خطاب الصورة في المشهد البانورامي السياحي
قصة زوجة الشاعر للطاهر وطار أنموذجا

إشراف أ.د .ناصر اسطمبول الطالب: معاشو قرور

جامعة وهـران جامعة وهـران ـ الجزائر

تحاول هذه الدراسة في ضوء خطاب الصورة مقاربة الجماليات البصرية في السرد الجزائري المعاصر. ولا سيما المشهد الثقافي السياحي في اللوحة الإشهارية البانورامية. كما تمثله قصة:"زوجة الشاعر" للروائي الطاهر وطار.

Résumé : Notre étude aborde le problème de l'esthétique iconographique dans le récit algérien contemporain. Cette étude est centrée sur l'analyse d'un tableau panoramique publicitaire de la culture touristique algérienne, extrait de l'histoire « la femme du poète » du romancier Tahar Ouattar.

تحاول هذه القراءة تمثل تحولات الخطاب السردي الجزائري المعاصر، في ضوء التجريب الممارس على مستوى ثقافة العين وإحداثياتها، ذلك أن سجلات مقول العين باتت من متطلبات القراءة البصرية وجمالياتها، التي أضفت على طرائق الحكي جملة من القيم السردية التي طالما غيبتها مسألة "الأمية البصرية" عن اكتناه وعينا بها في حقل التلقي. ومن ثم سوف نقف على دراسة المسردين اللوني والهندسي للمشهد البانورامي السياحي في قصة "زوجة الشاعر" ضمن المجموعة القصصية: "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" للطاهر وطار.

تماهيا مع محوري:

-تحولات الخطاب القصصي.

-وإشكالية تلقي الخطاب البصري في السرد الجزائري الجديد.

في قصة "زوجة الشاعر" تنبهنا القراءة البصرية إلى صلة المسرودات في تعدد مشاهدها بفن الوصف السياحي للطبيعة في حال عذريتها، وكأن القائم بالسرد يداوم الاشتغال بصريا على كل ماله صلة بتقنيات الفن البصري. على الرغم من أن مضمون القصة يعالج بشكل دعائي مسألة الترويج للمعالم السياحية في الجزائر، ك (موريتي – سيدي فرج – زرالدة – الشريعة ...) ، والمفاضلة بينها وبين (باريس – روما – لندن – واشنطن – دمشق – بيروت – جنيف – استوكهولم ...).

ولكن اهتبال فن الإشهار عند الطاهر وطار يقوم على خلق نوع من الثقافة السياحية من خلال توظيف تقنية اللوحة التشكيلية ذات الحجم البانورامي، ويتدرج هذا التناول البصري ضمن عتبتين :

1-« في المدخل الرئيسي علق رسم لشابة زنجية تنسج بالإبر، لولا حركة يدها، لما كان لوضعها في ذلكم الإطار وفي ذلكم الموضع بالذات أي معنى »[1].

2-« على يمينها علق رسم للمركز ذاته، المصمم على شكل قطار، في هيكله العام، وعلى شكل محطة قطار في مدخله. كان الرسام قد عني بإبراز هذا الشكل، إلى جانب الثلج الذي غطى المنطقة كلها »[2].

وبينهما يتوالد تشاكل بصري يخرج عن نطاق المرسومات التشكيلية ، كالانتباه إلى لوحة المفاتيح المتضمنة (58) رقما، وخلوها من مفاتيحها، أو كالوقوف أمام المرآة .

ويعمد إلى تأكيد عملية تقليب البصر من قبل القائمة بالسرد، ألا وهي زوجة الشاعر التي «راحت تمرر بصرها في بطء على الأرائك الخشبية غير المفروشة، المثبتة هنا وهناك»[3].

والملاحظ أن هذا السباق المعرفي الذي تكلل بطرح هذا اللون من الرسوم – في العتبة الأولى – يفيد أن جمالية اللون الزنجي تقبع خلف مرجعية الانتصار للقيم الثقافية الإفريقية، ولقضايا الميز العنصري التي كانت تطرح باطراد إزاء مواقف المد الإمبريالي، بالنظر إلى حبكة السرد في صياغة تفاصيل هذه الأيقونة، حيث تخفت كل المسرودات أمام الحضور المكثف لحركة اليدين وهما تنسجان بالإبر. إن هذه الدينامية في الحياكة لها أصولها المعرفية في نظريات التصوير ، فهما إسقاط معرفي ليدي الموناليزا في لوحة ليوناردو دافينشي LEONARDO DAVINCI (1452-1519) الشهيرة .

هذه اللوحة بالذات تطرح منظوران من التناقض الذي يكتنفها:

-**المنظور الأول**: أن حضور اللون الزنجي على مستوى اليدين، يفيد أن الوجه له من المواصفات ما يثير القبح والدمامة، وأن اليد في سياقها المهني تستوثق من قوتها وصلابتها في تجاوز التمايز الذي يطرحه المنظور الطبقي والاجتماعي.

-**المنظور الثاني**: أن الحياكة فن أنثوي بامتياز، تطرحه المرأة في سياق العمل كمقابل ميكانيكي، أفرزته آلية الصناعة الموجهة في جزائر السبعينات، وهو بالتالي يناوئ غطرسة الأرستقراطية المتلبسة بقيم جمالية لا تمت إليها بصلة، كما هو الشأن بالنسبة لزوجة الشاعر

التي « اختارت رداء جلبته من سورية في السنة الماضية، ووضعت فوق رأسها " قوفية " فيروز كما تقول، ودبجت عنقها بحزمة من اللؤلؤ، وغادرت غرفتها بعد أن وقفت أكثر من نصف ساعة عند المرآة» [4]. والحياكة في نظرية التصوير تعادل تقنيات الفنون البصرية سواء أكانت تصويرا أم نحتا.

في العتبة الثانية تتفوق عين القائم بالسرد في تحديد تقنيات الرسمة الخاصة بالمركز، فهي مؤطرة، ومصممة على شكل قطار في هيكلها العام، وعلى شكل محطة القطار في مدخله. على الرغم من الالتباس الواضح – هنا – في اقتصار الوصف على قرائن الحدود الفاصلة التي عني الرسام بتحديد معالمها، وعدم تجانس النسب وتضاربها، مع الإشارة إلى غلبة اللون الأبيض على المواقع المعتمة ممثلة في الثلج، ونحسب أنه ركز على إبراز الشكل الهندسي للمركز في نطاقه المضيء. لماذا ؟

لأن أي شكل في اللوحة يتأثر بلون الشكل الذي قاله، بحيث «يكتسب سطح أي جسم معتم لون الجسم المقال له وهذا ما تظهره الأجسام المعتمة جليا، لأننا ندرك جليا أنه ليس هناك جسم من هذه الأجسام يكشف عن شكله أو لونه إذا لم يضأ المجال الواقع بين الجسم المضيء والجسم المضاء» [5]. وإن كان هذا الإقرار الضمني بمثابة اختبار سردي ألمح إليه السارد في معالجته لثنائية (السواد/ البياض) في لوحة الزنجية الحائكة ولوحة المركز السياحي المصمم على شكل قطار.

إن تأطير المكان الموصوف بجملة من الجمالات التي استدعاها الحضور المكثف لحركية زوجة الشعر، أعاد الاعتبار لجمالية التلقي، فهي إذا شئنا التعبير ترسم نوعا من التأمل تمثله في وقفتها المتكررة عند باب الردهة. ومن ثم تعكس لنا هذه الوقفة ذات التعابير البصرية الملحوظة، عن ممارسة الوظيفة المعرفية عن طريق الجسم الذي تسكنه ذواتنا، فهي إذ ترفع بصرها إلى فوق إنما تفاجئ جسمها ذاته « حينما تحاول هذه الذات (الجسمية) التخارج من ذاتها لتلقي بنفسها في عاقات مع الأشياء والآخرين» [6]، وبموجبها يتم تحديد المنظورات التي تخلعها الساردة على لوحتها البانورامية :

« ثم رفعت بصرها إلى فوق، هناك لوحة لم تتأملها قبل الآن. في الأسفل يبدو جزء من المركز. بضع نوافذ حمر، وزنك رمادي يغطي المبنى، وفي الأعلى راح السفح يصاعد باستمرار. الطريق لا تبدو منه سوى أعمدة قصيرة تبدأ من تحت بيضاء، وتنتهي بلون أحمر يشبه لون النوافذ، ثم كومة من أشجار الأرز التي تبدو بين الظلال كأنها قمم خيام، ثم سفح تتماوج خضورة شجيرات البلوط مع بيوضة نتوءات صخرية، تعلوه بقايا أشجار محترقة، تبدو كما لو أنها فلول جيش نابليون في سيباستيبول، ثم حافة

الجبل، التي تبدأ من اليسار ثم تصعد، وتحدودب، وترتفع في قمة، عليها شجيرات منحنية، ثم تنحدر في زاوية منفرجة ، لتتولى سلسلة جبلية جرداء، مواصلة الامتداد في شكل دائري عند الأفق"[7].

لعل القراءة الأولى لمتن هذا النص تسبقها الإحالة السردية للقائم بالسرد التي تخلصنا من ورطة التنظير لجمالية بصرية محكومة بضيق الأفق، لاسيما وأن جمالية هذا التأمل في المرسومات أبانت لنا، أن زوجة الشاعر لم تنتبه "إلى مطابقة الرسم للمنظر الحقيقي. الذي يطالع من يكون في القمة المقابلة المشرفة على المركز، ولا إلى أن الرسام وضعه في يوم مشمس ناصع، أو لربما نقلها عن صورة فوتوغرافية واضحة، ولا إلى انعدام الحركة الكلي مما يجعل الرسام ينجح باعتباره وسيلتها في الرؤية البصرية. وعدم اكتراثها بدقائق اللوحة المثبتة أمامها ينم عن انتصار القائم بالسرد لثراء التجربة السياحية في تخصيب شعرية اللوحة، وإضفاء الشرعية المعرفية للغته الجمالية والنقدية.

إن الاتصال بمنظومة التلقي في الفنون البصرية، يعيد إلى الأذهان عبارة: "أنا جسمي" **je suis mon corps** في تصاقبها مع الآخر الذي هو محصلة تلك الخبرة التي تفتقدها، وكما عبرت عنها فينومينولوجيا موريس ميرلوبونتي **M.Merleau –Ponty** (1908-1961) خصوصا في مسألة تخارج الذات **Extériorisation du sujet** بأنها «المقدمة اللازمة لإكمال الصورة التعبيرية، التي لا يمكن لي إدراكها إلا من خلال هذا التخارج الذي يتم بوسائل ووسائط متعددة، تعتبر اللغة والفن من بين هذه الوسائط»[8]. كما أن السارد أخل بجملة هذه الوسائط حينما عمد إلى التقليل من الثقافة الفنية لزوجة الشاعر.

في حين أن أوجه التطابق والمقارنة لا تتوافر للقائمة بالسرد إلا بعد ملامسة القيم البصرية للمشهد البانورامي في اللوحة قبالتها « التي تتيح للمصور أن يقدم وجوده الداخلي عن طريق تصوير الوجود الخارجي، فالمصور هو الشاهد على هذا الجدل، وما يلمحه المصور في الأشياء ويثبته على قماش اللوحة يشير في أعماق ذاته إلى وجوده، فاللوحة تقدم للنظرة علاقات الرؤية من الداخل... وبفضل هذه الحركة الدائرية الجدلية يتعرف الفنان على الأشياء»[9]. خصوصا وأن المتلقية بصدد تشكيل وعيها الجمالي بالأشياء من حولها، ولو اقتضى ذلك منها تفسيرها تفسيرا ساذجا، وهو ما فسره لنا ميرلوبونتي بخصوص الداخل والخارج وحركتهما الدائرية .

غير أن دواعي إثبات الأمية البصرية في حقل التلقي – هنا – يكشفها لنا السارد في النص التالي : « **التفتت زوجة الشاعر في حركة بطيئة إلى اليسار، حيث الأرائك الخشبية غير المؤثرة، دون أن تستنتج أن هذه اللوحة متممة للوحة التي كانت تتأملها قبل لحظات. وأن الرسام قد جلس على كلتي**

القمتين، ليتمكن من رسمهما، في يومين متماثلين، وفي ساعتين متماثلتين أيضا، وأن هده إبراز موقع المركز، أكثر مما هو رسم المناظر الطبيعية الخلابة »[10].

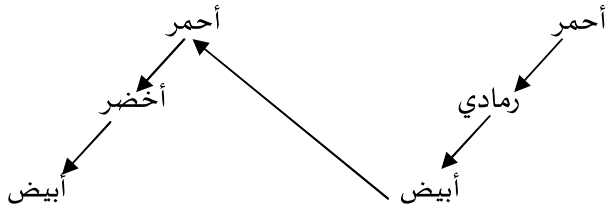
إن عين القائمة بالسرد تقتفي – هنا – أثر نفس الأطر المعرفية التي سبق وان عاينتها بصريا في اللوحة المقالة ، وذلك بغية خلق مفارقة تصويرية ، نستشف بعض إحداثياتها في حركيتها الدائرية للمسرد التالي: **«كانت اللوحة تعكس الواجهة الأخرى للجبال في أسفل المركز: على اليمين تقوم قمة تبدأ من الزنك الرمادي، ثم تنحدر إلى اليسار في خط منحن، القمة تضفي على خضرتها ظلال الأشجار بعض القتامة. ما يجعلها تتميز أكثر مع الأفق الناصع الزرقة. وأشجار الأرز، تبدو في أسفلها، كأنما تمسكها عن السقوط، أو تجاهد لترفعها أكثر إلى فوق، في منتهى أسفل القمة يوجد أفق داكن مخلل بالقمم الرمادية المتصاغرة، كلما توغلت في البعد، وعند منطلق الأفق، تنبت ربوة تشابكت فوقها الأشجار، حتى كأنها تبدو كومة من الخضرة المنسابة، لولا إفلات بعض رؤوس الأشجار، التي تبدو كالسهام المنطلقة. في وسط اللوحة، تصعد مع السماء الزرقاء، كتل ضخمة من الصخور تتخللها كوم خضر. وسهام منطلقة ن من حين لآخر ، حتى تنغلق اللوحة، وهي تشعرنا بأن هناك فجوة كبيرة في الوسط، وتحت المركز مباشرة، لا يمكن إلا أن تكون أخدودا كبيرا تتخلله المياه » [11].**

لقد أفادتنا عملية تقليب البصر من قبل زوجة الشاعر في هذين المشهدين البانوراميين من الانتباه إلى المتممات الجمالية التي راعت تأملها البصري في المسردين التاليين :

1-المسرد اللوني : اللوحة الأولى: [-نوافذ حمر – زنك رمادي – تبدأ من تحت بيضاء – تنتهي بلون أحمر –خضرة شجيرات البلوط – بياض الصخور].

اللوحة الثانية : [-الزنك الرمادي – خضرتها – الناصع الزرقة- أفق داكن – القمم الرمادي – الخضرة المنسابة – السماء الزرقاء].

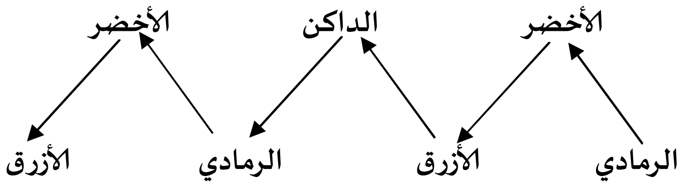
لعل قراءة المحصلة المعرفية للمسرد اللوني تفيدنا في تحديد القيم اللونية لهذه الظاهرة الفيزيائية، وترجيحا فيما يعرف بالتحليل الضوئي، والتراكمات الإشعاعية وما ينطو عليه من تشتيتها من حيث الدكانة أو الفتوحة في المردة الصبغية، حسب زوايا الإسقاط الضوئي، بحيث «لا تظهر قيمة الشعاع الضوئي إلا إذا حاذى منطقة ظل، إذ يشكل هذا التحاور تضادا في الأبيض والأسود وتضادا في قيمة كل من الفاتح والداكن» [12] وهو ما نلحظه في تفاوت التدرج اللوني في اللوحة الأولى من الأحمر إلى الرمادي فالأبيض ثم صعودا إلى الأحمر ، إلى أن يتدرج إلى الأخضر فالأبيض حسب الشكل التالي :



والملاحظ أن السارد بنى معادلته على المفردة التشكيلية للرمادي الملون الذي هو نتاج مزج الأبيض بالأحمر والأزرق في حالة الأحمر الرمادي، أو الاستعاضة بالأخضر بدل الأزرق في حالة الأخضر الرمادي ، وكنتيجة لتمثل ظاهرة التدرج السلمي نزولا من اللون الداكن إلى اللون الفاتح ، أو العكس صعودا من الفتوحة إلى الدكانة ، وهو ما تجمله لنا مقولة ليوناردو دافينشي: «الظل هو خفوت في الضوء، أما الظلام فهو غياب الضوء» [13] ويمكن تحديد تركيبة الرمادي الملون في كلا اللوحتين بالجدول التالي:

الأبيض	+	الأحمر	+	الأزرق	=	الأحمر الرمادي
الأبيض	+	الأحمر	+	الأخضر	=	الأخضر الرمادي

ولقد أبانت لنا اللوحة الثانية هذا التأطير الجلي للأزرق باعتباره لونا أساسا ولكونه يشغل مساحة البعد في تحقيق التوازن البصري مع اللون الأخضر الثانوي واللون المتمم ممثلا في الرمادي الملون حسب ما توضحه الخطاطة التالية:

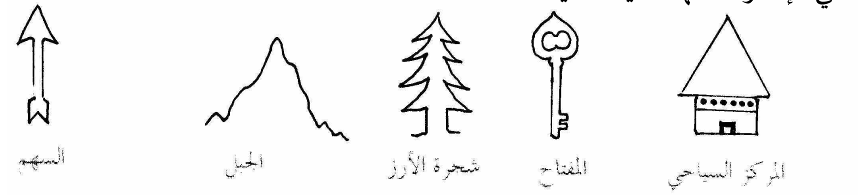


إن قيمة (الأحمر/ والأزرق) كلونين أساسيين يشغلان الأطر المعفية للسارد في كلتا الحالتين، من حيث إضفاء زمانية الأبيض في اللوحة الأولى، التي تنبهنا الذائقة الفنية فيها إلى حرارة الألوان مجسدة في الأحمر وتدرجاته، بينما اكتست اللوحة الثانية مكانية الأسود في تحصيل الألوان الباردة ممثلة في الأزرق وتدرجاته. وبالمقابل تصدق مقولة تأمل اللون الأحمر الذي إذ أغمضنا في لمح البصر عيوننا فسوف نراه أخضرا، ذلك أن " العين تتطلب هذه الميزة لإنجاز الإبصار ، وتحتاج إلى اللون المكمل كضرورة لإنجاز ظاهرة التضاد اللوني " [14] .

2-المسرد الهندسي: نلفي المعجم الهندسي لمرجعية السارد التشكيلة أكثر خفوتا مقارنة بالمسرد اللوني، بسبب طغيان المفردة اللونية على آليات القراءة البصرية، ونظرا لصعوبة تحديد الخفوت الهندسي الذي يطأ على المنحنيات والقمم الجبلية بسبب ظاهرة الخداع البصري أثناء التصوير عن بعد – هذا ويمكن أن نحتكم إلى جملة من المعطيات الخطية

الواردة في اللوحة الأولى [قمم- تتماوج – تحدودب – زاوية منفرجة – شكل دائري] ، وفي اللوح الثانية [-خط منحني – القمم – البعد – السهام – وسط-تنغلق – فجوة] .

إن هذه التحديدات للمسرد الهندسي تفيد في الوقوف على عتبة «علم ينطلق من أسطح الأجسام، ولكن أصوله تعود إلى الخطوط ، لأن الخطوط هي التي تشكل حدود هذه الأسطح»[15]. كما أنها تعين الرسام على امتلاك معرفة بالوسائط التي تتيح له الاستقصاء عن مفردات المشهد الطبيعي وظواهره إلى حد المحاكاة والمطابقة، بحيث تتوضح لنا آليات هذا المشهد في الإشارات الهندسية الآتية :



إنه على الرغم من خفوت هذا المسرد، فإن جلاء الظاهرة " السهمية " التي نطقت بها انحرافات الفضاء المرئي على صعيد الحجم أو الشكل أو الحركة ضمن فاعلية الوهم البصري، وتسمى أوهاما لأن الخطوط الخارجية للرسوم كلها تحتوي على قوة المعلومات التي بوسعها أن تؤدي إلى إدراك المساحة الفضائية إدراكا صحيحا، لكن ذلك لا يحدث، بل يقع بدلا منه أخطاء نظامية يمكن أن تظهر نتيجة لظهور عناصر محرفة معينة. وهذا الصنف من الأوهام هو ما عرف بالهندسة البصرية "[16]. الشيء الذي كثف من حضور أيقونة "السهم" وإشارياتها الهندسية في ثقافة الساردة التي هي بصدد تشكيل وعيها الجمالي بهذه المشاهد البانورامية المعلقة قبالتها .

ومن ثم فإن ما خلعته الساردة على منظوراتها هو نتاج معاينة بصرية محضة، قد لا تنتبه إلى الخامات الفنية التي عني الرسام تحديد معلمها سواء أكانت في سياقها الاجتماعي والنفسي، أو في أنساق مفرداتها اللونية حتى وإن كانت هذه الوسائط الهندسية (المركز السياحي – المفتاح – شجرة الأرز – القمم الجبلية – السهام) أخذت موقعا عموديا صعدا نحو خط الأفق الأزرق، فإن القائمة بالسرد البصري كانت بصدد الإشباع والامتلاء بهذه المتممات الجمالية التي راعت تأملها، سواء في الطبيعة البكر للموقع السياحي، أو في اللوحتين البانوراميتين داخل المركز السياحي نفسه.

مراجع البحث وإحالاته:

1- الشهداء يعودون هذا الأسبوع (رقصة زوجة الشاعر) ص 107 و 108.

2- المرجع نفسه : ص 108 .

3- م.ن : 108 .

4 - الشهداء يعودون هذا الأسبوع : ص 107 .

5 - ليوناردو دافينشي: نظرية التصوير، تر وتق : عادل السيوي . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة الألف كتاب الثاني رقم (195) . ط 1995 ، ص 171 .

6 - في الشعرية البصرية . مجموعة من المؤلفين . منشورات دائرة الثاقفة والإعلام . الشارقة (إ.ع.م) الطبعة الأولى 1417هـ1997 م مقال في الشعرية البصرية : تخارج الذات جسميا في فينومنولوجيا (ميرلوبونتي) لمجدي عبد الحافظ . ص 155 .

7 - الشهداء يعودون هذا الأسبوع : ص 144 .

8 - في الشعرية البصرية : 147 .

9 - المرجع نفسه : ص 149 و 150 .

10 - الشهداء يعودون هذا السبوع : ص 102 و 121 .

11 - المرجع نفسه : ص 119 و 120 .

12- محمد هاشمي : دراسة الألوان ، دار الفنك ، الجزائر ، ط1994 ، ص 04 .

13- ليوناردو دافينشي : نظرية التصوير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص 316 .

14 - أحمد معلا :الأبيض ليس مجرد لون ، جريدة الفنون ، العدد 09 سبتمبر 2001 ، ص 06 .

15 - ليوناردو دافينشي ، نظرية التصوير ، ص 45 .

16 - نيكولاس ويد : الأوهام البصرية (فنها وعلمها) تر: مي مظفر ، دار المأمون للترجمة والنشر . بغداد 1988 ط(1) ، ص 203 .