

بلاغة الصورة في الرواية التجريبية

- دراسة في التفاعل الأيقوني واللفظي -

حسين أوعسري

باحث في مختبر المسرح وفنون العرض

جامعة ابن طفيل - القنيطرة - المغرب

أصبحت الصورة تحنل، بفعل الثورتين التكنولوجية والرقمية، مكانة هامة في مختلف مناحي الحياة المعاصرة. فالعالم كله يحيا بالصورة، ويتواصل بها وعبرها، بل إنها أصبحت أداة ناجعة لنشوء الحروب والثورات، وصناعة القيم والأيديولوجيات، والترويج لها بغية التحكم في البنيات الذهنية للجنس البشري لتوجيه سلوكه وثقافته. أمام هذا التنامي الملحوظ للصورة وحضورها اللافت في مختلف المجالات، لم يسلم حقل الأدب بدوره من غزو الصورة لبعض أجناسه، حيث لجأ بعض الروائيين المنشغلين بهوس التجريب، باعتباره بحثاً متوصلاً عن البدائل، وسعياً حثيثاً نحو التجاوز، إلى الصورة التي توسلوا بها لتأثير فصول رواياتهم، ولتحقيق عنصر المغايرة والإبدال في الكتابة الروائية الجديدة كما هو الشأن بالنسبة لتجربة الباحث والروائي المغربي "سعيد علوش" التي نخصص لها هذه الدراسة.

تحظى الصورة باهتمام كبير في تجربة "سعيد علوش" الروائية، فقد عمد منذ رواياته الأولى التي كتبها في السبعينيات من القرن الماضي إلى تذييل

روايته "إملشيل" بملحق للصور سماه "محجوزات إملشيل"⁽¹⁾، يحتوي على عدد من الصور (وثائق إدارية، صور أيروسية، بلاغات، إعلانات، نصوص بالعربية وغير العربية...). غير أن الحضور القوي للصورة، سيظهر بشكل أكثر بروزا في رواياته التي كتبها خلال الألفية الثالثة، إذ سيحرص على إرفاق كل فصل من فصول رواياته الضخمة بملحق للصور لها علاقة مباشرة مع ما يرويها الفصل الذي يسبقها من أحداث نحو ما نجده في الرواية موضوع الدراسة الموسومة بـ "سيرك عمار"⁽²⁾، التي يبدو توظيف الصورة فيها مقصودا وليس اعتباطيا.

من هنا انبثقت إشكالية هذه الدراسة التي تنهض على فرضية عامة مفادها أن بناء الشخصيات في هذه الرواية، بوصفها علامة فارغة على حد تعبير فليب هامون⁽³⁾، وتنامي الأحداث في الفضاء والزمان، وتشبيد عوالم هذه الرواية بشكل عام، يتم من خلال التفاعل بين الخطابين النصي (الملفوظ السردي) والبصري (الصورة).

وعندما نتحدث هنا عن الصورة في الرواية، فإننا لا نقصد الصورة بمفهومها البلاغي التقليدي، أي توظيف الصورة الشعرية في الرواية، كما تحدث عنها "ستيفان أولمن" في كتابه "الصورة في الرواية"⁽⁴⁾، ولا نقصد صورة الآخر في منجزنا السردي كما تطرق إلى ذلك الباحث المغربي "محمد أنقار" في كتابه المعنون بـ "بناء الصورة في الرواية الاستعمارية"⁽⁵⁾، وإنما نقصد الصور المرئية الثابتة المرسومة بريشة الفنان أو الملتقطة بعدسة الكاميرا.

1. الصورة في رواية "سيرك عمار":

تحتوي رواية "سيرك عمار" على ستة ملاحق (annexes)، اختار المؤلف لكل ملحقة عنوانا يناسب محتوى الخطاب النصي الذي يسبقه. وفي ما يلي عناوين الملاحق ومحتوياتها:

عنوان الملحق	محتواه
شجرة آل عمار	يتضمن صورة لأبناء آل عمار وكامي أدولف و ماري زوجة حميم الخاصة بالسيرك.
نساء سيرك عمار	يتضمن صورة لبعض النساء اللواتي أثنى فضاء السيرك.
خيمة آل عمار	يتضمن مجموعة من الخيام التي كانت تنتصب في الأمكنة التي تؤم والطائرة التي خصصت لسيرك آل عمار والسفينة التي كانت تقلهم وت.
بهلونات آل عمار	يتضمن مجموعة من الصور البهلوانية التي كانت تمثل أدوار السيرك الأيقونية المعروفة لدى المتلقي.
حمام آل التيس	يتضمن صورة التقطت لحمام آل التيس في حرب لاندوشين التي شار.
متحف آل عمار	يحتوي على مجموعة من صور و شخصيات وبهلوانات و خيام سيرك

يتبين من خلال تأملنا لهذه الملاحق أنها تنقسم إلى نوعين من الصور: صور فتوغرافية ملتقطة لشخصيات وفضاءات واقعية، وصور أخرى

أيقونية مرسومة تحيل على شخصيات واقعية أو متخيلة. سننتقي بعض الصور فقط من هذه الملاحق لمقاربتها، خاصة تلك التي لها علاقة بالشخصيات نظرا لحضورها القوي والمهمين.

2. الصور الفوتوغرافية (Images Photographiques)

1.2. الدليل الفوتوغرافي الجماعي.

كثيرة هي الصور الفوتوغرافية التي التقطت لشخصيات تعد فاعلة في مسار السرد، ونخص هنا بالذكر أبناء "آل عمار" مثلما توضح الصورة أدناه الواردة في الملحق الأول.



الصورة رقم 1: (أبناء حميمو بن عمار يدمون بعض عروض السيرك)

نلاحظ أن هذه الصورة تربطنا أولاً بالحدث، لأنها التقطت أثناء تقديم أبناء "عمار" لعروض السيرك. وتظهر الشخصيات كاملة في الصورة الأولى، أي أنه لم يتم التركيز على جزء معين من أجسامها، بقدر ما تم التركيز عليها كاملة لإظهار ملابسها والخيال التي تمسكها الشيء الذي يعني أننا أمام شخصيات تتأهب لأداء دورها في السيرك. إن الصورة هنا تشخص ما قرأناه

وتخيلناه في النص، وبعد انتهائنا من الفصل الأول تطل علينا هذه الصور لتؤكد ما سبق تخيله.

ودرءا لأي لبس يمكن أن يحصل لدى القارئ، أرفقت الصورة بإرسالية لغوية مصاحبة تتوسط الصورة الأولى والثانية، وتتضمن أسماء الشخصيات المثبتة عليها. وهي: عمار عيني وعبد الله ومصطفى وسعيد عندما نقرأها من اليمين إلى اليسار في الصورة الأولى والعكس صحيح في الصورة الثانية. ولعل المشترك بين أبناء "حميمو بن عمار" في الصورة هو مواصفة القصر. يقول السارد: "الإخوة في كامل حلهم الأنيقة رغم أن قصرهم جميعا وشحنات وجوههم تشي بقبايلية دزائيرية"⁽⁶⁾.

ولعل أكثر الملاحظات اللافتة للنظر في هذه الصورة أيضا الوقوف بشكل مرتب من الأكبر إلى الأصغر؛ وهو ترتيب يأخذ بعين الاعتبار أولا القامة مثلما يتضح من خلال الصورة، و ثانيا السن، حيث نجد سعيد أصغر من مصطفى الذي يكبره عبد الله، كما أشار السارد إلى ذلك أثناء حديثه عن تواريخ ازديادهم التي ذكرها⁽⁷⁾. تسعفنا هذه التواريخ في قراءة الصورة من اليمين إلى اليسار، ولولا هذه القرائن النصية، لوجدنا صعوبة في معرفة الجهة التي سنبداً منها للتعرف على أسماء الشخصيات داخل الصورة. وهذا يعني أن الخطاب النصي يفسر الصورة ويمكننا من قراءتها قراءة سليمة. الشيء الذي يؤكد مبدئياً أن هناك تفاعلا بين ما هو بصري وبين ما هو مكتوب في هذا النص الروائي بل إن الأمر يتعدى ذلك، في نظر بعض الباحثين، إلى "

تأجيج التنافس بين الصورتين المكتوبة والمرئية، فالصورة الفوتوغرافية المرئية تبدو أقدر من الصورة المكتوبة على التجسيد والإبراز، أما الصورة المكتوبة فتبدو أقدر من الصور المرئية على إثارة المخيلة و إظهار ما وراءها من تفاصيل⁽⁸⁾.

2.2. الدليل الفوتوغرافي الفردي.

تسهم شخصية حمان آل التيس في تأثيث عوالم السرد بشكل وافر، في رواية سيرك عمار، خاصة تلك العوالم المتصلة بالجانب التاريخي. فهو شخصية شاركت في حرب "لاندوشين"، لذلك يعد "حمان آل التيس" مؤرخا شفويا لها. اشتغل جزارا في سيرك الإخوة آل عمار أثناء وجودهم في الرباط، يشكل موضوع رغبة بالنسبة للصحفية الفرنسية نلسيا دولانوي التي أغرته بكل الوسائل كي يبوح لها بكواليس حرب "لاندوشين" لكتابة روايتها "غبار الإمبراطورية". ومن الوسائل التي أغرت بها حميمو تسجيل صوته والتقاط بعض الصور له ستكون مرفقة بسلسلة الحوارات التي أجرتها معه أثناء نشرها في جريدة "الفيغارو" الفرنسية التي يقرأها المايسترو عمار (أحمد).

هكذا سنجدهذه الشخصية تشغل حيزا كبيرا داخل الرواية إن على مستوى النص أو على مستوى الصورة، لأن المؤلف خصص لهذه الشخصية وحدها ملحقا كاملا عنوانه بـ"حمان آل التيس"؛ وهذا يعزز حضورها الفاعل في مسار السرد وتحريك أحداثه والربط بين أجزائه.

وعلى هذا الأساس، فإن التأمل في بعض الصور التي التقطت
لحمان في الحرب، سيمكننا لا محالة من إبداء جملة من الملاحظات كما
هو الشأن بالنسبة للصورة رقم 2.



الصورة رقم 2: (حمان آل التيس).

نسجل بخصوص هذه الصورة أن الفوتوغرافي يجعل عين الرائي
مركزة على وجه الشخصية وملامحها وملابسها. إننا هنا أمام وضعة أمامية
حيث تبدو أنا الصورة في مقابل أنت المشاهد⁽⁹⁾. وعندما نمعن النظر في

هذه الصورة نلاحظ نوعاً من الكآبة والتعب على وجه حمان آل التيس، علاوة على النظرة التي نلمس فيها بعض التذمر من واقع ما، وذلك من خلال الوجه الملتحي الذي ليس هنا رمزاً للتعب، بقدر ما هو رمز لعدم الاكتراث بالمظهر ورمز للتفريط في حياة الشخص، فضلاً عن قساوة العيش أثناء حروب خاضها رغماً عنه. يقول ملخصاً هذه المأساة: " لو علم المايستروعمار كل أهالي ما شغلني في سيركه... "(10).

وبضيف أثناء حكيه لـ"تلسيا" ما جرى له ولغيره من المغاربة وغير المغاربة في لاندوشين " ...مع أن طائرات (الدي سي ثلاثة) كانت تحاول فك عزلتنا بإسقاط المونة داخل موقعنا فقد أخذ جوعنا يكبر وعطشنا يزداد ونحن نرى هلع السنغاليين و الدزاليين في موقع دوميينيك "(11).

هذه بعض مآسي حمان تعكسها ملامحه كما توضحها الصورة التي التقطت له في حرب "لاندوشين" التي شارك فيها. ونحن لا نعرف أن هذه الصورة التقطت له عادة تلك الحرب إلا من خلال الإرسالية اللغوية المصاحبة للصورة والموقعة بـ(Indochine). هذه العبارة تحيلنا مباشرة على الإطار الذي أخذت فيه الصورة. ومن ثمة، تمكنا من تحديد مكان وزمان التقاط هذه الصورة، والحدث والسياق العام الملازم لها، كما أنها تضع حداً للاحتتمالات الكثيرة اللامتناهية التي يمكن أن يسقطها القارئ على الصورة أثناء مشاهدتها(12). فنحن بمجرد ما نقرأ تلك العبارات المكتوبة باللغة الفرنسية، نعرف أن الأمر يتعلق بحرب كانت نزاعاً بين جمهورية فيتنام الديمقراطية

المتحالفة مع جبهة التحرير الوطنية وجمهورية فيتنام الجنوبية مع حلفائها (و.م.أ وفرنسا) بين سنتي 1956-1973. ونعرف، وهذا هو المهم عندنا، أنها حرب استعانت فيها فرنسا بجنود مغاربة وغير مغاربة يعدون بالآلاف، اقتيد أغلبهم لتك الحرب دون أن يحققوا وراءها أي امتياز يذكر. وما امتهان حمان آل التيس للجزارة في السيرك إلا صورة لهذه الفئة العريضة من المغاربة الذين شاركوا في هذه الحرب ونجوا منها، ولم تعترف لهم أي جهة بتضحياتهم.

تعد الصورة الفوتوغرافية، حسب التحليل أعلاه سجلا يؤرخ للأحداث ويوثقها، وسجلا يحيلنا على نصوص الثقافة والتاريخ انطلاقا من حضور هذه الشخصية التي تعتبر عنصرا مشاركا في الحدث المؤطر بالفضاء والزمان السالفي الذكر. لذا، يرى رولان بارث " أن للتصوير الشمسي علاقة بالتاريخ مشابهة تماما للعلاقة التي تربط الوحدة السيرية بسيرة الحياة"⁽¹³⁾.

وقد تتأكد هذه الوظيفة التوثيقية للصورة من خلال تأمل الزي الذي يرتديه حمان آل التيس. فالفوتوغرافي هنا يحيطنا علما بالكيفية التي يلبس بها الجنود في حرب "لاندوشين". فهناك قبعة سوداء يرتديها الجميع مثلما يتضح من خلال صورة الشخص الواقف خلف حمان آل التيس. مما يجعلنا نسلم أن الشخصية تؤدي مهمة عسكرية، فهي -الصورة- تعد شهادة على أن هذه الشخصية التي نراها قد وجدت حقا وشاركت بشكل فعلي في الحرب. غير أن هذا الزي، كما يُلاحظ، يخلو من أي شارة تظهر أن حمان كان يتقلد

رتبة عسكرية ما، الشيء الذي يعطي الانطباع أنه كان مجرد جندي عادي مؤقت أدى مهمة عسكرية، وعاد ليبحث من جديد عن لقمة عيش في وطنه بعد أن تنكرت له فرنسا. وهذا ينسجم مع وظيفته في السيرك، لأنه لو كانت له رتبة عسكرية مهمة مثل محمد بن عمر لحرش الخريبيكي، الذي صار جنرالاً بشطارته ودهائه وليس بمستواه الذي لا يتعدى السنة الأولى ابتدائي⁽¹⁴⁾، لما اشتغل جزارا في السيرك يذبح الحيوانات المتقدمة في السن لإطعام سباعه ونموره "كم وكم شق من أعناق الحمير والبغال والكيادر لإطعام السباع والنمور وكل مفترسات السيرك؟"⁽¹⁵⁾.

وإذا كان السيرك رمزا للحياة قد ينجح فيها المرء إذا كان يقظا فطنا، وقد يفشل إذا كان بليدا ساذجا، فإننا نلاحظ أن الحياة ابتسمت للجنرال الخريبيكي رغم دونية مستواه العلمي، في حين عبست في وجه حميمو نظرا لبلادته وغبائه البادي على محياه. هاهنا، نتوصل إلى ثنائية تكشف عنها الصورة وهي: **الذكاء(م)البلادة**، تتقاطع مع تلك التي يمكن استخراجها من النص أثناء الاشتغال بما كريماس البنية العميقة. وتبعا لهذا، يمكن القول إن هناك تفاعلا بين دلالات الصورة والمستوى المحايط للنص الذي هو عبارة عن مجموعة من القيم المتناقضة المجردة المخبأة تحت النص الذي نتبصره.

أما إذا ما حاولنا قراءة ملامح هذه الصورة في علاقتها بالنسق الثقافي، فبمجرد ما ننظر إلى ملامح الشخصية نعرف أنها ليست أجنبية؛ لأنها ملتحية على خلاف الشخصيات الأخرى الماثلة جنبها في الصورة رقم 3.



الصورة رقم 3: (حمان آل التيس في ساحة الحرب إلى جانب جنود آخرين)

واللحية هنا لها دلالتان: فهي رمز لحزن الشخصية وتذمرها من جهة، ورمز للخشوع والعبادة المتشددة في ثقافتنا من جهة ثانية. لكن، ما الذي يجعلنا نتبنى الدلالة الأولى عوض الثانية؟ إنه النص. فنحن ندرك من خلال قراءتنا له، ومن خلال سياق الصورة أنها ليست رمزا للعبادة والتخشع، لأن مطاردة حمان لـ"شيشوية الهبوبة" طباحة السيرك والتحرش بها ينزع عنه صفة التعبد. بل هي رمز للتذمر والحزن الظاهر على وجه حمان آل التيس بوصفه أحد قدماء اللفيف الأجنبي.

إنهذا التحليل الخاص بملامح شخصية حمان آل التيس، تمكننا منه الوضعة التي اختارها الفوتوغرافي للشخصية. لذلك يقول سعيد بنكراد في المقدمة التي صدر بها ترجمته لكتاب غوثي "إن ما يأتي إلى العين هو نظرة تنظر إلى الأشياء لا الأشياء ذاتها"⁽¹⁶⁾، فالوضعة الأمامية تجعل عين متلقي هذه

الصورة تركز على الشخصية في حد ذاتها على خلاف الوضعة الجانبية التي تجعل عينه تركز على ما تحمله هذه الشخصية كما هو الشأن بالنسبة للصورة رقم 3، حيث يبدو التركيز واضحا على السلاح الذي يحمله حمان آل التيس. الشيء الذي يعني أنه شارك فعلا في حرب "لاندوشين" محاربا ومقاتلا من خلال وقفته الجانبية المستقيمة حيث نرى اليد اليمنى تحمل البندقية في حين نرى اليد اليسرى غير مرفوعة. هنا يتضح أن الفوتوغرافي لا يركز على الشخصية وملاحظها بشكل واضح بقدر ما يركز على الفضاء العام الذي تتحرك فيه، والذي هو ساحة القتال التي أدى التركيز على التقاطها إلى جعل شخصية حمان آل التيس بعيدة شيئا ما مقارنة مع الصورة رقم 2 التي تم فيها التركيز على وجه الشخصية فقط.

وهناك وضعة خلفية لا يتم فيها التركيز بتاتا على الشخصية وملاحظها نحو ما نلاحظه في الصورة رقم 4.



الصورة رقم 4: (شخصية تنحت لقب عمار على الجدار)

إن الفوتوغرافي هنا لا يعبأ بملامح الشخصية، بل الذي يهمه هو ما تنحتته. فقد لا تكون لها أي علاقة بالسيرك أو بآل عمار. وربما هذا ما يفسر غياب أي إرسالية لغوية تحدد هوية هذه الشخصية التي لا نمنع النظر فيها بقدر ما نمنعه فيما تنحتته. ومن ثمة، يكون التركيز بشكل كبير على الحرف المنحوت في هذه الصورة، حيث يصير دليلا على عتاقة السيرك وشهرته، وبصير مؤشرا على لقب عمار الذي ندركه بمجرد ما نلمح الحرف. إنه دليل على حضورهم ووجودهم بعد انقراضهم. ونحن نعلم أن كل ما ينحت غالبا ما تكون له دلالة تاريخية غاية في الأهمية، تخلد حدثا ما وقع في زمن الماضي، ويستحق النحت كي يعرف في الحاضر. لذلك، كثيرا ما ترتبط هذه الوضعة الخلفية، في المقاربات السيميائية التي تهتم بالنسق البصري، بنهاية المسار أو بنهاية القصة أو بنهاية الفعل وتوقفه⁽¹⁷⁾. وهنا نلمس نوعا من التماهي بين وضعة الصورة ودلالاتها لما نكتشف، عن طريق تقدمنا في فعل القراءة، أن هذه الصورة كلها جمعت للدلالة على ما قدمه "آل عمار" من عروض أضحكت الكثير من شعوب العالم في زمن كانت فيه وسائل الفرجة نادرة جدا. إن هذه المهمة الإنسانية هي التي جعلت لقبهم ينحت على الجدران تخليدا لهم من قبل "دومنيك ديننز" الذي حرص على جمع كل ما يتعلق بهم ويسيركهم في متحف أطلق عليه اسم متحف "آل عمار".

3. الصور الأيقونية (Images icôniques)

1.3. الدليل الأيقوني الفردي.

تطل علينا الشخصية في شكلها الأيقوني من خلال غلاف الرواية
الذي مجرد ما نتصفحه تلفت انتباهنا بشكل كبير الشخصية المثبتة عليه، كما
توضح ذلك الصورة رقم 5 أدناه:



الصورة رقم 5: (شخصية مثبتة على غلاف الرواية).

تحتل هذه الشخصية مساحة كبيرة من غلاف الرواية، مما يجعلها أكثر بروزا وإثارة. وهذا في نظرنا يعد مؤشرا أوليا على حضور الشخصيات بشكل قوي في هذه الرواية. لكن التأمل في الشكل الفيزيولوجي لهذه الشخصية الذي تمدنا به الوضعة الأمامية، يجعلنا ونحن نحاول بناء مجموعة من الفرضيات للقراءة، نشك في تصنيفها ضمن فصيلة الإنسان. فهي تبدو شخصية بهلوانية أو على الأقل تتفصص شخصية البهلوان، حيث نلاحظ سروالا قصيرا في مقابل معطف عريض ونعل كبير، بل إن الرجل اليسرى ترتدي نعلا في مقابل الرجل اليمنى الحافية. ثم نلاحظ عينا مفتوحة كبيرة ذات حاجب مرفوع نحو الأعلى في مقابل عين صغيرة مغلقة، ذات حاجب منحن نحو الأسفل، علاوة على الأنف الكبير والشعر غير الطبيعي...إلخ. وهذا يشكل نوعا من المفارقة الناتجة عن هذه الثنائيات المتناقضة التي تبعث على الضحك الذي يكشف التحليل على مستوى بنية العوامل أنه قيمة من ضمن قيم نواة أخرى تنهض عليها الرواية.

ويزكي هذا المعطى بعض المؤشرات الأخرى المثبتة على غلاف الرواية نحو الخطوط الثلاثة التي تتدلى من دائرة صغيرة توجد على الجهة اليمنى من صدر الشخصية. فهذه الخيوط تشكل هي الأخرى رسما أيقونيا يشبه الخيمة، ونلاحظ أن هناك خطان يحدان عنوان الرواية من جهة اليمين ومن جهة اليسار، في حين نلاحظ امتداد الخط الثالث الذي يتوسطهما نحو الجنس الأدبي الذي يؤكد أننا أمام نص روائي عنوانه سيرك عمار. وهنا

يكون العنوان، باعتباره "مجموع العلامات اللسانية التي يمكن إدراجها على رأس نص ما لتحده، وتدل على محتواه، وتغري الجمهور بقراءته"⁽¹⁸⁾، قد دل فعلا على مضمون الرواية وأشار إليه. وتلك وظيفة أساسية من ضمن وظائف ثلاث يؤديها العنوان بوصفه عتبة (Seuil) حسب جيرار جنيت⁽¹⁹⁾. فإذا كان السيرك عبارة عن عروض تقدم في خيمة ما، فإن توريق الرواية وقراءة متنها النصي والبصري سيكشف لنا أن الأمر يتعلق بخيمة "آل عمار" التي كانت تلقى فيها كل عروض السيرك في مختلف الأقطار التي سافروا إليها. لذلك خصص لها المؤلف ملحقا كاملا، لأنها تصير علامة أيقونية على حضور ووجود السيرك، ومن ثمة وجود آل عمار باعتباره شخصيات أسهمت في تأثيث فضاء الخيمة بالعروض البهلوانية.

إن الخيمة وما ترمز إليه من دلالات متصلة بعوالم الرواية هي التي تجعلنا نعتبر الشخصية المثبتة على الغلاف بهلوانية أو تتقمص شخصية البهلوان، لأن وجود خيمة تحتضن عروض السيرك يستدعي بالضرورة شخصيات تشخص هذه العروض. وما دام السيرك يرمز للتسلية والضحك والفرجة؛ فإن شخصياته لا تكون عادية ومألوفة سواء أكانت آدمية أم غير آدمية، سيما وأن الضحك يستدعي لزاما الخروج عن المألوف. فبمجرد ما تقع عين الرائي على غلاف الرواية سيضحك ولا شك من لباس ووقفة وشكل هذه الشخصية التي لولا الوضعة الأمامية لما نجحنا في استقراء بعض دلالاتها.

وفي إطار مقاربتنا للدليل الأيقوني دائما، نلاحظ أن المؤلف دأب في رواياته الثلاث الأخيرة (سيرك عمار (2008)، مدن السكر (2009)، كاميكاز (2010)) على وضع صورته على نصف الغلاف الداخلي الخلفي للرواية كما يتضح من خلال الصورة رقم 6.



الصورة رقم 6: (صورة تحيل على سعيد علوش الشخص)

إن التأمل في هذه الصورة يدفعنا إلى طرح سؤالين أساسيين: كيف نعرف أن هذه الصورة الأيقونية تحيل على المؤلف نفسه؟ ولماذا عمد المؤلف إلى وضع صورته بهذا الشكل في نصوصه الروائية عوض وضعها مثلما نجد في بعض كتبه النقدية غير الإبداعية، وكما هو الشأن بالنسبة للعديد من

المؤلفين الذين يفضلون إرفاق كتبهم بصورهم لغايات متباينة؟ لا شك أن هناك قصدية ما من وراء هذا التوظيف الذي ليس اعتباطيا، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار أن تصميم غلاف الرواية يتم بالاتفاق بين المؤلف والناشر⁽²⁰⁾ أو هكذا ينبغي أن يكون.

قد نقول بخصوص السؤال الأول: إننا لا نتعب كثيرا في معرفة أن الصورة تحيل على سعيد علوش الشخص. غير أن هذه المعرفة تأتينا من خلال عناصر ومؤشرات مميزة لسعيد علوش وخاصة به. وهي النظارات الدائرية الشكل، والشعر الرطب الطويل، والغليون باعتباره رمزا للإدمان على القراءة

لدى العديد من الكتاب والمفكرين. هنا تجدنا، في حقيقة الأمر، أمام دليل أيقونوغرافي⁽²¹⁾ وليس أيقوني فحسب، لأننا لا نتعرف على موضوع الصورة من خلال الخطوط الطباعية فقط مثل الخيمة التي قلنا إن الخطوط الثلاثة ترسم شكلا هندسيا يماثل الخيمة في الواقع، بل من خلال عناصر أخرى، تستلزم معرفة المؤلف نفسه. فالمؤشرات السالفة الذكر هي التي تسعفنا في فهم دلالة الصورة وفك شفراتها، وهي التي تمكننا من معرفة علاقة التماثل بين العلامة الأيقونية والمرجع الملموس الذي تحيل عليه. فإذا افترضنا أن متلقي هذه الرواية/الروايات لا يعرف المؤلف ولم يره من قبل، فأكد أنه سيتعذر عليه معرفة أن الصورة تحيل على صاحب النص. وهذا ما جعل أمبرتو إيكو يرفض رفضا مطلقا فكرة التشابه التي قال بها بورس، إذ يرى أن

معرفة ما تحيل عليه الأيقونة يقتضي ما يسميه بـ"سنن التعرف"، لأنه "لا يمكن الحديث عن إدراك، ضمن عالم العلامات الأيقونية، إلا انطلاقاً من وجود معرفة سابقة تمكننا من تأويل هذا العنصر أو ذاك وفق انتمائه لهذه الدائرة الثقافية أو تلك"⁽²²⁾.

أما إذا سلمنا أن مشروع "سعيد علوش" الروائي يهيمن عليه عنصر السخرية، التي تتخذ أشكالاً متعددة عنده، فإننا نستطيع الإجابة عن السؤال الثاني ونقول: هذا شكل من أشكالها المتعددة في رواية "سيرك عمار" على الأقل، التي تنهض على الضحك بوصفه قيمة مجردة تستدعي تفاعل العديد من المكونات، منها: الصورة التي تلعب دوراً كبيراً في إضفاء طابع الهزل على الرواية. فالمتلقي لما يشاهد هذه الصورة سيشك منها وعليها، تماماً كما ضحك من ملفوظات العديد من الشخصيات الساذجة في الرواية (حمان آل التيس...) أو من أفعال بعض الشخصيات وسلوكها المشين في السيرك (القرم شاليمار، عشاقملال...).

ومن جهة أخرى، لا نخفي أن الصورة رغم طابعها الهزلي الساخر، تبقى علامة دالة على حضور المؤلف وتحكمه في مسار السرد واستراتيجياته، بل أكثر من هذا يمكن اعتباره شخصية إشارية حسب تصنيف فليب هامون⁽²³⁾ إلى جانب شخصيات أخرى ساهمت بدورها في تشييد عوالم هذه الرواية التي يستدعي تشعب أحداثها شخصيات عديدة، لا يمكن أن يوحد بين أصواتها سوى المؤلف الذي لا يعني احتماؤه بالسارد توقعه عن الحكى، بل

تواريه إلى الخلف يجعله يتحكم في الأحداث من بعيد. نعم، قد يكون هذا التواري سببا في وجود صورة المؤلف في آخر غلاف الرواية.

2.3. الدليل الأيقوني الجماعي.

سنقتصر في مقاربتنا للدليل الأيقوني الجماعي على صورة واحدة تجمع بين شخصيتين مألوفتين لدى المتلقي. وهما: شارلي شابلن والجوكندا الموناليزا، وسنحاول البحث عن الغاية من استدعائهما والهدف من الجمع بينهما كما توضح الصورة رقم 7.



الصورة رقم 7: (الممثل الإنجليزي الشهير شارلي شابلن رفقة جوكندا" الموناليزا" ملهمة الفنان الايطالي ليوناردو دافنشي).

لعلنا لا نجافي الحقيقة إذا قلنا إننا لا نجد أية صعوبة في معرفة أن الشخصية يمين الصورة هي "شارلي شابلن"، في حين أن الشخصية يسار الصورة هي "الجوكندا". علما أن الصورة أعلاه عبارة عن دليل أيقوني فقط، يحيل على شخصيتين مرجعيتين. نعم، نتعرف على "شارلي شابلن" من خلال

بعض العناصر المميزة له مثل القبعة التي لا تفارقه والشارب القصير... ونتعرف على "الجوكندا" من خلال النظرة الغامضة والابتسامة المثيرة والشعر الطويل... وهذا يجعلنا نسلم مرة أخرى أننا أمام دليل أيقونوگرافي، لأن الرسم وحده ليس كافيا لمعرفة الشخصيتين، وليس كافيا للبحث عن المشابه لهما في الواقع للوقوف عند المشابهة التي تعتبر ضرورية بين الصورة والمتصور كي نستطيع الحديث عن الأيقونة بوصفها إحالة " قائمة على وجود عناصر مشتركة بين الماثول والموضوع"⁽²⁴⁾. لكن إذا كنا نستطيع إيجاد ما تحيل عليه الصورة الأولى في الواقع لمعرفة ما إذا كان هناك تشابه أم لا بين الممثل(الصورة) والموضوع(مدلول الصورة)، باعتبار أن شخصية "شارلي شابلن" حقيقية من لحم ودم يعرفها المتلقي جيدا، فهل نستطيع في المقابل إيجاد مرجع واقعي لشخصية "الموناليزا" على اعتبار أنها شخصية متخيلة رسمها الفنان الإيطالي "دافنشي" وبقيت منذ ذلك الوقت تعيش خالدة في قلوب وعقول الناس في كل زمان ومكان؟ فهي شخصية ما زالت تثير الكثير من الجدل. لذا فهذا يعد في نظرنا أول مدخل لرصد العديد من المفارقات التي تقوم عليها الصورة أعلاه؛ مفارقات ستسعفنا في معرفة الغاية من إيراد دليل أيقوني في الرواية، يتألف من شخصيتين متناقضتين. فأين يتجلى هذا التناقض؟

عندما نتأمل الصورة، لا شك أننا سنقف عند مجموعة من الثنائيات الضدية:

ذكر (م) أنثى، شخصية متخيلة (م) شخصية واقعية، شخصية تنتمي إلى 16 (م) شخصية تنتمي إلى ق19. ومع ذلك، يبدو أن هناك علاقة ما بين هاتين الشخصيتين ، يمكن القول إنها علاقة زواج مادام "شارلي شابلن" يعانق "الموناليزا" بيده اليمنى ويمسك بيده اليسرى شيئاً يشبه المولود، تمسكه "الموناليزا" هي الأخرى بيدها اليمنى. فهذه الوضعة كثيرا ما تشير في نسقنا الثقافي إلى فرح الآباء بمولود جديد، إلا أن التأمل جيدا في ذلك الشيء المشترك بينهما يفيد أنه دمية أو بهلوان صغير وليس مولودا، وكأن الجمع غير الطبيعي بين الشخصيتين ينتج عنه وضع غير طبيعي.

هكذا يمكننا القول إذا كانت الدمية أو البهلوان الصغير ترمز للعب، فإن هذا يحقق نوعا من التماهي مع دلالات الرواية التي يشكل السيرك موضوعها العام. فعروض السيرك تشارك فيها البهلوانات، الشيء الذي يضمن الفرجة والضحك. وشارلي شابلن نفسه يقترن اسمه بالضحك والفكاهة لدى القراء، فهو ممثل شهير أضحك ملايين الناس بحركاته وعروضه، وقد يكون هذا سببا مباشرا وراء استدعاء صورته في هذه الرواية نظرا لتناسب ما يقترن به اسمه مع دلالات الرواية التي يشكل الهزل أحد قيمها المجردة. وكذلك يعرف كل القراء أن لوحة الموناليزا تعد آية في الرسم. فهي صورة لشخصية أثارت وما تزال تثير انتباه العديد من الباحثين الذين لم يكتشفوا بعد دلالات ابتسامتها المفعمة بسحر السر. فمنهم من ذهب إلى أن نصف وجهها يرمز للابتسامة في حين يرمز النصف الآخر للحزن. كما أنهم اختلفوا في

وجودها الفعلي، فمنهم من ذهب إلى أنها شخصية حقيقية لمحا "دافنشي" وأثارته كثيرا فرسمها، ومنهم من ذهب إلى أنها مجرد شخصية متخيلة. ومهما يكن، فإن الذي يهمنا هو الجمع بين هاتين الصورتين المثيرتين للجدل. فالمؤلف يقدم "الموناليزا" في هذه الصورة وكأنها زوجة "شارلي شابلن" حسب ما تشي به الوضعة. من هنا تأتي المفارقة التي تجعل المتلقي يضحك أثناء مشاهدته للطريقة التي ركبت بها الصورة. خاصة عندما يلاحظ تصرف المؤلف الظاهر من خلال مد "الموناليزا" يدها إلى الدمية، وهذا غير وارد في الصورة الحقيقية.

وإذا كانت الصورة الأيقونية تسمح للمؤلف أن يتصرف في موضوعها على خلاف الصورة الفوتوغرافية، فإن ذلك آت من طبيعتها، لأنها عبارة عن رسوم وليست موضوعا حقيقيا مثلما سنوضح في المحور الأخير من هذا البحث.

لقد بات واضحا، من خلال العينة التي قمنا بمقارنتها، أن شخصيات الصورة الأيقونية كلها ترمز للضحك والسخرية والهزل. ورغم ذلك، فإن هذا لا ينفي طابع الجد عن الرواية الذي تمثله صور أخرى وشخصيات أخرى، خاصة تلك المتصلة بعوالم الصورة الفوتوغرافية. إن هذه المزاجية بين الجد والهزل أمر مقصود لجأ إليه المؤلف كي يخفف على القارئ ويجعله لا يحس بالرتابة والعياء. لذلك نجد قد نبه قراءه بهذا الأمر، في الخطاب المقدماتي الذي صدر به الرواية.

4. الصورة وسنن الإدراك.

تعد صور الشخصيات التي قاربناها نسقا بصريا مسننا، يحتاج القبض على الأكوان الدلالية التي يحيل عليها تأويلا ما. فبعد تفكيك الصور إلى العناصر الداخلية التي تشكلها، نكون مضطرين إلى البحث عن دلالات هذه العناصر من خلال فتحها على السياق العام الذي يؤطرها. غير أن ما نود الإشارة إليه بخصوص سنن إدراك هو أن التأويل ينقسم تبعا لأصناف الصور إلى قسمين: تأويل محدود وآخر مفتوح وغير محدد.

1.4. الصورة الفوتوغرافية والتأويل المحدود.

نلاحظ من خلال المقاربة أعلاه أن ملامسة مدلولات الصور الفوتوغرافية، يستدعي تفكيك العناصر التي تتألف منها أولا، ثم البحث عن المعادل الدلالي لها ثانيا. وذلك من خلال ربطها بسياق النص، وفتحها على السياق التاريخي والثقافي الذي تمتع منه. علما أن تأويلنا لهذا الصنف من النصوص يكون شيئا ما محدودا ومضبوطا، لأن شخصيات هذه الصور هي من لحم ودم وليست متخيلة ومشفرة. إنها "تشكل بعبارة بارث" رسالة من دون سنن"، وهي التي تستطيع وحدها - من بين جميع الصور - أن تقوم بوظيفة الإبلاغونما حاجة إلى علامات أو قواعد سننية⁽²⁵⁾. لذلك غالبا ما يكون فحواها واضحا لا يرمز للسخرية أو التهكم...مثلما يتضح من خلال الصور الفوتوغرافية التي قمنا بمساءلتها.

لهذا قلنا إن تأويل هذا الصنف من الصور يكون محدودا أكثر من النص نفسه. ف"إذا كان التعمق في الصورة الشمسية غير ممكن فالسبب يكمن في قوة بدايتها. في الصورة ينكشف الشيء كاملا، ورؤيته أكيدة، على عكس النص الذي تقدم إلي فيه إدراكات أخرى الشيء بطريقة مشوشة غير واضحة ومضنة للأخذ والرد محرضة إياي، بهاته الكيفية، على الحذر مما أظن أني أراه. هذا اليقين راسخ لأن لي متسعا من الوقت للتمعن بحدة في الصورة الشمسية، ومهما أمعنت في هذه المراقبة فهي لا تعلمني بشيء. ويمكن يقين الصورة في توقف التأويل بالضبط"⁽²⁶⁾.

2.4. الصورة الأيقونية والتأويل اللامتناهي.

إن الصورة الأيقونية على خلاف الصورة الفوتوغرافية غالبا ما تكون ذات دلالات متعددة ومختلفة اختلاف القراء أنفسهم. كما أنها تكون قابلة لأن توظف في سياقات متعددة، نظرا لكونها مرسومة لتحيل على شيء في العالم الخارجي عن طريق التماثل الذي يحتاج بدوره إلى سنن التعرف، لأن "إدراك الواقع عبر العلامة الأيقونية لا يتم انطلاقا مما تشتمل عليه هذه العلامة من عناصر قادرة على إحالتنا على تجربة واقعية، بل يتم عبر معرفة سابقة"⁽²⁷⁾. فنحن نستطيع رصد مجموعة من الإشارات المميزة لشارلي شابلن وللمونا ليزا، لكن هذا وحده ليس كافيا لمعرفةهم في حالة ما إذا كنا لا نعرف هذه الشخصيات ولم يسبق لنا أن شهدناها. إلا أن الأمر يكون صعبا بالنسبة للصور الأيقونية المفترضة التي لا نجد لها مرجعا في الواقع، كما هو الشأن

بالنسبة للشخصية المثبتة على صورة الغلاف، مما يجعلها مفتوحة على تأويلات متعددة بتعدد الفرضيات التي يقيمها كل قارئ لقراءة النص. هنا يبقى النص وحده القادر على وضع نقطة نهاية لهذا اللامتناهي.

غير أننا نسجل أن النص لم يتحدث كثيرا عن هذه الصور الأيقونية كما هو الشأن بالنسبة للصور الفوتوغرافية التي أسعفنا كثيرا في استتطاق مكنونها، علاوة على أن هذا النمط من الصور في الرواية موضوع الدرس ورد خاليا من أية إرسالية لسانية مصاحبة تضع حدا للتأويل المتعدد وتركز عين الرائي على ما تود الصورة إبلاغه كما هو الشأن بالنسبة للصور الفوتوغرافية، الأمر الذي يجعل شخصيات الصورة الأيقونية تتفتح على دلالات متعددة نظرا لغياب خطاب لساني مواز يشرحها.

5. خلاصة:

تقودنا هذه الدراسة إلى استخلاص مجموعة من النتائج بخصوص الصورة في الرواية، هذه أهمها:

1- إن عوالم هذه الرواية تكتمل صورتها عند المتلقي انطلاقا من تفاعل الخطابين المتداخلين النصي والبصري. فالصورة بكل أصنافها المذكورة تسعفنا في الإمساك بكثير من ملامح الشخصيات والفضاء الذي تتحرك فيه، وكذا الزمن الملازم لهذا الفضاء. وفي المقابل يمكننا النص من فك بعض

شفرات هذه الصور الغامضة وتحديد السياق العام الثاوي وراء استدعائها. ويتجلى هذا التفاعل بين الأيقوني واللفظي في مستويين اثنين:

(أ) - بين الصورة بكل أصنافها وبين البنية السطحية، إذ نلاحظ أن العديد من مواصفات الشخصيات التي كشفت عنها المتواليات السردية تتماثل مع ملامح بعض صور الشخصيات الفوتوغرافية التي قمنا بمقارنتها.

(ب) - بين الصورة وبين البنية العميقة المحايثة للنص، إذ نلاحظ أن مجموعة من القيم المجردة التي ينهض عليها النص الروائي، تتماثل مع القيم التي ترمز إليها بعض الصور الأيقونية التي قمنا بمقارنتها.

2- تعد الصور بشقيها الفوتوغرافي والأيقوني سجلا وأداة لتوثيق معطيات تاريخية، وتسهم إلى جانب العملية السردية في تشكيل المعنى وتنامي الأحداث، وتستفز ذاكرة المتلقي القرائية، لذلك فهي تعد عنصرا أساسيا للإبلاغ والإقناع.

3- تعمل الصورة على تكسير رتابة السرد خاصة في مثل هذه الروايات الضخمة التي قد يجد القارئ المحاط يوميا بعشرات الصور بعض الصعوبة في قراءتها بدون توقف. فالصور تتيح له فرصة التوقف والتأمل، وكأن الروائي يريد أن يطور جنس الرواية ويخرج به من نمط الكتابة التقليدية التي تعتمد اللغة فقط، لا سيما وأن العصر هو عصر الصورة بامتياز.

4- تحرص الصورة على اختزال الحثيات التي يحتشدها السرد بأسلوب متدقق، فإذا كنا نحتاج قراءة الرواية كاملة لملء بطاقة الشخصيات، فإن الصورة تقدم لنا هذه الشخصيات في ملحق لا يتجاوز أربع صفحات، لذلك فهي تعد أبلغ من اللفظ.

5- جعلت الصورة في هذه الرواية الشكل يهيمن على المضمون، فقارئ هذه الرواية تلفت الصورة انتباهه إلى أشياء بعينها وتصرف نظره عن أشياء أخرى قد يحسبها عارضة وثانوية.

البيبليوغرافيا

1. علوش (سعيد): إميلشيل، مطبعة الأندلس، الدار البيضاء(د.ت).
2. علوش(سعيد): سيرك عمار، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، "ط، 1، 2008.
3. هامون(فليب): سمبولوجة الشخصيات الروائية، تر: بنكراد(سعيد)، دار الكلام، الرباط، 1990، ص:8.
4. أولمان(ستيفن): الصورة في الرواية، تر: العيادي(رضوان) ومشبال(محمد)، الناشر: عبد المالك السعدي/منشورات مدرسة الملك فهد للترجمة بطنجة، 1995.

5. أنقار(محمد): بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، تطوان، 1994.
6. الرواية، ص: 100.
7. الرواية، صص: 81-82.
8. عزيز الماضي(شكري): أنماط الرواية العربية الجديدة، سل عالم المعرفة، ع:355، سبتمبر 2008، ص:200.
9. بنكراد(سعيد): السميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء- 2003، ص: 91.
10. الرواية، ص: 292.
11. الرواية، ص: 293.
12. بارث(رولان): العلبة النيرة، تر: القري(إدريس)، دار وليلي للطباعة والنشر، مراكش، ط، 1998، 1 ص: 31.
13. انظر الرواية، ص: 289.
14. الرواية، صص: 382-383.
15. غوثي(غي): الصورة: المكونات والتأويل، تر: بنكراد(سعيد)، المركز الثقافي العربي، ط1، 2013، ص:4.
16. بنكراد(سعيد): السميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص: 92 .
17. Genette(Gérard): seuils, éditions du seuil, Paris, février, 1987, p; 73.
18. Ibid, p: 73.

19. Genette (Gérard): op, cit, p: 20.
20. بنكراد (سعيد): سيميائيات الصورة الإشهارية - الإشهار والتمثلات الثقافية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط، 1، 2006، ص: 153.
21. بنكراد (سعيد): السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائياتش.س. بورس، المركز الثقافي العربي، ط، 1، 2005.
22. هامون (فيليب): مرجع سابق، ص: 24.
23. بنكراد (سعيد): السيميائيات والتأويل، ص: 116.
24. غرافي (محمد): ، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة عالم الفكر (الكويت)، ع: 1، المجلد 31، يونيو-سبتمبر 2002، ص: 240.
25. بارث (رولان): العلبة النيرة، ص: 95.
26. بنكراد (سعيد): السيميائيات والتأويل، ص: 118.