

الثلاثي خليفة في أمسية بيروت سماوات برية

شوقي بزيع

لا أعرف على وجه التحديد ما الذي كان يريده جمهور مرسيل خليفة المتقاطر أرتالاً ليلة السبت الفائت للاستماع إلى الفنان الاسيثنائي الذي عرف منذ سبعينيات القرن الفائت كيف يصنع غرزة غرزة نسيج ذلك الثوب الغنائي المضمخ بالجدّة والطراحة وفرح العيش. يومها مد مرسيل يده نحو نصوص شعرية حديثة ظلت على رقتها وتمثيلها للواقع رهينة العزلة والحضور المكتوم وأقبية دور النشر الرطبة، حتى إذا لامسها صوت مرسيل ولحنه درجت من خلاله صخرتها الثقيلة وانبعثت كالأعازر من رقادها الدهري. لم يكن الصوت وحده هو ما أتاح لمرسيل أن يؤسس المملكة الثانية للشعر والموسيقى، بعد أن كان الرحبانيان وفيروز قد نهضوا بالمملكة الأولى على شكل «نشيد إنشاد» جديد لجمهورية الاستقلال المفعمّة بالأمل والصوات، بل كانت الموسيقى المترنحة بين الخدر والرعدي، بين الكنسي والشهواني، تتكفل بتليين نصوص الشعراء الكثيفة وفك استعاراتها الملغزة أمام جمهور يساري، في الأساس، لا يريد من الفن إلا ما يوازي الواقع ويحاذيه.

ومع ذلك فإن هذا الصوت النحيل والملفوح بنسيم «الأنوثة» تمكن من أن يأخذ بألباب سامعيه وأن يكسر البنية «الرجولية» الصارمة للغناء العربي الذكوري. وقد تكون التريجات الأولى لتجربة مرسيل متصلة بشكل أو بآخر بصوت عبد الحليم حافظ الذي استطاع بخروجه من الحشجة الأخيرة للروح أن يلامس بدوره أكثر المناطق اضطراباً بالحلب واللوعة في الداخل الإنساني. ربما لا تكون هذه المقارنة قد خطرت في بال الكثير من النقاد والمتابعين ومع ذلك فإن التجريبتين تتقاطعان في رأيي، ورغم الفوارق العديدة، عند أكثر من وجه شبه حيث الأنوثة هي الوجه الآخر للثورة وحيث الحب مستقبل العالم وحيث القلب هو العاصمة الأبهى للإنسان. وكما نمت تجربة عبد الحليم في كنف التجربة الناصرية الخارجة بزخم بالغ من ثورتها فقد نمت تجربة مرسيل في اللقاء المحمل بالوعود بين الحركة الوطنية اللبنانية ومعادلتها الفلسطينية. وليس ضرباً من ضروب المصادفة أن تجد موسيقى خليفة وصوته ضالتهما الأمثل في نصوص الشعراء اللبنانيين، والجنوبيين، بوجه خاص كما في نصوص محمود درويش الذي رست عنده سفينة مرسيل الغنائية قبل انعطافها الأخير نحو الموسيقى الخالصة من شبهة اللغة.

الجمهور والكشوفات الموسيقية

كان من الصعب إذاً على الألوف المحتشدة لسماع مرسيل في أمسيته البيروتية ان تطرد من مخيلتها فكرة المغني الثوري الرومنسي التي ألفتها لعقود طويلة وأن تكتفي بالإخلاق إلى الصمت المطبق لتتابع الكشوفات الموسيقية الجديدة لمرسيل ورامي وبشار. ومع ان صاحب «أعاني المطر» و«أعراس» قد هيا جمهوره الواسع عبر «كونسترتو العود» وغيرها من الأعمال اللحنية المجردة لمثل هذه اللقاءات فإن الكثرة الكاثرة من جمهوره كانت لا تريد لمثالها الغنائي ان يغادر الصورة النمطية التي ألفتها عبر النشيد والأهزوجة والنبرة الهادئة التي تتيح لهذا الجمهور ان ينخرط في اللعبة ترديداً وتصفيقاً ومشاركة في الغناء. ولم يكن مرسيل نفسه بمنأى عن صناعة هذه الصورة وهو الذي كان يدفع جمهوره دفعاً إلى مثل هذه المشاركة ويحثه على رفع الصوت إلى منسوبه الأقصى كلما أنس منه تراخياً في الأداء الجماعي. ولأن الفنان الحقيقي يضجره كل شيء حتى فنه بالذات فقد راح مرسيل يبحث عن نفسه في الأعماق القصية للموسيقى حيث الأنفاس قابلة للانخراط، لا الشعر وحده، وحيث الصوت عديم الإفصاح كالعاصفة أو الرعشة. أما الجمهور الهجوس بنداء الثورات العربية المتعاقبة فلم يكن ليرضى بأقل من «منتصب القامة أمشي» أو «يا بحري هيلاً هيلاً» ليهدي في داخله سورة التمرد والحاجة إلى نشيد يصلح لترويض دمانه الفائرة. ولم يكن ذلك الموقف فريداً في بابيه ونوعه حيث يواجه الشعراء والمبدعون الكبار كلما نشبت ثورة أو حريق أو انتفاضة مازق الاختيار الحاسم بين صنوج الخارج وحرائق الداخل، أو بين «سجل أنا عربي» و«الهدهد» في المعادلة الدرويشية. ومع ذلك فلم ينتبه هؤلاء إلى ان الموسيقى العاتية حيناً والحنون حيناً آخر كانت تختزن في داخلها صهيل الثورات من جهة وتدافع عن جوهرها الإنساني المحلق فوق العصبية والذي يؤالف بين حداثة الغرب الصاخبة ونوستالجيا الوجد المشرقي من جهة أخرى.

الثالث العائلي

لعل قمر بيروت النصفى ولبيلها المثخن بالشاعرية قد ساعدا مرسيل خليفة تلك الليلة في حسم خياراته والتخليق مع رامي (على العود) وبشار (على الايقاع) بعيداً في سماوات موسيقية برية وغير ماهولة. ورغم الفجوة العميقة بين الآلات التي يتوسطها عود مرسيل المققطع من غابة الزمان الأم وغصاته المتكررة فقد استطاع ذلك الثالث العائلي المتناغم ان يوائم بشكل بالغ التلقائية بين طهرانية العود وضربات البيانو الناهضة من تحت أصابع رامي كخيول من برق وبين التناسق الوحشي لايقاعات بشار الأخذ بعضها بناصية بعض كسرب من العواصف. بدت «يا حادي العيس» المستندة في الأصل إلى ترخيم غنائي حنون متصل بالرتاء والطفولة المقصوفة شيئاً آخر غير ما كانت حيث تقدمت الآلات الهائجة لا لتلغي النص أو لتحل محله بل لتدفع تأويلاته وظلاله الموسيقية إلى تخومها القصوى، ثم لتحط رحالها بعد «يلامسها في السماء» في تدافع لحنى يسمح «بعروج» الصوت إلى برجه السماوي قبل ان يأخذ طريقه إلى الانحسار. ابتعدت «عودوا أنى كنتم» بدورها عن وتيرتها الأولية ذات النفس الطبقي الثنائي المرتبط بانقسام العالم قبل عقود لتصبح استدرجا فتعذر التحقق لقيامه الموتى المؤجلة. ولم يعد نص محمد الفيتوري الأشبه بتعويذة جماعية إنشادية ضد الموت هو العمود الفقري للعمل بقدر ما أصبح الحديقة الخلفية للحن والذريعة الملائمة لتحويل الايقاع إلى ما يشبه الكورس الجنائزي الملحمي. وفيما بدت «كانت الحلوية» بما تحمله من رشاقة ترقيفية وفرح بالجمال أشبه بفسحات الكوميديا القليلة في التراجيديا المسرحية الشكسبيرية كان أداء مرسيل العاري من اللحن لقصيدة محمد العبد الله «إنني أصطفيك» نوعاً من التحية الشخصية والاحتراف بالنص الشعري وسط اجتياح الموسيقى الحاسم للقوائد. وفي حين ان «جواز السفر» التي يحفظها الجمهور عن ظهر قلب لم تسلم هي الأخرى من جموح الاضافات الجريئة للثنائي الشاب فقد صمدت قصيدة محمود درويش «أحن إلى خبز أمي» وحيدة في وجه العاصفة الموسيقية الجديدة.

كان الكثيرون بالطبع ينتظرون كعادتهم أغنيات حماسية تليق من منظورهم بهاء الثورات وشلالات الدم العربي النازف، وكان يمكن لمرسيل ان يهن أو يضعف إزاء الاحتجاجات والمهممات الكثيرة التي تحول بعضها إلى تدمر أو صراخ مكشوف لكنه رفض بثقة بالغة الخضوع لابتزاز الحشد واهدى الثورة لحناً خالياً من الكلمات يحاكي الطبقات الروحية الجوفية للحراك العربي المتصاعد. وحسناً فعل بالطبع.



