التطور بين المصادفة والصرامة
المقام العراقي.. تكوينات وتلوينات وأساليب

الجزء الثاني

عادل الهاشمي

إن تلاقح المفهومات الموسيقية في التفكير الجمالي والغناء، يرجح على انها-كلها- تنويعات لتحلية هذا الكنز التاريخي الثمين، ولقد ظل المغني العراقي، سواء بوعي منه ام من دون وعي منه، يقدم هذا الثراء الغنائي من خلال المعاني الحسية والاخلاقية والرياضية، وكان في كل ظرف يكبت القدرة الخلاقة للمقام عبر دفاعه المستميت عن المناحي الفنية التقليدية وحرصه المتشدد على ابقاء الطوابع السكونية-الاستاتيكية- على شرايينه واوردته، وقد خلف لنا المغني العراقي القديم للمقام تراثاً من الحجج التي اجاد الغلاة من المتعصبين استخدامها في محاربة الافكار الموسيقية الجديدة التي قد تهدد استقرار الطقوس الفنية السائدة داخل هذا الرافد الغنائي الكبير، ولقد بقي هذا الصراع مستحكماً على مقدرات المقام العراقي وبين الفكر والشعور،بين التقليد والتجديد، بين الجمود والاضافة، والمقام العراقي كيان ناشيء من العاطفة والتفكير معاً وجذوره ممتدة في تربة الواقع العراقي والترب المحادة لهذا الواقع من أمم الشرق الاخرى، فهو نتاج جريء ومرتب للتجربة البشرية العراقية والشرقية، وصحيح ان المقام العراقي يتعلق قبل كل شيء بالمشاعر لا بل العقل وبالانفعال لا بالفهم، وبالخيال لا بالتصورات الذهنية، من خلال ما تقدم، فأن المقام العراقي اتخذ لنفسه صفة الترديد لقوالبه المختلفة من دون النظر الى الصلة العلمية في ترصين الموروث الغنائي التاريخي في نواحي التدوين الموسيقي والاقتراب من قواعد البناء والانشاء المنطقي وادراج عناصر التوزيع الآلي والهارمونية المتفقة وتوابعه الشرقية، فأن هذا الكيان النغمي قد قام منذ تاريخ بعيد الى الحان متداولة ومنقولة بطريقة السماع، من دون إتباع أصول التدوين الموسيقي لها.

سؤال- هو جانب من إجراء- هل أن المقام العراقي يمكن اعتباره من الفلكلور؟ وقبل الاجابة لابد من تعريف الفلكلور! وهو إصطلاح علمي مشتق عن الانكليزية، أدخله العلامة (وليم تومس) أول مرة على المصطلحات العلمية في العام ١٨٤٦، والترجمة الحرفية للكلمة تعني بالضبط (حكمة الشعب) أو (المعرفة الشعبية) وقد تعددت مناحي استخدام هذا المصطلح لتشير الى المادة الفلكلورية، ثم تواترت فرص استعماله بعد ذلك لتدل على العلم الذي يكرس نفسه لدراسة تلك المادة، وحالياً فأن إصطلاح- فلكلور- يدل على المادة موضوع الدراسة، وفي مجال الدلالة على العلم الذي يدرس هذه المادة اقتضى إستعمال إصطلاح (علم الفلكلور)، المهم ان اصطلاح الفلكلور قد يجلب سلسلة من المفهومات غير الدقيقة، بل والمعوقة او تفسيرات عديدة قد لا تصمد أمام النقد العلمي، وعليه يمكن القول ان اصطلاح (الفلكلور) يقع ايضاً في حدود فن تصميم الرقصات، الرقصات الشائعة، الرقص الشعبي والرقصات الجماعية، الى جانب ذلك إدراج فن الموسيقا (الحان الاغاني) ويمكن تحديد الفلكلوريات في نطاق أنظمة فنية، فن المسرح، فن الرقص، وعلوم الموسيقا من مقامات وأنغام وايقاعات وضروب ولذلك لايمكن تجريد عالم الفلكلور من ان يكون عالماً (اثنوجرافيا) وتضاف الى هذا العالم، علم اللهجات، وهو علم يندرج ضمن ميادين الدراسة الاجبارية.

وجرياً على ما تقدم، فأن الشائع، ان المقام العراقي هو فن لا شخصي، فاذا كان الفلكلور في الادب والقصة والشعر واللهجات هو تراث لا شخصي، فأنه من البديهي ان تكون المقامات والانغام والاغاني التي صيغت من هذه المقامات والانغام هي لا شخصية! لقد دلت أبحاث الفلكلوريين منذ نهاية القرن التاسع عشر، وعلى وجد الخصوص أبحاث الروس بطريقة قاطعة على مدى خطأ الاعتقاد الذي صدر من اولئك الذين تكلموا عما افترضوه من مؤلفات انتجها الابداع الشعبي اللاشخصي، وكشفت الابحاث المنظمة عن حياة واعمال رواة القصص والنسوة منشدات البكائيات ومقيمات الاعراس ومنشدي الاغاني، كشفت تلك الابحاث عن الدور العظيم الذي تؤديه في الشعر الشفاهي والاغاني، كل من المهارة الفنية الشخصية والتدريب والموهبة والذاكرة وتغاير أوجه نشاط العقل الفردي: بل ان كل مؤد للاعمال الشعرية الشفاهية والاغاني، هو في الوقت ذاته مبدعها ومؤلفها! ان التفتيش عن نفائس الفلكلور في متنوع الميادين، سيوضح ولا شك، تأثير الموهوبين ورؤى النابهين وذوي الخيال الفني الثري والمقلدين والايدي الخبيرة بالفن والمتفكهين المرحين والاخلاقيين والوعاظ الذين وهبوا انفسهم للعقيدة والرومانسيين الخياليين والواقعيين، ومن جانب اخر يمكن ان نجد ايضاً من حملة الفلكلور، أي مبدعيه ومؤيديه من حيث إتجاهاتهم السكلجية والايديولوجية في تمكنهم وموهبتهم ما لا يقل تنوعاً وفرادة في الانماط الشخصية عما نجده في الادب والفن المدون، وعليه يمكن القول ان لا مجال للحديث عن إبداع غير شخصي!!

إن الذين انخرطوا في أجواء نقل أصداء الفلكلور الفنية والادبية والشعرية والغنائية وسواها، كانوا يجهدون انفسهم وذاكرتهم لاتقان ومعرفة واداء مايحفظون. وإذا ما دققنا النظر أو السمع في تلك المحفوظات، فأننا سندهش فعلاً إذ سنكتشف (مدارس) فنية تميز فيها أساتذة معينون عن الاخرين سواء من حيث طريقة الحكاية أم الاسلوب أم في الطريقة الادائية في كيفية الالقاء والنطق! وعليه فأن مجهولية الاعمال الفلكلورية وعدم انتسابها الى مؤلف يعود اساساً الى ان اسماء المؤلفين لم يكشف عنها في غالب الحالات، ذلك لأنها لم تدون في وقتها، ثم صارت وسيلة حفظها ذاكرة الشعب حسب، وصارت الاغنية صوتياً(الوزن القافية- التجانس) تندرج في منظومة ادائية تمتلك خاصية التلوين من صوت الى آخر، ثم ان النص الغنائي لا يثبت على حالة ادائية واحدة، لان دور المتغيرات في تاريخ الفلكلور كبير جداً، فعند ترديد الاغنية دائماً ما يدخل عنصر الارتجال، والارتجال يحمل طابعاً شخصياً بحتاً، لانه تعبير عن محفوظات الفنان وقدراته على الاستيلاء والتفريع والاضافة، ومهما كانت الذاكرة قوية عند المؤدي للاغنية فأنها لا محالة تحدث تغييراً أو اختزالاً او تطويراً في النص الغنائي، هذا التغيير قد يسقط من النص أو يضيف إليه، يركز الانتباه على جوانب ويهمل أخرى، مثل هذه المتغيرات جل اعتمادها يقع على مزاج المغني او المؤدي، وعليه فأن مثل هذه الحقيقة تجعلنا ننظر الى المؤدي على انه مبدع وليس ذلك الناقل الذي ينقل نصاً كما هو من دون تدخل من ادواته الفنية الاخرى، تلك التي تتعلق بالاستعداد والمقدرة الفنية والحضور الشخصي والذاكرة والخيال والاحساس والتقاليد المكيفة للقراءة والاسلوب، ويبدو ان سلطان التقاليد في الفلكلور يستمد حضوره من الفلكلور ذاته ومن المتعامل معه أيضاً! هذا الفعل الفردي يحدث هذه المتغيرات على مستوى الاغنية، فكيف الامر على المستوى الجماعي، فأنه من الثابت حقاً، أن المجتمع الانساني يعكس بدرجة او بأخرى خبرة المراحل الماضية لأية حضارة بشرية، واذا كان ذلك كله يجري وفق منظومة إنسانية مبدعة، فأنه بات من المؤكد القول، أن الفلكلور هو صدى للماضي، إلا أنه ايضاً يشكل من دون أدنى ريب صوت الحاضر المدوي، ولانه صوت الحاضر، فأن ذلك لم يكن ممكناً ان يتحقق لولا التداخل الفعال من جانب المؤدي الذي التحم في ذاته العقل والحدس والفكر والشعور التحاماً متناسقاً.

ولأجل تسليط الضوء على اهمية العنصر الفلكلوري في المقام العراقي، لابد من وقفة تاريخية إزاء هذا التراث الكبير وقفة وئيدة نستجلي من خلالها ثوابت ذلك التاريخ لنشأة المقام، وسيكون من المتعذر الغوص في الاكداس التاريخية لنشأة المقام، لان مثل هذه الاكداس لا تعطي قريناً عينياً، فالفن الغنائي والموسيقي يعتمد التسجيل والنقل قبل كل شيء، واذا كان التاريخ الاقدم خلواً من التسجيل والنقل العيني للمادة الغنائية، فالافق ان نبحث عن مصدر قريب لكي نتأكد من سلامة التحديد التاريخي لفن المقامات العراقية، وقد انطلق هذا الفن اساساً من البوادر الابداعية الحية في فن الشعب، وفي حرارة النزاع كان عدد من الباحثين يقلل من قيمة التحديد التاريخي لنشأة المقام العراقي، وفي المقابل كان عدد اخر من الباحثين قد لفت الانتباه الى الاهتمامات والاشواق الحقيقية للكتل الشعبية في اثرها العميق في صياغة المقام العراقي وتعيين مواده الاولى، ومهما يكن من امر، فأن من الثابت ان هؤلاء الباحثين بتحليلاتهم البليونتولوجية يحفرون في اعماق الوعي الانساني في مجال (الفونتيك) علم الاصوات- و(المورفولوجيا) علم- التراكيب اللغوية- وايضا (الليكسيكولوجيا) علم- المعاجم- من حيث هم يشعرون او لا يشعرون، لكن الواضح فعلاً ان نظام المقام العراقي قد وضع في توافق وانسجام، ذلك الذي تتجمع فيه مسافات قصيرة وطويلة وانغام بطيئة وسريعة، مرتفعة ومنخفضة، وقد صيغت المقامات، كما هو الحال في الموسيقا العربية، وكما قال (ارسطو)-٣٨٤-٣٢٢- قبل الميلاد (المقام انموذج الانسجام الكوني).

فالمقام العراقي هو بدوره محاكاة للخلق، فبعضها يجعل الاسماع في حزن وبعضها الاخر يضعف الذهن كالمقامات الناعمة والرقيقة، وبعضها يحدث مزاجاً معتدلاً مستقراً وبعضها يوحي بالحماسة، ومثل هذه التغييرات تنطبق ايضاً على الايقاعات، فبعضها له صفة السكون وسواها له صفة الحركة، وعليه فالمقام العراقي يتصف بالتناسب، والتناسب انتظام، ومن شأن هذا الإنتظام أنه يحتكم الى ملكتي السمع والتعقل معاً، فبالأولى نحكم على مقدار المسافات، وبالثانية نتأمل وظيفة الأنغام.

نعود الى الروح الفلكلورية في المقام العراقي، تلك التي تتحرك عبر نازعين، النازع الاول (الخصوصية) وهي بناء شخصية متميزة في الاداء مستلهمة لمعطيات الحاضر التي هي ايضاً من نتاج الماضي، النازع الثاني(الاصالة) وهي الابقاء على نمط فني ادائي، كان أصلاً ذلك السلوك لمسيرة غنائية ولم يعد صالحاً لها، لأنه لا وجود لظاهرة ثابتة في التاريخ الغنائي، ومن خلال ماتقدم يمكن القول: إن المغني في الآلية التنظيمية النمطية في المقام العراقي، هو ذلك المردد للثوابت الغنائية، واذا ما تعمقنا في التحليل، سنجد ولاشك، ان المغني العراقي عبر عقود وعهود من مسيرة المقام العراقي حاول على نحو من الانحاء ان يمارس نوعاً من الجدلية في الاداء مع هذا التراث الكبير، وهي جدلية تحافظ على ماهو موجود وتتردد في الابقاء على ماهو ثابت، وهذا يكاد يكون واضحاً في طريقة محمد القبانجي وهذا ماهو موجود بقليل او اكثر في طريقة حسن خيوكة، اما طريقة يوسف عمر فهي الابقاء على الثوابت، على ان المغايرة هي ما أكدته طريقة حسين الاعظمي، فهي تحافظ على ما هو موجود وتتمرد على الابقاء على ماهو ثابت! واذا ما نظرنا الى المقام العراقي على اعتبار أنه تراث تاريخي يرتبط برافدين جوهريين، الاول، رافد المنظومات الغنائية الثابتة، الثاني رافد الكيفية التي تؤدي من خلالها هذه المنظومات الغنائية، ولأيضاح ذلك، نقول؟ ان المنظومات الغنائية هي تقنية من تقنيات السرد الغنائي، الى جانب ثوابت معرفية في طرائق الانتقال من نغم الى اخر عبر مجار ادائية لا تخضع بسهولة لمادة التطوير! ومنطق العمل والانجاز في المنظومات الغنائية في المقام العراقي، هو الابتعاد عن محاولة التجديد في بنائه الفني.

المقام العراقي فن لحمته وسداه ظاهرة الاسلوب التقليدي، وهي ماتبنى على الاداء الحرفي المطلق، والمقام العراقي ايضاً تعبير عن حيوية الاسلوب الابداعي، وهي ماتبنى على الحقيقة كخلق متواصل ومتجدد، وعبر هاتين الظاهرتين نجد التناقض الكامن في مفهوم الاصالة يصطبغ بصبغة الابداع والتجديد ماهو تقليد، ولعل بسبب هذا التناقض وضعية المؤدي العراقي الموزع بين تقليد التراث وبين التأثر بقليل او اكثر برياح العصر الجديدة، ولقد اصطدم هذا الفن بأناس كبار ممن حفظوا المقام العراقي، من دون نزعة ابستمولوجية(معرفية) فأصبح عندهم المقام، هو التراث الذي يكون دائماً نظاماً مغلقاً، وعليه فالعلاقة القائمة بين التراث والمؤدي ليست علاقة أخذ وعطاء، وانما هي علاقة تطابق!

وعلاقة التطابق هذه تفعل فعلها الخطر في مجاري الاداء للمقام العراقي، ومن المؤكد ان اتجاهات اخرى ستظهر، بل وظهرت فعلاً في عمليات الاداء الغنائي للمقام العراقي منها:

أولاً: ان المقام العراقي بنظر المحافظين المتزمتين يغاير على نحو مطلق لكل اتجاهات التجديد- النيوكلاسيكية-!

ثانياً: ان المقام العراقي، ولانه كيان ثابت فهو يتقاطع على نحو مطلق ايضاً مع تعدد الفترات التاريخية لمساره وما تفرضه هذه الفترات من تغيير.

ثالثاً: التعظيم من شأن التاريخ السلالي للمقام العراقي، على اعتبار ان هذا التعظيم يجرد هذا التاريخ من صفة إكتساب المتغيرات في أبنيته الفنية.

ولقد نسي دعاة المحافظة في المقام العراقي، من ان التجديد في المقام، ليس القفز من مرحلة الى اخرى، بل هو يعني تماماً المحافظة داخل المرحلة الثانية على مكنون المرحلة الاولى.

وما فعله محمد القبانجي في المقام العراقي، هو محاولة إدخال عنصر التجديد النغمي في مفاصل عزفها او غنائها سوياً تالفات هارمونية)، بينما في الاشكال الغنائية الاخرى فأن عوالم الصوت ذات الصفة التعبيرية المميزة تعمل عملاً متبادلاً مشتركاً، كل واحد فيها يستند لآخر، وتنشط مع هذا الاسناد المقدرة الصوتية عاضدة، مشددة، باعثة، منيرة، غامرة بظلالها، بينما في المقام العراقي، فأن سياق الحركات يتجمع عبر صوت واحد، فيه المقدرة والترخيم.. والامتداد والصعود والهبوط والقطع والوصل، واكثر فأكثر الى قواعد غنائية ثابتة مقررة، وعلى هذه الشاكلة المقلقة تحقق الاداء الشكلي الديناميكي للمقام العراقي عبر صوت واحد، وفيه نحصل على سلسلة من الصور، نستحصل على تتال دوري، اما النبع الحقيقي للغة اللحن هذه، فانما كانت الامكانات التي تحققت في النهاية، امكانات أعمق واخلص نوع من انواع التشكيل الموسيقي الغنائي.

ان افضل مصطلح نصف به حركات المقام العراقي الذي يميل اداؤه الى الصرامة والتحفظ في انسياب خطوطه الغنائية وميوعته في سطوره المتتابعة الذي عزز كثيراً من اكتنازه الدقيق، نصفه بالفن المتجبر او الغناء المتجبر، الذي برغم تجبره تأخذ فيه الانغام حريتها في التلاعب والحركة والتتابع وذلك برعشات تنطلق لاثبات هوية فن غنائي عامر بالدلالات، تجتمع في حضرته مزايا الوجه (المثالي) له ومزايا الوجه(الظاهري) له، وفي ما يتعلق بالاول(المثالي) فأنه يتضمن الكمية الكبيرة المحملة بالعاطفة الانفجارية التي حملت الشعور العراقي في الغناء، الى كامل الاصقاع العراقية، اما الثاني(الظاهري) لقد قبض المقام العراقي على الحياة الغنائية، ونفذ الى اشد زواياها اظلاماً وستراً، لقد خلق نظام المقام العراقي اصواتاً جديدة وعالماً جديداً.

ولم يبدل مثقال ذرة في اساليب المخاطبة والشعور في الغناء، فلم تكن باستطاعة فن صارم ان ينفذ الى ماهو اعمق من الشكل والايماءة الغنائية، وهو يمتلك جبروته في الحد من أية محاولة للولوج به الى عالم التجديد، فالصوت الغنائي الذي كانت تصغي اليه مقاهي بغداد قبل عصر القبانجي، هو المغني الشهير (احمد زيدان) الذي ترجع اليه محاولة توسعة رئة المقام بأدخاله بعض القطع عليه، مثل (المسيجين) من مقام البيات ووزنه (الوحدة) ويغنى مع (الزهيري)، مدخلاً بعض القطع (المحمودي) و(الجبوري) و(القطر) وسواها،لكن احمد زيدان على اهميته القصوى في المقام العراقي لم يكن هو الصورة المثلى لما يمكن عليه ان يكون الحافز نحو كسر منطق الجبروت في البناء المقامي، وترسخت الى حد بعيد اساليب الاداء بما يعرف بالغناء التجاوبي (الترادي) والتقابلي (الانتيفوني)، فالتجاوبي مأخوذة من رد الكورس على المغني الافرادي، اما التقابلي فهو الديالوج الذي يتناوب فيه كورسان الغناء(الكورال المتعدد) وقد اسقط هذا الرافد من غناء المقام لكي يمهد الدور كاملاً للغناء الترادي الذي ادى الى ظهور (الفرتيوزية) وتعتمد على تجويد المغني وبراعته واتقانه في الاداء، ومازال هذا اللون من الاداء يصادف هوى في قلوب العرب، خاصة المصري وقد تم هذا الاسلوب الذي يعتمد على الزخرف اعتماداً جوهرياً، وهو اخذ الالحان البديعة المتهللة الزاخرة بالحركة السريعة وذات الالوان المتعددة، ومن هنا ينشأ ايضاً في المقام العراقي الاداءات بما يشبه (التهليلة) وهو نوع من)الغناء من دون كلمات) المعتمد على الحيليات المتعددة، وحقيقة الامر، فأن كثرة التهليل في المقام اوجدته نزعة السيطرة الفردية في الغناء ذاك الذي يفصح عن طربه بالصوت المنغم من دون كلمات، ان المغني في المقام العراقي طالما يهفو الى الافصاح عن طربه الخاص بتأثير النشوة الغنائية الفردية عبر بضع كلمات غير مفهومة على مساوىء النطق بعيداً عن الكلمات ذات المعنى المحدد ثم تأخذه أنواع الهيام الغنائي متابعاً افصاحه بصوت متهلل من دون كلمات عبر فرح داخلي لوصوله الى (الوجد الغنائي) الامر الذي يعجز من خلاله الاهتداء الى كلمات تعبير عن هذا الوجد!

المهم من خلال ماتقدم يمكن القول تفسيراً للمحاولة التي اقدم عليها الفنان حسين الاعظمي بأحياء الغناء(التقابلي)- الانتيفوني عندما قدم حفلة منذ سنوات لكي ينقل عبرها ذلك الغناء الكورالي المتعدد، لانه ادرك ان اعتماد الغناء في المقام على الاداء التجاوبي- الترادي- يعني التضحية بجزء عزيز من حقيقة المقام العراقي القائمة ايضاً على الفن التقابلي- الانتيفوني- ولقد طويت هذه المحاولة الرائدة في فن المقام العراقي وغيبت تماماً من قبل العناصر المحافظة، بل مارست هذه العناصر تجاهلاً مطبقاً ازاء محاولة حسين الاعظمي، لكي تعبرها تماماً ونهائياً حتى من محاولة تذكرها، لانها تشكل بداية حقيقية نحو عودة الروح للمقام عبر وجهية الغناء الترادي والغناء التقابلي، ومع ان حسين الاعظمي بصنيعه الفذ هذا لم يبذل أية محاولة للدفاع عن خطوته الرائدة، فأنه ظفر ولا شك بالموقع الريادي لخطوته الكبرى.

محمد القبانجي

رشيد القندرجي

حسن خيوكة

هذا المقام عن طريق التضمين، اما حسن خيوكة، فأنه استخدم إلهامه المضيء في الاداء القائم على التدبر الغنائي، وبينما عمل يوسف عمر على تكريس الالتزام بحرفية التقليديات الفنية للمقام العراقي، فأن حسين الاعظمي الذي جاء بعد جيل الكبار من مؤدي المقام، اندرج في خضم محاولة التطوير في اداء المقام وهي محاولة قادته الى معارك طويلة من جمهرة المتزمتين المحافظين، وصنيع حسين الاعظمي في التطور، هو الحرص على الانفلات قليلاً من خصوصية المقام العراقي الحديدية، الى عمومية العلم الموسيقي الذي تعلمه! علماً ان القيم العلمية هي القابلة للتعميم مهما كانت غلاظة التقليديات الغنائية والادائية.

ومن خلال تلك الايضاحات نخلص الى القول: ان صيرورة التطور في المقام العراقي، وهي فعل ايجابي وهي مسؤولية المؤدين عبر حتمية المراحل التي يقطعها المقام العراقي، والمقام العراقي لا تحده قيم الاغتراب ولا تفرض عليه قوانين الاستلاب بمعنى العدول عن قوة الفنان وفاعليته لفائدة الماضي الغابر.

ولقد دفع المقام العراقي الاصوات الغنائية الى عناصر التجويد الادائي ودفع بهذه الاصوات بعيداً عن سواحل الغناء الجماعي، الى مزيد من الفردية الغنائية، فالاحاسيس تصور منقولة عن الحياة، انها احاسيس الحب والحياة، وبيت القصيد فيها هو الاستنباط النغمي بدلاً من توافقية النسيج الفني لها، وبذلك فأن هناك حقلاً شاسعاً بين المقام العراقي وبين أشكال الغناء الاخرى، فالمقام يبدأ بنظرية، اما اشكال الغناء الاخرى فتبدأ ارتجالاً وهذا الفرق القائم بينهما هو ذات الفرق بين الوعي اليقظ وبين الوجود الحي، بين المنشد الروحي وبين المغني، فالتقليد في الاشكال الغنائية الاخرى يقف قريباً من الحياة والاتجاه، لذلك فهو يبدأ باللحن، بينما النسيج الذي يحكم المقام العراقي ينتمي الى الامتداد، لذلك فأن المقام العراقي يخفي مخزوناً من القوانين والقواعد، اما الاشكال الغنائية الاخرى، فقد قامت على ذخيرة من الالحان الشعبية، تلك التي نستمد منها الالهام، وبينما الاشكال الغنائية الاخرى تشيد وتبني، فأن المقام العراقي يفعل محصوراً عبر الاصوات بوساطة الحوافز والدوافع، وعبر تاريخ المقام العراقي، فأن اداءه يتطلب صوتاً لوذعياً لا مشتركاً ورعاً نقياً، لذلك كثرت في المقام العراقي التعاملات اللوذعية مع الحب لا التعاملات النفسية معه، وتحولت الفردية الذاتية في اداء المقام العراقي بعيداً عن (الجوقة) الوليدة حيث أنغمست الروحية الفردية الى نفق التلذذ الذاتي المغرق بذاتيته، ولم يعد الصوت اللذوعي يراعي المحدوديات التي فرضها الغناء البشري، بل انما اصبحت تعامل الصوت بوصفه صوتاً يجب ان لا ينضم ولا يلتئم مع الاصوات الاخرى، ونشأت اصوات الغناء في رعاية الاصوات الآلية الجوهرية بعيداً عن حنو الآلات الزخرفية، ولم يكن ثمة مجال في المقام العراقي للالتقاء بين اللحن فيه والزخرف الذي عبر التقائهما ينتج الدافع، وهذا الالتقاء الذي حرم وجوده صرامة السيطرة الفردية الذاتية، وفي غناء المقام العراقي حرم أسماعنا ايضاً من الولادة الجديدة لما يعرف بالكونترابونتية (سطور لحنية تغنى او تعزف مع سطور لحنية اخرى مغايرة، في الوقت ذاته، وينشأ عن

تلويحة المدى

من يعرف الشعر الإيراني الحديث حقاً؟

شاكر لعيبي

بعيداً عن مهلكات الخطاب السياسي المتغيّر ومشكلات الجيرة والحدود، وبعيداً عن قضايا العزة الثقافية المتطرفة، يظلّ السؤال مطروحاً عن معرفة الثقافة العربية الفعلية بالشعر الإيراني الحديث. يَعْرف العرب أهمّ رموز الشعر الفارسي التقليديّ مثل عمر الخيام والشيرازي وسعدي والفردوسي وغيرهم،غير أن هناك «غموضاً» يلف الشعر الحديث برغم جهود بعض الأكاديميين العرب.

كان محمد غنيمي هلال من أوائل من حاولوا تقديم «مختارات من الشعر الفارسي» عام ١٩٦٥ تلته محاولات أخرى لم تتطرق إلا نادراً لحداثة هذا الشعر.

مؤخراً ساهمت بتعريف الاتجاهات التجديدية في الشعر الإيراني مؤلفات مثل «مختارات من الشعر الفارسي» ترجمة محمد نور الدين عبد المنعم، ٢٠٠٣ و«مصباح اللذات، أنتولوجيا الشعر الفارسي المعاصر» لمحمد اللوزي ١٩٩٧ والملفات المهمة «للشعر الفارسي المعاصر» التي أعدها محمد الأمين والتي سُرقتْ مرة في المغرب ونسبت لسيدة أكاديمية، ومن ثم «مختارات من الشعر الفارسي» التي ترجمها فرزدق الأسدي وراجعها موسى بيدج.

في جميع الأعمال التي تناولت الشعر الإيراني المعاصر جرى الاهتمام خاصة بنيما يوشيج وبأحمد شاملو (١٩٢٥ - ٢٠٠٠)- الذي هو بالمناسبة من أم عراقية- وفروغ فرخزاد (١٩٣٥-١٩٦٧) وسوهراب سَپْهري (١٩٢٨-١٩٨٠)، وهي الأسماء الطليعية في حركة التجديد الشعري في إيران، ودوماً من دون التعمّق بأي شاعر منهم. وإذا ما حققت شاعرة متمردة مثل فروغ فرخزاد بعض الانتشار لدى شرائح من المثقفين العرب، فقد بقي جلّ الشعر الإيراني الحديث بعيداً عن معرفة القراء.

لنعترف إذن بأن الثقافة العربية تجهل على نطاق واسع الشعر الحديث في إيران المعاصرة. وأظن أن هاجساً مثل ما نقول ظل يحكم الشاعر والمترجم موسى بيدج وهو يسعى عبر ترجماته إلى التعريف بالشعرين العربي والفارسي. وها هو الآن يصدر كتاباً جديداً عن الحساسية الشعرية الجديدة هو «مختارات من الشعر الإيراني الحديث» قام بترجمتها والتقديم لها وصدرت في سلسلة «إبداعات عالمية» الكويتية لشهر تشرين الاول٢٠٠٨.

إن مناسبة صدور هذا الكتاب لا يجب أن تمر من دون التذكير بوجود التباس في الموقف الثقافي العربي العام من مجمل الثقافة الإيرانية المعاصرة، يتأرجح بين الإعجاب (بسينما المؤلف مثلاً) والريبة الخارجة من مصادر غير معرفية البتة. لنقل وإن بثمن باهظ اللحظة ما يتوجب قوله: إن قيماً مشبوهة قد أثيرت على نطاق واسع إزاء الثقافة الإيرانية وشعوبها منذ الحرب العراقية- الإيرانية، وساهمت بترويجها أيديولوجية النظام العراقي السابق التي ما زالت حاضرة بعد، في بعض الخطابات الإعلامية والثقافية والسياسية، عبر مفهومات شديدة العنصرية مثل فكرة العداء الثأري التاريخي الافتراضي بيننا وجيراننا مما يضرب على وتر مريب، بعيداً عن الحوار الرفيع اللائق بحضارتين جارتين، تناطحتا وتصالحتا مراراً، ولكنهما تشاركتا في الدم والدين والجغرافيا والهمّ، وأنتجتا سوياً بعضاً من أهم الآثار الفكرية للبشرية، لم يسهم ذلك كله في التعرّف على الوجه الأكثر رهافة في المنتوج الثقافي في إيران كالشعر، وهو يتناسى أن السياسة زائلة والثقافة راسخة.

> بعد فروغ فرّخزاد ونزعاتها المتمردة المعروفة وشعرها المتوهّج، تظهر اتجاهات نسوية ذات طابع وجودي، لدى شاعرات أخريات لا يَقَلّنَّ أهمية في تقديرنا مثل ناهيد يوسفي (ولدت في نهاية الأربعينيات على ما يبدو) وفاطمة راكعي (ولدتْ عام ١٩٥٤) وفرشتة ساري (ولدت ١٩٥٦) وسودابة أميني (ولدت ١٩٦٣).

يقدّم بيدج أنطولوجيا لحداثة الشعر الإيراني، عبر ستة وعشرين شاعراً وشاعرة يمثلون مختلف التيارات والمذاهب، إننا نتلمّس في النصوص المترجَمة اهتمامات عدة، يظل بعضها مشدوداً قليلاً لاستعارة أقل حداثة، بينما تَشْهرُ جميعها لغة ناصعة إلى حد بعيد، ومِنْ دون ذلك الغموض الذي طالما أُعتبر، باسم الحداثة، صنواً للحداثة في العالم العربي،لا سيادة لتيار على تيّار، على ما يبدو، في الشعر الإيراني الحديث برغْم التفارقات المفهومية القائمة بين شعرائه بشأن الفنّ الشعري. تشوب قصائد نيما يوشيج (وُلد عام ١٨٩٧م) المقلّب «بأبي الشعر الإيراني الحديث» نزعة رومانسية يمكننا اللقاء بمثلها في أوائل نصوص رائد الشعر العربي الحديث، السياب بعد نصف قرن من الزمن، وفي ذلك دلالة لا تخفى على المتابع هي أن الحركتين الشعرية والتشكيلية في تركيا وإيران والعراق شهدتا في هذه البلدان الثلاثة على وجه الخصوص، وما زالتا تشهدان مقاربات جمالية متماثلة حدّ التطابق أحياناً بسبب السياق الثقافي والتاريخي المتقارب. وما دامت الصحافة العربية تعيش هوس قصيدة النثر، بطبعة محلية، يُعْلِمُنا بيدج، أن قصيدة النثر في الشعر الإيراني قد بُشّر بها منذ وقت مبكر أحمد شاملو الذي كتب يقول: «لابد من استبعاد الوزن والقافية وكل ما يقف في وجه هذا التحرّر لتظهر أفكار الشاعر على الورق كما هي وكما يُراد لها من دون عقبات أو ضواغط مشوِّهة». وقصيدة النثر تسمى في اللغة الفارسية «الشعر الأبيض» وأظنها محاولة للتعبير عن فكرة الشعر النقي الصافي.

بعد فروغ فرّخزاد ونزعاتها المتمردة المعروفة وشعرها المتوهّج، تظهر اتجاهات نسوية ذات طابع وجودي، لدى شاعرات أخريات لا يَقَلّنَّ أهمية في تقديرنا مثل ناهيد يوسفي (ولدت في نهاية الأربعينيات على ما يبدو) وفاطمة راكعي (ولدتْ عام ١٩٥٤) وفرشتة ساري (ولدت ١٩٥٦) وسودابة أميني (ولدت ١٩٦٣).

إن متابعة دقيقة لأسماء الشعراء وتواريخ ميلادهم، في عمل بيدج، قد تعني أنه يسلّط الضوء بالأحرى على فترة أساسية من تطوّر الشعرية الإيرانية، تغطّي عندنا الجيلين الستيني ثم السبعيني. الاهتمام بهذه الفترة يقع في صميم معرفة المترجم كونه شاعراً «سبعينياً». ومرة أخرى نرى التماثلات الصريحة بين الشعرين الإيراني والعربي الذي يعلن، بدوره، أهمية استثنائية لهذين الجيلين. وأحسب أن أحمد رضا أحمدي، الستيني (ولد عام ١٩٤٠) يشكل تميّزاً ونقطة فاصلة في الشعر الإيراني الحديث، ولعله ليس من المصادفات السعيدة، بل المجازات الخفية، أنه يقع في منتصف كتاب بيدج بالضبط تقريباً (ص١٤٧ من ٢٧١ صفحة).

ملاحظة أخيرة: يقدّم الشاعر موسى بيدج ترجمة هادئة، ناصعة لا تكلف فيها، لكنه يُفضّل المفردة (الروضة) بدلاً من (الحديقة) أو (البستان). وهو خيار شخصي مُحترَم، قد يكون مُثقلاً، في اللغة العربية، بإرث عتيق قادم من الكتابات الإيرانية المبكرة (الفردوسي وشيرازي وحافظ) وترجماتهم العربية.

متابعة

توثيق الصورة والحدث

مؤيد الخالدي
السليمانية

يعد الفنان رستم عزيز من الفنانين الشباب الذين وضعوا اولى خطواتهم على طريق الفن وهو يجمع بين الذاكرة والحدث والتاريخ ليصنع لوحات قوية بصرية مستفيدا من التجارب التي مر بها شعبه حيث تمخضت عنها لوحات لم نألفها من قبل اي فنان مادته الزيت ليجسد تلك الاشراقات برؤى صادقة ومعبرة عكست المرحلة الدموية التي عانى منها الشعب الكردي نهاية القرن الماضي.

اقام معرضه الشخصي الاول على قاعة متحف السليمانية حيث تحدث عن معرضه الشخصي الاول قائلا:

إن هذا هو معرضي الشخصي الاول الذي اقيمه في السليمانية وقد شاركت بتقديم اكثر من(١٨ لوحة) ومن مختلف القياسات والاحجام وهي تعبر بشكل ذاتي.

لقد اخترت المدرسة التعبيرية كاسلوب تميز به وتعكسها اللوحات والانفعالات من حركة الفرشاة على القماش ، لان الانفعالات تحتاج الى دقة الالوان كي تظهر كما يجب وتصل عبرها روحية الفنان.

ان ذلك له علاقة بتلك الاحداث التي عاشها شعبنا الكردي في القرن الماضي في الثمانينيات عندما كنت طفلا وهي صور بصرية أختزنت في الذاكرة الذاتية لشخصي ، وقد بقيت في مجال ادراكي البصري حاولت ان لا تكون صور خيالية فقط، بل ان تضخ فيها الحياة عبر أعمال توضع أمام المشاهد والمتفرجين،والأعمال من جهة أخرى هي محاولة لتوثيق تلك المشاهد والمواضيع التي حدثت في ذلك القرن وتتضمن احداثاً تاريخية ومواضيع إجتماعية وكذلك لوحات لها علاقة بالحياة اليومية للإنسان،وهي تدور حول فترة الأنفال الصعبة التي عاشها الكرد وشهدت هجرة جماعية للعائلات الكردية.

والفنان رستم من مواليد محافظة السليمانية وقد تخرج في اكاديمية الفنون الجميلة سنة ٢٠٠٣ وقد شارك بالعديد من المعارض الجماعية للفنانين الكرد.