الحب في الأغنية الحديثة

كلاديس سعادة

لطالما كانت الأغنية تنهيدة، دعوة، صرخة وصف لمشاعر غلفها مطرب بإحساسه والنوتات وأسمعها لمن يريد. فعبرت عن مشاعر الحب والفرح والحزن لدى الفرد، كما أنها صورت قضايا الجماعات[١] وأفكارهم وقناعاتهم.[٢] فعكست غالباً هموم الفرد ومشاعره وواقعه وتطلعاته ومن خلاله هموم المجتمع.

يحاول هذا البحث دراسة الأغنية الحديثة كلاماً وفيلماً بهدف مقاربة الصورة التي تقدمها تلك الأغنية عن الحب. إذ يطغى على مواضيع الاغنية الحديثة والمسماة أيضا شبابية موضوع الحب. من هو المحب؟ من هو الحبيب؟ في أي مجتمع يعيشون؟ ما هي متاعبهم؟ ما هي مشاكلهم؟ ما هي صورة المجتمع الذي يظهرون؟ باختصار ما هي صورة الحب التي تقدمها هذه الأغنيات؟

لقد قمنا باختيار ٢٨ أغنية شبابية شاعت في السنوات الثلاث الأخيرة وتبين لنا أنها بكليتها أغاني حب. تبوّأت تلك الأغنيات المنتقاة مراكز الصدارة في إذاعتها في الراديو والتلفزيون أو ربما شرائها من قبل الجمهور.[٣] تلك الأغاني

(١) LECHAUME. "Chanter le pays: sur le chemin de la chanson québécoise contemporaine," in **Géographie et cultures.** n21, année 1997. pp. 45-58.

(٢) VIROLLE. "RAI, norme sociale et référence religieuse in Algérie aux marges du religieux," in **Geographie et cultures**. n2, vol20, année 1996. pp. 111-128.

(٣) نظرا لعدم وجود إحصائيات عامة ومنشورة يركن إليها حول عدد النسخ المباعة. فهذه الاخيرة تحظى بترويج وسائل الإعلام الذي يفرض ضمن تركيبة معينة خياره على المستمع.

وافق على اعتبارها في الطليعة في حينه مرجعان اختصاصيان من إذاعة جبل لبنان وشركة روتانا.[٤] كما عمدنا إلى اختيار ١٤ فيلماً غنائياً مصوراً[٥] (video clip) من الأغنيات إياها في محاولة لمقاربة مواءمة أو عدم مواءمة الصورة في زمن الفيلم الغنائي. إذ إنه منذ فترة خمس سنوات تقريباً فرض الفيلم الغنائي نفسه وأصبح يشكل على الشاشة الصغيرة فواصل مهمة بمثابة الإعلان. أما الفضائيات فوجدت في «الكليبات» تلك برامج أساسية لها وحذت ART (وهي ليست الوحيدة) حذو MTV الأميركية.

١- مضمون الأغنية: «لسعات» الحب وهموم المحبين

نظراً لطغيان موضوع الحب على هذه الأغاني عمدنا إلى تجزئة المواضيع المثارة فيها. فتمحورت على الشكل التالي:

١- شعورالحب؛

٢- تجليات المحبوب؛

٣- الفراق واللوعة؛

٤- الحب من طرف واحد.

توزعت الأغنيات التي تمثل العينة بين المغنين والمغنيات على الشكل التالي: ٢٠ يؤديها ذكور وثمان تؤديها إناث. (لائحة ا)

١ - شعور الحب

تخصصت بعض أغنيات الحب بوصف تأثير هذا الشعور على المحب والتنويه بمفاعيله الإيجابية. فكان الشوق من المشاعر الطاغية في **اشتقتلك** (رامي عياش) ذلك الشوق الذي يولد تضعضعاً مستحباً لدى العاشق:

اشتقتلك اد الدني اد الدني
وبحبك اد الدني اد الدني
بغمرك بتلبك بحبك بطير

أما في أغنية «**عاشقة**» (نجوى كرم) فإن شعور الحب ذلك يمتلك المحب

(٤) تجدون في الملحق الاول لائحة بأسماء المغنين والمغنيات والأغاني.
(٥) تجدون في الملحق الثاني أسماء الأفلام الغنائية.

محولاً إياه، محدثاً فيه ثورة. هذا الشعور الدافق يغير إيجاباً المحب حتى وإن تخلّف الحبيب لاحقاً؛ يكفي العاشق أنه عاش ما عاش من فرح اللقاء والتحول فيكاد الحب للحب يكون هو الاساس والمحرك.

على همساتو دغدغ شعوري بكلمة وكلمتين
انا بغرامو زايد سروري وفرحي فرحتين
عاشقة اسمراني صادني ورماني
عاغفلي ولا جاني يوه

أما دوامة الحب والخوف ففي «**خطيرة انت**» (يوري مرقدي) تبلغ أوجها فالعاشق متيّم ويخشى هذا الحب ويخاف من البوح به. فهو يضع المحب عالياً في سلم تفكيره ويتخوف من اللقيا.

اخاف منك ومن عينيك
مع اني ادور الارض كلها بحثاً عنك
أصحو ليلا اوقظ حلمي احاول عبثاً تفادي لقياك
مستحيل
خطيرة انت عندما تبتسمين
خطيرة انت انك تعلمين

الغيرة في «**بحبك وبغار**» (عاصي الحلاني) من مشاعر الحب التقليدية التي تراود المحبين إذ يود المحب امتلاك الآخر فهو لا يطيق الابتعاد عنه ولا يتحمل فكرة مشاركته وإن بالنظر مع الاخرين.

بحبك وبغار يا ويلي من الغيرة
شعلتي النار من نظرة صغيرة
لو عقلي طار لا مش قصة كبيرة

أما نزار قباني في قصيدة «أحبك» (كاظم الساهر) فيرفع المحب إلى مستويات رسولية، فالحب يزيد المحب عظمة وتغيراً ويحوله إلى متحسس لرفعة المرأة.

سأغيّر التقويم لو احببتني
أمحو فصولاً وأزيد فصولا
وسينتهي عصر قديم على يدي
واقيم عاصمة للنساء بديلا

٢ – تجليات المحبوب

عمدت بعض الأغنيات إلى الاهتمام بوصف سبب هذا الشعور الدافق ففسرته بأهمية الحبيب وغالباً جماله. هو ذلك الساحر الحنون، صاحب البسمة، والصوت المتناغم والعيون الساحرة يجمع التناقضات في جاذبية مثيرة. يدخل ضمن هذا التصنيف ثلاث أغنيات لمغنين. فيتركز وصف المحبوب على العينين في غالبية الأغاني. ولا نجد في هذه الأغاني صفات غير حسية للمحبوب مرتبطة بالأخلاق أو النفسية أو مزايا شخصية مميزة.

ناري نارين (هشام عباس):

اه من خدودو وصوتو وعودو وضح
قربت منو عشقت نارو ورقتو

ما اروعك (نبيل شعيل):

انت الاثارة
وانت السكون
واجمل عبارة واحلى جنون
اللي انتظرت سنين شفتو ولاقيتو فيك

يا حنون (علاء زلزلي):

يا غرام مثلا ما شوف ويا كلام من غير حروف
انت من بين الالوف صرت ليه ضي العيون
يا حنون قلبك حنون وجنون حبك جنون

٣ – الفراق واللوعة

يحتل هذا الموضوع المرتبة الاولى في أغاني العينة (١٤) فالفراق يثير لواعج المحبين والكتبة ويحفز المغنين. ولكن ما هي أسباب هذا الفراق؟

نتحير لمعرفة سبب فراق مذكور في الأغنيات ونادراً ما نطلع عليه إذ إن الكلمات قلما تهتم للسبب وإنما للشعور الذي يولده ذلك الفراق عند المحب ورغبته غالباً في السماح والدعوة للعودة إلى الأيام الخوالي **(تعالالي، إنشالله، طول عمري، عالبال، راضيناك، اخبارك ايه، راح حبيبي، تعا ننسى، عاللي جرى)**.

في كل تلك الأغاني السيناريو واحد: راح الحبيب وتملك القهر قلب رفيقه ولم

ير من وجهة نظره سبباً وجيهاً يدعوه لذلك الفراق ومسبباته. فأخذ يدعوه للعودة باسم الماضي وذكرى الأيام الخوالي والفرح الغابر. ولكن ما نلمحه بين السطور أن طلب العودة هذا وإن كان ينم عن شعور حب صادق إلا أن المحب يعي آنيته.

إنشالله (لطيفة):

رغم الافراح والاسية ادعي الافراح ليك وليه

لا يوحي ذلك الحب أن نتائج الفراق ستكون مأساوية على المحب. صحيح هو يتألم يدعوه بصدق للعودة ولكنه يدرك أنه لا بد سال، إن طال الفراق.

راح حبيبي راح (وليد توفيق):

راح حبيبي فين وبقلبي حنين بيكويني
راح واجيبو منين في بعدو يواسيني

اخبارك ايه (مايا نصري):

ما يغيب حبك امانة عد لاحضاني يا حنون
مشتاقة يا حبيبي مشتاقة والغربة فراقة فين عينيك فين.

إن كانت غالبية الأغنيات تتحدث عن الفراق فإن بعضها يصل الى حد اللوعة اليائسة وتأثيرها على المحب ذلك التأثير الذي يمحو الآخر ويدفع المحب إلى العيش على الذكرى وإن كانت ذكرى ألم **جرحي انا** (هاني شاكر) و**طبيب جراح** (جورج وسوف). هنا حالات الحب يائسة والمحب يتلذذ بالذكرى الأليمة يحافظ عليها يرعاها بماسوشية ولا نعرف أبداً سبب الفراق وإنما نتكهن أنه ربما الموت في الأغنية الأولى. وأخيراً، تتميز أغنيتان بإعلامنا عن سبب الفراق فإذا هو الغدر والخيانة **بتترجى في** (ايهاب توفيق)، في تلك الحالة يعلن الحبيب أن العودة إلى الماضي مستحيلة.

ازاي قلبك يسيبك تقسى على قلب حبيبك وتزود نارو وناري
وجاي دي الوقت تقول خلاص ما خلاص قلبي انجرح

أما في **عز الحبايب** (صابر الرباعي) فالحبيب أعطى وخذل وتحوّل حبه إلى الانتقام:

منهم يا ناري لاخد بتاري وبكي عيونن لو شعري شايب

يبدو أن أغاني اللوعة تلك يغنيها كلها الرجال بينما تغلب المغنيات في مجال الفراق السال.

٤ – حب من طرف واحد

الـ «**لي في بالي**» و«**لا على بالو**» و«**دوبني دوب**» ثلاث اغنيات تتناول الحب من طرف واحد وتتجرأ على هذا التصريح مغنيتان ومغن يعيشون حالات حب تكاد تكون يائسة. فالاغنية الأولى يعبر فيها المغني عن عذابات هذا الحب والأرق الذي يسببه.

الي في بالي ولا على بالو حير بالي وارتاح بالو
ولا ريحني ولا فرحني ولا ساب قلبي ليلة بحالو

أما في الأغنية الثانية فنلاحظ التشخيص نفسه: ارق وارق ولكن لليلة واحدة؟؟

كفاية انو بقالو ليلة ويوم على طول في خيالي وما فيش نوم

أما في الثالثة فالمغني يؤرقه الحب أيضاً وشوقه إلى حبيب غير مهتم.

ويلي من الشوق دوبني دوب سهرني كتير وانت يادوب

الحبيب في كل الأغاني رائع ساحر تتمركز جاذبيته في عينيه ذلك الحبيب يؤرق فيرغب هذا الأخير في تملكه، يغار عليه ويشتاق له. وعندما يفترقان يعود الأرق ليستحوذ من جديد على مشاعر المحب فيدعوه إلى العودة عن قراره ببساطه لأنه غالباً ما لا يجد المحب سبباً وجيهاً لهذا الفصال وإن وجد تحوّل الحبيب إلى الانتقام.

تأتي هذه المعاني بمجملها على كثير من الترداد وضعف الأفكار، فالحب هنا يجد صعوبة في التعبير عن معانٍ جديدة. ولا نجد بعداً اجتماعياً أو نفسياً أو مادياً مذكوراً في كل تلك الأغاني. فالعائلة أو الاصدقاء أو الطبقة الاجتماعية أو الوضع السياسي لم تشكل في كل تلك الاغنيات سبباً لفراق. فيخيل إلينا أن المحبين يعيشون شعور الحب هذا في مجتمع وهمي أو مجتمع متصالح مع نفسه دون عقد او تناقضات، أقرب إلى جمهورية أفلاطون. فالحب هو ذلك الشعور الذي يولّده الآخر بجماله ووسامته وعينيه فإذا هو ثنائي بحت. أليس من خصال المحبين تناسي كل التناقضات؟؟؟

٢ – لغة التعبير عن الحب

٢–١ لهجات الأغاني

تتعدد اللهجات في الأغنيات: لبنانية، مصرية وخليجية. ولكن تلك اللهجات ليست واضحة لئلا تعيق انتشار الأغنية، إذ تطوع اللغة وتتروض اللهجة مرتكزة

على قواسم مشتركة حتى تسمح بانتشار الأغنية عربياً. يغني مثلاً هشام شعيل وهو سعودي بلهجة واضحة «**ما أروعك أغرب وأعجب من خيال**» وهذا كلام مفهوم من الخليج إلى المحيط.

وإذا كان للأغنية المصرية ومن بعدها اللبنانية تاريخ قديم وانطلاقة سابقة، فإن انتشار الأغنية الخليجية واللهجة الخليجية حديث مرتبط بسوق قادر (الخليج) وتزايد شركات الإنتاج الخليجية.

٢-٢ بساطة المفردات

تتميز الأغنية الحديثة بقصرها إذ هي لا تتجاوز في بعضها الجمل الثلاث وتتخفف من الكلمات مثل أغنية «اشتقتلك» إلى ١٤ كلمة يضاف اليها ١٤ إعادة لجملة «اشتقتلك اد الدني». كما أنه لدى محاولتنا دراسة الصور الشعرية والتشابيه المستخدمة، فإننا لم نعثر على الكثير منها نظراً لاعتماد الشعراء الواقعية والعملانية البعيدتين عن الخلق والإبداع:

منين جبت منين هالجمال مش معقول
عاغفلة عين قلبي مال على طول
سهرت عيوني وذابوا عيوني ومين مسؤول

ما شفتا ابدا ما عرفتا
ولا بعرف وين مطرح بيتا

شو بيمنع شوفك على طول
وتضلك حدي وليلي يطول

شافوني قالوا متهني من كتر الفرح بيغني
تعالوا اسالوا عني
انا طبيب جراح
اطباء الكون ما تشفيني

فكان الحب والحبيب في هذه الأغاني قد خف إيحاؤهما ولم يعد الحب – وإن كان شعوراً يطغى على هذه الاغاني – ملهماً لكلمات أعمق ومعانٍ أشمل وخيال

أخصب. ولا عجب في ذلك، فطغيان الواقعية في وصف الحبيب والشعور وضعف الرومنسية والحلم من سمات هذه المرحلة. أو لربما الأصح أن الكلام في هذه الأغاني ليس أساس الأغنية أو أحد مقومات نجاحها بل عنصر مكمل للحن والفيلم وشكل المغني. ففقدت تلك الأغنية أحد أهم أركانها وبات لهذا الركن وظيفة وحيدة تقريباً وهي التناغم مع اللحن.

يجد هذا التحليل تبريره عندما نحاول دراسة معاني الأغنيات. فيتبين أن تماسك المعنى غير محترم غالباً في النص ويمكن أن يشكل لغزاً للحل (**خطيرة انت** و**ناري نارين**) ففي الأغنية الأولى لا نفهم للخطورة معنى وفي الثانية تكاد العلاقة تكون مفقودة بين اللازمة والأغنية.

ذلك أن معاني الأغاني ومنطقها وترابط أفكارها ليس مطلوباً بالمطلق، يكفي أن تأتي الكلمات قادرة على التغلف بالنوتات الموسيقية.

لذلك كله أتت اللغة المستخدمة ركيكة، نادراً ما تطمح إلى الشاعرية والرومنسية، أقرب إلى البساطة والواقعية. إن تلك الواقعية وتلك البساطة أو الأصح التبسيط يشيران بوضوح الى اغنية يغلب عليها سمة الترفيه، لا تطمح إلى فرض نفسها عبر شعرها ومعانيه إنما بتغليب عنصر آخر ألا وهو الصورة والموسيقى.

خلاصة

يظهر مضمون كلمات الأغاني في هذا القسم الحب كشعور بسيط غير ملهم أقرب إلى شعور الإنسان المعجب منه إلى المحب. فمشاعر الشوق والحنان والغيرة والجمال معانٍ يعيشها العاشق ويتفهمها المحب العادي، ولكنها لا تصل إلى مستوى الوله والعشق، ذينك الحالين اللذين يولدان الإبداع. وان كنا نلاحظ أن هذه المشاعر أقرب إلى الواقعية والعملانية، فإن شعور الحب لا يخبئ معاني رمزية صوفية أو اجتماعية أو فلسفية أو جنسية. كما أننا لا نجد تحليلاً لمشاعر المحب عند الفراق إلا ما ينتج من مفاعيل محسوسة أي الأرق. إننا نجد أنفسنا أمام حالات حب مراهقة همها الفرح والترفيه. وربما أمكننا القول إن الحب هذا هو أقرب إلى الحب السريع الاستهلاك (fast love) الذي يؤدي وظيفة إشباع آنية. فنبتعد كل البعد عن مفهوم الحب الرومنسي الذي طالما كان خصوصية عربية. فالحب في الأغاني تلك، بسيط يفرح به المحب عند اكتمال عناصره ويأرق عند فقدان الآخر، إلا في قصيدة نزار قباني «**قولي احبك**» حيث تتدافع المعاني متسامية بالمحبين بعيداً عن البشر.

يبدو وكأن الحب في أغاني العينة تبسّط وتسطّح وألغى كل الفروقات النفسية والاجتماعية وغيرها بين المحبين، ليتبوتق ضمن شرنقة بعيدة عن أية تعقيدات. فمن يحب يفرح ومن يفترق عن الحبيب يحزن ببساطة هكذا وبدون فلسفة.

لا بد من الإشارة هنا أن أغاني المغنيات تحمل نفحة ذات معنى مغاير. ففي **عاشقة** تفرح المغنية بشعور الحب حتى ولو تخلف الحبيب بعدها. يكفيها مفاعيل هذا الشعور وفرح اللحظة. وفي **يا مجنون** (اصالة) تعلن المطربة أنها «انا مش ليلى» و«يا ما قلبي احتار» فهي جربّت الحب مع غيره ربما واختارته. وفي **اخبارك ايه** (مايا نصري) عبّرت المطربة عن شوقها للحبيب البعيد ولكنها لفتت نظره إلى أن البعد يؤدي إلى الجفاء. وفي **طول عمري** (نوال الزغبي) تدعو حبيبها إلى العودة لفرح اللقاء. كل تلك الأغاني البعيدة كل البعد عن اللوعة البكاءة تعطي انطباعاً عملانياً جريئاً للحب وكأنه توجّه نسائي واضح لاعتبار الحب قيمة بحد ذاته.

فهل يمكننا القول إن المغنيات يسعين نحو أغنية متحررة أو أنهن استغنين عن الرومنسية التي تميز بنات جنسهن. إن التفسير الأقرب برأينا له علاقة بالمتلقي، فالكلمات تتقرب من الشاب محاولة إسماعه ما يرغب فيه عن الحب السريع البعيد عن العتاب واللوعة والقصير الأمد دون كبير خوف من الارتباط. فهل تستهدف تلك الأغنية الشباب هذا محاولة إسماعه ما يرغب فيه؟؟

ثم إننا نلاحظ أن تلك الأغنية التي تغنيها فنانات تتوجه مباشرة إلى الرجل وتناديه حبيبي بينما يتوجه الرجال بخفر إلى حبيب غير مؤنث. لماذا؟ ربما كان لذلك علاقة بمتلقي الرسالة أيضاً، إذ إن جمهور تلك الأغنية ومرددها هو غالباً من النساء، واعتماد صيغة المذكر من قبل المغني يسهل على المستمعة إمكانية التماهي وترداد الأغاني.

فتتوجه الأغنية إلى جمهور الرجال بمعاني كلماتها، وإلى جمهور النساء بصيغة الخطاب الذي تتبناه لتؤمن أوسع انتشار لها.

كل ذلك دون أية إشارات جنسية واضحة، فالحب في الأغنية الحديثة الشبابية أفلاطوني، يكتفي فيه المحبّون بمشاعر الهوى والفرح والترفيه. وهنا تجدر الملاحظة إلى أن تلك الأغنية تتوجه بالأساس إلى الشباب بين ١٥ و٣٠ سنة على أبعد تعديل.

وننتقل من الكلمة إلى الصورة لنشاهد كيف يترجم الفيديو كليب هذه الأغنيات؟

٣ – الأغنية المصورة ومعانيها

ظهر الكليب في الولايات المتحدة الأميركية بهدف إعلاني وانتشر. وكلنا يعلم أن الإعلان وسيلة إعلامية من وسائل قولبة ذوق المستهلك، وتحديد أولوياته. وأدى نجاح تلك الفكرة إلى تصديرها إلى العالم. وتحوّل المستمع إلى مشاهد ومستهلك. فالفيلم يواكب الأغنية ويدفع بها في ذهن المستمع – المشاهد مستحوذة على حواسه وفكره. وتلقف الشرق هذه الفكرة في محاولة لتأمين مداخيل أوفى للأغنية وانتشاراً أكبر مع نشوء الفضائيات وتكاثرها.

نظراً لطغيان الصورة على الحواس، فإن هذا الطغيان يقدم خدمة كبيرة للأغنية ويمضي بها الى انتشار أوسع. لذلك غدت ظاهرة الفيلم المرافق للأغنية لازمة ووجدت في التلفزيونات والفضائيات مسرحاً عربياً عريضاً لها.

لقد قمنا باختيار ١٤ أغنية مصورة من الأغنيات المذكورة آنفاً وهي كلها من الأغاني الرائجة التي عرضتها التلفزيونات والفضائيات بشكل كثيف خلال السنوات الماضية وما زالت.

هدفنا عبر دراسة مضمون الصورة إلى تحليل مدلولات صورة الأفلام الغنائية تلك: من الحبيب؟ من هو العاشق؟ من هم المشاركون في الفيلم؟ ما هو دورهم؟ ما هي مميزات الفيلم؟ ما هي الإيحاءات التي تتراءى في الأفلام؟ ما هي الرموز المستخدمة؟

«يعتبر الكليب من وسائل الإعلام الأكثر شعبية يتداخل فيه الترفيه بالايديولوجيا مؤثراً بالمشاهد.»[٦] يتميز الفيلم الغنائي الناشئ في الولايات المتحدة برغبته الدائمة بالإبهار وتجديد الشكل، سرعة إيقاع الموسيقى، وباعتماده لغة سينمائية ترتكز على اللامنطق في الصورة والعنف والجنس.[٧] ويتابع هارفي بمعرض تحليله للكليب الغربي أن هدف الكليب هو إيثار الحلم والثورة على الواقع ضمن شروط اللعبة الاجتماعية. أين نحن من هذه المفاهيم؟

من هو الحبيب؟

المغني هو الحبيب، هو شاب أو شابة تبدو في العشرينات أو الثلاثينيات. هي

(٦) St CLAIR HARVEY. "Temporary Insanity Fun Games Transformational Virtual Music Video," in **Journal of popular culture.** volume 24, n 1, année 1990. p. 39.

(٧) Ibid. p.45

شقراء في أربع أغنيات وسمراء شرقية الملامح في اثنتين منها. كيف يظهر المحبوب؟

هو غير موجود في أغنيتين، متوسطي الملامح في أغنية واحدة، أما في الأغنيات الثلاث الباقية فهو يمر دونما تركيز عليه فكأنه الخيال الحلم أكثر منه الحقيقة. نشعر غالباً بوجوده ولكننا لا نراه. ويغلب على طيفه صورة المتوسطي أكثر من العربي، هو الحبيب الخفي الغريب. ما سبب ضبابية صورته؟ نميل إلى الاعتقاد أن هذا التعتيم يخدم المتلقي إذ يسمح للمشاهدات بوضع صورة حبيبهن بسهولة، وللشبان المشاهدين بالتركيز على المغنية دونما كبير إزعاج من وجود الذكر الآخر، مما يتيح إمكانية التماهي مع صورة الحبيب الشبح.

أما الشاب المغني فهو حكماً شرقي وإن حاولت تكنولوجيا الصورة إظهاره بمظهر المتوسطي فـ يوري مرقدي يصبغ شعره بالأشقر، وعاصي الحلاني يعتمد قصة أبطال **star wars** وجو أشقر يطيل شعره، وعمرو دياب أقرب إلى المتوسطي منه إلى العربي والباقون الأربعة شرقيو الملامح والطلّة. أما الحبيبة فهي موجودة في كل أفلام المغنين تأخذ حيزاً في القصة، تتفاوت أهميته من المرور العابر إلى المشاركة الفعلية غناء وحضوراً (**ناري نارين**). هي أجنبية الشكل في حالتين، شرقية في خمس أغانٍ ومتوسطية في أغنيتين. وفي كل الحالات تتميز الحبيبة بمواصفات عالية من الجمال تجعلها أقرب إلى ملكة جمال منها إلى صبية عادية من هذا المجتمع أو...ربما صوّرها المخرج من وجهة نظر المحب؟.

المكان أو اللامكان

لقد تم تصوير أربع أغنيات في بلدان أجنبية: البرازيل، الهند، مدينة كان، مكان رومنسي نجهله على بحيرة. واعتمدت أغنيتان ديكوراً أجنبياً: مكسيكياً ومعبداً إغريقياً. وكانت الطبيعة من نصيب فيلمين. وتنوعت أماكن التصوير الباقية من شوارع بيروت إلى جامعة إلى مركز مراقبة الكتروني إلى بيت لبناني قديم إلى فيللا فاخرة إلى دوبلكس.

وهكذا تعدّدت أماكن التصوير الغريبة والمستوحاة من حضارات أخرى لتساهم في تأمين عنصر الجدة والغرابة والتمايز للأغنية ودفعها إلى إطار اللامكان أو المكان المجهول. ولم تأت إلا ثلاث أغنيات بمكان جغرافي واضح الملامح (النيل، الصحراء، البحر المتوسط).

يُفقد المكان المجهول الأغنية واقعيتها، ويبعدها عن أي إطار معروف. وربما ذكّرنا ذلك بهرب المحبين للقيا بأحياء بعيدة عن أماكن سكنهم.

المكان الراقص

إذا كانت الأغاني تستوحي العالم مسرحاً لها، فإن هناك مكاناً يطغى وجوده في كل الأغنيات ألا وهو مكان الرقص والموسيقى. (يرد في تسع أغنيات)، أنّى كان موضوع الاغنية: حب من طرف واحد، فراق أو غيره، نجد المخرج غالباً ما يحتال على الموضوع فيرمي بالمغني في زحمة الراقصين والراقصات، فتختلط الموسيقى بأنواع رقص متعددة لا نعرف لها ضرورة ولا هوية، ربما كانت حسب رأي المخرج تلك هوية العولمة. فإذا كان الرقص في الكليب الغربي غالباً ما يستخدم للإيحاء بالتغيرات الاجتماعية في العلاقات كما تريدها حبكة النص،[٨] فانه في الافلام التي تعنينا، يشكل المرقص مكان اجتماع المحبين حيث الرقص هو لغة الجسد الممنوعة في كلام الأغنية «المهذب». فكأن التعرّي والدلع وتلوي الأجساد جنس خفر مطروح أمام المشاهد العربي.

انا المطرب

يتوسل الفيلم سرعة الإيقاع طريقة للاستحواذ على ذهن المشاهد وعينه. لذا نرى المطرب أو المطربة يبدلان ثيابهما وتسريحتمها بسرعة ملفتة (٦ أو سبع مرات في الكليب الواحد) وكأن ضرورة تركيز الكاميرا على المطرب أو المطربة معظم الوقت تجعل من تغيير مظهره أمراً ضرورياً. يضاف إلى ذلك دلعه (ها) وغنجه (ها) وعينيه (ها) وحركاته (ها) ووو. لذلك يمر معظم المشاركين الراقصين والراقصات في الكليب دونما تركيز عليهم، هم الكومبارس المجهولون والبطل هو المغني أو المغنية. إن ظاهرة التغفيل anonymat هي ظاهرة موجودة في الكليب الغربي ولكن معناها يشير إلى تشييء الفرد في مجتمعه[٩] وإبعاده عن إنسانيته. لا نعتقد أن هذا التفسير صائب او مقصود في وضعنا. فنحن نشعر أن المغني هو بطل الكليب ونشعر بمعاناة الكاميرا عندما تبعد عنه، والراقصون يخدمون غالباً وظيفة الاحتيال على الوقت.

(٨) Ibid, p.55

(٩) Ibid, p.46

خلاصة

تتغير الافكار في الفيديو كليب محاولة التجديد والإبهار بإيقاع سريع. ولكن تلك الأفلام بمجملها تعتمد الكثير من الخصائص المشتركة التي تفقدها تمايزها والنتيجة المتوخاة منها. فلغة تلك الافلام تعتمد المطرب والحبيب أساساً للفيلم وتتوسّل الرقص كلازمة شبه دائمة وبطريقة غير مبررة، كما أن تشابه كلمات الأغنيات ومعانيها وارتباط الفيلم بالنص يفقد الفيلم خصوصيته ولغته المميزة.

وإذا كانت خصوصية الكليب كما يذكر هارفي تكمن في الصور المفككة وغير المترابطة لا في المعنى ولا في البنية وتؤدي وظيفة تنفيس للمشاهد على الصعيد الاجتماعي والفكري والنفسي..... فإن الكليب العربي يحاول جاهداً الاقتراب من النص وترجمته حرفياً رغم عدم قدرته دائماً على الوفاء بوعده. فيكثر مثلاً إيحاء الفرح والمرح في أغان يفترض أنها تتحدث عن فراق المحبين فكأنه فرح عذاب الحب (**حبيبي ولا على بالو، عالبال، يا مجنون، اخبارك ايه، شو بيمنع...**).

قيم الأغنية الحديثة

إن كل وسيلة إعلامية تحمل رسالة، وتلك الوسائل تهدف عادة إلى الترفيه وتغيير الأفكار والمواقف وتسوق قيماً. ما هي الأفكار والقيم التي تبثها الأغنية والفيلم؟؟

حول المرأة

المراة هي تلك الشابة الجميلة، الساحرة، المغرية، الراقصة المستهلكة لكل منتجات دور الأزياء. هي بإغرائها توحي بالجنس ولكن الأمر لا يخرج عن هذا الإطار، فجمهور تلك الأغاني عريض ويفترض في الأغنية أن تطال المشرق والمغرب والخليج، فكانت هذه الصورة الأقرب إلى أذهان الجميع والقاسم المشترك.

عولمة الاشخاص والمكان ولغة التعبير

إن اللامكان ناتج عن الرغبة في التجديد والترفيه، وهو يبعد المشاهد عن همومه اليومية فتستهدف الأغنية بذلك مجتمعاً عربياً تجارياً عريضاً بعيداً عن أية خصوصية. كلما بعد المكان اختفت التناقضات والصراعات ودخلنا عالم الحلم الذي هو إحدى وظائف الفيلم الأساسية. فتعبر الأغنية ومتنها الحدود الطبقية والوطنية والطائفية. هذا اللامكان يترافق مع تداخل لغات التعبير فالإنكليزية والفرنسية

والعربية والهندية تمتزج في الأغنيات بشكل يوحي بالتقارب بين تلك اللغات ناهيك عن الرقص الذي لا يأخذ هوية ولا اختصاصاً، فالمهم التعبير الجسدي. أما التصنيف حسب نوعية الرقص فهو غير ضروري. أما المشاركون في هذه الاغاني فلا هوية واضحة لهم او تختلط هوياتهم فنجد الهندي والفرنسي والإيطالي والإسباني والإفريقي... يتمايلون على الإيقاع نفسه. هذا التداخل والمزيج هما وجه من أوجه العولمة أو التغرب أو تحويل المستمعين إلى عالم الحلم البعيد كل البعد عما يعيشه غالبية الشعب العربي الذي يستهلك تلك الأغنيات وتلك المشاهد.

حلم الثراء

لا تفيد كلمات الأغنيات المذكورة بأية إشارة يمكن أن يستشف منها أي وضع مادي للمحبين. أما الكليب فهو يتمحور في مكان ويحمل دلالات حسية. نجد أن كل المحبين لا يعانون أية مشكلة مادية تذكر. إذ إن تنقلهم مع الحبيب وإمكانيات السفر المتاحة والأزياء التي يرتدون والسيارات الفارهة التي يقودون والمنازل العامرة التي يسكنون كل ذلك يشير الى إمكانيات لا محدودة يحلم بها عدد كبير من عشاق شعوبنا. فيأتي حلم الثراء منساباً بين الصور مبعداً عن المشاهد اية إشارات تدل على فروقات اجتماعية أو مادية. هكذا تتوجه تلك الأغنية إلى العربي المقتدر محاكية إياه، أما غير المقتدر فيكتفي بالحلم المنبعث من الصور.

الآنية في الشعور

إن الأغاني المدروسة هي أغاني حب شبابية، والصورة الغالبة هي صورة حب آنية بعيدة عن الحلم والرومنسية والمثالية، لا تحمل أية رمزية وأي بعد، وهي أقرب إلى مشاعر الفرح والعملانية والبساطة. يقول جورج إبراهيم الخوري في إحدى افتتاحياته[١٠]: «ما نسمعه اليوم يتنافى والطبيعة الشرقية التي تعتمد على الروح المشبعة بالإحساس والشوق ووصل الحبيب..... فماذا نسمع اليوم؟ نسمع ما يحرك الأقدام ولا يلامس الأرواح....نسمع أغنيات ليست من جذورنا...»

بعد اجتماعي منسي

صحيح أن من أهداف وسائل الإعلام غالباً المحافظة على النظام الاجتماعي وإعادة إنتاجه، وهو في وضع هذه الأغنية يتمادى في الابتعاد عن العنصر

(١٠) جورج إبراهيم الخوري.-**الشبكة**- افتتاحية العدد.- رقم ٢٢٤٣ بتاريخ ٢٤ تشرين الأول ٢٠٠٢ - ص٥.

الاجتماعي ولا يشير ألى أي تناقض أو مشكلة أو حتى رمز. فهو بعيد كل البعد عن أي التزام في وقت ينوء فيه كاهل الشباب العربي بالمحن. فبذلك تؤمن تلك الأغنية وظيفتها بشكل واضح الترفيه والحلم لكل شباب العالم العربي.

إن صورة الحب التي نراها من خلال العيّنة هي صورة حب بسيط مبسط بالشكل والمضمون يتخبط بين التقليدية والقيم المقلّدة لما يراه في الغرب. فالعاشق يحب بطريقة عملانية آنية تحدوه الرغبة في الترفيه والفرح وقضاء وقت طيب دونما عميق تفكير أو إحساس أو شاعرية. ولكن هذه الرغبة بالاستمتاع المادي (السفر، المراقص...) لا تصل إلى حد الرغبة بالاستمتاع مع الآخر على كل الصعد، إذ تكتفي بإيحاء الصورة والصورة فقط دون الكلام.

من المؤكد أن الأغنية الحديثة تختلف اختلافاً جوهرياً عن التي عهدناها سابقاً (الرحابنة، أم كلثوم...) وتدخل في سياق محاكاة العصر وإنتاج أدواته.

إن تلك المحاكاة أنتجت في الجزائر على سبيل المثال موسيقى الراي أي الرأي، ولقد ترجمت هذه الأغنية ثورة الشباب على الوضع الجامد،(١١) وتطرقت إلى كل المواضيع، معبرة عن رفضها لمنظومة القيم السائدة عبر هذا النوع من الاغاني (اي الراي) وعبر السياسة (التنظيمات المسلحة). فكانت بإنتاجها تعبّر عن تلك الرغبة بالحركة الاجتماعية في الجزائر. وعبثاً نفتش في الأغنية موضوع دراستنا عن معانٍ مشابهة اجتماعية أو غيرها، فكأن هذه الأغنية لا تريد لنفسها أي هدف. ابتعدت عن هموم أهل الدار وأية رمزية متعلقة بهم، فكأن شبابنا يعيش هارباً أو راغباً في الهرب من عالمه التقليدي نحو أحلام غير واقعية (سفر، ثراء، تعدد لغات،....رقص). فيكون الكليب قد ساهم في الترفيه والتنفيس عن الرغبات والتناقضات، كل ذلك أمام شاشة التلفزيون أو في أحد مرابع الرقص عبر إثارة الحواس بعيداً عن الاقتراب من أي تغيير مرتجى في المواقف أو الأفكار.

سوق أغنية الحب

لا يسعني بعد تلك الاستنتاجات إلا أن أطرح السؤال التالي: هل لهذه الاغنية جمهور عريض؟ ومن هو جمهورها؟ هل تلبي هذه الاغنية حاجة أو ذوقاً أو تجيب على متطلبات جيل؟

(١١) Virolle Marie. Op. cit. 126.

لا ندري بالضبط من هو جمهور هذه الأغنية وما هي خصائصه وإن كان شاباً. غير أن استخدام التلفزيون المحلي والفضائيات كوسيلة إعلامية أساسية لتسويقه واستنزاف تلك الأغنيات وغيرها المشابهة لها في المرابع الليلية والحفلات، يشيران إلى أنه ربما كان لهذه الأغنيات جمهور. هل يشجع هذا الجمهور هذه الأغاني؟

تبين لنا بعد عدة لقاءات مع عاملين في مجال الإنتاج أن شركات الإنتاج اللبنانية قد ضمرت وقل عملها وتضاءل وجودها لمصلحة شركات إنتاج خليجية[١٢] بدأت منذ فترة تطغى على السوق المصرى واللبناني عموماً واللبناني خصوصاً. إن طغيان الرأسمال الخليجي وعظم إمكانياته المادية سمح للعديد من مغني الموجة الحديثة بتحقيق أرباح عالية لا بل خيالية.[١٣]

ولدى محاولتنا الاستفهام عما إذا كانت تلك الاتفاقات مثمرة بالنسبة لشركات الإنتاج، علمنا أن هذه الأغنيات لا تحقق مبيعات خيالية ولا تحقق منها الشركات الربح المأمول، مما يطرح اسئلة بسيطة وخطيرة:

لمَ تموّل تلك الأغاني إذا؟ ولمَ تتعامل شركات الإنتاج الخليجية تلك مع هذه الأغنية بمنطق مختلف عن منطق السوق؟ وأي منطق تتبع؟ هل يمكننا القول إن الرأسمال الجديد يلقي بثقله المادي مبتغياً هدفاً آخر؟ وما هي تلك الأهداف؟ ولم رسي الخيار على تلك الأغنية بنوع خاص؟ هل هي رغبة صاحب المال بتسويق ذوق معين مهما كانت الكلفة؟ ثم ألا يستطيع رأس المال ذلك توجيه نشاطه نحو إبداعات أرقى على كل المستويات وربما أربح؟

إن تلك الأغاني تعرض على المستمعين والمشاهدين في كل الوطن العربي عبر الفضائيات. فكأن شركات الإنتاج تعتمد وسائل الاعلام طريقاً لطغيان نوع معين من الذوق الفني على أذهاننا دونما كبير نجاح لأن هذه الأغنية فاشلة على الصعيد الاقتصادي. إن هذه الملاحظات الواردة ما هي إلا مجرد ملاحظات تستدعي المزيد من الأبحاث بهدف معرفة الرابط بين الأغنية الحديثة الشبابية والفضائيات وحركة الرأسمال التي يبدو أنها تحرك سوق الأغنية ومواضيع الحب فيها.

(١٢) شركة روتانا وشركة ميوزيك ماستر وشركة ميغستار.

(١٣) لقد جرى منذ فترة بين إحدى المغنيات وشركات الإنتاج الخليجية اتفاق على إنتاج ثماني أغنيات لقاء مبلغ ١٧٥٠٠٠٠ دولار.

لائحة بأسماء الأغاني

١- عاشقة	نجوى كرم
٢-قولي احبك	كاظم الساهر
٣-خطيرة انت	يوري مرقدي
٤- سهروني الليل	راغب علامة
٥- اللي في بالي	ديانا حداد
٦- ناري نارين	هشام عباس
٧- ما اروعك	نبيل شعيل
٨- تعا ننسا	ملحم بركات
٩- حبيبي ولا على بالو	عمرو دياب
١٠- بحبك وبغار	عاصي الحلاني
١١- بتترجى في	ايهاب توفيق
١٢-تعال لي	خالد عجاج
١٣- كلن شافوك	هاني العمري
١٤- انشالله	لطيفة
١٥-طول عمري	نوال الزغبي
١٦-يا حنون	زلزلي
١٧-اشتقتلك	رامي عياش
١٨-يا مجنون	اصالة
١٩-عاللي جرى	صابر الرباعي
٢٠-شو بيمنع	جو أشقر
٢١- عالبال	سميرة سعيد
٢٢- راضيناك	طلال سلامة
٢٣-جرحي انا	هاني شاكر
٢٤-دوبني دوب	باسمة

٢٥- اخبارك ايه	مايا نصري
٢٦- عز الحبايب	صابر الرباعي
٢٧- طبيب جراح	جورج وسوف
٢٨-راح حبيبي	وليد توفيق

لائحة باسماء الكليبات

عاشقة

خطيرة انت

اللي في بالي

ناري نارين

حبيبي ولا على بالو

بحبك وبغار

انشالله

طول عمري

يا مجنون

شو بيمنع

عالبال

جرحي انا

اخبارك ايه

عز الحبايب

بيبليوغرافيا

- الياس سحاب. **دفاعاً عن الاغنية العربية**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠
- جوزيف عبيد. **الصلاة في اغاني فيروز**. جامعة الروح القدس، بيروت،١٩٧٤
- شهرزاد قاسم حسن. **دراسات في الموسيقى العربية**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،١٩٨١

- DAPHY. "Bohémienne aux grands yeux noirs," in **Les tziganes de la literature**, vol 9 année 1997, pp. 113-128.

- ROY. "Espace rythme chant du Quebec," in **Etudes littéraires**, vol. 2, année 1994, pp. 61-73.

- MINKS. "Growing and groovy to a steady beat: Pop music in fifth graders social lives," in **Qualitative Inquiry**, Vol. 3, année 1999, pp. 77-101.

- JONES. "Torch," in **Qualitative Inquiry**, vol. n° 5, n 2, année 1999, pp. 280-84.

- Farida ABU HAIDAT. "The linguistic of iraqi popular songs," in **Studia Orientalia**, vol. 75, année 1995, pp. 9-23.

- St CLAIR HARVEY. "Temporary insanity fun games transformational virtual music video," **Journal of popular culture**. volume 24, n 1, année 1990, p. 39.

- LECHAUME. "Chanter le pays: sur le chemin de la chanson québécoise contemporaine," in **Geographie et cultures**, n 21, année 1997, pp. 45-58.

- VIROLLE. "RAI, norme sociale et référence religieuse in Algerie aux marges du religieux," in **Geographie et cultures**, n 2, volume 20, année 1996, pp. 111-128.