العراق بوصفه صورة مؤوَّلة

(قراءة في سيميائيات الصورة)

شاكر لعيبي

في معرض القراءات التأويلية للصورة يتوجب وضع المهمدات النظرية الضرورية لمعنى (الصورة) و(الدلالات) التي تنبثق عنها بصفتها (لغة) ذات طبيعة خاصة.

الصورة تُقرأ ، مثلما نعلم، كالنص الأدبي، وهي تُؤوَّل بالضبط كما يؤوَّل.

تختلف آليات قراءة الصورة وقواعد القراءة، عن قراءة النص الأدبي، وإن احتفظت بشيء مشترك معه. غدت القراءة التأويلية للصورة بوصفها قرينا ذا لغة وقواعد خاصة، بداهة في عالم الميديا المعاصر، ضمن المعنى المتسِّع الممنوح راهناً للنص.

الصورة إذن نص صريح، لكن بصري. ثمة قواعدٌ ونحوٌ بصريٌ جرى تقعيد خصائصه الداخلية اللصيقة به بالمقاربة والاختلاف مع قواعد ونحو النص الأدبي. أن قدرة (البصري) على القول ومنح معنى للصورة، أي على الانفتاح على تأويل مخصوص، هي قدرة لا يشك أحد بها اليوم.

غير أن افتراق عملية التأويل بين (المكتوب) و(البصري) يقع في اتساع مديات التأويل في الحقل البصري مقارنة بضيقها النسبي في الأدبيات المكتوبة أو المنطوقة. نقول النسبي فقط، لأن صورة من الصور يمكن أن تتسع لتأويلات لا يحتملها المكتوبُ مهما كانت مجازاته واستعاراته ورموزه، ودائما وبشكل حصري مقارنةً بالبصري.

مما لا شك فيه إن مفهوم تعدد معاني الصورة polysémie de l'image، المستعار من الحقل الأدبيَ المكيَّف للصورة، ينطوي على هذه الفكرة: اتساع حقول تأويل الصورة بالنسبة للمشاهدين، إزاء نص مكتوب يظل حقل التأويل فيه أقل اتساعا قليلا، أقل فحسب لأنه متسع كذلك على طريقته، ولكنه ملموم إلى حد واضح، ومقارنة بالبصري دائماً.

تعدد معاني الصورة polysémie de l'imageيظل فاعلا في كل صورة.

القراءة الحالية ستنحني على صورة محايدة واحدة من العراق الحالي (التُقطت محض مصادفة) ولا علاقة لها بأي موقف براني، ولا علاقة لها خاصة بحمى التسابق الإيديولوجي الراهن الصريح سريع العطب، وإنما بالإمكانيات التي تقدمها اللغة البصرية (أو الأيقونية كما نقول أحيانا) في تأويل وتفسير الواقع بشكل مغاير عن اللغة المنطوقة (اللغة المكتوبة، النص الأدبي) وعن تفسيرات الواقع المؤدلجة مسبقة الصنع. هنا تبدو الصورة شديدة البلاغة ومشعة بالمعاني التي يتوجب اكتشافها انطلاقا من خصائصها البلاستيكية قبل كل شيء ومن تاريخها نفسها بعد ذلك.

يتعلق الأمر بقراءة الصورة بوصفها خطابا مؤوَّلاً.

الصورة التالية التقطت في بغداد عام ٢٠٠٦، وعندها سنتوقف. يتعلق الأمر في هذه الصورة بعملية (صلب) بكل معاني الكلمة القديمة والحديثة، الواقعية والرمزية.

بادئ ذي بدء تحيل هذه الصورة على الإرث التشكيلي الأوربي الذي ما انفك يقدم تمثيلات تصويرية لعملية صلب السيد المسيح منذ عصر النهضة حتى وقت قريب. السيدة، في الصورة موضوع البحث، ترسم، حرفياً علامة الصلب. والصورة تتضمن إذن عملية صلب لكن رمزي لأنه يتم في شروط تاريخية مستجدة.

ومثلما رُسم المسيح على صليبه أو بعد إنزاله منه محاطا بثلة من أتباعه المخلصين، تحيط بالسيدة العراقية المصلوبة، رمزيا، سيدتان مواسيتان من سلالة عصور قديمة ما زالت فاعلة كما تبرهن الصورة من دون حشو أو تزييف.

هذه الصورة استعادة للمشهد التاريخي المحفور، على الأقل في الذاكرة البصرية لتاريخ الفن الغربي. إن تقديم خطاطة للصورة سيبرهن على أن ذراعي السيدة الممتدتين إلى الطرفين الأيمن والأيسر من كادر الصورة ليست سوى تلخيص للتصالب الجسدي الذي هو، شكليا ورياضيا، جوهر عملية الصلب المعروفة. لننظر لتخطيط تبسيطي للصورة نفسها للتأكد من الأمر:

لا ينقص هنا سوى الصليب الخشبي الحقيقي خلف المرأة العراقية لتكون مصلوبة بالفعل. رهان فرد الذراعين ليس رهانا شكليا صافيا في عملية الصلب، وإنما هو رهان رمزي في المقام الأول: أن إفرادها لهما بهذه الطريقة هو محاولة لضم العالم القاسي بين الذراعين وعتابه المر ومسامحته، كما فعل السيد المسيح من ذي قبل.

كبار المغنين الحقيقيين في العالم يفردون أذرعهم التي تنطوي على أرومة التضحية والمحبة المسيحيتين نفسيهما في آن.

في تاريخ الفن الغربي ثمة الكثير من اللوحات والرسومات التي تقدم صلب المسيح والتي تتقاطع (هل بالصدفة؟) مع صورة السيدة العراقية الملتقطة صدفة من دون شك. سنأخذ مثالاً واحداً من بين المئات بل الآلاف من الأعمال التشكيلية عن صلب المسيح، هو لوحة الرسام الإيطالي أندريا مونتيني Andrea Mantegna (1431-1506)المعنونة (الصلب) والمؤرخة بعام ١٤٥٧، وتوجد اليوم في متحف اللوفر في باريس. نرى في المستوى الثالث من اللوحة جبل الجلجلة على أطراف القدس، وفي وسطها المسيح المصلوب محاطا بمجرمين اثنين عاديين.

MANTEGNA, Andrea : Le Calvaire, huile sur bois 76 x 96 cm, Musée du Louvre, Paris - Entré au Louvre en 1798

المدهش في الأمر لا يقع في التشابه الظاهري بين وضعية صلب المسيح الفارد ذراعيه على الصليب، والصلب الرمزي البليغ للسيدة العراقية الفاردة ذراعيها بنفس الطريقة، إنما المذهل هذه المرة أن نجد، في القسم الأيسر من لوحة الفنان الإيطالي، مجموعة من السيدات اللواتي يحطن بسيدة مرتدية عباءة لا تختلف كثيرا عن عباءة السيدة العراقية، هاته النسوة يحطن بالسيدة الإيطالية ضمن نمط حركي وعاطفي وتشكيلي سبق وأن رأيناه في الصورة الفوتوغرافية الحديثة. اثنان منهن على وجه الخصوص، يحاذين السيدة الإيطالية ويقوين من أزرها، يساراً ويميناً، يبدون وكأنهن هنَ أنفسهنَ المرئيات في الفوتوغرافيا الملتقطة حديثا في العراق.

السيدة لا تفرد ذراعيها في لوحة أندريا مونتيني لأنها منهكة القوى بسبب رؤية العزيز الغالي على الصليب، بينما تمثل السيدة العراقية، في آن واحد، المسيح الرمزي وسيدة اللوحة كليهما. لقد أنهكت قواها رؤية الأعزة على الصلبان غير المرئية من جهة، ومن جهة أخرى تمثل هي نفسها في التشكيل الفوتوغرافي، مصلوبا مؤجلا بمعنى من المعاني، عذابها اثنان. وفي ذلك مزيد من البلاغة الدالة.

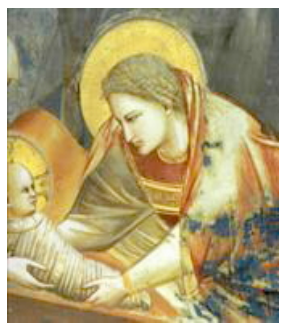
إن العباءة القروسطية في مشاهد (النسوة الصالحات) في إيطاليا لم تستوقف، على حد علمي، أيا من مؤرخي الفن وجرى المرور عليها سريعا. بينما تحتاج لتوقفات جادة بسبب تشابهها الكبير مع عباءة المرأة العربية في العراق خاصة، وفي مصر وأجزاء مهمة من تونس (توزر، الحامة وبلاد الجريد التونسي). العباءة السوداء هي ذاتها كل مرة وإن بتفصيلات ليست دالة في طريقة ارتدائها.

بالنسبة للسيدات العراقيات، وكما في اللوحة الإيطالية هذه بالضبط، لا يتعلق الأمر بإخفاء الثوب الأساسي الذي يلتصق على جسد المرأة، إنما بتقليد تاريخي متوارث فحسب. السيدة هنا ترتدي ثوبا تقليديا باديا أحمر اللون مثلما يمكن أن يبدو ثوب العراقية خلال عباءتها تماما. ينطبق الأمر على السيدات المصريات بالكلية كما أرى، وعلى سيدات توزر والحامة في تونس. يتعلق الأمر بموروث شعبي فاطمي بادئ ذي بدء، ظل باقيا في طبقات أركيولوجية من الوعي الجماهيري العريض رغم أيديولوجيات الدول المتعاقبة على هذه البلدان، بما فيها العراق. الغناء الديني (الحضرة في تونس مثلا) وأسماء العلم في هذه البلدان تبرهن على طبقات أركيولوجية قديمة ظلت فاعلة تاريخيا. العباءة إذن في لوحة الإيطالي تمثل معرفة واصلة، عبر طرق شتى عن الموضوع، إلى الأنتلجستيا الإيطالية (وكان الرسامون من طلائعها)، وخلال فترة تتطابق مع الفترة التي انتهى فيها المد الفاطمي منذ وقت قريب تاركا آثاره اللاحقة في كل مكان، فالدولة الفاطمية حكمت في شمال أفريقيا بين السنوات ٩١٠ إلى ٩٦٩م، ثم استمرت سياسياً في مصر حتى سنة ١١٧١، لكن تأثيرها السوسيولوجي لم ينته إلا بعد قرون، بل ما زال حاضرا بحياء في تونس ومصر. أما بدايات عصر النهضة فيبدأ منذ أواخر القرن الثالث عشر الميلادي الذي كان مثقلا طيلة ثلاثة قرون سابقة بالتأثيرات الشرقية الإسلامية المعروفة. وفي كل تلك التواريخ ثمة امتدادات وتأثيرات ومعارف وصلت لأوربا جيوتو عبر صقلية والأندلس والنشاط التجاري وحركات الترجمة إلى اللاتينية وغير ذلك الكثير مما أثر أو حور أو أصلح أو عدّل من تصورات الغرب تجاه العالم الإسلامي. يبدو جيوتو، بالبراهين التشكيلية الملموسة، نتاجا واضحا لتعديل في الرؤية لدى خيرة الطلائع من مثقفي عصر النهضة. وليس الأمر محض تأمل وليس افتراضيا من دون أساس في التاريخ.

هناك الكثير من لوحات عصر النهضة التأسيسية التي تبرهن على الأمر. لنتوقف أمام دلالة ظهور العباءة فحسب، فالعباءة على الطريقة التي تبدو فيها في اللوحة أعلاه تظهر كذلك في عمل الرسام الشهير التأسيسي جيوتو بطريقة مستعارة من شرق إسلامي ولا تمت بصلة لأي تقليد روماني أو لاتيني أو كاثوليكي بعدئذ. نحن لا نستعير هذا الافتراض إلا من دراستنا وليس من تقليد مؤرخي الفن الأوربيين، كعادة المعنيين العرب بتاريخ الفن.

هناك مثال يبرهن على هذا الأمر: أنها لوحة جيوتو الشهيرة للسيدة (العذراء بالعباءة مع طفلها). لنؤجل الحديث عنها وننتبه قبل الذهاب إليها في سياقنا الحالي إلى أن تفصيلات كثيرة أخرى، بل كثيرة للغاية، في أعمال جيوتو تدل على معرفته بالشرق الإسلامي. ففي تفصيل من رسوماته في مصلى باردي في فلورنسا (La chapelle Bardi):برهان النار أمام السلطان (L'Epreuve du feu devan le sultan, vers 1319-1328, fresque, Chiesa di Santa Croce, cappella Bardi, Florence)الذي عالجه في مكان آخر يبدو أمر المعرفة تلك جليا، فالسلطان على عرشه معلناً بيده للحاشية قبول برهان النار. ينهمك جيوتو في العمل بتقديم وجوه الغرباء بطريقة حية جداً، وهو أمر دعا بعض مؤرخي الفن للتساؤل فيما إذا كان بعض النوبيين أو الأحباش قد أقاموا في فلورنسا واستخدمهم الرسام موديلات لعمله هذا. لكن ليس من أحباش فقط في العمل لأن الشخصية ذات الرداء البرتقالي مثلاً، بذقنه الطويل وتعبيرات وجهه يشير مرة أخرى إلى معرفة جيوتو بالشرق الإسلامي. العمامات كذلك المرسومة بدقة وغطاء رأس السلطان إشارة أخرى إلى هذه الدقة الوصفية. قد يكون العرش مستلهما من نموذج بيزنطي، بينما تسعى زخارفه إلى نقل الزخرف السائد في العالم الإسلامي.

بل أن جيوتو في عمل آخر هو (الميلاد La Nativité (1300 لا يقوم فحسب برسم زخارف معينة على ثوب العذراء إنما من دون أدنى شك يقلد الكتابة العربية. وهو أمر مبكر سيتكرر لاحقاً في بعض أعمال عصر النهضة.



هذه الكتابة على ثوب السيدة العذراء هي نوع من عربية مزيفة pseu-doarabeلمن لا يعرف الكتابة العربية مقلداً إياها تشكيليا فحسب، ومن اللافت اللقاء بها في عمل لجيوتو نفسه. هذا أمر مثير للفضول بالتمام، ويدفعنا للتساؤل فيما إذا كانت عباءة العذراء بل الموديل برمته الذي يشكل عمله عن (العذراء ذات العباءة وطفلها) –انظر اللوحة التالية مباشرة- مستلهماً بدوره من مصادر شرقية. سواد العباءة والنقوش على أطرافها و(الشراشيب) في أذيالها، وطريقة ارتدائها، جديرة، إذا لم يكن في القول من مغامرة، بسيدة من الجزيرة العربية شرقاً، أو من الحامة أو توزر في تونس غرباً. زي العذراء هذا نادر تماماً في التصوير البيزنطي والأوربي ويبدو أن مصادره موصولة بالمصادر التي استقى منها الرسام أصول أعماله المشار إليها أعلاه.

يقول مؤرخو الفن أن لونها ميال للازرقاق، ونقول أن سواد الكثير من عباءات الشرقيات ميال للازرقاق كذلك، بحيث أن الدرجات اللونية لا تصلح كحجة معارضة للمقاربة الحالية. يتعلق الأمر بأسود ذي أساسات صباغية زرقاء.

العباءة هذه ستعاود الظهور في عمل آخر بطريقة جد غريبة وغير مألوفة في إيطاليا نفسها، إلا وهو عمله عن "جواكيم يقبل امرأته". ومما لا شك فيه فإن الوضعيات والتعبيرات المسرحية للسيدات الواقفات ينظرن إلى مشهد تقبيل جواكيم الحنون والنادر لامرأته مستلهمات كلها من مناخات السيدات الإيطاليات في عصر جيوتو. يبقى أن السيدة ذات العباءة السوداء الواقفة تحت الجهة اليسرى من القوس فوقها، بنظرتها العرضية المسترقة عبر طرف العباءة، تثير الحيرة والالتباس الشديدين، خاصة لأنها تذكّر متلقيا شرقياً بصورة طالما ألفها.

إننا ميالون إلى القول أن هذه العباءة وتلك النظرة تحتاجان إلى درس تاريخي أكثر عمقا وتوثيقا يمس (المراجع) المعرفية والثقافية لبعض تمثيلات جيوتو فيما يتعلق بالحدث الإنجيلي الواقع في الشرق. الصورة الفوتوغرافية إلى اليسار ملتقطة في العراق أبان دخول الجيوش الأمريكية إليه عام ٢٠٠٣، وطريقة ارتداء العراقية لعباءتها واستخدامها لها في تغطية وجهها تطابق بشكل مذهل ما قام جيوتو برسمه. نظرة سيدة جيوتو الإيطالية المسترقة عبر العباءة نعرفها، نحن الرجال، هي ذاتها تماما في حارات بغداد.

وعود إلى الصورة الأولى التي انطلقت منها مقاربتنا الحالية، فإن السيدة العراقية وعباءتها وذراعيها المنسجمين مع تفاصيل دقيقة من بعض لوحات عصر النهضة، تشيران إلى تطابقات روحية بين حالين وحالتين داخليتين قبل أن تقولا بتشابهات شكلانية وخارجية لا معنى لها.

ثلاث قصص قصيرة

ربما حدث.. ربما يحدث

باسم عبد الحميد حمودي

القطة الرمادية

وجدت نفسها تركب سيارة الأستاذ فالح، تضع نظارته على انفها وتشغل (الموتور) بحرفية.. وانسابت السيارة من كراج البيت الى الشارع.

حين استدارت لتأخذ الطريق المعتاد وجدت الأستاذ فالح واقفاً امامها مندهشاً، داست القطة الرمادية على دواسة البنزين وصدمته، رمته على الأرض وتساقطت كتبه حوله مختلطة بدمائه.

هربت القطة الرمادية بالسيارة خائفة وفي مخيلتها فرح خفي فقد انتقمت من فالح الذي قتل ابنة لها في العام الماضي بالطريقة ذاتها.

حين استيقظت القطة الرمادية من غفوتها وهي ترقد على سياج الدار وجدت السيارة واقفة في الكراج والاستاذ فالح يقف وسط حديقة المنزل يرش الأشجار، تمطت القطة متمنية ان يكون ما حلمت به قد حدث فعلاً وانصرفت عبر السياج الى بيت الجيران لتبحث عن طعام لها متسللة من نافذة معينة تعرفها الى المطبخ فقد كان من في الدار قد رحلوا عنها منذ أيام.

الأستاذ عامر

دق الجرس وحدثت الضجة المعتادة للطلبة خارج غرفة المدرسين وهم يتحركون عبر الممرات الى صفوفهم.

توجه الأستاذ عامر من غرفة المدرسين الى صفه وقد استمر عجبه في أن أحداً من زملائه لم يكن موجوداً في الغرفة خلال الاستراحة بن درسين.

استعرض عامر في ذهنه سريعاً النقاط التي ينبغي التأكيد عليها في هذا الدرس حول الثورة الفرنسية فقد كان الموضوع معتاداً بالنسبة له لعشر سنوات مضين.

وصل عامر الى باب الصف المقصود فلم يلحظ ذلك التدافع المعمود بين الطلبة عند دخولهم، كان الباب موصداً، فتحه الأستاذ عامر وهو لا يسمع حتى الهمس عند دخوله.

كان جو الصف هادئاً تماماً، وعندما استدار بعد ان اغلق الباب وواجه الصف وجد ما أثار عجبه تماماً، كانت السبورة قد خط عليها بالطباشير، (الثورة الفرنسية) وكان يقف عند السبورة الطالب المجد ممدوح وبيده مسطرة الشرح.

في الصف الأول من رحلات الجلوس جلس مدير المدرسة الأستاذ عادل والى جانبه عدد من المدرسين.. ثمة كرسي فارغ في الصف الأول يبدو

انه كان مخصصاً له، أشار ممدوح لاستاذه عامر بالجلوس فتحرك نحو الكرسي الفارغ وهو يشعر كانه منوم، لكنه التفت الى الخلف فوجد كل طلبة الصف منتبهين ومبهورين بما يرونه امامهم.

قال ممدوح "الآن وقد اكتمل عدد طلبة هذا الدرس الفريد بحضور الأستاذ عامر متأخراً دقيقتين عن موعد الدرس يسرني ان أبدا معكم موضوعاً آخر لايتعلق بالثورة الفرنسية، فذلك موضوع يمكن ان نستوعبه في وقت آخر، ثم ان عدداً كبيراً منا يعرف الكثير عنه.. ان سبب هذا الدرس الذي يتم برعاية الأستاذ عادل مديرنا المبجل وسائر هيئة التدريس ان يستمع الاساتذة الى شجون الطلبة وشؤونهم فلابد من ان يتغير حال طريقة التدريس والتحفيظ والعناية بالمادة الدراسية عن طريق التهديد بالرسوب اذا لم تنقل المادة المدونة في الكتب الى ادمغتنا نحن الطلبة ثم نسطرها على ورقة الامتحان فيما بعد.

حان الوقت لان يتعامل الاساتذة مع الطلبة تعاملاً يعترف بهم كبشر، فهم ليسوا الات تسمع وتطيع بل بشر يكرهون ويحبون ويميزون بين الخير والشر ولا يكفي توجيه اساتذتنا لان يحولنا الى اناس متعلمين، يتعلمون ما لاحاجة لهم به، بل ان يتعلموا ما يحتاجونه فعلاً. وتحرك الطالب المحاضر ممدوح وهو في الثالثة عشرة من عمره وبيده مسطرة الشرح نحو باب الصف وفتحه.. كان الهدوء شاملاً في انحاء المدرسة ولم يسمع جميع من في الصف غير صوت الصوت فقط.

قال ممدوح "انكم ترون وتسمعون يا أساتذتي.. لا طالب الآن في الساحة ولا صوت خارج الصفوف، يتعلمون ويعلمون وفي كل صف طالب يدرس زملاءه فنحن نستطيع ذلك بغيابكم وحضوركم فعاملونا بمحبة".

صفق المدير والاساتذة والطلبة لممدوح وفي مقدمتهم الأستاذ عامر الذي وجد نفسه يصفق وحيداً في قاعة الاساتذة، فلم يكن احد الى جانبه!

العربة

وقف على قدميه مرتدياً مريلة نظيفة ممسكاً بالفرشاة بيد وبحاوية الألوان باليد الاخرى، كانت الأرض خضراء والاشجار تلمع وسط اشعة الشمس، ثمة اطفال وجراء يلعبون ويدورون حول بعضهم.. يتصايحون وينبحون.

خطط بعض الألوان بثقة وغل وبدأ الرسم، اقترب الأطفال منه وهو يرسم وهم يبتسمون متعجبين، وابتعدت الجراء عندما سمعت صوت امها.

عندما انتهى من رسم لوحته بعد ساعة كان الأطفال قد ذهبوا الا واحداً ظل يرقب تفاصيل اللوحة وقد ازدادت دهشته.

كانت اللوحة تصور العم حسان صاحب الحمار وقد انحنى يجر عربة الدفع واضعاً اللجام في فمه، وهو يرتدي أفضل ما لديه من ملابس، وكان الحمار الرسام جالساً في اللوحة عند مكان السائق وهو يفرقع بالسوط والعم حسان يجري بالعربة.

عندما سمع الحمار الرسام كحة العم حسان تقترب ترك علبة الألوان واللوحة وركض مبتعداً الى عربة الدفع وظل الطفل مشدوهاً وهو يرقب العم حسان يقترب من اللوحة متعباً.