

إبدالات الخطاب البصري في اللوحة البانورامية السياحية

Visual Discourse Transformations in Touristic Panoramic Painting

معاشو قرور^{*1}¹ جامعة ابن خلدون تيارت، الجزائر، Maachou_krou@univ-tiaret.dz

تاريخ النشر: 2024/06/20

تاريخ القبول: 2024/06/15

تاريخ الاستلام: 2023/10/14

ملخص:

لم تكن هذه الدراسة لتعلي من شأن الجماليات البصرية للخطابات السردية الواصفة، لولا تجاوزها مع فنون الأداء المرئية، مثل اللوحة التشكيلية واللقطة السينمائية، والرقص والإشارة المسرحية. وفن التطريز والحياكة، التي اغتنت بها كاميرا السرد البصري في جملة من النصوص الرواية والقصصية، وبهذا الصدد تتناول المقاربة الممكن الجمالي كآلية لتوجيه الأنظار إليها، وبموجبها تتحرك كاميرا السارد عبر أفضية السرد المكانية والزمانية، محدثة عن إبدالات جديدة سترهن عليها مستويات القراءة البصرية لقصة "زوجة الشاعر" للطاهر وطار بالوقوف على مساردها اللونية والهندسية في لوحة بانورامية سياحية.

كلمات مفتاحية: بانورما، مشهد سياحي، خطاب بصري، ثقافة الصورة، السرد البصري.

Abstract:

This study wouldn't have delved into the visual aesthetics of descriptive narrative discourses if it weren't for their proximity to visual performance arts such as visual art, cinematography, dance, and theatrical signaling. The art of embroidery and knitting, enriched by the visual narrative camera in various narrative and short texts, serves as a possible aesthetic approach to directing attention. Through this approach, the narrator's camera moves through the spatial and temporal narrative channels, discussing new transformations that will be wagered upon by levels of visual reading in the story of "The Poet's Wife" by Taher Wattar, based on its color and geometrical structures in a touristic panoramic painting.

Keywords: Panorama, Touristic scene, Visual discourse, Image culture, Visual narration.

الإيميل: Maachou_krou@univ-tiaret.dz

* المؤلف المرسل: معاشو قرور

مقدمة:

إن في الجمع بين المرئي واللامرئي، لمُجازفة كبرى بالمدرک الجمالي، والإرث الإيديولوجي، الذي انبثق عنه خطاب المرئي/ الجاهز من ثقافة الصورة، ومستنسخاته المنبثة في وسائل الميديا، كالجريدة والسينما والشاشة الصغيرة، من حيث تمريرها لهذه النمطية السائدة من تشويق وإثارة، وتصفية لقيم متوارثة، أو السير بها على منعطفات حاسمة، في إرباك الفعل الجمالي لدى المتلقي بمدونة تاريخية، تُفقد عين الراي - المغمضة عن استشراف المستقبل - الرؤية الملحمية المؤثثة للهوية البصرية، إمكانيات التجاور مع هويات بصرية غريبة تسعى لتكييف الوقائع التاريخية داخل منظومتها الجمالية. وهذا ما تبغيه هذه القراءة من استكمال مساءلة الأمية البصرية للوقائع الجمالية من محل الوقوف على إبدالات الخطاب البصري في اللوحة البانورامية والسياحية تحديدا بوصفها خطابا إشهاريا.

1. السرديات البصرية الواصفة:

حيال فرضية التكريس لمواصفات السردية البصرية، يتعزّز لدينا سؤال إجرائي، - ما لم يتعالق منطق السرد مع بلاغة الوصف - وهو كيف نؤسس لمفردات السردية البصرية ومواصفاتها؟ وفي الحسبان أن الوصف والسرد متلازمان، إذ ينسحب عليهما مفهوم " الرؤية " vision - لسبب بسيط أن كل من الراوي والرائي يمثلان جوهر عملية التلقي « فلا رؤية بدون راوٍ، ولا راوٍ بدون رؤية، وينعكس هذا التداخل بصورة مباشرة على بناء المادة القصصية، فالرؤية تحدّد إلى درجة كبرى نوع البناء، ونمط العلاقات بين العناصر الفنية » (ابراهيم، 1996، صفحة 62) وهي تكاد تبسط سلطتها على مكونات الوصف السردية ومستوياته، بل وتسفر عن الراي إزاء عالم الصورة.

وإذا كيف نلزم جمالية التلقي أن تستوعب وبشكل حذر، هذا البون الشاسع بين ثقافة سردية تراهن لدى بعض السرديين كأحلام مستغانمي، وواسيني الأعرج، وأمين الزاوي، وعبد الله عيسى لحيلج وياسمينه صالح على بعث خصوصيات عصر اللوحة الزيتية، في طرائق عرضها وتسويقها، وأجهزة تقانيتها من محامل ومساند وجداريات، ومواقع الاحتفاء بها من صالونات وبيانات، وتشريعاتها الجمالية من بيانات وأساليب مدرسية وشروح أكاديمية؟ وبين زمرة من الباحثين عن سراب الهوية الفنية في سردٍ يقنع بوصف الطبيعة الميّتة من سحاب ومطر، وأفلاك وأطعمة وأشربة، فخصّوها بكل أساليب البيان ومحسنات البديع، ضمن تأطيرات تكاد تكون أقرب إلى التصوير الفوتوغرافي، ولا سيما في التشكيل المشهدي لبعض الكليشيهات، والتي غالبا ما تتصف بالعتبة الاستهلاكية لباقي الأفضية السردية، وهي مشهدية تقوم على إشعارنا كقراء بأهمية تفعيل هذا الفضاء مخياليا بحيث تنعدم الواقعة المصورة في السرد، بدل أن تکرّس تماثلها المرئي وتثبت فكرتها التصويرية، وتكملها في اعتباطية اختياراتنا الجمالية.

بقدر ما تعجز هذه اللغة الواصفة عن التجاوب مع اختياراتنا الجمالية أثناء عملية الرسم بالكلمات في المطالع السردية لهؤلاء الروائيين أو القصاصين، فإننا نعدم اللغة والكلمات الواصفة للاشتغالات البصرية، ومن ثم نعدم الحضور التقني لعملية التأطير، فأغلب الموصوفات هي تقاطعات تفصيلية لصورة تذكارية، أو مرآة أو نافذة أو لوحة بانورامية، لم يقوَ التلقي المعرفي على النفاذ من أميته البصرية إليها فهي ترى كل شيء وتخرق الفضاء الذي يلف المشهد كاملاً، لكنها لا تؤطر إلا ما تريد ولا تقدم للعين القارئة إلا ما يخدم استراتيجية الكتابة» (نجمي، 2000، صفحة 118) من باب المجاز الوصفي، سعياً منها إلى تحويل متخيلها السردى إلى "موتيف" مرئى .

قبل أن نعد إلى هذه التأطيرات السردية للعين الواصفة داخل إحداثيات جملة من العتبات النصوصية لسرديات جزائرية وما أكثرها، أحببت أن أعرض لهذا المقطع المشهدي المجتزأ من عتبة الكتاب الخامس من "الحمار الذهبي للوكيوس أبوليوس بوصفها أول رواية في تاريخ الإنسانية تنهض على أصول جينيولوجية، لها ما يؤهلها لأن تكون النص القابع في مخيال الذاكرة السردية الجزائرية وتحديدًا هذا المشهد البصري الحاضر/ الغائب في جملة من النصوص المعاصرة، يقول أبوليوس واصفاً "بسيشة" بعد أن زایلها النوم بأنها: «أبصرت حديقة ذات أشجار كبيرة سامقة ورأت عينا ينبجس منها ماء صاف كالبلور، وكان ثمة في وسط الحديقة، قرب العين المترققة تماماً قصر ملكي، لم تبته أيد بشرية وإنما شيدته الفنون الإلهية، ما إن يدخله المرء حتى يلاحظ أن هذا القصر الفاخر يسكنه إله ما يجد فيه كل متعته. فقد كانت الأعمدة الذهبية تسند سقفاً عالياً من خشب الأرز والعاج، تعلوه نقوش بدیعة، وكانت الجدران كلها مغطاة برسوم الحيوانات المفترسة وما أشبهها، هي أول ما تقع عليه عين الداخل، لا بد أن يكون إنساناً عجيباً، كلا لا بد أن يكون نصف إله أو إلهاً ذلك الذي استطاع أن يحول تلك الكتل الفضية الكثيرة بما له من فن سام ودقة متناهية إلى حيوانات حيّة، حتى الأرصفة كانت مغطاة بفسيفساء من الأحجار الكريمة مقسمة إلى مجموعات مختلفة من الصور، وما أسعد ذلك الذي يطأ بقدميه هذه الأحجار واللالئ النفيسة! وكانت الأقسام الأخرى من القصر تشكل بدورها كنزاً لا يقدر ثمنه، لقد كانت الجدران التي طليت من أعلى إلى أسفل بالذهب الخالص، تشع إلى درجة أن القصر كان له نهاره الخالص حتى في غياب الشمس، فالغرف تلتهم، والأرقة تلتهم، ومصاريع الأبواب تلتهم هي الأخرى كان كل شيء مناسباً لفخامة القصر، بحيث يبدو حقاً وصدقاً أنه قصر سماوي، بني في الأرض لجوبيتر العظيم ليستقبل فيه البشر» (أبوليوس، 2001، صفحة 133_134)

وإذن فهي عتبة مشهدية ثرية بالتأطيرات البصرية، وهي الحمولة الجمالية الغائبة لمتخيل سردي له جذوره الإفريقية/ الجزائرية من منظور جينيولوجي، استدعته القراءة - هنا - قصد إنتاج معمارية النص Architecte فكيف بها إزاء هذه التخوم تجازف بالتنقل من مفهوم التناص Intertextualité إلى مجاورة محيط النص Paratexte ابتغاء الوصول إلى النصية الواصفة Meta textualité وقد يحدث للنصوص السردية الناجزة يخونها الإلمام بثقافة الإملاءات والمرويات المماثلة بعتباتها ذات الاستهلاكات الواصفة» ويعد سردها بمثابة فعل يعيد تكرار عدد غير محدد من الأفعال المماثلة السابقة، وذلك دون أن يكون ممكناً أو قابلاً للإدراك الرجوع إلى بؤرة

أولية يمكن اعتبارها أصلاً ومصدراً لظهورها « (كليطو، 1995، صفحة 16) ومن ثم هذا الحضور المماثل في أيقوناته البصرية وتوصيفاته السردية، هو الاستهلال الذي ينبغي تأمله في الرواية الإطارية. ذلك أن نص أبوليوس يضمن للقراءة الالتجاء إلى الخصوصيات الجمالية ذات السمة البصرية المشتركة على الرغم من انتقاء الفروق الجنسية التي تحدّد هويته الأدبية، فهو نص مترجم، مخترق بفائض من العوالم الخرافية، ومع ذلك يصطنع قرابته مع النصوص السردية المعاصرة، وفق المسار الأسطوري الذي يحدّد به جماليته، إن الغالب في هذا الالتجاء هو نزوعه نحو التواصل السردية، ولو قصدت النصوص اللاحقة عليه ابتغاء المماثلة معه، قصد الاعتراف بهويتها السردية.

2. مسارد كاميرا الوصف السياحي:

1.2 المسرد البانورامي:

تحاول هذه القراءة تمثل تحولات الخطاب السردية 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 الحكيم جملة من القيم السردية التي طالما غيبتها " الأمية البصرية" عن اكتناه وعينا الجمالي بها في حقل التلقي.

ومن ثمّ 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، تنبها القراءة البصرية إلى صلة المسرودات في تعدد مشاهدتها بفن الوصف السياحي للطبيعة في جلال عذريتها، وكأنّ القائم بالسرد يداوم الاشتغال بصريا على كل ما له 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:

« في المدخل الرئيسي علق رسم لشابة زنجية تتسج بالإبر، لولا حركة يدها، لما كان لوضعها في ذلك الإطار وفي ذلك الموضع بالذات أي معنى» (وطار، صفحة 107_108)

« 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» (وطار، صفحة 108)

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

ويعتمد إلى تأكيد عملية تقليب البصر من قبل القائمة بالسرد، ألا وهي زوجة الشاعر التي «راحت تمرر بصرها في بطن على الأرائك الخشبية غير المفروشة، المثبتة هنا وهناك» (وطار، صفحة 108)

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 بإطراد إزاء مواقف المد الإمبريالي، بالنظر إلى حبكة السرد في صياغة تفاصيل هذه الأيقونة، حيث تخفت كل المسرودات أما الحضور المكثف لحركة اليدين وهما تتسجان بالإبر.

إن هذه الدينامية في الحياكة لها أصولها المعرفية في نظريات التصوير، فهما إسقاط معرفي ليدي الموناليزا في لوحة ليوناردو دافينشي Leonardo da Vinci (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 والدماة، 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 العم 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 المرأة (وطار، صفحة 107) والحياكة في نظرية التصوير تعادل تقنيات الفنون البصرية سواء أكانت تصويرا أم نحتا.

في العتبة الثانية تتفوق عين القائم بالسرد في تحديد تقنيات الرسم 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 المعتمدة 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 المعتمدة جليا، لأننا ندرك جليا أنه ليس هناك جسم من هذه الأجسام يكشف

عن شكله أو لونه إذا لم يضاً المجال الواقع بين الجسم المضيء والجسم المضاء (دافينشي، 1995، صفحة 171) وإن كان هذا الإقرار الضمني بمثابة اختبار سردي ألمح إليه السارد في معالجته لثنائية (السود/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 الشاعر أعاد الاعتبار لجمالية التلقي، فهي إذا شئنا التعبير؛ ترسم نوعاً من التأمل تمثله في وقفها 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 تقاغي جسمها ذاتها، حينما تحاول هذه الذات (الجسمية) التخارج من ذاتها لتلقي بنفسها في عاقات مع الأشياء والآخرين» (المؤلفين، مجموعة من، 1997، صفحة 155) وبموجبها يتم تحديد المنظورات التي تخلعها الساردة على لوحاتها 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 السّفح يصاعد باستمرار. الطريق لا تبدو منه سوى أعمدة قصيرة تبدأ من تحت بيضاء، وتنتهي بلون أحمر يشبه لون النوافذ، ثم كومة 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 سيباستيول، ثم حافة الجبل التي تبدأ من اليسار ثم تصعد وتحدوب وترتفع في قمة، عليها شجيرات منحنية، ثم تنحدر في زاوية منفرجة، لتتولى سلسلة جبلية جرداء مواصلة الامتداد في شكل دائري عند الأفق» (وطار، صفحة 144)

لعل القراءة الأولى لمتن هذا النص تسبقها الإحالة السردية للقائم بالسرد التي تخلصنا من ورطة التتظير لجمالية بصرية محكومة بضيق الأفق، لا سيما 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 تخصيص شعرية اللوحة، وإضفاء الشرعية المعرفية للغة الجمالية والنقدية.

إن الاتصال بمنظومة التلقي في الفنون البصرية، يعيد إلى الأذهان عبارة: "أنا جسمي je suis mon cours" في تصافبها مع الآخر الذي هو محصلة تلك الخبرة التي تفتقدها، وكما عبّرت عنها فينومينولوجيا موريس ميرلوبونتي m. merleau ponty (1961_1908) خصوصاً في مسألة تخارج الذات exteriorisation 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» (المؤلفين، مجموعة من، 1997، صفحة 147) كما أن السارد أدخل 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 للمشاهد البانورامي، في اللوحة قبالتها، التي تتيح للمصور أن يقدم وجوده الداخلي عن طريق تصوير الوجود الخارجي فالمصور هو الشاهد على هذا الجدل، وما يلحبه المصور في الأشياء ويثبتته 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» (المؤلفين، مجموعة من، 1997، صفحة 149_150) خصوصا وأن المتلقية بصدد تشكيل وعيها الجمالي بالأشياء من حولها، ولو اقتضى ذلك منها تفسيرها تفسيراً ساذجاً، 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 رسمها في يومين متماثلين، وفي ساعتين متماثلتين أيضاً، وأن هذه إبراز موقع المركز أكثر مما هو رسم المناظر الطبيعية الخلابة» (وطار، صفحة 120_121).

إن عين القائمة بالسرد تقتفي هنا أثر نفس الأطر المعرفية التي سبق وأن عاينتها بصرياً في اللوحة المقالة، وذلك بغية خلق مفارقة تصويرية، نستشف بعض إحدائياتها 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 منحني، القمة تضفي على خضرتها ظلاً الأشجار بعض القمامة، ما يجعلها تتميز أكثر من 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 المتصاعدة، كلما توغلت في البعد، وعند منطلق الأفق، تنبت ربة تشابكت فوقها الأشجار، حتى كأنها تبدو كومة من الخضرة المناسبة، لولا إفلات بعض رؤوس الأشجار، التي تبدو كالسهم المنطلقة، في وسط اللوحة، تصعد مع السماء الزرقاء، كتل ضخمة من الصخور تتخللها كوم خضر، وسهام منطلقة من حين لآخر، حتى تنغلق اللوحة، وهي تشعرنا بأن هناك فجوة كبيرة في الوسط، وتحت المركز مباشرة، لا يمكن إلا أن تكون أخدوداً كبيراً تتخلله المياه» (وطار، الصفحات 119-120)

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

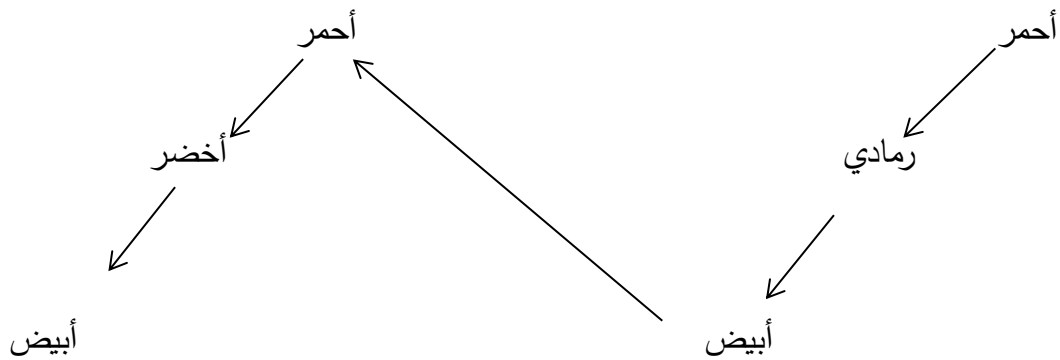
2.2 المسرد اللوني:

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 المناسبة - السماء الزرقاء.] (وطار، صفحة 119_120)

لعل قراءة المحصلة المعرفية للمسرد اللوني تفيدنا في تحديد القيم اللونية لهذه الظاهرة الفيزيائية، وترجيحا فيما يعرف بالتحليل الضوئي، والتراكبات الإشعاعية وما ينطو عليه من تشبثها 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» (هاشمي، 1994، صفحة 4) وهو ما نلاحظه في تفاوت التدرج اللوني في اللوحة الأولى من الأحمر إلى الرمادي فالأبيض ثم صعودا إلى الأحمر إلى الرمادي فالأبيض ثم صعودا إلى الأحمر، إلى أن يتدرج إلى الأخضر فالأبيض حسب الشكل التالي:

الشكل 1: تفاوت التدرج اللوني في اللوحة



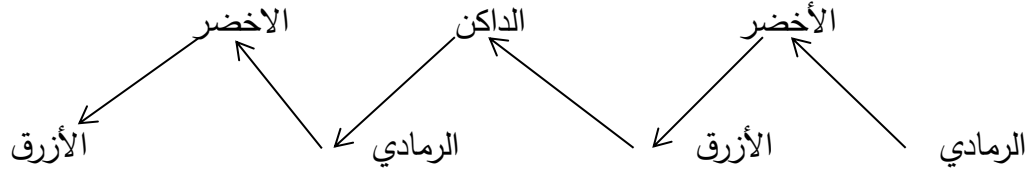
والملاحظ أن السارد بنى معاداته على المفردة التشكيلية للرمادي الملون الذي هو نتاج مزج الأبيض بالأحمر والأزرق في حالة الأحمر الرمادي، أو الاستعاضة بالأخضر بدل الأزرق في حالة الأخضر الرمادي وكنتيجة لتمثل ظاهرة التدرج السلمي نزولا من اللون الداكن إلى اللون الفاتح، أو العكس صعودا من الفتوحة إلى الدكانة، وهو ما تجمله لنا مقولة ليوناردو دفينشي: «الظل هو خفوت في الضوء، أما الظلام فهو غياب الضوء» (دافينشي، 1995، صفحة 316) ويمكن تحديد تركيبة الرمادي الملون في كلا اللوحتين بالجدول التالي:

الجدول: المفردة التشكيلية للون الرمادي

الأبيض	±	الأحمر	±	الأزرق	±	الأحمر الرمادي
الأبيض	±	الأحمر	±	الأخضر	±	الأخضر الرمادي

ولقد أبانت لنا اللوحة الثانية هذا التأطير 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:

الشكل 3: خطاطة اللوحة الثانية



إن قيمة (الأحمر / الأزرق) كلونين أساسيين يشغلان الأطر المعفية للسارد في كلتا الحالتين، من حيث إضفاء زمانية الأبيض في اللوحة الأولى، التي تنبهنها 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 عيونهننا عليه فسوف نراه أخضرا ذلك أن: العين تتطلب هذه الميزة لإنجاز الإبصار، وتحتاج إلى اللون المكمل كضرورة لإنجاز ظاهرة التضاد اللوني" (معلا، سبتمبر 2001، صفحة 6)

3.2 المسرد الهندسي: نلفي المعجم الهندسي لمرجعية السارد التشكيلية أكثر خفوتا مقارنة بالمسرد اللوني بسبب طغيان المفردة اللونية على آليات القراءة البصرية، ونظرا لصعوبة تحديد الخفوت الهندسي الذي يطرأ 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_ تحددب_ زاوية منفرجة_ شكل دائري] وفي اللوحة الثانية [خط منحنى_ القمم_ البعد_ السهام_ وسط_ تتغلق_ 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 هذا السطح» (دافينشي، 1995، صفحة 45). كما أنها تعين الرسام على امتلاك معرفة بالوسائل التي تتيح له الاستقصاء عن مفردات المشهد الطبيعي وظواهره إلى حد المحاكاة والمطابقة، بحيث تتوضح لنا آليات هذا المشهد في الإشارات الهندسية الآتية:

الشكل 4: الإشارات الهندسية



إنه على الرغم من خفوت هذا السرد، 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 محرّفة معينة. وهذا الصنف من الأوهام هو ما عرف بالهندسة البصرية» (ويد، 1988، صفحة 203) 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 خلعتة الساردة على منظوراتها هو نتاج معاينة بصرية محضة، قد لا تنتبه إلى الخدمات الفنية التي عني الرسام تحديد معلمها سواء أكانت في سياقها الاجتماعي والنفسي، أو في أنساق مفرداتها اللونية حتى وإن كنت 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.

خاتمة:

نخلص في مجمل ما توصلنا إليه من مسوغات لتقريب الرؤية الجمالية، إلى أن الهاجس الأساس الذي انبنت عليه متطلبات الشرط التاريخي لثقافة العين، كان يؤثر قراءة الأثر الفني من منظور سردي، شريطة أن تنزل القراءة إلى منزلة الفنون البصرية في مجال طبيعة الصورة السياحية، كان الوصف السردى أقرب إلى الرسم بالكلمات، بدليل حوار الرؤية الذي اتخذت العين سبيلا إلى الفن بدل قانون الشرح والتفسير. أو التأصيل والتحديث، بل قرأت الأثر الفني كنسق مفتوح.

واكب السارد في قصة " زوجة الشاعر " المعطيات السياحية التي تدين في جوهرها لثقافة الاشهار، وحركة الاليماءة في فنون الأداء.

ثمة قواسم مشتركة بين اللوحة البانورامية وشاشة العرض في السينما، ولا سيما سيرورتها الرمزية نحو إثبات الوعي بالمدرّك الإستيطقي.

دور الصورة في تثقيف السائح بالإرث البصري لهوية المكان وإسقاطاته الرمزية.

1. الإحالات وقائمة المراجع:

1. إبراهيم عبد الله، حزيان 1990، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء
2. أبوليوس لوكيوس، أبريل 2001، الحمار الذهبي، تر: أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر.
3. دافينشي ليوناردو، 1995، نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
4. كيليطو عبد الفتاح، 1995، العين والإبرة (دراسة في ألف ليلة وليلة) تر: مصطفى النحال ومراجعة: محمد برادة، ط1، دار شرقيات، القاهرة.
5. مجموعة من المؤلفين، 1997، في الشعرية البصرية، ط1، دار الثقافة والاعلام، الشارقة.
6. نجمي حسن، 2000، شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
7. هاشمي محمد، 1994، دراسة الألوان، دار الفنك، الجزائر.
8. وايد نيكولاس، 1988، الأوهام البصرية (فنها وعلمها)، تر: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد.
9. وطار طاهر، 1984، الشهداء يعودون هذا الأسبوع (قصص)، ط3، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر

• مجلات:

1. معلا أحمد، 9 سبتمبر 2001، الأبيض ليس مجرد لون، جريدة الفنون.