بمناسبة بلوغه الثمانين:

ماركيز بين روايتين

سعد محمد رحيم

الجامعية في القانون نزولاً عند رغبة أبيه، تاركاً الجامعة الوطنية في بوغوتا التي التحق بها، فسافر كثيراً إلى أوروبا وأميركا حتى قبل أن ينال الشهرة، وكان مراقباً ذكياً لما يحدث حوله بعدما تمثل تاريخ بلده والقارة الحديث، ووعى جذور المشكلة بحس ماركسي في الغالب، وفهم لغز السلطة كما يؤكد، فكتب عمليه الكبيرين: (مائة عام من العزلة) وهي ترنيمة شيقة وحزينة عن المعضلة البشرية، عن البشر في حبهم وكرههم وقسوتهم وغرابة أطوارهم ومعتقداتهم المتشربة بالخرافة، وعزلتهم في بيئة تسودها أجواء سحرية وموتهم. ورواية (خريف البطريرك) التي كانت هجاءً مقذعاً، أشبه ما تكون بكوميديا سوداء، للسلطة المستبدة في أنانيتها وقسوتها ودناءتها وأوهامها وعزلتها، وما تحمل في أحشائها من بذور دمارها ودمار ما يحيطها.

ماركيز

يشير ماركيز في أكثر من مناسبة إلى أن ما كتبه من أشياء وأحداث ومفارقات لامعقولة وغريبة لم تكن من بنات خياله وإنما استلهمها واستمدها من الواقع الذي عاشه، وأن أي سائق تاكسي في كولومبيا يمكن أن يحكي لك ـ كما يقول ـ ما حكاه هو في رواياته وقصصه، هو المغرم بالحكايات، هو الذي ترعرع في منزل تُسرد فيه الحكايات، وبيئة منتجة لكل ما هو خارق وخرافي وساحر. فماركيز ابن تجربته الغنية وقد وهبه الله القدرة على الحكي، ووجد هدف حياته في أن يحكي، فعاش ليحكي.

عشت لاحكي

(عشت لأحكي، أو لأروي) هذا هو عنوان كتاب سيرته الذي وضعه بعدما علم أنه مصاب بالسرطان، وأنه قريب جداً من الوادي الأخير وهو يهبط سفح الحياة من الجهة الأخرى، على حد تعبير هيرمان هيسه. وما يبغي ماركيز أن يرويه على الدوام، في معظم أعماله المعروفة، هو فعل الزمن في الإنسان، فعله في عقله وروحه، في مزاجه ورغباته وأفكاره، مع مقاومة لا تهادن ضد ذلك الفعل، وضد الزمن. فيما تجرى استعادة دائمة للذكريات مغلفة بالأسى والشجن، وببعض الأسف والندم، فأناس ماكوندو الصامتون كما يصفهم ماركيز في رواية (عاصفة الأوراق) هدتهم الذكريات، وهم في عزلتهم.. ما فقدوه، وما يتوهمون أنه كان لهم وفقدوه. وبمعنى ما فإن روايات ماركيز تدور، في حقيقتها، حول العزلة والفقدان. عما كان وضاع. هذا ما يحدث للكولونيل، في سبيل المثال، في رواية (ليس لدى الكولونيل من يكاتبه) وللجنرال بوليفار في رواية (الجنرال في متاهته)، وكذلك للكولونيل بوينديا في رواية (مائة عام من العزلة).

ثمة إصرار غريب يطبع سلوك كثر من شخصيات ماركيز.. إصرار صبور، صادم، ويكاد يكون لا معقولاً.. أحياناً.. في رواية (الحب في زمن الكوليرا) سينتظر (فلورنتينو أريثا) نصف قرن، وسيكون إذ ذاك في الخامسة والسبعين من عمره، ليفصح لـ (فيرمينا داثا) عن حبه كرة أخرى. ليجدد عهد وفائه، مثلما سيعترف، للمرأة التي رفضته بعد وصال قصير، حين كان في الخامسة والعشرين، وتزوجت غيره، فقرر هو من يومها أن لا يتزوج ريثما يموت زوجها، والذي سيموت بعد خمسين سنة. هكذا، متشبثاً بالحياة، على الرغم من الشيخوخة. وها هو راوي رواية (ذاكرة غانياتي الحزينات) يعلن منذ البدء "في السنة التسعين من سنوات حياتي، رغبت في أن أهدي إلى نفسي ليلة حب مجنون، مع مراهقة عذراء" ص٧، هو الصحافي الذي يكتب عموداً أسبوعياً منذ عقود طويلة في صحيفة محلية، سيكون عليه أن لا يجعل مقاله في ذكراه "مجرد حسرة على السنوات الذاهبة، وإنما العكس تماماً. تمجيد الشيخوخة" ذاكرة ص..١١ إنه يعي مدى الخراب الذي تركته السنون على جسده، وحين ينظر في المرآة يرى "الحصان الذي نظر إلي من الجانب الآخر، لم يكن ميتاً وإنما كئيباً، وله غبب تحت ذقنه كغبب البابا، وجفنان منتفخان، وناصية الموسيقي التي كانت له قد تهدلت.." ذاكرة ص٢٧، لكنه، في الوقت نفسه، غير محبط، ويحمل بين جوانحه مقداراً هائلاً من الرغبة في الاستمرار.

شيّد ماركيز عالماً روائياً خاصاً به، ليس من خلال اللغة والأسلوب ونمط الشخصيات وبناء الحدث وطرق السرد وحسب، وإنما عبر إيجاد أرضية جغرافية وتاريخية متعينة لذلك العالم، تماماً مثلما فعل وليم فوكنر حين اختلق إطاراً مكانياً لرواياته مقاطعة متخيلة اسمها (يوكنا باتاوفا) وهي تشبه، إلى حد بعيد، المقاطعة التي ولد وعاش فيها (نيو ألباني قرب أكسفورد في المسيسبي)، لتتكرر الأسماء وأجزاء من الأحداث المسرودة بين بعض من رواياته وقصصه القصيرة.. بالمقابل ابتدع ماركيز قرية، أو بلدة (ماكوندو) وهي تشبه أيضاً، القرية التي ولد وعاش فيها، وكان فوكنر أحد ملهمي ماركيز. وماركيز نفسه يعترف في مقابلة مع بيلينيو أبوليو مندوزا؛ "إن مشكلتي لم تكن في كيفية تقليد فوكنر، ولكن في تدميره. لقد كان تأثيره يشل حركتي".

وقبل أن ينشر ماركيز روايته (مائة عام من العزلة) التي كانت السبب في ذيوع شهرته وحصوله على جائزة نوبل للآداب (١٩٨٢) كتب ونشر بضعة أعمال روائية لم تثر اهتمام القراء والنقاد منها (ليس لدى الكولونيل من يكاتبه، حكاية غريق، عاصفة الأوراق) بيد أن هذه الأعمال لم تلفت إليها الانتباه إلا بعد صدور وانتشار أعماله الكبيرة.

عاصفة الاوراق

تنتمي رواية (عاصفة الأوراق)❖ إلى تلك الفترة المبكرة من حياة ماركيز الإبداعية حيث كان يشتغل في الصحافة ويعاني العوز والإهمال.. كان في تلك الآونة أكثر حرية وهوساً بالتجريب، وإقداماً على المغامرة، هو الذي بقي يجرب ويغامر، وإن بدرجة أقل، كلما ذاع صيته أكثر وضغط عليه هاجس الاحتفاظ بالمستوى الإبداعي العالي لكل عمل جديد حاسباً حساب نقاده المتربصين ومتلقيه المنتظرين الذين يريدون من الحاصل على جائزة نوبل للآداب ما هو متقن ورائع ويقترب من الكمال، إلى جانب العبء الذي يفرضه إصدار بضع روايات كبيرة مدوية، حيث تجري المقارنة القاسية بين ما كتب وصدر قبلاً، وما كتب وصدر الآن. والجزء الأخير من هذا الكلام ينطبق على رواية ماركيز الجديدة (ذاكرة غانياتي الحزينات)❖❖ التي تعكس أسلوب ماركيز، ومقدرته الفذة في السرد الروائي، وتحمل بصماته، لكنها لن تصمد بعدها عملاً كبيراً إزاء روايات ماركيز الأخرى التي ذكرناها.

أما (عاصفة الأوراق) فتبدو وكأنها ترهص لرواية (مائة عام من العزلة) فهناك القرية عينها التي تجري فيها الأحداث (ماكوندو) وإشارة إلى الكولونيل بوينديا، فضلاً عن المسحة السحرية الغرائبية التي تفعم أجواء الرواية، ولغة الروائي المتدفقة بجملها الطويلة، واستعاراتها المدهشة. ومقطع مثل هذا مستل من (عاصفة الأوراق) لا بد من أن يذكّر بـ (مائة عام من العزلة):

"هناك وقت تنقطع فيه فترة القيلولة، وتتوقف أثناء ذلك حتى أدق الحركات السرية، الخفية للحشرات. كما أن دورة الطبيعة تتوقف هي الأخرى؛ ويتعثر الخلق على حافة الفوضى وتنهض النساء، وقد سال اللعاب منهن، وانطبعت فوق خدودهن ورود المخدات المطرزة، وهن يختنقن من الحرارة والضغينة، وعندها فإنهن يفكرن مع أنفسهن؛ لا يزال اليوم في ماكوندو هو الأربعاء" عاصفة ص٦١

وعاصفة الأوراق هي كناية تكاد تكون ساخرة عن شركة الموز (الاحتكارية الأميركية) التي ستدخل البلدة لتغير شكل حياتها، وتخرج منها تاركة الخراب والذكريات الحزينة.

تبدأ رواية (مائة عام من العزلة) بمشهد للكولونيل بوينديا وهو أمام فصيل الإعدام يتذكر حادثة رؤيته للثلج للمرة الأولى، في أثناء استعراض لفرقة سيرك جوالة، أما رواية (عاصفة الأوراق) فتبدأ مع حادثة موت طبيب قرية ماكوندو الذي لن نعرف اسمه، أو من أين جاء، وكان قد ضيفه في منزله لخمس سنوات كولونيل متقاعد في القرية على إثر رسالة توصية موقعة من الكولونيل بوينديا حملها الطبيب معه. وشخصية الطبيب هذا غريبة، فهو منذ أول جلوس له على مائدة الطعام، في منزل الكولونيل سيطلب حشيشاً ليأكل، وحين تسأله زوجة الكولونيل؛ أي نوع من الحشيش يقصد، سيقول؛ "حشيش عادي يا سيدتي، من ذلك النوع الذي تتعاطاه الحمير" عاصفة ص٢٨ .

تستحوذ ثيمتا الحب والموت على الروايتين كما هي الحال في معظم روايات ماركيز، على الرغم من أن ثيمة الموت تبدو أكثر بروزاً في (عاصفة الأوراق)، فيما تبرز في رواية (ذاكرة غانياتي الحزينات) ثيمة الحب، ويمكن أن نقول أن ما نستشفه من خلال قراءة الرواية الأولى هو معضلة غياب الحب، فالميل إلى التوحد في شخصية الطبيب ربما كان بسبب الأنانية، أو عدم القدرة على التواصل، وقد يكون بسبب عدم القدرة على الحب، أو في الأقل فشل تلك الشخصية في إظهار هذا الحب والتعبير عنه، مما ولّد لديه تلك النزعة المدمرة إلى الاختباء خلف جدران بيته والاستغراق في حالة من العدمية. وإذ بدأ حياته في ماكوندو طبيباً يمارس مهنته بجدية فإن مجيء شركة الموز إلى البلدة وقيام مؤسسات جديدة، منها عيادة خاصة بالعمال أصاب مهنته، طبيباً، بالكساد، وحين غادرت الشركة انكفأ الطبيب على نفسه ورفض العودة إلى ممارسة المهنة ثانية حتى حين أحضر الأهالي إلى بابه عدداً كبيراً من الجرحى من الذين سقطوا، لما اجتاح البرابرة المسلحون ماكوندو، وعصف بالبلدة ذلك الرعب، قال؛ "لقد نسيت كل ما له صلة بهذه المهنة، فخذوهم إلى مكان آخر" عاصفة ص١٢٧ وكاد الأهالي يشعلون البيت ويحرقونه وهم يرون رجالهم ونساءهم يموتون، فظهر (ألبب) القس الذي جاء في اليوم نفسه الذي جاء فيه الطبيب إلى البلدة ليحول دون تنفيذ ما رامت الناس القيام به. ومنذ ذلك الحين أصبح الطبيب موضع كراهية شديدة من أهل ماكوندو الذين صبوا عليه اللعنات، وقرروا أن يتركوه ساعة يموت ليتعفن في بيته من غير أن يدفن حتى تنتشر رائحته الكريهة في الأرجاء. والتوتر في السرد يكمن، ها هنا، وعد الكولونيل له بدفنه، ورغبة أهل ماكوندو بمعاقبته بتلك الطريقة الرهيبة.

يستدعي الكولونيل العمدة ليعطيه إذناً بالدفن إلاّ أن العمدة يتردد في أول الأمر قبل أن يقرر إعطاء الإذن في تلك الظهيرة القائظة، بعد أن تأكد من أن مرور السنين جعل الناس تنسى، أو لا تبالي، أو تغفر.

إن حكاية حضور الطبيب إلى البلدة وموته تسرد لنا من وجهة نظر ثلاث شخصيات هي؛ الكولونيل الجد، وابنة الكولونيل، وحفيده. وهذه الطريقة تذكرنا بما فعل وليم فوكنر في رواية (الصخب والعنف) وأكثر في رواية (وأنا أحتضر) إذ يتناوب الرواة في سرد ما يجري ليكمل بعضهم بعضاً في إنشاء كلية السرد.

بين تاريخ كتابة روايتي (عاصفة الأوراق/ ١٩٥٥) و (ذاكرة غانياتي الحزينات/ ٢٠٠٤) مسافة زمنية تقرب من النصف قرن، ولا شك أن تجربة ماركيز الفنية، في غضون هذه المدة، قد نضجت، وكذلك رؤيته.

ماركيز.. عند اليابان!

يقول أن قراءه من اليابانيين كانوا يتصورونه من أصول يابانية، ويشيرون إلى تشابه عوالمه مع تلك التي تزخر بها الروايات التي كتبها كبار كتّاب اليابان، ولهذا ذهب ذات يوم إلى المكتبة واقتنى كل ما هو متوفر من الروايات اليابانية المترجمة، فتلمس ذلك الخيط السري الذي يصله بالسرد الياباني على الرغم من أنه لم يطّلع عليه من قبل. وسحرته رواية بعينها، ودّ لو كان هو كاتبها، وهي رواية (منزل الجميلات النائمات) لياسوناري كاوا باتا، ويبدو أن أجواء هذه الرواية بقيت عالقة في ذهنه أو أنها استوطنت مكاناً ما، جد حميم، من عقله الباطن ليكتب فيما بعد، وهو يقترب من ثمانينياته، رواية عنونها بـ (ذاكرة غانياتي الحزينات) ومن قرأ الروايتين لا بدّ من أن يتحسس نقاط التشابه بينهما في الإيقاع وتكثيف لغة السرد، وإلى حد ما في الأسلوب، وإلى حد بعيد في بنية الحدث ذاته ومناخه. فكلا الروايتين تحكي عن انجذاب متأخر، لرجل مسن، للأنوثة اليانعة وهي تتفتح.. هوى يستيقظ على حين فجأة، ويتخذ منحى جسدياً، ليس متطلباً كثيراً، وليس بريئاً تماماً، مترعاً برغبة هادئة، متطامنة، وبخيالات ملونة مشدودة إلى حرارة الحياة، ولا تخلو من الأسى.

في رواية (منزل الجميلات النائمات) يرتاد العجوز أنغوشي منزلاً لا يشبه بيوت الدعارة التقليدية، ولا يعرض نساءً يبعن اللذة الحسية، ولا حتى على وفق طقوس فتيات الجيشا في اليابان.. منزلاً متسربلاً بالسرية والغرابة والغموض، يستقبل رجالاً مسنين يؤمّن لهم النوم إلى جانب فتيات عذراوات نائمات، لن تتسنى لهن رؤيتهم، ولن يتسنى لهم معرفة أسمائهن، ولا يحق للرجل حتى وضع إصبعه في فم المرأة النائمة، ولا محاولة عمل أي شيء مشابه.

هوس عجوز عاشق

في رواية (ذاكرة غانياتي الحزينات) سيدخل العجوز/ الراوي الغرفة في بيت روسا كاباركاس السري ليجد فتاة عارية نائمة، عمرها لا يتعدى الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة. سيجلس إلى جانبها على السرير عارياً، ولن يحاول إيقاظها، لكنه سيلمسها " مررت بطرف سبابتي انزلاقاً على قفا عنقها المبلل، فارتعشت كلها من الداخل، مثل وتر قيثارة، وانقلبت باتجاهي بهمهمة، وأحاطتني بجو أنفاسها الحامضة. ضغطت أنفها بين إبهامي وسبابتي، فاهتزت، وأبعدت رأسها، وأولتني ظهرها دون أن تستيقظ" ذاكرة ص٢٧ .

إن وجود الفتاة النائمة على السرير عينه، يُشعل الخيال ويؤسس لذاكرة بديلة، لشيء لم يحدث، لكنه يعلق في الذاكرة، لا يُنسى؛ "أمر لا يصدق: فأنا أراها وألمسها وهي من لحم وعظم، فتبدو لي أقل واقعية مما هي عليه في ذكرياتي" ذاكرة ص٥٧ .

سيمنح الصحافي العجوز هذه الفتاة اسماً افتراضياً مموسقاً (ديلغادينا) وسيرفض أن يعرف اسمها الحقيقي من صاحبة البيت السري، ومنذ الآن سيكتب مقالاته، هو ابن التسعين، لها، أياً كانت المسألة التي يتناولها، يبكي ويضحك من أجلها، ويتخيلها طوال الوقت في بيته، تجوب أنحاءه بخطواتها الخفيفة، وهنا ستظهر له جوانب من ذاته لم يكن يعرفها؛ " اكتشفت أنني لست منضبطاً بدافع الفضيلة، وإنما كرد فعل على تهاوني وتقصيري، وأنني أبدو سخياً لكي أواري خستي، وأنني أتظاهر بالتعقل والحذر، لأنني سيئ الظنون، وأنني أميل إلى المصالحة كي لا أنقاد لنوبات غضبي المكبوحة، وأنني دقيق في مواعيدي لمجرد ألاّ يعرف مدى استهانتي بوقت الآخرين" ذاكرة ص٥٩ .

سيتفاجأ بنفسه واقعاً في حبها، حد الجنون، وحد الموت، حتى إذا انقطعت عن زيارة البيت بعد جريمة قتل عابرة حدثت في إحدى غرفه راح هو يبحث عنها على الرغم من أنه لا يستطيع تصور ملامحها وكيف هي في الواقع، مستيقظة ومرتدية ثيابها، إلى أن يدخل المصنع الذي تعمل فيه فتسأله إحدى العاملات إن كان هو من يكتب رسائل الحب في الجريدة.. يقول؛ "لم أتخيل قط أنه يمكن لطفلة نائمة أن تُحدث مثل هذا الخراب" ذاكرة ص, ٨٠

يعي العجوز أنه سيموت، سيكون ميتاً في هذه السنة، أو بعد مائة سنة، إلى أبد الآبدين، وان عليه أن يمضي بالأمر إلى النهاية، فروحه تستعيد حيويتها وارتعاشة شبابها فيفكر بالفتاة هذه، التي لم يكلمها قط، ولا يعرف عنها إلا القليل، يفكر أن يترك لها كل ما يملك ساعة يموت.

(ذاكرة غانياتي الحزينات) رواية عن المناورة ضد تيار الزمن وتمجيد الشيخوخة، والهرب من التوحد والعزلة، وباختصار عن الحب والموت.

❖ (عاصفة الأوراق) غابريل غارسيا ماركيز.. ترجمة: مصطفى عبود.. دار المدى للثقافة والنشر/ دمشق ٢٠٠٢ .

❖❖ (ذاكرة غانياتي الحزينات) غابريل غارسيا ماركيز.. ترجمة: صالح علماني.. دار المدى للثقافة والنشر/ دمشق ٢٠٠٥ .

ستارة كونديرا

ترجمة: المدى

هذا الكتاب الصغير يتكون من سبعة مقالات مرتبطة ببعضها، قد روي بشكل رشيق، جميل الصياغة وممتع، و يقدم تفحصا للرواية الاوربية منذ فرانسوا رابليس في القرن السادس عشر فصاعدا- عمل أدبي نقدي من قبل واحد من اعظم كتاب الرواية في هذه الايام. ان " الستارة" ليس كتابا محايدا، كتب من الخارج لتفحص الداخل، من النوع الذي يمكن ان تتوقعه من ناقد طارئ. فقد كان عميق الثراء بالسيرة الذاتية- كما كان الحال في "خفة الكائن التي لا تطاق" ، و هو اشهر عمل لكوندرا، و جميع رواياته الاخرى- و بالإحساس بعلاقته بالكينونة دائمة التغير لما يسمى بالتاريخ. انه عبارة عن ممثل في حلبة الكتاب، بغض النظر عن الدور الضئيل الذي ربما خصصه لنفسه. كان السيد كوندرا قد ولد في ذلك البلد الذي كان في يوم ما يدعى جيكوسلوفاكيا. و لأكثر من ٣٠ عاماً عاش في فرنسا، و ان احدث رواية له قد كتبت بالفرنسية. لقد جاء من امة صغيرة كانت مطوقة، من الأول الى الأخير، بمسائل الهوية: من هي جيكوسلوفاكيا؟ من أين أتت؟ كيف تنتمي الى الكيان الذي يدعى وسط اوربا؟ وما هو وضع اللغة الجيكية؟ ان مسائل الهوية تلازم كل شخص في طباعه. يضيف السيد كوندرا مستويات مشابهة للقلق الوجودي الى هذه الدراسة عن الرواية. ما هي الرواية؟ لماذا تكتب؟ و ما الغرض منها؟ فهو يقدم مزاعم كبيرة عن فن الرواية. في الحقيقة، حتى ان القارئ قد يعتبر هذا الكتاب دفاعاً عن الرواية (novel ضد fiction)) أولئك الذين ربما يرغبون في اعتبار القصة الخيالية مجرد تحوير. ابدا، كما يقول السيد كوندرا. ان الروايات العظيمة- و ان شخصياته النموذجية هي رابيليز، سيرفانتيس، هنري فيلدنغ، لورنس شتيرن، فلاوبرت، تولستوي، كافكا و جيمس جويس، اضافة الى مؤلفين اثنين اقل شهرة، فيتولد كومبروفيتس، بولوني، و هيرمان بروخ المولود في البندقية- تساعدنا في فهم " الهزيمة المحتمة التي تسمى الحياة". يفتح السيد كوندرا الروايات التي يختارها بنفسه و كأنه ساعاتي حريص على إظهار الأنماط الداخلية لتقنياته المفضلة. تدور الرواية، كما يقول، حول سمو النثر. و في افضل أحوالها، انها عبارة عن مستودع شامل مختصر، تشبه حقيبة السفر التي تفتن " الطبيعة الجسدية، الملموسة للحياة اليومية". وهي تظهر بشكل لا يتزعزع للقارئ السخف المطلق ، والمضحك لإنسانية المرء الهابطة. ان كل روائي عظيم يضيف الى الفن معدنه الخاص. فقد بين شتيرن كيف ان التافه يمكن ان يكون مهماً تماما. وقام فلاوبرت بالبحث عن العادي، الـ" القوة الغامضة لما هو تافه". كما فتحت روايات كافكا "جبهة على ما لا يعق" تثير الاستغراب. وبالنسبة الى السيد كوندرا، تعد الرواية قوة محررة، قوة مثرية بدون حدود دولية، عربة تساعدنا في التفكير حول أوضاع البشر بصورة عامة. وفي الحقيقة، انها قطب نظير للكينونة المراوغة، القابلة دائما للتأثر و التي تدعى التاريخ.

عن الايكونومست

قراءة في سيميائيات الصورة

الخطاب اللغوي والخطاب الأيقوني: صورة سعدي يوسف مثالاً

شاكر لعيبي

سببُ هذه المقالة أمران: صورة للشاعر العراقي سعدي يوسف (في النادي اليوناني، القاهرة ٢٠٠٧، تصوير صموئيل شمعون):صورة رقم(١)
ثم تصريحه لجريدة (أخبار الأدب) المصرية الذي يقول فيه: "شطبت تماماً على فكرة العراق والتعامل معه كوطن ... منذ زمن لم أعد أعتبر العراق وطنا". وها هنا مناسبة ثمينة لإشكالية من طراز رفيع: هذا الكلام يتنافى مع (محتوى الصورة) الملتقطة أثناء وجود الشاعر بالقاهرة لأن الصورة تظهره وهو يرتدي قلادة تتدلى منها خارطة العراق.الصورة(٢)

هذا تناقضٌ فادحٌ. لنرَ كيف يمكن أن نحلله انطلاقاً من هذه العلاقة المعقدة بين الخطاب اللغوي وخطاب الصورة (الأيقوني).

العلائق بين الخِطاب اللغوي، بمجازاته واستعاراته، المُباشرة أو المُرهَفة، تتقاطع مراتٍ مع خطاب الصورةَ، لكنها أيضا تتفارق معها.

للعلاقة بين الخطاب اللغوي وقرينه الأيقوني مراجع ومصادر قليلة في التراث العربي. توقف الفلاسفة والمناطقة المسلمون عند اغتراف الشعر والتصوير كليهما من (التشبيه). والمراد بذلك هو سعيُ الفنين لمحاكاة الطبيعة وهذه هي فكرة أرسطوطاليسية عن جدارة. يرى الفارابي، من بين آخرين، أن بين صناعة الشعر: "وبين أهل صناعة التزويق مناسبة، وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها، أو نقول إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابهاً، وذلك أن موضع هذه الصناعة التأويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ –وأن بين كليهما فرقاً- إلا أن فعليهما جميعاً التشبيه وغرضهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم" .

إن اللغة الأيقونية، مثل اللغة المنطوقة، تعطينا نوعين من الدلالات: الدلالات القاموسية -déno tations، أي المباشرة (أو التأشيرات) والدلالات المتداعية (connotations أو غير المباشرة، ما يحيط بالتأشيرات من معانٍ).

نعرف أن الدلالات القاموسية -Les significa tions dénotées مصنّفة بقواميس وهي مشتركة نظرياً بين جميع مستخدمي نفس اللغة. فالمرأة هي جنس المرأة المعروف، والساحل هو بقعة يابسة على البحر لا يخطئ أحد في معرفة معناها. أما الدلالات المتداعية (يترجمها البعض الحافة) فهي تُوقظ فينا فهماً خاصاً بنا نحن، أو فهماً نشاطره مع البعض فحسب من دون أن تكون العلاقة بين العلامة والإدراك إجبارية. فالمرأة نفسها يمكن أن تمثل في ذهن كل واحد منا (معنى متداعياً) مختلفاً: الحب، الخيانة، اللذة الحسية، الأمومة،الغيرة، المنافسة،...إلخ. بينما الساحل المعرّف قاموسياً بالنسبة للجميع فقد يمثل الخلاص بالنسبة لغريق، أو العطلات والشمس لشخص آخر، الحب واللقاءات العاطفية لثالث،

صورة رقم (١)

البيع المربح بالنسبة للباعة الجوالين، ساحة لعب رياضي بالنسبة لهواة الرياضة.... الخ.

إن الصورة يمكن أن تمثل شيئا أو شخصاً، ويمكنها كذلك أن تؤشر connoter مفهومات تجريدية، سوى أن ذلك يجري بطريقة طبعة ولينة قابلة للتأويل، لأن من النادر أن تفرض الصورة فرضاً معنى وحيداً واحداً وهو ما يحصل غالباً عندما يجري التعبير بالكلام. وهذا ما يُقصد بالمصطلح المكيَّف للصورة (تعدد المعاني polysémie).

تعدد المعاني هذا ضروري في تأويل الصورة وقراءتها. يمكن للصورة أن تقول عدة أشياء في آن واحد وأنها يمكن أن تحتوي على عدة مجازات في الوقت نفسه.

تعدد معاني الصورة Polysémie de l'image

الصورة رقم (٣)

هذا المثال صارخ ومعمول عمداً في الغالب ليعبر عن معنيين مختلفين في داخل الصورة نفسها. يمكن أن نبدأ برؤية منظر جانبي لامرأة شابة تلتفت إلى الجهة اليسرى وتنظر من أعلى كتفها الأيسر. ولو تأملنا ملياً في الصورة فسنرى أيضاً منظراً جانبياً لسيدة عجوز ذات ذقن طويل ومعقوف بعينين غائرتين وبأنف كبير محدب، فمها ذو الشفتين الرقيقتين يحل محل وشاح المرأة الشابة. ليس من المستغرب لذلك أن يُطلق الرسام وليام هيل Wil-liam Hill على عمله "حماتي، زوجتي" ١٩١٥، لأن الصورة تنطوي على السيدتين كليهما. وبطبيعة الحال ترمي فكرة العمل الجوهرية الطريفة إلى القول باندغام وتمازج موقف الزوجة مع مواقف الحماة في لحظة من اللحظات أمام الزوج.

على أن الاستشهاد بهذه الصورة شبه الكاريكاتورية يستهدف، فحسب، إظهار المعنى الجوهري لتعدد المعاني الخاصة بالصورة، مع الانتباه إلى أن أية صورة أخرى غيرها، مرسومة أو فوتوغرافية، تحتوي على تعدد معانٍ وإن بطريقتها الخاصة. وهو أمر حاضر لكن أقل مرونة في اللغة المنطوقة.

تعدد المعاني في البلاغتين اللغوية والأيقونية؟

في الخطاب اللفظي الجملة "هذه عجوز" لا تعني البتة "هذه شابة". لماذا يصير تعدد المعاني أقل مرونةً في اللغة المنطوقة بالمقارنة مع اللغة الأيقونية؟

إن علامة تماثلية (analogique الصورة غالباً) تشابه مدلولها signifié هناك شيء ما في الدال signifiant مشابه للمدلول: ثمة تماثل -anal ogie.

إما العلامة الرقمية (digital اللغة المنطوقة هنا) فهي، خلاف ذلك، لا تشابه مدلولها signifié، فإن شكل الكلمة (تفاحة signifiant) لا يشابه التفاحة المرئية. العرف فقط، أي القانون المتعلَّم هو الذي يجبرنا على قبول أن الحروف (ت ف ا ح ة) تشير إلى مدلول محدد، يعرفه لنا القاموس فيما بعد تعريفاً دقيقاً ويجعلنا نتفق عليه. لا شيء في الطبيعة نفسها يبرهن على وجود العلاقة دال- مدلول الرقمية digital، لذا فإن هذه العلاقة الرقمية هشة جداً. وهذه العلاقة اعتباطية كما هو معروف منذ دوسوسير. وبسبب هشاشتها تبذل المجتمعات البشرية جهداً مستمراً لاستخدام العلامات الرقمية بشكل صحيح بمساعدة القاموس وبإملاء دقيق...إلخ. وبالعكس من ذلك لا يجري عملياً تعلّم العلامات التماثلية. إنها تتكون في الذهن رويداً رويداً وتنهض من دون جهد في الذاكرة وتُفهم بسهولة نسبية.

ثمة اختلافات أخرى بين هذين النوعين من العلامات لا مجال لسردها هنا.

المشكلة أكثر تعقيداً قليلاً عندما يتعلق الأمر بالمجازات البصرية. لا يوجد بالطبع تطابق حرفي بين اللغة المنطوقة واللغة الأيقونية طالما أننا في نظامين إشاريين محددي المعالم، ويشتغلان في حقلين خاصين بهما. لا يوجد تطابق بين مجازات هذين النظامين لكن يوجد تماسّات، كما هو الحال في تماس الدوائر الهندسية. توجد حقول مرجعية كبيرة أكثر مما توجد أدوات متماثلة حرفياً. وإذن ثمة أدوات خاصة بكليهما تحيلان إلى بعضهما ضمن الحقل الدلالي الواحد الواسع. حقل التشبيه في اللغة البصرية مثلاً لا يحتوي بداهة على أية أداة مثل (الكاف و"مثل") لكن الأداة متضمنة رغم ذلك وحاضرة بطريقة ملائمة للحقل البصري: إننا نرى التشابه ملموساً بعيوننا في حين تحضر أدوات

صورة رقم (٢)

صورة رقم (٣)

التشبيه منطوقةً هناك.

صورة سعدي بقلادته يمكن فهمها بصفتها مجازاً. ويمكن قراءة تصريحه للجريدة انطلاقا منها كذلك. على أن تصريح سعدي يوسف لـ (أخبار الأدب) لم يُقرأ بالتوازي مع صورته، بل قرأ البعض من قليلي البصر والبصيرة في لباس الشاعر، وربما بقلادته تلك، تصابياً لا يليق بسنه، كما قيل هنا وهناك . البعض لم ير القلادة - الخارطة البتة لأنه لا يعرف كيف يقرأ الصورة، ولا يستخدم عينيه أصلاً في ثقافة تفضل الأدبي، خاصة الفضائحي منه من بين كل ضروبه الأخرى.

لدينا في حالة سعدي يوسف الراهنة علامتان، واحدة رقمية (اللغة) والثانية تماثلية (الصورة). تنفي إحداهما دلالة الأخرى ظاهرياً. التماثلية تحتمل تأويلات متعددة كما هو طبع الصورة دائماً. الثانية، اللغوية تحتمل القليل من التأويل. الصورة متعددة المعاني polysémie إذن مثلما قرأت بالفعل (شاعر متصاب، عربيد... إلخ، بسبب اللباس والقلادة). والثانية، النص، قرأت بمعنى واحد دون الغوص في عمقها، ووُضعت في تناقض كامل مع مجمل السيرة الشخصية للشاعر: لقد تخلى الشاعر عن وطنه، وانتهى الأمر.

المعاني المتداعية connotés في أذهان البعض عن الشاعر خبت وخفتت بسبب النص. النص يعلن معاني قاموسية dénotés مباشرة فُهمتْ هذه المرة بمعناها الحرفي فحسب، من دون نأمة من التأويل الضروري رغم ذلك.

يمكنني الآن أن أفهم بشكل أفضل ذاك التناقض المُعلَن بين صورة الشاعر وخطابه. تناقض ظاهري مراوغ فحسب، يفضحه لنا الخطاب الأيقوني في المقام الأول. صورة الشاعر العراقي تحتمل تأويلات عدة، مثل كلامه المستشهد به أعلاه. خارطة العراق المتدلية في سلسلته هي دالة ودليل أيقوني على ضرورة قراءة النص (أي تأويله) أبعد من ظاهره. العراق الحالي ليس وطني. وطني سيبقى يتدلى إلى الأبد قرب قلبي.

ونحن ختاماً نتحفظ على إيراد النصوص المقالة بهذا الشأن، المنشورة في الصحافة الورقية والإلكترونية، وهي كثيرة بعد تصريحات الشاعر للجريدة المصرية.