الثوريّة والجهاديّة بين الأنشودة الآلاتيّة واللّطميّة الحسينيّة في تجربة المقاومة الإسلاميّة في لبنان

أحمد همداني[١]

الملخّص

اِقترنَ الوجودُ الشيعيُّ في لبنان، وبِالخصوصِ في العقودِ الخمسةِ الأخيرةِ، بِالواقعِ الثوريِّ والجِهادِي. واقعٌ فرضتْهُ عليهم عواملُ الجغرافيا كما العقيدةُ الكربلائيّةُ الخالدةُ، فهُمْ أتباعُ الإمامِ الحسين (ع) الثائرِ الشهيدِ، الذين لم يكونوا يومًا على استعدادٍ لِلخضوعِ لِلوجودِ الصهيونيّ اليزيديّ الظالمِ والمجرمِ الجاثِمِ على حدودِ بلادِهم. وهكذا اتّسَمَ جزءٌ أساسيٌّ مِنْ خطابِهمُ الأدبيّ والفنيّ بِسِمةِ الثورةِ ومقاومةِ هذا العدوِّ ومُقَارَعتِه. ولا يخْفى على أيِّ باحثٍ أنّ أبرزَ التَمَظْهُرَاتِ الفنّيّةِ لِهذا الخطابِ كانت اللّطميةُ الحسينيّةُ الجهاديّةُ وكذلك الأنشودةُ الثوريّةُ الآلاتِيّة.

هذا البحثُ يسعى إلى المقارنةِ بين الأنشودةِ الثوريّةِ وبين اللّطْميّةِ

١- باحث ومؤلّف موسيقي وطالب دكتوراه في اختصاص التربية الموسيقيّة ومؤسّس مركز أطوار للموسيقى ومؤلّف مناهج تربويّة موسيقيّة، إيميل: ahmadani_11@hotmail.com

الحسينيّةِ الجهاديّةِ عند البيئةِ المقاومةِ الشّيعيّةِ اللبنانيّةِ منذُ بدايةِ ثمانينيّاتِ القرْنِ الماضي وحتّى يومِنا هذا؛ مُتناوِلًا أوْجَهَ التّشابُه والاختلافِ بينهما، لا سِيَّما في العناصرِ الشِّعْرِيّةِ واللّحْنيّةِ وما رافَقَهُما من العناصرِ الأخرى السَّاعيةِ لِتوليدِ الحَماسةِ الثوريّةِ لدى المُشَارِكينَ والمُسْتمعين، ومقاربًا كذلك التّكَامُلَ في الدَّورِ الوَظيفيِّ بين النّوعَين اتّحادًا واختلافًا تَبَعًا لِاختلافِ العواملِ الفنيّةِ والاجتماعيّةِ والتّقنيّةِ وغيرِها على امتدادِ هذه الحقبةِ من الزّمن. كما يسعى البحثُ إلى رسمِ إطارٍ عامٍّ واضحٍ ينظّم العلاقةَ بين هذين النّوعين الفنّيين على قاعدةِ التّكامُلِ الأقصى تحت سقْفِ المُحافظةِ على هويّةِ كلٍّ واحدٍ منهما الفنيّةِ والسّيَاقيّةِ والظّرْفيّة. التّداخُلُ غيرُ المُنَظّم على مستوى الأهداف الثورية بين هذين الفنّين أدّى إلى إشكاليةٍ كبرى على مستوى الهويّةِ في نهايةِ المِطافِ طالتْ كِليهما. ويَفترضُ البحثُ أنّه من المُمكنِ جدًا الحصولُ على الأهدافِ المَرْجُوّةِ (على مستوى إثارةِ الحماسةِ والاستقطابِ وغيرِها) من الأنشودةِ الآلاتيةِ واللطميةِ الثوريةِ وبِالشكلِ الأمثلِ من خلالِ العملِ على توضيحِ وتأكيدِ الهويةِ الفنيةِ والوظيفيّةِ السياقيةِ لِكلٍ مِنهما، مُعتمِدًا المنهجَ الوصْفيّ والتحليليّ وكذلك نظريةَ الرُّموزيةِ المُثلّثةِ لِـ»مولينو» (المنتِج،المنتَج،المتلقّي).

أسئلة البحث

١-كيف تَمَظْهَرَت الثوريةُ والجهاديةُ في اللطميةِ والأنشودةِ الآلاتيةِ في بيئةِ المقاومةِ الإسلاميةِ في لبنان. (وجوه الشبه والاختلاف)؟

٢- إلى أيّ مدىً نجحَتْ كلٌّ من اللطميةِ والأنشودةِ الآلاتيةِ في القيامِ بِالدّورِ الثوريّ والجهاديّ على امتدادِ هذه الفترةِ الزمنية (تحديدُ أسبابِ التّخلّف)؟

٣- ما هو المطلوبُ على مستوى المنتِج، المنتَج، والمتلقّي؟

الكلمات المفتاحية: الأنشودة الثوريّة الآلاتيّة، المُمَوْسَق، اللطميّة الجهاديّة، المقاومة الإسلاميّة، الهويّة الفنيّة، الحماسة، الحركة الجسديّة الأفقيّة والعموديّة، المكوّنات الموسيقيّة والكلاميّة.

المقدّمة

انتصرتْ ثورةُ الإمامِ الخمينيّ في إيران عام ١٩٧٩ على المشروعِ الاستكباريّ في البلاد، وانطلقتْ شعاراتُها الثوريّةُ والقِيَميّةُ مُتَجَاوِزَةً كلَّ الحدودِ بما فيها تلك الجغرافيّة، لِتحطّ رحالَها عندَ أعتابِ كلّ فردٍ أو جماعةٍ مظلومةٍ ومُسْتَضْعَفَة. ولأنّ أبرزَ هذه الشّعاراتِ كانتْ تلك المرتبطة بِالقضيّةِ الفلسطينيّةِ التي تَمّ تشخيصُها كقضيّةٍ أولى للمسلمين، ولكون الوجودِ الإسرائيليّ في المنطقةِ هو أكبرُ خطرٍ على الأمّة، وبِالتّالي فإنّ مُجَابَهَتَهِ باتتْ أوجبَ الواجبات، لذا كانتِ الساحةُ الشيعيّةُ في لبنان -المُنْخَرِطةُ أساسًا بِشكلٍ أو بآخر في جبهةِ مواجهةِ هذا العدو- أوّلَ مَن تلقّفَ روافِدَ هذه النهضةِ الخمينيّةِ الإسلاميّةِ الأصيلة. وبعدَ أنْ كان الشيعةُ يعيشونَ على هامشِ الواقعِ السياسي (فضل الله، مجلّة بيّنات، ٢٠٠٧/١١/٢٨)، أصبحَ الشّبابُ المجاهدون من أبناءِ القُرى والبلداتِ الشيعيّةِ اللبنانيّةِ ينْطلقون إلى سُوحِ قتالِ هذا العدو الصهيونيّ المُحتلّ حاملينَ عِرْفانَ الإمامِ الخمينيّ (قده) في نفوسِهم، وإرشاداتِه في عقولِهم، وصورَتَه على صدورِهم كما في القلوب.

لم ترفُدْ ثورةُ الإمامِ الخمينيّ (قده) حالةَ المقاومةِ في لبنان بِالفكرِ والموقفِ وكلِّ ما تحتاجُهُ المواجهةُ من التدريبِ والسّلاحِ فحسْب، بلْ بِتجربةِ القصيدةِ الحماسيّة الجهاديّةِ المُمَوسقةِ كذلك، إذ إنّ الحربَ والشِّعْرَ الحماسيّ صِنوانٌ منذ التاريخِ القديمِ لِحكايةِ الإنسانِ مع الحرب، و«إليانة» هوميروس تشهد. وهكذا شكّلتِ الإسهاماتُ الإنشاديّةُ لِكلٍ مِن «عَسَاكِرِي» و «آهَنْگَرَان» وغيرِهما من الـ«رّوَادِيد» الإيرانيّين الحجرَ

الأساسَ لِلمنظومةِ الإنشاديّةِ الثوريّةِ للمقاوَمة الإسلاميّةِ في لبنان بدايةَ الثمانينيّاتِ من القرنِ الماضي.

لأسبابٍ عديدةٍ –أبرزُها النِّقَاشُ الفِقْهيّ غيرُ المَحسومِ حينها حول استخدامِ الآلاتِ الموسيقيّةِ، بالإضافةِ إلى سهولةِ المَؤونَة- اعتمدتِ القصائدُ الثوريّةُ والجهاديّةُ التي ردّدها عساكري وآهنگران، ومَن سارَ على طريقتِهما مِن بَعْدهما، قالَبَ «اللّطْمِيّة» (أي القصيدةُ المُوَقّعَةُ على حركةِ ضَرْبِ باطنِ كَفِّ اليَدِ على الصّدْرِ، وهي الكيفيّةُ ذاتُها المُسْتَخدَمةُ في فِقْرةِ اللّطمِ الحسينيّ الشَّعَائِريّ المعروفةِ في المأْتَمِ الحُسينيّ العاشورائيّ على اختلافِ موازِينها الإيقاعيّة)، وهكذا أمْكَنَ القولُ أنّ اللطميّةَ الحسينيّةَ الشعائريّةَ قد وجَدَتْ حينها الفرصَةَ -وللمرّةِ الأولى- لِتَتَحَوّلَ من حالةٍ طقسيّةٍ سِيميائيةٍ فقط إلى فعلِ نُصْرةٍ كربلائيّةٍ حقيقيّةٍ في وجهِ يزيديّي العصرِ، خصوصًا وأنّها كانتْ تُؤدَّى في حالةِ السّيرِ، سواءً على لسانِ المُجاهدين المُتّجِهين لِميادينِ القِتالِ، أو على لسانِ المؤمنين المُشاركينَ في مَسِيراتِ تَشْييعِ الشّهَداءِ وتَجْديدِ العَهْدِ، فَالسّيرُ في إعلانِ النُّصرةِ أَصْدَق.

سرعانَ ما حضرت الآلاتُ الموسيقيّةُ (خصوصًا النّفخيّة والقرْعيّة) في الأعمالِ الإنشاديّةِ الثوريّةِ في إيران الإمامِ الخميني، ذلك أنّ مستوى الزّخمِ الحماسيّ الذي تُوَلّدُه الآلاتُ الموسيقيّةُ لا يمكنُ أنْ يُعَوِضَه شيءٌ آخر. وهكذا أسّستْ أنشودةُ «الله أكبر، خميني رهبر» و «الله الله، لا إله إلّا الله» وغيرُها لِتمهيدِ الأرضيّةِ لِولادةِ الأنشودةِ الثوريّةِ الآلاتيّةِ لدى المقاومةِ الإسلاميّةِ في لبنان، وقد أثبتتْ فعاليتَها الحماسيّةَ خصوصًا في مُنْتَصَفِ الثّمانينيّات، كما لبّتْ احتياجاتٍ ثوريّةً أخرى، كالتعبئةِ الجماهيريّةِ الاستقطابيةِ في الاحتفالاتِ مثلًا، وكذلك تلك المرتبطة بِوسائلِ إعلامِ المقاومةِ التي كانت قد بدأتْ بالانتشار. وعلى الرّغمِ من الفارقِ الكبيرِ في المستوى بينَ خبرةِ وتخصُّصِيةِ مَن تصدى لإنتاجِ المُكوِّنِ الموسيقيّ الآلاتيّ بين إيران ولبنان، إلّا أنّ تلك

الأناشيد الثوريّة التي أنْتَجَتْها «فرقةُ الوِلاية» مثلًا حينها قد حقّقتْ أهدافَها بِشكلٍ كبيرٍ على مُستوى الحماسةِ والاسْتقطابِ وغيرِ ذلك.

إذن، حولَ الخطابِ الإنشاديّ الثوريّ الجهاديّ المُمَوسقِ لِلمقاومةِ الإسلاميّةِ في لبنان يجدُ الباحثُ نفسه أمامَ هذَين النَموذجَين الأساسيَّين:

١- اللّطْمِيةُ الثّوريّةُ الجهاديّة

٢- الأُنشودةُ الآلاتيّةُ المُقاوِمة

وعليه سيركّزُ هذا البحثُ على هاتَين الظّاهرتَينِ توصيفًا وتحليلًا عامًّا، وعلى كيفيةِ تَداخُلِ أدوارِهِما تكامُلًا وتَعارُضًا على امتدادِ هذه الفترةِ الزّمنيةِ (من ١٩٨٢ وحتى اليوم)، وذلك ضِمْن أربعِ مراحلَ تاريخيّةٍ حدَّدها الباحث. هذا التّداخُلُ غيرُ المُنَظّم الذي أدّى إلى إشكاليةٍ كبرى على مستوى الهويّةِ في نهايةِ المَطافِ، طالَ كِلا النّوعين. ويَفترضُ البحثُ أنّه من المُمكنِ جدًّا الحصولُ على الأهدافِ المَرْجُوّةِ (على مستوى إثارةِ الحماسةِ والاستقطابِ وغيرِها) من الأنشودةِ الآلاتيّةِ واللطميّةِ الثوريّةِ وبِالشكلِ الأمثلِ من خلالِ العملِ على توضيحِ وتأكيدِ الهويّةِ الفنيّةِ والوظيفيّةِ السياقيّةِ لِكلٍ مِنهما، مُعتمِدًا المنهجَ الوصْفيّ والتحليليّ وكذلك نظريةَ الرُّموزيّة المُثلّثة لِـ«مولينو» (المنتِج، المنتَج، المتلقّي).

المرحلة الأولى (١٩٨٢-١٩٩٠)

النشيد واللطمية وجهان لثوريّة واحدة

وهي مرحلةُ الانطلاقةِ والتّأسيس، وقد أتتْ مُتَساوقةً مع البداياتِ، بداياتِ عُمرِ المقاومةِ الإسلاميّةِ في لبنان عام ١٩٨٢. لم يكُن التساوُقُ زمنيًّا فحسب، بل كانت ولادةُ كلٍّ من الأنشودة واللطميّة الثوريّتين

يومَها إيذانًا بالحضور الحقيقيّ لأحدِ أهمّ الأسلحة التي انخرطتْ مباشرةً في السّاحة الجهاديّة جنبًا إلى جنب مع المقاومين، يوقّعون على نبضاتِ إيقاعها نبْضَ جهادِهم في كل المحطّات: التدريب، التحضير للعمليّات الجهاديّة ضدّ العدو، بداية الانطلاق لمواقع المواجهة، ولا تنتهي عند تشييع الشهداء. تجلّى هذا التساوق بوضوح في المكوّن الكلاميّ لكلٍّ من النوعَين: اللطميّة والأنشودة، وكذلك في البناء الموسيقيّ لكليهما، وهذا ما سيتضح في النماذج التي سيتناولها هذا الجزء من البحث.

أهمُّ ما يمكن أن يلاحظَه الباحثُ الموسيقيُّ في تلك المرحلة التاريخيّة عن العلاقة بين اللطميّةِ الجهاديّةِ والأنشودةِ الثوريّة الآلاتيّةِ هو شِبْهُ التّكاملِ بين عناصرِ كِلا النّوعَين في أداء الدّورِ الحماسيّ والتّعبويّ، إلى حدٍّ يمكن معه أنْ نُحوّلَ أيّةَ لطميّةٍ جهاديّةٍ إلى نشيدٍ آلاتيّ والعكس يصح، وقد حصل ذلك فعلًا مع قصيدة «باقرَ الصّدرِ منّا سلاما» مثلًا، حيث تمّ أداؤها في قالَبِ اللّطمِ حينًا، وفي شكلِ نشيدٍ آلاتيّ مع «فرقة الولاية» حينًا آخر[1]. أوّلُ ما يستوقفُنا في تلك المرحلةِ الأولى هو هذا الإعلانُ الصّريح عن الانتماء لِنهضةِ الإمام الخمينيّ وثورتِه المُظفّرةِ في إيران، انتماءً عضويًّا لا عجبَ معه بِأنْ يكونَ المُنشِد (الرّادود) الجهاديُّ الأوّلُ إيرانيًّا: «عساكري».

فـي دربِ الحـسينِ نعشق الشهادةْ
بايعـنا الخميني لِأمرِ القيادة (...)
عـقدنا «إلعزمَ»[2] لِتقديم النُّصرةْ
للـهِ والديـنِ لِتثبيتِ أمْـرَهْ
ولنا في إيـرانَ (الجنوب) درسٌ وعِبرةْ
فانظروا شعبَ إيرانَ (الجنوب) وجهادهْ[3]

١- https://www.youtube.com/watch?v=wHOyjCe٥rOw

٢- تعمّدنا كتابة الكلمة بهذا الشكل كما أدّاها عساكري لنوضح موضوع إشكالية اللغة حينها

٣- https://soundcloud.com/yusersif/fi_darb_al_hussein_old?in=hussein-

السير والحركية عنوان (الحركة الجسديّة الأفقيّة)

من الناحيةِ الموسيقيّة، اِتّحد النّوعان أيضًا إيقاعيًّا من خلال الميزان الإيقاعيّ الثُّنائيّ، وهو الميزان الذي يناسبُ حركةَ المسير، وبذلك يُتيحُ المُكوّنُ الموسيقيّ لِلمتَلَقّي (الثّائر) الفرصةَ لِينخرِطَ في حالةٍ سيميَائيّةٍ -أو فعليّة أحيانًا- لِنصرةِ الإمام الحسين (أو حسين العصر «الإمام الخميني») من خلال التّوجّهِ بِالحركةِ الجسديّةِ الأُفُقيّةِ نحو مواجهة العدو. فكما كانت لطميّاتُ «عساكري» وإخوانه مُوقَعةً ثُنائيًّا (على الميزان الإيقاعيّ الثنائيّ)، كذلك كانت الأنشودةُ الثوريّةُ الآلاتيّة المُقاوِمة، وهو الأصلُ العلميُّ الموسيقيّ المُتّبعُ عادةً في تأليفِ موسيقى المارشات العسكريّة.

يا جيوش الحق سيري	باتجاه قـــــدسٍ أسيرِ
كفكفي دمع الثّكالى	جاءك صـــــبح المصيرِ
نحن جندٌ للخـــميني	للخميني ما مِـن نظيرِ (...)
حطّموا قِلاع اليهودِ	فُكّوا الحـــديد والقيودِ
حرّروا القدس الشريف	واقهروا الخصم اللدودِ[1]

جاءت الدّعوةُ للسّير هنا إذًا كعنوانٍ للأنشودةِ الأولى -كما يؤكّدُ الأستاذ نبيل عساف، أحدُ مؤسّسي أوّلِ فرقةٍ إنشاديّةٍ للمقاومةِ الإسلاميّةِ في لبنان[2]- لـ«فرقة الولاية»، وكفى باسمها دلالةً على مدى الارتباطِ بِالثّورةِ الخُمينيّةِ مِن خلال اقترانه بأهمّ أطروحةٍ فكريّةٍ وقياديّةٍ للإمامِ المُقدّس، ألَا وهي «ولايةُ الفَقِيه».

٢Flatmiyat٪٢Fsets٪mokachar

١- ٧٤٢٦=https://audio.moqawama.org.lb/trackdetails.php?trackid

٢- في حديث مباشر معي في 25/11/2024

لم يكُنِ السّامِعون ولا المُشاركون يقِفُون كثيرًا عند المعايير الشِّعريّةِ والسّلامةِ اللّغويّةِ في قصائدِ تلك المرحلة، لِذا يمكن الوقوعُ على الكثيرِ مِن الهفواتِ في هذا المجال، ولعلّ التفسير العِلميّ الأنثروبولوجيّ لذلك هو اعتبارُ هذا النّوعِ من الأعمال المُمَوسقة المقترنة بالكلام مُنضويًا تحت النّسَقِ اللّازِميّ التَجَاوبيّ السُّرانيّ المِزْماريّ (الذّيونيسي)، وذلك بحسب تصنيف «فريدريك نيتشه» في كتابه «مَوْلِدُ التّراجيديا»، حيث يُهيمِنُ النّموذجُ الحركيّ اللّحنيّ واللّازمةُ المُنعتِقةُ من الكلام. حتى على مستوى المؤدّي، لم تكُنْ جودةُ الصّوتِ وحسنُه دائمًا شرطًا للتّصدّي، ما جعلّ قيادةَ اللّطميةِ مُتاحًا للجميع. لوحِظَ في تلك الفترة كيف أنّ بعضَ قياداتِ المقاومةِ تشاركُ في القيادةِ الأدائيّةِ لِبعضِ اللّطميات، كما هو مُوثّقٌ مثلًا مع شيخ شهداء المقاومة، الشيخ راغب حرب، في أدائِه لِلطميّة «يا شهيدًا لم تزلْ رغم السّنين»[1].

يا أبا عبد اللهْ نحن أمّةْ حزبُ اللهْ
في نهج الخميني نمضي في سبيل اللهْ (...)
لك العهدُ يا حسين والوفاءُ والفدا
لن نهُونَ لن نلينْ رغم أُنوفِ العِدا
قد سألتَ ناصرينْ هاكَ دِمانا الصدى
قد عشقْنا الشّهادةْ في سبيل الله[2]

يؤكّدُ للباحث «الرّادود» أبو حسن شمران (من أوائل الرّواديد اللبنانيّين في الثمانينيّات) أنّه قد قام بِتلحين الأبياتِ السّابقةِ بناءً على إيقاعِ حركةِ مسِيرِ العسكرِ أثناء التدريب لِعرضِ «يوم القدس»، وهو تأكيدٌ لما ذكرناه سابقًا حول مسألةِ ارتباط الميزان الإيقاعيّ (الثُنائيّ) للّطميّات الجهاديّة الأولى بِحركة المسير (الحركة الجسديّة الأفقيّة). يجدُر بالذِّكْرِ أنّ هذه اللّطميّة وأمثالها تُعدّ من أبرز الأعمال التي ما زالت حتى اليوم

١- https://program.almanar.com.lb/episode/٨١٧٩٨ عند الدقيقة ١١:٥٨

٢- https://www.dailymotion.com/video/x٦٣xaqi

تُردّدُ في مسيراتِ تشييعِ الشّهداء وكذلك في المسيراتِ العاشورائيّةِ في كلّ المناطق.

أخرجتِ اللّطميّةُ الجهاديّةُ إذًا حينها الناسَ إلى العالم الحركيّ الثوريّ لِتجسيد النّصرةِ الفعليّةِ للإمام الحسين (ع) بعد أنْ كانت على امتداد الزّمن السّابق مجرّد فقرة في السياق الطّقسيّ لِمراسم «عاشوراء»، في زمانٍ محدّدٍ ومكانٍ محدّدٍ كذلك، وحيث كانت غالبًا تُؤدَّى من جُلوس. أمّا بعد ثورةِ الإمامِ الخمينيّ، فلم يعُد «الجلوس» مقبولًا وأيامُ «الرُّقاد» قد ولّتْ.

الجهادَ الجهادْ ولّى يومُ الرقادْ
فَيَا مستضعفينْ حيّ على الجهادْ
فينا الخميني صاحْ أنِ احملوا السلاحْ
في وجهِ الظّالمينْ لا تتركوا السلاحْ
واسلكوا في درب الشّوكةِ والجراحْ
فَسيأتي الصَباحْ بعد ليلِ الرُّقادْ[1]

مُلفتٌ في هذه اللطميّة أنّ الرّادود قد طلب من المُشاركين خلال أدائِه لِلقصيدة الوقوف، إذ إنّ الجلوسَ لم يعُد أيضًا مقبولًا ثوريًّا ولا مُنسجمًا مع دلالاتِ النَّص المُرَدّد. حيثما كان يحضر ذِكْرُ الإمامِ الخمينيّ كانت الحماسة والثّوريّة تَسُود، لذا كان من النّادر جدًّا أنْ نجِد قصيدةً ثوريّةً تخلو من ذِكْره، تصريحًا أو إشارة.

واقعٌ موسيقي مُقيَّدٌ لِثورةٍ هائلة

لا لا لن نركع ، لن نركع
لا لا لن نُهزم لن نخضع

١- https://www.youtube.com/watch?v=kIVSz٩MnmSY

فلتخرسْ كلّ الأبواق
ولتدوِ صيحات المدفع
حسينيّون لن نركع
حسينيّون لن نخضع (...)
لن نترك محرومًا واحدْ
سنقاتل دومًا ونجاهدْ
فالصدر قريبًا لنا عائدْ
وخميني القائد والمرجعْ[١]

كما في قضيةِ النّصّ الشِّعْريّ، لم يكُنِ الاعتناءُ بتفاصيلِ المُكَوّنِ اللّحنيّ والموسيقيّ عمومًا أولويةً في تلك المرحلة، لا بل كانت المسألةُ أكثرَ تعقيدًا هنا لِعدّةِ أسباب أبرزُها الموقفُ الفِقهيّ الدّينيّ المُتَشدّدُ جدًّا من الموسيقى الآلاتيّةِ سابقًا (الإشكاليّةُ نفسُها التي واجهتْها النّهضةُ الخمينيةُ في إيران في خطابها الفنّيّ إبّانَ انتصارَ الثّورةِ فيها)، والذي أدّى إلى وجودِ بيئةٍ لم تساعد على إفرازِ طاقاتٍ بشريّةٍ متخصّصةٍ تتصدّى لِهذا الفنّ، لا تأليفًا ولا أداءً. هذا التّشدّدُ قد ألْقى بِثقلِه كذلك على أصل مسألة استخدام الآلاتِ الموسيقيّة (بعض الفتاوى المشهورة حينها مثلًا كانت تُحرّمُ استخدامَ الآلاتِ الوتريّة). الأمرُ الذي يفسّرُ الضّعفَ في «الجَرْسِ» الموسيقي (timber) النّاتج عن استخدامِ آلاتٍ موسيقيّةٍ الكترونيّةٍ غالبًا كالاورغ (keyboard)، وكذلك ضعفَ الإمكانيّاتِ المعرفيّةِ والعزْفيّةِ كالمُتجليّة بِوضوحٍ في حركةِ المُرافقاتِ اللَّحنيّةِ الخاطِئةِ (accords/accompaniments) في المثال السابق مثلًا.

بدأَ حضورُ الآلاتِ الموسيقيّةِ الحيّة في بيئةِ المُقاومةِ الإسلاميّةِ في تلك المرحلةِ من خلال إطارِ النّشاطِ الكشْفيّ بِشكلٍ شبه حصري،

١- https://video.moqawama.org.lb/details.php?cid=٢٣١٠&linkid=١٣

ولعلّ ذلك كان بسببِ بعض «غضّ النّظر» الفقهيّ عن هذا النوعِ من الموسيقى، والذي عادةً تؤدّيه الفِرَقُ الموسيقيةُ الكشفيّة (المارشات العسكريّة)، تساهُلٌ فرضَتْه كذلك الحاجةُ لِوجودِ فرقةٍ موسيقيةٍ كهذه في المَسِيراتِ العسكريّة كـ«يوم القدس»، وفي المُشارَكةِ في التشريفاتِ وغير ذلك. هذا الحضورُ منحَ الشبابَ (الذكور فقط) الفرصةَ لِتحصيلِ مستوًى مُعيّنٍ من القُدراتِ الموسيقيّةِ معرفةً وأداءً، سُرعان ما استفاد منه بعضُ الموهوبين منهم في إطار جهودٍ جماعيّةٍ على شكلِ فِرَقٍ إنشاديّةٍ ثوريّةٍ كـ«فرقة الإسراء».

أمّةَ الإسلام أنت الخالدةْ في دروب النصر دومًا رائدةْ
بورك النصر الذي حقّقْتِهِ يومَ حطّمتِ العروشَ البائدةْ (....)
هذه إيران هبّتْ مُسْلمةْ شعبُها ثارَ ونال المكرُمةْ
يا إلهي دينُنا ما أعظمهْ إنّه ثورةُ حقٍّ ماردةْ[1]

ظلّتْ مهمةُ التّأليفِ الموسيقيّ (التّلحين) كأصعبِ خطوةٍ حينها. كان الرادود –وما زال- هو غالبًا من يضعُ اللحنَ لِقصيدةِ لطميّتِه، وفي كثيرٍ من الأحيان هو يستفيدُ من ألحانٍ موجودةٍ سابقًا، في تصرّفٍ غيرِ خاضعٍ لأيّةِ معاييرَ تُنظّمُه. يقول الأستاذ عسّاف إنهم في «فرقة الولاية» قد تأثّروا بِنَماذجَ من الأناشيدِ التي رافقتْ تجربةَ الثورةِ في إيران، أمّا في تجربةِ الفِرَقِ الإنشاديّةِ ذاتِ الخلفيّة الكشفيّة، فقد جاءتْ بعضُ ألحانِ الأناشيد مُتَأثّرةً بِألحانِ المارشات العسكريّة، وهو أمرٌ طبيعيّ، لذا قد لا نتفاجَأُ الآن إذا عرفنا أنّ مقطعًا من اللّحن المُستخدَمِ في المثال الأخير هو نفسُهُ مقطعٌ من مارش موسيقى «المَغَاوير» في الجيش اللبناني.

١- https://audio.moqawama.org.lb/trackdetails.php?trackid=٧٠١

لم تنحصرْ اِستفادةُ «فرقة الإسراء» وأخواتِها مِن موسيقى المارشاتِ العسكريّةِ في المُكوّنِ النّغميّ فقط، بل حضرَ العُنصرُ الإيقاعيُّ للمارش العسكريّ بِقوّةٍ في أنشودةِ المقاومةِ الإسلاميّةِ اللبنانيّة في تلك المرحلة. كانتْ فرقةُ الأناشيدِ في آلاتِها الموسيقيّة تتألّف فعليًّا، بالإضافة إلى الأورغ، من الطّبلِ والطّبلِ ذي الأوتار (snare)، أو ما يُطلَقُ عليه عُرْفًا (الطمْبُور)، وكذلك الصُّنوج، وهي الآلاتُ ذاتُها التي تُستخدَمُ في الأداءِ الإيقاعيّ القرْعيّ في موسيقى المارشات العسكريّة. يؤكّدُ الأستاذ «علي باجوق»[1]، عازفُ «الدّرامزdrums « في «فرقة الإسراء» حينها، أنّه استخدم مثلًا مقطعًا من «مارش طمبور» كإيقاعٍ لعدّةِ أناشيدَ أبرزُها نشيد «جبل صافي».

جبلَ الأبطال الأشرافِ جبلَ الثوّار غدا «صافي»
يحملُ أبطالَ مقاومتي كالماردِ فوق الأكتافِ
فرسانُ نهارٍ رُهْبانٌ في الليل الدّامسِ والغافي
أصحابُ تقًى أخلاقُهمُ هي أنقى من ماءٍ صافي
هم أبناءُ إمامي الغالي من لم يقبلْ باستضعافِ[2]

ولهذا النشيدِ ولِعظيمِ دورِه الحماسيّ والمؤازر على مستوى مجاهدي المقاومة خصوصًا، شهادةٌ خاصّةٌ من الأمين العام الشهيد السيد حسن نصر الله، سمعتُها منه شخصيًّا في لقاءٍ جمَعَنا به عام ٢٠٠٥. كانت إضافةُ أيِّ عنصرٍ موسيقيٍّ على النمط القائمِ حينها يُعدُّ مخاطرةً في ظِلِّ المناخِ الفقْهيّ المُتشدّدِ جدًّا حينها في مسألةِ الموسيقى، لذا أصبحَ إيقاعُ «المارش» العسكريِّ وآلاتُه هو المسيطرَ حتى على الأناشيدِ غيرِ الثوريّة، فلا يتعَجّبُ المُراقبُ كثيرًا إذًا عندما يجِدُ مثلًا في المرحلةِ التّاليَةِ مديحًا للنبي محمّد (ص) مُوَقَّعًا على إيقاعِ المارش، «الحبّ محمّد».

١- في حديث مباشر معي في 24/11/2024

٢- https://video.moqawama.org.lb/details.php?cid=١٣&linkid=٢٢١٦

المرحلة الثانية (١٩٩١-٢٠٠٢)

النشيد الجهادي والصورة

يُمكن عَدُّ هذه المرحلة أنّها مرحلةُ بلوغِ الأنشودةِ الجهاديّةِ الآلاتيّةِ أعلى مستوياتِ تشكيلِ هويّتها الخاصّة إلى الحدّ الذي جعل بعضَ الجهات والجماعات خارجَ لبنان يتّخذونَها نموذجًا لأناشيدهم. هذه الحقيقةُ، التي أشار إليها أمينُ عام حزب المقاومة الإسلاميّة اللبنانيّة السيّد الشهيد حسن نصر الله في لقاءٍ شاركتُ فيه مع كوكبةٍ من العاملين في مجال الإنشادِ واللّطمِ في المقاومةِ عام ٢٠٠٥، أثبتتْها الوقائع، فعلى سبيل المثال، فالمقاومةُ العراقيّةُ التي انتفضتْ ضدّ الاحتلال الغربيّ بُعَيدَ سقوط نظام صدّام حسين عام ٢٠٠٣ قد استعانتْ بالعديد من الطاقات الإنشاديّة اللبنانيّة المقاوِمة كتابةً وتأليفًا موسيقيًّا وعزفًا وحتى إنشادًا. في المقابل، وفي ذلك اللقاء نفسِه، أبدى سماحةُ السيد الشهيّد أسفَه لِعدمِ وجودِ أيّةِ هويّةٍ للّطمِ اللبنانيّ عمومًا، وأنّ الأخيرَ بات في حال الانفعال تجاه التّجارب الخارجيّة وخصوصًا الخليجيّة. كان السيدُ الشهيدُ في أسفه عن حال اللطميّات ناظرًا بالخصوص إلى واقعها في المرحلة الثانية هذه، حيث تراجَعَ حضورُ اللطميّةِ اللبنانيّة عمومًا، والجهاديّة خصوصًا، على السّاحة بشكلٍ حادّ. فمِنْ جهة، تمكّنتْ الأنشودةُ الآلاتيّةُ من ملءِ السّاحةِ الجهاديّة والاستقطابيّةِ بشكلٍ شِبْه كاملٍ كما سيأتي، ومن جهةٍ أخرى، تسبّبَ التّطوّرُ التّقني الذي حصل في مجال التّواصل مع العالمِ الآخرِ والقنواتُ الفضائيّةُ وغيرُها إلى «بدايةِ غزْوِ» اللطميّةِ العراقيّةِ بِكُلِّ إرثِها التّاريخيّ وكلّ عناصر قوّتِها الكلاميّةِ واللحنيّةِ للساحةِ اللبنانيّة. يمكن ملاحظةُ تأثيرٍ للطميّةِ البحرانيّةِ كذلك إنّما بِمفاعيلَ أقلّ، فَكفّةُ تأثير اللطمِ العراقيّ كانت أرجحَ خصوصًا مع الزيارات والمشاركات المتعدّدةِ التي قام بها أهمّ

الرواديد العراقيّين المعاصرين، كـ«باسم الكربلائيّ»، في لبنان في تلك المرحلة. يبقى أنّ الأهمّ في هذا المجالِ هو كوْنُ كِلا اللطميّتَين العراقيّة والبحرانيّة لم تحملا أيّةَ مضامينَ جهاديّةٍ تقريبًا، الأمر الذي ساهمَ في إضْعافِ الخطابِ الجهاديّ الثّوريّ للّطميّةِ في لبنان بشكلٍ كبيرٍ جدًّا خلال هذه الفترة.

ولادة قناة المنار

عام ١٩٩١ دخلَ الخطابُ الإعلاميُّ والفنيُّ للمقاومةِ الإسلاميّة في لبنان مُنعطَفًا دراماتيكيًّا مع بَدءِ مرحلةِ البثّ التلفزيونيّ بِولادةِ قناة المنار، وفي العام التالي كانت شهادةُ الأمينِ العام السيد عبّاس الموسوي.

الشعبُ استيقظَ يا عباسْ
من شفَتَيكَ النّاطقتينِ
يا وشَم الدُّمدُمِ والرّفْضِ
يا سِرّ العِزّةِ في أرضي (...)
قومي، ثوري، رايةَ عبّاس، ارتفعي
باسمِ الحريّة[١]

تُعَدّ «مرثيّةُ السيّد عبّاس» هذه دُرّةُ التّاجِ في أناشيدِ فرقة «الولاية»، كما تفصِحُ هذه الأنشودةُ لنا عن بعضِ معالمِ هذه المرحلةِ من الناحيةِ الإنشاديّةِ الفنيّةِ بِالمقارنةِ مع المرحلةِ السّابقة. فالشِعرُ أصبحَ أكثرَ متانةً وبلاغةً، مع عدمِ الالتزامِ بالضّرورةِ بِالشّكل السّابقِ لِنَصّ الأناشيد، سعيًا لِلتّجديدِ ومحاولةً نحو تحقيق الإبداعيّة. أمّا على المستوى

١- https://www.youtube.com/watch?v=Ho-VZKpNrIs

الموسيقيّ، فيمكنُنا الرّبط بين استحداثِ المُقدّمةِ الموسيقيّةِ الطّويلةِ، كما أيضًا في «مرثيّة الإمام الخميني» و نشيد «يوم الحشر» لفرقة الإسراء، بِوجودِ قناةِ المنار في هذه المرحلة. إذ إنّ تصميمَ المقدّمةِ الموسيقيّةِ الطويلة لا ينفكُّ عن القدرةِ التّصويريّةِ للموسيقى التي واكبتْها مَشهديّةُ الإخراجِ البَصَريّ بِشكلٍ موثّرٍ جدًّا. محاولةُ التنوّعِ والتّجديدِ في الشّكلِ الموسيقيّ وفي الجُمَلِ اللحنيّة أيضًا وفي غيرِها من مُكوناتِ الأنشودةِ الآلاتيّة بدأتْ تُدخِلُ الفِرَقَ الإنشاديّةَ المختلفةّ في حالةٍ تنافُسيّةٍ، ساهَمَ فيها وجودُ القناةِ التلفزيونيّة، المنار، التي أمّنتْ للأنشودة فرصًا أكبرَ للانتشار –خصوصًا مع بداية مرحلة البثّ الفضائي- وكذلك ساعد عليها اتّساعُ مساحاتِ التّساهلِ الفِقْهيّ مع استخدام الموسيقى الآلاتيّة. يقول «نبيل عساف» أنّهم في فرقةِ «الولاية» استخدموا في النشيد أعلاه آلتَيْ «clarinet, saxophone» للمرّة الأولى، واللافِت أنّهما كانتا هديّتين من السيّد الشهيد عبّاس الموسوي قُبَيْلَ شهادتِه، فكان أولُ استخدامٍ لهما، كأوّلِ الآلاتِ الموسيقيّةِ الحيّة، في مرثيّته. كان السيّد عبّاس الموسوي بهذه الهديّة يُترجمُ بِكلّ جرأةٍ موقفَه الفقهيّ المتقدّمَ من الموسيقى الملتزمةِ، ويؤكّدُ شِدّةَ تشجيعِه عليها وعلى دورِها الجهادي.

عدوان..
نارٌ ودخانْ..
دماءْ..شهداءْ
أنّاتُ الجرحى، صرخاتُ الثّكلى
أحزانُ الفلاحين المنْسيين كانتْ تحْمِلنا جنوبًا
في الأيام السبعة قُمْنا[1]

١- https://soundcloud.com/user٩٥٠٠٩٥٧٤/sets/jhlf٢ijaxbjo

يُمكننا بكلّ سهولةٍ تطبيقَ ما ذكرناه سابقًا عن محاولاتِ التّجديدِ في الشّكل الشِعْريّ والتّأليفيّ الموسيقيّ في هذه المرحلةِ على أنشودة «عدوان الأيام السبعة» لِفرقةِ «الفجر». وتحكي هذه الأنشودةُ عن صمودِ المقاومةِ وأهلِها خلال العدوانِ الإسرائيليّ «تصفية الحساب» عام ١٩٩٣.

مثلما توفّر للأنشودةِ الثّوريّةِ المقاوِمةِ في هذه المرحلةِ العديدُ من فرصِ التّطورِ والصّعودِ على مستوى الظّروفِ الدّاخليّة، كذلك كانتِ الحروبُ التي شنَّها العدوُّ الإسرائيليُّ والمجازرُ التي ارتكبَها بحقّ بيئةِ المقاومةِ وأهلِها بِمثابةِ الوقودِ الذي أشعلَ بريقَ الأنغامِ المُقدّسةِ لِتتوهّجَ أعمالًا ثوريّةً خالدةً مثلَ نشيد «يومُ الحشر» لِفرقة «الإسراء». هذا النشيدُ الذي تمّ إنتاجُه خلال العُدوانِ الإسرائيليّ «عناقيد الغضب» عام ١٩٩٦. تحكي مُقدّمةُ النشيدِ الموسيقيّة الطويلةُ قصّةَ وجعِ الصّورة في مجازرِ «قانا» و«المنصوري» وغيرهما، ثمّ يتحرّكُ البِناءُ الموسيقيُّ في حركةٍ تصاعديّةٍ حتى يبلُغ قمّةَ «الدَّبْشَة» ومواقع الاحتلالِ السابقةِ في جنوبِ لبنان، لِيُرافقَ المُقاومين في نِداءاتِهم وصرخاتِهم أثناء اقتحامِها وتحريرها.

هذا يومُ الحشْرِ فَقُمْ
لملِمْ عظمَكْ، واجمعْ لحمَكْ
وأعدَّ سلاحًا لِتُقاتِلْ
هذا يومُ الحشْرِ تعال
اصنعْ بيديكَ الأهوالْ
غادرْ قبرَكْ، واحملْ قهركْ
وأعدَّ سلاحًا لِتُقاتِلْ [١]

١- https://www.youtube.com/watch?v=NKnrFPOKLBE

مع هذا النشيدِ وأمثالِه باتتْ أناشيدُ المقاومةِ الإسلاميّةِ تُشكّلُ لِلمرّةِ الأولى قيمةً كبيرةً على المستوى الفنّيّ والحضاريّ كذلك، بالإضافةِ إلى القِيَمِ السّابقةِ، الجهاديّة وغيرها. يقول البروفسور «نداء أبو مراد»، عميدُ كليّة الموسيقى في الجامعة الأنْطونيّةِ في لبنان عن «يوم الحشر»: «تلحينٌ رائعٌ وبِأسلوبٍ جديدٍ مُتناسبٍ كليًّا في مُعادلاتِه اللحنيّة الإيقاعيّة مع مُتطلّباتِ يوم الحشر[١]».

انتصاراتُ المقاومةِ الإسلاميّةِ في لبنانَ في هذه الحروبِ وبطولاتُها وصولًا إلى إنجازِ التّحريرِ عام ٢٠٠٠، بالإضافةِ إلى الشخصيّةِ الفذّةِ لِخليفةِ السيّد عبّاس الموسوي، سماحة السيد الشهيد حسن نصر الله، كلُّها ساهمتْ في اتّساعِ مساحةِ التّأييدِ الشعبيّ اللبنانيّ، فضْلًا عن البلدان الأخرى، للمقاومة الإسلاميّة، ومعها انتشرتْ أناشيدُها التي واكبتْ كلَّ محطّاتِها. أصبحتْ مكانةُ السيد نصر الله ، خصوصًا بعد شهادة نجله هادي عام ١٩٩٧، لا تُضاهى في الوجدانِ اللبنانيّ والعربي. كانت الأنشودةُ أيضًا حاضرةً لِتمجّدَ الشخصيّةَ المقاوِمةَ والتاريخيّةَ لِسماحته، وتعزّزَ رمزيتَها وقداسةَ قيادتِها في كلّ مناسبة. تُعدّ أنشودةُ فرقة «الفجر» «نُبحِرُ في هدأةِ عينيك» علامةً فنيّةً فارقةً على هذا الصّعيدِ في هذه المرحلة[٢].

اللطمية تُسلِّم الأمانة للنشيد

أمامَ هذا الحضور الجبّار لِلقيْمةِ الثوريّةِ للأنشودة الآلاتيّة لمْ تجِدِ اللطميّةُ الجهاديّةُ مِن فُرَصةٍ للحفاظ على حضورِها السابقِ سوى في المَسِيراتِ والتّشييعات، فجمهورُ المقاومةِ أصبحَ يتجاوزُ كلَّ الحدودِ المذهبيّةِ والطائفيّة. أصبحتْ قناةُ المنار التي باتتْ الحاملَ الأبرز للخطابِ الثوريّ لِلمقاومة لكلِّ جمهورها، أصبحتْ تبُثّ الأناشيدَ

١- في رسالة خاصة لي بصفتي المؤلف الموسيقي لهذا النشيد

٢- https://www.youtube.com/watch?v=JuoJK٣UlgLc

الثوريّةَ في كلِّ يومٍ غالبًا، ولا تبثُّ اللطميّاتِ تقريبًا إلّا في عاشوراء. وهكذا سلّمت اللطميّةُ الأنشودةَ أمانةَ الثوريّةِ وعادتْ هي إلى عباءةِ الإمامِ الحسين(ع) وعاشورائِه، واهتمَّ روادُ الأمس بِقصائِدِ العزاءِ على الحسين وأهلِ بيته.

حسينٌ قضى النَحبَ في كربلا آهِ يا زينبْ
ورأسُهُ فوقَ الرّماحِ اعتلى آه يا زينبْ[1]

في المرحلةِ الأولى كان تسجيلُ اللطميّاتِ يجري في أماكنِ الأداءِ الحيّ كالحُسينيّاتِ والساحات، لكن في هذه المرحلةِ بات العديدُ منها يُسجّلُ في الأستديوهاتِ الاحترافيّة من أجلِ الحصولِ على جودةٍ صوتيّةٍ أفضل.

آهٍ لك يا غريبْ آهٍ حسينا
إلهي قد طالَ شوقي لأرضِ كربلا
طالَ شوقي لِلحسينْ لزينب الحورا
والقلبُ ذابَ حنينْ آهٍ حسينا[2]

يؤكّدُ منشدُ هذه اللطميّةِ الرّادود «أبو حسن شمران»[3] أنّ تسجيلَ هذه اللطميّةِ كان في الأستديو بطريقةٍ تُشبه الأداءَ الحيّ. حيث دخلَ معه لِغرفةِ التسجيلِ مجموعةٌ من الشباب، وقاموا باللطمِ على صدورِهم أثناءَ التسجيل، بالإضافة إلى قيامهم بِدَورِ المُجاوبةِ الإنشاديةِ لِبعضِ المقاطع. وبهذا يمكنُ القولُ بأنّ آليةَ التسجيلِ هذه أبْقَتْ على الحدِّ الأدنى من مقوّماتِ اللطميّةِ وهويّتها، وهما التفاعلُ والمُجَاوَبَة (responsorial).

١- https://www.youtube.com/watch?v=qMZ1BbVBDDM

٢- https://www.youtube.com/watch?v=MXCVn1ajbXc

٣- في حديث مباشر معي بتاريخ 29/11/2004

جوادُ المُنى قادمٌ يا سكينةْ تُراهُ لنا قد أعادَ الحُسينَ
فقامتْ أَلَا ليتها ما رأتْهُ وقد أقبلَ خاليًا خاطبتْهُ
أتأتي بِلا والدي عاتبتْهُ ومرُّ العَنَا كأسُه قد سُقِينا[١]

سلامٌ إلى الأعينِ الباكياتْ سلامٌ لِزينبَ والثّاكِلاتْ
وحُزْني على سيدِ الشهداءْ ذبيحًا غَدا عند شطِّ الفُراتْ[٢]

أهمّ ما يُمكنُ تسجيلُه بِخصوصِ لطميّاتِ هذه المرحلةِ هو ذلك التطوّرُ الحاصلُ على مستوى الاعتناءِ بِالبِناءِ الشعريّ، وذلك بِالمقارنةِ كذلك مع لطميّاتِ المرحلةِ الأولى. لعلّ ذلك يُعدُّ أمرًا طبيعيًّا إذا حسبنا أنّه لم يعُدْ مطلوبًا حينها من القصيدةِ إثارةُ الحماسةِ، بلْ مخاطبةُ وجدانِ المشاركين وإثارةُ حزنِهم على مُصابِ أهلِ البيت.

التحرير وبداية تغيير هويّة النشيد

تنتهي هذه المرحلةُ بُعَيْدَ نقطةٍ أَوْجِيّةٍ على كلّ الصُّعُدِ مع إنجازِ تحريرِ جنوبِ لبنانَ من الاحتلالِ الإسرائيليّ وعُمَلائِه، و«تمّ دحرُ الصهيونيّة[٣]». مع تلك الفرحةِ غيرِ المسبوقةِ للأهالي ونُزُولهم إلى السّاحاتِ المُحرّرةِ للاحتفال، لم يكُنْ مُمكِنًا لِغيرِ النشيدِ أنْ يواكبَهم، من أجْلِ أنْ يوقّعوا على أنغامِه «دبْكاتِهِم» وزغاريدَهم هذه المرّة. فرحةٌ استمرّتْ مفاعيلُها الفنيّةُ لِسنوات.

حمــدًا للهِ أتى الظــفرُ حمــــــــــــدًا للهْ
أبطالُك يا وطني انتصروا هُم حــــــــزبُ اللهْ

١- https://www.youtube.com/watch?v=k-LUVRiOqHg
٢- https://www.youtube.com/watch?v=hxbZRwJnA٠U
٣- https://video.moqawama.org.lb/details.php?cid=٢١٩٧&linkid=١٣

سلِمتْ أيديهـــم فرسانا بِالمُهجةِ تحمي الأوطانَ
ولْيـــــــسلمْ رشّاشٌ يأبى أنْ يعشقَ إلّا الميدانَ[١]

لم تكُنْ جماهيرُ المقاومةِ وأهلُها مستعدّين لهذا المستوى التّاريخيّ من الفرح، وكذلك كان صانِعو الأنشودة. هنا برزتْ تحدّياتٌ موسيقيّةٌ جديدةٌ، وبدَأَ لأوّلِ مرّةٍ استخدامُ ضُروبٍ إيقاعيّةٍ لم تعرفْها أناشيدُ المقاومةِ مِنْ قبل، مثل «الملفوف»، «المقسوم»، وخصوصًا «كَتاكوفْتي» الذي سنتكلمُ عنه كثيرًا في المرحلتَين التاليتَين، لِما كان له من دورٍ في تغييرِ هويّةِ الأنشودةِ الثّوريّةِ للمقاومة، والتي كانت قد بلغتْ أرفعَ الشّأنِ في هذه المرحلةِ الثانية. على مستوى الكلمات، يمكننا أن نُسجّلَ مع التحريرِ بِدايةَ استخدامِ اللهجةِ اللبنانيّة في العديد من الأعمال. الأمرُ الذي سيتعزّزُ أيضًا في المراحلِ التالية.

يا أغلى نصرِ انْكتبْ بِدْموعِ وْدَمّ وْلَهَبْ
بِسْيوفْ تِلْمَعْ بِالسّمَا بِرْجَالْ أللهْ أَكْرَمَا
لبنانْ يا قلْعِةْ فِدا يا أرْضْ أللهْ كَرّما[٢]

المرحلة الثالثة (٢٠٠٣-٢٠١٢)

«لَبْنَنَةُ» النشيد و «عَرْقَنَةُ» اللطميّة

لا نُجافي الواقعَ والحقيقةَ إذا أطلقْنا على هذه الفترةِ مرحلةَ «لَبْنَنَة» أنشودةِ المُقاومةِ الإسلاميّةِ وكذلك «عرْقَنَة» اللطميّةِ في لبنان، ما يعني أنّ الهويّةَ الجهاديّةَ لِكلٍّ من الأنشودةِ واللطميّةِ التي رافقت

١- https://audio.moqawama.org.lb/trackdetails.php?trackid=٧١٦

٢- https://www.youtube.com/watch?v=fFNN٦RD٩CmE

المقاومةَ الإسلاميّةَ اللبنانيّةَ خلال العقْدَين الماضيَين قد بدأتْ بِالذّوَبانِ والتّبَدُّل. لا شكّ في أنّ الخزّانَ العقائديّ والمعنويّ المُحَرّكَ لِلخطابِ الجِهاديّ المُقاوِمِ تَمَثّلَ في حادثةِ كربلاء الإمامِ الحسين بن علي (ع)، سِبْطِ نبيّ الإسلامِ الأكرم (ص)، وهذا ما عَنَاه الإمامُ الخمينيُّ بِقولِه «كلُّ ما لدينا هو مِنْ عاشوراء الإمام الحسين» بُعَيْدَ انتصارِ ثورتِه العظيمة. استخرجتْ ثورةُ الإمامِ الخمينيّ من عاشوراء أُطروحةَ المسؤوليّةِ والثورةِ والجهادِ والتنْويرِ في قِبالِ المُقاربةِ التّاريخيّةِ الطّقوسيّةِ الشّعْبَويّةِ وغيرِ المسؤولةِ التي تَعَاطى بها الشيعةُ الآخرون مع هذه المَلْحَمةِ الحسينيّة. يقول الدكتور «عبد الله العلوي»[1] في مقالةٍ له في جريدةِ «الأخبار» اللبنانيّة بتاريخ ٢٠٢٣/٨/٣: «الطُّوفانُ الطّقوسيُّ الذي اجْتاحَ أجزاء واسعةً من العراق فَورَ سقوطِ النّظامِ في نيسان ٢٠٠٣ شقَّ قنواتٍ خارجَ الحدود. غمرَ الطوفانُ الفضاءَ الشيعيّ بِتمامِه، واستعادَ التّشيّعُ الطّقوسيُّ الشّعبويُّ تمرْكزَهُ على حسابِ التّشيّعِ الثوريِّ التنْويريِّ، وباتَ العراقَ، وليس إيران، مركزَ التوجيهِ الشيعيّ في شكلِه الشّعبوي»[2]. كانتِ الأرضيةُ أساسًا مُمَهَّدَةً في لبنان -كما ذكرْنا في المرحلةِ الثانية- لِلتأثُّرِ بهذا الطوفانِ القادمِ من العراق، ولكنْ مع العام ٢٠٠٣ أصبحَ التّأثُّرُ يتضاعَفُ كَتَضَاعُفِ أعدادِ اللبنانيّين الذين يتوجّهون سنويًّا للزياراتِ الدينيّةِ في العراق ويشاركون خصوصًا في ذكرى أربعين الإمام الحسين المليونيّة. لعلّ هذا الغزو الطقوسيّ هو الذي جعلَ الأمينَ العامَ الشهيدَ، السيد نصر الله، يستشعرُ الخطرَ ويرفعُ الصوتَ في ذلك اللقاءِ مع المُنشِدين والرّواديدِ عام ٢٠٠٥، والذي أكّدَ فيه على أهميّةِ الحفاظِ على مُسَلَّمَاتِنا العاشورائيّة الجهاديّة، وعلى ضرورةِ البحثِ

١- كاتب وباحث حاصل على دبلوم الدراسات العليا المعمقة في مناهج البحث العلمي و دكتوراه الدولة في السيرة النبوية

٢- "عاطفة كربلاء: الموجة الطقوسية الثانية"
https://beta.al-akhbar.com/Opinion/٣٦٦٧٢٥/%D٨٣%D٩-A٩%D٨%٨١%D٩%BV%D٨%AV%D٨%B٩%D٨-٢٢-A١%D٨%AV%D٨%٨٤%D٩%A٨%D٨%B١%D٨%AB%D%D٨%٨٤%D٩%AV%D٨-A٩%٨A%D٨%D٩%B٣%D٨%٨٨%D٩%٨٢%D٩%BV%D٨%٨٤%D٩%AV%D٨%A٩%٨A%D٨%D٩%٨٦%D٩%AV%٨

عن هويّةٍ خاصّةٍ بنا في مُنْتَجِنا اللبنانيّ في العزاءِ واللطمِ، ولكن..!

أمّا على مستوى الأنشودةِ الآلاتيّة التي قد أشادَ سماحتُه بها في اللقاءِ نفْسِه، وعدّ أنّها باتتْ تحملُ هويّةَ المقاومة، فإنّ مجموعَ الأحداثِ السياسيّة التي حصلتْ في لبنانَ خلال هذه المرحلة، وأبرزُها اغتيالُ رئيسِ الوزراءِ رفيق الحريري عام ٢٠٠٥ وتفاهُمُ «مار مخايل» في شباط ٢٠٠٦ مع التّيّارِ الوطنيّ الحرّ وكذلك اعتصاماتُ ساحةِ رياض الصُلْح إلى جانب الحلفاء في «٨ آذار»، كلُّ هذا وغيرُه فرَضَ تحدّياتٍ كبيرةً واجهتْها هذه الأنشودةُ على مستوى الهويّةِ بِفِعْلِ الانخراطِ الكبيرِ لِحزبِ المُقاوَمةِ في التفاصيلِ السياسيّةِ والاجتماعيّةِ لِلنّسيجِ اللبنانيّ الدّاخلي.

نشيد المقاومة بين الثورة الانتصار

نصرك هزّ الدِّني
شعْبَكْ ما بْينحِني
بِالدّمِّ مْحَصّني
أرضَكْ يا لِبنانْ[١]

استمرّتْ الاحتفاليّاتُ بِتحريرِ لبنان لِسنوات، وتَوالتْ الأناشيدُ المُمجِّدَةُ لِهذا الانتصارِ الأوّلِ من نوعِهِ على الصّهاينة، وكان أبرزُها وأشهرُها هذا النشيدُ الذي كُتِبَ بِاللهجةِ اللبنانيّةِ وعلى ضرْبِ «البلدي» الإيقاعيّ الـ«مُستَتِر» تحت أصواتِ الآلاتِ القرعيّةِ العسكريّة. خلالَ العدوانِ الإسرائيليّ في تمّوز من العام ٢٠٠٦ شكّلَ «نصرَكْ هزِّ الدِّني» بالإضافةِ إلى نشيد «يا موطني» وغيرِه مادّةً حماسيّةً استخدمَها إعلامُ المقاومة. لقِيَتْ هذه الأنشودةُ رواجًا واسعًا عند أغلبِ اللبنانيّين وخصوصًا حلفاءِ المُقاومةِ في الدّاخل، حتى وصلَ الأمرُ إلى أنّ مُنَظِّمي أحدِ الاحتفالاتِ

١- https://video.moqawama.org.lb/details.php?cid=١٣&linkid=١٩٤٧

للتيّارِ الوطنيّ الحرِّ قاموا بِبَثِّها لِترافِقَ رئيسَ التيّارِ حينها، ميشال عون، أثناءَ اعتلائِه المنبر.

يا موطني يا مَأْمَني اِشربْ أَمَانَكَ واسقِني
لولاك ما خُلِقَ الهوى أو كان في الدنيا غني[١]

يُلاحَظُ في هذَين النشيدَين كذلك التّطوّرُ الذي حصلَ خلال هذه الفترةِ على مستوى «الفيديو كليب» للأنشودةِ المقاوِمة في اتّحادٍ متطوِّرٍ بين الصوتُ والصّورةِ لِتحقيقِ الهدفِ الجهاديّ والحماسيّ للأنشودة. يؤكّدُ للباحثِ أحدُ أهمِّ المتابعين لإنتاجِ نشيد «نصرَكْ هزّ الدِّني» أنّ الشهيدَ الحاج عماد مُغنيّة نفسَه كان قد أشرَفَ على الفيديو كليب لهذا العمل. تظهرُ كذلك بدايةَ المشاركةِ النسائيّةِ في الأداءِ الصوتي الجَماعيّ في الأنشودةِ، وإنْ بَدَأَ بِشكلٍ غير واضحٍ جدًّا.

بِالدّمْ بِالنّارْ أحمي استقلالَ بِلادي
لِلنصرْ لِلغارْ وأُكافأُ بِاستشهادي[٢]

نموذجٌ آخرٌ من نفسِ إصدارِ النشيدِ السابق، «يا موطني»، إصدار «كُلُّنا مُقاوَمة» عام ٢٠٠٥ لِفرقةِ «الإسراء»، والذي يُمكنُ عَدُّه -أي الإصدار- أبرز المحاولات التي حصَلَتْ في هذه المرحلةِ لِلمحافَظَةِ على الهويّةِ الجهاديّةِ السابقةِ لِلأنشودةِ، والتي تشكّلتْ في المرحلة الثانية. نلاحظُ هنا التّطوّرَ الهائِلَ الحاصلَ على مستوى جودةِ التّأليفِ الموسيقيّ الأوركسترالي في حِوارِيّةٍ موسيقيّةٍ مع الضّرْبِ الإيقاعيّ «السّماعي ثقيل» بين المقاطع. هذا التطوّرُ يحملُ في مُسَبِّبَاتِهِ حقيقةً مرتبطةً بِتَرَاكُمِ التّحصيلِ الموسيقيّ الأكاديميّ لدى بعض الشبابِ المُتَصَدّين لِصناعةِ الأنشودة المقاوِمة.

١- https://www.shiatv.net/video/٤٧٥٧٢٧٧٥٠٨cd١١

٢- https://shiavoice.com/play-wwq٥٥

إلى المجدَ هيّا شبابَ الوطنْ لِركبٍ سما فوقَ هامِ الزّمنْ
لِنَدْحرَ صهْيونَ عن أرضِنا ونغسِلَ بالدّمِّ عارَ الفِتَنْ[١]

أفْرَزَتِ المرحلةُ الجديدةُ في نتائِجِها مساهماتٍ في أكثرَ من نشيدٍ لِمُلَحّنين لبنانيّين من خارجِ بيئةِ المقاومة الإسلاميّة. هذا النشيد «كلّنا مقاومة» كان باكورةَ الألحانِ التي نفّذَها الفنّان «زياد بطرس» لِجهةٍ محسوبةٍ على المُقاومةِ الإسلاميّة، «فرقةِ الإسراء». على الرّغم من الجودةِ العاليةِ موسيقيًّا، نتوقّفُ عند البُنْيةِ الإيقاعيّةِ الغريبةِ عن هويّةِ أناشيدِ «حزب الله». فالمُلحّنُ اختارَ أنْ يبْني إيقاعَ النشيدِ على وزْنٍ إيقاعيٍ ثُلاثيٍّ «ternary» على مستوى النّبْضَةِ الصّغيرة «micro beat» وهو غريبٌ عن كلّ التركيب الإيقاعيّ للأنشودة سابقًا.

تبقى المساهمةُ الأبرزُ للفنّان «زياد بطرس» في هذه المرحلةِ في تلحينِه لأنشودة (أغنية) «أحبّائي»[٢] والتي أدّتْها أختُه الفنّانة «جوليا»، وأهدتْها للمقاومةِ وكلِّ جمهورِها. لم تحْظَ هذه الأغنيةُ الثوريّةُ بِفرصةِ البثِّ على قناةِ المقاومةِ بِسببِ كَوْنِها بِصوتِ إمرأة، ولكنّها انتشرتْ بِشكلٍ هائلٍ في أوساطِ المقاوِمين وأهلِهم قبلَ غيرِهم. خلقتْ هذه الأنشودةُ تَحَدّيًا كبيرًا أمامَ الفِرَقِ الإنشاديّةِ التّابعةِ لِبيئةِ المقاومةِ الإسلاميّةِ على صعيدِ المُستوى الفنّي وخصوصًا الموسيقيّ، في الوقتِ الذي بدأَ فيه مُستوى الثَّوريّةِ يتراجعُ لدى أناشيدِ المُقاومةِ بعدَ عدوانِ تمّوز ٢٠٠٦. في سياق التّحدّي هذا جاءتْ أنشودةُ «رسالةُ الثّوار» لِفرقةِ «الفجر» كَمُحاولةٍ تستحقّ التقدير في كلّ مكوّناتِها:

أمينَ الرّوحِ سيّدَنا إليك رسالةُ الثّوارْ
حقًا أنت تعرفُنا فنحنُ لُيوثُكَ الأبرارْ[٣]

١- https://www.youtube.com/watch?v=HeE--٥E٣nH١

٢- https://www.youtube.com/watch?v=IDwk_SJR٤AM

٣- https://video.moqawama.org.lb/details.php?cid=١٣&linkid=٢١٧٨

تُحاكي هذه الأنشودةُ الرّسالةَ التي بَعَثَ بها المقاومون للسيّد حسن نصر الله خلال حربِ تمّوز عام ٢٠٠٦، وكذلك رسالةَ السيّدِ إليهم، والتي كانت -رسالة السيّد- نفسَ مضمونِ أغنيةِ «أحبائي» أيضًا.

نموذجٌ آخر عن مساهماتِ اللبنانيّين المحترفين من خارجِ البيئةِ المقاوِمة هو نشيدُ «صدق الوعد»، والذي أنتَجَهُ المُنشِد «علي العطار»، مَنْ بدأ يلمعَ نجمُه في هذه المرحلة، عام ٢٠٠٧ بالتّعاونِ مع الشّاعرِ «نزار فرنسيس» والمُلحِّن «سمير صفير»:

صدَقِ الوعدِ وجِبْنَا النّصرْ وصار الموت بْعزّي يطيبْ
والشمس لْ وِقْفِتْ عالعصرْ تُنْطُرْنا وْما بدّا تْغيبْ
طَلّ الغَدْر يْقاتلنا
ندهتْنا الأرض نْزلنا
حْمينا الدّار وما قْبلنا
إلّا كلّ النصر نْجيبْ[١]

كلماتُ هذه الأنشودة بِاللهجةِ اللبنانيّةِ، صحيح، لكنّها من المَرّاتِ القليلةِ التي تجْتمعُ فيها الكلماتُ اللبنانيّةُ مع المستوى الشّعريّ الجيّدِ في أناشيدِ المقاومةِ الإسلاميّة. نستنتجُ بِالمراقبةِ اقترانَ اللهجةِ المحليّةِ عمومًا بِرَكاكَةِ المستوى في الشِّعر، وأيضًا بِالرّقصيّةِ الإيقاعيّةِ في الموسيقى، في الأغلبيّة السّاحقةِ من الأعمال. لا يُمكنُ العثورُ بِسهولةٍ على نشيدٍ للمقاومة وقد اجتمعتْ فيه اللهجةُ اللبنانيّةُ مع الإيقاعاتِ الثّوريّةِ كـ«المارش» مثلًا. يُبَرِّرُ المُوزِّعُ المُوسيقيُّ لِهذا النّشيد «طارق شريفة»[٢] استخدامَهُ للضّرْبِ الإيقاعيّ «النَّوَري أو الكتاكوفتي»[٣] في

١- https://www.youtube.com/watch?v=MDdaU٥A٤owU

٢- في حديث مباشر معي بتاريخ ٢٠٢٤/١١/٣٠

٣- إيقاع نَوَري أو كتاكوفتي هو إيقاع فولكلوري يستعمل غالبا في الدّبكات والرقص الشعبي. يُشبه هذا الإيقاعُ "الصعيدي والبلدي" إلا أنه يبدأ بضربة التّك بدلًا من الدُّم

هذا النشيد، وهو إيقاع رقصيّ، بأنّ موضوعَ الأنشودةِ هذه هو الفرحُ بالنصرِ، والذي تُعبِّرُ عنه الجماعاتُ عادةً في بِلادِنا من خلال «الدَّبْكَة» وما شابه. هذا التّعليلُ مقبولٌ في هذا النشيدِ الاحتفاليّ ربّما، ولكنّنا لا نجدُه مُنطبِقًا على أناشيدَ أُخرى كثيرةٍ استُخدِمَ فيها هذا الإيقاعُ، ولا يزال، يُفْتَرَضُ منها تأجيجُ روح الثّورةِ وإثارةُ حماسةِ المُقاتلين وإرهابُ العدوّ. بعضُ الأناشيدِ التي نُفِّذتْ خلال عدوان تموز٢٠٠٦ واشتهرتْ مثالٌ على ذلك:

هيهاتْ يا مِحتَلْ هيهاتْ مِنّا الذِّلْ
هيهات لْ أرض لْ ربّتْنا ننساها ونهدُمْ قلعتنا
بالدّمْ بْنكتُبْ عزّتْنا بِنْموت وْما بْنَنْذلْ[١]

مِنَ الثّابِتِ في العلمِ الموسيقيّ وكذلك في التّجربةِ أنّ هذا النّوعَ من الإيقاعات، كما الذي استُخدِمَ أيضًا في نشيد «لبنان أكبر من هيك، لبنان شوكة بعينيك» و «يا محتلّ لا تغامر» خلال حرب تمّوز، لا يحقّقُ الغرضَ الثوريَّ في ساحاتِ الحربِ ومواجهةِ الأعداء. لعلّ هذا الذي دفعَ بِقناةِ «المنار» حينها لاستخدامِ أناشيدَ من خارج البيئةِ الحزبيّةِ لِتحقيقِ المؤثّريّةِ الجهاديّةِ اللازمة، حتى لو كلّفَهم الأمرُ بثّ أغنيةٍ ثوريّة لعبدِ الحليم حافظ، «خلّي السلاح صاحي»[٢].

نموذجٌ ثالثٌ بارزٌ وهامّ عن الاستعانةِ بِمحترفين من خارجِ البيئةِ هو نشيدُ «الضوءُ المُشَذَّى»، والذي قامَ بِتلْحِينِه الفنّان «عبدو منذر» عام ٢٠٠٨ في رِثَاءِ الشهيدِ القائدِ عماد مغنيّة:

يا أيّها العربيُّ والمُتنسِّكُ الأُمَميّ
ما بالُ مِحرابُ التعبُّدِ والتّصوّفِ والفداءْ
يبكيكَ، يتركُ دمعةً في عينِ أُمّكْ

١- https://video.moqawama.org.lb/details.php?cid=٨٢٤&linkid=١٠

٢- https://video.moqawama.org.lb/details.php?cid=٢١٤٤&linkid=١٣

ويمدُّ ألويةَ التّفجُّعِ يا عمادُ بِلونِ دمّك
في الأرضِ في رحْبِ السماءْ
ويصلّي فيكَ على اسمِ ربّكَ
آيةَ الأحزانِ باسمِكْ، يا عِمادْ[1]

يُشَكّلُ هذا النشيدُ الذي شاركَ فيه عازفون ومنشدون من مختلَفِ الطّوائِفِ الدّينيّةِ أحدَ أضخمِ الانتاجاتِ الإنشاديّةِ الموسيقيّةِ الآلاتيّةِ في هذه المرحلة، فهو عملٌ متطوّرٌ جدًّا على مستوى البناءِ الشّعريّ وكذلك الموسيقيّ المُتَعدّدِ الألحانِ والأنظمةِ الموسيقيّة (شرقي-غربي). على الرّغم من ذلك، وَكَأغلبيّةِ الأعمالِ الإنشاديّةِ التي تحقّقَتْ فيها شروطُ الثوريّةِ الحضاريّةِ في الكلمةِ والموسيقى والأداءِ في هذه المرحلة، فإنّ هذا العملَ وأشباهَهُ من الأعمالِ التي عرضْنا بعضَها، والتي يليقُ بها أن تكونَ مُكَمِّلَةً لإنجازِ هويّةِ أنشودةِ المقاومة التي تَشَكّلَتْ في المرحلةِ الثانية، للأسف، لم يتمّ مواكبتُها ترويجيًّا بالشكلِ اللازمِ في خطابِ وسائلِ إعلامِ المقاومة، خصوصًا قناة المنار، التي أسرفتْ في التّركيزِ على الأعمال «الشعبيّة»، كما باتَ يُعرف، التي تعتمدُ على ركاكةِ الكلمة العامّيّة، ورقصيّةِ الإيقاعات. الخلْطُ الكبيرُ بين أناشيدِ الانتصارِ وأناشيدِ الثورةِ، والذي سيبْلُغُ قمّةَ الإشكاليّةِ في المرحلة الرّابعة، بدأَ يُفْقِدُ الأنشودةَ الجهاديّةَ عنصرَ الثورةِ وحماسَتَها، فَحَلَّ التّفاعلُ الجسديُّ العَموديُّ -في الرّقصية الناتجة عن إيقاعات: النَّوَري والبلدي والكَتَاكوفْتي- محلَّ الحركةِ الأفقيّةِ المطلوبةِ نحْوَ ميادينِ الجهاد. لا يبدو أنّ محاولاتِ «رِسالات»، وهي جهةٌ أسّسَها حزبُ المقاومةِ في هذه المرحلةِ للاهتمامِ بالمُنتَجِ الفنّيِّ والأنشطةِ ذاتِ الصّلة، قدْ نجحتْ في «فرْمَلَةِ» هذه المشكلة وغيرها، الأمرُ الذي يطرَحُ أسئلةً جوهريّةً حول خطّةِ هذه الجهةِ النّهوضِيّةِ بِهذا الفنّ وغيرِه، ولا ننسى طبعًا التّساؤلَ الدائمَ عن مدى تخصّصيّةِ وأهليّةِ اللّجانِ المُتابِعة.

١- https://www.youtube.com/watch?v=ΛvfMQllKNds

«لطميات الأستديو»: الإرتباك وبداية التهجين

بِالعودةِ إلى واقعِ اللطميّةِ في هذه المرحلة الثالثة، يُمكنُ القولُ بأنّها قد استسلمتْ كُليًّا لانحصارِ دورِها في الإطارِ الطّقْسيّ الدّينيّ العاشورائي، في استكمالٍ لِما كان قد حصلَ معها في المرحلة الثانية. فالأنشودةُ الآلاتيّةُ ما زالت، على الأقلِّ في بعضِ مصاديقِها، تُؤَدِّي الغرضَ، مدعومَةً بِالمنظومةِ الإعلاميّةِ الضّخمةِ داخلَ الحزبِ وعلى شبكاتِ الإنترنت التي عمّ انتشارُها. لم يكنْ سهلًا إيجادُ لطميّةٍ معروفةٍ ذاتِ أهدافٍ ثوريّةٍ جهاديّةٍ خلال هذه السنوات. لطميُّة «للدّمِ الزّاكي نُعاهِدْ» للشّيخِ «حسن بَحْمَد» تُعدُّ حالةً نادرةً هنا:

للدّمِ الزّاكي نُعاهدْ لِلِوَا الحقِّ نُجاهِدْ
نحن حزبُ الله دومًا وحسينٌ لنا قائدْ[1]

كلماتُ اللطميّةِ، ذاتُ المضمونِ السياسيّ والجهاديّ، حافظتْ على الهويّةِ الفصيحةِ في حماسةِ وقوّةِ معانيها. المُكوّنُ الإيقاعيُّ الموسيقيُّ، في المُقابل، جاءَ على الميزان الرّباعيّ والوتيرةِ البطيئة، وليس الثّنائيِ والسريعِ كما في مرحلةِ الثمانينيّات، وكأنّه تأثر في هذه الجُزئيّةِ الموسيقيّة بِمناخِ اللطمِ «الجديد»، لذا نجدُه منقوصَ الحماسة في الشكل.

التّحدّي الذي واجهتْهُ اللطميّةُ في هذه المرحلةِ، كما ذكرنا، هو في كيفيّةِ التعاطي مع الغزوِ الطّقوسيّ والشعبويِّ العراقيّ في هذه القضيّة. على الرغم من تحذيرِ السيّد نصر الله وتوصياتِه، خضعتْ اللطميّةُ في لبنان بِشكلٍ شبْهِ كاملٍ لِمُنْدَرَجاتِ هذا الغزوِ الخارجيّ، وباتت اللطميّاتُ العراقيّةُ مُنْتشرةً كالنّارِ في الهشيمِ في مجالسِ اللطمِ وعلى المنابرِ وحتى على شاشةِ قناةِ المنارِ وإذاعةِ النّوْر. ويبقى السؤالُ الذي يطرحُ نفسَه

١- https://www.youtube.com/watch?v=KmkczAbbpU٣

بِقوةٍ في هذه الأزْمة: «لماذا لم تمْتثِلْ كلُّ الأجهزةِ الثقافيّةِ والإعلاميّةِ والفنيّةِ ذاتِ الصِّلةِ لإرشاداتِ السيّد حسن نصرالله في حينها بخصوصِ العملِ على تعزيزِ الهويّةِ المحليّةِ للعزاءِ واللطم، وهو الذي قد أكّدَ على هذه الأولويّةِ في عدّةِ مناسباتٍ ليس آخرَها في لقائِه مع «القُرّاءِ والرّواديد» عام ٢٠١٨ أيضًا، بِحضورِ الباحث، حيث طلبَ منهم يومَها استخدامَ اللغةِ الفصحى في حال تعذّرت اللهجةُ اللبنانيّةُ، مؤكّدًا على الصعوبةِ التي يواجِهُها الجمهورُ اللبنانيُّ في فهْمِ اللغة العراقيّة. بِالطبْعِ فإنّ القضيّةَ ليستْ محصورةً بِاللغة وفهمِها، بل تتعدّاها إلى المحتوى الكلاميّ والخلفيّةِ الثقافيّةِ العاكِسةِ لِشعبويّةٍ لا مسؤولةٍ تجاه قضيّةِ كربلاء، وإلى المُكَوِّنِ الموسيقيّ بِكلِّ تفاصيلِهِ وإلى أمورٍ أخرى كثيرةٍ ليس بحثُنا مجالَها. لم تُسجَّلْ أيّةُ محاولةٍ واضحةٍ من قرّاءِ مجالسِ العزاءِ لِمُلاقاةِ طلبِ السيّد نصر الله حول المحافظةِ على الهويّةِ المحليّةِ أو الفصيحة، ولكن على مُستوى اللطمِ فقد حاولَ بعضُ المعروفين من الرّواديدِ اللبنانيّين مواجهةَ التّأثيرِ العراقيّ من خلالِ الاستمرارِ بالأداءِ باللغة الفصحى:

لأجلكَ يا ربُّ قلبي وصدري خضيبانِ قُرْبي
وفوقَ فمي مِنْ بقايا دمِي على الجُرْحِ آثارُ حُبّي[١]

الِارتباكُ اللحنيُّ الواضحُ هنا في البِناءِ التأليفيِّ الموسيقيّ بين مَقامَيْ «الصَّبا» و«الكُرْد» زادَتْه الإضافاتُ البوليفونيّةُ «التّعدّديّة اللحنيّة» إشكاليةً وتهجينًا، وكأنّه يعكسُ كلّ واقعِ اللطميّةِ المُرتبِكِ في هذه المرحلة.

غسَّلوني بِالعيونِ شيعتي لمّا بَكَوْني
وحدَهُ الأكبرُ جُرْحا في فؤادي ليس يُمْحا
سامِحوني سامِحوني[٢]

١- https://www.facebook.com/share/v/1DCRCEwq/?mibextid=UalRPS

٢- https://shiavoice.com/play-eyp٧٥

أكثرُ ما يُتَوَقَفُ عنده في هذه المرحلةِ في مسألةِ تسجيلِ اللطميّةِ في الأستديو هو بدايةُ انسلاخِها الكُلّيِّ عن هويّتها، وذلك بِنَقْضِ الأحاديّةِ اللحنيّة «monophony» وخسارةِ الصدقِ في التّفاعُلِ والمُجَاوَبَةِ بين الرّادودِ والمُشاركين، إضافةً إلى كلّ المؤثّراتِ الصوتيّةِ التي كان يُضِيفُها مُهندِسُ الصوتِ، بِما في ذلك صوتُ لطْمةِ الصدْر. الأمرُ الذي سيزدادُ في المرحلةِ التّاليةِ مع دخولِ عناصرَ صوتيّةٍ هجينةٍ وخطيرةٍ إلى حدٍّ سيستدْعي تدَخُّلَ بعضِ كبارِ المسؤولين وكثيرٍ من علماء الدِّين.

المرحلة الرابعة (٢٠١٣-٢٠٢٤)

محوريّة الفرد

عام ٢٠١٣ اضّطُرَّ حزبُ الله إلى الانْخِراطِ في الحربِ ضدَّ الجماعاتِ التّكْفيريّةِ الإرْهابيّةِ التي كانتْ قد احْتلّتْ مساحاتٍ كثيرةً من الأراضي السوريّةِ حينها، ووصلتْ إلى تُخومِ الأراضي اللبنانيّة، وبدأتْ بِمُمارسةِ الأعمالِ الإرهابيّةِ داخلَ بعضِ المناطقِ في لبنان، وأرسلت العديدَ من السيّاراتِ المُفخّخةِ مع الإنتحاريّين التَكْفيريّين لِقتلِ الأبرياءِ من أبناءِ الوطنِ. كان المَرقَدُ الشّريفِ للسيّدةِ زينب بنتِ الإمامِ عليّ (ع) في دمشق قد تَعرّضَ كذلك للقصفِ والتّهْديدِ بِالإزالةِ من قِبَلِ تلك الجمَاعاتِ التكفيريّة. لِتلك الأسبابِ انْبرَتْ مواكبُ المُجاهدين من المقاومةِ الإسلاميّةِ في لبنان لِمُحاربةِ أولئك الإرهابيّين على امتدادِ مساحاتِ وجودِهم، من الحدودِ اللبنانيّةِ حتّى دمشق وحَلَب والبُوكَمَال وغيرها في حربٍ لم تبْدُ يومًا أنّها مُنفصلةٌ عن المعركةِ الأصْليّةِ مع العدوِّ الإسرائيليِّ ومن ورائِهِ الغربُ وحلفاؤه. حقّقَ المجاهدون مع رفاقِهم من الجيشِ السّوريِّ والقِوى الأخرى الرّدِيفةِ انتصاراتٍ كبيرةً، وحصَروا خطرَ الجماعاتِ الإرهابيّةِ في أماكنَ محدّدةٍ. معاركٌ ضاريةٌ امتدّتْ على مدى سنواتٍ طِوالٍ قدّمتْ فيها المقاومةُ القوافلَ من الشُّهداء، احتاجتْ بالطّبعِ

إلى الخطابِ الفنيِّ الجهاديِّ المُؤَازِر. المُلفِتُ جدًّا وربّما المُفاجِئُ هي الصّعوبةُ الشّديدةُ التي يواجهها أيُّ باحثٍ في إيجادِ أناشيدَ آلاتيّةٍ ثوريّةٍ، من إنتاجِ الجهاتِ المحسوبةِ على المقاومة، واكبتْ تلك المعارك[1]. نعم، انتشرَ ما باتَ يُعرَفُ بِـ»مرْثيّات الشهداء»، ولكنّها بِكُلِّ الأحوالِ، وبغضّ النظرِ عن الرأي في المُستوى الفنّيّ لِأغلبِها، خارجةٌ عن مجالِ بحْثِنا هذا. لم نجِد السببَ الحقيقيَّ وراءَ هذا الغيابِ لِدورِ الأنشودةِ الجهاديّةِ هنا، لكنّ مِن المرجَّحِ أنّها -أي الأنشودة- مع نهايةِ المرحلةِ الثالثةِ وبدايةِ الرّابعةِ قد خسرَتْ، كما ذكرنا، رصيدًا ليس بِالقليلِ من قوّتِها الثوريّةِ وقدرتِها الحماسيّةِ في الحروب، و»تورّطَتْ» في نمطيّةٍ مُحَدّدةٍ جعلتْها متناسبةً مع الاحتفالاتِ «الشّعبيّةِ» الدّاخليّةِ أكثر، كالحَملاتِ الانتخابيّةِ ومهرجاناتِ الانتصاراتِ وما شابه. هذا التّرجيحُ أكّدَتْهُ وضعيّةُ هذه الأنشودةِ إبّانَ حربِ طوفانِ الأقصى منذ أكتوبر ٢٠٢٣ وما ترتّبَ عليها من حرْبٍ على لبنان أيضًا بلغتْ ذروتَها في أيلول ٢٠٢٤، وسيأتي الكلام عنه.

اللطميةُ تحاولُ أن تَسْتَرْجِعَ الأمانة

هذا التخلّفُ الغريبُ للأنشودةِ الآلاتيّةِ عن القيامِ بِدَوْرِها الثّوريِّ والحماسيِّ في معاركِ المقاوِمين ضدّ الإرهابِ في سوريا لعلّه كان السّببَ في نفْخِ الرّوحِ

أقسمتُ بالعباسِ مقطوعِ اليدينْ يا شامُ لن تُسبى العقيلةُ مرّتينْ (...)
يا زينبُ الحوراءُ جئْناكِ اسْمعي إنْ يقتربْ منكِ الدّعيُّ ابْنُ الدّعِيْ
سنُزَلْزِلُ الدّنيا بِثاراتِ الحسينْ[2]

١- بعض المستقلين أنتجوا بعض الأعمال كـ"علي بركات" لكنهم ليسوا من الجهات المنضوية تحت عباءة المقاومة الإسلامية

٢- https://www.youtube.com/watch?v=iTlOhT-hGeg

يُمكِنُنا مُلاحظةُ بعضِ مُحدّداتِ لطميّاتِ الثّمانينيّاتِ الجهاديّةِ في هذا المثالِ وأبرُزها: بساطةُ الجُمَلِ اللحنيّةِ، بالإضافةِ إلى المُشاركةِ والمُجاوبةِ الفعّالةِ من السّامِعين. يبقى أنّهُ لو كان المِيزانُ الإيقاعيُّ هنا لِحركةِ اللطْمةِ ثُنائيًّا لكان أجدى للمُحرِّكِيّةِ والثورةِ كما مَرّ. بعضُ لَطْميّاتِ الثمانينيّاتِ وجدتْ لِنفسِها فرصةً من جديدٍ في هذه المرحلةِ كَوسيلةٍ فعّالةٍ لِبَعْثِ الحَمَاسَةِ مِنْ وإلى اللطميّةِ بعدَ حوالي ٣٠ عامًا، فعادتْ لطميّةُ «أين راغبْ حربِ أين» وأخواتُها لِيُرَدِّدَها جيلٌ جديدٌ ما كان موجودًا في ذلك الزّمنِ الأول.

في هذه المرحلةِ بدأتْ تتشكّلُ ما باتت تُعرفُ بـ»هيئات اللطم»، في اسْتنْساخٍ لِتجاربَ شيعيّةٍ غيرِ لبنانيّة، وهي أماكنٌ يتجمّعُ فيها الشّبانُ لِيستمعوا بِشكلٍ أساسيٍّ إلى اللطميّات، بعدَ أن كانت اللطميّةُ في السابقِ مجرّدَ فقْرةٍ تأتي في ختامِ مجلسِ العزاء. هذا التطوّرُ الإداريُّ التنظيميُّ لهذه الممارسةِ أتاحَ لها الفرصةَ لِتلعبَ دورًا كبيرًا من جديدٍ على مستوى استقطابِ الشبابِ ومشاركتِهم. إلّا أنّ هذه التجربةَ الجديدةَ كانتْ بِمثابةِ السّيفِ ذي الحدّينِ لِجهةِ الخلفيّةِ الثقافيّةِ للمُنظِّمين، وكذلك في البرنامجِ وشكلِ المُمارسة الفنّيّ ومحتواها، وانتهاءً بِالأهدافِ والنتائج، وهذا ما سيتضّحُ من خلال الأمثلة:

في رِيفِ حلبْ حين أحاطَ الأعدا كنتُ وحيدًا كلُّ رِفاقي شُهدا
هل ملَكُ الموْت مدَّ إلى الروحِ يدا
مَن التي أتتْني بِهدْأةِ السُّكونِ
تَمُرُّ فوقَ خوفي بِكَفِّها الحَنُونِ
يا فاطمةْ يا زهراءْ[1]

تتحدّثُ هذه «اللطميّةُ» عن مشهدٍ من مشاهدِ الجهادِ على جبهةِ قتالِ التكفيريّين في منطقةِ «ريفِ حلب» شمالَ سوريا. كلمةُ «لطميّة» تأتي

١- https://www.youtube.com/watch?v=gkʌmʏZBQZhk

تجَاوُزًا رُبّما، فقد يكونُ ممكنًا إدراجُ هذا العمل تحت عنوانٍ جديد. في هذه المرحلةِ خضعتْ ما كانت تُعرفُ بـ«اللطميّةِ» لِتحوّلاتٍ جَذْريّةٍ على مستوى الشّكلِ، ما جعلَ البعضَ يُطالِبُ بِاقتراحِ عنوانٍ جديدٍ لها كـ«اللطميّة النشيد» مثلًا. نُلاحظُ في هذا المِثالِ كيف تعاظَمَ التّهجينُ الذي كان قد بدأَ في المرحلةِ الثالثةِ بسببِ الإضافاتِ التي دخلتْ على اللطميّةِ عند تسجيلِها في الأستديو. بعد التّعدُّدِيّةِ اللحنيّة (بوليفونيا) وصوتِ اللطمةِ المصْطَنَع، دخلتْ في هذه المرحلةِ أصواتُ الآلاتِ الموسيقيّةِ بِشكلٍ مباشرٍ كـ«pads وbass guitar» وغير ذلك، وأصبحْنا نسمعُ تركيبةً قرعيّةً كاملةً سواءً آلاتيةً (timpani و cymbal) أو مِن خلالِ تكرارِ كلمة «حسين» على طريقةِ (ostinato) وبعضِ المؤثّراتِ الصوتيّةِ الأخرى التي أصبحتْ تُضافُ إلى التسجيلاتِ الحيّةِ للطميّاتِ بعد أخْذِها إلى الأستديو. على الرغم من شَكْلِها المُهَجّنِ الجديد استطاعت اللطميّةُ أن تسدّ الفراغ الثوريّ بِنسبةٍ ما خصوصًا في ما يتعلّقُ بِاستقطابِ الشبابِ وتعْبِئَتِهِم نحوَ ميادينِ القتالِ في سوريا ضدّ الإرهاب.

هيئاتُ اللّطمِ واسْتنساخُ التجاربِ الخارجيّة

المراقبُ لِعملِ هذه الهيئاتِ يُلاحظُ بِسهولةٍ مسألةَ استيرادِ التجرُبة. لم تعُدِ المسألةُ محصورةً فقط باستخدامِ ألحانٍ غير مُنْتَجةٍ من الرّادودِ اللبنانيّ، بل تعدتْها لِتشملَ كلَّ المكوّناتِ والعناصرِ المرتبطةِ باللطميّة «المُهَجَّنَة»، بما في ذلك الأجواء المحيطة والمكان والإضاءة. في «اللطميّةِ» السابقة (في ريف حلب) مثلًا، يُمكِنُ مطابقةُ كلِّ العناصرِ تقريبًا مع اللطميّةِ الإيرانيّةِ الأصليّةِ (نماهنگ آتش عشق[1]) باستثناءِ اللغة، إلّا أنّ اللغةَ حتّى لم تنجُ في بعض الأعمالِ كما في «لطميّة» (سلامٌ

١- https://www.aparat.com/v/k٠٤p٣١٣

يا رفاقي[1])، حيث أبْقى المنشِدُ على عبارةِ «جَانِ مَنْ جَانِ مَنْ جَانِ من حسين» بِلغةِ اللطميّةِ الأصليّة الفارسيّة.

المصدرُ العراقيُّ للاستيرادِ بَقِيَ كذلك حاضرًا وأساسيًّا في هذه المرحلةِ بالرّغمِ من كَوْنِه -بِخلافِ المصدرِ الإيراني- أكثرَ شَعْبَويّةً، كما ذكرنا، وبعيدًا عن الدّوافعِ والمَضامينِ الجِهاديّةِ، إلّا أنّ السيطرةَ المُؤسفةَ للّهجةِ العراقيّةِ قد بلَغَتْ حدًّا غيرَ مسبوقٍ مع شروعِ بعضِ الشعراءِ والشّاعرات من لبنان بِكتابةِ قصائدِ اللطميّاتِ باللهْجةِ العراقيّةِ! كما حصلَ مثلًا في لطميّة (لا تسأل المشتاگ):

لا تِسألِ المُشتاگْ تِجْرَحْ شعورهْ
تِدْرِي بْجَوَابِ الرُّوحْ «حِلْمِي أَزُورهْ»
واگْصِدْ واشيلِ الرَايةْ وامْشِي معَ المَشّايَةْ
حِلْمِي أَزورِ حْسينْ حِلْمِي أَزورهْ[2]

اللطمُ المُهَجَّنُ الجِهاديّ: محْدودِيّةُ النجاح

لا ينبغي أبدًا الاشتباهُ بِأنّ الهدفَ الوحيدَ لِلأعمالِ الفنيّةِ الجهاديّةِ، خصوصًا في هذا الزّمن، هو تعبئَةُ المُقاتلين للذهابِ نحوَ الميدان، وإنْ كان هو مِن أشرفِ الأهداف. فالمشاركةُ في الثورةِ والجهادِ اليومَ مَصَاديقُها كثيرةٌ جدًّا، وليس أقلُّها الدّعمُ والمؤازرةُ والصّمودُ عندَ الألمِ وفداحةِ الخسائر. نجحَ الخطابُ المقاومُ في توسيعِ دائرةِ الـ«المجاهدين» على اختلافِ أنواعِ ومساحاتِ جهادِهم بِشكلٍ هائلٍ في المرحلتَينِ السابقتَينِ كما ذكرنا، فاجتازَ تأييدُ المقاومةِ ودعمُها والثباتُ معها كلَّ الحواجزِ الاجتماعيّةِ والمذهبيّةِ والطائفيّةِ وغيرِها، وكان للأنشودةِ بالطبعِ سهْمٌ كبيرٌ في ذلك.

١- https://www.youtube.com/watch?v=I٥Dw١Qlzc٤o

٢- https://www.youtube.com/watch?v=U٩٣٣KJbJsiM

تعَـدّدتِ العوامـلُ التـي أدّتْ إلى الإبقـاءِ على أثـرِ «اللطميّـة» الجهاديّـةِ الجديـدةِ مَحدودًا بِالمُقارنةِ مع أثرِ الأنشـودةِ الآلاتيّةِ المُفْتَرَضِ، وتَنَوّعَتْ بيـن خارجـيٍّ وداخلـي. خارجيًّـا، لا تحظـى اللطميّـةُ أبـدًا بنفـسِ الفـرصِ الترويجيّـةِ، وذلـك بسـببِ الفـارقِ الكبيـرِ في نسـبةِ المُهتمّينَ أو المؤَيّديـنَ للمقاومـةِ بيـن مـن يسـتمعُ للأنشـودةِ ومـن يسـتمعُ للّطميّـةِ، والأسـبابُ باتـتْ معلومـة. لذلـك لا نجـدُ لهـا أثـرًا على القنـواتِ الإعلاميّـةِ الدّاعمـةِ للمقاومـةِ، كـ«قنـاة المنـار والميادين» مـثلًا، في زمِـن الحـروب. حتـى في صفـوفِ الشـيعةِ المُتديّنين، نـرى مستوًى كبيـرًا مـن الِامتعـاض، في هـذه المرحلـةِ، مـن الشـكلِ الجديـدِ لهـذه اللطميّـات، بِسـببِ الإضافـاتِ التـي طرأتْ عليها داخليًّا، وخصوصًا توقيع الشّهقاتِ والـ«زِكْر»، كما بات يعرف، وهـو تكـرارُ لفظـةِ «حسـين» بشـكل دوريٍّ مُنظّـم، الأمـرُ الـذي يُسـاهمُ في إدخـالِ المشـاركين، في كثيـرٍ من الأحيـان، في حالـةٍ من النّشْـوةِ الِاضطرابيّـةِ المجنونـة (trance) ، وقـد وصَـلَ القلـقُ مـن هـذه الأجـواءِ بِالمسـؤولين، بِمن فيهم السيّد الشهيد حسن نصر الله والسيّد الشهيد هاشم صفي الديـن، إلى إعلانِ حالـةِ الطـوارئ لِمواجهتِهـا والحـدِّ مـن انتشـارِها.

يا أعداءُ مهلًا كم ستندمونَ
أنتمْ قدْ بدأتُمْ ثُمّ فاسمعونا
داحي بابِ خيبرْ حيدرٌ أبونا
يا علي[1]

مِـن الأسـبابِ الدّاخليّـةِ كذلـك لِمحدوديّـةِ المؤثريّـةِ الجهاديّـةِ للطميّـةِ الجديـدةِ المُهَجّنةِ هـو التّركيـزُ على دورِ الـرادودِ ومساحتِه. أصبحَ الـرادودُ هـو مركـزُ اللطميّـة، مـا أفقـدَ اللطميّـةَ الجِهاديّـةَ أحـدَ أهـمِّ مُكوّناتِهـا الجوهريّـةِ، أي التّفاعُـلُ والمُـجاوبة في الأداءِ بيـن الـرّادودِ والمشـاركين. تحـوّلَ المشـاركون بِنسـبةٍ كبيـرةٍ إلى مجـرّدِ أفـرادٍ يـؤدّون الـدّورَ الإيقاعـيَّ

١- https://www.youtube.com/watch?v=QHs١G٢XmREc

القرْعيّ المُرافقِ للرادود. «الاستعراضُ اللحنيُّ» وتنويعُ الألحانِ والأوزانِ الإيقاعيّةِ ضمنَ القصيدةِ الواحدةِ، والانتقالُ بينها بِشكلٍ مُتَوالي، ألغى بِشكلٍ شِبهِ كاملٍ دورَ المشاركين الذين باتَ مِن المُستحيلِ عليهم التّمَكُّنُ من هذه الألحانِ وحفظُها من المرَّاتِ الأولى ومجاوبتُها كما كان عهدُ اللطميّاتِ الجهاديّةِ في السابق التي كانت بسيطةَ الألحان، سهلةً لِلحفظِ والمُشاركة. التركيزُ على دورِ الرّادودِ واستعراضُ قدراتِهِ ومهاراتِه الصوتيّةِ اكتملَ واقعُهُ من خلالِ الاستعراضِ البصريِّ في الفيديو كليبات الفنيّةِ المُسْتحْدثةِ للطميّاتِ والمُرتكزةِ على شخصِ الرّادودِ كذلك.

ها توضأتْ بلادي بِالدّمْ والعَزاءُ في ثراها خَيَّمْ
حيثُ كان كلّ يومٍ عاشورْ ها هو «الجنوبُ» يتْلُو المأْتَمْ
لا مثلَ غيرِهِ هذا العامْ دمٌّ دُموعٌ غُرْبَةٌ أيتامْ
أهلُ الشهادةِ همُ خُدّامْ خُدّام الحسين[1]

الأنشودة الآلاتيّة: شعبويّة بلا حدود

لم يبقَ عذرٌ في هذه المرحلةِ لِلأنشودةِ الآلاتيّةِ للمقاومةِ الإسلاميّةِ تعتذرُ به عن ضياعِ هويّتِها، وعن ذلك البَوْنِ الشّاسِعِ بين قيمتِها الحضاريّةِ والفنيّةِ والجماليّةِ من جهة، وقيمةِ من تنطِقُ عنه وباسمِه وإليه مِن مقاومةٍ وسيّدِها وأهلِها من جهة أخرى. لم يبقَ عذرٌ نعم، فالمساحاتُ الفقْهيّةُ اتّسعَتْ، والخبراتُ تراكمتْ، والتّحصيلُ العِلْميُّ أُتِيح، والاستفادةُ من كلِّ الطّاقاتِ من خارجِ البيئةِ تَيَسَّر، والحدودُ المانعةُ لانتشارِها ووصولِها أُزيلَتْ، ولكن...! صانعو الأنشودةِ الآلاتيّةِ في هذه المرحلةِ بِأغلبِهِمْ قرّروا عن سابقِ إصرارٍ أن يستكْمِلوا ما بدأَ في المرحلةِ الثالثةِ مِنْ تحويلِ الأناشيدِ التي تحملُ اسمَ المقاومةِ

١- https://www.youtube.com/watch?v=BVSrgAX٣wuc

وسيّدِها وتُؤَدَّى على منابرِها إلى أعمالٍ شعبويّةٍ ورقصيّةٍ، وقد دعمتْهم جُلُّ المنظومةِ الإعلاميّةِ للمقاومةِ منْ منابرَ ووسائلِ إعلامٍ في التّرويجِ لِهكذا أعمالٍ بِشَكْلٍ مُسْتَغْرَبٍ جدًّا، تحتَ ذريعةِ «أنّ الناسَ تحبُّ هذا النَّمَطَ وتَطْلُبُه». خسِرَتِ الأنشودةُ الآلاتيّةُ كلَّ روحِها الثوريةِ والتّعْبويةِ الجهاديّة تقريبًا على إيقاعاتِ «المَقْسوم والنَّوَري والكَتَاكوفْتي والبَلَدي» الرقصيّةِ، وحَلّ التفاعُلُ العَمُوديُّ الجسديُّ المُتَمايلُ والرّقصيُّ مَحَلَّ التفاعلِ الأفُقيِّ الحرَكيِّ المَسِيريّ المُعَبَأ لِسُوحِ الجهاد. نتيجةً لِذلك لم نَعُدْ نجدُ أثرًا للأنشودةِ الثوريّةِ الحقيقيّةِ عند التِحامِ السّيوفِ واحتدامِ المعارك. شاهدْنا في حربِ «طوفان الأقصى» كيف اضّطرَّ إعلامُ المقاومةِ لاسْتخراجِ أناشيدَ مثل «يوم الحشر» من الأرشيفِ بعد ٢٨ عامًا مِن إنتاجِه من أجلِ تأمينِ مادّةٍ إنشاديّةٍ حماسيّةٍ وثوريّةٍ حقيقيّةٍ فعلًا. أصبحتِ الأناشيدُ الحاليّةُ مناسِبةً للعناوين الداخليّة أكثر، للحملاتِ الانتخابيّةِ ومهرجاناتِ التّكريمِ وتخريجِ الطلّابِ وذكرى الانتصاراتِ والتحريرِ فقط، لا بل لم يعُدْ مُفَاجِئًا أنْ نرى العديدَ من «أناشيد» اليومِ مُستخْدَمًا في حفلاتِ «أهلِ الدّنيا».

الله معك نِحْنا مَعَكْ ع الحِلْوي وع المُرّة مَعَكْ
يا سيدْ لمّا تْنادينا دمِّ النّخوي بْيجري فينا
بْنِمْشي عالجَمْرِ وما بْنِرْكَعْ خَلّي الدّنيي كلّا تِسْمَعْ
يا سيدْ نِحْنا مَعَكْ[1]

في هذه المرحلةِ الرابعة، زالَ تقريبًا وجودُ ما كان يُعْرَفُ بِالفِرَق. يبدو أنّ سببَ الأولَ لذلك هو انتشارُ ظاهرةِ الـ «play back»، أي الأداء التمثيليّ، للنشيدِ المُسّجّلِ سابقًا، على المسارح، مع إبقاءِ ميكروفونًا واحدًا مفتوحًا للمُنشِدِ «صاحبِ العمل». نعم، كما في لطميّةِ اليوم، أصبحَ مُنشِدًا واحدًا هو محورَ الأنشودةِ الآلاتيّةِ المقاوِمة وإليه تُنْسَب وعلى شخصِهِ يتمحورُ الفيديو كليب للأنشودة.

١- https://www.youtube.com/watch?v=ZXnSHlox٩Mc

قومو هزّو الأرضِ وهبُّو وْرَبُّو لْ ما عِرْفوا يتْرَبّو
عَ مَشْيِتْنَا الصَّخْرِ تْكَسّرْ وبْصَرْخِةْ اللهُ أكبَرْ
خَلْفِ حْصُونُنْ عَمْ يتْخبُّو

استمرَّ الاقترانُ بين وُجودِ اللهجةِ اللبنانيّةِ معَ الرَّكاكَةِ في السّبْكِ والرّقصيّةِ في الإيقاع، وأصبحْنا لا نرى مِنْ أَثَرٍ لِلأنْشودَةِ الحاملةِ سِماتِ هويّةِ المُقاومةِ الأصيلةِ والحضاريّةِ والرّاقيةِ، حتى وإنْ وُجِدَتْ على خَجَلٍ، طالما أنّ المَنْظومَةَ الإعلاميّةَ لم تُقَرِّر التّرْويجَ لها وتظْهيرَها كأُنْموذَج. «شهيدُ الحريّة» مثالٌ:

ووَقَفْتَ على حضرةِ أيامي بِشُمُوخِ الذّاتْ
تبْعَثُ منْ ذاكرةِ الجُرْحِ الدّامي لِلرّوحِ ثَبَاتْ
وكذلِك فيك الجرحُ وَقَانا مِن ذُلِّ الموتِ بِعزِّ حياةْ
وستبقى للتاريخِ صدانا أغنيةَ الرَّفْضِ وصرْخةَ لا
هيهاتَ نُذَلَّ لَهمْ هَيْهَاتْ[1]

يقولُ البروفسور نداء أبو مراد عن نشيد «شهيد الحريّة»: «هذا العملُ الخارق! إنّهُ عملٌ مُتكامِلٌ يناديـنا من أعماقِ إنسانيّتِنا، فيُبْكينا ويحْيينا ويرتقي بنا إلى مشارِفِ الشّهادةِ على الحقّ.»

الخاتمة

يخلُصُ البحثُ إلى ما يلي:

١. اعتمدَ الخطابُ الفنّيُّ الجهاديُّ لِلمقاوَمةِ الإسلاميّةِ في لبنان، بِشكلٍ كاملٍ ابْتِداءً وبنسبةٍ كبيرةٍ فيما بعد، على الأنشودةِ الآلاتيّةِ واللّطْميّةِ الجهاديّةِ، واللّتينِ تَعَرْضَتَا للعديدِ من المتغيِّراتِ الذّاتيّةِ والخارجيّةِ منذ

١- https://www.facebook.com/share/v/WCYFNe/?mibextid=sjxUrUiv٤١

العام ١٩٨٢ حتى اليوم، ما أدّى إلى مستوياتٍ مُختلفةٍ من المؤثّريّةِ شدّةً وضَعْفًا لِكلٍّ مِنهما، وذلك على امتدادِ أربعِ مراحلَ زمنيةٍ قسّمَها البحث:

المرحلة التاريخيّة	واقع الأنشودة الآلاتيّة	واقع اللطميّة الجهاديّة
من ١٩٨٢ إلى ١٩٩٠	تَمَاهٍ شِبهِ كاملٍ في الدّورِ، مع غيابِ أولويّةِ الجودةِ الأدبيّةِ والفنيّة.	
من ١٩٩١ إلى ٢٠٠٢	تَفَرُّدٌ في تَحَمُّلُ أمانةِ الخِطابِ الجهاديِّ مع تَوَفُّرِ كلِّ الظُّروفِ المُساعدةِ. (تشَكُّلُ الهويّة)	العودةُ إلى السّياقِ الدّينيّ الطّقْسيّ العاشورائيّ والاهتمامُ بالمُكوِّنِ الأدبيّ والتّقنيّ. (حضورٌ فقط في المَسيرات)
من ٢٠٠٣ إلى ٢٠١٢	بدايةُ الخلْطِ بين أناشيدِ النّصْرِالاحتفالية وأناشيدِ الثورةِ الجهاديّة وانخراطٌ في التجربةِ اللبنانيّةِ الدّاخليّة.	استسلامٌ شبهُ تامّ لِغزْوِ اللطميّةِ الخارجيّةِ غيرِ الجهاديّةِ وبالتحديد، العراقيّة.
من ٢٠١٣ إلى ٢٠٢٤	ترسيخُ نموذجِ أنشودةِ الاحتفالِ وذَوَبانُ الهويّة.	محاولةُ استعادةِ الدّورِ الجهاديِّ عبرَ نسخةٍ مُستورَدةٍ مُهَجّنَة.

٢. الأزمةُ الكبيرةُ في تدنّي مستوى الخطابِ الفنّيّ المُوسَقِ في أبْعادِه الثوريّةِ والتّرْبويّةِ وغيرِها يُمكنُ العملُ على معالجَتِها من خلالِ وضعِ خططٍ عمليّةٍ تؤَمِّنُ الحفاظَ على عناصرِ الهويّة (التي أظهرها البحث) في الأنشودة الآلاتيّةِ وكذلك اللطميّةِ في إطارِ تَكامُلِ أدوارِهما الوظيفيّةِ في السّياقِ الجهاديّ المسؤول.

٣. تُعدُّ «جهاتُ الإنتاج» -كما باتتْ تُعرفُ اليوم- من أهمِّ حلقاتِ صناعةِ العملِ الفنّيّ في هذا العصرِ لِكوْنِها تتمتّعُ بموقعيّةٍ تجعلُها على اتصالٍ بمراكزِ صناعةِ الخطابِ الثّقافيّ والسياسيّ والقِيَميّ من جهةٍ، وبمنظومةِ تنفيذِ المُنتَجِ الفنّيّ من المُتَخصّصين من جهةٍ ثانية، وبمؤسّساتِ النشرِ

والترويجِ من جهةٍ ثالثة. وهكذا فإنّ وجودَ جهاتِ إنتاجٍ تتحلّى بِالوعيِ والمسؤوليّةِ والأمانةِ أصبحَ أمرًا ضروريًّا للغاية. تقومُ جهةُ الإنتاجِ بالإشرافِ، من خلالِ دورِها التخطيطيِّ والتمويليِّ والرّقابيِّ على تحقيقِ كلِّ الأهدافِ المرجوّةِ من الأعمالِ الفنيّةِ المُموسَقَة. بِحُكْمِ موقعيّتِها وصلاحيّاتِها تحتلُّ جهاتُ الإنتاجِ موقعَ المسؤوليّةِ المباشرةِ عن العمل، بدءًا من تحديدِ العنوانِ والموضوع، فالصّياغةِ والنّصّ الكلاميّ، فالبناءُ الموسيقيّ وتنفيذه، حتى آخرَ مرحلةٍ من العمل، وعليها في كلِّ مرحلةٍ من المراحلِ اختيارُ الأشخاصِ الكفوئين، بل الأكثرَ كفاءة.

٤. نختُمُ بالتأكيدِ على أهميّةِ دورِ المؤسّساتِ الإعلاميّةِ والجهاتِ الترويجيّةِ المسؤولةِ عن نشرِ الخطابِ الفنّيّ لجبهةِ الحقِّ لكلِّ العالم، فبِدونِ هذا الجهدِ الترويجيِّ المُتَخصّصِ تذهبُ جُلُّ جهودِ العاملين على صناعةِ العملِ الفنيّ سدًى.