الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 8 أيار 2024 العدد 5926 Wed. 8 . May. 2024 Issue No. 5926

02 المتع البشريَّة.. بأيِّ ثمن؟

04 المقاهي الثقافيَّة.. من الملتقى إلى الفيسبوك

06 الوعي التراثي بالخطاب الموازي

08 في توصيف علم الجمال

10 حقوق الحيوانات تشغل الوسط الفلسفي

14 «أنا التي تحمل الزهور إلى قبرها»

ch.editor@alsabaah.iq

من خُلقَ أولاً الرجل أم المرأة ؟

المتع البشريَّة.. بأيِّ ثمن؟

د. رضا الأبيض / تونس

تبدو الحيواناتُ أكثر استمتاعاً بالحياة من الإنسان. توفر الطبيعةُ للمتوحشة منها ما تحتاج من متع غذائية، وتتزاوج دون ضوابط وتقاليد وتتنقل بكل حرية في المحيطات والصحاري.. أمّا الأليفة منها مثل القطط فهي تسكن مع الإنسان في بيته ولها من طعامه وملاطفاته نصيبٌ..

أليست بهذا أكثر سعادة واستمتاعاً من الإنسان الذي لا يبلغ المتعَ إلاّ بمجهود، بل قد يدفعه ذلك إلى خوض الحروب والتضحية بالنفس وبالأمن ؟

في كتابه " تطور المتع البشرية، رغباتٌ وقيود" استهل شارل كورنريخ Charles Kornreich 1 دراسته بقصة ذات دلالة، تساءل فيها على لسان الأولاد وهم يستعدّون للذهاب إلى المدرسة في يوم بارد وضبابي : لماذا يجب أن نخرج في هذا الطقس السّيئ ونعاني زحمة السير، ولا نعيش مثل قطة المنزل التي انزعجت من الحركة ثم عادت تتثاءبُ وتتمدّد على الأريكة ؟

من منّا يصيبُ في حياته متعاً أكثر نحن أم الحيوان ؟ ولمَ ليس للبشر الحقُّ في الحصول على متعه مثلما تحصل عليها الهِرَّةُ ؟

في الواقع، إنَّ المتع التي يسعى الإنسانُ للحصول عليها أكثر تنوعاً من تلك التي تكتفي بها الحيوانات. ولكنْ هذه الكثرة بقدر ما تبرر المجهودَ الذي يجب أنْ يُبذل من أجلها، فإنها أيضاً بابٌ لمشكلات كثيرة ليس أقلها ما يتعلّق بضبط النفس، وبالإدمان.

إنَّ لمتع مثل الطعام والجنس واللعب واللهو .. مركزاً في مخّ الكائنات، سواء بالنسبة إلى الإنسان أو الحيوانات، يخضع للإثارة يسمّى " مركز المتعة" . لا فرق من هذه الناحية، ولكن، يقول كورنريخ " في ما يتعلق بالبشر، فإنّ عملية البحث أكثرُ صعوبةً لأسباب أخلاقية".

هل يعني ذلك إذا عطلنا " مركز المتعة" في مخ الإنسان كفّ عن طلبها ؟ وإذا زدنا في تحفيزها زادت الرغبة واحتدّت ؟

يقول كورنريخ: لقد قادت الملاحظاتُ كلاًّ من كينْت بيريدج K.Berridge وتيري روبنسون T.Robinson من جامعة ميشغن إلى تمييز جهازيْن على الأقل يعملان على عملية ضبط المتعة. الأول هو جهاز " الرغبة" الذي يستخدم الدوبامين كجهاز إرسال، والثاني جهاز " المتعة" القائم على تكوّنات أفيونية وقنّبيّة داخلية، مخدّراتٍ نفرزها بشكل طبيعي في دماغنا. ومع أنَّ الجهازيْن شديدا الترابط إلاّ أنهما ليسا متطابقين" بمعنى قد نشعر بمتعة دون رغبة أو برغبة دون متعة..

ثمّ إن " مراكز المتعة والرغبة" ليست محدودةً بدقة كما نظنّ، وليست متطابقة كلَّ التطابق عند الحيوان وعند الإنسان، ولا هي نفسُها عند الرضيع والطفل والبالغ..

لقد تطورت وتغيرت بفعل عوامل كثيرة بيئة واجتماعية...

يقول المؤلف: إن غالبية الثدييات مبرمجةٌ بشكلٍ يجعلها تهتمّ بصغارها، ولكنَّ الحاجة إلى الحب طويل الأمد لدى الجنس البشري هي حصيلةُ الحاجة إلى الإحاطة والرعاية وتأمين الغذاء والحماية ، وذلك خلال مراحل زمنية طويلة. واللعبُ هو نشاطٌ شامل عند جميع الأطفال، وهو ليس وقْفاً على بني البشر، فصغار الهرة تلعب كثيراً. ومن الواضح أنها تقوم بتمرين يهدف إلى إعدادها لحياة البلوغ: المناورات، الاقترابُ وسرعة الحركة والإمساك بالطرائد المتخيلة بشكْل أو آخر. لكنْ لدى أطفال الجنس البشريّ يُضاف إلى هذا قسمٌ كبير من الخيال. يمكن استخدام الشيء الواحدِ بأشكالٍ مختلفة، وهي خصوصية تتطلب ارتياد عالم رمزي. وهكذا فإنّ ألعابَ الدّوْر الذي يجري تقاسمُه عند الاقتضاء هي استعداداتٌ متطوّرة لعملية التوجّه في العالم الاجتماعي " .

إنَّ من سمات الجنس البشري ما سماه المؤلف" النمو المتأخر" . هذه الخصوصية التي لا نجد ما يوازيها في عالَم الحيوان سمحت بطواعية عقلية أكبر وبالاستمرار في التعلّم طوال حياتنا.

هل يعني ذلك أنه لا وجود لأيّ تشابه بيننا، نحن البشر، وبين الثدييات ؟ لا شك في وجود تشابه. ولكنْ في المقابل ثمة اختلافٌ، غير أنه ، يقول المؤلف، ما زال من الصعب تحديده ومعرفة درجته.

الموسيقى إحدى المتع الخاصة بالإنسان

فما هي أنواع المتع عند البشر ؟

يمكن أنْ تنتج المتعة لدى البشر إما عن حصول شيءٍ مُحبّب ومرغوب، أو اختفاء شيء مكروه. وفي الحالتين ثمّة بحثٌ عن " استعادة التوازن"، وهو بحث يتطور بتقدم العمر، وفي علاقة بالمحيط والتجربة الحسية والاجتماعية..

يضرب المؤلف على ذلك مثالَ الأرجوحة بالنسبة للرضيع وكيف تُستبدل، مع الوقت، بوسائلَ أكثر تطوراً مثل الدراجة ثلاثية العجلات، وعندما يكبر الشخص ويتخذ الجهاز الدهليزي موقعه الفّعلي ولا يعود بحاجة إلى ضبْط ، يحتفظ بعضُ الراشدين بشيء مهم من عملية الرّبط بين الجهاز الدهليزي ومركز المتعة: يستمرّون في طلب ذلك في السّيارات السريعة ورياضات التزلج وأماكن جذب الأحاسيس التي كانت ضروريةً لتأمين النحو الجيد لتحريك الحافز عند الطفل . وتستمر بعضُ الإيقاعات في التخفيف من الاكتئابِ في سن الرشد، على سبيل المثال الرقص والركض والمشي.."

إنَّ القطط لا ترقص ولا تتأرجح، ولكنها لا شك تضبط جهازها الدهليزي بوسائلَ أخرى مثل القفز والمطاردة.

إن إحدى المتع الخاصة بالإنسان الموسيقى. فعلى خلاف الحيوان ينجذبُ البشر إلى الموسيقى والأصوات الموقّعة. ثمة تفسيرات كثيرة لهذا، منها مساهمةُ الموسيقى في تنسيق مشاعر الجماعة وترسيخ وحدتِها، ومنها أن للموسيقى دوراً في الجذب الجنسي وكذلك ينجذب الناس إلى الألوان. وفي المقابل لا تعير لها القطط أهمية ..

هناك، إذن، متع حسية كثيرة لا يتقاسمُها البشر مع القطط والقردة وسائر الحيوانات. أما بالنسبة إلى المتع المعرفية والرمزية فهي حصراً بشرية: متعة التعلّم، والرسم والتعاون، والشراء..

إن المتعة في اقتناء الحذاء الذي قُذف به جورج بوش مثلاً أو اقتناء لباس داخلي لمادونا ناشئ عن القيمة الرمزية لتلك الأشياء، والتي لا علاقة لها بالقيمة الفعلية .

نفس الشيء بالنسبة إلى قارورتين من نفْس المشروبات ، تحرك القارورةُ التي كتب عليها "بلدي ومعتق" دائرة المتعة أكثر من الثانية التي لم يكتب عليها شيء.. والأمثلة كثيرة على الغذاء الذي يكتب على حاوياته ما يفيد أنه بيولوجي أو محلّي ..

إنّ "الرمزي" خاصية الإنسان. والوصول إليه سمح، كما يقول المؤلف، بإنتاج صناعة مزدهرة لما هو مزوّر ، لما

هيأة التحرير
مدير التحرير
نزار عبد الستار
سكرتير التحرير
وسام عبد الواحد
رئيس القسم الفني
مصطفى الربيعي
التصميم
خالد خضير
الاعلانات:
ads@alsabaah.iq
موبايل:
07809174852
العلاقات العامة
موبايل: 07809174853
pr@alsabaah.iq
info@alsabaah.iq
التوزيع والاشتراكات:
موبايل: 07809210536
dist.imn@alsabaah.iq
مطابع شبكة الإعلام العراقي IMN PRESS

ليس حقيقياً مثل الأدب والسينما والتلفزيون..
لقد صارت هذه الوسائطُ قادرة على أن تولّد في داخلنا مشاعر قوية.. قد نضحك أو نبكي أثناء مشاهدة فيلم، وقد لا ننام أو نسعد كثيراً بعد أنْ ننهيَ قراءة رواية أو تصفّح مجلّة..
هذه النشاط مثل اللعب، لا يكلفنا كثيراً، ويجري فيه الصراعُ للفوز بما هو مزوّر. إننا نعي أنها صيغٌ خياليّة. ولكن في الوقت نفسه نشعر فيها بالمتعة إلى حدّ أننا نطلب الإعادة، إعادة مشاهدة فيلم أو الاستماع إلى أغنية أو حكاية خرافية ترويها لنا الجدّات . إنها تتيح لنا أنْ نتعلم ونتكيّف وأن نتعرف إلى أشخاص ليست لدينا أية فرصة للقائِهم، وتتيح لنا أن نسافر ونحن في بيوتنا .. وتسمح لنا أيضاً بأنْ نبني سيناريوهات لا نهائية. ذلك هو الفرق بين متعنا ومتع القطط والقردة والثدييات الأليفة ..
إن القطط تسترخي وتتثاءبُ وتحبّ الملاطفات، ولكنها لا تحلم ولا تبني سيناريوهات. ولذلك، فإنَّ متعَها محدودة. في حين أنَّ متع البشر خلال مسيرتهم التاريخية تنوعت وتكاثرت. وذلك، يقول المؤلف، بفضل عاملين اثنين هما: التحرر من الوقت، واختراع الوسائل: تدجين الحيوان، استغلال الطبيعة، استخدام النار، تسخير العبيد..
لنفكر مثلاً في الطعام. ليست المتعة في أنْ نملأ بطوننا بأيّ شيء يسدّ الرمقَ، وإلاّ لما أبدعنا صنوفاً من الأطعمة وأنواعاً من الأواني، أو لما تنوعت طقوسُ الأكل وآدابه وتطورت صناعتُه. كان يمكن أنْ نكتفي، مثل القطط، بالضروري والمتاح لسدّ الحاجة والبقاء على قيد الحياة، ولكن الطعام صار ثقافة وفناً ومتعة.
إن التكرار يقيّدُ المتعة لأنه يُحدث الملَلَ والانزعاج، ولذلك كان دأبُ الناس التطوير والتنويع. وقد يقيّدُ المتعةَ المنعُ لأسباب دينية أو أخلاقية، غير أنَّ ذلك لم يحل دون خرق الناس الممنوع، بل وجدوا المتعةَ في الخرق أقوى وأشدّ. يعبّر عن ذلك قولهم: الممنوع مرغوبٌ
بيد أن هذا اللهاثَ وراء المتعة قد يؤدي إلى السقوط في جحيم الإدمان، وإلى الشعور بالخواء أو الجنون والموت .. وعليه، مثلما يكون التكرار والتعود مملّاً وسيئاً، فإن عدم كبح المتع أيضاً سيء ويشكل خطراً على الفرد والجماعة.
ولعلّ ما يسِم حياتنا اليومَ هو الجوع إلى مزيد من المتع بسبب ما سماه المؤلف "الفائض"، الفائض في الوقت والطاقة والموارد..
وللمفارقة أن هذا الفائضَ لم يحقق لنا "التوازن المنشود" الذي وُعدنا به بقدر ما أربك توازننا وأخل بأجهزة الضبط عندنا.
وعليه، حقّ لنا أن نتساءل: أليست، والحالُ على ما صارت عليه، أليست القطط أكثر ذكاءً منّا؟ لقد ألفتنا، واكتفتْ بما نقدّمه لها من طعام وشراب قبل أن نغلق دونها البابَ ونبدأ، نحن، رحلة الشقاءِ اليومي التي لا نعود منها إلاّ في ساعة متأخرة من الليل لننام طلباً لبعض راحةٍ قبل شروق شمس الغد؟ فغداً تنتظرنا رحلةٌ شاقة أخرى .. ازدحام في الطرقات، طابور طويل أمام الإدارات والمغازات، نتائج سلبية في المدرسة، إفلاس الشركة، تغيرات مناخية وانتشار للأوبئة.، وحوادث أخرى كثيرة نبذل جهداً لنسرق من بينها بعض المتع التي كثيراً ما تكلفنا جهدا ومالاً ، وفي أحيان كثيرة تكون ظرفية وعابرة ..
في كتاب " تطور المتع البشرية، رغبات وقيود" يقدم الطبيبُ النفسي شارل كورنريخ ، في أسلوب أدبي مرحٍ، حقائقَ علمية ونفسية وبيولوجية واجتماعية تتعلق بتطور رغبات الإنسان ومتعه، وأثر صناعةِ الآلات وتراكم رأس المال في حياة الناس اليومية، وعلى حاجاتهم وعواطفهم التي صارت أغلبُها لعبة تتحكم بها أقليةٌ حولت الأغلبيّة إما إلى ما يشبه الآلات الميكانيكية (إثارة فاستجابة متوقّعة) أو إلى جيوش المستهلكين أو من العاطلين.. والذين أتاحتْ لهم الأنظمة المعاصرة، أنظمة السياسة والاقتصاد والإعلام..، فرصاً للحصول على متع صنعتها هي لهم ، ولكن بمقابلٍ باهظ وغير مسبوق ليس أقله الانحراف والإدمان..
إنَّ المتعة ضرورية، إنها مسألة حيوية بالنسبة للبشر، تؤمّن تطورهم الدماغي وتضمن توازنهم وتحفزّهم على الحلم والإبداع والتقدّم ..ولكنْ، أيّ متع تلك؟ من يرسم ضوابطها، الفرد أم المجتمع أم الدولة ورجال المال؟ وأيّ ثمن ندفع للاستمتاع بها؟

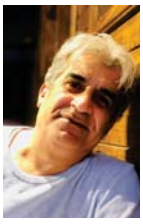
Charles Kornreich, Une histoire des plaisirs humains : Désirs et contraintes .L'Harmattan 2011, 246p

ترجمة محمد حمّود، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2014، 430ص.

بانتظار الحقيقة

أحمد عبد الحسين

الحقيقةُ على مقاس الإنسان وبقدره وبوسعه. وكيف يتعقّلها إنْ لم تكن كذلك؟ وكلما ارتقى إنسانٌ بوعيه أو بحدسه أو بمعلوماته أو بتقنيته صارتْ له حقيقة تلائمه في حاله الجديدة. إنها كالثوب الحيّ الذي ينمو على الجسد إذا نما ويصغر إذا تصاغر. وإذا استعرنا عبارة "توماس ترانسترومر" فإنَّ الحقيقة .لا الموت .هي التي تأخذ مقاساتنا.
كانت هذه المسألة بديهيّة عند بروتاغوراس: "الإنسان مقياسُ كلّ شيء"، لكنها اضمحلّتْ بعد أفلاطون وأفلوطين وسلطان الأديان فصارت الحقيقة مطلب الإنسان مذ صارت خارجه، فوقه غالباً عند المتدينين وفي الأفق الأبديّ الذي لا يُبلغُ عند سواهم. وربما كانت الحقيقة تجلسُ بانتظار نيتشه ليعيد تعريفها: الحقيقة خطأ مفيدٌ ووهمٌ نافع. وهي في خدمة الحياة لا العكس كما ظنّ أبناء القرون الخوالي.
وعلى هذا فالناس أمام الحقيقة اثنان: واحد يريد بلوغها، وآخر يريد استثمارها. الأول يريد أنْ يدركَ الحقيقة لذاتها، وآخر يريدها لنفسه ومن ضمن ممتلكاته. وقبل هيدغر بكثير أيقن المتألهون والعرفانيون أنَّ "الحقيقة انكشاف" وأنها تأتي مصحوبة بدهشة كبرى. لأنَّ "مواضع الحقيقة دهشٌ وحيرة". وأنها لا معيار لها بل هي .بحسب سبينوزا .معيار ذاتها، وأنّ أقرب تمثيلٍ لها في الأذهان هو النور الكاشف عن نفسه بنفسه كما يكشف عن الظلمة.
لكنْ إذا كانت الحقيقة تقبعُ خارجاً، أفليس واجباً عليّ تجاوز ذاتي لملاقاتها والتعرّف إليها؟ وأين؟ في البديهيات التي يقول عنها فرانسوا جورج ببلاغة كبيرة: البداهة مهما كانت لامعة فإنّها تظلُّ تحتفظُ بشيء من الوهم لسببٍ واحدٍ وهو أنّنا حتى عندما نفكرُ وعندما نتحدث وعندما نستدلُّ فإنَّ الحقيقة بالنسبة لنا ضائعة. إنها لا توجد إلا كمطلبٍ أو أفقٍ. لأنّنا لا نراها أبداً وجهاً لوجه مثلما لا يمكننا أنْ نحدقَ في الشمس.
هناك يقين بوجود الحقيقة كيقيننا بوجود الشمس، لكننا لا نستطيع أن نملأ عيوننا لا من الشمس ولا من الحقيقة.
مطابقة الحقيقة والشمس وجدتها عند هيدغر "الحقيقة كانكشاف ونور" وهنا عند فرانسوا جورج وعند سبينوزا، لكنّي قرأتها من قبلُ كأبلغ ما يكون في حديثٍ لجعفر بن محمد الصادق: "يا ابن آدم، تريد أنْ تعرفَ ملكوت السماوات والأرض؟ إنْ كنتَ صادقاً فهذه الشمسُ فإنْ قدرتَ أنْ تملأ عينيك منها فهو كما تقول".
وفي الحديث المسمّى بـ"حديث الحقيقة" والذي يسأل فيه كميل بن زياد علياً: ما الحقيقة؟ ويظلّ عليه السلام يجيبه ويجيبه إلى أنْ يقول له: يا كميل أطفئ المصباح فقد طلع الصبح.
أشرقت الشمس على هذه الهياكل فكشفت نفسها وكشفت العالم فانطفأت المصابيح ولم يعدْ ممكناً التهتمة بشيء.
ويوماً ما، يوماً ما ستأتي الحقيقة على مقاس أناسٍ انتظروها طويلاً واستحقوها.
لكنَّ لهذا حديثاً يطول ليس هذا أوانه!



مقهى الشابندر

مقهى حسن عجمي

روادٌ كانوا أدباءً وفنانين وصاروا فاشينستات

المقاهي الثقافيَّة.. من الملتقى إلى الفيسبوك

صفاء ذياب

لم تكن المقهى وليدة بداياتنا، نحن الذين تعرّفنا على الأدباء والفنانين في مقاهٍ مثل حسن عجمي وأم كلثوم والشابندر والجماهير... كانت تلك المقاهي آخر ما تبقّى من الأجيال السابقة بعد أن عُرفت قبلها مقهى المعقدين والبرازيلية والزهاوي وغيرها الكثير من المقاهي التي بدأت تنتهي مع أواخر التسعينيات حتّى ما بعد العام 2003 لتأخذ المقهى شكلاً آخر وبدأت تتحوّل من مقاهٍ خاصة بالأدباء والمثقفين والفنّانين والمهتمين بالشأن الثقافي، حتّى أصبحت كافيهات يرودها فاشينستات وباحثون عن الشهرة بعد نشر صور في وسائل التواصل الاجتماعي.

التحوّل الذي طرأ على المقهى جاء نتيجة للتحوّلات الاجتماعية والسياسية التي طرأت على البلد. فبعد أن كانت الصحافة - على سبيل المثال - مكاناً لمعرفة المستجدات الثقافية، والسياسية، والاجتماعية، وبعد أن كان صحفيو جريدة الجمهورية - مثلاً - يلتقون في مقهى الجماهير أولاً، وفي ما بعد في مقهى حسن عجمي، أصبح الفيسبوك ملتقاهم، وما يودّون إبلاغه يكون عن طريق الانستغرام وليس في جريدة يومية لها متابعوها.

اشتهر العراق، منذ بداياته، لاسيّما بغداد، بمقاهٍ عدّة كانت منتديات وصالونات ثقافية مفتوحة، تخرّج فيها أدباء، وكانت كافية لإنتاج أجيال مثقفة ومنتجة.. فما الذي تغيّر في المقهى وثقافته؟ وهل ما زالت هناك مقاهٍ بهذه الصور الثقافية؟

التوق إلى الألفة

يروي القاص حسب الله يحيى أنّه حين كان يأتي من الموصل إلى بغداد في الستينيات، لا يقصد قريباً عزيزاً ولا يُلقي بحقيبته في فندق ما؛ وإنّما كان يقصد (مقهى المعقديين) في الباب الشرقي بوصفها المقهى الأكثر حضوراً للأدباء والمثقفين والفنانين.

مضيفاً: "هناك لابدّ أن أجد أكثر من شخص أتوق إلى رؤيته بعد أن كنت ألتقيه من قبل أو قرأت له ما يسر وينبّه. وقد تقودني قدماي إلى حانة قريبة تحمل اسم (كاردينيا) عندما لا أجد من أبحث عنه في المقهى حيث أجدهم حينئذٍ في تلك الحانة.. إنّهم من أبناء جيلي الذين يهمني اللقاء بهم وتبادل الحديث معهم، فهم الأقرب إليّ من كل من أعرف من الأقارب والأصدقاء، إنّهم الجيل الذي يفهمني وأفهمه وأتبادل معه الحوار".

ويكمل: وقد أتجه إلى شارع الرشيد لألتقي هناك نخبة يقال عنها إنّها برجوازية وهي من روّاد (مقهى البرازيلية) بوصفها مكان الأدباء والفنانين الذين حباهم الله بقدر من ضمان العيش الآمن والسعيد والوظيفة الضامنة والتقاعد المجزي. إلّا أنّ جيبي لا يسعفني في ارتياد حانة (كاردينيا) في كثير من الأحيان وكذلك الحال في (مقهى البرازيلية) عندئذٍ أتجه جنوب شارع الرشيد إلى مقاهٍ رخيصة للصحفيين في الغالب حيث أجدهم في مقاهي (حسن عجمي، والبرلمان، والشابندر) وهي مقاهٍ قريبة إلى طبيعة عملهم الصحفي في (جديد حسن باشا).

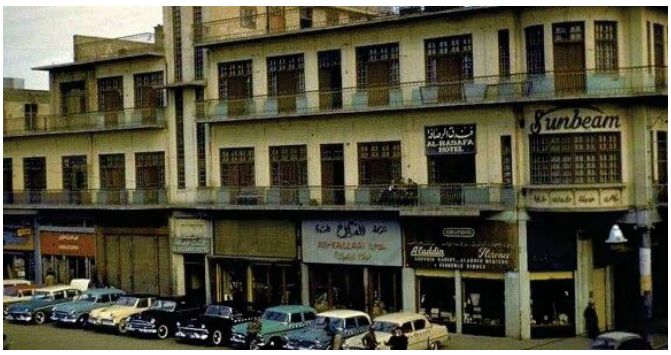
وبحسب يحيى، فإنّ الأمور اختلفت الآن ولا يجد صاحب (مقهى الشابندر) وهي في قلب شارع المتنبي - شارع الثقافة والمثقفين - سروره العذب إلّا في أيّام الجمعة، حيث يلتقي الأدباء والمثقفون الذين يرتادون المقاهي فيما الأيام التالية يعاني المقهى من فراغ! في حين تحوّلت (مقهى حسن عجمي) إلى مكانٍ لمن ضاقت بهم الأرض فقراً وهامشية، فيما أقفلت (البرازيلية والبرلمان) أبوابهما لتصبحا أماكن تجارية.. ولا أعرف إلّا قلّة من الأدباء ممّن يقصدون (مقهى الجماهير) في الباب المعظم!

مقهى الزهاوي

الآن شاخ جيل الستينيات، فالكثرة منهم قد رحل والبقية ينتظرون في أحسن الأحوال، وقد يقصد بعضهم (مقهى رضا علوان) أو (قهوة وكتاب أو الثقافة للجميع) إلى جانب جيل جديد من الأدباء والمثقفين والفنّانين الشباب يقصدون هذا المكان الراقي (الكرادة) في بغداد، أمّا القسم الآخر والأكثر بروزاً، فهو الانشغال بالكتاب وما يضفيه من عزلة والجهاز النقّال وما يعطيه من تسلية ومتعة وعلاقات.. خلاصاً من معاناة المواصلات وزحمة الطرقات وثقل الحياة.

مقاهٍ للمظاهر

في حين يشير الشاعر والمترجم محمد تركي النصار إلى أنّ علاقته بالمقاهي الثقافية تمتدُّ إلى نهاية عقد السبعينيات من القرن الماضي، فـ"بعد إكمالي للدراسة الإعدادية بدأت بالتردّد على مقهى البرلمان في بداية شارع الرشيد مقابل جامع الحيدر خانة، حيث تعرفت على عدد كبير من الأدباء أذكر منهم خزعل الماجدي وعبد الزهرة زكي وحميد قاسم وسلام كاظم وزاهر الجيزاني، كان الانطباع الأول مزيجاً من الدهشة والشغف بالنسبة لشاب يافع كان مسكوناً بقراءة السيّاب والبيّاتي وشعراء المهجر وروايات دار التقدّم والشعر الفرنسي، وإذ أستعيد الآن تلك اللحظات الأولى ينتابني الإحساس بالخشوع ورهبة المكان الذي كانت تحوم حول جدرانه أرواح الأسماء الأدبية الكبيرة والمهمة بكلّ ما انطوت عليه عقود الستينيات والسبعينيات تحديداً من روح التحدّي والمغامرة واضطرابات الواقع السياسي ومخاضاته المركّبة التي



مقهى البرازيلية

كهوة وكتاب

يطول الحديث عنها.

ويضيف: مـا أريد أن أركّز عليه هنا هـو أنَّ الهمَّ الثقافي والشـغف بالقراءة والأدب كانت تمظهراتهما وتجلّياتهما واحتداماتهما لصيقة بشـكل أصيـل بالمقاهي الأدبية، وليس شـرطاً أن تكون شـاعراً أو قاصّاً أو روائيّاً أو ناقداً لترتـاد الأماكـن تلك، لكـن مـن المؤكـد أنَّ الغالبية الأعظم مـن مرتادي تلـك المقاهي هم قـرّاء وأصحاب هم معرفي أو سياسـي أو الاثنان معـاً، ولم يكن ارتياد تلك المقاهي لمجرّد تزجية الوقت واللقاء الاعتباطي مع حشـود شبحية لا تجمع بينها مشـتركات الوعي والذوق الأدبي والحلم بعالم أفضل كما يحصل هذه الأيام.

يمكـن القول إنَّ مقاهـي اليوم حتّى لو سـعى أصحابها لتحويلهـا إلـى ما يشـبه المنتديات الثقافية بنشـاطات وقراءات شعرية ونقدية لم تعد تتوفّر إلّا على قدر شحيح جـدّاً مـن تلك الـروح التـي امتلكتها على مـدى عقود سابقة تلك المقاهي الأولى التي أذكر منها مقهى البرلمان وحسن عجمي والبرازيلية والمعقدين وسواها.

إنَّ البدائـل التـي وفّرتهـا الانفجـارات التقنيـة وثـورة الإنترنيـت بـكلّ مـا توفّر للإنسـان من حرّيـة معرفية وخيارات كبيرة جدّاً وتحديث دائم وانقلابات متسـارعة أسـهمت كلّها فـي الحلول محـلّ ذلك الشـغف بتلك المقاهـي السـحرية حيـث كانت تمثّـل مكانـاً مصغّراً لتلقّـف الأخبار وتبـادل الآراء وتحديـد بوصلة الحلم، وببساطة يمكنني أن أقول إنَّ تلك المقاهي كانت تمثّل عنواناً ومركز جذب ومكاناً للنشـاط الروحي والتجلّيات الأدبية بما توفّرت عليه من تقاليد وأسماء مبدعين كبار في مختلف حقول الإبداع.

في حين يـرى النصار أنَّ مقاهي اليـوم من وجهة نظره صـارت أمكنـة للدخـان والضجيـج والثرثـرة وتلقّـف الشـائعات واللقـاءات العابـرة بيـن غربـاء أو أصدقاء يلتقون مصادفة أو ربّما مرّة كلّ بضعة أسـابيع أو أشهر. وحتى ما يقام أحياناً من نشاطات أدبية، فيها يقترن في كثيـر من الأحيان بما هو اجتماعي تغلب عليه المظاهر والاسـتعراضات السـطحية ويفتقـر إلى مقوّمات الشـد والجذب الأصيلين اللذين كانـا أهم ما يميّز مقاهي أيّام زمان.

من المقهى إلى الكافيه

ويكشـف الفوتوغرافي صباح والي عن أنّهم الجيل الذي شـاهد المقاهـي التـي كانت تجمعنـا كلّ يـوم تقريباً، التي عشـنا تجربتهـا الذهبية في الثمانينيات وعشـناها كونها متنفّسـاً في التسـعينيات، وشـاهدنا أفولها بعد التسـعينيات. وتذكّـر أنَّ ذلك ليسـت نوسـتولوجيا، ولكنّها واقعية الدخول في عصر الميديا والعولمة.

المقهـى بشـكلها القديـم لـن تعـود بسـبب التغيّرات الاجتماعيـة وتنامي شـكل المدينة بشـكلها الحديث، لذلك فإنَّ الكافيهات ليست بديلاً عن المقاهي وظهورها عجّـل كثيراً باختفاء المقهى بشـكلها القديم. فلا يمكن مقارنـة مـا تبقّى من مقـاهٍ لغايـة الآن بمقاهـي العقود السابقة.

ويبيـن والـي أنَّ المقهى بشـكلها القديم مـكان رجولي بامتيـاز، عالم الرجل وأحاديثـه وعوالمه وألعابه، كان غريباً وجـود العنصر النسـوي. وتلـك خاصّية عجّلت بنهايته، بعد الانفتاح الاجتماعي انزوت المقهى القديمة فـي الأحياء لتـؤدّي دوراً محلّياً، واختفـى بذلك دورها السابق من أن تكون مكاناً يضمُّ مختلف الفئات، ليقوم محلّها الكافيه الذي يختلف دوره تماماً عن دور المقهى. المقهى بمعنـاه مكان ثقافيّ انحسـر دوره تماماً، وربّما اختفى تماماً. ولا يستطيع مقاومة الميديا ولا حضورها.

ظاهرة مدينية

من جانبه، يبين الشاعر محمد كاظم أنَّ المقاهي الأدبية شـكّلت ظاهرة ثقافية مدينية مهمّة، استقطبت الكثير من الأدباء الذين يجدون في فضاءاتها متنفّساً للحوارات المنتجـة ومكانـاً مناسـباً لقـراءة الصحـف والمجلّات ومتابعة الراهن الثقافي الذي شهد ثورة في كسر الجمود والتطلّـع إلى أفـق التجديـد. وكان لكلّ مقهـى روّادها المواظبـون علـى التواجد فيها بشـكل منتظـم. دائماً تكون المقاهي في قلب المدن، ففي شارع الرشيد كانت هناك مقهى البلدية والزهاوي وحسـن عجمي والبرلمان والبرازيليـة وقد كتب عـن تأثير هذه المقاهي بشـكل مسـتفيض الشـاعر حسـين مردان فـي كتابـه الأوراق تورق داخل الصاعقة وكذلك الشـاعر هاشـم شفيق في كتابه بغـداد السـبعينيات، فهذه المقاهـي مكان عام يرتاده النـاس لتزجية الوقـت، فمنهم من يمـرُّ عابراً، ومنهم مـن يجعله مكاناً لإقامته لسـاعات طويلة، وقد احتلَّ بعض الأدباء جزءاً من مسـاحتها لتشكل ظاهرة لتجمّعات متباينة تلتقي أو تختلف في طبيعة الحوارات التي تصـل أحياناً إلى حـدِّ الخصومـات المؤقّتة، وفي ظلّ هذه الأجواء المنتجة تلتقي بشعراء وكتّاب وفنانين لهـم حضورهم الفاعل في المشـهد الثقافـي، فيقرؤون قصائدهـم وقصصهـم الجديدة ويحضر أغلـب محرّري الصحف الثقافية، وفي باقـي المحافظات يختار الأدباء مقهى مناسبة، ففي محافظة بابل كانت هناك مقهى أبو سـراج الملاصقة لشـطِّ الحلّة كان يرتادهـا أغلب أدباء المحافظة، منهم عبد الجبار عباس وباقر جاسـم محمد وموفق محمـد وناجح المعموري وغيرهـم. الجميل في هذه المقهى أنَّها تضم شرائح المجتمع كلّها، وكان بطل روايـة ناجح المعموري الأولى (النهـر) هو عامل المقهى كاظم الأدرد. غيـر أنَّ أغلب المقاهي الشـعبية اندثرت وتحوّلـت إلـى مشـاريع تجاريـة بحكم موقعهـا المهم وتحوّلـت المقاهي إلـى أماكن مغلقة، وبحكم تسـارع الحياة وانتشـار صفحات التواصـل الاجتماعي، فقدت المقاهـي البديلة حميميتها وأصبح اللقاء نادراً، غير أنّنا نظل نبحث عن مكان به رائحة المقهى في زوايا المدينة المهملة.

مقهى رضا علوان

المقهى... الكومبيوتر القديم

ويختتم الشـاعر رعد كريم عزيز حديثنا قائلاً إنَّ المقهى هي بيت الألفة العتيق أيّام زمان، حيث كانت المقاهي ملاذاً من وحشـة البيـوت أو الفنـادق الرخيصة. وكان يمكـن للزمـن أن يرسـم تاريخه فـي زاوية منهـا، فهنا يجلس الشـاعر وهنا الشـقّيل الـذي يـأكل فطوره في سـاعة محدّدة. وأغلبهـا تتمتّع بزاوية لـرفٍ من الكتب وأخـرى لكؤوس فريق المحلّة وأسـماء الفرق منقوشـة على الأعلام المثلّثة الصغيرة.

ويضيـف: لقد كانت المقهى بمثابـة الكومبيوتر العتيق الذي يحفـظ ذاكرة المدينة واجتمـاع الأدباء والفنانين فيهـا. في بغداد تركّـزت المقاهي الأدبية في السـعدون وشـارع الرشـيد والأكثر في شـارع المتنبي ومقترباته. وتسـتطيع أن تجـد ضالتـك عنـد الشـاعر أو الأديـب الفلاني وكأنّه يداوم رسـميّاً في زاويته الأثيرة، وتسـلّمه نتاجك الأدبي كي ينشره في الصفحة التي يشرف عليها. كانت المقاهي مؤسّسـة يحضر فيها الشاعر والموسيقي والفنـان.. ورجل الأمن كذلك. وأتذكّر مقهى "أبو سـراج في الحلة" كانت مقسّـمة على قسـمين، يمينك يجلس المثقفون وعلى يسـارك يجلس أهـل الأركيلة والدومينو والطاولة.

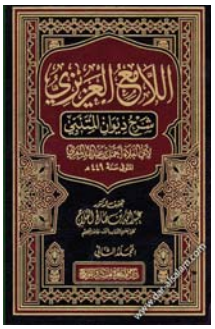
المقهى كانت نوعاً من الإدمان الاجتماعي، ولكنّها أيضاً كانـت منجماً للأبـداع، حتّـى أنَّ الكثير مـن الأعمال الأدبية خلّدت المقاهي في القصص والروايات.

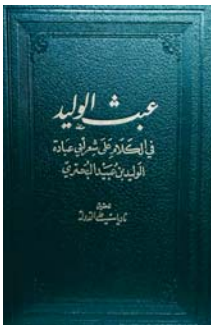
اليوم تحوّل الإنسان إلى الهاتف الخلوي، فأصبح يحمل مقهـاه في جيبه، يحدّق فيـه أغلب الوقت ويكتب فيه ويشاهد العالم من زاويته الصغيرة. والمقهى تحوّلت إلى الكافيه الذي يوثّق روادهـا يومياتهم كلّ لحظة بالصور والفيديويات والبث المباشر.

الوعي التراثي بالخطاب الموازي من الاعتباطيَّة إلى القصديَّة

د. صباح التميمي

صحيحٌ أنَّ الخطاب الموازي (العتبات/ النص الموازي) يُحيل على تلك النصوص المضغوطة المحيطة بمتون الأعمال الأدبية من عنوانات، وتصديرات وخطابات تقديمية، وخطابات هامش، وإهداءات، وغير ذلك مما يقع في دائرة ما أُسمّيه بـ(الموازاة)، تلك الفكرة التي حاول فيها (جيرار جينيت) التحوّل بالشعرية من دائرة بنيوية مغلقة تكتفي بقراءة قوانين الخطاب الأدبي دون الخروج عن أُطر بنيته، إلى أُخرى منفتحة تقرأ قوانين الخطاب الموازي لبنية ذلك الخطاب، في محاولة للوصول إلى فهم شمولي للنص ومحيطه، وتوجيه النظر نحو مناطق الهامشي والمتروك والمنعزل؛ لاستفزازها، والكشف عن خطرِها، ودورها في إنتاج الدلالة.





وصحيح كذلك أنَّ هذا المشروع وصل إلينا معلّباً بأكياس التثاقف مع ما جاءنا من منظورات الآخر الغربي الجاهزة، إلا أنَّ الفرق شاسعٌ بين (التجلّي المفهومي)، والقصد المصطلحي، وهذا ما سنحاول بلورته هنا، فمساحة التجلّي شاسعة تتمتّع بحرية حضورية ونحن فيها لا نبحث عن مصطلح بل عن مفهوم وتصوّر عام للفكرة؛ لذا نجد كثيراً من المقاربات العربية تحاول تأصيل مصطلحات حداثية عبر تلمّس تجلياتها في المتن التراثي العربي، لكنها في الغالب -للأسف- تسقط في إشكال (التقويل) الذي يُرغم (النص) ويُقوّله ما لم يقله، ويذهب بعيداً في التأويل؛ ليُحاجج ويقول بوجود الوعي بهذا المصطلح الحداثي أو ذاك في العقل العربي التراثي، ما خلق لنا مأزقاً أثقلَ الخطاب النقدي العربي بإشكاليات أخرى.

هذا لا يعني أبداً أننا نحاول تشكيل خطاب ضد تجاه هذه الممارسة، بل نحن نُشير إلى تلك التي تقع في مبالغات منها، فالوعي التراثي له مُمكّناته ومرجعياته وطبيعته وأعرافه ودوائر تشكيله الفكرية الخاصة، ولا ينبغي للقراءة المعاصرة أن تقاربه بمنظومتها المصطلحية والنظرية والفكرية التي تتبناها الآن، بل عليها أن تخلق طقساً خاصاً- لحظة مقاربة التراث- يحترم أعرافه وأدياته ولا يُصادر مناخات تخلُّقه وتكوينه التراثية، وهذا ما يقول به دارسون كثر.

بهذا الحذر ينبغي أن نفتح حواراتنا مع تراثنا، بل قد لا نبالغ إذا قلنا إنَّ علينا أن نتعايش مع ذلك العقل، ونكتشف زوايا تفكيره أولاً، لنحدّد مسار التعامل معه، ونثير الأسئلة التي تُطفئ هوس المعرفة المتشكّل لدينا ونحن نراقبه في مكمنه هنالك!

الأسئلة التي تُثار هنا: هل كان العقل النقدي التراثي على وعي بما أسميناه بفكرة (الموازاة)؟ وإذا كان كذلك، فمتى بدأ هذا الوعي بالتشكُّل؟ وهل رسم خطّاً بيانياً ممتداً طيلة حقبه -أعني بعد البدايات- أم أنّه تعرّض لمطبّاتٍ غيّرت من مساره جزءا ما طرأ عليه من تحوّلات وتقلّبات فكرية وفنيّة ذهبت به إلى مناطق أبعد من تلك التي بدأ منها، وانزاحت به عن تحقيق وجوده الموازي الخاص إلى ضفافٍ أخرى تغلّبت عليها الصنعة والتكلّف؟

جيرار جينيت

حاولت بعض المقاربات المعاصرة التي اعتنت بهذه الزاوية من التراث أن تجد إجابات لتساؤل (البدايات) لظهور فكرة (الموازاة) بوعي ينظر إلى العنوان (عنوان الكتب خاصة) بوصفه خطاباً موازيّاً مهمّاً لا هامشيّاً يوازي في حضوره متنه، ويحتفظ ببعض أسراره، ويؤجّل بعض معانيه، ويحمل صبغةً تُقرّبه من محاولة مقصودة لتشكيل (شعرية الموازاة) التي تخلق خطابات سيميائية مُضلِّلَة تتلاعب بالمعنى وتُضمره؛ لتُثير الأسئلة المُنتِجة في ذهن المتلقّي.

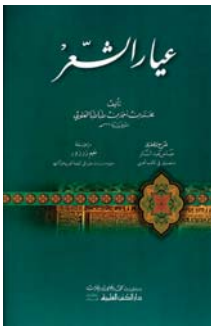
يقول الدكتور يوسف الإدريسي في كتابه (عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر): ((عرفت عناوين النصوص الأدبية القديمة مياسيم دقيقة واختلافات منهجية طبعت تراكيبها وشكّلت بداخلها بنية دلالية عميقة استقت خيطها الناظم من واقعها الثقافي والاجتماعي، فكانت النصوص العربية الأولى -خاصة أشعار الجاهليين والإسلاميين- تتخذ من مطالعها، وهي مكوّن من مكوناتها النصيّة، عناوين تُعرف بها، فنقول قصيدة "لخولة أطلال" لطرفة بن العبد (564م)، أو "بانت سعاد" لكعب بن زهير (26هـ)، ويبدو أنَّ ذلك قد انعكس على البنية التركيبية لعناوين المؤلّفات الأولى، التي اتخذت من أسماء مؤلفيها عناوين لها، كما هو الشأن بالنسبة إلى المختارات الشعرية التي صنعها المفضّل الضبي (168هـ) والأصمعي (216هـ)، والتي اشتهرت باسم المفضليات والأصمعيات، وهو الأمر نفسه الذي يلاحظ على عناوين مصنّفات أخرى تنتمي إلى حقول معرفية أخرى)).

ثمّ يقول في محاولة منه لتتبّع بدايات تكوُّن فكرة (الموازاة) في التراث: ((ومع تطوّر أساليب الكتابة ونُضج أدبياتها في الثقافة العربية- بفعل التحولات التي نتجت عن شيوع عملية التدوين وتنامي حركة التأليف- أصبح الاهتمام بالعنوان ينصب أكثر على المجال المعرفي للكتاب... فباستقراء عناوين الكتب العربية القديمة يلاحظ أنَّ الإسناد الذي كان جزءاً من العنونة سيتراجع لصالح بنيات تركيبية جديدة تقوم على تحديد موضوع الكتاب والكشف عن مجاله المعرفي، ويبدو أنَّ هذا التحوّل قد بدأ في الهيمنة- بفعل تحولات ثقافية وفكرية متعددة- منذ القرن الثالث للهجرة، فأصبحت العناوين منذئذ تتخذ تمظهرات متعددة، فتتألف من كلمة أو كلمتين أو ثلاث قبل أن تتطوّر بشكل مغاير لاحقاً فيدخلها التصنّع، وتغرق في توظيف المحسّنات البديعية من جناس وسجع وغيرهما)).

هذه التحوّلات نفسها أصابت عنونة (مدوّنات شروح الشعر القديم) مستهدفةً بنيتها التركيبية ومجالات تعالقها مع المتون، فحوّلَتْ مسارات تلك التعالقات من (الاعتباطية) البريئة، إلى (القصدية) المُوَجَّهة، لا سيما في تلك الشروح التي دخلت باب النقد الأدبي من ممارستها قراءاتٍ تفسيرية، تأويلية في أحيان، تُقارب النص الشعري بحثاً عن قصدياته السطحية، أو معانيه المخبوءة في مستوياته العميقة.

إننا نريد بـ(الاعتباطية) هنا، تلك التي تكون العلاقة فيها بين العنوان والمتن عشوائية غير معلّلة ولا مُبرّرة، بل غير مقصودة لذاتها، ولا يؤدّي العنوان فيها سوى وظيفة التسمية والتعيين... أي أنَّ العنوان لا همَّ له سوى أنّه يدلُّ على المتن دلالةً مباشرةً، أما (القصدية) فنعني بها العلاقة غير الاعتباطية التي تحمل تعليلاً نقدياً، ولها مبرّر مقصود، بمعنى أنَّ العنوان فيها يحقّقُ وظيفةً سيميائية مهمّةً، فضلاً عن وظيفة التسمية والتعيين، وفيها ستكون بنية العنوان منقسمة على سطحٍ ظاهر، وعمق خفي وهو الجزء الذي يُضمر خطورتها.

إنّ هذه القراءات الواصفة التفسيرية- الشروح- بدأت



بوصفها ظاهرةً، في القرن الرابع الهجري على يد ابن جنّي (ت 392هـ) في شرحه لديوان المتنبي المسمى بـ(الفَسْر)، وهو- بلا شك- شيخ الشرّاح المُحدَثين، وصاحب المتنبي وراوية شعره، ويُعدّ شرحه هذا من أوائل شروح المُحدَثين، أمّا مَن سبقوه من شرّاح الدواوين مثل السكري وابن حبيب فيسمون بالشرّاح القدماء، بحسب محمد زغلول سلام، وقيل إنَّ الأخفش هو أوّل من فسّر الشعر تحت كلّ بيت، وما كان الناس يعرفون ذلك قبله.

ويُمثّل ابن جنّي- عندنا- أنموذجاً من نماذج نمط العنونة الأول، الذي يتعالق مع متنه تعالقاً اعتباطيّاً، وتتعمّق هذه الفكرة لدينا، حين نعلم أنَّ عنوان (الفَسْر) الذي يحتل منطقة العتبة الأولى في غلاف شرح ابن جنّي المُحقَّق لم يقصده ابن جنّي، كما صرّح محقّقه الدكتور رضا رجب، حين أشار إلى أنَّ ابن جنّي لم ينصّ صراحةً على عنوان (الفَسْر) لا في مقدّمة شرحه، ولا في الإحالات التي عوّدنا فيها أن يحيلنا على عنوانات كتبه وهو يعالج قضية ما!

على أنَّ بعض المصادر التي ترجمت له ذكرت بأنّه أسماه بهذا الاسم، ويبدو أنهم نظروا لمقدمة الكتاب حين زعموا هذا الزعم، فهو يذكر (الفَسْر) بقوله: ((سألتَ، أدامَ اللهُ تسديدَكَ، وأحسنَ من كلّ عارفةٍ مزيدَكَ، أن أصنعَ لكَ شعرَ أبي الطيّبِ أحمدِ بنِ الحسينِ المُتنبّي بِ(فَسْرٍ) معانيه، وإيرادِ الأشباه فيه وإيضاحِ عويصِ إعرابه...)) لكنه لم يُصرّح بأنّه عنوانُ لكتابه، ولعلّ الذي حداه على عدم التصريح، هو أنَّ هذا العرف، أعني عُرف (التسمية والتصريح بالعنوان) لم يكن شائعاً آنئذ، ولكن الذي كان شائعاً آنذاك، أن يُسمّي كتابه في كتاب آخر له، كما فعل ابن جنّي حين ذكر عنوان كتابه (الخصائص) في (سر صناعة الإعراب) وأحال في (الخصائص) على (سر الصناعة) على الرغم من أنّه لم يُصرّح، وكما فعل ابن طباطبا (ت 322هـ) أيضاً، حين أحالنا في كتابه (عيار الشعر) على كتاب له أسماه (تهذيب الطبع)، ويبدو أنَّ خطاب المقدمات التفصيلي في المدوّنات التراثية، لم يكن قد نضُج بعد، وأنَّ المقدمة التي يُفصّل فيها المصنّف أبعاد كتابه، ويُشير إلى عنوان الكتاب صراحةً مسبوقاً بقوله: (وقد سميته بكذا أو عنونته بكذا) كما نجد في مقدمات مدوّنات نهايات العصر العباسي والعصر الوسيط، لم تكن قد ظهرت بعد، ومهما يكن من أمر، فإنَّ الاعتباطيةَ في عنونة الكتاب- أعني الفَسْر- واضحة جداً في صدر مقدمة ابن جنّي التي مرّت بنا، والمقدمة- كما في أعراف النقد الحديث- خطاب مواز هو بمثابة (عقد قراءة) يُبرمه المؤلّف مع القارئ؛ ليمنحه فرصة الدخول المُنتِج، ولها- في هذه الأعراف- وظائف متعددة، منها وظيفة الإخبار، ووظيفة التوجيه، ووظيفة الكشف، ووظيفة الاستدراج، وغير ذلك من الوظائف التي تطوّرت مع تحولات الخطاب التقديمي في التراث، من الاعتباط إلى القصد.

وإذا تقدمنا قليلاً في التراث لفحص تحوّلات عنونة الشروح، تستوقفنا تجربة المعرّي في ذلك بوصفها علامة فارقة في هذا المجال، ونُدرك- مباشرة- مدى النضج والوعي المفرط الذي كان عليه هذا الرجل، وهو يُسمّي شروحه لأشهر دواوين الشعراء القدماء بهذه الأسماء، فقد ((اختصر ديوانَ أبي تمّام وشرحَه وسمّاه (ذكرى حبيب)- كما يقول ابن خلكان في وفياته- وديوانَ البُحتري وسمّاه (مُعجِز أحمد)، وديوانَ المتنبّي وسمّاه (مُعجِز أحمد)، وتكلّم على غريب أشعارهم ومعانيها ومآخذهم، وما أُخِذ عليهم، وتولّى الانتصار لهم والنقد في بعض المواضع عليهم والتوجيه في أماكن لخطئهم)).

وتروي المصادر التراثية ثبتاً لتصانيف أبي العلاء يبدو أنه أملاه بنفسه، ذكر فيه أهم تصانيفه، وذكر فيما ذكر، أسماء شروحه للشعر، ككتاب (اللامع العزيزي)، في شرح غريب شعر أبي الطيّب، عُمِل للأمير عزيز الدولة، وكتاب (ذكرى حبيب)، وكتاب (عبث الوليد)، ولكنّ المعرّي لم يذكر في هذا الثبت (معجز أحمد)، ويمكن أن يُفهم من هذا أن يكون قد ألّفه بعد ذكر ثبت كتبه كما يُرجّح محقّق (معجز أحمد) الدكتور عبد المجيد دياب.

وعلى الرغم من أنَّ شروح أبي العلاء سابقة الذكر وصلت إلينا خالياً من المقدّمات على خلاف عادة أبي العلاء في كتبه، إلا أنَّ معظم المصادر تذكر أنّه سمّاها بأسمائها المعنونة بها، فضلاً عن ذكره لها في (ثبت كتبه)، ويُفهم من كلّ هذا أنَّ الرجل كان يمتلك وعياً متفرّداً في أهميّة العنونة وخطورتها ودورها الإغوائي، والذي يتمعّن في عنوانات كتبه الأخرى من غير الشروح ويطّلع على متونها، يجدها مبنيةً على العلاقات القصدية العميقة، لا السطحية الاعتباطية.

وهذا ينطبق على شروحه، فعنوان (معجز أحمد) يُضمر رأياً نقدياً مهمّاً في شعر أبي الطيّب، مثلما يدّخر مسكوتاً عنه يشي بتعصّب المعرّي له، فالجزء الأول من العنوان- أعني (مُعجز)- علامةٌ سيميائية دالةٌ على الأمر الذي يخرق المعتاد، ويكسر قوانينه الرتيبة، وهو اختيار تمّ بذكاء حاد، أغلق بعده باب الشك والريبة في منزلة المتنبي عند المعري، فإذا كان ديوان أبي الطيّب هو الكتاب الشعري المُعجز لغيره من الكتب في لحظته الزمانية آنئذ أو حتّى التي قبلها، فهو- بذلك- يقرنه بالكتب السماوية الإعجازية التي مسخت غيرها، وهل بعد هذا الكلام كلامٌ يُقال ؟!

وفي (عبث الوليد) نجده يتّبع ستراتيجية العنونة السيميائية نفسها، فيختار كلمة مفتاح خطيرة، تؤشّر رأيه النقدي بتجربة البحتري عامةً، وهي مفردة (عبث)، لتحتلّ موقع المفردة الأولى في العنوان، وتكون هي العمدة التي يُبتدأ بها، وتأتي الإضافة لتلصق هذا (العبث) بالوليد، الذي يُورّي فيه عن البحتري ولا يذكره صراحةً، وهذه ستراتيجية عنوانيّة تُفعّل في العنوان وظيفة الإغواء، وتلفت نظر المتلقين كي يدخلوا معه في فعلٍ تلقٍّ فضولي، وتساؤلات نهمة، فلماذا (عبث)؟ وهل كان (الوليد) يعبث بالشعر؟ ولماذا (الوليد) وليس (البحتري)؟

تكمن خطورة العنونة في هذا الكتاب بتركيبها الإضافي كلّه، لا بمفردة واحدة، فمفردة (العبث) تُحيل في معجمات اللغة على (اللعب)، ومفردة (الوليد) توريةٌ ذكيّةٌ تحملُ معنيين: الأوّل قريب يُحيل على اسم الشاعر، وهو أَبُو عِبَادَةَ ٱلْوَلِيدُ بْنُ عُبَيْدُ بْنُ يَحْيَى ٱلْبَنُوخِي ٱلطَّائِيّ المعروف بِٱلْبُحْتُرِيّ، والآخر بعيد وهو المطلوب، ويُحيل على (الطفل/ الوليد الصغير)، وبالتمعّن في التعالق الإضافي الحاصل في العنوان بين (العبث) و(الوليد) في معناه العميق، يتبيّن أنَّ المُراد، هو أنَّ (البحتري) كانَ طفلاً يعبث باللعة ويلعب بالشعر بطريقةٍ عبثيّةٍ لا جدوى منها، وكأنّه أضاع وقته بصنيعٍ لا طائلَ تحته، وهذا التأويل يكشف عن فطنة المعرّي، وتفرّده في صناعة العنونة، ووعيه بخطورتها ووظيفتها بصفتها خطابَ موازاةٍ يحتفظُ بأهمية بالغة وفاعلة في إنتاج الدلالة المطلوبة تلميحاً لا تصريحاً، وهو بهذا يقترب جداً من وعي العنونة المعاصر.

لقد أحدث وعي المعري بالموازاة، ووظيفة العنونة، طفرةً نوعيةً في فهم سلوك التسمية التعينية في العقل التراثي، ونقل الممارسة العنوانية من الاعتباطية البريئة إلى القصدية الهادفة التي فيها نسبةُ أدبيةٍ تنزاح بها عن اللغة المعيارية المباشرة، وتحقّق شعريةَ العنونة التي تقلب زاوية النظر تجاه العنونة المُهمّشة والمسكوت عنها في التراث، وتقوّض النظرة القديمة التي ترى في العنوان فضلة هامشية، فهو لم يعد الهامش الذي لا يصل للمركز، والفضلة التي يمكن محوها والاكتفاء بالمتن.

فالمتلقي مع تجربة المعري بات يقرأ في العنونة حكماً نقديّاً مهمّاً، يعملُ على إغوائه للدخول في فضاءات المتن بحثاً عن مصاديق هذا الحكم، فلماذا معجز أحمد؟ ولماذا عبث الوليد؟ ولماذا ذكرى حبيب؟ هذه اللماذاءات لم تُثر، لو كانت العنونةُ مباشِرَةً، بل لصارت العنونةُ حَلْقَةً زائدةً في دائرة الإنتاج الموازي في التراث.

إنَّ وعي المعري الموازي صوتٌ منفردٌ في ذاكرة التراث، ولكنّه لم يجد صداه، لانحراف الوعي نحو مناطق مصطنعة احتفلت بالشكل والزخرف على حساب العمق والمعنى، فصرنا نقرأ عنوانات همُّها الأول صناعة خطاب لغوي زخرفي تزويقي، قد يكون خاوي الدلالة، مفرغاً من عمقه الإحالي، كعنوان شرح أبي البقاء العكبري (ت616هـ) لديوان المتنبّي المعروف بـ(التبيان في شرح الديوان)، وكتاب (الصبح المُنبي عن حيثية المُتنبّي) للشيخ يوسف البديعي (ت1073هـ)، وغير هذه العنوانات التي ظهرت في مرحلة تقهقر الوعي، وضياع الهدف من الكتابة في حقبة ما غرف بأدب العصر الوسيط أو العصور المتأخّرة.

إنَّ نمط العنونة في تجربة المعرّي، يكشف عن تحولات الوعي بالخطاب الموازي في تلك الحقبة، ولو أنَّ هذا النمط كُتِبَ له الاستمرار والتواصل، لخلق في تراثنا منظومةً عنوانيةً سيميائيةً مهمّة، لكنّ الانحراف الشكلي الذي حصلَ في العصور المتأخرة أدّى إلى دخول العنونة في مرحلة متصنّعة، فشا فيها البديع بشكلٍ فجّ مزعج، فصارت الجملة العنوانة لا تُنتِج إلا مسجّعة مُجنّسة، ما أفقدها بريقها السيميائي، وقلّل من شأن قصديتها، وإنتاجية الدلالة فيها؛ لأنَّ ما أسمّيه بـ(العنونة الذيليّة التفسيرية) التي كانت تلي العنوان الرئيس، وتظهر معه مكانيّا وزمانياً في فضاء العنونة، قتلت وظيفة الإغواء التي كانت تُنتجها عنوانات مثل (معجز أحمد) وغيرها، كما هو الحال في عنوان كتاب (الصبح المُنبي عن حيثية المُتنبّي) المُشار إليه سابقاً.

في توصيف عِلم الجمال

د. نادية هناوي

التفكُّر سمة جمالية

قد يتبادر إلى الذهن أن علم الجمال حقل معرفي يتوزع بين حقول معرفية متجاورة، وهذا ما يجعله بِنية متراكمة لا أصيلة. وهو أمر ممكن إن نحن فهمنا علم الجمال من زاوية اعتقادية تقلِّص موسوعيته وتظهره بمظهر أقل بالكثير مما هو عليه في الأساس. إذ أن ثمة خصوصيات معرفية لا يتصف بها سوى علم الجمال، مما يعطيه سمات فكرية لها أكثر من وجهة أخلاقية وقيمة حياتية يتحصّل منها قدر كبير من المتعة والرضا والمنفعة. ولعل سعة انتشار حدود هذا العلم هي التي تجعله أكثر جزء من أية ثقافة أو حضارة كما أن تنوع غاياته يجعل عملية إدراكه متاحة برحابة الفكر وعمق التصنيف وصدق المنطق وودية التعرف.

إن نفض الرؤى الثابتة والاعتقادات السابقة حول علم الجمال تعني أن نسلك مجرى اللامألوف في الاعتقاد والاقتناع والتسليم. وأمور عظيمة ما حصلت إلا بفعل نفض الغبار عن مسائل طمرت، بسبب عدم البحث أو التفكير في أبعادها. وأي مسلك لن يكون نافعاً ومثمراً وهو يساير غيره في ما هو عليه من الموثوقية وعدم التجريب لأنه حتماً سينتهي إلى العقم والانحراف عن النهج القويم والتعتيم الذي معه لا استنارة ولا تجديد ولا تجريب ومن ثم نظل حتماً مقتنعين بما لدينا من مثل واعتقادات ومعايير؛ فواحدة من أساسيات علم الجمال تتمثل في البحث عن الجذور ونبشها بقصد اكتشاف حقيقتها وعدم الاقتناع بأن ما تركه السابقون ينبغي علينا تقبُّله على علّاته كما هو من دون نقد أو تفكيك وكأن على العقل حجاب يمنعه من أن يرى ما هو خفي ومخبوء وعاطل ومعتم، غير أن هذا لا يعني بطبيعة الحال أن كل الجذور تصلح للنبش وتفكيك ثوابتها فبعضها له صحة وحقيقي وما من قدرة على الاستغناء عن ضروراته في ما يتعلق بالأديان وفواعلها، إذ أن التاريخية ترسخها جماليات لا يشك في حقيقيتها. وما من جدوى في إعادة الجدل حولها لأن جمالها ناصع لا يُشك فيه. وإذا كانت للأمور الدينية سلطة على العقل فلأن افتراض لا عقلانيتها يقضي على العقل، ويفضي إلى اللاجمال حيث الزيف والأخطاء والأباطيل والجهالة.

إن التفكُّر سمة جمالية؛ فمثلما أنك تتدبر المعتاد وتبحث عن جديد وحقيقي فأنت أيضاً تقرُّ بحقيقة ما هو موجود بجدية وواقعية وقوانين نافذة ومنطقية. والعمل النقدي هو أساس آخر من أسس علم الجمال به تقوم الفلسفة بدورها الاستدلالي والجدالي والإثباتي الاعتقادي البرهاني والاصطفائي بعيداً عن الولاءات والانتماءات والتقوقعات وكل ما هو مأمون ومفروغ منه.

وما ينبغي على علم الجمال أن يأخذه على عاتقه هو التحقيق الجدي والفاحص في ميادين لها صلة بالفلسفة. ولا تقبل الفلسفة بعلم الجمال شريكاً إلا وهو يجتاز عتبة العواطف والحسّيات ويدخل في منطقة التجريب والتجريد والاختبار العقلي وبوازع حقيقي في البحث الدائب عما هو عقلاني ومبرر ذهنياً.

إن الإشكالية في تحديد ميادين وموضوعات وحدود هذا العلم هي أساس آخر يقوم عليه وجوده المستقل وبه يؤكد أنه مختلف من ناحية وغير مضبوط التوجهات من ناحية أخرى. وشأنه في هذا شأن العلوم

علم الجمال علم فلسفي ونقد معرفي وحساسية إمبريقية

مقاييس الجمال ليست فهرنهايتية أو مئوية إنما هي مقاييس إنسانية

الفلسفية التي تختص بمعايير العقل ومسائل الأخلاق وطرائق التفكير وأطر التذوّق والتجريب وتداول الدلالات واتخاذ المواقف ..الخ.

علم الجمال علم فلسفي ونقد معرفي وحساسية إمبريقية، لذا فإن الغموض والاختلاط والتباين والتضاد أمور واردة وحتمية على مستويي النظر والممارسة. ومسائل هذا العلم ومفاهيمه تدلل على أنه كسائر العلوم، له نظرياته ومنهجياته التي من الممكن أن يعتورها الضمور أو يصادفها النقض والشك أو تتدخل فيها العواطف والأهواء.

وليس في هذا إشكال منهجي يشي بتثبيط الهمم فالمرء قد يعتقد أن العلم الفلاني عويص وشائك لكنه حين يدخله عن وازع ذاتي ونية حسنة، سيجد أن ما اعتقده ليس في محله، إذ أن من أساسيات أي علم بناء منظورات جمالية تتطلب أن نولي مسائله وموضوعاته اهتماماً عبر توجيه الحس النقدي والنزوع الموضوعي باتجاه علمي. وعلى طول تاريخ الفلسفة، دأب المفكرون على ترسيخ الاعتقاد بأهمية أن يكون الحس والنزوع جماليين ومنهجيين كي لا تخون الأحاسيس أصحابها ولا تغريهم المنازع وعندها تقل أهمية علم الجمال وقد لا تكون له ضرورة.

إذن كيفما تكن ناقديتك وحساسية نزوعك، تتحدد أهمية علم الجمال لديك وتكون دراستك له نابعة من مصادر صالحة لأن تنمو وتزدهر وتثمر وتستمر. إن الاحتجاج لعلم الجمال أمر ضروري واقتضاء التدليل عليه يحتاج إلى فروض واعتبارات بقصد إثبات مدى الصدق أو عدمه في ما يتعلق بمسائل الحياة على تنوعها.

ولعل أفضل طريقة لمواجهة غائية الاحتجاج في علم الجمال هي في المناقشة الجدالية وربما السجالية إن كانت طبيعة الإثباتات مستمرة في ضخ حججها والرد عليها بشكل دائم ولا نهائي. وما بين إثبات أهمية علم الجمال ونفيها تكون عملية الاحتجاج لوحدها توكيداً عملياً على أحقية دراسته.

إن تفكيرنا في علم الجمال هو كتفكيرنا في الجمال على سعة هذه المفردة ولا نهائيتها ومن ثم لا ضوابط تحول بين علم الجمال والدراسة الجمالية.

وقد ينطبق هذا الأمر على علوم أخرى خرجت من تحت عباءة الفلسفة كعلم التاريخ وعلم الاجتماع وعلم بلاغة اللغة وغيرها. وما دامت المناهج في تطور مستمر فإن العلوم تستمر في الظهور والتلاشي والبزوغ والنضوب. وأكثر المناهج قدرة على الصمود بوجه الاحتجاج هي التي بها تتأكد غائية العلم.

وهارمونية علم الجمال تمدُّه بالتجدد والإضافة المستمرة مع أن تاريخ نشوئه ليس ببعيد لا يتجاوز القرنين تقريباً ولكن نظمه عصرية في علاقتها بالتحضر أولاً، وأخلاقية في علاقتها بالإنسان ثانياً، واجتماعية في علاقتها بالدين والإنثروبولوجيا ثالثاً.

ولا نكاد نجد ميداناً من ميادين حياتنا إلا لعلم الجمال به صلة؛ فالجمال مراتب ولكل ميدان رتبته الجمالية الخاصة. بهذا تكون حقيقة علم الجمال هي في أهمية الاحتجاج له وتوكيد فروضه وأبحاثه التي لها مكتسبات معرفية تتصدى لإشكاليات راهنة بطريقة شاملة وتخصصية.

وليس شرطاً أن يكون دارس الفن مثل دارس الجمال لأنه لا يستلهم نشاطاً يمتحه مما لديه من موهبة وما يتمتع به من احتراف فيكون خبيراً في دقائقه حسب، بل يمكن له أيضاً أن يمارسه ناقداً وباحثاً ومفكراً يشتغل على مسائل تجريدية تتعلق بالقيم المعنوية والأفكار النظرية. وليس في ذلك هو قاض أو حاكم أو مقوِّم، بل هو متلقٍ هاوٍ يرغب في التقاط ما يستطيع التقاطه من جماليات يوصلها إلى القراء. فالعظمة في الجمال ليست إطلاقية ولا هي بالعكس أي ميؤوس منها إنما هي نسبة وتناسب لا تعرف الإطلاق كما لا تعرف الانعدام فمقاييس الجمال ليست فهرنهايتية أو مئوية إنما هي مقاييس إنسانية تتغير بمعقولية تغير الظروف وتبدل المواقف وتنوع الأزمنة والأمكنة ومعها تتغاير الطبائع الفنية وقيم الجمال فيها.

والغالب أن معظم الباحثين في علم الجمال يحرصون على توضيح هذا التبدل في معايير القيمة الجمالية ومدارك تقييمها وهم يفعلون ذلك بمقاصد ودوافع قد تكون ذاتية أو موضوعية - أياً كانت ضمنية أو مباشرة- سائرين على دروب الفلسفة نقداً وتصويباً، حريصين على الموضوعية ومستندين إلى مناهج ونظريات، تمكّنهم من امتلاك جهاز مفاهيمي يسهل عمليتي التحليل والتقييم.

إن فروض علم الجمال هي مثلها مثل العلوم الأخرى لكن ذلك لا يمنع هذا العلم من أن يحلِّق في متاهات اللاعلم باحثاً، لا عن إثباتات لفروض بعينها حسب، بل عن حقائق لا تحتاج فروضاً وإثباتات أيضاً. ومن يجهل الفاصل الحيوي والدقيق بين فلسفة الجمال وعلم الجمال هو كمن لا يفقه أصل الشيء من فرعه وفرع الشيء في اتصاله بأصله. وصلاحية الأول للثاني هي كاختلافية الثاني عن الأول. إنها جدلية فكرية؛ جزء منها فني، والجزء الآخر علمي، وهي تنطبق على مختلف الأعمال الفنية مثلما تنطبق على مختلف الفروع المعرفية ذات المعايير والأنظمة والأحكام القارّة والمتغيرة.

حقوق الحيوانات تشغل الوسط الفلسفي والثقافي والشعري

يقظان التقي

كتاب مثير لمجموعة باحثين يجمع الفلسفة الى علم الطبيعة حول حقوق الحيوانات يذهب بعيدا على نحو إلغاء الحدود بين حقوق الكائنات البشرية والحيوانية.

"تكمن روح الكائنات في رائحتها وعلينا ان نتعلم كيف نحافظ على هذه الرائحة الى الابد".

اذا كان هاجس العالم في أمكنة عدة الحفاظ على روح الطبية والصفة الانسانية التي تؤدي الى كلفة الحد الادنى من آلام الانسان ومن آلام الكائنات الحية ولاسيما الحفاظ على عالم الحيوان، وبوقت المجتمعات الحديثة تعيش هاجس وقف الذبائح الحيوانية في خدمة استهلاكية الانسان المتوحشة، تقف مجتمعاتنا مرعبة وحائرة وهي تصارع من أجل حرية الانسان وكرامته ووجوده الجسماني الكيوني في صراعها مع الدكتاتوريات وأنظمة الطغاة الذين يقتلون البشر والانسان.

هو السؤال حول "حقوق الحيوان" وليس حقوق الانسان هو الموضوع الذي يشغل الوسط الفلسفي والشعري والثقافي اليوم في الولايات المتحدة الاميركية وفي شمال اوروبا ولاسيما فرنسا. هل للحيوانات حقوق ومن واجب الانسان احترامها؟

سؤال خصصت له مجلة "لوبوان" الفرنسية ملفاً تحاور فيه ثلاثة من كبار الفلاسفة وعلماء الاجتماع والفكرة تقوم حول حركة حرية الحيوان ووضع حد للذبائح والاخذ بعين الاعتبار الألم الذي يعصف بالحيوانات قبل موتها.

هنا مقتطفات من الحوار الثلاثي مع بوريس سيرولينك واليزابيت دو فونتاناي وبيتر سنغر والذي يحمل عنوان" وللحيوانات أيضاً حقوقها وواجبات الناس احترامها، والتعاطف معها".

هذا الموضوع شغل اصدار جديد "(عن منشورات سوي") وجمع كل من بوريس سيرولينك واليزابيت دو فونتاني وبيتر سنغر

الثلاثة شاركوا في تحرير مادة الكتاب وفي موضوع واحد وسؤال واحد وسؤال الحيوان واشكالية هذا الكائن الذي يتقدم الى واجهة الاهتمامات الانسانية مسجلاً خرقاً مهماً لوجهات نظر كانت تنكر على الحيوانات حقوقها في الحياة ككائنات حية وتحللها لكل أصناف العنف والقتل والذبح والاكراه، فارتفعت أصوات مهمة اليوم تحاول الاحاطة بكائن حي جداً يتمتع بمواصفات تحميه من العبث الوجودي المطلق.

ثلاثة وجهات نظر تتناقض احياناً بمواجهة قوية في طروحاتها.

بوريس سيرولينك الباحث الأركيولوجي الذي يتمتع بشهرة واسعة في فرنسا وصاحب نظريات ثورية ذات دلالات مهمة، والفيلسوفة اليزابيت دو فونتناني التي كانت من أوائل من استعدن تاريخ الفلسفة والعلاقة بين الإنسان والحيوان وتحت عنوان عريض استخدمته "صمت الحيوانات"، ومؤسس حركة الحرية للحيوانات الفيلسوف الأوسترالي الأنكلوساكسوني بيتر سينغر وهو صاحب نقد جذري، رافض لكل أنواع التراتبية بين الأنواع الحية او الكائنات الحية باعتبار ذلك يؤدي الى عنصرية وتمييزية قاتلة بين كائنات بشرية وكائنات حيوانية.

هل للحيوانات حقوق؟ سؤال مطروح بقوة في كتاب حقق نجاحاً ويطرح نقاشاً شعبياً بين كل أصدقاء الحيوان في العالم..

المسألة تتعدى مسألة غذاء وحق الحيوان بالبقاء والطعام لتنطلق الى الفلسفات الانسانية والقديمة في نظراتها المتناقضة بالنظر الى هذا الكائن ، بين فلسفة تجعله مخلوقاً في خدمة الانسان مطلقاً من دون حقوق تستدعي واجبات معينة من الانسان وفي فلسفة حديثة تعترض على توحشية الإنسان بالتعامل مع مخلوقات طبيعية جداً . فيعترف أن شكل تلك طبيعية وجودية مسالمة وغير معنفة حد الوحشية والبربرية ، وخروج الإنسان حتى عن نظرية الطبيعية "الأقوى هو الذي يبقى" (Selection Naturelle) الى نظرية الابادة والتسخير المطلق من دون ضوابط ولا هوامش حتى..

بوريس سيرولنيك

اشتغل على مدى ثلاثين عاماً على اليوم الذي يفهم فيه الإنسان فكرة أن لدى الحيوانات لغة يتخاطبون او يتواصلون بها، الى الحد الذي يخجل فيه من طريقة عدم الفهم والسخرية في التعامل مع هذه الكائنات الحية..

يقول بوريس سيرولنيك في بداية اطلاق "علم الاخلاق" في فرنسا اكتشفنا بسرعة ان مصطلح "الحيوان الآلة" لديكارت وماليبراش له حق مضاد، والى اللحظة نلاحظ من أماكن كثيرة نقصدها ان الحيوانات تملك دماغاً ما، والحيوانات تفكر وتعالج مضوعات وتعيش... وتحتاج حلول لمشاكلها، وهذا يطرح مسألة تعريف "الذكاء" وسلوكيات الحيوانات على إختلافها من الحشرات الى الطيور او القرود، وأمثلة كثيرة تظهر اختيارات مهمة لتطور مفهوم الحركة عن الحيوان والحالة. والأمر يدعو الى المهانة والذل ، أن نرى الناس تفكرأن وسيلتها الوحيدة للتسلية هي وضع الحيوانات في الأقفاص، لا بل شعور يدعو الى الخجل الشديد من عنف العبودية الذي يمارسه الإنسان او التمييز او حتى الابادة ، التي يمارسها كثيرون أمام هذا الحيوان المستضعف في عدة أماكن من العالم.

ويضيف:" يجب أن تحترم حقوق الحيوانات ببساطة لانها كائنات حية. ولكن هل هذا فقط الذي يعطيها حقوقا فقط لأنها كائنات حية. افكر بأن هذا يعطينا فترة أساس هي واجباتنا نحن ككائنات انسانية، واجباتنا أمام انفسنا اولاً. لكن بمسألة الحقوق فأنا لست راديكالياً بهذا الموضوع.

ولكن هذا الفهم للطبيعة الحيوانية وهذه المكانة المضخمة للحيوان ستدفع الى الاقتصاد في استخدام الإنسان للحوم ؟

يجيب سيرولنيك: المغامرة الانسانية بدأت منذ مليونين أو ثلاثة ملايين سنة وكان الانسان فيها من آكلة لحوم البشر.. أكل لحوم البشر اليوم جريمة وحتى أكل الحشرت أمر غير حتمل. لذلك كان على المجموعة ان تنظم نفسها لأنها مع التطور التكنولوجي وتحديداً في مسألة صيد الحيوانات آخر الاحصائيات في الكونغو تشير الى أن عدد الافيال كان يقارب الـ400 الف من الفيلة والعدد يقتصر الآن الى نحو 40 الف ، وذلك بسبب توسع أعمال الصيد للحصول على مادة العاج.. اذاً التطور التكنولوجي واعمال الصيد وصلت الى درجة من "الغباء القتل" الى درجة أن أطفالنا سيعيشون في عالم نظري.. خال من عناصر الطبيعة الحقيقية. وكأننا نعيش من دون أن نلتهم منها الكائنات الحية الأخرى. أكثر فأكثرية الشباب يعتبر اليوم أن قتل الحيوان هو جريمة ، وأصبح عدد هؤلاء في ازدهار وأعتقد انه سيزدهر أكثر في المستقبل.

* انت إذاً رجل نباتي.

- كلا، انا أيضاً اثري انساني.

* وماذا عن عملية ذبح الحيوانات، كيف يمكن منع الشعور بعدم الاحتمال ؟

- هذا امر هائل في الخطأ، بعض الأمور غير محتملة جداً.

هذا امتناع عن الاعتراف بالواقع. هذا أمر موجود، وحاضر بقوة أي مشهدية الذبح ورؤية الذبائح الحيوانية أمر مقزز وموجع للرأس

* هذا يذكر بفضيحة لحوم الأحصنة ؟

- وبفضيحة "جنون البقر" وهذا يذكرنا بأنه توجد ظواهر في الطبيعة يجب علينا احترامها ، وعندما يجتاح العالم الحيواني فتختفي العصافير ونحن معها، وعلى سبيل المثال حين تستخدم مواد رش مثل دي دي تي ترش الأرض بمادة دي دي تي، منطقة معينة تموت فيها العصافير لأنها لا تجد شيئاً تأكله، إذا لم تمت بسبب عدم قدرتها على نقل الحبوب أو الديدان، لأن العملية النباتية ، فتتسمم ، وكذلك رش مبيدات أخرى يقتل حشرات مؤذية للإنسان في غالباً ما تضرب التوازن الطبيعي وتسمم المياه والتربة.

* أنت والبزابيت دو فونتياني هل تعتبران فرنسا مثلاً أوروبياً سيئاً في مسألة حماية الحيوان، لماذا ؟

- الإشكالية مطروحة على نحو خاطئ في فرنسا. ثقافتنا ليست أخلاقية كفاية، لذلك اكتشاف العالم الحيواني أمر مؤات الآن. وعلينا أن نتحرك أكثر شعبياً ونراكم دراسات عن ضرورة تقليص حجم المجازر بحق الحيوانات وأعمال التعذيب. في البلاد الأنكلوسكسونية الكتّاب والفلاسفة وأساتذة العلوم الطبيعية مثل جان غودال متقدمون علينا وبفعالية أكثر..

أحاسيسها

* وماذا تجيب على الذين يؤكدون أن الحيوانات نفسها أحاسيس مهمة ؟

- لوقت طويل مضى كان الاعتقاد أن الأطفال لا يشعرون بالألم لأن جهازهم العصبي غير مكتمل. وهذا الأمر جرى تجاوزه. الأمر نفسه بالنسبة للحيوان، والذين يعتقدون أن الحيوان لا يشعر بالألم وهذا أمر خاطئ جداً. الأطفال يتألمون على نحو مرعب ويحتفظون بأثر عميق في الذاكرة. ربما لا يتكلمون جيداً عن ذلك. والأمر نفسه ينطبق على الحيوان. ولكن علم الأخلاق شهد حالياً تطوراً في كشف طرق التعبير لدى الحيوان ، التي كنا نجهلها.

اليزابيت دو فونتياني

* منذ أيام الإغريق، كان اهتمام الفلسفة بالإنسان، والحيوانات ؟

- هذا أمر شرعي. لكن أنا أعتقد أن مسألة امتلاك الإنسان لغة، أمر خاص به لإنتاج تاريخ وحقوق. ولا أعتقد أن المسألة مطروحة بالنسبة لحقوق الحيوان. هذا أمر غير ضروري..

* أنت تفضلين أن تعطي الحيوانات حقوقها ؟

- نعم، ولكن ليس بالعنوان نفسه الذي يطرحه المؤرخ الأميركي الكبير توم ريغان، الأمر يمكن أن يطرح كموضوع حياة، الإنسان كائن واع، يملك إرادته، ولديه قدرة على التفكير مستقبلياً. برأيي المسألة تتعلق أكثر بعدم قتل الحيوان، وهذا لا يلغي خصائص يتعلق بها الحيوان معروفة علمياً (...) أنا على النقيض من بيتر سينغر أعارض مسألة الإعطاء المفرط لحقوق الإنسان لصالح الشمبانزي مثلاً.

الأديان

* وماذا عن دور الأديان في الحد من التعذيب التي تخضع لها الحيوانات؟ ماذا عن مسؤولية الأديان ؟

- هي مسؤولية ثقيلة جداً. أنا لا أعرف الإسلام جيداً ولكن اليهودية والمسيحية سخرت كل شيء للإنسان السيطرة على البحار والهيمنة على الحيوانات. جيد أن اليهودية تأخذ في الاعتبار الحيوانات أكثر من المسيحية. هذا يقرأ في التوراة وفي التلمود بتوصيفات مهمة للحيوانات. مثلاً في التوراة يسمح للحيوان خلال فلاحة الأرض بعدم كمّ فم البقرة، بالعكس في تاريخ الكنيسة الكاثوليكية وباستثناءات محددة من القديس فرانسوا الآسيزي لا نجد هذا الاهتمام بالشرط الحيواني..

في التاريخ القديم عندما تقدم الحيوانات أضحية في المقابر يتوحد الحيوان مع الإنسان ومع الإله في علاقة ثلاثية.. كانت الحيوانات أشياء تحترم . القديس أوغسطين أكد أن الحيوانات لا تعرف الألم. الحيوانات كآليات وأدوات عند ديكارت لا تخرج عن هذا الإطار.

الذبح

* مسألة ذبح الحيوان ؟

- للأسف اللحوم تباع بسوق عالمية كبرى ومن دون حدود والاستخدام للحوم يجب أن يأخذ في الاعتبار أنه عندما نأكل حيواناً ما، فإن هذا الحيوان تألم كثيراً قبل أن يموت. منظر الذبائح التي نراها أمامنا ونحن نمشي في الشارع أمر مفزع. الشعور بالألم بدأ يتصاعد ويأخذ حيزاً مهماً في الولايات المتحدة وفي أوروبا. مع ذلك هذا النقد لذبح الحيوانات لا يعوّض عن البربرية في أسر الحيوانات وفي ذبحها بوسائل صناعية.

حين حصلت مسألة "جنون البقر" كان منظر الآلاف من الأبقاء المريضة وهي تساق للذبح أو الرمي في حفر ترابية مطمورة، كان أمراً مرعباً، وكنت أقول بأن الناس فقدت عقولها.(...).

والحقوق

* مسألة الحقوق ؟

- البلدان الكاثوليكية متأخرة عن البلدان البروتستانية. الإنكليز والألمان والبلدان الاسكندنافية متقدمة أكثر بمسألة العناية بالحيوان. لدينا القانون المدني ومع سلسلة تطورات حديثة تعنى بالمساواة في الحقوق بين الكائنات الحساسة، مع ذلك ما تزال تضع الحيوان جانباً. وتراث الصيد الذي يحتل موقعاً مهماً في السياسة الفرنسية يزيد من العمل الوطني. والصيادون يمثلون 2 % الى 3من الشعب وهم الذين يصنعون القانون. هذا ليس واقع المؤسسات الأوروبية التي تشهد تقدماً في هذا المجال. وعلماء الطبيعة الفرنسيون يفكرون بأشياء أخرى غير الحيوانات.(...)

بيتر سينغر

بيتر سينغر، يذهب أبعد فيعتبر أن الناس هم بكل تأكيد حيوانات! والنظرية ترتكز على التمييز بين إنقاذ حياة الإنسان أو إنقاذ حياة حيوان، وهي نظرية تقوم على خيار خاطئ والقول أن حياة الكائن الإنساني تملك الوعي بالذات، والقدرة على التفكير وإنتاج مشاريع في المستقبل والتواصل على نحو معقد.. هذه الحياة تملك قيمة أكبر لكائن لا يملك هذه المقدرات. هذا الأمر صحيح بمعيار أننا نتكلم في سياق يتساهل فيه مع الضعيف أو يفرض عبء على القوي، وفي منطق ذهني معاق بالعمق. إذا ماذا عن المعوقين الذين لا يملكون هذه الخصائص هل نسوقهم للذبح والغياب المطلق، في هذه الحالة إنقاذ حياة حيوان يتمتع بخصائص معينة تتقدم على مسألة إنقاذ حياة إنسان معوق مثلاً ولا يملك هذه الحواس.!

من علم البلاغة أن تلاقي كثيرين ينتقدون هذه النظرية أعداء الكائنات الحية والطبيعة الجمالية ، التي تنصف من أجل حرية الحيوانات لديهم هدف إلغاء الحدود بين الكائنات الإنسانية والكائنات الحيوانية. ولديهم هدف آخر هو المساواة من ناحية الاهتمام بين الكائنات الحية ، وبأن الجميع كائنات حيوانية بالنهاية. أنا هدفي أيضاً إسقاط هذا الحاجز الفاصل من ناحية إعطاء الحيوانات ما تستحقه من اهتمام كما الجنس البشري.

في الولايات المتحدة وشمال أوروبا، مسألة حركة حرية الحيوان أكثر جدية. المعنى الذي أطرحه استثنائي النباتية الأخلاقية أصبحت مقبولة أكثر لدى الكثيرين، وعلى أمل أن تصل هذه الموجة فرنسا. فرنسا تمثل استثناءا على العالم. كتابي وُجه سلبياً وبالسخرية. واليسار الفرنسي المعني تاريخياً بمسألة الحماية الى تراجع، بينما حزب العمال البريطاني شرع قانوناً لمنع صيد الثعالب.

حركة حرية الحيوان يجب أن تكون جزءاً من مشروع اليسار، وحماية البيئة وتنوعها لمواجهة الطبقات البرجوازية. هذا الأمر لم يحصل.

النبرة الملحميَّة في «العائدون إلى المنافي»

علي كاظم داود

تحفـظ لنا الذاكـرة الأدبيَّة لوناً قديماً من ألوان الشـعر الإنسـاني، يعتمـد السـرد بنيةً أساسـية في تشـكيل قصائـده، ويتخـذ مـن القضايـا الكبـرى والوجوديـة والمصيريـة موضوعـات لمتونـه، ألا وهـو الشـعر الملحمي، الذي يقوم على الأسلوب الحكائي في تكوين عوالمه الشعرية، حتى عدّه بعض النقاد نظماً لا شعراً، ومنهـم محمد غنيمي هلال، الـذي قال في كتاب النقد الأدبـي الحديث إنَّ الملاحم «لا تُعدّ شـعراً إلا في ما قد تحتوي عليه من بعض المقطوعات الغنائية».

في الشـعر الحديث يمكن أن تحضـر النبرة الملحمية، نشـعر بهـا ونراها، تتجسـد فـي أجواء خاصـة تتلبس القصيـدة وتحيـط بهـا. فالملحمة القديمة هـي قصيدة واحدة، منظومة، مطولة، تحكي قصة شعب، أو بطل خارق منقذ، أما اليوم، بعدما غابت القصيدة المطولة، وانحسـرت حـدود القصيدة كثيـراً، لم يعـد بالإمكان إلا تلمّـس ملامح حضـور الظاهرة الملحمية في الشـعر والكشف عن بصماتها وآثارها.

صحيح أنَّ فنَّ الرواية قد يكون هو الأجدر حاليًا بتمثيل الفن الملحمي، فهي الوريث الشرعي للنصوص المطولة القديمـة، كما يقول النقـاد والباحثون، إلا أنَّ الشـعر المعاصـر قد نجـح أيضًـا فـي أن يحاكي ذلـك الفن، ويسـتدعي وقع الملحمـة وأجواءها في ثنايـا القصائد، والمجموعة التي بين أيدينا خير أنموذج لهذه الظاهرة.

يمكـن الإنصـات إلـى النبـرة الملحميـة فـي مجموعة الشـاعر السـوري (فريد ياغـي) المعنونة بـ(العائدون إلـى المنافـي)، والصادرة عـن دائرة الثقافـة والإعلام في الشـارقة، من خلال العديد مـن القصائد والمقاطع التـي اسـتثمرت النَفَـس الملحمي للإعلاء مـن قضيتها المركزية، وتحقيق غايتها الشعرية.

ومنـذ العنـوان تسـتدعي المجموعـة فكـرةً مهمـةً، ملحميةً، هي الهجرة الجماعية للشـعب السـوري، بعد نشـوب الحـرب الداخلية. فبـدل العودة إلـى الوطن، اتخـذ النـاس طريقًا معاكسًـا، وأخـذوا يعـودون إلى المنفـى، مرةً بعد أخرى... كأنهم قد أضاعوا طريقهم إلى ديارهم، والأسباب باتساع المخيلة. فقصائد «العائدون إلـى المنافي» تحكي ملحمة انكسـار شـعب، وتعرضه للتهجير والنفي شبه القسري، بفعل العنف الذي اجتاح أرضه وخرّب بلاده، وما تزال آثاره تتفاقم حتى اليوم.

ولعـل من المفارقـات اللافتة التي يمكن الإشـارة إليها أنَّ الشـاعر نفسـه، وبعد صدور مجموعته هذه، أصبح واحداً من العائدين إلى المنافي، أو الهاربين من جحيم الأوطـان، حيث التحق بحشـود العابريـن للبحر نحو بلـدان أوروبا، بحثاً عن الحياة الآمنة المسـتقرة. ولهذا نجد تجسـيداً حياً للتجربة الشـعرية في سيرة الشاعر،

فريد ياغي

وانعكاسـاً لآلام الشـعب وآماله الكبرى فـي ذاته. فقد عاشها شـعراً قبل أن يعيشها واقعاً. إذ يقول في قصيدة بعنوان (جراحات طوق الحمامة):

«لا شيء غيري...
غيـر خطـوات تُرتبهـا قناديـل الشـآم علـى حـدود الروح»(ص28).

فيكشـف عن شـدة الولع بالمكان، والصلات الروحية الوثيقة به، فلا شـيء غير الشـاعر، وهو تجلي الجموع فـي الفرد. الجموع التي ينصت لوقـع خطاها وهي تعبر حدود الشام وسـوريا وحتى لجج البحار، في ليل تضاء فيـه قناديل الخوف. الخوف من الحـرب الطاحنة التي استلبت الأمان من هذه البلاد:

«الشام نائمة كتلميذ صغير باكراً
والقلب يضبط نصف إيقاع الحياة
على رتابة حربهم»(ص29).

فالوطـن الذي يحمـل براءة تلميـذ، لا يمكن أن يحمي أبنـاءه مـن براثن الحـرب، فلا مناص مـن التخلي عن شـغف القلب بالمكان، والانصياع لغريـزة البقاء. فلم يعد القلب قادرًا على احتمال هول الحرب التي أصبحت أمرًا رتيبًا ومألوفًا.

تتـراءى فـي القصيـدة ملحمـة الشـعب الـذي تلقّفـه الشـتات، وتوزّعتـه المنافـي والبلاد الغريبـة، فترتفع أصداء المأسـاة الكبـرى، التي غدت مثـل فصل أجرد لا يسـقط الأوراق عن أغصانها فقط، بل يقتلع الأشجار الراسخة من جذورها:

«أمشـي... وملحمـة الخريـف تسـربت نحـو الفيافـي كاللحون المعتمات
وعلى الرصيف توائم المدن التي صارت محافل أمنيات
طارت طيورك يا شـآم ولم يزل ذاك اليمام على شبابيك المنازل

رافضاً لغة الشتات
شـفقٌ بعيدٌ لاح من بـاب المدينة ثم ضجّ
بشهوة الحلم الأخير
لكي تطلّ ملامح الألق الغريب على المدينة»(ص30).

فالشـعب صار مثل أسـراب من حمام السـلام الهارب إلى مـدن الربيع، التي أصبحـت أمنيته، بعدما اجتاح الخريـف مدنه، فالشـتات لم يكـن خيارًا بـل أجبرته عليه الظروف القاسـية، فتبع الشـفق البعيد تاركًا مدنه لمصيرها. يتقدم الشـاعر شعب المهاجرين، ماشيًا نحو المدن الغريبة، جسدًا لا روحًا؛ لأنَّ روحه بقيت معلقةً على شبابيك منازل الشـام، التي سكنتها العتمة، على أملٍ في العودة يومًا ما. لكنه لا يدرك تمامًا أين سـيؤول بـه المطاف: «ها أنت تخرج هائماً من شـامك الصغرى إلى شام الضياع» (ص33). فقد ترك هذا الشعب الأرض التي ولد ونشأ فيها وأحبها وعمّرها، إلى مصير مجهول، في أرض شاسـعة لا يعرفها، قد تـؤدي به إلى الضياع؛ لأنَّ أرضه قد استحلّها الخراب والهلع.

مما يحـزن أيضًا في ما حصل للشـعب السـوري الذي اضطر إلى الهجرة والشـتات، أنه يتـرك خلفه حضارته وإرثه وتاريخه، لأيدي العنف الشرسـة، التي عاثت فيه دمارًا وتخريبًا، ويشير فريد إلى ذلك بقوله:

«هـا أنـت تبكيـك الحضـارة والمراكب حيـن تقتحم المعاني في كنايتك الكئيبة» (ص34).

الشـعر لا يمكنه أن يرمم ما تكسّـر في القلـوب، أو أن يصلـح ما تهشـم من صـورة الوطـن، فتغـدو المعاني الشـعرية والعبـارات البليغـة عاجـزةً أمام آلـة الحرب والدمار والقتل، وتبقى النفوس تتجرع غصص الفجيعة، وتشـاهد المآسي، دون أن يكون بمقدورها فعل شيء، سوى التذكر والحنين: «سـيردها نزق الخيال النرجسي إلى الحنيـن» (ص42). فالشـعور بالغربـة يطغى على سواه، وهو ما يتجسد في قصيدة (من أغنيات التشظي) إذ يقول الشاعر:

«أنحاء هذي الأرض تقتلني
تشدُّ وثاق ملحمة التغرب
نحو أمنية الغريب» (ص44).

إذ تغدو الغربة في هذا المقول الشعري معادلًا موضوعيًا للمـوت، ولا يبقى للغريب في هذا المأزق إلا التمسـك بحبـل الأمـل بالعودة إلـى أرضه البعيدة التـي غادرها مكرهًـا، فهـذا هو سـبيل النجـاة الوحيد مـن مصيره الحتمـي. وهـو مصير يحاصـره قلـق الغيـاب والمحو والهزيمة، نجده ينعكس أيضًا في قصيدة (مرايا الحرب المهشمة):

«سيخرب الغازي نبات الحب يقلع عابثًا غرسًا فغرسا
سيهد صرحك في بساتين التذكر
ثم يحيي صرحه وكما بنيت الصرح يبنيه
وتصبح أنت أطلالًا.. وتُنسى» (ص63).

فالقصيـدة مشـغولة بالصـراع مع الغـزاة، الذيـن أتوا لتدميـر صروح الحضارة والمدنية لهـذه الأمة، والعبث بمنجزاتهـا وتراثهـا، والعودة بهـا إلى عصـور الهمجية والظـلام، والعمل على تغييـب ثقافتهـا وتاريخها من ذاكـرة الإنسـانية. وربمـا يكـون هـذا الأمر من أقسـى المشـاعر وأكثرهـا تهييجًـا لحـزن الشـاعر والإنسـان المنتمي لتلك الأرض، أن يرى نفسـه مهددًا بالنسـيان والاسـتبدال. هذه الهواجس تشـيع في غالبية نصوص المجموعة، إذ نقرأ في قصيدة أخرى، خطابًا يتجه للفرد أو للشعب الذي تلقفته الدروب العابرة للحدود:

«تعتلي ظهر الدروب وتمّحي
ويعبدك التكوين حرفًا من حروف اللغز
يحيا في حدودك
وبهِ ستفنى في خلودك» (ص85).

في هـذا الاقتباس يرتفع صوت الشـاعر، الشـاهد على الملحمة، مخاطبًا المتلقي الضمني، الكامن في النص، والمسـتتر خلف ذهولـه، والعاجز عـن تغيير الظروف التـي دفعتـه بعيـدًا عـن الوطـن، فتلقفتـه المنافي، وبات مهددًا بالمحو والفناء والنسـيان والضياع في لغز كبير اسـتدرج إلـى أتونه على حين غفلـة. فهذا المتلقي الصامت المدفوع قسـرًا للمشاركة في الحدث، هو أكثر المعنيين به، وأول المتضررين منه. لكن الشـاعر يفتح لـه في هذا الضياع والفناء بابًا يـؤدي إلى الخلود، تلك الغاية الأسـطورية التي تسـعى إليها البشرية، وتكافح من أجلهـا دون جدوى، فجسّـدتها الملاحم القديمة، وانشغل بها تفكير الإنسان على مر العصور.

لِمَ خُلقَ الرجلُ أولاً؟

عبد الغفار العطوي

تنقسم هذه القضية(من خُلق أولاً في هذا العالم ؟) بين نظريتين تحتلان حقبتين من التاريخ البشري، النظرية الأولى، وتقودها الديانات التي تدّعي في شيء من فرض الغموض والإبهام والتعتيم إنها تمثل حقيقة لا تقبل الشك بالرجل الأول المخلوق قبل البشر (في صورته المادية الجسمانية) وتعلق النظرية الثانية التي تمثلها الحركات النسوية خصوصاً، في ما يتعلق بمن يقف في عملية الخلق الرجل(الذكر) أم المرأة (الأنثى) في المرتبة الأولى، ولحل النزاع القائم بين هاتين النظريتين يذهب الإنثربولوجيون، ومعهم السوسيولوجيون إلى أن البشرية مرت بحقبتين من تبنّي فكرة (الخلق أولاً) في تاريخها المُنهك الحافل بالصراع بينهما (الذكر والأنثى) فاتفقوا على أن الحقبة الأولى شهدت هيمنة (الخلق أولاً) بالنسبة للمرأة، وأطلق عليها الحقبة الأمومية، وتاريخها غير معروف ولا مضبوط، لكن ما يمكن تقديره بالآلاف من السنين، قبل تدوين التاريخ (3000) قبل التاريخ، لوحظ أنه يتطرق إلى أن الأنثى هي الأصل (الآلهة) التي خلقت هذا الكون، بما فيه البشر، ثم تراجعت الفكرة، لتحتل فكرة ا(الخلق أولاً) لتكون من نصيب الرجل في الحقبة الثانية مع اكتشاف الزراعة (1000) قبل التاريخ، حيث الهيمنة الذكورية ما زالت حتى الآن، وكانت هذه الهيمنة قد وجدت دعماً لها ببروز الخالق المنفصل (المتعالي) الذي اتسم بالشموليانية واختراع الوسائط المتعددة التي تجعله بعيداً عن الأنظار(من ضمنها اللغة) في حين كان من قبل قريباً منظوراً (في التماثيل والمنحوتات) لهذا نجد أن هذا الخالق (الإله) قد أمرأن يكون الرجل على شاكلته، وكلفه أن ينوب عنه في سياسة العالم، وأعطاه صفات القوة والرجولة والذكورة، والقول هذا لم تعبّر عنه سوى الكتابات الخفيّة غير الواضحة التي يعتقد أنها مختلفة من أخيلة الرجال، ولم نجدها في الأصول، كما صرح بذلك علماء الأنثربولوجيا والسوسيولوجيا الذين بحثوا في خفايا متون الكتب المقدسة (التوراة والأنجيل) وسنجد بيار بورديوفي (الهيمنة الذكورية) يفند تلك الهيمنة بكتاباته المدهشة، ونلحظ ردود الأفعال التي ناقشتها بعض النسويات المعاصرات في كتاب (نقض مركزية المركز) في اجتراحات الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات بعد استعماري ونسوي، وقبل هذا ما طرحته الفيلسوفة والكاتبة النسوية سيمون دوبوفوار في كتابها الكلاسيكي (الجنس الآخر الوقائع والأساطير) في جواز مبررات الأولوية في الخلق، في مدى وجاهته في خلق عالم لا يقبل التعددية الجنسية، ونستطيع القول إن الجدل قد نشب بين الأديان الثلاثة حصراً، التي رفعت الخالق (الإله) فوق قدرة المخلوقات جميعها (اليهودية والمسيحية والإسلام) وبدا أن الرجل المؤمن بها قد وجدت ضرورة أن تكون الخلقية له أولاً، رغم أنه لم يجد ما يؤيد زعمه، وإن المتون المقدسة (التوراة والإنجيل والقرآن) أعطت الأولوية المعيشية للرجل (قصة خلق آدم) ويرجع علماء الأنثربولوجيا في اشتباه (أسطورة خلق الرجل أولاً) في بعض منزلقاتها إلى بنية اللغة التي أسهمت في دربكة الوضع، وبدا أن (خلق الرجل أولاً) قد درجت في ثقافات البشرية بسبب العصور القديمة الصعبة، كما أوضح جورج فيغاريلوا في (تاريخ التعب) التي تطلبت صورة الرجل في الأولوية، لكن استغلال الرجل هذه الفكرة والإساءة للمرأة هوالذي أدى إلى تذمر المرأة والثورة الناعمة في وجهه، لكن سيمون دوبوفوار في (الجنس الآخر) هي التي أوقدت نار الحرب ضد فكرة خلق الرجل أولاً، فقد هاجمت هذه الفكرة في كتابها الخالد (الجنس الآخر الوقائع والأساطير ج1) الذي صدر عام 1949 بعد أن مهدت له لاحقاً بكتابات متفرقة(جمعت بعدها في الكتاب تحت اسم مقالات) وهاجمت سيمون دوبوفوار من ينتقص المرأة ويضعها في المرتبة الثانية كجنس آخر، وكان صدى مذكراتها(1958 - 1972) التي أبرزت ما في حياتها وعملها الأثر الفعال في استقبال فلسفتها النسوية، وعُدَّ كتابها (الجنس الآخر) المرجع للحركة النسوية العالمية، وتحدثت عن المرأة، لما أدركته من السخط بما يخص موضوعها، متصورة أن وقوف الرجل في المقدمة لا يعني شيئاً بالنسبة للحقيقة، فمهما قيل عن أسباب تفوُّق الرجل في المكانة البايولوجية والجسدية، فإن ذلك لا يغير من واقع الأمر، فالهويات التي تجعل من الجنسين موضع خلاف (الذكر والأنثى) ليس له مردود يذكر في عملية التفضيل بينهما، فالنظام الرمزي متشابه في التمييز الجنسي، وإن للمجتمع الدور السلبي بتدنّي منزلة المرأة، في تحكُّمه في مصادر القوة التي رسختها اللغة التي خلقت الاختلاف بين الجنسين، فمصير المرأة لا تحدده هي بل الرجل في اختلاقه للمعطيات التي تمنحه الأفضلية الوهمية، ورأى أن يمارس ثقافته التسلطية، ومن الطريف من بورديوأن قام يوجه ما بالوقوف ضد التعارضات التقليدية التي تطرحها سيمون دوبوفوارالتي صارت قديمة، في ما بعد النسوية (1990) إلا أنها تتكئ على محاججات فلسفية ومنطقية، في أن المطلوب من القول بمعنى (الخلق أولاً) لا يجري في معنى الخلق سوى وعي الإنسان بأن لا تمايز بين الجنسين يؤدي نحوعملية المفاضلة، وأن (الهيمنة الذكورية) لا تصنع حاجزاً ثقافياً، ولعل عالم الاجتماع بيار بورديوفي (الهيمنة الذكورية) يذهب أبعد مما قامت به سيمون دوبوفوار في تفنيد مفهوم الهيمنة التي تنتسب للرجال، ليطرحها باعتبارها (صورة مضخمة) ويعلق في أنها من صنع التاريخ الذي يقوده الرجال (وتُسهم مع الأسف النساء في تضخيمه وفق الحقيقة) فالجنس هوعبارة عن نظام رمزي يتقاسمه الرجال والنساء، بل يغالي بورديوفي إدهاشاته، ففي رسالته التي وجهها في ملحق كتابه هذا (بعض الأسئلة حول حركة الرجال المثليين والحركة السحاقية) يعلق فيها إن نتائج(الهيمنة والحب — ملحق) هي من انحرافات تلك الهيمنة الوهمية للرجال، وربما لوانقلبت الآية، ربما لن تقدم النساء على تضخيم نسويتهن، مادام الشيطان ذكراً ويمتلك طرق الإغواء الصعبة، لكن الحركة النسوية اكتفت بكتابة إطروحاتها بواسطة نسويات رصينات أكاديميات في حل أعقد معضلة تواجه الفكر النسوي ما بعد استعماري التي تلخَّصت بنقض مركزية المركز(ت اوما ناريان وساندرا هاردينغ) يؤكدان فيها(10 كاتبات اجتمعن في تأليفه) جانباً من التفكير ما بعد-الحداثي يتجسد في فلسفات تودع المركزية الغربية وتوصد وراءها الأبواب وتنفتح للتعددية، من حيث تودع ما ساد الحداثة من حتمية ميكانيكية و واحدية مادية الخ

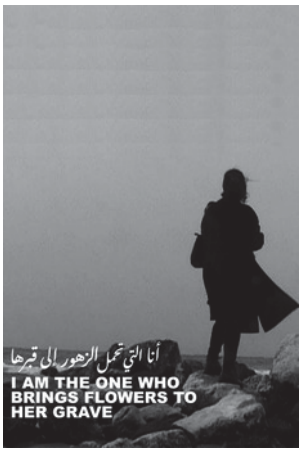
البشرية مرت بحقبتين من تبنّي فكرة (الخلق أولاً) في تاريخها المُنهك الحافل بالصراع بينهما (الذكر والأنثى)

لغة بصريَّة ممشوقة في فيلم هالة العبد اللّه « أنا التي تحمل الزهور إلى قبرها وتبكي من شدة الشعر»

هالة العبد الله

خصص معرض الفن الحديث في باريس بعنوان حضور عربي، جناحا للمخرجة السورية هالة العبد الله التي اختارت العمل في ميدان الأفلام الوثائقية، وهو النوع القليل والصعب والمهمل في بلادنا العربية.

" انا التي تحمل الزهور إلى قبرها وتبكي من شدة الشعر "، كان عنوان فيلمها التسجيلي الأول الطويل، وهو مقطع شعري للشاعرة السورية دعد حداد التي انتحرت في تسعينيات القرن الماضي تاركة خلفها حسرة الشعراء، كما عبَّر الشاعر نزيه أبو عفش في حديثه عنها في الفيلم، إذ طالما، بحسب قوله، كان يقرأ أشعارها كما نشيد الإنشاد.



وداد سلوم / سورية

توثق هالة في بداية الفيلم سبب اختيارها العنوان، قائلة إنها كانت تحلم بمشاريع كثيرة أولها فيلم عن حياة وتجربة الشاعرة دعد حداد، وبعد أن شعرت بمرور الزمن أرادت أن تنفذ كل تلك المشاريع دفعة واحدة في فيلم تنهي فيه حالة التأجيل المستمر، على أن تكون حداد ملكة هذا الفيلم.

نال الفيلم جوائز عديدة (جائزة اتحاد الوثائقيين الإيطاليين عام 2006 في مهرجان فينيسيا الدولي، وجائزة المهر البرونزي في مهرجان دبي الدولي، وجائزة الصقر الذهبي للفيلم الوثائقي في مهرجان روتردام، والجائزة الذهبية للاختيار الرسمي في مهرجان تطوان السينمائي الدولي)، وشارك في مهرجانات كثيرة، إلا أنه لم يعرف على المستوى المحلي إلا منذ فترة قصيرة بعد إطلاقه في اليوتيوب بسبب منعه.

كانت حداد في شعرها تحكي "بلاغة الألم "، ولعلنا بذلك نلمس الخيط الخفي الذي أرادته هالة العبد الله رابطاً لمفاصل الفيلم؛ البلاغة التي ليس الزمن والعمر المسروق من الشخصيات أولها، ولا تجربتها في السجن السياسي آخرها، ولا تلك المساحة الواسعة من عالمها المفرودة أمامنا بكامل القهر تكفيها.

يبدأ الفيلم بصوت هالة الهادئ التي تشرح عن فيلمها وحلمها، ثم تنتقل إلى شخصياتها وصوت البحر والماء المتدفق / الزمن / العمر، على خلفية صوت الغربان.

خمس نساء، ثلاث منهن عشن تجربة السجن السياسي في مواجهة الكاميرا التي تسقط على وجوههن كالمرآة، يتحدثن عن أفكارهن وتفاصيل من حياتهن، ليلم صوت هالة الحكايات كما لو أن صوتها الدافئ وكاميرتها يوازيان فعل يد خبير الآثار الذي يوضح طريقة عمله في الفيلم، حين يمسح السخام عن الأيقونة كاشفاً تلك المساحة المضيئة في الصورة، هذا ما كانت تفعله هالة مع شخصياتها، بين الأسئلة والصمت وبين الاعتراف ومواجهة الذات، لنلمس معها ذاك الخراب الذي تركته الأيام في الأعماق عبر قساوة التجربة. تأخذ بطلاتها إلى النبش والبوح، فتسيل الاعترافات بحجم الغربة والخواء الداخليين اللذين تركتهما المعاناة وتلاشي الحلم كما تسيل الدموع، وبالصدق الذي يكشف في ذات اللحظة ما يقوله .

لا تترك بطلاتها وحيدات في ساحة الاعتراف، بل تشاركهن ذلك وتروي تجربتها الذاتية، بدءاً من الأحلام والمشاريع المؤجلة، إلى تجربة سجنها وعلاقتها مع يوسف عبدلكي الرسام السوري المعروف وزواجهما. والدته هي إحدى نساء هالة، تحكي قصة الجدة الأرمنية التي نجت بأعجوبة من مجازر الأرمن وهي طفلة، إذ خبأها بدوي في عباءته وأخذها إلى الدار، لتكون الناجي الوحيد من عائلتها كاملة، تلك الوحدة طبعت حياتها وانغرس الألم في تفاصيلها، بذاك الطعم الحاد العالق في فمها، ما أورثها العزلة والصمت، ذات الصمت الذي نراه لدى شخصيات هالة الأخرى كتوأم للألم الداخلي.

تقول إحدى الشخصيات: نحن نستحق حياة أفضل.

تقول فادية: لست حاقدة، لكننا نعيش الألم؛ كلٌ على طريقته، فهو إحساس ذاتي محض، وقد عجز العلم عن تعريفه وتحديده.

تقول الدكتورة النسائية، الشخصية الثانية: أعيش السعادة مع كل ولادة: فأن تمسك طفلاً وتأخذه للحياة شعور لا يقاوم بالسعادة والحياة.

تقول رولا: لا يوجد أمان، الأمان مفقود.

تعيد هالة بطلاتها إلى قبل خمسة وعشرين عاماً، لنجد ذلك التشابه في المرارة لديهن، والحسرة عند إدراك حجم التغيرات، فالزمن كالألم يحفر بصمت.

يقف يوسف عبدلكي أمام لوحته، حيث يظهر في المساحة الواسعة من البياض قرن موز مهترئ وقد ظهر عليه التلف، ينظر إليه يوسف بتمعن كأنه يرى فعل الزمن في الوجوه.

ومن بلاغة الألم الإنساني، إلى خيط الزمن، إلى كشف الجوهر الثمين في النموذج الذي اختارته، فكل امرأة من نسائها أيقونة لطختها المعاناة بالسخام، لكن جمالها الداخلي بقي لامعا لا يبدو إلا لمن يلمسه، تجمع هالة العبد الله تلك الخيوط بمهارة مؤثرة في المشاهد الذي يشعر بأن هناك ما لامسه.

تعيد لنا قصة جزيرة أرواد الخالية، إذ تركها العثمانيون ليتسلمها الفرنسيون، لكن طفلاً صغيراً بقي فيها، وحين اكتشف فراغ الجزيرة من المحتل ركب أحد المراكب وذهب نحو العالم، فهل نتمكن من قيادة مراكبنا إلى الشواطئ التي نرغب حين نملك دفتنا، إنها دعوة هالة إلى التغيير وإلى امتلاك لحظة القرار، كما فعلت حين أرادت تخفيف حمل اكتافها من المشاريع فبدأت.

وهل نستطيع امتلاك الخطوة الأخرى ؟ يبقى الجواب داخلنا، فهذا يبدو ذاتياً محضاً كالألم.

الفيلم تسجيلي طويل اختصر تجارب ربما يحتاج كل منها إلى فيلمه الخاص، لكن المخرجة تمكنت من وصل الشخصيات بتركيز عال، فقدمت للمشاهد فيلماً محرضاً لكشف الذات والأحلام، وللتعاطف مع القيم الإنسانية السامية والتمسك بها رغم الحرمان أو قسوة التجربة كما في السجن .

ظهر يوسف عبدلكي كإحدى الشخصيات الرئيسية وكشخصية محببة ومرحة وكأب وابن. وما اختياره للوحة التي يود أن تكون لوحة الختام في فيلم حياته. سوى تأكيد على ذلك الانسجام الفكري والعاطفي بين الشخصيات ومقولتها.

برعت هالة في تصوير المشاهد الخارجية، ليس فقط أثناء الحديث، بل حين يكون الصمت، وحيث تكون الحركة ممتلئة بالتعبير، كما برعت في استخدام كاميرتها للاقتراب من الشخصيات والتقاط حركاتها الصغيرة والمعبرة، كمسح دمعة أو الإجهاش بالبكاء بتلقائية لا تحتاج إلى تبرير.

الفيلم باللون الأبيض والأسود، وهو ما يضع المشاهد في مواجهة الذاكرة، فالماضي دوماً له لغة القديم وأدواته التعبيرية، وربما للتركيز على العلاقة بالذاتي ورصد المناخ النفسي للشخصيات وعلاقتها مع المحيط، يذكرنا ذلك بفيلم :

The tragedy of makbeth للمخرج joel coen الذي صوره بالأبيض والأسود، وقد برع برصد العالم الداخلي لشخصيات مسرح شكسبير في مسرحيته الشهيرة ماكبث، وعالمها النفسي وصراعاتها، وقام بمسرحة مواجهة الأبطال مع ذاتهم بشكل مختلف ولافت، في تناول النص الشكسبيري المهم والرائع.

كثير من اللقطات تستوقف المشاهد، كظهور يوسف عبدلكي وهو يعمل على لوحة رأس السمكة في صحن، وبقيت عينها مفتوحة كشاهد.

ولقطة الطريق إلى القامشلي، حيث نرى الأشجار مجزوزة الرؤوس.

أو كاتالوج القصاصات التي كانت رسائل السجناء إلى العالم.

أنجزت هالة العبد الله سبعة أفلام طويلة، وثلاثة أفلام قصيرة، ورسخت اسمها كمخرجة سورية مهمة بعد فيلمها الأول، بعنوانه الشعري، ولعلها أرادت أن نحمل الزهور ونقف على أحلامنا الفائتة للانطلاق نحو القادم الأجمل.

أنتوني تابيس

أنتوني تابيس.. تقنيات التمرّد الإنساني

"الفن ثورة على القدر..كل فن هو ثورة على مصير الإنسان"
أندريه مالرو

نحـن أمام الإسـباني تابيس، الذي علم نفسـه بنفسـه في سلسـلة طويلـة من التجارب التي لـم يعرف خلالها الملل، بل كان شـغوفًا باستخدام المواد غير التقليدية وغيـر المألوفة فـي إنتاج أعمالـه الفنية، والـذي غالبا مـا كان يخلق أسـطحًا سـميكة مبنية من غبـار الرخام والطباشـير والرمل والتراب بشغف وابتكار، لدرجة أن يكتـب أحد النقاد في تناوله لأعمـال أنتوني: "يبدو أن هـذه الأعمال الفنية لم يتم رسـمها بقدر ما تم التنقيب عنهـا ..." إذ أصبحـت طريقتـه في التلاعـب والخدش وشـق العلامات الغامضة على سـطح أعماله، أسـلوبه المميـز الذي عزز الصـورة التي تظهر أعماله بما يشـبه اكتشـافات للأشـكال البدائيـة التي تعيدنا إلى رسـوم الكهوف في غابر الأزمنـة، والكتابات الاحتجاجية على جدران شـوارع برشـلونة المضطربة سياسـيًا في زمانه. على الرغم من تأثر هذا الفنان بالسـريالية - لا سيما من خلال صداقته مع زميله البرشلوني، خوان ميرو، إلا أن تركيز تابيس على المادة الخام التي تتكون منها أعماله، يربطـه بالحركات الفنية لما بعد عام 1945 المسـتجيبة للفظائـع والصدمات التي ارتكبت فـي الحرب العالمية الثانيـة مثـل Art Informel و Matter Painting و Pintura Materica. في ذات الوقت الذي كان يرفض فيه تفسير مواضيع لوحاته، كان تابيس يعارض وضعه ضمن قائمة الفنانين التجريديين، ويصر على أن هدفه هو تخليد أكثر الأشـياء تدنيسا، معتبرًا أنها تملك ذات السمو الذي تملكه اللوحات المقدسة الأكثر تقليدية".

عبـرت تجاربـه المبكرة عن وحشـية نظـام فرانكو في إسـبانيا، التـي كان شـاهدًا عليهـا في مسـقط رأسـه برشلونة، إذ تظهر إشارات إلى المعاناة الإنسانية والألم في جميع أعمال تابيس، كما في الضمادات المتساقطة والأطـراف المصابـة والأشـلاء البشـرية والحيوانيـة والأسـطح المشـوهة، فـي انعـكاس لمقاومتـه للقمع وانتهاكات حقوق الإنسان طوال حياته.

كانـت واحدة مـن أكثر المعالجات إثـارة للذكريات في أعمـال تابيس، هي تحويله للقمـاش إلى جدار، حيث أصبحت هذه الجدران القماشـية، التي مزقتها الحرب، وتحمل علامات وذكريات شوارع المدينة والفترات التي قضاها الفنان في السـجون، عنصرا متكـررا في عمله، وهي معالجة تتعارض مع الفهم التقليدي للوحة كنافذة شفافة على عالم آخر.

تأثـر تابيس بشـدة بجريمتـي إلقاء القنبلـة الذرية على هيروشـيما وناغازاكـي في عام 1945، مثـل العديد من الفنانين، الأمر الذي عمّق من اهتمامه بالمادة والأرض والغبار والخامات الأخرى التي تدخل في لوحاته.

أثـارت أعمـال أنتونـي تابيس في بعـض الأحيان حيرة النقاد الأمريكيين، الذين اعتادوا على الإيماءات البراقة التجريديـة، والبسـاطة، وفن البـوب، لكونه يتجنب الألوان الزاهية وبريق الثقافة التجارية أو التكنولوجية، إذ علّق تابيـس في لقائه مع التعبيريـين التجريديين، "كانوا يتصارعـون مع اللوحات، مسـتخدمين الألوان العنيفـة وضربـات الفرشـاة الضخمـة، بينمـا جئتهم بلوحات رمادية وصامتة ورصينة ومضطهدة".

يعتبر أنتوني تابيس أهم فنان إسباني في النصف الثاني من القرن العشرين، على الرغم من أنه لم يحصد شهرة بعض مواطنيـه الكاتالونييـن في الولايـات المتحدة، أمثال سـلفادور دالي وخوان ميرو. في إسـبانيا، حيث يلقي تابيس بظلاله الكبيرة على المشهد الفني المحلي، غالبـا ما ينظر إليه على أنه ليـس معلمًا للمبادئ والقيم الفنية بقدر ما هو أب للتمرد عليها.

مراجعة

يرصدُ إبراهيم محمود في كتابه "الجسد المخلوع" مساحاتٍ واسعة من الفن والأدب وتحديداً تلك التي تتعلقُ بالتتويج البصري للجسد الأنثوي، فعلى مدى قرونٍ كثيرة تشكلت ذائقة ذكوريَّة تتصلُ بمناطق جسديَّة معينة نالت الاهتمام البصري من دون وجود أي مبررٍ جمالي لذلك. ويرى إبراهيم محمود أنَّ الجسد كموضوعٍ فني أخذ جوانب عدة لا تتصل بالشهوة فقط، وأنَّ سمة القوة تعدُّ الأساس في النظرة التاريخيَّة للجسد وهو يعددُ في كتابه أبرز المتغيرات التي أفقدت الجسد قدسيته وجعلته سلعة بصريَّة إغوائيَّة. إنَّ متغيرات النظرة الى الجسد مرَّت بظروفٍ سياسيَّة واجتماعيَّة واقتصاديَّة وانتهت الى الإيحاء بأهميَّة جماليَّة لمناطق دون غيرها؛ وذلك بسبب التسليع التجاري والاستغلال المادي للفن.

الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين