المجلد: 16 العدد: 02/ سبتمبر 2020
ص: 192 - 217
ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973

تشكّل المعنى في رسومات الكاريكاتير
(دراسة في ضوء السيميائيات الثقافية)
How meaning is formed in caricature drawings
(Study in the light of cultural semiotics)

إسلام علي أبو زيد*
جامعة قطر
islam.81.az@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/06/24	تاريخ القبول:2020/07/14	تاريخ النشر: 2020/09/01

ملخص: يعد الخطاب الكاريكاتيري أحد أهم أنواع الخطاب في الثقافة المعاصرة؛ وذلك لما له من قبول وحضور في نفوس الناس، نظرًا لاعتماده الرسم/الصورة، والفكاهة والسخرية والنقد اللاذع وسائلَ لإيصال مقولاته.

تهتم هذه الدراسة بعيّنة من الرسومات الكاريكاتيرية مأخوذةٍ من معرض أقيم في مصر بعنوان **(النص الحلو)** شاركت فيه 14 رسامة كاريكاتيرية في اليوم العالمي للمرأة عام 2014م، وذلك لدراسة كيفية تشكل المعنى في تلك الرسوم عبر نسقي اللغة والصورة.

وتهتم الدراسة بآليات تشكل الخطاب الكاريكاتيري، والوسائل التي اعتمدها لإيصال رسالته/معناه، وتجد في السيميائيات الثقافية معينًا لها في هذا المجال؛ لاهتمامها بالبعد الثقافي للعلامات، ولاسيما أن الخطاب الكاريكاتيري يعتمد العلامتين اللغوية والبصرية.

الكلمات المفتاحيّة: الكاريكاتور; الخطاب; النسق اللغوي; النسق الصوري

Abstracat: Caricature is one of the most important types of discourse in contemporary culture, because of its acceptance and presence in the public, because of its adoption of drawing/image, humor, sarcasm and harsh criticism as means of communicating its sayings.

This study focuses on a sample of caricatures from an exhibition in Egypt entitled "Sweet Half" in which 14 cartoonists participated in International Women's Day 2014 to study how the meaning of these drawings is shaped through the language and image format.

The study is interested in the mechanisms that shape the caricature discourse, and the means it adopted to convey its message/meaning, and finds the study in the cultural semiodils specific to it in this area, because of its interest in the cultural dimension of the signs, especially since the caricature adopts the linguistic and visual markers.

Key words: Caricature; Discourse; Language theme; Image format.

مقدمة

يشغل الخطاب حيّزًا كبيرًا في حياة المجتمعات في الآونة الأخيرة، سواء أكان خطابًا سياسيًا أم أدبيًا أم إعلاميًا أم إعلانيًا، أم غير ذلك من أنواع كثيرة تتعدد بكثرة الحقول المعرفية التي تشكّل في مجموعها ثقافات

* المؤلف المرسل

المجتمعات الإنسانية، ولا يقل أحدها أهميةً عن الآخر ولا يزيد؛ إذ تمتاز أهمية كل خطاب، في الحقل نفسه، بحسب ما يقدمه إلى متلقيه، فأهميته في ذات السياق نسبية، تعتمد على ما يريد قوله، أو تقديمه إلى جمهوره المهتم به.

ويعد الخطاب الكاريكاتيري واحدًا من تلك الخطابات التي حظيت بقسطٍ وافر من اهتمام الباحثين في الفترة الأخيرة. وعلى الرغم من اختلاف وجهات نظر أولئك الباحثين وزوايا رؤاهم استطاعوا أن يقدموا تحليلات تتسم بكثير من الجديّة والموضوعية والمنطقية، وأن يلفتوا انتباه غيرهم من الباحثين إلى هذا النوع من الخطابات التي كانت مهمّشة أو مهملة إلى حدٍّ ما.

من هذا المنطلق، واستكمالًا للجهود المبذولة في تحليل هذا النوع من الخطابات، نسلط الضوء في هذه الدراسة على مجموعة من الرسومات الكاريكاتيرية؛ بغيةَ تحليلها، والكشف عن الآليات المستخدمة في تشكيل خطابها، وفي إيصال رسالتها (معناها) إلى المتلقي.

وقد اخترنا الرسومات الكاريكاتيرية (عيّنة الدراسة) من خلال الشابكة، من معرض أُقيم في القاهرة عام 2014م بمناسبة يوم المرأة العالمي[1]، شاركت فيه 14 فنانة مصرية، أردن أن ينقلن جزءًا من معاناتهن التي يواجهنها في المجتمع على مختلف الأصعدة.

وليست هذه الدراسة هي الأولى في مجال تحليل الرسوم الكاريكاتيرية، غير أن ما يميزها هو وحدة موضوع الرسومات/العينة من جهة، وتحديد هوية المخاطِبين وتوحيدها من جهة أخرى؛ فلم يسبق أن دُرِست لوحات هذا المعرض من قبل، على الرغم من أنه أقيم قبل نحو 6 سنوات، كما لم نعثر على دراسة سابقة تحمل مواصفات محددة لموضوع الخطاب والمخاطِبين كما في دراستنا هذه؛ إذ إن الدراسات السابقة، وهي ليست كثيرة، التي اطلعنا عليها يدور جُلّها حول رسومات (ناجي العلي)، ومدى تأثير ظروفه السياسية في رسوماته، وكيف قامت رسوماته بإيصال صوته، وتوجيه اهتمام الشعوب إلى قضية بلاده.

نذكر من هذه الدراسات تلك التي قام بها الباحثان معاذ عبدالله حامد اشتيه وزياد غانم بني شمسة بعنوان: (الصورة الكاريكاتيرية أبعادها ودورها في تشكيل الخطاب السياسي والاجتماعي عند ناجي العلي_ دراسة سيميائية)[2]، واعتمدا فيها الدراسة السيميائية في معالجة إشارات الخطاب الكاريكاتيري ورموزه في أعمال ناجي العلي، ليحددا دلالاته عبر النظر في الرسومات بكل مكوناتها، وكيفية عملها في تقديم الخطاب.

وهنالك أيضًا الدراسة التي قدمها علي البوجيدي بعنوان (الفضاء في الكاريكاتير الساخر- رسوم ناجي العلي الكاريكاتيرية)[3]، وهي دراسة سيميائية للأنساق اللغوية وغير اللغوية لرسوم ناجي العلي المحتفية بالفضاء احتفاءً لافتًا، ومثلها دراسة أخرى للباحث علي منعم القضاة[4]، تناول فيها رسومًا كاريكاتيرية في إحدى الصحف البحرينية اليومية، ليكتشف أن القضايا الاقتصادية احتلت المرتبة الأولى في رسوماتها، تليها القضايا السياسية فالقضايا التعليمية، وغير ذلك من أبحاث ودراسات جعلت من الرسم الكاريكاتيري موضوعًا لها[5]، مع اختلاف مساءلاتها البحثية، وليس هذا مجال التفصيل فيها.

وتهتم دراستنا بآليات تشكل الخطاب الكاريكاتيري، والوسائل التي اعتمدها لإيصال رسالته/معناه، وتجد دراستنا في السيميائيات الثقافية معينًا لها في هذا المجال؛ لاهتمامها بالبعد الثقافي للعلامات، الظاهر منها والمضمر، مما يجعلها على تواشج واضح مع مجال الدراسات الثقافية، والنقد الثقافي خاصةً، ولاسيما أن الخطاب الكاريكاتيري يعتمد العلامتين اللغوية والبصرية، وكلا العلامتين مشبع بالدلالات الثقافية.

وتحسن الإشارة ابتداءً إلى قلة المراجع الخاصة بموضوع فن الكاريكاتير، وصعوبة الحصول عليها، ناهيك عن قلة الأبحاث التي تناولت الكاريكاتير موضوعًا لها، فلم يكن من الهيّن الحصول على معلومات كافية تغطي حدود سؤالنا البحثي.

مهاد

لرسوم الكاريكاتير وقع خاص في قلوب الناس ونفوسهم، مهما اختلفت مستوياتهم الاجتماعية والثقافية، فلا يكاد يمر أحدهم على رسم كاريكاتيري- في صحيفة محلية، أو على مواقع الشابكة- حتى يستوقفه لحظات، ويرسم ابتسامة على وجهه، على الرغم من أنه مر قبل ذلك على كثير من الأخبار المتنوعة، في السياسة والعلوم والرياضة والأدب والفنون وغيرها دون أن تجذب اهتمامه[6]! قد تكون الرسوم والألوان المستخدمة سببًا في قرب حضور الكاريكاتير من النفس، أو لعله الأسلوب الكوميدي الساخر في الرسم، أو قد تكون الجمل والكلمات، أو الألفاظ المجاورة المصاحبة للرسم، وربما اجتماع ذلك كله هو ما حقق للكاريكاتير تميّزه من غيره من الخطابات.

وبناء على ذلك يمكن القول إن الرسم الكاريكاتيري يتكون من نسقين من العلامات: لغوي وغير لغوي؛ يتمثل النسق اللغوي في كلمات، أو جمل قصيرة، أو حوارات موجزة ومحدودة؛ فسياق الرسم لا يحتمل الحوارات الكثيرة ولا العبارات الطويلة، على حين يتشكّل النسق غير اللغوي من الرسوم المكوِّنة للكاريكاتير، والتي تعد هي أصل الخطاب وعنصره الرئيس، ولو اكتفى الخطاب بتلك العبارات والحوارات دون الرسوم لخرج عن كونه كاريكاتيرًا، فالأصل فيه الصور والرسوم، ثم تأتي اللغة لتضفي لمسةً تعزيزيةً أو توضيحيةً على تلك الصور، وليس العكس.

وتُحمَّل الرسومُ، عادةً، رسائلَ محددةً تراعي عموم الناس والجماهير، أكثر من مراعاتها النخبة، ولذلك يُقصد بها معنىً محدد واضح قريب المأخذ سريع الحضور، دون مباشرة، لأن الكاريكاتير كغيره من الأعمال الفنية الرمزية، "المسرحية، أو القصيدة، أو اللوحة، أو أي عمل فني آخر يستخدم ما فيه... لتمثل أو تجسد معنى خفيًا أو مستترًا"[7]، شريطة أن تكون مساحة الحدث وعدد الشخصيات في الكاريكاتير على قدر ما تستوعبه اللحظة أو الصورة أو الرسالة.

والعمل الكاريكاتيري عمل تواصلي تداولي، تتسع رقعة انتشاره بين الناس إلى حدٍّ كبير؛ وقد يعود الأمر إلى أن العلامات هي "أهم الوحدات التي تحمل المعنى وتنتجه في أي عمل من أعمال الاتصال بين الناس"[8]، والرسم الكاريكاتيري عبارة عن مجموعة من العلامات التي تحمل في مساحتها الضيقة معاني كثيرة تُتَداول بين

الناس عبر وسائط متعددة، لاسيما في زمن الشبكة العنكبوتية ومواقع التواصل الاجتماعي المختلفة، أو ربما لأنّ الرسم الكاريكاتيري لا يشترط لفهمه لغةً محددة؛ ولذلك يوسَمُ بأنه عالمي الانتشار؛ فالمتلقي قادر على فهم المراد من الرسم حتى إن كان من غير بلد الرسّام، وينطق بغير لغته، نظرًا لاعتماد الكاريكاتير الرسوم والصور والرموز أساسًا لخطابه، وهذا ما يجعله سهل التلقي، سهل الانتشار والاستهلاك[9].

ويتميز الكاريكاتير عن غيره من الفنون بسرعة إيصال رسالته إلى المتلقي (المرسّل إليه)؛ إذ "تتمتع صورة الكاريكاتير بالقدرة على إضاءة آفاق الفكرة بزمن قياسي مقارنة بزمن الإدراك الذي يقتضيه إدراك اللغة، وبخاصة أن صورة الكاريكاتير تتسم بالبساطة والتلقائية والمباشرة؛ لأنها خطاب مفتوح للمتلقي مهما كان مستواه الثقافي والمعرفي"[10]، إذ يجد المتلقي نفسه قادرًا على فك شيفرات الرسم وفهمها بمجهود أقل من ذاك الذي قد يبذله في فهم اللغة، فما إن يقع بصره على الصورة حتى تتضح الفكرة العامة أولًا في ذهنه والمتمثلة بنوع القضية (سياسية، اقتصادية، اجتماعية.. إلخ) التي يثيرها رسم الكاريكاتير عامة، ثم يتبعها على الفور- وبناءً على تصنيف القضية- فهم واضح ومحدد لمراد الصورة!

والقول إن الرسم الكاريكاتيري **خطاب** قول يتفق مع حقيقته؛ لأن الكاريكاتير يتكون من عناصر الخطاب الأساسية كلها، فهو يحتوي على مرسِل (الرسّام)، ومتلقٍ (جمهور القرّاء)، ورسالة (الرسم بكل مكوناته اللغوية والصورية)، كما يتم توزيعه واستهلاكه عبر وسائط متعددة-مكتوبة أو مرئية- ويتبادله الناس ويؤثر فيهم، ويشكلون استجاباتٍ معينةً له. وبسبب ذلك فإننا عندما نستخدم (الخطاب الكاريكاتيري) نكون قد وضعنا رسم الكاريكاتير في مجاله المناسب؛ لأن تعبير (فن ساخر)_ الذي يلتصق به عادة_ قد يوحي بشيء من العبثية السطحية ذات التأثير المؤقت التي سرعان ما يزول، ولاسيما أن الصفة (ساخر) قد تذهب به إلى مساحةٍ مجاورة لمساحة النكتة، تلك التي لا تُحمل في أحايين كثيرة على محمل الجد، ولا تحظى بالاهتمام؛ لغلبة مظنة الإضحاك في رسالتها على مظنة الجد، فقد رسخ في أذهان الناس أن الغاية منها الإضحاك والترفيه، دون مغزى أو قصدٍ يُرجى من ورائها، وفي هذا ظلم وإجحاف في حق الرسم الكاريكاتيري.

وعند الحديث عن الكاريكاتير لا يمكننا إلا أن نقف قليلًا عند أحد أهم أعلام هذا الحقل، وهو الرسّام الفلسطيني ناجي العلي[11]، صاحب شخصية (حنظلة) الشهيرة، التي ما أن يُذكر اسمها حتى تتراءى لنا القضية الفلسطينية وارتباطها بالاحتلال الصهيوني، وغير ذلك مما تثيره صورة الطفل الذي لا نعرف حتى ملامح وجهه، ومع ذلك غدا رمزًا فلسطينيًا حيّا، حتى بعد موت صاحبه الذي اغتيل في لندن عام 1987م، وهذا يدل على أهمية قلمه ورسمه الذي تحوّل إلى ما يشبه السلاح، كيف لا والكاريكاتير يعد "سليل الحرية، يطلبها حتى وإن ضاقت من حوله سبلها. إنه أداة فعّالة ضد القمع والاستبداد. بل هو سلاح إعلامي أخّاذ، ساخر ولكنه ذكي جارح. أو قل هو سيف بتّار موجّه لرقاب الطغاة والفاسدين، لذا ترهبه السلطة ويخشاه الساسة"[12]، ويسعون إلى التخلص منه بشتى الطرق.

وليست أهمية الخطاب الكاريكاتيري حديثة عهد بالثقافات بالمعاصرة، مع أنها قد تكون كذلك في العالم العربي، فقد التفتت الثقافة الغربية إلى الكاريكاتير منذ زمن طويل، ويظهر ذلك من خلال صحفها

المتخصصة في الرسم الكاريكاتيري، كما هو الحال في فرنسا؛ إذ ذكر علي منعم القضاة أن أول صحيفة فرنسية متخصصة بالكاريكاتير صدرت عام 1830م على يد الرسّام الفرنسي الشهير شارل فليبون[13]، وسار على هذا النهج كثيرون من بعده، ففي عام 1915م أصدر موريس وجان مارشال واحدة من أهم الصحف الكاريكاتيرية الفرنسية[14].

و"تعد الصورة الكاريكاتيرية خطابًا سيميائيًا يقوم على مجموعة من العلامات والإشارات المحملة بالدلالات الساخرة التي تعبر عن رؤية ذات أبعاد ثقافية وسياسية واجتماعية"[15]؛ وهذا ما شجعنا على الاستعانة بالقراءة السيميائي في تحليل رسومات عينة البحث؛ إذ تقدم الصورة- مدعومة باللغة في بعض الأحيان- رسالتها ببلاغة مباشرة أو مضمرة، عبر ما تحتويه من رموز وعلامات، لدلالات معينة يقصدها الرسّام، تنتمي تلك العلامات والرموز إلى ميدان القضية المعنية، أو الحقل المعرفي التابعة له؛ فالعلامة المستخدمة في الحقل الرياضي لن تحمل معنى يفيد المجال السياسي، والعلامة السياسية لن تستطيع التعبير عن الفن أو الثقافة، وهكذا، إلا أن تتم الاستعارة فيما بين تلك الحقول؛ فيستعين الرسّام برمز ذي دلالة في حقل ما ليشير به إلى شيء آخر في حقل آخر، لأن "الاستعارة تتيح التفكير في شيء والتكلم عنه بمفردات شيء آخر بواسطة عملية ربط"[16]، ويقع على عاتق المتلقي استيعاب هذا الربط الذي قام به صاحب الرسم ليحفز ذهنه ويوجهه إلى وجهة نظره.

تتميز عينة الدراسة بأنها منتقاةٌ من معرضٍ لرسومٍ كاريكاتيرية خاصٍ بالرسامات النساء فحسب، ليكون مساحةً للتعبير عما يواجهنه من معاناة وصعوبات في حياتهن، عبر رسوماتهن الموجّهة إلى جمهور المجتمع المصري خاصة والعربي عامة، وقد يندرج هذا تحت ما يسمى بالكتابة أو الحركة النسوية؛ وهي حركة ترفض الانقياد إلى الثقافة الأبوية/الذكورية التي تنظر إلى الأنثى على أنها الآخر السلبي بالنسبة إلى الذكر، وأنها تبع له فحسب[17].

غير أنه يمكن لمتلقي الرسومات أن يخمّن أن الرسامة هي امرأة- في حال عدم معرفته مسبقًا بذلك- من خلال طبيعة الخطاب في الرسوم الكاريكاتيرية، لأن الخطاب يعكس هوية المخاطِب نظرًا لما بينهما من رابط، سواء أكانت هويته الشخصية (لأن الرسامة امرأة، ولكل امرأة تجربتها وشخصيتها الخاصة)، أم الاجتماعية (لأنها تشارك نساء المجتمع في معاناتهن)، إذن لابد لهذا الرابط أن يتجلى في الخطاب ويعبّر عن هوية الرسّام (المخاطِب) بشكلٍ أو بآخر، بقصدٍ أو من دونه[18]، فالمقولات المضمَّنَة في اللوحات تعبر عن مواقف نسائية واضحة، ربما لا يستطيع الرجل التعبير عنها على هذا النحو من الدقة والتفاصيل، ولاسيما أن بعض مواقف الإساءة إلى المرأة قد تحدث دون أن يشعر الرجل أنه أساء فيها إليها!

ومما يجدر ذكره هنا أن العبارات الواردة في اللوحات جاءت باللهجة العامية، وهو ما نظنّه مقصودًا بعينه؛ وذلك حتى تضمن الرسامات لخطابهن أن يصل إلى كل شرائح المجتمع على اختلاف درجات تعليمهم ومستوياتهم الثقافية، فلا تحول العربية الفصحى أو العبارات الثقيلة_ التي قد يصعب على بعضهم فهمها_ بين المعنى والمتلقي، فيتسنّى للجميع فهم الرسالة المرادة من اللوحة.

ويمكننا في هذه العينة أن نميّز-بحسب جوفمان في دراسته لتشكيلات الإنتاج الكلامي- بين الفاعلين المشاركين في إنتاج هذا الخطاب، وهم: صانع الحركة animator، والمؤلف author، والفاعل الأصلي principal[19]؛ إذ يجتمع هنا صانع الحركة والمؤلف في شخص واحد هو الرسّامة، فهي المؤلف حين اختارت الفكرة والرسومات التي تودّ التعبير من خلالها عن وجهة نظرها، كما أنها صانع الحركة عندما قامت بتنفيذ تلك الرسومات وحمّلتها بأفكارها، بينما الفاعل الأصلي هم جماعة النساء في المجتمع، ممن يؤمنّ بتلك الأفكار ويستفدن من هذا الخطاب الذي يعبر عنهن ويدافع عنهن أمام الآخر الذكر وأمام المجتمع.

نسعى في هذه الدراسة إلى تحليل لوحات الخطاب الكاريكاتيري المختارة عبر النسقين: اللغوي والصوري؛ الصورة (اللوحة بما فيها من رسوم وأشكال وعلامات شكلية)، واللغة (ما أُضيف إلى اللوحة من كلمات أو جمل أو حوارات موجزة)، في سبيل الكشف عن كيفية تعالقهما معًا لتشكيل المعنى المنشود، وآلية عملهما داخل الرسم الواحد، لأن تحديد دلالة الرسم الكاريكاتيري "ينهض على تفاعل الصورة مع اللغة في إطار جملة من الظروف المحيطة باللوحة الكاريكاتيرية"[20]، وسنميّز الرسومات بالأرقام حتى تسهل الإحالة إليها فيما بعد.

التطبيق

صورة رقم (1)

النسق اللغوي:

يقوم النسق اللغوي المستخدم في اللوحة رقم (1) على عدد من الآليات، فيمكن أن نلاحظ اعتماده اللهجة العامية، والجملة القصيرة، والتركيز على الضمائر المنفصلة، واستعمال آلية تكرار الضمائر على اختلافها (أنت/أ/أنا) والصفات (حلو/طعم/مودرن) والنداء (يا حلو/ يا طعم)، وكذلك أسلوب التعريف بـ(أل) (الحجاب المودرن).

يتضح من خلال العبارات المكتوبة أعلى اللوحة، المنسوبة إلى الرجل الذي يظهر من نافذة السيارة أنها تحرّش لفظي بالفتاة التي تسير على الطريق، ومن خلال تحليل اللغة نجد أنّ فيها تضمينًا تكشف عنه كلمة **(الحجاب المودرن)**، وذلك لما توحي به من وجود حجاب (غير مودرن) أو (قديم) بالضرورة، وهذا (الحجاب المودرن) كان مثار اهتمام الرجل، حتى جعله يعبر عن إعجابه به.

كما استخدمت اللوحة أسلوب النداء مكررًا مرتين متتاليتين في بداية الكلام المكتوب **(يا حلو يا طعم)**؛ وما ذلك إلا للتأكيد على الشخص المنادى (الفتاة) بأنه هو المقصود لا غيره، من خلال نعتها بصفتي (الحلو) و(الطعم)، بالإضافة إلى وجود الإحالات الواضحة التي تجلّت في الضمائر الواردة، وهي ضمائر متناقضة؛ فقد أشار ضمير المخاطب **(أنت)** في الجملة الأولى إلى الفتاة المخاطَبة، بينما أشار ضمير المتكلم **(أنا)** في الجملة الثانية إلى الرجل المخاطِب، مما يعني تحديد خط سير الكلام من الرجل إلى الفتاة مباشرةً، دون وسيط؛ بسبب حضورهما في مكان الحدث معًا في ذات الزمن. وقد تقدّم ضمير المخاطَب (أنت) على ضمير المخاطِب (أنا) حتى يلفت الرجل انتباه الفتاة إليه أولًا، فتتمكن من سماع تتمة قوله أو (غزله/تحرشه) الموجه إليها.

ولم تخلُ اللغة في اللوحة من صيغ المبالغة، ففي كلمة **(أموت)** لا نجد رغبةً حقيقيةً في الموت، فلا يقصد الرجل أن يفارق الحياة على الحقيقة، بل استخدمها لبيان شدة إعجابه الذي كان أكبر من أن يكتمه في سرّه، وأجبره على البوح به، واللافت للانتباه أنه حدد إعجابه بحجاب الفتاة المودرن لا بالفتاة ذاتها!

بالنظر إلى الشكل الخارجي للكلام في هذه اللوحة، تتجلى لنا عدة نقاط؛ الأولى هي أن الجمل نُظِمَت بطريقة تشبه التنغيم الذي نجده في نظم بيت الشعر؛ ففي السطر الأول لاحظنا جملتين متتاليتين متساويتين في الطول: (تكرار المنادى "يا حلو، يا طعم")، وفي السطر الثاني تكرر صوت معين مرتين: (تكرار الهمزة في كلمتي "أموت، أنا")، ويمكن أن نلاحظ أيضا ظاهرة أخرى في النص اللغوي كله، وهي انتهاء الجملتين بحرفين مختلفين في الكتابة متقاربين في الصوت (الميم والنون "طعم، مودرن")، ومن شأن ذلك كله أن يضفي بعض الموسيقى أو النغم على الكلام.

النسق الصوري:

يقوم النسق الصوري في اللوحة على عدد من الأدوات، فيستعمل الألوان، ولاسيما الفاقعة منها، والأشكال البشرية وغير البشرية، ليقدم سردًا صوريًا لحكاية مفترَضَة أو متَخَيَّلة؛ فتظهر في اللوحة فتاةٌ تسير على الطريق، وخلفها سيارة يخرج من نافذتها الرجل الذي يقودها، وقد اصطدم بسيارة أخرى أمامه، لكنه لا يبدو مهتمًا بما جرى لسيارته، قدر اهتمامه بالفتاة؛ لأنه يتوجه برأسه وعينيه إليها نحو الخلف، ويستمر في مغازلتها/التحرش بها لفظيًا، على الرغم من الحادث الذي جرى له، مما يبيّن أنه رجل طائش غير مسؤول، وأن لا مبالاته وحرصه على التحرش بالفتاة هما السبب في الحادث الذي ارتكبه.

كما تظهر الفتاة في اللوحة وقد ارتدت ملابس ضيقة تحدد شكل جسدها، وتضع على رأسها حجابًا متعدد الألوان، يكشف عن القسم الأمامي من شعرها، وهي بكامل الزينة والتبرج (إكسسوارات اليد والعنق، وطلاء الأظافر، وزينة الوجه/الماكياج)، كما تظهر على وجهها ملامح سعادة غريبة!

يفترض من هذه اللوحة أن تعبر عمّا تتعرض له الفتاة في المجتمع من إيذاءٍ لفظي من قِبَل الجنس الآخر (الرجل)، الأمر الذي يجعلها تشعر بأنها مقيدة بنظراته إليها، مما يفقدها الإحساس بالراحة والأمان، فالرسالة المتوقعة من هذه اللوحة أن يغضّ الرجال من أبصارهم ويكفّوا عن إزعاج النساء!

لكن اللوحة في الحقيقة تبدو لنا-كمتلقين- في مسار آخر غير ذاك الذي افترضناه، لأنها لم تُوفق في إيصال رسالتها، بل أساءت إلى المرأة من حيث لا تدري- أو لعلها تدري- في الوقت الذي كانت تقصد فيه إنصافها؛ فالصورة التي ظهرت عليها الفتاة لا توحي بأنها تعاني أبدًا، بل على العكس من ذلك توحي ابتسامتها بعد الحادث بأنها سعيدة بما حققته، غير مبالية بما حدث، كأنه إنجاز سعت إليه!

ويمكن أن نلاحظ أيضا أن أسلوب لباس الفتاة وطريقة حجابها غير متناسبين مع العرف العام لصورة المرأة المحجبة المحتشمة في المجتمعات العربية الإسلامية؛ فالألوان الفاقعة وضيق الملابس تجعل الفتاة مادةً لاهتمام المارة، لأن "الملابس- بالذات- تبعث برسالة للناس عمّن يرتديها... كذلك توجد قواعد عرفية تحكم معنى قطعة الملابس التي يقرر المرء ارتداءها"[21].

إذن، هل يمكن الحديث عن رسالة ضمنية مفادها أن الفتاة خرجت على هذه الهيئة لتلفت انتباه الناس إليها على أنها فتاة حرّة عصرية (مودرن)، ولذلك لم تبد منزعجةً مما تعرضت إليه على الإطلاق!! فإذا كان الأمر كذلك، وهذا ما توحي به الصورة، ألا تسبب هذه الدلالة تشويشا على الرسالة العامة التي أرادتها الرسامات من المعرض!؟

صورة رقم (2)

النسق اللغوي:

اعتمدت اللوحة رقم (2) على مجموعة من الأدوات اللغوية والأسلوبية التي شكّلت المظهر اللغوي الخاص بها؛ مثل استخدام اللهجة العامية في صياغة الكلام، والتأكيد(طبعا)، والجمل الإسمية التي من شأنها أن تعبّر عن استمرار الحال وثباته.

يظهر في اللوحة رجلان جالسان في مكان ما يخاطب أحدهما الآخر، يبدأ كلامه بكلمة **(طبعًا)**؛ وهو أسلوب تأكيد واضح، ابتدأ المتحدث به ليوحي بأن القادم من كلامه بدهي لا شك فيه، ويضفي عليه مصداقية مسبقة ليقنع السامع- يبدو هنا صديقه- بحقيقة ما يقول. كما أنه استخدم في صياغة كلامه خليطًا أو مزيجًا من اللهجة العامية واللغة الفصحى؛ وإن بدا للوهلة الأولى أن اللغة المستخدمة هي اللغة الفصحى فحسب؛ إلا أن كلمة **(نص)** في جملة (المرأة نص المجتمع)، وهي كلمة عاميّة، جعلتنا ندرك هذا المزيج، فلو كانت اللغة كلّها فصحى لكُتِبَت (نصف) وليس (نص)، في المقابل كلمة (المرأة) ليست عاميّة، لاسيما إذا ما قسناها إلى اللهجة المصرية المستخدمة في معظم لوحات المعرض، والتي يُقال فيها للمرأة (الست).

ويوجد في النسق اللغوي الوارد في اللوحة تضمينًا في ذات الجملة (المرأة نص المجتمع)، وفحواه أنه إذا كانت المرأة تشغل نصف المجتمع، فهنالك نصف آخر بالضرورة يشغله الرجل، فهو المتحدّث هنا الذي أعطى للمرأة هذه المكانة، لأنه لو لم يأخذ مكانه/النصف الأول أولًا لما أعطاها مكانها/ النصف الثاني المتبقي عنه!

قامت اللغة في اللوحة على الجمل الإسمية المتراصّة، تجلّت في عبارتي (المرأة نص المجتمع) تلتها (ومكانها موجود)، ومن طبيعة الجملة الإسمية أن تمنح الحال ثباتًا، بعكس الجمل الفعلية القائمة على الحركة والتغيير، فالظاهر من هاتين الجملتين أن الثبات هو لمكان المرأة، أي لنصف المجتمع، وأن هذا المكان محفوظ ودائم، لكن القصد الفعلي يمكن أن يُستشفّ من خلال الصورة المرافقة للكلام، على أنها أصل الخطاب الكاريكاتيري الذي يعتمد على السخرية، والسخرية في اللغة "شكل من أشكال الكلام، فيه يكون ما ينطق به القائل عكس ما يعنيه"[22]، بمعنى آخر؛ إن المقصود الحقيقي من الكلام هو عكس ما يظهر منه، وما رغبت اللوحة بقوله هو: (لا مكانة حقيقية للمرأة في المجتمع، وإن وُجدت فهي لا تكاد تُذكر)، فالتأكيد والثبات هنا لمقولة الصورة لا لمقولة اللغة!

يحسن أخيرًا أن نشير إلى أن اجتماع أسلوب التأكيد (طبعًا) مع الجمل الإسمية اللاحقة له تبدو كأنها جواب أو ردّ على من يتساءل عن مكانة المرأة في المجتمع منكرًا لها! فجاء التأكيد أولًا لينفي هذا الإنكار، ثم ردّ فيما بعدها من جمل على التساؤل، إلا أن كلمة (المرأة) حضرت بلفظٍ مكتوب على كرسي صغير، ولم تحضر هي بشخصها الحقيقي.

النسق الصوري:

لم تظهر في هذه اللوحة كثير من الأشكال أو الألوان؛ إذ اعتمدت على عنصر الرجال فحسب، دون حدث واضح أو محدد، فهي عبارة عن رجلين بأحجام ضخمة، يجلسان على كراسٍ تظهر عادية غير فاخرة أو رسمية، مما يقود إلى القول: إن هذين الرجلين يجلسان في مكانٍ عام، قد يكون مقهى شعبيًا، نظرًا إلى أن هوية المكان مجهولة! ولا نجد أي ملمح يدل على طبيعته، كما أن طريقة جلوسهما وأسلوبهما في الأكل والتدخين، وهي طريقة أقرب إلى السوقية منها إلى الراقية، يوحيان أنهما من عامة الشعب لا من خاصته، مما يؤكد فكرة وجودهما في مقهى شعبي.

ولا يظهر في اللوحة أي وجود للعنصر النسائي؛ إذ اكتفت اللوحة بوجودٍ رمزي للمرأة، عبر الكرسي الصغير الموجود بين كرسيي الرجلين، لكنه وجود بمساحة محدودة وضيقة جدًا مقارنةً بمساحة وجود الرجلين، وهو يدل على حقيقة مكانها الذي يُفترض به أن يضاهي نصف المجتمع، إلا أنه ليس كذلك في الواقع، ليس ذلك فحسب، بل إن الرجلين تجاوزا مكانهما إلى مكانها فضغطاه وغطياه، حتى كاد يختفي، ولم يظهر من المرأة سوى اسمها.

ويمكن أن نلاحظ من اللوحة أن أحد الرجلين يتحدث إلى صديقه المدخن وهو يأكل، موجّهًا نظره إليه، في حين أن المدخن يوجه نظره إلى الأعلى، وفي هذا عدة تبريرات؛ فإما أنه غير مبالٍ بما يقول صديقه، أو أنه لا يتفق معه جملةً وتفصيلًا، فلا يرد عليه، أو أنه يوافقه الرأي على أساس أن ما يقوله بدهي لا يحتاج إلى نقاش!

لقد كمل النسقان اللغوي والصوري أحدهما الآخر في مجمل اللوحة، فعبرا عن معاناة المرأة من سطوة الرجل، من خلال توضيح حقيقة المكانة الممنوحة للمرأة في المجتمع؛ ففي الوقت الذي يجب أن تشكّل فيه نصف المجتمع، لم تحظَ سوى بنصيبها من الكلام عن ذلك النصف، ولا مكان لها على أرض الواقع، لأن الرجل (النصف الآخر من المجتمع) تعدى على مساحتها الخاصة، وشغل معظم الحيّز في اللوحة/المجتمع، واكتفى بتلك الشعارات الرنانة للتغطية على واقع الحال، فلا وجود على الحقيقة إلا للرجل!

غير أننا يمكن أن نشير إلى مضمر بيّنٍ في اللوحة يعبر عن موقف المرأة (الرسامة) من الآخر/الرجل: فتصوير الرجال على هذا النحو: (الشكل الممتلئ الذي يوحي بالبلادة)، و(اللغة والمكان الشعبيان اللذان يوحيان بسوقية المتحاورين)، كل هذه الأشياء تدل أيضا على مضمر أنثوي يرفض الآخر/ الذكر ويهينه.

صورة رقم (3)

النسق اللغوي:

لم يرد في النسق اللغوي لِلَّوحة رقم (3) إلا القليل من الأدوات اللغوية، لا تكاد تُشكّل ظاهرةً في ذاتها، ويمكن حصرها في الجمل الإسمية المضافة، ابتداءً من الشاخصة على يمين اللوحة، ومرورًا بما كُتب على

اللوحات التي تحملها الشخصيات، وهي جمل تعتمد البنية الثنائية (كلمتين لكل جملة)، وظهرت كلها باللغة الفصحى.

تحمل الشاخصة جملة **(محطة انتظار)**، وهي شاخصة مرورية يُقصد بها عادةً التحذير أو المنع، لكن لم يتضح لنا هنا ما الشيء المُنتَظر؟ إذ لم يُحدد هل هو انتظار حافلة أم غيرها، لأن المضاف هنا (انتظار) غير معرفة!

ننتقل إلى شخصيات اللوحة، وهما امرأة ورجل يحملان ورقة كُتب عليها طلبات، وعلى الرغم من اختلاف طلب المرأة عن طلب الرجل، فإنهما يشتركان في بنية الصياغة اللغوية التي اعتمداها (الجملة الإسمية المضافة)، فاختصت المرأة بلوحة كتب عليها **(طلب عريس)**، واختص الرجل بلوحة كتب عليها: **(طلب وظيفة)**، وكلا اللوحتين يحويان مضافًا نكرة غير معرّف، فلا المرأة تطلب عريسًا معينًا، ولا الرجل يطلب وظيفةً محددة، فالطلب يتعلق بالنوع فحسب؛ فيُقصد بالعريس: أيُّ رجلٍ يتقدم للزواج، من دون اشتراطات خاصة، أو مواصفات تميّزه، كما يُقصد بالوظيفة أي عمل يحقق أجرًا أو مردودًا ماديًا يعين على العيش، مهما كان نوع العمل!!

النسق الصوري:

تحتوي اللوحة مجموعة تفاصيل من شأنها أن تقدم حدثًا أو حالًا غير آنيّ؛ حال مجتمع بأسره، وليس شأنًا خاصًا بفرد دون فرد، تمّ التعبير عن ذلك من خلال صورة المرأة والرجل الجالسين على كرسي انتظار في إحدى المحطات التي قد تبدو محطة انتظار مواصلات، لكنها ليست كذلك.

يبدو على وجه كلٍّ من الرجل والمرأة في اللوحة علامات الحزن، أو ربما البؤس واليأس، كأنهما فاقدان للأمل، كما يمكن أن نستشف من خلال لباسهما أنهما من طبقة متوسطة، أقرب إلى الشعبية، لاسيما مع طلباتهما المكتوبة على الورقة التي تعبر عن أمانٍ صعبة المنال، مازالا ينتظران تحقيقها منذ زمن لا تبدو له نهاية قريبة. وبتدقيق النظر في الشخصيتين نلاحظ علاقةً ما بين طلبيهما؛ فالمرأة تركّز نظرها أثناء انتظارها على طلب الرجل إلى جانبها، لعل تحقيق طلبها مرتبط بتحقيق طلبه! في حين أن الرجل ينظر إلى طلبه وأمامه لا يوجد سوى المجهول، وكأن طلبه متعلق بهذا المجهول الذي لا يَعرف إن كان ممكنَ التحقق أم لا، ومتى قد يكون؟ ومن عادة محطات انتظار الحافلات، أو أي نوع من المواصلات، أن ينتهي زمن الانتظار فيها بوصول الحافلة، لكن يبدو أن الوضع في هذه المحطة مختلف، فالزمن مجهول فيها والحافلة مجهولة والوجهة كذلك.

تعبر هذه اللوحة عن معاناة المرأة من تأخر الزواج، الذي يرتبط بدوره بالبطالة التي يعاني منها رجال المجتمع، إذن هي معاناة مجتمعية في أساسها، وليست معاناةً خاصة بأشخاص بذواتهم، واستطاعت اللوحة عبر نسقيها، اللغوي والصوري، أن تعالج هذه القضية بطريقة بليغة؛ بمعنى آخر، قدمت مقولتها بما قلّ ودلّ من اللفظ المكتوب والأشكال والصور المستخدمة على حدٍّ سواء، لكن بما يكفل للمتلقي فهم الرسالة

المحمولة، وربما إعادة إنتاجها؛ فمعاناة الرجل والمرأة من المجتمع تقع في سلسلة متصلة تبدأ من حيث تنتهي، وتنتهي من حيث بدأت، فيمكن قراءة اللوحة من اليمين إلى اليسار، على الشكل الآتي:

تنبيه (محطة انتظار) ←سيدة تطلب عريسًا ←رجل يطلب وظيفةً

ففي حال تحقق الطلب الأخير (طلب الوظيفة) تنتهي تلقائيًا باقي المشاكل بالتدريج، ويبين ذلك القراءة العكسية، من اليسار إلى اليمين؛ أي نبدأ من نقطة الانتهاء في الخط السابق، على الشكل الآتي:

ينتهي الانتظار ← يطلب الزواج من المرأة ← يمنح المجتمع الرجل وظيفة

إذن، عندما يحلّ المجتمع مشاكله، تُحلّ كل المشاكل بعدها، وتنكسر سلاسل هذه الحلقة المفرغة اللامنتهية، وتتحقق طلبات أفراد المجتمع الذي تشغل المرأة_ مثار اهتمام المعرض أساسًا_ نصفه.

صورة رقم (4)

النسق اللغوي:

تتميز اللوحة رقم (4) بتعدد الأدوات اللغوية المستخدمة فيها؛ لاسيما بحضور اللهجة العامية في الحوار؛ إذ لم يسبق لهذه الآلية أن ظهرت في اللوحات السابقة، بالإضافة إلى مجموعة من الضمائر المختلفة؛ المخاطَب والمخاطِب والغائب، والتناص مع مثل شعبي شهير، ومجموعة من التضمينات الخفية، ثم السؤال الذي افتُتِحَ به الحوار.

ظهر النسق اللغوي في اللوحة عبر حوار موجز بين سيدتين متجاورتين في السكن، يتضح من طبيعة ما دار بينهما أنهما قريبتان؛ فالسيدة في الطابق العلوي أم زوج/حماة السيدة التي في الطابق السفلي، ويمكن قراءة الحوار الذي دار بينهما من أعلى اللوحة إلى أسفلها؛ من الأم/الحماة إلى زوجة الابن/الكنة.

ابتدأت الكلام الأمُّ/الحماة التي في الأعلى، ووجهت بلهجتها العامية سؤالًا إلى زوجة ابنها/الكنّة، ولكن السؤال لم يكن استفهامًا بريئًا ينتظر إجابة أو ردًا، بل كان سؤالا استنكاريًّا، غايته إهانة (الكنّة)؛ فسؤال (الحماة): **(أنا عارفة ابني اتجوزيك على ايه؟!!)** يحمل في ثناياه ما يدل على أن هذه (الكنّة) سيئة، ولا تروق

للحماة، لأنها لا تجد فيها سببًا مقنعا يبرر زواج ابنها بها، فمن وجهة نظرها، كأم، لم يُوفَّق ابنُها في اختياره، وكان يستحق زوجةً أفضل منها، فهي إذن لا تسأل الكنة عن مميزاتها بقدر ما تستهين بها.

ومن ذلك التصور يمكن الدخول إلى التضمينات الموجودة في كلام (الحماة)؛ من خلال التعبيرين (أنا عارفة) و(اتجوزيك على ايه)، فبالإضافة إلى ورودهما على هيئة سؤال مع علامات تعجب في النهاية، نجد فيهما ما مؤداه أن ما تعرفه الحماة عن (الكنّة) جدير برفضها لا الزواج منها، وهذه الـ (ايه) التي تقابل في الفصحى (أي شيء) تشير إلى انتفاء أي ملمح إيجابي عن الكنة حتى لو كان واحدًا (إيه= أي شيء)، فالتعبير في حقيقة الأمر يضمر معرفة الحماة أشياء سلبية كثيرة عن الكنة، وإن لم تذكرها صراحةً.

أما عن الإشارات أو الإحالات في قول الأم/الحماة فتعددت واختلفت، وعلى الرغم من أن الجملة ليست طويلة جاءت الضمائر فيها متنوعة، أولها ضمير المتكلم الذي أشارت السيدة به إلى نفسها مرتين؛ الأولى صريحة وواضحة في كلمة **(أنا)**، والثانية ظهرت من خلال قولها (ابني) التي تنسب فيها إلى نفسها أمومة زوج السيدة الأخرى في ضمير ياء المتكلم المتصلة، وفي ذات الوقت تضمن ضميرًا غائبًا؛ لأن ابنها الذي تتحدث عنه غائبٌ لا حضور له في اللوحة، فـ(ابني) هذه فيها ضمير المفرد المذكر الغائب **(هو)**. وآخر الضمائر في قول الأم/الحماة الضمير المتصل للمخاطَب (الكاف) في كلمة (اتجوزيك)، والمقصود بهذا الضمير زوجة الابن التي توجّه إليها كلامها **(أنتِ)**، وبهذه الضمائر الثلاثة المختلفة (أنا، هو، أنتِ) المكوِّنة لخطاب الحماة، نجد أنها استحضرت وعَنَتْ من خلالها ثلاث شخصيات مختلفة (الأم، الابن، الزوجة).

ننتقل إلى قول الزوجة/الكنّة الذي يُفترض به أن يكون ردًا على كلام حماتها السابق، أو جوابًا على سؤالها، فنلاحظ أن ما جاء في الكلام المنسوب إليها: (القرد في عين أمه غزال) ليس جوابًا، ولاسيما بالنظر إلى فحواه الذي لا يمتّ إلى السؤال بصلة مباشرة، والذي جاء أيضًا بلهجة عامية محض، بل قد يُهيَّأ إلى المتلقي أنه ردٌّ على سؤالٍ أو كلام آخر! ولكن يتضح من السياق العام لطبيعة الكلام أنه أقرب ما يكون إلى الجدال لا الحوار، وإذا أسندنا هذا الجدال إلى النظرة المعهودة في العرف العام حول العلاقة بين الحماة والكنة في المجتمع العربي، يبدو لنا جليًّا أن ما قالته الكنّة هو ردٌّ غير مباشر على الأم، يتناسب مع طبيعة تلك العلاقة، كما يتناسب مع طبيعة السؤال الاستنكارية، نظرًا لما في الجواب من استهزاء واضح من الأم وابنها (زوج الكنة نفسه) في آنٍ واحد، لاسيما لو أضفنا النبر المستخدَم في هذه المحادثة كلِّها، والذي يمكن تخيّله من خلال السياق العام لحوار بين حماة وكنّتها بينهما هذه العلاقة القائمة على التوتر الواضح.

لابد لنا في هذا الحيّز أن نشير إلى وجود تناص مع مثل شعبي مشهور في جواب الكنة على حماتها، وقد استطاعت من خلاله تحقيق مرادها؛ فاستهزأت من الحماة بنعتها لابنها بالقرد، وبالتالي هي أم هذا القرد الذي تظنّه غزالا ولا تعرف حقيقته! وفي الوقت الذي ترى فيه الحماة أن هذه الكنّة لا تستحق ابنها (الغزال)، ترى الكنّة أنها تستحق أفضل من هذا الزوج (القرد)، وفي ذلك إهانة للزوج وأمه وتقليلٌ من شأنهما معًا، وإعلاءٌ من شأنها هي.

أما عن الإحالات في قول الزوجة/الكنّة فيمكن حصرها في ضميرين اثنين؛ الأول ضمير المفرد المذكر الغائب (هو)، وجاء مقدّرًا في كلمة (القرد)، لأن المعنيّ فيها هو ابن السيدة الأولى/الحماة وزوج الكنّة، وعادت للتأكيد عليه في الهاء المتصلة في كلمة (أمه) التي تعود على القرد، أي الزوج، أما الضمير الثاني فبدا حاضرًا في ظاهره، ولكنه غائب في جوهره؛ فكلمة (أمه) يُقصد بها أم القرد الغائبة، لكن المعنية على الحقيقة هي أم الزوج المخاطَبة التي يُوجّه إليها الكلام، لذلك نقول إن ظاهر الكلمة ضمير غائب تقديره هي، وجوهره ضمير مخاطَب تقديره أنتِ!

النسق الصوري:

اعتمدت اللوحة على العنصر النسائي فحسب، ولم يحضر فيها الرجل إلا من خلال الإشارة إليه بالكلام، فظهرت في الصورة نافذتان تعلو إحداهما الثانية، تبدوان في بناء/عمارة واحدة، تخرج من كل نافذة سيدة تتحدّث إلى الأخرى، السيدة في الأعلى أكبر عمرًا من السيدة في الطابق الأسفل، الأولى شعرها أبيض قصير، بينما الثانية شعرها داكن وطويل، كما اتضح من خلال اللغة والحوار أن الأولى حماة للثانية، وليستا جارتين اعتياديتين، وغالب الظن أنهما من بيئة شعبية، بناءً على شكل النوافذ القديم، وعلى طبيعة لباسيهما البسيطين، وربطتي رأسيهما.

تبدو السيدة الأولى/الحماة من شكل جلستها الواثق الهادئ أنها في مركز قوة، ويؤكد وجهة النظر هذه وجودها في الأعلى، مما يمنح شعورًا بسطوتها وسيطرتها، الأمر الذي يدفع الكنّة إلى النظر إلى الأعلى عند مخاطبتها، فتوحي الحركة من الأسفل إلى الأعلى بالانتقال من الدرجة الدنيا إلى الدرجة العليا، بالإضافة إلى حركة اليد التي قد تجعل الكنة تبدو منفعلةً في كلامها، على حين تبدو الحماة هادئةً ثابتة.

قدمت هذه اللوحة نوعًا جديدًا من المعاناة، وهي معاناة المرأة من نظيرتها المرأة، وشكّلت لغةُ الحوار فيها عنصرًا فاعلًا، وداعمًا قويًّا؛ إذ بيّنت طبيعة العلاقة بين السيدتين والرابط بينهما. والمعاناة المقصودة هنا معاناة متبادلة؛ فكل سيدة تعاني من الأخرى، ولا نملك دليلًا عمّا إذا قصدت الرسّامة تشكيل هذا التبادل في المعاناة من المرأة وإليها أم لا! لأن المتلقي قد يقوده العرف السائد في المجتمع إلى تفسير اللوحة على أنها تعبّر عن معاناة الكنّة من أم زوجها/الحماة، إلا أن واقع اللوحة يقول غير ذلك، فالحماة تعاني من سوء الكنّة، كما تعاني الكنّة من سوء الحماة؛ فصحيح أن في ما قالته الحماة عند مخاطبة زوجة ابنها إهانةً وتقليلاً من شأن الكنّة وقيمتها، وهو أمر قاسٍ يسيء إلى أي امرأة، ويجعلها تعاني من حماتها، ولكن لم يكن رد الكنة في المقابل أقل سوءًا من كلام الحماة، إن لم يكن أسوأ؛ فبدل أن تقدّم جوابًا يتّصف بأدنى درجات الأدب واللباقة_ على الأقل لأنها تخاطب امرأةً في عمر أمها_ تدافع فيه عن نفسها، وبدل أن تصمت، على أقل تقدير، نجدها تقوم برد فعلٍ هجوميٍّ مضاد، تردّ فيه على الإهانة بإهانة أكبر جمعت فيها الحماةَ مع ابنها، مما يشير إلى سوء طبعها وعدم تهذيبها، الأمر الذي قد يؤيد موقف الحماة منها، ويؤكد أن الابن أخطأ في اختيار زوجه حقا، مما يدفع إلى تصنيف هذه اللوحة تحت شعار: المرأة عدوة المرأة.

ومرة أخرى تعبر اللوحة في مضمراتها الأخيرة عن موقف غريب من الرسامة/المرأة؛ لأن مضمر اللوحة يسيء إلى المرأتين (الحماة والكنة)، وهو موقف يدين المرأة عامة، إذ لا يحضر فيه الرجل إلا بصفته مظلومًا متهمًا مُهانًا، مما قد يفرغ اللوحة من محتواها الذي سعت إله حين ادعت أنها لبنة في دائرة الحركة النسوية ضد المركزية الذكورية!!

صورة رقم (5)

النسق اللغوي:

اقتصرت اللوحة رقم (5) في استخدام العنصر اللغوي على عنوان صغير أعلى الصفحة، وخطاب موجّه من زوج إلى زوجته، استخدم فيه اللهجة العامية، مع إحالة واحدة وبعض التضمينات البسيطة.

ويبدو أن العنوان أعلى يمين الصورة موجود من أجل وضع المتلقي في سياق اللوحة، ليعي زمن الحدث ومناسبته، فيتهيأ إلى تفسير الصورة التي قد تلفت الانتباه قبل الكلام المكتوب، نظرًا لما فيها من ألوان وأحجام وملامح عديدة، لذلك يحضّرنا عنوان **(عيد الحب)** إلى موضوع اللوحة الأساسي، ويحدد لنا حقلها وسياقها.

الجزء اللغوي الآخر في اللوحة هو كلام الزوج إلى زوجته، فقد تحدّث إليها بلهجة عامية اقتصرت على ضمير المخاطَب، من خلال الضمير الواضح الصريح **(إنتي)**، وفيه توجيه مباشر إلى الزوجة الواقفة أمامه، وتكرر هذا الخطاب المباشر عبر كلمة **(قولتي)** التي يُقصد بها الزوجة نفسها أيضًا.

أما فيما يخص التضمينات، فيمكن القول إنها تميّزت بالتعالق الواضح بين اللغة والصورة؛ إذ لا يمكن تفسير التضمين الذي تحمله اللغة أو استخراجه في هذه اللوحة بمعزلٍ عن الصورة، فعندما قال الزوج في سياق كلامه (دبدوب)، لم يكن يقصد الدب اللعبة الذي يتهاداه الناس والأحباب عادةً في هذه المناسبة، وإن كان هو ما طلبته الزوجة في الحقيقة، بل قصد به تلك المرأة التي يحملها بين يديه، كما لو أنه يحمل لعبة الدبدوب، لاسيما إذا لاحظنا الحجم الممتلئ الذي ظهرت به، ويبدو أن الزوج جاء بزوجة ثانية عوضًا عن الدبدوب! وبهذا يظهر أن كلمة (دبدوب) تضمنت في معناها السيدة المحمولة في اللوحة! كما أن

كلمة **(عايزة)** تعود لتؤكد التعالق بين اللغة والصورة في إظهار التضمين؛ ففكرة الدبدوب الهدية هي طلب الزوجة بمناسبة عيد الحب، وكل ما فعله الزوج هو تحقيق طلبها أو أمنيتها، لكن الواقع الأمر أنه قام بتحقيق أمنيته هو (الزواج الثاني)، لا أمنيتها هي (الهدية)!

ويتضح من خلال ما سبق أن قول الزوج فيه تضمين مخالف تمامًا لظاهره؛ فالقراءة السطحية تشير إلى أن الزوج لبى طلب زوجته، وقدم لها الهدية التي تمنتها في عيد الحب، لكن هذه القراءة سرعان ما تزول بالنظر إلى مجمل اللوحة؛ إذ يتجلّى حينئذ أن ما أحضره الزوج فعلًا هو زوجة ثانية بمسمّى الهدية، كأنه يهدي نفسه لا زوجته!

النسق الصوري:

من أهم ما يميّز التشكيل البصري في هذه اللوحة هو التعدد؛ تعدد الألوان، والأحجام، والملامح، وحضور العنصرين الرجل والمرأة، مما كان له دور كبير في توضيح الفكرة التي تقوم عليها اللوحة.

يوجد في اللوحة قصة قصيرة جدًا، تتمثل في زوجة بسيطة بلون قمحي مع شعر أسود، تبدو البساطة في ملامحها وشكلها ولباسها، وتعلو وجهها ملامح الدهشة والصدمة- وعلامة التعجب فوق رأسها تؤكد الأمر- وهي تنظر نحو زوجها الواقف أمامها، ويبدو زوجها بسيط المظهر، وعليه علامات السعادة مع ابتسامة عريضة، ويحمل بين يديه امرأةً ذات بشرة بيضاء وشعر أشقر على هيئة هدية، ترتدي المرأة/الهدية فستانًا أحمر زاهيًا، ولها شفاه ملوّنة باللون الأحمر، وربطة شعر حمراء أيضًا، وهذا اللون يتفق تمامًا مع هدايا الناس في يومٍ كهذا (عيد الحب)، فهم يعتمدون الحلّة الحمراء في كل تفاصيل مظهرهم الخارجي، وتبدو السيدة أصغر عمرًا من الزوجة، لكنها أكبر حجمًا، وفي وجهها ملامح يغلب عليها الخجل المصطنع؛ فنظرتها الموجهة إلى الزوجة تدل على معرفتها بوجودها، وكأن خدعة هدية عيد الحب أمرٌ متفق عليه بينها وبين الزوج، ولو لم يكن الأمر كذلك لبدت عليها علامات استغراب أو تعجّب، كما هو الحال مع الزوجة! لكنها تعلم تفاصيل الموقف وترضى به، ولا بأس عندها أن تكون (دبدوب) عيد الحب.

رسّخت هذه اللوحة مثالًا قويًا عن تعاضد النسق اللغوي مع الصوري في تقديم الفكرة المرجوّة منها، فلا يكاد يتضح الهدف من الصورة كاملًا بشكل منفصل حتى تكمل اللغة ذلك النقص، وتكتمل اللوحة أمام المتلقي بكل حيثياتها، ويُغلَق الباب أمام تكهّناته عن مقولتها، والعكس صحيح، إذ لو اكتفى المتلقي بالجزء اللغوي لما شكل لديه أي فرق، ولما ظهرت المفارقة الحقيقية مما كُتب. وعلى هذا، يُعد النسق اللغوي هنا عنصرًا أساسيًا إلى جانب الصورة في تشكيل المعنى، وهما في عون بعضهما، فلا يستغني أحدهما عن الآخر في تقديم الخطاب.

وعن معنى اللوحة نقول إن المعاناة المقصودة فيها هي معاناة المرأة من الزواج الثاني، أي من الرجل، والتي تبدّت لنا من خلال ما أحضره الزوج لزوجته في عيد الحب (المرأة/الهدية)، لكن ما لا يمكن التغاضي عنه هو موضوع الإساءة نفسه الذي ورد في اللوحة؛ فنعتُ المرأة ذات الحجم الكبير، أو غير الرشيقة،

بالدبدوب فيه إهانةٌ للآخر عامةً، وللمرأة خاصة، فلا يجوز السخرية من أحدٍ لا لشكله، ولا للونه، ولا لأي شيءٍ آخر، حتى إن كانت زوجةً ثانيةً، أو كما يُقال عنها (خاطفة الرجال)؛ لأن هذه عنصرية منبوذة من الجميع، ويمكن القول إن المرأة هنا أساءت إلى المرأة من جديد!!

كما يمكن أن تحمل اللوحة رسالةً مضمرةً أخرى موجهة إلى الزوجة الأولى؛ فرسمُها في الصورة التي ظهرت عليها قد يلفت الانتباه إلى أن إهمالها لنفسها وعدم الاهتمام بشكلها- وهو الفارق الواضح بينها وبين المرأة/الهدية- كان سببًا لزواج زوجها من أخرى تحمل المواصفات التي يفتقدها في الأولى، الأمر الذي من شأنه أن يوجه سهام الانتقاد إلى المرأة نفسها بأنها هي سبب معاناتها.

صورة رقم (6)

النسق اللغوي:

لا يكاد يبتعد النسق اللغوي في اللوحة رقم (6) عن سابقيه من حيث الأدوات والآليات المستخدمة فيه، إذ يشترك مع ما سبقه باللهجة العامية، واستخدام الاستفهام، وبعض التضمينات والإحالات.

الكلام الموجود في اللوحة منسوب إلى الزوج ربّ أسرة الذي يتوجّه بكلامه باللهجة العامية إلى زوجته الواقفة أمامه، ويتعلق فحوى الكلام بالأحوال المالية للعائلة، فبدأ الكلام بسؤال استنكاري لا استفهامي؛ بدا ذلك من خلال جواب الزوج على نفسه، فقد سأل وأجاب في آن واحد، وما يرمي إليه في جوابه هو التهكّم على ما جاء في السؤال ابتداء، فهو يعجب من زوجته التي تعتقد أن الحد الأدنى للأجور سيجعلها سيدةً راقيةً ذات شأن، في حين أن هذا الأجر بالكاد يمكنه من الزواج من امرأة أخرى بطريقة غير رسمية!

تعددت أشكال الضمائر المستخدمة في سياق كلام الزوج، وجاءت للتعبير إما عن الزوج أو عن الزوجة؛ فقد ورد في إشارته إلى زوجته مجموعة من المظاهر، أولها الضمير المنفصل المباشر في أول كلمة ابتدأ فيها كلامه **(أنتي)**، وهو ضمير مخاطَب مؤنث واضح يُقصد به الزوجة، وتشارك المظهران الآخران في

ظهورهما عبر ضمير المخاطَب المتصل (الياء) في كلمتي **(هيخليكي)** و **(عليكي)**، وهما أيضًا خطاب مباشر للزوجة.

أما الإحالات الخاصة به، أي الزوج، فجاءت أكثر تنوعًا؛ فقوله **(مرات بيه)** إنما يقصد نفسه وإن كان ظاهر الأمر بخلاف ذلك، لأن القصد الظاهر يوحي أن (بيه) شخص آخر غائب عن اللوحة، لكن المتحدِّث هو زوج السيدة المخاطَبة، إذن، هو يقصد نفسه لا غيره، كما أن كلمة **(يخليني)** اتصل بها ضمير عائد على الزوج أيضا: ياء المتكلم/الزوج، وأخيرًا كلمة **(أتجوز)** التي يعني بها نفسه، من خلال همزة المضارعة العائدة على صاحب القول/الزوج.

وقبل الانتقال إلى الحديث عن التضمينات، يحسن أن نشير إلى التقابل بين لفظتي (هيخليكي) و (يخليني)؛ فهما كلمتان تتكونان من الحروف نفسها تقريبًا، واللفظ نفسه، مع تعاكس الضمائر المتصلة بهما، ياء المخاطَب في مقابل ياء المتكلم، (أنتِ ≠ أنا)، أي أن الكلمتين تماثلتا في اللفظ وتقابلتا في المعنى، كالتقابل الحاصل في المعنى والتركيب؛ فالحد الأدنى للأجور: لن يحقق رغبة الزوجة، لكن في المقابل سيحقق رغبة الزوج.

ومن التضمينات الواردة في هذا النسق ما يحمله سؤال الزوج الاستنكاري **(هيخليكي هانم ومرات بيه؟!)**، فالجملة تحمل النفي لا التأكيد، والمراد: إن المال لن يجعل من الزوجة سيدة راقية (هانم)، ولا زوجة رجل مهم (مرات بيه)، إذن، هي الآن ليست سيدة راقية/هانم، وهو ليس رجلا مهما/بيه، فكلاهما لا يملك المال الكافي لذلك.

النسق الصوري:

لم تختلف هذه اللوحة عن سابقاتها من حيث تعدد الألوان والأحجام وحضور عنصري الرجل والمرأة، لكنها تميّزت بظهور العنصر الطفولي الذي لم يكن له مكان في اللوحات السابقة، لأنها تصوّر عائلةً مكونةً من زوجٍ وزوجة وطفلين صغيرين.

وبالنظر إلى المظهر الخارجي للأشخاص نلاحظ أن الزوجة ترتدي ثوبًا أحمر حسن المظهر، مع حذاء بذات اللون، بالإضافة إلى قلادةٍ وتسريحةِ شعرٍ مرتّبة، مما يجعلها تبدو أنيقةً راقية، في حين أن الزوج يرتدي ثيابًا عاديةً جدًا، وقميصه رثّ مرقّع، وبدا الأطفال أيضًا بمظهر بسيط غير مرتب: (شعر أشعث، ثياب بسيطة، أقدام حافية بلا أحذية)، ويبدو الفارق بين المظهر البسيط للزوج والأبناء والمظهر الأنيق للزوجة مثيرًا للاستغراب! فكيف لعائلة واحدة أن تكون على هذا النحو من التباين الشكلي! وكأن الأم من أسرة أخرى ذات مستوى معيشي أعلى من تلك التي ينتمي إليها الأب والولدان!!

وليست المظاهر هي المختلفة فحسب، بل إنّ الملامح أيضًا مختلفة تمامًا كاختلاف المظاهر؛ فالزوج يبدو غاضبًا جدًا، يصرخ أثناء كلامه الموجه إلى زوجته، وفي وجوه الأولاد دهشةٌ أو خوف، لعل سببهما صوت الأب العالي، أما الزوجة فتعتلي وجهَها ابتسامةٌ عريضةٌ تنمُّ عن سعادةٍ بالغة ولا مبالاة، مع أن ابتسامتها تبدو

آليةً غير طبيعية، لاسيما إذا قارناها مع سياق الحدث الذي يستوجب أن تكون غاضبةً من صراخ زوجها، أو من كلامه الذي يكشف فيه عن نيته الزواج بأخرى، حالما يحصل على المبلغ الكافي! لكن ابتسامتها المصطنعة هذه قد يفسرها حَجَرا عينيها اللذان ظهرا على صورةِ العملة الأجنبية (الدولار) التي أصبحت رمزًا عالميًا للمال، مما يوحي أنها تركز نظرها على المال الذي يحمله زوجُها في يده! فإذا أضفنا حجَرَي عينيها- الناظرين إلى المال- والابتسامة الآلية إلى مظهرها الأنيق، يمكن أن نجزم بأن هذه الزوجة تتمتع بقدر كافٍ من الأنانية وحب الذات، يجعلها تهمل زوجها وأولادها، غير مبالية بهم أو بمشاعرهم، والدليل أنها لم تتأثر أبدًا بكلام الزوج الذي من شأنه أن يثير غضب أي زوجة طبيعية!

تعد هذه اللوحة مثالًا آخر عن قوة تكاتف اللغة مع الصورة في تقديم الرسالة، فاستطاعت اللغة المرافقة للصورة أن تُكمل اللوحة دون مبالغة، على نحو يزيل أي إرباك قد يقع فيه المتلقي أثناء تلقي المعنى، ولذلك ينتهي المتلقي إلى أن هذه اللوحة تعبّر عن معاناتين؛ معاناة الأب أو ربّ الأسرة من محدودية الدخل، ومن طمع زوجته، ومعاناة المرأة التي لا يفكر زوجها سوى بالزواج من أخرى. غير أن معاناة المرأة لا تبدو هي بؤرة اللوحة؛ فملامح المرأة وانشغالها بالمال لا يوحيان باكتراثها بما سيفعله الزوج ولا يدلان على أي إحساس بالألم!!

ومرة أخرى نلاحظ في اللوحة أن المرأة تسيء إلى المرأة من جديد، فاللوحة تتضمن تلميحًا مسيئًا إليها؛ إذ ظهرت الزوجة ماديةً غير مبالية بطبيعة الحياة الزوجية، وما تفرضه عليها من ضرورات التكيف مع الوضع المادي للزوج بمرونة أكبر وأنانية أقل، كما أن من عادة النساء الانزعاج والغضب عند حديث أزواجهن عن الزواج الثاني، لكنها غير مبالية بكل ذلك، وقد يكون ما برز بوضوح في الزوجة من أنانية ونظرة مادية ولامبالاة مثّل سببًا أساسيًا في نفور الزوج منها وتفكيره في الزواج الثاني!!

صورة رقم (7)

النسق اللغوي:

لا يوجد في اللوحة رقم (7) ما يميّز النسق اللغوي، فليس فيها إلا جملة إسمية مضافة واحدة تمثّل عنوانًا للوحة، وتتكون من كلمتين فحسب: **(عمليات التجميل)**، يضاف إلى ذلك إشارات التعجب في نهاية

الجملة، ويقصد منها عادةً أن يصاب المتلقي بالعدوى، فيتعجب مما تتعجب منه، ويصبح مشاركًا في الحدث، ومدركًا لسياقه، ولم نلحظ وجود إحالات أو تضمينات تُذكر، كما لم نلمس تمييزًا بين لهجة عامية أو لغة فصحى؛ لأن الجملة لا تحتمل ذلك.

النسق الصوري:

للصورة في هذه اللوحة حضورٌ قوي وأساسي، إذ تعتمد على ذاتها في تقديم المعنى، مع تعددية واضحة في الألوان والأشكال، لاسيما في أشكال النساء، وحضور خجول للرجل.

تظهر في الصورة آلة يقوم على تشغيلها رجل يرتدي كمامة، بما يتناسب مع حالة اللوحة التي يُفترض أنها غرفة عمليات، ويبدو أن هذه الآلة مخصصة للنساء فحسب، يدخلن فيها من جهة، ويخرجن من الجهة المقابلة، لكن أشكالهن لحظة الخروج مختلفة تمامًا عن تلك التي دخلن بها، فقد خرجت كل النساء من الآلة/غرفة العمليات بأشكال واحدة متماثلة تمامًا، في الحجم وفي لون الشعر وطوله، وفي اللباس الذي كان عبارة عن فستان واحد للجميع، مع فارق بسيط يتعلق باللون، أي أن النسوة يدخلن بأشكال مختلفة متمايزة، لكل منهن سماتها التي تميّزها، ولكل منهن طول وحجم ولون شعر مختلف عن الأخرى، لكنهن يخرجن نسخةً واحدة، بلا فوارق أو مميزات، لا في المظهر ولا في الملامح! وكأن النساء استغنين عن كل ما يميزهن، وكل ما يختلفن فيه، من حيث الأشكال، وقبلن أنموذج النسخة الواحدة، فضيعن هويتهن، ورفضن طبيعتهن، ولجأن إلى طبيعة أخرى صناعية بلاستيكية.

وعلى الرغم من وضوح الصورة، ومن العنوان الذي يزيح الإبهام عن بعض تفاصيلها، يقف المتلقي أمامها في حيرة، محاولًا كشف مواطن المعاناة التي تواجهها المرأة، وما أرادت أن تقوله؛ فهل المعاناة المقصودة هي عمليات التجميل نفسها، بسبب ما آلت إليه حال النساء من تطابق في الشكل والملامح، حتى أصبحن نسخةً واحدةً بلا تمييز؟ أم أن المعاناة ضمنية؛ توحي أن المرأة أصبحت مكرهةً على دخول هذه الآلة/ العمليات حتى تلقى القبول من الآخر الرجل، والآخر المجتمع، سواء على صعيد الزواج أو على صعيد إيجاد وظيفة؟ فتكون مقولة اللوحة: إن عمليات التجميل باتت من متطلبات الحياة للمرأة رغمًا عنها! لا نستطيع في الحقيقة أن نجزم في مقولة اللوحة، أو هدفها، لكن يمكن الجزم أن في كلا الحالتين تشييء للمرأة وتسليع لها.

صورة رقم (8)

النسق اللغوي:

اكتفت اللوحة رقم (8) بنسق لغوي بسيط، تجلّى بما يشبه العنوان أو التسمية للأشياء التي كُتِبت عليها، ولهذا السبب لم يتضح نوع اللغة المستخدمة فيما إذا كانت فصحى أم لهجة عامية.

تبدو الأجسام التي كُتب عليه الاسم كأنها مسامير دُقّت في الأرض، غير متساوية الأحجام؛ فأحدها أكبر من الآخر، جاء الكبير تحت اسم **(العادات والتقاليد)** بينما جاء الصغير تحت اسم **(المجتمع)**، ولا يبدو أن ضبط الأسماء مع أحجام المسامير بهذا الشكل جاء عشوائيا، فقد يكون مقصودًا لذاته، لدلالته على أن قيود العادات والتقاليد أكبر وأقوى من قيود المجتمع، لكنها تتفق في أنها مسامير/قيود، وهذا أمر اشتركت في بيانه اللغة مع الشكل.

النسق الصوري:

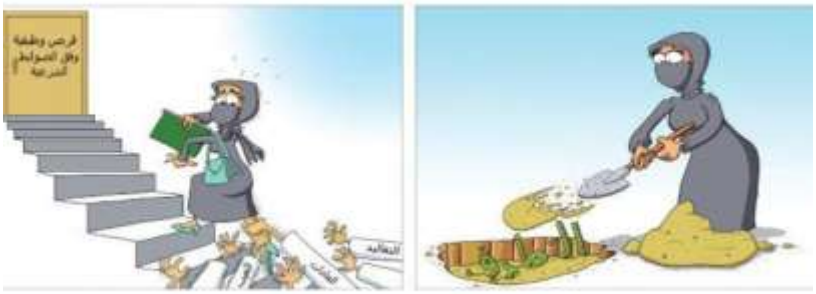
يتضح من اللوحة ظهور عنصر الطفولة وحده، في ظل غياب كل العناصر البشرية الأخرى، فكانت الطفلة بطلتها بلا منازع، ولكن يمكن القول بظهور خفي لعناصر أخرى مختلفة.

تظهر في اللوحة طفلة صغيرة لها ضفيرتان، ترتدي ثوبًا زهري اللون، تلعب في مكان عام غير معروف بـ(بالون) أصفر اللون، يطير ويحلق في الجو، وهي تريد اللحاق به، إلا أن شيئًا ما يمنعها من ذلك، فترتسم على وجهها ملامح الغضب، وتحاول التخلص مما علق بثوبها ومنعها من الاستمرار، ويظهر أن ما يمنع الطفلة من اللحاق بـ(بالونها) هما مسماران مثبتّان في الأرض، وقد ثبّتا ثوبها معهما، مسمار صغير باسم المجتمع، ومسمار كبير باسم العادات والتقاليد، فلو استطاعت الطفلة التخلص من القيد المسمار الأصغر/المجتمع لن تستطيع التخلص من القيد الأكبر/العادات والتقاليد الذي يبدو أنه ثابت بسبب حجمه الكبير.

تشير اللوحة إلى أن المجتمع والعادات والتقاليد كلها تمنع الطفلة وتحرمها حتى من اللعب، مع أن اللعب فعل بسيط للغاية، ولا إساءة فيه. ويبدو أن هذه المعاناة مرتبطة بالأنثى منذ صغرها، فالمجتمع

والعادات والتقاليد تقف دائما خلفها، تمسك بها وتعرقل مسيرها في الحياة، بدءًا من اللعب، فكيف بباقي الطريق؟!

معاناة المرأة من المجتمع والعادات والتقاليد إذن تبدأ من طفولتها، تقف العراقيل في طريق طموحها ومسار حياتها حجر عثرة، وتمنعها من التقدم واللحاق بحلمها المحلِّق كبالون يطير عاليًا، وقد استطاعت اللوحة تشكيل هذا المعنى بقوة، عن طريق الصورة، مستعينة بالقليل الدال من اللغة.



صورة رقم (9)

النسق اللغوي:

استخدم النسق اللغوي في اللوحة رقم (9) أدواتٍ لغويةً محدودة، لم تختلف كثيرًا عن اللوحات السابقة، كاستخدام الأسماء والجمل الإسمية، وبعض التضمينات، لكن بلا إشارات أو إحالات إلى أي ضمير، نظرًا لأنها اعتمدت العناوين أسلوبًا لها.

ويمكن أن نؤكد بدايةً أن اللغة المستخدمة هي الفصحى، يظهر ذلك من الجملة المكتوبة على الباب أعلى السلم **(فرص وظيفية وفق الضوابط الشرعية)**، فقد جاءت باللغة العربية الفصحى بلا شك؛ فكلمة **(وفق)** لا تستخدم عادةً في اللهجة العامية، كما أن صياغة الجملة كلها صياغة لغوية واضحة، تُستخدم للإعلان عن وظائف شاغرة بحاجة إلى موظفين.

ويلاحَظ للأسماء في هذه اللوحة المكوّنة من صورتين حضورٌ مركّز؛ فتظهر في الصورة على يمين اللوحة كلمة **(التطرف)** والمرأة تحاول دفنها، والدفن هنا معنوي وليس حقيقيا؛ فالمرأة تحاول دفن كل ما قد يصدر من أقوال أو أفعال تحت مسمى التطرف، وإلا كيف يمكن لكلمةٍ أن تُدفن؟ وبهذا تضمين للمعنى المراد التخلص منه إلى الأبد، وطالما يوجد تطرف يجب أن يدفن، إذن لابد أن يوجد معنى آخر يمثّل نقيضه، يجب أن يحيى ويستمر.

أما في الصورة الثانية في يسار اللوحة فهناك أسماء كتبت على أكمام أيدٍ ممدودة إلى المرأة، تحمل هذه الأيدي مسميات (التقاليد، والعادات، والعيب)، تمتد نحو المرأة للإمساك بها، وهي أسماء صريحة تعبر عن معناها بوضوح، كما توجد جملة إسمية مكتوبة على الباب، فيها إعلانٌ عن توفر وظائف للعمل، وفي

الإعلان شرط واضح لقبول المتقدمين، هو الضوابط الشرعية، وهو تضمين على وجود قوانين وشروط إسلامية واضحة، وبهذا تختلف الوظائف المُعلَن عنها هنا عن تلك التي لا تشترط الضوابط الشرعية، وهي وإن لم تُذكر هنا فإنها موجودة بالضرورة، وتختلف مواصفات المتقدمين للوظيفتين ومؤهلاتهم بالقياس إلى اختلاف الشروط.

النسق الصوري:

في هذه اللوحة صورتان مرتبطتان تعبّران عن مرحلتين متتابعتين؛ الأولى في يمين اللوحة لامرأة تظهر بلباس شرعي كامل، يغطي كامل جسدها ورأسها ونصف وجهها، تقوم هذه المرأة بدفن (التطرف)، وهو- كما أشرنا سابقا- دفن معنوي للأفعال والتصرفات التي تقع تحت شعار التطرف، وتسيء إلى الدين الإسلامي بدلًا من أن تحسن إليه، وهي غالبًا ضد المرأة.

وتظهر في الصورة الثانية المرأة المنقبة ذاتها وبذات الرداء والمظهر، أُضيف إليها فحسب حذاء وحقيبة يحملان اللون ذاته (الأخضر)، وتحمل في يدها ملفًا، يبدو من خلال الجهة التي تسعى إليها أعلى السلم أنه مُعدٌّ لطلب وظيفة، ويوجد العديد من الأيدي أسفل السلم تحاول الإمساك بالمرأة ومنعها من الصعود باسم المجتمع، تريد أن تمنعها من التقدم والسير إلى أعلى، كأنها تودّ أن تبقى المرأة في مكانها بلا تقدم أو تطور، مما أثار خوف المرأة الذي يبدو واضحًا من نظرة عينيها، مع أنها مستمرة في محاولتها الصعود.

تعرض لنا اللوحة معاناة المرأة من مجتمع الرجال، فمع أن الأيدي مجهولةُ المصدر يمكن التخمين- من خلال الأكمام البيضاء- أنها تعود للرجال، فالرجل هو من يرتدي الثوب الأبيض ذا الأكمام البيضاء، لذلك يمكن وسم هذا المجتمع بأنه **ذكوري**، يحاول منع المرأة من تحقيق حلمها وذاتها، عبر العادات والتقاليد والعيب، ومع أن المرأة دفنت التطرف قبل أن تتحرك وتنطلق ملتزمةً بالضوابط الشرعية اللازمة، فإن المجتمع لم يتركها، وما فتئ يعرقلها.

استطاعت اللوحة تقديم معناها بوضوح من خلال الصور، متكئةً على اللغة، دون إطالة أو تشتيت، فكانت استعانة الصورة باللغة في مكانها؛ إذ ساهمت في مساعدة المتلقي ليكوّن فكرة كاملة عما تريد قوله.

النتيجة:

في نهاية هذه الدراسة، وبعد تحليل اللوحات المختارة يمكن القول: إن الخطاب الكاريكاتيري له القدرة على إيصال رسالته ضمن حيّز صغير، عبر رسومات ساخرة لافتة ولغة مقتضبة؛ فمحدودية المساحة لم تعرقل خطاب الرسومات، بل على العكس، أتاح الفرصة لظهور مواطن إبداع خاصة.

ولقد استخلصنا مجموعة من النتائج المهمة، تتعلق بمادة البحث التي اتخذت من بعض رسومات معرض (النص الحلو) الذي شكّل ميدانًا للنساء للتعبير عن مشاكلهن ومعاناتهن عينةً للدراسة، يمكن إدراجها في نقاط:

- قام النسقان: اللغوي والصوري، بالتعاون والتكاتف بشكل أقرب ما يكون إلى التكامل، فاشتغلا معًا وقدّما نموذجًا جيدًا في خدمة أحدهما للآخر، وكانا عونًا في تفسير الخطاب القار في اللوحات بشكل أفضل.

- اعتمدت معظم اللوحات في تشكيل معناها على الصورة أكثر من اعتمادها على اللغة، وهذه مزيّة؛ إذ أصل الكاريكاتير هو الصورة أولًا، أما اللغة فعنصر ثانوي فيه.

- تنوعت اللغة المستخدمة في اللوحات ما بين اللهجة العامية حينًا واللغة الفصحى حينًا، والمزج فيما بينهما حينًا آخر، مما قدم تعددًا مفيدًا ممتعًا للمتلقي دونما إرهاق، ولاسيما أن اللغة الفصحى المستخدمة لم تتجاوز الحدود المتعارف عليها عند عامة الناس نحو درجات عالية من الفصاحة التي قد يَثقل على المتلقي (العادي) فهمها أو تفسيرها، ولاسيما أن الجمهور المُستهدَف من اللوحات هم عامة الشعب بكافة أطيافهم.

- لم يتجاوز النسق اللغوي حدوده في الحضور في كل اللوحات، بل كان حضورًا خفيفًا مفيدًا ومتميزًا، وشارك في تشكيل المعنى دون مغالاة أو إسهاب.

وفي المقابل، نأخذ على لوحات الدراسة أن معظمها أساء إلى المرأة بشكل ما، على الرغم من أن صانعي اللوحات نساءٌ يُفترض بهن تقديم المشاكل التي تواجهها المرأة عامة، لا معاناة المؤلفة فحسب، فمعظمهن قدّمن صورةً سيئةً عن المرأة، فتارة بدت زوجةً أنانيةً مادية (6)، أو زوجةً مهملة لنفسها (5)، وتارة هجوميةً بلا أدب (4)، وتارة أخرى تثير المشاكل في الشارع (1). وهذا من شأنه أن يشوش مقصد الرسومات الأساسي؛ لأن مضمرات الرسومات دلت على أن المرأة هي سبب معاناة نفسها، وليس المجتمع أو الرجل كما هو ظاهر على السطح، وبناء على هذا يصبح حل كل تلك المشكلات بيدها، ويبدأ من عندها.

ويمكن تصنيف اللوحات تبعًا للأسلوب المُتَّبع في استخدام اللغة فيها على النحو الآتي:

- اللوحات التي اعتمدت أسلوب الخطاب الموجّه من طرف واحد، وهو دائمًا الرجل: (1، 2، 5، 6).
- اللوحات التي اعتمدت أسلوب العناوين أو الجمل الإسمية وحسب: (3، 7، 8، 9).
- اللوحات التي اعتمدت أسلوب الحوار (4).

وفي الختام، يمكن القول إن لوحات البحث قدمت مثالًا جيدًا عن كيفية تعالق النسقين اللغوي والصوري لتقديم مقولة اللوحة أو الرسمة، وأثارت اهتمامنا متلقين وباحثين في الكشف عن مواطن الإبداع الكامن في هذه اللوحات. ونحن هنا لا نعمم؛ فما خرجنا به من نتائج منوطٌ بلوحات البحث، ولا تنطبق على جميع لوحات المعرض، لأننا لم نطّلع عليها كلها، كما لا تنطبق على اللوحات الكاريكاتيرية كلها.

كما نودّ في هذا السياق أن نؤكد أهمية تحليل الخطاب الكاريكاتيري الذي من شأنه الوقوف على المعنى وتحليله وكيفية تقديمه، لذلك نوصي بتوجيه الاهتمام أكثر نحو هذا النوع من الخطابات، وإعطائه حقه من الدراسة، ولعل الباحثين يتابعون هذا المسار ويُتحفونه بنتائجهم القيّمة.

الهوامش:

[1] كتبت المقال الخاص بالمعرض رحمة ضياء في مجلة اليوم السابع الإلكترونية، في عدد الأحد 2014/3/9م، تحت عنوان "بالصور.. 14 رسامة كاريكاتير يعبرن عن معاناة المرأة في (النص الحلو)"، كما أجرت لقاءً مع بعض المشارِكات مثل إيناس حسن، شيماء شعبان، إيمان عزمي، تحدثن خلاله عن هدفهن من الرسومات. ويمكن الاطلاع على المقال كاملًا من خلال موقع المجلة: www.youm7.com، في نافذة المرأة والمنوعات.

[2] معاذ عبد الله حامد اشتيه وزياد غانم بني شمسة، الصورة الكاريكاتيرية أبعادها ودورها في تشكيل الخطاب السياسي والاجتماعي عند ناجي العلي- دراسة سيميائية، مجلة آداب ذي قار، العدد 23، العراق 2017 م.

[3] علي البوجيدي، الفضاء في الكاريكاتير الساخر- رسوم ناجي العلي الكاريكاتيرية، مجلة الكوفة، العدد 2، العراق ربيع 2013م.

[4] علي منعم القضاة، فن الكاريكاتير في الصحافة البحرينية اليومية- دراسة تحليلية، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد 8، الجزائر 2012م.

[5] يمكن أن نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر بحث فاطمة محمد عليمات، مقاربات في تحليل الخطاب الكاريكاتيري، مجلة دراسات- العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 1 مج44، الأردن 2017م. وعمر عبد الهادي عتيق، القدس في صورة الكاريكاتير- دراسة أسلوبية في الثقافة البصرية، مجلة جامعة القدس المفتوحة للبحوث الإنسانية والاجتماعية، العدد 18، فلسطين 2010م.

[6] لاحظت من تجربتي الذاتية أن كثيرًا ممن أعرفهم من قراء المجلات والجرائد يبدؤون أول ما يبدؤون بالنظر إلى الكاريكاتير في الصفحة الأخيرة قبل قراءة باقي أخبار الجرائد السياسية أو الثقافية أو الاجتماع.

[7] . أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية، ترجمة: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، مصر 2014م، ص452.

[8] . المرجع نفسه: ص409.

[9] . تعددت تعاريف الكاريكاتير، لكن البحث غير معني بإدراجها هنا، وقد جمع علي منعم القضاة معظمها في بحثه (فن الكاريكاتير في الصحافة البحرينية اليومية-دراسة تحليلية)، ص153. ينظر: علي البوجيدي، الفضاء في الكاريكاتير الساخر- رسوم ناجي العلي الكاريكاتيرية، ص194.

[10] . علي منعم القضاة، فن الكاريكاتير في الصحافة البحرينية اليومية-دراسة تحليلية: ص157.

[11] . للاطلاع على معلومات عن حياة ناجي العلي يمكن العودة إلى: عبد الرحمن علال، ناجي العلي رسام حد الاغتيال، مجلة المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، العدد 438-مج 38، لبنان 2015م، ص132.

[12] . علي البوجيدي، الفضاء في الكاريكاتير الساخر- رسوم ناجي العلي الكاريكاتيرية، ص193.

[13] . علي منعم القضاة، فن الكاريكاتير في الصحافة البحرينية اليومية- دراسة تحليلية، ص154.

[14] . ينظر: علي البوجيدي، الفضاء في الكاريكاتير الساخر- رسوم ناجي العلي الكاريكاتيرية، ص210، حاشية رقم (6).

[15] . معاذ عبد الله حامد اشتيه، الصورة الكاريكاتيرية أبعادها ودورها في تشكيل الخطاب السياسي والاجتماعي عند ناجي العلي- دراسة سيميائية، ص82.

[16] . عماد عبد اللطيف، استراتيجيات الإقناع والتأثير في الخطاب السياسي- خطب الرئيس السادات نموذجًا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 2012م، ص123.

[17] . ينظر: أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية، ص499.

[18] . ينظر: نورمان فاركلوف، تحليل الخطاب-التحليل النصي في البحث الاجتماعي، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، لبنان 2009م، ص297.

[19] . ينظر: عماد عبد اللطيف، إطار مقترح لتحليل الخطاب التراثي تطبيقًا على خطب حادثة السقيفة، مجلة الخطاب، مخبر تحليل الخطاب، العدد 14، الجزائر 2013م، ص198. نقلا عن:

Goffman, Erving. 1981. Forms of Talk. Philadelphia: University of Pennsylvania.

[20] . فاطمة محمد عليمات، مقاربات في تحليل الخطاب الكاريكاتيري، ص15.

[21] . أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية، ص364.

[22] . المرجع السابق: 347.

المصادر:

- رحمة ضياء، مقال خاص بالمعرض (النص الحلو) في مجلة اليوم السابع الإلكترونية، في عدد الأحد 2014/3/9م، الرابط مجلة: www.youm7.com، في نافذة المرأة والمنوعات.

المراجع:

1- أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، موسوعة النظرية الثقافية، ترجمة: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، مصر 2014م.

2- علي البوجيدي، الفضاء في الكاريكاتير الساخر- رسوم ناجي العلي الكاريكاتيرية، مجلة الكوفة، العدد 2، العراق ربيع 2013م.
3- علي منعم القضاة، فن الكاريكاتير في الصحافة البحرينية اليومية- دراسة تحليلية، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد 8، الجزائر 2012م.
4- عماد عبد اللطيف، استراتيجيات الإقناع والتأثير في الخطاب السياسي- خطب الرئيس السادات نموذجًا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 2012م.
5- عماد عبد اللطيف، إطار مقترح لتحليل الخطاب التراثي تطبيقًا على خطب حادثة السقيفة، مجلة الخطاب، مخبر تحليل الخطاب، العدد 14، الجزائر 2013م.
6- فاطمة محمد عليمات، مقاربات في تحليل الخطاب الكاريكاتيري، مجلة دراسات- العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد1 مج44، الأردن 2017م.
7- معاذ عبدالله حامد اشتيه وزياد غانم بني شمسة، الصورة الكاريكاتيرية أبعادها ودورها في تشكيل الخطاب السياسي والاجتماعي عند ناجي العلي- دراسة سيميائية، مجلة آداب ذي قار، العدد 23، العراق2017م.
8- نورمان فاركلوف، تحليل الخطاب-التحليل النصي في البحث الاجتماعي، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، لبنان 2009م.