الرحلة بين اللغة والصورة
قراءة في صورة الغرب للشرق

الدكتور عبد الكريم لشهب
الأستاذة ارقية مطهر
جامعة ابن طفيل، القنيطرة
المغرب

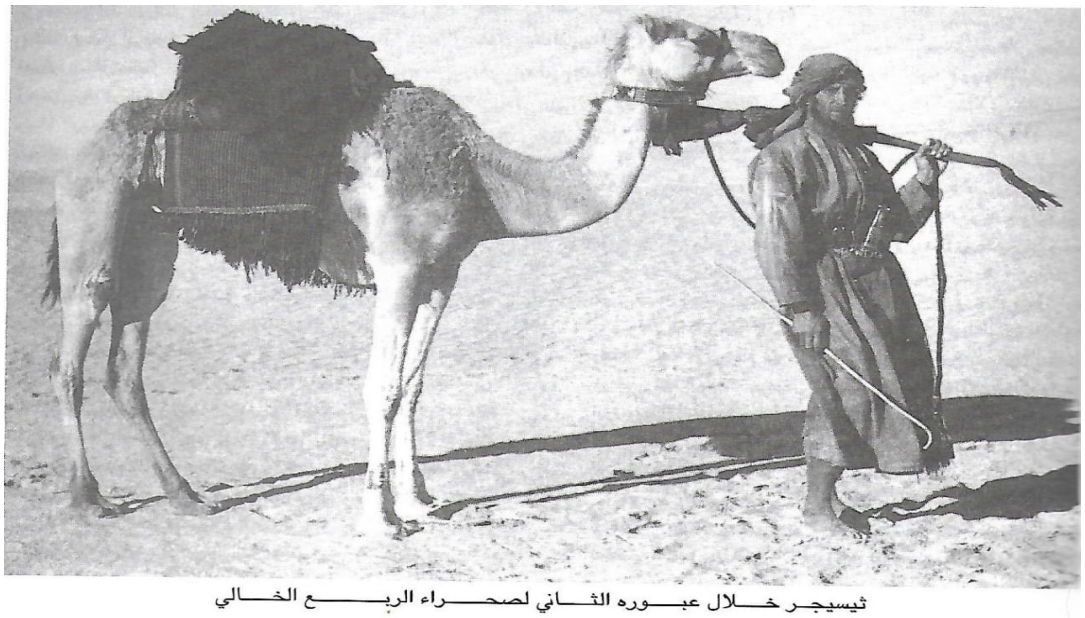
مقدمة

تتعدد الأساليب التي اعتمد عليها الرحالون في توثيق الأحداث ونقل المشاهد التي عاشوها خلال رحلاتهم، وفي مقدمة هذه الأساليب اللغة التي استعملت في السرد الرحلي خصوصا استعمالات مغايرة لوصف عادات وتقاليد البلدان التي سافر إليها الرحالون، فكتبوا عنها وعبروا عن إعجابهم بثقافاتها واندهاشهم من تطوراتها الصناعية لاسيما في القرن التاسع عشر وما قبله الذي لعبت فيه الرحلة دورا محوريا في نقل صورة البلدان الأخرى إلى شعوبهم. غير أن اللغة لم تكن الوسيلة الوحيدة لتوثيق الرحلة ورسم صورة شعب في مخيال شعب آخر، بل حتى الصورة نهضت بدور شديد الأهمية وخطير أحيانا في هذا الإطار، لأن الرحلة كانت في الاتجاهين معا: من الشرق نحو الغرب، وكانت تسعى في الغالب إلى اكتشافات ما حققته الحضارات الأخرى من تطور قد الاستفادة من نهضتها لبناء "المشروع النهضوي العربي المؤجل"[1]، ومن الغرب نحو الشرق، وهي الأخرى كان هاجسها الاكتشاف المؤطر بنزعة استشراقية تتوخى نقل صورة محددة تقدم الإنسان الشرقي بصورة سلبية تمهد لاستعماره، فـ"قد نقل التأثير المتنامي لأدب الرحلات، واليوتوبيات الخيالية، والأسفار البحرية الأخلاقية، والتقارير العلمية، الشرق من موضعه لينزله في محرق أكثر تركيزا وحدة وانفساحا"[2]. ولتسليط الضوء عن علاقة الفوتوغرافيا بفن الرحلة في هذا المقال، وللكشف عن الصورة التي نقلها الرحالون الفوتوغرافيون عن الشرق، اخترنا مقاربة صورتين للرحالة الإنجليزي الشهير ويلفريد ثيسيجر (Welfred Thesiger)[3] في رحلته إلى شبه الجزيرة العربية، فكيف وظف هذا الرحالة آلة تصويره لتوثيق رحلته؟ وما الصورة التي نقلها عن الشرق؟ وهل يختلف التوثيق للرحلة بالصورة عن كتابة الرحلة باللغة؟

1- صورة الرحلة بالأبيض والأسود

سافر "ويلفريد ثيسيجر" إلى صحراء شبه الجزيرة العربية، وعاش مع أهلها وتقاسم معهم صعوبة الصحراء وشدة حراراتها، تطبع بطباعهم، وألِف عاداتهم وتقاليدهم. وقبل أن نشرع في تحليل بعض صوره في مدينة مسقط بسلطنة عمان، يحسن بنا أن نشير إلى أن "ثيسجر" "لم يكن "إمبرياليا" موظفا من قبل الاستعمار، ولا "عنصريا" شوفينيا ينتصر للدم الأوروبي والرجل الأبيض، ولا باحثا عن "شرق ألف ليلة وليلة"[4]. يعني هذا الكلام أن الرجل لم يكن من فناني الاستشراق الفني الذين استغلوا الفن واعتكفوا على دراسته وفهمه تمهيدا لدخول المستعمر، ولعل هذا ما جعله عرضة للانتقاد الشديد حتى إن بعضهم وجه "انتقادا شديدا لفلسفة ثيسيجر هذه، فقد وصفوها بـ"الرومانسية المفرطة"[5]. ومع ذلك، يحق لنا أن نطرح السؤال الآتي: ألم تكن صور "ثيسيجر" تسيء للإنسان الصحراوي العربي في شبه الجزيرة بالكيفية التي قدمت بها؟

قد تقول الصورة شيئا آخر غير ما تقوله اللغة المصاحبة لها أو ما كُتب عنها من مقالات ودراسات، فزاوية التلقي التي تختلف من قارئ لآخر قد تقودنا إلى استنباط دلالات أخرى من عناصر الصورة ذاتها والعلاقات التي تربط بينها كما هو الشأن لصورتي "ثيسيجر" اللتين اخترنا مقاربتهما، شريطة ألا تكون هذه القراءة تنطلق من أحكام مسبقة يتم البحث في الصورة عما يعززها.



ثيسيجر خلال عبوره الثاني لصحراء الربع الخالي

الصورة رقم 1

ارتأينا أن نبدأ حديثنا بالصورة الفوتوغرافية التي التقطت بالأبيض والأسود، وهذا الشكل من التصوير يحيل بدوره على زمن بعيد أو على بداية التصوير الفوتوغرافي، وهذا الصنف من الصور لا يرقى إلى الصور الملتقطة بالألوان. لننظر إلى الصورة أعلاه، إذ سنلاحظ أن أزياء الشخصية تقليدية خاصة بأهل الصحراء، لكن هذه الأزياء لو كانت بالألوان لحددت المكان بدقة، باعتبار أن الزي يحدد الانتماء الاجتماعي والعادات والتقاليد، وهذا أمر نجده بكثافة في النص الرحلي المكتوب. فكل ما توحي به الصورة –بعيدا عن الإرسالية اللغوية المصاحبة لها– يتعلق بشخصية بدوية تعبر الصحراء، وما يحدد المكان بدقة هو الجَمل الذي يعد وسيلة من وسائل التنقل في هذه البيئة المعروفة بشدة حرارتها وقسوة مناخها.

هكذا يتضح أن الصورة بالأبيض والأسود تحيل على دلالة عامة، لا تعين الزمان والمكان وحتى الحدث بدقة متناهية، وهنا يأتي دور اللغة في هذا الصنف من الصور وفي الفوتوغرافيا بشكل عام، لأننا عندما نقرأ العبارة اللغوية نجدها تحدد اسم الشخصية "ثيسيجر". ومن ثمة، نفهم أن الشخص أجنبي، وأنه أحد الرحالين المشهورين الذين نظموا رحلات عديدة إلى شبه الجزيرة العربية وغيرها من الأقطار، وتحدد كذلك المكان(الصحراء)، بل تضيف إلى المكان نعته بـ"الربع الخالي"، وأن هذا العبور هو الثاني من نوعه للمكان ذاته.

وفي المقابل نلاحظ أن المستوى اللغوي في الصورة لا يعين الزمن بدقة، فنحن لا نعرف سنة هذه الرحلة الثانية، وهذا الغياب يجعل المعنى ملتبسا نوعا ما خاصة عندما يتعلق الأمر بالفوتوغرافيا التاريخية؛ ذلك "أن الرحلة تمتلك بدورها دلالات ضمنية– حتى لا نقول متكتمة– لكن بشكل شفاف يسعف المتلقي (القارئ) في تخمين السياق وتصوره"[6]. فالأساس في هذا التصوير هو التركيز على مكون الزمن، وعدم الإشارة إليه قد يكون مقصودا، لأنه لو افترضنا أن هذه الصورة هي صورة العربي في الصحراء، فإن ذلك سيقودنا إلى طرح السؤال الآتي: هل هي صورته في الماضي أم في الحاضر؟

وبعودتنا إلى الشخصية موضوع الصورة، سيتضح على الأقل أن الصورة تنتمي إلى الفترة المعاصرة، بحكم أن "ثيسيجر" عاش خلال هذه الحقبة التاريخية، وأن صاحبها أجنبي، ينقل للآخر طريقة العيش في الصحراء. فالصورة هنا تلخص حكاية الإنسان

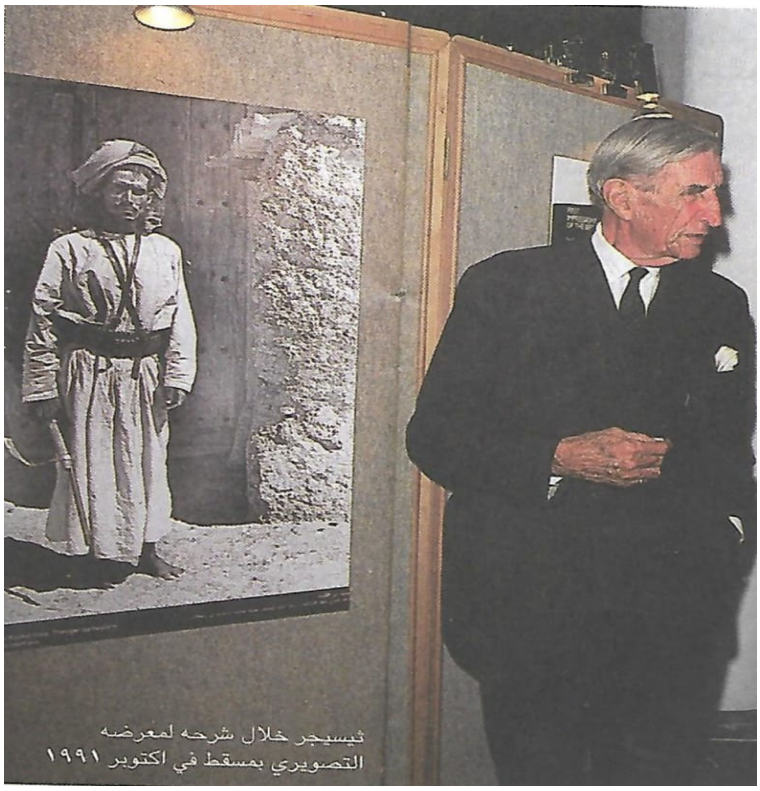
الصحراوي الذي تلازمه الناقة أو الجمل في حله وترحاله، وتشير كذلك إلى أنه دائم الترحال بحثا عن الماء والكلأ، بحكم أن "ثيسيجر" التقطت له الصورة وهو يجر الجمل ويمشي، ولم تلتقط له بجانب الجمل، فالفرق بين الوِضعتين شاسع، ولنا أن نتصور ما يرافق ذلك من شقاء وتعب ومعاناة، تحتم على الإنسان الصحراوي البدوي تحديدا ألا يعير اهتماما لشكله وهندامه ومظهره. فما الذي دفع "ثيسيجر" في هذه الصورة وفي معظم صوره في الصحراء إلى الظهور بلباس فضفاض وبوجه ملتحٍ خلافا لما هو عليه الأمر في الصورة الثانية التي ظهر بها في بلده الأصلي كما سنوضح لاحقا.

الصورة هنا تحكي عن حياة البدوي في الصحراء الذي يجد نفسه مجبرا على ارتداء زي تقليدي فضفاض أمام ارتفاع درجة الحرارة، وأن يمشي حافي القدمين، وأن يضع بشكل دائم عمامة أو كوفية فوق رأسه بل يغطي بها وجهه الذي تلفحه أشعة الشمس، نعم إنها صحراء الشرق في مقابل جنة الغرب اليانعة كما يذهب إلى ذلك عبد النبي ذاكر في رصده للمفارقة بين بلادنا وبلادهم في أحد النصوص الرحلية[7]. ولعل هذا ما تنقله الصورة للآخر الذي سيحضر إلى المعرض أو المعارض التي سينظمها "ثيسيجر" في بلده ليقدم فيها حياته في هذه الصحراء؛ وهي حياة شخصية باسم الجمع، "لذلك لا تخفى علينا أهمية الإفادة التي يقدمها خطاب الرحلة عن الذات الرحلية– الفردية والجمعية– وظروف ملفوظيتها هنا وهناك"[8]. ولعل ما يعزز كل هذه التأويلات هو ورود عبارة "المرور الثاني" المصاحبة للصورة، فهي تأكيد على أن هناك إلحاحا من لدن الرحالة على نقل هذا الواقع والتعريف به، ولنا أن نتصور ما يخلقه ذلك كله من تمثلات وأفكار وتصورات لدى الآخر الأجنبي. "فالعرب، مثلا، يُتصورون راكبي جمال، إرهابيين، معقوفي الأنوف، شهوانيين تمثل ثروتهم غير المستحقة إهانة للحضارة الحقيقية"[9].

وعليه، يمكننا القول إن اللغة التي ترفق بالصورة ليست وظيفتها دائما هي الشرح والتفسير، قد يكون هذا صائبا في بعض الصور الإشهارية، لكنه قد يكون عكس ذلك تماما كما هو الحال في هذه الصورة ، فالجملة التي لم تتضمن إشارة دقيقة للزمن لا تسعى إلى حصر عادات الإنسان الصحراوي في زمن محدد بقدر ما تعطي انطباعا أنها عاداته وتقاليده على الدوام وفي مختلف العصور والحقب التاريخية، وما يعزز هذا التأويل ويعضده الصورة الأخرى التي يظهر فيها "ثيسيجر" بمظهرين مختلفين: مظهر الرجل الغربي الأنيق، ومظهر الرجل العربي الصحراوي.

2– صورة الرحلة بالألوان

سنحاول في هذا المحور أن نعرض لصورة أخرى تتعلق بعودة "ثيسجر" إلى بلده وهو يعرض الصور التي التقطها في الصحراء. ففي هذه الصورة تبرز ثنائيات عدة تعد سمة أساسية في فن الرحلة من قبيل: هنا/هناك، الأنا/الآخر، هم/نحن، الشرق/الغرب[10].. فما دلالة ذلك؟



الصورة رقم 2

ثمة أربعة عناصر أساسية تميز هذه الصورة عن الصورة السابقة التي التقطت لـ"ثيسيجر" نفسه، وهي: حضور الألوان وما تنطوي عليه من أبعاد ودلالات، وشكل الصورة الذي يتخذ شكل مستطيل عمودي وليس مستطيلا أفقيا كما هو الشأن في الصورة السابقة، ووِضعة الثلاثة أرباع التي يتم فيها "التقاط ثلاثة أرباع من وجه الموضوع الممثل، بما يؤدي إلى اختفاء أذن وحضور باقي الوجه"[11]، وهي بطبيعتها وضعة مخاتلة وموارية، ثم العبارة اللغوية التي جاءت أكثر دقة على مستوى الزمن والمكان.

لا بد من التذكير أولا أن الشخص الذي يشرح ويقدم الصور للحاضرين هو الشخص نفسه في الصورة الثابتة خلفه؛ إنه "ثيسجر" بمظهرين مختلفين: ثيسيجر الإنسان الغربي كما توحي بذلك سترته وهندامه المتناسق والعصري، حليق الوجه، أنيق المظهر، فاللون الذي اختار ارتداءه لتقديم معرض صوره (بذلة سوداء) ملائم للمقام نظرا لما لهذا اللون من "جوانب حياتية لا تنكر: فهو لون الرسميات والسلطة والأناقة والوجاهة"[12]. و"ثيسيجر" الأصيل البدوي الذي يرمز للإنسان العربي في الصحراء.

إن الصورة على مستوى الألوان تلخص ثنائية الأصالة والمعاصرة، وما يترتب عن ذلك من ثنائيات أخرى عديدة من قبيل: البداوة/الحضارة، والشرق/الغرب، والماضي/الحاضر... فاللباس والملامح يحددان ثنائية الشرق والغرب، والألوان (الأبيض والأسود) يحدد ثنائية الماضي والحاضر. كما أن هناك ملاحظة أساسية تستوقف الناظر إلى الصورة وهي التركيز على وجه "ثيسيجر" الذي يبدو أحمر اللون ولا أحد سيتردد في تصنيف هذا اللون ضمن السحنة الأجنبية، لأن "اللون لا يغطي مساحة فحسب، بل يشير، بالإضافة إلى ذلك، إلى حالة أو يتحول إلى هوية"[13]. وهو الأمر الذي لا يتضح في الصورة الخلفية التي تظهر فيها ملامحه الأجنبية التي تحيل على هويته أو جنسه، بل كل ما تظهره ملامحه في هذه الصورة التي التقطت بالأبيض والأسود أنه متعب أو منزعج، إذ لا تبدو عليه ملامح الأريحية التي تجسدها الصورة التي التقطت بالألوان.

ومع ذلك، فإن أكثر ما يثير الانتباه في هذه الصورة هو هيمنة اللونين: الأبيض والأسود رغم أنها صورة حديثة ملتقطة بالألوان، فإذا استثنينا ملامح الوجه التي أبرزنا دلالتها على الهوية ولون المصباح الأصفر ولون الإطار الخشبي البني، سنجد هيمنة مطلقة للأبيض والأسود. وبذلك نجد تماثلا بين الصورة التي تحيل على الأصالة والصورة التي تحيل على المعاصرة، فكلاهما بالأبيض والأسود، لكن معناهما مزدوج الدلالة: إذ "ليس هناك من لون يستثير الأبيض أكثر من الأسود، كما لو أننا نقابل بين الحياة واللاحياة. فالأسود هو لون الموت والعوالم الأخروية وعوالم الكهوف، وهو أيضا لون الظلمات والجحيم والحزن والحداد (في الغرب على الأقل). لذلك كان لونا للخطأ والخطيئة ولونا للوسخ واليأس والتلاشي. وهو أيضا لون الزهد، يلبسه الناسكون ويودعونه لحظات تخليهم عن متاع الدنيا ومتعها. ومع ذلك له جوانب حياتية لا تنكر: فهو لون الرسميات والسلطة والأناقة والوجاهة. إن الأسود غياب للمتعة والمرح والاحتفال"[14].

لا شك أن هذه الدلالة المزدوجة المذكورة في الاقتباس تنطبق بشكل كبير على الصورة موضوع التحليل؛ فمظاهر الأناقة والفرح والرسميات والوجاهة والمرح والاحتفال تعكسها الصورة الأولى التي يظهر فيها "ثيسجر" شارحا موضحا، أما مظاهر اليأس والوسخ والظلم والكهوف والحزن فتعكسها الصورة الخلفية على الجدار التي يستدير منها "ثيسيجر" أو يدير ظهره لها كما توحي بذلك الوضعة التي سنتوقف عندها. وهذه الثنائيات المستنبطة كلها من دلالة الألوان تجسد ثنائية الحياة واللاحياة المشار إليها في القولة أعلاه: الحياة التي يحياها الإنسان الغربي واللاحياة التي يحياها الإنسان الشرقي في صحراء شبه الجزيرة العربية حيث الشقاء والعذاب كما وثقت لذلك رحلة "ثيسجر" بصريا.

3- مقارنة بين الصورتين

نلاحظ بالنسبة للشكل الهندسي الذي تم اختياره إطارا للصورة الثانية أنها اتخذت من المستطيل العمودي شكلا للإحاطة بالموضوع خلافا للصورة الأولى التي قدمت فيها الشخصية ذاتها لكن داخل مستطيل أفقي لا يركز على الشخصية في حد ذاتها بقدر ما يركز على الفضاء الذي تتحرك فيه، وما يحيط به. ذلك أن صورة الرجل فيها مقترنة بالجَمل الذي يتبعه، والجمل يحيلنا على الصحراء مباشرة، لذلك نستطيع أن نؤول العنصر الثالث ونفهم أن الفضاء هو الصحراء استناد إلى ملابس الشخصية وشكلها وما يحيط بها.

وفي المقابل نجد الصورة رقم 2 تقصي ما يؤثث الفضاء، وتركز على الشخصية، بتقريب ملامحها، وهو ما يقودنا إلى الحديث عن شكل اللقطة ونوع الغطس المعتمد في التصوير، وهما مختلفان في رصد الشخصيتين الظاهرتين في هذه الصورة: شخصية "ثيسيجر" العارض لصوره الفوتوغرافية والشارح لها، وشخصيته في الصحراء، وكل صورة قدمت بطريقة رمزية ودالة. فشكله في الصحراء الذي يصور من خلاله الإنسان العربي يبدو مخالفا تماما لشخصيته الحقيقية أمام نوع من الغرائبية التي تعد في الرحلة "مرآة لأوضاع سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية ومذهبية وعقدية، وفرصة لتهويلها واستفظاعها واستنكارها مقارنة بأوضاع الأنا"[15].

وتبعا لذلك، يمكن اعتبار الصورة رقم 2 صورة مركبة تتضمن صورة داخل الصورة. لدينا صورة مثبتة على الجدار، وهي صورة اعتُمدت في رصدها على اللقطة المتوسطة التي "تقدم للمتفرج شخصية وفق نظرة محددة تدرَك من خلالها طبيعتها الفسيولوجية وطبيعة الأفعال التي تقوم بها"[16]، ولعل هذا ما أبرزناه بشكل جلي في حديثنا عن دلالة الألوان.

إن اللقطة المتوسطة تمكننا من التركيز على الجانب الفيزيولوجي للشخصية، وما يعبر عنه من أبعاد نفسية واجتماعية وثقافية، فالمصور لم يركز على العناصر التي تؤثث فضاء الصورة انسجاما مع ما تطلبه اللقطة المتوسطة التي عادة ما تستخدم من أجل "إدخال

شخصية ما إلى مسرح الأحداث، فهذه العملية تقتضي الانتقال من الكلي في الشخصية إلى ما يمكن أن يشكل خصوصية انفعالية"[17].

أما على مستوى الغطس الذي يعني زاوية التقاط الصورة، فيبدو أن هناك غطسا أفقيا محايدا يحاول تقديم الصورة كما هي، وليس غطسا من أسفل يضخم حجمها أو من أعلى يقزم من شكل الموضوع المصور ويجعله ضئيلا. لكن إذا قرأنا الصورة المثبتة على الجدار في علاقتها بالصورة الأمامية، فإن الغطس لن يبدو محايدا.

لنتأمل الصورة الأمامية في الصورة رقم 2 دائما سنلاحظ أن اللقطة المعتمدة في التقاطها هي اللقطة القريبة بما تعنيه هذه اللقطة من تركيز على الملامح والانفعالات بالدرجة الأولى. فأهم شيء في الصورة الأمامية هو التركيز على الوجه الذي يكشف عن هوية الشخصية وانتمائها. ولا بد من التنبيه إلى أن اللقطة القريبة بدورها تنقسم إلى نوعين: لقطة قريبة تصور الشخصية من الرأس إلى الصدر وأخرى تصوره من الرأس إلى الحزام، والنوع الثاني هو المعتمد في الصورة التي يبدو فيها "ثيسيجر" واقفا يشرح معرضه، وعلى الرغم من أن هذه اللقطة تغطي الشخصية من رأسها إلى الحزام، فهي تجعل الشخصية أكبر من الصورة الثانية التي اعتمدت فيها اللقطة المتوسطة وظهرت فيها الشخصية كاملة، لأن المصور اعتمد غطسا من الأسفل، مما جعل الموضوع المصور كبيرا والشخصية طويلة خلافا للصورة الثانية، علما أن الشخصية هي نفسها في الصورتين معا.

إننا أمام "ثيسيجر" في نسختين: نسخة يبدو فيها صغير الحجم، عابس الوجه، متسخ المظهر، يمثل فيها صورة العربي الصحراوي مما يجعل الصورة في علاقتها بالتقنيات المعتمدة في التصوير تحيل على دلالات قدحية نسبيا حتى وإن لم يكن ذلك مقصودا، فهذا ما تبوح به الصورة. ونسخة أخرى يظهر فيها "ثيسيجر" بمظهر مخالف تماما حتى إن الناظر إلى الصورة بعيدا عن إرساليتها اللغوية المصاحبة أو من دون الاطلاع على حياة "ثيسيجر" واهتماماته ورحلاته لن ينتبه إلى أن الصورة المعروضة في المعرض والتي يقدمها ثيسيجر هي صورته الشخصية في إحدى صحاري الجزيرة العربية.

هنا تكمن أهمية اللغة، ودورها المهم في إضاءة جوانب خفية حول الموضوع الذي تقدمه الصورة خاصة عندما يتعلق الأمر بالصور ذات الارتباط بالرحلة كما للصورة أيضا الأهمية نفسها في إضاءة النص الرحلي المكتوب إذ "لا شك أن تلك الصور والرسومات التي عززت بها الرحلة العربية تعتبر بمثابة سيميائية المحكي عبر المرئي. وهي نصوص موازية جسدت ذلك التداخل أو التناص بين الأيقوني والمكتوب"[18].

أما العنصر الرابع المرتبط بالوضعة المعتمدة في الصورة، فهناك وِضعتان في الصورة: وِضعة أمامية تجعل المتلقي في مواجهة مباشرة مع الموضوع الماثل في الصورة، وذلك ما نجده في الصورة الخلفية التي التقطت لـ"ثيسيجر" في الصحراء، إذ الغرض الأساس هو التركيز على الملامح والملابس وإظهار الشخصية حافية القدمين.

وفي المقابل نجد الوضعة المعتمدة في الصورة الأمامية هي ما يسمى وضعة الثلاثة أرباع التي أشرنا إليها سابقا، ولهذه الوضعة رمزية بالغة الأهمية في هذه الصورة. إذا كانت هذه الوضعة التي تقوم على "مواجهة موارِبة، وموارَبة ظاهرة"[19]، فإن هذا ينطبق على الصورة موضوع التحليل بشكل كبير.

وأهم ما يعنينا في القولة أعلاه هي فكرة المواربة، فعلا تبدو الشخصية مواربة، لأنها لا تنظر إلى المتلقي ولا تجعل النظر إليه مباشرا، علما أن المتلقي يعرف أن هذه الشخصية تراه، ولذلك دلالتان: دلالة أولى مفادها أن الشخصية أو لنقل ملتقط الصورة –إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الصورة التقطت أثناء تقديم الصور في المعرض– أراد أن يوجه انتباه المتلقي إلى الصورة الثانية، باعتبارها موضوعا

لمعرض الصور، فالأمر هنا يتعلق بمعرض يعرض فيه العارض صورا له توثق لرحلاته التي قام بها إلى الصحراء وما عاشه من أحداث في تلك الصحراء. ودلالة ثانية تعني أن العارض (ثيسيجر) يدير ظهره أو يتبرم من تلك الصورة التي يظهر فيها بمظهر مخالف تماما بحكم أنها صارت جزءاً من الماضي من جهة أو لأنه لا يشكل فيها إلا موضوعا للتمثيل، فهي لا تحيل على شخصه بقدر ما تحيل على الموضوع الذي تجسده، أي صورة الإنسان العربي في الصحراء، وهذا أمر تتيحه هذه الوِضعة التي تتضمن فيها "الصورة نوعا من التواطؤ"[20]؛ تواطؤ يبقى ممكنا، تسنده عناصر الصورة نفسها التي تقوم على المفارقة في كل شيء: على مستوى الألوان، والوضعات، واللقطات.

أما بالنسبة للعنصر الأخير المتعلق باللغة، فهو يبدو في الصورة رقم2 أكثر دقة مقارنة مع الصورة رقم 1 كما أشرنا. فالعنوان المصاحب للصورة يحدد الحدث (معرض للصور)، ويحدد الزمن بالشهر والسنة (أكتوبر 1991) والمكان (مسقط). لكن إذا كانت هذه العبارة تحدد مكونات الحدث بدقة، فإنها تبرز موضوعه بالكيفية اللازمة، إذ لا تشير إلى عنوان المعرض الذي له علاقة وثيقة بالصورة التي يقدمها العارض.

وهذا كله يثبت ويؤكد على مستوى اللغة "أن الصورة الفوتوغرافية دالة في حدود ما تحيل عليه من المواقف التي تشكل جميعها عناصر جاهزة للدلالة هي جزء من السلوك الثقافي"[21]. إن الجانب التقني لا يمكن أن يكون دالا من دون ربطه بالمحددات الثقافية، وفهم الصورة على النحو الأمثل لا يمكن أن يكون هو الآخر بمعزل عن النبش في التاريخ الذي يعد رافدا أساسيا من الروافد التي تنهل منها الفوتوغرافيا مواضيعها.

ما يمكن تسجيله بخصوص الصورة رقم 2 أنها تطرح صعوبة على مستوى التلقي، ومن ثمة تطرح تأويلات عدة على الرغم من أنها مرتبطة بحدث تاريخي ومرتبطة بشخصية تاريخية من المفروض أن تكون أكثر وضوحا من باقي الصور الأخرى التي تقوم على عنصر الخيال. وذلك راجع أساسا إلى كونها صورة مركبة تضم صورة داخل الصورة، وهذا التركيب الشبيه بالكولاج يجعلنا أمام زاويتين من زاويا التصوير: المصور الذي التقط صورة "ثيسيجر" في الصحراء غير المصور الذي التقط صورته في المعرض الفوتوغرافي لصوره في مسقط العمانية، ولا شك أن لكل مصور كما وضحنا سابقا رؤيته الخاصة وقناعته التي يحرص على تبليغها من خلال ما ينتقيه من صور.

خاتمة

إذا كان "ثيسيجر" من الفنانين الفوتوغرافيين الذين لم يكن فنهم استشراقيا على غرار مجموعة من الفنانين الذين جعلهم "الدافع الاستعماري وأطماع الغرب في السيطرة على البلاد المستعمرة [يجردون] الفن من كونه لغة عالمية تتخاطب بها الشعوب والمجتمعات وأداة للتعارف والتوصل وتبادل الود والوئام"[22]، فإن الذي يصور قد يقحم ذاته في الموضوع ويعطيه صبغة خاصة، بل وقد يجرده من حقيقته وأبعاده، وجزء من هذا نجد له أثرا في الصورة رقم 2 التي وردت مزدوجة الدلالة من خلال الثنائيات المتعارضة التي تشكل موضوعها.

يعد هذا الأمر المتعلق بقناعة المصور وأفكاره من أخطر صعوبات الصورة الفوتوغرافية الموثقة للرحلة، فهي لا تغطي الحدث كاملا، ولا تعرضه بحياد وموضوعية، لأنها تنتقي جزءا من الحدث أو الواقعة وتستعيض عن الأحداث الأخرى خاصة عندما يتعلق الأمر بفوتوغراف استشراقي كما فعل أحد المستشرقين "في شرقنته للشرق، لم يحدده فحسب، بل شذبه وحرره أيضا، واستأصل منه ما يمكن أن يخدش، الحساسية الأوروبية[23]. لذلك فإن دلالة الصورة لا يمكن فهمها انطلاقا من حدث جزئي دون استحضار لسياق الحدث وعلاقته بالأحداث الأخرى، مما يجعل علاقة الصورة باللغة في فن الرحلة أمرا بالغ الأهمية في نظرنا. فإذا كان الرحالة الذي يستعين بالفوتوغرافيا ينتقي ويختار زوايا محددة لالتقاط الصورة التي يريد تبليغها عن الآخر، فإن الرحالة الذي يعتمد على الكتابة في تدوين رحلته ينحو المنحى نفسه وذلك بـ"توسيع لدائرة الخيال، استجابة لاتساع دائرة الحس"[24]، وبين توسيع دائرة الخيال الذي يتم بفعل السرد واختيار زاوية محددة لالتقاط المشهد المصور الذي يتم بواسطة آلة التصوير تنتصب الصورة التي يرسمها الرحالون للآخر.

الهوامش:

[1]- عبد النبي ذاكر: ملفوظية الرحلات العربية إلى الغرب، مجلة علامات، ع: 20، 2003، ص: 68.

[2]- سعيد إدوارد: الاستشراق، المعرفة، السلطة، الإنشاء، تر: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط، 1، 1981، ص: 140.

[3]- رحالة بريطاني ولد سنة 1910، يعد من أشهر الرحالة الاستكشافيين للجزيرة العربية وإفريقيا وآسيا، ومن جملة ما اهتم به صحراء شبه الجزيرة العربية، له العديد من الكتب أشهرها: "الرمال العربية"، توفي سنة 2003 عن سن يناهز 93 سنة.

[4]- الحجري هلال: ويلفر ثيسيجر والبحث عن المدينة الفاضلة في الربع الخالي، مجلة نزوى، ع: 37، يناير 2003، ص: 24.

[5]- نفسه، ص: 29.

[6]- عبد النبي ذاكر: ملفوظية الرحلات العربية، مرجع سابق، ص: 63.

[7]- عبد النبي ذاكر: الرحالة العرب ودهشة اكتشاف الغرب/ منشورات الزمن، سلسلة شرفات 51، مطبعة بني ازناسن، سلا، ط، 1، 2015، ص: 89.

[8]- عبد النبي ذاكر: ملفوظية الرحلات العربية، مرجع سابق، ص: 63.

[9]- سعيد إدوارد: الاستشراق، مرجع سابق، ص: 131.

[10]- للتوسع أكثر في هذه الثنائيات ينظر عبد النبي ذاكر: الرحالة العرب ودهشة اكتشاف الغرب، مرجع سابق، الصفحات: 34-35-38-54-55- 56 وما تلاها من الصفحات الأخرى التي وضع فيها جداول للمقارنة بين الثنائيات المذكورة.

[11]- سعيد بنكراد: تجليات الصورة (سميائيات الأنساق البصرية)، المركز الثقافي للكتاب، ط، 1، 2019: ص: 146.

[12] - نفسه، ص: 182.

[13]- نفسه، ص: 176.

[14]- نفسه، صص: 181-182.

[15]– عبد النبي ذاكر: بلاغة المحو في رحلة ابن بطوطة، منشورات المركز المغربي للتوثيق والبحث في أدب الرحلة، مطبعة أنفو برينت، فاس، ط، 1، (د،ت)، ص: 77.

[16]– سعيد بنكراد: تجليات الصورة، مرجع سابق، ص: 201.

[17]– نفسه، ص: 201.

[18]– عبد النبي ذاكر: الرحالة العرب ودهشة اكتشاف الغرب، مرجع سابق، ص: 6.

[19]- بنكراد سعيد: تجليات الصورة، مرجع سابق، ص: 146.

[20]– نفسه، ص: 146.

[21]- Roland Barthes: L'obvie et L'obtus, Ed, Seuil, 1982, P:10.

[22]– إبراهيم الحَيْسن: الاستشراق الفني في المغرب، أيقونوغرافيا مغايرة، منشورات جمعية أصدقاء متحف الطانطان للتراث والتنمية الثقافية، مطبعة RVB Editions، الرباط، ط1، 2017، صص: 33-34.

[23] – سعيد إدوارد: الاستشراق، مرجع سابق، ص: 172.

[24]– عبد النبي ذاكر: بلاغة المحو في رحلة ابن بطوطة، مرجع سابق، ص: 56.