العدد (1915) السنة الثامنة - السبت (25) ايلول 2010 ◆ http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com

في البدء

علاء المفرجي

سيدات زحل.. فصل في سفر الكارثة

وأنت تنتهي من قراءة "سيدات زحل" للكاتبة العراقية المبدعة لطفية الدليمي الصادرة حديثاً عن دار فضاءات للنشر، ينثال أمامك ما اختزنت الذاكرة من روائع انتظمت في ما عرف بـ(أدب الحرب)، الأدب الذي يجد المبدع نفسه فيه أمام فعل الجنون، والفوضى المدمرة، والخراب، ليمارس بدوره كشفاً أشبه بالصدمة يجعلنا نقف في مواجهة حقيقة وجودنا الإنساني، وحجم خديعة اسمها الحياة.

في خمس وثلاثين كراسة تضمنها المتن الحكائي للرواية، كشف مؤسس لتداعيات حروب ثلاث، وسطوة سلطة مطلقة لرجل وعصابات وأفكار، وما تخللها من استلاب وامتهان ومصادرة للذات الإنسانية..

تبدأ سيدات زحل وبعنوانها الثانوي سيرة ناس ومدينة، بالسؤال- الصدمة للراوية: "أأنا حياة البابلي" أم إنني أخرى.؟.. ومن تكون آسيا كنعان التي احمل جواز سفرها؟" مستهلة فصلها الأول الذي حمل عنوان "الأسماء"عبارة من موقف التذكرة للنفري.

إشكال الهوية- الاسم هو جزء من إشكال وإلتباس يعيشه الوطن.. تتشظى الشخصيات مثلما يتشظى الوطن وتختل القيم..

حياة البابلي أو آسيا كنعان تبدأ رحلتها بالكشف المضني عن فوضى الأحداث ورعبها، الموت المتربص فينا عند كل زاوية، أو في عقول ملثمة.. يتمدد الزمن في الرواية بفعل المقاربة بين حاضر محتدم وماض مازال ماثلاً بإسقاطاته من خلال "سرد حكايات النساء وكشف أوضاعهن من حب وإبداع وانتحار ورعب وهجرة واغتصاب وقتل" .

الرواية عن التغيرات التي المت بالوطن منذ سقوط بغداد المذل على يد المغول عام١٢٥٨ ، وليس إنتهاء بقطع الرؤوس على الهوية في أبشع كرنفال للسادية.. وهي أيضاً عن صعود طبقة من الرعاع من قاع المجتمع يحكمها الجهل والهوس الطائفي المهيمن على مقدرات مدينة مستفيدة من (اضمحلال الطبقة الوسطى المنتجة للثقافة وتلاشيها في أزمنة الحروب).

حياة البابلي بؤرة لنساء يعشن فوضى الحدث وماساته، بهيجة، وآمال، وزينة، ولمى وأخريات حلقت ذكراهن في سماء الحدث كما جرتورد بيل البريطانية التي أسهمت في صنع الدولة العراقية الحديثة، وزبيدة التميمي التي عاشت قصه حبها في عهد داود باشا عام ١٨٣٢ .. مثلما الرواية عن رجال كان لهم نصيب من فصول الكارثة إخصاءً ، وبتراً للسان وموتاً بشعاً..

عمها (قيدار البابلي) المتواري منذ زمن الذي يرمز للطبقة الحاملة الإرث الثقافي والتي دمرتها الحروب وأجهزت على بقيتها الباقية ميليشيا الموت المجاني.. سرداب البيت حيث مخطوطات بغداد وذكريات من رحلوا هو رماد العنقاء التي ينهض منها الوطن طال الزمن أم قصر.. الملاذ الذي يحتضن خوف وقلق حياة البابلي، ويديم حلمها بوطن معافى..

الرواية ليست عن (أبطال كبار بمواصفات البطولة المتعارف عليها، وليس فيها بطولة لغير الروح الإنسانية.. البطولة معقودة لبغداد ذاتها، وشخصيات الرواية تؤثث المكان بأخطائها وخطاياها وأوهامها ونكساتها وخسائرها وأحلامها)..

سيدات زحل توثيق لأحداث عصفت بالعراق على مدى عصور من الزمن لكنها لم تكتب بتقريرية ومباشرة، فهي رواية تأملية، بجمال السرد واللغة الشعرية الذي عرفت به الكاتبة في أعمالها، لتجسد شهادة لزمن مختلف.

الموسيقار جميل بشير.. زرياب الثاني في ذكراه

احمد مختار

لندن

ساهم تطور أسلوب العزف المنفرد على العود في العراق خلال الربع الأول من القرن الماضي، في تحسين نوعية الإنتاج وازدياد أهميته التقنية والروحية. وأثّر هذا الأسلوب في العالم العربي في ما بعد، حيث كانت لجميع مؤلفي تلك المرحلة وعازفيها، روح تأليفية ذات خصوصية أضافوا اليها ما ابتكروه من نمط تقني جديد ومتطور معتمدين على إرث العراق الموسيقي الذي يمتد الى سالف العصور ويمر بعصر زرياب العباسي الى اليوم، فابتكروا بذلك كتلة متحدة بين التأليف الروحي وتقنية الأداء، وبهذا وفروا على الذين أتوا بعدهم عناء البحث في هوية أعداد الأصابع والريشة والمراحل التفاعلية في العمل.

لكن بعضاً من هؤلاء مثل الموسيقي العراقي جميل بشير، كتب موسيقى كانت في غاية الجمال والتعقيد الأدائي، تتميز بمهارة عالية وفريدة في الأداء. في مقطوعته «كابريس» مثلاً، نلاحظ التداخل المعقد بين الأصوات العليا والسفلى، وتداخل الأشكال الإيقاعية في الريشة بطريقة تكمن فيها صعوبة الأداء الموزون بالسرعة المطلوبة. وكان بشير يذهب الى مواضع لم تكن مكتشفة في العزف على آلة العود من قبل مثل العزف في منتصف العود على الأوتار الحادة، و استخدام لمسات هارمونية عالية الحس الجمالي. و لعمري هذا هو التطوير الحقيقي في آلة العود، و ليس الادعاءات السطحية التي تدل على جهلة بالموسيقى و بالتطور الذي حدث لآلة العود.

ولد الفنان جميل بشير في مدينة الموصل في العراق عام ١٩٢١ و على الأرجح في منتصف شهر أيلول. تعلم العزف على العود منذ الصغر حيث كان والده عازفاً وصانعاً. وعند تأسيس المعهد الموسيقي في بغداد عام ١٩٣٦ كان جميل بشير ضمن الدورة الاولى حيث درس على يد الشريف محيي الدين حيدر مؤسس المعهد، وبات من طلابه المتميزين، كما تعلم العزف أيضاً على آلة الكمان على يد الأستاذ الروماني سانو ألبو لتصبح آلته الثانية.

ويذكر الدكتور والباحث الموسيقي نبيل اللو مايلي: أن بشير عبّر مرة انه لا يعرف ما اذا كان توجهه الى الكمان الغربي رغبة عائلية في أن يكون من بينهم عازف انفرادي على آلة عالمية، ام أن الأمر كان مؤامرة ضده ليخلو الدرب أمام أخيه منير؟ أولا لا يوجد اتفاق على صحة الرواية ،ثانياً أن تعلم جميل بشير العزف على آلة غربيّة مثل الكمان، أضاف إليه قدرة هارمونية سمعية وقدرة على عزف التآلفات الصوتية في آلة الكمان التي عكسها على العود في شكل ناجح في ما بعد و ربما هذا هو سبب توجهه للكمان.

تميز بشير بخصوصية موسيقية يصعب ايجاد مثيل لها لدى الآخرين حيث عزف بتقنية أصابع وريشة لا يعرفها العود من قبل. تخرج الفنان جميل بشير من فرع العود في المعهد الموسيقي عام ١٩٤٣ بدرجة ممتازة، ومن فرع الكمان عام ١٩٤٦ ودرّس العزف على آلة العود، وعمل أستاذاً مساعداً لآلة الكمان في الفترة ذاتها، كما شغل رئاسة قسم الإنشاد والموسيقى الصباحي والمسائي في المعهد. عبّر الشريف محيي حيدر عام ١٩٤١ عن تفضيله الواضح لأفضل طالب لديه لبراعته التي خرج بها بعد هذه التجربة مع الآلتين بإهدائه عوده الخاص وهي هدية ذات دلالات ومغزى، وتشير الى خلافة جميل بشير أستاذه الشريف حيدر، وهذا شائع في الأعراف الموسيقية. حاول بشير ان يدرس العلوم التي لم يتسن له الاطلاع عليها، فركز على المقام والإيقاعات العراقية، لذا لم نجد أي تأثيرات أو استيعاب للألوان الموسيقية العراقية الأخرى مثل الأطوار الريفية وأسلوب الأداء في التعازي والغناء البدوي. لكنه استطاع ان يقدم لوناً فنياً متميزاً معتمداً على المقامات العراقية وإيقاعاتها، مكتنزاً في تصوراته التأليفية الكثير من اسلوب استاذه الشريف حيدر ومتخلياً عن البعض منها كالتأثيرات التركية لإيجاد لهجة موسيقية عراقية مقامية صافية.

ويتضح هذا جلياً في مؤلفاته مثل «عيناك» و «ايام زمان» وتقاسيمه على المقامات العراقية والعربية مثل تقاسيم مقام «اللامي» و «الاوشار» و «المخالف» و «الخنبات». تركز اسلوبه روحياً على ملامح المقامات العراقية وجذورها التقليدية، وتقنياً على الرشاقة والليونة في تقنية الأصابع والانتظام والدقة في الريشة المستوحاة من عمل القوس في آلة الكمان. كما ان نقاوة العزف لديه في حال السرعة الفائقة لا تشكل إدغاماً في النغمات او تشويهاً للجملة الموسيقية، منتجاً بذلك براعة الإتقان الفني في التأليف الموسيقي الصعب المراس، اضافة الى احساس الجمل الموسيقية العميقة ورونق الذوق الموسيقي الروحي وسلامته، اذ حاول أن يجانس بين الروح والتقنية في شكل عال ليصبح الأبرز في انجاز ذلك بين عازفي المدرسة العراقية التي تعتبر الأهم بين مدارس العود في العالم. وعلى الرغم من إن المدرسة العراقية تستخدم تقنية التآلفات الصوتية (الاكوردات)، لكن العارف في الموسيقى يجد إن تآلفات جميل بشير هي من وحي أفكاره، والبعض منها كان يصعب على عازف غيره تطبيقها.

وما ميز جميل بشير الإنسان والموسيقي الفذ أنه لم يتعكز على قضايا لا تمت للفن بصلة مثل(ما يسمى بالمقاومة) أو إهداء اسطوانة موسيقية لدكتاتور، لما يدره هذا التعكز من شهرة ومال يعوض النقص وعدم القدرة على منافسة الآخرين، و يساعد على تكميم أفواه الذين يشخصون النشازات الموسيقي و الإنساني.

توفي جميل بشير عام ١٩٧٧، تاركاً وراءه إرثاً موسيقياً مهماً وتجربة موسيقية عميقة، بحجم إنسانيته العالية.

ماتيس في متحف الفن الحديث: الحفر باللون

ترجمة: نجاح الجبيلي

إن المعرض الرائع الذي نظمه متحف الفن الحديث بعنوان" ماتيس: اكتشاف طموح،١٩١٣-١٩١٧" ليس معرضاً عادياً عن ماتيس. فهو يحتوي على بضع علامات عن الفنان الذي قال أن الرسم يجب أن يكون مكافئاً لكرسي مريح.

يقدم المعرض رؤية لماتيس المعذب الخاضع لحاجته الشخصية وهو يوجه النقد لنفسه ويعيد التفكير والعمل في صوره وفي غالب الأحيان يتركها لتبدو طازجة ومشروطة وحتى غير منتهية. نرى فناناً مهتماً بصورة متزايدة في جعل عملية الرسم ليست واضحة فحسب بل أيضاً نوعاً من التركيز العاطفي الذي بالكاد يكون تعبيرياً إلا أنه يمثل الانعزال الشديد الذي ينسب إليه على نحو مألوف. ومع وجود أكثر من ١٠٠ لوحة ومنحوتة ومطبوعة ورسمة يقدم المعرض قراءة محكمة لأربع سنوات هي الأشد قسوة في صنعة ماتيس الطويلة.

تلقي المجموعة الضوء على المزج المثير للأوساط من قبل ماتيس ورغبته في الأخذ من أحدها كي يحّرك الآخر. في لوحات عديدة مرسومة بجرأة ثمة خطوط سوداء تمزق مستويات اللون مثل وقاء يرفض أن يبقى في مكانه.

إن النحوت البارزة الكبيرة الأربعة "للظهر" في حديقة المتحف هي متاحة للمشاهد و تبدو في هذا السياق أكثر شبهاً بماكتيتات للوحات أكثر من كونها نحوتاً من البرونز المصبوب وهي تؤكد السبب في أن ماتيس الرسام يسمى حفار اللون والفضاء.

يمكن لماتيس أن يحفر بالفرشاة لكن أحياناً كان يستعملها مثل قلم رصاص. كانت لوحة بيكاسو الضارية "آنسات أفينيون" المرسومة عام ١٩٠٧ بمثابة الشوكة في جنب ماتيس في أغلب السنوات التي ضمها هذا المعرض بينما كانت التكعيبية عاقبته الأكثر صفاءً.

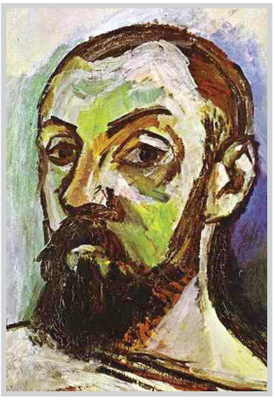
كان مسحوراً بالفن الأفريقي – الذي قدمه له بيكاسو- وأحيا تقريبا بصورة منفردة النحت الأوربي بنصوع جديد وتشويه للشكل، كونه الأول بين الوحشيين – أو الوحوش البرية- فجّر مع جورج براك وأندريه ديران- الرسم مع تأكيد جديد على اللون الصارم : اللون من أجل اللون.

في عام ١٩١٠ انسحب ماتيس من العالم الفني في باريس المليء بالضجة. أجر بيتاً في الضواحي وشيد ستوديو في حديقته واستعاد نشاطه بالسفر. رأى معرضاً ضخماً للفن الاسلامي في ميونخ وإيقونات روسية في موسكو. وفي أسبانيا رأى العمارة الإسلامية وأعمال بيلاكثيث وإل غريكو وغويا. وبعد إقامته المؤقتة في المغرب عام ١٩١٢ وبداية عام ١٩١٣ أعاد تأكيد إيمانه بالمزاوجة بين النور واللون. لكنه رجع إلى باريس في كانون الثاني عام ١٩١٤. انتقل هو وزوجته إلى شقة في السان ميشيل تتكون من طابق واحد تحت الأستوديو الذي عمل به من ١٨٩٤ إلى ١٩٠٧ وكان يطل على نهر السين ونوتردام.وفي السنوات اللاحقة دفع ماتيس فنه إلى أقصى الحدود من القياس واللون المتفرد والقوة الشكلية وخشونة السطح والدفق العاطفي.

إن لوحة "المستحمات" المعلقة بالقرب من مدخل المعرض تشير إلى فهم ماتيس المبكر لأهمية سيزان- وهو الإدراك الذي أصبح فقط منتشراً على نطاق واسع مع المعرض الاستعادي لسيزان عام ١٩٠٦. و يشير أيضاً إلى واحدة من ثيمات أكبر للمعرض: علاقة ماتيس بالمعرض الفرنسي الكبير لرسم العراة في المناظر الطبيعية.

يحتوي المعرض أيضاً على لوحة ماتيس المعقدة " عارية زرقاء" في عام ١٩٠٧ واللوحة الغريبة الخالدة " مستحمات مع سلاحف" (١٩٠٧-٠٨) التي تهيمن عليها أنثى مسيطرة تلتهم يديها وهي على وشك أن تقذف الطعام إلى السلحفاة. إضافة إلى اللوحة الضخمة "مستحمات أمام نهر" التي تشبث بإكمالها ماتيس خلال أغلب الفترة التي غطاها المعرض إذ بدأها عام ١٩٠٩-١٩١٠ ثم رجع إليها في عام ١٩١٣ قبل أن يكملها أخيراً عام ١٩١٧.

لم يكن ماتيس مهتماً بالتهشيم أو القطع الصغيرة. إذ ركز على الكمال والبساطة والضخامة في مستويات منحنية بطرق توحي بشظايا التكعيبية و استند إلى سيزان بشكل مؤكد كما فعل التكعيبيون لكن بتوازن مؤثر مع الإعجاب الدائم بالألوان المحددة للوحات "جيوتو" من الفريسكو وهي من العلامات البارزة في بواكير عصر النهضة التي رآها في "بادوا" خلال رحلة إلى إيطاليا سنة ١٩٠٧.



تلويحة المدى

حفريات الشاعر وأبحاثه

■ شاكر لعيبي

يكتب جُلّ الشعراء العرب المعاصرين المادة النقدية والفكرية والبحثية التي تقع في إطار نمط معرفيّ ليس من طبيعة الشعر بالضرورة. بعضنا يكتب يومياً أو دورياً في الصحافة اليومية أو الشهرية في السياسة والاقتصاد والمعارف العامة الجميع يخاف حدّ الذعر من صفة الباحث أو الناقد ويتحاشاها جوار الصفة "الشعرية"، كأنها نوع من النقيصة، وكأنها ستقلل من الطاقة الشعرية الفوّارة ومجد الشاعر. لكنها طويلة ومدهشة قائمة الشعراء الذين يكتبون بحوثا ونقوداً ودراسات. ويمكن أن تبدأ بعلي أحمد سعيد (أدونيس) الذي أنجز بحثاً أكاديمياً محضاً صدر بثلاثة أجزاء عنوانه "الثابت والمتحول" ثم أصدر العديد من البحوث عن الشعرية العربية و"الصوفية والسوريالية" و"لنص القرآني وآفاق الكتابة"، لتمر بعبد القادر الجنابي ودراساته التوثيقية لشعراء وأجيال وظواهر يحبّها ليس آخرها كتابه البحثي "قصيدة النثر وما تتميز به عن الشعر الحر"، وما بينهما سنذكر مقالات عباس بيضون النقدية الجادة منذ أكثر من عشرين عاماً التي يمكن أن تخرج بمجلد نقدي- تأملي ضخم الحجم، ودراسات بول شاوول التوثيقية عن المسرح وغيره، ودراسات فوزي كريم الدقيقة عن تاريخ القصة العراقية فيما سبق، والموسيقى الكلاسيكية فيما بعد، وبينهما تتبعه المنهجي لمسارات الشعر العربي القديم والحديث الصادر بكتب عدة، ودراسة شوقي عبد الأمير المدققة "مجلة لقمان" عن النثر الجاهلي، وملاحظات صلاح عبد الصبور في "قراءة جديدة لشعرنا القديم" التي لا تقع في التأمل قدر وقوعها في التقصّي العقلاني. وكتابات التونسي المنصف الوهايبيّ البحثية الدائبة التي تنتقي مصطلحاتها. في العراق، كذلك ثمة زاهر الجيزاني ودراساته عن تاريخ العراق السياسي وخزعل الماجدي وبحوثه عن إرث بلاد الرافدين، وفي المغرب محمد بنيس وما نعرف جميعاً عن دراساته الجادة عن الشعرية العربية بمجلدات عدة.

ولو أننا عرجنا قليلا إلى المجال التشكيليّ لرأينا قامة بحثية صافية مثل الرسام شاكر حسن السعيد الذي يعرف القاصي والداني انشغاله بالكتابة الأكاديمية التي تضعه في مصاف مؤرخ جامعيّ لتاريخ الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة. ولتوقفنا أمام الباحث التشكيلي بلند الحيدري كذلك. لو أننا التفتنا أيضاً صوب أبرز شعراء الفرنسية الأحياء لوجدناهم من الأساتذة الجامعيين الذين يقدّمون البحث الدقيق تلو البحث في الدوريات المحكّمة. ولو أننا انصرفنا إلى ماضي الشعر العربي فلن يُستطاع إقناعنا بشأن المتنبي وأبي العلاء في الأقل، فكلاهما من كبار العارفين بالفلسفة اليونانية والفكر المعاصر لهما، وقد اغترفا منه.

في ثقافتنا العربية من العيب، على ما يبدو، أن يوصم الشاعر بالباحث. من الممكن والمستحسن أن يكون مترجماً للشعر وحده، على أساس أن ترجمته للشعر توطّن مرجعياته الشعرية المقطّرة تقطيراً في أذهان قرائه، كأن مرجعيات الشعر لا تقع أيضاً في الرواية والموسيقى والفكر والفلسفة والتاريخ. من العورة أن يوصف الشاعر العربي بالأكاديمي، لأن الروح الأكاديمي في العالم العربي رديفٌ للخوف من المغامرة المعرفية، وصنوٌ للتحجّر الذهنيّ المزمن، ولصيقٌ بالسير على نهج الأصول الجامدة. المشكلة والحالة هذه تقع في معنى الأكاديمية وموطنها الأصلي: الجامعة التي تصير في العالم العربي نقيضاً للبحث التجريبيّ والتأمل- وإنْ بأدوات أخرى- الذي هو جوهر الشعر الصافي أيضاً.

تزامنت المغامرتان الشعرية والبحثية لدى العديد من الشعراء، كالرصافي منذ وقت مبكر ومن دون أدنى المخاوف. لعل دلالة المخاوف الراهنة تقع قليلاً في عدم الثقة بالذات الشاعرة، وكذلك القناعة بأن لا علاقة للشعر بالمعرفة.

الخوف من فكرة الباحث تقدّم صورةً للشاعر العربي المعاصر من طينة بائدة، إذا لم نقل رومانسية، مائعة. إنها ملامح قديمة لصورة الفنان ناسكاً معتزلاً، منهمكاً بما يَعْرف فحسب، مصلّياً، رائياً، غريب الأطوار، ينطق الحكمة عن هوى، تائهاً، عربيداً، صوفياً صافياً أو سوريالاً. لم نبرهن حتى اليوم على أننا من نطفة مشتقة من تلك الطينة، إذا لم يُبَرْهَنْ لنا على نقيض تام للرعوية وللهيام بالطبيعي: لطالما عرفنا كراهية التوحُّد لدى جمهرة واسعة عبر علاقات عريضة محسوبة رياضياً. وخلافا لممارسات المتقشفين يذهب هذا الكثير لصالح التبذل والانصراف إلى الدعوات حيص بيص والحضور بكل الطرق، بل أنه خلافاً لحكمة الشاعر المفترضة يُعْلَن عن شبيهٍ لها.

المغامرة واحدة بالنسبة للشاعر في الحقلين الشعري والبحثي، سوى بفارق واحد: أن البحث يتطلب جهداً أكبر من الموهبة الغريزية المزعومة، الرعوية.، أكثر قليلاً من كتابة النص الشعريّ بضربة نرد. الجوهر واحدٌ طالما يقوم على مغامرة العقل وتلافيفه.

المشكلة في العالم العربي هي أن الكثير من الشعراء الإشكاليين المعروفين مقروؤون بصفتهم باحثين رصينين (أو متأملين أو ناثرين بارعين أو مطلقي أفكار مثيرة) وليس بصفتهم نصوصاً شعرية راسخة. قد ينطبق الأمر على أسماء قد لا نتوقعها ممن ذكرناهم للتو. إن حضورهم في الذاكرة الثقافية العربية يتم عبر الطريق (اللا شعري) بالأحرى. خذ مثلا أدونيس: لقد ظل "الثابت والمتحول" محور الحديث عنه، بل عنوان شهرته عقوداً طوالاً وقام عليه جزء مهم من شعريته، في حين أن مجد الشعراء المحررين الثقافيين في الصحافة العربية المركزية قام في جزء حيويّ منه على تودّد الراغبين بالنشر لديهم وليس انطلاقا من نصوصهم الشعرية بالضرورة. هذا لا يقلل من شعريتهم لكن يثير الشكوك على مجمل الممارسة الثقافية، الشعرية والنثرية والنقدية. ولو صح هذا الأمر فإن هناك شيئاً مريباً في موضع محدّد، وهناك خيرٌ منا لمعالجته.