صدر عن (المدى)

مكان سلوج الخالي
في ظلال الفستق والأفيون

طامي هراطة عباس

في عام ١٩٧٥طرق - زوار الفجر- باب محمود دولت آبادي، قيل له ساعتها إنه سيعود بعد دقيقتين وان الامر مجرد استدعاء روتيني، لكنه ظل في المعتقل مدة عامين، آبادي الذي بهرته في صباه ثورة الدكتور مصدق يصف نفسه (لم أكن ثوريا.. ولم أكن عضوا في جماعة او حزب سياسي...لم أكن ممن يطبعون النشرات السرية، بل كنت مجرد موظف بسيط يكتب قصصا ومقالات تناصر أكثرية الشعب، وهي تقدمية نسبيا) (١) جرى تكريم دولت آبادي في إيران عام ١٩٩٩خلال الاحتفالات بالذكرى العشرين للثورة الإيرانية عن مجمل إنجازه الروائي (وهو مرشح منذ عدة سنوات لجائزة نوبل، وإذا ما حصل على هذه الجائزة فلابد وان يشار الى روايته (مكان سلوج الخالي) مع ان أعماله الأخرى لن تبقى بعيدا عن أذهان مانحي الجائزة) (٢)

تنفتح رواية آبادي على كائنات معزولة في قرية نائية (زمينج) بالريف الإيراني، وربما لا تمتلك تلك القرية أسما على جغرافية إيران الشاسعة، لكن المكون البشري لعالم (زمنيج حيث برد الصحراء الجاف يحك جسده الخشن على جدران المدينة وأبوابها) ينسحق بقوة في ظل أنساق حياتية تحجرت على بوابات الفاقة وضمرت الى حد بعيد رغبات الانعتاق من طوق الموات الروحي المهيمن على المسحوقين حيث ينأى المركز الحضري ويقصى بفعل هيمنة العلاقات شبه الإقطاعية التي تمسك بحيوات القابعين في تلك القرى على نحو يراكم دون توقف مورثات التخلف التي تطبع كل مناحي الحياة في الأرياف الإيرانية شاسعة الإطراف. تستيقظ (مركان) في فجر شتائي لتكتشف غياب زوجها (سلوج) الزوج الذي انطفأت بداخله منذ زمن تلك الاشياء الحميمة التي تديم زخم الحياة الزوجية، تلك الأشياء، هي الاخرى، لم تعد تشغل بال مركان، لقد روض العوز والجوع جسدها وإذا ما اتقدت في داخلها جمرة صغيرة فلن تجد في جسد سلوج ما يماثل رغباتها. قبل اختفائه من حياتها كان مجرد ظل لرجل هزيل وذاو يتسلل عبر شق في الجدار، يتكور عند التنور ملتحفاً بردعة حماره الذي مات منذ عام ولا يدخل غرفة النوم الوحيدة.

لكن مركان رغم عدم لا مبالاتها الظاهرة لغياب الزوج (في مفتتح الرواية) وإنشغالتها المستديمة بملء أفواه أبنائها الثلاثة (عباس، أبروا، هاجر) تشعر بإنها كمن فقدت دفئا لن يعود في زمهرير أيامها القادمة، لكنها تدفع نفسها للنسيان دون التفكير بأسباب غيابه، منشغلة بقشط رزقها من تبييض بيوت القرية، لكن هذا الاختفاء يشرخ كل يوم ضيق حياتها فصانع التنانير والحاصد البارع وحفار الآبار لم يغب دون مبرر كان في مضيقة سيئة (لم يكن رجلا بلا كرامة، كان إنسانا ذا صنعة... كان صاحب فن، لا يحتمل كلاماً على كتفه، لا يستطيع أن يحتمل ذلا أكثر من هذا، لهذا السبب ذهب...) وأن عليها ان تواجه الجوع المخيف وهذا الفراغ باستخراج قوتها وقوت أبنائها من رحم أرض الله جذور عاقول وشوك كي يتمكنوا من لجم خواء بطونهم ببضعة أرغفة يقايضونها بأحمال العاقول، لكنها لا تفعل ذلك وحدها، ثمة من يعتاش على هذا النحو، أرض الله هذه مشاعة لفقراء القرية، لا سلطة لأحد عليها فهي خارج نطاق الأراضي المسجلة بأسماء الملاكين الصغار، ومع ذلك لم تعد هذه الأرض بمتناول الفقراء حين قرر ملاك القرية حيازتها لزراعة الفستق، ولن يتمكن أحد من (جلاس الشمس) بالحصول على حبة بطيخ بري من تلك الأرض.

لم يعد للرجل الغائب أي ظل، لم يعد هناك من يسمي (عباس أو أبروا أو هاجر) بأبناء سلوج، صاروا ينادونهم بأبناء مركان، وقد يكون ذلك إنسياقاً خلف رواشح المجتمع الاموومي التي ما زالت دبقة في هذا المكان أو ذاك.

ومركان التي خبرت جوع زمينج وعوزها تحترز للمجهول القادم وتحلم مناسقة خلف وهم الايام الواعدة، كانت تحدث ابنتها هاجر همساً عن الايام المقبلة (يأتي الربيع، يرق الهواء... تنفتح أيدي الناس وقلوبهم... تمتلىء صحراء الله علفاً، الحليب واللبن سيتوفران، ومع إننا لا نملك خرافاً، لكن الاخرين عندهم... سنحصل ولابد على نصف - مَنْ - من السمن نرطب به خبزنا)، وتغفو هاجر التي لم تبلغ الثالثة عشرة بعد على حلم الرغيف المرطب بالسمن لتصحو على شكل آخر من الهمس، همس مركان الأم التي تشعرها بإنها صارت امرأة (والأم تعطي في لحظة كهذه ما تعلمته وما لم تتعلمه، أمنياتها وأمالها... فتتشرب البنت في لحظة كهذه روح أمها قطرة فقطرة وتدخر جزءاً من أعز ذكرياتها، إن الليل، في ليال كهذه يكون صحن عسل...). وحين يكون حلم الأم لا البنت قد دنا وهو يحمل وعود الرجل (علي كناو) التي ستشيع الدفء في موقدهم البارد وتجعل الحصول على رغيفين ممكناً، تدفع بالبنت الصغيرة للزواج منه، لكنها سرعان ما تفز ملسوعة وتركض مرعوبة للزقاق حين يصدمها صراخ ابنتها (كانت هاجر تمسك بيدها سروالها وهي تخفق مثل عصفور يهرب من باز، كان علي كناو في أثرها، يركض وهو يعقد تكة سرواله... ومركان تعرف ما الذي جرى، ولا تستطيع أن تتجاهل صراخ هاجر... :... أخاف يا أمي!...أموت يا أمي ! لماذا أعطيتني لهذا...).

تشتبك حياة مركان وأبنائها بحياة ومصائر الآخرين، ملاك الأراضي الصغار المندفعين خلف مشروع زراعة محصول الفستق، فقراء زمينج المرتهنين أو الكسالى الذين قبلوا بضع (قرانات) مقابل حصتهم في أرض الله، أو شأن (أصغر عزي) الرافض للعروض السخية !!: (أشتر لك بدلا منها - الأرض - أفيونا درجة واحد من العمدة نوروز وأعطيك إياه...)

لا تجد مركان من يعينها على فض هذا الاشتباك وتذوي حين تكتشف إن أبناءها قد باعوا حصتهم في أرض الله، كانت ترغب بقوة في أن تمتلك أي شيء، رغم إن تلك الأرض لا تعطي شيئاً يذكر، تلك الرغبة محض حاجة نفسية تبعث طمأنينة التملك في نفسها لا غير، ولهذا فقد إحتفرت مكاناً صغيراً بالأرض بقدر المتبقي من حصتها، نبتت هناك صخرة ملتحمة بعمق الأرض يصعب قلعها، رافضة كل مساومة، وكادت تتمزق تحت سرفة الجرار الذي هدد سائقه باقتلاعها من الأرض، لم يكن السائق غريبا عن (زمينج) كان ابنها (أبروا)، الذي عينه الملاك الصغار سائقاً لجرارهم...

مركان التي تواجه هذه التحولات السريعة وحيدة، تنتهك المرة تلو الأخرى، يلوك الناس سيرتها، كان (كربلائي دوشنبة) المرابي العجوز يضع قدمه في بيتها دون استئذان منذ اختفاء زوجها، كان ذلك كافياً ليجعل الألسن تتطاول على سمعتها.

لكنها تتداعى، حين تقصد بيت (سردار) للمطالبة بأجور أبنها، سردار راعي الإبل بلا زوجة ووحيد في منزله تقف أمامه امرأة غاب عنها زوجها، فما الذي يدور بخلد هذا الرجل الجاف غير مواقعتها، يفعل ذلك يغتصب مركان فيجهز على آخر مصدات كرامتها ويشظي داخلها الهش...

محمود آبادي البارع، الذي وضع مركان بمواجهة عقد صعبة وأراد لنا أن نخمن فيما إذا كان كل ذلك الإذلال يعني انتهاكاً لجيل أو طبقة اجتماعية بعينها يدفعنا أيضاً لاستنباط الدلالات الرمزية للاغتصاب ويجعلنا نلاحق حفرياته لنكتشف شكل الاستقطابات التي تشرخ العمق دون أن نلحظ وجودها في دواخل مركان المتوارية حين يقاطعنا بإمساك زمام المسرود له (تسلطت عليك لذة فظة . قطرت فيك خشونة بدائية لذة مؤلمة... أنت امرأة لا مفر من هذا، وأم لا مفر من هذا أيضاً، لك زوج وليس عندك زوج، ميت ؟ حي ؟... جدال روحين في روح واحدة. سردار وسلوج إنجذاب وانزعاج. طلب ودفع... تصفر سياط في روحك...) لكن صحوة مركان فيما بعد تجعلنا نلتبس حين تلتقي بسردار وتتطوع لملء أكوازه بالماء، (كان سردار يجلس تحت طاق المجاز على الصفة. أوكأت الكوزين على الجدار وأخذت خبزها من يد سردار:

-: ها ! لا تنظر إلي هكذا وإلا نزعت عينيك من حدقتيهما !

-: انظري ! قفي لحظة. عندي معك شغل !

- : لا شغل لي معك !)

آنية سردار الفارغة، العطش، مركان، الماء، الامتلاء، هذه الكلمات المشحونة بطاقة رمزية بوسعها إضاءة ما يكفى من الرغبات المتوارية أو المحتجزة خلف التأسيس الصارم للأنساق الاجتماعية... تركت مركان لتصدأ روحها وتتعفن، يتمزق نسيجها من فرط معاناتها انه (لون جديد، كانت هذه طبقة جديدة استقرت في روح مركان وألقت على سير وسيرة مركان... ظلاً، زينة غامضة...) شيئاً لا يحس به أحد غيرها، سرها الدفين الراسخ الذي ستحمله أينما مضت.

ما الذي تبقى من المرأة ؟ مالذي تبقى من زمينج التي حلم ملاكها الصغار بالنوم في ظلال أشجار الفستق، فَشل المشروع، وغرق المُلاك بالديون . وشأن الذين عافوا (زمينج) وهاجروا صوب المدن البعيدة، قررت أن تبدأ رحلة البحث عن سلوج، بقي عباس ابنها المشوش والمعاق هناك، يحلم بأن يفتح في يوم ما حانوتاً صغيراً يمكن إستخدامه كواجهة لبيع الأفيون، بقيت أم صنم وغرفتها الخلفية حيث تضيف المقامرين الغارقين بمتاهة المخدر، بقي المرابون والعمدة تاجر الحشيش، لم يبق ثمة حي ، ليس هناك ما يستحق أن تتعلق به، لقد أصبح وجودها عائماً وصارت تشعر بأنها تتشبث بالمكان الخطأ، لذا فأن فكرة الرحيل تبدو محاولة لاستنبات وجود جديد في عالم آخر، عالم لا يتماثل ووحشية زمينج ولا يماثلها، لقد تحصن ذلك الرحيل بحجة البحث عن سلوج الغائب...

تنساب رواية دولت أبادي ضمن نسق سردي يعتمد تكثيف المشهد الواقعي وترصينه دون الحاجة الى تشذيب وعي الشخوص وتلغيم رؤاهم وحوارتهم بأناقة باذخة، وهو يميل لمزاوجة العبارة الشعبية المتداولة في حواراته ويمد جسورا مع المكون الديني والموروث الاجتماعي وهو حين يفعل ذلك إنما يفسح المجال للتدفق التلقائي للحوار حيث يمكن للمكبوت أن يتحرر من أطر الصنعة المنمقة، وينثر رؤاه، شذرات صغيرة وامضة لتنير مناطق العتمة في النسيج الحياتي المشتبك بالمصائر، والرواية لا تسعى ضمن هذا الاتجاه الى أن تكون رواية أفكار تتزاحم وتتصارع فيها أيديولوجيات معينة، بل تنتمي الى عالم السرديات الواقعية وهي تعتمد التمسك بنمطيتها هذه لتمهد وبمنهجية رصينة وفرت لها ذخيرة رفيعة لكشف عورة السياسي المنتج والمديم لمورثات البؤس تلك دون الإشهار بعلنية هذه الإدانة حتى لا تتوارى في ظلال المُنتج السياسي.

يبرع أبادي بالهيمنة على نسيج الرواية وحركة حيواتها التي تقع ب (٤٠٠) صفحة من القطع الكبير موظفا قدرته بإدامة دفق إيقاعها الداخلي والحفاظ على هذا النسق السردي دون إفاضة أو ترهل رغم ضيق المخيال المكاني المؤسس على قرية متوحدة ومنعزلة، تشكل نقطة صغيرة في ريف شاسع، لكن القرية النابتة في جسد الرواية تضمر انعاكسات لحيوات أخرى بمعنى إنها تميل لطرح نفسها كأنموذج يتكرر على خارطة الواقع.

رغم الهنات الصغيرة التي وشمت ترجمة النص، إلا إن جهدا استثنائياً وحثيثاً ميز العمل وهو يعكس بشكل واضح عمق الدراية والخبرة التي جعلتنا نتمتع بعمل تم الحفاظ على روحه دون خدوش.

(١) من مقدمة المترجم
(٢) المصدر نفسه
الكتاب / مكان سلوج الخالي
المؤلف / محمود دولت آبادي
ترجمة / سليم عبد الامير حمدان
إصدار / دار المدى للثقافة والنشر.

قراءة في سيميائيات الصورة
في العلاقة بين النصّ والصورة

شاكر لعيبي

التفريق بين المكتوب والمرئي ضروري على أي حال في معالجة الصورة. إن معنيا، مثلنا مثلا، بالشعر بصفته معنى لوجوده، قد يستطيع إقامة حد صارم بين المكتوب اللغوي، والبصري الأيقوني طالما أنه يدرس أيضا العلاقة السرية بينهما. والملاحظة الأخيرة ذات قيمة استدلالية وليست محض شخصية، لأن البلاغات الطالعة من كلتا اللغتين، القاموسية والبصرية، تنطوي على دلائل وتأويلات تشتغل ظاهرياً في حقول مشتتة لكنها مرتبطة من الداخل بمصادر سريّة واحدة.

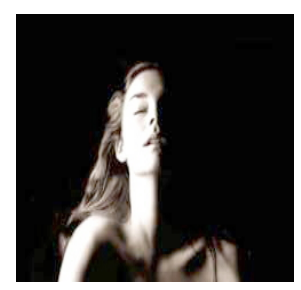
لا نتحدث اللحظة عن العلاقة بالمطلق بين المرئي والمكتوب، لكن عن تجاوُر النصّ للصورة كما نراه في الإعلانات خاصةً وملصقات السينما والصورة التلفزيونية وعن التعليقات المكتوبة الموضوعة أسفل أو جوار الصور في الصحافة والكتب، وغير ذلك.

في أوربا، رافق الصورةَ، منذ عصر النهضة وحتى اليوم، نصٌّ معين كان يعاضدها أو يقف بالتعارض معها، أو يقيم معها علاقة من طبيعة شعرية أو طابع طرفوي، أو شيئ من ذا وذاك، وغيره. نحن، في البصريات العربية، نستعير ذا وذاك اليوم كما نستعير كل شيء. للعلاقة المباشرة بين النص والصورة تاريخ أوربي طويل، ولعل أوضح نماذجها هو عمل قروسطي يقارنه مؤلفا كتاب "التاريخ الاجتماعي للوسائط"، آسا بريغز وبيتر بورك (انظر ترجمة عالم المعرفة الكويتية للكتاب، رقم ٣١٥ عام ٢٠٠٥) بالرسوم المتحركة La bande dessinée الحالية ويظنان أنه وأشباهه أصل من اصولها: النصُ مطوقٌ بإطاراتٍ وثمة في طرفه ما يشير إلى أنه خارج من هذه الشخصية أو تلك.

لقد تعقدت اليوم هذه العلاقة بين النصّ والصورة، ولم يعد النص محض شرح مباشر لجمهور يشكل الوعي الديني جوهر فكره، كما لم تعد الصورة محض أداة شارحة أو من أدوات التوضيح illustration المدرسيّ.

علاقات ودلالات

النص المصاحب للصورة يلعب دوراً يسميه رولان بارت بالإرساء ancrage، إذا دعم معنى واحداً لها، أي عندما يفرض معنى يتيم واحدٌ نفسه للقراءة بين مجموعة من الدلالات الممكنة. لكن النص يمكن أن يغير جملةً وتفصيلاً التأويل. خاصة عندما يقول الكلام ما لا تقوله الصورة (ويطلق عليه بالفرنسية: المناوبة relais). إن معنى الصورة عُرضة للتحوّل الجذري بسبب الشرح. المثال الأوضح هو عندما أدرج تعليقاً مغايراً جوار البورتريه نفسه لشخص من الأشخاص، وليكن بورتريه الفتاة التالية. إذا ما قلت بأن "النشوة الرومانسية تقود إلى أحلام يقظة" فأنني سأقرأ الصورة ضمن منطق النشوة، أما إذا علقت بما معناه أنّ "الانفصام في الشخصية له أعراض معروفة" فإنني سأدفع لقراءة مختلفة للصورة ذاتها.



النشوة الرومانسية تقود إلى أحلام يقظة

الانفصام في الشخصية له أعراضٌ معروفة

أما صورة الطائرة التي هي في طريقها للإقلاع فيمكن أن يتغير معناها بالكامل تبعاً للتعليق (أو الشرح وهو بالفرنسية légende) المصاحب لها. فلو أننا قلنا أن وزير الخارجية قد سافر إلى باريس، فسيكون أمام قراءة واحدة للصورة. أما إذا وضعنا جوار الصورة عينها تعليقاً يقول إن التلوث البيئي والصوتي يهددنا يومياً، فإن القارئ- المشاهد سوف يقيم علاقة أخرى مع الصورة مفترضاً أن تلوثا يقع بسبب حركة الطيران اليومية في سماء الكرة الأرضية، وهو معنى واسع وليس بمعنى وحيد يتيم.

سافر وزير الخارجية إلى باريس

التلوث البيئي والصوتي يهددنا يومياً

لقد تغيَّر تأويل الصورة ذاتها تماماً من النص الأول إلى النص الثاني. وهنا نرى إلى أمرين، الأول أن العلاقة بين المرئي والمكتوب ليست بالسهولة التي نتصورها منذ الوهلة الأولى وليست علاقة تزوير بائس، وثانيهما أن المرئي خاضع للتأويل بطبعه الداخلي من جهة، ومن جهة ثانية بسبب العناصر الداخلة عليه من خارجه (النص في هذه الحالة)، ناهيك عن أن التأويل لا يستقيم إلا بمعرفة السياقات المخصوصة وبالمعرفة بشكل عام، وهذا شأن آخر ليس هنا مكانه. لكن يبدو، في حالة صورة الطائرة، أن المرئي ليس أمراً موضوعياً معطى بطبيعته كما قد نعتقد، لأنه لا يقول الشيء نفسه بالتأكيد في حالة دخول هذا النص أو ذاك علي عمله. في الصورة ثمة معنى غائب قابل للتأويل إلى درجة التفارق رغم أنها، الصورة، تزعم النقل الموضوعي التام المحايد، وتوحي به.

شعرية الشروحات ومغازيها

ثمة علاقة تلازُم بين الصورة والنص، إما أنها تؤيد فكرة معينة تقولها الصورة، أو أنها تنفيها. لكن ماذا نقول في الحالة التي يحيد فيها النص المجاور للصورة عنها ويبدو وكأنه لا يقول شيئا بشأنها رغم أنه يجاورها ويزعم أنه يعلق عليها أو يشرحها؟ المثال الأكثر شهرة هو لوحة الرسام ماغريت الشهيرة "هذا ليس غليونا Ceci n'est pas une pipe" 1929 حيث نرى الغليون بينما يقول النص "بأنه ليس بغليون". نحن أمام (شعرية للشرح) يصير فيها العمل، باندغام الصورة والشرح كليهما، بمثابة تحفيز لأشغال المخيلة والفكر في وقت واحد. في مثال لوحة ماغريت يتعلق الأمر بمعنى التمثيل représentation في الفن التشكيلي، لأننا لا نقوم البتة بنقل الأشياء بكينوناتها الواقعية وجسدها الفيزيقي أمام المشاهد ولكن بتقديم خطاطات لها بالأشكال والألوان والأحجام غير الطبيعية ضمن حيل بصرية optique تستخدم البعد الثالث الذي هو في اللوحات "الواقعية" من أبرع الحيل وأنجعها. إذن لا يتعلق الأمر بالغليون الفعلي ولكن بتمثيل له représentation. النصّ الملازم لصورة الغليون يتحول إلى درس فلسفي بمعنى من المعاني. النص يخون الصورة من أجل هدف آخر. فكرة الخيانة مركزية هنا.

لا يبدو الشرح منتبها في جميع الأحوال إلى ذاك المصاف الثقافي الرفيع. فهو يصير، في الكثير من الأعمال الدعائية والإعلانات، وكأنه محض مزحة للترويج عن منتوج ما. مزحة مُغرضة. مزحة يحتاج مؤلف النص فيها إلى قدرة معقولة من اللعب على الكلام وتوظيفه بمهارة العارف ليمنح الصورة معنى صادماً أو جديداً أو مثيراً أو خارقاً للعادة. ومن الواضح أن استخدام الكلام بإزاحات écartement معينة هو وظيفة شعرية عن جدارة(انظر كتاب كوهين: بنية اللغة الشعرية، المترجم لدى دار توبقال المغربية مثلاً). فكرة الإزاحة بوصفها من صلب الشعري poétique تشتغل كذلك إثناء هذه العلاقة المترجرجة بين الصورة والنص. ففي عمل دعائي عن علكة حامزة الطعم حادته يقول النص بأنها "منعشة لكنها ليست خطيرة" وهي جملة تدفع إنسانا متوسط الوعي في الثقافات الأوربية إلى الابتسام (والنكتة كما نعلم شأن ثقافي وتشتغل بوصفها مجازا أو كناية بالمعنى الدقيق للكناية). طعمها "ليس خطيراً" هي نكتة لا علاقة مباشرة موضوعية لها بصورة العلكة من دون شك.

ثمة الكثير من هذه الإزاحات في عالم الصور الأوربي –النادرة في تجهُّم الميديا العربية- وهي تطلع كلها من درس (البلاغة اللغوية) المقروءة في المعاهد والمدارس والمطبقة بشكل غير آلي على العالم الأيقوني.

في الثقافة العربية استخدمت العلاقة (صورة- نص) بطريقة مريبة بسبب الإقحام الأيديولوجي على الصورة الذي يقع تثبيته بالعنف عبر أدوات الدولة وسيطرتها المطلقة على الميديا، وعبر واحدية المصادر المرئية حتى وقت جد قريب بل عبر غياب أي تأويل أو مؤوِّل آخر للصور سوى المعلقين الرسميين، أضف لذلك غياب ثقافة الصورة في العالم العربي الذي تحول كله تقريبا إلى جمهرة من الشعراء والروائيين والصحفيين. وفي هذا السياق فإن إقحامات من هذا القبيل ما زالت فاعلة على أشدها في منابر الميديا الجماهيرية كما في (قناة الجزيرة) على سبيل المثال التي تقوم بإضفاء وظيفة واحدة ومعنى وحيد (أي الإرساء المذكور الذي يتحدث عنه رولان بارت) على الصور المعروضة انطلاقا من أيديولوجيا العاملين فيها. النص في قناة الجزيرة مثلا يوطّن الصورة عن عمد في معنى ثابت في حالات كثيرة، حتى أن الصور المنتخبة على أيدي عاملي المونتاج إذا استحقت التحليل فإن نصوص معلقيها، المرافقة للصور، المشحونة بفكر سلفي خفيّ ذكي، تستحق انتباهة مزدوجة. أنها تزيح المعنى لكن لصالح وظيفة أيديولوجية صافية، وليس دائما لصالح وظيفة شعرية، دالة.

الصورة الأجيرة

على أن العلاقة (صورة- نص) لا تقع بالضرورة ضمن البداهة الأيديولوجية الباهتة التي تسم موقف الميديا الرسمية العربية، صحفاً ومجلات وتلفزيونات، من الصورة. ولا تقع بالضرورة ضمن التزوير الفاحش للمرئي، ولا في نطاق الجهل بآليات المرئي (كما لدى شرائح واسعة من متلقي صور الفضائيات الغنائية من الشبان والمراهقات)، ولا تتعلق كذلك بهذا السهو والغفلة والتجاهل المطبق للصورة كلما تعلق الأمر بوثيقة بصرية جرمية يقينية كما فعل المتهمون في محاكمات صدام حسين (ومؤيدوه الكثيرون في العالم العربي). إنها علاقة أعقد قليلا.

خيانة النص للصورة يمكن أن تكون مكوناً من مكونات الشعرية البصرية. لكنها يمكن أن تكون مفارقة قاتلة تهدم حتى جماليات الصورة المحض، وهذا ما يقع بالضبط في حالة النص القائل (إعلان مدفوع الثمن) المُشهر في قناة (الشرقية). لنتذكر من أجل بسط فكرتنا أن الصور المتحركة في السينما والتلفزيون ما هي سوى صور ثابتة وقع تنشيطها بطريقة من الطرق .

انظر أيضا لنا عن سيميائيات الصورة:

١, قراءات سيميولوجية في الصورة: المثال الملح الراهن: صورة صدام حسن خلف القضبان، المدى، العدد (٧٢٢ -٠٧) ١٨ تموز ٢٠٠٦,

٢, الاشتغال على (الصورة) والإغفال عنها: في بلاغة الصورة، المدى، العدد ٧٣٤ بتاريخ ١ آب ٢٠٠٦,

٣, قراءات أخرى في سيميائيات الصورة: الهشاشة الرومانسية والدلالة الوجودية، المدى، العدد ٧٢٧ بتاريخ ٢٤ تموز ٢٠٠٦,

٤, العراق بوصفه صورة مؤوَّلة: المدى، العدد ٨٣١ بتاريخ ١٢ كانون الأول ٢٠٠٦,

٥, الصورة بوصفها تبليغاً إعلانياً، مجلة "التواصل"، هيئة الأعلام والاتصالات، بغداد، العدد السابع- السنة الأولى، أب ٢٠٠٦,

ولإيضاح الأمر نذكر أن الدولة الراهنة في العراق قامت بإنتاج مجموعة من "الكليبات" التي تزعم أنها تنبه المواطنين وتحسسهم إلى المخاطر المحيقة بهم وضرورة الاتصال بأجهزتها الرسمية لغرض إيقاف الخطر الممكن، وقامت بتوزيعها على فضائياتها وفضائيات أخرى، وقد قبلت قناة (العربية) عرضها وهي تضع أسفل الصورة أحيانا العبارة (مادة إعلانية)، كما قبلت عرضها كذلك قناة (الشرقية) التي تضع دائماً أثناء العرض، أعلى الصورة، عبارة أخرى دالة تقول (إعلان مدفوع الثمن). نحن لا نعرف شيئا عن مخرجي تلك الأعمال وسياقات عملهم.

مهما كان السبب فالنص في مثال (الشرقية) يخون الصورة، بل أنه يُفقد الصورة جمالياتها قبل أي فقدان آخر. إن الصور الإعلانية الحكومية المتحركة (الكليبات) قد أنجزت بطريقة احترافية غالباً وهي تقدم معظم رسائلها بطريقة تنتوي امتلاك الشيء الكثير من الرهافة والشعرية والعاطفة والمسؤولية الاجتماعية. لكن نص القناة يقدم بدوره رسالة إضافية: أنه غير ملزم بمحتوى الصور الحكومية. لهذا السبب يُفقد فحوى الرسالة الحكومية رهافته وشعريته وعاطفيته ومسؤوليته الاجتماعية المفترضة لأنه، حسب النص، ليست سوى رسالة مدفوعة الثمن.

أن الصيغة "إعلان مدفوع الثمن" مشحون بطاقة سالبة تسحب من رصيد الصورة كل تأثير ممكن، لأنه يحيل إلى عملية تجارية محض من دون مسؤوليات أخلاقية أو شعرية متبادَلة وتضع بين القناة والدولة مسافة من نمط جديد حتى لو كانت هذه الأخيرة تقدم النصح وتزعم أنها تعادي الجريمة أو الإرهاب المنظم وتراعي شؤون مواطنيها. الصورة هنا أجيرة، والنص يذكر بكل ما هو مدفوع الثمن من عمولة وأجر على خدمة محدودة وعرف تجاري ومنافع متبادلة وفاعل أجير، وليس بالأيطيقي ولا بالجمالي الذي تزعم الصورة الدفاع عنه.

ومهما تكن التبريرات التي يقدّمها مروّجو الصورة الحكومية، أو تلك التي يقدّمها من طرفهم واضعو الكلمة "إعلان مدفوع الثمن" جوار الصورة، فإن العلاقة بين (الصورة) و(النص) تغدو في التباس كامل، حتى أن عقلاً سليماً سيتساءل: لماذا تقبل الحكومة بوضع رسائلها البصرية المرئية (المعقولة جمالياً) جوار نص من ذاك القبيل، ولماذا لا تذهب مبررات مؤلفي العبارة "إعلان مدفوع الثمن" بعيداً وترفض عرض الصورة انسجاماً مع القناعات غير المعلنة لكن الواضحة للنص، خاصة وإنها قد تكون مبررات مقنعة؟. قبل ذلك كله بأي معنى يا ترى (للثمن) يتعلق الأمر؟ وهل يتشابه أمر صور الحكومة العراقية في الشروط المحددة الدرامية الحالية مع صور أخرى مدفوعة الثمن أيضا في الميديا السمعية والبصرية كالعطور والسكائر؟ ولماذا لا يضع المعلنون عن التبغ والعطر عبارات تعني ما تعنيه عبارة (إعلان مدفوع الثمن) رغم أنه أيضا مدفوع الثمن؟.

هذه الأسئلة هي بالضبط إشكاليات العلاقة بين الصورة والنص قبل أن تكون العلاقة الآنية العابرة بين حكومة ما وقناة فضائية ما.