك لا يحدث إلّا في بال قلّة. سيكون الجواب نفسه لو سألنا إن كان أحدٌ يتذكّر أداءه لدَوْر «القلب مالّ للجَمال»، الذي وضع لحنه الشيخ بكري الكردي وكان صباح من أوائل مَن أدّوه من بعد، مرّات، وكانت تلك من المرّات القليلة التي بدا فيها مُسلطناً تماماً ومأخوذاً بما يغنّيه.

محمود...