الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد -تلمسان

كلية الآداب واللغات
قسم الفنون

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه LMD تخصص دراسات في الفنون التشكيلية موسومة بـ :

صورة الأمير عبد القادر الجزائري في الفن التشكيلي

دراسة تحليلية للوحات فنية تشكيلية خلال حقبة الاستعمار الفرنسي 1830 - 1962

إعداد الطالبة
بوخاري سمية

إشراف الاستاذ
د.رحوي حسين

أعضاء لجنة المناقشة

د. بلبشير عبد الرزاق	أستاذ محاضر «أ»	جامعة تلمسان	رئيسا
د. رحوي حسين	أستاذ محاضر «أ»	جامعة تلمسان	مشرفا
د. خواني زهرة	أستاذة محاضرة «أ»	جامعة تلمسان	مناقشا
أ.د. كحلي عمارة	أستاذة التعليم العالي	جامعة مستغانم	مناقشا
د. شرقي نورية	أستاذة محاضرة «أ»	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا

السنة الجامعية 2020 - 2021

بسم الله الرحمن الرحيم

صورة الأمير عبد القادر الجزائري في الفن التشكيلي – دراسة تحليلية للوحات فنية تشكيلية خلال حقبة الاستعمار الفرنسي 1830- 1962-

The Portrait of Emir Abd El-Kader in the Plastic Art - Analysistic Study of the Artistic Paintings During the Colonial Period 1830-1962 –

Le portrait (l'image) de l'Emir Abd El-Kader l'algerien dans l'art plastique -Etude analytique des toiles artistiques pendant la période coloniale1830-1962 -

إهداء

الحمد لله الذي وفقنا لهذا ولم نكن لنصل إليه لو لا فضل الله علينا أما بعد:

إلى أعز ما أنعم به الله علي من نعم بعد نعمة الإسلام

إلى والدي الكريمين

إلى قرتا عيني: بناتي آية وملاك

إلى إخوتي: سعيد، محمد وفاطمة.

إلى كل أفراد العائلة الكريمة

إلى كل الزملاء والزميلات

إلى من أدين لهم بالفضل في نجاحي

إليكم أساتذتي الأفاضل

شكر وعرفان

الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لو لا أن هدانا الله، والصلاة والسلام على المصطفى الذي لا نبي بعده أمّا بعد:

ليسعني إلا أن أتقدّم بأسمى عبارات الشكر والامتنان إلى كل من أمدّني يد العون وأخص بالذّكر أستاذي المشرف "د. رحوي حسين" الذي احتضن هذا العمل وأفاض علي بعطائه ورحابة صدره.

أقدّم شكري المتوّج بأسمى آيات التّقدير إلى أساتذتي الكرام أخص بالذكر أد.بسنوسي سيدي محمد الغوتي، أد.قلفاط رشيدة، أ.د كحلي عمارة، د.قرزيز معمر، د.أحمد بويردن، د.جمعي رضا، أ.رحاب نور الدين، د.ماهر الناصري، د.يحي بشلاغم... الذين أمدوني بخبراتهم الواسعة وعلى تشجيعهم وتوجيهاتهم القيمة.

وإلى كل من ساهم في إثراء معا رفنا ، أساتذة قسم الفنون الكرام بدون استثناء، أخص بالذكر رئيس القسم د. سوالمي حبيب، د. بلبشير عبد الرزق، د. شرقي نورية، د.خواني زهرة، د.بن ويس مامة، د.بن أباجي ليلى ود. بن مالك حبيب.

إلى مجموع الفنانين أخص بالذكر حسين زياني، وكل أساتذة مدينة معسكر على تكرمهم بتسهيل كل عقبات العمل التي كانت تعترض طريقي .

أجدد شكري وعرفاني إلى كل هؤلاء وجازاهم الله عني خير جـــــــزاء.

مقدمة

مقدمـــة:

يشكّل الاهتمام بالفنّ والقيم الجماليّة عنصرا جوهريّا في تكوين الإنسان ، إذ مورس (الفنّ) منذ فجر التّاريخ، وكان بمثابة الاهتمام الجوهريّ في أغلب الحضارات، حيث سجّل الإنسان من خلاله مشاعره ووجدانه على جذوع الأشجار ، وجدران الكهوف والمسطح من العظام والصّخور. وقد شكل هذا بعدًا إنسانيًا في تطوّر نشاطه الفنّي، وفي تعدّد معانيه ودلالاته الّتي تستوقف الدّارس وتحثّه على التّفكير في دراستها. والصورة الفنّية الّتي تسلك هذا الحقل(الفنّ التّشكيلي)، هي مجال خصب غنّي بالأشكال والألوان الّتي سجّلها الإنسان ، والتي تعد جوهر الفنون البصرية بما تنتجه من لغة جديدة، استحوذت بها على الطّاقة البصرية لدى الإنسان، حيث تطوّر الأمر إلى تفاعل لا مرئي بين الصّورة ولاوعي الإنسان.

والمثيـر في الأمـر أنّه على الرّغم من اختـراع الكتابة الّتي تعدّ المنعـرج الحاسـم في التّاريخ، إلاّ أنّ الصّورة الفنّية لم تضمحل ولم تتراجع، بل وجدناها في تقدّم مستمر ينبئ بأنّ المجتمعات الإنسانية لم تتمكّن من الاستغناء عنها ولا من استبدالها بأيّة وسيلة اتّصالية أخرى، فقد شهدت الصّورة تحوّلات فنّية أثّرت وبشكل كبير في إنتاج مفاهيم جديدة ، أسهمت في إثراء كافة النّشاطات الإنسانية الثّقافية والجماليّة، كما أصبحت ذات قوّة تعبيريّة عالية المستوى . ولهذا فقد آن الأوان لنكوّن وعيا بصريّا، وثقافة بالصّورة قصد الانخراط في حضارتنا وفهم لغتها، سواء كان ذلك على مستوى قراءة الصّورة وتحليلها، أو على مستوى تأويليها.

ونحن إذ نتناول في بحثنا المقدّم موضوع الصّورة، فإنّنا نريد تحديدا تلك الصّورة الفنّية الّتي تشكلها ويلوّنها يد الفنّان المبدع دون غيرها من الصّور، واختيارنا هذا مبنيّ على قيمة الفن التّصويري في حدّ ذاته باعتبار أنه نتاج بشري فريد، وعلى إمكانياته الفائقة في توصيل الرّسائل والتّعبير عن شخصيّة الفنّان وبيئته الاجتماعيّة والثّقافيّة والتّاريخيّة الّتي ينتمي إليها. والتّركيز في دراستنا هذه سيكون منصبّا على سيميائيّة الصّورة الفنّية نظريا، مع محاولة خلق تفاعل جدّي بين الدّراسة النّظريّة والتّطبيق على اللّوحات الفنّية التّشكيليّة – ذات بعدين – عند عدد من الفنّانين سواء كانوا عربا أو مستشرقين؛ لاستجلاء ما تخفيه الصّورة من رموز ودلالات، خاصّة أهداف الغرب من تمريره للرّسائل البصريّة، لأن وراء كلّ صورة أيديولوجيا – كما يقولون – وهو ما يبرز لنا مشروعيّة البحث السّيميولوجيّ للرّسالة البصريّة؛ من أجل الكشف عن أبعادها الرّمزيّة والثّقافيّة والإيديولوجيّة. فالصّورة هي اللّغة العالمية الّتي تعلوا كل اللّغات البشرية، والّتي تستحق التّأمل

والبحث بوصفها حقلا قديما – جديدا من حقول البحث الحديثة ، إذ تؤثّر تأثيرا عميقا في المتلقي فتترك بصمة واضحة وأثرا بليغا في مخيّلته وذاكرته، كما تؤدّي جماليّة الصّورة دورا كبيرا في جذب انتباه ه (المتلقي).

وفي هذا الإطار يأتي هذا العمل الّذي سنحاول من خلاله تسليط الضّوء على عَلَمٍ من أعلام الجزائر، وذلك من خلال الأعمال الفنّية التّشكيلية الّتي اتّخذت من شخصه موضوعا لها؛ في فترة من التّاريخ أراد الاستعمار الفرنسي أن يزيل الجزائر وطنا وشعبا، وكان القضاء على نخبة المجتمع وتدجينها أحد وسائله الأساسيّة في تحقيق أهدافه على المدى الطويل. وقد اهتمّ عدد كبير من الدّارسين في القديم والحديث بالكتابة عن الأعلام، فبقدر ما اجتهد هؤلاء في خدمة التّاريخ الوطني وتخليد مآثر الأمّة الأزلية، بقدر ما أصبح من الواجب حفظ ذكراه م وسيرهم، وهذا قليل ممّا يجب نحوهم.

إنّ الفنّان الّذي يرسم لوحة فنّية أو ينحت منحوتة ...إلخ، يجسّد فيها إحدى هذه الشّخصيات إنّما يقدّم أحداث التّاريخ أو يعكس جانبا من جوانب حياتها(الشّخصيات) في قالب فنّي، إذ تعدّ الصّورة الوعاء الّذي يحوي في داخله ثروات المجتمع الحضاريّة، كما تشكّل اللّوحة الفنّية – موضوع دراستنا– مجالا ثريّا لوضع الأحاسيس والعواطف والتّأريخ للذّات، وإن بشكل رمزي. ولأجل هذه الغاية وغايات أخرى اخترع الإنسان التّصوير إلى جانب اللّغة حفاظا على ذكرياته التّاريخية ووجوده المادّي والفيزيقي ليكون شاهدا على لحظة قد عاشها هذا الإنسان بالفعل. وفي هذا الصّدد تحضرنا عبارة قيلت مفادها أنّ: " التّاريخ هو وعاء التّراث وحاضنته فإنّ الكتابة تستلهم مكوناتها التّراثية الّتي لا تزال تعيش في وجدان النّاس كي تستخدمها في إحداث التّواصل الحيّ بين النّص الإبداعي وبين المتلقّي..".

غير أنّه كثيرا ما عادت إلى ذهننا عبارة أخرى قالها المؤرّخ الشّاعر" **أبو القاسم سعد الله**" مفادها أنّنا شعب يحسن صنع التّاريخ ولكنّه لا يجيد روايته والتّأريخ لما يصنعه. فالذي لا يستطيع أن يستقرئ ماضيه فكأنه لم يعشه أصلا. والمكنون التّاريخي مترابطة مداخله ومتواصلة من القديم إلى الوسيط إلى الحديث فالمعاصر، بما في ذلك فترتي المقاومة والثّورة التّحريريّة. وعليه ومن بين الشّخصيات التّاريخيّة والفكريّة الّتي استقطبت ومازالت اهتمام الكثير من الباحثين والمؤرّخين سواء على المستوى الوطني أو الدّولي شخصيّة " **الأمير عبد القادر**

الجزائري"، وإن كان بحثنا يدور في فلك فن التّصوير و اللّوحات الإبداعية الّتي تناولت من شخصه (الأمير عبد القادر) موضوعا لها؛ فإنّه سيختصّ بتناول هذا الفنّ عند أبرز الفنّانين وذلك على المستوى الوطني والعربي وحتّى عند بعض المستشرقين.

ونحن من خلال هذا البحث نسعى إلى الكشف و الوصول إلى حقيقة الدّلالات الكامنة وراء ظاهر اللّوحة، ونعني البحث عن ما الّذي يريد أن يبلّغه ويعبّر عنه هذا الفنّان من خلال لوحاته الفنّية حول **الأمير عبد القادر** الجزائري.

أهمية البحث:

تكمن أهميّة هذا البحث في التّعرّف على دلالات الصّورة، وهذا يسهم في تكوين وعـــي بصريّ وإلمام ثقافيّ حول ما تحتويه الصّورة من لغة، إذ لم تعد الصّورة تسجيلا للحظة مرئيّة في مكان ما، فقد تجاوزت وظيفتها التّقنية ودخلت في عمليّة الصّياغة الذّهنيّة. فالصّورة وإن صارت قادرة على فضح الحدث، ولكنها صالحة أيضًا للاستعمال من أجل إخفاء حقائق كثيرة. فالصّورة في كثير من الأحيان تعكس نيّة ملتقطيها في تمرير رسائلهم، ولكن مداليلها تتعدّد بتعدّد النيات وتعدد المتلقين لها. وفي كثير من الأحيان كانت الصّورة الملتقطة سببا في بروز الشّخص أو تهميشه.

هذا ونستوحي أهمّية هذه الدّراسة من الأهمّية الخاصّة الّتي توليها الدّراسات السّابقة، نظرًا إلى العدد الهائل من المقالات والمؤلفات الّتي خصّصها له المؤرخون والباحثون في بلادنا أو خارجها، خاصّة الفرنسيّين. وفي الغالب الأعم نجد المتخصّصين الأجانب الّذين عُنوا بشخصيّة الأمير لم يبوّئوه المنزلة الّتي هو جدير بها، ذلك أنّه عند بعضهم رجل ممتاز ينبغي التّعريف به وعدو لدود لدى بعضهم الآخر، فعلى سبيل المثال يمكن أن نسجل من الفريق الأوّل الفنّان السويسري "**شارل إينارد**"، وحسبُ القارئ أن يطّلعَ على الأعمال الفنّية حول الأمير **عبد القادر** ليدرك إلى أيّ حدّ كان الأمير يوحي إليه بمعاني البطولة والعظمة ويملؤه بمشاعر الإعجاب.

"في المقابل، وعلى خلاف هذا يتّهم العقيد " **أزان**" **الأمير** بالتّعصّب كما يبدو ذلك في العنوان الفرعي لكتابه:

Abd el-Kader 1808-1883, du fanatisme musulman au patriotisme français.

"**عبد القادر من التّعصب الإسلامي إلى الوطنيّة الفرنسيّة**". فقد عملت الأهواء الشّخصية في معظم الأحيان على تشويه هذا الرّمز، رجل الثّقافة والفكر والدّين.

نرى هنا أنّ المسألة جديرة بالاهتمام والعناية وتتطلّب جهدا علميّا موضوعيّا يرفع كل هذه التّهم عن الأمير. وإنّ هذا التّأويل الخاطئ لم يطل فكر الأمير عبد القادر فحسب ولكن قد طال سيرة حياته أيضا ونهاية حكمه وجهاده وأمور كثيرة.

كلّ هذه الخلفيات بإيجابياتها وسلبياتها سنجد انعكاساتها على صورة الأمير" **عبد القادر**" في الفنّ التّشكيلي بصفة عامّة وهذا لبّ موضوعنا، ولا يهمّ في مضمارنا هذا الحديث عن الوقائع التّاريخية والتّقلّبات السّياسيّة، بل ما يهمّنا هو الجانب الفنّي في الموضوع.

أسباب اختيار للموضوع:

لعلّ أبرز المحفّزات الذاتية التي أدت إلى اختيارنا للموضوع أنّه يتّصل بشخصيّة ذات شأن عظيم في تاريخ الجزائر الحديث، إنّها شخصيّة الأمير **عبد القادر** بكلّ هالتها البطولية الّتي لطالما كانت مبعث فخر في أنفسنا، وحافزا مثيرا للرّوح الوطنيّة ولأمجاد الانتماء العربي الإسلامي الأصيل، من هنا رسا انتخابنا للأعمال الفنّية الّتي اتّخذت من الأمير **عبد القادر** موضوعا لها، ثم تسجيلها مشروعا للبحث، والّتي حاول معظم الفنّانون من خلالها تقديم طريقة بناء فنّي جسّدوا من خلاله متخيّلا فنّيا حول هذه الشخصيّة هذا من جهة. ولإعجابي الشّخصي بلوحات الفنّانين حول شخصيّته من جهة ثانية، إذ وجدت فيها قيما جماليّة من حيث الشّكل جديرة بالاقتناء وا لكشف عن مضمونها، وأيضا رغبتي الملحّة في معرفة سرّ الاهتمام الكبير للفنّانين المستشرقين خاصة بتصوير **الأمير عبد القادر** حيث تتواجد العشرات من اللوحات الفنية التي مثلت شخصيته.

أما الأسباب الموضوعيّة فكانت انعدام الدّراسات في سيميولوجيا الفنّ، خاصّة الأعمال الفنّيّة الّتي تناولت الشّخصيات ذات الحضور المشهود في الجزائر على غرار شخصيّة الأمير **عبد القادر** الجزائري. إذ لم نولي تراثه اهتماما كبيرا ولم نعطه ما يستحقّ من قراءة وتفكيك واستنطاق يتوازى مع قامته الجهاديّة، خاصة بعد التزيف والتحريف الذين طالا فكره وحياته بأكملها. فلطالما عدّ الاهتمام بالشّخصيات التّاريخية والثّقافية والفكريّة، ضرورة يفرضها التّنقيب عن الجذور الحضاريّة، والثّقافة الأصليّة للشّخصيّة الوطنيّة، قصد إثبات الذّات وصيانة الهُويّة والصّمود في ظلّ تداعيات الحداثة.

الإشكالية:

إنّ الأبعاد الاتّصالية للصّورة الفنّيّة تتمثّل في كونها وسيلة للتّعبير، يستعملها الفنّان من أجل بثّ مشاغله ومواقفه، حيال القضايا الّتي تهمّه والّتي تعكس بدورها البيئة الّتي تحيط به، زيادة على ذلك فإنّها مساحة مشحونة بالرّسائل الّتي تستهدف الجمهور المتلقي وتحاول التّأثير فيه، فهي في مجملها حقل خصب غني بالدّلالات والمعاني الكامنة الّتي تحتاج إلى من يسّلط الضّوء عليها ويكشفها.

على هذا الأساس، تنصبّ دراستنا في البحث عن ما تودّ إبلاغه الصّورة الفنّية؛ أو بالأحرى اللّوحات الفنّيّة التّشكيليّة الّتي اتّخذت من الأمير **عبد القادر** الجزائري موضوعا لها ، مشيرين في الوقت ذاته إلى أنّ اختيارنا لهذه اللّوحات بالذّات لم يكن اعتباطيا، بل هو مبني على عدّة اعتبارات أهمّها:

- أنّ هناك الصّورة الّتي قدّمها الفنّان العربي بشكل عام ، والجزائري بشكل خاص عن الأمير **عبد القادر** والتي اتسمت بالطابع التّبجيلي، فهو سليل نسب رفيع، وفارس بارع، ومجاهد مظفر ورجل دولة حصيف (منتهى الرشد) ، وشاعر ملتزم، وصوفيّ متبحّر، وفقيه ملمّ، وعلاّمة وحبر فهامة، واجتماعي نشيط... .
- كما نشير إلى أنّ التّطور التّصاعدي في تدعيم نفوذ فرنسا السّياسي ، والاقتصادي والعسكري والثّقافي في منطقة الجزائر ، كان سببا مباشرا في انفتاح أبواب الشّرق الإسلامي أمام قوافل الفنّانين والأدباء وغيرهم. فقد زار الشّرق في النّصف الأوّل من القرن التّاسع عشر حوالي 150 فنّانا فرنسيّا ، بحيث شكّل الاستشراق تيّارا أساسيّا داخل الحركة الفنّية التّشكيليّة الفرنسيّة واستقطب غالبيّة فنّانيها ، منهم من عُني بشخصيّة الأمير **عبد القادر** كموضوع لأعمالهم الفنّية على غرار الفنان "**فيرنيه هوراس**" الّذي رسم أكبر عدد من اللّوحات حول هذه الشّخصية الرّياديّة. وتجدر الإشارة إلى أنّ الفنّانين المستشرقين لم يشكّلوا وحدة متجانسة في الرّؤية السّياسيّة والاجتماعيّة، رغم معاداتهم للنّظام البرجوازي.

فهناك من أيّد مبدأ حريّة الشّعوب والعدالة الاجتماعية كـ : **بايرون، شيلي، ديلاكروا، بوشين..** وغيرهم، وهناك من أظهر الدّعم للسّياسة الاستعماريّة على غرار: **لامارتين، فيرنيه هوراس ،**

شاتوبريان .. وغيرهم، وهناك من أظهر تناقضا في مواقفه السّياسيّة وذلك في مراحل مختلفة من حياته الإبداعيّة.

هذا وقد وجدنا أنفسنا منقادين منهجيّا إلى صياغة التّساؤل الآتي:

ما هي الأبعاد الصّريحة والضّمنية الّتي عُبّر عنها في التّمثيل التّشكيلي لصورة الأمير عبد القادر الجزائري في لوحات الفنّانين عموما عربا كانوا أم مستشرقين ؟

إنّ مثل هذا التّساؤل يثير عقليّا عدّة تساؤلات فرعيّة مرتبطة به مباشرة.

- ✓ هل استطاعت هذه اللّوحات محلّ الدّراسة أن تعكس البيئة الثّقافية، والاجتماعيّة والسّياسيّة للمجتمع الجزائري في الفترة الّتي تناولتها كسياق تاريخي؟ بعبارة أخرى، هل استند الفنّانون في أعمالهم على المّادة التّاريخيّة؟
- ✓ هل توافقت الصّورة الممنوحة للأمير **عبد القادر** والمنظور الثّقافي الإسلامي؟
- ✓ كيف يمكننا توظيف الصورة في استرجاع الموروث الثقافي والتاريخي من خلال تمثيلها للشخصيات التاريخية عموما؟
- ✓ ما الدّوافع الحقيقية الّتي تقف وراء توظيف الفنّانين المستشرقين لشخصيّة الأمير **عبد القادر** واتّخاذها عمودا فقريا لأعمالهم؟
- ✓ هل الأمور تقف عند حدود المواقف الإيديولوجيّة، أم أنّ هناك دوافع أعمق كانت سببا في ميلاد هذه الأعمال؟
- ✓ ما الآليات الفنّيّة المعتمدة في الأعمال الفنّيّة من أجل إدراك غايات الفنّانين؟

الفرضيات: للإجابة عن هذه التّساؤلات ندرج مبدئيا الفرضيات التّالية:

- ➢ أنّ هذه الأعمال الفنّية صارت سلاحا ذا حدّين إذ تحفظ جزءا مهمّا من ذاكرة الشّعب من جهة كما ينتاب بعضها اللّبس والتّزييف من جهة أخرى، فهي إعادة بناء للآخر وفق التّصور والمصلحة.
- ➢ أنّ الصورة تصوّر فردي أو جماعي تدخل فيه عوامل ثقافية وشعورية، موضوعية وذاتية، إذ تتكون الصّورة من خلال عوامل الاحتكاك والتّبادل والتّأثير والتّأثر.

فالفنّ التّشكيلي تناول للواقع المرئي وإعادة صياغته بصورة جديدة، يقول "**بارتلت**" **Bartlet** في تعريفه للصورة:' قد يعبّر الفرد عن الصّورة وهو متأثّر بنفسه الدّاخلية'، كما يفسّر " **مارليو**"

Marlieu الصّورة بأنّها عامة وشاملة وتحمل شكلا ووظيفة ومعنى حيث يقول:' إنّ الصّورة عمل لا شعوري، لا تتوفّر له الوسائل الخاصة به قبل الإنجاز، ولا يمكن تمييز السّيرورة الّتي تمرّ بها الصّورة أثناء إنجازها، وأنّ هذه الصّورة مختلفة باختلاف المجالات الّتي تتكوّن فيها، وأنّ لهذه الصّورة خاصية معقّدة تكمن في حركيّتها ووجدانيتها.. وأنّها تتكوّن حسب السّمات الشّخصية للفرد، فالميول يأخذ شكلا مقابلا أثناء فترة التّصوّر، وأنّ الرّسّام عند انتهائه من لوحته يحصل على الإحساس الّذي كان يبحث عنه'، أي أنّه أثناء عمليّة التّصوير تتدخّل مؤثّرات داخلية في التّأثير على محتوى الصّورة الّتي يكوّنها أو يرسمها لمن حوله.

الهدف من الدراسة:

يهدف البحث إلى الكشف عن البنية الفنّية لهذه الأعمال وعن الرّسائل والدّلالات الّتي يمكن أن تحملها الصّورة الفريّة، حيث يقوم بناء العمل الفنّي على التّوافق الدّقيق بين الشّكل بكل عناصره والمضمون الّذي تحدّده رؤية الفنان وثقافته وموقفه ووعيه بكل من التّراث الإنساني وملامح اللّحظة الرّاهنة وحتّى استشراف المستقبل.

كما تهدف هذه الدّراسة إلى تقديم تمهيد نظري وتحليل متّسق عن الصّورة التّشكيلية بغية محاولة الشّرح للمشاهد لغة الصّورة وقيمتها الإنسانية، ومعرفة حقيقتها ومشكلة إيحاءاتها.

مناهج البحث:

تمثّل هذه الدّراسة إطارا نظريا منهجيا لقراءة الصّورة الفنّية بأسلوب مسحي وتحليلي (الطريقة الوصفية التحليلية أو التّأويلية) وهو الأسلوب الأقرب لطبيعة المادة ورصد الظواهر وعرض النماذج على أساس من البحث والمقاربة تماشيا مع هدف الدّراسة، استندنا فيه إلى معاينة بعض الأعمال الفنية التّشكيلية المنتجة، واستشراف البائن والمأمول من فعلها الإيحائي. ولعلّ ما تتطرّق له – هذه الدّراسة– من تعريف بالصّورة، وبعناصرها البنائية وخصائصها ومعرفة حقيقة تداعياتها وإيحاءاتها على النّاس بالأمر المهم مناقشة وتحليلا. وأنّ إيجاد العلاقة بين كل ذلك وثقافة وفلسفة المجتمع السّائدة، يعدّ مدخلا لفهم المعادلة الإنسانية. ولعلّ ما تبنى عليه هذه الدّراسة في إجراءاتها، كفيلة باستخلاص نتائج مفيدة تساهم في تسليط الضّوء على موضوع الصّورة وذلك بإتباع خطوات إجرائية اعتمدت تقنية الوصف لحصر وتحليل بعض المكوّنات والعناصر الظّاهرة والخفيّة الملائمة للقراءة التّشكيليّة. ونظرا لأن طبيعة دراستنا ترتكز أكثر على عمق

المحتوى الباطن أو الضّمني، فإننا سنزاوج بين خصائص التّحليل البنيويّ وبعض إجراءات المنهج السّيميائي لكونه ملائما لبعض الدّلالات الكامنة وراء بنى النّص. هذا التّحليل الّذي سيمكّننا من إدراك المعاني الخفية وراء الخطوط والأشكال والمساحات اللّونية، انطلاقا من الطّريقة الّتي اعتمدها الفنّان في تقديم مادّته، وما إذا اتّكأ فيها على حقائق التّاريخ ومقرّراته الموثقة ناهيك عن المحطّات التّاريخيّة الّتي سنوظّفها في دراستنا هذه، وفقا لطبيعة المادّة الّتي تستوجب منّا العودة إلى الماضي لتقصّي حقائق تاريخيّة معيّنة ، سواء تلك المتعلّقة بالجانب النّظري والّتي سنتطرّق من خلالها إلى سرد مختصر حول حياة الأمير **عبد القادر** – متناولين في ذلك مختلف جوانبها – أو تلك المتعلقة بالجانب التّطبيقي الّذي يدفعنا فيه التّحليل إلى الإمداد بالكثير من المعطيات التّاريخيّة في الفترة الزّمنيّة الّتي تناولتها اللّوحات محلّ الدّراسة ، وذلك سعيا منّا إلى تفادي السّطحيّة في التّحليل.

وسيتم الاعتماد على طريقة " **جيرفو لوران**" **Laurent Gerveau** في تحليلنا لعينة الدّراسة، إذ تعتبر هذه الطريقة واضحة الخطوات ويسيرة نوعا ما من حيث التطبيق، كما تعد طريقة شاملة في تحليل الصورة الثابتة بجميع أنواعها ومجالاتها وعلى رأسها الصورة الفنّية، وهي كالآتي:

1. الوصف:

أ. الجانب التقني: (اسم صاحب اللوحة، تاريخ ظهور اللوحة، نوع الحامل ، التقنية المستعملة، الشكل والحجم)

ب. الجانب التشكيلي:

- ✓ الوصف الأولي للوحة.
- ✓ الإطار والتأطير.
- ✓ الأشكال والخطوط.
- ✓ الألوان.

2. دارسة المضمون:

- ✓ علاقة اللوحة بالعنوان.

- ✓ علاقة اللوحة بالفنان.
- ✓ القراءة الثانية التّضمينية.

3. نتائج التحليل.

الدّراسات السّابقة

أثناء عملية البحث في موضوع الصّورة لاحظنا أنّ هناك مجموعة بارزة من علماء الغرب خاصة والعرب الذين غاصوا وتعمّقوا في دراستها على المستوى السّيميائي وذلك على غرار:

- ➢ **الغرب:** "**رولان بارث**" الّذي اهتمّ كثيرا بالصّورة خاصّة بلاغة الصّورة الإشهارية، ورأى أنّ دراسة الصّورة تستوجب التّركيز على دراسة الرّسالة اللّغوية والصّورة التّقريرية وبلاغة الصّورة، وقد خصّص للإشهار دراسات قيّمة على غرار كتابه الموسوم بـ" **عناصر السّيميولوجيا** " وكتاب "**المغامرة السّيميولوجية**" إلى جانبه نجد " **جاك دوران**"، "**جورج نبيو**"، "**جوردان ولابرو**" و"**برنان توسان**" في كتابه: **ما هي السيميولوجيا؟**..وغيرهم.
- ➢ **العرب:** نجد " **سعيد بن كراد** " الّذي له مجموعة من المؤلّفات والدّراسات حول الصّورة الإشهارية خاصّة. ويليه " **البهنسي**" و" **قدور عبد الله الثاني** " في كتابه " **سيميائية الصّورة** "، ونجد أيضا " **حميد لحميداني، عبد المجيد العابد ، محمد خلاف ، عبد المجيد نولسي ، جعفر عاقيل**... وغيرهم.

وفيما يخصّ موضوع دراستنا "الصّورة الشّخصية" (البورتريه) فقد جاءت بحوث الدّكتور" **كلود سيجود**" **Claud Sigaud** لتؤكّد قانون أشكال الوجوه المفتوحة والوجوه المغلقة، هذا القانون الّذي يقول أنّ تغيّر الطّباع والتّعابير يرافقه تغيّر بخطوط وألوان وأشكال الوجوه حيث لا يمكن عزل الرّوح عن الجسد ولا التّركيب العضوي عن التّركيب النّفسي، فمن خلال الوجه يقوم الإنسان بالتّعبير عن القيم الأساسيّة للرّوح والنّفس.

وأيضا وفاء وتقديرا واعترافا مني بالجميل أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى المؤرخ الجزائري' **أحمد بويردن**' الذي لم يدّخر جهدا في مساعدتي. والذي كثيرا ما ساندني وأمدني بمعلومات قيمة تخص الجانب التطبيقي من الدراسة. فكان صاحب الفضل في توجيهي بالنصح والتصحيح أثناء مقابلته شخصيا وإيصالي إلى المراجع المطلوبة.

ومحاولة منّا الإحاطة بكل جوانب الموضوع ارتأينا تقسيم بحثنا هذا إلى مقدّمة، مدخل، جانب نظري وآخر تطبيقي حيث يندرج ضمن كل منهما فصلين، ف خاتمة يتمّ من خلالها إدراج أهمّ النّتائج المتوصّل إليها.

يتناول المدخل تحديد مفاهيم الدّراسة على رأسها مصطلح الصّورة الّذي تتعدّد معانيه، إذ يُتداول مفهوم الصّورة في علوم متباينة، كما تناولته مختلف المذاهب والحركات والمناهج النّقدية بالدّراسة، وقد أدّى هذا إلى اتّساع مفهومها ليعبّر عن كثير من جوانب الإبداع الإنساني، لننتقل إلى مفهوم الصّورة الفنّية، فالـوجه الإنساني(الصّورة الشّخصية " Portrait")، سيميائيّة الصّورة، العلامة، التّلقي، الوعي.

أمّا الجانب النّظري فسنتطرّق في فصله الأوّل إلى أبعاد الصّورة باعتبارها خطابا بصريا، إذ نرى غالبية النّاس أنّ الفنّ يندرج ضمن قائمة الأمور التّرفيهية والكمالية الّتي ليس لها من وظيفة إلاّ إمتاع النّفس البشريّة بالجمال، ولكنّ الباحثين الأكاديميين لهم نظرة مغايرة، حيث يعدونه حقلا خصبا للدّراسة والبحث على صعيد عدد كبير من مجالات العلم والمعرفة وعلى رأسها البحوث الاتّصالية، وبصفة أخص السّيميولوجية الّتي تسعى إلى تفكيك مكوّنات العمل الفنّي وتحليلها من أجل الوصول إلى معانيها غير المصرّح بها.

وأمّا الفصل الثاني من الجانب النّظري فسنتناول من خلاله آليات إنتاج الصّورة التّشكيلية وقراءتها، فـللصّورة وسيلة تواصليّة فعّالة متعدّدة الوظائف وعنصر من عناصر التّمثيل الثّقافي وبخاصّة فيما تقتضيه الثّقافة البصريّة في زماننا، وانطلاقا من أهمّيّة ثقافة الصّورة في النّواحي الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة.. وتعاظم دورها لاسيما في الإعلام الحديث في عصر العولمة، وجب إعادة الاعتبار إلى مكانتها التّرميزيّة ضمن قيم المجتمع وأعرافه. إذ لا يكمن أثر الصّورة في الخطوط ولا في الظّلال ولا الأبعاد والألوان فحسب، بل الأمر يتعدّاه إلى وسائل أكثر وقعا من النّاحية البلاغيّة وهو الجانب التّرميزي؛ وكما اتّفق أغلب الباحثين أنّ النّسق اللّغوي يبقى قاصرا أمام بلاغة الصّورة، فهذه التّقنيات تُعتمد في تمرير الأفكار وتبديل الذّهنيات.

هذا وسنتطرّق إلى تحوّلات العلاقة بين الوعي والواقع وأثره في قراءة الصّورة التّشكيليّة فكل الصور تنبثق عن وعي مهما كان صغيرا، بـ "الأنا " في علاقته بـ "الآخر" وعن "الهُنا" في علاقته

بـ "الهُناك"، فالصّورة فارق دلالي بين منظومتين ثقافيتين مختلفتين، أو نقل بين مخيالين ثقافيين متباينين.

وهذا يقودنا بطبيعة الحال إلى الحديث عن الصّورة الذّهنية حيث تتكوّن الانطباعات – من خلال التّجارب المباشرة أو غير المباشرة – وترتبط هذه التّجارب بعواطف الأفراد واتّجاهاتهم وعقائدهم. وبغضّ النّظر عن صحّة أو عدم صحّة المعلومات الّتي تتضمّنها خلاصة هذه التّجارب فهي تمثّل بالنّسبة لأصحابها واقعا صادقا ينظرون من خلاله إلى ما حولهم، ويفهمونه أو يقدّرونه على أساسها

أما الجانب التّطبيقي من هذه الدراسة فسنعرض في فصله الأوّل: الأمير **عبد القادر** فنيا حيث سيتم من خلاله إلى عرض مختصر عن حياة الأمير عبد القادر متطرقين في ذلك إلى مولده، نشأته، ثقافته، مبايعته بالإمارة، بناء دولته الوطنية، جهاده الّذي خاضه ضد فرنسا وأسره وهجرته إلى الشرق وموقفه من بعض الأحداث ورحلاته وأخيرا وفاته.

هذا وسنخصّص جانبا منه حول الوصف الفيزيائي للأمير **عبد القادر** من خلال بعض الشّهادات، ومن جهة أخرى وجب الإحاطة بالجانب التّرميزي الّذي اصطنعته دولة الأمير **عبد القادر** وهي تسعى لتثبيت قواعدها على الأرض وفي وجدان الأهالي، كأن نقف عند أهمّ الشّارات الرّمزية الّتي نحسب أنّ الأمير قد سعى من خلالها إلى أن يعبّر عن رسالة حكمه وسياسة دولته بصورة سافرة وحيّة، ولعل في مقدمة تلك الشّارات: الرّاية. كما علينا الاهتمام أيضا بالزيّ العسكري الأميري، فالأزياء العسكريّة إنما هي وجه، إلاّ أنّ قسمات هذا الوجه تحمل دلائل تعكس شيئا من وجدان الأمّة وفلسفتها ومن ذوقها، بل ومن بيئتها.

وفيه جزء آخر يتم من خلاله جمع معظم الأعمال الفنية الّتي اتّخذت من شخصية الأمير **عبد القادر** موضوعا لها، فقد مُثّلت صورته في المنحوتات (تماثيل، النحت البارز)، والصور الفوتوغرافية، اللوحات الفنية، وفي الطوابع البريدية، الأوسمة، المسكوكات، الأوراق النقدية، وفي السّينما وأغلفة الكتب والمجلات...إلخ.

أمّا الفصل الثاني من الجانب التطبيقي فسيتم من خلاله تحليل عينة الدراسة والمتمثلة في خمس لوحات فنية أربعة منها أعمال فنية لفنانين مستشرقين وأخرى للفنان الجزائري محمد راسم.

وذلك ما قد لنا – في دراستنا التّحليلية للّوحات الفنّية – الكشف عن ثقل المعاني التي تحملها والدّور الاتّصالي الكبير الّذي تؤديه، ذلك أنّ هذه الأعمال البديعة المظهر ما هي في الحقيقة إلاّ وسيلة اتّصالية وتعبيرية، لغتها الخطوط والأشكال والمساحات اللّونية، أيّ أنّها لغة مبنيّة على جملة من الدّلائل البصرية أو الأيقونيّة الّتي تجتمع وتندمج فيما بينها لتكون لقطة مصوّرة ذات موضوع معين، تحمل رسالة محددة أراد الفنّان إيصالها إلى جمهور لوحته التي تمثّل مساحته الخاصّة للتّعبير عن انشغالاته وآرائه ومواقفه اتّجاه القضايا الّتي تشغله. الأمر الّذي يفتح الباب على مصراعيه أمام الباحث الّذي يريد صبر أغوارها وكشف ما أستتر منها، قصد الوقوف على أدقّ مكوّنات المستوى الفني لهذه الأعمال الفنّية، وقد ركزنا أكثر في بحثنا على صورة الأمير **عبد القادر** بين الحقيقة والتّضليل.

أملنا كان أن نجد صورة صادقة لرجل شغل عصره، ومازال يشغلنا حتّى الآن. فهذه الشّخصية البطوليّة لم تنل حقّها كاملا من البحث والدّراسة، وما كتب عنها بأقلام أجنبيّة كان أشدّ ظلما وافتراء. ولعلّ أنكى صور هذا الظّلم ما استهدف جانبه الرّوحي والحضاري وانتمائه العربي الإسلامي.

وكانت الخاتمة بمثابة حوصلة لأ همّ النّتائج المتوصّل إليها من خلال الدّراسة التّحليلية للأعمال الفنّية. مشفوعة بقائمة المصادر والمراجع الّتي استعنّا بها في إنجاز هذا العمل.

في آخر هذا التقديم يطيب لي أن أتوجّه بخالص الشكر وبوافر التقدير إلى أستاذي المشرف الدكتور **رحوي حسين** لتعاونكم ودعمكم وتشجيعكم الكريم، سائلة الله العظيم أن يثيبكم عني خير ثواب.

يوم: 01-02-2021

الإطار

النظري

مـدخـل

1. مدخل: مصطلحات الدّراسة

وتتمثّل مفاهيم هذه الدّراسة فيما يلي: الصّورة، الصّورة التّشكيليّة، الوجه الإنساني (الصّورة الشّخصية– Portrait –)، سيميائيّة الصّورة، العلامة ، التّلقي، الوعي، أمّا الأمير عبد القادر فسيخصص له فصل كامل نتناول من خلاله مختصر عن حياته، صفاته (الفيزيائية والروحية) ونخبة من الأعمال الفنّية الّتي اتّخذت من شخصه موضوعا لها.

1.1 الصّورة:

تؤدّي الصّورة دورا أساسيا في حياتنا اليومية، حيث أصبحت في عصرنا الحالي ملازمة لنا حتّى بدت مرتبطة بنا على نحو لم يسبق له مثيل في كلّ جوانب الحياة، فصرنا نعيش زمن الصّورة بالتّوازي مع زمن الكلمات. والملاحظ اليوم أنّ هناك فرقا جوهريّا بين صور اليوم وصور الماضي، ذلك أنّ هذه الأخيرة (صور الماضي) كانت تعكس الواقع ومتوقّفة عليه، أما صور اليوم فتسبق الواقع وتمهّد له، ولهذا وجب علينا معرفة حقيقة الصّورة وفهم لغتها وفكّ رموزها حتّى نتمكّن من معرفة ما يبثّ من خلالها، لنا أو علينا سواء بسواء.

ومفهوم الصّورة شامل ومحتمل يصعب تحديده في كلمة أو عبارة واحدة، إذ تقدّم بعض القواميس عدّة تعاريف لكلمة "صورة"؛ بدءا من الإشارة إلى عملية إعادة الإنتاج للشّكل الخاصّ بإنسان أو بموضوع معيّن، ثمّ الإشارة إلى كلّ ما هو على نحو خفيّ وغريب. كما تعدّ الصّورة وسيلة تواصلية فعّالة متعدّدة الوظائف، وعنصر من عناصر التّمثيل الثّقافي وبخاصّة فيما تقتضيه الثّقافة البصرية La culture visuelle في زماننا هذا،" وقد شهدت هذه الأخيرة عدّة تحوّلات فنّية في العصر الحديث، وكانت لها تأثيرات كبيرة في خلق مفاهيم جديدة على مختلف الأنشطة الثّقافية والمعارف الإنسانيّة" [1]، إذ تصاغ التّعريفات المختلفة للصّورة وذلك وفق اختلاف التّخصّصات. كما أنّ هناك معاني أخرى للمصطلح تجسّد " الخصائص المرتبطة بالصّورة المرئية وكذلك الجوانب العقليّة والّتي تشمل الوصف الحي

[1] مارسيلو داسكال، الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة،تر:حميد أحميداني وآخرون،الدار البيضاء،المغرب، د.ط،د.تا، ص38.

والاستعارة الأدبية والرّمز الأدبي... والطّابع الّذي يتركه شخص أو مؤسسة كما تفسّرها أو تقدّمها وسائل الإعلام الجماهيري."[1]

وتمتد كلمة صورة " Image" بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة " Icône" والّتي تشير إلى التّشابه والمحاكاة والّتي ترجمت إلى" Imago" في اللاّتينية، و" Image" بالفرنسيّة والإنجليزيّة. ولقد أدّت هذه الكلمة ودلالاتها دورا مهمّا في فلسفة **أفلاطون** وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التّمثيل أو التمثّل Représentation للأفكار والنّشاطات في الغرب[2].

أ. **<u>الصّورة لغة</u>:** عندما نطالع معاجم اللّغة باحثين عن معنى الصّورة، فإننا نجد المصوّر من أسماء الله – تعالى–.

"وإن أصل اشتقاق الصّورة من صار على كذا أيّ: أماله إليه، فالصّورة مائلة إلى شبه أو هيئة، والتّصوير جعل الشّيء على صوره، والصّورة هيئة يكون عليها الشّيء بالتّأليف"[3].

و" الصّورة من الجذر صوّر، وتصوّرت الشّيء: توهّمت صورته فتُصوّر لي، والتّصاوير: التّماثيل"[4].

أمّا مدلول الصّورة في القرآن الكريم، فإنّنا نلتقي بمادّة "صوّر" عدّة مرّات، نذكر منها:

- بصيغة الجمع (صوّركم) في سورة غافر: [آية 24] في قوله تعالى: « الله الّذي جعل لكم الأرض قرارا والسّماء بناء وصوّركم فأحسن صوركم ورزقكم من الطّيبات ذلكم الله ربّكم فتبارك الله ربّ العالمين» .
- ومرّة بصيغة المفرد (صورة) في قوله تعالى: « في أيّ صورة ما شاء ركّبك » سورة الانفطار: [آية08]، بمعنى شكّلك.

---

[1] - شاكر عبد الحميد، عصر الصورة (السلبيات والإيجابيات)، عالم المعرفة، 1999، ص12.

[2] - ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، أفرقيا الشرق، المغرب، 2002، ص17.

[3] - أبي الطيب صديق النجاري، فتح البيان في مقاصد القرآن، ج2، ط2، المكتبة العصرية صيدا، بيروت،1995، ص 174.

[4] - الجوهري الصحاح، ج2، ط2 ،1979، ص716 (مادة: صوَر).

- وبصيغة الفعل المضارع (يصوّركم) في سورة آل عمران: [آية 06] في قوله تعالى: «هو الّذي يصوّركم في الأرحام كيف يشاء لا إله إلّا هو العزيز الحكيم »، قال" ابن كثير" يخلقكم في الأرحام كما يشاء من ذكر أو أنثى، حسن أو قبيح، شقيّ أو سعيد، وفي هذا دليل على أنّ الإيجاد يكون على صفة وشكل يريده الله كيفما يشاء وبلا سبب.[1]

ومن كلام أئمة التّفسير أنّ الصّورة تعني الخلق والإيجاد والتّشكيل والتّركيب، ولفظة "الصّورة" تشير إلى فعل التّصوير، وإلى فعل التّركيب لا يقوم أحدهما دون الآخر، بحيث يمكن القول: إنّ التّصوير تركيب، وإنّ التّركيب ذو عناصر ينحلّ إليها، وأنّ هذه العناصر ذات علاقة فاعلة ومتفاعلة؛ تُثمر في النّهاية نشاطا تصويريّا ما، فمدلول الصّورة هو نشاط عناصر التّركيب".[2]

وفي الأحاديث النّبوية الشّريفة نذكر قول الرّسول –صلى الله عليه وسلم–: « أتاني اللّيلة ربّي في أحسن صورة » قال" ابن الأثير": الصّورة تُردّ في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشّيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته. وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته، فيكون المراد بما جاء في الحديث أنّه أتاه في أحسن صفته. ويجوز أن يعود المعنى إلى النّبي –صلى الله عليه وسلم–:" أتاني ربّي وأنا في أحسن صورة "[3].

ومن معاني الصّورة في معاجم اللّغة:" الشّكل والنّوع والصّفة، وفي الفّن تتعدّد الأشكال والأوصاف ممّا يُنظر بالأعين أو يدرك بالأفكار. والشّيء أو الشّخص رسمُه على الورق أو الحائط ونحوهما بالقلم أو بآلة التّصوير والأمر: وصفه وصفا يكشف جزيئاته"[4].

1 - مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّولية، ط4، مصر، 2004، ص528 (مادة صوّر).
2 - د.طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصّورة التّشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، جامعة السّودان للعلوم والتكنولوجية، قسم التّلوين – كليّة الفنون الجميلة والتّطبيقية – العدد الأوّل، يوليو 2012، ص107.
3 - ابن منظور، لسان العرب، ج28، مج4، ص 2523 (مادة: صوّر).
4 - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص528.

كما وردت العديد من التّعريفات للصّورة نذكر بعض منها كما جاء في قاموس " **روبير**" وذلك على النّحو التّالي:[1]

* هي كل ما نشاهده على شاشة التّلفاز والسّينما وجهاز الحاسوب وما يقدّمه من أشياء.

* تمثيل شيء ما بواسطة الرّسم والتّصوير الضّوئي.

* كلّ ما يظهر على مرآة أو سطح عاكس.

* رؤية كبيرة أو صغيرة لحقيقة لدينا عن شخص أو شيء ما (ذكرى).

ونجد أيضا قاموس "**روبير**" يعرّفها على أنّها " إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء، والواقع أنّ الفعل اللاتيني (Imitar) يعني إعادة الإنتاج بالتّقليد".[2] إذا تتكوّن الصّور في جوهرها من أجزاء أو أقسام من الخبرة البصرية الّتي تجري معالجتها، ويتمّ التّنسيق بينها من خلال عمليّة إدراكيّة (عقلية)، فهي قصص تتضمّن غالبا ما هو أكثر من أقسامها المكوّنة لها، فهي تمثّل أيضا الارتدادات الأكثر عمقا في أنفسنا؛ ولهذا يمكن القول بأنّ فهم طبيعة الصّورة يبدأ بالعملية الإدراكية، هذا وبتكوّن صورة ذهنية حولها والّتي نحملها في عقولنا، ويتم ذلك من خلال الانتقال من المعقولات الأولى إلى المعقولات الثانية، ثم استنطاق الأحكام الكلية من التصورات الجزئية، خاصة لما يكون العلم بالأمور حصوليا لا حضوريا.

ب. **<u>الصّورة اصطلاحا:</u>** تعدّ الصّورة مركز للتّواصل الإنساني، ولإنتاج المعنى في الثّقافة المعاصرة حيث يتمّ توجيه المشاهدين، وإنّها تشير إلى طريقة خاصّة في النّظر إلى الأشياء والإحساس بها، وقد أورد الباحث " **رمضان الصبّاغ** " رأي "**جون ديوي**" " في أنّها طريقة فعّالة وناجعة وعنصرا لبناء خبرة جديدة، وأيضا هي العنصر العقلي القابل للفهم في موضوعات العالم وأحداثه. بينما هي عند " **سوريو**" الشّيء نفسه من حيث هي موضوع لا

[1] - J.Ray-Debove, Le Robert et le international, p512.

[2] - بلقاسم سلاطنية وآخرون، سيميولوجيا الصورة الإشهارية، مطبعة جامعة محمد خيضر، ط1، بسكرة -الجزائر-، 2013، ص74

من حيث هي امتداد محض، وليست الصّور علامات أو رموز بل هي وقائع مليئة ذات حياة مستقلّة"[1].

وهي أيضا **ضربان: أحدهما** محسوس يدركه الخاصّة والعامّة، بل يدركه الإنسان وكثير من الحيوان كصورة الإنسان والجبال والأزهار.. بالمعاينة.

و**الثّاني:** معقول يدركه الخاصّة دون العامّة، كالصّورة الّتي خصّ الله بها الإنسان وميّزه عن بقية المخلوقات بالعقل، والرّؤية والمعاني التي خصّ بها شيئا بشيء، فأصبحت مدركة ومتعارف عليها بين النّاس،" فمادّة الصّورة بمعنى الشّكل، فصورة الشّجرة شكلها، وصورة المعنى لفظة، وصورة الفكرة صياغتها".[2]

وجاء مفهوم الصّورة في التّراث النّقدي العربي مركّزا على العلاقة بين ثنائية اللّفظ والمعنى أو ما يسمى بـ" نظرية النّظم"، يقول " **عبد القادر الجرجاني**": "واعلم أنّ قولنا الصّورة إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الّذي نراه بأبصارنا، فكأن نتبيّن إنسانا من إنسان، وفرسا من فرس، لخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك."[3]

وقد ورد في معنى التّمثيل للشّيء أو تقريب العلامة من موضوعها الواقعي تعريف العلامة من قبل الباحث" **أحمد بن محمد علي المقرّي الفيرمي** " صاحب الكتاب الموسوم بـ" **المصباح المنير**" في قوله: "الصّورة التّمثال أو التّمثيل وجمعها صور.. وتصوّر الشّيء: مثّل صورته وشكّله في الذّهن، وقد يراد بالصّورة تمثيل الصّفة واستحضار ملامح الموصوف كقولهم صورة الأمر كذا أي صفته، ومنه قولهم صورة المسألة كذا أي صفتها"[4].

ويقول الباحث "**أديب خظور**" حول تعريف الصّورة :

---

[1] - رمضان الصّباغ، عناصر العمل الفني – دراسة جمالية-،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،1999، ص23.

[2] - طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مرجع سابق، ص105.

[3] - عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق عبد المنعم خفاجي، د.ط، 1969، ص445.

[4] - أحمد بن محمد علي المقري الفيرمي، المصباح المنير (الصورة بين التعبير البصري وشمولية الإدراك)، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت، د تا، ص489.

" الصّورة تسجيل ثابت لحدث متطوّر منظور إليه من وجهة نظر معيّنة وفي لحظة معيّنة، وهي أيضا رؤية ذاتية بالكاميرا[1] لواقع موضوعي"[2].

كما جاء تعريف الصّورة على أنّها:" وحدة خطيّة لواقع شوهد أو أعيد إنتاجه، وذلك لتحقيق أهداف معيّنة"[3].

وقد عرفها اصطلاحا " **إبراهيم موليس**" **Abraham Molis**": الصّورة من دعائم الاتّصال البصري المؤثّرة في حساسية القارئ بشكلها وألوانها. وهي من العناصر الاتّصالية غير اللّغويّة سواء أكانت تمثيلا، رسما أو تصويرا فوتوغرافيّا، تساهم في تقديم معلومة عن شخص ما أو منتوج أو حدث، ويعرّفها الأستاذ " **عبد الرّحمن بن عمار**" في جملة واحدة وهي: الكتابة بالضّوء" [4] ويمكننا تقسيم الصّورة بحسب رأيه إلى صنفين: صورة فنّية وصورة وثائقيّة أو مهنيّة، أو كما سمّاها "صور ثابتة وصور متحرّكة " [5]، باعتبار الصّورة إحدى الدّعائم الأساسية في وسائل الإعلام الجماهيرية (الفوتوغرافيا، التّصوير، النّحت، السّينما، التّلفزيون)، وما سنركّز عليه في دراستنا هو الصّنف الأوّل أي الصّورة الثابتة، وبالتّحديد الصّورة الفنّية التّشكيليّة كالرّسم والتّصوير الملوّن وغير ذلك من الأعمال الفنّيّة الّتي هي في جوهرها صورة.

وتذهب الباحثة " **جولي M.Joli** " إلى أنّ " الصّورة وسيلة تعبيريّة، واتّصاليّة تربطنا بتقاليدنا القديمة والغنيّة بثقافتنا." [6]

هذا، وقد أصبح في الحقيقة من المتعذّر في ضوء التّداخل المعرفي والنّوعي بين الاختصاصات الولوج مباشرة إلى تحديد قاطع وسريع يلمّ في عبارة واحدة الماهية الّتي هي

[1]- أورد هنا الكاتب الكاميرا على أنها آلة تصوير، وكان عليه أن يذكر العين من باب أولى؛ ثم يعطف عليها كل ما يعمل عمل العين من المصنوعات كالكاميرا وغيرها.

[2] - نعيمة واكد،الدلالة الأيقونية والدلالة اللغوية في الرسالة الإعلامية، طاكسج كوم، د.ط،الجزائر،2012،ص117.

[3] - عبد الرحمن بن عمار، الصورة والرأي العام (السلطة الخامسة دراسة سيميولوجية)، منشورات بغدادي، الجزائر، د.تا، ص25.

[4] - عبد الرحمن بن عمار، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] - Abraham A.Molis avec la collaboration d'Elisabeth Rohmer, L'image : Communication fonctionnelle, France, Casterman, 1981, p20.

[6] - M.Joli, l'image et les signes, Paris, Armand Colin, 2011 :p258.

عليها مفرد "صورة". ولهذا سنقدّم مختلف مفاهيم الصّورة من وجهة نظر العديد من التّخصّصات على غرار مجال الاتّصال الّذي يعرّفها كالتّالي: " الصّورة هي تمثيل لموضوع ما (شخص، مجموعة من الأشخاص، شيء ما..) بواسطة الرّسم أو التّصوير أو النّحت أو التّصوير الفوتوغرافي أو الفيلم... إنّها شكل متفرّد في التّمثيل، فالصّورة تسمح للفرد بالحفاظ وكذا بالتّحكم في المعلومة المنتقاة أو المستخلصة (Extraite) من محيطها، إنّها نموذج من التّمثيل الذّهني الّذي من سماته حفظ المعلومة بشكل يسمح بأكبر قدر من التّشابه البنيوي للأشياء الّتي ندركها بحواسنا."[1]

وهي برأي "**حسن حنفي**": " العالم المتوسّط بين الواقع والفكر، بين الحسّ والعقل، فالإنسان لا يعيش وسط عالم من الأشياء... بل وسط عالم من الصّور، تحدّد رؤيته للعالم وطبيعة علاقاته الاجتماعيّة، وأنّ الحوار الّذي يتمّ بين الطّرفين إنّما يتمّ بين صورة كلّ طرف في ذهن الآخر"[2]. فالصّورة تجسّد المفهوم وتشخّص المعنى وتجعل المحسوس أكثر حسّيّة... وهي مكوّن رمزي وتأويل مرئي للوقائع والأفكار.[3]

إذا الصّورة في مفهومها الكلّي ليست إلاّ تعبيرا بصريا وإبداعيّا يسلك سبيل التخيّل وترجمة الأفكار بمعان مستمدّة من البيئة الثّقافية الّتي يتحرّك فيها خطاب الصّورة وذلك من خلال مستويين:

- ✓ **<u>المستوى الأوّل " إخباري":</u>** وهو مستوى الاتّصال بين المرسل والمتلقّي
- ✓ **<u>المستوى الثّاني "رمزي":</u>** وهو مستوى الدّلالة والمعنى الواضح أو المعنى الإيحائي

في الصّورة. وهذا ما يجعلنا نربط الصّورة بأصولها اللاّتينية الّتي ترادف كلمة " **الأيقون**"، فالصّورة في أصولها الإغريقية واللاتينية ترادف كلمة " **إيقون**"، ويراد منها المشابهة والمماثلة

[1] - Bernard Zamizet et Ahmed Silem, op.cit, Image, p258.

[2] - حسن حنفي، عالم الأشياء أم عالم الصور، مجلة فصول، عدد62، 2003، ص26-27.

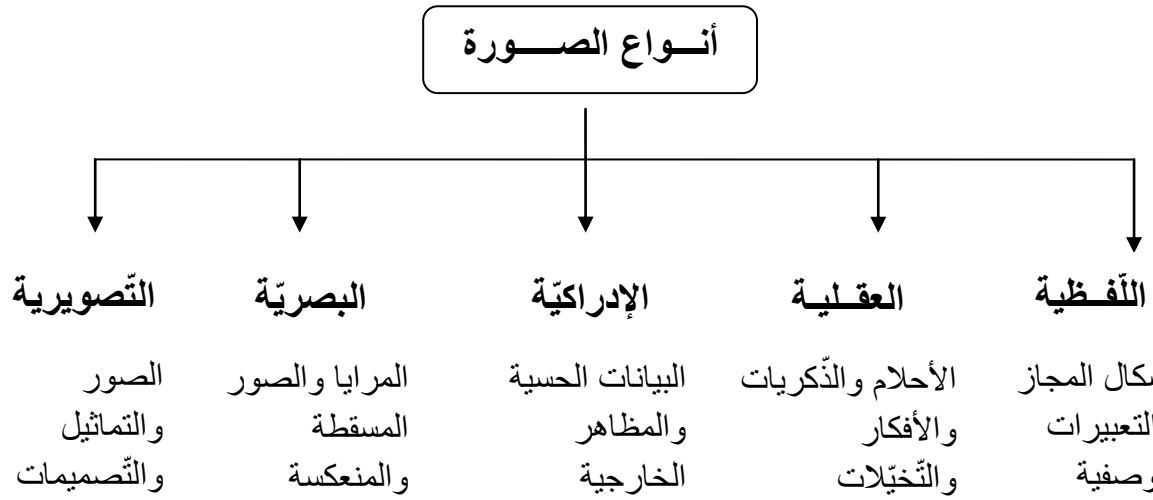
[3] - عبد الله خلف العسّاف، وظائف الصّورة الفنّية ومهامها، مجلة الوطن، الثلاثاء 26 رمضان 1425هـ/لـ09 نوفمبر 2004، العدد(1502) السّنة الخامسة، ص20.

والتي بنى عليها " **بورس**" صرح نظريّته السّيميائية ليُعتمد في اتّجاهه كمصطلح مركزي لمقاربة الصّورة.

كما أدّت الصّورة ودلالتها دورا مهما في فلسفة أفلاطون، وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة **التّمثيل/التّمثّل Représentation**، وهذا المصطلح "مفهوم مركزي للصّورة حيث نعطي لكل ما نراه صورة حتّى نمثّله على وجه لائق، وهنا يدخل مفهوم الرّمز ككاشف لحقيقة الصّورة.."[1]. وسنتطرق لهذا بالتفصيل في الفصول الآتية من دراستنا هذه.

جـ – أنواع الصورة

إذا يمكن القول أنّ الصّورة والأيديولوجية قد شكّلا الأساس للفلسفات الغربية، وقد تمّ استخدامها في السّياقات والدّراسات الفنّية والأدبيّة والجماليّة والتّاريخية... ومن الضّروري جدا عدم إهمال الجوانب أو السّياقات الاجتماعيّة والثّقافيّة والسّياسيّة. وفي ذلك يتصوّر وباختصار "**ميتشل**"**Mitchel** [2] في نظريّته حول الصّورة – في إطار علم الأيقونات – أنّ هناك شجرة أو عائلة للصّور، كما هو موضّح في الشّكل الآتي:



[1] - هربرت ريد، التربية عن طريق الفن، تر: عبد العزيز توفيق جاويد، الهيئة العامة للكتب، طبعة جامعة القاهرة، 1996، ص25.

[2] - الطاهر روابيية، سيميائيات التّواصل الفنّي، مجلة عالم الفكر، المجلّد 35، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، 2007، ص 251.

إن كل فرع من شجرة العائلة يحدد نوعا من الصّور الّتي تعدّ مركزا مهما في الخطاب الخاص بأحد الحقول المعرفية أو الثّقافية، وما يهمنا في هذه الدّراسة هي الصور الّتي تنتمي إلى فروع الرّسم أو التّصوير الفنّي (الرسومات،اللّوحات الفنّية، المنمنمات والصّور الفوتوغرافية).

2.1 الصّورة الفنّية التّشكيليّة:

تطرّقنا فيما سبق إلى مفهوم الصّورة وقبل ذلك إلى مفهوم الصّورة الفنّيّة التّشكيليّة، كذلك سنتناول مفهوم الفنّ التّشكيلي حيث لم يعرف مفهوما من المفاهيم خلافا مثلما عرفه الفن، وإنّ إشكالية المفهوم نابعة من طبيعة الفن المتفرّدة، هذا الأخير (الفن) الّذي يحتلّ مكانة مهمة بأساليبه المختلفة وما يمثّله كنوع من أنواع الصّور الّتي تحاصرنا في كلّ مكان، مخاطبا أحاسيسنا وعقولنا.

هذا، ولا يوجد بين أنواع الّنشاط الإنساني نشاط خالد خلود الفنون التّشكيليّة هذه الأخيرة التي تتعالق مع غيرها من الفنون في العديد من المخلّفات الفنّية للحضارات، ولم يبق من الماضي شيء يساويها قدرا بصفتها مفتاحا لتاريخ المدنيّة. ومازلنا منذ آلاف السّنين نستقي من الأعمال الفنّيّة الخالدة معلوماتنا عن عادات الجنس البشري ومعتقداته.. إلخ.

والفنّ التّشكيلي هو كافّة الفنون الّتي تستخدم مفردات الشّكل كاللّون والمساحة والخطّ والكتلة في التّعبير عن انفعال أو موضوع داخل قالب منظور يُدرك أساسا من خلال الرّؤية وإن تضافرت معها حواس أخرى لاستيعاب ما يحتويه العمل أحيانا من ملامس، أو ما يدمجه أحيانا بعض أتباع مذاهب فنّية بعينها من مؤثّرات حركيّة وصوتيّة. وليس المقصود بذلك مقصورا على الرّسم والتّصوير والنّحت، بل يندرج تحت هذا التّعريف الخزف والحفر والكثير من الفنون التّطبيقيّة الّتي تُعنى بالشّكل لخدمة أغراض عمليّة، وإن خلت من التّعبير عن

موضوع أو مناصرة قضيّة إنسانيّة شريطة أن تتمّ صياغة الشّكل جماليّا، بحيث يخضع لقواعد الإبداع التّشكيلي ولنسق من العلاقات المترابطة فيما بينها"[1].

إذا يقصد بمفهوم الفّن التّشكيلي تلك الأعمال والإنجازات المسطّحة الّتي تشكّلها يد الإنسان على مختلف المساحات، وبمختلف الخامات وكذلك كلّ أنواع الفنون المجسّمة كالأواني الخزفيّة والمعدنيّة والزّجاجيّة ذات الطّابع الجمالي – أيّ أنّه يغلب على ذلك العمل الجانب الجمالي الّذي يرقى به إلى مستوى العمل الفني–.

كما يعرّف الفّن التّشكيلي على أنّه " كلّ عمل فنّي يحاكي الطّبيعة (أيّ تمثيل الأشياء أو الأشخاص أو المناظر الطبيعيّة)، حيث أنّه (العمل التّشكيلي) يشبه إلى حدّ كبير الأصل المصوّر مستندا إلى أنّ الطّبيعة هي أصل الإبداع ومركز الجمال."[2]

أمّا فنّ التّصوير فهو فرع من فروع الفنّ التّشكيلي يتمّ باستخدام الخطّ واللّون. والتّصوير التّشكيلي كما عُرّف به في السّودان كمصطلح أكاديمي يعني: " الدّلالة الصّحيحة لمعنى الفعل الإبداعي الناشئ عن الرّسم والتّعبير بالألوان وتمثيل شيء وتشكيله بوساطة الخطوط والأبعاد والأحجام.. وغيرها."[3] ويمتاز هذا الأخير (التصوير التشكيلي) عن الرّسم باستخدامه للّون.

والصّورة الفنّية التّشكيليّة في هذه الدّراسة يقصد بها " اللّوحة الفنّيّة " الّتي أنتجها الفنّان، هذا الأخير الّذي" سكب فيها أفكاره وروحه وعواطفه، وضمّنها عقله قيما وأفكارا وأهدافا تحدّث المتذوّقين بلغة العيون والأبصار مترجمة لهم أحاسيسه ومشاعره ورؤاه في فترة زمنيّة معيّنة."[4]

[1] - جمال الكاشف، بانوراما الفنّ التّشكيلي، دار الطّلائع للنّشر والتّوزيع، ط1، مجلّد 1، 1998، ص40.
[2] - خليل محمد الكوفحي، مهارات الفنون التشكيلية، عالم الكتاب الحديث، أربد-الأردن-، 2006، ص15.
[3] - طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مرجع سابق، ص107.
[4] - إيمان عفان، دلالة الصورة الفنية- دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم-، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2004-2005، ص21.

وتاريخيّا لازمت الصّورة الإنسان منذ بداية عهده بالحياة، وشكّل ذلك بعدا إنسانيّا في تطوّر نشاطه الفنّي. كما أنّها لم تعد اليوم مجرّد نسخة أو محاكاة للعالم، بل يقصد بها **الصورة المنظّمة**، حيث تعيش الصّورة الفنّية خاصّة، منعرجا مُهمّا في تاريخ حضارة التّمثيلات، وهي كانت ولا تزال من أبرز وسائل الاتّصال والتّعبير التّي اعتمدتها البشريّة.

أ.**اللّوحة الفنّية التّشكيلية:** يمكن تعريفها على أنّها: " كلّ ما يقوم به الفنّان من توزيع للألوان على الأسطح، سواء كان السّطح ورق غليظ أو لوحة من القماش المشدود على الخشب."[1] فاللّوحات هي مفردات فنّية تتحرّك وفق نظام بنائي خاص كوسيلة للتّعبير من خلالها عن مضمون العمل الفنّي، "فهي نتاج عمل عقلي وعاطفي مشترك ومتماسك كلّ منهما محرّض للآخر ومكمّل له في حركة كرويّة دؤوبة" [2]. ويمكن اعتبارها (اللّوحة الفنّية التّشكيلية) حصيلة خبرة عاشها الفنّان التّشكيلي وسط مجتمعه إذ تكون عاكسة لحالة من الحالات الاجتماعيّة، أو الطّبيعيّة أو الجماليّة أو غيرها، " فتجربة الفنّان التّشكيلي تتبلور بناء على ما عايشه من تجارب مختلفة في مجتمعه، وبما يستثيره في العالم المرئي، فيشغل نفسه وكلّ حواسه بالتّعبير عن هذه الاستثارة في قالب فنّي يتّفق مع طابع الفنّان، ومع قدرته على التّعبير وثقافته الفنّية، وعلى ذلك "فالعمل الفنّي الّذي ينتجه الفنّان ليس من السّهل رؤيته والاستمتاع به".[3]

ب.التّصوير الضّوئي (الصّورة الفوتوغرافية)

وهي الصّورة الّتي تلتقط بواسطة آلات التّصوير المعروفة، فقد تكون صور الأشخاص أو مناظر أو أشياء عادية يتعامل بها الإنسان في حياته اليوميّة، و" الصّورة الفوتوغرافيّة ليست

[1] - أسماء بن عبد الله ثقفان، جماليات الفن الشعبي العسيري ودوره في التنشيط السياحي من خلال اللوحة التّشكيلية،بحث مقدّم لاستكمل متطلبات الحصول على درجة الماجستير في الآداب، قسم التربية الفنية-كلية التربية-، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السّعودية، عمادة الدراسات العليا، 2008، ص35.

[2] - فواز يونس، محاولة لكسر الحاجز بين المتلقي والفن الجميل، كيف تتذوّق اللوحة؟، مجلة العربي، الكويت، العدد 511، يونيو 2001، ص146.

[3] - خليل محمد الكوفحي، مهارات في الفنون التشكيلية، مرجع سابق، ص15- 16.

بالضّرورة صادقة في تمثيلها للواقع فقد يتمّ التّلاعب ببعض مكوّناتها لأغراض خاصّة بهدف التّزييف ثمّ الإيحاء بالصّدق".[1]

أمّا كلمة Camera الفوتوغرافية حين واجهت المجامع العلميّة عرّفت بأنّها " كلّ ما يشير إلى نقل ما هو موجود بالفعل إلى سطح ما، أمّا الجانب التّركيبي فينعكس في عدّ الصّورة الفوتوغرافيّة صورة فنّية خاضعة للإرغامات الفنّية الّتي تخضع لها اللّوحة في الرّسم من قصديات التّوزيع والتّشويه والغموض... بحيث أصبح بالإمكان أن نشهد معارض فنّية للفوتوغراف".[2]

3.1 الوجه الإنساني: (الصورة الشّخصيّة –Portrait–)

أ. ***المعنى اللّغوي***:

* (الوجه) سيّد القوم وشريفهم، والجمع وجوه

* وما يواجهك من الرّأس وفيه العينان والفم والأنف

* وجه بالضمّ، وجاهة فهو وجيه إذا كان له حظّ ورتبة، والوجه مستقبل كلّ شيء.. ويقال واجهته إذا استقبلت وجهه بوجهك... ووجّهته إلى القبلة فتوجّه إليها... والوجه ما يتوجّه إليه الإنسان من عمل وغيره

وقول الله تعالى: " فثمّ وجه اللّه" أي جهته الّتي أمركم بها"[3].

أمّا " كلمة "بورتري" اشتقّت من أصل فعل لاتيني هو(Protraho)، واستخدمت في العصور الوسطى لتعني التّقليد والمحاكاة، وتطوّرت إلى الفرنسية Brteraira والإنجليزيّة Pourtraire، وقد بدأ النّقاد التّفرقة بين البورتريه والتّقليد في منتصف القرن السّادس عشر، وفي ذلك ذكر

[1] - شاكر عبد الحميد، عصر الصورة-الإيجابيات والسلبيات-، مرجع سابق، ص39.

[2] - رولان بارث، صور مؤثّرة في كتاب أسطوريات، تر: قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996، ص 139.

[3] - المصباح المنير، في غريب الشّرح الكبير الرافعي - الجزء الأوّل والثّاني-، وزارة المعارف العمومية ، المطبعة الأميرية، 1939، ص126

- **دانتي**: من أعلام الفكر النهضوي.

"**دانتي**"* **Danty Vicenenco** أنّ التّقليد يقوم على تصوير الأشياء كما هي، أما البورتريه فيصوره الفنان كيفما يرى أن يكون".[1]

"والوجه مفهوم أعم وأشمل من الصّورة الشّخصية لكونه يشملها بما تتضمّنه من تعبيرات" [2].

إذ يشمل الوجه جوانب تعبيرية فنّية وجمالية.

ب. *المعنى العلمي*

لقد كان فنّ الصّورة الشّخصيّة – البورتريه – مثار جدل وتفسيرات عديدة في تعريفه، ورد في موسوعة فنّ العالم أنّه في أوسع معانيه " هو التّمثيل لفرد معيّن ما، حيّ أو ميّت، حقيقي أو متخيّل، في الفنون التّشكيلية أو النّحت بواسطة تمثيل لصفاته المادّية أو المعنوية أو كليهما معا. والسّمات المادّية تعني (الموديل) وما يحيطه من عناصر، أمّا المعنوية فتتمثّل في علاقة الفنّان بهذا الشّخص من النّاحية النّفسية ودرجة إحساسه بشخصيّته (الموديل)." [3]

إنّ هذا التّعريف يصل بالصّورة الشّخصية إلى التّعميم ليكون أيّ وجه إنساني مرسوم يندرج تحت هذا المسمى، لأنّه من الخطأ أن نطلق على أيّ صورة آدميّة اسم "بورتري" أو صورة شخصيّة، لأنّ هذه الأخيرة هي الّتي تحدّد هويّة شخص بعينه لنصل إلى أي مدى يجب الحفاظ على الملامح الخارجيّة بمعنى إلى أيّ مدى يجب أن تكون الدّقّة في تسجيلها.

كما تعرّف الصّورة الشخصية (البورتريه)" كلّ صورة نصفية لشخص معيّن تعبّر عن حدث ما أو خبر أو للدلالة على مكان معين وتنشر مع حديث صحفي أو تصريح سياسي" [4]، وتجدر الإشارة إلى أنّ معظم هذا النوع من الصور الشخصية تخضع للفحص والتمحيص

---

[1] - Encyclopedia of World Art , p469.

[2] - أحلام يحيى فكري، التّعبير عن الوجه الإنساني في التّصوير المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2014، ص07.

[3] - أحلام يحيى فكري، التّعبير عن الوجه الإنساني في التّصوير المعاصر، مرجع سابق، ص14.

[4] - قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة - مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم-، دار الغرب للنّشر، وهران -الجزائر-، 2005، ص 212.

وبالتالي للتعديل في بعض ملامح الوجه، حتى تتلاءم هذه الأخيرة (الملامح) مع طبيعة الخبر.

جـ. الأنماط الرّئيسية للبورتريه :[1]

- ✓ **البورتريه الجبهي Face Portrait** ويشمل الوجه فقط، قد يحتوي على الوجه والكتفين، وهو الأكثر انتشارا.
- ✓ **البورتريه النّصفي Half Length Portrait** ويتمّ فيه تناول الوجه والرّقبة والكتفين والصّدر، وقد تظهر به اليدان.
- ✓ **بورتريه ثلثي الطّول Two –Third Length Portrait** وهذا النّوع من البورتريه يرسم الشّخصيّة حتّى الرّكبة.[2]

ملحوظة: لا يقتصر فنّ البورتريه على رسم الوجه الإنساني وحسب، ولكن قد يشمل تكوين أجزاء من الجسم الإنساني أيضا أو الجسم كاملا أحيانا.[3]

د. الهدف من الصّورة الشّخصيّة

إنّ رسم الوجوه أحد فروع التّصوير الهامّة تخصّصا ومقدرة بالنّسبة للفنّان والّتي تضعه في منزلة رفيعة. فرسم الصّورة الشّخصية هو العمل الوحيد الّذي يتحتّم على كلّ فنّان أن يجيده تماما. والصّورة الشّخصيّة غايتها الجمهور الّذي يعتبر هو النّاقد ويتوجّب على الفنّان تلبية ذوقه كما يلبّي طلبات الموديل. وإنّ قدرة الفنّانين التّشكيليّين تعتمد على إبراز قدراتهم الفنّيّة من خلال رسم الوجوه، فكانت العائلات الكبيرة تخصّص قاعة تحوي لوحات رسمها فنّانون لأعضاء تلك العائلة من الأطفال والشّباب والكهول.. . أمّا الاهتمام بالكبار فكان الهدف من ورائه عكس طموح تلك العائلات نحو تخليد أعضائها تاريخيّا لتجعل صورهم مألوفة عند الآخرين

[1] - أحلام يحيى فكري، التعبير عن الوجه الإنساني في التصوير المعاصر، مرجع سابق، ص08.
[2] - توماس مونرو، التّطوّر في الفنون، ترجمة: عبد العزيز توفيق وآخرون، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، دط، 1972، ص75.
[3] - أحلام يحيى فكري، التعبير عن الوجه الإنساني في التصوير المعاصر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

قد أصبح الرّسم والتّحليل للملامح العامّة للشّخصيّة الإنسانيّة أكثر صعوبة من فلسفات العصور الحديثة، فظهرت تيّارات تخضع لمعايير اجتماعيّة ثقافيّة، والاتجاه نحو الثّورة على النّظم التّقليديّة في الفنّ لتقوم الفنون الحديثة على أساس من روح التّفرّد في التّعبير والإبداع والبعد عن التّسجيل الشّكليّ للأشياء. ومن ثمّ أثّرت تلك المؤثّرات الحديثة على فنّ رسم الصّورة الشّخصيّة، ومن هنا أصبح على الفنّان إضفاء شخصيّته وعوالمها المجهولة على الشّخصيّة المرسومة، وهو المطمع الأساسيّ للفنّان السّاعي نحو التّفرّد الفنّي كون نتاج العمل (اللوحة) حوار بين إنسان وإنسان آخر، وتفاعل بين الإنسان والوجدان، والّتي تتفاوت حدّتها وطبيعتها ليكون أساس العمل الفنّي تفاعل بين عدد من العناصر يحتويها الفنّان المبدع بأدواته وخاماته وأسلوبه ورؤيته وخصوصيّته وذاتيته وخبرته فيما بينه وبين الشّخصيّة التّي يرسمها بملامحها وصفاتها الظّاهريّة والدّاخليّة أيضا – هذا التّفاعل هدفه إنتاج عمل فنّي حدوده ما يحمله المبدع داخل ذاته من قيم يلتزم بها وما اكتسبه في تاريخه من علم وثقافة وخبرات وعادات في العمل ليستطيع توظيف كلّ ذلك في نطاق الإطار العقلي الّذي يحمله ويعتدّ به بقدر معيّن.[1]

إنّ التّعبير الكلّي عن الرّوح أو الوجود الحقيقيّ للشّخص لا يكمن في العين وحدها ولا في أيّ جزء آخر من أجزاء الوجه، يسمّي " **برجيسون**"* هذا التّعبير الكلّي الّذي لا يكمن في شيء محدّد بالسّحنة، وأغلب الظّن هنا أنّه قد أخذ وصفه وتفسيره لهذا المفهوم عن حديث " **شوبنهاور**"** عن السّحنة، حيث يقول:" السّحنة ليست ملمحا ما، ولا هي مجمل الملامح وإنّما هي شيء ما كلّي يكمن في الملامح وفيما بينها " [2]، فالوجه باب الرّوح ومن ثمّ باب

[1] - محمد الناصر، الصورة الشخصية وأبعادها الاجتماعية والنفسية في التصوير المصري القديم والحديث، رسالة دكتوراه - كلية الفنون الجميلة -، جامعة حلوان، 2001، ص 3.

***برجيسون**: (1859- 1941) فيلسوف فرنسي، حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1927. يعتبر من أهم الفلاسفة في العصر الحديث.

****شوبينهاور**: (1788- 1860) فيلسوف ألماني عرف بفلسفته التّشاؤمية.

[2] - محمد الناصر، الصورة الشخصية وأبعادها الاجتماعية والنفسية في التصوير المصري القديم والحديث، المرجع نفسه، ص 4.

الوجود الباطنيّ أيّ الوجود الحقيقيّ ... الّذي يكشف عن نفسه في الوجود الظّاهري الّذي يتبدّى عليه المرء[1]. ولذلك فإنّ السّحنة هي التّعبير عن حقيقة الشّخص التي تبقى على مرّ السّنين، فالمرء يطرأ على ملامحه تغيير بحسب مراحل العمر المختلفة ولكن نفس النّظرة ونفس السّحنة تظلّ من خلال تعبير وجهه وفي مختلف مراحله العمرية، ويَضحُ ذلك جليّا عندما نشاهد صورنا الفوتوغرافيّة أو صور المقرّبين منّا ممّن نعرفهم حقّ المعرفة، عبر مختلف مراحل حياتهم.

4.1 السّيميولوجيا:

جاءت السّيميولوجيا لتقريب العلوم الإنسانيّة من حقل العلوم التّجريبيّة إذ فتحت هذه الأخيرة (السّيميائيات) أمام الباحثين آفاقا جديدة في تجديد الوعي الثّقافي من خلال إعادة النّظر في طريقة التّعامل مع قضايا المعنى، لأنّ كلّ مظاهر الوجود اليومي للإنسان أصبحت تشكّل موضوعا للسّيميائيات، " فكلّ الأشياء الّتي نتناولها فيما بيننا كلّها علامات نستند إليها في التّواصل مع محيطنا، وكلّ لغة من هذه اللّغات تحتاج إلى الكشف عن القواعد الّتي تحكم طريقتها في إنتاج معانيها."[2]

والصّورة بوصفها وسيلة اتّصالية مهمّة في العصر الحديث، لم تعرف دراسات سيميولوجية إلاّ بعد الحرب العالميّة الثّانية، واعتُبرت كلّ من أفكار" **فرديناند دي سوسير** " الرّئيسة و" **شارل ساندرس بورس** "، وأعمال " **رولان بارث** " بالإضافة إلى ما قدّمه " **غريماس Greimas Algirdas Julien**" كبداية مهمّة. هذا والمساهمة الكبيرة أيضا للمدرسة البنيويّة في أعمال "**Claude l'evistrausse**" والموسومة بـ: البنيويّة الأساسيّة للقرابة 1949 والتي تعدّ كرابط بين الأنثروبولوجيا واللّسانيات. ومن جهة أخرى أعمال " **بويسينس Belge Eric Buyssens**" والموسومة بـ: **اللّغات والخطاب** 1943 و" **لويس بريتو Luis Prieto**"

[1] - د. سعيد توفيق، الخاطرات - التّأمّلات الأولى في ظاهرات الحياة والوجود -، دار العين للنّشر، ط1، 2012، ص 145.
[2] - سعيد بن كراد، السّيميائيات وموضوعها، مجلة إشراف، المغرب، العدد 16، 2001، موقع محمد أسليم، تاريخ الإنشاء: 2002-01-27.

(**الرسالة والإشارات** 1966) كتطوير لدراسات الإشارة في السّيميولوجيا (الشّعار، الرّسوم البيانيّة، قانون المرور..). وقد أخذ كلّ من "**بارث**" و"**بريتو**" بأعمال "**دي سوسير**" بتطبيقهما لمبادئ اللّسانيات الدسوسيرية على الأشكال الغير اللّفظية في الحياة الاجتماعيّة وهذا ما أوصى به " **دي سوسير**".[1]

كل هذه الدّراسات كانت قد ساهمت في دراسة الصّورة، ويمكننا القول أنّ اللّسانيات أثّرت وبشكل كبير في علم العلامات الّذي يبحث فيما وراء الأسطر للأشكال الاتّصالية، والصّورة أبرز هذه الأشكال. وقد أوضح "**شولز**"[2] أنّ السّيميائية يقصد بها استكشاف العلاقات الدّلالية غير المرئيّة في النّص البصري (الصّورة) والوقائع والأحداث البصريّة من خلال التّجلي المباشر لها وسبر أغوارها بما يساعد على التقاط الضّمني والمتوارى والمتمنع من هذه العلاقات". أمّا النّص البصري فيعرّفه " **بنكراد**"[3] بأنّه مجموعة من العلامات الّتي تنقل في وسط معيّن من مرسل إلى متلق بإتباع شفرة أو مجموعة من الشفرات، ومتلقي هذه المجموعة من العلاقات يباشر تأويلها بما يتوفر له من شفرات مناسبة".

أمّا " **فرديناند دي سوسير** " **Ferdinand de Saussure** فقد عرّف علم الـرّموز (العلامات) بأنّه: " العلم الذّي يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعيّة". [4] إذ رأى "**دي سوسير**" أنّ السّيميائية علم يتخطّى الألسنة إلى ميادين مختلفة لأنّ كلّ أشكال التّواصل البشري تستخدم لغة ما، لغة الرّمز، لغة الشّكل، لغة المرور أو أيّ لغة أخرى. فاللّغة كنسق علاماتي ليست فقط الألف والباء...بل قد تكون اللّباس لأنّها تنقل إلى الآخر (المتلقي) انطباعا عن لابسها سواء من ناحية عمره، مرتبته الاجتماعية أو ذوقه. وقد تكون اللّغة إشارات المرور الّتي تُعين سائقي العربات والمشاة على التّنقّل وتجنّب المخاطر... إلخ.

---

[1] - Laurent Gerveau-op.cit, p24.

[2] - شولز روبرت، السيمياء والتّأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، دط، 1994، ص 10.

[3] - بنكراد سعيد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الدار البيضاء، 2003، ص 25.

[4] - بارنار توسان، ما هي السيميولوجيا؟، تر: محمد نظيف، ط2، إفريقيا الشّرق، الدار البيضاء -المغرب-، بيروت -لبنان-، 2000، ص 09 .

وبالتّالي فإنّ " كلّ الظّواهر الطّبيعيّة والثّقافيّة لها عناصر علاماتيّة تدلّ على اختيارها للكيفية الّتي تعمل بها تلك القوانين"[1]، فـ" الرّموز والقرائن والأيقونات علامات لها وضع خاصّ داخل سجلّ اللّغات الإنسانيّة، ولا يمكن أن نتعامل معها كما نتعامل مع وحدات اللّسان... فهي ليست معلّلة بالمعنى الّذي يجعل منها كيانا حاملا لدلالاته خارج سياق الممارسة الإنسانيّة وسننها المتعدّدة... فالأيقونة إذا هي حبيسة البناء الثّقافي لا معطى يوجد خارجه"[2].

وتجدر الإشارة إلى أنّ الفيلسوف " **شارل ساندرس بورس** " انشغل بهذا العلم الجديد (علم العلامات) في نفس الفترة تقريبا بالولايات المتّحدة الأمريكية ولكن تحت مسمى آخر جديد " **السيميوطيقا**–**Semiotique** " والّذي يعني به " دراسة الظّواهر العلاماتيّة من حيث طبيعتها وخواصّها وأنساقها."[3] إذ تهتمّ السّيميولوجيا بالكشف عن العلاقات الدّاخليّة لعناصر الخطاب وبإعادة تشكيل نظام الدّلالة بأسلوب يتيح فهما أفضل لوظيفة الرّسالة داخل النّسق الثّقافي. والصّورة في الاصطلاح السّيميولوجي يمكن أن تكون فقط معطى حسّي للعضو البصري حسب "**Fulchignoni**"* أي:" إدراكا مباشرا للعالم الخارجي في مظهره المضيء، أو تمثّلا ذاتيّا لهذا العالم الخارجي بمنأى عن كلّ مكوّن حسّي" [4]. أمّا" السّيمياء فهي منهج دراسة انبثاق وتولّد المعاني"[5].

ويضيف اليوسف[6] أنّ السّيميائية ليست بنظريّة جديدة أو محدّدة، وإنّما هي جذور فلسفية فلسفية عميقة ظهرت عند " **أفلاطون**" وكذلك " **أرسطو**" الّذي اهتمّ بغاية اللّغة. ولم تصبح

---

[1] - عبد المالك مرتاض، بين السّمة والسّيميائية، وفي كتاب لـ قدّور عبد الله، سيميائية الصّورة، مصدر سابق، ص102.

[2] - سعيد بنكراد، سيميولوجيا الأنساق البصرية – الصورة أنموذجا -، الشبكة العالمية للمعلومات، موقع سعيد بنكراد، ص: http: // www.saidbengrad.net/ouv/sca/sca5.htm

[3] - عادل فاخوري، السّيمياء عند بورس، في: عبد الله قدّور، سيميولوجية الصّورة، مؤسسة الورق للنّشر والتّوزيع، 2008، ص103.

***Enrico Fulchignoni** (1913 - 1988) كان كاتبًا مسرحيًا ومخرجًا، وكاتب سيناريو ومؤرخ وباحثًا إيطاليًا، نشط في المسرح والسينما.

[4] - RHP:// Said Bengrad.Free.fr

[5] - Ibid :p123

[6] - اليوسف أكرم، الفضاء المسرحي: دراسة سيميائية، دار مشرق المغرب، الدار البيضاء، دط، 2000، ص 13 – 14.

** **البنيوية:** هي اكتشاف الماهيات الكامنة خلف كل بناء، هذه الماهيات الّتي تتمثّل في العلاقات الموضوعية (النظرية المعاصرة لعلم الاجتماع **لعبد الباسط معطي الهواري**).

السّيميائية مادّة علم قائم بذاته إلاّ بعد مجيء الفيلسوفين الأمريكيين "**بورس**" و"**دي سوسير**". ولقد اتّخذت السّيميائية اسمها من جملة النّتائج المعاصرة في حقول العلوم الإنسانية مع موجة البنيوية**. هذا وقد فتحت أمام الباحثين – في مختلف المجالات – آفاقا جديدة لتناول المنتوج الإنساني من زوايا نظر جديدة، حيث ساهمت السّيميولوجيا في تجديد الوعي النّقدي والإبداعي من خلال إعادة النّظر في طريقة التّعاطي مع قضايا المعنى.

كما توضّح "**جوليا كريستيفا**" موضوع السّيميائيات في قولها:" إنّ دراسة الأنظمة الشّفوية وغير الشّفوية هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب الاختلاف." [1] ذلك ويمكن القول أنّ السّيميولوجيا منهج يدرس النّصّ الأدبي والفنّي وغيرهما باعتبارهم علامات لغويّة وغير لغويّة، أي تتعدّى المنطوق إلى ما هو بصري (الأيقونات). أما "الأيقونية" فيشير **عبد الحميد**[2] إلى "أنّها حضور التّفكير بالصّور الخاصّة بشيء معيّن وكلّ شيء في الحياة، خاصّة الفنون، فهي في جوهرها هي صور.. قادرة على إثارة النّشاط الأيقوني أو الحواري البصري في عقل المتلقّي". فالأيقونية تعمل على مساعدة الفنّانين والمتلقين أيضا على الوصول إلى اكتشافات جديدة حول الصورة الفنية، أو حول أي أداء إنساني يتم في مجال آخر.

ومن جوانب الوعي المهمّة الّتي تشكّل جانبا أساسيا من حياتنا المعاصرة ما يتعلّق منها بالصّور العقلية، وكذلك بالقدرة على التّصوير البصري. إنّ التفكير بالصّور هو أحد جوانب الوعي، ويعدّ خاصيّة وجودية إنسانيّة، حيث ترتبط الأيقونيّة بنشوء صلة عقليّة وانفعاليّة بيننا وبين الأعمال البصريّة الّتي نتلقّاها، على غرار ذلك الشّعور الخاص الّذي ينبعث بداخلنا عندما نتعرّض للأعمال الفنّية خاصة وجماليتها التي نتلقاها، وهذا ما نسمّيه "الخبرة

[1]- قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصّورة – مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية-، الوراق للنشر والتوزيع، 2008، ص69.

[2] - عبد الحميد بورايو، مدخل إلى السيميولوجيا (نص- صورة)، ديوان مطبوعات الجامعية، جامعة الجزائر، 1995، ص 88.

الجمالية"، وهذه الأخيرة غالبا ما تكون سارة وإن كان هذا لا يستبعد وجود مشاعر وانفعالات وحالات معرفية أخرى غير المتعة والبهجة.

5.1 العلامة:

لقد صرّحت "**جان مارتيني**" من خلال ملاحظتها أنّ مختلف التّعريفات حول السّيميولوجيا تتضمّن مصطلح العلامة، وهذا مؤشّر واضح على أنّ "موضوع السّيميولوجيا هو العلامة". [1]

وقد جمع " **أمبرتو إيكو** " في كتابه الموسوم بـ"العلامة" عدد من التّعريفات لهذا المصطلح "العلامة" في قواميس مشهود لها بالرّزانة هي:[2]

- معجم "**روبير**" **الكبير Le grand Robert** يخصّص لها 11 مادّة أو مدخلا.
- معجم " **لاروس**" **الكبير** للغة الفرنسية **Le grand La rousse** يخصّص أيضا لها 11 مادّة أو مدخلا.
- معجم "**مفردات لاروس**" **La rousse vocabulaire** خصّص لها 07 مواد أو مداخل.
- معجم " **ليتري**" للّغة الفرنسية خصّص لها 15 مادّة أو مدخلا.

وقد قسّم التّعاريف إلى ثلاث مجموعات (أ.ب.ج) وهي كالتّالي:

*العلامة في اللّغة اللاّتينية (signam) تعني سمة، تمثال، إشارة أو دليل.

أ. إشارة، سمة، عرض وبصفة عامّة شيء مدرك يمكن أن تستخلص منها توقّعات واستنتاجات وإشارات خاصّة بشيء آخر غائب ومرتبط به، آثار مرض ما بادية على محيّا المريض أو يعبّر المريض عن هذا المرض.

*سمات فيزيقية مثل لطخة، ندبة تسهّل التّعرّف على شيء ما، أو على شخص (ويمكن في هذه الحالة اعتبارها كعلامات خاصّة).

---

[1] - قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصّورة، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] - أمبرتو إيكو، العلامة – تحليل المفهوم وتاريخه-، تر: سعيد بن كراد، دار كلمة المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دتا، ص31.

*إيماءات وأفعال تحيل على طريقة في الوجود والفعل والإحساس مثل التّعابير أو العلامات الدّالة في الفرح، علامات خارجية دالّة على الغنى.. وغيرها.

ب. حركة إراديّة تعبّر عن شيء أو تخبر عنه، كأن نقول عن شخص لم تصدر عنه علامات تثبت أنّه حيّ.

*سمة تمييزيّة مطبوعة أو مختومة على شيء أو شخص من أجل التّعرّف إليه.

*شكل طباعي بسيط (نقطة، خط، مستقيم، خطّ مائل) يحيل عرفيّا على موضوع مجرّد، أو كيان طباعي مركّب له نفس الوظيفة (أرقام، تركيبة كيميائيّة، علامات نباتيّة، علامات الاختصار، علامات فلكية، علامات عرفيّة) ويطلق عليها أحيانا رموزا.

*التّمثيل المادّي لموضوعات محسوسة، مثال عن ذلك رسم حيوان يلائم موضوعا أو مفهوما يتطابق معه.

*اللّسانيات: إجراء يتمّ من خلاله تمثيل مفهوم أو موضوع ما من خلال صورة سمعيّة (كلمة مثلا).

*كلّ عنصر داخل فعل بصري يحيل على صورة سمعيّة أو كلمة أو مفهوم أو موضوع، مثال: الحروف الأبجديّة، الكتابة الصّورية (السّينوغرافيا)، المختصرات، علامات الضّبط، النّوطات الموسيقيّة، حروف الطّباعة.

*الرّمز كيان تصويري أو غير تصويري يمثّل من خلال خصائصه الشّكلية أو من خلال طابعه العرفي حدثا أو هدفا. مثل: الصّليب أو علامة الصّليب، المنجل والمطرقة، جمجمة ميّت (علامات شعاريّة)؛ شراع، شهب، مربّع منحرف (علامات بحريّة).

*الرّمز كيان تصويريّ أو غير تصويري" يحيل بطريقة إيحائيّة أو غير دقيقة على حدث أو قيمة.

ج. تشكيلات فلكيّة، علامات البروج أو علامات كوكبيّة، علامات الخطّ.

*ظاهرة طبيعيّة، حدث ينظر إليه فعلا لإرادة مستترة أو قصديّة إلهيّة أو قدرة سحريّة أو توضيح لنظريّة.

يذكر" **إيكو**" أنّ هذه التّعاريف مجرّد تصوّرات موضوعة في خانات غير ممنهجة المراد منها هو معرفة الاستعمال اليومي لمفهوم" العلامة"، وقد عمل على تنظيمها حيث صنّفها إلى ثلاث مجموعات هي:[1]

1. **العلامات القصديّة:** هي العلامات الّتي تشكّل بطريقة ما أحداثا طبيعيّة نستعملها من أجل التّعرّف على شيء ما أو استنباط وجودها، مثلا: خليط دخّان في أعلى الجبل يستنتج وجود نار.

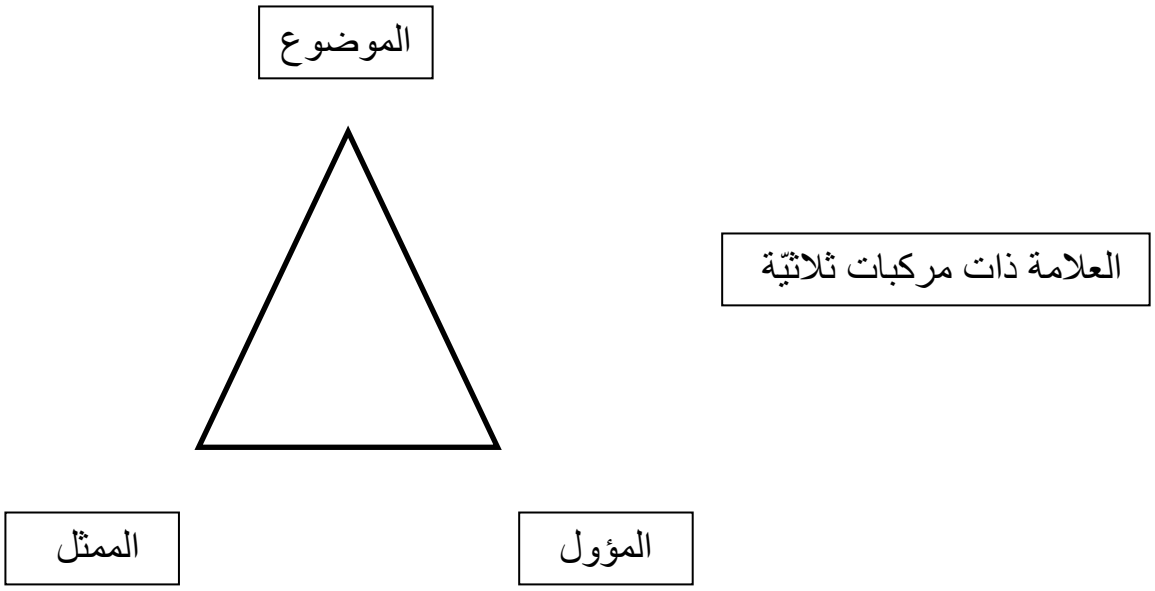
2. **العلامات الاصطناعيّة:** وهي العلامات الّتي يستعملها الإنسان من أجل التّواصل مع أخيه الإنسان استنادا إلى وجود أعراف.

3. إضافة إلى التّعابير المركّبة وبعض التّصورات الأدبيّة أو التّعابير المهملة وهي شبيهة لتصوّرات المجموعتين(**1** و**2**).

وفي الأخير يجمع في قوله: " أنّ العلامة هي الّتي تستخدم من أجل نقل المعلومات أو قول شيء أو إشارة إلى شيء ما، يعرفه شخص ما؛ يريد أن يشاطره الآخر هذه المعرفة، فهي تعدّ جزءا من سيرورة إبلاغية."[2] أما " **دي سوسير**" فيعرّف العلامة من مبدأ لغوي، فيرى أنّها " كيان نفسي ذو وجهين، الوجه الأوّل تصوّر، والوجه الآخر صورة سمعيّة وهذان العنصران يرتبطان فيما بينهما ارتباطا وثيقا قويّا، كما يدعوا الواحد منهما الآخر" [3] أمّا عن الفيلسوف الأمريكي " **شارل ساندرس بورس**" يرى أنّ العلامة هي موضوع السّيميوطيقا وليس هناك فكرة بدون علامات. [4] فالعلامة عنده ثلاثية العلاقة بين ثلاث علامات فرعية تنتمي على

[1] - أمبرتو إيكو، العلامة، مرجع سابق، ص30.
[2] - أمبرتو إيكو، العلامة، المرجع نفسه، ص33.
[3] - فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنة العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النّصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986، ص88.
[4] - جيرار دولودال، جوويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، سوريا، 2004، ص73.

التّوالي إلى الأبعاد الثّلاثة للممثّل والموضوع والمؤول، وهذا الأخير هو العنصر الفعّال في العلاقة، حيث يحيل الممثّل على الموضوع، ويمكن بسط العلاقة الثّلاثية في المثلّث التّالي:[1]



وقد أدرك " الغزالي" أهمّية اللغة الإنسانية التي تعكس قدرة الإنسان العقلية في إبداع نظامه التّواصلي لتحقيق إنسانيته في الوجود، "إذ أنّه يكيّف تعامله مع الواقع الخارجي من خلال الكفاية العقلية التي تسمح له بإبداع النمط التّرميزي الدال. وأنّ العلامة عند الغزالي ذات أربع مستويات: الموجود في الأعيان، الموجود في الأذهان، الموجود في الألفاظ، الموجود في الكتابة"[2].

كما سنورد تقسيم " **بورس**" للعلامة لما فيه من إفادة: الأيقونة، المؤشر، الرمز. فالحدود البورسية لتوابع العلامة عرضة للتغيير وفقا لسياق وقوعها. وعلى الرغم من ذلك نرى أن

[1] ـ محمد بلاسم، الفن التّشكيلي-قراءة سيميائية في أنساق الرّسم-، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، الأردن، 2008، ص56.
[2] ـ قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصّورة، مرجع سابق، ص 59.

عدم "التطابق" مع الشيء الواقعي حلّ محلّه عند "بورس" مبدأ التطابق العلائقي بين الدال والمدلول وتعني التطابق، وهكذا سنجد لدينا ثلاثة أنواع من العلامات:

أ.العلامات الأيقونة : والمبدأ الذي يتحكم بالعلامات الأيقونية هو" الشّبه" Similitude. فالأيقونة إذا يمثل موضوعها أساسا بوساطة الشبه القائم بين حامل العلامة ومدلولها... ذلك وإنّ أي شبه يقوم بين العلامة وموضوعها يكون كافيا من حيث المبدأ لإقامة علاقة أيقونية[1]. على غرار الصّورة الفوتوغرافية الّتي تعدّ من العلامات الأيقونية لأنّ بها شبه بين ما تمثّله وموضوع الشخص.

ب.العلامات الإشارية: ترتبط العلامة بموضوعها ارتباطا سببيا مثلما يشير الدّخان إلى وجود النّار. وكثيرا ما يكون هذا الارتباط ماديا أو بالمجاورة " Contiguity"، ويدرج "بورس" الأعراض الطبّية التي تشير إلى وجود علة عند المريض، كذلك حمرة الخجل أو صفرة الوجل، والآثار التي ترى على الرمال والتي تدل على مرور الناس من هذا الدرب.. والقرع على الباب الذي يشير إلى وجود شخص ضمن هذا النوع من العلامات[2].

وبالتالي فإن المؤشر والأيقونة هما علامات لها دوافعها ومبرراتها أي وجود إمكانية للتّعليل بين الدال والمدلول منطقياَ أو فكرياَ.

ج.العلامات الرّمزية: يعرّف الرّمز على أنّه أيّ شيء أو حدث يدلّ على شيء آخر أو على معنى معين، ويعدّ من أبرز الأسس الّتي اعتمدها الفنّان في تجسيد عمله الفني باعتباره مجالا لإبداعاته الفنية، ووسيلة لتوليد دلالات جديدة. يقول " **بورس**" الرمز هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على التّداعي بين أفكار عامة. و"تعد هذه العلامات أكثر العلامات تجريدا ويطلق عليها " **بورس**" في بعض الأحيان تسمية

[1] - إيلام – كير، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1992، ص 35-36.
[2] - قاسم سيزا، السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد -في مدخل إلى السيميوطيقا-، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص33.

العادات، أو القوانين وهي أقرب إلى الكليات منها إلى الحقائق الثابتة، ويمكن القول أنّ العلامات المفردة هي تجليات للرمز وليست الرمز نفسه[1]. ويعبر عن الرمز بالإشارة، كما أنّه مثير له دلالات وإيحاءات عديدة. وقد جاء في توظيف آخر أنّ للصورة قيمة رمزيّة من خلال تفاعلها مع ما ترمز إليه، فيؤدي ذلك إلى إيحائها واستثارتها لكثير من المعاني؛ إيجابية كانت أم سلبية، وتشع هذه الصّور ارتباطها بأحداث تاريخية أو تجارب شخصية أو مواقف اجتماعية أو ظواهر طبيعية أو إشارات أسطورية معينة وتراثية عامة. وقد استخدم الفنانون المحدثون كثيرا من الشخصيات التّاريخية كأقنعة رمزية يستحضرون من خلالها المواقف المرافقة للتّجارب الّتي خاضتها تلك الشّخصيات على غرار شخصية **الأمير عبد القادر**، هذا الرّمز التّاريخي – إذ يضم مجموعة من الأحداث والقضايا والوقائع التاريخية– والّذي وظفه الكثير من أبناء وطنه أمثال **محمد تمام، محمد راسم وحسين زياني** ...وغيرهم كما تناوله العديد من الفنّانين المستشرقين.

6.1 التّلقّي: لقد ترجم مفهوم " **Réception**" إلى اللغة العربية بمختلف المصطلحات على غرار استقبال وتقبل، ولكن المصطلح الّذي شاع بين الباحثين وكثر استعماله " **التلقي**". و"يرتبط هذا المصطلح بالباحث الألماني " **هانز روبير جوس** "**Hans Robert Jauss**" مؤسس مدرسة **Constance**"[2]. وقد كان نشاط المدرسة داخل مخابر هذه الجامعة الألمانية وخارجها وبدأت في الانتشار مع أواخر الستينات، وعند عودتنا إلى تحديد مفهوم التلقي من منظور عربي وجدنا المدونة العربية وعلى رأسها لسان العرب يشير إلى معنى الاستقبال" فلان يتلقى فلانا أي يستقبله" [3]. وبفضل ظهور جمالية التلقي تغير الاتجاه من الاهتمام بالثنائية **فنان/عمل فني** إلى الاهتمام بالثنائية **عمل فني /متلقي**. والتلقي "مصطلح يفيد

[1] - د جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد3، المجلد 25 آذار 1997، ص86.

[2] - فرقاني جازية، الترجمة بين التلقي والتأويل، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، جامعة وهران، ط1، الجزائر، 2013، ص 32.

[3]- ينظر مادة لقا، لسان العرب، ابن منظور ، دار صادر، بيروت - لبنان -، 1968.

مقاصد نظرية التلقي في بعدها التواصلي الّذي يهتم بالمتلقي ودوره الفعال في توجيه العملية التواصلية وتأثيره في سيرورة التواصل" [1]. والتّواصل في المجال الفني يحدد الأطراف الفاعلة في عملية التلقي: الفنّان، العمل الفني والمتلقي، وهذا ما يعرف بنظرية التلقي.

وقد ظهرت هذه الأخيرة (نظرية التلقي) في ألمانيا في أواسط الستينيات على يدي كل من **Wolfgang Iser** و **Hans Robert Jauss**، وقد نادوا بانتقال البحث من العلاقة بين المؤلف ونصه إلى العلاقة بين المتلقي والنص. وقد توسعت الاتجاهات في هذه النظرية وتوسع معها أنواع المتلقي حتى بلغت أكثر من العشرين نوع [2]. إذ ترى هذه المدرسة أنّ معاني النص لا تظهر في نقطة انطلاقه ولا في ملامحه التشكيلية ولكن في اتّجاهاته. أي في خصوصية التّجربة الّتي يتعرّض لها المتلقي من خلال النص. وسنتطرق إلى هذا وبالتفصيل في الفصول اللاحقة.

7.1 الوعي: تذهب أغلب الدراسات النفسية والفيزيولوجية إلى التّأكيد بأنّ العلاقة بين الحاسة المستخدمة في الإدراك والدماغ البشري مؤثرة في نوع هذا الإدراك نفسه. فنحن نستخدم في الإدراك البصري العين وسيلة لنقل المؤشرات المدركة للدماغ، وهذا الأخير هو من يعالج هذه المؤشرات في شكل معلومات. حيث يعدّ الفهم" إنشاء لعلاقة بين تجربة جديدة ومجموع التجارب التي يعرفها المتلقي سابقا، إنّه علاقة بين الإدراك والمعارف الّتي سبق تخزينها"[3]. فعند قراءة نص معين على غرار لوحة فنية لا نستطيع اعتبار الفهم مجرد إسقاط للمقروء (النّص) وإنّما يتطلب ذلك إنشاء علاقات بين هذه البنيات المقروءة ومعارفنا السابقة. وبالتالي تلقي النصوص فهما وتأويلا إستراتيجية قائمة على دمج العمليات الذهنية للمتلقي مع الآليات الّتي يشتغل بها

[1]- فرقاني جازية، الترجمة بين التلقي والتأويل، مرجع سابق، ص 10 – 11.
[2] - محمد المتقن، في مفهومي القراءة والتأويل، عالم الفكر، المجلد 32، 2004، ص23 (بتصرف).
[3] - ميلود حبيبي، بيداغوجية التلقي واستراتيجيات التعلم –كلية علوم التربية- الرباط ، كتاب من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، جامعة محمد الخامس، 1995، ص 201.

كما أوضح **غاتشف**[1] أن العلاقة بين مختلف جوانب الصورة أي بين الحسي والعقلي، بين المعرفي والإبداعي إنّما تعكس على نحو دقيق ومباشر نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كلّ عصر. فقد ولدت اللّحظة الجمالية في عمل الإنسان قبل الفن. فعندما يظهر الفنّ نجده يتوهّج بنور الإبداع الحقيقي، إذ ليس من باب المصادفة أنّ معالم ثقافة ما قبل التّاريخ كلّها تقريبا تلاقي فهما لدى الإنسان المعاصر.

وتقوم الصّورة على أساس وجود صلة وتشابه [2]، فيظهر العمل الفنّي بوصفه وسيطا أو تبادلا للمواد فيما بينها، وكلّ ما ينتجه العمل والوعي هو صورة لهذه الصّلة. وتعدّ بنية المجتمع في كلّ لحظة مفتاحا لمنهج فهم الطّبيعة وكلّ ثمرة من ثمار النّشاط الإنساني، ومن بينها بنية الصّورة

إذا يحتلّ العمل الفنّي موقع الوسيط بين الإنسانيّة والطّبيعة، جوهره والسّبب الغائي له هما خلق الانسجام، أيّ الوحدة بين الإنسان والطّبيعة. لهذا فإنّ جميع ما وصلنا من آثار الحضارات المادّية والرّوحيّة الّتي خلّفتها لنا الشّعوب القديمة أو البدائيّة (أدوات عمل أو أغاني أو رسوم)، إنّما ينظر إليها باعتبارها إبداعات فنّيّة. وما الاحتفاظ بها في متاحف" الفنون الجميلة" إلّا تعبير ظاهري عن طبيعتها الجماليّة. فالنّزعة الرّئيسيّة في تطوّر النّشاط الجمالي خلال هذه الحقبة تكمن في انتقاله من التّشكّل الحسّي– التّطبيقي إلى معرفة الوجود والتّعبير عنه. فالنّشاط الجمالي يتحوّل من كونه شكلا للعمل الاجتماعي ليصبح شكلا للوعي الاجتماعي، أي ليصبح تفكيرا فنّيّا.

لقد احتلّت مشكلة الفنّ والواقع مكانا رئيسا عند كلّ من " **ليسنغ**" و" **ديدرو**" و"**هيغل**" و"**بيلينسكي**" وكان اهتمامهم منصبّا في المقام الأوّل على قضايا المضمون. من هنا تولّدت

[1] - غاتشيف غيورغي، الفن والوعي- دراسات في تاريخ الصورة الفنية-، ترجمة نوفل نيوف، عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص 10 - 11.

[2] - غاتشيف غيورغي، الفن والوعي- دراسات في تاريخ الصورة الفنية-، مرجع سابق، ص 12.

مقولات الفكرة والشّخصيّة والظّروف ومادّة الفنّ، والحقيقة الفنّيّة والشّكل والمضمون، والشّعبية والفنّيّة والتوجّه الفكري، أي وباختصار جمع المشكلات والمقولات الجماليّة المعاصرة. و"إنّ واقع أنّ مقولات الصّورة الفنّيّة والفكرة الفنّية والتّصوّر إنّما ظهرت تحديدا إبّان عصر التّغيّرات في الفنّ، تلك الّتي جرت في أوروبا خلال القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر" [1]. ولا تولد هذه المقولات إلّا عندما يصبح الفنّ في معظمه معرفة وانعكاسا. فمشكلة الصّورة الفنّيّة تحلّ محلّ مشكلة إبتكار مادّة فنّية أو أثر أو بنية متميّزة، ولكن ما إن صار الفنّ يُفهم على أنّه تفكير فنّي، أي معرفة حتّى غدا هذا الفهم وجهة نظر تستخدم في معالجة كلّ ما سبق من تاريخ النّشاط الجمالي. لقد وضعت النّتيجة في موضع المقدّمة فصار أقدم آثار الفنّ (الأهرام، الحكايات..إلخ) تعالج بوصفها تجسيدا لفكرة في صورة فنّيّة. فقد ظهرت الصورة بوصفها شكلا وبنية ووعيا، فهذا الأخير يشكل أساسا أوليا لصناعة المعنى" الّذي هو مفهوم ذهني حاصل بالتّفكير في العالم الخارجي من خلال حدث الوعي"[2].

مع ظهور المجتمع الطّبقي يبدأ الوجود الحقيقي للفنّ، وحتّى ذلك الحين فإنّ جميع آثار المبدعين المادّي والرّوحي من تماثيل، مساكن، أغاني وطقوس.. إلخ والّتي نميل اليوم إلى فهمها فهما جماليا وحسب، كانت تؤدي دورا عمليا واضحا في حياة الفئات الاجتماعيّة."فقد كان الخنجر يرصّع بالزّخرفة لأنّهم كانوا يرون فيها علاقات سحريّة تجتذب قوى الأرواح لمساعدة الصّيّاد. وكان النّاس يقومون بألعاب في أوقات معيّنة من السّنة وينشدون أغاني تهدف إلى استعطاف آلهة الطّبيعة لضمان وفرة المحصول" [3]. فمع تطوّر المجتمع وكثرة التّكرار غدت هذه الأفعال مصدر متعة في ذاتها، وأصبحت تمارس دون انتظار لنتيجة

[1] - غاتشيف غيورغي، الفن والوعي- دراسات في تاريخ الصورة الفنية-، المرجع نفسه، ص 39.
[2] - فرقاني جازية، الترجمة بين التلقي والتأويل، مرجع سابق، ص26.
[3] - هذه الآثار ذات الهدف السّحري هي آثار فنّية من حيث الشّكل، وإن لم تصل بعد إلى كونها آثارا فنّية من جهة المضمون. يحدث الشّيء نفسه في مراحل انحطاط الفنّ. إذ إنّ الآثار الشّكليّة تصبح أشكالا دون مضمون وبالتّالي فإنّ الشّكليّة تلتقي مع النّفعيّة.

مادّية محدّدة، وإنّما من أجل المتعة الاجتماعيّة فحسب. ولهذه المراحل الأهمّيّة الحاسمة في تكوين الفنّ بمعناه الدّقيق

وكلّما مضينا قدما ازدادت صعوبة النّظر إلى الدّاخل وكثر البدء بالحديث عن النّظام الدّاخلي للشّيء من زاوية مادّة بنائه (أي مادّة التّصوير..إلخ). غير أنّ جوهر المادّة الفنّيّة كان لا يزال شفّافا بالنّسبة للقدماء. لذلك يتحدّث أرسطو عن الأثر الفنّي بوصفه بنية، أو كيانا، بينما يمثّل الإبداع نشاطا مميّزا تعتبر المعرفة مقدّمته ومادّته.

أمّا عصر النّهضة فقد تميّز بحركة عاصفة بعد ركود القرون الوسطى، والوعي الّذي تشكّل بالتّدريج عبر مسار ألف سنة من التّفاعل والتّمازج المتبادلين بين صورة الحياة والوعي في أواخر المرحلة القديمة ولدى الشّعوب الأوروبيّة الجديدة. عصر النّهضة حيث أصبح الإنسان مقياسا لجميع الأشياء، والشّخصيّة المتحرّرة من قيودها والمعتمدة على نفسها هي الّتي كانت في الفترات الأولى حاملة هذا المبدأ وبؤرته، فقد كان ثمة تفكير حرّ بالحياة والكون، تفكير لم يكن مجرّدا بل كان حياتيا– عمليا. غير أنّه" ما من أحد قدّم أفكاره في شكل نظام أو سلسلة متناسقة، على نحو ما سيكون في القرن السّابع عشر (**ديكارت وسبينوزا**)[1] عندما تنشأ كيانات حكوميّة كبيرة ومستقرّة ذات نظام متشعّب ووطيد من المعايير الّتي تحدّ من إدارة الإنسان الحرّة"[2]. وإنّ تعدّد جوانب الشّخصيات هو نتيجة التّعامل الحر" وهذه بالضّبط الكلمة الّتي استخدمها " **بوشكن**[3]" بصدد تشكيل الصّور عند شكسبير مع كلّ ما في الحياة. وهكذا تعود إلى زمن النّهضة بداية **فردنة** أو **شخصنة** الأفكار والحقائق[4].

أمّا القرن السّابع عشر فقد كان يثير حماس النّزعتين الوطنيّة والاجتماعيّة ويعطي المقام الأوّل للعالم الخارجي الموضوعي وليس للإنسان كمقياس للأشياء. من هنا يتقدّم مبدأ

[1] - **سبينوزا** فإنه فيلسوف هولندي يهودي ولد عام 1632م وتوفي عام 1677م، أما **رينيه ديكارت** (1596- 1650) فهو فيلسوف ورياضي وفيزيائي فرنسي.

[2] - غاتشيف غيورغي، الفن والوعي- دراسات في تاريخ الصورة الفنية-، مرجع سابق، ص 150.

[3] - **بوشكن**: أمير شعراء روسيا وكاتب روائي ومسرحي، ولد في موسكو في 6 يونيو عام 1799.

[4] - غاتشيف غيورغي، الفن والوعي- دراسات في تاريخ الصورة الفنية-، المرجع نفسه، ص 151.

محاكاة الطّبيعة مبدأ المعقولية والانسجام. إنّ ميزة صورة الإنسان في فنّ القرن السّابع عشر إنّما تنبع مباشرة من أنّ الشّخصيّة كانت تتقبّل وجهة نظر المجتمع إليها، فأثناء عصر النّهضة لم تكن ملكة التّأمّل قد تكوّنت بعد، إنّها تولد حين يجد المرء نفسه محاصرا، أي حين يجد نفسه محجّما من قبل المجتمع بحيث يكون مرغما على الازدواج ورؤية نفسه بعيني الآخر فالإنسان كان يصوّر كما يبدو للآخر، أي أنّ المجتمع هو الّذي يكون الذّات بالنّسبة للمعرفة.

هكذا، كان كلّ مجتمع يتمتّع بتحديدات كاملة غير أنّ شكل المجتمع الّذي تكوّن في القرن السّابع عشر كان ذا طابع انتقالي يقوم على تقديم التّنازلات. وكان القرن الثّامن عشر يطمح لإقرار شكل اجتماعي أيديولوجي يتناسب كلّ التّناسب مع البنية الرّأسمالية للإنتاج الاجتماعي. فقد استجمع التّاريخ قواه عند مشارف القرن الثامن عشر، بحيث أقدم على إعادة تشكيل العالم كلّه على أساس مبدأ واحد من القاع إلى القمّة

إنّ الفنّ والوعي الفنّي يسيران في البداية إبّان القرن الثّامن عشر يدا بيد مع المجتمع البرجوازي الصّاعد، ومع انعكاسه الأيديولوجي الّذي كان– أي التّفكير المجرّد المطلق أو العقل–. أمّا القرن التّاسع عشر فيعدّ مرحلة متعدّدة الجوانب، وقد تجلّت مختلف وجهات النظر، ففي بدايته نشأت وجهة نظر مطلقة لرؤية كلّ من المجتمع والفرد،"فولدت ثلاث ذوات Subjects أي ثلاث نقاط للرؤية أساسيّة: الشّعب، المجتمع والشّخصيّة، وكلّ منها يطمح وله الحقّ على طريقته في أن يعبّر عن جوهر البشرية.." [1]. فتعدّد معان الصّورة في هذه الظّروف كان نتيجة تعدّد زوايا النّظر أي تداخل وجهات نظر مختلفة ومستويات مختلفة في صورة واحدة. الأمر الّذي أدّى إلى تعدّد أشكال الصّورة في العصر الحديث. أمّا بالنّسبة لإنكلترا مثلا فقد كان ثمّة أهمّيّة خاصّة للانقلاب الصّناعي الّذي أحلّ الآلة محلّ الإنسان

[1] - في الفلسفة هذه يعطي " **هيغل**" لأوّل مرّة توحيدا لجميع مبادئ العالم على أساس وجهة نظر المجتمع الّذي يتطوّر بلا نهاية.

واتّجه إلى الاستغناء عن الإنسان لعدم الحاجة إليه [1]. كما للثّورة الفرنسيّة دور في تشكيل ملامحها أيضا، فالحقيقة الّتي عبر "**ماركس**" عنها وبوضوح فيما بعد، ولأوّل مرّة والقائلة إنّ التّنظيم النّموذجي للحياة البشريّة يجب أن يتمّ دون دولة، بل بطريقة مباشرة، وعفوية دون وساطة وعلى أساس العادة،"هي حقيقة لم تتكشف أمام الوعي البشري إلّا بعد أن أقيمت على أساس الثّورة الفرنسيّة دولة برجوازيّة تبيّن أنّها ليست بأيّ حال من الأحوال تجسيدا لجوهر البشريّة الحرّ الأزلي. ففي بنية المجتمع الّذي عاصره الرّومنسيّون، لم يُعش هذا النّمط من العلاقات إلّا بين صفوف الشّعب، وبين الفلّاحين في المقام الأوّل، أي خارج مجال العلاقات الاجتماعيّة الرّسمي. لذلك ولأوّل مرّة لم يعد الشّعب والفولكلور يظهران في الفنّ ظهورًا لا واعيًا، بل أصبحا موضوع اهتمام متميّز" [2]. وهكذا وقف الشّعب أمام الوعي الاجتماعي في مطلع القرن التّاسع عشر كجسم حقيقي، أي كتجسيد لمثال البشريّة.

والفنّ في هذه المرحلة كان مجبرا على طرح التّعبير المباشر عن الجوهر في الأعمال الفنّيّة، حيث صاغ طريقة جديدة مبدئيا في تصوّر الجوهر، لا في صورته هو بل في صورة الآخر، على أن يجري تصويرها على نحو يساعد على إعطاء حافز نحو حركة مستقلة تتجه نحو المثال، هذا الأخير الموجود في وعي الفنّان حين يرسم الحياة والأفراد. وهو يظهر في وعي المتلقي بصفته دفعا أو حركة لعالم مشاعره وأفكاره الدّاخليّة بعد تصوّر الشّخصيات وحياتهم تصوّرا روحيّا– بصريّا[3]. على هذا النّحو فإنّ مبادئ التّصوير والتّعبير والرّسم وغيرها كأنّما تجمّعت هنا كلّها. إنّ الكاتب يقدّم وصفا تجسيميّا– بصريا بارزا بحيث يجعل البطل وبيئته ينهضان أمام العيون كالأحياء. وفي الوقت نفسه فإنّ الجماليّة ليست منغلقة عند هذا التّصوّر. وهي بحدّ ذاتها ليست هدفا بل إنّها تستمرّ كخفقان الحياة الدّاخليّة لدى المتلقّي بالظّمأ للمثال، وبالشّوق والطّموح إليه. على أنّ رسالة الفنّ تكمن في أنّه يعطي الإنسان أو

[1] - هم جماعات عمدت في أوائل القرن التاسع عشر إلى تحطيم الآلات في المصانع لكي لا يؤدّي استعمالها إلى الاستغناء عن العمّال.(نقل عن: غاتشيف غيورغي، الفن والوعي- دراسات في تارخ الصورة الفنية-، مرجع سابق، ص183).

[2] - غاتشيف غيورغي، الفن والوعي- دراسات في تاريخ الصورة الفنية-، مرجع سابق، ص 191.

[3] - غاتشيف غيورغي، الفن والوعي- دراسات في تاريخ الصورة الفنية-، مرجع سابق، ص 213.

يعيد إليه إحساسه المباشر بطبيعته الاجتماعيّة. إنّ ما يذكّر الإنسان كلّ دقيقة بطبيعته الاجتماعيّة وبأنّه مادام يعيش في المجتمع لا يستطيع أن يكون متحرّرا منه، هو آلية الإنتاج الاجتماعي نفسها. وهكذا فإنّ أشكالا من الوعي الاجتماعي مثل الحقّ، الأخلاق والسّياسة... وغيرها، إنّما تعالج الإنسان من وجهة نظر المجتمع القائم ومصلحته، فعندما تولد الـ" أنا " يكون المجتمع وتاريخه كلّه قد صاغا نسقا لا حدود لغناه من المهارات والتّصوّرات الّتي تدخل في تركيب الفرد وتحدّد حياته وسلوكه سلفا، وهي تتمثّل بالتّالي بالنّسبة له في هيئة أفكار تسبق التّجربة، أفكار قبلية وفطرية.

لقد قبل الفنّ خلال تطوّره اللّاحق في القرن التّاسع عشر شرطين: شرط مشابهة الواقع فعليا، وهو ما كانت تمليه على الفنّ وجهة نظر الفرد وشرط العلمية أي المنطق العقلي وهو ما كانت تقدّمه وجهة نظر المجتمع. وقد كتب "**غانكور**" يقول:" إنّ جهودنا موجّهة من أجل أن نحفظ لأحفادنا تصويرا حيّا لعصرنا بواسطة تسجيل اختزالي .. يشمل الأحاديث والرّسم الدّقيق لحركات الأيدي وإيصال الخلجات الرّوحيّة الّتي تتكشّف فيها الفردية... لقد حلم جميع الواقعيين بأنّه حان تزويد الفنّ بمنهج عتيد وبدقّة العلوم الطّبيعيّة، كما يقول "**فلوبير**". وقد قال هذا الأخير أيضا: أفترض أنّ الفنّ الكبير يجب أن يكون علميّا لا شخصيّا" [1]. كاشفا بذلك عن السرّ الدّاخلي في الواقعيّة، حيث يجري التّعبير عن الذّاتية القصوى بموضوعيّة قصوى[2]، أي أنّ الفنّان يصبح قادرا على فهم كلّ شيء وينقلب إلى ما يشبه جهازا سلبيّا لا شخصيّا يستخدمه المجتمع للتعبير. وهكذا كان العمل الفني يلقي الضّوء على جوهر الحياة ككل. وهاهو ذا التّغيير الأهم قد حدث، حيث أصبحت الواقعة المصوّرة نفسها هي الّتي تقرّر مضمون العمل الفنّي وحدوده، وأنّها تضفي عليه الوحدة وهذا يؤدّي إلى أن يتطابق مضمون العمل الفنّي مع مادّة الإبداع، والفكرة مع الموضوع."على أنّه لم يخطر ببال أحد في الفترات الأولى أنّ رؤية الواقعة نفسها هي نتيجة تلك الصّفة الجديدة الّتي اكتسبتها عدسة

[1]- فلوبير، بيانات الواقعيين الفرنسيين الأدبية، دار الكتاب، لينغراد، 1925، ص15- 16.
[2]- غاتشيف غيورغي، الفن والوعي- دراسات في تاريخ الصورة الفنية-، مرجع سابق، ص220.

الفنّ، أي هي حاجة جمالية وأنّ الفكرة الفنّية والاهتمام بشيء محدّد إنّما يسبق إبراز هذه الواقعة بالذّات، مثل ما يسبق وجود المرآة الانعكاس. وبخلاف ذلك فإنّ ما هو ماثل أمامنا ليس فكرة الفنّان بل هو مادّة تخفي وراءها فكرة لا نراها رؤية مباشرة. إنّ المضمو ن (الفكرة) مساو هنا للشّكل (للمادّة)، وعلى العكس فالشّكل (الفكرة الفنّية) لا يرى وراء المادّة"[1].

إنّ الاضطراب نفسه الّذي أصاب في هذه المرحلة جميع أشكال الفنّ وأجناسه إنّما كان نتيجة نشاط هائل لعمليّة الفنّ نفسها، وهذه العمليّة لم تكن مرئيّة وراء المادّة الّتي اقتحمت الفنّ.

[1] - غاتشيف غيورغي، الفن والوعي- دراسات في تاريخ الصورة الفنية-، المرجع نفسه، ص226.

الفصل الأول

ملخص الفصل الأوّل

العمل الفنّي خطاب متعدّد المعاني، وفي كثير من الأحيان يكون أبلغ وأقوى في المعنى من الكلمة المكتوبة، ومن ثم، وبما أنّ موضوع بحثنا يدور حول شخصيّة الأمير عبد القادر الجزائري كموضوع تشكيلي، رأينا أنّه من الجدير في الجانب التاريخي من هذه الدراسة؛ الاهتمام بتناول الرّجل موضوعا تشكيليّا، وتعبيريّا ورمزيّا له أهمّيّته ودلالته في العديد من الأعمال الفنّية عبر بعض مراحل الفنّ المتعاقبة، مركزين في ذلك على البعد التّواصلي للصّورة

كما تجدر الإشارة – عند هذا المستوى من البحث – إلى التّطرّق لوجهة نظر **الأمير عبد القادر الجزائري** للصّورة وما لها من أهمية بالغة خاصّة في بداية القرن التّاسع عشر. حيث تمثّل للجميع سلطة أخرى لها فاعليّتها وتأثيراتها الخطيرة على قنوات التّلقي.

هذا وسيتناول هذا الفصل دراسة الألوان، الضّوء والظّل.. وحقيقة العلاقة الّتي تجمعهم في خضمّ الأعمال الفنّية، فهذه العناصر قبل أن تكون أثرا فنّيّا أو مقوّما جماليّا، هي شأن ثقافيّ يرتبط بالمجتمع وتراثه ومعتقداته، فهي خاضعة له وتفسّر على أساسه، لتنشأ ع ن محاولات فهمها دلالات عامّة تناقلها المتخصّصون. أمّا ترتيبها في العمل الفنّي فلابدّ له من أن يخضع لقانون يعمل على تنظيمها، لتتحقق اللّمسة الجماليّة الّتي تعدّ أساس كلّ تكوين.

2.الفصل الأوّل: أبعاد الصّورة بصفتها خطابا بصريا

1.2 البعد الاتّصالي للصّورة

1.1.2 الصّورة عبر التّاريخ – الرّجل موضوعا تشكيليّا –:

تعدّ الصّورة أوّل أداة تواصل استعملها الإنسان البدائي حتّى قبل معرفته للّغة حيث أدّت دورا كبيرا في تعليمه والحفاظ على خبراته، إذ تختزن في داخلها المحسوسات الواقعيّة والخياليّة المدركة وغير المدركة؛ وقد أصبحنا لا نستغرب ونحن نعيش في عصر الصّورة، وعصر صناعة الجمال وتجارته؛ حين تكتنفنا العلامات الاتّصالية غير اللّغويّة من كل جانب لتدلّ على ثقافة عصر تزايد فيه الوعي بالصّورة وثقافتها، حتّى غدت تلك العلامات تصاحبنا في كلّ خطوة من خطوات حياتنا اليوميّة توجّهنا وتقودنا حيث تعبّر عن الإيديولوجيات السّائدة والمؤثّرة في نسيج حياتنا

فالصّورة خطاب متعدّد المعاني، وفي كثير من الأحيان تكون هذه الأخيرة أبلغ تعبيرا من الكلمة المكتوبة إذ تنقل الحدث وتجسّده كما هو، كما تعدّ وسيلة إيضاح مساعدة على الفهم، إذ تتميّز بنسق أيقوني خاص قد يجعلها تصل إلى المعنى من أقرب مرمى؛ فتقدّم للمتلقّي خدمة مهمة لأنّها تكثّف من فعل التّبليغ. وإذا كانت اللّغة تصف وتسرد بواسطة الكلمات والجمل حسب ما يقتضيه النّسق اللّغوي؛ فإنّ الصّورة تسرد فضاءها البصري وما يؤثّثه من مكوّنات، وبذلك تكون لها دلالات متجذّرة في المجتمع والثّقافة الّتي تنتمي إليها أو تتحدّث عنها.

والملاحظ أيضا أنّ هناك تغيّرا طرأ على الفنون عامّة بالانتقال من العصر الحجري القديم إلى العصر الحجري الوسيط فالحديث؛ ذلك أنّ البيئة المادّية والكيان الروحي لإنسان ما قبل التّاريخ قد مرّا في ذلك العصر بتحوّل، وكلّ شيء تلاه يبدو نموّا متّصلا هادفا، فقد

تطوّر الإنسان عبر التاريخ من مرحلة الزّراعة إلى الصّناعة والتّسجيل بالرّسوم داخل الكهوف الّتي كانت وسيلته الأولى إلى المعرفة المتراكمة ومن ثمّ اكتشافه للكتابة

إنّ العنصر البشريّ يحتلّ دائما مركز الصّدارة والفاعليّة، ذلك لكونه مركز الكون والمؤثر فيه، فمنذ القدم وعلى مرّ العصور المختلفة يُصوّر الرّجل أو يعكس مكانة اجتماعية خاصّة كتصوير الملوك ورجال الدّين والآلهة والأبطال..، أمّا في العصر الحديث ولما في ذلك من تطوّرات ثقافيّة وحضاريّة وفلسفيّة انعكس أثرها على ملامح وشكل الرّجل، فأصبح له صفات جوهريّة وشكليّة مختلفة. وفي المقابل فقد اهتمّت العصور بالمرأة في مجال الفنون التّشكيليّة القديمة والحديثة، وتناولها الفنّانون في مختلف العصور بمختلف الأساليب وفي عدّة مواضيع كعنصر له جمالياته في الكثير من أعمالهم الفنّية. وعلى هذا الأساس؛ وبما أنه موضوع بحثنا يدور حول شخصيّة الأمير عبد القادر الجزائري موضوعا تشكيليا، رأينا أن الجدير بالاهتمام في الجانب التاريخي من دراستنا لهذا الرّجل كونه كان موضوعا تشكيليّا وتعبيريّا ورمزيّا، له أهمّيّته ودلالته في العديد من الأعمال الفنّية عبر بعض مراحل الفنّ المتعاقبة.

هذا، ويعدّ البحث في دراسة الرّجل – موضوعا تشكيليا في الفنّ بشكل عام –، دراسةً في القيم الجماليّة لموضوع الرّجل من النّاحية التّشريحية الجسدية، أو النّاحية التّعبيرية للحركة والحدث؛ أو النّاحية الفلكلوريّة كدراسة الأزياء في مختلف العصور، أو من النّاحية الرّمزيّة في وضع الرّجل السّياسي والاجتماعيّ والدّيني .. وارتباطه بالرّموز والدّلالات الفنّية المشكّلة للعمل الفنّي." وقد ظهرت أعمال مطبوعة للرّجل كمفردة تشكيليّة في تكوين الأعمال الفنّية وخاصّة في نهاية القرن السّادس عشر، وأصبح للعمل الفنّي بناء مثاليّا تسوده قوانينه وقواعده الخاصّة... وقد استلهم الفنّان من الرّجل والمرأة رموزا وكانت الأوفر نصيبا من حيث الكم في تصميم الأعمال الفنّية ومعالجة الموضوعات الدّينية والدّنيوية، حيث أنّ للإنسان (الشّكل الإنساني) قيم جمالية، فهو أسمى المخلوقات الّتي خلقها خالق الكون سبحانه

وتعالى"[1]. وذلك ما يذكره الله سبحانه وتعالى في كثير من السياقات القرآنية؛ التي تشير بتحقيق إلى أنّ الله خلق الإنسان في أحسن صورة.

الجسد الإنساني لغة فنّية بصريّة لها مفرداتها وعناصرها الخاصّة وقيمها الجماليّة والتشكيليّة، ونجد ذلك متجلّيا على جدران الكهوف منذ العصور الحجرية، فمع بداية الحضارة الإنسانيّة عبّر الإنسان العادي بفطرته عن المعاني الإنسانيّة والرّغبات المدفونة والّتي نرى ترجمتها على جدران الكهوف والمعابد القديمة، هذه الأخيرة الّتي تعدّ المرجع الرّئيسي للعديد من الدّراسات والبحوث؛ وقد " كشف التّراث الفنّي للشّعوب البدائيّة عن عمق الصّلة العاطفيّة الّتي نشأت بين بيئة الإنسان الطّبيعيّة في المجتمعات والأمنيات الجوهريّة لهذا الإنسان في الحياة "[2]، وربما كان لهذه الرسوم أغراضا سحرية فضلا على أنّها كانت تزخرف الجدران وتميّزها

وفي القرن العشرين اكتشف الفنّانون والنّقّاد الخصائص الجماليّة للنّحت البدائيّ وللنّقوش في كهوف العصور الحجرية القديمة، واعتبروا أنّ مثل هذه الأعمال تتميّز برقيّ مستوى التّصميم الجمالي. فالصّورة ليست تسجيلا تاريخيا بالمعنى المحدّد لهذه الكلمة، وليست مجرّد نسخة مطابقة للحدث. كما أشاروا إلى أنّ بدايات الفنّ البسيط قد ظهرت في ثقافة العصر الحجري القديم، وتدلّ بعض الأشياء على وجود اهتمام جمالي بالشّكل والزّخرفة يسمو فوق الاحتياجات النّفعية البحتة.

1.1.1.2 الدّلالة الرّمزية للرّجل موضوعا تشكيليا:

يعدّ الرّسم لغة بصريّة خاصّة ذات مدلولات يمكن بدراستها وتحليلها؛ الكشف عن خواصّها وملامحها ومعانيها. والتّواصل من خلال العمل الفنّي يتمّ من خلال لغة الخطوط والتّكوينات والألوان..إلخ، وهذا ليس بالأمر الهيّن حيث تحتاج قراءة الصّورة أو لغة التّشكيل

[1]- روبرت جولد ووتر، الفن والفنانون، ترجمة: د.مصطفى الصاوي، د ط، مصر، 1980، ص 16.
[2] - محسن عطية، الفنون والإنسان، دار الفكر العربي، دط، القاهرة، 2002، ص 15.

ورموزها إلى ثقافة عامّة غزيرة، وثقافة فنّية خاصّة تمنحنا تميّزا في الفهم والحسّ والإدراك. وعند الرّبط بين الأعمال الفنّية عموما وبين الأوضاع الاجتماعيّة أو الدّينية أو السّياسيّة بطريقة مباشرة، ويجب أن ندرك أنّ تلك الأعمال تنطوي على تفسيرات ودلالات تتعلّق بهذه الأوضاع (الدّينية والاجتماعيّة والسّياسية) السّائدة في عصرها، بالإضافة إلى كونها تعبّر عن نفسيّة الفنّان مبدعها، حتّى أنّ هذه الدّلالات والتّفسيرات لا تعيش بمعزل عن موقعها وزمنها، مع الأخذ بعين الاعتبار القيم الجماليّة والفنّية المصاحبة للعمل الفنّي.

أ. الدّلالة الرّمزية الدّينية للرّجل موضوعا تشكيليا:

✓ **أزياء وطرز الرّجل كرمز ومدلول ديني :** قديما كانت الملابس والطّرز الدّينيّة علامة مميّزة لرجال الدّين والكهنة لإضفاء صفات التّبجيل والتّقديس على من يرتديها، ولكن في المجتمعات الحديثة أصبح الأفراد يرتدون هذه الأزياء دلالة على ارتباطهم بالعقيدة، وتعبيرا عن التزامهم وتحفّظهم الدّيني، وهو تقليد سائد في معظم الدّيانات العالمية المعترف بها. وقد " ظهرت الملابس والطّرز الدّينية للرّجل منذ الحضارات القديمة، ففي الحضارات **الوثنية** البدائية وقبل ظهور الدّيانات الأولى كان الكاهن عاريا ونصف عاري، يرتدي أقنعة ملوّنة مخيفة للتّأثير في أتباعه"[1]. بالإضافة إلى ارتداء قرون الحيوانات وصنع الأقنعة من مختلف الخامات. كما صُنع من ريش الطّيور تيجانا هائلة للتّأثير نفسيّا في أتباعه وترهيب أعدائه وطرد الأرواح الشّريرة من القبيلة

أمّا الأزياء فقد ظهرت في حضارات الشّعوب القديمة على غرار حضارات وسط وجنوب **أمريكا** حيث شعوب" **المايا***" و"**الأزتيك****"، وظلّ هذا التّقليد سائدا حتّى الآن في بعض القبائل الوثنيّة في جنوب شرق **آسيا**، ووسط **إفريقيا** خاصّة.

---

[1] - محمد عزت مصطفى، قصة الفن التشكيلي في العالم القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1996، ص28.

***المايا**: حضارة تواجدت في جزء كبير من منطقة وسط أمريكا، وإنّ أولى مستوطنات المايا نشأت حوالي عام 1800 ق.م .

****الأزتيك**: وقيل أيضا الأستيك و هم من الشّعوب الأصلية في أمريكا، وهم الذين و ضعوا البنى الاجتماعية والسياسية والدينية في المنطقة. وقد دخلت وادي المكسيك في القرن 12م.

وقد "ظهر الرّجل في الدّيانات اللاّحقة للحضارات **الإغريقيّة** و **الرّومانيّة**، وما قبل ظهور المسيحيّة مثل اليهوديّة في ملابس دينيّة تمتاز بالفخامة والزّخارف الهندسيّة الملوّنة، مثل ملابس الكهنة في الحضارات القديمة **كالعراقية**، وتعكس هذه الأخيرة مضمون وجوهر العقيدة الّتي تقوم على قصص وأساطير وأسفار التّوراة الّتي نُقلت أجزاء كبيرة منها إلى الإنجيل فيما بعد. أمّا عنصر الرّجل في الثّقافة العبريّة فهو ذا مدلول رمزيّ دينيّ على مرّ التّاريخ، حيث يرتدي الكاهن الأعظم وكهنته أزياء فخمة تحمل رسوم وزخارف مستوحاة من الخطّ العبريّ والرّموز الدّينيّة والتّراثيّة العبريّة"[1].

أمّا "الفنّ **اليونانيّ** القديم فقد صوّر الآلهة في هيئة بشر مثاليّين، عندما اعتمد الفنّان على ملاحظته وعلى معرفته بذاته، وبإيمانه بالعقلانيّة" [2]. كما أنّ الظّواهر الطّبيعية وقواها كانت تتمثّل في الأساطير الإغريقيّة في هيئة أشباح رهيبة بشعة تسمى "التّيتانيّين" [3].

وقد تميّز رسم الرّجل في العصور **المسيحيّة** بتعبيرات خاصّة ومضامين جوهريّة للدّين المسيحيّ يختلف عن رسم الرّجل في العصور الأخرى، وكان للرّجل في هذا العصر طابعا خاصّا في رسم الشّكل والأزياء والطّريقة العامّة الّتي رسم بها، ومن أهمّ الأسباب الّتي أوجدت هذا التّنوع والتّميّز هو اختلاف القوميات والثّقافات بين أهل كلّ بلد واختلاف الموقع الجغرافي للبلد والحال السّياسية والاجتماعيّة والعلميّة في البلدان المختلفة. فتميّزت شخوص الرّجال في الفنّ المسيحي بتعبيرات ورموز تعبّر عن الإحساس بالجمال والبساطة والرّوحانية، وتجنّب إظهار النّواحي المادّية بما في ذلك فخامة طرز الملابس، " فصور القدّيسين تبدو عليها البساطة في البداية، مقرونة بالسّمو الرّوحي لتدلّ على المعاني السّامية للدّين المسيحي وروحانيّته" [4]. وعموما في ما يخصّ " الفنّ المسيحي فقد أخذ بعض الرّموز

[1] - أحلام يحيى فكري، التعبير عن الوجه الإنساني في التصوير المعاصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2014، ص103

[2] - محسن محمد عطية، الفنون والإنسان، دار الفكر العربي، د ط، القاهرة، ص10.

[3] - محسن محمد عطية، الفنون والإنسان، المرجع نفسه، ص 91-92.

[4] - د. باهور لبيب، العصور المسيحية الأولى، محيط الفنون، دار المعارف، د ط، مصر، 1970، ص151.

والملابس، خاصّة الأزياء الدّينية من الدّين اليهوديّ ثمّ أضاف طابعه الخاص عليه في العصور اللاّحقة "[1].

وفي **بيزنطة** أصبح رسم الرّجل سواء كان رمز للإله أو القدّيسين له هدفا واضحا ومعيّنا، وليدلّ على فكرة معيّنة." فصورة المسيح.. وحول رأسه هالة من النّور.. كان لتتّجه إليه عيون المصلّين وللدّلالة على القوّة والسّيطرة.. وإنّ جميع الصّور كان لها هدف دينيّ واضح.. حيث تم الاهتمام بالمعنى الدّيني أكثر من اهتمامهم بالنّاحيّة الجماليّة إذ لم يعد الفنّان يهدف إلى التّعبير عن الجمال قدر اهتمامه بمراعاة متطلّبات العقيدة ورموزها "[2].

أمّا الفنّ **القبطي** فقد تمتّع لبعض الوقت بحرّية واسعة؛ انعكست على هيئة الرّجل في القرن العاشر الميلادي بالذّات، حيث تميّز هذا القرن بظهور أفكار جديدة أضيفت إلى الأفكار التّقليدية، فأصبحنا نجد المسيح والعذراء في شكل يتضمّن القوّة والانسجام ولكن بمضيّ الزّمن كان تأثير الرّهبان والأديرة يزداد شيئا فشيئا. وفي القرن الحادي عشر بدأت الكلاسيكيّة تضمحلّ وزاد الاتجاه إلى الجمود، ولم يعد الهدف الأوّل للفنّان هو الوصول إلى الجمال في رسم وزخرفة ملابس الرّجل؛ بقدر ما أصبح التّعبير عن العقيدة بكافّة مظاهرها وتطبيقها على الشّكل العام للرّجل.[3]

أمّا الفنّان القبطي فقد أتقن استخدام الألوان الّتي لها علاقة بالطّبيعة والأرض في رسم أزياء الرّجال خاصّة رجال الدّين، ومثّل الظّل باللّون الأسود، كما اعتمد على زخرفتها بزخارف هندسيّة مبسّطة ولم يهتمّ بالدّرجات اللّونية وذلك للدّلالة على البساطة والسّمو الرّوحي، وقد اهتمّ بحركة أجساد الرّجال وإيماءات الوجوه ونظرات العيون الّتي أتت كلّها لترمز إلى السّلام الدّاخلي لهؤلاء الشّخوص، لتأكيد الجوهر الدّيني لهذه الدّيانة[4].

[1] - محمد عزت مصطفى، قصة الفن التشكيلي في العالم القديم، مرجع سابق، ص 95.
[2] - د. باهور لبيب، العصور المسيحية الأولى، محيط الفنون، المرجع نفسه، ص152.
[3] - د. باهور لبيب، العصور المسيحية الأولى، محيط الفنون، مرجع سابق، ص170.
[4] - أحلام يحيى فكري، التعبير عن الوجه الإنساني في التصوير المعاصر، مرجع سابق، ص105.

وفي الحضارة **الإسلامية** كان الرّسم والتّصوير الّذي تأثّر بجوهر العقيدة من ناحية المنع والتّحريم لتصوير الأشخاص، ولذلك اتّجه الفنّان المسلم إلى بدائل لتصوير الشّخصيات مثل الاتّجاه إلى التّجريد والزّخرفة واستخدام الخطّ العربي عوضا عن الإسراف في دراسة التّشريح والتّجسيم للجسم، ولأنّ جوهر العقيدة الإسلامية يحثّ الجميع على الإخاء والمساواة وعدم تقديس البشر ولا الأنبياء جاءت ملابس وأزياء رجل الدّين الإسلامي انعكاسا واقعيّا لهذا المضمون منذ القدم وحتّى الآن، فهو يرتدي الجلباب الطّويل التّقليدي والعمامة المعروفة البيضاء فوق الرّأس لإضفاء المهابة والجلال على الشّخصيّة، وبدون مبالغة ظهر ذلك في مخطوطات ورسوم المدارس الإسلامية المتلاحقة مثل مدرسة **بغداد** والمدرسة **التّيموريّة*** و**الصّفويّة****. "بل وصل الإبداع من خلال استعمال الحروف والكلمات، وهذا أسلوب فريد متميّز وعالمي اختصّ به الفنّ الإسلامي دون سائر الفنون. ويعكس هذا الاتّجاه الرّمزي مدلولا روحيّا ودينيّا يحثّ المؤمنين على التّأمّل في المعاني الجوهريّة للعقيدة بعيدا عن المحاكاة والإغراءات الدّنيويّة المادّية الزّائلة" [1]. وفي القرن الخامس عشر (عصر النّهضة) أعاد الإنسان اكتشاف العالم مرّة أخرى من خلال ازدهار الاختراعات والعلوم والثّقافات. كما بدأ في هذا القرن التّراجع عن التّفكير في المسائل الدّينية تدريجيّا، وفي المقابل بدأت الحركات الإنسانية في النّمو شيئا فشيئا، بشكل يتّفق مع المفاهيم الفكريّة الجديدة الّتي تمزج بين المتطلّبات الدّينية والدّنيوية معا، فكان النّاتج الإحساس بالحرّيّة والتّمرّد على قيم المجتمع ورؤية الحياة بوجهة نظر أخرى مغايرة تماما؛ وكان هذا واضحا في أعمال العديد من الفنّانين حيث ظهرت موضوعات دنيويّة تتعلّق بالحياة اليوميّة على غرار المناظر الطّبيعيّة، مشاهد المدن والمصانع والرّيف.. إلخ وأصبح هذا الاتّجاه هو التّيّار الفنّي السّائد فيما بعد وحتّى القرن العشرون

---

* **التيمورية**: وهي مدرسة للتصوير ظهرت في القرنين (الرابع عشر والخامس عشر) الميلاديين حين خضعت بلاد فارس لحكم تيمورلنك وخلفائه. كان أبرز فنانيها **كمال بهزاد**.

** **الصّفوية**: تعتبر هذه المدرسة نتاج عملية المزج الموفق بين تقاليد المدرسة التيمورية عامة وبهزاد خاصة وبين تقاليد المدرسة التركمانية.

[1] - جودت فخر الدّين، منهج البلاغة، ملحق جريدة الأهرام، مصر، 2001، ص11.

ومن أعظم الفنّانين في هذا العصر العبقري " **ليوناردو دافينشي L.Davinci** " الّذي يعتبر رمزا لهذا العصر ورمزا للطّموح العلميّ والفكريّ معا من خلال مزج الفنّ بالعلم بشكل محكم. وقد ظهر تميّزه في دراسات التّشريح الخاصّة بالجسم البشري وبخاصّة الرّجل ودراسات المنظور الهندسي" [1]، حيث وضع خطة كاملة وشاملة تتضمن التشريح المقارن للجسم البشري، كما اهتم بعلم وظائف الأعضاء ، وكان ليوناردو يؤمن بوجود تجانس وتناسب ما بين جسد الإنسان والكون.

ب. الدّلالة الاجتماعية للرّجل في الأعمال الفنّية لدى بعض الحضارات:

كان الرّجل في الحضارات القديمة ذا مكانة عظيمة في الفنون من النّاحية الاجتماعية وذلك من خلال الرّسوم الجدارية والتّماثيل والمخطوطات حيث ظهر واضحا دور الرّجل الاجتماعي، ففي **الحضارة العراقية** ركّز الفنّان العراقي القديم على المبالغة في تجسيد قوّته وهيبته وخشونته وملامح وجهه القاسيّة الحادّة وتشريح الجسد الّذي يبرز عضلات الجسم بشكل وأسلوب تعبيري يدلّل على مكانة الرّجل القويّة في المجتمع، بينما تقلّص دور المرأة بشكل ملحوظ في هذه الحضارة بالقياس إلى دور الرّجل الّذي ظهر في أغلبيّة الجداريات والتّماثيل.

أمّا في **الحضارة المصرية** فقد ظهر الرّجل في كثير من الرّسوم الجداريّة، ورسوم البرديات والتّماثيل في حجم أكبر من حجم المرأة وأفراد أسرته أو رعاياه، وهذا يدلّ على عظم وشموخ مكانته الاجتماعيّة كزوج أو ربّ أسرة أو كحاكم مسؤول عن رعاياه، ومثال ذلك " الجداريّة الملوّنة الّتي يظهر فيها الأمير " **نخت***" في رحلة صيد مع العائلة، حيث يظهر جليا حجم جسد الرّجل الكبير بالقياس إلى باقي أفراد عائلته وهذا يرمز إلى عظم مكانته وتقدير الفنّان

[1] - أبو صالح الألفي، الموجز في تاريخ الفن، دار نهضة مصر، د.ط، القاهرة، ص 174.

***نخت**: هو **تحوتي نخت الرابع**، و قد عاش في نهاية الأسرة 11، و يكون ابناً للمير الحاكم **عحا نخت** الأول، و خلفا لشقيقه **عحا نخت الثاني**، وسلفاً للأمير الحاكم **نحري الأول**.

المصريّ القديم لهذه المكانة الاجتماعية لعنصر الرّجل"[1]. (الشكل01)

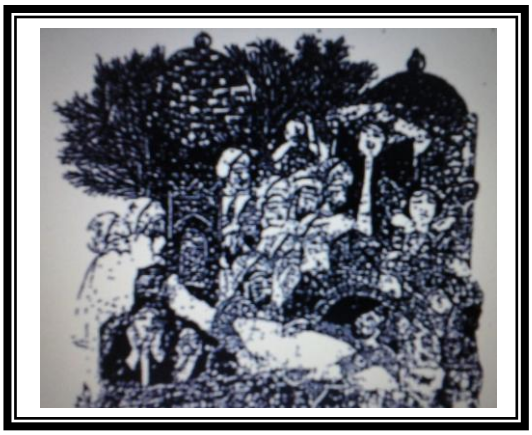
الشكل 01

وفي **<u>الحضارة الإغريقيّة والرّومانيّة</u>**: فقد ظهر الرّجل كمفردة تشكيليّة في العديد من الأعمال الفنّية كأسطوريّ وإله وقائد، ولمّا كانت طبيعة هذه الحضارات مادّية تفتقر إلى الجانب الرّوحي، كانت مظاهر الحياة الاجتماعيّة فيها تقتصر على تصوير رحلات الصّيد وحفلات السّمر واللّهو والرّقص، وممارسة الرّياضة في حلبات المصارعة لاستعراض الكيان الجسديّ القويّ للرّجل، وكانت هذه المظاهر جميعها جزء مهم من طقوس وتقاليد وعادات الرّومان والإغريق.

<u>الحضارة الإسلامية</u>: ظهر الرّجل من خلال المخطوطات الإسلاميّة عبر مختلف مدارس التّصوير الإسلاميّ في إطارات اجتماعيّة متعدّدة على غرار دوره زوجا أو ربّا للأسرة، وفي الحقل مزارعا وعاملا وتاجرا وقاضيا..إلخ، وقد عُبّر عن الرّجل بأسلوب التّصوير الإسلامي الّذي لا يهتمّ بالتّشريح ولا بإبراز العمق ولا حتّى استخدام المنظور الهندسيّ، ومن نماذج المخطوطات الّتي تعبّر عن المدلول الاجتماعيّ للرّجل: لوحة الفنّان " **يحيى ابن محمود**

[1] - نعمت إسماعيل، فنون الغرب في العصور الوسطى، مرجع سابق، ص 96.

الواسطي*" الّتي تصوّر أحد التّقاليد الاجتماعية المتّبعة عند دفن الميّت. (الشكل02)



الشكل 02

يحيى الواسطي: مخطوطة مقامات الحريري (1237) بالمكتبة الأهلية – باريس-

<u>عصر النّهضة:</u> في بداية هذا العصر غلبت الموضوعات الدّينيّة ورسم الأساطير، واقتصر تصوير عنصر الرّجل باعتباره رمزا ومدلولا اجتماعيا على موضوعات الصّيد، ومجالس اللّهو، وتصوير عائلات النّبلاء والملوك...إلخ، حيث يظهر في هذه الأعمال أسلوب الرّسم الشّهير بعصر النّهضة الّذي اهتمّ بدراسة التّشريح الجسدي، والاهتمام بالأزياء والتّركيز على إبراز التّعبير الدّاخلي. أمّا في العصور اللاّحقة لعصر النّهضة فقد " ظهر العديد من الفنّانين الّذين اشتهروا برسم وتصوير أعمال ذات مضمون اجتماعيّ، تعبّر عن العادات والتّقاليد الخاصّة بمجتمعاتهم ومن أشهرهم: الإنجليزيان " **ويليام هوجارت**" **William**[1] **Hogarth** و" **توماس رولاند صن**" **Thomas Roland son** حيث قدّما العديد من الأعمال الّتي تعبّر عن المجتمع الإنجليزي في القرن17م و18م". (الشكل03)

[1] **وليام هوجارت**: (1697م- 1764م) هو مصور وحفار إنجليزي، نال ثروة وشهرة من جرّاء أعماله في الحفر.
***يحيى ابن محمود الواسطي**: رسّام وخطاط عربي مسلم من القرن 13م ولد في بلدة "واسط" في جنوب العراق.

الشكل 03

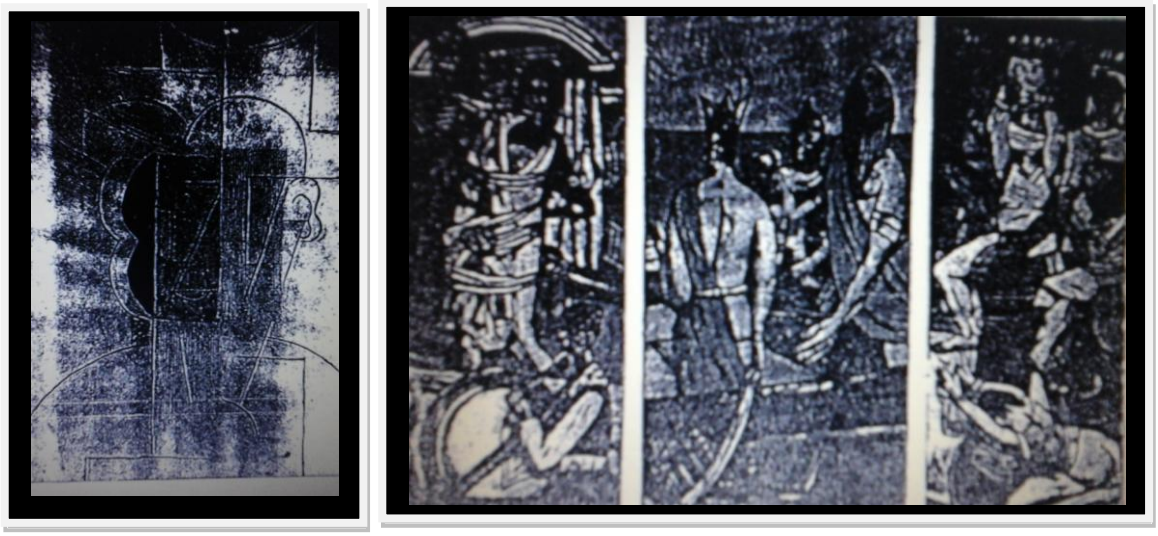
توماس رولاند صن: الصياد الماهر –إنجلترا– (1802)

وفي العصور التّالية تطوّرت الحضارات والثّقافات الفنّية والفكريّة، وظهرت أجيال متعاقبة من فنّاني القرن18م و19م و20م وعبّروا عن شكل الرّجل الجديد ودوره الاجتماعي خير تعبير، منهم: الفنان الفرنسي"**هنري دومييه**" **Daumier** الّذي قدّم لوحات فنّية رائعة تصوّر الرّجل في مقرّ عمله وفي المكاتب الحكومية. (الشكل04)

الشكل 04

هنري دومييه: المجلس التشريعي (1834)

وكذلك الفنّان الهولندي" **فان غوخ** "**Van Gogh** الّذي عبّر عن الطّبقة الكادحة في المجتمع، فصوّر الرّجل كل في موقعه، ففي الحانات، وفي المزارع فلاّحا مكافحا، ومن لوحاته الاجتماعيّة الشّهيرة **آكلي البطاطا**."واستمرّ هذا الاتّجاه الحديث في الفنّ حتّى القرن 20م، حيث أصبحت الفنون أكثر واقعيّة وإنسانيّة، وتعبيريّة خاصّة عند معالجة عنصر الرّجل من جانب رمزيته الاجتماعيّة، وقد عبّر عن ذلك العديد من الفنّانين المعاصرين في مجال التّصوير على غرار الفنّان الإسباني الشّهير "**بابلو بيكاسو**" **Picasso** والألماني **ماكس بيكمان**"[1] **Max Beckman**.



ماكس بيكمان: الرحيل 1932 (متحف الفنون نيويورك) بيكاسو: بورتريه رجل

ت. **الرّجل كدلالة رمزيّة سياسيّة في الفنّ التّشكيلي لدى بعض الحضارات:**

علاقة الفنّ بالسّياسة علاقة وثيقة للغاية، فالسّياسة ليست فقط السّلطة أو أنظمة الحكم، ولكنّها منظومة متكاملة من العلاقات بين الأفراد في المجتمع الواحد، وبين الشّعوب والدّول والحضارات والثّقافات الّتي تؤثّر على الفنّ مثل: التّبادل التّجاري والثّقافي والعسكري الّتي تنظّمها القوانين والمصالح المتبادلة والسّياسات المختلفة. وقد" بدأت علاقة الفنّ بالسّياسة منذ فجر التّاريخ حيث سجّل الفنّانون في أعمالهم الفنّيّة الملوك والأباطرة والانتصارات والغزوات

[1] - نعمت إسماعيل، العصور الحديثة، مرجع سابق، ص107.

الكبرى على جدران المعابد والقصور والمخطوطات، وأقاموا لهم تماثيل عظيمة يُحكى من خلالها تاريخ الإنسانيّة من حيث القوّة والضّعف والعدل والظّلم ثمّ التّمرّد والثّورة على الطّغيان والقهر وأخيرا انتصار إرادة الشّعوب للحق والسّلام، لتمض قاطرة البشريّة إلى الأمام لمصلحة رخاء وازدهار الإنسان في كلّ مكان" [1]. ولم يقتصر هذا الفنّ على فن النّحت (التّماثيل خاصّة) وإنّما تعدّاه إلى التّصوير والرّسم على الأواني على غرار الأواني **الإغريقية** الشّهيرة والّتي سُجّلت من خلالها الانتصارات كما أبرزت قوّة الحضارة، وهذا مدلول اجتماعيّ وسياسيّ يهدف إلى تجسيد القوّة والعظمة وتلك هي فلسفة الإغريق الفريدة في الفنّ والثّقافة[2]. ذلك وقد ظهر الرّجل كرمز سياسيّ في **الحضارة الإسلاميّة** في صورة الحاكم، أو الخليفة أو أمير المؤمنين والسّلطان، والقائد الفاتح المنتصر الّذي ينشر ويدافع عن الدّعوة الإسلاميّة في مختلف بلاد العالم، ولكنّ الفنّ الإسلامي كان متأثّرا بجوهر العقيدة الإسلاميّة الّتي تدعو إلى تحريم تصوير وتجسيد الأشخاص والكائنات الحيّة، والبعد نهائيّا عن تقديس الملوك والحكّام، غير أنّ " الفنّان المسلم قدّم عبر الحضارة الإسلاميّة العديد من المخطوطات المرسومة الّتي تصوّر وتحكي، وتفسّر الكثير من العلوم والفنون والآداب، وأيضا تمجّد انتصارات المسلمين وحكامهم وقادتهم العظماء وأحيانا تسخر من الحكّام الطّغاة والظّالمين لتحريض العامّة ضدّهم"[3]. وقد ظهر الرّجل في التّصوير الإسلامي بأسلوب فنّي مميّز، يخلو من التّجسيد والتّشريح والمنظور الهندسي، ومرسوم بشكل تعبيريّ أكثر منه واقعي وأحيانا تزيّنه الزّخارف النّباتيّة والهندسيّة (الأرابيسك*) لتمتصّ ما وُجد به من تأثير لأجزاء الجسد، ولتخرجها من التّجسيد الآدمي إلى فنّ الزّخرفة. ولم يغفل الفنّان المسلم عن الاهتمام برسم ووصف التّفاصيل الدّقيقة للأحداث والأشخاص بمهارة وحرفيّة، " فأظهر الرّجل في المخطوطات كحاكم في مجلسه، محاط بوزرائه وعلمائه لمشاورتهم في أمور الدّولة، وهذا رمز ومدلول

[1] - أبو صالح الألفي، الموجز في تاريخ الفن، مرجع سابق، ص 28.
[2] - أحلام يحيى فكري، التعبير عن الوجه الإنساني في التصوير المعاصر، مرجع سابق، ص135.
[3] - أبو صالح الألفي، الموجز في تاريخ الفن، المرجع نفسه، ص 120.
*الأرابيسك: أي التوريق، وهو فن اشتهر به الفنان المسلم يتم من خلاله تجريد الوحدة الزّخرفية النباتية كالورقة أو الزهرة من شكلها الطبيعي. https://ar.wikipedia.org

سياسيّ هام لأنظمة الحكم في الإسلام وهو " **نظام الشورى**"، وظهر الرّجل كقائد منتصر في غزواته ضدّ الأعداء، وذلك ليس من باب التّقديس والتّعظيم ولكن من باب التّسجيل والتّوثيق التّاريخي وفي ذلك رمزا سياسيّا آخر، يدلّل على نظريّات عسكريّة هامّة وهي الاستعداد الحربيّ الكامل للدّفاع أو الحرب في سبيل الله والوطن، وتحقيق الأهداف الحربيّة لخدمة العقيدة والمجتمع وليس لتقديس الأفراد والرّجال أو الملوك حيث أنّه من أهمّ مبادئ العقيدة الإسلاميّة المساواة بين البشر جميعا، وذلك دون تمييز أو تعصّب للّون أو للجنس أو للعقيدة"[1]. فعقيدة المسلم تظهر في جميع أعماله وسلوكياته، والفن من بينها أيضا

أمّا في **عصر النّهضة** فقد ظهر الرّجل على أنه مفردة تشكيليّة، ورمز سياسيّ في فنون عصر النّهضة المبكر في أوروبا، و" قد سادت فترات من الفتن والغزوات وعُرفت هذه العصور باسم العصور المظلمة الوسطى، ولم تُنتج هذه الفترة أعمالا فنّيّة عظيمة تبرز دور الرّجل السّياسي"[2]. وخلال القرون 11م و12م و13م أخذت الكنائس والأديرة في أوروبا في نشر العلوم الدّينيّة والدّنيويّة وأيضا الفنون بكافة أشكالها. وبسبب سيطرة الكنيسة ورجالها على تقاليد السّياسة، كانت الأعمال الفنّية لهذه الفترة مزيجا بين الدّين والسّياسة في آن واحد؛ فظهرت تماثيل الملوك على واجهات وجدران المعابد والكنائس. غير أنّ هذا الاتّجاه بدأ يقلّ تدريجيّا، ليتّجه الفنّ إلى مسار سياسيّ جديد وهو تمجيد طبقة الملوك والنّبلاء، ومختلف أنظمة الحكم بدءا من القرن 13م و 14م، ويظهر ذلك جليا في تماثيل القادة والملوك، واللّوحات الزّيتية والجداريّة في مختلف أنحاء العواصم الأوروبية، على غرار لوحات الإخوان " **لمبورغ**"**Lumbourg Bro** بفرنسا الّتي تعكس الاهتمام بتصوير طبقات الأعيان الأرستقراطية والنّبلاء في حياتهم اليومية، مثل لوحة " **الدوق باري**" تبرز هذه الأخيرة الرّجل في ملابسه الفاخرة مع أعوانه وأصدقائه على خيول رشيقة تتنزّه في الخلاء [3]. ولهذه النّوعيّة

[1] - أبو صالح الألفي، الموجز في تاريخ الفن، المرجع نفسه، ص 145.
[2] - د.نعمت إسماعيل، فنون الغرب في العصور الوسطى، دار نهضة مصر، دار المعارف، د.ط، مصر، 1976، ص 30.
[3] - د.نعمت إسماعيل، فنون الغرب في العصور الوسطى، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

من الأعمال رمزا ومدلولا سياسيّا، حيث عاش الفنّ زمنا طويلا في خدمة الطّبقات العليا وطبقة الحكّام دون أن يلتفت إلى طبقات الشّعب العاملة وقضاياها وآمالها وطموحها. إلى أن تمّ اختراع الطّباعة فأصبح بالإمكان نقل المعرفة من مكان إلى آخر ومن حضارة إلى أخرى. وهكذا تندفع عجلة التّقدم إلى الأمام "حيث تطوّرت الصّناعات وتطوّر الفكر الإنساني فظهرت الثّورات وحركات التّمرّد لتطالب بحقوق الإنسان وحرّيّته في كل مكان، وأصبح فنّ الطّباعة والجرافيك معبرا رئيسا وهامّا عن نقل تلك الأفكار" [1]. وانعكس ذلك على الفنّانين فبرعوا في التّعبير عن هذا التّغيير المهم والحاسم في تاريخ البشريّة وفي حياة الرّجل آنذاك، ومن أشهر الفنّانين على سبيل المثال لا الحصر: الفنّان الفرنسيّ (**جاك لويس دافيد J.L.David**– القرن 18م–)، والفرنسي (**أوجين ديلاكروا E.Delacroix**– القرن 18م و19م–)، الفرنسي (**هنري دومييه H.Daumier** – القرن 19م–)، الفرنسي (**جوستاف كوربيه G.Courbet**–القرن 19م–)[2]، والفنّان الإسباني " **جويا F.Goya**" (1746م–1828م) الّذي كانت للظّروف السّياسية والاجتماعية في إسبانيا أثرها الكبير في أعماله وشخوصه، حيث كانت إسبانيا تعيش في عصر الظّلام في القرن 18م. وكان للظّروف وأحداث المجتمع والجوّ الدّاخلي – خلال تلك الفترة – أثره الواضح في الدّلالة الرّمزية لعنصر الرّجل في هذه الأعمال، "إذ أنّ هناك العديد من أعمال الفنان " **جويا** " والتي تعبّر عن القيود السّياسيّة والاجتماعية للشّعب الإسباني وما لاقاه من ظلم واضطهاد، منها ثمانين قطعة حفر وما يقرب من الألف رسم"[3].

وقد كان الرّجل في أعمال هؤلاء الفنّانين رمزا للقوّة والتّحدّي والصّمود والتّمرّد؛ معبّرا عن العهد الجديد حيث اختفت لوحات الملوك والنّبلاء ذوو الملابس الفاخرة والحياة المترفة، فظهر شكل الرّجل الجديد الّذي يرتدي ملابس بسيطة لا تبدو عليها مظاهر التّرف وفي يده

[1] - د.نعمت إسماعيل، فنون الغرب في العصور الوسطى، المرجع نفسه، ص 41.

[2] - G.Perry, A.Al.Dridge: Comics penguin book UK, 1975

[3] - حسن محمد حسن، الفنّ التّشكيلي المعاصر، دار المعارف، د ط، مصر، 1985، ص 36.

الفأس والسّلاح وانفعالات الثّورة والغضب على وجهه. وإنّ أهمّ سمات مفردة الرّجل في هذه المرحلة وحتّى بدايات القرن العشرين كان تمثيله في هذا القرن الجديد بكلّ مفرداته وأحداثه وابتكاراته الهائلة في دنيا الفنّ والعلم والصّناعة. (الشكل06)

الجريكو: الرحمة بييتا (1588) **جويا: الحرب الإسبانية (حفر على المعدن)**

الشكل 06

2.1.1.2 الوجه الإنساني – البورتريه :-

أمّا الوجه الإنساني (**البورتريه**) فهو أحد مصادر الرّؤية الفنّية الّتي شغلت اهتمام الكثير من الفنّانين على مرّ العصور حتّى يومنا هذا، فقد عبّر كثير من الفنّانين عن الوجه بطرق وأساليب ذات أبعاد تشكيليّة وتعبيريّة مختلفة تتضمن سمات مادّية "تشكيليّة" ومعنويّة "تعبيريّة" تتمثّل في ملامح الوجه وما يحمله من تعبيرات لحركات عضلية متنوّعة تعطي دلالات نفسيّة مختلفة، وذلك لأنّ طبيعة الوجه الّتي يتميّز بها ما هي إلاّ وليدة عوامل شعوريّة تتفاعل داخل الإنسان فتتأثّر ملامحه وتنطبع آثارها عليه. وبذلك تفصح الأعمال الفنّية القائمة على توظيف الوجه الإنساني (البورتريه) مفردةً تشكيليّة عن الكثير من المعاني التّعبيرية الّتي تعكس مشاعر وأحاسيس الإنسان. والتّعبير هو" الإفصاح عن المعاني بلغة

الشّكل، وكلّ جسم له معنى، والأجسام حين تتجاوب بعضها مع بعض تولّد معاني، هذه المعاني مرتبطة بطبيعة الأجسام من حيث أنّها كيانات ملموسة يمكن أن تحسّ باللّمس وتدرك بالرّؤية"[1]. فالتّعبير في الفنّ التّشكيلي هو" تأكيد للغة الأشكال ذاتها والغوص فيها، وتفكيكها أحيانا دون الاكتفاء بالمظهر الخارجي، بل لعل المظهر الخارجي كان عائقا للفنّانين من أن يعبّروا بصدق عن طبيعة تلك الأجسام الّتي كانت تحوم حولهم في الحياة، لذلك ظهرت الحركات الفنّية: كالوحشيّة، التّكعيبية، التّجريدية، السّريالية وفنّ الخداع البصري وغيرها من الحركات الفنّيّة، تلك التي كان جوهر تأسيسها ردّ فعل على السّطحيّة حيث كانت شائعة الاستجابة للطّبيعة بمحاكاتها محاكاة حرفيّة"[2].

وعند تتبّعنا لهذا المجال (**البورتريه)** عبر العصور لا يمكن أن نتجاهل الفنون القديمة وما قدّمته في مجال الصّورة الشّخصيّة في فنون الحضارات القديمة عامّة، والّتي تركت عظيم الأثر في مجال فنّ التّصوير، على غرار المجتمعات الأوروبية في أواخر القرون الوسطى حيث ظهرت حركات متطوّرة في العلوم والفنون والآداب، كان هدفها الكشف عن روائع فنون وآداب العالم الكلاسيكي القديم. فبدأ التوجه نحو الاهتمام بدراسة الإنسان بدلا من الاهتمام بالمسائل الروحية فقط. وكثيرا ما أشار " **برنارد مايرز**"[3] إلى كثرة الصور الشّخصية التي ظهرت في عصر النّهضة وما بعده. حيث تضمّن هذا الأخير معالجات وتقنيات وأساليب وبواعث مختلفة ميّزت كلاّ منها على حدة، وأضفى عليها سمات تعبيرية وقيما تشكيلية متنوّعة.

إلاّ أنّ الصّورة الشّخصيّة في العصر الحديث قد لاقت اهتماما كبيرا نتيجة لما فرضه هذا العصر من تطوّر تكنولوجي في المجالات كافّة، فقد كان لهذا التّطوّر دور مهمّ في مجال

[1] - محمود بسيوني، أسرار الفنّ التّشكيلي، عالم الكتب، د ط، القاهرة، 1994، ص 93.
[2] - محمود بسيوني، أسرار الفنّ التّشكيلي، مرجع سابق، ص93.
[3] - برنارد مايرز، الفنون التشكيلية وكيف نتذوّقها ، تر: د.سعد المنصوري ومسعد القاضي، دار النهضة المصرية، د ط، 1966، ص149.

الفنّ عامّة والتّصوير بصفة خاصّة، وذلك من خلال تطبيق الأساليب العلميّة الحديثة في التّصوير، فظهرت العديد من المعالجات الفنّية منها: اللصق (التوليف)، الرّسوم الجاهزة والمطبوعة، وذلك من خلال الاتّجاهات والمدارس الفنّية كالتّكعيبية، الدّادائية، السّريالية والتّجريدية. وإنّ معظم هذه الحركات رفضت القديم وسعت إلى التّحرّر من القواعد الجامدة، الّتي كانت سائدة من قبل. وقد كان لهذه الاتّجاهات أثرا واضحا في تحديث المعالجات الفنّية عند التطرّق إلى الوجه على أنه مفردة تشكيلية في التّصوير المعاصر، حيث تناوله فنّانو كلّ مذهب بأساليب متنوّعة يتضح من خلالها التّباين الفكري والفلسفي والفنّي والتّقنيّ، حيث أدّى إدخال أبعاد جديدة، ومنطلقات مستحدثة إلى إثراء العمليّة الإبداعية بتركيبات فنّية حديثة، ومبتكرة على أساس من الخبرة وتحقيق للرّؤية الإبداعية المستحدثة.

2.1.2 الصّورة كنظام دال:

تزداد الخطى عبر العصور والأزمنة إلى مشاهدة وإنتاج الصّورة باختلاف أنواعها، وتباين مستوى ومكان وجودها وتمايز أسلوب محاكاتها وصناعتها. فقد شهد تاريخ الصّورة عدّة تحوّلات في العصر الحديث، وكانت بداية تلك المراحل منذ القرون الوسطى حتّى القرن التّاسع عشر، وكانت الصّورة في السّابق تتحرّك في مجال التّلقي الجمالي. فالإنسان منذ العهد البدائي الطّبيعي المتوحّش إلى العصر الأوّل للتمدّن والحضارة، وعلى مدى السّنين لم يستغن عن الرّسم بل طوّره، حيث صوّر الإنسان في العصر الحجري الأول الحيوانات بدقّة متناهية، يردّها الكثير من المختصّين إلى عدم قدرته على الإبداع واكتفائه بالتّقليد فقط، وبعدها وفي مرحلة متقدّمة أكثر نجد الإنسان الصّيّاد قد ارتقى بمستوى معيشته فأصبح مزارعا، وراعيا للماشية وبالمقابل أصبح لا يكتفي بتقليد الطّبيعة في رسوماته بل أصبح يختصر ما يشاهده في رموز، فقد غدا يصوّر فكرة ما نستكشفها من حديث " **أرنولد هاوزر**" إذ يقول:" لقد ظلّ الأسلوب الّذي يوصف بالنّزعة المطابقة للطّبيعة سائدا حتّى حلول العصر الحجري الجديد؛ وانتقال الإنسان إلى مرحلة الزّراعة، وتربية الماشية، فعندئذ فقط استسلمت

النّزعة المطابقة للطّبيعة التّي كانت مفتوحة للتّجربة بكلّ اتّساعها للاتجاه إلى التّصميم الهندسي المحدود النّطاق... أصبحت مهمّة الفنّ الآن هي أن يحاول بلوغ فكرة الأشياء، ومفهومها وجوهرها الباطن؛ بدلا من أن يمارس التّجربة الفعليّة العينيّة النّابضة بالحياة، أيّ أن يخلق رموزا لا نسخا مطابقة للموضوع" [1]، كيف لا وقد اعتبره أحسن وسيلة للتّعبير عن أفكاره ومعتقداته، هذه الوسيلة التّي رافقته لآلاف أخرى من السّنين على غرار العدد الكبير من الأيادي البشريّة ذات اللّونين الأحمر والأسود؛ الممثّلة ببساطة على صخور كاليفورنيا حيث يقول الباحث "**ليموزي**" **Lemozi**: مؤكّدا على أنّ القيمة السّحرية أو الدّينيّة في هذا الرّسم بالذّات من الصّعب إنكارها-:" إذ نجد في العديد من الأحقاب التّاريخية المختلفة آثارا واضحة لمعتقدات دينيّة مرتبطة برمز اليد، فقد وجدت أيدي حمراء وسوداء تركت بصماتها بجلاء على صخور كاليفورنيا بقارّة أمريكا وأخرى بأستراليا، وهي ذات دلالة توحي بالارتباط والامتلاك"[2]. وهذا نوع من السّحر كان يستخدمه الإنسان الأوّل من أجل غرض الصّيد، و"هذه الفرضيّة تثبتها صور أخرى وُجدت في أماكن أخرى مثل الحيوانات المصوّرة بأسهم تخترق أجسادها الدّامية في مغارة الإخوة الثّلاثة Les trois frères بفرنسا"[3]. فالفنّ البدائي فنّ رمزيّ عموما جاء استجابة لمطالب المجتمع الرّوحية،" إذ تنحوا الرّوحية على خلاف السّحر المادّي في مستلزماته إلى تفسير الحوادث بقوى فعّالة مختفية عن الأنظار، تستلزم عالما مزدوجا، عالما من الأجسام والأرواح، يتّصل كلّ منها بالآخر اتّصالا سببيّا، فإنّ خلف ظواهر الوجود المرئية قوى خفيّة لا يمكن إدراكها إلاّ بالتّخيّل فقط" [4]. فرسوم العصر الحجري القديم وما قبل التّاريخ بصفة عامّة يحيط بها نوع من الغموض، و" قد يكون من

---

[1] - أرنولد هاوزر،الفن والمجتمع عبر التاريخ، تر: فؤاد زكرياء، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ج 1، مصر،1969، ص24.

[2] - أرنولد هاوز، الفن والمجتمع عبر التاريخ، المرجع نفسه، ص18.

[3]- أرنولد هاوز، الفن والمجتمع عبر التاريخ، المرجع نفسه، ص47.

[4] - هربت ريد، الفنّ والمجتمع، تر: فتح السباب عبد الحليم، راجعه محمد يوسف همّام، مطبعة شباب محمد، د.تا، ص47.

الاستحالة بما كان، يقول الباحث " **ديشلت**" **Déchelette** اعتبار هذه الرّسوم المخفاة عن الأعين مجرّد رسوم للزّينة، أو مجرّد ترويح وترفيه عن النفس" [1]، وهذا ما يؤكّده الباحث" **سلامون ريناش**" **Salamon Reinach** إذ يقول:" فكرة أنّ الفنّ ليس سوى لعبة، هو حكم غير واع أطلق في العصر الحديث، ولكنّ الفنّ في الأصل هو عملية اتّصال بالمقدّس وُجد في البدء ليكون في خدمة الدّين" [2]. وذلك انطلاقا من العصر الحجري الحديث يمكننا أن نتحدّث بجدّيّة عن الصّورة تماما كما نتحدث عن اللغة، هذا ما يؤكّده لنا " **أرنولد هاوز**" إذ يقول: "... فلم يعد الفنّ مجرّد تمثيل لشيء مادّي وإنّما أصبح تمثيلا لفكرة، ولم يعد مجرّد تذكّرا وإنّما أصبح استبصارا، وبعبارة أخرى فقد حلّت العناصر الفكرية غير الحسّية في خيال الفنّان محلّ العناصر الحيّة اللاّعقليّة، وهكذا تحوّلت الصّورة بالتّدرّج إلى لغة رمزيّة؛ تتّخذ شكلا تمثيليّا وتضاءل الثّراء التّصويري حتّى أصبح اختزالا غير تصويريّ؛ أو يكاد يكون غير تصويريّ"[3]. إذ مرّ الفنّ بمراحل تطوّريّة تعلّقت بتطوّر ذهنيّة الإنسان، وبمدى إدراكه وتغيّر الظّواهر المحيطة به.

وإنّ تعاقب الأجيال وتنوّع الأمكنة أفرز تغيّرا في الأشكال، فأينما نتّجه ثمّة صورة تنتظر رؤيتها ومعرفة حدودها ومحدّداتها، وذلك في إطار الموجودات حولنا في الطّبيعة، معارض الأعمال الفنّيّة، المتاحف، الإعلانات، الكتب، المجلاّت، أجهزة التّلفاز، جهاز الحاسوب، الهاتف.. وغير ذلك.

1.2.1.2 البعد التواصلي للصورة

الصّورة هي حدث ما تتناوله العين والنّفس في لحظة ما، ممّا يجعل لها ذلك الأثر الخاص الّذي يؤكّد أنّها حصلت فعلا؛ لا في ذهن المصوّر فحسب بل في الزّمن، لأنّها

[1] - Maxime gorce, Raoul Mortier: op. cit,p47.

[2] - Ibid ,p48.

[3] - أرنولد هاوز، الفنّ والمجتمع عبر التّاريخ، مرجع سابق، ص25.

اخترقت زمنا من الأزمان ونقلته إلى غيره، سواء كان ذلك الغير بشرا أم أزمنة أخرى، إذ تعدّ الصّورة " تجربة تتموضع إمّا بين نقطة وأخرى، وهذا يعني بين شخص وآخر، وإمّا رسالة تنتقل عبر المكان أو الزّمان أي من مرحلة إلى أخرى" [1]، والتّواصل من خلالها " يتيح لنا الاقتراب من وحدتها كما يتيح الارتباط بالآخر والاندماج داخل المجتمع والتّأريخ له لأنّها ستصبح وثيقة تاريخية مع مرور الزّمن" [2]. حيث كانت ولا تزال أهمّ وسيلة اتّصالية وأشملها وأقربها إلى فهم جميع النّاس بغضّ النّظر عن أجناسهم وفئاتهم وتباين لغاتهم، إذ بإمكانها التّواصل متخطّية بذلك الحدود والعراقيل الإثنية بصفة عامّة. ولأهمّيتها أوجد الإنسان لها مكانة مميّزة منذ عهد الكهوف الأولى إلى عصر الأقمار الصّناعيّة والشّبكات الرّقمية. ومن أهمّ خصائص الصّورة أنّ لها إمكانية التشبّه بالموضوع المصوّر (المرجع) بدرجة كبيرة أو نسبيّة، والأهم أنّ " الجميع بإمكانهم إدراك المرجع الطّبيعي لتلك الصّورة وهذا على خلاف اللّغة المنطوقة، فمثلا: صورة (نحلة) ترجعنا إلى النّحلة الطّبيعية بغضّ النّظر عن دقّة التّصوير ودرجة واقعيّتها، أمّا كلمة (نحلة) بالعربيّة أو(Abeille) بالفرنسيّة فهي لا تشبه في شيء شكل حشرة النّحلة" [3] مع العلم أنها تحيلنا إلى الصورة الذهنية التي يستدل عليها حصوليا؛ في أول ما تدرك، ثم يصير العقل بعد ذلك يستدل عليها حضوريا، ذلك أنها وقعت في مدركاته، ورسخت. فالصّورة وسيلة مساعدة على الفهم إذ تتميّز بنسق أيقونيّ خاصّ قد يجعلها أسرع في إيصال المعنى لأنّها تكثّف من فعل التّبليغ وبذلك تخاطبه بطريقة مختلفة عمّا تخاطبه به اللّغة. كما تعدّ خطابا متكاملا يملك كلّ مقوّمات التّأثير على المتلقّي، وتتمثّل قوّتها في تبليغ الرّسالة وفي نقلها إلى أكبر فئة من المجتمع وبسرعة فائقة، وهذا ما يجعلها مبلغ اهتمام الجميع، حيث استغلّ الباحثون وحتّى الفنّانون مكانتها وقدرتها على

[1] - أرنولد هاوز، الفنّ والمجتمع عبر التّاريخ، مرجع سابق، ص22.
[2] - عبيدة صبطي، فؤاد شعبان، تاريخ وسائل الاتّصال وتكنولوجياته الحديثة، دار الخلدونية، 2011، ص 88.
[3] - Yvline Baticle, Apprendre l'image, Magnad, 1986, p105.

التّواصل في تلبية رغباتهم، وقضاء حوائجهم حتّى صار التّحكّم فيها هو "سلاح العصر"، وأصبحت (الصّورة) تقود الشّعوب وتوجّه سلوكهم.

وإنّ فنّ التّصوير يرتكز على لغة بصريّة؛ يستخدمها الفنّان لإيصال فكرة أو إحساس ما إلى المتلقّي؛ بغضّ النّظر عن الهدف الأساسي من عمليّة الاتّصال هذه، وعلى رأي الباحث "**فلاورشيم**" **Florsheim** فإنّ الفنّان يفتح أعيننا ويجعل الحقيقة مرئية بالنّسبة لنا في نفس الوقت الّذي يمرّر فيه ودون أن نشعر أحاسيسه ومشاعره" [1]، وذلك من خلال استعماله للعلاقات اللونية والخطية..وغيرهما، ففنّ التّصوير" فنّ تمثيل الشّكل باللّون والخطّ على سطح ذي بعدين من خلال الصّور واللّوحات الفنّيّة البصريّة، ويعرّف على أنّه تنظيم للألوان بطريقة معيّنة على سطح مستوٍ، ويعرّف كذلك باعتباره الفنّ المتكوّن من التّنظيم الخاصّ للأفكار وفقا لإمكانيات الخطّ واللّون على سطح ذي بعدين، كما يعرّف على أساس أنّه التّعبير عن الأفكار؛ والانفعالات من خلال إبداع بعض الخصائص الجمالية المحدّدة وبواسطة لغة بصريّة ثنائية البعد" [2]، حيث يمكن اعتبار الصّورة الفنية التشكيلية دعامة من دعائم الاتّصال نظرا لقدرتها الاتّصالية الفائقة، إذ لجأ إليها الفنانون من أجل التّعبير عن معتقد أو إحساس، أو فكرة مستخدمين الخطوط والألوان الّتي تعدّ أساس الفنّ ولغته التّعبيرية الخاصّة.

2.2.1.2 أبعاد الصورة عند الأمير عبد القادر

تجدر الإشارة عند هذا المستوى من البحث إلى وجهة نظر **الأمير عبد القادر الجزائري** للصورة، وما لها من أهمية بالغة خاصّة في بداية القرن التّاسع عشر، إذ حظيت باهتمام عالميّ واسع، حيث مثّلت للجميع سلطة أخرى لها فاعليّتها وتأثيراتها الخطيرة على قنوات التّلقي.

[1] - Dominique - sene Florsheim: op. cit, p18.

[2] - شاكر عبد الحميد، عصر الصّورة (السّلبيات والإيجابيات)، مرجع سابق، ص247-248.

وقد عاصر الأمير هذا الاختراع (الفوتوغرافيا) الّذي ظهر حوالي سنة 1820م وانتشر بشكل واسع في عام 1839م. وكان من المعجبين بالابتكارات العلمية ومن محبي العلوم التّقنية والتكنولوجية، إلّا أنّ الفوتوغرافيا بالذّات أصبحت حديث العامّة والخاصّة في فرنسا ولم يكن أحد يهتم بحملة الجزائر آنذاك ولا للأحداث التي كانت تشهدها، فرأى الأمير أنّ في استعمال التصوير واجب، وما لا يتمّ الواجب إلا به فهو واجب. خاصّة وأنّه كان في حرب حامية ضد أعدائه الّذين استعملوا كل الوسائل الدعائية المتاحة من تصوير تشكيلي وفوتوغرافي – فالصّورة كانت نوعا من الإستراتيجية الدّفاعية–.

وبالتّالي نرى أنّه من الضّروري إذا وباختصار مناقشة موضوع موقف الإسلام من فنّ التّصوير، من خلال ما ورد في القرآن الكريم والأحاديث النّبويّة الشّريفة، بحكم أنّ **الأمير عبد القادر** سليل نسب رفيع. ولهذا قد يتساءل السّائل عن موقف الإسلام من التّصوير: أهو حلال أم حرام؟ والإجابة ليست بالأمر الهيّن إذ قام جدل كبير بين فقهاء الإسلام على مرّ العصور حول هذا الشّأن ولا يزال قائما، فهناك من يؤوّل أحاديث الرّسول الكريم على أنّ التّصوير حرام مطلق لا نقاش فيه، وهناك من يقول بأنّه ليس كلّ تصوير حرام، وإنّما فقط ما كان مخالفة للعقيدة الإسلامية. هذه الأخيرة المبنية على التّوحيد، أي عبادة الله الواحد الّذي لا يشاركه في حكمه وملكه وقدرته أحد، فهو الخالق وهو المصوّر وحده– سبحانه وتعالى– المنفرد بقدرة الخلق، والتّصوير. وقد استندوا في هذا الحكم على مجموعة من الأحاديث النّبوية الشّريفة، وأفضل ما نعقّب به على هذه الأحاديث هو قول الإمام المعاصر" **محمد عبده**"[1] " إنّ الّذين قالوا بمنع التّصاوير وقفوا جامدين في تأويل قول **الرّسول – صلى الله عليه وسلم–**:"**إنّ أشدّ النّاس عذابا عند اللّه يوم القيامة المصوّرون**"[2]، وفات هؤلاء أنّ الحديث ينصرف إلى ذلك التّصوير الّذي شاع في الوثنيّة والّذي كان القصد فيه تأليه بعض

[1] ـ **محمد عبده**:(1849م – 1905م) يعدّ واحدًا من أبرز المجددين في الفقه الإسلامي في العصر الحديث، وأحد دعاة الإصلاح وأعلام النهضة العربية الإسلامية الحديثة.

[2] ـ ابن حجر العسقلاني، فتح البارمي في شرح صحيح البخاري، ط1، (الرياض، مكتبة دار السلام)،(دمشق، مكتبة دار الفيحاء)، 1997، ج10، ص469.

الشّخصيات، أمّا ما جاء لغير ذلك من تصاوير قُصد فيها المتعة والجمال فلا يُحمل قول **الرّسول**– صلّى الله عليه وسلّم– عليه"[1]. كما اعتبر الإسلام الصورة مجرد تمثيل جامد لا يمكنه أبدا أن يكرر الأصل ولا أن يعبر عن حقيقته المتمثلة في الحياة بكل مغازيها وارتباطاتها بخالقها البارئ المصور. وإذا كانت الدنيا نفسها مجرد معبر لا أكثر ، فإنّها – كما يلح على ذلك الحديث المشهور – أشبه بالمنام أو الوهم [2] الذي لا يستفيق منه الكائن إلا ليواجه حياة أخروية حقيقية. ويوجد الكثير من المفكّرين اليوم من يشارك الإمام رأيه، خاصّة بعدما ثبُت أنّ للتّصوير فوائد لا يمكن الاستغناء عنها في عصرنا الحالي، فقد يكون التّصوير ركيزة في حفظ الحقوق الشّرعيّة؛ كما هو الحال بالنّسبة لصور الغرق والأموات من مجهولي الهويّة والّتي يتمّ عرضها على النّاس ليتعرّف عليهم أهاليهم، وتتحدّد بذلك الحقوق والواجبات والأحكام الزّوجية، كما يمكن من خلاله (التّصوير) التّعرف على أسرار جسم الإنسان والحيوان والنّبات ... إلخ وهذا ضروريّ من أجل تقدّم البشريّة وتطوّرها[3]. فسحر الفوتوغرافيا ملك الأنفس آنذاك مع العلم أنّ هناك من كان لا يحبها أمثال **بالزاك، تيوفيل غوتي** أو **بودلير**، ولكن الأمير **عبد القادر** كان يرى فيها مرآة التّجلي الصّوفي. كان يقول وهو يحمل صورة له، لو سألتكم من هو هذا الشّخص تقولون الأمير **عبد القادر**، وأنا أقول لكم هو انعكاس الأمير عبد القادر. " فقد فهم الأمير **عبد القادر** أبعاد الصّورة الفوتوغرافيّة التّقريريّة والتّضمينيّة معا في قوله"[4]:

لئن كان هذا الرّسم يعطيك ظاهري فليس يريك الرّسم صورتنا العظمـى
فثم وراء الرسمِ، شخصٌ محجَّـبٌ له همة، تعلو بأخمـصها النّجمـــا
وما المرء بالوجه الصّبيـح افتخاره ولكنّه بالعـقل، والخـلق الأسمـــى

[1] - ثروت عكاشة،التصوير الإسلامي الديني والعربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1977 م،ص 14.
[2] - قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة - مغامرة سيميائية لأشهر الرسائل البصرية في العالم-، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004، ص 380.
[3] - ثروت عكاشة ، التصوير الإسلامي الديني والعربي ، نفس المرجع، ص17.

[4] - B. ÉTIENNE, *ABDELKADER*, PARIS, HACHETTE, 1994, P. 365.

وإن جمعت للمـــرء هـذي وهـذه فذاك الـذي لا يبتغـــى بعده نعمـى

و"هي قصيدة دوّنها الأمير كإهداء على إحدى صوره" [1]، حاول الأمير من خلالها القول أنّ ما ترونه هو ظلّ الأمير فأنا أعكس صورة تتعدّاني – تمثّل حقيقتي–. من خلال هذا المثال يبيّن لنا كيف يمكننا حتّى اليوم رؤية الحقيقة الافتراضية.

و" قد قبل الأمير أن يصوّر ويرسم من قبل العديد من الفنّانين؛ على غرار **آنج تيسيي** و**ماكسيم دافيد** اللّذان أكّدا من خلال العديد من الشهادات أنّ الأمير تقبّل فكرة الرّسم بكل حرّية دون أن يجبره أحد وكان يتأهب لذلك"[2].

إذ هناك مفارقة كبيرة؛ خاصّة وأنّنا نرى اليوم بعض الإسلاميين يحرّمون ذلك. فمنذ 1855 م يعطي الأمير **عبد القادر** انطباعا عن ثقته في العصرنة. فهو ينطلق في رؤيته من مبدأ بسيط أنّ كلّ شيء مكتوب ومقدّر من عند الله (الصّدفة لا يؤمن بها)، بمعنى أنّ كل ما يحدث فهو بمشيئة الله، وبالتّالي وجب علينا استقباله وتسخيره إرضاء للإرادة الإلهية (بما في ذلك التصوير)، ونفس الشّيء يمكن أن يقرّبك أو يبعدك عن الله –عز وجل– فالأمر يتوقّف على طريقة استخدامه. وبالنّسبة للأمير **عبد القادر** فإنّ الصّورة تعبّر عن مبدأ صوفي ألا وهو "وحدة الشّمول"، حيث يرى أنّ الوسائل التّكنولوجيّة تساعد على التّعبد الصّوفي، وأنّ الصور هي مرايا من نوع آخر هذا من جهة، ومن جهة أخرى وفي نفس الوقت تفطّن أنّ بالنّسبة للغرب حدث العكس تماما، أي أنّ هذه التّكنولوجيا تحجب عن عبادة الله، وقد ذكر هذا في العديد من كتاباته.

كما نقرأ في مقدّمة المترجم لكتاب الأمير والموسوم بـ" **ذكرى العاقل وتنبيه الغافل**" أنّ الأمير **عبد القادر** تميّز بروح انفتاحيّة دون منازع، فقد تمكّن أيّما تمكّن من المزاوجة بين الأصالة

[1] - من خلال مقابلة شخصية مع المؤرخ الجزائري **أحمد بويرن** يوم 27- 11- 2018 بالمؤتمر الدولي الأوّل و الموسوم بـ: الأمير عبد القادر الجزائري بين ضفّتين، جامعة اسطمبولي مصطفى - مدينة معسكر-.

[2] - من خلال مقابلة شخصية مع الباحث **أحمد بويردن**، المرجع نفسه.

ومعاصرة العالم الخارجي وهذا شيء خارق للعادة بالنّسبة لرجل في تلك الفترة وبتلك الظّروف.

3.2.1.2 الأبعاد الدلالية للصّورة:

تبقى الصورة عند "**بارث**" إرسالية حاملة لإرسالية ثانية هي ما، يسمّيها نسقا دلاليّا/تواصليّا أشدّ ارتباطا بالنّسق الفكري السّائد، والقيم والدّلالات الّتي ينتجها هذا النّسق، فبالنّسبة لـ" **بارث**" إذا كانت اللّغة نتاج تواضع جماعي، فهناك أيضا لغة فوتوغرافية متواضع عليها تشتمل على علامات وقواعد ودلالات لها جذور في التمثّلات الاجتماعية والأيدلوجية السّائدة." فـالصّورة الفوتوغرافية واقعة إخبارية مهمة، لا ينبغي للدارس أن يغفل عما تحمله من دلالة...، إنها أكثر تعبيرية شريطة أن نعرف كيف نستنطقها ونستخرج كوامنها"[1]، ومن ثمّ فالفوتوغرافيا نسق سيميائي يشتمل على ثلاث مكوّنات: دال ومدلول والعلاقة الّتي تجمعهما والّتي تشكّل العلامة. بهذه الطريقة نظر " **بارث**" للقراءة الرّمزية للصورة حيث يرى أنّ النسق السّيميائي بمكوّناته ينطبق على أيّ صورة مهما بلغت درجة بساطتها، ومهما كانت طبيعية كالصورة الفوتوغرافية مثلا. ويرى "**رولان بارث**" أنّ هناك مرحلتين أساسيتين لقراءة الصّورة الفوتوغرافية وهما المعنى الإشاري والمعنى الإيحائي، **فأمّا المعنى الإشاري:** هو المرحلة الأولى من الرّسالة، وفيها يتمّ وصف العلاقة في الإشارة بين الدّال وهو المفهوم الطبيعي للإشارة ومثالها الصّورة الفوتوغرافية، والمدلول وهو المفهوم الذّهني لفحوى الرّسالة ومثالها ما يعنيه موضوع الصّورة بالنّسبة للمشاهد. فالمعنى الإشاري للرسالة المصوّرة هو ما تلتقطه آلة التّصوير للحدث، لكن إذا تدخّل الإنسان عبر استخدامه لآلة التّصوير، وتفسيره للصّورة سيكون للرّسالة معنى آخر وهو **المعنى الإيحائي.** ولفهم هذا الأخير لابدّ من معرفة الواقع الثّقافي والمعرفة الاجتماعيّة اللّذين يفسّران الاختلاف في النّظر إلى الرّسالة المصوّرة بين مجتمع

[1] - عشراتي سليمان، الأمير عبد القادر مدخل إلى تحليل الخطاب الشعري في محطة المابعد، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، وهران،2002، ص131

وآخر. فقراءة أيّ صورة فوتوغرافيّة تعتمد على تاريخ ذلك المجتمع وكيف يستخدم النّاس هذه الإشارات ضمن سياقات محدّدة لإنتاج المعاني الإيحائيّة

هذا، ولم يجلب فنّ التّصوير اهتمام الفنّ ونقّاده فحسب، بل العلماء والباحثين المختصّين في علوم عديدة كعلم النّفس والتّاريخ والآثار والسّيميولوجيا، هذا الأخير (السيميولوجيا) الّذي عُرف في القرن العشرين كعلم يهتمّ بدراسة الدّلائل اللّغويّة وغير اللّغويّة في خضمّ الحياة الاجتماعيّة وعلاقتها ببعضها البعض، ولقد وجد طريقه إلى الفنّ وفنّ التّصوير تحديدا. وهكذا تنتقل الصّورة من مساحة خطوط وألوان وأشكال على سطح مستوٍ ذو بعدين جاءت للتّعبير عن شيء ما أو عن فكرة أو إحساس.. إلى مساحة مليئة بدلائل تشكّل مفردات للغة بصريّة تترجم للرّائي (المتلقي) أحاسيس الفنان ومشاعره ورؤاه في فترة زمنية معيّنة. هذه اللّغة التي وجدها الدّارسون والمحلّلون قابلة للتّغيير والتّحليل والفهم تماما كما هو الحال بالنّسبة للّغة المنطوقة أو المكتوبة، طالما أنّها نتاج إنساني يراد به التّعبير وبالتّالي الاتّصال. وبذلك تكون لها دلالات متجذّرة في المجتمع والثّقافة الّتي تنتمي إليهما أو تتحدّث عنهما. إذ من الممكن أن تُعدّ الصّورة نسقا سيميائيّا دالاّ قابلا للقراءة والتّأويل، عابرا لتخصّصات ومعارف عديدة موظّفا ومستثمرا إيّاها حسب ما تقتضي الأوضاع، تقول " **جوليا كريستيفا**[1]":

" إنّ الحركات والإشارات المرئيّة المختلفة وكذلك الرّسم والصّور الفوتوغرافيّة والسّينما والفنّ التّشكيليّ تعدّ لغات من حيث أنّها تنقل رسالة من مرسل إلى متلقٍ من خلال استعمال شفرة نوعيّة دون أن تخضع لقواعد بناء اللّغة الكلاميّة كما يقنّنها النّحو" [2] فهناك حالة تضادٍّ بين المعنى اللّغوي والمعنى البصري، كما أنّ هناك مسافة واسعة بين بنية اللّغة وبنية الصّورة، "ولا تزال الفكرة المرتبطة بمفاهيم اللّغة عاجزة أمام آنية المشهد" [3]. ذلك، وإذا نظرنا إلى

[1] - **جوليا كريستيفا**: من مواليد 1941م، وهي أديبة وعالمة لسانيات ومحللة نفسية وفيلسوفة فرنسية ذات الأصل البلغاري.

[2] - سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميولوجيا -أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثّقافة-، دار إلياس العصرية، القاهرة، د.تا، ص 56.

[3] - موسى الخميسي، الرّيادة في الفنّ التّشكيلي العربي –العراق أنموذجا-، رسالة ماجستير، تخصّص الفنون التّشكيلية، مجلس كلّية الآداب والتّربية الأكاديمية العربية، الدانمارك، قسم الفنون الجميلة، 2009، ص 13.

الصّورة كعمليّة اتّصاليّة، فلا بدّ من مراعاة جميع عناصر هذه العمليّة وذلك حتّى تصل الرّسالة كاملة إلى أكبر فئة من الجمهور المستهدف، إذ تتوقّف الرّسالة البصريّة (الخطاب البصري) على حجم وكميّة المعلومات الّتي تحملها الرّسالة، ومستوى الجمهور المستهدف لتحديد مضمونها واستجلاء ما تخفيه الصّورة من رموز ودلالات وأهداف، لأنّ وراء كلّ صورة إيديولوجيا وهذا ما يبرّر لنا مشروعيّة البحث السّيميولوجي للرّسالة البصريّة للكشف عن أبعادها الرّمزية والثّقافية والأيديولوجية، إذ يهتم تحليل المضمون السّيميولوجي بالتّحليل الكيفي لنظام الرّسائل، بمعنى الكشف عن المعنى الحقيقي للرّسائل كذا المعاني الخفيّة (الكامنة) عن ذهن المتلقي. وهكذا يساهم هذا المنهج في الرّفع من القيمة الجمالية والاتّصالية للصّورة.

4.2.1.2 سيميولوجيا الصورة:

لقد لقيت السّيميولوجيا تطوّرا واستمراريّة من قِبَلِ " **رولان بارث** " الّذي يعدّ أوّل من وضع منهجيّة توظيف التّحليل السّيميولوجي في الصّورة وذلك في كتابه المرسوم بـ **(بلاغة الصّورة)** تحدّث فيه عن مستويين في قراءة المعاني[1]:

- ✓ **<u>مستوى المعاني المتلقاة</u>:** معاني المعجم والّتي تسمّى معاني التّعيين.
- ✓ **<u>مستوى المعاني المتطفّلة (الإضافية)</u>** : والّتي تكون ضمنيّة في أغلب الأحيان والّتي تسمّى معاني الإيحاء.

وعلى حدّ تعبير " **جيرفيرو**" ما يهمّ السّيميولوجي (الباحث في السّيميولوجيا) هو معنى الصّورة، وما الّذي أراد أن يعبّر عنه الفنّان؟ وما هي الرّموز الّتي استعملها من أجل ذلك؟ وبالتّالي سيتم إدخال الباحث للصّورة في شبكة تحليل، يهتم فيها بمكوّنات هذه الصّورة

[1] - دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السّيميولوجيا، تر: عبد الحميد بورايو، سلسلة الدروس في اللغات والآداب، ديوان المطبوعات، الجزائر، 1995، ص19.

ودلالات هذه المكوّنات. وعلى هذا "فالسّيميولوجيون يتجاوزون في دراستهم ما نسميه (الدّال) أيّ المعنى الأوّلي القاعدي إلى (المدلول) أيّ المعنى الإسقاطي" [1].

وقد بيّن الباحث الدانمركي " **لويس يامسلاف**" الغرض من التّحليل السّيميولوجي قائلا:" هو مجموعة التّقنيات والخطوات المستخدمة لوصف وتحليل شيء باعتباره دالّة في حدّ ذاته، وبإقامة علاقات مع أطراف أخرى من جهة ثانية. أمّا بالنّسبة لـ **رولان بارث**، فيمثّل التّحليل السّيميولوجي شكلا من أشكال البحث الدّقيق في المستويات العميقة للرّسائل الأيقونية أو الألسنة على حدّ سواء ... كما يسعى إلى تحقيق التّكامل من خلال التّطرّق إلى الجوانب الأخرى السّيكولوجيّة، الاجتماعيّة والثّقافيّة الّتي يمكن أن تدعم التّحليل بشكل أو بآخر"[2].

فكما هو معروف أنّ أيّ خطاب يُنتج معنى ما ويستهدف إبلاغه، وكون الصّورة خطابا فهي خاضعة لهذه القاعدة ويبقى المعنى في أيّ خطاب وفي سيرورة تمظهراته مؤطّرا بسياقين: الإنتاج والتّلقّي. وأنّ المعنى تتحكّم فيه ثقافة ووسط المتلقي وباختلافه يختلف وينمو وفق ما يقتضيه الكمّ الثّقافي والمعرفي المتوافر لديه، وهو ما يمكن أن يؤدّي به إلى تجاوز المعني الأوّل إلى المعنى الماورائي – قد يكون صورة أو لوحة فنّية حيث يقدّم تأويلا لتلقّيه –. وهذا ما أدّى إلى الاهتمام أكثر بهذا المجال أيّ بتعميق الدّراسات والبحوث في كلّ الميادين المؤدّية إلى ردّ فعل لدى المتلقي سواء كانت هذه الميادين اقتصادية، بسيكولوجية أو فنّية أو دلالة سيميولوجيّة، هذا الميدان الّذي قطعت فيه الدّول الغربية أشواطا كبيرة بدءً من تنبّؤات " **فرديناند دي سوسير**" **Ferdinand de Saussure** وتشعّبات " **تشارلز ساندرس بورس**" **Charles Sanders Pierce**، حيث استفادت منه الكثير من العلوم.

[1] - Laurent gervereau, Voir comprendre-Analyser les images, Paris, Edition la découverte, 1997, P34.

[2] - فايزة يخلف، دور الصّورة في التّوظيف الدّلالي للرّسالة الإعلانية (دراسة تحليلية سيميولوجيّة لعيّنة من الإعلانات - مجلّة الثّورة الإفريقية -)، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتّصال، جامعة الجزائر، 1998، ص17.

الصّورة سواء في العصور القديمة أو الحديثة المعاصرة؛ هي أحد أهمّ العلامات غير اللّغوية أو غير اللّسانية ابتداء من الرّمز وانتهاء بالصّورة الحقيقية. ففي سنة 1964م أصدر " **بارث**" كتابه الشّهير والموسوم بـ" عناصر السّيميولوجيا "، وبه نشهد فعلا نشأة السّيميولوجيا غير اللّغوية أو غير اللّسانية. يُعدّ مؤلّف هذا الكتاب أوّل من طبّق منهجيّة في التّحليل السّيميولوجي للصّورة حيث أوضح فيه هدف هذا العلم الّذي أطلق عليه (السّيميوطيقا) وقال بأنّ: " كلّ النّظم الرّمزيّة أيّا كان جوهرها أو مضمونها أو كانت صورا وإشارات أو أصوات نغميّة، والرّموز الّتي نجدها في الأساطير والعروض نعتبرها جميعا لغاتا، أو على الأقلّ نظاما للمعنى"[1]. بل يمكننا أن تعدها نظاما تام المعنى ذلك أنه مفتوح على التأويل دائما، وغالبا ما تمارس الصورة التأجيل الدائم للفصل في الأمور، ويمكن أن يطول الكلام عنها، فالصورة مفردة واحدة، لكنها حبلى بالمعاني على الدوام، وفي كل لحظة يمكنها أن تلد دلالات جديدة، وتأويلات جديدة، أو على الأقل مختلفة، حتى وإن لم تأخذ طابع الجدّة

السّيميائيات في تصوّر "**بورس**"، ليست مجرّد أدوات إجرائيّة يمكن استثمارها في قراءة هذه الواقعة النّصّية أو تلك، كما لا يمكن أن تكون أنموذجا تحليليّا قادرا على الإجابة عن كلّ الأسئلة الّتي تطرحها الوقائع. ولعلّ أوّل خطوة منهجيّة ينبغي القيام بها في معالجة هذا الموضوع هي تحديد المفاهيم الخاصّة بالصّورة والسّيميوطيقا. حيث يعرّف " **روبير**" **Robert** الصّورة بأنّها إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء– كما سبق وذكرنا أثناء تحديدنا للمفاهيم–، ويحيل أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النّسخ والمشابهة والتّمثيل. فطبيعة الصّورة تتلخّص في معرفة الطّريقة الّتي تأتي من خلالها هذه الصّورة إلى العين، وتستوطنه باعتبارها نظير لشيء تمثّله. وقد وردت العديد من التّعريفات لعلم الدّلالة حيث حصر" **فرديناند دي سوسير**" هذا العلم في دراسة العلامات ذات البعد الاجتماعي"،

[1] - ساعد ساعد وعبيدة صبطي، الصورة الصّحفية – دراسة سيميولوجية -، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، 2011، ص16.

وهذا يعني أنّ السّيميولوجيا تبحث في حياة العلامة داخل الحياة الاجتماعية" [1]، بينما " **بورس**" يرى: " أنّها تؤدّي وظيفة منطقيّة ليس إلاّ "[2]، هذا وقد وجدنا أنفسنا أمام مصطلحين: السّيميولوجيا لدى الأوروبيّين وذلك بفضل " **دي سوسير** " الّذي استعمل مصطلح **Sémiologie** في كتابه الموسوم بـ " **محاضرات في اللّسانيات العامّة** " سنة 1916م، ومصطلح **السّيميوطيقا** لدى الأمريكيّين، وذلك لكون " **بورس**" استعمله باسم علم الدّلالة **Sémiotique** و" أنّ العلامة عنده مهما كانت لغويّة أو غير لغويّة هي ثلاث أنواع: الإشارة، الرّمز والأيقونة، في الإشارة تكون العلاقة بين الدّال والمدلول علاقة تماثل ..." [3] وهو (المؤشّر) الّذي يتناسب مع الدّلائل الطّبيعية (فالدّخان دليل على وجود النّار)، لكنه قد يكون مسخّرا لأغراض الاتّصال والإشارة المتعدّدة. أمّا الدلائل الأيقونية ترتكز على مبدأ التّشابه بين الدّال والمدلول كالشّبه البصري مثل الرسم والصورة الفوتوغرافية. فمن خلال تصوّر "**بورس**" للأيقونة؛ فإنّها تشترك مع صفة الشيء المشار إليه من خلال علاقة تربط هذا الشيء مع صورته (أي أنّها تشبهه). أمّا الرّمز فقد أطلق عليها " **بورس**" اسم العادات والقوانين وهي عنده أكثر العلامات تجريدا، مثل البياض والسواد ودلالتهما على الفرح والحزن

وفيما يلي سنعرض تعاريفا لعدد من الباحثين اهتمّوا كثيرا بهذا العلم على غرار الباحث " **رولان بارث**" الّذي يقول" أنّ السّيميولوجيا لا تقتصر على دراسة اللّغة فحسب بل اتّسعت حتّى استوعبت دراسة الأساطير فاهتمّت بنسق من العلامات كاللّباس وأطباق الأكل والدّيكوارت المنزليّة ... وكلّ الخطابات الّتي تحمل انطباعات رمزيّة ودلاليّة" [4]، ويعني أنّ مفهوم السّيميولوجيا واسع حيث يتناول جميع الأنظمة التّواصليّة لسانيّة كانت أم غير لسانيّة.

[1] - جميل حمداوي، السّيميولوجيا بين النّظرية والتّطبيق،الوارق للنّشر والتّوزيع، ط1، عمّان -الأردن-، 2011، ص14.
[2] - جميل حمداوي، المرجع نفسه، ص15.
[3] - بلقاسم دفة، علم السّيمياء والعنوان في النّص الأدبي، الملتقى الوطني الأوّل " السّيمياء والنّص الأدبي"، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2000، ص36.
[4] - جميل حمداوي، السّيميولوجيا بين النّظريّة والتّطبيق، مرجع سابق، ص51.

أمّا " **أمبرتو إيكو** "**Umberto Eco** (وهو أحد أقطاب السّيمياء بإيطاليا) يقول في كتابة الموسوم بـ: (**البنية الغائبة La structure absentée**) مستبدلا مصطلح السّيميولوجيا بمصطلح السّيميوطيقا: " السّيميوطيقا تعني علم العلامات" [1].

والواضح من خلال هذه التّعاريف وأخرى أنّ السّيميولوجيا والسّيميوطيقا متقاربتان في المعنى، وموضوعهما دراسة أنظمة العلامات أيّا كان مصدرها لسانيّا كان أو غير ذلك على غرار اللّوحات الفنّيّة التّشكيليّة موضوع دراستنا.

ذلك، أنّ الصّورة في الاصطلاح السّيميوطيقي ينضوي تحت مصطلح الأيقونة وهو يشمل العلامات الّتي تكون فيها العلاقة بين الدّال والمرجع قائمة على المشابهة والتّماثل. ولعلّ أوّل من قدّم تعريفا مرجعيّا لهذا المفهوم هو الباحث الأمريكي" **تشارلز ساندرس بورس** " حيث يقول:" فإذا كانت العلاقة بين العلامة والمرجع اعتباطية في الرّمز ومعلّلة بوساطة المجاورة أو السّببيّة في القرينة فإنّ ما يخصّص العلامة الأيقونيّة هو شبهها النّشوئي بالموضوع المحال عليه، ولا يهمّ في نظر" **بورس**" إن كانت هذه العلامة بصرية (صورة) أو سمعية" [2]. وقد أثارت " الأيقونة" بوصفها علامة خاصّة في تصنيف " **بورس**" الكثير من النّقاش حول مبدأ المشابهة وهيمنة الحدود التي تغطّيها فكرة " المجاورة " **Contiguïté** وهكذا ومنذ أن أقرن **شارل ساندرس بورس** العلامات الأيقونية بعنصر المماثلة، برز إلى الوجود تيارات فكريّة وأبحاث علميّة انكبّت على تأمّل علاقة المشابهة الّتي تتيحها جماليّة الصّورة في أدبيّات الحداثة وما بعدها. وعليه اتّجه تعريف الخطاب البصريّ في تحقيق ذاته وفق علاقته مع أصوله المرجعيّة، وهو ما جعل سيميولوجيّة الصّورة تنحصر في معنى التّمثيل للواقع المادي، وفي سياق التّدليل على حقيقة الشيء؛ حيث يرى أصحاب النّزعة الأيقونيّة أنّ

[1] - جميل حمداوي، السّيميولوجيا بين النّظريّة والتّطبيق، مرجع سابق، ص52.
[2] - المعماري محمد، الصّورة واللّغة (مقاربة سيميوطيقيّة)، مجلّة فكر ونقد،الرباط-المغرب-، العدد13، نوفمبر 1998، ص133.

الصّورة تدلّ على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشّيء وهيئته وكذا على صفة هذا الشّيء [1]، وأنّها وفق هذا المنطق" **علامة أيقونية Signe iconique** مبنيّة على علاقة **مشابهة نوعيّة** "**Ressemblance qualitative**" بين الدّال والمرجع أو بين الموضوع وما يمثّله" [2]. ويعبر عنها عند أهل اللغة بقولهم عن الصورة وما تمثله، بتعبير القرآن في قول بلقيس لسليمان عليه السلام:" كأنه هو"[3].

نستنتج إذا أنّ ما يميّز الصّورة البصريّة في رأي العديد من الباحثين عن باقي الأنظمة الدّالة هو حالتها **التّماثليّة** أو **إيقوناتها** في الاصطلاح عند **بورس**، بمعنى شبهها الحسّي العام للموضوع الّذي تمثّله،"غير أنّ الصّورة ليست شبيهة سوى في شكلها العام لأنّه يفترض أن تحتوي على مجموعة من العلاقات الاعتباطية بموضوعها، وهذا ما يؤكّد على أصلها الرّمزي الّذي لا سبيل فيه إلى الخلط بين الشّيء ووضعه كعلامة، فالعلامة مختلفة من النّاحية المادّية عن الشّيء الّذي هي دليل عليه" [4]. ووفقا لسيميولوجيا الأيقونة، الصّورة نظام يحمل في الوقت نفسه المعنى والاتّصال ويمكن أن تعدّ إشارة أو أداة وظيفتها نقل الرّسائل. كما أنّ البحث عن معنى **الصّورة** في التّراث الأدبيّ العربيّ والأجنبيّ كفيل بأن يقوّم المغالطة العلميّة الّتي تجعل من عنصر المماثلة الخاصّيّة المثلى للصورة البصرية،" فقد ورد في معنى التّمثيل للشّيء تقريب العلامة من موضوعها **الواقعي**، إنسان من إنسان أو فرس من فرس... لخصوصيّة تكون في صورة هذا تكون في صورة ذلك.."[5].

الصّورة إذا هي علاقة بين طرفين يحكمهما العقل، فالمشبّه والمشبّه به يلتقيان في وجه الشّبه الحاصل بينهما، ويبدو أنّ للمحسوسات دور كبير في بناء الصّورة، وفي تحديد

[1] - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق عبد المنعم خفاجي، 1969 ص445، حسن سعيد وآخرون، الموسوعة الثقافية، ص625.

[2] - Martine Joly : Introduction à l'analyse de l'image, Paris, Nathon,1994,p23.

[3] - سورة النمل (الآية 42).

[4] - Umberto Eco : Kant et L'ornithorinque, Paris, Ed Grosset 1999,p377.

[5] - حسن سعيد وآخرون، الموسوعة الثّقافيّة، مرجع سابق، ص625.

وضعها التّشكيليّ والرّمزيّ. وهذا يعني أنّ الصّورة تستند من أجل إنتاج معانيها إلى المعطيات الّتي يوفّرها التّمثيل الأيقوني من إنتاج بصريّ لموجودات طبيعيّة تامّة (أجسام، أشخاص، موجودات من الطبيعة ...إلخ) هذا من جهة، وتستند من جهة أخرى إلى معطيات من طبيعة أخرى، أيّ إلى عناصر ليست لا من الطّبيعة ولا من الكائنات الّتي تستكمل وجودها، ويتعلّق الأمر بالعلامة التّشكيليّة.

ولهذا تعدّ سيميوطيقية " **بورس**" أنسب أنموذجا يرجع إليه للاشتغال على الخطابات البصريّة التّقنيّة في مجال التّمثيل وإعادة إنتاج الواقع على غرار الصّورة الفوتوغرافيّة الّتي تحتكر مجموعة من مجالات التّعبير الّتي كانت من نصيب الفنون التّشكيليّة من مثل رسم الطّبيعة والصّور الشّخصية... إلى غير ذلك [1]. وإنّ نظريّة " **بورس**" لا تهتمّ بمعرفة علاقة الظّواهر الّتي تدرسها بالوقائع، كما تتجاهل البحث في العلاقات الممكنة بين فئات الظّواهر والوقائع السّيكولوجيّة أو غيرها، بل تقف فقط عند المظاهر.

وخلال تلقّينا لخطاب بصري ما، فإنّنا نخضعه لثلاثة مستويات من القراءة: القراءة الوصفيّة، القراءة التّقنيّة والقراءة التّأويليّة. وهكذا يتحتّم على كلّ متلقي للصّورة " أن يتدرّج في قراءته لها من القراءة الواصفة الّتي لها مقدار معيّن من العلميّة، من خلال تحديد طبيعة الصّورة ومكوّناتها وتقنيّاتها، ومن ثمّ على المكوّنات الأيقونيّة والتّشكيليّة ويمنحها هويّتها، أمّا القراءة التّأويلية فهي رهينة بالبعد الذّاتي والإيديولوجيّ للذّات القارئة، وفيها يتمّ منح المكوّنات الأيقونيّة والتّشكيليّة أبعادا دلاليّة وجماليّة وفق السّياق الّذي تشتغل ضمنه" [2]. فبعد القراءة الوصفيّة للصّورة وذلك بتحديد طبيعتها ومكوّناتها (المنظور، زاوية النّظر، الإضاءة، اختيار الألوان...)، سيتّخذ القارئ من هذه القراءة الجماعيّة الّتي تواضعت عليها الجماعة المفسّرة، عونا تأويليّا يعين به قراءته الفرديّة لنصّ الصّورة الّذي سيتقاطع فيه المستوى التّعييني

[1] ـ الماكري محمد، الشّكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، 1991، ص17.
[2] ـ محمد أكعبور، سيميولوجيا الخطاب البصري وإنتاج المعنى: مقاربة تواصليّة نقديّة، الخطاب البصري وتمظهرات المعنى.
http://akaabour 1979.maktoobblog.com/267017

بالمستوى التّضميني ليشكّلا قطبي الوظيفة السّيميائيّة، ويحقّقا شكل ومضمون الصّورة، " لأنّ تأويل الصّورة مثل كلّ تأويل يحتاج إلى بناء السّياقات المفترضة ... ولا يمكن لهذا التّأويل أن يتمّ دون استعادة المعاني الأوّلية للعناصر المكوّنة للصّورة، وضبط العلاقات الّتي تُنسج بينها ضمن نصّ الصّورة" [1]. لنخلص إلى أنّ " كلّ القراءات الّتي تناولت الأعمال الفنّيّة والصّور هي تأويلات يستحيل معها تطابق الصّورة مع المرجع" [2].

أمّا بخصوص العلامات الأيقونيّة فإنّها تشكّل مكوّنا أساسيّا من مكوّنات الصّورة لا لكونها الآلية الوحيدة المساعدة على استنساخ الواقع وتقديمه، ما دامت الصّورة: "هي أوّلا شيء ما يشبه شيئا آخر" [3]، بل لما تضمره كذلك من أبعاد إيحائية، غالبا ما تتجاوز نطاق التّماثل المادّي للموضوع المنقول،" لأنّ الصّورة تريد دائما أن تقول أكثر مما تعرضه في الدّرجة الأولى، أيّ على مستوى التّصريح"[4]. وللاقتراب أكثر من خصوصيّات هذا المكوّن المهم.

اقترح الباحث "**عبد العالي بوطيّب**" تقسيم دراسته لمستويين مختلفين ومتكاملين، هما [5]:

✓ **مستوى الموضوعات :** يتمّ فيه التّركيز على الموضوع المصوّر، مع وصف دقيق ومركّز لجزيئاتها، الحاضرة والمغيّبة (الكامنة) وما تحمله من أبعاد تعبيريّة محدّدة في سياق سوسيوثقافيّ معيّن.

✓ **مستوى وضعية الأنموذج** : ويتعلّق الأمر بدراسة الطّريقة الخاصّة المعتمدة في عرض الموضوعات وتوزيعها داخل الصّورة، أو ما يسمّى با **لسّينوغرافيا**[6] لتحديد أبعادها

[1] - سعيد بن كراد ، السّيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزّمن، الدّار البيضاء، المغرب، 2003، ص93.
[2] - سعاد عالمي، مفهوم الصّورة عند ريجيس دوبري، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2004، ص55.
[3] - M.Joly, Introduction à l'analyse de l'image, éd Nathan Université,1993, p30.
[4] - Ibid, p72.
[5] - عبد العالي بوطيّب، آليات الخطاب الإشهاري – الصّورة الثّابتة أنموذجا-، مجلة علامات، مجلّة ثقافيّة محكمة تعنى بالسّيميائيات والدراسات الأدبيّة الحديثة والتّرجمة، المغرب، العدد 18، 2002، ص 122.
[6] **السينوغرافيا:** لقد تطورت السينوغرافيا من فن الزخرفة والديكور وهندسة المعمار لتصبح فن خلق الصور والرؤى من خلال تفعيل الإضاءة والألوان والتشكيل والآليات الرقمية والمعطيات السينمائية الموحية.

التّعبيريّة، وما تضمره من تسنينات سوسيوثقافيّة. فوضعيات شخصيّات مثلا في علاقاتهم ببعضهم البعض يمكن تأويلها انطلاقا من معطيات اجتماعية مضبوطة (علاقة عائلية، عدائية، حميمية..إلخ).

هذا ونستخلص أنّ الجانب الأيقوني مثلا للصّورة التّشكيليّة الثّابتة – موضوع بحثنا – يتمثّل في الجانب الخاصّ بمعطيات الأشياء المصوّرة كأعضاء جسد الإنسان أو وضعيات وقوفه أو جلوسه .. أو بشكل عام ما أطلق عليه " **التّمثيل الحضوري الإنساني** " في الصّورة، فالمتخصّصون في الأداء البصري يرتكزون على ما يقع ضمن المجال البصري عند كلّ حركة جسمية بسيطة والّتي تقع في مجال إدراك المتلقي، وقد كثر استخدام صورة **الأمير عبد القادر** الجزائري – موضوع دراستنا – من قبل العديد من الفنّانين وذلك على مستوى العالم بأكمله، ليحمل دلالات عدّة وذلك من خلال التركيز على الأعضاء البارزة من الجسم على غرار الإيماءات، وضعيات الوقوف والجلوس، النظرة، وضعية اليدين... إلخ. إذ تؤكّد هذه الصورة مضمون الرّسالة المراد توصيلها.

1.1.2الصّورة كمصطلح فنّي تشكيليّ

لقد أصبحت الصّورة اليوم تهيمن على جميع وسائل الاتّصال لما لها من بلاغة وسرعة في القراءة حتى باتت تحاصرنا في كلّ مكان، فهي شاهد على التّاريخ، وهي دليل للذّاكرة، وتحمل في طيّاتها ثقافة مجتمع وإبداع فنان ... إلخ، و هي دليل على الهويّة من جهة، وعلى التّاريخ من جهة أخرى وبالتّالي دليل على الماضي والحاضر.

وتنقسم الصّورة في علاقة خاصّة إلى قسمين: كلاهما إبداعيتين بصريين جماليين يكمّل كلّ منهما الآخر، مصدرهما الطّبيعة ومسرحهما الحياة الإنسانيّة بهما قيمة وظيفيّة

وجماليّة، ربما يختلفان في أماكن وطريقة الاستخدام وطبيعة التّكوين والغرض منهما أحيانا، وهما[1]:

- ✓ **الصّورة الضّوئية:** ولها وجهان شمسيّة تقليديّة ورقميّة
- ✓ **الصّورة التّشكيليّة الفنّيّة:** وتضمّ الرّسومات الأوّلية التّحضيرية والطّباعيّة، لوحة الحامل، اللّوحة الجدارية.. وغيرها، ذات بعدين أو ثلاثة أبعاد

وتتعدّد خصائص ووظائف الصّورة الفنّيّة فتتأرجح أدوارها بين الجماليّة والتّمثيليّة والدّلاليّة والتّربويّة التّعليميّة والإعلاميّة والثّقافيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة والفكريّة والتّأثيريّة الانفعاليّة العاطفيّة. فهي أحيانا تظلّ بصريّة خادعة ولها قدرة كبيرة على الإيهام، وتعتمد بقدر كبير في تكوين سماتها على صيغ أسلوبيّة عديدة ومتنوّعة منها: التّرميز، التّكرار والتّشكيل البصري ...إلخ. كما تستعين بالنّظريات المعرفيّة والمنهجيّة في الإعداد والتّنظيم بغية تحقيق المتعة وبلوغ الهدف. وتظهر الصّورة التّشكيليّة بمظاهر مختلفة تتّفق وتختلف مع ما جاءت به بعض المدارس الفنّيّة الحديثة من رؤى وأفكار عبر التّاريخ، وعبر الثّقافات الإنسانيّة المتنوّعة منها[2]:

- ✓ تسجيل الواقع كما نراه.
- ✓ الدّقة والشّبه في تناول موضوع اللّوحة.
- ✓ اختزال الواقع وبعث إشارة لحقيقة أخرى.
- ✓ بناء جزئية الحقيقة واختزال الواقع.
- ✓ استخلاص الجوهر من الأشياء وصياغته صياغة تجريديّة.
- ✓ الاهتمام بالرّموز والدّلالات.

[1] - أبو العباس عزام، التّذوّق والنّقد الفنّي في الفنون التّشكيليّة، المفردات للنّشر والتّوزيع والدراسات، الرياض، 1999، ص113.

[2] - أبو العباس عزام، التّذوّق والنّقد الفنّي في الفنون التّشكيليّة، مرجع سابق، ص153.

- ✓ التّعبير عن حال الشّيء بتحريف الأشكال الأساسيّة عن أوضاعها.
- ✓ عمليّة تساعد في التّوضيح والفهم.
- ✓ اعتماد التّضمين والتّصريح والإيحاء.
- ✓ البحث عن الحقيقة وتقبّل التّحليل والتّأويل.
- ✓ البحث عن الجمال.
- ✓ الإحساس بالتّوافق مع العالم الخارجيّ.
- ✓ الاهتمام بتحليل اللّون بالتّركيز على تسجيل الإحساس البصريّ للضّوء والظّل.
- ✓ إبراز البعد الزّماني والمكاني والرّوحي.
- ✓ التّركيز على جانب الشّكل والفكرة.[1]

وعليه فإنّ الصّورة التّشكيلية تحتلّ جوهر لحظة وتجعلها دائمة، وذلك باستثارة الإحساس الجمالي للمتلقي وتفجير طاقته لما تحمله الصّورة من معلومات في الوقت ذاته، وما تتضمّنه من معاني سلبيّة كانت أم إيجابيّة. فالعمل الفنّي التّشكيليّ– موضوع دراستنا– هو ثمرة خبرة وتجربة حياتيّة عاشها الفنّان التّشكيليّ، وجسّدها في هذا العمل الّذي ليس من السّهل رؤيته والاستمتاع به وفكّ رموزه وقراءة معانيه، لأنه يتطلّب على الأقل نسبة معيّنة من الثّقافة الفنّيّة الّتي يجب أن تتوفّر في المشاهد. وهذه الخبرة تعدّ الرّصيد الأساسي في تكوين الفنّان التّشكيليّ أو حتّى المشاهد (المتلقي) للعمل الفنّي التّشكيليّ.

والملاحظ مرارا أنّ العمل الفنّي الضّخم هو نتيجة للتّخطيط الواعي والمدروس، هذا الأخير هو في الواقع استخدام للغة الفنّ في تكوين عناصر معيّنة على غرار الأشكال والفراغات والمساحات وكذا الفراغ..إلخ. ولهذا نرى أنّه من المستحيل مهما كانت بلاغتنا أن نصف تعقيد مختلف العناصر والأسس الموجودة في أيّ عمل فنّي، ومن ناحيّة أخرى كل فنّان يضفي موهبة ومهارة خاصّة على عمله الفنّي. وما نفعله عادة هو وصف تأثير عمل

[1] ـ أبو العباس عزام، التّذوّق والنّقد الفنّي في الفنون التّشكيليّة، مرجع سابق، ص 154.

الفنّان محدّدين مختلف الصّفات الّتي قد نلاحظها في ذلك العمل، فالفنّان يندفع إلى إبداع تكوين مكوّن من الخطوط والألوان والأشكال.. وغيرها من العناصر، ويفكّر في معاني التّصميم (رسالته للمتلقي) مثله مثل الموسيقيّ الّذي يفكّر في معاني اللّحن والانسجام. حيث يكتمل الخطاب البصري كرسالة بتكامل الشّكل مع المضمون، وتتمثّل هذه العلاقة (بين الشّكل والمضمون) بوعي الفنّان بتوافق الشّكل مع المضمون، ليتشكّل بعد عميق يحمل كلّ دلالات الرّسالة البصريّة، وكلّ مقتضيات القيمة الجماليّة.

بهذا المعنى إنّ الصّورة ليست ملفوظا بصريّا صرفا، ولكنّها حال من أحوال الدّمج بين ما ينتمي إلى البعد الأيقوني (التّمثيل البصريّ الّذي يشير إلى المحاكاة بجميع أبعادها)، وبين ما ينتمي إلى البعد التّشكيلي مجسدا في لمسات الإنسان وتصرّفه في العناصر الطّبيعيّة الخام، فالصّيغة الصّحيحة للشّكل تجعلها أكثر جاذبيّة وشدّا للانتباه ولهذا اهتمّ الفنّان بالشّكل والمضمون. ولنجاح عمليّة التّوظيف هذه لابدّ له من معرفة عناصرها التّشكيليّة ، وإدراك إمكانات وخصائص وتأثيرات كلّ منها، وتوظيفها في مكانها الصّحيح الذي يخدم هدفه.

1.3.1.2 عناصر بناء الصّورة التّشكيليّة:

يتكوّن العمل الفنّي – الّذي تتمثّله اللّوحة الفنّيّة موضوع دراستنا – من عناصر اختلف العلماء والباحثون والفنّانون والنّقاد في تحديدها؛ وإن اتّفقوا على وجودها فهي في رأي البعض " **أبو العباس**"، و"**ماير**" و"**رمضان**" تندرج في بعض العناصر[1]:

1. **العامّة:** الفكرة أو الموضوع، الخامة أو المادة والتّعبير.
2. **البنائيّة:** النّقطة، الخطّ، الشّكل، المساحة، الكتلة، الحجم، الفراغ، الضّوء، الظّل واللّون.
3. **الكلّيّة:** الوحدة، الاتّزان، التّنوّع، الإيقاع، السّيادة، الملمس والأرضيّة.

[1] - أبو العبّاس المبرد، الكامل في اللغة والأدب، مكتبة المعارف، د ط، بيروت، 1999، ص55- 58.

وإنّ إدراك الفنّان لهذه العناصر إدراكا جيّدا، والوعي بها يساعد في عمليّة التّخطيط والتّنفيذ، ويجعل تناول أدواته سهلا طيّعا. كما تساعده في تقييم عمله وتطويره، ويزيد من إحساسه وإلهامه، وفي تقدير أعمال الفنّانين الآخرين وتذوّقها.

ولعلّ ما يمثّله موضوع العمل الفنّي من مضامين (حقيقيّة، معاني ظاهرة، رمز– إيحاء) ما هو إلاّ دلالة على فكرة الفنّان وما تحمله من مدلول يفهمه المتلقّي للموضوع. والخامة هي الوسيلة الّتي يتمّ التّحكّم فيها من قبل الفنّان من خلال تشكيلها وتطويعها لإظهار خاصّيتها وجمالها وبنيتها داخل اللّوحة. أمّا التّعبير فهو الإفصاح عن المعاني بلغة الشّكل، فكلّ شكل له معنى حيث يتولد هذا الأخير بتجاور الأشكال وترابطها مع بعضها البعض. وعبقريّة الفنّان ليس في أن ينقل الواقع بل في أن يعبّر عن ذلك الواقع

وإنّ طبيعة التّكوين في العمل الفنّي لا تتوقّف على الأشكال وهيئتها وما تحدثه من تأثير في الحيّز المكاني فحسب، بل يرتبط مظهرها المرئي أيضا بالأسلوب الّذي تنتظم به هذه الأشكال، أو كيفيّة بناء العلاقات الشّكليّة المسطّحة. ويتعلّق الأمر بنظام ترتيب العناصر المكوّنة للصّورة. و" النّظام في الصّورة هو الأسلوب الّذي ينتظم به عدد من العناصر والمفردات في علاقات تخدم بعضها بعضا، بحيث تبدو في وحدة كلّية تمثّل هذا النّظام" [1].

كما يشير " **دواير**"[2] إلى" أنّ التّنظيم يعني ضرورة وجود مسار للعين يجب أن تتّبعه وهو الكيان الكلّي المنظّم أو المعقّد الّذي يضمّ تجميعا لأشياء أو أجزاء تتكوّن من وحدة متكاملة". والعمل الفنّي بصورة عامّة يتكوّن من عناصر رئيسة وفق ما أكّدها (**أحمد** و**فتح الباب**)[3] وهي:

[1] ـ سعدية محسن عايد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التّذوق الفني لدى المتلقي، دراسة مقدمة كمتطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير في التربية الفنية، قسم التربية الفنية، جامعة أم القرى، 2010، ص 94.

[2] ـ دواير فرانسيس وديفيد مايك مور، الثقافة البصرية والتّعلّم البصري، ترجمة نبيل عزمي، مكتبة بيروت، القاهرة، 2007، ص241.

[3] ـ أحمد حافظ رشدان وفتح الباب عبد الحليم، التّصميم في الفنّ التّشكيلي، عالم الكتب، د ط، القاهرة، 2002، ص21.

الشّكل والأرضيّة، اللّون والمعتم والمضيء، النّقط وما ينشأ عنها من **خطوط** و**أشكال** و**قيم سطحيّة**.

1.**الشّكل والأرضيّة** : وهي أماميّةُ وخلفيّةُ موضوع العمل الفنّي، يمثّل الشّكل العنصر الأساسيّ (العنصر الموجب) المراد التّعبير عنه ولكن يختلف هذا الأخير (الشّكل) بصفاته المرئيّة من حيث الحجم والتّركيب والنّسبة عن مساحة الأرضيّة النّاشئة خلف الشّكل ، في حين أنّ الأرضيّة (العنصر السّالب) تمثّل المحيط الملائم الّذي يتناسب مع الشّكل ويؤكّده. وتتنوّع العلاقات بين الشّكل والأرضيّة حيث يُظهر كلّ واحد منهما الآخر بقوّة ويتعادلان في المعنى من النّاحية الفنّيّة. فيأخذ العمل الفنّي مختلف التّنظيمات يتبادل فيه (الشّكل والأرضيّة) الاهتمام حسب درجة الأهمّيّة الّتي يعطيها الفنّان– مرّة للشّكل ومرّة للأرضيّة ومرّة للاثنين معا، وعبرهما تحدث الوحدة وهكذا يتّصف العمل الفنّي بالتّكامل.

2. اللّون: إنّ موضوع اللّون يعدّ عنوانا للحضارة والتّطوّر لأنّ الألوان اتسمت دائما بمعاني تخص الحضارة، و " إذا نظرنا حولنا رأينا أنّ لكلّ شيء لونا خاصّا، وإن قال العلم أنّ هذه الأشياء لا لون لها، ولكنّها تمتصّ بعض إشعاعات الطّيف وتعكس البعض الآخر، فيكتسب كلّ شيء لون الإشعاع الّذي يعكسه. بذلك يمكننا أن نعرّف اللّون بأنّه المواد الّتي تستعمل للتّلوين كما تبدو على سطوح الأشياء"[1].

أمّا حول مفهومه (اللّون) فإلى يومنا هذا لا يوجد اتّفاق حول تحديد مفهوم شامل ودقيق للّون، إلاّ أنّه من الشّائع " أنّ اللّون هو ذلك التّأثير الفسيولوجي النّاتج عن الأثر الّذي يحدث في شبكيّة العين من استقبال للضّوء المنعكس عن سطح عنصر معيّن... ومن النّاحية الفيزيائيّة، يعدّ كلّ سطح أو شكل جسم عديم اللّون، فإذا ما سلّط عليه شعاع أبيض كشعاع الشّمس مثلا، فإنّ هذا السّطح يمتصّ حسب تركيبه الذّرّي موجات شعاعيّة معيّنة، ويعكس

[1] - فتح الباب عبد الحليم، التصميم في التشكيل الفني، عالم الكتب، 1984، ص27.

موجات شعاعيّة أخرى من ألوان الطّيف. هذه الموجات المعكوسة هي الّتي تراها العين، ولونها يبدو وكأنّه ينبع من ذات الشّكل ويمثّل لون سطحه"[1].

وكلمة "لون يستعملها علماء الطّبيعة ويقصدون بها ظاهرة فيزيائيّة ناتجة عن تحليل الضّوء الأبيض، ويستعملها الفنّانون التّشكيليّون والمشتغلون بالصّباغة وعمّال المطابع، كما يقصد بها المواد الصّابغة الّتي يستعملونها لإنتاج التّلوين. إنّ اللّون بمعنى الكلمة هو ذلك التّأثير الفيزيولوجي الخاصّ بوظائف أعضاء الجسم النّاتج عن شبكيّة العين، سواء كان ناتجا عن المادّة الصّباغيّة الملوّنة أو عن الضّوء الملوّن. فاللّون إذا هو إحساس وليس له أي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحيّة" [2]. وبالتّالي يقصد باللّون المادّة الّتي تستخدم في التّلوين إذا كانت إشعاعا أم مركّبة، مستخرجة من مواد التّربة والموادّ النّباتيّة والحيوانيّة في عمل المساحيق الملوّنة أو المستخلصة بفضل العلم من المساحيق الكيميائيّة، وأيضا الهيئة الصّبغيّة الظّاهريّة للأشياء كالسّواد والحمرة والخضرة، وهي المظهر الخارجي للشّكل، وأنّ هذا الأخير لا يمكن رؤيته أو إدراكه إلا باعتبار أنّه لون

ويتطلّب اختيار الألوان خبرة ودراسة معمّقة من طرف الفنّان لأنّ استخدامه السّليم يزيد من نجاح العمل الفنّي ويشدّ انتباه المتلقّي، ومن ثمّ تصل الرّسالة إلى المتلقّي بسهولة، وإنّ أيّ خلل في اختيار الألوان سيضلّل المتلقّي ويغيّر المعنى والقصد.

3. المعتم والمضيء: إنّ المعتم والمضيء من أكثر العناصر استخداما في بناء الصورة الفنية، ويرتبط بلون الشّكل وقيمته السّطحيّة وفق عمليّة ونظام يراعي فيها الفنّان التّوافق والتّباين والتّوازن بين مساحات القيم اللّونيّة والمعتم والمضيء، بالتّحوّل والتّدرّج والتّوليف والتّعاقب بين الفاتح والقاتم (الدّاكن)، ممّا يعطي إحساسا جميلا في المساحة المحدّدة. ويذكر

[1] إبراهيم الدملخي، الألوان نظريا وعمليا، مطبعة الكندي، حلب –سوريا-، ط1، 1983، ص 9- 10.
[2] عبد الرّحمن النشّار، محمود المعاطي، أسس التّصميم، مطبعة جامعة السّرطان قابوس، ص50.

" **البسيوني**"[1] أنّ تصميم المعتم والمضيء قد يكون سهلا سهولة وضع الأبيض مع الأسود، أو معقّدا مليئا بالقيم العديدة من درجات الرمادي بين الأبيض والأسود. حيث يعدّ الضّوء من الخصائص الكامنة في الأشياء التي نراها، وأنّ الأجسام هي الّتي تعكس الأشعّة بقدر يتوقّف على خصائصها الطّبيعية. ويضيف "**رياض**"[2] أنّ الإضاءة والظّلال تعطي الصّورة الفنية أو العمل الفني دلالة من دلالات العمق الفراغي لإثارة الأحاسيس بالتّجسيم في الأعمال ثنائية الأبعاد، هذا وتتأثّر حدة الظّلال بـ:

* المساحة الّتي ينبعث منها الضّوء فتكون محدّدة تماما أو تكون متدرّجة.

* نوع الإضاءة: إضاءة مركّزة، إضاءة موزّعة (غير مركزة)، إضاءة غير مباشرة، إضاءة غير مؤدية إلى ظلال

كما تؤدي الإضاءة دورا هاما في تحقيق الغايات الفنية الّتي يسعى إليها الفنّان، وذلك بالتّعاون مع عناصر تشكيلية أخرى لتحقيق:

- ✓ **السيادة للموضوع الرئيسي في العمل الفني** : حيث تقوم إضاءة الخطوط والمساحات الرّئيسة في الصورة الفنية بدور فعال في توجيه البصر نحو الموضوع الذي يوليه الفنان أهمية مقارنة مع باقي العناصر المكونة للعمل الفني. وقد تتحقق سيادة الموضوع الرئيسي بأنّه ينال من الإضاءة قدرا يزيد نسبيا عما يجاوره فيبدو شديد السّطوع بالنسبة لما يقع حوله، أو العكس بأنّه ينال كمّية من الضّوء تقلّ عما يحيط به من الموضوعات الأخرى الّتي تبدو شديدة السطوع.

- ✓ **التّوازن:** والتّوازن يجب أن يكون في توزيع المساحات البيضاء أو الرمادية الفاتحة في الصورة الفنّية (الّتي تمثّل المناطق الأكثر استضاءة **High lights**، أو المناطق الفاتحة

[1] - البسيوني محمود، أسرار الفن التشكيلي، عالم المعرفة، القاهرة، دط، 1994، ص 52- 53.
[2] - رياض عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، ط3، القاهرة، 1995، ص 204.

أصلا في الصورة الفنية) والمساحات القاتمة أو السوداء (الّتي تمثل مناطق الظلال **Shadows)** على أن يوضع في الاعتبار أنّ المساحات القاتمة تمثّل في الواقع ثقلا في مجال الإدراك البصري.

✓ **التأثير الدرامي :** يذكر " **رياض**"[1] أنّ توزيع المناطق الفاتحة أو القاتمة في الصورة الفنية، أو سيادة الألوان الفاتحة أو القاتمة فيه، تأثير نفسي على المتلقي. فكلّ منهما تأثيره على تذوّق الصورة من قبل المتلقّي.

✓ **إثارة الإحساس بالعمق الفراغي:** ويشير"**عطا الله**"[2] إلى أنّ من الغايات الّتي تحقّقها الإضاءة للصورة الفنّية الإيهام بالبعد الثالث أو العمق، أي بعد الأشياء أو قربها. أمّا "الإحساس بالعمق الفراغي فيعتمد على أحاسيس تثيرها دلالات تؤدّي إلى التّعرّف على ما هو قريب وما هو بعيد أو التّعرّف على ما نسمّيه شكلا أو أرضيّة"[3].

4. النّقطة: هي أبسط عنصر موجود في العمل الفنّي، حيث عرّفها علماء الرّياضيات على أنّها كائن رياضي محدود الأبعاد (لا أبعاد له)، بمعنى لا طول لها ولا عرض ولا عمق. ويرى بعض المصمّمين أنّ مجموعة من الدّوائر الممتلئة (أقراص) حتّى وإن كان لها أبعاد في العمل الفنّي تمثّل نقط، حيث نجد بعض الفنّانين يعتمدون على النّقطة لوحدها في أعمالهم الفنّيّة نظرا للأثر البالغ الّذي تحدثه على العين، إذ تستخدم بأحجام محدّدة وبتغيّرها تتغيّر الأرضيّة، حيث تبدو متأرجحة غير متّزنة تماما عندما تكون النّقطة في وسط أسفل المساحة، أو تبدو مندفعة أو منجذبة إلى جانب من الجوانب الّتي تغلب فيه مساحة هذه النّقطة، وقد تظهر النّقط الصّغيرة كأنّها بازغة من الكبيرة، وقد تبدو الدّوائر وكأنّها تطارد بعضها البعض الآخر، أو يحمل بعضها بعضا في تدحرج.. . وهي بما تنطوي عليه من

[1] - رياض عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، مرجع سابق، ص 210.
[2] - عطا الله محمود سامي، السينما وفنون التلفزيون، الدار المصرية اللبنانية، دط، 1997، القاهرة، ص 35.
[3] - رياض عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، المرجع نفسه، ص 401.

دوائر أبسط عناصر بناء الصّورة، يجب فقط إدراك إمكانيات وجودها ومشاهدتها في الطّبيعة، والأعمال الفنّيّة ممّا يمكّن الفنّان وفي تجارب عديدة من استخدام هذا العنصر الصّغير الفعّال في أعماله الفنية.

5. **الخطّ:** الخطّ عنصر بنائيّ في الصّورة، وقيمة جوهريّة في الفّن ، له أنواع متعدّدة (الخطوط الرّأسية أو العمودية، الخطوط الأفقية، والمائلة، والمنحنية..إلخ)، من وظائفه: تقسيم الفراغ، تحديد الأشكال، إنشاء الحركات، تجزئة المساحات وإبرازها بإيجاد فواصل ممتعة بينها، كما أنّه للخطوط قيم انفعاليّة وتعبيريّة تحيل إلى الكثير من الدّلالات، ولذلك اهتمّ الدّارسون بإيجاد قواسم مشتركة بينها، بناءً على ما خلّفته الحضارة الإنسانيّة من تماثيل ونصب ومعمار وأعمال فنّيّة، لأنّه مهما تباعدت الحضارات من النّاحيّة الجغرافيّة فإنّها تلتقي في طريقة تعبيرها، انطلاقا من انتقائها اللاّشعوري لخطوط معيّنة.

6. **المساحة:** وهي بيان حركة الخط في تشكيل مساحة، والمساحة لها طول وعرض وليس لها عمق، محاطة بخطوط"[1]. نحن هنا بصدد التّحدّث عن الشّكل وهو الخطّ المغلق الّذي يخلو من البداية والنّهاية، وقد يكون منتظما كالمربّع والمستطيل والدّائرة...، أو غير منتظم كالشّكل العشوائي غير المحدّد باسم متعارف عليه. وللشّكل أهمية كبيرة في العمل الفني، فترتيبنا الصّحيح والمدروس للشّكل هو أساس التّكوين.

والأشكال أكثر تعقيدا من النّقطة أو الخطّ، وهي على ما نعتقد أكثر العناصر التّشكيلية إمتاعا وأهمّية وتحدّيا لقدرة الفنّان، وتعتبر الوحدات في الرّسم والتّلوين أشكال ذات بعدين، أمّا الأثاث والخزف والنّحت أشكال ذات ثلاثة أبعاد. ويمتلك آلاف من النّاس القدرة على التّشكيل إمّا بأيديهم أو باستخدام الآلات، ولكنّهم غالبا ما يعتمدون في ذلك التّشكيل على النّقل من النّماذج الطّبيعية أو من أعمال فنّيّة سابقة، ولذلك فهم يحاكون الأشكال ولا

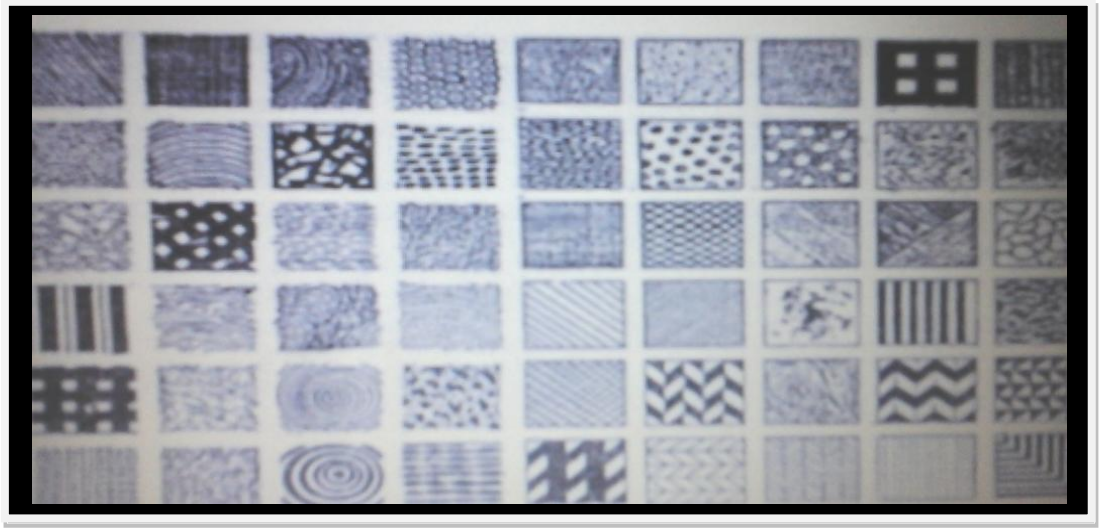
[1] - شوقي إسماعيل، الفنّ والتّصميم، د ط، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر، 1999، ص146.

يبتكرونها. وهذه الأخيرة لا تناسب غالبا المكان الّذي توضع فيه لا من ناحية النّسبة ولا من ناحية الإحساس الفنّي. ويمكن قراءة الشّكل من خلال الاطّلاع على بعض المداخل التّالية:

- الاعتناء بالأشكال الموجودة حولنا والّتي تبرز إلى الأمام كشكل وتتوارى الخلفيّة إلى الوراء بقصد الوعي بها، لا لمجرّد الإدراك الحسّي، بل الاهتمام بتركيبتها، على سبيل المثال سلسلة جبال حين نتأمّلها بنظرة طويلة، نحترم فيها كيانها ونعتز بها، عندئذ نشعر بإحساس جديد بجمال شكلها، هذا الشّعور سنحتفظ به لاشعوريا ونسترجعه.
- الوعي باستخدام الشّكل وتناسب أجزائه وحجمه وتذبذب علاقته مع الأرضيّة في تبادل المعاني والألوان والوظائف. فالشّكل في العمل الفنّي له طبيعة رمزيّة على أساس أنّه يتكوّن من ألوان وخطوط امتزجت بذاتيّة الفنّان وخياله ومشاعره، وهكذا يتمّ تناول شكل العمل الفنّي إمّا باكتشاف عناصره المثيرة للخيال والوجدان، على المستوى التّعبيري وبما تتضمّنه من أبعاد خفيّة. وإمّا بتناوله شكليّا بتتبّع أشكاله الأساسيّة، وملاحظة التّكرار في الحركات، والكشف عن المهارة في تناول المادّة وأسلوب ربط العناصر وتركيبها، وكيفيّة معالجة السّطوح.
- إنّ حياتنا مليئة بالأشكال الخطيّة ونحن نستمتع بها عندما نعيها، ولكنّنا لا نعيها كاملة إلاّ إذا بدأنا في استخدامها لخلق وحدات فنّيّة من إنتاجنا الخاصّ. ويعتمد ذلك كثيرا على مهارتنا في معالجة الخطوط، ويعتقد بعض النّاس أنّ الفنّان شخص قادر على الرّسم، بمعنى أنّه ماهر في رسم الخطوط والأسطح. ومن وجهة نظر أخرى أنّ الفنّان الرّسام هو الشّخص القادر على ابتكار الأشكال وتنظيمها بطريقة فريدة ومعبّرة

7.**القيم السّطحية (الملمس):** وهو دلالة تعبّر عن خصائص الموادّ وسطوحها ويمكن إدراكها بصريّا (إذ تمثّل مدى نعومة وخشونة ملمس السّطح). وإنّ قيم السّطوح الّتي ينتجها الفنّان تحمل في طيّاتها سجلاّ دائما لطريقة عمله. ذلك، ويستطيع المتلقّي (المشاهد) أن يحسّ أنّه مع الفنّان في عمله برؤية تناوله وتعامله مع ما خلّفت يداه في الخامة الّتي

استعملها، فيدرك متى كانت يد الفنّان تضغط بقوّة ومتى لا تكاد تخدش السّطح...إلخ، ويعتبر أثر الأداة الّتي استخدمها الفنّان امتدادا طبيعيّا لحركة يده وأدائه، الّتي تضفي على العمل الفنّي قيم الأصالة والتّفرّد والتّعبير بإيحاء خاصّ. فالأعمال الفنّيّة بمختلف أنواعها تتضمّن عبارات قويّة وإيحائيّة يعبّر فيها بضربات الفرشاة القويّة، والتّهشيرات المتقاطعة والأماكن الّتي وضعت فيها الفرشاة وفاضت الألوان، والرّؤية بأكثر من طريقة فضلا عن إمكانيّة تأويل الفكرة وغيرها. ويضح لنا أنّ الملمس في العمل الفني لا ترتبط أهمّيته المادية بالشكل فقط بل هو أيضا وسيلة للتّعبير عن مضمون يضيف إلى العمل الفنّي قيما معنويّة. (شكل07)[1]



الشكل 07

8. الفراغ: يقصد به دائما العمق في العمل الفني عن طريق الإيحاء بوجود بعد ثالث وهمي يبتدعه الفنان أو المصمّم. وهو الإطار العامّ الّذي يضمّ الخطوط والمساحات والمسطّحات والكتل، يرتبط بشكل أساسيّ بالعمق. وفقدان الفراغ في التّصميم يؤدّي إلى التكتّل والتّشويش على العين، حيث تُبنى جميع عناصر التّكوين على حساب الفراغ الّذي يجعل لهذه العناصر متنفّسا، يتنفّس العمل الفنّي من خلاله، كما يعطي للعمل الفنّي الحركة ويظهر حدود الشّكل.

[1] - شوقي إسماعيل، التصميم عناصره وأسسه في الفن التشكيلي، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، دط، مصر، 2006، ص 87.

يذكر " **دواير** "[1] أنّ الفراغ نوعين، إيجابي يمثل المساحة داخل الشكل أو التّكوين محدّد بخطوطه الخارجية، أمّا الفراغ السّلبي فهو المساحة الموجودة حول الخطوط المحدّدة للأشياء، وأنّ العناصر التّشكيلية على غرار الخطوط والمسطّحات والكتل حين تتجمّع كلّها أو بعضها تخلق فراغا يمثّل عنصرا مهما في التّعبير الفنّي.

9. الضّوء والظّلّ:

أ. الضّوء: الضّوء لغة الصّورة لأنّه يعمل كموجّه للمعلومة البصريّة، فهو يتحكّم في تجسيم الأشياء داخل الصّورة، وتأثيره يكون حسب اتّجاه الإضاءة المسلّطة. ويُعرّف هذا الأخير:" أنّه شكل من حركة الطّاقة القائمة على مبدأ انتقال الموجات" [2]. فوضوح الألوان يساعد على توضيح تفاصيل الصّورة، وما يزيد من لمعان الألوان وإعطائها ذلك الرّونق الجماليّ ليس إلاّ الإضاءة الّتي تضفي على اللّون وميضا مضيئا، كما أنّه للإضاءة أهمّية كبيرة " فهي عنصر فنّي... يقدّم موضوعا أو شخصيّة من خلال حصرها وعزلها في دائرة الضّوء" [3]، كما تستطيع الإضاءة أن " تجعل تمثيل النّصّ (الموضوع) والطّبيعة والجو المعنوي محسوسا، وتفيد الإضاءة في خلق الإحساس بالعمق المكاني وفي خلق جو انفعاليّ"[4].

إذا للضّوء تأثير إيجابيّ في العمل الفني، فهو من يحدّد حجم الأشكال ويخلق لها بعدا ثالثا، والعلامة بين الظّل والضّوء هي علامة عكسيّة، فكلّما زادت الإضاءة نقص الظّل والعكس صحيح. والضّوء هو العامل الأساسيّ لرؤية الأشياء، تتأثّر به الأجسام حسب خصائصها فمنها ما يعكس قدرا كبيرا من الضّوء ومنها ما لا يملك قابليّة للانعكاس. كما توجد خدعا خاصّة باللّون والضّوء تساعد الفنّان والمشاهد على أن يتحقّقا من الإمدادات المطلوبة

[1] - دواير فرانسيس وديفيد مايك مور، الثقافة البصرية والتّعلّم البصري، مرجع سابق، ص 232.
[2] - عبد الباسط سليمان، سحر التّصوير فنّ وإعلام، الدّار الثّقافيّة للنّشر، القاهرة، د ط، د تا، ص 09.
[3] - فايزة يخلف، دور الصّورة في التّوظيف الدّلالي للرّسالة الإعلانيّة-دراسة تحليليّة لعيّنة من إعلانات مجلّة الثّورة الإفريقيّة-، مذكّرة ماجستير في علوم الإعلام والاتّصال، جامعة الجزائر، 1996، ص141.
[4] - رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النّظرية والتّطبيق، دار قربة للنشر والتوزيع، ط1، المحمدية، الجزائر، 2012.ص69.

للأشكال، إذ يجب أن نضع في اعتبارنا كذلك وظيفة الضّوء في خلق الإيهام بالحركة والعمق.

يمكننا إذا استنتاج أنّ الإضاءة تؤدي دورا هامّا في تحقيق الغايات الفنّية التّالية:

- تحقيق السّيادة للموضوع الرّئيسي.
- تحقيق التّوازن.
- إثارة الإحساس بالعمق الفراغي.

ب. الظّلال: إلى جانب الإضاءة فإنّ الظّلال تعطي الصّورة الفنّية أو العمل الفنّي دلالة من دلالات العمق الفراغي لإثارة الأحاسيس بالتّجسيم في الأعمال ثنائيّة الأبعاد، وإذا عُدّتِ الإضاءة عنصرا إيجابيا فإنّ الظّلال هي المقابل السّلبي لها. وهي نتيجة حتميّة لسقوط الضّوء على الأجسام الثّلاثية الأبعاد، ومناطق الظّلال هي تلك المناطق الّتي لم تسقط عليها الأشعّة مباشرة من المصدر الضّوئي، وإن كانت تستقبل أحيانا أشعّة غير مباشرة منعكسة من مصادر ثانويّة تضيئها بقدر ما. ومن بين تأثيرات الظّل على اللّون:

- تبدوا الأجزاء المظلّلة على حيّز ما أكثر تباينا مع المناطق المضيئة كلّما اقترب لون هذا الحيّز من اللّون الأبيض.
- أنّ كافّة الألوان مهما كانت طبيعتها تصبح متداخلة ويصعب تمييزها إذا ما وقعت في مناطق الظّل وتمّت مشاهدتها من بعيد.
- تتقدّم الألوان الّتي تحوي كمّية كبيرة من الضّوء نحو العين، بينما ترتدّ الألوان العاتمة للخلف، ولاشكّ أنّ للظّل أثره الواضح على السّطوح الملوّنة

10. التّوافق والتّباين

لقد أوضح "**رشدان**"[1] أنّ التّباين يعني الظاهرة الّتي تزيد من اختلاف الألوان عن بعضها عند تجاورها. والتّباين هو عكس التّوافق الّذي يعني الحال الّتي يرتبط فيها شيئان أو أشياء متباينة بطريقة متدرّجة على غرار الألوان المتجاورة في الدّائرة اللّونية، أمّا التّباين فيعني استخدام التّناقضات بشكل متجاور على غرار الانتقال من الأبيض إلى الأسود مباشرة. وإذا أمعنّا النّظر في مفهوم التّباين في مجال الفنون التّشكيلية لوجدنا أنّه بدون التّباين لما استطعنا أن ندرك بصريا الفروق بين الأشكال والخطوط والألوان.

2.3.1.2 الأسس والقواعد الجمالية في العمل الفني:

العناصر أو المفردات الشّكليّة تؤدي إلى جانب وظيفتها في البناء التّشكيلي دورا جماليّا، ويتعلّق الأمر بوضعيّة هذه المفردات في العمل الفنّي؛ وعلاقاتها المتبادلة بما يجاورها من عناصر حتّى تحقّق مختلف القيم الفنّيّة، ويقصد بهذه الأخيرة (القيم الفنّية):الإيقاع، التّوازن، الوحدة، التّناسب، الحركة والفراغ الّتي تنتج عن تنظيم العلاقات بين المفردات الشّكلية على سطح العمل الفنّي. حيث يذكر "**شوقي**"[2] أنّ هذه العناصر ترتبط بوضعها على مسطح العمل الفني، وعلاقاتها المتبادلة بما يجاورها من عناصر تحقق مختلف القيم الفنية. وإنّ لكل منها كيفيات خاصة؛ تتطلّب من الفنّان مراعاتها في العمل الفني الّذي يوصل الرّسالة الفكريّة أو الجمالية أو الثقافية الّتي تؤديها الصّورة؛ أو العمل الفني خلال تذوّقها من قبل المتلقي. وإنّ من أهمّ الأسس الّتي يجب مراعاتها في تنظيم عناصر العمل الفنّي– أنّ هذه العمليّة هي نسق اتّصالي مبني على بعدين– ما يلي:

1. الوحدة: إنّ أيّ عمل فنّي لابدّ أن يتميز بوحدة تربط بين مختلف أجزائه، والأصل في وحدة العمل الإبداعي هو انبثاق لمجموعة من العوامل في سياق منسّق ومنظّم. والوحدة هي تصوّر موجود ومحدّد المعالم تشارك فيه جميع العناصر السّالفة الذّكر، وهي أحد المتطلّبات

[1] - رشدان أحمد حافظ، التّصميم في الفن التّشكيلي، عالم الكتب، دط، القاهرة، 1994، ص 31.
[2] - شوقي إسماعيل، الفنّ والتّصميم، مرجع سابق، ص 224.

الأساسيّة لأيّ عمل فنّي، ونقصد بالوحدة في العمل الفنّي العلاقة الّتي يجب أن تتحقّق بين عناصر العمل الفنّي (العلاقة بين أجزاء العمل بعضها ببعض، وبين علاقة كل جزء منها بالكل) لاكتساب قيمة جماليّة مترابطة تساعد حركة العين على السّير والاستمرار في إطار تصميم العمل الفنّي. والعناصر الّتي يدركها البصر بين أجزاء العمل الفنّي هي الهدف المحوري لتحقيق الوحدة، وفي عدم وجود الوحدة يشعر المتلقّي بوجود عناصر دخيلة على العمل الفنّي لا تتماشى مع منهج العمل الفني (الفوضى في العمل). فالوحدة في العمل الفنّي يقصد من ورائها ترابط وتماسك العناصر في وحدة واحدة سواء كانت هذه الأشكال كبيرة أو صغيرة، تُجمع في وحدات مستقلّة أو مندمجة في شكل واحد.

إذًا فالوحدة توحي بالتّوافق الموجود بين عناصر العمل الفنّي، وإنّ من أقوى أحوال الوحدة في تصميم العمل الفنّي: التّكرار (تكرار الأشكال بطريقة معيّنة). كما علينا الأخذ بعين الاعتبار العلاقات الموجودة بين العناصر باختلافها وتنوّعها (علاقات شكليّة، خطيّة ولونيّة)، وإذا توافرت الوحدة في العمل الفنّي أتيح للنّاظر أن يرى العمل الفنّي ككل من الوهلة الأولى ثمّ يتدرّج نحو رؤية الأجزاء.

2. التّنوّع: هو نسبة الاختلاف بين أجزاء الموضوع مع مراعاة عدم فقدان الوحدة، وهذا الاختلاف قد يكون في الأحجام أو الفراغات أو الأشكال، فعمليّة التّكرار المبالغ فيه في العمل الفنّي يؤدّي بالمتلقّي إلى الملل. لذا يجب على الفنّان أن يكون ذكيّا في التّعامل مع التّنوّع وتحقيق الوحدة، لأنّ المبالغة في التّنوّع قد تفقد العمل وحدته. والتّنوّع يمثّل ذلك التّغيّر في مساحة بعض وحدات الشّكل، أو أبعادها ولونها وقيمتها السّطحية. وعلاقات اللّون في تكوين الصّورة يعتمد التّنوّع في الوحدة.

3. الإيقاع: يعني التّرديد الجماليّ، وهو تنظيم للفواصل السّطحية أو المكانية الموجودة بين وحدات الصّورة، كدرجات الألوان، الأحجام، الخطوط، الأشكال. ويعرّفه كل من " **الشّفيع**"[1] و" **البسيوني**"[2] بأنّه تكرار الكتل أو المساحات، هذا الأخير (تكرار) الّذي ينشأ عنه وحدات قد تكون متماثلة تماما أو مختلفة، متقاربة أو متباعدة، ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تعرف بالفُترات[3]. ومحاولة الفنان تحقيق الإيقاع يضفي الحيوية والديناميكية والتنوع وجماليات النّسب القائمة على التّوازن داخل نظام العمل الفني، أو يكون بترتيب عناصر العمل الفني وتنظيم اتجاهاته. وهذا العنصر (الإيقاع) مشترك بين جميع الفنون المرئيّة والمسموعة، فالحركة تولّد الشّعور بالإيقاع مثل سماع نغمات الموسيقى تماما.

4.التّوازن: هو مبدأ تعادل الكتل بين أجزاء العمل الفنّي الواحد، فلو وضعنا كتلة من عناصر العمل الفنّي في جهة معيّنة، فستميل كفّة الميزان نحو هذه الجهة وبالتّالي يفقد العمل الفنّي توازنه، لذا يجب وضع بعض العناصر في الكفّة الثّانية من التّصميم ليحقّق التّوازن، أيّ تساوي كمّية الأحجام والأشكال في قسمي مساحة العمل الفنّي والّتي يفصلها خط وهمي عمودي أو أفقي، وكما هو معروف فإنّ عدم التّوازن في شيء يولّد الشّعور بعدم الرّاحة، فحالة الإحساس بالاستقرار والاتّزان هما أساس الحياة، وهي ما يجب أن نحسّ بهما في العمل الفنّي لما يولّده الاتّزان من إحساس بالعلاقات والتّناسب بين وزن الألوان والقيم السّطحية والمساحات المعتمة والمضيئة ذات البعدين أو الثّلاثة أبعاد. وأبسط طرق تحقيق التّوازن هي التّماثل وأكثرها أهمّية هي التّناسب بين القياسات

والتّوازن في الغالب يخضع لمخرجات القواعد العلمية الرياضية، خاصة منها الهندسية، مثل التناظر، بل وهو خاضع لما تفرزه قوانين الفيزياء تماما كما تتوازن الكتل على الميزان، وكذا

[1] - الشفيع بشير، مدخل إلى التّذوّق الفني، دار الأندلس، حائل، السعودية، 2007، ص 158.
[2] - البسيوني محمود، أسرار الفن التشكيلي، مرجع سابق، ص 54.
[3] - سعدية محسن عايد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التّذوق الفني لدى المتلقي، كلية التربية، قسم التربية الفنية، جامعة أم القرى، دراسة مقدمة كمتطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير في التربية الفنية، تحت إشراف د. عبد العزيز علي الحجيلي، 2010م، ص 104.

يتجاوز القواعد العلمية الجافة إلى الوجدانيات، فإنّما هو يحدث أيضا عن طريق إحساس يتولّد لدى الفنّان، يعيد فيه ترتيب العناصر بشكل متعادل في جهتي العمل الفنّي. فقانون الحياة يفرض علينا وجود التّوازن حتّى نشعر بالرّاحة. فإذا فقد شخص توازنه أثناء المشي فحتما سوف يسقط، وإذا فقد العمل الفنّي توازنه فهذا سيُحدث النّفور من العمل وعدم التّكامل، ولهذا تبرز أهمية التّوازن في العمل الفنّي كون أثره يظهر وبشكل سريع وآلي. والتّوازن في أيّ عمل فنّي نوعان رئيسيّان هما:

* التّوازن المتماثل: وهو تماثل الأشكال والكتل والخطوط في قسمي العمل الفنّي تماثلا كليّا (الزخرفة مثالا لذلك)

* التّوازن غير المتماثل : وهو تناسب وتساوي حجم الأشكال والكتل والخطوط في قسمي العمل الفنّي بغضّ النّظر عن وجود التّماثل أم عدمه.

2. السّيادة: (*نقطة الارتكاز أو النّقطة المحوريّة*)

وهي النّقطة الّتي تكون بمثابة المفتاح للعمل الفنّي حيث يسقط عليها نظر المشاهد، إذ يُشترط أن تكون هذه النّقطة الأكثر جذبا للوهلة الأولى في العمل الفنّي. والعنصر السّائد في العمل الفنّي تقع عليه العين، ويدركه العقل بشكل مختلف يبرز من خلال العناصر الأخرى، يتولّد عنه محور بارز يصنع من الموضوع وضوحا للرّسالة الّتي يرمي لها الفنّان، ولا يُحبّذ وجود عنصرين سائدين لعدم تشتيت النّظر. وقد تكون هذه السّيادة في الألوان أو الأشكال.. إلخ. وإنّ إحدى الوظائف الرّئيسة لكثير من الأعمال الفنّية هي تمثيل الواقع أو الارتقاء بالمعنى حيث ينتقي كل عمل مظهرا معيّنا للوجود ويركّز اهتمامنا عليه بكلّ قوّة ممكنة. وقد يركّز العمل الفنّي على صفة واحدة من صفات الشّيء المبيّن – على **لونه**، أو **استدارته**، أو على **صلابته**...–، أو على الصّفة العامّة للشّيء ومعناه. كما يمكن تركيز الاهتمام بواسطة إلقاء الضّوء على شيء بعينه، أو بواسطة تضاد تأثيرات الضّوء والظّلام. ويمكن بلوغ

الارتقاء بالواقع أو تشديد المعنى كذلك بواسطة حذف التّفاصيل أو ضخامة الحجم أو على أيّ صفة أخرى لشكل معيّن

ليس من السّهل في الأعمال الّتي لا تصوّر الأشياء كأعمال الفنّان **بيات موندريان**" أو أعمال " **كاندنسكي**" إدراك هذا الارتقاء في المعنى إدراكا حسّيا، إلّا أنّه مع ذلك موجود، فهذه الأعمال نتيجة انفعالات صادرة عن كائنات بشريّة تجاه حال معيّنةّ بصريّة أو عاطفيّة.

6. الحركة: لا يخلو أيّ عمل فنيّ من الحركة، وهي في العادة تكون ضمنيّة، وهي أن يلجأ الفنّان إلى تكرار نفس الموضوع المتحرّك بأوضاع مختلفة للإشارة على أنّه يتحرك. وأهميّة الحركة هنا أنّ العالم من حولنا يتحرّك، حتّى الإنسان أثناء نومه يتقلّب وتتغيّر أوضاعه، إذ لا أحد يمكن أن يَثبت للحظة بدون حراك.

7 . **النّسبة والتّناسب:** النّسبة هي العلاقة الّتي تربط عنصرين مع بعضهما كعلاقة الطّول والعرض في المستطيل، وهو عمليّة تتطلب التّأمل في العلاقة، لندرك مدى تحقيق هذا التّرابط جماليّا. "وتتضمن العلاقة بين الحجم أو أبعاد جزء معيّن من العمل الفنّي وبين الأجزاء الأخرى أو كلها" [1]. وقد تطبق فكرة العلاقة النسبية على الألوان وعلى المساحات وعلى الملمس... أمّا التّناسب فهو العلاقة الرّابطة بين أكثر من عنصرين، وقد بحث الإغريق في هذه العلاقة ليصلوا إلى عدّة قوانين لا تزال سائدة حتّى اليوم لعل أهمها عندهم "**المستطيل الذّهبي**" الّذي يعتبرونه أجمل مستطيل، حيث استخدموه في البناء والهندسة.. وغيرهما.

- **<u>المستطيل الذّهبي</u>:** هو مستطيل تُحقّق نسبة أطوال أضلاعه النّسبة الذّهبيّة، والّتي تساوي تقريبا **1.618**؛ من أهمّ خصائص هذا الشّكل أنّه إذا تمّ إزالة جزء ذو شكل مربّع فإنّ

[1] برنارد مايرز، تر: د.سعد المنصوري ومسعد القاضي، الفنون التشكيلية وكيف نتذوّقها، دار الزهراء، د تا، القاهرة، ص 266.

الشّكل الباقي أيضا يكون مستطيلا ذهبيّا، ومن الممكن تكرار هذه العمليّة بشكل لا نهائيّ والحصول على الحلزون الذّهبيّ.

○ **النّسبة الذّهبيّة:** النّسبة الذّهبية أو الرّقم الذّهبيّ" **1.618**" رقم بسيط، ولكن في حقيقة الأمر يعتبر من أكثر الأرقام إثارة للجدل عبر العصور وهو أحد أسرار الإبداع. ويعد نسبة تُكسب كلّ عمل جمالا وإتقانا وتجعل منه عملا إبداعيّا، ويعتبر أحد أسرار الجمال من حولنا في هذا الكون.

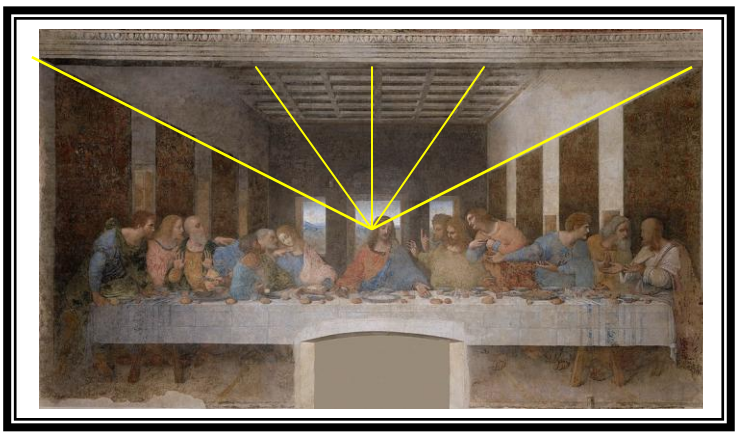
ولا تعود شهرة" النّسبة الذّهبيّة" لكون مجموع كل رقمين متتاليين يساوي الرّقم الّذي يليه فحسب، بل لأنّ نواتج قسمة الأرقام المتتالية فيها تتمتّع بخاصيّة مذهلة وهي الاقتراب من الرّقم **1.618**. وبالرّغم من الأصول الرّياضية الّتي تبدو غامضة إلاّ أنّ الوجه المذهل لهذه النّسبة هو دورها كحجر بناء في الطّبيعة، فالنّباتات والحيوانات وحتّى البشر يتمتّعون بخواص عديدة وبدقّة متناهية على هذه النّسبة، " وإنّ الوجود الكلّي لهذه النّسبة في الطّبيعة لا يجاوز حتما الصّدفة المحضة، لذا فقد اعتقد القدماء بأنّ خالق الكون هو الّذي وضع الرّقم... كما أعلن العلماء قديما أنّ **1.618** هو النّسبة المقدّسة، على غرار دراسة للعلاقة بين ذكور وإناث النّحل في خليّة النّحل...إذا قسمت عدد إناث النّحل على عدد ذكورها بالطّبع فعدد الإناث يفوق عدد الذّكور دائما، وسنحصل على نفس النّتيجة وهو الرّقم 1.618 (النّسبة الذّهبية)"[1].

كما أظهرت دراسات سابقة أنّ اليونانيّون القدماء وجدوا أنّ هذه النّسبة مريحة بصريّا وأنّها من أهمّ معايير الجمال في الطّبيعة، ولذا فقد طبّقوا هذا المستطيل الذّهبي في عمائرهم. كذلك قام بعض مشاهير الرّسم بمراعاة النّسبة الذّهبية في أعمالهم، على غرار الفنان العالمي "**ليوناردو دفينشي**" الّذي قام بمراعاة تلك النّسبة في لوحته الشّهيرة " **الموناليزا** "، وقد كان من المهتمّين كثيرا بهذه النّسبة. كما نجد هذا التّناسق الرّائع للنّسبة الذّهبية في لوحته

[1] لدان يراون، ترجمة: سميّة محمد عبد ربّه، شفرة دافنشي، الدّار العربية للعلوم، د ط، د تا، ص34.

الموسومة بـ:"**العشاء الأخير**". وفي الرّسم المعاصر اشتهر الفنّان " **سلفادور دالي**" باستخدام النّسبة الذّهبية وبالأخصّ في لوحته الموسومة بـ **The sacrement of the last super** الّتي تحوي عددا من الاستخدامات لها.

8. **الفضاء والعمق:** إنّ طريقة معالجة الفضاء تستخدم عموما في جلّ الأعمال الفنّيّة، ويعدّ الشّكل الخارجيّ للشّيء حدودا لفضائه وما بداخله تقسيمات يقسم بها هذا الفضاء من حيث الطّول والعرض والأبعاد، وللوصول إلى الطّريقة أو الطّرق الّتي يستطيع بواسطتها الفنّان الإيحاء بالعمق أو البعد الثّالث في هذا الفضاء بإمكانه مثلا محاكاة البعد الثّالث، مثال ذلك لوحة" **العشاء الأخير** " للفنان **ليوناردو دافينشي**، حيث تعد أشهر وأكثر الأمثلة تأثيرا لما ينتجه المنظور الخطّي: (الشكل08)



الشكل 08

حيث يسبّب تقارب خطوط المائدة والسّقف والجدران – كما نلاحظ– اندفاعا كبيرا إلى الوراء نحو رأس المسيح – عليه السّلام–، والعرضان الأساسيّان للمنظور هما إعطاء إحساس بالحركة في فراغ الصّورة، وأنّ الأشخاص البعيدين الأكثر صعوبة في الرّؤية حقيقة يصدّقها البصر. وينتج هذا في التّصوير أيضا بواسطة المنظور الهوائي للأشياء البعيدة بتخفيض قوّة لونها

كما يتمّ الإيهام بالحركة باستعمال الألوان على غرار وضع لون واحد مغاير لسطح الخلفيّة الملوّنة، مباشرة تنتفي عن السّطح صفة أنّه ذو بعدين لأن اللّون الّذي يوضع يبرز إلى

الأمام إذا كان من الألوان السّاخنة الحارة، أو يتراجع إلى الخلف إذا كان من الألوان الباردة، إذ تتأكد الحركة الخلفيّة والأماميّة في الأعمال الفنّية بواسطة الألوان المستعملة.

9. **المنظور**: يميّز أهل الاختصاص بين معنى واسع يراد به " العلم الّذي يكمن في تمثيل الموضوعات والأشياء على سطح ما بالكيفيّة نفسها الّتي نراها بالبصر، أخذا بعين الاعتبار عنصر المسافة "[1]، كما عُرّف منذ بداية عصر النّهضة بأنّه " العلم الّذي يكمن في تمثيل عدّة موضوعات مع تمثيل الجزء المكاني أيضا، الّذي توجد فيه هذه الموضوعات بحيث تبدو هذه الأخيرة مشتّتة في مستويات المكان، كما يبدو المكان للعين الّتي تتموقع في موضوع واحد، ليصبح هناك عدّة مناظير، منظور جوّي، منظور معكوس، منظور خطّي" [2]. وهو علم قائم بذاته له قواعده ومبادئه يُعنى برسم الأشياء كما تراها عين الإنسان.

3.3.1.2 الصّورة التّشكيليّة - الدّلالة والإيحاء -

ظلّت مسألة دلالة العمل الفنّي التّشكيلي لوقت طويل تطرح الكثير من الصّعوبات على منظّري الجماليات ونقّاد الفنّ رغم أنّ الممارسة التّشكيلية تعدّ من الأنشطة القديمة الّتي يمارسها الإنسان، وهي الّتي يُؤرّخ بها لبدايات الثّقافة. مع ذلك ظلّت دلالة العمل الفنّي تكتسي الكثير من الغموض. إنّ المضمون أو المضامين الدّلاليّة للصّورة تنتج عن كلّ مركّب يجمع بين ما ينتمي إلى البعد الأيقونيّ (شخصيّة، حيوان، منظر طبيعيّ، شيء..) المؤدّية إلى إنتاج دلالة ما، وبين ما ينتمي إلى البعد التّشكيليّ مجسّدا في عناصر من صنع الإنسان أضفى عليها ألوانا وأشكالا وخطوطا، أدّت إلى النّظر للصّورة باعتبارها ملفوظا بصريّا (لغة بصريّة)، مركّبا يُنتج دلالاته استنادا إلى التّفاعل القائم بين المستوى العلاماتي الأيقونيّ والتّشكيليّ. وإنّ" القاعدة الأساسيّة الّتي يتّبعها السّيميولوجي في تركيب الصّورة تبدأ

[1] - جمال أردان، المنظوريّة والتّمثيل (مقاربة فلسفية لمفاهيم المكان والرّؤية في فنّ الرّسم)، مجلة فكر ونقد، ع 13، السنة الثانية، نوفمبر 1998، المغرب، ص 87.

[2] - شاكر عبد الحميد، التّفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجيّة التّذوق الفنّي)، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، عدد 267، مارس 2001، ص 257.

من شكلها إلى تنظيمها الجمالي واستخدام الألوان وعمق الصورة.." [1]. فالملاحظ مرارا أنّ العمل الفنّي الضّخم هو نتيجة لتخطيط واعي ومدروس يتحكّم في توزيع العناصر التشكيلية وفق المبادئ الجمالية من توازن وانسجام وحركة ووحدة .. إلخ، حتّي يبدو العمل متكاملا ومترابطا – وقد رأينا هذا–، بالإضافة إلى:

أ. **الإطار**: ويعدّ الفضاء الّذي نعطيه للصّورة بغرض ملاحظتها ويكون مستطيلا إمّا أفقيّا أو عموديّا. ويمكننا تعريفه على أنّه " كلّ تقرير للتّناسب أو الانسجام بين الموضوع المقدّم وإطار الصّورة، يأتي في أنواع مختلفة"[2]:

- الإطار العام أو المجمل، والّذي يعانق مجمل الحقل المرئي.
- الإطار العرضي والّذي يقدّم الدّيكور، بحيث نستطيع فصل الشّخصيات أو الموضوعات.
- الرّؤية من القدم حتّى ملء الإطار، وهي الّتي تقدّم الشّخص كاملا أو الموضوع الموجود في الإطار.
- الإطار المتوسّط، وهو يقدّم صورة نصفيّة.
- الإطار الكبير وهو الّذي يركّز على الوجه أو الموضوع.
- الإطار الأكبر نجده يركّز على تفصيل الموضوعات الموجودة.
- أمّا التّأطير فيقابل حجم الصّورة كنتيجة مفترضة للمسافة الفاصلة بين الموضوع والفنّان أو المصوّر (العدسة اللاّقطة)، بحيث تتعدّد أنواع العدسات لتختلف قدرتها على التبئير (قصير، متوسّط، طويل)، فينتج عنها بصفة طردية مجال بصريّ: (قصير، عادي، طويل: مجال بصريّ ضيّق وموضوعات قريبة ومكبّرة) [3].

[1] - قدور عبد الله الثاني، سيميائيّة الصّورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصريّة في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2005، ص37.

[2] - Nathalie Albou, François Rio, lectures méthodiques, ed.Ellipses paris, 1995, p108 .

[3] - عبد العالي بوطيب، آليات الخطاب الإشهاري –الصّورة الثّابتة نموذجا-، مجلّة علامات، مجلّة ثقافيّة محكمة، تعنى بالسّيميائيات والدّراسات الأدبيّة الحديثة والتّرجمة، المغرب، العدد 18، 2002، ص 119.

ب. **زاوية النّظر**:" زوايا النّظر تتواصل بربطنا بين العين والموضوع المنظور إليه" [1]، لذلك فإنّ الصّورة الفوتوغرافيّة مثلا؛ هي من وضع الفوتوغرافيّ الّذي يختار موقعه ضمن عمليّة التّصوير، ليحدد إطار الموضوع الّذي سيلتقطه بضبط الإنارة وكمّيّتها. أمّا في الصّورة الفنّيّة فالتّركيز يكون على زاوية النّظر الوجهيّة الّتي تقابل المتلقي وجها لوجه.

ت. **التّنظيم الدّاخلي**: ويتمثّل في:

* المحور العمودي : حيث تقسم الصّورة إلى قسمين، القسم الأيسر يمثّل الحاضر أو الماضي والجزء الأيمن المستقبل القريب.

* قطرين منشأين كما يلي : قطري الاقتراب من الزّاوية العليا اليمنى نحو الزّاوية السّفلية اليسرى، وقطر الابتعاد من الزّاوية السّفلى (اليسرى) إلى الزاوية العليا اليمنى.

* المحور الأفقي : الّذي يفرّق بين الأرض والسّماء، كما يفرّق بين المنطقة المادّية والمعنوية[2].

ج. **التّنظيم الجماليّ**:[3] الصّورة يمكن أن تنقسم إلى أربع أسطر متواضعة في ثلث الصّورة، والتّقاطعات لهذه الأسطر هي نقاط القوّة الّتي يستعملها السّيميولوجي لوضع الرّموز المفتاحيّة للصّورة.

د. **اللّون**: تبلغ أعمال التّصوير على غرار التّأثيري والتّعبيري أهدافها من خلال اللّون كعامل وسيط. وربّما كان اللّون أكثر مظاهر التّصوير أهمّية، إذ يستطيع اللّون أن يوضّح أشياء كثيرة. فالانتقال من الألوان السّاخنة إلى الباردة يعطي حركة نحو الدّاخل، كما يستطيع اللّون وحده أن ينقل إحساسا بالحركة كما في الدّرجات اللّونية اللاّمعة المنسجمة عند التّأثيريين (الانطباعيين) أو في الألوان الأكثر تضاربا وغير المنسجمة عن عمد عند

[1] - عبد العالي بوطيب، آليات الخطاب الإشهاري –الصّورة الثّابتة نموذجا-، مرجع سابق، ص 120.
[2] - بلقاسم سلاطنية وآخرون، سيميولوجية الصورة الإشهارية،مطبعة جامعة محمد خيضر، ط1، بسكرة -الجزائر-،2013 ، ص76.
[3] - بلقاسم سلاطنية وآخرون، سيميولوجية الصورة الإشهارية، المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

التّعبيريين، في حين يعطي التّحكّم في قوّة الألوان إيهاما بالمسافة في الفضاء. وكذلك قد يكون للّون مأرب وتأثير رمزيّ، حيث كانت الرّمزية في تصوير العصور الوسطى أو حتّى عصر النّهضة أحيانا آليّة نوعا ما، أمّا رمزيّة الفنّ الحديث فهي أكثر دقّة، وفوق ذلك فهي شخصيّة للغاية حتّى أنّ الأصفر الّذي يستعمله فنّان ما قد يكون له وظيفة مختلفة تماما في عمل فنّان آخر. إلاّ أنّ هذا لا ينطبق على الكثير من الأعمال الحديثة، وغالبا ما يكون استعمال اللّون استعمالا جماليّا أو فنّيّا بحتا على غرار أعمال الفنّان" **ماتيس**"، حيث تكون للّون صلة ضئيلة أو معدومة بمشكلة إيضاح الأشياء أو صفتها من النّاحية الطّبيعيّة

قد أولى الإنسان اللّون اهتماما كبيرا منذ القدم باعتباره وسيلة للتّمييز بين الكثير من الأشياء المتعلّقة بالجانب البصريّ، كما ارتبط باللّغة والأحاسيس، فيقال مثلا أيّام سوداء، أو عشرية سوداء مثلا، وكلّ لون يرتبط حسب التّقاليد لدرجة يصبح معها مقدّسا. وإذا كان الفيزيائيّون والكيميائيّون درسوا اللّون على أنه ضوء أو أنّه مادّة صبغية، فإنّ الفنّانين حاولوا الكشف على دلالاته، إذ يحتلّ اللّون في الأعمال الفنّيّة الصّدارة ببعديه الجماليّ والإيحائيّ. ومن بين دلالات اللّون وإيحاءاته المتّفق عليها ما يلي:

1. **دلالات الألوان**

تماشيا مع موضوع البحث لابدّ من أخذ فكرة حول دلالات الألوان حتّى يتسنّى لنا أخذها بعين الرعاية والتبصر، أثناء تحليلنا لعينة الدراسة والمتمثلة في لوحات فنية، وقد ظهر كثير من هذه الدّلالات بتأثير الخرافات أو المعتقدات ومن أمثلة ذلك:

- الأبيض والأسود: غالبا ما يوضع الأسود في مقابله الأبيض، وقد استخدم الأوّل في المناسبات الحزينة والمواقف غير المحبوبة، أمّا الثّاني في المناسبات السّعيدة. ولهذا نجد الأسود مرتبطا في الطّبيعة بكثير من الأشياء المنفّرة، فهو مرتبط باللّيل المخيف الموحش،

أمّا عن رمزية الأبيض كما ورد في " ألف ليلة وليلة" و" ليلة المنديل الأبيض" إشارة إلى سلام المحبين ورمزا للخير والتّفاؤل والخلق القويم في " كليلة ودمنة"[1].

كما تترجم الصّورة بالأبيض والأسود في كثير من الأحيان بأنها موقع لفعل ماضي، أمّا استخدام الألوان المتناسقة سواء بالإضاءة الطبيعيّة أو الإضاءة الاصطناعيّة فهذا يزيد من ديناميكيّتها (الصّورة) وحيويّتها.

- اللّون الأصفر : ليس للّون الأصفر إيحاءات ثابتة، فهو تارة يستمدّ دلالته من لون الذّهب وتارة من لون النّحاس، كما يستمدّها أحيانا من صفرة الشّمس عند المغيب، وأحيانا من لون بعض الثّمار على غرار اللّيمون والتّفّاح، والطّيب والزّعفران [2]. وهو أيضا "رمز الوعي والعقل وقدراته والفكر وأبعاده، ورمز التّركيز الذّهني والفهم الباطني، والتّألّق والإشراق، ويرمز أيضا إلى المخيّلة والمقدرة على التّصوّر، وعلى الخلق والإبداع والإتقان"[3].
- اللّون الأخضر : يعدّ اللّون الأخضر من أكثر الألوان المحبوبة ذات الإيحاءات المبهجة، ويبدو أنّه استمدّ معانيه الطّيبة من ارتباطه بأشياء جميلة في الطّبيعة كالنّبات، وبعض الأحجار الكريمة كالزمرّد." ثمّ جاءت المعتقدات الدّينية لتُعمّق هذه الإيحاءات حين استخدمت اللّون الأخضر في الخصب والرّزق وفي نعيم الآخرة... كأن يقول العرب: اللّهمّ اجعلها علينا سنة خضراء."[4]

وإذا كان للأخضر دلالة إيجابيّة عند هؤلاء، فإنّ له دلالة سلبيّة في الثّقافة الغربيّة، فهو لون التّشاؤم، وقد ارتبط دائما في العقليّة الغربيّة بكل ما تلعب فيه المغامرة والمخاطرة.. ولذلك استعمل في موائد القمار، وفي قاعات الرّياضة (ملاعب كرة القدم)، فهو مرتبط بالأشياء غير الثّابتة والقابلة للتّحوّل والتّغيّر. ووظّفه قساوسة القرن الثّالث عشر للدّلالة على

[1] - أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 1997، ص 200.
[2] - أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، المرجع نفسه، ص 214.
[3] - مارلين دمرجيان أفرام، معاني الألوان ورموزها، مجلّة الحداثة، مجلة فصلية تعنى بقضايا التراث الشعبي والحداثة، المجلّد 24، العددان 47 – 48، 2000، ص 178.
[4] - أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، مرجع سابق، ص 210.

الشّيطان[1]. أمّا في الثّقافة المعاصرة يعبّر اللّون الأخضر عن الطّبيعة ولون البيئة الصّافية والصّحّة والنّظافة، وبهذه الدّلالة وظّفته منظّمات حماية البيئة. وهو إلى جانب ذلك يمثّل تعاطي " الماريجوانا" (مخدّر) في الولايات المتّحدة الأمريكيّة.

- اللّون الأزرق : لم يتحدّد مدلول الأزرق بل تداخل مع الألوان الأخرى كالأبيض والأخضر، وهو إلى جانب هذا من الألوان النّاذرة في الطّبيعة. كما أنّ درجاته تتفاوت تفاوتا كبيرا يقرّبه من الأبيض حينا ومن الأسود حينا،" فقد ورد عدّة مرّات مشيرا إلى الجنّ، أو إلى اليوم المملوء بالشّر، كأن يقال نهارك أزرق ويعنون أسود، لليوم المملوء" [2]. ويستخدم **الأزرق الفيروزي** كتعويذة من الحسد... وذلك إلى أن تخلّص اللّون الأزرق من أثقال البربريّة والتّوحّش، وانتقل من كونه ذلك اللّون المهزوم بل والملعون والشرّير أحيانا في القديم، إلى أن " تربّع على عرش الألوان في أوروبا بعد أن مرّ بمرحلة العصور الوسطى الّتي صار يدلّ في نهاياتها على الفرح والحبّ والاستقامة، ليصبح اللّون المفضّل في أوروبا المعاصرة، وله مكانة سياسيّة جعلته لون العلم الرّسمي لفرنسا وللاتّحاد الأوروبي وغيرها" [3].

- اللّون الأحمر : تنوّعت دلالات الأحمر وتباينت مفاهيمه بصورة تجعله لونا مميّزا، وقد جاء هذا التّباين نتيجة لارتباطه بأشياء طبيعيّة بعضها يثير البهجة وبعضها يثير الألم والانقباض،" فمن ارتباطه بلون الدّم استُعمل للتّعبير عن المشقّة والشّدّة والخطر وإشعال الحروب، ومن ارتباطه بلون النّار مادّة الشّيطان استعمل للتّعبير عن الغواية والإثارة الجنسية، ومن ارتباطه بالذّهب والياقوت والورد استعمل رمزا للجمال... كما استعمل للغضب تارة أخـرى"[4].

---

[1] ـ محمد التونسي جكيب، إشكاليّة مقاربة النّص الموازي وتعدّد قراءته –عتبة العنوان نموذجا-، المؤتمر العلمي الدولي الأوّل، النّص بين التّحليل والتّأويل والتّلقي، 5- 6 أفريل 2006، مجلة جامعة الأقصى، مجلّة علميّة محكمة نصف سنوية، غزة –فلسطين-، الجزء الأوّل، جوان 2006، ص 584.

[2] ـ أحمد مختار عمر، اللغة واللون، المرجع نفسه، ص 218.

[3] ـ سيّار الجميل، فلسفة الألوان – ما سيّد الألوان عند البشريّة ؟؟، الشبكة العالمية للمعلومات، موقع سيار الجميل، الصفحة: http://www.sayyaraljamil.com/arabic/viewarticle.php?id=Ideas-20090322-1595

[4] ـ محمد التونسي جكيب، إشكالية مقاربة النّص الموازي وتعدّد قراءته –عتبة العنوان نموذجا-، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أمّا **الأحمر القرمزيّ:** فهو" رمز للمقدرة الذّاتيّة والإرادة الصّلبة والحضور القويّ، ويرمز أيضا إلى الصّفات القياديّة والسّيطرة والتّفوّق، ويعتبر هذا اللّون نقطة انطلاق الجسد المادّي إذ أنّه يمثّل زخم الحياة في الجسد، كما يرمز هذا اللّون إلى القوّة النّفسانيّة أو الطّاقة الباطنيّة الّتي يستطيع الإنسان بواسطة الإرادة توجيهها حيثما شاء. في حين يرمز **اللّون الأحمر الصّارخ** إلى العنف والعدائيّة والتّعلّق بالأرضيات، ويرمز أيضا إلى الفطرة المتأصّلة في النّفس وإلى الملذّات الدّنيويّة" [1].

1. دلالة الألوان من خلال بعض الديانات:

كما أعطت الكثير من الدّيانات للألوان قيمة خاصّة، واتّخذت لها دلالات رمزيّة، منها ربط بعض الممارسات الدّينية بألوان خاصّة، وذلك على غرار:

- **الأبيض:** كان مقدّسا منذ العصور القديمة، ومكرّسا لإله الرّومان" **Jupiter**[2]*"، وكان يُضحَّي له بحيوانات بيضاء. ولأنّ الأبيض يرمز للصّفاء والنّقاء فإنّ المسيح عادة ما يمثّل بثوب أبيض. وكثر ورود هذا اللّون في الكتاب المقدّس للتّفاؤل والإشراق. وقد ورد لفظ الأبيض في القرآن الكريم إحدى عشرة مرّة، ورد بعضها بمعناها الحقيقي وبعضها الآخر رمزا للصّفاء والنّقاء، أو رمزا للفوز في الآخرة نتيجة العمل الصّالح في الدّنيا لقوله:" **وأمّا الّذين ابيضّت وجوههم ففي رحمة الله هم فيها خالدون** "- **آل عمران:**107-. ويعدّ هذا اللّون من أكثر الألوان ورودا في الحديث النّبويّ، إذ ورد ما يقارب من مائة مرّة، ونحن ما يهمّنا منها هو ما تحمله من إشارات ودلالات اجتماعيّة، وقد جاء بعضها رمزا للنّقاء والبراءة والطّهارة، مثال ذلك:" **كان رسول الله -صلى الله عليه وسلم- أبيض مليح الوجه** " (مع ما هو ثابت في أحاديث أخرى أنّ رسولنا الكريم كان أسمر اللّون)، كما جاء بعضها مرتبطا ببعض العقائد أو المأثورات الدّينية:" أمركم بصيام الأيّام البيض.."، كما نجد إشارات في بعض الأحاديث النّبوية ترمز إلى بياض الوجه في الدّنيا والآخرة بمعنى الابتهاج والسّعادة نتيجة الإحساس

[1] - مارلين دمرجيان أفرام، معاني الألوان ورموزها،مرجع سابق،ص 178- 179.
[2] - **Jupiter**: وهو ملك الآلهة الرومانية وإله السماء والبرق في الميثولوجيا الرّومانية.

بالنّجاح والفوز[1]. وقد استخدمه رسولنا الكريم **صلى الله عليه وسلم** لونا للوائه يوم الفتح للدّلالة على السّلام

- **الأسود:** كان مكروها منذ القدم، وقد رمز القدماء به وبكلّ الألوان القاتمة إلى الموت والشرّ. وقد ورد ذكر هذا اللّون في القرآن الكريم سبع مرّات ارتبطت خمس منها بالوجه، وما يتحوّل إليه من سواد في الدّنيا والآخرة نتيجة سوء الأفعال. كما كرّهت الأحاديث النّبويّة لون السّواد في الملبس ونفّرت منه، وكذلك استخدم السّواد مع القلب للإشارة إلى الحقد والضّغينة. وقد استعاذ رسولنا الكريم –صلى الله عليه وسلم– من اللّون الأسود ووصف الفتن والظّلم بالسّواد[2].

- **الأصفر:** لون مفضّل في الصّين والهند، فالبراهمة* اتّخذوه مقدّسا. كما كان لون البوذيّين المفضّل الأصفر أو الذّهبي، وتواجد هذا اللّون أيضا في المسيحيّة الأوروبيّة، إذ استخدمته الكنيسة في اللّوحات المقدّسة في شكل خلفيّات من أوراق الشّجر الذّهبيّة. ووردت الصّفرة في الكتاب المقدّس خمس مرّات من بينها مرّتان للإشارة إلى الخوف والاضطراب. وقد ورد الأصفر ومشتقّاته خمس مرّات في القرآن الكريم كقوله – عزّ وجلّ –:" **إنّها بقرة صفراء فاقع لونها تسرّ النّاظرين** "– **سورة البقرة 69** –. وورد عشرات المرّات في الحديث النّبوي الشّريف. وبتتبّع التّراث الإسلاميّ لم توجد لهذا اللّون قيمة خاصّة – حسب أحمد مختار عمر– وربّما كان لارتباطه البارز بالزّعفران والورس**، واتّخاذهما مادّة لخضاب الشّعر واللّحية ولغسل الثّياب بهما[3]

- **الأزرق:** يحضى مكانة خاصّة عند اليهود، فهو لون الرّب" **Jehovah**"، وهو أحد الألوان المقدّسة بالنّسبة لهم. ولكن لدى المسيحيّة فهذا اللّون قليل الأهمّيّة ومن النّادر

---

[1] ـ أحمد مختار عمر، اللغة واللون، مرجع سابق، ص 221.

*البراهمة: اسم يُطلق على أفراد الطبقة العليا، ويمثلون رجال الدين عند الهندوس.

[2] ـ أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، المرجع نفسه، ص 223.

[3] ـ أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، نفس المرجع، ص 219.

**الورس: عشبة الورس، أو الكركم، هو سيقان نباتات تتواجد على هيئة درنات صغيرة الحجم، وهذه النباتات من النوع العشبيّ المعمّر، ويستخدم مزها جذورها فقط.

استخدامه في الطّقوس الكنيسيّة. ولم يرد هذا اللّون في الكتاب المقدّس مطلقا، ولكنّه ورد في القرآن الكريم مرّة واحدة، وفي الحديث النّبوي ثلاث مرّات. وفي كلتا الحالتين ورد في مجال الشّيء المكروه. فقد فسّر العلماء قوله تعالى: " **ونحشر المجرمين يومئذ زرقا** "- **طه:102**- بأنّ المراد بالازرقاق سواد الحدقة عند ذهاب البصر[1].

- **الأحمر**: يرمز في الدّيانات الغربية إلى الاستشهاد في سبيل مبدأ أو دين، وهو رمز لجهنّم في كثير من الدّيانات حيث توصف جهنّم بأنّها حمراء. وقد ورد هو ومشتقّاته في الكتاب المقدّس نحوا من عشرين مرّة، ورد معظمها في معناه الحقيقي وصفا للخيل أو الثّياب أو للماء أو للخمر أو للحبيب أو للسّماء. أمّا في القرآن الكريم فلم يرد إلا مرة واحدة في معناه الحقيقيّ وهو قوله تعالى: " ***ومن الجبال جدد بيض وحمر مختلف ألوانها*** "- **فاطر:27**- ، وورد في الحديث النّبويّ ما يزيد عن خمسين مرّة ، بعضها في اللّون المعروف و بعضها بمعنى الأبيض، و بعضها بمعنى الأصفر، وقد حمل في أحيان كثيرة دلالات ورموزا تخرج به عن مجرد اللّون[2].

6. **الأخضر**: يمثّل الأخضر في العقيدة الإخلاص والخلود والتّأمّل الرّوحي، وهو لون الكاثوليك المفضّل، ويستعمل في **عيد الفصح*** ليرمز إلى البعث. واللّون الأخضر الحائل هو لون التّعميد عند المسيحيّين. وورد في الكتاب المقدّس بضعا وعشرين مرّة دار معظمها حول النّبات والعشب وورق الشّجر، وورد بعضها كلون محبوب مفضّل.

ومن أجل ارتباط هذا اللّون بالخصب والنّماء، وبالحقول والحدائق والأشجار، ارتبط عند المسلمين بالنّعيم والجنّة في الآخرة. ولذا يعدّ اللّون الأخضر سيّد الألوان عند المسلمين ومقاعد جلوسهم في الجنّة، لقوله تعالى:" **ويلبسون ثيابا خضرا من سندس واستبرق** "

[1] - أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، المرجع نفسه، ص223.
[2] - أحمد مختار عمر، اللغة واللون، المرجع نفسه، ص226.
* **عيد الفصح**: هو أعظم الأعياد المسيحية وأكبرها، يستذكر فيه قيامة المسيح من بين الأموات .

-**الكهف:31**-، وورد في الحديث النّبويّ أكثر من ثلاثين مرّة، إذا أخرجنا منها ما جاء في معناه -وذلك في معظمها- نجده مرتبطا بمعاني الخير والجمال والعطاء[1].

2. دلالات الألوان من النّاحية النّفسيّة:

تمكّن بعض علماء النفس المختصّون من تحديد العلاقة بين اللّون المفضّل لدى شخص بعينه؛ الّذي يعكس شخصيّته ويفصح عن ميوله وصفاته ومزاجه والرّوح المسيطرة عليه، وبين حاله الصّحيّة، واستنادا على ذلك ظهر ما يسمى العلاج بالألوان. وأوضح هؤلاء أنّ الألوان المحيطة بالإنسان تؤثّر بصورة مباشرة على نفسيّته. وسرعان ما يتحوّل هذا التّأثير إلى تأثير عضويّ يجعل الجسم قابلا للإصابة ببعض الأمراض. وسنعرض فيما يلي وباختصار العلاقة الموجودة بين بعض الألوان ونفسية الإنسان على غرار اللّون **الأحمر**، الذي ربطه الباحثون بلون الطّاقة والحيويّة، إذ يتمتّع الأشخاص الّذين يفضّلونه بالنّشاط والحيوية. كما أشار الخبراء إلى أنّ اللّون **الأزرق** يتمتّع من يفضّلونه بشخصيّة جادّة حسّاسة محافظة، تراعي ضميرها في المقام الأوّل، خصوصا وأنّ هذا اللّون يعدّ رمزا للمعاني المطلقة، ولذلك فهو يشير إلى حبّ الحياة وللمساحات الشّاسعة. ينصح به في قطع الدّيكور خاصّة في غرف النّوم فهو يساعد على الاسترخاء والسّكينة واسترجاع الحيويّة المفقودة

ولاحظ العلماء أنّ الأشخاص الّذين يفضّلون اللّون **الأصفر** وهو لون الحكمة مثاليّون ومتفائلون وسعداء، حيث تتناغم صفاتهم مع صفات هذا اللّون الّذي يعدّ رمزا للإشراق والثّراء. ويمكنه شحن صاحبه بالحيّوية والقدرة على الإبداع

أمّا اللون **البرتقالي** فيعدّ من الألوان المبهجة، ومحبّو هذا اللّون ذوو شخصيّات اجتماعيّة من الدّرجة الأولى. محبوبة من الجميع بسبب بشاشتها وابتهاجها الدّائم، إذ يتميّزون بسلاسة أسلوبهم وسلامة أفكارهم ورغبتهم الأكيدة في التّواصل مع جميع من حولهم.

[1] - أحمد مختار عمر، اللغة واللون، مرجع سابق، ص 225.

ويرى الخبراء أنّ الشّخصيات الّتي تفضّل اللّون **البنفسجي** خياليّة، تبدو وكأنّها تنتمي إلى عالم آخر.هي شخصيّات خلاّقة ومبتكرة تتّسم بقدر من الرّوحانيّة والحساسيّة. وتعرف جيدا كيفيّة الهروب من الواقع عن طريق الأحلام خاصّة[1].

كما أظهرت التّحليلات أن الشّخصيات الّتي تفضّل اللّون **البنّي** صلبة ومتماسكة بل وحديديّة ولكنّها في الوقت نفسه هادئة وبنّاءة تقوم بعملها على خير وجه، مجتهدة ومثابرة.

ويرمز لون البساطة **الأخضر** لشخصيّات متسامحة متفاهمة وحليمة يمكن الوثوق بها لبساطتها ووضوحها، وهو لون الفنّانين على اختلافهم، ويميّز أصحاب النّفوس مرهفة الحسّ والمحبّة للحركة والنّشاط، وتعتبر الدّقّة في العمل أبرز خصالهم.

أمّا **الأسود** فالشّخصيات الّتي تفضّله غامضة ومنطوية على نفسها، وتعيش في عالم مغلق ومظلم، وهي شخصيّات متكلّفة للغاية، ورغم ذلك فهي تحاول أن تضفي الحيوية على حياتها ووجودها

وفيما يتعلّق **بالأبيض** النّقي فيدلّ على العقلانيّة حيث تميل الشّخصيات المحبّة لهذا اللّون إلى العقل والاتّزان الفكري، ولا يقف في وجهها شيء، وتهوى تعدّد الصّداقات وخصوصا النّاجحة، وهي شخصيّات محبوبة عموما نظرا للطفها وعذوبتها وأدبها الجمّ.

د. **الخطّ:**

للخطّ – بمختلف أنواعه – "عدّة تأثيرات نفسيّة تولّد انطباعا وشعورا ."[2] توحي به إلى الرّائي، علما أنّ هذه الأخيرة (الخطوط) يوظّفها الفنّانون والمهندسون والعساكر والجغرافيّون

[1] - مجلة الابتسامة، الموسوعة العلمية، العلوم المتخصّصة، علم النّفس "الألوان":
http://www.ibtesama.com/vb/showthread-t_32050.html استرجع بتاريخ 30-10-2009،

[2] - إسماعيل شوقي، الفنّ والتّصميم، توزيع زهراء الشّرق، دط، القاهرة، 2001، ص145.

... وكلّ فئة تنظر إلى الخطّ من زاوية معيّنة، ولكنّ رغم تعدّد الرّؤى يمكن إيجاد قواسم مشتركة بينها، وذلك من خلال فهم الدّلالات الخاصّة بالخطوط ، وبتفصيل أكثر فإنّ [1]:

1. **الخطوط الرأسية:** تسمّى بالرّأسيّة وتعتبر هذه الأخيرة في التّكوين رمزا للقوّة والصّلابة، والرّفعة والسّمو؛ إذ تشير إلى تسامي الرّوح والحياة والهدوء والرّاحة والنّشاط، أو إلى الشّموخ والعظمة والوقار لأنّ العظمة تستدعي الصّعود نحو الأعلى ، فالعمودي تعبير عن النّبل والانضباط والنّظام. ويختلف معناها حسب ارتفاعات الخطّ. ويتّخذ هذا الخطّ على السّطح شكلا طوليّا، إلاّ أنّ هذا النّوع من الخطوط يبعث نوعا من الملل وعدم الارتياح لدى الإنسان لارتباطه بالانضباط والعمل الشّاق عكس الخطّ الأفقي

2. **الخطوط الأفقية:** خطوط موازية لخطّ الأفق غالبا ما تعطي للأعمال الفنّيّة الإحساس بالثّبات والتّساوي والرّاحة والهدوء والصّمت والأمن والتّوازن والسّلم والاستقرار والرّسوخ والاتّساع، وذلك تبعا لنوعية امتداده، ولاسيما إذا كانت واقعة في الجزء الأسفل للعمل الفنّي، فالخطوط الأفقيّة ترتبط في إدراكنا بالأرض. كما يوحي بالرّاحة والخشوع فكثيرا ما يبحث الإنسان على راحته في تأمّل آفاق مشاهد من الطّبيعة كخطّ أفق البحر مثلا، أو يصطفّ في المسجد مع المصلّين في خطوط عرضية في جو من السّكينة والخشوع

3. **الخطوط المنكسرة:** لها عدّة معاني تبعا لنوعيّة انكسارها إذ " توحي بالحركة وأحيانا بالفوضى كما نلاحظ في هذه الخطوط الحدّة في التّشكيل "[2]، وحينما تتوازن درجة الانكسار بإيقاع محدّد تعطي الإحساس بالقيمة الزّخرفيّة الجماليّة. أمّا إذا كان التّوازن بدرجات مختلفة ومكثّفة وبأطوال متنوّعة تعطي الإحساس بالاضطراب والقلق.

[1] - قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة – مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الوراق، ط1، عمان –الأردن-، 2007، ص107.
[2] - رمزي العربي، التّصميم الجرافيكي، دار اليوسف للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، عمان، 2005، ص66.

4. الخطوط المائلة: الخطّ المائل يُفقد الاتّزان ويعطي إحساسا بالتّوتر، الانزلاق وعدم الاستقرار، كما "توحي الخطوط المائلة بالسّقوط، وقليلا ما يستعمل في العمل الفنّي دون مصاحبة خطوط أخرى، ذلك لأنّه لا يحقّق الإحساس بالاتّزان والثّبات العامّ للعمل الفنّي" [1]. فإذا اجتمعت الخطوط العموديّة بالأفقيّة دلّت على النّشاط والعمل، وإذا اجتمعت الخطوط الأفقيّة بالمائلة دلّت على الحياة والحركة والتّنوّع

5. الخطوط المنحنية : وهي خطوط مقوّسة، تتميّز سمات التّكوينات ذات هذا النّوع من الخطوط بالوداعة، والرّقة والسّماحة والرّشاقة واللّيونة، وعندما تصل زيادة الخطوط المنحنيّة إلى الاستدارة، سواء في الخطوط أو في تحديد المساحات والكتل زيادة كبيرة قد تعطي معنى الاسترخاء والضّعف، وإذا بالغنا فيها دلّت على الاضطراب والعنف. ومن جهة أخرى "فالمنحني يعبّر عن المرونة والحنوّ وكذلك القوّة والحركة، حيث قالت العرب قديما: **استقامة المنجل في اعوجاجه**، أيّ قوّة المنجل في حركته الّتي يستمدّها من شكله المنحني. وهذا النّوع من الخطوط وظّفه الخطّاطون المسلمون في كتابة الآيات الدّالة على الرّحمة. كما أنّه الخطّ الطّاغي على الكثير من التّماثيل الّتي تجسد **بوذا***. كما وظّفه فنّانو عصر النّهضة في اللّوحات الّتي تمثّل مريم العذراء المنتحبة **PIETA** أو الأم" [2]. ويدعى أيضا بتمثال الرحمة أو الشفقة لمايكل أنجلو.

6. الخطوط الدّائرية: أمّا الخطّ الدّائري فيعطي إحساسا بالتّواصل فهو بلا بداية ولا نهاية، والحلزوني ينشأ من دوران خطّ منحني باتّجاه دائريّ متدرّج للدّاخل أو الخارج مقلق يتذبذب فيه الإحساس بالانبساط والانكماش.

---

[1] - رمزي العربي، التّصميم الجرافيكي، مرجع سابق، ص67.

[2] - محمود سعود، دلالات الأشكال والخطوط والألوان في الحضارات الإنسانيّة، منتديات فنون، http://www.fenon.com

* **بوذا**: هو مؤسس ديانة أو فلسفة البوذية، وبوذا ليس اسم لشخص بعينه، وإنما هو لقب ديني عظيم، معناه الحكيم، أو المستنير ذو البصيرة النّافذة.

والصّور الثّابتة بطبيعتها لا تستغني عن توظيف الخطوط بمختلف أنواعها، لتضفي جزءا من الواقعيّة من جهة، وتستغلّ دلالتها الإيحائيّة من جهة أخرى، إذ تسهم الخطوط خاصّة الانسيابيّة منها كالمنحنيّة والمائلة والمتموّجة في إشباع الصّورة بطابع الحركيّة، فهي عناصر تشكيليّة بديلة عن توالي اللّقطات في الصّورة المتحرّكة السّينمائية أو التّلفزيونيّة، ذلك وتفرز معاني معيّنة حسب طريقة توظيفها.

هـ. **الشّكل**

يعدّ الشّكل الّذي قوامه الخط والمساحة والتّجسيم، والضّوء والنّسب والتّوزيع والتّكرار، عنصرا من عناصر العمل الفنّي. وما من شك أنّ " للأشكال كباقي الآليات التّشكيلية الأخرى أبعادا أنثروبولوجيّة وثقافيّة، فهي على صلة وثيقة بمعارف القارئ المستهدف ومقوّماته الحضاريّة، رغم ما قد توحي به من براءة زائفة، غالبا ما تنسينا أنّ صورة الواقع هي غير الواقع في الصّورة " [1]. وأنّ هذا الأخير لا يعدو في الحقيقة أن يكون مجرّد نتاج اختيارات تقنية معروفة لأداء دلالة محدّدة [2]. ويرى "**كانط**"[3] أنّ الشّكل وهو الّذي يحدّد الأثر الفنّي ويعينه. فكثير من الفلاسفة والفنّانين عبّروا عن رأيهم القائل أنّ الشّكل هو الجانب الجوهري في الفن، الجانب الأعلى والجانب الرّوحي، "وكلّما تغلّب الشكل وقلّ الانغماس في المادة زادت درجة الكمال الّتي يبلغها. وأنّ الشّكل بمثابة امتداد في المكان"[4] إذ يتميّز بحدوده ومظهره ولونه وحركاته.. . وما يقال عن دلالات الخطوط يقال عن دلالات الأشكال" **كالمربّع** الّذي يرمز إلى الأرض في تقابلها مع السّماء، فهو مرتبط في تكوينه بالسّكينة والثّبات، وقد يرمز في سياقات بعينها إلى الصّلابة، كما يعبّر **المربّع** عن المطلق ولذلك استخدمه المسلمون وحدة زخرفيّة متكرّرة في الكثير من أعمالهم الفنّيّة. ونظرا لتناسب

[1] - Louis Porcher, Introduction a une sémiotique des images, p115.
[2] - عبد العالي بوطيب، آليات الخطاب الإشهاري– الصّورة الثابتة أنموذجا-، مجلة علامات،ع 18، 2002، ص 121.
[3] - ريد هربرت، مغنى الفن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص20.
[4] - فيشر أرنست، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1981، ص103.

خطوطه (المربع) فإنّه الشّكل الأكثر تقييدا لمساحة الأشياء، وهذا ما ينفّر النّاس منه ولا يكثّرون من توظيفه. في حين أنّ الحركة هي كيان مرن ودائري، فالتّوقّف والثّبات يُردّان إلى الأشكال الّتي تملك زوايا. لذلك فإنّ **الدّائرة** ترمز مثلا إلى الكلّية غير القابلة للتّجزئة، فالحركة الدّائرية هي حركة مطلقة الكمال، إنّها لا تتغيّر وليس لها بداية ولا نهاية، الأمر الّذي يجعل منها رمزا للزّمن الّذي لا يتحدّد كتتابع مسترسل وثابت للحظات متشابهة.

ويعدّ **المستطيل** الشّكلَ الأكثر حضورا في حياتنا، إذ يختاره جلّ النّاس مهما اختلفت حضاراتهم. فالمستطيل شكل يؤطّر الأبواب والنّوافذ والطّاولات والبيوت والكتب... وغير ذلك. ويرجع إقبال النّاس على هذا الشّكل لعدم تناسب قياس خطوطه. كما أنّ كمال وحدته يتجلّى في تنوّعه، فكلّ عمل يفتقد إلى التّنوّع يؤدي إلى النّفور.

وإذا كان المستطيل ارتبط بالجانب الدّنيوي والمربّع بالجانب الدّيني، فإنّ **المثلّث** هو الشّكل الأكثر ارتباطا بالخطر والمحرّمات. فكثيرا ما نسمع عن مثلّث الشّيطان أو مثلّث الرّعب. ناهيك عن استعماله في علامات المرور الدّالة على الخطر، والأمثلة كثيرة لا حصر لها. كما نجد في بعض المؤلفات أنّ **المثلّث** يشير إلى العلاقات المنطقيّة ويحيل على الفكر والتّركيز"[1].

للشّكل فعالية جماليّة وإيحائيّة كبيرة يمكن استثمارها في الصّورة، والّتي تحتمل الإبداعيّة في إيجاد أشكال جديدة خلافا للهندسة المعروفة (المربع، المستطيل، الدّائرة والمثلّث) لها حمولتها الدّلاليّة الّتي تدعّم اللّمسة الجماليّة للصّورة، فالأشكال "وحدات داخل لغة بصريّة لها قواعدها التّركيبيّة والدّلاليّة" [2]، وأبرز ما قيل في هذا الشّأن أنّ:

[1] - سعيد بن كراد، سيميولوجيا الأنساق البصريّة الصّورة أنموذجا، الشّبكة العالميّة للمعلومات، موقع سعيد بن كراد، صفحة:
http://www.saidbengrad.net/ouv/sca/sca5.htm

[2] - سعيد بن كراد، السّيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، الفصل الرّابع: سيميولوجيا الأنساق البصريّة-الصّورة أنموذجا-، ص 93، موقع سعيد بن كراد: http://www.saidbengrad.net/ouv/sca/sca5.htm

* الأشكال الحادّة: ترمز إلى الرّجولة والصّرامة من جهة، وإلى القسوة والعنف من جهة أخرى

* الأشكال المستديرة: ترمز إلى الأنوثة والحنان واللّيونة والضّعف

* الأشكال الأفقيّة: ترمز إلى الهدوء والاستقرار بالإضافة إلى السّطحيّة والثّقل

* الأشكال المسحوبة إلى الأعلى: ترمز إلى الرّوحانية – الملائكيّة، وإذا اتّجهت إلى الشّمال دلّت على المادّية"[1].

تتفاوت الأشكال نوعا وحجما في لفت الانتباه، ومن ثم الإدراك.. وبما أنّ الصّور نمط بصريّ تحدّها حدود معيّنة، فإنّ مختلف الأشكال المستخدمة داخلها لابد أن تدرك داخل ذلك الإطار المحدّد لها والحيّز الفضائي الموجودة ضمنه [2]. واستنادا على ذلك فإنّ الأشكال الّتي تحويها الصّورة بالإضافة إلى الأشكال الهندسيّة المستخدمة في التّصميم الدّاخلي للصّورة، تنقسم إلى صنفين:

1. مختلف الأشكال الّتي توظّف لخلق ديكور ما من خزانة أو أريكة أو طاولة...وغيرها.

2. الشّكل الّذي لابدّ أن يبرز للعيان من خلال الصّورة، مقدّم في حلّة جماليّة بغاية التّأثير وإبراز الأهميّة له، يستعين الفنّان في ذلك بالعديد من التّقنيات، ومن بينها تسليط الضّوء عليه، وجعل حجمه أكبر من غيره من الموجودات في الصّورة.

ل. **الضوء:** إنّ تأويل الألوان والإنارة كتأويل الأشكال ذا بعد أنثروبولوجيّ يحيل في العمق على خلفيّة سوسيو ثقافيّة محدّدة، رغم ما تكتسبه أحيانا من مظهر طبيعيّ، يخفي أبعادها التّعبيرية المعروفة ويطمسها. فهي من العناصر الّتي تثير الانتباه في الصّورة،" فالهالة الضّوئية تعمل على تقريب أو تبعيد الموضوع أو الشّخصية كما تمنحها قيمة بحيث أنّ

[1] - رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصّورة بين النّظرية والتّطبيق، مرجع سابق، ص 98.
[2] - سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص96.

التّباين **(contrast)** يأخذ نجاعته. ولهذا لابدّ على الدارس أن يأخذ بعين الاعتبار المعنى المقدّم من قبل الإضاءة أثناء قراءته للصّورة. ولنفس السبب وجدت عدّة أنماط للإضاءة منها[1]:

- الإضاءة الآتية من الأمام، أو إضاءة ثلاث أرباع الصّورة، إضاءة تضيء أحجام أو خطوط معيّنة في الصورة، والتركيز عليها يكون قصد إعطائها قيمة مقارنة مع باقي العناصر.
- الإضاءة الآتية من العمق بحيث يكون الموضوع أو الشّخصية أمام النّاظر إليها.
- الإضاءة المعاكسة للنّهار **contre-jour**، بحيث تتموقع الإضاءة وراء الشّخصية تاركة بعض أجزائها للظّل.

4.3.1.2 البنيات الدلالية في العمل الفني

إنّ قيمة العمل الفنّي بالنسبة لنا هو اكتشاف مادته الأساسية أوّلا، ثمّ عناصره التّشكيلية ومن ثم أسسه الّتي تساعد على استيعابه أكثر. أمّا القيمة الثّانية فتحوي الرسالة المراد تبليغها من خلال هذا العمل الفنّي الحافل بالتّعبيرات، باعتبار أنّ الفنّان يستعمل اللّغة التّشكيلية بدلا من اللّغة اللّفظية؛ ويتوقّف ذلك على مدى قوّة وضوح الرّسالة، على أساس أنّ الفنّان عندما يرسل رسالته على هيئة أعمال فنّية فإنّ هذه الأخيرة تحمل خلاصة رؤية وتقنية وثقافة ذات جذور عميقة تمتدّ في أصالة التّراث والقيم الإنسانية. ويستطيع الشخص أن يفهم ولو نسبيا ما كان الفنّان يحاول إبلاغنا به من خلال هذا العمل، وإنّ أهمّية المتلقي لا تكمن في دوره في فهم الرّسالة فقط، ولكن في اشتراكه في صنع الفعل الاتّصالي وتفاعله مع المرسل (الفنّان). فالرّسالة تتضمّن قيما واتّجاهات ترتبط بالجمال والتراث وروح العصر، ولتبليغها على أكمل وجه، لابدّ أن يأخذ الفنّان القواعد الجماليّة الّتي ينبني عليها كلّ عمل فنّي هادف

[1] ـ عبد الحق بلعابد، سيميائيّات الصّورة بين آليّات القراءة وفتوحات التّأويل، مداخلة في مؤتمر فيلادلفيا الدّولي الثّاني عشر بعنوان ثقافة الصّورة، 27- 24 أفريل 2007.

لتحقيق القيمة الجماليّة، فهذه الأخيرة عبارة عن رموز بصريّة وألوان وأشكال وحركات تشكّل مجتمعة بنية دلاليّة لهذه الصّورة، وهذه البنيات هي:

أ. **الرّمـــــز**:(Symbol) كلمة ذات أصل يوناني مشتقّة من كلمة Symobollen مترابطة مع بعضها البعض. والرّمز يحمل معنى بحسب الكلمات أو المخطّطات أو الرّسوم أو الحركات أو الإشارات. وبناء على هذه التّفرّعات يمكننا تقسيم الرّمز إلى[1]:

1. **الرّموز اللّغوية**: الرّمز اللّغوي هو أصغر جزء في اللّغة مثل (إنّه يلوّن) يعدّ رمزا لغوياّ، ولقد قَسّم **Mertinet** الرّمز اللّغوي إلى قسمين: الرّمز الّذي يتمتّع باستقلاليّة المعنى مثل الكلمات. والرّموز غير مستقلة المعنى مثل الضّمائر ونهاية التّصريفات وهو إتّحاد الدّال والمدلول.

2. **الرّموز البصريّة الثّابتة**: تتكوّن من اتّحاد الدّال والمدلول كذلك، وهي ما نراه بالعين المجرّدة. وتقسّم هذه الأخيرة إلى ثلاث أقسام وذلك حسب معيار التّشابه بين المعنى والمصدر وهذه الأقسام هي:[2]

- **رموز بصريّة غير متعلّقة بالصّور أو الشّكل (Non iconique)**: مثل الحروف، المخطّطات البيانية ورموز الفنّ التّجريديّ.
- **الرّموز البصريّة المتعلّقة بالصّور أو الزّخرفة (Iconique)**: مثل الصّورة الفوتوغرافيّة، الصّورة الفنّيّة، الخرائط الجغرافيّة أو التّصميم.
- **الرّموز البصريّة المختلفة**: مثل الأشكال النّقطيّة، البقع وهي موجودة بكثرة في الأعمال السّرياليّة والفنّ التّكعيبي.
- **الرّموز الاجتماعيّة والثّقافيّة**: يدخل في تركيبها كل الرّموز البصريّة الثّابتة والرّموز اللّغوية، نلخّصها فيما يلي:

[1] - قدور عبد الله الثاني، سيميائيّة الصّورة، مرجع سابق، ص199.
[2] - قدور عبد الله الثاني، سيميائيّة الصّورة، المرجع نفسه، ص200.

- ✓ ميادين التّعرّف على الهويّة : رموزها الرّئيسة: رمز اسم العلم، رمز الموضة، رمز الملابس..[1]
- ✓ ميادين العلاقات بين الأفراد: رمز التّعبير، رمز الحركة، الرّمز التّقريبي، رمز الأكل.. إلخ.
- ✓ ميادين التّظاهرات الجماعيّة من خلال تأدية الشّعائر والطّقوس :[2] الرّموز الدّينية، الرّموز الأسطوريّة، رموز الاحتفالات الرّسمية (القديمة والحديثة)، رموز الأعمال: مثلا عند رؤية إنسان يحمل أداة معيّنة نتعرّف على مهنته أو عمله..إلخ.

3. خصائص الرمز: هناك سمات عدة نستنبطها من المفاهيم المتعدّدة للرّمز، وإذا انتفت عن الرّمز تحوّل الرمز إلى إشارة أو علامة دالة. وقد ورد بعضها لدى كثير من الباحثين وهي[3]:

- **الإيحائية:** وتعني أنّ للرمز الفني دلالات متعددة ولا يجوز أن يكون له دلالة واحدة فحسب، وإن يكن هذا لا يمنع من أن تتصدّره إحدى الدّلالات.
- **الإنفعالية:** وتعني أنّ الرّمز هو حامل انفعال، لا حامل مقولة، لأنّ وظيفته ليست نقل أبعاد الأشياء وهيئاتها كاملة إلى المتلقي. بل وظيفته أن يوقع في نفسك ما وقع في نفس الفنّان من إحساسات.
- **التمثيل:** يعني أنّ الرمز نتاج المجاز، لا نتاج الحقيقة ولهذا فإنّ ثمّة تناولا مجازيا للظّواهر والأشياء بحيث تتحوّل عن صفاتها المعهودة، لتدخل في علاقة جديدة مختلفة عن سياقها الواقعي وهذا التحوّل محكوم بطبيعة الأثر الجمالي الّذي تخلفه ظواهر الأشياء في الذّات المبدعة.

---

[1] - قدور عبد الله الثاني، سيميائيّة الصّورة، المرجع نفسه، ص 200.
[2] - بلقاسم سلاطنية وآخرون، سيميولوجيّة الصّورة الإشهاريّة، مرجع سابق، ص 78- 79.
[3] - محمد كعوان، التّأويل وخطاب الرمز، دا بهاء الدين للنشر والتوزيع، ط1، قسنطينة - الجزائر-، 2010، ص 38 - 40.

- **الحسّية:** وتحيل هذه السّمة على كون الرّمز يجسّد ولا يجرّد بخلاف الرموز الأخرى، أي أنّ التّحويل الّذي يتم في الرّمز لا ينهض بتجريد الأشياء من حينها بل ينقلها من مستواها الحسي المعروف إلى مستوى حسي آخر.
- **الاتّساع:** سمة يتّسع فيها التّأويل، وينطبق هذا على التّعبير الرّمزي.

الفصل الثاني

ملخّص الفصل الثاني:

انطلاقا من أهمّيّة ثقافة الصّورة في النّواحي الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة..، وتعاظم دورها لاسيما في الإعلام الحديث في عصر العولمة، وجب إعادة الاعتبار إلى مكانتها التّرميزيّة ضمن قيم المجتمع وأعرافه. إذ لا يكمن أثر الصّورة في الخطوط ولا في الظّلال والأبعاد والألوان فحسب، بل إنّ الأمر يتعدّاه إلى وسائل أكثر وقعا من النّاحية البلاغيّة (الجانب التّرميزي)؛ وكما اتّفق أغلب الباحثين أنّ النّسق اللّغوي يبقى قاصرا أمام بلاغة الصّورة، فهذه التّقنيات تُعتمد في تمرير الأفكار وتبديل الذّهنيات وتحطيم الشّخصيات... وغير ذلك، ولهذا علينا الحّد من هذا السّيل الجارف من النّماذج الّتي يحاول الغرب تأصيلها في مجتمعات العالم، من خلال الحرب الإيديولوجية المعلنة بمظهريها البادي والمتخفّي. وعليه لا يمكننا بأيّ حال من الأحوال التّعامل مع الصّورة على أنّها نصّ بريء، فالمعاني الإيحائيّة تتجلى في الإيديولوجيا الّتي تحملها الصّورة.

2. الفصل الثّاني: *آليات إنتاج الصّورة التّشكيليّة وقراءتها*

1.2 التّلقّي والسّياقات الثّقافيّة

الصّورة وسيلة تواصليّة فعّالة متعدّدة الوظائف وعنصر من عناصر التّمثيل الثّقافي وبخاصّة فيما تقتضيه الثّقافة البصريّة في زماننا. فالصّورة تصحب الخطاب لأنّها من المفروض أن يفهمها أكبر قدر من المتلقّين. وقد انتقلت الصّورة إلى مرحلة ثقافة الصّورة منذ أواخر القرن التّاسع عشر حتّى سبعينيات القرن العشرين، حيث كانت (الصّورة) تتماهى في سياقات التّلقي الحافلة بمرجعيّات مختلفة، وتحديدا عندما نجحت مؤسّسات صناعة الصّورة – صناعة الثّقافة طبعا للمفهوم الاتّصالي– في تحميل الصّورة خطابا آخر يخدم استراتيجيات اقتصاديّة أو سياسيّة، وهو خطاب يتّخذ من الفنّ شكلا ومن التّجارة أو التّضليل روحا في سياق سعي منتجيه إلى إشاعة الوعي المعلّب بتعبير " **هربيت شيلير**"[1]، وعلى حدّ تعبير "**جوديث لازار Judith Lazar**:" إنّ القوّة الاتّصاليّة الّتي تتمتّع بها الصّورة يعلمها الجميع، وهذا هو السّبب الّذي جعل القائمين بالاتّصال في أيّ مرحلة من مراحل التّاريخ وفي أيّ مجتمع كانوا يلجؤون إلى الصّور. والهدف واحد وهو التّأثير في المتلقّين بفضل القوّة الاتّصالية الهائلة الكامنة في الصّورة "[2]. وهذا على غرار صورة الأمير **عبد القادر** –موضوع دراستنا– والتي نُشرت على نطاق واسع من قبل المستعمر الفرنسي، إذ إنه ليس من باب الصدفة لأن يركز العدو على الحرب الإعلامية في نشر الشائعات حول شخصه للتضليل، وخاصّة الصّورة الفوتوغرافية واللّوحة الفنّية.

وإنّ منبع الفنّ وأساسه هو تمثيل تجربة الفنّان الحياتية واستنباط مفهومها ودلالاتها القيمية وتوصيلها للآخرين. فالفنّ ليس نشاطا ذاتيا يقوم به الفنّان لذاته ولكن بصفته فردا في المجموعة، يتعامل مع الموجودات في بيئته لابتكار أشياء تنعكس آثارها عليه وعلى أفراد

---

[1] – د. جاب الله أحمد، الصورة في سيميولوجيا التّواصل، قسم الأدب العربي– كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية – جامعة محمد لخضر (الملتقى الوطني الرّابع " السّيمياء والنص الأدبي") ص05.

[2] – Judith Lazar, op, cit, p86.

مجتمعه، سواء كانت تلك الآثار جمالية بحتة أو عاطفية أو فكرية فإنّها تكون هدفا لعملية اتّصالية بين الفنّان والمتلقي

1.1.1 مظاهر الفنّ من حيث صلته بالمجتمع:

الثّقافة الإنسانيّة هي أسلوب حياة بما تتضمّنه من فنون وعلوم وعقائد ولغة ودين وتراث، فمع تطوّر علم الاجتماع في القرن التّاسع عشر، ظهر تعريف للثقافة ينطوي على معان قومية باعتبار أنّ للثقافة وجودا مطلقا إذ تنتقل من جيل إلى آخر، وقابلة في نفس الوقت للتّطوّر، وهي طريقة أمّة معيّنة في الحياة، تتوارثها أجيالها وتتضمّن اللّغة والعمران وأنواع المأكل والملبس ..إلخ. وقد ذكر "**عبود**"[1] أنّ "**تايلور**" عرّف الثّقافة بأنّها تمثّل:" الكلّ المركّب الّذي يشمل المعرفة والعقيدة والفنّ والتّقاليد والأخلاق والعادات الّتي اكتسبها الإنسان في مجتمعه". وقد تميّزت الثّقافة في المجتمعات البدائية بالتّكامل والتّرابط الوثيق في بنياتها الاجتماعية، والاقتصادية والعقائديّة والعملية، وهذا ما يفسّر فاعليتها في سياق إنساني متكامل. فهي تتناول جميع الجوانب الفكرية والنّفسيّة والخلقية، والسلوكية المكوّنة في النّهاية لشخصية الفرد وهويته الثقافية الّتي تميّزه عن الأمم الأخرى.

ويعدّ الفنّ أحد مصادر الثّقافة في المجتمع حيث كان على صلة وثيقة بالعصور الّتي نشأ فيها. وعلى الرغم من استقلال الفنّ بشكل متزايد إلاّ أنّنا لم نعثر على أيّ تصوير فنّي مستقل تماما عن الظّروف الاجتماعية والاقتصادية.. المعاصرة له، إذ يستمدّ الفنّان عناصره وموضوعاته من طبيعة بيئته الثّقافيّة وهذا ما يمكّن المتلقّي من التعايش معها وتذوّقها إضافة إلى هذا، فإن هناك عوامل أخرى ذات تأثير مباشر على العلاقة بين المتلقّي والعمل الفنّي، ومن بين هذه العوامل يمكن الإشارة إلى دور النّاقد في التّحليل الجيّد والموضوعي للعمل الفنّي. فالنّاقد إذا ما وضع نفسه في المكان الصّحيح لتلك المنظومة الفنّيّة، فإنّه يمارس دوره لتقريب المسافة بين العمل الفنّي والمتلقّي، وسدّ الهوّة الحاصلة بينهما فيكون

[1] – النوري عبد الغني وعبد الغني عبود، نحو فلسفة عربية للتربية، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة ، 1979، ص16.

بمثابة وسيط لتقديم العمل الفنّي وإعداد المتلقّي لتذوّق هذا الفنّ، علما أنّ التّذوّق لا يمكن تلقينه فهو ينمو في المشاهد حين يكون مستعدّا له، ولن ينمو إلاّ إذا حدث اتّصال مستمر بين المتلقّي والأعمال الفنّية، بناء على قاعدة تكرار المثول أمام المنجز الفني؛ الذي يولد لدى المتلقي ثقافة التذوق الجمالي، ويبني لديه الخبرة الجمالية، ويعزز الموقف الجمالي لديه. وإنّ مهمّة النّاقد هو تحويل الرّؤية التّشكيليّة إلى رؤية مكتوبة تفسّر العمل الفنّي وتضنيه، ولهذا لابدّ له أن يكون واعيا ومتمكّنا من تناول أدوات النّقد بمهارة ومن ثمّ طرح نقده بأسلوب عمليّ وسلس، حيث يفرّق بين الفنّ واللاّفن عن طريق تقويم وتفسير وإظهار سلبيات العمل وإيجابياته أو الحكم عليه، حيث يمكن أن نعدّ النّاقد حجر الزّاوية لتلك الإشكاليّة بين المتلقّي والعمل الفنّي. ونحن لا نلقي باللّوم في استيعاب رسالة العمل الفنّي على الفنّان أو النّاقد وحده، بل إنّ العبء الأكبر منها يقع على المتلقّي وضرورة تثقيف نفسه فنّيّا بالقراءة والاطّلاع والمشاهدة، ليتعرّف على الجديد من مدارس وأساليب حديثة حتّى تتكوّن لديه ثقافة فنّيّة، فتصبح ثقافته تلك مُعينا له على التّذوّق والتّفاعل مع الأعمال الفنّية. كما أنّه لابدّ للمتذوّق أن ينظر إلى العمل الفنّي نظرة متفتّحة بعيدة عن التّحيّز إلى أسلوب أو مدرسة بعينها، فتذوّق العمل الفنّي هو حوار رؤية وتواصل بين المشاهد والعمل الفنّي الّذي أمامه، حوار يتطلّب محاورا ملمّا مدركا ومتجاوبا مع العمل الفنّي

كما تجدر الإشارة إلى الدّور المهم المنوط بالإعلام أيضا؛ بمختلف وسائله في مسألة التّلقّي والتّذوّق، ويتمّ ذلك الدّور من خلال تثقيف المتلقّي فنّيا ببثّ برامج تثقيفيّة على غرار التّغطيّة الإعلاميّة الكافية للمعارض الفنّية، إذ تفيد هذه الأخيرة في تعريف الجمهور بالفنّان ومراحل تطوّره وأسلوبه الفنّي وتناوله لموضوعاته، هذا وعلينا الإشارة إلى أنّ العرض الدّائم لطريقة معيّنة من التّصوير أو النّحت سوف يؤدّي إلى جعل تلك الطّريقة أكثر قبولا، بل قد يمتدّ حتّى إلى انفعالات ساذجة، مثلما تُنسب العظمة لعمل فنّي ما؛ لا لشيء إلاّ لأنّنا نتعرّف على نوعه أو طرازه ومادّة موضوعه أو حقيقة عنوانه . وقد يزوّدنا الفنّ باقتناعات

شخصيّة معيّنة يمكن قياسها بما نشعر به، فهذه الاقتناعات تأتي من الاستجابات الجسميّة والعقليّة والعاطفيّة لما قد يمارسه الفنّان وما يحاول أن ينقله إلينا. فالرّضى البصريّ والعقليّ عند استيعاب تكوين لوحة فنّيّة؛ والعاطفة الجيّاشة بالرّهبة والشّفقة والغضب والسّرور الّذي تثيره مختلف أنواع الأعمال، يتركنا بنفس الشّعور بالامتلاء العاطفيّ الّذي تقدّمه هذه الأخيرة (الأعمال الفنّيّة) وقد أُحسن أداؤها. مع ذلك " فإنّ وظيفة الفنّ تذهب إلى أبعد من ذلك، فقد يبرز حقائق شاملة معيّنة بشكل رمزيّ– وهذا بطريقة غير مباشرة–. وقد يكون لهذه الحقائق في النّهاية معنى أكبر يمكن أن يوجد بالنّسبة لنا. وسيكون مع ذلك عناصر معيّنة يمكن أن نشير إلى وجودها ولكنّنا لن نستطيع تفسيرها من دون شكّ " [1].

كما يعرّفنا الفنّ بالشّعوب الأخرى – من مختلف الأزمنة –، إذ يدلّنا الفنّ جزئيّا على كيفيّة حياة النّاس في العصور الماضية وما لهم، وهو سجلّ باق لتجاربهم المادّيّة والنّفسيّة ولأفكارهم.. وأحيانا أخرى يتعدى حتّى تسجيل أخلاق وعادات وديانات الشّعوب من خلال الأعمال الفنّية.

ولكي نفهم الفنّ ينبغي أن تؤخذ بعين الرعاية والاعتبار أنّه – مهما يظهر لنا في الوهلة الأولى غريبا وغير عاديّ – إنّما هو إنتاج ينتجه أناس من أجل أناس آخرين. وكلّما زادت الألفة بالفنّ، وجدنا أنّ عامل المعرفة هو أقوى البواعث على الانفعال الفنّي أو الجماليّ.

ومثلما تستطيع الأعمال الفنّية أن تكشف لنا عن النّظرة الدّينيّة القائمة في زمنها مثلا، فإنّها تخبرنا كذلك بالكثير عن السّلوك الاجتماعيّ والسّياسيّ للفنانين وعملائهم أو من يقوم برعايتهم. حيث من السّهل نسبيّا أحيانا قراءة قصّة ما ومقصدها الاجتماعيّ في الأعمال الفنّية. ودور الفنّان الاجتماعي الصّريح كان في العصور الماضية حتّى القرن التّاسع عشر محدودا نسبيّا، بالرّغم من أنّ الفنّان غالبا ما كان يعكس بشكل مباشر العصر الّذي يعيش

[1] – برنارد مايرز، الفنون التّشكيليّة وكيف نتذوّقها، ترجمة: د. سعد المنصوري ومسعد القاضي، مكتبة النهضة المصرية، دار الزهراء، الرياض، ص12.

فيه فإنّ مساهمته الخاصّة في أحداث عصره ضيّقة الحدود على غرار الفنّان البلجيكي " **جان فان إيك**"**Jan van Eyck** (1395 م–1441 م) والفنان الألماني "**بيتر بول روبنز**" **Peter Paulus Rubens**(1577 م– 1640م).. وغيرهم الّذين كانوا سفراء لملوكهم. وقد ظهر فعلا في العصور الحديثة – على الأقلّ منذ الثّورة الفرنسيّة – عام 1789 عدد كبير من الفنّانين لهم علاقة مباشرة بأحداث عصرهم.

إنّ أحكامنا على الفنّ تناقش من خلال تذوّقنا الخاصّ، وثقافاتنا وخبراتنا بالفنون الخاصّة بالشّعوب الأخرى، إنّه يبحث في لغة الفنّ وفي مشكلات التّذوّق الفنّي، ثمّ في معايير الجمال ثمّ ينتقل في أسلوب سهل إلى ما ينبغي أن نراه في العمل الفنّي. ويتعرّض بالشّرح للنّداء المادّي والرّغبة العاطفيّة، ثمّ الفنّ من حيث هو تجربة دينيّة علما أنّ اتّجاهات الدّين في الفنّ تتغيّر من قرن إلى قرن ومن بلد إلى بلد، فجوهر التّديّن يختلف من فترة إلى أخرى. ثمّ من حيث هو تجربة عقليّة، وفي مقارنة حواريّة يعطينا صورا واضحة عن الفنّ كونه حقيقة تاريخيّة مرئيّة. فعند تقييمنا لمختلف الأعمال الفنية التي تناولت **'الأمير عبد القادر'** –موضوع دراستنا– نلاحظ أنّ كل فنان مثّله وفقا لمبادئه وثقافته وإيديولوجيته وذلك بأهداف وأغراض متباينة، وسنرى هذا في الجانب التطبيقي من البحث.

أمّا " الأوضاع السّياسيّة فتكمن في مضمون وشكل كثير من أعمال الفنّ، ولم تصبح الأعمال الفنّيّة الّتي تهتمّ بالسّياسة والنّقد السّياسي شائعة في التّصوير إلاّ في الرّبع الأوّل من القرن العشرين"[1]، وقد أكّد هذا وبقوّة في الثّورات الّتي تلت الحرب العالمية الأولى المصوّرون والشّعراء والموسيقيون على غرار التّصوير المكسيكيّ الّذي ظهر في السّنوات الّتي تلت عام 1920م؛ الّذي يعدّ فنّا سياسيّا مثيرا بشكل غير عادي، حيث عرض المصوّرون المكسيكيّون أمثال " **أوروزكو**" (1883م–1949م) و"**ريفيرا**"(1886 م–1957 م)... وغيرهم لوحات سياسيّة وأعمالا للحفر بنوع خاصّ صمّمت لتطبع في أذهان النّاس مُثلا عليا معيّنة. هذا

[1] – برنارد مايرز، الفنون التّشكيليّة وكيف نتذوّقها، مرجع سابق، ص 287.

وإنّ معظم الأعمال الفنّية الاستشراقية التي تطرقت إلى شخصية الأمير **'عبد القادر'** أكّدت وجهة نظر المستعمر الّتي لطالما تمجّد الجيش الفرنسي، كما سعى بعضهم (الفنانين المستشرقين) إلى تشويه وتزوير بعض الحقائق عنه (الأمير **عبد القادر**)؛ حيث كان توجّهم سياسي بحت.

وللفنون مظهر اصطلاحي عام لابدّ من تأمّله من أجل فهمٍ ومتعةٍ أكبر، ولهذا الجانب الاصطلاحي تأثير مباشر فيما يمكن للفنّان إنجازه مادّيا (إمكانيات وخصائص مختلف الخامات)، وعلى ما قد يعنيه هذا الأخير في النّواحي الرّوحيّة، على غرار شفافيّة الزّجاج، صفاء ونعومة المرمر...إلخ، فالفنّان جهاز حسّاس يتقبّل بواعث عاطفيّة من العالم الخارجي، وتُمتصّ هذه الأخيرة لتترجم إلى لغة الفنّ من خلال خامات فنّيّة متنوّعة، وكذلك من خلال اللّهجة الفنّيّة للعصر، ثمّ تُنقل بالأسلوب الخاص للفنّان.

ولهذا ليس علينا أن نتقصّى طرق الأداء المختلفة للفنون فحسب، بل لابدّ من تقصّي تاريخها أيضا والّذي ينبغي أن نفهمه على الأقلّ في حدود عامّة، وهذا ما يؤدّي بدوره إلى التّحقّق من مقاييس الذّوق السّائدة في كلّ عصر، وإلى شيء من العلاقة بين القوى الاجتماعيّة والتّاريخيّة لكلّ حقبة، وإلى التّعبير الثّقافيّ لتلك الحقبة كما هو مبيّن في فنونها. ويجب أن نفكّر في أنّ هذه الفترات مختلفة بعضها عن بعض ولكنّها مترابطة، بمعنى أن كلُّ فترة تكون في الغالب ردّ فعل للفترة السّابقة لها من نواح كثيرة؛ وكأنّها حلقات متواصلة ومتداخلة تؤثّر في بعضها وتتأثّر. إضافة إلى ذلك توجد " تقاليد فنّية معيّنة يرثها جيل عن جيل آخر، ويضح هذا أكثر في طرق الأداء مثل صبّ البرونز، الحفر، التّصوير الزّيتي... وأحيانا ما تبعث طرق الأداء بعد فوات أجيال كثيرة عليها على غرار إحياء **الفريسك** الخاصّ بعصر النّهضة في الفنّ المكسيكيّ الحديث" [1]، فقوى الثّقافة العامّة لعصر ما قد تستلزم نوعا من الطّرز أو أسلوبا في التّنفيذ؛ لا يمكن أن يوجد إلاّ في فترة سابقة. ويجب أن نلحظ أنّ تاريخ

[1] – برنارد مايرز، الفنون التّشكيليّة وكيف نتذوّقها، مرجع سابق، ص17.

الفنّ له علاقة بتاريخ كلّ حقبة على حدة، وبالتّاريخ ككلّ. وأنّ كلاّ من الفنون على اختلافها ترتبط بعضها بعضا كما ترتبط كذلك بالعصر. ويعني هذا أنّ الفنون يؤثّر بعضها ببعض، كما تتّصل كلّها بروح الثّقافة العامّة للعصر.

لقد رأينا إذًا أنّ لكلّ فترة ميّزاتها الفنّيّة الخاصّة وميولها الغالب نحتيّ كانت أو معماريّة أو تصويريّة. وتكون الصّفة المميّزة أو الميل الغالب نتيجة جزئيّة للقوى الاجتماعيّة التّاريخيّة لهذه الحقبة الزّمنيّة بالذّات، ونتيجة لعلاقتها بالماضي القريب والبعيد، ثم نتيجة للتّعبيرات الكثيرة لآلاف من الشّخصيات المبدعة. وتشترك هذه العناصر الثّلاثة (المجتمع، التّاريخ والفنّان المبدع) في اعتماد كلّ منها على الآخر، وفي نشاط كلّ منها بالنّسبة للآخر. كما يشير كلّ منها للآخر، وهي تعدّ مجموعة تعطي للعصر قيمته.

2.1.1 مسألة الذوق وعلاقتها بالثقافة البصرية للمجتمع:

إنّ الثقافة البصرية في ضوء مفهوم الثقافة هي كل مكتمل متشابك يتضمّن المعارف والمعتقدات والفنون والأخلاق والقوانين والعادات، وكلّ ما يؤهّل الإنسان ليكون عضوا في مجتمع، ويبدو هذا جليّا في مظاهر مختلف الفنون. ويشير " **غراب**" إلى " أنّ الثّقافة تعدّ مؤشّرا رئيسا لتحديد مستوى النّقد والذّوق الفنّي وسعته" [1]. فالثّقافة وعاء يشمل كافة تفاعلات المجتمع ومكوّناته، كما تعد الرّباط الّذي يعمل على توحيد المجتمع وتنظيم الحياة الاجتماعية فيه، بحيث تتضمّن عاداته الاجتماعية ولغة التّفاهم والتّواصل بينهم ومعارفهم ومعتقداتهم الدّينية والفنون الّتي يمارسونها

والفنّ شأنه شأن الأدب والموسيقى له تاريخه الخاصّ، واستخدامه لمختلف الوسائل الفنّيّة كالتّصوير بالزّيت والحفر.. ويمكن تتبّعه على مرّ الزّمان. وأنّ الطّراز أيضا له تاريخه الّذي يمكن التّعرف عليه من خلال تتبّع أحد الثلاثة فإمّا العصر، وإمّا الدّولة وإمّا تتبّع شخص

[1] – غراب يوسف خليفة، المدخل للتّذوق والنّقد الفنّي، دار أسامة، الرّياض، 2001، ص 152– 154.

بعينه. وأنّنا لو تفهّمنا طرازا من الطّرز لعصر معيّن أو شخص ما، كان لزاما علينا أن نراعي عوامل على غرار النّسب، المساحة والتّكوين، فلهذه الأساليب الخاصّة تاريخها أيضا.

وإنّ مثاليات الجمال الفنّي تتغيّر بتغيّر الزّمان والمكان، كما يختلف الذّوق فيما يتعلّق بأشكال الجسم مثلا من حقبة إلى أخرى، فقد يفضّل عصرٌ النّساء الممتلئات ويفضّل آخر النّحيفات. كذلك يكون الرّأي فيما يتعلّق بما هو مرغوب فيه فنّيّا، كما تبيّن أوجه الخلاف من عصر لآخر. ويقصد بالمرغوب فيه فنّيّا، تلك المقاييس أو المعايير الّتي تقرّر تنظيم اللّون والخطّ والشّكل، والتّكوين والفراغ والنّسبة والعوامل الجماليّة الأخرى. وتجدر الإشارة إلى أنّ مفاهيم الجمال لا تقتصر على جسم الإنسان فقط، بل تمتد كذلك لتشمل المنظر الطّبيعي والأثاث والملبس، وحشدا من مجالات الذّوق الأخرى الّتي تحدث فيها أوجه الخلاف من عهد إلى عهد. إذ لا يدلّ الفنّ القديم على وجود مفاهيم مختلفة لجمال الجسم فقط، بل يدلّ كذلك على وجود مقاييس جماليّة أو مختلف المقاييس الفنّيّة في مختلف العصور والثّقافات. فحين نتكلّم إذا عن الطّرز في النّحت أو في تصوير عصر النّهضة، فإنّنا نعني طريقة التّعبير الّتي نمت خلال هذه الفترات والّتي عدّت مقاييسا للجمال الفنّي في تلك الأزمنة.

فكل طراز هو تعبير منطقيّ عن عصره؛ كما تعبّر طرزنا عن حياتنا اليوميّة، وهي على هذا جديرة بنفس الاحترام، فكانت الأعمال الفنّية علامة مميّزة للجوّ الثّقافي لكلّ عهد. وإنّ كلّ ثقافة تضع لنفسها مقاييسها الخاصّة الّتي بها تتحدّد قيمة أعمالها بشكل معقول من حيث كونها ناجحة أو غير ناجحة. ونحن نعلم جيّدا أنّ لكلّ عصر مقياسه الفنّي الّذي يؤثّر في مركز الفنّان، إذ لا يمكن أن نطبّق ما نفضّله أو ما نتحيّز له على أعمال أزمنة سابقة، فلا يمكننا الحكم مثلا على "**رفائيل**[1] " بنفس العبارات الّتي نحكم بها على "**بيكاسو**" وهكذا. ذلك أن مفاهيم الجمال تتطور مع تطور وزيادة الوعي الإنساني، فما كان بالأمس ليس جميلا

[1] - **رفائيل**: (1483– 1520) رسّام إيطالي من عصر النهضة، أقام عدة ورشات في **فلورنسا** و**روما**، ثم تولى منصب رئيس المهندسين.

صار اليوم في بؤرة علم الجمال، فالقوانين الصارمة للكلاسيكية أو حتى الواقعية، لم تكن لتقبل الانطباعية، فضلا عن قبولها الدادائية، لكن فلسفة الفن في زمن الناس هذا قبلت بأعمال الدادائيين والوحشيين، وجعلتها ضمن مواضيع الفنون الجميلة والمدارس الفنية، وقد يستنتج النّقّاد كما يفعل ذوو الخبرة المقاييس الفنّية لفترة ما بدراسة أعمالها الرّئيسة دراسة دقيقة، أو بدراسة بيانات النّقد الّتي صدرت عن معاصري الفنّانين من المهتمّين – إذا ما وجدت مثل هذه البيانات–، وبهذه الطّريقة نتمكّن من الكشف عن مقياس محدّد معيّن لكلّ عصر حتّى ولو كان ذوقنا اليوم مختلفا اختلافا كبيرا.

الفنّان جزء من تقليد ما، لذلك يمكن نقده من خلال المصادر الّتي استقى منها فنّه مادام أنّه قد تعلّم في مكان بعينه. ولكن الطّريقة الّتي ينظر بها المتلقّي عادة إلى فنّ الآخرين مكيّفة إلى حدّ كبير بالطّريقة الّتي ندرك بها فنّيّا، أيّ بما نعتبره جيّدا أو يستحقّ التّقدير. هذا وبالرّغم من عدم وجود قانون يرغم كلّ فرد على محبّة أشياء متماثلة، وقد يكون عند كثيرين منّا نفور من بعض الطّرز السّابقة أو من بعض المظاهر الفنّيّة المعاصرة. فإنّ لهذه الأشكال حقّا في أن توجد مثلما لدى طرزنا المفضّلة حقّا في الوجود. ونحن على العكس نؤيّد أنّه ما دامت الأعمال الفنّيّة إنتاجا لفترة معيّنة بظروفها التّاريخية التّابعة لها أو بظروف أخرى، فإن علمنا بهذه الظّروف التّاريخيّة والثّقافية والفنّيّة يساعدنا في الحكم على عمل ما في حدود بيئته وطريقة تنفيذه. وبموازنة أهداف العصر ككلّ، وأهداف الفنّان بصفته فردا داخل حدود هذا الإطار، مبدئيّا نبدأ في الوصول إلى قياس لقيمة ما أو إلى قاعدة عادلة تعتمد على التّجربة.

و" من المتعارف عليه اختلاف فنّانين من نفس الحقبة الزّمنيّة من حيث شخصيّة كل منهما، قد أعدّا إعدادا مختلفا ذهنيّا وماديّا. فمهما يبلغ اشتراكهما في صفات مدرسيّة فكريّة واحدة فإنّهما سيختلفان في النّهاية في تفسيراتهما وفي لغتهما الفنّيّة. ويكون من السّهل إلى حدّ ما أن نصل إلى حكم على مختلف الأعمال لفنّان واحد؛ مادام من غير المحتمل أن

تتغيّر أهدافه ومقاييسه كثيرا في خلال فترة محدودة" [1]. وكلّما استطعنا عزل هذه العوامل فسيكون بإمكاننا أن نتحدّث عن عمل ناجح إلى حدّ ما لهذا الفنّان،" إذ ليست كلّ أعمال **شكسبير وبيتهوفن ورامبرانت** في عظمة واحدة "[2].

وإنّ تذوّق الفنون التّشكيليّة والاستمتاع بها عند الشّخص العادي غير المطّلع، في الغالب يكون محدّدا بالاتّجاه الّذي يقيس أهمّيّة عمل فنّي ما، فليس لدى الكثير من النّاس أيّة معرفة فنّيّة مهما يكن نوعها، ولكنّهم يستخلصون المتعة من أبسط صلة حسّيّة بصورة ما أو بتمثال أو بناء..إلخ. وهذه الاستجابة الطّبيعيّة يستمتع بها أشخاص كثيرون فيحتفظون في بيوتهم بتحف فنّيّة على غرار اللّوحات الفنّيّة. وقد يأتي الفهم بعد ذلك ليرفع من مستوى متعتهم الأصليّة عندما تضاف القيم الذّهنيّة والرّمزيّة وغيرها من القيم. إذا بإمكاننا التساؤل عن:

ما الّذي نبحث عنه في الفنّ[3]**؟**

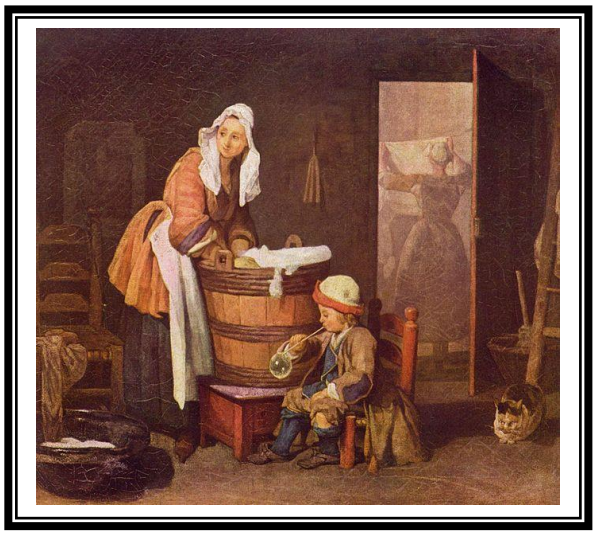
✓ الرّغبة المادّيّة : هذا الإحساس الأوّل بالمتعة المادّيّة، هو ما قد نشعر به عند مشاهدتنا لعمل فنّيّ، وحقيقة أخرى هنا كذلك – كما في أيّ شيء آخر من الفنون – وهي أنّه عندما يضاف عنصر الفهم، ولمّا نتحقّق ممّا كان الفنّان يحاول عمله وكيف وصل إلى هدفه؛ فإنّ الاستمتاع الممكن حدوثه يصبح أعظم بكثير.

والجمال في الفنّ هو بالأحرى نتيجة لنجاح الفنّان في تجميع الخطوط والأشكال والملامس والألوان والضّوء السّاقط عليها؛ حتّى ينقل فكرة شكل ما أو فكرة عاطفيّة ... على غرار لوحة " **امرأة غسّالة** " للفنّان الفرنسي **جان سيميون شاردان** Jean-**Baptiste**-**Siméon Chardin** (1699م-1799م): (الشكل10)

[1] – برنارد مايرز، الفنون التّشكيليّة وكيف نتذوّقها، مرجع سابق، ص19.

[2] – برنارد مايرز، الفنون التّشكيليّة وكيف نتذوّقها، المرجع نفسه، ص21.

[3] – برنارد مايرز، الفنون التّشكيليّة وكيف نتذوّقها، نفس المرجع، ص 22.



الشكل 10

نرى أنّ الإحساس بالقوّة الهادئة والوقار، ورعاية الأمومة الّتي تتّسم بالبساطة عن المرأة يفوق أيّ اعتبار آخر، وعلى عكس ذلك قد يزعجنا تكوين غير متوازن أو منحرف.

✓ الوجهة العاطفيّة: أنّ الشّخص نفسه الّذي يستمتع بعمل فنّي من أجل صفات الشّكل المادّية كاللّون والملمس والاتّزان؛ غالبا ما يشتقّ منه انفعالا مماثلا أوّليّا وممتعا، فتصبح معاني الفنّ العاطفيّة في عمق متزايد فتضيف إلى نفسها عناصر مترابطة: روائيّة، ذهنيّة، عمليّة، رمزيّة أو دينيّة. إذ تدفعنا بعض اللّوحات والتّماثيل إلى أن نتفحّصها بدقّة من أجل أهمّية القصّة الّتي تتضمّنها، وأحيانا يكون الباعث لنا هو مجرّد الفضول، فالشّيء الموجود من أجل أن نتفحّصه، وأحيانا تكون بواعثنا أكثر تعقيدا مثلما يوحي العمل بتجربة قد خضناها أو بشيء قد شاهدناه.

✓ الفنّ كتجربة دينيّة: توجد الآن جماعات دينيّة كثيرة تتّجه إلى التّعبير الجماليّ كوسيلة لدعم الإيمان من خلال مباني الكنيسة الحديثة، والأشكال المعاصرة للتّصوير الدّيني والنّحت وزخرفة الكنائس.

✓ الفنّ تاريخ مرئي: يجب أحيانا أن نعتمد كلّيّة على الإنتاج الفنّي سواء أكان تجاريّا أو فنّا جميلا للحصول على الدّليل التّاريخي، ولقد وجد أنّ بعض الثّقافات الّتي تنتمي إلى عهود

سحيقة في التّاريخ قد خلت من المكتوبات، وأنّ ثقافات أخرى قد كانت لديها سجلاّت مكتوبة ولكنّها لم تترك لنا المفتاح الّذي يؤدّي إلى معرفة لغتها... وغير ذلك.

فكان علينا أن نعتمد على مصادر فنيّة لنصل إلى معرفة حقول ثقافيّة أبعد زمنا بكثير على غرار الأنواع المختلفة للأواني التي نستدل من خلالها على حقائق الحياة اليوميّة.

✓ الفنّ كتجربة ذهنيّة: نستخدم قدرتنا المفكّرة عند استمتاعنا بالعمل الفنّي من جهة أنه تاريخ مرئي، ونحاول أن نميّز معنى من المعاني الّتي تمتزج في العمل الفنّي، فالعمارة أو النّحت أو التّصوير نفسه؛ يتيح كذلك تجربة ذهنيّة بالمعنى التّحليلي عندما نتهيّأ للكشف عن العناصر الشّكليّة أو التّكوينيّة الّتي يتكوّن منها. وفي محاولة تقدير ما وراء تكوينها من نظام أو علاقة بين مختلف أجزائها نسير في أسلوب تحليلي يعدّ تحدّيا من العقل لا يثمر فهما أعمق فحسب، ولكن يثمر كذلك نوعا معيّنا من المتعة عندما نكتشف تفكير الفنّان.

✓ الفنّ كتجربة رمزيّة: الرّمز هو إشارة مرئية إلى شيء غير ظاهر بوجه عام مثل فكرة أو صفة. ويمكن أن يكون مجرّد شعار أو إشارة مثل % لترمز إلى النّسبة المئوية، أو مثل أسد ليرمز إلى الشّجاعة. وهذه الاستعراضا ت الرّمزية المعروفة تنبثق عن الاستعمال القائم على العرف وعن العلاقة الذّهنية المشتركة والارتباط العام. إلاّ أنّه للرّمز في الشّعر أو في الفنّ تطوّر أكثر حرّية. فهو يسمو بالإشارة إلى الأشياء المألوفة متّخذا معنى جديدا، ينشأ أصلا عن ارتباطات شخصيّة وفريدة تولد في عقل الفنّان أو المصوّر.

هذا، وقد ساهمت التّغيّرات الرّاهنة في إحداث ثورة صوريّة سيطرت على عقول البشر خاصّة بعد ظهور التّكنولوجيا الّتي ساعدت بشكل كبير على تغيير نمط التّواصل بين الأفـــــراد والجماعات. كما تسبّبت في تغيير وجهات نظرهم وبناء ثقافتهم. يقول الحكيم الصّيني " **كونفو شيوس**" عن بلاغة الصّورة: " الصّورة خير من ألف كلمة، وما يزيد أهمّيتها وقدرتها على الاستيعاب أنّها لغة عالميّة يفهمها جميع النّاس" [1].

[1] – قدور عبد الله الثاني، سيميائيّة الصورة، مرجع سابق، ص152.

فالصّورة خطاب متكامل يملك كل مقوّمات التّأثير على المتلقّي، وتتمثل قوّة الصّورة في تبليغ الرّسالة ونقلها إلى أكبر فئة من المجتمع، وبسرعة فائقة وهذا ما يجعلها مبلغ اهتمام الجميع. وقد استغل الباحثون مكانة الصّورة وقدرتها على التّواصل في تلبية رغباتهم وقضاء حوائجهم وبناء حياتهم، وداعبوا بها أفكارهم حتى بات التّحكم في الصّورة هو سلاح العصر.
وأصبحت الصّورة وسيلة تقود الشّعوب وتوجّه سلوكهم نحو رغبات من يحسن استخدامها.

فالصّورة إذا وسيلة تواصليّة فعّالة متعدّدة الوظائف وعنصر من عناصر التّمثيل الثّقافي، حيث يمكننا بواسطتها الوقوف على أهميّة العالم البصريّ في إنتاج المعاني وفي تأسيس القيم الجماليّة والإبقاء عليها ومعرفة علاقات القوّة داخل الثّقافة أيّا كانت، وكشف الدّيناميات النّفسيّة الخاصّة بعمليّات المشاهدة والتّلقّي الّتي تُلقي برواسيها بقوّة في هذا المجال، وعلى رأي الباحث "**إريت روغوف**" أنّ الثّقافة البصريّة تناصّ يمكن من خلاله قراءة الصّور... والتّخطيطات والتّوصيفات المكانيّة عبر الوسائط المتنوّعة الأخرى وكلّ ما يعكس اللّحظة الرّاهنة في ميدان الدّراسات الثّقافيّة بتعقيداتها المختلفة" [1]. مثال ذلك ما أشرنا إليه (في الجانب التطبيقي) أثناء معالجتنا للأعمال الفنية الجزائرية والتي اتّخذت من الأمير **عبد القادر** موضوعا لها، لاسيما الفنان **'محمد راسم'** الذي مثّله كرمز من الرّموز التّاريخية وقد عبر من خلاله عن المجتمع الجزائري ومقوّماته وعاداته وتقاليده (عن طريق اللباس، المسبحة، السيف.. إلخ) . فكلّ ما يحتاج إليه المتلقي هو حاسّة البصر وإدراك سليم ليستوعب ما وراء الشّكل واللّون، وهذا راجع لما يحمله المتلقّي من ثراء ثقافيّ خاصّ.

1.1.2 النقـد الفنـــــي:

قد يكتفي بعضنا بالابتهاج باليسير الأوّلي حقّا عند التّعرّف على عمل فنّي، أو عند التّحقّق منه، وليس ضروريّا أن يكون لهذا النّشاط معنى بالنّسبة إلى الفهم بالرّغم من أنّه غالبا ما يكون مبهجا للنّفس. وقد يودّ آخرون من بيننا التّقدّم إلى مستوى آخر من التّذوّق،

[1] – إيريت روغوف، دراسة الثّقافة البصريّة، ترجمة شاكر عبد الحميد، مجلّة فصول، عدد62، 2003، ص164.

فيمكن تتبّع مثل هذا الطّريق وحده من خلال الاتّصال المستمرّ بالفنّ بجميع أنواعه وخاصّة الأعمال الأصليّة حيثما يمكن العثور عليها. فعندما نقترب من هذه الأعمال بقصد محاولة الكشف عمّا يحاول الفنّان الوصول إليه، ثمّ نجتهد في تقدير النّجاح النّسبيّ لما قام به من أعمال على أساس المقارنة، فنحن بذلك نكون قد اتّخذنا الخطوة الأولى المهمّة نحو تفهّم الفنون.

وإنّ مواضيع الأعمال الفنّية ومضامينها تؤثّر في رؤية المتلقي واهتماماته الاجتماعية، وكلّما كان موضوع العمل قريبا من فكر المتلقي؛ كلما حدث التفاعل ووصلت المضامين وكلّما غاب الموضوع عن اهتمام المتلقي؛ أدّى ذلك إلى النّفور بين العمل الفني والمتلقي، وقد يكون الموضوع خارجا عن نطاق المجتمع ويتّصل بمجتمعات أخرى، ولكن يرى الفنان وجوب عرضه لغرض نقل ثقافي– حضاري معين، والعبرة في أن يتناوله الفنان بآليات التعبير الفني المفهومة في مجتمعه مستخدما في ذلك لغة الاتّصال التّشكيلية الّتي يسهل على المتلقي استيعابها. هذا ولا يمكن الحكم على جودة أو ضعف النّص (العمل الفنّي) من دون البحث في تماسكه والتّحرك في أعماقه وأجزائه وعلاقاته التركيبية، يقول " **الجرجاني**" " *واعلم أنك لا تشفي الغلة، ولا تنتهي إلى ثلج اليقين، حتى تتجاوز حد العلم بالشيء مجملا، إلى العلم به مفصلا، وحتى لا يقنعك إلّا النظر في زواياه، والتغلغل في مكامنه، وحتى تكون كمن تتبع الماء حتى عرف منبعه، وانتهى في البحث عن جوهر العود الذي يصنع فيه إلى أن يعرف مَنبته، ومجرى عروق الشجر الذي هو منه* "[1]. كما يحرص "**الجرجاني**" على فكرة الانتباه أثناء تحليل النص، وذلك بالنظر بالقلب والعقل وليس بالعين فقط. وأنّه إذا كانت المعاني – حسب الجرجاني– أمورا خفيّة وروحيّة فيجب أن يكون المتلقّي متهيّئا لها ويتوفّر على قابلية للتّأويل بأن يتسلّح بالذّوق والقريحة، فعليه يقع عبء فهم الرسالة

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، موفم للنشر، د.ط، الجزائر، 1991، ص 256.

وفك رموزها، ذلك أنّه يقوم بالمشاهدة والتفكير ومن ثم رد الفعل والتجاوب بمعنى أنّه يشترك في **فعل الاتّصال.**

4.1.2 عمليّة الاتّصال وعلاقتها بثقافة الصورة الفنّية التّشكيلية :

إذا نظرنا إلى الصّورة التّشكيلية على أنها عمليّة اتّصالية تتمّ بين مرسل ومتلقّي، فإنّنا قد أهملنا جوانب عديدة من بينها تأثير هذه الرّسالة وأثرها على المتلقّي، ومدى تعلّقها بانتماءاته الاجتماعيّة والثّقافيّة وبما لديه من قيم ومعتقدات؛ ليتحدّد مدى تأثّره بالرّسالة البصريّة، فيتمكّن المتلقي من فكّ رموزها وتحليلها ومن تم تذوّقها

وإنّ الفنّان يزداد شغفا بالمادّة والتّقنيات الّتي تهدف إلى تطويع المادّة ويطلب من المتذوّق أن يعجب بما يترتّب على تنظيم المادّة بطريقة معيّنة، كاستخدام الإيقاعات أو التّوافقات فتصبح المهمّة الأساسية للمادّة؛ أن تجسّد استبصاراته المتميّزة الّتي توصّل إليها الفنّان، حيث يتّخذ من عالم الألوان والمواد مصادر لقيم حسّية وجمالية. وإنّ المتذوّق يشعر بهذه القيم عند تأمّله الصّورة أو العمل الفنّي. وقيمة الفنّ بكلّ العناصر المميّزة له (بناء الخطوط والسّطوح والألوان والكتل..) تظلّ في حاجة إلى إثبات أهمّيّته من حيث بعده الأخلاقي واتساقه الفلسفي. فلا يكفي التركيز على النمط الشكلي وحده، وإنّما يتطلب النقد التطرق إلى الرموز الحضارية والاستعارات والدلالات الاجتماعية. فالصورة الفنية التشكيلية لها وظائف عديدة على غرار الوظائف العقائدية والقومية والنفعيّة والعاطفيّة. وإنّ استجابة المتذوّق للصور والأعمال الفنّية لا تتمّ إلاّ باستخدام حواسه وجميع ملكاته. يشير "**جوليان هكسلي**" **J.Huxly** إلى أنّ الفنّ يعدّ أداة ووسيلة لفهم العالم، وتوصيل هذا الفهم للآخرين [1]. وتظهر أهمية الاتّصال في نزوع الإنسان إلى نقل تجربته الاجتماعية إلى الآخرين، من خلال وسيلته في ذلك وهي العمل الفني. فالاتّصال يشمل عملية تفاعلية بكل مكوّناتها

[1] – إبراهيم زكرياء، مشكلة الفنّ، مكتبة مصر، د ط، القاهرة، 1977، ص21.

والّتي تتحدّد بين إرسال الرّسالة وحدوث الأثر المطلوب. وهذا الأخير (حدوث الأثر) إنّما يرتبط به مقدار التّفاعل الّذي يحدث بين الرّسالة ومحتوياتها، وبين المستقبل ومدى تعايشه ومشاركته وتقبّله أو رفضه للرّسالة. فالتفاعل يتمّ بين مرسل ومستقبل باستخدام رسالة معيّنة، يراد لها أن تُحدث أثرا ما، والفنّ عموما يدور بين ثلاث محاور أساسية؛ تتمثّل في الفنّان واللّغة التّشكيلية الّتي تحمل الرّسالة والمتلقّي. وتمثّل هذه المحاور عناصر العملية الاتّصالية والتّفاعلية في المجتمعات.

1.4.1.2 عناصر الاتّصال

لقد تطوّرت النّماذج الّتي تشرح وتفسّر عمليّة التّواصل بعناصرها المختلفة؛ حسب منظور التّخصّص الّذي عولجت من خلاله، وعلى الرغم من كلّ هذا الاختلاف إلّا أنّ دراسة الاتّصال شملت دائما ثلاث عناصر أساسيّة وهي المرسل، المستقبل والرّسالة وهذا الثّلاثي نجده في نظريّات ونماذج الاتّصال كلّها، حيث تتفاعل مع بعضها داخليا بصورة مترابطة ومن ثم تتبادل هذه العناصر انتقال التّأثير بينها، حيث أنّ أيّ تغيير في أي عنصر من عناصر الفعل الاتّصالي؛ يؤدّي إلى إحداث تغيير في أداء العناصر الأخرى وبالتّالي يُحدث تأثيرا على نتيجة الاتّصال. وككلّ عمليّة اتّصاليّة فإنّ التّواصل البصريّ يمكن إجماله وتوضيحه كالتّالي:[1] السياق، المرسل، الرّسالة، الشفرة، المرسل إليه.

- **السياق Contexte:** الوظيفة المرجعية وهي المرجع الّذي يحال إليه المرسل ليستطيع إدراك مفهوم الرسالة، ولن تُفهم الرسالة إلّا إذا تم فهم سياقها. فهذا الأخير هو الطاقة المرجعية الّتي تمكّن المتلقي من تفسير ما يشاهده

[1] – زيان ليلى، عملية التواصل عند رومان جاكبسون، المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، تاريخ النشر: مارس 2016 (بتصرف).

- **المرسل Destinateur:** هو من يقوم بإصدار الرسالة ويولد الوظيفة التعبيرية وتسمى أيضا الوظيفة الانفعالية. وهذا العنصر يدور حول تعبير المرسل عن عواطفه، وما يصاحبها من انفعالات أثناء بث الرسالة. ويعدّ الفنّان التّشكيلي في أي عمل فني هو المرسل، صاحب الوظيفة التعبيرية. "وللمرسل في هذه الحال عدة أنواع: فهناك من يدوّن اسمه على اللوحة وهو الشّائع ويكون معروفا، وهناك من يختار لنفسه اسما غير اسمه الأصلي ويظل معروفا، لكن في المقابل هناك من يرسم باسم مستعار خوفا من شيء ما، ويضل مجهولا عند المتلقي وفي بعض الأحيان لن يتواجد اسم على اللوحة وبالتالي لا يُعرف صاحبها"[1]

- **المرسل إليه :destinataire** ويقصد به المتلقي، وبالطبع يهدف المرسل من خلال الرّسالة إلى التّأثير على مواقف أو سلوكيات وأفكار المرسل إليه. وقد نوه "**جاكوبسون**" بأن **الرسالة والشفرة والسياق** يتحقق لها حضور المتلقي . وفي هذا يقول الفنّان " **مارسيل دوشامب**" أنّ المشاهدين هم الّذين يصنعون الأعمال الفنية، خاصة إذا كانت عيونهم ناقدة، فالنقد وحده من يضيف إلى العمل الفني، في وقت كان فيه عالم الأنثروبولوجيا " **مارسيل موس**" يفسّر ويرى كيف أنّ المعجبين بالسّاحر هم الّذين يجعلون لسحره فعالية بإيمانهم به.

- **الرّسالة Message:** وقد اختلف النقاد في اختيار ترجمة أو تسمية لوظيفتها، ويقصد بها محتوى الرسالة أو نوعها، وقد لا يتّفق مضمونها وأيديولوجية المجتمع وثقافته؛ مما يؤدي إلى عدم تفاعل المتلقي، ومن ثم رفض الرسالة وإرجاعها إلى الفنّان من أجل تعديلها، وقد تحمل الرسالة ما تضيفه إلى رصيد الإنسانية المتراكم، وتسموا بخبرات الإنسان وتوجد نمطا

[1] – إيمانويل فريس وبرنار موارليس، قضايا أدبية عامة، تر:د. لطيف زيتوني، عالم المعرفة، لعدد 300، ص 26.

جديدا للحضارة بمفهوم أكثر إيجابية [1]. وهنا يحدث التفاعل الإيجابي بين العمل الفني والمتلقي وهكذا تؤكّد أهدافها الفاعلة في المجتمع.

- **الشفرة Code:** ولها وظيفة وصفية وهي اللغة المشتركة بين المرسل والمرسل إليه سواء كانت لفظية أو غير لفظية، ووظيفتها تكمن في وصف اللغة المشتركة وصفا من داخل اللغة نفسها. لأنّ أيّ لغة يكون لديها بالضّرورة مخزون لغوي لوصف أي مفردة أو إشارة. وفي الأعمال الفنية يلزم فك الشفرة معرفة من المرسل والمرسل إليه وهذا ضمانا لفاعلية الرسالة، وقد تكون الشفرة ذات معنى ظاهر ومحدد حيث تنتقل المعلومة بأقل قدر من الشك. أمّا بعض الأعمال الفنّية فتميل عموما إلى تعدّد المعاني.

2.4.1.2 اتّجاهات التّلقي

إنّ من بين المؤثرات التي أدّت إلى ظهور نظرية التلقي لنظرية "الفينومينولوجية"، هذه الأخيرة التي ظهرت على يد كل من الباحثين" **رومان إنجاردان، إدموند هوسرل**" بألمانيا والتي أكّد من خلالها هذا الأخير **(هوسرل)** على أنّ " لكلّ تجربة من تجاربنا شكلا خاصّا تقتضيه طبيعة الشّيء الّذي هو بصدد تناوله، بحيث يكون بوسعي وأنا أحلل بنية تجربة معينة الوصول إلى خطاب Discours قابل لأن يجيب عن التّساؤلات المطروحة حول الشّيء المذكور "[2]. إذ تؤمن بفكرة تفاعل الذات والموضوع بطريقة تواصليّة. أمّا " المعنى فيستخلص من خلال التّفاعل والتّواصل بين هذين الفاعلين"[3]

[1] – عبد الرحمن بن يحيى مرعي المغربي، العوامل المؤثرة في عملية الاتصال المباشر بين المتلقي والعمل الفني التشكيلي، رسالة ماجستير، تحت إشراف د. خالد الحمزة، كلية التربية–قسم التربية الفنية، جامعة أم القرى، بالسعودية،2001–2002، ص 18.

[2]– عبد الرحمن بن يحيى مرعي المغربي، العوامل المؤثرة في عملية الاتصال المباشر بين المتلقي والعمل الفني التشكيلي، المرجع نفسه، ص33.

[3] – آل وادي، علي شناوة، التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة، دار صفاء، ط 1، 2011، ص 231.

وإنّ كلّ نصّ يتلقى ليؤوّل، فلا تلِق بدون تأويل ولا تأويل بدون تلق، وإنّ أي نص كيفما يكون نوعه على غرار العمل الفني يأخذ هذه الصورة: الفنّان ⬅ العمل الفني ⬅ المشاهد (المتلقي)، ولتحقيق هذا البعد التأويلي لدى تعامل المتلقي مع واقع النص" اشترط أصحاب نظرية التلقي أن تتوفر في شخصية المتلقي حقيقتين اثنتين بيّنهما المنظّر " **روبرت هولوب**" في قوله: إنّ الإجراءات الطبيعية في استقبال النص، ما هي إلاّ خبرة الأفق الجمالي الأول وهي بالتّأكيد سلسلة من التوفيقات الانطباعية الشّخصية، دون أن تحمل أوامر محدودة في إجراءات الإدراك المباشر، والّتي يمكن أن تفهم استنادا لدوافعها البنائية وإشاراتها المنطقية.."[1] وهذا ما يجعلنا نميز بين الإدراك المباشر للنص، والكشف عن المراحل الأولى لحركيته والماوراء النصي؛ الّذي يمثل الصورة الذهنية التي تجعل المتلقي يغوص فيما لم يصرح به النص، وهكذا تتحقق للنص أبعاده الانفتاحية. ولفهم المنجز التشكيلي تُقترح **خمسة مناح**[2] تتفاعل في عملية التواصل في سياق التّلقي:

الاتّجاه الفكري (الأدبي): مجموع الرسائل والأفكار والمعاني الثقافية التي يمكن استخراجها عن طريق قراءة وصفية للعمل الفني، ويدخل في هذا التسجيلات الانطباعية والقراءات الشاعرية والوجدانية والوصف الأدبي .. وغير ذلك

الاتّجاه الجمالي: البحث في العلائق والأنساق البصرية التي تكون العمل الفني، ومحاولة الوصول إلى المعاني الأيقونية التي تنطوي عليها، بالاعتماد على مناهج التحليل السّيميائي الّذي يقوم على التوليف بين الدال والمدلول والعلاقات البصرية القائمة بينهما.

[1] – روبرت سي هولوب، نظرية الاستقبال رؤية نقدية، تر: رعد عبد الجليل، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سوريا –، د ط، 1992، ص46–47.

[2] – عبد الله آيت راشد، نظرية التلقي في الفنون التشكيلية نحو خلق نظرية عربية، الملحق الثقافي، يومية ثورة، دتا. (بتصرف)

الاتّجاه الوجداني : يرتبط هذا المنحى بالإسقاطات التي يلجأ إليها بعض القرّاء، لاسيما عندما يلمسون نوعا من التقاطع بين العمل الفنّي (لوحة فنية أو منحوتة...إلخ) وبين واقعهم الاجتماعي والذاتي. فهذا النوع من الإبداع يستجيب لرغبات المتلقي ويحرك شعوره بشكل مباشر كثيرا من الأحيان.

الاتّجاه الفلسفي: يتّفق مع هذا المنحى التعبير التجريدي القائم على حرية الانتشار الخطي واللوني على مسطح العمل الفني. فهو يتيح للقارئ إمكانيات واسعة لإثارة أسئلته البصرية من منظور فلسفي.

الاتّجاه العلمي: قراءة المنجز الفني من زاوية علمية ترتكز بالأساس على تفكيك العناصر والمفردات التّعبيرية، ووضعها في سياق علمي مرجعي ؛ مدعّم بمفاهيم ومصطلحات دقيقة لا تقبل الذاتية والتأويل. ويندرج في هذا المستوى العلاقة الطيفية بين الألوان والأبعاد ودارسة المنظور والنسب والظل والضوء والعمق والفضاء.. وغير ذلك من أساسيات التحليل والقراءة الفنية، أو ما يصطلح عليه بقوانين الفن العلمية.

3.4.1.2 أنواع المتلقي

إذا نظرية التلقي تقوم أساسا على إطار معرفي، مفاده انفتاح النص المؤدي إلى تحقيق مفهوم مهم وهو التّأويل، هذا الأخير الذي يقوم بدور فعال في استكناه أبعاد النص الدلالية والغوص في المعاني الخفية (الضّمنية) انطلاقا من تجربة المتلقي. هذا الأخير الّذي عرّفه **عطية**[1] أنه ذلك المشاهد ذو المستوى التذوّقي الكفيل بتحقيق إدراك القيم الجمالية الموجودة في العمل الفنّي الّذي يتذوّقه.. فيعمل على توسيع مجال خبرته البصرية والمعرفية حول الفن

[1] – عطية، السيد عبد الحميد غبّاري، محمد سلام، الاتّصال ووسائله بين النظرية والتّطبيق، د ط، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 1991، ص11.

بمذاهبه وأساليبه وطرق أدائه، وذلك لتنمية مستوى قدراته على التّذوّق، ويمكن تصنيف المتلقّي إلى صنفين

المتلقّي المنفعل: يقول " **هاني خليل الفرّان**" "المتلقّي المنفعل هو كلّ من وُجد أمام العمل الفنّي وأسهم هذا في تحريك أحاسيسه، ودفعه إلى المشاهدة والتّأمّل، وإن كان بغير إفصاح عمّا أحس" [1]. ويجب على المتلقّي أن يحمل أفكارا مسبقة حول ما تحمله الصّورة من معان، ويكتسب هذا الأخير (المتلقّي) أفكاره من خلال المشاهدة الّتي بدورها تنمّي أذواقه وقدرته على قراءة الصّورة، وبالتّالي يتولّد لديه موقفا جماليا حيال المعاني الّتي تحملها هذه الصّور.

المتلقّي الفعّال: وهو المتلقّي الّذي يملك القدرة على تحليل وتفسير خصائص بناء هذه الصّورة، ويكون صاحب موقف تحليلي تجاهها، ويستطيع أن يفصح عن سلبياتها وفكّ شفراتها

ويعدّ البعد الإيديولوجي أحد المكوّنات الأساسيّة لهذا الخطاب البصري في الأعمال الفنّيّة عموما، فقد ارتبطت معظم الأعمال الفنيّة بالواقع الإيديولوجي التّاريخي، على غرار الأعمال الفنّيّة العربيّة الّتي سايرت التّطوّرات الاجتماعيّة والسّياسيّة والثّقافيّة والّتي ميّزت المجتمع العربي،"فالبيئة الاجتماعيّة والأفكار السّائدة وما تحمله من منظور إيديولوجي تؤثّر في الفنّ عموما" [2]. هذا بالإضافة إلى الثّقافة الفنّية من خبرة ومعرفة ومهارات ومفاهيم متناسقة والّتي تؤثّر هي الأخرى على سلوك الإنسان وتجعل له قيما وخبرة خاصّة تؤثّر على وجدانه وطريقة تفكيره ونظرته للأشياء من حوله.

[1] – أحميدة الصوالي، المتلقّي والعمل الفنّي أية علاقة، مطبعة فن الطباعة،د ط، 2001م، ص68.

[2] – ياكوف اسبرغ، المنحنى السوسيولوجي في النقد الأدبي، ترجمة نوفل نيوف، مجلة الآداب الأجنبية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد1978، 01– ص73.

2.2 تحوّلات العلاقة بين الوعي والواقع وأثره في قراءة الصّورة التّشكيليّة:

كل صورة تنبثق عن وعي مهما كان صغيرا، بالـ" أنا " في علاقته بالـ" الآخر" وعن الـ"هنا " في علاقته بالـ"هناك". " فالصّورة هي الفارق الدّلالي بين منظومتين ثقافيتين مختلفتين، أو نقل بين مخيالين ثقافيين متباينين" [1].

إذا ما تناولنا الصّورة من وجهة نظر تواصليّة، تعدّ لغة كونها علامة حضوريّة تمثّل مرجعا غائبا وتندرج في عمليّة تلفظيّة يعمد من خلالها المُرسل إلى إعلام المتلقّي، فإنّ أوّل لغم يمكن أن تدوسه قدما الباحث؛ هو ذلك الإشكال الّذي يطرح نفسه بإلحاح والمتمثّل في مدى تماثليّة أو تواضعيّة هذه العلامة – الصّورة– في ارتباطها بمرجعها. صحيح أن العلامة قد تظلّ مرتبطة بمرجعها وفقا لما أسماه " **بورس**" بـ **التّماثل**، لكنّه التّماثل الّذي لا يعني أن تتّصف كل من الصّورة ومرجعها بنفس الخصائص" [2]. وقد اشترط " **أمبرتو إيكو**" على كلّ من يتصدّى لدراسة صورة ما من حيث تلازمها الثّقافي بدلالة ذلك الشّيء، أن يتخلّص من بعض المفاهيم الّتي دعاها بالسّاذجة، كأن تشترك الصّورة والشّيء في نفس الخصائص أو أن تكون الصّورة مماثلة للشّيء" [3]. ولن تكون الصّورة الثّقافيّة نسخة عن الواقع وإن سعت إلى تمثّله، فهي قبل وبعد هذا وليدة تصوّرات مسبقة مبثوثة في الثّقافة النّاظرة."فإذا كان الواقع مرتبطا بالتّجربة الحسيّة كما ذهبت إلى ذلك الفلسفة اليونانيّة، فإنّ مفهوم الصّورة يلازم التّجربة الذّهنيّة – الرّوحيّة "[4]. ولذلك عند دراسة الصّورة عموما والثّقافيّة منها خصوصا علينا حتما الولوج إلى الأنساق الّتي تتحكّم في المخيال الثّقافي المنتج لهذه الصّورة، بحكم أنّ الصّورة الّتي يدرسها السّيميائي هي تفاعل بين خلفيّة ثقافيّة للأنا وفضاء الآخر الغريب.

---

[1] – Pageaux, Daniel–Henri, Littératures et cultures en dialogue, L'Harmattan, Paris, 2007, P29.

[2] – Eco Umberto, La production des signes, Le livre de poche, Paris, 1992, P41.

[3] – Ibid, p35.

[4] – http://myriobiblos.gr/texts/french/contacts–weidle–symbole.html.L'icone: Image et symbole

"والكلّ يعلم أنّنا ذاتا مدركة لا نستوعب الآخر إلاّ موضوعا مدركا بشكل مباشر، وإنّما من خلال سنن ثقافي يتيح لنا إنتاج الدّلالة الّتي تضبط علاقتنا بالآخر ذلك أنه موضوع"[1].

وعليه فالصّورة الثّقافيّة من حيث هي علامة لا تدلّ استنادا لما يمكن أن يجمعها بمرجعها من تماثل، وإنّما لما يمكن أن تستحضره من تجربة ثقافيّة هي جامع ما ندعوه بالمخيال الثّقافي. ولذا يجب ألاّ تستدرجنا صورة الآخر إلى استخلاص وقائع معيّنة فقط لسبب من تشابه بينها وبين ما تحيل عليه. " لأنّ هذا التّشابه بكلّ بساطة لا علاقة له بإنتاج الدّلالة ولا دور له في وجودها. فالتّعرّف على صورة الآخر باعتباره شيئا موجودا خارج الذّات، عمليّة مختلفة عن عمليّة تأويل تلك الصّورة المحكومة بنسق ثقافيّ معيّن" [2]. إن المسلّمة الأساس الّتي انطلق منها "**غريماس**" في طرحه للبنية الأوّليّة للدّلالة وتجلّياتها تفيد أنّ الذّهن البشري ينطلق من عناصر بسيطة لكي يصل إلى تصوّر موضوعات ثقافيّة، ويسلك في هذا سبيلا معقّدا من المحايثة* إلى التّجلّي وذلك عبر ثلاث محطّات رئيسيّة [3]:

✓ **هناك البنيات العميقة** : ويتحدّد داخل هذا المستوى نمط الكينونة الخاصّ بفرد أو مجتمع كما يتحدّد داخله شروط وجود الموضوعات السّيميائيّة و تتميّز هذه البنيات بوضع منطقي.

✓ **البنيات السّطحية:** وتتشكّل هذه البنيات نحوا سيميائيّا يقوم بتنظيم المضامين القابلة للتّمظهر في أشكال خطابيّة خاصّة.

✓ **بنيات التّجلّي:** وتقوم هذه البنيات بإنتاج وتنظيم الدّوال.

إنّ التّعرّف على الصّورة الثّقافيّة وما يمكن أن تحمله من دلالة يستند في جوهره على معرفتنا بالعالم المحيط بنا وقدرتنا على قراءة الخطاب. فالصّورة الثّقافيّة تنتمي في أصلها إلى

[1] – بن كراد سعيد، السّيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها–، منشورات الزّمن، الدّار البيضاء، 2003، ص79– 80.

[2] – بن كراد سعيد، السّيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها–، المرجع نفسه، ص82.

[3] – بن كراد سعيد، السّيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها–، نفس المرجع، ص89.

موسوعتنا الجماعيّة أو الفرديّة (معرفتنا بعوالم الأنا والآخر). وحتّى نفهم وظيفة الصّورة الثّقافيّة في أيّ خطاب، بإمكاننا أن نبدأ بملاحظة العناصر البسيطة والتي تعد عناصر أوليّة في تشكيل الصّورة، وتراكمها في الخطاب من شأنه أن يعيننا على التّعرّف على مخزون ثريّ يتّسم بشيء من الثّبات من وجهة نظر تعاقبيّة. "وهو ذات المخزون الّذي يشكّل التّرسانة المفهوميّة والانفعاليّة الّتي يشترك فيها المبدع والمتلقّي والّذي يمكن أن يتجلّى في التّوارد المتعلّق بضبط وتحديد فضاء الآخر والمؤشرات الزّمنيّة الّتي تتناول الآخر تاريخيّا، التّعاطي الدّاخلي والخارجي مع شخصيّة الآخر... باختصار كلّ ما يتيح لنا تحديد نظام التّكافؤ بين الأنا والآخر" [1].

إنّ ما يجب أن ننوّه به في هذا المقام هو أنّ الصّورة الثّقافية تقاوم التّعدّد الدّلالي بشراسة فهي وليدة منظومة قيم تتّسم بالثّبات في لحظة تاريخيّة معيّنة. كما يشير إلى ذلك **Daniel-Henri Pageaux** " فإنّنا في ظرف تاريخيّ معيّن وفي ثقافة معيّنة لا يمكننا أن نكتب أيّ شيء عن الآخر، فالنّصوص الصّورية هي نصوص في معظمها مبرمجة ومشفّرة تستند في ذلك على المخيال الثّقافي المشترك بين المرسل والمتلقّي"[2].

لكن التّحليل الخطابي على أهمّيته يبقى ناقصا ما لم يُتوّج بقراءة تهتمّ بنظام الخطاب في مستواه العامّي، حيث يمكّننا الجانب التّجريدي من رصد حركة الصّورة داخل الخطاب، لننتهي إلى المستوى المفهومي الّذي من شأنه أن يضع يده على الدّلالة الأوّليّة للخطاب، أيّ على منظومة القيم المؤسّسة للمخيال الّذي تنتمي إليه الصّورة.

1.2.2 الصّـورة الذّهـنـيـة

الصّورة كما رأينا هي حامل من حوامل الاتّصال البصريّ وهي تجسّد جزء من محيطنا المرئي، هذا وتعرّف على أنّها " النّاتج النّهائي للانطباعات الذّاتية الّتي تتكوّن عند الأفراد أو

[1]- بن كراد سعيد، السّيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها–، مرجع سابق، ص90.

[2]- بن كراد سعيد، السّيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها–، المرجع ذاته، ص45.

الجماعات إزاء شخص معيّن أو نظام معيّن أو شعب أو جنس بعينه، أو منشأة أو مؤسسة أو منظّمة محلّيّة أو دوليّة أو مهنة معيّنة أو أيّ شيء آخر يمكن أن يكون له تأثير على حياة الإنسان. وتتكوّن هذه الانطباعات من خلال التّجارب المباشرة أو غير المباشرة، وترتبط هذه التّجارب بعواطف الأفراد واتّجاهاتهم وعقائدهم. وبغضّ النّظر عن صحّة أو عدم صحّة المعلومات الّتي تتضمّنها خلاصة هذه التّجارب فهي تمثّل بالنّسبة لأصحابها واقعا صادقا ينظرون من خلاله إلى ما حولهم، ويفهمونه أو يقدّرونه على أساسها" [1]. ويعرّفها معجم المصطلحات الإعلاميّة بأنّها:" فكرة ذهنيّة أو تصوّر أو انطباع وقد تكون صورة لشيء أو لشخص في ذهن إنسان، أي فكرته الّتي كوّنها عن ذلك الشّخص وصورته الّتي رسمها له في ذهنه وانطباعه عنه".[2]

فكلّ عمل فنّي هو نتيجة لمقدار معيّن من التّخطيط، وأبسط طريقة لتصوّر هذا هي أن نفكّر في الفنّان بأنه رجل لديه قطعة ورق وقلم وهو بصدد عمل رسم سريع أو فنّي تصميما لما يبحث عنه، وعلى هذا الأساس يكون من البساطة نسبيّا أن نعترف بأنّ عملا من النّحت أو من التّصوير يعتمد كذلك على التّفكير المرتّب. فكلّ الأعمال الفنّية ناتجة عن قدر معيّن من التّخطيط، وقد يكون هذا الأخير(التّخطيط) واعيا أو يكون تلقائيّا كما في بعض اللّوحات الحديثة. وهذه من الأمور التي سنراها في تحليلنا لنتائج هذه الدراسة حيث كان الهدف من وراء تمثيل أغلب الفنانين المستشرقين للأمير **عبد القادر** نشر أفكار ومفاهيم تخدم مرام معيّنة تتماشى مع أهداف الاستعمار الفرنسي، والّتي سطّرها الفنّان مسبقا لتمرير رسائله وسياسته التي تتوافق طبعا مع ثقافته وإيديولوجيته.

[1] – علي عجوة، العلاقات العامة والصورة الذهنية، عالم الكتب، القاهرة، د ط، 2003، ص9–10.

[2] – النجار عبد العزيز، العلاقات العامة– مدخل بيئي–، المكتب الجامعي العربي الحديث، مصر، د ط، 1993، ص07.

وهكذا يتّبع المصوّر أو المثّال أسلوبا منظّما إلى حدّ ما لأشكال وألوان وملامس استجابة منه لبواعث معيّنة بصريّة كانت أم عاطفيّة. فالمصوّر كالموسيقيّ يتمكّن من تجارب معيّنة تتيح له جمع العناصر المتنوّعة معا بطريقة نظاميّة تعتمد على البديهة جزئيّا أو كليّا أو على العقل اعتمادا كاملا. كما يهتمّ الكثير من الفنّانين الحديثين بالخبرة من ناحية الشّكل مع الإثارة الذّهنيّة والماديّة الّتي تتولّد عن الاتّزانات الخفيّة، وعن الملامس والحركات وتكوينات اللّون – وبعبارة أخرى– اهتمّوا بالفنّ لذات الفنّ أكثر من الاهتمامات الذّهنيّة

إذًا ومن خلال ما ذكر من تعاريف للصّورة الذّهنيّة يضح لنا أنّ هذه الأخيرة هي تلك الفكرة العقليّة الّتي تنشأ لدى الأفراد عن منظّمة معيّنة أو شخصيّة بعينها.. نتيجة لخلفيّة من الخبرات والآراء حول هذه الشّخصيّة سواء كانت إيجابيّة أو سلبيّة. وقد لا يعرف النّاس شيئا عما يقدّم لهم من معلومات، ولكن إذا ما تلقّوا معلومات كثيرة عن شخصيّة ما على غرار شخصية **الأمير عبد القادر** – محل دراستنا–، تكوّنت بالتّالي صورة معيّنة في أذهانهم، فإنّه يصعب تغيير هذه الصّورة تغييرا حاسما في الظّروف العاديّة، إذ:" يسمح مصطلح الصّورة كمركّب بأن ننتقل بواسطته إلى منطقة الصّورة الثّالثة وهو: الصّورة الخياليّة لأنّ هذه الأخيرة في أيّ مستوى هي تجميع أجزاء موجودة قبلا وإعطائها بنية جديدة، ونقصد بالأجزاء عناصر العمل الفنّي كالخط، اللّون، الكتلة والفراغ... أو الأشكال الطّبيعية" [1]. فالإنسان في أغلب الأحوال يميل إلى التّمسّك بما لديه من صور، كما أنّه يتعصّب لهذه الصّور ويتحيّز لها فلا يقبل أيّ رسالة لا يتّفق معها وهو يدرك محتوى الرّسائل الّتي يتعرّض لها على نحو يتّفق مع الصّور الّتي كوّنها. كما أنّه يتذكّر المواقف والتّفاصيل الّتي تدعم الصّورة الذّهنية الّتي تكوّنت في وقت ما واستقرّت وأصبحت ذات أثر كبير في تقديره لما يحدث بعد ذلك ورؤيته للواقع وتخيّله للمستقبل، على أنّ هذه الثنائية (واقع– تخييل) يتغذى بعضها من

[1] – محمد بلاسم، الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، د.ط، الأردن، 2008، ص68.

بعض، فالصورة التخييلية أو الذّهنية تستمد عناصرها من الواقع ولكن ما تفتأ تستقل عنه، وأسباب هذا الاستقلال أجازها الباحث "**محمد بلاسم**" فيما يلي[1]:

✓**تراكم الخبرة:** حيث يتلقى الإنسان صورا ذهنية من الواقع حوله، هذه الصور المستعارة من الواقع تتراكم بعضها فوق بعض حيث يتفاعل الإنسان بصورة معقدة، فينشئ عن هذا التّفاعل صورا جديدة.

✓**الغربلة والتّصفية:** الفنان لا يكتفي بالتّجميع بل بإجراء عملية تنقية للزّوائد من هذا الركام.

✓العامل الثالث من عملية تركيب الصورة الذّهنية هو القدرة على تأسيس نمو جديد من المعرفة حيث يكوّن أنساقا صورية أي التحول من التجميع إلى التّركيب[2].

✓مساهمة الواقع الحسي في نشوء **التغيير الدّائم** في الصورة الذّهنية بمتوالية هندسية تتم وفق تغير المنظور والرّؤية للعالم، وهذا ما سيظهر جليا أثناء دراستنا لصورة **الأمير عبد القادر** من خلال أعمال بعض الفنانين المستشرقين خاصة، حيث تغيّرت وتطوّرت مع مرور الزّمن، وكان ذلك وفق المواقف والأحداث السياسية والتاريخية وأيضا تبعا لطبيعة الفنّان وبيئته الثقافية.

هذا وإذا كانت بعض المؤسّسات أو الشّخصيات القياديّة تسعى إلى تكوين صورة ودّية مشرّفة بين جماهيرها؛ فإنّها تواجه في أحوال كثيرة قوى أخرى تحاول النّيل منها وزعزعة صورتها في أذهان الجماهير."ومن هنا ظهرت أهميّة المراجعة والّتي تحقّق في مجال تكوين الصّور، والتّعرف على آثار التّشويه الّتي يضعها الخصوم ومواجهتها على أسس علميّة سليمة"[3].

ومن حيث الجوهر فإنّ الفنّان يختار من أجل العمل الّذي ينتجه ذلك الموضوع بالذّات، الذي يستطيع بهذا الشّكل أم ذاك أن يعالجه، والّذي بفضله يبلغ رسالة إلى المتلقي.

---

[1] – محمد بلاسم، الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم، مرجع سابق، ص126.

[2] – أسعد يوسف ميخائيل، سيكولوجية الإبداع في الفن والآداب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1984، ص90.

[3] – عبيدة الصبطي وكلثوم مسعودي، مدخل إلى العلاقات العامة، دار الخلدونية، دط، الجزائر، 2010، ص172.

ولقد أكّد "**تشير ليشيفسكي**"[1] " أنّ دلالة الفن الجوهرية- هي إعادة إنتاج ما يهم الإنسان في الحياة، والإنسان إذ يهتم بظواهر الحياة، فهو لا يستطيع عن وعي أو عن غير وعي إلّا أن يدلي بحكمه على هذه الظّواهر.. أما الفنّان فيعبّر عن هذا الحكم داخل عملهِ.

من خلال ما ذكر سابقا يمكن القول بأن للصّورة الذّهنية أهمّية بالغة، تكمن في القدرة على رسم وإعادة تشكيل آراء، وأفكار وانطباعات جديدة حول العديد من المواضيع لاسيما الشّخصيات. كما لديها طبيعة تحدّ من سيرورتها كالرّسائل الّتي يتعرّض لها الفرد في حياته اليوميّة عمّا يتّفق مع مكتسباته. وللصّورة الذّهنيّة مصادر مختلفة قد تمّت ملاحظتها، حيث تعدّ الخبرة الحياة المباشرة أهمّ المصادر الموثوقة في تكوين الصّورة الذّهنيّة عن الشّخصيات مثلا، ذلك راجع إلى خبرة الفنّان المباشرة وملاحظته للشّخصية الّتي يتعايش معها. كذلك عن طريق تجاربه ومكتسباته القبليّة. أمّا المصدر الثّاني متمثّل في الخبرة غير المباشرة الّتي تتكون لدى الفرد من خلال ما يسمعه ويراه من الأصدقاء، وعبر مختلف وسائل الاتّصال الجماهيريّ، حيث تنتقل هذه المعلومات الّتي لم يتمّ الاحتكاك بها وتجربتها.

إذا للصّورة الذّهنية أهمية في تاريخ الفنّ التّشكيلي، "وإنّ للنّقد وتاريخ الفنّ الأثر الكبير في تهيئة أطر تكوين الصّورة الذّهنية لدى الشّعوب في مختلف الحضارات والعصور، كخلفيّة فكريّة وإيديولوجية للصّورة الفنّية البصريّة" [2]، إذ تعكس الصّورة التّشكيلية صورة ذهنية تؤرّخ لروح العصر، والذّوق العام وآلية السّلطة والمعرفة، وتبرز العلاقة الجدلية بين حركة الحضارة وحركة التّاريخ الثقافي والاجتماعي للإنسان، وهذا يساهم بشكل كبير في تشكيل الاتّجاهات والسّلوكيات للمجتمعات، نخص بالذّكر المجتمعات الخاصّة بتطوّر الفنون وهذا ما أدّى إلى تتعدّد الأساليب.

2.2.2 الأسلوب: Style – مفهومه وأنواعه –

[1] – كاجان، الفن والاستقبال الفني، تر: عدنان مدانات، دار ابن خلدون، ط1، 1982، ص 24-25.

[2] – زينات بيطار، غواية الصورة – النقد والفن (تحولات القيم والأساليب والروح)–، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص08.

تتعالق الفنون التّشكيلية مع غيرها من الفنون في العديد من المخلّفات الفنّية للحضارات، فتعكس لنا ذلك التّجسيد المتراكم للتّاريخ، إذ تتواجد خصائص معيّنة مشتركة بين كلّ الفنون. ويعبّر الرّسام عن نفسه عادة بإعادة تمثيل العالم المرئي، حيث يكون إبداعه نابع عن وعيه الخاص به، والهدف دائما هو الارتقاء الثّقافي إلى مستوى مدركات عصره بما يلبي احتياجاته الفكرية أو الرّوحيّة أو الماديّة. وإنّ الاختلاف يكون باختلاف الأمم وباختلاف الزّمان والمكان والثقافة والتّراث..إلخ. وإنّ ابتكار الأساليب إنّما هو تكيّف مع الظّروف المستحدثة الّتي تتّفق مع المدركات العلمية للعصر الّذي يعيشه الفنّان، حيث تلبي الاحتياج الفكري والوجداني للإنسان؛ حين تغيّر تذوّقه للحياة وإدراكه لها، وقد عُرّف الأسلوب من قبل العديد من الباحثين على غرار **إبراهيم عبد الغني** الّذي قال أنّه:" نمط فنّي يختلف عن بعض الأنواع الأخرى في أنّه يتضمّن مجموعا مركّبا متكرّرا من السّمات في الفنّ، يتّصل بعضها ببعضها الآخر. وقد صنّف إلى ثلاثة عناصر أوّلها المادّة الموضوعيّة الّتي يتناولها الفنّان، وثانيها مفهوم الفنّان عن الموضوع، وثالثها الشّكل الفنّي الخاص بطريقة التّنفيذ" [1]، ولهذا تعدّدت أساليب الفنّ وتنوّعت، نذكر منها[2]:

- **الأسلوب الطّبيعي أو الواقعيّ:** وفيه يسعى الفنّان إلى تقليد الطّبيعة تقليدا دقيقا، يعتمد على ملاحظة وتحليل وتسجيل الأشياء الواقعة في مجال الإدراك البصريّ، والصّورة حينئذ قد تمثّل منظرا طبيعيّا أو وجه إنسان معيّن، حيث يعمل الفنّان جاهدا على أن ينقل ما يراه نقلا أمينا.
- **الأسلوب الخياليّ أو المثالي:** وفي هذا الأسلوب يستخدم الفنّان الأصل الطّبيعي لكي يبني عليه واقعا مثاليا خياليّا من تصويره، فكلّ من " **رفائيل**" و"**مايكل أنجلو**" مثلا قد حاولا

[1] – إبراهيم عبد الغني، دراسة تجريبية في تكوين الصورة، رسالة ماجستير، كلّية التّربية الفنّية، جامعة حلوان، 1984، ص112.

[2] – عبد الفتاح رياض، التّكوين في الفنون التّشكيلية، دار النّهضة العربية، د ط، 1973، ص210.

رسم موضوعات فيها مشاعر السّمو والقداسة والتّفاني والقوّة ..إلخ، وقد استخداما الأصل الطّبيعي لتحقيق عمل فنّي يعبّر عن غايتهما المثاليّة الخياليّة.

- **الأسلوب التّعبيري:** وفيه يعمل الفنّان على إيجاد نظير تشكيليّ لأحاسيسه الدّاخليّة، سواء الشّعوريّة أو اللاّشعوريّة، ولاستجابته لمدرك معيّن أو لخبر فنّي ما، فهو يترجم الموضوع الّذي يعمل فيه إلى صفات حسّيّة ليس لها وظيفة المحاكاة في الشّكل وإنّما يعمل على أن يثير إحساسا مماثلا وليس صورة مماثلة.
- **الأسلوب التّجريدي:** إنّ البحث في الواقع ولّد الصّورة التّجريدية كأساس واستقلال استنبطت أصلا لإدراك أنواع جديدة من النظم "الّتي دعاها " **رولان بارث**" بالفاعلية البنيوية وهي محاكاة تمّ تبنيها لا من أجل نسخ الواقع بتقليد جوهره بل بجعله مفهوما عن طريق مضاعفة وظائفه.."[1]، وهو الأسلوب الّذي يتجنّب جميع عناصر المحاكاة ويثير استجابات جماليّة للعلاقات الشّكليّة البحتة بين المساحات والأبعاد والخطوط والألوان..إلخ. ويُعرف هذا الأسلوب أحيانا باسم الأسلوب المطلق وفي هذه الحال يكون التّكوين الفنّي بعيدا كلّ البعد عن التّشابه مع أيّ كائن من الكائنات المعروفة.

3.2.2 قـــــراءة الصـورة الفنّية التّشكيليـــة:

إنّ التّعمّق في الرّؤية والتّمعّن في إدراك العلاقات التّشكيلية الّتي تحكم بناء الصّورة يعدّ مدخل التّذوّق الفنّي وإثراء المفاهيم الجمالية، وإنّ الفرد يتغذّى بالقيم الجمالية الّتي تنعكس مفاهيم جمالية في حياته، وملبسه وبيئته وكلّ ما يحيط به. ويشير **الطاهر روابنية**[2] إلى" أنّ التّفكير بالصّور يتجاوز حدود الواقع اللحظي المباشر إلى استدعاء الماضي ومعايشته كما

[1] – كورك، جاكوب، اللغة في الأدب الحديث –الحداثة والتجريب–، تر: ليون يوسف ، درا المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص33.

[2] – الطاهر روابنية، سيميائيات التّواصل الفنّي، مجلة عالم الفكر، المجلد 35، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2007، ص 251.

لو كان يحدث مرّة أخرى"، هكذا يتحرك المرء من خلال الصّور عبر إطار زماني ممتد. إذا ترتبط الصور بالذّاكرة والخيال والإبداع والاستمتاع

ويعتقد "**بيرنشتاين**"[1] **Bernstein*** أنّ للصّور لغتها الخاصّة مع التّأكيد على العلاقة الاجتماعيّة ما بين الصّورة وقارئها". وفي هذا الإطار تؤكّد السّيميائية (علم الدّلالة) أنّ الفرد يبني المعاني للصّور الّتي يشاهدها بناء على خلفيّته الاجتماعيّة الثّقافية، خاصّة وأنّه يبني المعاني للصور منذ الصّغر ولديه القدرة على تقييمها وهذا ما يدعمه " **كالو**"[2] **Callow** حيث يرى" أنّ للفرد معرفة ثقافية مرئية عالية في تقييم الصّور، وأنّ هذا التّقييم يعتمد على الخلفية الاجتماعية والثقافية له". وبالتّالي فإنّه لابدّ من الأخذ في الحسبان القدرة البصريّة للمتعلّم في السّياق الاجتماعي الثّقافي، إذ تتواجد مؤسّسات معيّنة في كلّ مجتمع على غرار البيت والمدرسة والمراكز الدّينية إضافة إلى المؤسّسات الثقافية كالمتاحف وقاعات العرض.. إلخ والّتي تقوم بتنشئة الأفراد، وتثقيفهم وتعليمهم السّلوك المقبول اجتماعيا. هذا بالإضافة إلى تلقينهم المعارف والعقائد الّتي تشكّل هويّتهم الثّقافية، والحضارية والّتي يقوم عليها أمر دينهم.

وتعتبر السّيميائية حقلا من حقول المعرفة الّتي وسمت الدّراسات الحديثة، تهتم بتفسير معاني الدّلالات والرّموز والإشارات داخل مجتمعاتها. وبتعميق النّظر في خصوصيّة الرّسالة البصريّة بوصفها علامة سيميائية تشتغل وفق تنظيم خاص ومحدّد، يرى " **ماتز**" **Christion Metz** أننا يمكننا اعتبارها (الرّسالة البصرية) مثل الكلمات [3]، فإذا كانت اللغة نتاج وضع جماعي فهناك أيضا لغة من خلال الصورة متواضع عليها تشتمل على علامات وقواعد ودلالات لها جذور في التّمثلات الاجتماعية والإيديولوجية السائدة

---

[1] – Bernstein.B, Pedagogy, symbol, control and identity, 1996, p39.

[2] – Callow. J, Talking about visual texts with students. Reading online, retrieved july, from EBSCO full text database, 2003, p16.

[3] – قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة – مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم–، دار الغرب للنشر، وهران –الجزائر–، 2005، ص22.

1.3.2.2 التّحليل السّيميائي للصّورة (النّصّ البصري):

يشير "**شولز**"[1] **Showls** أنّه يقصد بالتّحليل السّيميائي للنصّ البصري، دراسة النصّ البصري (الصّورة) من جميع جوانبه دراسة سيميائية تغوص في أعماقه، وتستكشف مدلولاته المحتملة مع محاولة ربطه (النص البصري) بالواقع... ويشمل التّحليل السّيميائي لنصّ ما أو لصورة أو عمل فنّي مثلا دراسة جوانبه على غرار: العنوان – الأشكال – الألوان – الخطوط – المساحة – والضّوء...إلخ. وتكمن قيمة هذا النّوع من التّحليل فيما يلي[2]:

1. فيها تدريب على دراسة النصّ البصري (الصّورة) بعمق ومعرفة المعاني البعيدة والمرامي المقصودة والبعد عن السّطحية.

2. فيها تدريب على القراءة الإبداعية الّتي تحمل في طياتها رسالة سامية.

3. فيها تدريب أيضا على التّفكير المنطقي السّليم المبني على مقدّمات ونتائج، فالمعنى البعيد والضّمني الّذي يمكن الوصول إليه يجب أن يستند إلى علامات ودلائل واضحة.

4. فيها تنمية للتّفكير الإبداعي، لأنّ التّحليل السّيميائي لأيّ صورة قد يختلف من شخص لآخر، ومن منطقة إلى أخرى، ومن فترة زمنية لأخرى. فلا قيود عليه إلاّ أن تكون هناك دلائل واضحة على صحّة ما ذهب إليه من قام بعمليّة التّحليل.

5. تحوي دراسة واعية للواقع والأحداث الجارية، لأنّ السّيميائية يجب دراستها في ضوء الواقع وضمن سياقها الاجتماعي. إذ لا تمثّل أفكارا نظريّة إنّما هي دراسة للواقع بكلّ جوانبه وتفاصيله.

---

[1] – روبرت شولز، السيمياء والتّأويل، تر: سعيد الغانجي، دار الكتاب العربي، مصر، د تا، ص 15– 17.

[2] – روبرت شولز، السيمياء والتّأويل، المرجع نفسه، ص 32 – 44.

وذكر "**اليوسف**"[1] أنّ أيّ دراسة للكيفية الّتي يتشكّل فيها هذا الفضاء لا يمكن أن يستقيم إلاّ وفقا لنظريّة الاتّصال والتّواصل، فحيث توجد منظومة العلاقات توجد رموز، وهذه الأخيرة المستخدمة في النصّ البصري، تأتي نتيجة التّجربة الشّخصية والاجتماعية والعلمية والأدبية والثّقافية، كما أنّ الصّورة تعتمد في عمل ترميزها وفكّ رموزها معا على طواعية عدد من الأنساق (النّظم).

ويضيف "**بنكراد**"[2] أنّه لمّا كانت السّيميائية تبحث في انبثاقات المعنى من الصّورة، فإنّه لابدّ من النّظر إليها باعتبارها طرقا استدلالية، يتمّ بموجبها الحصول على الدلالات وتداولها على شكل سلسلة من الإحالات اللاّمتناهية الّتي لا يمكن أن تتوقّف في نقطة بعينها، وكلّ وقفة أو إحالة تمثّل في الوقت نفسه تكثيفا للفعل نفسه أيضا، إنّه مركّب متنوّع متعدّد التّجليات. وهذا يعني استحضار مخزون ثقافي لذاكرة مفتوحة على آفاق متعدّدة؛ لا يحدّدها سوى القارئ الّذي يدرج معطيات النصّ البصري ضمن مسارات تأويلية هي من انتقائه وافتراضاته وهذا إبداع فعلي وليس نظري. ويضيف " **بارث**"[3] أنّه بهذا المعنى يتمّ النّظر إلى النصّ البصري على أنّه مخزون من الاحتمالات الدّلالية ذات المعنى. وبالتّالي فالسّيميائية هي بحث في الإبداع من حيث المعنى (توليد المعنى) أو إنتاج الدّلالات وتداولها.

2.3.2.2 آليات قراءة الصّورة

يشير "**بن كراد**" وفي نفس المرجع إلى أنّ القاعدة الأساسية لقراءة الصّورة هي أن نتقبّلها دون أحكام مسبقة. وهذه الأخيرة تأتي إمّا من مرجعياتنا الدّينية أو التّاريخية أو الثّقافية أو الإيديولوجية أو الجمالية – أي أنّه على السّيميائي إحداث قطيعة ابستمولوجية بينه وبين

[1] – اليوسف أكرم، الفضاء المسرحي: دراسة سيميائية، مرجع سابق، ص103.

[2] – بنكراد سعيد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص16.

[3] – رولان بارت، بلاغة الصورة في قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة : عمر أوكان، أفريقيا الشرق، المغرب، 1994، ص 12.

العمل الفني الّذي هو بصدد دراسته –. كما أنّه وقبل أيّ تحليل لابدّ أن نميّز بين مختلف أنماط الصّورة (السينما، التلفزيون، الفيديو.. – الصّور الجمالية – الصّور النّفعية الإشهارية أو الإعلانية" – الإخبارية الوثائقية)، هذه الأخيرة هي من تحدّد اختياراتنا لأهمّ عناصر التّحليل، وتحفّزنا للبحث فيما تحدثه من تأثيرات في القارئ (المتلقي) الّذي سيطرح عليها بدوره عدة أسئلة كونها تخفي احتمالات قرائية حيث تعطينا حرية التّأويل مركّزة على ثلاث مراحل[1]:

- **طبيعة الصّورة.**
- **تحليل مكوّنات الصّورة.**
- **المنظور التّأويلي/ تأويل الصّورة.**

أ. **طبيعة الصّورة :** وتمثّل القراءة الوصفيّة الّتي تحاول الإجابة عن سؤال: ماذا تقول الصّورة؟ أي معرفة ما هو مرتبط بمجال إدراكنا للصّورة. فالصّورة تستند من أجل إنتاج معانيها إلى المعطيات الّتي يوفّرها التّمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية (وجوه، أشياء من الطّبيعة، حيوانات..)، وتستند من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى يطلق عليها التّمثيل التّشكيلي للعلامات التّشكيلية (الخطوط، الألوان، الأشكال..) وبهذا تتحدّد طبيعة الصّورة.

ب. **مكوّنات الصّورة :** إنّ تحليل أيّ لوحة فنّية يتطلّب منّا الإلمام بمعارف كثيرة عن الصّورة عموما ووظيفتها، حيث يرى " **جون ديوي**" "أنّ الصّورة تشير إلى طريقة خاصّة

[1] – بنكراد سعيد، السّيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص34.

للنّظر إلى الأشياء والإحساس بها، وتذوّق العمل الفنّي ككل يتطلّب منّا معرفة عناصر العمل الفنّي الّتي تكون متفاعلة ومتداخلة ضمن الكل العام للصورة"[1]. وتشمل:

- **التّنظيم المجمل للصّورة :** يشير " **بلعابد عبد الحق** "[2] أنّ استقبال الصّورة يكون في المرحلة الأولى مجملا، بطريقة مسحية. هذه القراءة المجملة سرعان ما تصبح المرحلة الثانية قراءة خطّية لأنّ تركيز بصرنا على الصّورة لن يمدّنا بكلّ الرّسالات والدّلالات الممكنة دفعة واحدة، لذا يقتضي أن تقوم العين بمجموعة من الحركات العمودية والأفقية والدائرية محدّدة بذلك مسار الصّورة.

- **المنظـور:** وهو العلم الّذي يُعنى برسم الأشياء كما تراها عين الإنسان أخذا بعين الاعتبار عنصر المسافة.

- **الإطار:** ويمثّل الانسجام بين الموضوع المقدّم وإطار الصّورة، حيث نميّز أنواع مختلفة منها:

* الإطار العام أو المجمل والّذي يمثّل مجمل الحقل المرئي

* الإطار العرضي والّذي يقدّم الدّيكور، بحيث نستطيع فصل الشّخصيات أو الموضوعات.

* كلّية الرّؤية من القدم حتّى ملئ الإطار، وهي الّتي تقدّم الشّخص كاملا أو الموضوع الموجود في الإطار.

* الإطار المتوسّط، وهو الإطار الّذي يقدّم صورة نصفيّة.

* الإطار الكبير وهو الّذي يركّز على الوجه أو الموضوع.

---

[1] – ديوي جون، الفن خبرة، تر: زكرياء إبراهيم، مراجعة: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963، ص184.

[2] – بلعابد عبد الحق، سيميائيات الصّورة بين القراءة وفتوحات التأويل، جامعة الجزائر، 2007، ص82.

* الإطار الأكبر، هذا الأخير نجده يركّز على تفصيل من الموضوعات الموجودة.

- **زاوية النّظر:** زوايا النّظر تتواصل بربطنا بين العين والموضوع المنظور له، فالقارئ أو المتلقي ليس بالضّرورة أن يركّز على نفس زاوية النّظر الّتي نركّز عليها في الموضوع، ولا نفس الموقع الّذي يتّخذه المصوّر أو الفنّان في حالة تصويره أو رسمه. فنجد أنّ الصّورة الفوتوغرافية مثلا هي من وضع الفوتوغرافي الّذي اختار موقعه ضمن عمليّة التّصوير ليحدّد إطار الموضوع الّذي سيلتقطه بضبط الإنارة وكمّيتها. أمّا الصّورة الإشهارية (الإعلانية) فالتّركيز فيها يكون على زاوية النظر الوجهيّة الّتي تقابلنا وجها لوجه وكأنّها تخاطبنا.

- **الإضاءة والألوان:**

الإضاءة: وتعدّ من أهمّ العناصر الّتي تثير الانتباه في الصّورة وقد تطرقنا إلى هذا سابقا (الصّورة التّشكيليّة – الدّلالة والإيحاء–).

اختيار الألوان: تعدّ الألوان شأنا ثقافيا؛ وهذا يعني أنّ للتّربية المحلّية الأثر الكبير في حمل المعاني والدّلالات للألوان. فلا يمكن مقاربة لون إلاّ من وجهة نظر المجتمع، أو الحضارة الّتي نشأ فيها إمّا على صعيد التّأويل الجمعي الّذي يؤطّره، وإمّا على صعيد المتخيّل الاجتماعي والرّمزي اللّذين ينتج منهما.

ج.تأويل الصّورة:

لقد أشار "**بنكراد**" وفي نفس المرجع أنّ كلّ صورة وجدت لتقرأ قراءة وصفية من خلال تحديد طبيعتها ومكوّناتها، حيث يتّخذ القارئ هذه القراءة الجماعيّة الّتي تواضعت عليها الجماعة المفسّرة؛ عونا تأويليا يعضد به قراءته الفردية لنصّ الصّورة؛ الّذي سيتقاطع فيه المستوى التّعييني بالمستوى التّضميني، ليشكّلا قطبا الوظيفة السّيميائية ويحقّقا شكل مضمون الصّورة. فتأويل الصّورة مثل كلّ تأويل يحتاج إلى بناء السّياقات المفترضة من

خلال ما يعطى بشكل مباشر. ولا يمكن لهذا التّأويل أن يتمّ دون استعادة المعاني الأوّلية للعناصر المكوّنة للصّورة، وضبط العلاقات الّتي تنسج بينها ضمن نصّ الصّورة. وأنّ كلّ القراءات الّتي تناولت الأعمال الفنّية والصّور؛ هي تأويلات يستحيل معها تطابق الصّورة مع المرجع. فقراءتنا للصّورة لا تعدّ القراءة الوحيدة والشّاملة، فكل قارئ (متلق) يضع شبكة منهجية لقراءتها، متّكئا على كفاءته التّأويلية. وقدرته الإنجازية لفهم علاماتها التّشكيلية والبصرية عامّة. فقراءة الصّورة ترتكز أساسا على المعرفة والثّقافة والاستمتاع (التّذوّق). لهذا يذكر "**عبد الحميد**" " أنه ينصح كثير من خبراء التّربية والتّعليم بأهمية المزاوجة بين الكلمة والصورة... وهذا يتطلب تدريب المتعلمين على مهارات قراءة الصور والرسوم.. حتى يتمكن من تفسيرها ويفهم مضمونها" [1] أمّا "المعلومات فيتم تمثيلها في الذّاكرة من خلال نسقين أو نظامين منفصلين لكنهما مترابطين تماما، هما نظام التّفكير بالصّور العقلية والنظام اللفظي كما يقول **–آلان بايفيو–**"[2].

إنّ قراءة الصّورة عملية تقوم على مجموعة من العوامل والمتغيرات، فهي ترتكز على فك رموز شفرة الرّسالة وصولا للمعنى. فقراءة الصّورة عملية مركّبة تشمل على العديد من العمليات العقلية كما أنّ لها مستويات ثلاث هي:[3]

- **مستوى العدّ: Enumeratation** الّذي يرى فيه الشّخص الصّورة فيعدّ محتوياتها.
- **مستوى الوصف: Desctipration** وفيه يصف الشّخص عناصر الصورة مبينا ملامح أجزائها وصفاتها.
- **التفسير Interpretation** وفيه يقوم الفرد بإيجاد علاقة بين عناصر الصورة فيربطها معا في مفهوم ما

[1] – عبد الحميد شاكر، عصر الصورة الإيجابيات والسلبيات، عالم المعرفة، د ط، 2005، ص 153.

[2] – الفرجاني عبد العظيم، التربية التكنولوجية وتكنولوجيا التربية، دار غريب، د ط، القاهرة، 1997، ص 93.

[3] – عبد المنعم علي محمد، الثقافة البصرية، دار البشرى، د.ط، القاهرة، 2000، ص 88.

وإنّ هذه المستويات الثلاثة هي أكثر المستويات اتّفاقا عليها، إذ تجمع معظم التّصوّرات على أنّ القراءة البصرية تبدأ بالعد ثم الوصف وتنتهي بالتّفسير. وإن كان بعضهم يطلق مسمى التّعرّف بدلا من العد، ومسمى التّرجمة أو التّحويل بدلا من الوصف.

3.3.2.2 الشّخصيات موضوعا للأعمال الفنّية - لغة الجسد -

لا يسع المقام هنا للولوج إلى موضوع "الجسد" والإحاطة بمشاربه الكثيرة، الفلسفية والماديّة وغيرهما، بل سنكتفي بالجوانب الفنّية ، لأن هذا يتطلّب مجالا أرحب من ناحيتي الموضوع والتّناول.

وإنّنا نجد حقلا غنيّا مهمّا رغم أنّه محيّر في بعض الأحيان فيما يتّصل بالأعمال الفنّيّة الّتي تناولت **الشّخصيات المشهورة**، وما تكشفه عنها هذه الأخيرة (الأعمال الفنّية)، فمثلا مهمًا تكن فكرتنا عن " **فولتير**" (كاتب فرنسي) من كتاباته سواء أكانت عن رجل المعارضة أم عن الرّجل الذّكيّ الفطن،" فإنّ تمثاله الشّخصي يدفعنا إلى أن نُمعن النّظر في شخصيّته ويجعلنا نتساءل عمّا إذا كانت شخصيّة الفنّان أو الكاتب متّفقة حتما مع طبيعة عمله، وهكذا تكون الصّور والتّماثيل حول الشّخصيّات على غرار هذه الشّخصيّة أقرب إلى التّقدير الأمين لشخصه – مهما يكن هذا التّقدير شخصيّا –" [1]. فالجسد أحد العناصر الفنّيّة الّتي يوظّفها الفنّان في أعماله الفنّيّة لبناء إرساليّته البصريّة، وذلك لما يوفّره من إمكانات تواصليّة، فهو يعبّر عن تمثّلاتنا البيولوجيّة والثّقافيّة، وهو الواجهة الّتي تفضح دواخلنا، وأداة لتحديد هويّاتنا فـ" الجسد يحتلّ مكانة مهمّة في حياتنا اليوميّة، إنّه المبدأ المنظّم للفعل، وهو الهويّة الّتي بها نُعرف ونُدرك ونُصنّف.." [2]. ومن الواضح أنّ لغة الجسد، هذا المصطلح المركّب من كلمتين هما:"**لغة**" و"**الجسد**" مصطلح حديث، والمعرّف من قبل مجموعة من المعاصرين كما يلي:

[1] – برنارد مايرز، الفنون التّشكيليّة وكيف نتذوّقها، مرجع سابق، ص 272.

[2] – سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص 124.

- " نوع من التّواصل غير الشّفهي"[1].
- " الحوار النّفسي الّذي يجري بين الأطراف المعنيّة والمعاني المنتقلة بينهم، لا من خلال النّطق بل من خلال الصّمت والملامح العامّة للإنسان الصّامت، كنظرات العيون وتعبيرات الوجه وحركات الجسم"[2].
- " إشارات وإيماءات جسديّة ترسل رسالات محدّدة في مواقف وظروف مختلفة، تظهر لك المشاعر الدّفينة وتخرجها للسّطح، فتصل من خلالها معلومات أو أفكار عن الشّخص الآخر، بحيث لا يستطيع إخفاء الأفكار الّتي تدور في ذهنه" [3].

وبالرّجوع إلى المؤلفات اللّغوية يتبدّى تعريف"**ابن جني**" **للغة:** "هي أصوات يعبر بها كلّ قوم عن أغراضهم. أمّا **جسد :** فتطلق على جسم الإنسان" [4]. ذلك، ومن خلال هذه التّعاريف يتبيّن لنا أنّ جميعها تؤدّي إلى دلالة واحدة مفادها أنّ: لغة الجسد هي رسائل شعوريّة أو لا شعوريّة تنطلق من جسد الإنسان لإيصال مفاهيم أو رسائل معيّنة للآخر. وعليه يمكن القول أنّ الجسد لغة من اللّغات أو هو لغات – حسب أشكال الإيماءات الّتي يؤدّيها–، لها قواعدها ومنهجيّتها الخاصّة في إنتاج الدّلالات، هذه الأخيرة هي كلّ ما يقدّمه الجسد من طاقات تعبيرية.[5] ك" أشكال الوضعيّة، والاستخدام الاستعاري لليدين ودلالات النّظرة، وشكل الجلوس وكذا اللّباس، والنّحافة والبدانة.. فكل ما يعود إلى هذه التّقنيات له موقع داخل السّجل الثّقافيّ–الاجتماعيّ، الّذي يؤوّله ويمنحه دلالاته" [6].

---

[1] – بيتر كليتون، لغة الجسد، ترجمة دار الفاروق، ط1، مصر، 2005، ص 06.

[2] – عبد الله عودة، الاتّصال الصّامت وعمقه التّأثيري في الآخرين في ضوء القرآن الكريم والسنة النبوية، مجلة المسلم المعاصر، مجلة فصلية محكمة، لبنان، العدد 112، 2004، ص1– 2.

[3] – محمد محمود بني يونس، سيكولوجيا الواقعية والانفعالات، دار المسيرة، ط1، عمان، 2007، ص 340.

[4] – ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد، لسان العرب، دار المعارف، ج8، القاهرة، ص622.

[5] – سعيد بن كراد، السّيميائيات مفهومها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص124.

[6] – سعيد بن كراد ، سيميائيات الصّورة الإشهاريّة – الإشهار والتّمثّلات الثّقافيّة–، دار الأمان،ط1، الرباط،2016، ص80.

مثال ذلك ما أشار إليه الفنان **'ماكسيم دافيد' Maxime David** (1798-1870) في لوحته الفنية الموسومة بـ **' بورتريه الأمير عبد القادر منظر أمامي'** – محل دراستنا–، وذلك من خلال تعبيرات العيون التي تدل على معاني الرّاحة والسّكينة إذ تعدّ العيون وسيلة بليغة للتّعبير عمّا في الدّاخل. ووضع **القرفصاء** الّتي يتّخذها الأمير **عبد القادر** في معظم صوره والتي يتّخذونها المتصوفة والمسلمون كسنّة للجلوس والتي تدل على مداومة الذكر، ناهيك عن لباسه ووضعية يديه وملامحه..إلخ .

كما أنّ تميّز مجتمع عن آخر لا يتمثّل في عامل اللّغة أو الجنس فحسب، بل يتعدّاه إلى مجموعة من المكوّنات الحياتيّة تشكّل جميعها نظاما خاصّا ومستقلّا لدى كلّ فئة كالملبس والمأكل والعمران، تحمل في طيّاتها خصوصيّات المجتمع وأبعاده الدّينيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة[1]. يعمل الفضاء الفنّي على استغلالها لإبراز الشّخصيّة في شكل متميّز، فتتّضح هويّته، فالهويّة كما وصفها "**سعيد بنكراد**":" ليست رموزا أو صورا فحسب إنّها أيضا حضور في الفضاء وفي الزّمان وهي أيضا لباس وأكل.." [2].

الملبس: يحمل الملبس دلالات مختلفة تُعرّف عن مرتديه ثقافيّا ونفسيّا وحتّى اقتصاديّا وعمليّا، فالحجاب مثلا ثوب دالّ على مرجعيّة دينيّة معيّنة، يتعرّف عليها الرّائي ويرتاح لها من ينتمي إلى هذه المرجعيّة.

الخلفيّة (الأرضيّة): من الطّبيعي ربط الشّخصيّة في العمل الفنّي بخلفيّة تحوي رموزا ثقافيّة أو حضاريّة، كالدّيكور الّذي يتنوّع بين التّقليديّ والحديث تبعا لموضوع العمل الفنّي. والخلفيّة تشكّل دعما قويّا تُظهر الشّخصيّة جزءً من الواقع، فتعمل على تدعيم فكرة الانتماء أو تُستغلّ عكس ذلك.

[1] – خشاب جلال، تجليات الموروث في الخطاب الإشهاري العربي، أعمال الملتقى الدولي الخامس " السّيمياء والنّص الأدبي"، جامعة بسكرة.

[2] – سعيد بن كراد، سيميائيات الصّورة الإشهاريّة، مرجع سابق، ص 151.

إذا فتقنيّة التّرميز الّتي تدخل ضمن بلاغة الصّورة منطلقها أنّ الصّورة حدث ثقافيّ دالّ، وشكل من أشكال التّعبير المجتمعيّ عن المواقف والسّلوكيّات والقيم. وتوظيف عناصر بصريّة كالدّيكور والملبس أو الخلفيّات بمختلف أشكالها.. كلّ هذا يخدم فكرة العمل الفني ويوطّد المعنى لدى المتلقّي. لكن من جهة أخرى يظهر الدّور الخطير لهذه الأخيرة إذا وظّفت بطريقة تسيء إلى مقوّمات المجتمع، فتحرّفها أو تفرض بدائل عنها، أو تغيّب ما وجب إبرازه وهذا ما لوحظ من خلال العديد من الأعمال الفنّية محل التّمثيل لصورة **الأمير عبد القادر** الجزائري المبيّنة لأثر الصّورة الرّمزيّة في زعزعة كثير من النّظم الأخلاقيّة والثّقافيّة.

أ. العلاقة بين علم الفراسة وقراءة الصّورة الشخصية (Portrait)

لقد اعتبر علم الفراسة أنّ الصّفات البيولوجيّة بحدّ ذاتها هي مؤشّر للطّباع، حيث ردّ تعابير الوجه إلى ما يشبهها من تعابير الطبيعة على غرار عروق وأعصاب الجسم الّتي تشبه جذور وفروع الأشجار أو الأنهار وفروع الوديان، كما يرى أنّ الخطوط والآثار (عدا تجاعيد الشّيخوخة) تدلّ على قدر الإنسان، حيث تولد مع ولادة الإنسان وتتفاعل مع العواطف والأحداث، وأنّ الخطوط المتكسّرة توحي بالخطر والقدر العاصف والموت السّريع، بينما الخطوط المنتظمة فتعني الحياة السّهلة والسّعيدة...هذا عدا النّدبات وآثار الجروح والشّامات. كما تعدّ الجبهة ككتاب مفتوح يُحكي من خلالها قصّة الإنسان.

وإنّ بعض علماء الفراسة يولون أهمّيّة كبيرة لتعابير الوجه، فهم يعدّون النّظرة ملخّصا واضحا لروح وفكر الإنسان، وهي باب القلب المفتوح وتعد انعكاسا لكلّ التّعابير المحدّدة بلون وشكل وتحرّك العيون، فالتّأمّل يخترق سطح الأشياء ومظاهرها الخارجيّة على غرار غمزة العين التي نجسّد من خلالها الشّيء المراد الإشارة إليه (فالنظرة تجسد الشّيء

والمعنى)، ولهذا يقال نظرة فرحة، نظرة حزينة، ونظرة ثاقبة... ونجد أنّ لوحة "**رمبرانت**"[1] والموسومة بـ "**درس التّشريح**" خير مثال لذلك، إذ حدّدت اهتمامات الأشخاص وانتباههم من خلال النّظرات"[2] (الشكل11)

الشكل 11

فوجه الإنسان مثل أيّ مثير جمالي آخر به ما يحرّك في الفنّان وجدانه ويحفّزه على استنطاق الأسرار بما يتيحه له أسلوبه الفنّي، و" لأنّ الأساليب متعدّدة فالنّتائج أيضا ستكون كذلك إذ تبدأ من نقل الواقع وتنتهي إلى التّحريف الكامل وتحتفظ بالرغم من ذلك – وبدرجات متفاوتة – على صلتها بالأنموذج الفردي المراد رسمه" [3].

ب. البعد السّيكولوجي للإنسان وأثره على تعابير الوجه:

إنّ علم" المورفوبسيكولوجي" يؤكّد أنّ هناك علاقة مباشرة بين خطوط وتعابير الوجه وبين المزاج والسّمة، وقد برهن هذا العلم على أنّ ميدان الصّورة الشّخصية (البورتري) هو ميدان الفكر البصريّ واللّغة التّشكيليّة. إنّ الكلمة لا يمكن أن تحلّ محلّ الصّورة للتّعريف بأبطال القصص، ومحاولة الأدب إعطاء صورة عن الأشخاص تبقى عقيمة، فبدون القلم والخط

[1] – رمبرانت: فنان هولندي، ولد سنة 1606م وتوفي سنة 1669م.

[2] – عز الدّين شموط، لغة الفنّ التّشكيلي، دط، دمشق، 1993، ص 84-85.(بتصرف)

[3] – محمود بقشيش، الفنّان حسين بيكار، الهيئة المصرية العامة للكتاب والجمعية المصرية للنّقّاد ، دط، 1993، ص 24.

واللّون وبدون تسجيل حقيقيّ لتعابير وأشكال الوجه يبقى الوصف الأدبي يحوم حول الصّورة دون أن يجسّدها.

وقد" أكّدت "**جورج ساند**" (روائية فرنسية) في عام 1837م عند دفاعها عن لوحات الفنّان " **لافاتير**" أنّ الكلمة تبقى على عتبة دار الرّسم دون أن تعبُرها، فلو دخلت لتحوّلت إلى لون وخط، ذلك أنّ التّعابير تسكن أشكال وألوان عضلات الوجه وخطوطه وهذا ما برهن عليه "**جيرفي روسو** " في رسومه المنشورة في كتاب" **الوجوه والطّباع** ". إنّ كثيرا من رسوم " **ليوناردو دافنشي**" حاولت تسجيل سمات الوجه ودراستها وقد رصد هذا الفنّان عدّة أحوال متميّزة، منها وجوه الفلاسفة والمجرمين والمشرّدين والمعتوهين" [1]. كما رصد الطّباع وعلاقتها باللّون والشّكل كالوجه الأحمر الدّموي والمزاج الصّفراوي، والمزاج العصبي والمزاج الكسول.

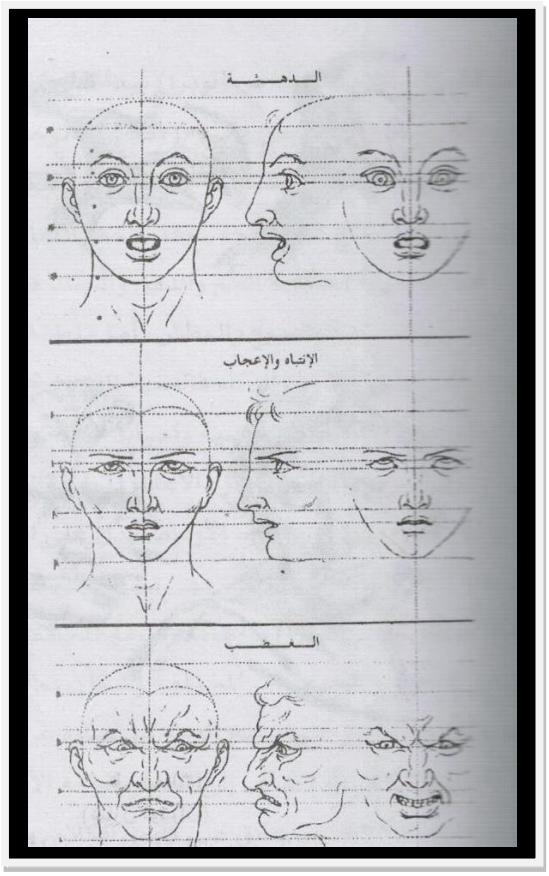
ج. التّركيب العضلي لوجه الإنسان وعلاقته بالتّركيب النّفسي:

نحن نعلم أنّ وجه الإنسان مؤلّف من بناء عظميّ وعضليّ يعطي الشّكل العام لهذا الوجه. وضمن هذا الشّكل العامّ توجد أعضاء استقبال وتبادل واتّصال مع الوسط الخارجي والدّاخلي للإنسان، نعني بذلك العين والأنف والفم والأذن وهي نقاط علامات ثابتة لكلّ الوجوه. وهذه الأعضاء متحرّكة وتتأثّر بالوسط الخارجي وبالحدث وهي تتطوّر مع مرور الزّمن، فيصبح وجه الطّفل متميّزا عن وجه الشّاب والعجوز ووجه الرّجل، له تعابيره الخاصّة الّتي تميّزه عن وجه المرأة

والصّورة الشّخصيّة Portrait (موضوع دراستنا) والّتي رسمها الفنّانون مليئة بتعابير ومعان مختلفة ومتنوّعة، فالوجه كالكتاب الّذي نقلّب صفحاته حيث لم يعط الله –عز وجل– للإنسان الكلام فقط ليعبّر عن أفكاره. يقول الفنّان " **لافاتير**": الصّورة هي الحقيقة الّتي ليست بحاجة

[1] – أحلام يحيى فكري، التعبير عن الوجه الإنساني في التصوير المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، القاهرة، 2013، ص18.

إلى أيّ برهان" فالأشياء تتكلّم على نفسها بنفسها، إنّها مظهر ومحتوى جسم وروح، إنّها مركّبة من قواعد وإشارات مرئيّة تعبّر عن أغراض غير مرئيّة. إنّها لغة المادّة والفكر، إنّما إشارة تربط بين الدّاخل والخارج، إنّه الحضور اللّحظي للشّيء وللفكر . هذا ونجد أنّ الوجه الواحد يتغيّر حسب ظروف الحياة المختلفة كالمرض والخوف والحزن والحبّ والفرح..، ويمكن أن تحوّله إلى وجه عابس مغلق على نفسه أو إلى وجه منفتح يشعّ بالحياة.
(شكل11)[1]



الشكل 11

وقد برهن " **كلود سيجود** " **Claude Sigaud** من خلال دراسته للوحات مختلف الفنّانين على وجود قانون الوجوه المفتوحة والوجوه المغلقة" [2]. فهذه الأخيرة (الوجوه المغلقة) يرافقها المزاج المكثّف الّذي هو بحال دفاعيّة فهو يدلّ على السّيطرة والدّقّة، والعيون الصغيرة المغروسة بالجفون تتلقى المعلومات من الخارج بحذر وبرفض، وتعابير الوجه تكون من

[1] – أحلام يحيى فكري، التعبير عن الوجه الإنساني في التصوير المعاصر، مرجع سابق، ص 21.
[2] – أحلام يحيى فكري، التعبير عن الوجه الإنساني في التصوير المعاصر، المرجع نفسه، ص19.

خلال شكله الثّلاثي، وخطوطه القاسيّة والمتكرّرة بحدّة؛ وغير المتناظرة والمنبعثة باتّجاهات متصالبة؛ بينما الوجوه المفتوحة كوجوه الأطفال (الشكل12) مثلا تكون دائريّة يرافقها تعبير رحب، وملامح مستريحة والعيون واسعة تريد التّعرّف على الأشياء واستقبالها، وخطوط الوجه طريّة مدوّرة خالية من الزّوايا الحادّة، وذات نسب منسجمة ومتناظرة تعبّر عن قابليتها للتّبادل مع الوسط الخارجي والحياة" [1]. فهي تميّز وجها عن وجه آخر كما أنّ هذه الأخيرة تتأثّر بالوسط الخارجي كمرآة تعكس الأحداث، ولهذا يمكننا أن نتمثّلها إشارات Signs تدلّ عن عوارض طبيعيّة فهي في الوقت ذاته مظهر وإشارة دالّة Symbolic.

الشكل 12

إنّ "هذه التّعابير ليست إلا ردودا تذكّرنا ببحوث " **إيفان بافلوف** " (عالم وظائف أعضاء روسي) الّتي تركّزت على الفعل وردّ الفعل البيولوجيّ، وهذا ما أكّده عالم اللغات الأمريكي "**موريس**" والمدرسة الموضوعية الجديدة " **Neopositivism**" الّتي تأخذ بعين الاعتبار الأحوال الظاهريّة المباشرة للإشارة والواقع. لكن ملحوظات الفنّانين ولوحاتهم سبقت علماء اللّغة هؤلاء بمئات السّنين. فقد رأى الفنّان" **لويرا**" الوجه آلات تصوير للنّفس والرّوح، وتعابير الوجه هي مؤشّر للقلب الّذي هو مركز الوجدان والعواطف المختلفة" [2]..إلخ، وهو يؤكّد قول "**ديكارت**": إنّ الأهمّية للقلب، بل لانعكاساته على الوجه، والجبهة العريضة هي دلالة على

[1] – أحلام يحيى فكري، التعبير عن الوجه الإنساني في التصوير المعاصر، مرجع سابق، ص87.

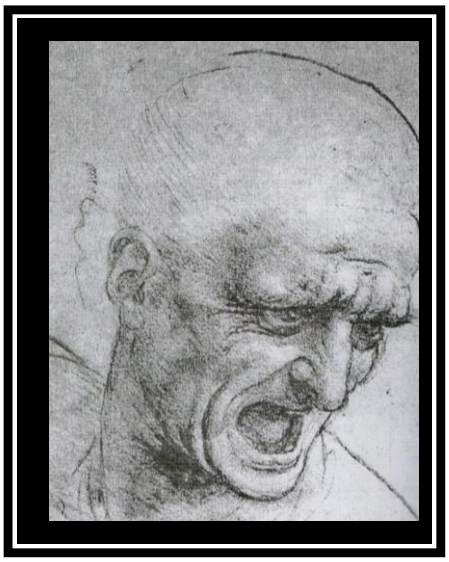
[2] – عز الدين شمّوط، لغة الفنّ التّشكيلي، مرجع سابق، ص88.

الفكر الرّحب، والتّجاعيد دليل التّجارب القاسية، وأحيانا الشّيخوخة والهرم، والجبهة الضّيّقة قليلا دليل الفكر الحاذق، والجزء الأعلى للجبهة إذا كان واسعا فهو يشير إلى رحابة الخيال والإبداع... هذا وقد اعتقد" **لوبرا**" أنّ كلّ شكل وكلّ أثر يظهر على سطح الوجه هو دلالة، فيغيّر معنى الوجه لأنّ هذه الدّلالات تضاف إلى تعابير الوجه الأساسيّة، ويرى " **لوبرا**" أيضا أنّ ظهور الإشارات والتّعابير سابق على ظهور الكلام. وأنّ التّفاصيل تتحوّل بواسطة الرّسم إلى علامات Marks هذه العلامات تصبح إشارات " Signs"، طبيعة تشبه تركيب الجسم الطبيعيّ.

والإشارة تتقمّص المعنى وتذوب فيه. إنّه نظام الرّؤية فنحن لا نقرأ على سطح الجسم كلمات النّص والأسماء لكنّنا نرى تمفصل وتتابع الإشارات والألغاز" [1]، فكلّ رسم يمثّل وجها يربط التّعبير والمعنى بمختلف أجزاء الوجه. والرّسم عبارة عن جرد كامل لإشارات الوجه كلّه، تضاف الواحدة منها إلى الأخرى. فالرّسم يحاكي الوجه ويستعمل لغته نفسها فينقل إلينا دفء حركة الوجه المعبّر، هذه الحركة كما قلنا هي انعكاس لحركة القلب والنّفس الدّاخليّة. إنّ الوجه ومن ثمّ رسمه هو هويّة الإنسان، إذ يعبّر من خلاله عن العمر والجنس وأحيانا الانتساب الطّبقي والاجتماعي. ولطالما عدّ الباحث " **لوبرا** " جسم الإنسان كقواعد اللّغة، ومعنى كلّ جزء من تعابير الوجه لا يحدّد إلاّ من خلال تعابير الوجه العامّة وتحرّكات الجسم، على غرار الشّيخوخة مثلا:" تجاعيد الجبين مرفقة بعيون غائرة منطفئة ومختبئة تحت الجفون والحواجب المتدلّية، وزوايا الفم نازلة وطرفا الذّقن متهدّلان، إلى جانب بروز الوجنتين وسقوط الشعر والأسنان، إنّ هذا الأنموذج العام للشّيخوخة يرتبط بصفات محلّية وفرديّة[2]. **(الشكل13)**

[1] – د.أحلام يحيى فكري، التعبير عن الوجه الإنساني في التصوير المعاصر، مرجع سابق، ص23.

[2] – د.أحلام يحيى فكري، التعبير عن الوجه الإنساني في التصوير المعاصر، المرجع نفسه، ص24.



اسكتش **لليوناردو دافينشي**

الوجه الإنساني في مرحلة الشيخوخة

الشكل 13

وأنّ الشّيخ أو الطّفل أو الشّاب الأوروبيّ يختلف عن مثيله الصّينيّ أو الإفريقيّ...إلخ"[1].

فوجه الإنسان يمكن أن يكون قاموسا من التّعابير والدّلالات اللاّمتناهية، وهذه الأخيرة يرافقها تركيب عضوي معيّن. لقد اعتقد " **أرسطو**" أنّ هذه القاعدة تطبّق على كلّ أجناس النّاس فهي وسيلة لمعرفة النّاس عن طريق سيمائهم، ويؤكّد " **Foucault**" **فوكو**[2] أنّ الطّب منذ "**هيبوقراط Hippocrates** " (وهو من أعظم أطباء اليونان) يعتمد على المراقبة البصريّة لتحديد الأمراض من خلال مختلف أعراضها. وعلم النّفس إذ يؤكّد على تعابير الوجه لا يعني الحكم على الإنسان من خلال تعابير وجهه فقط، وإنّما محاولة فهمه من خلالها، كما نحاول فهم أنفسنا عندما نتأمّل في المرآة، وفهم الإنسان يتمّ من خلال فهم كلّ الإشارات والعلامات والأعراض، فالإنسان كلّ لا يتجزّأ. وتعابير الوجه والجسم هي حوار النّفس للنّفس، حيث نعيش قسما كبيرا من حياتنا بدون كلام، كما يقول الفنّان" **لافاتير**": الصّورة هي الحقيقة الّتي ليست بحاجة إلى أيّ برهان" فالأشياء تتكلّم على نفسها بنفسها، إنّها مظهر ومحتوى جسم وروح، إنّها مركّبة من قواعد وإشارات مرئيّة تعبّر عن أغراض غير مرئيّة.

[1] – عز الدين شمّوط، لغة الفنّ التّشكيلي، مرجع سابق، ص92.

[2] – Foucault" فوكو": (1926–1984) وهو فيلسوف فرنسي.

إنّها لغة المادّة والفكر، إنّها إشارة تربط بين الدّاخل والخارج، إنّه الحضور اللّحظي للشّيء وللفكر".[1]

ففلسفة هذه الصّورة هي الحصول على الشّبه، لهذا فإنّ الحرص على الشّبه كان ومازال يجلب اهتمام النّاس، والصّورة الشّخصية بعد الموت هي شكل من أشكال الوجود والاستمرار، بينما الكلمة تفقد مبرّر وجودها لأنّ الأصل قد زال، ومهما يكن من شيء فإنّ كثيرا من صور الوجوه هي أعمال فنّية عظيمة وأنّ ما يميزهما ببساطة هي القيم الجمالية، أيّ العلاقات التّشكيليّة للفراغ واللّون الّتي تشكّل النّظام البنائيّ لكلّ الأعمال الفنّيّة" [2]، وتجدر الإشارة إلى أنّ "المصوّر والنّحات – في أجود الأعمال الفنية – يضع وراء الشّخصيّة الفرديّة لمن يصوّره تلميحات عالميّة معيّنة" [3]، حيث تضيف عين الفنّان إلى ما تراه شيئا معنويّا آخر لا يلاحظه الآخرون في الصّورة الظّاهرة ويغلّف به الواقع المرئي وهذا ما يؤكّده تعريف دائرة المعارف البريطانيّة لفنّ الصّورة الشّخصيّة " أنّ البورتريه هو تسجيل لملامح معيّنة في شخص معيّن كما يراها شخص آخر يمكن تأليهه أو مجرّد مدحه (الشّخص المرسوم)، كذلك يمكن السّخريّة منه أو تقييمه، ولكن طالما بقيت شخصيّته واضحة فإنّ الرّسم يظلّ بورتريه، وقد يكون الفنّان مهتمّا بملامحها الدّاخليّة ومكانتها الاجتماعيّة أو مشكلاتها الدّاخلية في اللّاوعي" [4]، وقد يلتزم بالواقع أو يحيد عنه بأساليب جديدة لكن طالما ظلّت هناك إمكانيّة التّعرف على شخصيّة معيّنة في اللّوحة تظلّ بورتريه.

[1] – عزّ الدّين شمّوط، لغة الفنّ التّشكيلي، مرجع سابق، ص 93.

[2] – عزّ الدّين شمّوط، لغة الفنّ التّشكيلي، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – هربرت ريد، معنى الفن – ترجمة سامي خشبة – الهيئة المصرية العامة للكتاب،د.ط، 2003، ص27.

[4] – Encyclopedia Britannica, 1964, vol.18, p264.

الإطار التطبيقي

الفصل الأول

ملخص الفصل الأول

يتمّ من خلال هذا الفصل عرض مختصر عن حياة الأمير **عبد القادر** (مولده، نسبه، نشأته، ثقافته، مبايعته بالإمارة...هجرته ومنفاه إلى المشرق وأخيرا وفاته)

ومن ثم سنتطرق إلى الوصف الفيزيائي والروحي للأمير **عبد القادر** إذ حظي الأمير بوصف العديد ممن اتصل بهم أو تعرف إليهم أو تعامل معهم، وهذا ما يتطلب منا في إطار رسم صورة صادقة لهذه الشخصية المتميزة الرجوع إلى كتابات هؤلاء والاستشهاد بها. لأنّها فضلا عن الأوصاف الّتي تتضمّنها فهي تساعد أيضا على تحديد أبعاد شخصيته. ومن جهة أخرى وجب الإحاطة بالجانب التّرميزي لأهم الشارات (الزي العسكري والرّاية) الّتي اصطنعتها دولة الأمير **عبد القادر** وهي تسعى لتثبيت قواعدها على الأرض وفي وجدان الأهالي.

كما سيتم من خلال هذا الفصل **جمع** كل الأعمال الفنية الّتي اتخذت من شخصية الأمير **عبد القادر** موضوعا لها، فقد مُثلت صورته في المنحوتات (تماثيل، النحت البارز)، والصور الفوتوغرافية، اللوحات الفنية، وفي الطوابع البريدية، الأوسمة، المسكوكات، الأوراق النقدية، أغلفة الكتب والمجلات وفي السّينما.. إلخ.

الجانب التطبيقي:

1. الفصل الأول: الأمير عبد القادر الجزائري فنيا

1.1 مختصر عن حياته:

يحتلّ الأمير عبد القادر الجزائري مكانة متميّزة في سجلّ عظماء التّاريخ، ويعتبر من الشّخصيات الفذّة الّتي طبعت عصرها وكان لها تأثير في مُعاصريها وفي الأجيال اللاّحقة وذلك بما قام به الأمير من أعمال ومواقف، وما ساهم به من منجزات. هذا ما جعله من الشّخصيات البطولية المجاهدة العالمة المضيئة في ذاكرة الشّعوب العربية الإسلامية في زمن كان عظماؤه يعدّون على رؤوس الأصابع

ويعود" أصل الأمير وأسرته للأدارسة الّذين كانوا ملوكا في المغرب الأقصى والأوسط والأندلس"[1]. وقد اشتهرت سلالة الأمير وعائلته بالعلم والتّقوى والجهاد، فكانوا بذلك موضع تقدير واحترام من طرف الجميع، يُرجع إليهم في كلّ صغيرة وكبيرة.

وهكذا استطاعت أسرة الأمير أن تبسط نفوذها على القبائل النّازلة في نواحي الغرب الجزائري المجاورة للمغرب، وخاصّة في عهد السّيد **محي الدّين**[2] والد **الأمير عبد القادر** . فقد حاز **الأمير عبد القادر** كلّ أسباب الشّرف والعزّة، فنسبه الحسيني ينتهي إلى **نبيّ الرّحمة** – صلى الله عليه وسلّم–، وأجداده علماء أفاضل بلغوا أسمى مراتب المجد والعزّ بين أهلهم وفي أوطانهم.

ويتّفق أغلب المؤرّخين على أنّ " ولادة **الأمير عبد القادر** كانت يوم الجمعة في الثّالث والعشرين من رجب سنة اثنين وعشرين ومائتين وألف للهجرة 1222هـ، الموافق لشهر ماي

[1] - د.محمد طه الحجازي، جوانب من الحياة العقلية والأدبية في الجزائر، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة،1968، ص16.

[2] - محي الدين بن مصطفى الجزائري الحسيني(1190هـ-1249هـ/1776م-1833م) نشأ وتفقّه على يد علماء أسرته، رحل إلى مستغانم وأخذ عن علمائها.له مؤلّف في التّصوّف موسوم بـ"إرشاد المريدين"/ أنظر: تحفة الزائر،ج2، ص930.

سنة سبعة وثمانمائة وألف للميلاد 1807م"[1]، بقرية " **القيطنة**" الواقعة على سفح جبل استانبول على الجانب الأيسر لوادي الحمّام على بعد 20 كلم عن مدينة معسكر، و" أجمع على ذلك معظم الّذين أرّخوا قديما وحديثا " [2] إلاّ أنّ البعض [3] أثاروا خلافا لذلك، إذ اعتبروا تاريخ ولادته هو 1223هـ/1808م.

" وهو **الأمير عبد القادر** بن محي الدّين، بن مصطفى، بن محمد، بن مختار، بن عبد القادر، بن أحمد المختار، بن عبد القادر، بن أحمد المشهور بابن خدّة، بن محمد، ابن عبد القوي، بن علي، بن أحمد، بن عبد القوي، بن خالد، بن يوسف، ابن أحمد، بن بشّار بن محمد، بن مسعود، بن طاووس، بن يعقوب،ابن عبد القوي، بن أحمد بن محمّد بن إدريس الأصغر، ابن إدريس الأكبر، بن عبد الله المحض، بن الحسن المثنى، بن الحسن السبط، بن علي بن أبي طالب وأمّ الحسن فاطمة الزّهراء – رضي الله عنهما– بني سيّد الوجود **محمّد رسول الله** – صلّى الله عليه وسلّم–".[4]

نشأ **الأمير** وتربّى في محيط دينيّ، علمي وثقافيّ، وكان موضع اهتمام وعناية كبيرة من طرف والده محيي الدّين – ابن الحاج مصطفى الغريسي الحسيني الذي كان من أكبر علماء زمنه فضلا عن كونه زعيما للطّريقة القادرية– [5]، " وبذلك اجتمعت فيه خصال البطولة والتديّن والسّطوة الرّوحية" [6]. أمّا أمّه فهي **السّيّدة الزّهراء** بنت **عبد القادر بن خدّة** الحسيني، من بيت علم وتقوى هي الأخرى. والملاحظ أنّ البيئة الّتي نشأ فيها الأمير **عبد**

[1] - فؤاد صالح السّيّد، الأمير عبد القادر الجزائري متصوّفا وشاعرا، المؤسّسة الوطنية للكتاب، 1985، ص33.
[2] - شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، تر: أبو القاسم سعد الله، الشركة الوطنية، الدار التّونسية للنّشر، 1974، ص39.
[3] - أبو عمران الشّيخ، قضايا في الثّقافة والتّاريخ، منشورات المجلس الإسلامي الأعلى، الجزائر، 2003، ص75.
[4] - محمد بن عبد القادر الجزائري، تحفة الزّائر في تاريخ الجزائر والأمير عبد القادر، شرح وتعليق: د.ممدوح حقي، دار اليقظة العربية، بيروت، ط2،ج2،1964، ص923.
[5] - رابح تركي، من أعلام الجهاد الإسلامي في الجزائر- الأمير عبد القادر وأثر البيئة الثقافية والتّربية الّتي نشأ فيها في تكوين شخصيّته-، مجلّة الثّقافة، العدد 88، 15(جويلية - أوت) 1985، ص91.
[6] - يحيى بوعزيز، أعلام الفكر والثّقافة في الجزائر المحروسة، ج2، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1995، ص77.

القادر بيئة دينية، في بيت ينتمي إلى " الطّريقة القادرية" [1] في وسط أهلي تديره روحيا مؤسّسة الزّاوية. فالأمير سليل زاوية صوفيّة، وهو شيخ من شيوخ التّصوّف، ورث الطّريقة القادرية عن أبيه. فشخصيّة والده المعروف بالورع والتّقوى والتّصوّف أدّت دورا قويّا في تشكيل ملامح شخصيّة ابنه، الّذي "شدّت إليه الرّحال من الضّواحي والأمصار لتلقّي العلوم والأذكار، وقد جبل الله النّفوس على محبّته والقلوب على مودّته " [2]، حيث أحاط ابنه الأمير **عبد القادر** برأفته وحنانه المميّزين وكأنّه كان يتوسّم فيه المجد، وأحسّ أنّه سيكون لهذا الفتى شأنا عظيما، فحاول أن ينشئه نشأة تؤهّله لتحمّل مسؤوليّة قيادة الأسرة بعد وفاته،" فكان لا يسمح لأحد غيره أن يقوم بالعناية به، فقد كان هناك على ما يبدو سرّا غامضا وعاطفة غير محدّدة، يدفعان الأب إلى أن يخصّص اهتماما غير عادي للطّفل الّذي سيكون مستقبله محفوفا بهالة مجيدة ومرتبطا بمستقبل بلاده".[3]

تعلّم **عبد القادر** القراءة والكتابة وعمره لا يتجاوز خمسة سنوات، أدخله والده الكتّاب القرآني فحفظ القرآن الكريم في سنّ مبكّرة، ثمّ أخذ نصيبا من علوم اللّغة والدّين على يد والده وكبار فقهاء بلده، فكانت له معرفة بأصول الشّريعة ولم يتجاوز اثنتي عشرة سنة من عمره. كما أكسبت الأسفار **عبد القادر** تجربة وفتحت عينه على واقع العالم الإسلامي، وأعطته فرصة الاحتكاك بعلمائه ممّا زاد الرّابطة الإسلاميّة توثيقا في نفسه. وقد درس الحساب والفلك والجغرافيا مثلما اهتمّ بالشّؤون الأوروبية وما يحدث فيها من تطوّرات علميّة وتقدّم كبير، في الوقت الّذي كان فيه العالم الإسلاميّ يتخبّط في التّخلّف. وكثيرا ما آمن بضرورة استعادة المسلمين أمجادهم الحضاريّة.

[1] - محمد مراد بركات، الأمير عبد القادر الجزائري المجاهد الصّوفي، دار النّشر الإلكتروني، جامعة عين شمس (د.س)، ص10.
[2] - محمد بن عبد القادر الجزائري، تحفة الزّائر في تاريخ الجزائر والأمير عبد القادر، مرجع سابق، ص930.
[3] - شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، مرجع سابق، ص39.

ولم يكتف الشّاب **عبد القادر** بتلقّي العلوم الدّينيّة والدّنيويّة بل اهتمّ أيضا بالفروسيّة وركوب الخيل، ومقارعة أنداده والمشاركة في المسابقات الّتي كانت تقام آنذاك، فأظهر تفوّقا " فقد كان يلمس كتف فرسه بصدره، ويضع أحد يديه على ظهر الفرس ثمّ يقفز إلى الجانب الآخر، أو أنّه كان يدفع الفرس إلى أكبر سرعة ممكنة، ثمّ ينزع قدميه من المهماز ويقف على السّرج ويطلق النّار على هدفه بدقّة عجيبة "[1]. فقد اشتهر **عبد القادر** بين زملائه بقوّته العجيبة ونشاطه الواضح، فهيئته المتكاملة المتناسقة، وتركيب عظامه وصدره العريض الغائر قادر على تحمّل الشّدائد والصّعاب. وكأنّ الأقدار تُهيّؤه لمستقبل يتطلّب تربية خاصّة.

أمّا تعليمه فقد ارتحل وهو لم يتجاوز الخامسة من عمره إلى" **أرزيو**" ليدرس على يد قاضيها الشّيخ أحمد بن طاهر، ومن ثمّ إلى "وهران" حيث انضمّ إلى طلاّب مدرسة المدينة الّتي كانت تحت إشراف الشّيخ **أحمد بن الخوجة**، ومكث بها سنتين طالبا للعلم والمعارف، و" قد لوحظ فيه ذكاء منقطع النّظير وشجاعة واحتقار الضّعف، وسموّا في التّفكير ممّا حملت النّاس على الإعجاب به"[2].

بعد رجوعه من وهران بادر والده إلى تزويجه حيث انتقى له فتاة جمعت محاسن الخَلق والخُلق والنّسب الشّريف وهي ابنة عمّه **(عبد القادر)**. تمّ حفل زفافه على الطّريقة الإسلامية وكان عمره آنذاك الخامسة عشر[3].

وعلى الرّغم من ثراء عائلته إلاّ أنّه كان متواضعا ووسطا في كلّ الأمور، و" ذا جاذبيّة ساحرة مع بساطة وأناقة في لباسه، متواضعا، إلاّ أنّه كان شغوفا بتزيين سلاحه، فقد كانت بندقيته التّونسية الطّويلة مرصّعة بالفضّة، أمّا مسدّسه فقد كان مرصّعا بالجواهر" [4] وكان

[1] ـ شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، مرجع سابق، ص40.
[2] ـ كاتب ياسين، الأمير عبد القادر واستقلال الجزائر، تر: محمد هناد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص07.
[3] ـ شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، المرجع ذاته، ص42.
[4] ـ شارل هنري تشرشل، المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

سيفه الدمشقي مغمدا في غمد من فضّة. وفي هذا السّن بدأت ملكة الشّعر تظهر لدى **عبد القادر** للعيان، على الرّغم من أنّه " لم يسبق له أن تعلّم موازين الشّعر ومقاييسه، ولا سبق له أن تلقّ أصوله ومبادئه على أستاذ خبير في فنّ الشّعر وأصوله ". [1] فجمع بذلك بين رتبتي السّيف والقلم ممّا زاد أباه إعجابا وفخرا به.

وإنّ أهمّ فترة زمنيّة في مرحلة صباه هذه فترة الرّحلة المشرقية، حيث" أدّى فريضة الحجّ مع والده سنة 1241هـ/ـ 1825م"[2]، إذ أخذ العلم وتفنّن في علوم شتّى عبر مختلف الزّيارات الّتي قام بها على غرار تونس، مصر، دمشق، بغداد والحجاز، فتعدّدت معارفه اللّغوية والفقهيّة الصّوفية خاصّة. وكان ذلك بعد سجنه ووالده في إقامة جبرية بوهران مدّة سنتين من 1823م إلى 1825م حيث تمّ الإفراج عنهما من قبل الحكومة التّركيّة.

كانت هذه المرحلة الأولى من حياته وقد قضاها في التعلّم. أمّا باقي مراحل حياة الأمير وهي على التّوالي مرحلة " **الجهاد الأصغر**" والتي تعتبر أهمّ مرحلة لما حفلت به من تطوّرات خطيرة سواء فيما يتعلّق بمواجهته للفرنسيّين الّذين دخلوا الجزائر سنة 1830م، أو فيما يتعلّق بمحاولته لبناء دولة حديثة. ثمّ مرحلة أسره في أيدي العدوّ الفرنسي وذلك ببلادهم حيث عاش الأمير أسيرا في أرض العدو (بفرنسا) متحسرا للخدعة اللّئيمة من حكّام فرنسا من جهة، ومشتاقا لبلده من جهة أخرى، وفي هذا قال " **فؤاد صالح السّيّد***": "... ويبدو أنّ هذه الخلوة قد أتاحت للأمير لأوّل مرّة في حياته التّأمّل الصّوفي والتّفكير الرّوحي الهادئ العميق فكان يقضي أوقاته مشتغلا بالدّعاء والذّكر... وتعدّ هذه المرحلة أساسية لأنّها بمثابة حلقة وصل بين المرحلتين السّابقتين وما بين المرحلة الأخيرة [3]، والّتي عاشها بدمشق بعد إطلاق سراحه، حيث عاش مهاجرا ومحتسبا في الشّرق. وإنّ أبرز موقف إنساني للأمير عبد القادر في هذه

[1] - يحيى بوعزيز، الأمير عبد القادر رائد الكفاح الجزائري، دار الكتاب الجزائري، ط 2، مطابع دار الفكر، دمشق، 1964، ص150.

[2] - فؤاد صالح السّيد، الأمير عبد القادر متصوّفا وشاعرا، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص127.

[3] - فؤاد صالح السّيد، الأمير عبد القادر متصوّفا وشاعرا، المرجع نفسه، ص132-133.

* فؤاد صالح السّيد: ولد في لبنان سنة 1950م باحث في التاريخ العربي والإسلامي، كاتبٌ، أديبٌ، ومحقّق لغوي.

المرحلة هو حمايته للنّصارى في الفتنة الّتي حدثت في دمشق سنة 1860م، والّتي كادت أن تؤدّي إلى حرب وخيمة بين الدروز [1] والنّصارى. كما كان الأمير في هذه المرحلة مرحلة "**الجهاد الأكبر**"، جهاد النّفس والزّهد في أرض دمشق ميّالا أكثر إلى التّأمّل والدّراسة والذّكر، وكان من حين إلى آخر يشدّ الرّحال للقيام بزيارة أو سفر.

وسندرج فيما يلي جدولا يمثّل وباختصار التّسلسل الزّمني لأهمّ الأحداث من حياة **الأمير عبد القادر**:

التاريخ	الحـــــــدث
1827	• اضطراب دبلوماسي بين الجزائر وباريس بعد حادثة المروحة من قبل "الداي حسين".
1830	• 19 جوان[2] : إنزال الجيش الفرنسي في الجزائر بسيدي فرج. -05 جويلية : احتلال فرنسا لأرض الجزائر[3].
1831	• احتلّت القوّات الفرنسيّة وهران، وإبحار آخر دايٍ من وهران إلى الشّرق.
1832	• 27 نوفمبر: يتمّ تحرير وثيقة مكتوبة لبيعة السّيّد عبد القادر ابن محيي الدّين الجزائري أميرا للبلاد بيعة أولى خاصّة [4]. وقد تمّت مبايعته تحت شجرة الدّردارة، حيث بايعه القوم وفي مقدّمتهم والده الّذي لقّبه بعدها بـ : **ناصر الدّين**.
1833	• 04 فبراير: انعقاد مجلس عام حضرته جماهير عريضة من أفراد

[1] - الدروز: فرقة باطنية ، أخذت جلّ عقائدها عن الإسماعيلية وهي تنسب إلى "تشتكين الدرزي" ، نشأت في مصر لكنها لم تلبث أن هاجرت إلى الشّام، وعقائدها عبارة عن خليط من عدّة أديان وأفكار، كما أنّها تؤمن بسرّيّة أفكارها، فلا يتم نشرها بين الناس، كما لا تعلمها لأبنائها حتى يبلغوا سن الأربعين (أنظرّ د.مانع بن حماد الجهني، الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة، ط3، دار الندوة العالمية 1418هـ، ص400).

[2] - في التاسع عشر من جوان، سنة 1830م نزلت القوّات الغازية ميناء سيدي فرج قادمة من ميناء طولون الحربي (ينظر: إحسان حقّي، الجزائر العربية أرض الكفاح المجيد، منشورات المكتب التّجاري، بيروت، ط1، 1961، ص65).

[3] - أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية 1830-1900، ط1،دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1992، ص525.

[4] - محمد بن عبد القادر الجزائري، تحفة الزّائر، ج1، مصدر سابق، ص99.

التاريخ	الحـــــــدث
1834	الشّعب يتقدّمهم الأعيان والأشراف وزعماء القبائل والعشائر حيث تمّ أداء البيعة الثانية العامّة للأمير[1]. • 28 فبراير: انتصار دبلوماسي **للأمير عبد القادر**[2] حيث وقّع مع فرنسا معاهدة " **دي ميشال**" يعترف نصّها بسيادة الأمير عبد القادر على الأراضي الّتي لم يتم احتلالها، كما تمّ بموجبها " رفع الحصار عن وهران ومستغانم وأرزيو.. وتعيّنت الوكلاء فيها من قبل الأمير"[3]. -وفاة والد الأمير عبد القادر السيّد محيي الدين.[4] -حلول الجنرال الفرنسي " **تريزال**" Trézel محلّ " **دي ميشال**". -تحقيق الأمير انتصارا مدوّيا على القائد الفرنسي " تريزال" [1] في معركة المقطع (بالقرب من أرزيو ووهران).

[1] - محمد بن عبد القادر الجزائري، تحفة الزّائر، ج1، مصدر سابق، ص103.
[2] - شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، مرجع سابق، ص17.
[3] - محمد بن عبد القادر الجزائري، المصدر نفسه،ج1، ص 117.
[4] - محمد بن عبد القادر الجزائري، المصدر ذاته، ج2، ص 304.

1835 1836	• ينشئ الأمير مؤسّسة تشريعية يترأّسها مجلس الشّورى الأعلى[2]. –صكّ العملة والبدء بتصنيع الأسلحة والذّخيرة[3]. • 30 ماي : وقّع الأمير على معاهدة تافنة مع الجنرال " **بيجو**" **Peugeot** بعد مرحلة طويلة من المفاوضات وتبادل الرّسائل[4]. وقد سمحت الفترة الممتدّة من 1837م–1839م للأمير **عبد القادر** بوضع اللبنة الأولى لدولته، " فأنشأ تنظيما إداريا محكما "[5]. وهو
التاريخ	**الحـــدث**
1838 1842–1839 1843	يدرك أنّه لابدّ وأن يتجدّد الصّراع ضدّ الاستعمار الفرنسي. • أعاد الأمير التنظيم الإداري والاقتصادي لدولته وقد أولاهما اهتماما كبيرا. • تمّ نقض معاهدة تافنة واستأنفت الحرب بعد أن عزل " **بيجو**" وعيّن الماريشال " **فالي**" **Velley** مكانه. –استمرار المعارك بدون هوادة ولا انقطاع. –إتباع سياسة الأرض المحروقة. • **16 ماي :** استيلاء الدّوق " **دومال**" على زمالة الأمير، وكانت المصيبة الكبرى الّتي وُجّهت للمقاومة الوطنيّة، يقول عنها ابنه **محمد:**

[1] ـ ناصر الدّين سعيدوني، عصر الأمير عبد القادر الجزائري، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود، د.ط، البابطين للإبداع الشّعري، الكويت،2000، ص 161.
[2] ـ محمد بن عبد القادر الجزائري، المصدر نفسه، ج1، ص135.
[3] ـ محمد بن عبد القادر الجزائري، المصدر ذاته، ج1، ص171.
[4] ـ بسّام العسلي، الأمير عبد القادر الجزائري، ط2، دار النفائس، بيروت-لبنان-، 1986، ص122.
[5] ـ ناصر الدّين سعيدوني، عصر الأمير عبد القادر، مرجع سابق، ص123.

	"...إنّها واقعة سقوط الزّمالة، كانت من أعظم الوقائع الّتي لا تؤدّي العبارة تفصيلها ولا يدرك اللّسان تحصيلها" [1]. حيث انسحب سلطان العرب متأثّرا بجروحه أمام العدوّ الّذي كان يلاحقه[2]. -لجوء الأمير عبد القادر إلى المغرب.
1844	• توقيع معاهدة السّلام في " **طنجة**"- المغرب-، حيث تمّ التّصريح بأنّ **عبد القادر** خرج عن القانون في الجزائر والمغرب[3].
1845	• 22 سبتمبر: انتصار الأمير **عبد القادر** انتصارا عظيما أمام الفرنسيّين في معركة "سيدي إبراهيم". -محاصرة الأمير وملاحقته أينما ولّى، حينما تحالف ضدّه أمير
التاريخ	**الحـــــــدث**
	مرّاكش.
1846	• محاولة فاشلة قام بها الأمير لتحريض بلاد القبائل.
1847	• معركة طاحنة يوم 15 ديسمبر على ضفاف نهر ملوية حصلت بين الجيشين الشقيقين (المغرب -الجزائر)، تكبّد فيها المغاربة خسائر فادحة، و" الّتي دخلها الأمير عبد القادر مضطرّا بعد أن كاتب علماء مصر بشأن موقف سلطان المغرب منه، فأفتوا بقتاله"[4]. -بعد انتهاء هذه المعركة، انصرف الأمير وقد أيقن بانتشار سلكه و ذهاب ملكه، خاصة وأنّ الجنرال" **لامورسيار Amorsiere**" كان

[1] - محمد بن عبد القادر الجزائري، تحفة الزائر، ج1، مصدر سابق، ص280.

[2] - Yacine Kateb, Abdel Kader et l'indépendance Algérienne, Entreprise nationale du livre, Alger, 1984, p64.

[3] - تحت تهديد فرنسا اضطر مولاي عبد الرحمن بن هاشم إلى عقد صلح مع فرنسا في 10 سبتمبر 1844م بشروط مخزية أملاها عليه الجنرال "بيجو" من بينها: طرد الأمير من الأراضي المراكشية والقبض عليه ... من أجل سجنه أو قتله أو تسليمه (أنظر: يحيى بوعزيز، ثورات الجزائر في القرنين 19-20، ط1، دار البعث، الجزائر، 1980، ص22)

[4] - محمد بن عبد القادر الجزائري، تحفة الزّائر،ج1، مصدر سابق، ص497.

	يتربّص به غير بعيد من مكان المعركة، وسدّ عليه جميع السّبل، علم الأمير أنّ ساعة النّهاية قد آنت، ففكّر وشاور واستخار الله في إلقاء السّلاح[1]. –الأمير **عبد القادر** يوقف القتال بشروط مع السلطات الفرنسية، وذلك بعدما ضاقت به السّبل وأصبح الاستمرار في الكفاح أقرب إلى الانتحار، بعد أن خذله المحيط القريب والبعيد. –بعث الأمير رسولا منه إلى الجنرال" **لامورسيار**" حتّى يشهد هذا الفصل التّاريخي وقد أعطى هذا الأخير ميثاقا ووعد بقبول كلّ شروطه، وتمّ الإتّفاق على ما يلي: * أن يحملوه مع جميع عائلته إلى "عكا " أو "الإسكندرية". * أن لا يعترضوا لمن يريد السّفر معه من الضّبّاط والعساكر. * أنّ الّذي يبقى منهم في الوطن يكون آمنا على نفسه.
التّاريخ	**الحـــدث**
	– تم الإبرام على اتّفاق وقف القتال، والتوقيع على هذه الاتفاقية وفق شروطها كان يوم: 15 محرّم 1264هـ/ 23 ديسمبر 1847م.[2] وبذلك طويت صفحة مجيدة من صفحات الجهاد المقدّس الّذي حمل لواءه الأمير عبد القادر منذ سبعة عشر عاما وستّة أشهر وثمانية أيّام [3]، والّذي بقي نبراسا اقتدت به الأجيال بعده. –ولكن الفرنسيّين أخلّوا بوعدهم بسجنهم للأمير عبد القادر خمس سنوات في مختلف السّجون بما فيها قصر " أمبواز" ففي:

[1] - محمد بن عبد القادر الجزائري، المصدر نفسه، ص280.
[2] - محمد بن عبد القادر الجزائري، ج1، المصدر نفسه، ص 498.
[3] - محمد السّيّد الوزير، الأمير عبد القادر الجزائري ثقافته وأثرها في أدبه، مكتبة الملك فيصل الإسلامية، د.ط، 1984م، ص50.

1848	• أوّل يناير: أرست الباخرة الّتي كانت تقلّ الأمير ومن معه في مرسى "طولون" بدل مسيرها إلى الشّرق. –21 أفريل: تمّ نقله وأصحابه إلى سراية " **بو**" **Pau**، ومن ثمّ إلى قلعة "**أمبواز**" والّتي أقام فيها أربع سنوات" تفرّغ فيها لما اختار من الموضوعات العلميّة من قبل (في قلعة أمبواز)، كما عمل على التّدريس والإفاضة والبيان والتّثبت لإفادة خاصّة البالغين نحو ثمانين فردا. وهكذا وجد الأمير عزاءه بين الكتب والعلوم والعبادة.[1]
1852	• 16 أكتوبر: قام **نابليون الثالث** بزيارة الأمير عبد القادر شخصيا بـ" أمبواز"، حيث أثنى على الأمير ومدح فيه خصال الصّبر والتجلّد الّتي أبداها خلال فترة أسره بإطلاق سراحه مشترطا عليه ألاّ يفكّر مطلقا في
التاريخ	**الحـــــــــدث**
	العودة إلى الجزائر، فكان له ذلك. –بعد قيامه بمختلف الجولات في فرنسا غادرها معزّزا مكرّما يوم 13 ديسمبر قاصدا الشّرق.[2]
1853	• وصل الأمير الأستانة (**اسطنبول)** عن طريق "صقلية" وقد دخلها يوم الجمعة في الثامن من يناير[3]. وفور وصوله زار ضريح الصّحابي الجليل" **أبي أيّوب خالد بن زيد الأنصاري** "*– رضي الله عنه–، ذلك

[1] - عبد الرّزاق بن السبع، الأمير عبد القادر وأدبه، مؤسّسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشّعري، د.ط، د.تا، ص51.

[2] - محمد السيّد الوزير، الأمير عبد القادر الجزائري ثقافته وأثرها في أدبه، مرجع سابق، ص63.

[3] - محمد بن عبد القادر الجزائري، تحفة الزّائر، ج2، مصدر سابق، ص 757.

* **أبي أيّوب خالد بن زيد الأنصاري:** صحابي من الأنصار من بني غنم بن مالك بن النجار من الخزرج.

** **مصطفى رشيد باشا**:ولد في 13 مارس 1800، وتوفي في 7 يناير 1858. وهو صدر أعظم ودبلوماسي ورجل دولة، ويعد أحد أهم رجال الدّولة العثمانية.

التاريخ	الحـــــدث
	وتوجّه إلى جامع صوفيا حيث قابل **مصطفى رشيد باشا** ** – رحمه الله– الّذي أكرمه وأحسن استقباله. –انقضت عشرة أيام في الأستانة ليغادرها الأمير متوجّها إلى " **بورصة**" حيث امتدّت إقامته فيها ما يقارب السّنتين والنّصف، قضاها في القراءة والتّدريس وفي كتابة " كتابه الموسوم بـ: **ذكرى العاقل وتنبيه الغافل** الّذي قدّمه إلى المجمّع العلمي الفرنسيّ في باريس بعد أن انتهى من تأليفه يوم 14 رمضان 1271هـ/ لـ31 أيّار 1854م".[1]
1855	• غادر الأمير" بورصة" متّجها إلى دمشق الفيحاء عاصمة بني أميّة، خاصّة بعد الزّلزال الّذي هزّ "بورصة" سنة 1855م. وقد صدرت الأوامر إلى **والي دمشق** باستقبال الأمير عبد القادر أحسن استقبال، "وبإعداد محلّ لائق به وبعائلته ومن معه ".[2]
1859	• بعد استقرار الأمير بدمشق ولمدّة أربع سنوات لم يكدّر صفو هذه الحياة الهادئة سوى أحداث الفتنة الطّائفية الكبرى الّتي وقعت بين الدّروز[3] والموارنة[4] والّتي اتّسمت بالخطورة حتّى كادت أن تنشب حربا دامية.
1860	• أبرز موقف إنساني للأمير هو حمايته للنّصارى في الفتنة الّتي حدثت

[1] - فؤاد صالح السّيد، الأمير عبد القادر متصوّفا وشاعرا، مرجع سابق، ص 97.
[2] - محمد بن عبد القادر الجزائري، تحفة الزّائر، ج2، مصدر سابق، ص65.
[3] - **الدروز**: يسمون أنفسهم الموحدون وهم عرقية دينية باطنية تدين بمذهب التوحيد ذو التعاليم الباطنية؛ وتعود أصول المذهب الدرزي إلى الإسماعيلية، إحدى المذاهب الشيعية.
[4] - **الموارنة**:هي مجموعة دينية، تقطن في سواحل بلاد الشام تتبع الكنيسة المارونية. تعود تسميتهم إلى الراهب السرياني "مارون" الذي عاش في شمال سوريا خلال القرن الرابع.

في دمشق " يوم 12 ذي الحجة عام 1276هـ الموافق لـ 10 يوليو 1860" [1]حيث امتدّ لهيبها لتصبح مذبحة كبرى أودت بحياة الكثير من النّاس، وكانت التّضحيات حتّى من قبل الجزائريين وقد استمرّت قائمة أربعة عشر يوما رغم ما بذله الأمير لإيقاف الفتنة. وتوّجت هذه المجهودات الإنسانية بنتائج باهرة دعت الجميع إلى إكباره والإعجاب به وبنبل أخلاقه وعلوّ نفسه، وتقديرا لهذا الموقف النّبيل انهالت على الأمير رسائل الشّكر والامتنان من كافّة أنحاء العالم مصحوبة " بالنّياشين وشارات الفخر والتّقدير من جميع ملوك ورؤساء الدّول" [2]. فقد انتهت هذه المأساة الّتي استطاع فيها الأمير ومعاونوه إنقاذ خمسة عشر ألف نسمة ينتمون إلى الكنيسة الشّرقيّة من موت محتّم.	

وما من مؤرّخ تحدّث عن الجزائر في عصورها الحديثة إلّا وأشاد بالأمير **عبد القادر**؛ ونوّه بفضله ومكانته حتى غدا هذا الأمير معلما من معالم المغرب العربي، بما له من مآثر بطولية ملحمية سجّلها التّاريخ. فقد جاهد من منظور ديني ووطني وبذل ما في وسعه في مقاومة الغزاة بالرّغم من تأكّده من صعوبة النّصر عليهم نتيجة عدم تكافئ ميزان القوى، ولم يرد أن يخذل شعبه الّذي عقد له الزّعامة. واستمرّ في الجهاد خلال الفترة الممتدة بين "1832-1847". وقد ترك الأمير في كلّ الأمكنة الّتي حارب فيها فرنسا آثارا مازالت تذكّرنا به إلى يومنا هذا، حيث أقيمت له النّصب التّذكارية، وسمّيت باسمه الأحياء والقرى والشّوارع.

[1] - عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر وأدبه، مرجع سابق، ص 57.
[2] - يحيى بوعزيز، الأمير عبد القادر رائد الكفاح الجزائري، مرجع سابق، ص72.

ولعلّ أكثر ما جلب إليه تقدير العالم واحترامه أنّه لم يكن رجل حرب فقط بل رجل مؤمن، مسالم ذو مشاعر إنسانية نبيلة، وإنّ الدّور الّذي أدّاه في إطفاء جذور فتنة الشّام سنة 1860م أكبر دليل على ذلك، حيث أنقذ آلاف المسيحيين من انتقام المسلمين المتعصّبين لما له من مكانة مرموقة وكلمة مسموعة بين سكّان الشّام. إذ لم يعرف الأمير مجاهدا وسياسيا فحسب، ولم يبرز للنّاس عالما وزعيما أو مصلحا أو قائدا أو صوفيا فقط بل كان يجمع كل ذلك في نفسه الشّماء، فقد بدأ حياته في بيت علم وصلاح فنشأ" نشأة دينية ترتكز على الأخذ بأسباب العلم المشفوع بالعمل"[1]. كما كان شخصية دبلوماسية، إذ ارتبط بعلاقات شخصية مع أعلام عصره من رجال الفكر والسّياسة والدّين والجيش.

والملاحظ أنّه من الصّعب التّعرض لسيرة الأمير عبد القادر، إذ لا يمكن الإلمام بجميع جوانب شخصيّته نظرا لكثرة أحداث الصّراع الّذي خاضه ضدّ الغزاة من جهة، ومن جهة أخرى لغزارة تراثه الفكري، هذا ويمكن القول أيضا أن الصّعوبة الخاصّة لتتبّع حياة الأمير **عبد القادر** قد تعود إلى احتجاب شخصيّته الحقيقية وراء الأسطورة الوطنية الجزائرية، بينما كانت حياته الفعلية كليّا نوعا من السّر الروحي حتّى وهو يمارس دوره في تسيير الشؤون العامّة " فهو في صميمه كأنه غائب عن العالم، وهذا ما كان **ماكس فيبر**[2] " يدعوه النموذج المثالي للبراعة – الدينية: أن تكون في صميم الحياة الاجتماعيّة وأنت خارج عنها"[3].

كما تجدر الإشارة إلى قضيّة مهمّة في حياة الأمير عبد القادر لاختلاف الآراء وتباين الأقوال فيها والمتعلّقة بانضمامه إلى الجمعيّة الماسونية وذلك في نقاط :

---

[1] نزار أباظة، الأمير عبد القادر الجزائري العالم المجاهد ، دار الفكر المعاصر، ط 1 ، بيروت- لبنان-، 1994،ص05

[2] - ماكسيميليان كارل إميل فيبر (21 أبريل 1864–14 يونيو1920 عالم ألماني في الاقتصاد والسياسة، وأحد مؤسسي علم الاجتماع الحديث ودراسة الإدارة العامة في مؤسسات الدولة، أهم أعماله،كتاب" الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية" و" السياسة كمهنة".

[3] - برونو إتيين، الأمير عبد القادر الجزائري، ترجمة: المهندس ميشيل خوري، دار الفارابي، ط2 ، لبنان،1997، ص11

➢ أنّ ابنه الأمير **محمّد** حين تطرّق إلى حياة الأمير عبد القادر في كتابه الموسوم بـ" تحفة الزّائر" وبالرّغم من تعرّضه إلى كلّ كبيرة وصغيرة حول حياة والده إلاّ أنّه لم يتطرّق إطلاقا لهذا الجانب.

➢ أنّ " **تشرشل**" مؤلّف "**حياة الأمير عبد القادر** " يذكر بصريح العبارة "...أنّ الجمعيّة الماسونية في الإسكندريّة قد سارعت بالتّرحيب بالعضو الجديد الشّهير، فقد دُعي المحفل الماسوني المعروف بـ" **محفل الأهرام** " للاجتماع خصّيصا لهذه المناسبة ... ودخل **عبد القادر** في هذا النّظام الصّوفي الغامض... وقد كان اسمه الرّمزي بعد انضمامه **هنري الرّابع**"[1].

➢ هذا، وقد ردّ **محمد بن سعيد** – حفيد الأمير **عبد القادر**– في مقال نشر موسوم بـ" الأمير **عبد القادر** والجمعية الماسونية" ردّا حاسما وبأدلّة ملموسة تنفي انضمام الأمير إلى الجمعية، قائلا:" وعلى كلّ من يدّعي انضمام الأمير إليها، أن يبرز هذه الوثائق الرّاهنة مطبوعة نسخها على الحجر، وما من أحد يجهل خطّ الأمير وإمضاءه" [2]. فالماسونية حركة أممية، في بدايتها كانت ذات أبعاد إنسانيّة تدعو إلى التّفاهم بين الشّعوب والتّسامح ونشر الثّقافة والعلم، ومقاومة النّزاعات العدوانية، بحيث" أدّت هذه الأفكار إلى انخراط كثير من المفكّرين والزّعماء العالميين على غرار: **محمد عبده** و**جمال الدّين الأفغاني** "[3]. ونحن نرى أنّ سكوت **الأمير محمد** وبعض المادحين للأمير **عبد القادر** دليل على أنّ انتماء الأمير عبد القادر إلى الماسونية[4] مجرّد إشاعات للإطاحة به من طرف أعدائه

أمّا بخصوص إقامته بدمشق، فقد استقر الأمير ما شاء له الله بها، وكان حينها ميّالا إلى التّأمّل والدّراسة والذّكر كما كان من حين إلى آخر يشدّ الرّحال للقيام بزيارة مناطق معيّنة.

[1] - الطّاهر بن عائشة، الجوانب الحسّاسة في حياة الأمير عبد القادر، مجلّة ألوان الجزائر، العدد54، 1983، ص30.
[2] - محمد بن سعيد الجزائري، الأمير عبد القادر والجمعية الماسونية، مجلّة الحقائق، مج2، ج2،دمشق، 1929، ص 78.
[3] - الطّاهر بن عائشة، الجوانب الحسّاسة في حياة الأمير عبد القادر، مرجع سابق، ص30.
[4] - **الماسونية**: تنظيم أو جمعية سرّية لها طقوسها، وليست زاوية خيرية مفتوحة للغرباء والسابلة، وقد انخُدع بشعاراتها البرّاقة في الحرّية والإنسانية والتّسامح والأخوّة.(أنظر: تاريخ الجزائر الثقافي لأبو القاسم سعد الله، ج4، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان-، 1998م، ص 422.)

ففي 10 أفريل 1865م قام بزيارة بيروت فالأستانة (اسطنبول)، حيث أكرمت الدّولة العليّة نُزله حيث مكث بها شهرين، ثمّ بارحها إلى فرنسا فزار **مرسيليا** و**ليون** و**باريس**، ومن فرنسا توجّه إلى لندن حيث أقام بها أيّاما، ثمّ رجع إلى باريس ومنها إلى دمشق. وكان مهرجان افتتاح قناة السّويس فرصة للأمير ليزور أرض الكنانة ثانية، حيث لبّى الدّعوة الّتي وجّهت له لحضور هذا الحدث التّاريخي المهم، بجانب الملوك والوزراء، وكان ذلك عام 1869[1]. عاد بعدها إلى دمشق وقد أصبح الأمير شخصيّة عالميّة تحظى بالتّقدير في كلّ مكان حلّ به. وعاش بقيّة حياته في عزلة تامّة قضاها في الدّراسة وقد انتهج طريق الصّوفية. وهكذا ظلّ الأمير في سنواته الأخيرة بالمنفى بدمشق بين علم يزيده اطّلاعا وتفتّحا على الأمور الدّينية والدّنيوية، وسفر بين البلدان العربية والأوروبية، واتّصال بالزّعماء والقادة والعلماء والحكّام في العالم، وعبادة وتهجّد، وكتابة للشّعر ومن خلال محتويات ديوانه يتبيّن لنا بأنّ شعر الأمير يمكن تصنيفه حسب مراحل حياته إلى ثلاثة أقسام، قِسم قاله بالجزائر أيام الجهاد، وقسم ثان قاله وهو بـ" **أمبواز**" أسيرا، ونجد الأمير في شعر هذه المرحلة ضارعا لله، متوسّلا برسوله أن يزيل عنه آلامه، متشوّقا إلى الأهل والأصدقاء وأحيانا يكون متغزّلا غزلا عفيفا، أو واصفا ما في البداوة من طهر وصفاء، وما في الحضارة من زيف ونفاق، وقسم ثالث قاله بعد إطلاق سراحه، وتطرق فيه إلى كل الموضوعات التّقليدية المعروفة من مدح، وتهنئة، ووصف، وغزل وتصوف، وما يجدر الإشارة إليه أن الكثير من الفنّانين استوحوا من قصائد الأمير عبد القادر أجواء لوحاتهم .

كان الأمير يتمتّع بصحّة جيّدة في شبابه وشيخوخته على الرّغم ممّا تحمّله من مصائب الزّمن من جهاد وكفاح وأسر في سبيل الله والوطن إلى أن أصيب في آخر أيّامه بورم في خصيته يمنعه من الإسراع في المشي إلى جانب إصابته بمرض الكلى والمثانة. مع ذلك" لم يظهر ضجرا ولا تأوّها قط ولا ترك الصّلاة في وقت من الأوقات" [2] حيث استمرّ الأطبّاء

[1] ـ ناصر الدّين سعيدوني، عصر الأمير عبد القادر الجزائري، مرجع سابق، ص 117.
[2] ـ محمد بن عبد القادر الجزائري، تحفة الزّائر، ج2، مصدر سابق، ص856.

يتردّدون عليه 15 يوما إلى أن نُقل إلى فسيح جنان مولاه في" السّاعة السّابعة من ليلة التّاسع عشر رجب 1300هـ الموافق لـ 14 ماي 1883م"[1] عن عمر يناهز 79 حولا. واهتزّت دمشق وما جاورها لهذا المصاب الجلل، وسرعان ما ذاع الخبر في جميع أنحاء العالم، فعمّ الحزن والأسى كلّ من عرف **عبد القادر** على اختلاف مللهم ونحلهم ورثاه الأدباء والشّعراء أحرّ رثاء. دفن في جنازة مهيبة في" الصّالحيّة" إلى جوار الإمام الصّوفي "**محي الدّين بن العربي**"، ثمّ نقل إلى وطنه الجزائر في احتفال شعبي ورسمي مهيب يوم 04 جويلية 1966م[2].

على الرغم من المحطات البارزة في حياة **الأمير عبد القادر** الجزائري التي توجب علينا ذكرها في هذه الدراسة، وهي كثيرة ولها تفاصيلها والخوض فيها ذو شجون، إلا أنّ ما تجدر الإشارة إليه، أن هذه الدراسة لم تتناول **الأمير عبد القادر** تاريخيا، وإنما هي مقاربة فنية نحاول فيها تسليط الضوء على صورة **الأمير عبد القادر**؛ من حيث كانت موضوعا للفنانين الذين اهتموا برسمه سواء الغربيين أو العرب خاصة منهم الجزائريين أبناء جلدته، فقد يعتري هذا البحث نقص من الجانب التاريخي، ونحن إذ نجري هذه الدراسة نكون قد أسقطنا كثيرا من الحيثيات ذات التعلق التاريخي، سواء تعمّدا منا لأنها لا تخدم صميم الموضوع، وإما تكون قد سقطت منا سهوا ولو أنها كانت ستعرض جانبا من جوانب البحث، وفي مجمل القول فإن الاهتمام بالجانب الفني لصورة **الأمير عبد القادر** كان أولى من غيره بالاهتمام والتدوين بين دفتي هذا البحث.

2.1 الوصف الفيزيائيّ للأمير:

إنّ أبرز شخصية تتبادر إلى الذّهن عندما تذكر الجزائر المعاصرة هي شخصية الأمير **عبد القادر** الجزائري فقد احتل مكانة مرموقة في سجل عظماء التاريخ، ويعتبر بحق من

[1] - محمد بن عبد القادر الجزائري، المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[2] - محمد ناصر، منتخبات من شعر الأمير عبد القادر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، د.ط، د.تا، ص12.

الشخصيات الفذة التي طبعت عصرها وكان لها تأثير في معاصريها وفي الأجيال اللاحقة. وذلك بما قام به الأمير من أعمال وما سجله من مواقف وما ساهم به من منجزات.. وربط كل ذلك بالصّفات الّتي طبعت شخصيته.

وقد حظي الأمير **عبد القادر** بوصف العديد ممن اتصل بهم أو تعرف إليهم أو تعامل معهم، فكانوا في مجملهم يشيدون بخصاله ويفتخرون بسجاياه ويقدّرون مواقفه ويعتزون ببطولاته وهذا ما يتطلب منا في إطار رسم صورة صادقة ومعبرة لهذه الشخصية المتميزة، الرجوع إلى كتابات هؤلاء والاستشهاد بها. فهي فضلا عن الأوصاف الّتي تتضمّنها فهي تساعد أيضا على تحديد أبعاد شخصية الأمير عبد القادر والتّعرف على سر نجاحه.

هذا وإنّ الجانب اللاّفت للانتباه في شخصيته هو فروسيته وما يتّصل بها من حنكة، فقد ولع الأمير منذ شبابه بركوب الخيل ومارس منذ صغره الصيد. ولم يشغله عن ممارسة هواية الفروسية سوى قراءة الكتب والانزواء للعبادة والذّكر. فقد وصفه الألماني "**موريتس فاغنر**" بقوله: " كان فارسا متمرسا يقضي الساعات الطويلة على ظهر جواده ويحرص على المطالعة والالتزام بالعبادة، ولا تكاد السّبحة تبتعد عن أصابعه" [1]. ولم يكن **عبد القادر** فارسا مهيبا فحسب بل إنّ تفوّقه المدهش كان في كلّ متطلّبات الفروسية الّتي توجب العين القويّة واليد الثابتة والرّجولة الحقة، فكان حديث كل أولائك الّذين عرفوه. حيث كان يلمس كتف فرسه بصدره ويضع إحدى يديه على ظهر الفرس ثمّ يقفز إلى الجانب الآخر. كما كان يدفع الفرس إلى أكبر سرعة ممكنة ثمّ ينزع قدميه عن المهماز، ويقف على السّرج ويطلق النّار على هدفه بدقّة عجيبة. وبلمسته الخفيفة الماهرة يثني الفرس العربي المدرّب ركبتيه، أو يمشي مسافات على رجليه الخلفيتين بينما تضرب قائمتاه الأماميتان في الهواء أو يلوّح ويقفز بهما كالغزال، وأنه غالبا ما كان يركب جوادا فاحم السّواد، وهو اللّون الّذي كان يفضّله لأنّه

[1] ـ ناصر الدين سعيدوني، عصر الأمير عبد القادر الجزائري، الطباعة والتنفيذ أحمد متولي وأحمد جاسم، 2000، ص184.

عادة يدلّ على استعدادات ممتازة ولأنّه يشكل تباينا مع بياض برنسه يجعله محطّ جميع الأنظار. وفي هذا يقول الجنرال "**بيجو**" **Bugeaud** الذي أجرى مقابلة مع لأمير **عبد القادر** للمرة الأولى والأخيرة إثر التوقيع على معاهدة تافنة (31 ماي1837م على حدود واد تافنة)، "هذه الشهادة مأخوذة من رسالة موجهة إلى "**مولي**" **Molé** (رئيس مجلس الإدارة) حيث كانت موجزة تكشف عن الانطباع الذي لديه عن الأمير **عبد القادر** ، حيث قال أنّ الأمير كان على بعد خطوات قليلة على حصان أسود جميل والذي كان يتعامل معه ببراعة كبيرة، في بعض الأحيان يجعله يرفع أقدامه الأربعة مرة واحدة، وأحيانا أخرى يرفع قدميه الخلفيتين" [1]. ويبدو جليا أن الجنرال " **بيجو**" معجب بشكل خاص بمواهب الفروسية للأمير **عبد القادر** . وقد مثّل هذا عاملا هامّا في حياته وهو ذلك الفراغ المثير من الوقت الّذي كان يقضيه النّبلاء الجزائريون بحماس يفوق الحماس الّذي يدخل به هواتنا حلبة السّباق.

كما كان الأمير **عبد القادر** فارسا بالسّيف والقلم فهو حسب تعبير الأستاذ " **سعد الله**": "سطّر بسيفه الأحداث الوطنية والمعارك العسكرية، وسطّر بقلمه الصّفحات الفكريّة والوقائع التّاريخية"[2]، وهو في كلّ أعماله الحربية ومواقفه الجهادية يتمثّل بأبطال العرب والإسلام

إنّ الفروسية الّتي طبعت سلوك الأمير **عبد القادر** والأخلاق الإسلامية الّتي تحكمت في مواقفه جعلته يعطي المثل بنفسه وأسرته في توليه شؤون المسلمين. ويلزم معاونيه أن يتحلّوا بالمساواة والعدل والإحسان

أمّا الملكات العقليّة للأمير **عبد القادر** عندما كان ولدا فقد كانت تدلّ على نبوغ غير عادي، فقد كان يقرأ ويكتب عندما كان في الخامسة من عمره، وعند بلوغه الثانية عشرة أصبح متمكّنا من القرآن والحديث وأصول الشّريعة. وبعد سنتين حصل على تسمية (حافظ) وذلك يعني أنّه أصبح يستطيع ترتيل القرآن الكريم عن ظهر قلب. وفي هذه المرحلة بدأ يعطي

[1] - Paul Azan (colonel), op.cit, p95.

[2] - ناصر الدين سعيدوني، عصر الأمير عبد القادر الجزائري، مرجع سابق، ص184.

دروسا في جامع الأسرة حيث كان يعقّب ويفسّر أصعب وأعمق الآيات والشّواهد. لقد كان طموحه الأكبر في شبابه هو أن يصبح مرابطا، مثل والده الّذي كان يحبّه

كما اشتهر **عبد القادر** في السّابعة عشرة من عمره ومقارنة بزملائه بقوة عجيبة ونشاط واضح. فهيئته المتكاملة المتناسقة، وتركيب عظامه وصدره العريض الغائر، كلّها قد شكّلت إطارا جسمانيا لا يعرف الكلال‌ة وقادر على احتمال أشقّ المتاعب. أمّا كساؤه فكان بسيطا وصريحا. وليس سوى سلاحه يظهر الزّينة. إنّ هذه المرافق مع المنح الّتي خصّت بها الطّبيعة شخصه، قد أعطت لمظهره مهابة يصعب التّعبير عنها.

هذا، وفيما يخص شهود العيان من الفرنسيين لدينا شهادتين لـ" **ليون روش**" [1] **Léon Roches** مقتطفة من سيرته الذاتية[2]، ومن الطّبيعي أن تكون هذه الشهادة مركزية – إذا جاز التّعبير– **فليون روش** هو الرّجل الّذي أتيحت له فرصة الاقتراب من الأمير **عبد القادر**. الشّهادة الأولى مأخوذة من رسالة مؤرّخة في 16 ديسمبر 1837م، والّتي نشرت على نطاق واسع سنة 1883م – يعني سنة بعد وفاة الأمير–، كانت موجّهة إلى صديق، أمّا الثانية تتعلق بحدث وقع خلال حملة "عين ماضي" – مريض يصل إلى خيمة الأمير **عبد القادر** الذي عمل على تهدئته وعلاجه–، حيث يقول **ليون روش** واصفا الأمير" أنّ بشرته بيضاء إلى شحوب غير لامع، وجبهته واسعة وعالية، حواجب سوداء رقيقة ومقوّسة بشكل جميل تعلوها عيونا **زرقاء** كبيرة فتنتني، أنف ظريف ومعقوف قليلا، شفتاه رقيقتين، لحيته سوداء حريرية تؤطّر قليلا الشّكل البيضاوي لوجهه، وشم صغير بين الحاجبين يبرز نقاء جبينه، يده الرقيقة والصغيرة بيضاء بشكل ملحوظ والأوردة (العروق) الزرقاء مثل الأخاديد، حيث تنتهي أصابعه الطويلة النحيلة بأظافر زهرية متقنة، لا يتجاوز حجمه خمسة أقدام ولكن نظامه

[1] - **ليون روش**: (1809-1901) مواطن من **"غرونوبل" Grenoble** انتقل إلى الجزائر حيث انضم إلى والده في عام 1832م بعد التوقيع على معاهدة تافنة، ولأسباب غير واضحة انضم إلى معسكر الأمير عبد القادر حيث مكث فيه لأكثر من سنة، وضع نفسه في خدمته كمترجم . وقد اعتنق الإسلام واتخذ **عمر بن روش** اسما له. وأصبح أمينا للأمير حتى استئناف الأعمال العدائية بعد عامين. (**أحمد بويردن**، ص 73)

[2] - Léon Roche, Trente-deux ans àtravers l'Islam (1832-1864), 2 vol, Paris, Firmin-Didot, 1884.

العضلي يشير إلى قوة عظيمة، أما رداءه فكان حايك أبيض من الصوف الأبيض الرفيع، وقميص من القطن وفوقها قميص من الصوف من نفس اللّون. وأنّ الحايك (الّذي يشمل الجسم) يلفّ الرّأس أيضا وتتواجد عليه لفافات من خيط صغير مصنوع من شعر الإبل، وبرنوس أبيض يغطى ببرنوس بنّي، كان هذا زيه ككل. يحمل دائما مسبحة سوداء صغيرة في يده اليمنى التي يسحبها بسرعة، وعندما يستمع ما زال فمه يعطي الكلمات المكرسة من الصلاة "[1].

كما وصفه ضابط الأركان (**Pellissier de Reynaud**) "**سانت**" **Saint Cyrien** الذي كان يعرف الجزائر جيدا حيث أقام بها من 1832م إلى 1842م، وهو مؤلف كتاب "حوليات جزائرية" والذي تمّ نشره بين 1836م و1839م حيث يعد من أهمّ الكتب الّتي اطّلع عليها في السّنوات الأولى من غزو الجزائر. كان على ما يبدو أحد الضبّاط الّذين رافقوا الجنرال "**بيجو**" أثناء الاجتماع مع الأمير في حدود "**وادي تافنة**" (1 جوان 1837)[2]، حيث قال:

" أنّ الأمير آنذاك كان يبلغ من العمر ثمانية وعشرون سنة، كان متوسط الطول بوزن قليل، يتمتّع بطبيعة حلوة روحية مميزة، عيناه جميلتان جدا، لحيته نادرة وسوداء، أسنانه مرتبة بشكل سيء تحمل علامات زرقاء، يديه جميلتين، يجعل رأسه مائلا قليلا من جهة كتفه الأيسر، أخلاقه نقية ومؤثّرة ومليئة بالأدب والكرامة. نادرا ما يسلّم نفسه للغضب...كل شخصيته مغرية إلى درجة أنّه من الصّعب معرفته دون حبّه.. فعبد القادر يمثّل شجاعة عظيمة، وتفكيره تنظيمي أكثر من كونه عسكري، وعلى الرّغم من أن روحه مغموسة بشدة في الظروف الصعبة التي غالبا ما وجد فيها نفسه، كانت لديه لحظات قليلة من الاكتئاب... غالبا ما كان يرتدي زيه العربي البسيط دون أي زخرفة أو علامة كرامة، كان يعرض الرّفاهية فقط على أسلحته وخيوله.. . يحب الأمير الدّراسة كثيرا حيث كان يكرّس لها

[1] - Ahmed Bouyerdene, Abd El-Kader par ses contemporains fragments d'un portrait, Ibis press, p73-74.

[2] - Ahmed Bouyerdene, Abd El-Kader par ses contemporains fragments d'un portrait, même référence, p77.

لحظات الفراغ القليلة التي تتركه لها حياته المرتبكة. لديه مكتبة صغيرة تتبعه في جميع رحلاته. ويظهر على الأمير **عبد القادر** أنّ لديه أفكارا دينيّة وإلهية لكنّه لم يكن متعصّبا، وأنّه لا يخشى التّحدّث إلى المسيحيين حول أمور الدّين ويفعل ذلك دون مرارة وبأدب، إنّه رجل صادق لديه مبادئ راسخة من الأخلاق، وإنّه مراقب دقيق لكلامه، لا شيء أبعد عن شخصيته من القسوة... كما أنّ محادثته حيويّة ورائعة.. لقد صغنا من هذا الرّجل الرّائع صورة لا نعدها إطراء، و هي الّتي سيعترف بها جميع أولائك الّذين شاهدوا الأصل عن كثب"[1].

كما حُدّدت أوصاف الأمير **عبد القادر** في العديد من المؤلّفات نلخّصها فيما يلي: " أنّه مربوع القامة[2] حيث كان طوله متوسّط ولكنّه منسجم الأجزاء – إذ عرف باعتدال الجسم–، أمّا وجهه المائل قليلا على الكتف اليسرى فيعدّ من الوجوه الّتي لها تأثير وتجلب الأنظار من اللحظات الأولى، فإشعاع الرّوح لديه أكثر من الجمال المتوقّد، إنّه يتّصف بزهد عميق وكلّ صفاته تعطيه رونقا يعجز اللّسان عن وصفه، وتوحي بالهيبة والمودّة. أمّا ملامحه كانت جذّابة لوسامته المعبّرة الّتي كادت تكون جمالا أنثويا، وكان أسود الشعر، كث اللّحية، أقنى الأنف، أمّا شفتاه فمنحوتتان بدقّة ومضغوطتان قليلا تنبسان بتحفّظ مهيب، **أشهل** العينين"[3] تبرز رقّة وصفاء الملامح العربيّة الجميلة. وفي بعض المراجع نجد أنّ لديه عينان صافيتان في لون **البندق**، تحت جبهة عريضة في بياض الرّخام، مع نعومة مكتومة وحزينة تتألّقان بأشعّة العبقريّة والذكاء، أمّا مشيته فمهيبة وحركاته قليلة حيث كان متواضعا، جهوري الصوت قليل الكلام ولكن عندما يتكلّم نشعر في الحين بأنّه خطيب كبير، فكلامه سهل مفعم بالحياة وصوته هزّاز وودود، قوي اللّهجة، وهو مع ذلك كان يتّصف بالبشاشة والتّأدّب حيث كان لين الطّبع إذ اتّسم طبعه بكثير من الأدب الطّيّب وهو في الغالب عطوف. يفضّل

[1] - E.Pellissier de Reynaud, op.cit, vol.II, p385.

[2] - ناصر الدين سعيدوني، عصر الأمير عبد القادر الجزائري، مرجع سابق، ص180.

[3] - ناصر الدين سعيدوني، عصر الأمير عبد القادر الجزائري، المرجع نفسه،ص180.

الابتعاد عن مظاهر التكلّف والفخامة، ويميل أكثر إلى حياة الزّهد. وعندما ننظر إلى يديه الرّقيقتين فإنّنا نندهش من كونهما استطاعتا حمل سيف الحرب بقوّة كبيرة، ولكنّنا نفهم بأنّهما كانتا تعرفان القيادة

وتجدر الإشارة إلى مظهره الخارجي سواء فيما اتصل بهندامه أو فيما يتعلق بتصوفه، إنّ هيئته ومظهره وكلّ شيء فيه يتنفّس الظّرافة والهدوء، والنّبل والجلالة عبر برنسه ناصع البياض، وبساطته الملكيّة وعبر ذلك الوجه الهادئ، فمن أخمص الأقدام إلى أقصى الشّعرات نرى الرّوح ونحسّ العنصر. وقد عرف عنه أنّه: [1] يكره الجشع والإسراف ويميل إلى التّقشف. أمّا لباسه فيتّسم بكثير من الكرامة، "يقتصر على قميصين أحدهما من القطن والآخر من الصوف مع عمامة ولحاف من الوبر يغطي رأسه ويلف رقبته، وقد يضع عند الحاجة برنسا أبيض حسبما لاحظه **موريتس فاغنر** الّذي وصف حياة الأمير؛ عندما تعرّف إليه عن قرب"[2]. أمّا **زكي بوزيد** فيذكر في مؤلّفه أنّ الأمير **عبد القادر** يمتلك بصر العقاب؛ وأنّ كلّ تقاسيم وجهه متّسمة بالعبقريّة وبالطّاقة الّتي تلطّفها الحلاوة، والقوّة الّتي تغطّيها الأناقة وجمال المنطق..[3].

كان الأمير **عبد القادر** وهو في الرّابعة والعشرين من عمره يرأس دولة غزا الاستعمار نصفها، وكانت المهمّة الّتي تنتظره أبعد ما تكون عن المهمّة المشجّعة، بيد أنّها لم تكن تخيفه. فمنذ أمد بعيد وهو يحلم بأعمال ومعارك ضخمة . مثل هذا الإيمان كان يملأ حناياه إلى درجة أنّ أوّل خطبة حماسيّة ألقاها بعد يومين من مبايعته أثارت الحماس وسط المحاربين. كانت سمعة نجل "**محيي الدّين**" تسبقه كحكيم وبطل. نادرا ما بلغ مراهق رصانته وحماسه. إضافة إلى ذلك فإنّ "بنيته قويّة وقامته ممشوقة ووجهه معبّر ومليء بالنّبل، عينه

[1] - ناصر الدين سعيدوني، عصر الأمير عبد القادر الجزائري، مرجع سابق، ص181.
[2] - ناصر الدين سعيدوني، عصر الأمير عبد القادر الجزائري، مرجع سابق، ص 181.
[3] - عن زكي بوزيد، الأمير عبد القادر – ملحمة الحكمة -، منشورات زكي بوزيد، ص54 (أوجين دوسيفري- نابليون الثالث وعبد القادر- مارتنون 1853).

السّوداء الدّاكنة ترى بعيدا وبوضوح، وهو نحيف لكنّه مفتول العضلات، تحت قفطانه يحمل سيفا وسبحة من **الآبنوس**[1] وأحاديث النّبي – صلى الله عليه وسلّم –. يقضي أوقات فراغه في التّأمّل أو الصّيد، يهتمّ بالخيل الّتي كتب عنها في منفاه دراسة مهمّة. يحبّ النّقاش، يتحمّس للفلسفة ويجيد **علم الكلام**[2]. طبعه الذي كان يفضّل العزلة جعل أصدقاءه قلائل كما أنّه لم يكن له أيّ صديق حميم، كان كلّ الّذين يقتربّون منه يهابونه حتّى الشّيوخ والطّاعنين في السّن.

كما كان هذا المفكّر والنّاسك رجل عملي رائع، فقراراته كانت فوريّة ونهائيّة، وإيمانه بالقضاء والقدر وما تشبّع به في تعليمه الفلسفيّ الإسلاميّ يحميه من الأحداث. وعلاوة على ذلك فهو يقدّم العمل على الحثّ. مآثره راحت تغذي أحاديث الشّجعان حيث كان يريهم مدافع العدو، دافعا حصانه أمام القنابل الّتي يراها تثير الغبار حوله فيهزأ منها. يشارك بنفسه في أشغال المعسكر، ينعش شجاعة الجرحى من قومه بأن يقرأ لهم آيات بيّنات من القرآن الكريم والّتي تتحدّث بذل النّفس في سبيل القضيّة، هذا هو سلطان العرب بعد سقوط الجزائر العاصمة بقليل[3].

ويعدّ المؤلف الألماني **يوهان كارل بيرنيت**[4] شاهد عيان، حيث سجّل كلّ ما حفظته ذاكرته من وقائع وأحداث. إذ شارك بنفسه في هذه المعارك وأبدى فيها شجاعة كبيرة وبطولة فائقة في الدّفاع عن الدّين الإسلامي ضدّ المسيحيين. هو نفسه يعترف في كتابه الّذي نشره ببرلين عام 1840م والموسوم بـ:" **ثلاث سنوات من حياة ألماني بين العرب**" بأنّه لم يكن ينوي أن

[1] - **الآبنوس**: خشب صلب أسود كثيف، يتميز بملمس ناعم وله شكل أملس للغاية عند صقله مما يجعله ذو قيمة كخشب مزخرف.

[2] - **علم الكلام**: عرفه عددٌ من علماء الكلام على أنه العلم الذي يُستطاع بواسطته إثبات العقائد الدينيّة، مكتسباً مقدرته تلك من أدلّتها اليقينيّة – القرآن والسنة – لردّ وردع الشبهات وإقامة الحجج.

[3] - عن: زكي بوزيد، الأمير عبد القادر- ملحمة الحكمة-، مرجع سابق، ص 78. (كاتب ياسين، عبد القادر واستقلال الجزائر، منشورات النّهضة، الجزائر، 1948).

[4] - يوهان كارل بيرنيت، الأمير عبد القادر، ترجمة تاريخية، شركة دار الأمة للطباعة والنشر، ط1، 2008الجزائر، ص12.

يظهر مثل هذه الشّجاعة وإنّما كان يريد أن يموت بسرعة حتى يتخلص من حياة الأسر ويستريح من الحنين إلى أبويه وإخوته... كما قدّم في كتابه معلومات جديدة وتفاصيل كثيرة عن الأحداث التي عاشها في الجزائر أثناء هذه الحقبة الزمنية خاصة ما يتصل منها بحياته الشخصية وعلاقاته مع الجزائريين وعلى رأسهم الأمير **عبد القادر** وخلفاؤه والمقربون إليه أولئك الّذين أحبّهم بصدق وإخلاص [1]، مقدّما وصفا حقيقيا – على ما يبدو– للأمير **عبد القادر**"، وكان ذلك بعد أن استدعي إليه ليترجم رسالة بالفرنسية، فقال عنه: وعندما دخلت على السلطان لم أقبّل يده على الطريقة العربية، فألقى عليّ نظرة نافذة احتملتها دون أن أشعر بالارتباك، كان قد جلس متربعا فوق بسط صوفية والتف في حائك (وهو رداء أبيض يلف حول الجسم والرأس بطريقة خاصة) وارتدى برنس أزرق، وتحزم بحزام أحمر غرز فيه مسدسان مذهبان، كما ارتدى سروالا أبيض ينتهي عند حد الرّكبة، وانتعل حذاء للركوب من جلد فاخر ذي لون بني مائل إلى الحمرة، ينتهي به لباسه المميز. وكان خلفه سيف مسند إلى الجدار مذهّب الغمد والمقبض. أمّا لباسه نفسه فلم يكن فيه أي أثر للذّهب والفضّة.

والأمير عبد القادر رجل شابّ في حوالي الثّلاثين من عمره وهو قصير القامة، رشيق الجسم، أبيض اللّون يرتسم النبل والحلم على ملامح وجهه. وكانت عيناه ذا لون **أزرق رمادي** ولكنّهما برّاقتان، ولحيته سوداء منتظمة وأسنانه الّتي انكسرت إحدى ثناياها سليمة ناصعة البياض، وكان صوته عميقا به نعومة ورقة، يحمل وشما صغيرا فوق جبينه وخدّه الأيمن ويده اليمنى". وينتقل المؤلّف بعدها – في الفصول الموالية– إلى الحديث عن دهاء الأمير وشجاعته وعن شخصيته بشكل عام. كما تحدث عن ثقافته وتمكّنه من اللغة العربية والأدب العربي وقراءته لدواوين الشعر العربي. وعن أسرته وعن أسلوب حياته وطريقة معيشته البسيطة في المأكل واللّباس على حد سواء. وهي الصفات الّتي جعلت منه في نظره أميرا عظيما.

[1] - يوهان كارل بيرنيت، الأمير عبد القادر، المرجع نفسه، ص08.

هذا، وإنّ ملامح شخصية الأمير **عبد القادر** لا تكتمل إلاّ بالتّعرض لجانب التّصوّف في حياته، "هذا الجانب الّذي أصبح الطّابع المميّز لحياته في ديار الهجرة بالمشرق، وإن كان قد تشرّبه منذ طفولته في زاوية أبيه بالقيطنة، والتزم به عند زيارته لضريح القطب سيدي عبد القادر الكيلاني ببغداد مع أبيه وهو شاب يافع (1825)"[1]. ولقد تعمّقت نزعة التّصوّف في نفسه أثناء سجنه في فرنسا، وأصبحت غالبة عليه عند تحوّله إلى دمشق وانقطاعه وتفرّغه لمطالعة كتب الصّوفية. كما كانت إقامته بالحجاز مدّة سنة ونصف (1862) نقطة تحوّل حاسمة في سلوك الأمير **عبد القادر** التصوّفي، فانكبّ فيها على العبادة بعمق الإيمان. هذا، ويعكس ميل الأمير إلى الزّهد واستغراقه في التّأمل نوعية ثقافته ونظرته إلى الوجود وتقييمه للعلاقات الإنسانية وموقفه من الأديان.

إذًا كل من التقى بالأمير **عبد القادر**؛ انغرست بذاكرته بعض ميزاته البارزة؛ على غرار الابتهالات الّتي عبّر عنها من خلال زيه الصّوفي التّقليدي والمسبحة في يده، ثمّ العناصر الّتي أثارها التّشبيه بشخصية راهب في القرون الوسطى، وأكثر من ذلك الشّكل الهادئ للمسيح خاصة نظرة عيونه. وقد مكّنتنا المختارات الّتي جمعت من طرف الباحث " **أحمد بويردن**" للعديد من شهود العيان؛ من ملاحظة الاختلافات في هذا الصّدد، وهي تشمل خاصة لون عيني الأمير **عبد القادر**، وسيظهر ذلك جليا من خلال تناول مختلف الأعمال الفنية التي تناولت شخصيته موضوعا لها.

3.1 الجانب التّرميزي الّذي اصطنعته دولة الأمير عبد القادر:

إذا ما حاولنا التّعرف قليلا على الجانب الاعتباري التّرميزي الّذي اصطنعته دولة الأمير عبد القادر؛ وهي تسعى لتثبيت قواعدها على الأرض وفي وجدان الأهالي، وجب علينا أن نقف عند أهمّ الشّارات الرّمزية الّتي سعى الأمير من خلالها إلى التّعبير عن رسالة حكمه

[1] - ناصر الدين سعيدوني، عصر الأمير عبد القادر الجزائري، مرجع سابق، ص187.

وسياسة دولته. ويتّخذ الرّمز مظاهر وصورا عدّة فقد يكون علامة معنوية أو قوة مادية أو فرض نظام.. إلخ. إذ يوجد أصناف عدة ومستويات كثيرة تتميّز بالصّبغة الرّمزية تتّخذها مراتب الدّولة تدليلا على نفسها وترسيخا لوجودها وسلطتها

إنّ العلامات الّتي وسم بها الأمير عبد القادر مرافق الدّولة، وأدوات السّلطة إنّما كانت علامات معبّرة، وكانت رسالتها التّرميزية واضحة حيث كانت مقاصدها تركز على غاية سامية ؛هي بناء الدّولة ولحم الوحدة القومية، ولعل ما في مقدمة تلك الشّارات زيّه العسكري وراية دولته والّتي سيسعى الفنّان من خلالها إلى بلوغ أهداف معينة (رسالة) بصورة سافرة وحية في أعماله الفنّية.

ا. **الرّاية:** مما جرت عليه الأعراف الحضارية أنّ الرّاية هي شارة القوة والسيادة؛ حيث لازمت مسيرة الملوك، وخفقت فوق صفوف الجند في سلمهم وحربهم، وتعد مظهرا من مظاهر العزة وعلامة الرّسوخ. وقد عرّفت بأنّها " قطعة قماش منقوش عليها رمز أو رموز للدلالة على قبيلة أو عشيرة، أو دولة وقد عرفت بعدّة تسميات منها اللّواء.. وكانت الغاية من استعمالها جمع الشّمل وتوحيد الكلمة، فإذا رفعت علت الرّؤوس وغلا في النّفوس الاندفاع للمعارك.. . ومن الأعراف والتّقاليد أنّ الرّاية هي رمز للقوّة والسّيادة، وعرف المسار التّاريخي للجهاد في الإسلام منذ عهد سيّد الخلق وخاتم الأنبياء – عليه أزكى الصّلوات والتّسليم–" [1]. وما يهمّنا في هذا المقام هو الحديث عن راية الدولة في عهد الأمير **عبد القادر**، فنظرا لأهمّيتها في الحروب أثناء المعارك الفاصلة حيث استعملت كوسيلة للنّداء في بعض المعارك الحاسمة، باعتبارها أقوى "شارات تعريف قومية، عمل الأمير على استحداث دلالة خصوصيتها ضمن الهيئة الحضارية والإقليمية وفي إطار سلك الجندية"[2]. وقد رمز إلى جهاده في النّصف الأوّل من ثلاثينيات القرن 19م براية عملاقة ذات اللّون الأسود. ومن المرجّح أنّه اتّخذها أسوة

[1] ـ صالح بن قربة، دراسة: الرايات والأعلام في التاريخ العسكري الإسلامي، من خلال المصادر التاريخية والأثرية، ص02.

[2] ـ عشراتي سليمان، الأمير عبد القادر السياسي، ط2، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004، ص148.

بالرّسول – صلى الله عليه وسلم– الّذي كانت رايته سوداء [1]. وسلّمت لمتحف الجيش عام 1970م من قبل الفرنسي **Jack Chevally**[2].

وهي مصنوعة من قماش أسود رقيق ذي مسحة ملساء قابل للف والرّفرفة، يحفّها شريط باللون البرتقالي المصفر، تضم المساحة السّوداء منها عبارتين بخط النّسخ، أوّلهما كانت **لا إله إلاّ الله محمد رسول الله**، والثانية نصّها: **نصر من الله وفتح قريب – وبشّر المؤمنين يا محمد**. أمّا الكتابة السّفلية فقد نفّذت داخل إطار هندسي (عبارة مكونة من حروف متراكبة يتعذّر فهمها).. محاطة بخمس دوائر صغيرة، كل دائرة تحصر اسم أحد الصّحابة – رضوان الله عليهم–. بالإضافة إلى بعض العناصر الزّخرفية النّباتية على غرار الأزهار.

الألوان ودلالتها

اللّون الأسود: اتّخذ الأمير راية سوداء أسوة براية الجهاد الخاصة بالرّسول عليه الصلاة والسلام، وقد تبنى هذا اللّون العديد من أمراء الإمارات الإسلامية لراياتهم وأعلامهم [3]. وهذا

[1] - عائشة حنفي، البنود والأعلام البحرية بالجزائر في العهد العثماني، دراسات تراثية، العدد 5، الجزء 2، 2014، ص 304.

[2] - **Jack Chevally**: مثقف فرنسي ورث الراية عن جده الّذي كان ضابطا بالجيش الفرنسي في عهد الأمير **عبد القادر**.

[3] - عشراتي سليمان، الأمير عبد القادر السياسي، مرجع سابق، ص 149.

اللّون في الوجدان العاطفي للإنسان يعطي صورة من الحزن على بلد يريد الخلاص بالجهاد والتّضحية.

أمّا النّصوص الكتابية فقد طرزت **باللون الذّهبي**، وقد أشار **ابن خلدون** أنّ ملوك بلاد المغرب الأوّلين؛ لم يختصّوا راياتهم بلون واحد بل وشوها بالذّهب والحرير الخالص" [1] وكانت هذه رايته الأولى. أمّا رايته الثّانية فقد اتّخذها بعد تولّيه زعامة المقاومة الشّعبية المسلّحة في غرب الجزائر ووسطها. وهي خضراء اللّون مصنوعة من الحرير، شمل عرضها ثلاثة مساحات، مساحتان بالأخضر تتوسطهما مساحة بيضاء، رسمت عليها يد مبسوطة أحيطت في شكل نصف مستدير بالشعارات التالية: نصر من الله وفتح قريب– ناصر الدين **عبد القادر** بن محي الدين.[2]

دلالات ألوانها

اللّون الأخضر: يتواجد أعلى الرّاية وأسفلها وهو من أكثر الألوان التي استعملها الفنان المسلم في منتجاته الفنية، وقد ورد أيضا في القرآن الكريم؛ ليدل على لباس أهل الجنّة وما ينتظر المسلمين من نعيم (وقد رأينا هذا فيما سبق –دلالات الألوان–)."وهو رمز للخصب المادي والروحي على حد سواء، وقد اتخذه الأمير **عبد القادر** لونا لرايته إذ يرمز للرّخاء والازدهار"[3].

[1] ـ صالح بن قربة، دراسة: الرايات والأعلام في التاريخ العسكري الإسلامي، مرجع سابق، ص 05.
[2] ـ ياسين عبد الناصر، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2006م، ص238.
[3] ـ عائشة حنفي، البنود والأعلام البحرية بالجزائر في العهد العثماني، مرجع سابق، ص 309.

الأبيض: حيث كان وسط الراية أبيضا، هذا اللون الذي يرمز إلى الصّفاء والنّقاء فاللون الأبيض مظهر التجليات المادية والمعنوية المعبرة عن الوجدان الإسلامي، وقد ورد في أحد عشر موقعا في القرآن الكريم. كما أحبّه **الرسول** –عليه الصّلاة والسّلام– وارتداه. ويرمز هذا اللون للسّلام الّذي طالما كان يناشد الأمير من أجل تحقيقه فاتّخذه رمزا لراية دولته. لا عجب فاللّونين الأخضر والأبيض هما من أقرب الألوان إلى الوجدان الجمعي الإسلامي لارتباطهما بروحية الأمّة.

اللّون الذّهبي: ويتمثّل في الكتابة والرّسم، هذا الأخير الّذي يعبر عن يد مبسوطة، ومما لا ريب فيه أن رمز اليد يحتمّل تفسيرات عديدة، إذ لها دلالتها (اليد) في الحس الثقافي الشعبي. "فالخامسة هي حرز مادي يفيد معنى الاستعاذة ودفع الشرّ. ولها أيضا دلالة الرقة واللين والمسالمة، فاليد العزلاء المفتوحة إنّما هي رمز للقلب المفتوح والصّدر المنشرح الطافح بالمحبّة"[1].

وظهور الرّاية بهذه الهيئة ذات الجذور الجلية في التراث، كان لها أيضا بعد سياسي فهي ترمز إلى ميلاد دولة جزائرية مستقلة عن التّبعية للخلافة العثمانية، وهي ترتبط كذلك بالحال السياسية حيث بويع الأمير رائدا للمقاومة ودليل ذلك الشّعار الخاص بالرايتين كلتيهما (نصر من الله وفتح قريب).

إذًا يمكننا القول أنّ الرّاية في روحها وفلسفتها تقوم على التّوحيد من خلال الشّهادة وروح الجهاد، وكذا الألوان ودلالاتها الخاصّة لتخليص البلد من الاحتلال الفرنسي.

أ. **الزيّ العسكري للأمير عبد القادر** : إنّ اللّباس النظامي والعسكري للأمة ظلت تحدّده إلى وقت ليس بالبعيد الطبيعة الأرضية، وأيضا الذائّقة الجماعية والحضارية لتلك الأمة أو الشعب، "فالزّي العسكري علامة مؤسساتية حيوية منوط بها الإعراب عن القوّة؛ وتجسيد شأن الدّولة الوطنية" [2]. ونفس الشّيء يقال عن لون الزيّ الخاص بأمّة تطغى على موطنها

[1] ـ عشراتي سليمان، الأمير عبد القادر السياسي، مرجع سابق، ص 134.
[2] ـ عشراتي سليمان، الأمير عبد القادر السياسي، مرجع سابق، ص 136.

الخضرة والنماء النباتي، كما هو شأن دول الشّمال الّتي يغلب على ألوان أزياء عسكريتها الرّواء والخضرة الغابية انسجاما مع البيئة الطبيعية هناك. ولذا لابد أن نقرأ في الألوان الّتي اختارتها دولة الأمير لزيّها العسكريّ، إيحاء ودلالة لها صلة بالمنحى الوجداني العام للأمّة. وقد كان الزيّ العسكري الأميري على أصناف ثلاثة على الأقل، وذلك بحسب وحدات الأركان. لكن الخاصيّة اللّونية الّتي اشتركت فيها هي خاصية الحمرة والسواد، واللّذان يرمزان إلى الحمية والنصر في وجدان الأمّة، وإنّ سمات الزيّ والشارة القومية والوطنية الّتي اتّخذها الأمير لتحديد شارة عدّته، وشعار دولته والّتي أسبغها على مؤسّساته رمزا للسّيادة، ارتبطت بخلفية أدبية ومعنوية موصولة بسيكولوجية الأهالي، وبتراثهم وبذائقتهم الجمعية وحضارتهم وقد كان حرص الأمير على ترجيح البعد المعنوي التّحسيسي لدى الناس واضحا، بحيث رأيناه يشفع الرسم بالخط في صورة الشارات وأشكالها، وذلك في رتب الجند وصنعه للعملة وفي الأوسمة وفي مظاهر البروتوكول الأخرى، والّتي اتّخذها الأمير من الذّهب والفضّة، كانت ترفع على الكتفين وعلى جانب مقدّمة الرّأس تحمل عبارة" أشهد أن لا إله إلا الله محمد رسول الله" في جهة، وفي الجهة الأخرى عبارة " الصّبر مفتاح الفرج".

4.1 الأمير عبد القادر موضوعا في الأعمال الفنّية:

في الحقيقة كثيرا ما نتحدث عن صورة الأمير عبد القادر وكأنّها صورة ثابتة ساكنة لا تتغيّر، غير أنّ الحقيقة هي أنّ الأمير شخصيّة تطوّرية عبر الزّمن. فصورة الأمير في سنوات ثلاثينيات القرن التّاسع عشر ليست نفسها في أربعينيات هـ ولا حتّى في ستّينياته .. إلى وفاته. وهذا يعني أنّ الصّورة الّتي تتكوّن في أذهان الأفراد لا تظلّ ثابتة في معالمها؛ بلا أيّ تغيّر في مختلف الظّروف والأحوال لأنّها عمليّة ديناميكيّة وليست عمليّة ساكنة، ولذلك فهي (الصّورة) لا تتّصف بالثّبات والجمود، وإنّما تتّسم بالمرونة والتّفاعل المستمر، فتتطوّر، تنمو، تتّسع، تتعدّد، تتعمّق وتُقبل طوال الحياة. وبالتّالي فإنّ صورته سواء كانت في الفنّ التّشكيلي(لوحات فنّية، صور فوتوغرافية، منحوتات..)، أو من خلال الكتابات الّتي وردت عن

شخصيته عبر العديد من المؤلّفات، تتطوّر وتتغيّر مع مرور الوقت هي الأخرى. والاختلاف يكون بحسب المواقف والأحداث التّاريخية، وأيضا تبعا لطبيعة الرّسام أو الفنّان. فإذا كان هذا الأخير (الفنّان) من محبّي الأمير فالأكيد أنّه سيقدّم صورة إيجابيّة عنه، بل مثاليّة في بعض الأحيان، أمّا إذا لم يكن من مناصريه فقطعا سيعكس صورة سلبية عنه.

وسنتطرق فيما يلي إلى عملية جمع أو جرد لأهمّ وأشهر الأعمال الفنّية الّتي مثّلت صورته (الأمير عبد القادر) وذلك على مستوى العالم وعبر مختلف الفنون.

1.4.1 فن النحت: يعدّ العمل المجسّم من أقدم الفنون الّتي تطرّق إليها الإنسان، حيث قام بالرّسم والحفر والتّلوين عاكسا من خلال ذلك انفعالاته وأحاسيسه على جدران الكهوف خاصّة، إذ تعكس هذه الأخيرة مدى تفاعل الإنسان مع المادّة والبيئة المحيطة به.

ومع بداية القرن العشرين أصبح الفنّ أكثر شموليّة وعالميّة من حيث المضمون والشّكل، ليتماشى مع التّقنية والفكر الحديث، فقد ظهرت أعمال مجسّمة يمكن اعتبارها تكوينا عضويا ليس فقط كعمل في حدّ ذاته ولكن لما ينقله من خبرة الحياة. حيث يذكر **أبو زيد** نقلا عن "**مايكل أنجلو**" " إنّ الحياة تبدو كأنّها تتحرّك داخل الحجر" [1]. و إنّ الفنّان المبدع بعيد كلّ البعد عن محاولة تقليد الشّكل الظّاهر للطّبيعة إذ يجعل الخامة مشبّعة بصفات تكون وليدة انفعال، هذه الأخيرة هي الصّفة الّتي تلازم صفة التّكوين العضوي

وينقسم العمل المجسّم إلى ثلاثة أنواع كما بيّنها "**المصري**"[2]:

* النّحت كامل التّجسيم: وفيه يكون العمل المجسّم محاطا بالفراغ من جميع الزّوايا (أي أنّ للعمل الفنّي ثلاثة أبعاد)

[1] - أبو زيد عبد الوهاب محمد ، التكوينات الفراغية في النحت الحديث ومدى الإفادة منها في التربية الفنية، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 1984، ص74.
[2] - المصري عبد الرحمن، شوقي شوكيني، فن النحت، دار الأمل، 1990، القاهرة، ص 98.

* النّحت البارز: هو الّذي تكون فيه الأشكال البارزة ملتصقة بالأرضية.

* النّحت الغائر : تكون فيه الأشكال غائرة في الأرضيّة وهو أقلّ استعمالا.

وفيما يخص تماثيل الأمير **عبد القادر** فإنّها تنتشر في العديد من مناطق الجزائر كما هي موجودة في مختلف عواصم بلدان العالم؛ إذ تحمل العديد من شوارعها الكبرى اسمه، على غرار الأعمال الآتية

الصورة 06: تمثل تمثال كبير من البرونز للأمير **عبد القادر**[1]، يزيّن مدخل متحف الجيش في رياض الفتح بالجزائر العاصمة.

الصورة 07: تمثال واقف للأمير **عبد القادر**، نحت معاصر بمدينة مكسيكو. وقد تم تدشينه في سبتمبر 1983م من قبل الحكومة المكسيكية[2].

الصورة 08: صورة تمثل تحرير الأمير **عبد القادر**، 1852 (شخصيات بالشّمع)، متحف التّاريخ لمدينة " تور" (فرنسا).

الصورة 09: تدشين صعدة الأمير **عبد القادر** (في قصر أمبواز)

من اليسار إلى اليمين: سعادة **إدريس الجزائري أحمد** حفيد الأمير، والسيد **كريستيان غيون** رئيس بلدية أمبواز وتمثال يمثل الأمير من إعداد فنّان أمبوازي غير معروف[3].

الصورة 10: تمثال كامل للأمير **عبد القادر** بالسّاحة المسمّاة على اسمه في مدينة معسكر.

الصورة 11: تمثال خيلي للأمير **عبد القادر** بمدينة معسكر.

[1] - زكي بوزيد، الأمير عبد القادر، ملحمة الحكمة، منشورات CPS ، رياض الفتح، مركز الفنون – رواق الخدمات -، الجزائر، دتا، ص16.

[2] - من خلال مقابلة أجريت مع السيد بن دعماش عبد القادر، رئيس المجلس الوطني للآداب والفنون، بمكتبة الحامة، الجزائر العاصمة، يوم 05 نوفمبر 2017.

[3]- زكي بوزيد، الأمير عبد القادر، مرجع سابق، ص296.

فبعد مرور اثنا عشر عاما تقريبا على نيل استقلال الجزائر، تم استبدال تمثال الجنرال "**بيجو**" الممتل على حصان يقف على أرجله الخلفية بتمثال للأمير **عبد القادر** [1]، وكان يتواجد هذا الأخير بالجزائر العاصمة ثم تم نقله إلى مدينة معسكر.

الصورة 12 تمثال خيلي للأمير **عبد القادر** وقد تم تمثيله حاملا سيفه، بساحة تحمل اسمه بالجزائر العاصمة.[2].

في الخامس من شهر جويلية عام 1982م "عيد الشباب والاستقلال"، نصب هذا التمثال في شارع **العربي بن مهيدي** بقلب الجزائر العاصمة، وكان النحات البولوني "**ماريان كونييتشني**" **Marian Adam Konieczny**[3] هو من أبدع هذه التحفة، التي تصوّر الأمير راكبًا جوادَه وحاملًا سيفَه باتجاه البحر.

الصورة 13 و14[4]: نحت بارز لخيالين في حالة هجوم.

الصورة 15: رأس الأمير من البرونز، مجموعة المتحف المركزي للجيش، الجزائر[5].

الصورة 16: تمثال نصفي للأمير **عبد القادر** ، مجموعة متحف المجاهد، برياض الفتح –الجزائر–.[6]

الصورة 17: تمثال نصفي من الرخام يمثل الأمير **عبد القادر**(مجموعة خاصة "**جنيف**").[7]

[1] - Mahfoud Kaddache, L'émir Abdelkader, Alger, Coll, Art et culture, SNED, 1974.

[2] - زكي بوزيد، الأمير عبد القادر، المرجع نفسه، ص100.

[3] - **Marian Adam Konieczny**: (13 جانفي 1930م- 25جويلية 2017) نحات بولوني، تخرج عام 1953 من أكاديمية الفنون الجميلة Cracovie، كان أستاذا وعميدا للأكاديمية من عام 1972 إلى عام 1981. وقد نحت العديد من المعالم الرائعة ، وفي مختلف دول العالم.

[4] - زكي بوزيد، الأمير عبد القادر، مرجع سابق، ص101.

[5] - زكي بوزيد، الأمير عبد القادر، المرجع نفسه ، ص27.

[6] - زكي بوزيد، الأمير عبد القادر، المرجع ذاته، ص54.

[7] - زكي بوزيد، الأمير عبد القادر، نفس المرجع، ص121.

الصورة 18: تمثال نصفي للأمير من البرونز" القرن العشرون"، مجموعة CPS للنّشر –الجزائر–.

الصورة 19: تمثال نصفي للأمير **عبد القادر**، حيث أطلق اسم هذا الأخير على ساحة في "**كركاس**" **Caracas** بفنزويلا وقد نصبوا فيها تمثال للأمير عام 2012.

الصورة 20: تمثال نصفي للأمير **عبد القادر** بالعاصمة الأرجنتينية "**بيونس إيرس**" الّذي تم تدشينه في شهر نوفمبر سنة 2017.

- كما يتواجد تمثال آخر كامل للأمير **عبد القادر** على قمة جبل من جبال **بني شقران** على بعد حوالي 6 كلم عن مدينة معسكر، على يسار طريق (معسكر وهران)، قبل الوصول إلى هذا التمثال نجد 132 درجة وهذا حسب سنوات مكوث الاستعمار الفرنسي بالجزائر، غير أنه لم يتم الحصول على صورة له.

تجدر الإشارة عند هذا المستوى من البحث إلى أنّه وبالرّغم من المجهودات المبذولة غير أنّنا لم نتوصّل إلى معلومات كافية حول تماثيل الأمير **عبد القادر** الموجودة على مستوى مدينتي الجزائر العاصمة ومعسكر حيث تلقينا وعودا من هيئات مختلفة ب هما (معسكر والجزائر العاصمة) لتدعيم هذا البحث غير أنّه لم يحصل ذلك. وفي المقابل يجب أن أنوّه إلى المساعدة الفائقة التي قدّمت ل نا من طرف مسئولي المتحف المركزي للجيش ومتحف المجاهد بالجزائر العاصمة، وأيضا إلى السيد **نور الدين رحاب**– أمين مكتبة بلدية معسكر–، وإلى كلّ القائمين على مديرية الثقافة بهذه الأخيرة (مدينة معسكر).

- أمّا **المنحوتات البارزة** والّتي تكون فيها الأشكال البارزة ملتصقة بالأرضية، فقد وجدنا:

الصورة 21: [1]**Jean-Baptiste Carpeaux** ، الإمبراطور يستقبل عبد القادر في قصر "**سان كلو**" **بفالنسيان**" **Saint-Clou**، **Valenciennes** "، متحف الفنون الجميلة. معروضات **كاربو** لأول مرة في صالون اللّوحات الفنّية سنة 1853، نحت بارز على الرّخام، أبعاده (1.550 x 2.980 م)

حاول الفنان من خلال هذا العمل الفني تصوير رأفة نابليون الثالث على الأمير **عبد القادر** المسجون في قلعة أمبواز من قبل النظام السابق. "وكأنهم بصدد إقامة مواجهة بين المنافس الشرقي المسلم وبين المحرر الفرنسي الشهم"[2].

* **Jean-Baptiste Carpeaux** ولد في 11 مايو 1827 في" فالنسيان" **Valenciennes** وتوفي في 12 أكتوبر 1875 في "**Courbevoie**"، هو نحات ومصور ورسام فرنسي.

الصورة 22: مشهد موسوم بـ" **سقوط الزمالة** " مجسد في تحفة فنية نحاسية وسط مدينة معسكر.

الصورة 23: مشهد يمثل مبايعة الأمير عبد القادر مجسد في تحفة فنية نحاسية وسط مدينة معسكر متواجدة تحت تمثاله على الحصان مباشرة. حيث تعهّد زعماء قبائل منطقة معسكر الّذين تجمّعوا في سهل "**غريس**" تحت شجرة " **الدردارا**" بالولاء للأمير عبد القادر، وكان عمره آنذاك أربعة وعشرون سنة.

الصورة 24: من بين المعالم الهمة الموجودة بمدينة معسكر وبالتحديد على مستوى "زمالة الأمير **عبد القادر**" (العاصمة المتنقلة) ببلدية **سيدي قادة** (الجد الرّابع للأمير).

وهو النّصب التّذكاري الّذي أقامته فرنسا بعد أزيد من قرن من انتهاء مقاومة الأمير **عبد القادر**. شيّد هذا المعلم يوم 15 أكتوبر سنة 1949م من طرف الوزير الحاكم العام للجزائر

[1] - EXPOSITION DU CENTENAIRE DE LA CONQUÊTE DE L'ALGÉRIE 18 3 068- 1930. MAI-JUIN 1930 PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS (PETIT-PALAIS). CATALOGUE FRANCO SUR DEMANDE – p .55

[2] - De Delacroix à Renoir – L'Algérie des peintres–, Référence précédente, P158.

نايجلان Naegelen ، حيث نجد في واجهته " نحت بارز" لوجه الأمير عبد القادر في شكل دائري. ويشير الباحث في التاريخ الأستاذ "**محمد باغلي**" إلى أن الاستعمار الفرنسي لجأ إلى تشييد هذا النصب في محاولة منه إلى "استعطاف" الأهالي قبل موعد انتخابي آنذاك باعتبار أنّ الأمير **عبد القادر** حارب فرنسا دون هوادة لأزيد من 15 سنة (1832م- 1874م). وكذلك بغرض "امتصاص الاحتقان" الذي كان موجودا في أوساط الجزائريين جراء مجازر 8 ماي 1945 بسطيف وقالمة وخراطة و مناطق أخرى من الوطن والتي ذهب ضحيتها أزيد من 45 ألف شهيد.

وبغض النظر عن تفاصيله التاريخية فانّ المعلم البالغ طوله نحو 10 أمتار ذو اللون البني المائل إلى الاحمرار؛ على غرار اللّون الّذي يطبع القصور المعروفة بالجنوب الجزائري ، يعدّ صفحة مفتوحة للباحثين والزّائرين والسّياح.

<u>الصورة 25</u>: يمثل نصب تذكاري بالسّاحة العامّة لمدينة وهران لتخليد ذكرى الثّورة الجزائريّة، مثّل فيها وجه الأمير عبد القادر "نحت بارز" في شكل دائري وذلك في الجوانب الأربعة لهذا النّصب التّذكاري.

2.4.1 التّصوير الفوتوغرافي:

تعدّ الصورة الفوتوغرافية من أهم الاكتشافات الّتي عرفتها الفترة الأخيرة الّتي أحدثت تغييرا جذريا على مستوى العديد من جوانب الحياة. ففي نهاية القرن التّاسع عشر، وبالإضافة إلى الحملات المتكرّرة على الرّسم الاستشراقي، بدأت معارض الصّور الفوتوغرافية أو بالأحرى معارض الرّسم الفوتوغرافي تشكّل نقيضا لمعارض الرّسم." فابتداء من 1888م وبعد أكثر من أربعين سنة على محاولات تطوير التّصوير الفوتوغرافي أصبح لهذا التطوّر أثره الواضح

على الفنّ التّشكيلي"[1]، حيث أصبحت هناك محاولات جادّة من قبل العديد من الفنّانين في إيجاد مداخل فنّية جديدة من خلال هذا المجال، وذلك بالبحث في إمكاناته وتقنياته ومحاولة الاستفادة منها. فقد وجد الفنّان في التّصوير الفوتوغرافي مادّة غنية لإثراء تعبيره الفنّي عبر العديد من مجالات الفنون التّشكيلية. كما تعد وسيلة اتّصالية إذ تسجّل الحقائق والمعلومات وقد تم تعريفها بـ:" الصّور الثّابتة الفوتوغرافية الّتي تحاول تسجيل العمل المصوّر إلى أقرب درجة ممكنة من الحقيقة الّتي هو عليها من حيث لونه وملمسه وخطوطه وعلاقة عناصره. فهي تحاكي العمل المصوّر الملوّن، وغير الملوّن إلى أقرب درجة ممكنة من الصّدق" [2]. وإنّ من أبرز مميّزاتها: الجمع بين الأبعاد التاريخية الثلاثة: الماضي، الحاضر والمستقبل. لأنّها تحمل حقائق الماضي وتسجل مجريات الحاضر لتكون نافذة المستقبل على الماضي. غير أنّه تجدر الإشارة عند هذا المستوى من البحث إلى أنّ الحقيقة التي لا جدال فيها أنّ العرب هم أوّل من درسوا ظاهرة سقوط صورة الأجسام ووضعوا أسس فن التّصوير الضّوئي من خلال الأبحاث التي قاموا بها لظاهرة الغرفة المظلمة حيث نجد " **أبو جعفر الخازن**" في العصر العباسي[3] هو أوّل فلكي مشهور قد أشار إلى هذه الظّاهرة في كتابة الآلات العجمية المصدرية عام 1060م، عندما كان يرصد كسوف الشّمس داخل غرفته المظلمة. كما ذكر هذا " **أبو الفتح عبد الرحمن**" المنصور في كتابة له عن فلك البصريات عام 1137م[4]. هذا وإنّ من أهمّ وأشهر الصّور الفوتوغرافية الّتي التقطت للأمير **عبد القادر** ما يلي:

---

[1] - جان جبور، الشرق في مرأة الرسم الفرنسي – من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين – 1800–1930، منشورات جزوس برس – طرابلس–، ط1، بيروت–لبنان–، 1992، ص193.

[2] - أحمد عبد الله محمود سيد، مقارنة بعض تأثيرات الصّور الفوتوغرافية الملونة والصور الفوتوغرافية غير الملونة كوسائل تعليمية في دروس التذوق وتاريخ الفن في ميدان التربية الفنية، رسالة ماجستير، المعهد العالي للتربية الفنية، القااهرة – مصر–، 1972، ص11.

[3] - محمود أدهم، مقدمة إلى الصحافة المصورة– الصورة وسيلة اتصال–، د.ط، دار البيضاء، المغرب، دتا، ص15.

[4] - ترجمة عبد الحميد بورايو. مدخل إلى السيميولوجيا (نص . صورة). ديوان المطبوعات الجامعية. جامعة الجزائر، 1995، ص35.

الصورة 26: المصور **مجهول، عبد القادر** ومسؤولون من **قناة السّويس** في "**بورسعيد**"، للتّرحيب **بالإمام شامل**[1] الّذي كان في طريقه إلى مكّة المكرّمة، 1869م.

Photographe inconnu, Abd el-Kader et des fonctionnaires du canal de Suez à Port-Saïd, accueillant l'imam Chamil en route pour La Mecque, 1869.

هذه الصورة موسومة أيضا بـ: **الأمير عبد القادر في بور سعيد** بمناسبة افتتاح قناة السويس[2]، في مؤلف للأميرة بديعة الحسني الجزائري، كما نشرت في الجزائر في ملحق كتاب **لبوعلام سايح** (1997) في دراسته لحياة **الأمير** بالتّوازي مع حياة **الإمام شامل** روح المقاومة القوقازية للاحتلال الروسي. والصورة تحمل إشارة مكتوبة بخط اليد لهذا التاريخ [3]. تبرز استقبال الرجلين في منزل ريفي لأحد موظفي القناة " المهندس **فيليكس لاروش**"، المسؤول عن قسم بور سعيد والمتواجد على يسار الأمير [4]، على يمينه مصري بارز يشبه إلى حد كبير الخديوي في شخصه، إضافة إلى مجموعة من السّياح والتجّار. يجلس أمام الأمير عبد القادر الإمام شامل مرفوقا بحارسه الشيشيني.

"وتعدّ هذه الصّورة صورة تذكارية تعود ليوم 17 نوفمبر 1869 المصادف لتدشين قناة السّويس, ونحن نعلم جيّدا الدّور الكبير الّذي أدّاه الأمير عبد القادر ناطقا رسميا، كما يشهد على ذلك **فرديند دو ليسيبس Ferdinand De Lesseps** الّذي تعرّف على **الأمير عبد**

---

[1] - **الإمام شامل** (1797-1871) قائد سياسي وديني ولد في قرية **غيمري الداغستانية**. في شمال القوقاز، وهو أحد أشهر المقاومين للوجود الروسي في القوقاز، وقد حمل لواء هذه الثورة الإسلامية ربع قرن من الزمن حتى لقب بصقر الجبال، أنظر: (صالح خرفي، الجزائر، 1984، ص 80-81). وهو ثالث أئمة الشيشان وداغستان من 1834 إلى 1859.

[2] - الأميرة بديعة الحسني الجزائري، الأمير عبد القادر الجزائري حياته وفكره، المرجع نفسه، ص 296.

[3] - Bessaïh Boualem, De l'Emir Abdelkader à l'Imam Chamyl, Alger, Ed: Dahleb, 1997, p318-319.

[4] - Montel Nathalie, Chantier du canal de Suez (1859-1869), Le portrait de l'ingénieur Laroche figure dans son ouvrage, Paris, Ed. In Forma/Presses des Ponts et Chaussées, 1998, p95.

القادر أثناء سجنه في " **بو**" سنة 1848م، كما بين ذلك في مقال نشره في سنة 1883م يرثي فيه الأمير"[1].

فقناة السّويس لها بعد رمزي ومفارقة عجيبة فهي تقسم وتوحد في الوقت نفسه، إذ أنّها (القناة) تفصل بين القارتين (آسيا وإفريقيا) وتوحد بين بحرين (الأحمر والمتوسط) ومحيطين (الأطلسي والهندي). في ذات السياق يمثل الأمير عبد القادر البرزخ الرّوحاني الّذي يفصل ويوحد بين الحضارات كما تبينه هذه الصورة الملتقطة في بور سعيد سنة 1869 حيث نرى الأمير يجلس في الوسط أمامه **الإمام الشامل الداغستاني** على يمينه يبدو أنّه **الخديوي إسماعيل** وعلى يساره **فرديند دو ليسيبس**. ما يلفت الانتباه أنّ المشارقة متواجدون على جهة والغربيين على الجهة الأخرى والأمير **عبد القادر** كعادته في الوسط يجسد قيم الوحدة و همزة وصل بين الحضارتين والثقافتين.

ختاما يقول **أحمد بويردن:**" أريد أن أختم بفقرة من كتاب كتبه الأمير عبد القادر أثناء منفاه في مدينة "**بورسا**" التّركية أيّام الدّولة العثمانيّة في بحر 1855م على الأرجح في ظرف تاريخي غير مستقر حيث اندلعت حرب **شبه جزيرة القرم** بين الإمبراطورية العثمانية المسلمة وروسيا الآرثدوكسية إلى جانب بريطانيا (القوات المسيحية ضدّ القوات المسيحية)، هذا الحدث ترك أثرا جليا على الأمير الّذي رأى فيه تجسيدا لانقسام العالم، أضف إلى ذلك الزّلزال الّذي مسّ المنطقة وهدم جزء من بيت إقامته، الأمر الّذي يفسّر على حسب اعتقادنا نوعا من الرؤية الأخروية ونهاية العالم. وقد ذكر ذلك في قوله:" لو كانت لدى المسلمين والمسيحيين إرادة الاستماع إلي، لاستطعت أن أخمد نار الفتنة بينهما بل سيصبحون إخوة داخليا وخارجيا ، ولكنهم لم يولوا أي اهتمام لكلامي فالحكمة الإلهية أقرّت أنّهم لن يتّحدوا

[1] - من خلال مداخلة موسومة بـ" L'émir Abd-el-Kader, une figure de la relation" ألقاها المؤرخ الجزائري أحمد بويرن يوم 27-11-2018 بالمؤتمر الدولي الأوّل و الموسوم بـ.: الأمير عبد القادر الجزائري بين ضفّتين – مدينة معسكر- .(بتصرف)

في رأي واحد، وعودة المسيح عليه السّلام هي من ستضع الحد لاختلافاتهم، هذا وبالرّغم من معجزاته في إحياء الموتى وإرجاع البصر للعميا ن لن يوحدهم بقوله بل سيوحدهم بالسّيف والقوة"[1].

عندما نرى الوضع الحالي للعالم تضح لنا رؤية الأمير الاستشرافية في القرن 21م. فالتّركيبتين الإسلامية والمسيحية تشكّل رهانا قويّا بالنّسبة للأمير عبد القادر، والسؤال الّذي يتخلّل أذهان البعض هو: لِمَ كلّ هذا الاهتمام بالمسيحيّة والإسلام على حساب الدّيانات الأخرى؟

طبعا تركيزه في الحديث على هاتين الدّيانتين له ما يبرره في أيامنا، فحسب 'دراسة استشرافية قام بها مركز البحث الأمريكي **PEW** فإنّ بحدود 2050 الجماعات الدّينية ستنقسم إلى ثلاث: ثلث يمثل المسلمين وثلث يمثل المسيحيين و الثلث الباقي يمثل كل الجماعات المتبقية (الإسلام والمسيحية يمثلان 3/2 البشرية)؛ وما يحاول الأمير عبد القادر قوله هو أنّ الرّهان الأكبر في الوقت الحالي هو تجنّب المواجهة بين العالم الإسلامي والغرب المسيحي وأن المخرج الوحيد هو البحث عن رأي وحيد للمصالحة في إطار العائلة البشرية الواحدة'[2].

تلكم هي طموحات عبد القادر والّتي أكّدها مرارا في رسائله المتعددة في أيّامه الأخيرة والّتي لاحظنا فيها تكرار الاستشهاد بالحديث النّبوي" الخلق عيال الله، وأحب النّاس إلى الله أكثرهم خدمة لخلقه"[3] فالأمير أراد أن يترك رسالة المصالحة والمحبّة للعائلة البشريّة .

[1]- من خلال نفس المداخلة والموسومة بـ:" L'émir Abd-el-Kader, une figure de la relation"، للباحث **أحمد بويردن**.

[2] - المداخلة الموسومة بـ:" L'émir Abd-el-Kader, une figure de la relation"، للباحث **أحمد بويردن**، مرجع سابق

[3] - من خلال نفس المداخلة (للباحث: أحمد بويردن).

الصورة 27: Francis Bedford, Abd el-Kader à Damas, après 1862

فرانسيس بدفورد ، عبد القادر في دمشق ، بعد سنة 1862.

وتعدّ أوّل صورة للأمير في المشرق" أسطورة لا جدال فيها"، عمل خاص للمصوّر الإنجليزي **فرانسيس بدفورد** (1816-1864)، والّذي اختير سنة 1862م لمرافقة الأمير في رحلته إلى الأرض المقدّسة [1]، ومرافقة الوفود الّتي أتت لتكريم الأمير بالعديد من أوسمة الشّرف الملكية. الصّورة يعود تاريخها تحديدا إلى ربيع سنة 1862م[2]، وأكثر شيء ملفت للانتباه في هذه الصّورة هو لباسه الّذي يعطي انطباعا بالزّهد.

وقد" أكّد هذه الصّورة **Baptistin Poujoulat** من خلال شهادة مكتوبة، هذا المؤرّخ الّذي ذهب إلى الأرض المقدّسة من أجل التّزويد بالوثائق حول الحروب الصّليبية خاصّة.. وكان يتمنى أن يكون محرّر إخباري للحدث [3]، وقد التحق بالوفد القادم لإعطاء الأمير بعض الأوسمة، حيث قام بتصويره (الأمير) صورة تشبه تقريبا صورة " **بدفورد**" والّتي تتماشى مع الموجود في هذه الصّورة.

الصورة 28: Étienne Carjat 1865 photographie

إيتيان كارجات، ولد يوم 28 مارس 1828 وتوفي في باريس في 9 مارس 1906م. وهو مصور، صحفي، رسّام كاريكاتوري وشاعر فرنسي.

الصورة 29: "**فيليب جاك بوتو** "، صورة الأمير **عبد القادر** في باريس، كان ذلك سنة 1865م.

Philippe-Jacques Potteau, Photographies d'Abd el-Kader à Paris,1865.

[1] - Dominique Bernasconi, « Mythologie d'Abd el-Kader dans l'iconographie française au XIXe siècle », Gazette des Beaux -Arts, t. LXXVII, n° 1224, 1971, p. 51-62.

[2] - On en retrouve l'image dans une publication universitaire algérienne cf. Karim Rouina, Bibliographie raisonnée sur l'Émir Abdelkader, Oran, OPU, 1985, p 31.

[3] - « Il ne ressemble en aucune manière à la ridicule lithographie qui circule en France avec la prétention d'être son portrait » (Louis-Adrien Berbrugger, « Voyage au camp d'Abd-el-Kader », Revue des Deux Mondes 15 août 1838 ; repris in Algérie 1830-1962, Maisonneuve et Larose, 1999, p. 83).

الصورة 30: لويس جان ديلتون " **Louis Jean Delton**"، صورة الأمير **عبد القادر** مع حاشيته ، باريس يوم 7 سبتمبر 1865[1].

رأي آخر يرى أنّها صورة تذكارية اتّخذت بعد توقيع معاهدة تافنة (30 ماي 1837) بين **الأمير عبد القادر** والجنرال "**بيجو**" بعد معركة سكاك (الجزائر)[2].

الصورة 31: ماير" **Mayer** " و**بيارسون** "**Pierson** "، الأمير **عبد القادر**، سنة 1855م.

فبعد زلزال Brousse مرّ الأمير على فرنسا حيث قضى آخر صيف 1855م بها، وكان مريضا جدّا، ولهذا يبدوا نحيفا جدا. ولكن بعد أحداث دمشق، اشتهرت هذه الصّورة كملصق ثان حيث أعيد إنتاجها بوضع بعض اللّمسات على غرار وسام الشّرف (croix) الّذي يحمله[3].

وفي مؤلّف للأميرة بديعة (حفيدته) دوّنت أنّ هذه الصّورة التقطت بطلب من الإمبراطور البرازيلي بدمشق سنة 1864م[4]. ولهذا هناك أكثر من رأي فيما يخص هذه الصّورة

الصورة 32: Gustave Le Gray, Abd el-Kader à Damas, après 1862

"**غوستاف لو جراي**"، **عبد القادر** في دمشق، بعد عام 1862.

الصورة 33: صورة **للأمير عبد القادر** ، صوّرت من قبل المصور" **كارجات Carjat**"، (21x14.2) سم، الاحتمال الوارد أنّها أخذت للأمير سنة 1852[5]. وقد استعمل في هذه الصورة الورق المملح، موجودة بالمكتبة الوطنية الفرنسية، قسم المطبوعات والتصوير الفوتوغرافي.

---

[1] - Alger des potographes, Edition: ACEPARcom Alger 2000.

[2] - El-Djazai 'Groupe de presse et de comunication, L'Emir Abdel-Kader le fondateur de l'état Algérien, n°02 juin 2012, P22.

[3] - Ahmed Bouyerdene, Abd El-Kader par ses contemporains fragments d'un portrait, Ibis press, p56.

[4] - الأميرة بديعة الحسني الجزائري، الأمير عبد القادر الجزائري حياته وفكره – وما بدلوا تبديلا-، تر: أبو القاسم سعد الله، ج1، ط2، دار الوعي للنشر والتوزيع، 2012، ص 303.

[5] – De Delacroix à Renoir – L'Algérie des peintres–, Référence précédente, P146.

تتعلق هذه الصورة كاملة الطول بلوحة " **آنج تيسيي**" الّتي عرضت في صالون الفنانين "فرنسيس سنة 1853م"، فقد تبنى في عمله أنموذجا مشابها لهذه الصورة الفوتوغرافية، حيث أنّ الثياب متطابقة تماما، ولهذا من الممكن تماما أن تكون هذه الصورة بمثابة أنموذج للرّسام.

ومن المحتمل أنّ " الصّورة التقطت في أمبواز آخر مكان احتجز فيه الأمير عبد القادر، أو في باريس بعد تحريره (أكتوبر 1852) وقبل مغادرته لتركيا (ديسمبر 1852)"[1].

وتجدر الإشارة إلى الإتقان الناذر والجميل في طريقة طمس الحركة من الثّوب حيث يضفي حركة إلى الأمام – وكأن الأمير بصدد التّحرك إلى الأمام–.

الصورة 34: الأمير عبد القادر للمصور"**إتيان كارجات Etienne Cargat**"[2].

الصورة 35: Viguen، Hovsep وKevork Abdullah "عبد القادر في إسطنبول، 1865".

وتعدّ من أشهر الصّور الفوتوغرافية للأمير عبد القادر، حيث يظهر جالسا واضعا يده اليمنى على طاولة عليها مجموعة من الكتب مرتديا ملابسه الخاصّة به، والّتي لطالما ارتداها أثناء أسره، يبدو فيها كعالم روحاني ذو نظرة حادّة، على صدره أوسمة شرفية قدّمت له من قبل مختلف الشّعوب الأوروبيّة إثر إيقاف العدوان على المسيحيين في دمشق سنة 1860م. وقد " أخذت له هذه الصّورة سنة 1865م أثناء زيارته للسّلطان بإسطنبول وذلك قبل ذهابه إلى باريس"[3].

---

[1] – Ibid, P146.

[2] - Photographie d'Etienne Cargat: إتيان كارجات ، المولود في **"فارين" Fareins** يوم 28 مارس 1828 وتوفي بـ**باريس** في 9 مارس 1906 ، وهو مصور فرنسي وصحفي ورسام كاريكاتوري وشاعر.

[3] – Cf. François Pouillon, « Échange agonistique et marché des valeurs artistiques : situation de la peinture en Algérie », in Gilbert Beaugé et Jean-François Clément (dir.), L'image dans le monde arabe, Paris, CNRS Éditions, 1995, p. 163-174.

الصورة 36: Viguen، Hovsep وKevork Abdullah " الأمير عبد القادر وأتباعه في إسطنبول 1865".

الصورة 37 : الأمير عبد القادر وحاشيته، صورة للمصوّر لويس جان ديلتون " Louis Jean Delton"، يوم 7 سبتمبر 1865[1]، متحف الجيش بباريس.

3.4.1 اللّوحات الفنّية التّشكيلية: يقول "**برنارد مايرز**" بأنّه يصعب أحيانا التّفريق بين الرّسم والتّصوير الفنّي التّشكيلي (اللّوحة الفنّية) إلّا أنّه وصف فنّ التّصوير من ناحية الأداء بأنّه فنّ توزيع أصباغ أو ألوان سائلة على سطح مستو (قماش التّصوير أو لوحة ذات إطار أو جدار أو ورق) من أجل إيجاد الإحساس بالمسافة والحركة والملمس والشّكل وتخيّله، وكذلك الإحساس بالامتدادات النّاتجة عن تكوينات هذه العناصر ، وقد تم تعريفها بأنّها "نتائج الفنّانين المصوّرة ببعدين فقط، على دعامة من القماش أو الخشب أو الورق، مستخدمين في ذلك الألوان الزّيتية أو الجواش Gauache أو الصّبغات أو خليط منها" [2]، فالرّسم والتّصوير يستخدمان مواد ملوّنة على سطح من لون مختلف، لكنّ الرّسم يستخدم القلم بينما يستخدم التّصوير الفرشاة واللّون السّائل

وفيما يلي سنعرض أهمّ اللّوحات الفنية حول الأمير عبد القادر وذلك على المستوى الوطني والعربي وعند بعض المستشرقين

- ✓ **التّصوير الاستشراقي في الجزائر:**

لقد بدأت مرحلة الاستشراق في فن التّصوير، من اللّحظة الّتي شرع فيها الفنّانون الأوروبيون إظهار مفاتن المرأة بطريقة مريبة، حينها عادت الجزائر مرتعا للمصورين الفرنسيين الذين سرعان ما قاموا بحملة إعلامية ضدّ الجزائر وأسطولها البحري الذي كان يتحكّم في البحر الأبيض المتوسط، وذلك بتصوير مشاهد مرعبة ومخيفة تمثّل اختطاف الجزائريين للرّاهبات

[1] – Alger des potographes, Référence précédente, p125.

[2] – أحمد عبد الله محمود سيد، مقارنة بعض تأثيرات الصّور الفوتوغرافية الملونة والصور الفوتوغرافية غير الملونة كوسائل تعليمية في دروس التذوق وتاريخ الفن في ميدان التربية الفنية، مرجع سابق، ص10.

والفتيات الأوروبيات، وخاصّة الفرنسيات منهن وبيعهن للأعيان وأصحاب الجاه والسّلطة. وتصوير حادثة المروحة أيضا بأسلوب تضخيمي مقيت، وذلك لزرع الحقد والضّغينة في الأوساط الأوروبية وإثارة حافظة السّياسيين في فرنسا.

لقد عاش الشّعب الجزائري فترات مريرة وعصيبة أيّام الاستعمار الفرنسي، حيث تفشّت الأمراض والفقر بين أفراده، فقد قام هذا الأخير (الاستعمار) بعدّة ثورات وانتفاضات طوال فترة الاحتلال كما حرصت الإدارة الفرنسيّة على توظيف الرّسّامين التّشكيليين المستشرقين وحثّهم ودفعهم إلى السّفر إلى الجزائر عن طريق التكـفّل بإيوائهم، وعملت على الدّور المنوط بهم والمنتظر منهم فبالإضافة إلى الدّور العسكريّ الموكّل للبعض من هؤلاء الرّسّامين، أوكل لهم أيضا رسم الصّور التّوضيحيّة المتعلّقة بالمعارك الّتي خاضها الجيش الفرنسي ضدّ المقاومة الجزائريّة. وقد كانت ترفق هذه الصّور بالتّقارير الّتي كان يبعثها القادة العسكريّين المتواجدين بأرض المعركة إلى السّلطة الفرنسيّة المتواجدة بالضّفّة الأخرى بباريس.

وقد كان جلّ المجنّدين المكلّفين بمثل هذه المهام من أصحاب النّزعة الانطباعيّة أو القريبة منها الّتي تحبّذ وتفضّل تصرّف الفنّان في الموضوع لا كما هو موجود في الطّبيعة، بل كما يراه الفنّان [1]. وقد تخصّص هؤلاء الرّسّامين في رسم المعارك الحربيّة الّتي كانت تصوّر الهجمة الفرنسيّة والمقاومة الجزائريّة وكذلك مختلف المعارك الّتي خاضها المقاومون الكبار على رأسهم الأمير **عبد القادر** الجزائري.

- ✓ **الأمير عبد القادر في لوحات المستشرقين:**

لقد استقطبت الجزائر عددا كبيرا من الفنّانين المستشرقين في الحقبة الّتي تتناولها الدراسة، وقد بدا الشرق في أعمالهم الفنية وكأنّه العالم الآخر الّذي يجد فيه كلّ رسّام ما يساعد فنّه على التّجدّد، ولكن بقدر ما عكس الرّسم نظرة الغربيّين إلى الشّرق، عكس أيضا صورة

[1] - A. Malraux – La création artistique– Skria, 1948, p152.

النّاظر نفسه، فكان الرسم المرآة الحقيقية الّتي كشفت أوهام الغربيين ورغباتهم المكبوتة، كما كشفت صدق بعضهم ورغبته في فهم الآخر على حقيقته دون السّعي إلى نسخة عن الصورة التي يريدها أو تريدها السلطات الفرنسية، فمعظم هذه الأعمال الفنّية أكّدت وجهة نظر المستعمر الّتي تمجّد الجيش الفرنسي، على غرار الفنان المستشرق " **فيرنيه هوراس**" والّذي سعى إلى إبراز بعض الأفكار المشوّهة عن شخصية الأمير **عبد القادر**؛ والّتي طبعت نظرة المستعمر له وإلى الشّرق عموما حيث كان هذا الفنّان ذا توجّه سياسي.

فيرنيه هوراس: Horace Vernet (1789- 1863)[1]

يعدّ هذا الفنّان من أوائل الفنّانين الّذين صحبوا الحملة الفرنسيّة إلى الجزائر. وهو أيضا مراسل إعلامي من الدّرجة الأولى، وهو الّذي قال فيه الشّاعر **بودلير**" أنّه الجندي المستميت في التّصوير". مصور ممتاز له قدرة عجيبة على التّكوينات الفنّية المتنوّعة، وتشهد بهذا لوحته الضّخمة الموسومة بـ" **الدوق دومال يأسر قافلة الأمير عبد القادر** " " **Prise de la smalah d'Abd el Kader**" والّتي بلغ طولها 21.39 مترا. وقد أثارت هذه اللّوحة الّتي عرضت يوم 10 ماي 1843[2] انتقادات حادة لأحداثها الملحميّة، وكأنّها تمثّل أكثر من معركة في لوحة واحدة، أضف إلى ذلك خلوّها من الدّقّة والواقعيّة – الصورة **38**–، وهي متواجدة بمتحف فرساي، وقد كتب لها أن تظفر بالإعجاب والتّقدير في صالون باريس عام 1845م. تصوّر هذه اللّوحة الفرنسيين حين باغتوا معسكر الجزائريين بهجوم مفاجئ فإذا الاضطراب يسود المعسكر. وكان " **فيرنيه**" صاحب هذه الصّورة من أوائل المأخوذين بقوّة هؤلاء العرب الجزائريين الأشدّاء، ولكن تصويره الاستشراقي كان مضلّلا للغاية بحيث نرى من خلال هذه اللوحة الشهيرة عالميا تضخيم قيادات الجيش الاستعماري، وتصغير صورة

[1] - جان جبور، الشرق في مرآة الرسم الفرنسي– من القرن 19م حتى مطلع القرن 20م (1800–1930)، منشورات جزوس برس، بيروت، ط1، 1992، ص 83.

[2] - EXPOSITION DU CENTENAIRE DE LA CONQUÊTE DE L'ALGÉRIE 18 3 068 – 1930 , p 02.

الأمير **عبد القادر** ومقاتليه، كما تمّ تصوير الجيش الفرنسي في أحسن حلة وتقبيح شخوص المقاتلين الجزائريين.

يعدّ "**فيرنيه هوراس**" من بين الرسامين الفرنسيين الرسميين، وهو سليل عائلة فنّية اشتهرت بالرّسم. فجدّه "**جوزيف فرنيه**" رسام معروف في القرن الثامن عشر، أمّا والده فقد اشتهر برسم المعارك الحربية وتخليد كبار النّبلاء بصور شخصية. بدأ **هوراس** حياته الفنية برسم المعارك الحربية والمشاهد المأساوية متأثرا بوالده وبالتيار الرومانسي السائد آنذاك، ثم أوفدته الحكومة الفرنسية إلى الجزائر. " لم يستطع **هوراس** أن يعطي جديدا وهو بنظر الكثير من النّقاد الفنّيين في عصره رسّام فاشل، حتى أنّ **بودلير** رأى فيه موهبة فنّية سالبة"[1] إلّا أنّه حظي بشعبيّة واسعة في تلك الفترة وترك أثرا في تاريخ الاستشراق الفنّي. فقد انهالت عليه العروض الرّسمية على غرار طلب " **لويس فيليب**" والمتمثّل في تزيين قاعة رئيسية في المتحف العسكري الّذي استحدثه في **فيرساي**، كما تناول **هوراس** العديد من اللّوحات الّتي تمثّل أحداثا من التّاريخ الجزائري.

وفي المقابل نجد الفنان "**رمبراندت Rembrandt** وإجلاله للشرق، فقد كان يتّصف هذا الأخير دون سائر المصورين المستشرقين بميزة تعز عليهم جميعا وهي الإحساس الدّفين بتوقير الشرق وإجلاله. كما نجد أيضا الفنّان العسكري " **أدريان دوزا Adrien dauzat**"(1804-1868)[2] الّذي اعتمد الدّقّة في أسلوبه حتى اتّهمه البعض بأنّ الخيال ينقصه إذ كان يبالغ في إظهار التّفاصيل، كما كان يرسم الشّرق بمحبّة. وقد" كلّف بتدوين وقائع الحملة على قسنطينة الّتي عُدّت من أهمّ الأحداث العسكرية في حرب الجزائر" [3]. إلّا أنّه في نهاية أيّامه كان منسيا، حتّى أنّ" السّلطة الفرنسيّة نفسها أحجمت عنه باحثة عن طاقة فنّية أخرى تكون

[1] - جان جابور، الشرق في مرآة الرسم الفرنسي، مرجع سابق، ص84.

[2] - جان جابور، المرجع نفسه، ص85.

[3]- أنظر كتاب: شارل نوديه، يوميات الحملة على بوابات الحديد:

Nodier Charles, Journal de l'expédition des portes de fer, Paris, 1844.

في خدمة مصالحها" [1]. ولابدّ من التّنويه إلى فنّان آخر يدعى" **أوغست رافيه Auguste Raffet**" الّذي استهوته المعارك في الجزائر رغم أنّه لم يزر الجزائر ولم يتسنّ له رؤية المعارك، إنّما استوحى أعماله من تقارير ومشاهدات الكتّاب والعسكريين الّذين كانوا في عداد الحملة. إلّا أنّ رسومه قاربت الدّقة أكثر من بعض الفنّانين الّذين رافقوا الجيش الفرنسي إبّان معاركه العسكرية. من بين لوحاته حول الأمير عمل موسوم بـ:" **جيش الأمير عبد القادر**"**L'armée d'Abdel Kader**، المقاييس(1400x758) سم، سنة الإنتاج 1844م.

جيش الأمير عبد القادر للفنان " Auguste Raffet"

وإنّ من أبرز اللّوحات الفنّية الّتي تناولت شخصية الأمير **عبد القادر** ما يلي:

الصورة 39: Jan-Baptist Huysmans [2] (أفريل 186- ماي 1906)، **عبد القادر** ينقذ المسيحيين Abd el Kader sauvant des chrétiens، تاريخ الإنتاج 01 جانفي 1861م.

[1] - Guinard Paul, Dauzats et Blanchard dans la peinture romantique, Paris, 1964 للتعمق أكثر راجع:

[2] - Jan-Baptist Huysmans: فنان مستشرق بلجيكي الجنسية.

الصورة 40: آنج تيسيي Ange tissier، بورتريه الأمير **عبد القادر**، سنة الإنتاج 1852م. زيت على قماش، (59x72) سم ، المتحف الوطني للقلعة بفيرساي، موقّع عليها من قبل الفنّان ومؤرّخ لها في الأسفل جهة اليسار[1].

الصورة 41:Marie-Eléonore Godefroid ، بورتريه الأمير عبد القادر من خلال رسم للفنّان **Léon Roches**، (زيت على قماش)[2]، متحف الجيش – باريس-.

الصورة 42: مارتين لوكوز، بورتريه الأمير عبد القادر، أكواريل على الورق، أمبواز "فرنسا".

الصورة 43: إبينال Epinal، عبد القادر يصل لإنقاذ المسيحيين في دمشق في عام 1860، سنة الإنتاج 1870.

هذا الموقف الإنساني الّذي عزّز سمعة الأمير **عبد القادر** في فرنسا بل وفي دول العالم ككل إثر دفاعه عن المسيحيين في دمشق عام 1860م، كما مجّد ديانته الإسلاميّة السّمحة

الصورة 44: Augustin Régis[3] (1813-1880)، وقف القتال من قبل الأمير عبد القادر يوم 1847/12/24، (لوحة فنية متواجدة بمتحف Condé).

الصورة 45: Théophile Gide، قادة عرب في حضرة الأمير الرئيس (نابليون الثالث)، 1852-1853، زيت على قماش، المقاييس:(138 x 220) سم، متحف Ajaccio- Fesch. وهناك من الفنانين المستشرقين من يعنونون هذا العمل بـ" **قادة الطغاة العرب الذين قُدّموا إلى الأمير-الرئيس**" (نابليون الثّالث)، حيث صوّر مقابلة "**نابليون الثّالث**" الذي شبّهه

[1] - De Delacroix à Renoir – L'Algérie des peintres-, Référence précédente, P84.

[2] - Alger des photographes, Edition: ACEP Alger 2000, p124 .

[3] - Augustin Régis: (1813 – 1880) فنان فرنسي.

بالزّعيم مع الأمير **عبد القادر** حيث صُوّر راكعا أمام يده الممدودة يحاول تقبيلها، وقد قدّم الزعماء العرب إلى **الأمير– الرئيس**"[1].

✓ **الأمير عبد القادر من خلال أعمال الفنانين الجزائريين:**

لقد كان الفنّانون الجزائريّون في حقبة الاستعمار الفرنسي قلائل وإمكانياتهم محدودة، و"نظرا للروح الاستعماريّة السّائدة الّتي لا تستطيع تقبّل مواضيع ذات الطّابع الإنساني أو التّحرّري" [2]، فإنّ هذه الحالة الاجتماعية المزرية لم تساعد على ظهور فن راق، فهم الجزائري آنذاك كان كيفية البقاء على قيد الحياة، وبالرّغم من القمع المسلّط على الشّعب والّذي أفقد الجزائري لذّة الحياة فقد استطاع أن يعبّر عن رفضه للواقع المفروض بواسطة الوسائل السّياسيّة والعسكريّة وكان آخرها ثورة التّحرير الكبرى، الّتي مكّنت الشّعب من انتزاع حرّيّته وبناء دولته الوطنيّة.

تجدر الإشارة إلى أنّ الجزائر عرفت ثلة من الفنانين الجزائريين على غرار **عبد الحليم حمش، أزواو معمري ، محمد زميرلي...** والّذين استفادوا من تعليم فنّي قائم على أسس أكاديمية فرنسية فكان النّاتج أعمال فنّية لم تعكس الواقع المعيش وإنّما كاستمرارية لفنّ المستشرقين. إلى أن برزت أطياف الفنّ الجزائري مع بداية الثّلاثينيات على يد **محمد اسياخم، باية محي الدين ، شكري مسلي ، محمد خدة...** وآخرون، والّذين أصبحوا في الخمسينيات من القرن الماضي مؤسسي الفن الجزائري الحديث

وعلى الرّغم من كلّ هذه الظّروف فقد استطاع المثقّفون أن يعبّروا عن رفضهم للواقع المفروض على أبناء وطنهم، فقاموا بانتفاضات عبّروا عنها بواسطة أعمالهم الأدبيّة والفنّيّة على غرار الفنّان الجزائري "**محمّد راسم**" الّذي فرض فنّه المتمثّل في إحياء فنّ المنمنمات

[1] – De Delacroix à Renoir – L'Algérie des peintres–, Référence précédente, P 158.

[2] - إبراهيم مردوخ، الحركة التّشكيليّة المعاصرة، المؤسّسة الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 1988، ص 41.

الجزائريّة، فبالرّغم من الاحترام الّذي حظي به من قبل الأوربيّين بسبب فنّه الدّقيق والرّصين إلّا أنّه لم يخفي رفضه للوجود الاستعماري، وتعلقه بوطنه وبالماضي التّليد الّذي كانت تحياه الجزائر قبل الاحتلال، حيث صوّر برقّة ودقّة وبراعة الحياة الهنيئة السّعيدة الّتي كان يعيشها الشّعب في أحيائه الشّعبيّة قبل حلول الاستعمار الفرنسي، كما صوّر البذخ الّذي كان يتمتّع به الشعب الجزائري في دوره وحدائقه الغنّاء من خلال منمنماته الّتي ضمّنها رسائل مشفّرة تدعو الشّعب إلى النّهضة والانتفاضة، ويظهر ذلك جليا في مختلف أعماله، على غرار منمنمة "معركة بين الأسطول الإسلامي والأسطول المسيحي" **– الصورة 46–** الّذي يصوّر فيها البطولة الّتي يمتاز بها ريّاس البحر الجزائريّين في معاركهم مع الأساطيل الأوروبيّة.

الفنّان الجزائري "**حسين زيّاني**"[1]: رسّام تشكيلي عصامي، ولد في 31 أوت 1953 بسيدي داود غرب الجزائر العاصمة، وقد أظهر مبكرا مهارات في التّصوير محقّقا في طور الطّفولة تركيبات للحيوانات (الحصان– البقرة) ومناظر طبيعيّة. وقد تعاطى تكوينا مهنيا في الحساب فاستقرّ عند عمّه بقصبة مدينة الجزائر. واشتغل محاسبا في مقاولة مضطرا للتكفّل بحاجات أسرته. وفي سنة 1974 جُنّد عسكريا، فالتحق **بعين أمقال** في **تمنراست** بالجنوب الكبير. وهكذا شعر بشغف دون عياء من جرّاء هذا النّوع الدّاخلي المترامي الأطراف أي الصحراء. وعليه شرع في رسم المناظر الطّبيعية والمشاهد القاحلة. وعند تسريحه التحق بالجزائر العاصمة ليشتغل محاسبا لبعض الوقت، ولكن بدون طائل غادر هذه الحرفة للتخصّص بالفنّ، فبدأ برسم الشخصيات، وهو يبحث أسلوبه في بدايته أشار عليه الفنان الجزائري " إسياخم" باختيار الرسم التّشكيلي التّصويري حيث اكتشف عنده أناقة خيوله المتحرّكة في أعماله الفنية، تلك الأناقة الّتي لا يمكن تفاديها. وقد نظم أوّل معرض شخصي سنة

[1] - جميلة فليسي قنديل، ديوان الفن– قاموس الفنانين والرسامين والنحاتين والمصممين الجزائريين–، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية / الوكالة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص173.

1979م، قدم فيه لوحات قماشيّة (Toiles)، تمثّل رسوم أشخاص وطبيعات صامتة (التي تعنى برسم الأشياء التي لا حياة فيها). وقد شارك في العديد من المعارض الجماعية بالجزائر سنة 1980م، والصّالون الأوّل للرّسم التّشكيلي للبحر الأبيض المتوسط 1983م، وفي معرض حول الرّسم التّشكيلي الجزائري المعاصر بقصر الثّقافة لمدينة الجزائر 1984م، وبتونس سنة 1983م، وآخر بصوفيا 1984، وصنعاء باليمن 1984م.. وتابع مسيرته متمكنا بالأخص من رسم الأحداث التّاريخية والطّبيعة الصّامتة. وفي سنة 1983م التمس منه متحف الجيش المركزي الجزائري زخرفة المقر، كما أعاد تصميم ملحمة **الأمير عبد القادر** الجزائري، والمشاهد التّاريخية للمقاومة ضد الغزو الفرنسي. كما صور مجد الحرب التّاريخية في العديد من اللّوحات الفنّية والجداريات؛ إذ تتّسم أعماله بخاصيّة سرديّة تقصّ تاريخ الجزائر. ثم استقر بفرنسا سنة 1995م أوّلا **بباريس** أين عمل بأروقة ميدان الفن والأوبيرا، ثم بعد ذلك **بستراسبورغ**. يستقر حاليا **بألمانيا** في قرية على **شط الراين**، وقد قام بالعرض في مختلف الأروقة وذلك في كلّ من **باريس، ستراسبورغ، بروكسال، أبيرا فاليري بنيويورك** ... إلخ كما شارك في العديد من الصّالونات

تميّزت أعمال هذا الفنّان الجزائري المعاصر بتوظيفه للرّموز التّاريخية؛ وذلك من خلال استحضاره للوقائع والأحداث التاريخية ذات الأبعاد الحضارية والإنسانية المعاصرة. وهذا الاستحضار يضع المتلقي أمام عالمين: عالم قديم له قدسيته ومعاصر له ضرورته، على غرار الأعمال التالية[1]:

الصورة 47: حسين زياني، بورتريه الأمير عبد القادر ، سنة الإنتاج 1984،(زيت على قماش)، (100x81) سم، مجموعة من المتحف المركزي للجيش، الجزائر. وهي صورة وجهية سعى من خلالها الفنان إلى خلق صورة البطل رمز الوطنيّة الجزائريّة.

[1] - المصدر: الفنان نفسه من خلال الاتصال به عبر بريده الإلكتروني.

الصورة 48: حسين زياني، معركة المقتلة، سنة الإنتاج 1987م، وهي لوحة زيتية على القماش (210 × 500) سم ، مجموعة المتحف المركزي للجيش، الجزائر العاصمة.

الصورة 49: حسين زياني، معركة خنق النطاح Bataille de Khenguen-Netah[1]، سنة الإنتاج 1984م، لوحة زيتية على القماش، (210×450) سم، مجموعة المتحف المركزي للجيش، الجزائر.

الصورة 50: حسين زياني، هجوم المقتلة، سنة الإنتاج 1988م، ألوان زيتية على القماش (300x200) سم، مجموعة ولاية معسكر.

الصورة 51: حسين زياني، معركة سيدي إبراهيم ، سنة الإنتاج 2002، لوحة زيتية على القماش،(195x130)سم، مجموعة خاصة، الجزائر العاصمة.

وقد وقعت معركة سيدي إبراهيم في الفترة ما بين 23 إلى 26 سبتمبر 1845 بين القوات الفرنسية وجيش الأمير **عبد القادر**. واستمرت ثلاثة أيام وثلاث ليال. وقد عانت القوات الفرنسية التي يقودها الجنرال "**لامورسيار**" **Lamoricière** من هزيمة شديد ة بالقرب من المراسي التابعة لسيدي إبراهيم ، حيث قُتل مئات الجنود علي يد رجال الأمير.

الصورة 52: **حسين زياني، المبايعة (Le Sermon, ou la Moubayaa)**، سنة الإنتاج 2007م، لوحة زيتية على القماش، (300x200) سم، مجموعة من المجلس الدّستوري، الجزائر العاصمة.

الصورة 53: حسين زياني، عبد القادر المتأمّل Abdelkader méditant، سنة الإنتاج 2007. طلاء لم يحدد نوعه على القماش،(125x150) سم، مجموعة من المجلس الدستوري، الجزائر العاصمة.

[1] - معركة خندق النطاح: وهي في الحقيقة معركتين أباد فيهما الأمير عبد القادر الجيش الفرنسي واستولى على ذخيرته وكل أسلحته وكان ذلك بالشكل التالي : * معركة خندق النطاح الأولى يوم 04 ماي 1832-* معركة خندق النطاح الثانية يوم 04 جوان 1832.

تبرز اللوحة قاعة أين يشغل الأمير **عبد القادر** تقريبا كلّ المساحة، في وضعية جلوس منخفضة مرتديا الحايك وبرنوسا أبيضا طويلا، فالأكيد أنّ **حسين زياني** لم يفته أن يستلهم من لوحة الفنّان الهولندي **شليبوسكي**[1]. وتمثّل هذه اللّوحة جزء من الأيقونة التّأمّلية للأمير **عبد القادر**.

الصورة 54: حسين زياني[2]**، الفارس عبد القادر** ، منجزة سنة الإنتاج 1988، زيت على قماش، (140x 210) سم، متحف المحمدية بمعسكر.

أعمال الفنان المعاصر "**طالبي عبد الهادي**" [3]: المولود في 16 نوفمبر 1959 بالمغرب . دراسته الابتدائية والمتوسطة كانت بوهران، وهو مقيم حاليا بها. تحصل على شهادة الليسانس في اللّغات الأجنبية " تخصص اللّغة الإسبانية " سنة 1984م. وهو فنّان عصامي انتهج أسلوب المدرسة الانطباعية (التأثيرية) في أعماله. بداياته مع الفن كانت في السبعينيات، وقد شارك في العديد من المعارض الوطنيّة والدوليّة على غرار معارض أقيمت بفرنسا، كندا، الولايات المتحدة الأمريكية، إسبانيا، سويسرا وروسيا. أمّا مجموعته المعروضة من خلال هذه الأطروحة والّتي مثّل فيها شخصية الأمير عبد القادر، فيقول الفنّان أنّه أراد من خلالها تجسيد هذه الشّخصية على حصانه ورفقة أصدقائه بلمسة فنّان عربي جزائري خلافا لما جسّده معظم المستشرقين. وأنّ أغلبها من محض مخيّلته لم يحاكي منها إلّا وجهه الذي أخذه عن صور فوتوغرافية حتى تكون للّوحة مصداقية أكثر، وهي كالتّالي:

الصورة 55: الأمير عبد القادر، سنة الإنتاج 2018، زيت على قماش، (120x 80) سم.

الصورة 56: الأمير عبد القادر على صهوة فرسه، سنة الإنتاج 2018، زيت على قماش، (120x 80) سم.

---

[1] – http://www.mam-sy.org/p15_id=150s.

[2] - من خلال التواصل بالفنان حسين زياني، مرجع سابق.

[3] - من خلال مقابلة شخصية مع الفنّان"طالبي عبد الهادي" بمدينة معسكر إثر تظاهرة فنية أقيمت يوم:(27-11-2018).

الصورة 57: مبايعة الأمير عبد القادر ، سنة الإنتاج 2017، زيت على قماش، (120x 80) سم.

الصورة 58: الأمير عبد القادر رفقة أصدقائه، سنة الإنتاج 2016، زيت على قماش، (120x 80) سم.

الصورة 59: الأمير عبد القادر الجزائري، عمل فنّي للفنان الجزائري المعاصر "خالد خالدي"[1].

تاريخ اللّوحة: 01-04-1998م

شكل اللّوحة ومقياسها: مستطيلة (78x55) سم

تتواجد اللّوحة على مستوى وزارة الثقافة –النّعامة-.

خالد خالدي: فنان جزائري من مواليد 21 ماي1971م بمشرية –ولاية النّعامة– ، وهو فنّان تشكيلي وخطاط عصامي التّكوين. متحصّل على شهادة ليسانس تخصص الفنون التّشكيلية بجامعة عبد الحميد بن باديس بمستغانم، ومسجّل في السنة الثانية ماستر تخصّص دراسات في الفنون التشكيلية بجامعة أبي بكر بلقايد تلمسان.

لقد شارك في العديد من المسابقات الولائية للخط العربي والزخرفة وفي الفن التشكيلي عموما. كما شارك في الكثير من الورشات الوطنية والعديد من المعارض والمهرجانات الدّولية على غرار المهرجان الدّولي لرواد الخط العربي والزّخرفة الإسلامية ببغداد–العراق سنة 2018.. إلخ. عيّن عضوا في العديد من لجنات التحكيم من طرف وزارة الشبيبة والرياضة في المهرجان ات الوطنيۃ للخط العربي . وقد تحصّل على العديد الجوائز والتّكريمات.

[1] - من خلال مقابلة شخصية مع الفنان "**خالد خالدي**" إثر تظاهرة أقيمت على مستوى دار الثقافة "عبد القادر علولة" بتلمسان.

هذا، ناهيك عن الكثير من المشاركات والتّظاهرات الثّقافيّة حيث ساهم في زخرفة وكتابة آيات قرآنية بالعديد من المساجد كما أسندت له كتابة العديد من الشّهادات التّقديرية بديوان ولاية سعيدة ومديرية المجاهدين.

أعمال فنية للفنان الجزائري المعاصر " **بن ويس محمد**"[1]: ولد الفنان بن ويس محمد في 29 أفريل 1965 بمدينة معسكر، تحصل على شهادتي الليسانس والماستير تخصص فنون تشكيلية بمعسكر مقر إقامته حاليا. قام بالعديد من المعارض على مستوى الوطن (معسكر، وهران، سعيدة، تمنراست..)، تعدّ أعماله حول شخصية الأمير عبد القادر إعادة إنتاج.

الصورة 60: الأمير عبد القادر ، للفنان الجزائري المعاصر **محمد بن ويس،** يعدّ العمل إعادة إنتاج، فلباس الأمير من إبداع الفنان الجزائري **حسين زياني** وذلك في إحدى لوحاته الفنية حول الأمير، أما وجهه فقد أخذ عن صورة فوتوغرافية.

الصورة 61: الأمير عبد القادر ، لنفس الفنان –**محمد بن ويس**– ، وتعدّ هي الأخرى إعادة إنتاج لصورة فوتوغرافية موجودة على مستوى مديرية الثقافة بمدينة معسكر.

الصورة 62: منمنمة **الفنان محمد تمام ، تحرير الإمبراطور نابليون الثالث لعبد القادر بقلعة أمبواز يوم 16 – 10 – 1852**م، المتحف الوطني للتّاريخ العتيق[2].

أمّا على المستوى العربي فقد تحصلت على صورة وحيدة رغم الجهد المبذول وكمّ الاتصالات التي أجريت مع أساتذة وفنانين من مختلف البلدان العربية، وهي للفنّان المغربي **إسماعيل كشتهي دل– مورال KACHTIHI DEL MORAL Ishmael – الصورة 63–:** وهو عمل فنّي موسوم با**لأمير عبد القادر**، زيت على قماش، حجم كبير (193×135) سم، عرضت بقصر "**بو**"عام 1998م في قاعة احتفالية لإحياء الذكرى الـ 150 لاحتجاز الأمير عبد القادر بهذا المكان. موجودة حاليا بـ Casa de Velezia بمدريد

[1] - من خلال مقابلة شخصية مع الفنان "بن ويس محمد" – بمدينة معسكر- إثر تظاهرة فنية أقيمت يوم 27-11-2018.
[2] - زكي بوزيد، الأمير عبد القادر، مرجع سابق، ص29.

وهي لوحة تجريدية أعاد من خلالها الفنّان المغربي خلق البعد الرّوحي للأمير عبد القادر تجربة «**الحبس**»[1]. يتم من خلالها حبس النّفس عن الجزع والتسخّط والثّبات على الطّاعات والوقوف مع البلاء بحسن الأدب.

الصورة 64: بورتريه للأمير عبد القادر ، حسب رسم تم في قلعة " **لامنغ في تولون**"، جانفي 1848. **ليتوغرافيا** – مورين، مجموعة خاصّة في مستغانم[2].

الصورة 65: الأمير عبد القادر في المخيلة الشعبية[3]– مجموعة جمعية الشّيخ العلوي –.

4.4.1 الرسومات

وقد تم التطرق إلى أكثر الرسومات شهرة حول شخصية الأمير عبد القادر كالتّالي:

الصورة 66: بورتريه للأمير عبد القادر ، ظهر في مجلة المعاصرون " **Les contemporains**" يوم 01 جانفي 1883م وهو للفنّان "**هنري ماير**" Henri Meyer[4]، وقد عمل الفنان على أخذ صورة قريبة جدا للأمير كما مثله مسنا من خلال تبييض اللّحية، وكأنه شيخ حكيم.

الصورة 67: زيارة الأمير عبد القادر لقصر فيرساي، ليتوغرافيا، القرن 19.

الصورة 68: ليتوغرافيا القرن 19م، **تبادل المساجين بين الأمير عبد القادر والمونسينيور "دوبيش"**.

---

[1] - Aya Sakkal, Dimensions spirituelles des portraits d'Abd el-Kader par deux artistes arabes contemporains : Hocine Ziani et Ismaël Kachtihi del Moral, p. 99-105.

[2] - زكي بوزيد، الأمير عبد القادر، مرجع سابق، ص 37.

[3] - زكي بوزيد، الأمير عبد القادر، المرجع ذاته، ص136.

[4] - Ahmed Bouyerdene, Abd El-Kader par ses contemporains fragments d'un portrait, Référence précédente, p59.

الصورة 69: ليتوغرافيا موسومة **بإنقاذ وحماية المسيحيين من قبل الأمير عبد القادر** ، في وسط إقامته بدمشق.

الصورة 70: رسم يمثل الأمير عبد القادر[1]، مجموعة خاصة – باريس–.

الصورة 71: الأمير عبد القادر، رسم للفنّان **ليبوليت لويس إميل بوكي lyppolyte Louis Emle pauquet**

وهو فنان عاصر **الأمير عبد القادر** (1797–1871)[2]، مجموعة **CPS** للنّشر – الجزائر.

وقد مثّل الأمير **عبد القادر** كقائد حرب، وقد هيمن في عمليّة تركيب هذا العمل الفني، فزيّه العسكري العربي، السّلاح ووضعية وقوفه.. كلّ هذا يعكس صورة الفارس النّبيل رجل العصور الحديثة

الصورة 72: استقبال "نابليون الثالث " للأمير عبد القادر [3]، قصر " **سان كلو** "، عام 1852م، مجموعة الشّيخ العلوي

الصورة 73: ليتوغرافيا للقرن التّاسع عشر، حفل استقبال على شرف الأمير عبد القادر [4].

الصورة 74: رسم يمثل" **الإفراج عن الأمير عبد القادر من قبل الرّئيس في قصر أمبواز**"[5].

الصورة 75: [6]" **إيفان بيلبين** " **Ivan Bilibine، رسم للفاروق عبد القادر** ، سنة الإنتاج 1936م.

[1] - زكي بوزيد، الأمير عبد القادر، مرجع سابق، ص 16.

[2] – Ahmed Bouyerdene, Abd El–Kader par ses contemporains fragments d'un portrait, Référence précédente, p 53.

[3] - زكي بوزيد، الأمير عبد القادر، المرجع نفسه، ص194.

[4] - زكي بوزيد، الأمير عبد القادر، المرجع ذاته، ص209.

[5] - زكي بوزيد، الأمير عبد القادر، نفس المرجع، ص259.

[6] – « Presse enfantine et images des colonies au XIXe siècle », communication lors de la journée d'études « Enfance et littérature – Colonies et colonisations » (ENS–INRP), 5 mai 2010, à paraître dans la revue Strenae.

Ivan Bilibine (1876–1942) هو فنان روسي ، رسام كتب ومصمّم ديكور للمسارح.

تجدر الإشارة إلى أنّ هذه الصّورة يمكننا العثور عليها في العديد من الوسائط على غرار الكتب، أغلفة الكتيبات والمنتجات الإعلانية...إلخ

الصورة 76: "**بيرو**"**Biro**، رسم بقلم الرصاص **للأمير عبد القادر على متن** "**مينوس**" [1]، أفريل 1848م، مجموعة المتحف الوطني للفنون الجميلة.

الصورة 77: رسم للفنّان " **بنجامين روبو** " **Benjamin Roubaud**، ظهر هذا البورتريه ضمن مجموعة خاصّة بجنرالات إفريقيا أُنتجوا في شهر جويلية من عام 1843م[2]. أثناء الحروب وفي هذه الحقبة الزّمنية لم يعد يصوّر الأمير عبد القادر كوحش آت من الصّحراء. ففي هذا البورتريه رسمت الخطوط بشكل رفيع وقد رسمت العينين والحواجب بدقّة متناهية، كما يظهر الوشم على جبهته بشكل واضح، أمّا الأهمّ فهو الجانب الدّيني من شخصيّته والّذي تظهره المسبحة المتواجدة بيديه الرّقيقتين.

الصورة 78: الحاج عبد القادر ، رسم من قبل الفنّان **Philipotteaux gravure de Stypolkowski.**

مع بداية سنوات العقد الثالث من القرن التاسع عشر عرف الأمير بفروسيته كما أنّ أحصنته كانت متميزة بحسب تميز صاحبها (الأمير)، كما اتّسم هذا الأخير بجمال لا يوصف. والأهم في تفاصيل هذه الصّورة أنّنا نرى اليد اليسرى للأمير تشد اللّجام أما يمناه فتمسك بالمسبّحة.

الصورة 79: بورتريه **للأمير عبد القادر** ، رسم من قبل الفنان **Biolley louis** سنة 1858م. **الصورة 80: شارل إينارد Charles Eynard**[3]، بورتريه **للأمير عبد القادر** ، رسم سنة 1848م، المتحف الوطني للقصر (إدارة متحف الفنون الجميلة بـ"**بو**"– فرنسا–).

---

[1] - زكي بوزيد، الأمير عبد القادر، مرجع سابق، ص207.

[2] - Ahmed Bouyerdene, Abd El-Kader par ses contemporains fragments d'un portrait, Référence précédente, P51.

[3] - زكي بوزيد، الأمير عبد القادر، مرجع سابق، ص170.

يقول **شارل إينارد**" أنّ معاملة الأمير عبد القادر مع الأسرى ورأفته بهم جعلته مسيحيّا أكثر من المسيحيّين أنفسهم (ليس بهذا التّعبير ولكن تقريبا بنفس المعنى)، فقد كان الأمير بالنّسبة إليه رجل الدّين الأنموذجي. ونحن نعلم جيدا صعوبة أن تصبح نموذجا بالنّسبة لمسيحي رغم كلّ الأحكام السّلبية المسبقة، حيث اكتشف من خلاله معنى " المسلم" إذ كتب لخالته يسألها: هل تعلمين معنى المسلم؟ هو الرّجل الّذي أسلم نفسه لله ويخضع لإرادته وبالتّالي كلّنا مسلمين" [1]. رسم هذا العمل الفنّي أثناء زيارة الأمير **عبد القادر** بقصر "**هنري السّادس**" بـ "**بو**" في شهر ماي 1848م- خلال فترة أسره-. والفنّان كان أحد أهمّ الفنّانين الّذين يدافعون عن الأمير **عبد القادر** حيث اعتبره صديقا له في الله. في هذا العمل الفنّي استعمل الفنّان خطوطا رفيعة جدا أعطت حلاوة وإيمانا لوجه الأمير، حيث شبّهه بـ" المسيح عليه السلام"[2]. وفي هذا يقول" **ليون روش**"" إذا أراد أحد الفنانين رسم أحد الرّهبان المستوحاة من العصور الوسطى الّذين قادتهم حماستهم تحت راية الصّليب، فلا يوجد أنموذجا أكثر جمالا من الأمير **عبد القادر**، على ملامحه ينتشر مزيج من الطّاقة الحربيّة والزّهد وسحر لا يمكن تحديده، عندما يصلّي فهو زاهد وعندما يأمر فهو ملك وعندما يتحدّث عن الحرب تضئ معالمه أنّه جندي" [3]. كما وصف (**ليون روش**) الأمير عبد القادر في إحدى اللّيالي الّتي قضاها بخيمته (الأمير) قائلا:" استيقظت في اللّيل، فتحت عيني وشعرت بالارتياح، الفتيل الدّخاني للمصباح العربي يضئ بالكاد خيمة الأمير الواسعة، حيث كان الأمير على بعد ثلاث خطوات منّي، لقد كان يظنّني نائما، ذراعاه منتصبان في ذروة رأسه، يحمل من كل جانب البرنوس والحايك ذو البياض الحليبي الذي يسقط في طيّات رائعة، عيناه الزّرقاوتين الجميلتين مبطّنة بالرّموش السّوداء كانتا مرفوعتين، شفاهه وكأنّها لا تزال تتلوا الصّلاة ومع ذلك كانتا بلا حراك، كان قد وصل إلى حالة من النّشوة، وكانت طموحاته إلى

[1] - مقابلة شخصية مع الباحث أحمد بويردن، مرجع سابق.

[2] - Ahmed Bouyerdene, Abd El-Kader par ses contemporains fragments d'un portrait, Référence précédente, p 54

[3] - Léon Roche, ibid; chap XXXIX, p280.

السّماء تبدو وكأنّها لم تعد تلمس الأرض... معترفا بشرف النّوم في خيمة الأمير **عبد القادر** قائلا:"رأيته في الصّلاة وكنت مصدوما من دوافعه الغامضة، لكن هذه الليلة كان يمثّل لي الصّورة الأكثر إثارة للإيمان، هكذا يجب على قدّيسي المسيحيّة العظماء أن يصلّوا" [1]. وبهذا الخصوص (التشبيه بالمسيح)، تجدر الإشارة إلى شهادة أخرى للجنرال " **بيجو**" **Bugeaud** الّذي يفيد أن الأمير يشبه الصّورة الّتي غالبا ما تُعطى للمسيح عليه السلام " **Jésus-Christ**"[2]. يبدو أن البعد المسيحي لشخصيّة الأمير **عبد القادر** ظهرت آثاره لأوّل مرّة مع هؤلاء الضبّاط الفرنسيين، وقد حافظت هذه الشهادات وأخرى على أهميّتها الكبيرة خاصّة أنها تدلى من قبل الخصم وفي فترة الحرب مع الأمير **عبد القادر**.

الصورة 81: "**جول هبيرت**" **Jules Hébert** (1812-1897)، بورتريه الأمير **عبد القادر**، لهذا العمل الفني نسختين، أحداهما للفنان " **بيير شلمبيرجير**" **Pierre Schlumberger** وأخرى للفنان " **شارل إينارد**" (**الصورة 80**)، والّتي رسمت خلال احتجازه بـ" **بو**" سنة 1848.

1.4.1 الأوسمة: عملت معظم دول العالم على أن يكون لها أوسمة شرف تمنح لمن يقدّم أعمالا يفيد بها الإنسانية عامة أو مجتمعه (وطنه) بشكل خاص ، حيث يقدم خدمات جليلة جديرة بالاعتبار والتّقدير، كما جرت العادة أيضا على أن تمنح ملوك ورؤساء الدّول الصّديقة أعلى وسام لديها تدعيما لأواصر الصّداقة والتّعاون بينهما. وقد عرّف الوسام (نوط، ميدالية، نيشان) بما يعلّق على صدر من أحسن عملا مكافأة له عليه – معجم الرّائد–، فيُعطى لمن امتاز في عمله مكافأة له عليه ويعلَّق على الصَّدر وساما للاستحقاق.

وقد منح الأمير **عبد القادر** الجزائري العديد من الأوسمة من قبل زعماء العالم آنذاك على

[1] - Léon Roche, op.cit, chap XLV, p319-320.

[2] - Paul Azan (colonel), op.cit, p95.

إثر موقفه الإنساني حيال المسيحيين بدمشق سنة 1860م، حيث انهالت عليه" النياشين ذات الشّأن العالي عنوانا على حسن توجيهاته وجميل تفانيه"[1] وكان أهمّها:

وما لاحظناه أنّ حتى هذه النّياشين والأوسمة استعملت أحيانا ضد الأمير **عبد القادر** فقد صيغت العديد من الإشكاليات حولها لأنّ معظمها تحمل شكل الصّليب على غرار وسام أهداه "**أوتون الأول**" ملك اليونان للأمير **عبد القادر** (الشكل01)، وآخر أهدته إياه الدّولة السويسرية (الشكل02).. وغيرها الكثير من الأوسمة الّتي تحمل شكل الصّليب.

[1] عادل الصلح، سطور من الرّسالة: تاريخ حركة استقلالية قامت في المشرق العربي سنة 1877، تقديم وتعليق: صم منور، بيروت، 1966م، ص176.

الشكل01

الشكل02

أمّا مجموع الأوسمة الّتي حملت صورته الشّخصية فقد وجدنا ما يلي:

الصورة 82: وسام تكريما للأمير عبد القادر 1862م[1]، مجموعة المتحف الوطني للفنون الجميلة، الجزائر.

الصورة 83: وسام أهداه الإمبراطور " نابليون الثالث" إلى الأمير عبد القادر [2]، مجموعة المتحف الوطني للفنون الجميلة، الجزائر.

الصورة 84: قالب من نحاس يستعمل في صناعة الأوسمة [3]، مجموعة خاصة، الجزائر.

الصورة 85: وسام صورة جانبية للأمير عبد القادر [4]، مجموعة المتحف الوطني للفنون الجميلة، الجزائر.

6.4.1 الطوابع البريدية: الطّوابع البريدية أعمال فنّية تعبّر عن أهمّ الأحداث والإنجازات الوطنية وذلك في مختلف المجالات ، كما تعدّ علامة مميزة توضع عل ى أغلفة وأظرفة الرّسائل أو الرّزم المعدة للإرسال بالبريد حيث يتصدر الطابع واجهة كل رسالة، الغاية منها

[1] - زكي بوزيد، الأمير عبد القادر، مرجع سابق، ص129.
[2] - زكي بوزيد، الأمير عبد القادر، المرجع نفسه، ص125.
[3] - زكي بوزيد، الأمير عبد القادر، المرجع ذاته، ص139.
[4] - زكي بوزيد، الأمير عبد القادر، نفس المرجع، ص154.

الإعلام بأنّ أجرة البريد مدفوعة مسبقًا ، غير أنّ وظيفته الأساسية أنّه بمنزلة بطاقة تعريف بالبلد الذي أصدره، إذ يحمل في صفحته الصغيرة مظاهر سياسة الدّولة الّتي أصدرته، وعبقريّة رجالها وثوراتها المتفجّرة..إلخ، فضلا عن أنّه خير دليل وإعلان عن مناطقها السّياحية وفنونها المختلفة، حيث ينقل إلى كلّ مكان صورا ورموزا من التّاريخ والحضارة والسّياسة... وكلّ هذا كفيل برفع ذكر أمّة ونشر صيتها. وكان أوّل ظهور لها في ديسمبر عام 1840م [1]، وذلك في إنجلترا بمناسبة حملة إصلاح كبيرة لنظام البريد. هذا، وإنّ من أهمّ وأشهر الطّوابع البريدية الّتي تناولت الشّخصية التّاريخية الأمير **عبد القادر** ما يلي:

الصورة 86: طابع بريدي عليه صورة الأمير عبد القادر ، أصدرته وزارة البريد والمواصلات بمناسبة نقل رفات الأمير **عبد القادر** للجزائر (الجزائر في نوفمبر 1966).

الصورة 87: ظرف اليوم الأوّل للطّباعة تكريما للأمير **عبد القادر**، ظرف تمّ إنجازه من قبل الفنان الجزائري **محمد راسم** (1897- 1975)

الصورة 88: ظرف اليوم الأوّل للطّباعة تكريما للأمير **عبد القادر**، صمّمه فنّان المنمنمات **محمد راسم** (1897- 1975)، مجموعة CPS للنّشر، الجزائر.

الصورة 89: طابع بريدي أصدره بريد فرنسا بمناسبة المئوية الثّانية لمولد الأمير **عبد القادر**[2]، بتاريخ 20 فيفري 2008م بمعهد العالم العربي بباريس. هذا الإصدار الّذي أحدث ضجّة كبيرة بسبب الأوسمة الّتي تظهر على صدره إذ يحمل أحدها صورة لصليب. واعتبر هذا في رأى معظم الجزائريّين مساس بشخصيّة الأمير والثّورات الشّعبية الجزائريّة.

[1] - عبد اللطيف محمد سليمان، تقنية الطابع البريدي وصلتها بقيمته الفنية والحضارية، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد الثاني والعشرون، العدد الأول، 2006، ص 401.
[2] - زكي بوزيد، الأمير عبد القادر، مرجع سابق، ص123.

الصورة 90: طابع من تصميم الفنان الجزائري **محمد راسم**، من إعداد "**شارل بول**" **Charles Paul Dufresne**، **الأمير عبد القادر والماريشال** "**بيجو**" **Bugeaud**، صدر في ورقة من 25 TP، تاريخ الإصدار 21 أوت 1950م.

الصورة 91: ثلاث طوابع بريدية أصدرت إحياء للذكرى المئوية الثانية لميلاد **الأمير عبد القادر**، وكانت بنفس المقاييس:(36x26) مم، أمّا تاريخ الإصدار فكان 15- 12- 2007.

الصورة 92: طابع بريدي يحمل صورة الأمير **عبد القادر** من إبداع الفنان الجزائري **محمد راسم**

تاريخ الإصدار: 1966/11/01م.

مناسبة الإصدار :عودة رفات الأمير **عبد القادر** من سوريا

أبعاده: (23x32) مم.

القيمة النقدية: 0.30 و0.95 دينار.

الصورة 93: طابع يحمل صورة الأمير **عبد القادر**[1].

تاريخ الإصدار: أوت 1968م.

مناسبة الإصدار :ذكرى ميلاد الأمير.

أبعاده:(23x32.5) مم.

القيمة النقديةM 0.10 و0.50 و0.70 دينار.

الصورة 94: طابع يحمل صورة الأمير **عبد القادر**.

تاريخ الإصدار:1968/02/27م.

أبعاده: (23x32) مم.

القيمة النقدية: 0.10 و0.25 و0.30 دينار.

[1] - République Algérienne Démocratique et populaire, ministre de la poste et des technologies de l'information et de la communication, Nouvelle édition, Emir Abdel-Kader.

الصورة 95: طابع أصدر بمناسبة الذكرى المئوية **للأمير عبد القادر**، مقاييسه:(27x42) مم، تاريخ الإصدار: 22-05-1983م[1].

من إبداع الفنان الجزائري **محمد تمام**، الذي قام بتصميم العديد من الطّوابع والأوراق النّقدية.

7.4.1 السّينما والأفلام الوثائقية: تعد الأفلام الوثائقية من أهم الوسائط الإعلامية التي روّجت لوجود الاستعمار الفرنسي بالمغرب العربي وذلك لما للسينما والأفلام الوثائقية خصوصا من قدرة على اختراق العقول والثقافات، ولهذا نجد معظم الدول المتحكّمة في الصّناعة السينمائية قد كرّست هذه الأخيرة لحملتها الشّرسة في الهيمنة وتشويه الآخر في هويته وثقافته، فالهدف الأساسي في تجربة صنع فيلم هو الجمهور السّينمائي، هذا الأخير الذي يعدّ المحطّة الأخيرة الّتي تختبر فيها ما استطاع هذا الفيلم تحقيقه من أهداف ونتائج فنّية. وإنّ التّقرب من شخص والتّفرّس في ملامحه يساعدك على قراءة أفكاره وتفهّم مشاعره على غرار حزنه أو سروره، وجمهور السّينما يحدث معه نفس الشّيء أثناء مشاهدتهم للأفلام والمسلسلات... إذ يخاطب الممثّل المجتمع كلّه. ومن هذا المنطلق كثيرا ما حاول المستعمر الفرنسي من خلال السياسة السينمائية طمس كلّ ما له صلة بالدّين واللّغة والعادات والتّقاليد عبر أفلام مدسوسة، هي في الغالب ذات طابع دعائي يتماشى مع أنماط الوهم الغربي في سلوكاته.

وأمام هذه المحاولات لتبرير الاستعمار وطمس الشّخصية الوطنية، استطاعت السّينما العربية أن تتجاوز الوهن الّذي انتابها ببعض الأفلام النّاجحة، الّتي أبصرت الواقع بعيون جمالية. محقّقة منظورا تشكيليّا أخّاذا يجمع الشّكل واللّون والحجم والموضوع والشّخصيات إلى عمق الأفكار الاجتماعية والامتداد التّاريخي للذّاكرة الوطنية. وهبّت لبلورة الأنموذج الحضاري

[1] - République Algérienne Démocratique et populaire, ministre de la poste et des technologies de l'information et de la communication, référence précédente.

المشترك لكتلة واحدة موحّدة، "والمخرج العربي المبدع يتمتّع بتركيبة ذهنيّة وتخيّلية عالية" [1] أمّا أفكاره فمرتبطة بمجتمعه ومرحلته التّاريخية والحضارية، فكثيرا ما يعبّر عن الواقع بأسلوب إبداعي. لتكون البديل الشرعي المقاوم والمناهض للصورة الاستعمارية المختلقة (المفبركة)، فأُنتجت أفلامُ في الجزائر وتونس والمغرب لفضح السلوك المشين والمتوحّش للمستعمر مع أبناء المغرب العربي، حاولت من خلالها تقديم أدلّة قاطعة على همجية الفرنسي المحتل، إن على مستوى تفكيره أو على مستوى تعامله المادي، (كالتجويع والتّرويع..).حيث تحتوي السّينما على خصائص لها فاعليّتها في تكوين الخطاب الفيلمي، خاصّة الصّورة بمنظورها وديكورها، وأداء الممثّلين وموقعهم داخل إطار الصّورة والإضاءة وزوايا النّظر والصّوت.. ولكلّ خاصيّة دلالاتها. وتعتمد الصّورة السّينمائية (إضافة إلى الخطوط والألوان والأحجام والفضاء التّشكيلي والموسيقى وإيقاعها) على التّعامل مع التقنيين على غرار المصورين وحرفيي الصّوت والمؤثّرات (الخدع السّينمائية) ومراقبي الأستديو ومديري التصوير والمنتجين.. وغيرهم من الأفراد.

ولتجدنّ المتلقي يقف أمام الصّورة مقيما علاقة بصريّة معها، ليتفاعل مع رموزها ومادّتها وما توحي به، وما يعتري نفسه من قلق وصراعات وآمال، حيث تدلّنا الصّورة على جوهرها الرّوحي، وفي هذا يقول"**أبيل غانس** " إنّ كلّ الأساطير... وكل الشّخصيات الكبرى في التّاريخ، وكلّ الانعكاسات الموضوعيّة لمخاييل الشّعوب من آلاف السّنين؛ كلّها تنتظر البعث الضّوئي أي السّينما" [2]. وإنّ الصّورة السّينمائية يتعدّد مفهومها وأسلوبها وأهدافها وذلك وفق إرادة المخرج، فمنهم من يراها وهما جميلا ومنهم من يراها حقيقة دامغة ومنهم من يطالب

[1] - عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية – دراسة في جماليات السينما –، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت – لبنان –، 2001، ص 11.

[2] – أجيل هنري، علم جمال السينما، تر: إبراهيم العريس، دار الطليعة، بيروت، 1980، ص 17.

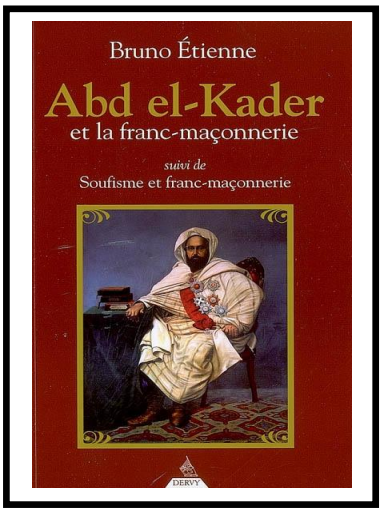
بالجرأة ويعدّ الصّورة السّينمائية سرا داخليا لذات الفنّان، هذا ويرى " **غولييه**" أنّ" الشّاشة هي عالم وسيط، نوع من الأرض الّتي لا يشكّلها أحد، عالم نصف موضوعي ونصف ذاتي.."[1].

وهكذا تخضع الصّورة السّينمائية لشروط الصّورة الفنّية نفسها في الفنون الأخرى. ولهذا علينا أخذ الحيطة والحذر أثناء تلقينا للصّورة السّينمائية، خاصّة إذا كانت تعرض ماضينا المجيد أو إحدى شخصياتنا التّاريخية على غرار شخصية **الأمير عبد القادر**، التي تمثّل رمز النّضال الّذي قدّرته كل شعوب العالم، حيث تعكس السّينما كلّ الأبعاد السّياسية والاقتصادية والرّمزية والثّقافيّة للمجتمع. ولقد أُنتجت العديد من الأفلام الوثائقيّة والسّينمائيّة حول شخصيّة الأمير **عبد القادر** على غرار : مسلسل موسوم بـ "**سحر الشّرق**" للمخرج " **أنور قوادري**"، قصة وسيناريو وحوار " **عمار ألكسان**"، بالمشاركة مع " **ريم حنا**"، مدير التصوير والإضاءة كان " **عمار الحامض** "، تصوير " **شكيب مصطفى**"، مشرف الصوت: " **توفيق الحمصي**"، مهندس الديكور: " **أنور زركلي**"، مصمم الأزياء: **شادي زركلي**، موسيقى تصويرية كانت "**وسيم إمام**"، مكياج "**إيلاف المصري**" و"**صبحي المصري**"، مونتاج ومكساج: "**معتز دياب**"، مدير الإنتاج "**ماجد صليبي**" و"**حسن الجندي**"، مساعد المخرج "**بشار دهان**"، المخرج المنفذ: "**انطونيو بتريك**"، الإشراف الفني: " **أسامة شحادة**"، المشرف العام: " **محمد أكرم الجندي**"، إنتاج وتوزيع:عرب للإنتاج والفني "دمشق" ص.ب 33380. وهو مسلسل اجتماعي تاريخي سوري عرض و بث لأول مرّة على التلفاز سنة 2001.

8.4.1 الملصقات وأغلفة الكتب والمجلّات: جميع الملصقات و المنشورات المدرسيّة ... وغيرها لها نفس الصّور المحفورة الّتي تمثّل أشهر اللّوحات الفنّية والصّور الفوتوغرافيّة للأمير **عبد القادر**، والّتي تُؤخذ من منشور إلى آخر حيث يتمّ نشرها علي نطاق واسع، إذ غالبا ما يتمّ تنفيذها من اللّوحات الفنّيّة والصّور الفوتوغرافيّة

[1] – عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية – دراسة في جماليات السينما –، مرجع سابق، ص 19.

على غرار صورة " **لسيمون أجوبيان**" **Simon Agopian** وهي تمثّل بورتريه للأمير **عبد القادر** (1906م)، متحف المشرق الكبير بباريس- فرنسا-، وهي نسخة (إعادة إنتاج) وضعت على غلاف كتاب للمؤلّف **برونو إيتيان** والّذي نشر سنة 2008م. وهي نفس الصّورة الّتي رافقت الموكب في ربيع 1965م إثر نقل رفات الأمير عبد القادر إلى الجزائر[1].



ونفس الكلام يمكن قوله بالنسبة **للرسم على السيراميك** ، إذ تعدّ إعادة إنتاج لأعمال فنية أخرى على غرار الأعمال الفنّية المتواجدة عند مدخل النّصب التّذكاري الّذي أقامته فرنسا ببلدية **سيدي قادة** – بمدينة معسكر- **(الصورة 96- الصورة 97)**.

9.4.1 المسكوكات:

المسكوكات لفظة عبّرت عن مسميات عديدة؛ بحسب رأي الكثير من المؤرّخين على غرار النّقوش المزيّنة للقطع النّقدية، وقوالب السّك أحيانا لتستقرّ في النّهاية على النّقود المتعامل بها على اختلاف أنواعها كالدّينار والدّرهم.. وغيرها. وتعتبر مظهرا من مظاهر السّلطة. وقد عرّفها ابن خلدون: "بأنّها الختم على الدّنانير والدّراهم المتعامل بها بين النّاس بطابع

[1] - François Pouillon, Du témoignage : à propos de quelques portraits d'Abd el-Kader en Oriental, p08.

حديد ينقش فيه صور أو كلمات مقلوبة، ويضرب بها على الدّينار أو الدّرهم، فتخرج رسوم تلك النّقوش عليها ظاهرة مستقيمة بعد أن يعتبر عيار النّقد من ذلك الجنس في خلوصه بالسّبك مرّة أخرى، وبعد تقدير أشخاص الدّراهم والدّنانير بوزن معيّن صحيح يصطلح عليه، فيكون التّعامل بها عددا وإن لم تقدّر أشخاصها يكون التّعامل وزنا، وكان لفظ السكّة اسما للطّابع، وهي الحديدة المتّخذة لذلك ثمّ نقل إلى أثرها وهي النّقوش الماثلة على الدّنانير والدّراهم"[1]. أمّا من النّاحية الفنّية فتعدّ المسكوكات علامات ورموز يستطيع الفنّان من خلالها أن يوصل رسالته الفنّية، ويكشف عن النّواحي السّياسية والتّاريخية والثّقافية والاجتماعية للبلاد بأسلوب فنّي مميّز.

وتجدر الإشارة إلى أنّ المسكوكات أو القطع النّقدية في كثير من الأحيان مؤرّخة، أو يمكن تأريخها كما يمكن اتّخاذها أساسا لدراسة الأساليب الفنّية وتطوّرها، وإنّ القيمة الفنّية للعملة غالبا ما تكون إشارة للمستوى الثّقافي للبلد الّذي سكّتها إذ تعد مرآة عاكسة لكل جوانب المجتمع (الاقتصادي، الثّقافي، الفنّي والتّاريخي)، وقد أولت دولة الأمير اهتماما كبيرا في إيجاد عملة خاصّة بدولته حديثة التّأسيس، وهو الّذي كان يعلم جيّدا الأهمّية الكبيرة والخطيرة لمثل هذا الإجراء الّذي يعبّر عن شرعيّة دولته، وكان" القصد من هذا الإجراء فرض نظام مالي خاصّ به في ظلّ الفوضى النّقدية والماليّة الّتي كانت تعيشها الجزائر قبل الغزو الفرنسي من تداخل العملات المحلية والأجنبية وعمليّات التّزوير، إضافة إلى رداءة العملة العثمانيّة خاصّة في أواخر العهد العثماني" [2]، هذا ولتسهيل التّعامل التّجاري أنشأ الأمير دار الضّرائب والنّقود وسكّ العملة، حيث تم تأسيس ورشة لسكّ النّقود في معسكر، ولكنّها لم تعمل لوقت طويل حيث تمّ تحويلها بعد معاهدة تافنة إلى " **تاقدامت**"." ولعلّ أهمّ ما ميّز العملة الجزائريّة أنّها استجابت للتّعاليم الإسلاميّة؛ إذ لم تكن تحمل صور الحكّام

[1] ـ عبد الرحمن ابن خلدون، المقدّمة، دار الجيل، بيروت، د ط، دتا، ص 288.
[2] ـ ناصر الدين سعيدوني، النظام المالي للجزائر في أواخر العهد العثماني، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1979، ص 220.

والشّعارات مثلما كان الأمر سار في القطع النّقديّة المستعملة في كثير من دول ذلك الوقت.. . وكانت في واحد من الوجهين مكتوب في ثلاثة أسطر: **النّصر من الله وحده وبمعونته لا شيء مستحيل** ، أمّا في الوجه الآخر إشارة إلى المكان والزّمان: **مسكوك في تاقدامت في** 1245 الهجريّة (الموافق لـ1838 الميلادي)"[1]، إضافة إلى شكلها المستدير.

وقد تمّ سكّ العديد من القطع النّقدية بعدها. وفي متحفي الفنون القديمة بالجزائر العاصمة ومتحف **أحمد زبانة** بوهران بإمكاننا أن نتأمّل قطعا نقديّة ضربت من طرف **الأمير عبد القادر بتاغدامت.**

أمّا النّقود الورقية (نقود العملة) فيقصد بها النّقود الورقيّة كالرّيال السّعودي والدّولار الأمريكي .. ونحوها. وهي نقود ورقيّة إلزاميّة يقوم بإصدارها البنك المركزي، وتستمدّ قوّتها من القانون والقبول العام لها من قبل الأفراد للتّعامل بها.. تصدر لتسهيل المبادلات الصّغيرة"[2]. إذ تقوم هذه الأخيرة في عالمنا المعاصر بدور غاية في الأهمّية خاصّة دورها كوسيط للمبادلات المحليّة والدّولية. وفي إطار بحثنا ما يهمّنا هو مجموع العملات والأوراق النّقدية الّتي تناولت شخصيّة الأمير **عبد القادر**، وقد وجدنا ما يلي:

الصورة 98: قطعة نقدية على وجهيها، تمّ سكّها تكريما للأمير **عبد القادر** ، مجموعة المتحف الوطني للفنون الجميلة – الجزائر –.

أمّا بنك الجزائر فقد أصدر منذ إنشائه" أربع سلسلات من التّداول للأوراق النّقدية، كانت الأولى في 1964م موضوعها "مناظر الحياة في الجزائر"، وكانت السّلسلة الثّانية من التّداول في 1970م–1977م، موضوعها كان "مناطق الجزائر"، أمّا السّلسلة الثّالثة فقد أُصدرت في 1980م–1984م، تعلّق موضوعها بـ"منجزات الجزائر"، وفيما يخصّ السّلسلة

[1] - مصطفى خياطي، علاقات الأمير عبد القادر مع اليهود 1832-1847، تر: أمينة شيخ، منشورات ANEP، المؤسسة الوطنية للاتصال النشر والإشهار، 2013، ص32.

[2] - إبراهيم بن صالح العمر، النقود الائتمانية دورها وآثارها في اقتصاد إسلامي، دار العاصمة 1414، المملكة العربية السعودية، ص38.

الرّابعة من التّداول للأوراق النّقدية فكانت في 1992م-1995م، وتناولت "الجزائر عبر التّاريخ""[1]. وإنّ أهمّ هذه العملات الّتي تناولت شخصيّة الأمير **عبد القادر** ما يلي:[2]

الصّورة 99: ورقة نقديّة من فئة 05 دينار، تاريخ الإصدار: 01-11-1970.

البعد والقياس الأصلي للورقة النّقديّة:(75x140) مم

العلامة المائية على الورقة النّقديّة: شخصية الأمير **عبد القادر**.

الصّورة 100: ورقة نقديّة بقيمة 10 دينار، تاريخ الإصدار:01-01-1964.

البعد والقياس الأصلي للورقة النّقديّة:(93x182) مم

العلامة المائية على الورقة النقديّة: رسم للأمير **عبد القادر**.

الصّورة 101: ورقة نقديّة بقيمة 10 دينار، تاريخ الإصدار:01-11-1970.

البعد والقياس الأصلي للورقة النقديّة:(81x150) مم

العلامة المائية على الورقة النّقدية: رسم للأمير **عبد القادر**.

الصورة 102: ورقة نقديّة بقيمة 50 دينار، تاريخ الإصدار: 01-11-1977.

البعد والقياس الأصلي للورقة النّقديّة:(66x207) مم

العلامة المائية على الورقة النقدية: صورة للأمير **عبد القادر**.

الصورة 103: ورقة نقديّة بقيمة 50 دينار، تاريخ الإصدار:01-01-1964.

البعد والقياس الأصلي للورقة النّقديّة:(106x207) مم

[1] - Halim Boughida, Djohar Ferhaoui, et autres, Emissions de billets de banque Algériens et thèmes au revues Média Bank, n°22, 1996, p09-10.

[2] - ناصر الدين سعيدوني، النظام المالي للجزائر في أواخر العهد العثماني، مرجع سابق، ص 66-71 (بتصرف).

العلامة المائية على الورقة النقدية: صورة للأمير **عبد القادر**.

الصورة 104: ورقة نقديّة بقيمة 100 دينار، تاريخ الإصدار:01-01-1964.

البعد والقياس الأصلي للورقة النّقدية:(112x221) مم

العلامة المائية على الورقة النّقدية: صورة للأمير **عبد القادر**.

الصورة 105: ورقة نقديّة بقيمة 100 دينار، تاريخ الإصدار: 01-11-1970.

البعد والقياس الأصلي للورقة النّقدية:(90x165) مم

العلامة المائية على الورقة النقدية: صورة للأمير **عبد القادر**.

الصورة 106: ورقة نقديّة بقيمة 100 دينار، تاريخ الإصدار: 01-11-1981.

البعد والقياس الأصلي للورقة النّقدية:(72x130) مم

العلامة المائية على الورقة النّقدية: صورة للأمير **عبد القادر**.

الصورة 107: ورقة نقديّة بقيمة 200 دينار، تاريخ الإصدار: 23-03-1983.

البعد والقياس الأصلي للورقة النقدية:(78x165) مم

العلامة المائية على الورقة النّقدية: رسم للأمير **عبد القادر**.

الصورة 108: ورقة نقديّة بقيمة خمسمائة دينار، تاريخ الإصدار: 01-11-1970.

العلامة المائية على الورقة النّقدية: صورة للأمير **عبد القادر**.

الصورة 109: ورقة نقديّة بقيمة خمسمائة دينار، تاريخ الإصدار: 10-06-1998.

العلامة المائية على الورقة النّقدية: رؤوس لفيلة نوميديّة، أمّا بورتريه الأمير **عبد القادر** فمتواجد على الشّريط الفضّي للعملة.

الصورة 110: ورقة نقديّة بقيمة ألف دينار، تاريخ الإصدار: 22-03-2005.

العلامة المائيّة على الورقة النقديّة: صورة للأمير **عبد القادر**.

الصورة 111: ورقة نقديّة بقيمة ألفين دينار، تاريخ الإصدار: 24-03-2011.

العلامة المائية على الورقة النّقدية: صورة للأمير **عبد القادر**.

10.4.1 على الخشب: يعدّ الخشب المنقوش من الفنون الرّائجة في شمال الجزائر، ويتميّز هذا النّوع من الفنون بالجمع بين العديد من المهارات على غرار الخيال الواسع، خفة اليد ودقة الملاحظة. وكثيرا ما اشتغل به الفنّانون خاصّة على الأثاث (أبواب، منابر، أسقف ..إلخ) وما نشاهده من خلالها من رسوم وزخارف هندسيّة ونباتيّة متناسقة. والحفر على الخشب يتطلّب الإلمام بالخصائص المختلفة لأنواع الأخشاب المستخدمة من حيث اللّيونة والصّلابة وقابلية الانحناء والتشقّق حتّى يتمكّن الفنّان من تشكيل تصميماته ووحداته بما يتّفق مع نوع الخشب المناسب. وقد تمّ العثور على عمل واحد في هذا المجال جسّد صورة نصفيّة للأمير **عبد القادر** وهو من إبداع الفنّان الجزائري" **لدهم عبد الغني**".

الصورة 112: عمل فنّي على الخشب موسوم بـ "**بورتريه الأمير عبد القادر**".

قياسات اللّوحة: (85x105) سم.

تقنية العمل: الحفر على الخشب ثمّ تلبيس بألوان **الأكريلك** Acrylique.

سنة الإنتاج: 2016م.

لدهم عبد الغني : فنّان تشكيلي جزائري معاصر ولد يوم 15 جانفي 1971م **بالأغواط** –الجزائر–، تقني سامي في علوم الإعلام والإدارة، وأستاذ بيانو. شارك في العديد من التظاهرات على غرار: المهرجان الوطني للفن الإسلامي (**باتنة** 2013)، المهرجان الدولي للخط العربي (**الجزائر** 2014)، المعرض الوطني للخط العربي (**الجزائر** 2014)، المنتدى الدولي في "**قابس**" **بتونس**. كما تحصّل على العديد من الجوائز وكان ذلك على المستوى الوطني"[1].

وقد استخدم الفنّان في هذا العمل الفني حفرا بارزا على مادة الخشب، حيث زاد ارتفاع الأشكال المحفورة والّتي تمثل شخصية **الأمير عبد القادر** عن الأرضية بأكثر من نصف سنتيمتر، وذلك لخفّة الخشب المستعمل وطواعيّته وإمكانية تحويره، مستعينا في ذلك بمادة **ألوان الأكريلك** الّتي ساهمت بشكل كبير في إخراج العمل الفنّي ضمن معايير فنّية وجماليّة مميّزة.

[1] - من خلال الاتصال شخصيا مع الفنان " **لدهم عبد الغني**".

الفصل الثاني

ملخص الفصل الثاني:

في هذا الفصل تمّ تحليل عيّنة الدّراسة والمتمثّلة في خمس لوحات فنّية، أربعة منها أعمال فنّية لفنانين مستشرقين والّتي تمّ انتقاء أشهرها، وأخرى للفنّان الجزائري محمد راسم. وقد تمّ اختيار الفنّانين الّذين عاصروه، وهذا لا يعني أنّ تمثيلهم للأمير عبد القادر كان إيحاء مرئيا فأحيانا مع أنهم من معاصريه إلّا أن إيحاءاتهم حول شخصيّة الأمير **عبد القادر** كان متخيلا (صورة ذهنيّة)، وفي ضوء ذلك فإنّ عملية تركيب شخصية الأمير **عبد القادر** في الأعمال الفنّية، تبدأ من صورة ذهنية وهي أمر يرجع إلى الخيال أكثر منه إلى التّشابه (خواطر ذهنية للفنان)، كما صارت هذه الأعمال صالحة أيضًا للاستعمال من أجل إخفاء حقائق كثيرة، فقد يتمّ التّلاعب ببعض مكوّناتها لأغراض خاصّة بهدف التّزييف ثمّ الإيحاء بالصّدق. وتوظيف شخصية الأمير **عبد القادر** في الصّورة سواء كانت فوتوغرافيّة أو أعمالا فنّية تشكيلية قد يكون سلاحا ذا حدّين، إذ يمكن أن يتكفّل ذلك التّوظيف بتدعيم روح الانتماء والتّشبّث بالأصالة واحترام الموروث، كما يمكن أن يصير أداة لتسريب الشّك والاحتقار لهذا الموروث وتدنيسه . فالنّظرة الغربية وخاصّة الفرنسيّة كانت في معظم الأحيان مظلّلة ولم تستطع سبر أغوار الشّرق عموما والجزائر بشكل خاصّ.

2. الفصل الثاني: تحليل عينة الدّراسة

1.2 عينة الدّراسة:

يتناول هذا الفصل دراسة تحليلية لأعمال فنّية (عيّنة الدّراسة) كانت قصديّة بما أنّ المادّة الّتي يعتمد عليها البحث أساسا محدودة، والّتي مثلت معظمها مجموع لوحات لفنانين مستشرقين، ونظرا لسعة مجتمع البحث، وكثرة عدد الفنانين الذين تناولوا شخصية الأمير **عبد القادر** خلال حقبة الاستعمار الفرنسي، واستحالة تغطية جميع هذه الأعمال الفنية المنتجة ضمن حدود البحث الحالي (1830-1962)، فقد ارتأينا تناول أهم أعمال الفنانين المستشرقين الذين عاصروه. وهذا لا يعني أنّ تمثيلهم للأمير **عبد القادر** كان إيحاء مرئيّا فأحيانا مع أنّهم من معاصريه إلّا أنّ إيحاءاتهم حول شخصيّة الأمير **عبد القادر** كان متخيّلا (صورة ذهنيّة). وفي ضوء ذلك فإنّ عمليّة تركيب شخصيّة الأمير **عبد القادر** في الأعمال الفنّية أو إعادة التّركيب (إعادة الإنتاج من خلال صورة فوتوغرافية أو أعمال فنّية أخرى) تبدأ من صورة ذهنيّة وهي أمر يرجع إلى الخيال أكثر منه إلى التّشابه (خواطر ذهنيّة)، أمّا أعمالهم الفنّية فقد تمّ انتقاء أشهرها ، على غرار لوحة الفنّان الفرنسي " **آنج تيسييه**" **Jean-Baptiste-Ange Tissier** والّتي تمثّل صورة كاملة للأمير **عبد** القادر، هذه الأخيرة الّتي لها علاقة بعمل آخر للفنّان ذاته والّتي تمّ تناولها هي الأخرى بالدّراسة حيث صنعت ضجّة وجدلا كبيرين، إذ مُثّلت والدة الأمير **عبد القادر** وهي تحاول تقبيل يد الإمبراطور **لويس نابليون الثّالث** إثر إصدار قرار الإفراج عن ابنها (الأمير **عبد القادر**) وذلك بعد أسره لمدة خمس سنوات . هذا وسيُتناول بالدّراسة أعمال فنّية أخرى لا تقلّ أهمية عن سابقاتها، وهي لكلّ من الفنّان الفرنسي " **ماكسيم دافيد** " **Maxime David**، والفنّان البولندي "**ستانسلاو شليبوسكي**" **Stanislaw Chlebowski**، أمّا على الصّعيد الوطني فقد تمّت دراسة منمنمة للفنّان الجزائري **محمد راسم**، يبدو أنّها من الأعمال الفنيّة القليلة الّتي تناولت شخصيّة **الأمير عبد القادر** خلال حقبة الاستعمار الفرنسي، هذه الفترة الصّعبة الّتي

انعدمت فيها حرّية التّعبير، ولعلّ أنكى صور هذا الظّلم ما استهدف الجانب الرّوحي والحضاري والانتماء العربي الإسلامي. وإنّ الشّعوب الّتي ابتليت بالاستعمار هي أحوج ما تكون إلى التّواصل حفاظا لانتمائها وصونا لمقدّساتها وأصالتها. والأمير **عبد القادر** – دون أدنى شكّ– رمز لهذا الانتماء وهذه الأصالة وهذا المجد.

2.2 موجز شبكة التّحليل المعتمدة حسب " لوارن جيرفيرو"* [1] Laurent– Gervereau :

من أجل تحقيق هدف البحث الحالي والمتمثّل في الكشف عن البنية الفنّية لهذه الأعمال الفنية وعن الرّسائل و الدّلالات الّتي يمكن أن تحملها ، تمّ اعتمدنا على المؤشّرات التي انتهى إليها الإطار النظري في بناء أداة البحث فارتأينا تناول الطريقة الوصفية التحليلية (التأويلية) حسب" **لوران جيرفيرو**" في تحليل عينة الدّراسة، تماشيا مع هدف البحث.

ولغرض منح هذه الأداة صدقا ظاهريا لتأكيد موضوعية أكبر عند تحليل عينة البحث، فقد تم عرض الأداة على عدد من الدكاترة المعنيين في مجال الفنون التشكيلية، وذلك لإبداء آرائهم في بنائها الأوّلي والتّأكّد من شموليتها، حيث أخذنا بتوجيهاتهم وأجرينا التعديلات اللاّزمة، لتصبح الأداة جاهزة بصيغتها النّهائية لتحليل عينة البحث، وذلك باعتمادنا أيضا على التّأويل السّيميولوجي وفق الخطوات الآتية:

1.2.2 **الوصف:**

أ. الجانب التقني: (الموضوع – عنوان اللّوحة –، اسم صاحب اللّوحة –الفنّان–، نوع الحامل والتّقنية المستعملة، الشّكل والحجم– مقاييس اللّوحة –، تاريخ ظهور اللّوحة – سنة الإنتاج–

[1] - إيمان عفان، دلالة الصورة الفنية -دارسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم-، رسالة ماجيستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، كلية العلوم السياسية والإعلام –قسم علوم الإعلام والاتصال-، 2004، ص17 (بتصرف تفاديا للتكرار).

* لوارن جيرفيرو فنان وكاتب وفيلسوف ولد بفرنسا سنة 1959: https://fr.wikipedia.org/wiki/Laurent_Gervereau

، المصدر)

ب. الجانب التشكيلي:

- ✓ الوصف الأوّلي لعناصر اللّوحة " القراءة الأولى" – المسح البصري–.
- ✓ دراسة الخطوط.
- ✓ الضّوء والظّل.
- ✓ عدد الألوان ودرجة انتشارها.

2.2.2 دراسة المضمون – القراءة الثّانية التّضمينيّة –

يتضمّن العمل الفني مضمونا معينا هو خلاصة ما يعبر عنه أو يتضمّنه العمل الفني من خيال ومشاعر وفكر، فقد يعبر العمل الفني عن انفعالات أو عن تصورات وأفكار أو عن صور خيالية، هذا وسيتم من خلال هذا العنصر دراسة:

- ✓ علاقة اللّوحة بالعنوان: والملاحظ من خلال عينة الدراسة المختارة وطبيعة مواضيعها الّتي تدور حول شخصية الأمير **عبد القادر** أنّ كلّ عناوينها تماشت مع طبيعة الموضوع المتمثلة في هذه الشّخصية. ولهذا سنجد **الأمير عبد القادر** حاضرا في كل عناوين هذه اللّوحات الفنّية. ولكي تتضح التفرقة بين الموضوع والمضمون يكفي أن نقول أنّ الموضوع واحد عن مجموع هؤلاء الفنانين وهو شخصية الأمير **عبد القادر**، لكن يتغيّر المضمون من فنان إلى آخر حسب رؤيته الخاصة وانفعاله بالموضوع.
- ✓ المستوى التضميني
  - العلامات الأيقونية.
  - العلامات الإشارية.
  - العلامات الرّمزية.

3.2.2 نتائج التحليل.

3.2 تحليل الأعمال الفنية (عينة الدراسة)

1.3.2 تحليل العمل رقم01 (الصورة 01)

المصدر: الأمير عبد القادر، منشورات زكي بوزيد، ملحمة الحكمة، CPS للنشر، 2008، ص05.

تحليل العمل الفني

1. الوصف:

أ. الجانب التقني:

عنوان اللوحة: عبد القادر المُمثّل أثناء احتجازه في قلعة " أمبواز".

Abdel-Kader représenté lors de sa détention au château d'Amboise.

الفنان: Jean Baptiste - Ange Tissier " جان باتيست - آنج تسييه"

وهو فنّان فرنسي من القرن التّاسع عشر، ولد يوم 06 مارس 1814م بباريس، بدأ دراسته في كليّة "**سواسون**" **Soissons**، وفي سنة 1835م التحق بورشات عمل الرّسامين " **إري شيفر**"**Ary Scheffer** و"**بول ديلاروش**" **Paul Delaroche**، فضلا عن مدرسه الفنون الجميلة. بدأ الفنّان في عرض أعماله الفنّية مع بداية سنة 1838م بصالون اللّوحات الفنّية، حيث تمّ التعرّف على العديد من أعماله الفنّية كان معظمها "بورتريهات"، والّتي لاقت قبولا وإعجابا من قبل الجمهور. كما قام بتزيين غرف الانتظار التّابعة لمحكم ة مراجعي الحسابات ومجلس الدّولة في قصر "**أورسيه**"، تمّ تكريمه ومكافأته في العديد من المناسبات حيث حصل على العديد من الميداليات كان معظمها من الدّرجة الثّانية والثّالثة، صنّف من بين الرّسّامين الرّسميّين للإمبراطوريّة الثّانية كما عُرف برسمه للبورتريهات - النّمط الرّومانسي الحكيم-.

رسم ما لا يقل عن أربع صور للأمير **عبد القادر** في الفترة الممتدّة ما بين 1852م و1861م - فقد أثار الأمير نفس القدر من الاهتمام بعد إطلاق سراحه في عام 1852م- . توفّي" **آنج تيسيي**" في "**تيس**" يوم 04 أبريل من سنة 1876م.

الخامة والحامل: زيت على قماش " Toile ".

مقاييس اللّوحة: 230.5سم x 147.5 سم.

سنة الإنتاج: 1853م.

المصدر: فيرساي Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon

ب. الجانب التشكيلي:

- **المسح البصري**

يقع الموضوع على مساحة مستطيلة بشكل رأسي، يُجسَّد فيه الأمير **عبد القادر** وهو يقف في وضعيّة ثلاثيّة الأرباع، داخل إحدى قاعات القصر الذي كان يحجز فيه، تزيّن أرضيّتها بلاطات خزفيّة مربّعة الشّكل اتّسمت بالبساطة بدون زخرفة، وقد اهتمّ الفنّان بإتّباع قواعد المنظور أثناء رسمها –هذا الأسلوب الّذي ميّز عصر النّهضة خاصّة–.

وقد مُثّل الأمير عبد القادر وهو يرتدي قميصا باللّون الأخضر الدّاكن وهو اللّون الّذي اتّخذه آل البيت شعارا لهم، وقد وضع على كتفيه كساء أبيضا عريض الأكمام، يزدان بخطوط عموديّة من نفس اللّون تظهر جليا بتأثير الضّوء والظّلال الخفيفة، ذلك أنّ نسيج هذا الكساء يظهر وكأنه متوسط السّمك أو الكثافة ويبدو أنّه من الصوف، ومن نفس قماشه يلفّ من حول جسمه وحتى على رأسه، واضعا بعضه داخل حزام عريض نوعا ما أبيض اللّون مشدودا وبقوّة حول وسطه. وقد "سمحت الشواهد الإثنوغرافية بتحديد مميزات اللّباس الصوفي على غرار الكساء الذي يرتديه المغاربة وهو قطعة طويلة من سترة صوفية خفيفة، تغطي جميع أنحاء الجسم وتلف على الرأس" [1]، حيث يعدّ غطاء الرّأس عنصرا أساسيا في اللّباس الصّوفي. هذا وقد انتعل حذاء ذو لون بنّي. ويظهر الأمير وقد بسط يده اليسرى إلى الأمام ممسكا بمسبّحة بنّيّة اللّون، في حين يمسك بيده اليمنى طرف رداء برنسه المنسدل ومن نفس الجهة (جهة اليمين)

وإذا تأمّلنا ملامح الأمير نجدها ممثّلة بإتقان حيث نجح الفنّان في إبراز أوصاف الأمير **عبد القادر** خاصّة الوجه البيضوي الّذي يميل نوعا ما إلى الاستطالة، والجبهة العريضة المنبسطة المفرودة الّتي يظهر الجزء العلوي منها محدّبا، أمّا الوشم المتواجد في منتصفها

[1] - J.Besancenot, Costumes du Maroc, Edi sud, Aix-en-Provence, 1988 , p.141

فلا يظهر جليّا للعيان، الأنف تميّز بطوله واستقامته، والعيون لوزيّة الشّكل تبدو وكأنّها خضراء اللّون، اللّحية كثيفة يغلب عليها السّواد. كما يظهر ثلثي الأذن اليسرى بحسب وضعيّة وجهه ثلاثية الأرباع.

أمّا خلفيّة العمل الفنّي فتتّسم بالبساطة وعدم الإسراف في الزّخرفة. حيث اكتفى الفنّان برسم ستار كبير في الوسط مع ضمّه إلى الرّكن الأيمن من الحجرة مستعملا الرّماديات الملوّنة الدّاكنة والمائلة إلى اللّون البنّي والأخضر الزّيتوني في تلوينه، عليه بعض الرّسوم غير الواضحة، وفي المقابل – الرّكن الأيسر– يظهر عمودا لجدار.

والملاحظ في هذه الصّورة أنّ الفنّان قد اهتمّ بالتّعبير عن العمق في رسم العناصر المعماريّة على غرار العمود، الجدار وبلاطات الأرض الخزفيّة (مربعة الشّكل)، هذه الأخيرة التي تمثّل أرضية العمل الفني، كما وزّع هذه العناصر بطريقة ترتاح لها العين.

- **دراسة والخطوط**

لقد ضمّ العمل الفنّي جميع أنواع الخطوط حيث نرى الخطوط المستقيمة والمنكسرة والمنحنية والّتي صاغها الفنّان بأشكال متناسقة محدثة ترابطا مع أطرافه – ربط عناصر العمل الفني ببعضها البعض–، إذ يحمل هذا العمل الفنّي في مجمله وعيا كبيرا في التّكوين من خلال التّوازن الّذي يحدثه التّكامل الخطّي مع الأشكال. كما كانت الخطوط واضحة من خلال القوّة التّعبيرية اللّونية بدرجاتها المحدودة البسيطة (قلّة الألوان المستخدمة في هذا العمل الفنّي)

كما تجدر الإشارة إلى أنّ الفنّان قد التزم في عمله بالعمق، مهتمّا بالأبعاد الثّلاثة من خلال المعالجات الخطيّة والخطوط الرّئيسة المائلة، قد تلاقت في مكان واحد داخل حدود الصّورة وهي وجه الأمير **عبد القادر**.

- **الضّوء والظّل**

لقد استند الفنّان في هذا العمل الفنّي إلى تصميم إشعاعي، حيث مثّل الأمير **عبد القادر** كبقعة مضيئة رامزا بذلك إلى إطلالة الدّين المنير، وهذا النّوع من التّصميم يتطلّب من الفنّان استخدام معالجات لونيّة وتوظيفا للضّوء والظّلال بشكل جيّد حتّى لا يحدث تشتيت في الرّؤية وهذا ما نجح فيه الفنّان بامتياز.

وكانت الإضاءة اصطناعيّة حيث لم يتواجد مصدر للإضاءة الطّبيعية، وقد اعتمد المصوّر أثناء الرّسم على الأضواء الرّقيقة الّتي تختفي رويدا وتخفّ حدّتها بدرجات يصعب على العين إدراكها حتّى تنتهي في الظّلال العذبة، وهذا ما يضفي على الوجه جمالا وحضورا.

أمّا الظّلال الدّاكنة فقد سادت في الخلفيّة خاصّة على طيّات السّتائر وظلّ الأمير **عبد القادر** المرمي على السّطح. ثمّ الظّلال الذّاتية والمتواجدة على الوجه خاصة وثنايا الملابس الّتي يرتديها الأمير في اتّساق مع الجسد، وقد ظهرت (ثنايا الملابس) كثيرة في عددها متوسّطة في حجمها إلّا أنّها لم تنمّ عن ظلال داكنة لأنها متواجدة بمناطق الضّوء.

- **عدد الألوان ودرجة انتشارها**

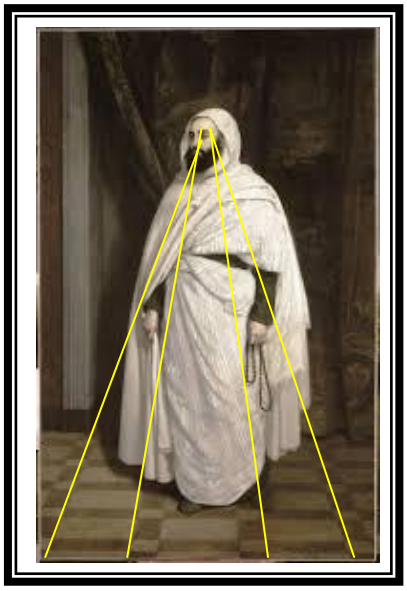
تميّزت ألوان هذا العمل الفنّي بالقلّة والانسجام في الوقت ذاته، وقد غلب على خلفيّته (العمل الفني) اللّون البنّي ودرجاته ما بين العتمة والوضوح بالإضافة إلى اللون الأخضر القاتم وكانت عموما باهتة نوعا ما حتى يتبدّى لنا أحيانا وكأنّها رماديات ملوّنة داكنة مائلة إلى اللّون الأخضر الزّيتوني وهذا خاصة في تلوين السّتائر. كما يبدو أنّ للّون الأسود نصيب من أرضيّة العمل الفني حيث أذيب وانتشر فيها خاصة على السّتائر وفي مناطق الظّلال.

أمّا الجزء المضيء في العمل الفنّي فقد مثّل الأبيض السّيادة كنور صادر من وجه الأمير **عبد القادر** وأيضا على اللّباس ككل، يشاركه طبعا اللّون الأخضر. ويدخل الأسود باستحياء لتحديد بعض الأشكال على غرار اللّحية وطيّات اللّباس خاصّة منه البرنس والشّال والّتي تبدو بتفاصيلها واقعيّة

ويعدّ استخدام الألوان الدّاكنة في عمل خلفيات الصّور الشّخصيّة من الأمور المفضّلة إذ يساعد هذا الأسلوب الفنّي على إبراز جمال الألوان ووضوح الشّخص الممثّل في الصّورة.

2. دراسة المضمون

إنّ شخصيّة الأمير **عبد القادر** في هذا العمل الفنّي تمثّل الجزء الأكبر، وقد وقعت في المركز (**المستطيل الذّهبي**)، حيث مثّل وجهه مركز الإشعاع، إذ تتّجه إليه كلّ خطوط التّلاشي.



كما اعتمد الفنّان على مجموعة من الألوان الّتي تهدف إلى إيصال رسالة محدّدة للقارئ، حيث يرمز الأخضر إلى السّكينة والصّدق والخصوبة والنّماء. وهو اللّون الّذي يعبّر عن الرّوحانية ويعدّ من الألوان الإيمانيّة ذو رمزيّة خاصّة في الإسلام، وقد ذُكر في القرآن الكريم

بأكثر من آية، وله دلالات عدّة حيث تصف في إحداها أهل الجنّة وما يحيط بهم من نعيم. كما استعمل الفّنان الأبيض الّذي يعدّ رمز السّلام الدّاخلي الرّوحي

أمّا خلفيّة العمل الفنّي فقد جاءت بالألوان الدّاكنة من رماديات ملوّنة للدّلالة على سوء الأوضاع الّتي كانت تعيشها الجزائر إبّان الاستعمار الفرنسيّ بين البطولة والمأساة وبين الظّلم والمقاومة

هذا وقد ظهرت العديد من العلامات المميّزة في هذا العمل الفنّي توزّعت بين أشكال وخطوط وألوان والّتي تمكّنت من التّعبير عن الهدف المرجو منها وهي:

العلامات الأيقونيّة: وهي العلامة المشابهة والمطابقة بين العلامة والمشار إليه أو نقول مدلولها والمتمثّلة في " شخصيّة الأمير عبد القادر". إذ تحيل إليه بفضل صفات يمتلكها خاصّة به وحده

العلامات الإشاريّة: تقوم هذه الأخيرة على أساس السّببية، أيّ ارتباط هذه العلامة بموضوعها يكون سببيا على غرار:

دلالة وضعيّة وقوفه: إنّ هيئة الوقوف (القيام) دلالة على الثّبات، والوقوف في هذه الوضعيّة موجّها نظره إلى زاوية معيّنة وكأنّه احتجاج ليدرك مخاطبه بأنّه ثابت على موقف معيّن لا يحيد عنه، كما أنّ السّاقان المتباعدان للأمير **عبد القادر** – وهي إيماءة خاصّة بالرّجال دون النّساء– فيها يكون الأمير مظهرا لقوّته وسيطرته وثقته بنفسه

- **دلالة اللّباس:** إنّ لهذا الأخير ومظهره الخارجي دور أساسيّ في إعطاء الانطباع الأوّل عن صاحبه، وقد توافق طبيعة الزيّ الصوفي للأمير **عبد القادر** مع منزلته بحيث يبدو مهابا جليلا. والحقيقة أننا أمام شخصية تعتز بانتمائها العربي والإسلامي، إنه الأمير عبد القادر الجزائري الذي نشأ في بيت علم وجاه وتصوف، فقد ارتبط التصوف ارتباطا وثيقا بحياة الأمير عبد القادر الجزائري، وذلك عبر مختلف مراحل حياته خاصة حين فرغ من

الجهاد واستقر به المقام بالشرق. حيث مارس الأمير التصوف الحقيقي قولا وفعلا ودافع بكل ما أوتي من قوة عن تراثه وترابه، فسلك منهج الأقدمين في هذا المجال

- **دلالة المسّبحة:** تجدر الإشارة إلى أنّ المسّبحة استخدمت منذ القدم كأداة للعبادة حيث كان يستخدمها الهنود في الصّلاة الهندوسيّة منذ أكثر من 800 سنة. كما عُرفت في العديد من الدّيانات الأخرى مثل الدّيانات المسيحيّة على اختلافها (الكاثوليكيّة والأرثودكسيّة بالإضافة إلى الدّيانة المسيحيّة). وفي الدّيانة الإسلاميّة للسّبحة وظيفة دينيّة، إذ تُعدّ كمظهر من مظاهر التقرّب إلى الله (الذّكر– التذكّر – مظهر للتّقوى)

والملاحظ وجود المُسبّحة في يده اليسرى على عكس ما ورد عن النبي صلى الله عليه وسلم، إذ تجدر الإشارة إلى أنّه صلى الله عليه وسلم كان يسبّح بيمناه، مع أنّه لا يحرّم التّسبيح باليد اليسرى ولكنّ التّسبيح باليد اليمنى أفضل لفعله – صلى الله عليه وسلم –هذا من جهة، ومن جهة أخرى أنّ عدد خرزاتها كان حوالي مئة حبة "وهذا النّوع من المسابح كان للمتصوّفة، وهذا خلافا لليهود والمسيحيّين والّتي كانت مسابحهم تتكون من(33 أو 45 أو 55) حبّة، حيث تأتي مسبحة المسيحيّين بثلاثة وثلاثين عقدة أو خرزة دلالة على عمر السّيّد المسيح حين صعد إلى السّماء.

<u>العلامات الرّمزيّة:</u> في هذا العمل الفنّي نجد قيمة خلافيّة والّتي تمكّنت هذه اللّوحة من التّعبير عنها وبدقّة والمتمثّلة في:

الملاحظ أنّ الألوان المنتقاة للعناصر تلعب دورا دراميا للموضوع خاصّة في التّبادل المضاد بين العناصر: الأبيض كلون سائد والخلفية الدّاكنة والقريبة من الأسود والتي تمثّل الجزء المظلم من العمل الفنّي. كما استخدم اللون الأصفر الفاتح ليعبّر عن اللاّمتناهي والمطلق، وهنا يتّضح المنظور الروحي الذي كثيرا ما نجده في فن الأرابيسك والفنون الإسلامية.

- الرّمز الصّوفي: يعتبر التراث الصوفي واحدا من أهم المصادر التراثية التي استمد منها الفنان شخصيته، وتمثلت من خلال هذه الصّورة في طريقة اللّباس وحمل هذا النّوع من المسبّحات، ليعبّر من خلالها عن أبعاد فكريّة وروحيّة وحتّى سياسيّة واجتماعيّة.
- كما استند الفنّان في هذا العمل الفنّي إلى تصميم إشعاعي للدلالة علة السموّ والرّفعة، حيث مثّل الأمير عبد القادر كبقعة مضيئة رامزا بذلك إلى إطلالة الدّين المنير، وهذا النّوع من التّصميم يتطلّب من الفنّان استخدام معالجات لونيّة وتوظيف للضّوء والظّلال بشكل جيّد حتّى لا يحدث تشتيت في الرّؤية وهذا ما نجح فيه الفنّان وبامتياز.
- استلهم الفنان الخطوط المستقيمة (الأفقية والعمودية والمائلة) باعتبارها أولى الظواهر التركيبية المبدعة في الفكر الإنساني، فاستخدامه للخطوط والأشكال الهندسية وتكرارها على سطح اللوحة يعطي للمتلقي رؤية بصرية تمنحه الوصول إلى اللامتناهي. هذا ونجد الخطوط المقوّسة بانسيابية توحي بالمرونة والزّهد، والتي من خلال علاقاتها مع اللون تعطي هي الأخرى بعدا روحيا.
- فضلا عن دلالات الألوان، فاللون الأبيض له دلالة النور الإلهي الذي تتصف به النّفس المطمئنّة، وهذا ما دعا الفنان إلى إعطاء مساحة أكبر لهذا اللون داخل منجزه الفني.
- وتتجسّد الأخرى في ملامح الأمير عبد القادر فالوجه في مجموعه (الجبهة والعينين والأنف والأذنان والشّفتان والذّقن والفم) يكوّن نظاما متكاملا، حيث تؤدّي تعابيره دورا مهمّا بوصفها مصدر للبيانات المتعلّقة بالأحوال الانفعاليّ ة للإنسان. وغالبا ما تكون المشاعر الإنسانيّة مقروءة في صفحة الوجه على غرار السّكون الّذي يلتزم به الأمير عبد القادر في جميع صوره تقريبا. والسّكون قد يكون علامة وقار وتبجيل أو تأمّل، وهناك أيضا "صمت البليّة وهو صمت مهيب قد يلجأ إليه الإنسان في حال إحساسه بالأسى والحزن العظيم" [1]. وهكذا يبدو الأمير **عبد القادر** صامدا وشامخا في ظلّ الظّروف القاهرة الّتي تعيشها البلاد،

[1] - أسامة جميل عبد الغني ربايعة، لغة الجسد في القرآن الكريم، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، تحت إشراف د. عودة عبد الله، أطروحة مقدمة لاستكمال درجة الماجستير - قسم أصول الدين-، 2010، نابلس - فلسطين، ص35.

فضلا عن الخلفيّة الدّاكنة لهذه الصّورة التي ساعدت على إبراز هيبة الأمير، إذ أحاطته بجو من الرّهبة.

3. نتائج التحليل

إذا مضمون هذا العمل الفنّي الّذي تناول إحدى أ برز الشّخصيات في تاريخ الجزائر، كان سياسيّا دينيّا، إذ يغلب على العمل الحس الإيماني المفعم بالرّوحيات الإيمانيّة الّتي يمتاز بها الأمير **عبد القادر**، فمن خلال تتبعنا لهذا العمل الفني وجدنا أنّ هناك العديد من الرموز التي توضّح علاقة الإنسان بالوجود المادي والروحي، وقد تمثّل الوجود المادي من خلال تجسيد الفنان للعديد من الدلالات على غرار اللباس الصوفي والمسبحة خاصة، ليمثل علاقة تعبدية بين ما هو مادي وما هو مطلق، وهذا ما نستشفه في تكوينه الفني، فضلا عن النزعة الصوفية التي تميّز بها الأمير عبد القادر والتي تمثّلت من خلال رمزية الخطوط والألوان.

هذا وفي ظلّ الظّروف العصيبة الّتي يعيشها شعبه تحت وطأة الاستعمار الفرنسيّ، فبالرّغم من كلّ المحن القاسية، حافظ الأمير عبد القادر على رصانة في مظهره لا تهتزّ. وليس هناك شكّ في أنّ الفنّان قد وُفّق إلى حد كبير من خلال هذا العمل الفنّي في التّعبير عن ملامح الأمير **عبد القادر**، وأنّه اتّبع في ذلك أسلوب عصر النّهضة في تمثيل الشّخصيات، حينما أصبحت الصّور الشّخصية وجوها حيّة بفضل الواقعيّة في التّمثيل والّتي استطاعت أن تبيّن صفات الفرد المميّزة عن طريق دقّة الملاحظة، علما أنّ الفنّان قد عاصر الأمير **عبد القادر**. غير أنّ هذه الصّورة لا تعبر ب إخلاص عن الأمير وحاله الصّحية المتدهورة بل قاموا بتجميل ملامح وجهه، أمّا صفاته الجسمانية فقد بالغ الفنّان في تمثيلها إذ يحظى الأمير بقامة قصيرة نوعا ما، وهذا حتّى يظهر للعيان أنّه في صحّة جيّدة وأنّه في أحسن أحواله هناك بفرنسا. وهنا يكمن الجانب السّياسي في الصّورة. فهذا البورتريه له علاقة مباشرة **بالصورة رقم 34** (ملحق الصّور)، إذ يتّخذ الأمير **عبد القادر** وضعا مماثلا، كما أنّ لباسه متطابق تماما لما جاء فيها، يقول الباحث " **أحمد بويردن**" " إنّ الاحتمال وارد جدّا أنّ

الفنّان **آنج تيسيي**، اعتمد في لوحته على هذه الصّورة الفوتوغرافية، هذه الأخيرة الّتي لم يُعرف إلى الآن زمان ومكان أخذها تحديدا، غير أنّ الاحتمال الكبير أنّها أُخذت له بقصر **أمبواز** – المكان الأخير الّذي احتجز فيه الأمير–، وذلك قبل الإعلان عن حريته أو بباريس بعد الإعلان عن حريته – أكتوبر 1852–"[1]. والملاحظ جيدا في هذه الصورة الفوتوغرافية أنّه كان نحيفا، "هناك شهادة لـ **بلمار Bellemart Alexandre**[2] والّتي نشرت عام 1863م في كتاب له حيث ذكر أنّ **الأمير** أثناء إطلاق سراحه كان وجهه شاحبا من شدّة المرض وأنّه كان نحيف البدن تظهر على ملامحه المعاناة الشّديدة"[3].

وهذا منطقي جدا، تصوّروا وضعية الأمير الّذي عاش حالة اكتئاب بعد خيانة فرنسا لوعودها له، وعمق ما كان يعانيه نفسيا من آلام سجنه الجسمي والروحي والعقلي والعلمي معا، حيث كان برفقة عائلته وبعض من مئة رفيق له وجدوا أنفسهم في بلاد الكفّار، هم الّذين تمنّوا الموت في مكّة المكرّمة – إذ الموت في بلد أجنبي فكرة صعبة لم يحسنوا استيعابها –، ولهذا كثيرا ما عُوتب الأمير على وضعيتهم، الأمر الّذي أثّر كثيرا على نفسيّته. فبالرغم من شجاعة الأمير **عبد القادر** إلّا أنّه صُدم اتّجاه هذا الإجراء التّعسّفي والوحشي والّذي يعدّ انتهاكا لحقوقه، لاسيما منها حقوق الأطفال والنّساء الذين عُومِلوا أسوء معاملة، لا لسبب إلّا أنّ آباءهم وأزواجهم، رفضوا العبودية الّتي أراد الجيش الفرنسي فرضها على الجزائريين فدافعوا عن وطنهم دفاعا شرعيا وبأسلحة متواضعة، وكلّ هذه الجرائم ضد الأبرياء، لتضيف مزيدا من الضّغط النّفسي والقلق العصبي على الأمير ورفقائه حتى يتم قبول العروض الفرنسية السخية بالبقاء والإقامة بفرنسا

[1] - De Delacroix à Renoir - L'Algérie des peintres-,Manifestation "Djazair, une année de l'Algérie en France", Editions Hasan, Paris, 2003, p14

[2] - يذكر "**بويردن**" أن "**بلمار**" كانت لديه فكرة سلبيّة حول **الأمير** ثمّ تغيّرت نظرته بعد أن التقى به، حيث كتب في إحدى كتبه أنّه تفطّن لخطئه وقال أنّ الأمير رجل عظيم.

[3] - مقابلة شخصية مع الباحث **"أحمد بويردن"**، مرجع سابق.

2.3.2 تحليل العمل رقم02 (الصورة 02)

المصدر: الأمير عبد القادر، منشورات زكي بوزيد، ملحمة الحكمة، CPS للنشر، 2008، ص144.

1. الوصف:

أ. الجانب التقني:

عنوان اللوحة: بورتريه الأمير عبد القادر منظر أمامي.

Portrait de l'Emir Abdel-Kader (vue de face)

الفنان: "**ماكسيم دافيد**" **Maxime David**

وهو رسّام المنمنمات المولود في **Châlons-en-Champagne** عام 1798م، والّذي كان في بداية حياته متّجها نحو القضاء إلى أن أصدر أولى منمنماته للهواة فلقي بعض النّجاحات، ثم طوّر من موهبته حتّى أصبح تلميذاً لدى السّيدة "**دي ميربل**" **De Mirbel**[1]. وإنّ من أهم أعماله صوره الثّلاثة للأمير **عبد القادر**، ممثّلة في جوانب مختلفة، والّتي عرضت في صالون عام 1853م. كما رسم معظم أفراد أسرة. **أورليانز**، الملكة **إيهلي** ، الملك **لويس فيليب** ، دوق **نمو**، الأمير **نابليون**.. إلخ.

وقد تحصّل على العديد من الميداليات من الدّرجة الثّالثة في عام 1835م، ودرجة ثانية في عام 1838م، ودرجة أولى في عام 1844م. توفّي في عام 1870م.

الخامة والحامل: غواش على العاج " la gouache sur ivoire ".

مقاييس اللّوحة: 21 x 15 سم.

سنة الإنتاج: 1852م.

المصدر: المتحف الوطني لقصر فرساي Musée national du château de Versailles

ب. الجانب التشكيلي:

- **المسح البصري**

يقع العمل المنتخب في وضع رأسي على مساحة مستطيلة، قام فيه الفنّان بتمثيل الأمير **عبد القادر** في منتصف اللّوحة كمصدر إشعاع، على فرش يجلس القرفصاء في وضعية ثلاثية الأرباع متّكأ على وسائد تبدو مستطيلة الشّكل حمراء اللّون، بسيطة من دون زخرفة. كما يوجد في خلفية الصّورة على يمين الأمير **عبد القادر** مدخل القاعة من الدّاخل.

[1] - **دي ميربل: Lizinska Aimée Zoé de Mirbel**: فنانة منمنمات فرنسية الأصل، ولدت يوم 26 جويلية 1796 في "تشيربورغ"**Cherbourg** ، وتوفيت في 31 أوت 1849 في **باريس**.

وقد مُثّل الأمير **عبد القادر** وهو يرتدي شاشا أبيضا وقميصا أخضر اللّون عليه كساء أبيض اللّون يبدو وكأنّ في جانب منها صوف تتدلى من تحته (الكساء). هذا الأخير الذي يضعه الأمير على كتفيه ذو أكمام يحلّى هو الآخر بندفات أو قنزعات من الصوف في منتصف الصّدر. وبقميص أخضر اللون بذراعين مطويتان تدلّ على موقف متحفّظ وقد وضع يديه على ركبتيه – يمناه تشدّ على معصم يسراه المقبوضة–.

هذا وقد أضفى الفنّان على وجه الأمير حيويّة واضحة تتجلّى في نظرته الّتي تتّسم بالقوّة والذّكاء. كما عبّر بطريقته في رسم تقاسيم الوجه فمُثّل وجهه (الأمير) بهيئة بيضاوي ة قريبة إلى الاستطالة حيث تُظهر سحنته الملامح خاصّة لونه القمحي، والأنف الّذي يتميّز بطوله واستقامته، والعينان الكبيرتان الملونة بأكثر من لون (أرزق، أخضر، بني، أسود..)، واللّحية المفتولة سوداء اللّون، والجبين العريض المزين عند منتصفه (بين عينيه) بوشم يظهر باحتشام (بلمسات خفيفة).

وقد كتب في الجانب الأيمن السّفلي من الصّورة بطريقة عموديّة من الأعلى إلى الأسفل ما نصّه: **Maxime David Jessi au château d'Amboise**

أمّا خلفية العمل الفنّي فقد اتّسمت بالبساطة حيث تخلوا الثّياب والخلفيات والأرضيات من الزّخارف، ولكن بالرّغم من البساطة الّتي تسود معظم هذه الصّورة إلاّ أنّها جاءت معبّرة عن الحالة النّفسية للأمير وذلك من خلال حركة الأيدي وتعبيرات وجهه. كما نجح الفنّان في إبراز جانب من جوانب حياة الأمير الّذي عرف بالتّقوى والورع وذلك من خلال تعبيرات الوجه دائما وطريقة جلوسه. فقد عمل الفنّان في هذا العمل الفنّي على إبراز ملامحه الخُلقية والخلقية في آن واحد.

- **دراسة الخطوط**

اعتمد الفنّان في هذا العمل الفنّي على تصميم هرمي فيه تدخل الكتلة الرّئيسية في اللّوحة والمتمثّلة في "الأمير **عبد القادر**" شكل المثلّث ويظهر ذلك بوضوح في هذا العمل الفنّي. وهذا التّصميم عموما يعتمد على خطوط طولية خاصّة وعرضية، ويتمّ ذلك بتعامد كتل رأسية في التّكوين مع كتل أو خطوط أفقية. أمّا التّصميم الهرمي في رسم البورتريهات فيجمع بين الجانب والأمام حيث تقع اليدين على قاعدتي الهرم المتجاورتين بينما تشكّل الأكتاف مع الرّأس جانبين متقابلين للهرم **الشكل -1-**. وهذا ما يعطي دفعا يجبر المتلقي على توجيه نظره إلى أعلى الهرم وهو الرّأس.

الشكل -1-

- **الضّوء والظّل**

وهما طريقة لإبراز الشّكل من الأرضيّة لتوضيحه، وفي هذا العمل الفنّي نجد هناك نعومة في توزيع الضّوء والألوان، وقد لجأ الفنّان إلى استخدام الظّلال للتّعبير عن ملامح الوجه وطيّات الملابس حيث تميّزت طيّات هذه الأخيرة بالوضوح. أمّا البقع الضّوئية فموزّعة بحرفيّة عالية وإحساس مرهف بتأثيرات إضاءة تبدو اصطناعيّة داخل القاعة. وقد كانت

واضحة بشكل جيّد على مستوى الوجه واليدين وال برنس المنسدل على الكتفين وحتى في الخلفية، تقابلها الظّلال المتعاقبة للضّوء على عناصر اللّوحة ككل.

- **عدد الألوان ودرجة انتشارها**

اعتمد الفنّان في هذا العمل الفنّي على ألوان نقيّة، حيث وظّف اللّون الأزرق بتدريجاته، الأخضر، الأبيض، الأسود المستخلص، الأصفر، الأحمر والبنّي . أمّا من حيث التّمازج والانسجام فـالألوان متمازجة فيما بينها بشكل ممتاز وانسيابي وانتقالي من العتمة إلى الوضوح

2. **دراسة المضمون:**

العمل الفنّي منمنمة "**miniature**" على السّراميك الممزوج بالعاج، وهذه التقنية كثيرا ما استخدمت في الرّسم، مثّل فيها الفنّان الأمير **عبد القادر** في ثلاث وضعيات مختلفة: أمامية، جانبية وفي وضعية ثلاثية الأرباع.

في هذا العمل الفني تمّ رسم الأمير **عبد القادر** مباشرة من قبل الفنان "**ماكسيم دافيد**" وهو بقلعة **أمبواز** عام 1852م، وقد أسلم أمره للقدر يفعل به ما يشاء- حيث كان يضع رقابة ذاتية تضبط عواطفه الّتي كانت حتّى ذلك الوقت ثائرة-. إنّ أيّ رجل يمتلك الطّاقة العقليّة والموارد الّتي **لعبد القادر** لا يمكن أن يشعر بالوحشة والانفرادية، فتجده دائما معتدلا بسيطا جذّابا متواضعا ثابتا لا يشكو أبدا، وهذا ما يظهر جليا في هذه الصّورة.

العلامات الإشارية

- **دلالة اللّباس:** إنّ لباس الإنسان ومظهره الخارجي لهما صلة وثيقة بعمليّة الاتّصال والتّأثير، ولابدّ من الإشارة هنا إلى أنّه من الضّروري أن يكون جمال الظّاهر موازيا لجمال الباطن، فأدب الظّاهر عنوان أدب الباطن كما يقال. وعندما يكون الباطن والظّاهر في لوحة واحدة متناسقة الألوان متّحدة الغايات فإنّ اللّوحة ستكون في منتهى الجمال، وهذا بالضّبط ما يعكسه هذا العمل الفنّي من خلال لباسه الصّوفي وملامحه وطريقة جلوسه الثّابتة مما يعطي انطباعا بالقوّة وهدوء الأعصاب والثّقة بالنّفس خاصّة
- **دلالة الملامح:** إذا اجتمعت لغة العيون الّتي زاغت نحو الأمام في فيض من الشّعور الدّيني مع تعبيرات الوجه وحركات الجسم مع المظهر العام للإنسان فإنّ عملية التّأثير ستكون أشدّ وأبلغ، وقد اتّسمت ملامح الأمير في هذا العمل الفني باللّين وبالحكمة. والواضح من ملامحه (الأمير) أيضا "الحزن"، إذ يتّخذ الحزين عدّة هيئات جسميّة، أجلاها ما يملأ عيناه من كآبة وسكون يغشى سائر أعضاء بدنه ، وهذا ما يسمى بالكظيم أي:" يكظم غيظه وحزنه وكمده في أعماقه، لكن ما يظهر على وجهه من علامات يفضح ذلك" [1]. وقد تكون حركة العين هذه " **القرار**"، حيث تدل هذه الأخيرة على معاني الرّاحة والسّكينة والقناعة بما قدّره الله – عزّ وجلّ–، إذ تبعث حاله الانفعاليّة على الاستقرار الدّاخلي وقد أكّد ذلك الفنّان من خلال نظرة عيونه. فالعيون وسيلة بليغة للتّعبير عمّا في الدّاخل ونقله للخارج، حيث يقول الشّاعر:

تريــك أعينهــم مـا في صدورهــم إنّ الصّـدور يـؤدي سـرّها النّظــر" [2]

مع ذلك وُسم الأمير في هذا العمل الفني ببياض الوجه وإسفاره وإشراقه" وهذا دليل في القرآن

[1] - كريم ناصح الخالدي، الخطاب النّفسي في القرآن الكريم – دراسة دلالية أسلوبية –، دار صفا للّطباعة والنّشر، عمّان – الأردن–، ط1، 2017، ص83.

[2] - محمد كشكاش، لغة العيون' حقيقتها وأغراضها مفرداتها وألفاظها'، المكتبة العصرية، صيدا 'بيروت'، ط 1، دتا، ص 45.

الكريم على البشر والسرور والرّضا على وجه المؤمن" [1]. فقد نجح الفنّان وببراعة في توظيف ملامح وجه الأمير **عبد القادر** ونظرات عيونه وتعبيراته الجسدية لبلوغ غاياته حيث يتّضح جليا من خلال هذا العمل الفنّي أنّ الأمير عبد القادر يمتلك قدرا كبيرا من الملامح الصّوفية

- **دلالة وضع اليدين:** إنّ" الممسك بذراعه تحت المرفق تقول بلسان حاله أنّه جدّ متوتّر"[2].
- **دلالة القعود:**" القعود نقيض القيام، قعد يقعُد قُعودا أي جلس" [3]. والقعود هو الجلوس في مكان غرضه عادة الاستراحة أو الفراغ من الشّغل. كما أنها (وضعيّة الجلوس) هيئة جسمية يتّخذها الإنسان لأغراض متعدّدة. وقد وردت في القرآن الكريم بدلالات أهمّها: الدّلالة على مداومة الذّكر، خاصة وضع **القرفصاء**[4] الّتي يتّخذها الأمير **عبد القادر** في معظم صوره، إذْ الكثير من المتصوّفة والإخوة المسلمون يتّخذونها كسنّة للجلوس في الزوايا والكتاتيب والمساجد
- **دلالة الصوف :** الأصل الأكثر احتمالا لكلمة "الصوفية" هو الصوف [5] بالنظر إلى خشونة الملابس التي يلبسها المتصوفة المسلمون، والملاحظ جليا تواجد الصوف في لباس الأمير عبد القادر إذ تتدلى من أسفل برنسه. حيث وظفت الصوفية الملابس كعلامة ظاهرية على السعي الروحي. وقد ركّزت الكتابات الفقهية كثيرا على هذه المسألة مدافعة عن اختيارات أعلام السنة، أو آراء كبار الفقهاء فيما يتعلق باللباس.

---

[1] - الزمخشري: أبو القاسم محمود بن عمر، الكشّاف عن غوامض التّنزيل وعيون الأقاويل، دار الكتاب العربي، بيروت، 1407ه، ص399.

[2] - تر: محمد عبد للرحمن سبحانه، دليل عام لغة الجسد، من الموقع الكندي:www.synerologre.com، ص 7- 11.

[3] - ابن منظور: محمد بن مكرم، لسان العرب، مرفق بحواشي اليازجي وجماعة من اللّغويين، دار صادر، بيروت، ج 3، ط1، دتا، ص357.

[4] - القُرفصاء: أن يجلس على أليتيه ويلصق فخذيه ببطنه ويحتبي بيديه ويضعهما على ساقيه.(معجم المعاني الجامع،عربي-عربي)

[5] - ابن خلدون، شفاء السائل، دمشق، د.ط، 1996، ص50.

العلامات الرّمزيّة:

- يخضع سطح اللّوحة إلى نغمة إيقاعيّة متبادلة، تشمل اتّجاهات الخطوط وتفاعلات الألوان فيها في جوّ روحاني؛ بسبب الحسّ اللّوني المفروض في هذا العمل الفنّي وهو الأبيض الّذي يشير لوجوه أهل الجنّة، وقد ذُكر هذا في القرآن الكريم لاسيما أنه لون الطّهارة والنّقاء والصّفاء. كما يتميّز هذا اللّون بقدرته على خفض قوّة أيّ لون آخر بجانبه لشدّة سطوعه ووضوحه. يليه اللّون الأخضر الّذي يعبّر عن الرّوحانية ويتجلى ذلك بوضوح في الاطمئنان الّذي يبعثه هذا اللّون في نفسيّة النّاظرين إليه، حيث ذُكر في مواضع عديدة من القرآن الكريم والسنّة النّبوية الشّريفة للدّلالة على النّعيم الّذي يعيشه أهل الجنّة والرّاحة النّفسية المحيطة بهم. فضلا عن أنّ الفنّان وضع أرضية زرقاء أسس فيها منجزه ويعتبر هذا اللون من أكثر الألوان الّتي لها معاني معقّدة ومتناقضة، إذ يعبّر الفاتح منه عن البقاء والنّبل والهدوء والسلام الروحي أحيانا، " أمّا الأزرق الداكن فيحول الشعور بالهدوء لشعور بالغضب والقوّة والاتّقاد، وفي نفس الوقت بالحزن" [1]. وهناك من يرى أنّ الأزرق الدّاكن يدلّ على الثّقة والكرامة والذّكاء والسّلطة والسّيطرة، أمّا عند الصّوفية فيعبّر عن ملذّات الحياة الدّنيا وزخرفها. أمّا الأحمر فيعدّ من الألوان النّارية، ويتميّز بقدرته على جذب الانتباه لجرأته وقوّته وسخونته كما أنّه يقوّي روح الانتماء، ويثير نزعة البقاء للفرد في حال التّعرّض للخطر إذ يعد إشارة إلى التّحدي والقوّة. أمّا عند المتصوّفة فهو يعبّر عن معطيات العالم الحسّي الزّائل. وقد قام الفنّان باستخدام هذا التّباين اللّوني والقائم بين الألوان الحارة والألوان الباردة لإظهار التّفاصيل أكثر.
- تجدر الإشارة إلى أنّ التّأثير الّذي تثيره الألوان في نفسية الإنسان ليس بالضّرورة ذاته لجميع النّاس. فاختلاف الثّقافات أحيانا يلعب دورا مهمّا في كيفية رؤية النّاس للألوان، كما تلعب التّجربة الشّخصية أيضا دورا مهمّا في تأثير الألوان على الأشخاص.

[1] - متاح على الموقع الإلكتروني: https://mawdoo3.com 707

- التّصميم الهرمي كان بمثابة الإشراقة الأولى للنور المنبعثة من وجه الأمير عبد القادر، ومنه تشع في كلّ المساحات بدرجات متفاوتة، وهنا يكمن الارتباط الصّوفي مع التّأمّل الباطني والرّوحي الّذي جسّده الفنّان في سبيل الغور والكشف عن إشراقات اللامتناهي.
- إذا لقد وفّق المصوّر في إبراز الملامح والصّفات الّتي تميّز بها الأمير عبد القادر، حيث جاءت هذه الأخيرة (الملامح) معبّرة إلى حدّ كبير عن أوصاف هذا المتصوّف وشخصيّته. كما أنّ طريقة الجلسة، ووضع اليدين والنّظرة الّتي يملؤها الاستغراق والتّأمّل، قد أضفت على الأمير علامات التّصوّف والزّهد. وتعطينا انطباعا واضحا على قوّته من جهة وعن ورعه وأحاسيسه الإنسانية الفيّاضة من جهة أخرى، وقد اعتمد المصوّر أثناء الرّسم على الأضواء الرّقيقة الّتي يلاحظ اختفاؤها رويدا رويدا، حيث تخفّ حدّتها بدرجات يصعب على العين إدراكها حتّى تنتهي في الظّلال العذبة، وهذا ما يضفي على الوجه جمالا وحضورا.

- **نتائج التحليل**

تعدّ اللّوحة عملا جوهريا، وإنّ أكثر ما يلفت انتباه نا هو دقّة التّفاصيل رغم التصوير المصغر بحكم أنها منمنمة. هذا وقد عبّر الفنّان من خلالها عن رؤيته الخاصّة لشخصيّة الأمير **عبد القادر** الّتي تغلب عليها السّمات الإيمانية والرّوحية الّتي تميّزه عن غيره. فيظهر الهدوء جليا في استخدام الألوان الباردة إلى جانب عناصر الموضوع الّتي تحاكي الرّموز الإيمانية؛ المتمثّلة في لغة العيون والزيّ الصّوفي الّذي يرتديه، وحتّي من خلال رمزيّة الألوان المستعملة في العمل الفنّي، فضلا عن وضع وجهه وملامحه في أعلى منجزه الفني هذا من جهة. كما نجح (الفنّان) من جهة أخرى في التّعبير عن قوّة الأمير **عبد القادر** وصرامته من خلال نظرته الثّابتة، وأكّد قوّته هذه أيضا عن طريق استخدام بعض الألوان الصّارخة البرّاقة على غرار اللّون الأحمر على الأفرشة. وأكثر ما يحير في هذا العمل الفني هو لون العينين الّتي أعطاها الفنّان انطباعا باللّون البندقي والأخضر"noisette et vert" وإذا

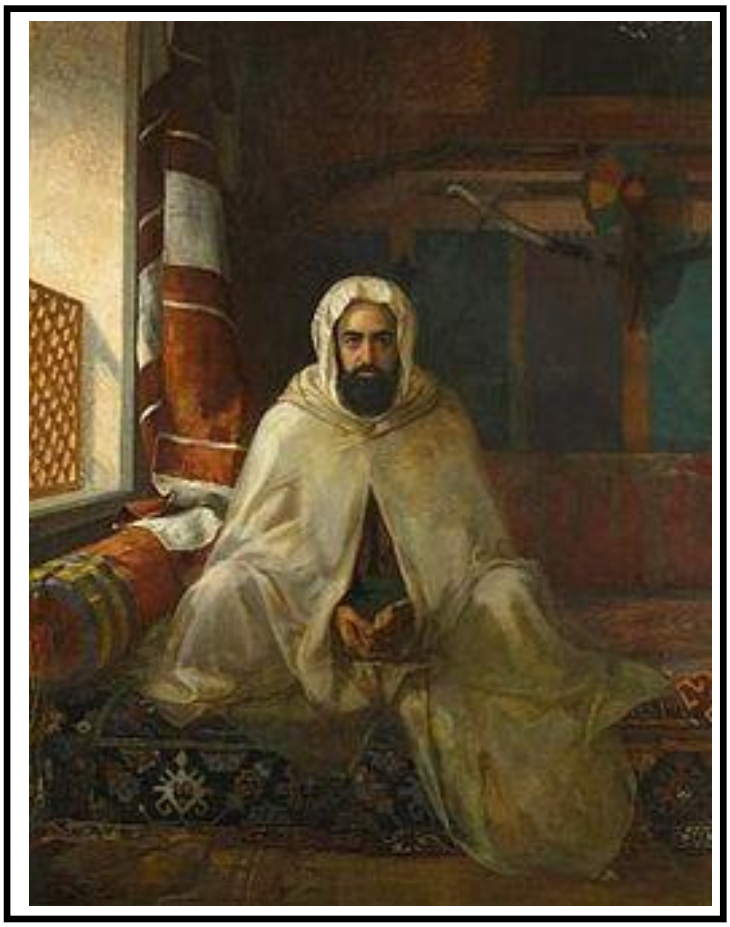
أمعنا النظر أكثر لوجدنا الأسود والبني والرمادي والأزرق.. ، فبالرّغم من رسمه للأمير **عبد القادر** مباشرة إلّا أنّه لم يتم تحديده للون عينيه وبدقه. وهذا لا ينفي القول بأنّ الفنّان قد وفّق وببراعة في التّعبير عن ملامح شخصية الأمير عبد القادر الّتي اتّسمت بالقوّة وفي نفس الوقت بالتّقوى والورع.

إضافة إلى هذا هناك العديد من شهود العيان الّذين أكّدوا الحال الصحّية للأمير **عبد القادر** المتدهورة في هذه السنوات، غير أنّ معظم الفنّانين الفرنسيين يمثّلونه في أحسن أحواله على أساس أنّه يعيش حياة التّرف هناك بفرنسا، وقد تبنى العادات والتقاليد الفرنسية، وهنا يكمن البعد السّياسي للعمل الفنّي. فتصوّروا حال الأمير في ضيق ساحة سجنه وهو المتعود على الفضاءات الواسعة، واشتياقه خصوصا لآخر حصان ركبه والذي كان يخاطبه ويشتكي جراحه تحمحما من طعنات الجنود الفرنسيين في آخر معركته،"حيث كان الأمير يرفق بالحيوان؛ وخصوصا بأحصنته التي كانت تموت وتجرح في معاركه برصاص الجنود الفرنسيين، وكان يتألم لألمها ويخاطبها ويواسيها في قصائده" [1].. وهذا ليجد نفسه ساكنا لا يتحرّك، كان هذا من أبشع ما يكون بالنّسبة له، ففي بعض التّقارير الّتي درسها الباحث **أحمد بويردن** وجد" أنّ هناك دائما ثلاثة جوانب تحيط حياة الأمير أثناء سجنه: الجانب السّياسي، الجانب المادّي، والجانب الصّحي الّذي كثيرا ما تدهور أثناء أسره، وقد اشتكي همّه وحاله المزرية هذه في العديد من الأبيات الشّعرية خاصة الّتي كتبها في مدح الّنبي – عليه الصلاة والسلام– [2].

[1] - بقبق الزهرة، الأمير عبد القادر في الأسر 1848–1852، تقديم: د.منور الصم، النشر الجامعي الجديد، سلسلة الجوهرة الوافية في تراث الراشدية (3)، مكتبة البلدية معسكر، 2018 ، ص12.

[2] - من خلال مقابلة شخصية مع الباحث أحمد بويردن، مرجع سابق.

3.3.2 تحليل العمل رقم03 (الصورة 03)



المصدر: مجلة مسالك، مجلة سداسية تصدر عن مؤسسة الأمير عبد القادر، فيفري 2012، ص12.

تحليل العمل الفني:

1. الوصف:

أ. الجانب التقني:

عنوان اللوحة: بورتريه الأمير عبد القادر.

Portrait de l'émir Abdel-Kader.

سنة الإنتاج: 1864- 1866.

الفنان: Stanislaw Chlebowski "ستانسلاو شليبوسكي":

وهو فنّان مستشرق بولوني الأصل، ولد سنة 1835م بالمدينة البولونية **Pokutintsi**، درس بمدرسة الفنون الجميلة في "**سانت بتوسبرغ**" **Saint-Pétersbourg**، ثم في "**ميونيخ**"**Munich** في 1859م، ثم سافر إلى باريس لمتابعة دراسته حيث قام بإنتاج لوحات أكاديمية. بعدها غادر إلى تركيا، حيث أصبح في عام 1865م رساما رسميّا ملحقا بمحكمة سلطان **القسطنطينية (اسطنبول** حاليا)، وبقي فيها أحد عشر عاما يرسم حلقات من تاريخ تركيا ومشاهد من الحياة اليومية الشّرقية. بعد ها عاد إلى باريس في 1880 لمدة قصيرة ليستقر بعدها في وطنه الّذي أقام فيه ورشة عمل له في ""**كراكوفي**" **Cracovie**. توفّي سنة 1884م.

معظم أعماله صوّرت مشاهد من الحياة الشّعبية في مصر، وفي ضواحي القسطنطينية، وحلقات من تاريخ الحرب في تركيا. وفي إحدى لوحاته صوّر الأمير **عبد القادر** الجزائري والّتي نحن بصدد دراستها.

الخامة والحامل: زيت على قماش "Toile".

مقاييس اللّوحة: 1865x 1435 سم.

المصدر: Chantilly, musée condé شانتيلي – متحف كوندي –

ب. الجانب التشكيلي:

- **المسح البصري**

يقع الموضوع على مساحة مستطيلة بشكل رأسي، حيث قام الفنّان بتمثيل الأمير **عبد القادر** داخل حجرة تبدو أنّها حجرته الخاصّة – لاحتوائها أمورا خاصّة به على غرار البندقية والسّيف المسند على جدرانها–، وهو يجلس القرفصاء في وضع المواجهة وفي وسط الصّورة تماما، على فرش عريض نوعا ما يزدان بتعبيرات زخرفيّة من الرّسوم النّباتية، بجانبه الأيمن وسادة أسطوانيّة الشّكل، برتقاليّة اللّون مزيّنة بأشرطة زرقاء اللّون وأخرى صفراء عند حوافها. واضعا كلتا يديه على ركبتيه تمسك إحداهما بالأخرى

وقد مُثّل الأمير **عبد القادر** وهو يرتدي شالا أبيضا وقميصا بنّيا فاتحا، تتوسّطه حاشية باللّون البنّي الدّاكن، تزدان بقنزعات أو ندفات كروية الشّكل. يتمنطق بحزام عريض أخضر اللّون بينما يضع على كتفيه برنسا أبيض اللّون. وإلى جانب اهتمام الفنّان برسم ثياب الأمير فقد اهتمّ أيضا بإبراز ملامح وجهه، خاصّة العينان والأنف المستقيم والشّارب واللّحية المفتولة سوداء اللّون

وقد عالج الفنّان مشكلة الفراغ فقام برسم عدّة عناصر في الخلفيّة أهمّها: إبراز التّفاصيل المعماريّة للقاعة محل جلوس الأمير **عبد القادر** الّتي تميّزت بالبساطة. يظهر في الجانب الأيمن منها دولاب حائطي (خزانة) بأربعة أبواب يبدو قديما جدا وهشّا، معلق عليه مظلّ بمختلف الألوان، وسيف عريض فضيّ اللّون في غمد مائل من اليسار إلى اليمين ممثّل بوضوح إضافة إلى بندقية مسندة على الجدران، تعلوهم نافذة مستطيلة الشّكل معتّمة تظهر على يسار الأمير **عبد القادر**، فضلا عن النّافذة الّتي تبدو متّسعة يتوسّطها شبّاك من الخشب (يشبه إلى حد ما المشاربيات المستعملة بكثرة في العمارة الإسلامية) يعلوها جهة اليمين ستار كبير وسميك مطوي أحمر اللّون يتخلّله أشرطة أفقية سميكة وأخرى رفيعة بيضاء اللّون وهذا في الجانب الأيمن للأمير، وقد رسمت طيّاته (الستار) بشكل واقعي. في حين يظهر في مقدّمة الصّورة وإلى الأسفل (أرضية العمل الفني) قطع بلاط الأرض يميل لونها إلى البنّي الفاتح في مسار متّجه إلى منتصف العمل الفنّي تقريبا.

- **دراسة الخطوط**

إنّ تعبيرات الخطوط وتأثيراتها في الصّورة تكون عبر الأوضاع والتّكوينات الّتي تظهر فيها. و قد اعتمد الفنّان في هذا العمل الفنّي على العديد من أنواع الخطوط المستقيمة والمنحنية، والّتي يندرج في كلّ منهما مختلف أنواع الخطوط وذلك للإيحاء بأشكال العناصر الفنّية المكوّنة لهذا العمل الفنّي على غرار الأمير **عبد القادر** والعناصر المحيطة به

والزّخرفة الموزّعة على فرشه.. . وإنّ تجاور هذه الخطوط وتوزيع الألوان أدّى إلى توهّجها وانتشارها وتداخلها أكثر، كما لا يفوتنا الإشارة إلى إتباع الفنّان لقواعد المنظور أثناء الرّسم والتّلوين، إذ تتّجه كلّ الخطوط الأساسية إلى عمق اللّوحة أمّا بخصوص النّقطة المحورية فإنّ الفنّان ركّز على **وجه الأمير عبد القادر** وجعله مركزا للإشعاع

- **الضّوء والظّل**

إنّ الأسلوب الفنّي الّذي اتّبع في رسم هذا العمل الفنّي قائم على إبراز الظّلال والاهتمام بالنّسب التّشريحيّة. وقد روعي في هذه الصّورة توزيع الضّوء توزيعا سليما حيث يأتي من مصدر واحد طبيعيّ وذلك عبر النّافذة المتواجدة على يمين الأمير **عبد القادر** لينعكس عليه وعلى بقية عناصر العمل الفني. ومن أبرز السّمات الأوروبية وضوحا في هذه الصّورة الضّوء الّذي يأتي من خلف الشّخص الجالس والّذي تتوزّع ظلاله على رأسه ويديه وعلى الوسادة الموضوعة إلى جانبه، بالإضافة إلى ملامح الوجه الّتي مثّلت بدقّة واضحة، وعلى طيّات الثياب والسّتار، كلّ هذه العناصر رسمت بواقعيّة شديدة حيث وفّق الفنّان في استخدام الظّلال وتدريجاته اللّونية.

وكما هو معروف أنّ الأجسام تتفاوت في درجة عكسها للضّوء، وهذا ما نلاحظه من خلال خلفيّة العمل الفنّي؛ الّتي تعدّ من السّطوح الدّاكنة في العمل الفنّي وبالتّالي تمتصّ قدرا كبيرا من الضّوء وتعكس القليل منه. أمّا مادّة الأمير **عبد القادر** الّتي تغطّي أكبر مساحة في العمل الفنّي ذات سطح لامع ومشرق فقد تصرّف فيها الفنّان بمنطق الضّوء (أيّ جعل القليل من الضّوء يُمتص وعكس الكثير منه)

- **دراسة الألوان ودرجة انتشارها:** يهيم اللّون الأحمر ومشتقّاته على العمل الفنّي بالإضافة إلى الأبيض والبنّي بقيم متفاوتة والأسود المتواجد في مناطق الظلال خاصة، إضافة إلى أجزاء بسيطة من اللّون الأخضر والأصفر والأزرق.

واستعمل الفنّان هذه الألوان الدّافئة لأنّها تؤدّي دورا كبيرا في الإحساس بعمق اللّوحة، حيث نشعر أنّها أكثر تقدّما منها على غيرها من الألوان الباردة، وذلك بفضل إشعاعها وانتشارها داخل إطار اللّوحة الفنّية التّشكيلية. كما حرص الفنّان على مراعاة التّأثيرات النّفسيّة لهذه الألوان على المتلقّي، حيث وظّف الألوان المتوافقة في عمله الفنّي والمؤثّرة في نفس الوقت على العين تأثيرا ممتعا خاصّة اللّون البرتقالي النّاتج عن مزج الأحمر والأصفر. ثم اللّون الأبيض والأسود والرّمادي النّاتج أيضا عن مزجهما

وعلى الرّغم من تنوّع الألوان المستخدمة في هذا العمل الفنّي إلّا أنّها لا تمتاز بالصّفاء واللّمعان، كما نلاحظ جليّا تدرّج اللّون في العمق.

2. **دراسة المضمون:**

يتمركز الموضوع في منتصف العمل الفنّي حيث يُمثّل الأمير **عبد القادر** جالسا بقاعة يبدو من طرازها أنّها إسلاميّة البناء– بديكور عربي أندلسي– وكان ذلك بعد إطلاق سراحه و" تحديدا بالقسطنطينية"[1]، ونستشف هذا من خلال سنة إنتاج هذا العمل الفني، في وضعية مجابهة تأمّلية. يظهر على ملامحه الحزن والقلق وعدم قبول الوضع الّذي هو عليه، حيث فقد أعزّ النّاس لديه بالأسر من جهة، وسقوط إخوان الجهاد فوق ثرى الجزائر الطّهور وهم يرفعون راية الجهاد في سبيل الله، مع عدم إمكانية تقديم المساعدة من جهة أخرى

وبالرغم من عظم هذا البلاء الذي نزل به كان الأمير يمضي وقته بالعبادة صابرا، محتسبا ومتجلدا.

[1] - Située dans la vallée du wadi Barada, cette maison patricienne qui tombait en ruine a été récemment restaurée, avec l'aide de la Communauté européenne, pour devenir un centre pour le Développement durable (Regional Centre for Sustainable Local Development) " http://www.mam-sy.org/**p16**_id=150s".

العلامة الأيقونيّة: تتعلّق العلامة الأيقونيّة بكلّ ما يحيل إلى الطّبيعة فكلّ القواميس تتّفق في وسم الأيقونات بأنّها "العلامات الّتي تربطها علاقة تشابه مع ما تحيل إليه في الواقع الخارجي". وتمثّل في هذا العمل الفنّي شخصيّة الأمير **عبد القادر**.

العلامات الإشاريّة: وهي العلامة الّتي تشير إلى مدلول لعلاقة تلازميّة، مثل الدّخان في دلالته على وجود النّار، وفي هذا المجال لا يمكننا إغفال أهمّية لغة الجسد من خلال الصّور الشّخصية (البورتريه) في فهم المراد الّذي يحاول الفنّان إيصاله للمتلقّي، ذلك أنّ هذه الطّريقة في الفهم تعطي انطباعاً جيداً عن حال الشّخ صية الممثّلة في الصّورة. وإنّ من أهمّ هذه العلامات في هذه اللّوحة:

- **وضعية اليدين:** إنّ وضعية ذراعي وحتّى يدي الأمير **عبد القادر** في هذه الصّورة تدل على القلق والتوتّر؛ حيث" يتسرّب القلق في أشكال مقنعة من إيماءات ثني الذّراع، ومثل جميع إيماءات ثني الذّراع، تطوى إحدى الذّراعين أمام الجسم نحو الذّراع الأخرى" [1] أمّا "حكّ ظاهر اليد فينمّ على أنّ الشّخص غير راض عن الموقف ويشعر أنّه مفروض عليه"[2].

تجدر الإشارة إلى طريقة رسم اليدين حيث رسمتا كبيرتين نوعا ما في حين تتسم يدي الأمير بالرّقة ويمكن ملاحظة ذلك في بقية لوحاته وصوره الفوتوغرافية.

- **نظرة العيون:** لقد ذهب "**هيس**" في كتابه الموسوم بـ " العين الفاضحة" إلى أنّ العين من أدقّ الوسائل وأفضلها؛ بين وسائل الاتّصال الكثيرة الّتي يتمتّع بها الإنسان لإظهار ما يعتمل في نفسه"[3]، ومن الواضح جدّا أنّ الأمير **عبد القادر** ومن خلال عينيه في هذه اللّوحة يبدو حزينا لرهافة حسّه ونبل أخلاقه وصفاء فكره، وفي نفس الوقت نرى شحنة من القوّة والغضب وعدم الرّضا على الوضع الّذي هو فيه بالرّغم من تحرّره من الأسر، حيث حُرم من

[1] - آلان وباربابيز، المرجع الأكيد في لغة الجسد، ترجمة مكتبة جديد، المملكة العربية السّعودية، ط1، 2008، ص101.
[2] - دليل علم لغة الجسد، ترجمة: محمد عبد للرحمن سبحانه، من الموقع الكندي: www.synerologie.com
[3] - مهدي أسعد عرار، البيان بلا لسان –دراسة في لغة الجسد-، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007، ص06.

العودة إلى وطنه الأم الجزائر، وما ينتج عن ذلك من المعاناة المتجلّية في الحنين إلى الأرض، إنها حكاية عقود من الألم والغربة والعذاب، والشّوق إلى الوطن.

- **غياب المسبّحة:** لم تظهر المسبّحة في هذه اللوحة مع أنّها كانت من الأشياء الّتي لم تفارق الأمير **عبد القادر**؛ وذلك في أغلب الأعمال الفنّية الغربية [1]. وبنزع المسبّحة من اللّوحة يقول **أحمد بويردن** نُزيل تجسيد الرّوح الصّوفية للجزائر [2]، لأنه من خلال هذا الشّكل من الصّلاة (الذّكر) والّذي يُرمز له بالمسبّحة، يقوم الإنسان بتجديد علاقته مع اللّه.
- **دلالة اللباس:** لقد برز ملمح الزّهد من خلال هذا الأخير (اللباس) ولونه الذي يمثل النقاء الروحي المثالي على غرار الأخضر والأبيض.
- **تعليق الأسلحة على الجدران:** إنّ تعليق الأسلحة (السيف والبندقية) في خلفية العمل الفني على جدار تدل تشققاته وطبيعة طلائه على هشاشته وكأن بناءه يعود إلى زمن بعيد (القدم)، وتعليق الأسلحة التي تخصه (الأمير) عليه علامة ترمز إلى زمن الأمير عبد القادر رجل الحرب والمقاومة الّذي ولّى و انتهى إلى طريق مسدود. أمّا بخصوص اللون الرمادي المستخدم وبكثرة على الجدران، نرى أنّ الهدف من وراء استعماله كان التعتيم على الحقائق.

العلامات الرّمزيّة:

- **رمزية الألوان:** لإيصال رسائل محددة للمتلقّي أُستعمل في هذا العمل الفنّي عدّة ألوان وذلك حسب دلالتها:

وقد استخدم **اللّون الأحمر** الّذي يسيطر على العمل الفنّي دلالة على الغيض والانفعال، فالإحساس بالظّلم يفجّر الغضب ويولّد مرارة عند الإنسان المظلوم

الرّمادي والأسود: يعبر الرّمادي والأسود في كثير من الأحيان عن كآبة المنظر، وفي ذلك جانب من صدقية التعبير عند الفنان، فهو يبوح لا إراديا بحال الأمير عبد القادر وشدّة

[1] - Hage El-Badr, Des photographes à Damas, 1840-1918, Paris, Marval, 2000, p 22.
[2] - من خلال مقابلة شخصية مع الباحث **أحمد بويردن**، مرجع سابق.

معاناته، وذلك على المستوى الشّخصي والسّياسي الّذي يحيل على أوضاع الجزائر. وقد استعملا من قبل الفنان في الظلال وخلفيّة العمل الفنّي خاصّة.

كما يشي اللون الرمادي أحيانا بفلتات الفنان، فكما للّسان زلّات للريشة فلتات يمكن استقراؤها من نفسية الفنان أثناء العمل ، خاصّة إذا كان مقابلا للموضوع (الأمير عبد القادر) مباشرة، فلاشك أن أثره قد انتقل للفنان الذي انبهر بالأمير وخصاله ورفعة خصاله. وإلا فكيف نوازن بين شهادات الفرنسيين في الأمير عبد القادر من طيبة قلب ورحمة واتزان..إلخ.

الأصفر: لون الإشراق الّذي يدعو إلى الأمل والتّفاؤل، وهما صفتان من أجمل الصّفات الّتي لو تحلّى بهما الإنسان لتغيّرت حياته وتحوّلت من يأس وإحباط وتشاؤم إلى صبر وإصرار وقدرة على تحمّل الصّعاب

كما استعمل **الأبيض** في هذا العمل الفنّي بصورة محدّدة، مكتفيا بتمثيله على لباس الأمير **عبد القادر** كرمز على الطّهارة والنّقاء إذ يعكس أشعة الشّمس . وكان النّبي عليه الصّلاة والسّلام يحبّ الثّياب البيض حيث قال فيها:" البسوا من ثيابكم البياض فَإِنَّهَا مِنْ خَيْرِ ثِيَابِكُمْ وَكَفِّنُوا فِيهَا مَوْتَاكُمْ" [1] – رواه البخاري ومسلم–.

كما تجدر الإشارة إلى علامات رمزية أخرى في هذا العمل الفني وهي الجدار الهشّ، والأسلحة المسندة على هذا الجدار حيث تعدّ رمزا للكفاح. وفي هذا رسالة واضحة إلى الشّعب الجزائري والّتي توحي إلى انتهاء زمن المقاومة بنفي الأمير قائد هذه الأخيرة (المقاومة).

- **الرّمز الصوفي:** من خلال تتبعنا لهذا العمل الفني فإنّنا نجد أنّ هناك العديد من الرّموز الّتي توضّح علاقة الإنسان بالوجود المادّي والرّوحي، وقد تمثّل الوجود المادي من خلال تجسيد الفنان لدلالات مكانية لبيت ذات طابع إسلامي، وأيضا من خلال اللباس.

[1] - مصطفى بن عبد الرحمن الشنضيض الفاسي، غسل الميت وتكفينه، مرجع سابق، ص13.

هذا وقد تجسّدت أيضا الملامح الصّوفية في هذا العمل الفنّي؛ من خلال الخطوط بأشكالها وأنواعها المختلفة، حيث تمخضت عن بساطتها المعاني الباطنية والروحية ناهيك عن الألوان ورمزيتها خاصة منها الأبيض والأخضر.

3. نتائج التحليل

هذه اللّوحة مقارنة مع معظم الأعمال الفنّية الّتي أنجزت حول شخصيّة الأمير **عبد القادر**، نجدها في سياق ووضع مختلف حيث تناول الفنّان فيها الوجه الأمامي للأمير، ولهذا تعدّ من اللّوحات النّادرة الّتي نرى فيها الأمير في وضعية المواجهة مباشرة هذا من جهة. كما أدلى المؤرخ الجزائري **أحمد بويردن** وهذا من جهة أخرى أنّه عند التّمعن في اللّوحة الأصلية المتواجدة بمتحف **كوندي دو شانتيلي** نجد تفاصيل أخرى لا نجده ا في هذه اللّوحة وه ي وجود ميدالية على صدر الأمير **عبد القادر** وقد تمّ إزالتها. وهذه المسألة تستحق التّعمّق في البحث والسؤال لماذا؟

في رأي الباحث **أحمد بويردن**" أنّ" **الدّوق دومال duc daumal**" هو من اشترى اللّوحة وعندما رأى الميدالية كلّف فنّانا آخر بإزالتها لأن الميدالية كانت وسام استحقاق (شرف) قدّمته السّلطات الفرنسيّة للأمير ، حيث قال **(الدّوق دومال):** لقد قتل الأمير الكثير من رجالي أثناء المقاومة ولا يستحق هذا الوسام فأمر بإزالته [1]. في حين أنّ معظم المصورين الفرنسيين، خاصّة منهم الفوتوغرافيين كانوا يصرون على وضع مثل هذه الأوسمة على صدر الأمير لتشويه سمعته. فمن خلال اطّلاعنا على العديد من الصّور يتجلّى لنا أنّ الدّيكورات والأوسمة؛ كانت على شكل صليب وهلال والّتي كان يحملها الأمير **عبد القادر** على صدره، لتعطي أحيانا دلالة رمزية سلبية قويّة ، باعتبار أنّ أمير المؤمنين – وهو أحد ألقابه– شخصيّة راقية "شريفة".

[1] - من خلال مقابلة أجريت مع الباحث أحمد بويردن، مرجع سابق.

وفي المقابل هناك من يرى أنّ حمله لمثل هذه الأوسمة لدليل قاطع على انفتاح شخصيّته واعتداله وهذه سمة الرّجل العظيم الّذي كان يسعى دائما إلى الحوار بين الدّيانات المسيحية والإسلامية – لقد تم التطرق إلى هذه المسألة من خلال تناولنا لبعض الصّور الفوتوغرافية–.

هذا ومن الأمور الّتي اعتمد عليها المصوّر في هذا العمل الفني إبراز المشاعر من خلال تعبيرات الوجه ونظرة الأمير **عبد القادر** الّتي يملؤها الحزن والأمل في الوقت نفسه.

إذا تكتسي اللّوحة أهمّية بالغة للدّراسة فمن جهة تقدّم الأمير **عبد القادر** في وضعيّة أمامية واضحة محاولة إظهار رجل المقاومة بدون سلاح، وهذا على المستوى السّيميولوجي يحيل إلى أنّ رجل المقاومة قد انتهى، وبالتالي عكس الفنّان من خلالها الوضع المتأزّم الّذي عاشه الأمير **عبد القادر** أسيرا، وآلامه أثناء تلك الفترة العصيبة من تاريخ الجزائر في ظلّ الأحداث الّتي كانت تعيشها (الجزائر) من نكبات وحروب وهو مكبل اليدين لا يستطيع تقديم يد العون ولا الدّعم الّذي تحتاجه بلاده.

4.3.2 تحليل العمل رقم04 (الصورة 04)

Référence: **Jean-Baptiste Guégan**, Delacroix à Renoir : L'Algérie des peintres, 2003, P159.

تحليل العمل الفني:

1. الوصف:

أ. الجانب التقني:

عنوان اللوحة: إعلان لويس نابليون الأمير – الرئيس (نابليون الثالث) للأمير عبد القادر حريته.

Louis Napoléon prince–président annonçant à Abdel–Kader sa libération.

سنة الإنتاج: 1853 – 1861.

الفنان: " **آنج تيسيي**" **Jean Baptiste – Ange Tissier** (**وقد تم التعريف به سابقا**)

الخامة والحامل: زيت على قماش.

مقاييس اللّوحة: 350 X 465 سم.

المصدر: فيرساي **Versailles**.

ب. الجانب التشكيلي:

- **المسح البصري**

يقع هذا العمل الفنّي في وضع أفقي على مساحة مستطيلة، مُثّل فيه الأمير **عبد القادر** وهو يقف في وضعية ثلاثيّة الأرباع وسط حشد من النّاس، يظهر خلفه وبجانبه الأيسر مرافقوه في الأسر من الجزائريين، أمّا على يمينه فمعظمهم أعضاء من الضّبّاط الفرنسيّين يرأسهم إمبراطور فرنسا "نابليون الثّالث" بزيّهم وأغطية رؤوسهم المعروفة وهم واقفون في

صحن القصر (وصحن القصر هو وسطه) أسفل عقود مستديرة ومتداخلة ترتكز على أعمدة سميكة. وقد اهتمّ الفنّان بإبراز التّفاصيل المعماريّة من أبواب وأعمدة وعقود، وما يلفت النّظر في أركان الصّورة العلوية وجود حليات معماريّة متمثّلة في العقود المضلّعة ذات الطّابع الأوروبي

هذا وكانت تتألّف ملابس الأمير **عبد القادر** من شاش عريض متعدّد الطيّات أبيض اللّون موشى بأشرطة رأسيّة مختلفة في السّمك يبدو من الصوف، ملفوفا بهيئة بحيث يبرز جزء منها إلى الأمام فوق الجبهة، في حين ينسدل الجزء الآخر خلف الرّأس وقد قام الأمير بشدّ الطّرف الأيسر منه إلى أعلى واضعا إيّاه في حزام الوسط العريض أصفر اللّون، وقميص داخلي باللّون الأخضر الزّيتوني، يضع على كتفه الأيمن برنس أبيض اللّون. وقد اهتمّ المصوّر برسم ملامح الأمير **عبد** القادر بدقّة واضحة خاصّة العيون لوزيّة الشّكل والأنف المستقيم، واللّحية والشّارب المفتولان وقد رفع يده اليسرى إلى أعلى قليلا باسطا كفّها نحو مخاطبه الأمير – الرئيس **نابليون الثالث** وقد رفع أصبع البنصر وأصبع الوسطى في هيئة توحي بالتّأكيد على أمر ما يتحدّث فيه معه، أمّا يده اليمنى فمختفية داخل أكمام ردائه.

ومن الملاحظ أيضا أنّ الفنّان قد جسّد معظم رفقاء **الأمير** في الأسر بسحنة سمراء متوسّطة وأخرى داكنة جدّا قريبة من السّواد، ما عدا سيّدة عجوز وطفلان يبدو من ملامحهما أنّهما ابناه "**محمد**" و"**محي الدين** " وقد وقفا بجواره –على يساره– في وضعية تنمّ عن الثّبات والإنصات بالرّغم من صغر سنّهما، ونظراتهما الّتي تدلّ على الجدّية بالإضافة إلى غطاء رأسيهما وثيابهما الّتي تتسم هي الأخرى بالوقار، أمّا على يمينه مباشرة يقف الضابط الفرنسيّ "**بواسوني boissonnet**" وهو ضابط سامي برتبة قائد **(commandant)** إلى الأمير **عبد القادر** ليعلن فك أسره وذلك رفقة الوفد المرافق، والّتي عندها لم يفهم الأمير من كلامه سوى كلمة الحرية "**liberte**"، أمّا "**بواسوني**" فهو الضّابط الّذي كُلّف بحراسة الأمير **عبد القادر** طوال مكوثه بقصر" أمبواز"، وبالتّالي فهو الشّخص الفرنسي الأكثر معرفة ودراية

بحال الأمير وحجم المعاناة الّتي عاشها، وهو الّذي وجد العزاء في كتبه ودراساته وعبادته، هذا وقد "سرد لنا الأمير **عبد القادر** هذه الحادثة حيث دمعت عينا " **بواسوني**" وبكى حين ترجم للأمير ما قيل له إذ لطالما انتظرا كلاهما هذا القرار طوال الأربع سنوات الّتي أمضاها بأمبواز"[1] – خاصّة وأنّ قضية تحرير الأمير قد تأجّلت مرارا وتكرارا–.

وكان "**بواسوني**" رفقة ستّة ضباط آخرين، يقابله رئيسهم – **نابليون الثالث**– وقد تمّ التّأكّد من شخصه من خلال العديد من الصّور على غرار العمل الفنيّ التّالي:

Portrait de L'empereur Napoléon III
Pierre – Honoré (1827–1921)
بورتريه: الإمبراطور **نابليون الثالث**
للفنان: **بيير أونوريه** (1827–1921)

وهو يقف في وضعيّة ثلاثيّة الأرباع مواجهة تقريبا للأمير **عبد القادر**، يرتدي سترة باللّون الأزرق النّيلي والتي تمتاز بالطّول من جهة الظّهر تزدان بحاشية ذهبيّة عند العنق وعلى الأكتاف والمعصمين، كما وضعت عليها أزرار من نفس اللّون (ذهبية) وقد شُدّ عليها بحزام من الجلد بشكل جانبيّ عريض أحمر اللّون، وسروال مقلم أبيض اللّون بالإضافة إلى حذاء أسود برقبة طويلة (بوت). بينما يده اليمنى مطويّة إلى خصره يحمل من خلالها قبّعة يُزيّن محيطها ريش أبيض اللّون مثبّت بحلية في قمّة القبّعة، أمّا يده اليسرى فقد مدّها إلى سيّدة عجوز حانية ترتكز بيدها اليمنى على عصا تشبه الهراوة، محاولة من خلال ذلك تقبيلها (اليد اليسرى **لنبليون الثالث**)، هذا الأخير (نابليون الثالث) الّذي كان في حركة (هيئة وقوفه)

[1] - مقابلة شخصية مع المؤرخ الجزائري أحمد بويردن، مرجع سابق.

تعبّر عن الغرور والتّعالي من قبله. وبحسب المعطيات التّاريخية إنّها (السيدة) تمثّل والدة الأمير **عبد القادر**. وقد اهتمّ الفنّان بالتّعبير عن أوصافها وملامحها، إذ تقف أمام الأمير مواجهة لنابليون وقد ارتدت الملحفة – وهي سترة توضع فوق سائر اللّباس وتعد من التّراث الجزائريّ –، تعكس قسمات وجهها الملامح المتمثّلة في الوجه الجميل والأنف المستقيم والفم الصّغير.

تجدر الإشارة أيضا إلى أحد رجال الأمير **عبد القادر** يبدو أنّه من حرسه الخاص" **قارى محمد**"[1] يقف على يساره، كان رداؤه قصيرا يصل إلى ما بعد الرّكبة أحمر اللّون، على كتفيه برنس أبيض اللّون يحوي غطاء للرّأس، مشدود عليه بشريطين تتفاوت في السّمك بنّية اللّون وحذاء من الجلد تذكّرنا إلى حدّ كبير بالثّياب الّتي كان يرتديها فرسانه.

وتتجلّى دقّة المصوّر في رسم ملامح هؤلاء الفرنسيين وشعورهم المصفّفة على الطّريقة الأوروبية، إلى جانب مراعاته للنّسب التّشريحيّة ورسم الثّياب والتّعبير عن طيّاتها بأسلوب واقعي. فضلا عما ذكر سابقا يلاحظ أنّ الأسلوب الّذي رسمت به ملابس الأمير سواء البرنس أو الشّال.. وحتّى ملابس الشّخوص في هذا العمل الفنّي ينمّ عن فرشاة مصوّر أوروبي يتّبع أساليب عصر النّهضة.

- **تركيب اللّوحة:** نظرا لكثرة الشّخصيات في هذا العمل الفنّي سيتم التّطرّق إلى مستوياته،

حيث أبرز الفنّان من خلاله ثلاثة مستويات بالشّكل التّالي:

المستوى الأوّل: مثّل الفنّان في مقدّمة العمل الفنّي شخصيتين من رفقاء الأمير **عبد القادر** متّكئين على عمود العقد الأمامي للقاعة وطفل يضمّ أحدهما وهذا في الجانب الأيمن و في

[1] - من خلال مقابلة شخصية مع المؤرخ الجزائري أحمد بويردن يوم 27-11-2018م، مرجع سابق.

الجانب المقابل الأيسر شخصيتين من الضّباط الفرنسيّين. والشّخصيات المذكورة تحتلّ المخطّط الأمامي من اللّوحة والآخرون في خلفيّتها.- شكل 1-

الشكل -1-

المستوى الثّاني: احتوى على أبرز الشخصيات (14 شخصية) من بينهم الأمير **عبد القادر** وإمبراطور فرنسا" **نابليون الثّالث**" وطفلين يمثّلان" **ابنا** الأمير" **ووالدة** الأمير, كما تعرّف "**بويردن**" في هذه الصّورة على "**مصطفى بن التهامي** زوج أخت الأمير **عبد القادر، سيدي قدور بن علال** ابن أخ خليفة مليانة، أمّا الفرنسيين فيذكر التّاريخ أنّ من بينهم " **سانت آغلو**"... "[1] حيث يقول "**أحمد بويردن**" في أحد كتبه ".. وقد مرّ الموكب بالقرب من القصر (أمبواز)، فتجمّع **الأمير عبد القادر** رفقة مقرّبيه بالطّابق السّفلي للقصر، أمّا **لويس نابليون** فقد أتى برفقة الجنرال " **دو سانت-أرنود De saint-Arnaud**"، و "**آشي فولد Achilles Fould**"، "**جول باروش Jules Baroche**"، "**جون بينو Jean Bineau**"، والجنرال "**روغي Roguet**" والكولونيل "**فلوري Fleury** " وكذا مجموعة من الضبّاط وقد دخلوا بهو الصّالون أين كانت ستتمّ المقابلة.. وقف **لويس نابليون بونبارت** ملقيا التّحية على الأمير وقال هذه الجملة البسيطة:

[1] مقابلة شخصية مع المؤرخ الجزائري أحمد بويردن، مرجع سابق.

" **Abd-el-Kader, je viens vous annoncer votre mise en liberté**" "[1]

كما تمّ إبراز في هذا المستوى (الثاني) الأرضيّة المضاءة لصحن القاعة من جهة اليمين (الباب المفتوح) والّذي يقابله باب آخر بينهما سجّاد مبسوط على أرضية القاعة.– شكل2–

– شكل2–

المستوى الثالث: يتكوّن حوالي من تسع شخصيات موزّعين بشكل متوازن في فضاء خلفيّة اللّوحة مع إبراز عمق واضح للمنظور الوجهي وهذا يتّضح جليّا من خلال الباب الخلفي للّوحة.– شكل3–

– شكل3–

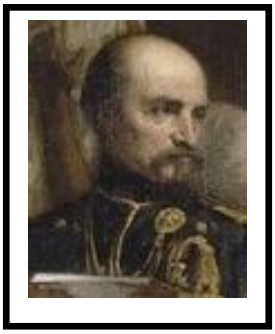
[1] Ahmed Bouyerdene, La guerre et la paix –Abd el-Kader et la France–, collection bibliothèque du XIXe siécle, En partenariat avec la Fondation Napoléon, vendémiaire, 2017, p 485 .

أمّا فيما يخصّ المساحات فقد قام الفنّان بتوزيع عناصر العمل الفنّي (الشّخوص) توزيعا متوازنا ترتاح له عين المتلقي.

- **اتجاه الأنظار:**

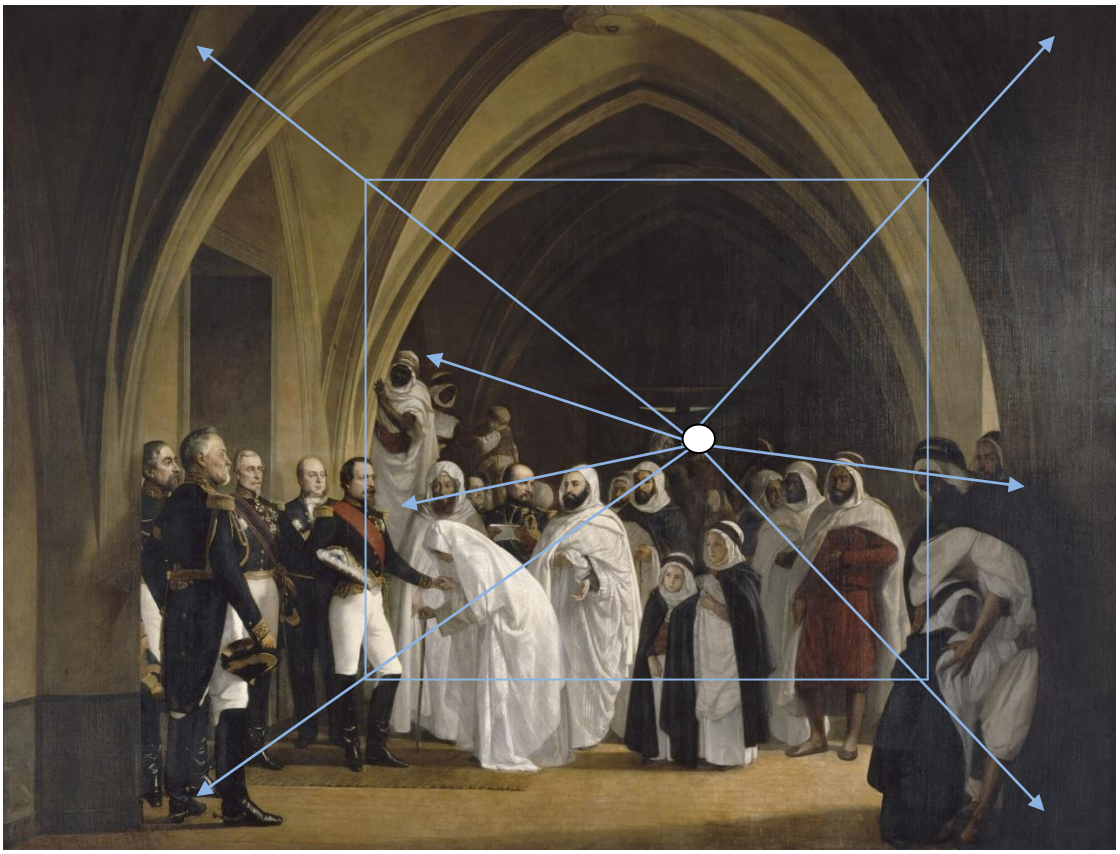
كل الشّخصيات المكونة لهذا العمل الفنّي تقريبا لها نفس اتّجاه النّظر، و كان نحو الأمير– الرّئيس " **نابليون الثّالث**" في انتظار القرار بشأن إطلاق سراح الأسرى بما في ذلك الأمير **عبد القادر**, ماعدا أحد رفقاء الأمير وهو " **مصطفى بن التهامي**" زوج أخته (الأمير) الّذي شدّ نظره نحو الواجهة، توحي نظراته بتعابير محيرة وقلقة, أما الضّابط الفرنسيّ "**بواسوني**" فقد وجّه نظره مباشرة نحو الأمير باعتباره القارئ لهذا القرار.

مصطفى بن التهامي



بواسوني

- **الشّكل:** لقد أبدع الفنّان أيّما إبداع في رسم شكل الوجوه وقد اتّبع في ذلك الأسلوب الرّومانسي الواقعي, بما أن تخصّصه رسم الوجوه **(Portraitiste)**. وقد استعمل التّدرّج اللّوني للإيحاء بالعمق وإظهار الأحجام، وأبرز الضّوء والظّلّ بشكل منسجم مع فضاء القاعة. كما استخدم المنظور الجبهي frontale الّذي أضاف للقاعة تناسقا في شكل العقود.



- **المنظور:** استخدم الفنّان" **آنج تيسيي**" المنظور الوجهي في رسم هذا العمل الفنّي، وذلك انطلاقا من نقطة تلاشي واحدة بحيث اتُخذت على مستوى الأفق وأعين الشّخصيات، واختيار الرّسام لهذا النّوع من المنظور كان من أجل إبراز قيمة بعد النّظر والبعد اللّوني في

حدّ ذاته، كما استخدم العقود المقوّسة والمتداخلة الّتي تنتمي إلى الطّراز القوطي الأوروبي والّذي أعطى للّوحة فضاء جماليّا للسّقف المنحوت، وإنّ أكثر ما يميّز هذا الطّراز (القوطي) الأقواس البارزة والعقود المعماريّة المضلّعة . كما عالج الخلفية بشكل يشبه لوحات عصر النّهضة ونجح في اختيار الزّوايا الّتي يقتنص من خلالها ذاتية ومميزات الشّخصيات الّتي قام بتصويرها.

- **دراسة الخطوط**

استخدم الفنّان في هذا العمل الفنّي مختلف أنواع الخطوط، خاصّة منها اللّيّنة والانسيابية، كما أكّد على أهمّية الخطوط القويّة والحادّة التّي استعملت في رسم العمارة بإتباع قواعد المنظور، والتّعبير عن البعد الثّالث في رسم السّقف والجدران والأرضيّة والأبواب. بالإضافة إلى اهتمامه بكافة التّفاصيل المعماريّة للقاعة، من عقود موتورة وأعمدة ذات قواعد مرتفعة فضلا عن مختلف أنواع الخطوط المستعملة في رسم الشّخوص محدثا تكامل بين الخطوط والأشكال وتناغم بين الدّرجات اللّونية. كما اهتمّ كثيرا بالعنصر الإنساني إذ تدلّ هذه الصّورة دون شكّ على براعة الفنّان في إظهار التّفاصيل الدّقيقة، ويمكن ملاحظة ذلك في الخطوط المستخدمة في رسم الوجوه والأيادي وطيّات الثّياب، وهي تكشف عن أسلوب فنّي عال ومتميّز

- **الضّوء والظّل**

لقد استخدم الفنّان في هذا العمل الفنّي مصدرا واحدا للضّوء من الواضح أنّه طبيعيّ متمثّل في أشعّة الشّمس الّتي تأتي من الجانب الأيسر (الباب)، وأشعّة ضئيلة جدّا من الباب الخلفيّ لإظهار عمق البعد بشكل جيّد، فلتوزيع الضّوء أهمية كبرى في رسم الموضوع وإنّ من أهمّ مميزات الضّوء الّذي يأتي من ناحية واحدة أنّه يبرز تفاصيل الموضوع ويزيد في جمال تكوينه.

كما نجح الفنّان في إضفاء مظهر اللّوحات الزّيتيّة عليها من خلال استخدامه للألوان الدّاكنة في الخلفيّة. وهو بذلك يقوّي عمق الظّل حتّى يظهر الضّوء على أشدّه في نقاط السّيادة للعمل الفنّي في المستوى الثّاني الّذي دار فيه الحوار بين الأمير ووالدته ونابليون الثّالث

كما نلاحظ اهتمام الفنّان في العمل بالتّعبير عن أوصاف وملامح الشّخوص بواقعيّة شديدة معتمدا في ذلك على التّدرج اللّوني والتّعبير عن الظّل والنّور، بل وتظهر حتّى الظّلال الّتي تظهر خلفهم (ظلالهم المرميّة على السّطح). إلاّ أنّه ركّز أكثر على عامل الضّوء وأعطاه جانبا مهمّا زاد اللّوحة إشراقا. فالصّورة مفعمة بالواقعيّة من حيث التّعبير عن النّسب التّشريحيّة بصورة سليمة وعن الظّل والنّور بشكل جيّد

- **دراسة الألوان ودرجة انتشارها**

لقد طغى اللّون البنّي بقيمه المتفاوتة بين الدّاكن والفاتح على سائر العمل الفنّي المتمثل في القاعة، ونجده خاصّة في مقدّمة اللّوحة وفي خلفيّتها، حيث يظهر فاتحا في مناطق الضّوء وداكنا في مناطق الظّلال، وقد قام المصوّر بوضع بضع الدرجات المتفاوتة، والمتتابعة للتّأكيد على عنصر التّكرار، وفي نفس الوقت لاستكمال عنصر الاتّزان ولإعطاء مساحة كافية من الهواء بين جموع النّاس. يليه اللّون الأسود المنتشر تقريبا في خلفية العمل خاصّة مناطق الظّلال، وفي ملابس بعض الأشخاص على غرار البرانيس والأحذية، كما استخدم في تلوين بشرة العديد من الأسرى المرافقين للأمير **عبد القادر**، وعلى الشّعر والشّوارب واللّحية. أمّا الأبيض فقد استخدم خاصّة على الملابس على غرار لباس الأمير **عبد القادر** وعلى ثياب بعض من رفقائه في الأسر، وعلى سراويل الضّباط الفرنسيين أيضا. كما استعملا الأبيض والأسود كقيم لونية مع تدريجات بالرّمادي لإبراز الحجم

أمّا اللّون الأحمر فقد استعمل تقريبا في تلوين بعض الأحزمة الجلدية للضّباط الفرنسيّين وعلى ثياب حارس خاص للأمير **عبد القادر**

وللأصفر الذّهبي نصيب من أرضيّة العمل الفنّي حيث أذيب وانتشر فيها خاصّة على العقود وفي مناطق الضّوء، وعلى ثياب الضّباط الفرنسيّين أيضا.

كما لا يفوتنا التحدّث عن اللّون الأزرق النّيلي الّذي استعمل في تلوين سترات الضبّاط الفرنسيّين

وتجدر الإشارة إلى أنّ الفنّان في هذا العمل الفنّي قد أولى أهمّية خاصّة للألوان الأساسية (الأصفر، الأحمر والأزرق) باعتبارها ألوان تميّز الزّي الرّسمي العسكري للضبّاط الفرنسيّين. كما اهتمّ بالزيّ العربي للوفد المرافق للأمير وعائلته، هذا الأخير (الزيّ) الذي يمثل اللّباس التّقليدي الجزائري في تلك الحقبة التّاريخيّة

أمّا بخصوص لون البشرة فقد استعمل اللّون الورديّ لكلّ الضبّاط الفرنسيّين وشخصيّة الأمير وأبناءه و بعض من وفده؛ ولون البشرة السّمراء البنّية مع اللّحية السّوداء لمعظم رفقاء الأمير، وهي نوعا ما تختلف عن لون البشرة الأصلي لقبيلة الأمير أو عشيرته من الجزائريّين، كما حاول الرّسام وضع ألوان رماديّة بتضادّ الألوان الحارّة في أرضيّة القاعة والسّجاد، وحتّى السّقف وهذا ما حقّق تناسقا وتكاملا بين خلفيّة العمل الفنّي والشّخصيات، فهذه الألوان تمثّلت في البنّي الفاتح مع قليل من الأصفر الذّهبي المنتشر في المناطق المضاءة، والبنّي الدّاكن في الخلفيّة لإبراز العمق. أمّا من ناحية التّقنيّة فقد اتّبع الفنّان تقنيّة التّصوير بألوان الزّيت.

2. دراسة المضمون: يدور العمل الفنّي حول واقعة تاريخية سياسية، وهي لحظة إعلام الأمير **عبد القادر** عن نيل حرّيته بقلعة **أمبواز** يوم 16 أكتوبر 1852م من قبل الأمير– الرئيس "**نابليون الثّالث**"، حيث "غُمر قلب الأمير **عبد القادر** بالاعتراف بالجميل فانطلقت مشاعره بالشّكر، كما طلبت أمّه المسنّة أن يُؤذن لها برؤية الحاكم الكريم ذي النّفس

النّبيلة... وطوّقته ببركاتها" [1]، حيث بقي الأمير في سجنه إلى أن أرسل إليه الإمبراطور **نابليون الثّالث** رسالة وبشّره فيها أنّه سيتمّ إطلاق سراحه، وقبل ذلك أطلق سراح إخوته وبعض أتباعه وكان ذلك في تشرين الأول (أكتوبر) 1852"[2].

والصّورة بصفة عامّة مفعمة بالواقعية، وبها توازن واضح في توزيع الأشخاص على الرّغم من كثرة عددهم، اعتمد فيها الفنّان على تصوير الأحاسيس بالحركة الجسميّة والإشارة بالأيدي، ونجح في جذب انتباه المتلقّي إلى الأمير **عبد القادر** الّذي يتوسّط الصّورة – إذ وُضع في مركز العمل الفنّي–، أمّا باقي عناصره فقد وزّعت بشكل ترتاح له العين.

العلامات الأيقونية: إنّ العلامة الأيقونيّة قائمة على أساس المشابهة والتّطابق والمماثلة بين الدّال والمدلول، أو بين العلامة والمشار إليه، وهذا الأخير في هذا العمل الفنّي عدّة شخصيات (تمّ ذكرها سابقا) غير أن أهمّها كان: " شخصية الأمير **عبد القادر** الجزائري"، "**نابليون الثّالث**" و" **لالة الزّهراء**" والدة الأمير **عبد القادر**"... وغيرهم من الشخصيات التي تم التعرّف عليها من قبل الباحث " **أحمد بويردن**".

العلامات الإشارية

- **دلالة اللّباس:** يشكّل اللّباس جزء مهم من شخصيّة الفرد وحياته، كما يؤدّي دورا فعّالا في عمليّة الاتّصال، إذ "يتحقّق الاتّصال بأساليب أخرى مثل نوع اللّباس و المظهر العام للإنسان"[3]. فهو "يعبّر عن الانفعالات والمشاعر فضلاً عن تأثيره في سلوك من يرتديه

[1] - شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، تر: أبو القاسم سعد الله، الدار التونسية للنشر، تونس، 1974، ص 266.

[2] – الأمير محمد بن عبد القادر، تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادر وأخبار الجزائر، ج2، المطبعة التجارية، الإسكندرية، 1903، ص53.

[3] – ميرل، جون ولوينشتاين، رالف: الإعلام وسيلة ورسالة، ص26. «بل وصل الأمر في عصر المعلومات والكمبيوتر والتكنولوجيا الحديثة، ومع مطلع الألفية الثالثة من هذا الزمان، أن العلماء من خلال دراساتهم توصلوا إلى أن حوالي نصف تواصلنا وحوارنا مع الآخرين، أصبح يتم من خلال الكلمات، أما النصف الآخر؛ فيتم من خلال لغة صامتة تتمثل في لغة

وسلوك الآخرين نحوه، فيترك انطباعا في نفس النّاظر إليه" [1]، ومن تم فهو يعدُّ ذا قيمة اتّصالية كبيرة. وإنّ زيّ الأمير في هذا العمل الفنّي يتّسم بكثير من الكرامة وفي هذا دلالة عميقة مؤثّرة يحفّها الجلال والهيبة، ف على المستوى الأنثروبولوجي نرى أنّه وضعت أدقّ التفاصيل على الثّياب وبواقعية وهذا أمر مهم لابد من الإشارة إليه مبدئيّا.

- **دلالة الملامح:** للوجه لغته الخاصّة، وغالباً ما تكون المشاعر الإنسانيّة مقروءة في صفحاته، فهناك إشارات تعطي انطباعات سلبيّة عن الشّخص المصوّر وتقلّل من هيبته في عيون متلقّيه وهناك العكس (من تعطي انطباعات إيجابيّة عن الشّخص المصوّر). ويضح في هذا العمل الفنّي تمكّن المصوّر من إبراز بعض جوانب شخصيّة الأمير **عبد القادر** الّتي اتّسمت بالقوّة والشّجاعة؛ من خلال نظرة هذا القائد المتّجهة إلى الأمير– الرّئيس " **نابليون الثّالث**" في وضعيّة مواجهة له، مستعد للنّقاش معه في سكينة ووقار. والسّكينة عند المتصوّفة على غرار الأمير **عبد القادر**، هي استقرار القلب بالواردات الغيبية، فتجده في دقّة وحيطة دائمين، ويتطلّع دوما إلى الما بعد (المستقبل).

وفيما يخصّ الملامح تجدر الإشارة أيضا إلى " **مصطفى بن التهامي**" زوج أخت الأمير **عبد القادر** الّذي يقف مباشرة خلفه، أنّه الوحيد من بين كلّ الشّخوص الموجودة في هذا العمل الفنّي الّذي يوجّه نظره مباشرة إلى المتلقّي، ويتّضح من خلال نظراته وكأنّ القلق قد استولى عليه، إضافة إلى دلالة الحواجب فقد يرى البعض أنها لا تمثّل قيمة كبيرة في لغة الجسد ، إلّا أنها تعطى إشارات أكيدة ، وربما تكون من أكثر اللّغات الّت ي نقابلها بل ونتعامل بها باستمرار في حياتنا اليومية، و في حال حواجب هذا الأسير حيث يرفع نوعا ما حاجبا واحدا

الإشارات، وتعبيرات الوجه ووضعية الجسم، وأصبح لتلك اللغة أهميتها ومفرداتها في فن الكلام والحوار مع الناس» (الأقصري، يوسف: كيف تتكلم وتتحاور بطريقة أفضل، ص29).

[1] – انظر: جابر، سامية: الاتصال الجماهيري والمجتمع الحديث، ص64. الحمادي، علي: لا تكن شبحاً، ص61.

مقارنة بالآخر، وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدل على أنّه يكذّب ما سمعه أو يجده مستحيلا وكأنّه يشكّك بمصداقيّة هذا القرار؛ فالفرنسيّون معروفين بخبثهم ومخالفتهم لوعودهم.

- **دلالة وضع اليد:** ربما تُعدّ الإشارات أوّل وسيلة من الوسائل التي طوَّرها الإنسان في اتصاله بالآخرين. وتنطوي كلّ ثقافة من الثّقافات المختلفة على نسقٍ من الإشارات ذات معانٍ ودلالات معينة. وهذه الإشارات إمّا أن تصاحب لغة الكلام، أو أن تكون قادرة على أداء الرّسالة بمفردها. واليد عضو فعّال جدّا في عمليّة التّواصل، وفي التّعبير الحركي. وإنّ " بسط الكفّ باتّجاه المخاطب تعني الدّعوة لمشاطرة وجهة النّظر" [1]. وقد وفّق الفنّان ببراعة في التّعبير عن ذلك من خلال حركة اليدين والأصابع:

- **دلالة الأبواب العالية:** إنّ أحد أقدم المدلولات للباب أنّه رمز للعدالة ، حيث كانت الأحكام تصدر أمام أبواب المعابد والقصور. ففي فرنسا كانت العدالة تُصدر أحكامها أمام أبواب عالية. كما تعدّ رمزا للقوّة حيث يقال أنّ الباب العالي إشارة إلى القوّة والعظمة" [2]. ومن ثمّ ومن خلال هذه الدّلائل يضح أنّ الأبواب العالية في هذا العمل الفنّي؛ وظّفت لتدلّ على القوة والانتصار الّذي حقّقته الدّولة المستعمرة، خاصّة بعد احتجازها للأمير **عبد القادر**. هذا، ويوحي الخطّ المستقيم الرّأسي والمستطيل الأكثر استخداما في العمارات الاستعمارية، بنوع من الشّموخ والصّلابة فكان لابدّ من ترك هذه الانطباعات النّفسية على الشّعب الجزائري.

- **هيئة وقوف الأمير– الرّئيس "نابليون الثالث"**: طريقة وقوف نابليون هي الأخرى لها دلالة قويّة (وكأنّها هيئة التّعالي والتّكبر) حيث يلاحظ دقّة المصوّر في رسم هؤلاء الفرنسيّين

[1] - محمد كشكاش، لغة العيون – حقيقتها وأغراضها مفرداتها وألفاظها–، مرجع سابق، ص127.

[2] - فيليب سيرنج، الرموز في الفن، الأديان والحياة، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط1، سوريا، 1992، ص415.

عموما والتّعبير عن ملامح وجوههم وطريقة تعاملهم مع الأسرى على غرار" **نابليون الثّالث**" الّذي مُثّل بدقّة شديدة، بأسلوب ينمّ عن قدرات الفنّان في التّعبير عن جانب من حياة الأوروبيين، وما يكتنف هذا النّمط في الحياة من تأنّق وتكلّف وتعال. ومهما يبلغ القدر الّذي قرأناه عن **نابليون**، فإنّ وظيفة الفنّان كمصوّر رسمي ورجل دعاية هي أن يظهر نابليون في مظهر مستحب بقدر الإمكان على غرار توجيه كل الأنظار إليه.

وهي لا تعني بالضّرورة التّكبر، إذ لا ينبغي التّغافل على أنّ **نابليون** هنا في بداية حكمه، إذ تجدر الإشارة إلى أنّ هذه اللّوحة أنجزت أيام قليلة قبل الإعلان عن إمبراطوريّتة (16 أكتوبر 1852م)، أيّ حوالي ثلاث أسابيع تفصله عن قيام هذا الحدث (إمبراطوريّته) وذلك في 02 ديسمبر 1852م، وكأنّ اللّوحة نوع من الإشارة، وبالتّالي هناك رغبة شديدة منه في تخليد هذا الحدث وهذا ما يُعبر عنه في اللّغة الفرنسية بـ L'exorbe.

ففي هذه اللّوحة هناك نوع من التّلميح يوحي باقتراب موعد تولّي **نابليون** لقب الإمبراطور وهذا أمر مهم، إذ تبجّل اللّوحة شخص **نابليون** حيث تقدّم الإمبراطور الجديد كأب للأمة الفرنسيّة؛ الّذي سيحقّق ما أخفق فيه أسلافه على غرار **لويس فيليب** أو **الحكومة المؤقتة** و**الجمهورية الثالثة** من انجازه (تحقيقه)، وبالتّالي سيرجّع هيبة فرنسا وشرفها، فالأمير في رأي "**نابليون الثالث**" كان ضحية خيانة، وبحسب رأي الباحث **أحمد بويردن** " أنّ سبب تعاطف **نابليون الثالث** مع الأمير **عبد القادر** هو تفادي مصير عمّه **نابليون الأوّل** الّذي وقع ضحيّة مؤامرة وخيانة من الإنجليز، والأمير **عبد القادر** يمثل الضحية الرّمز بالنّسبة **لنابليون** الّذي رأى نوعا من التّشابه بين قصّته و**نابليون بونابرت الأوّل** (عمّه)"[1] ، الشّيء الّذي دفع بالإمبراطور الجديد إلى الرّغبة في إعادة الاعتبار لمكانة وقيمة هذا الرّجل (الأمير **عبد القادر**).

[1] - مقابلة شخصية مع المؤرخ الجزائري **أحمد بويردن**، مرجع سابق.

- **هيئة المذلّة:** وفيها يكون الشّخص مطأطئ الرّأس مكسور النّظر، ف على المستوى السّيميولوجي لابدّ من التّركيز على السّيدة الجزائريّة الوحيدة المتواجدة في هذا العمل الفنّي والّتي تمثّل والدة الأمير **عبد القادر** " **لالة الزهرة**" والّتي تميل باحترام لتقبّل يد الإمبراطور المستقبلي، الهيئة الّتي رسمت بها "هيئة الأسير" الّذي لا يستطيع النّظر إلى النّاس لوقوعه في يد عدوّه، عيونها في الأرض وجسدها خاضع ساكن، وهذه الحال الجسدية توحي بالذلّ والهوان.

والسؤال الذي يبقى مطروحا عند هذا المستوى من البحث هو: هل فعلا والدة الأمير **عبد القادر** قبّلت حقّا أم لم تقبّل يد **نابليون الثالث؟** سؤال تمّ طرحه على الباحث " **أحمد بويردن**" فكانت إجابته:" لننسى أنّنا جزائريّين ولنتخيّل هذا الموقف ونضع أنفسنا مكان والدة الأمير **عبد القادر**. التي ظلت وابنها في غياهب السّجون الفرنسية منذ ما لا يقلّ عن خمس سنوات، وفجأة يأتي رجل وبالرّغم من معارضة أغلبية الضّباط الفرنسيين [1]، ليقرّر في النّهاية الإفراج عن ابنها ومن معه من الأسرى. في ذات السّياق هل ستقبّل الأمّ يد الرّجل الّذي أفرج عن ابنها؟ فحسب معرفتي (يقول الباحث) أنّ هذا شيء منطقي بالنّسبة للمرأة الجزائرية"[2].

وقد قدّم الباحث **أحمد بويردن** رأيه بوضوح، يقول:" **لم أجد أيّ أثر في الأرشيف أو أي شاهد عيان يثبت أنّها قبّلت يد العدوّ** ، ولكن هناك رسالة للسّويسري "**شارل إينارد**" الّذي أحبّ الأمير **عبد القادر** كثيرا واعتدّه أخا له في الله، حيث كان يكتب الرّسائل يوميّا تقريبا لزوجته، هذا الأخير رافق الأمير عندما كان أسيرا في " **بو**"، ولمّا أطلق سراحه في باريس التحق به حيث كان بمدينة " **ليون**" **Lyon**، ومن" **ليون**" قضى ليالي معه في رحلته إلى **مرسيليا** (حيث رافقه 24 ساعة/24 ساعة)، هذه الرسالة الموجّة إلى زوجته– موجودة في

[1] - حيث يخشى معظم الضبّاط في فرنسا الأمير عبد القادر الّذي قضوا أكثر من 15 سنة في محاربته ومطاردته، إذ يشكّل خطرا بالنّسبة لهم حتّى ولو استقرّ في مكّة المكرّمة وأنّه سيسعى دائما إلى إعادة إشعال فتيل الحرب ودعوة الشّعب الجزائري إلى الجهاد، وهذا لأنّ الخيانة من شيمهم.

[2] – من خلال مقابلة شخصية مع المؤرخ الجزائري أحمد بويردن، المرجع نفسه.

أرشيف جنيف– كتب فيها **شارل إينارد"** عندما أدخلني الأمير لرؤية أمّه وبعد رؤيتها لي قبلت يدي مباشرة قائلة: أقبل يد الذين ساعدوا ابني على نيل حريته"، هذا " **شارل إينارد**" مواطن سويسري عادي فما بالك بالإمبراطور **لويس نابليون**. ولا ننسى أنّ" **لالّة الزهرة**" المدعوّة **سلطانة** لها مكانة مرموقة، وتعي جيدا أنّها أمام الرّجل الأوّل في فرنسا. وبخصوص الرّسالة نحن مضطرين للوثوق بكلامه بكلّ بساطة – فالرّسالة كتبت كغيرها لزوجته بكلّ عفوية–، إذا نعم أنا شخصيّا لا أستغرب الأمر بتاتا" [1] وكان هذا رأيه ولكنّ دائما هناك الواقع والحقيقة

العلامات الرّمزيّة:

إنّ الأسلوب المستخدم في هذا النّص دفع الفنّان إلى استخدام ثنائيات لونيّة والابتعاد عن التّعدّد اللّوني مع إدراج الظّلال والتّدرج اللّوني. حيث استخدم التّباين اللّوني بين الألوان الحارة على غرار اللّون الأحمر والألوان الباردة كاللّون الأزرق بما فيهما من طاقة تعبيريّة تراجيديّة هائلة ممّا منحها التّكامل والتوازن الرمزي والدلالي، إذ يلجأ معظم الفنّانين إلى الاستعانة بالتّضاد اللّوني وخصائصه لتقديم أعمال فنّية فريدة ومميّزة. إضافة إلى خلفيّة المشاهد النّاجحة الّتي عمّقت الحس المأساوي الّذي عايشه الأمير **عبد القادر** وعائلته أثناء الأسر.

- **نتائج التّحليل**

تجدر الإشارة إلى أنّ هذه اللّوحة عمليّة تركيبيّة، فالأحداث لم تجري في هذه الغرفة بل في غرفة أخرى من القصر بحسب شهادة المؤرّخ الجزائري" **أحمد بويردن**". وقد وردت تفاصيل القصّة في الكتاب الأخير لهذا الباحث وكيف أنّ الأمير كان على علم مسبق بقرار الإفراج عنه، فكلّ هذا كان مجرد عمليّة تركيب (une mise en scène). وفي واقع الأمر أنّ

[1] - من خلال مقابلة شخصية مع الباحث أحمد بويردن، مرجع سابق.

"**نابليون**" آنذاك كان بصدد بناء أسطورته فاستثمر في عمليّة الإفراج عن الأمير **عبد القادر** هذا من جهة. ومن جهة أخرى ومن خلال قراءة بعض الشّهادات الّتي كتبت أثناء إطلاق سراح الأمير نجدها تصفه بوجه شاحب وبالنّحافة والضّعف والمرض الشّديد – حيث تذكر بعض المؤلّفات أنّه أصيب بالكوليرا–، فخيانة فرنسا بأسره كانت بالنسبة له العملية الأكثر وجعا في حياته كلها، فضلا عن المعاناة النّفسية التي كان يتعرّض لها يوميا على غرار" غطاء الحوار العلمي والحوار الديني، هذا الأخير الذي كان الغاية منه هو التعرف على العناصر الكامنة في عقل وروح ونفس الإنسان المسلم والتي دفعت جيل الأمير **عبد القادر** ودون غيره في العالم الإسلامي لمقاومة أكبر جيش اجتاح به " **نابليون بونبارت**" أوروبا قبل عقدين فقط من الزّمن"[1]، ولكن في اللّوحات الفنّية الّتي مثّلته نرى العكس تماما.

إذا فلا ريب من أنّها لوحة مركبّة، والهدف منها كان إظهاره في أحسن صورة وكأنّه كان يقضي إجازة، وقد أدرك الأمير **عبد القادر** جيدا الخطة الفرنسية التي تدعوا إلى القضاء على رمزيته واستطاع التخلص منها بدبلوماسيته المعهودة، ولم يبقى أمام مؤرخيها (فرنسا) وفنانيها سوى القضاء على رمزيته عن طريق إظهار الأكاذيب باحتوائه وأنّه أصبح فرنسيا، حيث كثيرا ما ادّعت السّلطات الفرنسية أنّ الأمير ضيف على أراضيها، وهذا ما تفطن له أبناء الجزائر. ومن جهة أخرى "نجد بعض الشّهادات الخاصّة – من خلال العديد من الرّسائل على المستوى الرّسمي– حيث كانوا يسوقون لصورة إيجابيّة حول الأمير. لأنّ الإمبراطور **نابليون الثّالث** كان يخطّط لوضع الأمير **عبد القادر** على رأس الإمارة العربية في بلاد الشّام، كان ذلك بمثابة إعادة إحياء **نابليون بونابرت الأوّل** الّذي كانت لديه دائما رؤية للمشرق العربي، وكان **نابليون الثّالث** يعتقد أنّ الأمير **عبد القادر** سيتيح له فرصة تحقيق هذا الحلم بقبوله تاج المملكة العربية، وذلك بطبيعة الحال ليس في الجزائر و لكن في سوريا. إلّا أنّ **الأمير** تفطّن للأمر وعرف أنّ الإمبراطور يريد استخدامه فرفض لأنّه وبكلّ

[1] - بقبق الزهرة، الأمير عبد القادر في الأسر 1848- 1852، مرجع سابق، ص 12.

بساطة أقسم بالابتعاد عن السّلاح والسّياسة وأنّه سيسخّر ما تبقّى له من حياته في العبادة، وكان ذلك حتّى وفاته"[1].

كما نجد من خلال هذا العمل الفني أنّ "**مصطفى بن التّهامي**" رُسم وجهه بشكل قبيح ومشوه إذ كان يبغضه الكثير من الضّباط الفرنسيين، حيث كان المسؤول الأوّل عن قتل الكثير من الجنود الفرنسيين خلال المعارك، ونرى أيضا "**محمد قارى**" الصّديق الوفي للأمير **عبد القادر** والموجود دائما بجواره. وقد تعرّف الباحث **أحمد بويردن** على" **السّي قدّور بن علّال**" و"**بواسوني**". وعلى **سانت** "**أرموند Saint Armand**" وزير الحرب الفرنسي والّذي مات بداء التيفوس في البحر الأسود

إذا على المستوى الجمالي تعدّ اللّوحة من أروع الأعمال الفنّية، إلا أنّه تجدر الإشارة إلى أهم ثلاث نقاط فيها:

أوّلا: اللوحة ليست عملا فنّيا بل هي طلبيه رسمية (تكليف) من قبل الأمير–الرئيس **نابليون الثالث** بهدف تثمين (تمجيد) الإم براطور الجديد من أجل الرّفع من شأنه "**نابليون الثالث**" هذا من جهة". فأغلب اللّوحات اتّبعت أطروحات الجيش الفرنسي في الجزائر، يبنون من خلالها سيناريو استمرارية **نابليون**

ثانيا: أنّها عملية تركيب فهذا الحدث التّاريخي لم يتم في هذه الظّروف و لا حتى في هذا المكان (بل في غرفة مغايرة من القصر)

ثالثا: أنّ هذه الصورة لا تعكس الحال الصّحية السّيئة للأمير **عبد القادر**. ولو قارنا بين هذا العمل الفني والعمل الأوّل من عينة الدراسة (لنفس الفنان" **آنج تيسيي**") لتطابقا إلاّ في بعض النقاط على غرار وضعية اليدين.

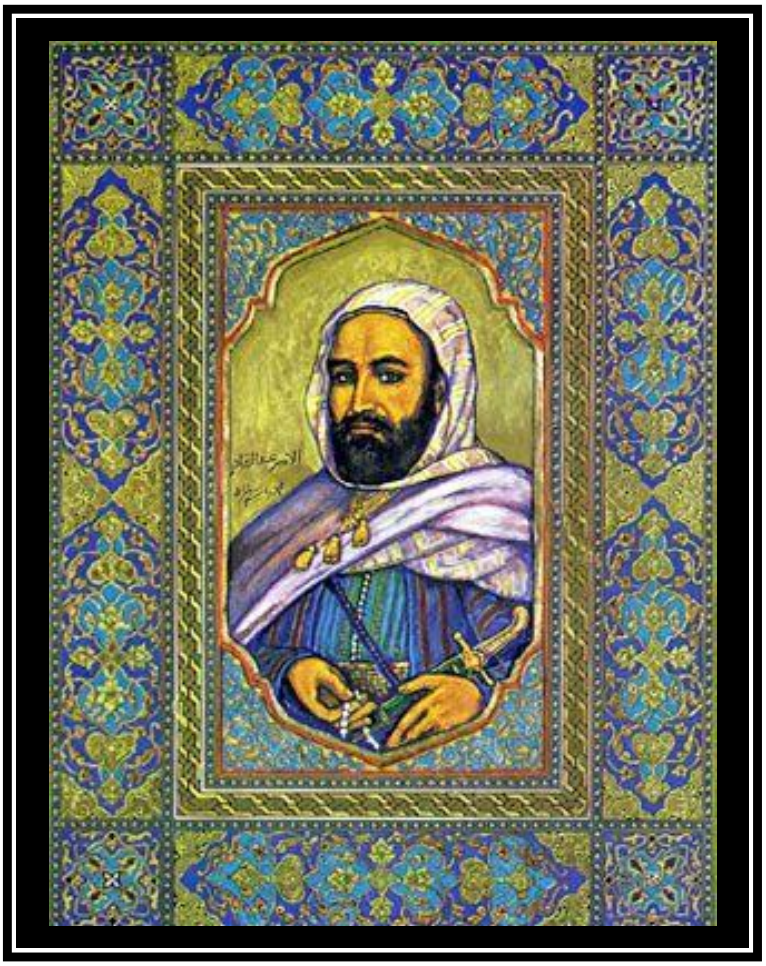
[1] - مقابلة شخصية أجريت مع الباحث **أحمد بويردن**، مرجع سابق.

إذا يتّسم هذا العمل الفنّي بصفة عامّة بالفخامة والقوّة عبّر من خلاله الفنّان عن جانب سياسي اجتماعي، حيث نجح في التّعبير عمّا يدور في هذه المحادثة من نقاش حول قرار إطلاق سراح الأمير **عبد القادر** ورفقاؤه، وذلك عن طريق النّظرات وحركات الأيدي والأجساد، وفي رسم العناصر المكوّنة لهذا العمل الفني

كما لم يفصل الفنّان موضوعه السّياسي عن الهاجس الاجتماعي حيث جسّد بطريقته الخاصّة حال الذلّ والمهانة التي سلّطها على المجتمع الجزائري والّتي بالغ فيها من خلال رسم والدة الأمير **عبد القادر**، حيث نرى أنّه عبّر من خلالها عن الجزائر في ظل الضّغوط السّياسيّة والاجتماعيّة المفروضة عليها وقد تمادى بإسراف في ذلك.

هذا ويمكن القول أنّه حتّى عند تجميل صورة الأمير عبد القادر كان ذلك خدمة لصورة فرنسا، فهذه اللوحة لا تعدو أن تكون عملا دعائيا للحكومة الفرنسية، وتعتريه كثير من التساؤلات الجوهرية التي ترد على حقيقة مضمونه، من مثل حقيقة سفر أم الأمير ومقابلتها للإمبراطور نابليون، وكذا ما كل هذا الحشد من الجزائريين الذين حضروا الحدث، وهل كان لهم عند الفرنسيين من حضوة وهم تحت رحمتهم، كما أن صورة لالة سلطانة أم الأمير عبد القادر، لم تكن إلا رمزا للجزائر الشامخة وهي تنحني ذلا وهوانا عند أقدام الفرنسيين، زيادة على أنها إهانة للأمير عبد القادر نفسه، وهذا ليس إلا غيضا من فيض فكل عمل فني رسمي أو غير رسمي جسّده الفنانون الفرنسيون إلا وفيه تآمر على الجزائر، فما بالك إذا تعلق الأمر بمن عذّب الجيش الفرنسي وكبّده خسائر جمة مادية وبشرية على مدى ثمانية عشر عاما تباعا. ثم إن أول ما يهدم القيمة التاريخية وحتى الجمالية للوحة كونها مركبة كما سبق ذكره، فهي ليست وثيقة فنية يعتد عليها وإنما هو تمثيل مزيف لحدث على غير وجهه الحقيقي.

5.3.2 تحليل العمل رقم 05 (الصورة 05)



المصدر: أحمد باغلي، محمد راسم الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط. 4، رقم النشر: 1095-81، ص58.

تحليل العمل الفني:

1. **الوصف:**

أ. **الجانب التقني:**

عنوان اللوحة: الأمير عبد القادر L'émir Abdel-Kader

سنة الإنتاج: لم يحدد تاريخ إنجاز هذا العمل الفنّي، وهذا حال معظم أعمال "محمد راسم" حيث اكتفى الفنّان بالتّوقيع فقط.

الفنان: محمد راسم.

الخامة والحامل: منمنمة – الغواش[1] على الورق–.

مقاييس اللّوحة: 47 سم x64 سم.

المصدر: المتحف الوطني للفنون الجميلة.

التعريف بالفنان:

لقد اندثرت العديد من المدارس الفنّية الإسلامية الرّائعة تحت سطوة الاستعمار ووطأة الأعاصير والمستوردات الغربيّة في العصر الحديث،" إلا أنّ خميلة الإبداع العربي الإسلامي لم ولن تنضبّ أبدا، وستظلّ تزهر دوما فنّانين موهوبين من أمثال فنّاننا الجزائريّ محمد راسم، ليعيد أمجاد الماضي، ويبدع المئات من المنمنمات الإسلاميّة الّتي أذهلت العالم الأوروبي. فسارعت الهيئات والمتاحف ودور النّشر العالميّة لاقتناء أعماله الفذّة الفريدة في عالم اليوم"[2].

ولد **محمد راسم** بالجزائر في 24 جوان 1896م وهو ينحدر من عائلة فنّية، حيث برع والده "**علي**" في فنّ النّحت والتّصوير على الخشب الّذي يزين المباني على الطّريقة الإسلاميّة. كما كان عمّه وأخوه الأكبر " **عمر**" قد تلقيا دراسة فنّية في نفس المعهد الجزائري الّذي تلقّى فيه **محمد** ثقافته الفنّية الإسلاميّة الأولى. انتقل فنّاننا من معهد فنّي إلى آخر حتى تفوّق على والده، ورحل إلى باريس ليعمل فنّانا في قسم المخطوطات بالمكتبة الوطنيّة هناك. وأتيحت له فرصة زيارة إسبانيا لدراسة الفنّ الإسلامي الأندلسي في قرطبة وغرناطة

[1] - الغواش: ألوان ترابية سميكة معتمة وسيطها مائي وتسمى أيضا بالتمبرا.

[2] - جمال قطب، الفنّ والحرب–عندما يستلهم الفنانون في إبداعاتهم حروب التاريخ ومواقف البطولة والأحداث الساخنة–، منشورات مكتبة مصر، ط2، 1998، ص 106.

وتوالت أعماله في المنمنمات وزاد الإقبال والطّلب عليها من كافّة الأوساط العلميّة والفنّية في أوروبا. وأصبحت رسومه تعرض في باريس والقاهرة والجزائر وفي العديد من عواصم العالم. وأصبح العالم كلّه يعترف للفنّان بموهبته وتفوّقه، فمُنح وسام المستشرقين عام 1924م، وحصل على الجائزة الفنّيّة الكبرى للجزائر عام 1933م، وفي نفس هذا العام عُيّن أستاذا في مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، وحين استقلّت الجزائر أصبح مستشارا فنّيا للدّولة. أمّا وفاته فكانت مؤلمة حيث مات مقتولا في السّويد عام 1975م، إذ داهمه أحد اللّصوص وأرداه قتيلا طمعا في سرقة أمواله

والمنمنمة عمل شاقّ مرهق يتطلّب ثباتا في اليد والأعصاب، ومهارة في التّهذيب لذلك كثيرا ما يستعمل الفنّان عدسات مكبّرة تلازمه في كل مراحل إبداعه. وكان يطيب **لمحمد راسم** أن يتناول في لوحاته رسم المعارك الإسلاميّة الحربيّة بكلّ ما تنطوي عليه من حركة وكتل بشريّة. واستطاع باقتدار أن يعالج أعماله بطابعه الخاصّ وزخارفه الإسلاميّة المتداخلة مع الخطوط العربيّة الرّشيقة

استوحى **محمد راسم** أعماله من الفنّ الفارسي واغترف من التّراث العربيّ الإسلاميّ الغني الّذي تمتاز به الثّقافة الجزائريّة، وعرف كيف يبدع هذه الرّوائع في عهد كانت بلاده فيه تحت وطأة الاستعمار الفرنسي، في قهر وتسلّط ومحاولات مستميتة لمحو الشّخصيّة العربيّة من أرض الجزائر.

وجاءت آثار فنّاننا لتكون تحديّا وإعلانا صريحا لفنّ وطنيّ أصيل بل أكثر من ذلك فإنّه بمنشوراته وأسفاره وشهرته ومعارضه عبر العالم قد ساهم في التّعريف بالفنّ الإسلاميّ الأصيل، وبعروبة وطنه، كما لفت أنظار عالمنا العربيّ والإسلاميّ بوجوب بعث الأمجاد الفنّية الغابرة. فكان **محمد راسم** قبسا إسلاميّا أعاد إلى أذهان العالم ذكرى تألّق العبقرية العربيّة الإسلاميّة.

ويعدّ **راسم** تيّارا متميّزا في الفنّ التّشكيلي الجزائري إذ تمثّل رسومه رفضا للأسلوب الغربي حيث تعكس أعماله أشكال وألوان المجتمع الجزائري القديم، تلك الرّسوم المنمنمة الأنيقة المحاطة بالزّخارف النّباتية والكتابات الرّشيقة. وكانت معظم أعماله تهتمّ بتشكيل ورسم رموز المجتمع الجزائري، فقد تناول وبعناية كبيرة موضوع البورتريهات، "حيث اتّبع مقاييس المدارس الحديثة في رسم جسم الإنسان، الّتي تعتمد على رسم الرّأس البشري كمقياس أساسي لتشكيل الجسد. ومضمون هذه الطّريقة هو أن يكون الجسم معادلا لسبعة رؤوس ونصف الرّأس"[1].

كما سُخّرت مجموعة من الأعمال الفنّية على رأسها منمنمة **محمد راسم** " **الأمير عبد القادر الجزائري**" –موضوع دراستنا– لإحياء وإثارة الرّوح الوطنيّة ودفع النّاس إلى الثّورة على الوضع غير العادل والظّلم الاجتماعي الممارس من قبل الاستعمار الفرنسي، وهذا كان دافعا يوجّهه توجّها فنّيا ثوريّا، إذ يعدّ **الأمير عبد القادر** مؤسّس الدّولة الجزائرية المعروف ببسالته في المقاومة وحنكته السّياسية وهذا بشهادة الكتّاب والمؤرّخين، ومن بين الشّخصيات الّتي تعدّ رمزا للثّورة بالجزائر. فلا شكّ أنّ هذا العمل الفنّي ينمّ ويعبّر عن نفوس ثائرة، الهدف من ورائها هو تكوين ذوق وفكر فنّي مستقل، مرتبط بتاريخه العربي والأمازيغي المسلم، وللوقوف أمام الغزو الثّقافي وموجات التّغريب الّتي تعرّض لها المجتمع الجزائريّ.

ب. الجانب التشكيلي

- **المسح البصري**

يقع الموضوع على مساحة مستطيلة بشكل رأسيّ، حيث مُثّل الأمير وهو يضع على رأسه شالا عريضا متعدّد الطّيّات أبيض اللّون يزدان بخطوط طولية من نفس اللّون تتوسّطها خطوط صفراء اللّون. وجبّة بالأزرق الدّاكن تزدان بخطوط شاقولية باللّون البنّي الدّاكن،

[1] - عبد كيوان، أصول الرسم والتلوين، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، ط1، بيروت– لبنان–، 2000، ص111.

يرتدي أسفلها قفطان من الحرير بالأزرق الفاتح يزدان هو الآخر بخطوط رأسيّة ذهبية اللّون (مقلم) وتعبيرات من الزّخارف النّباتية الدّقيقة عند منتصف الصّدر بالطّول خضراء اللّون محلى بقنزعات من حرير كروية الشّكل باللّون الأبيض(وكأنّها أزرار). يشدّ على وسطه بحزام عريض من الحرير المطرّز أصفر اللّون موشى بخيوط ذهبيّة ومزيّن بحلية تبدو فصيصات مختلفة الألوان أو حبّات صغيرة من الخرز. ويضع على كتفيه برنس أبيض اللّون يزدان عند منتصف الصدر بثلاث خصلات من خيوط حريرية ذهبية اللّون تنتهي بقنزعات. في حين يضع يده اليسرى في نفس مستوى الحزام على خنجر يظهر منه مقبضه المرصّع بالجواهر والمحلّى بفصّ من الأحجار الكريمة، بينما يمسك بيمناه مسبّحة ذات حبات من لؤلؤ. وقد مثّله في كامل أناقته في وضعيّة تدلّ على الثّبات والانضباط

تجدر الإشارة إلى خلوّ خلفيّة العمل الفنّي من وجود عناصر تشكيليّة حيث فرضت شخصيّة الأمير **عبد القادر** على المساحات المحيطة بها، ما عدا الإطار الخارجي العريض والآخر الدّاخلي المزدان برسوم الأزهار الصّفراء والزّرقاء والأفرع النّباتية الخضراء على أرضيّة باللّون الأخضر المائل للأصفر، يتوسّطهما آخر مستطيل الشّكل متوسّط السّمك يحوي زخرفة هندسيّة باللّونين الأخضر والأصفر

ويتوسّط الصّورة على يمين **الأمير عبد القادر** كتابة نصّها " **الأمير عبد القادر**" يتخلّلها توقيع الفنّان، مدوّنة بمداد أسود اللّون. إذ استخدم **محمد راسم** وفي معظم منتجاته الفنّية الخط العربي وكان الغرض منه إما تفسير المشهد أو التّعريف بالشّخصية المصوّرة أو تلخيص معنى الصّورة أو الإعلان عن شعار ما

- **دراسة الخطوط**

لقد استخدم في هذا العمل الفنّي مختلف أنواع الخطوط والأشكال الهندسية، إذ تكشف هذه الأخيرة عن ثراء الخطوط الموزّعة في المنمنمة. حيث يظهر التّنوّع الخطّي ممتدا حينا

ومنثنيا أو مقوّسا حينا آخر. وقد ركّز على بعضها في الجانب الزّخرفي للمنمنمة على غرار الخطوط المستقيمة الأفقية والعمودية الّتي حصرت مربّعات ومستطيلات، والخطوط المنحنية الّتي استعملت في إبداع الوحدات الزّخرفية الإسلاميّة النّباتية المتواجدة على أطر المنمنمة وحتى على ثياب **الأمير عبد القادر**. وقد استعمل الفنّان في هذا العمل الفنّي زخرفة إسلامية تسمّى "**العربسة**" Arabesque هذه الأخيرة هي" زخارف مكوّنة من فروع نباتية وجذوع مثنية وملتوية ومتشابكة ومتتابعة وفيها عناصر زخرفيّة فرعية محوّرة ترمز إلى الوريقات والزّهور" [1] والّتي أدّى تكرارها إلى نظام إيقاعي قويّ وجميل. كما تميّز أسلوب " **محمد راسم**" الفنّي ببراعة بالاعتماد على الخطوط الدّقيقة واللّينة في رسم الوجوه والتّعبير عن ملامحها بمهارة.

- **الضّوء والظّلال**

نلاحظ في معظم منمنمات **محمد راسم** اعتماده على ظلال خفيفة على الوجوه والأطراف لإبراز علاقة الجسم باللّباس، وهذا ما نجده في هذا العمل الفنّي، فاستعماله للعمق كان بطريقة محتشمة. إذ لم يلغ **راسم** التّعامل مع الأشكال بطريقة تسطيحيّة، الشّيء الّذي تعلّمه من المنمنمات العربيّة والفارسيّة كما لا تفوتنا رؤيته للجسم بحكم تكوينه الغربي. فنستنتج أنّ تعامله في إبراز الحجم كان نتاج اصطدام خصائص الفنّ الغربي بالفنّ الإسلامي. أمّا الإضاءة فكانت لا واقعية، ناتجة عن استعمال الألوان الفاتحة في المناطق المضاءة بينما تستعمل الدّاكنة في مناطق الظّلال. فالضّوء بالنّسبة لمحمد راسم عنصر تشكيلي يضعه على منمنماته لبناء موضوعه دون إبراز التّضاد الصّارخ بين الظلّ والنّور.

- **المنظور:**

لقد احترم الفنان **محمد راسم** قواعد المنظور والبعد الثالث في أعماله دون التّأثير على الهيئة العامّة للمنمنمة[2]. فمنمنمته لم تكن مسطّحة تماما بل كان بها شكل يبرز إلى الأمام ويتمثّل

[1] - زكي محمد حسن، في الفنون الإسلامية، دار الرائد العربي، د ط، بيروت، 1981، ص35.

[2] - Louis Parrens, Traité de perspective d'aspect -2éme édit-, 1989, Eyrolles, Paris, p71.

هذا الأخير في شخصيّة **الأمير**، وأرضية تتوارى إلى الخلف لخلق ذلك التّناسق بين مختلف مساحات اللّوحة. كما جعل (الفنّان) المنظور يعتمد على التّضاؤل النّسبي الموحي بالعمق؛ من خلال تناقض الأشياء عبر استخدام تقني دقيق لحدّة الألوان والتّلاعب بمستويات تدرّجها. فنجد عموما أنّ لون الشّكل غير لون الخلفيّة وقد شكّل هذا تباينا بارزا بينهما (الأصفر لون حار= الأزرق لون بارد) كما حقّق انسجاما لونيّا للعمل ككل.

- **دراسة الألوان ودرجة انتشارها**

تميّزت منمنمات الفنّان **محمد راسم** بكثرة الألوان الزّاهية مع الدّقّة المتناهية في وضعها – إذ كان يستعمل ريشة خاصّة تسمح له بوضع أدقّ التّفاصيل–، وبالتّذهيب خاصّة حيث كان يضع ورق الذّهب الّذي لا يزول مفعوله مع مرور الزّمن، كما استعمل في معظم أعماله مادّة "الغواش" في التّلوين بغية إعطاء سطوح مستوية للمساحات الملوّنة. وهذا ما يتجلّى في هذا العمل الفنّي حيث اعتمد الفنّان على العديد من الألوان النقيّة (غير ممزوجة) في صياغة تتباين فيها الألوان في شدّتها وقد قام الفنّان بترديدها بحرفية وحس ينمّ عن خبرة جمالية على غرار:

اللّون الأزرق وهو اللّون السّائد في اللّوحة : وقد شغل خلفيّة العمل الفنّي (الإطار الزّخرفي) وبدرجات لونيّة متفاوتة (أزرق داكن وآخر بلون السّماء)، وقد زاد هذا النّوع من الانسجام جمال الزّخرفة العربيّة الإسلاميّة، إذ يستخدم فنّان المنمنمات عموما اللّون من أجل اللّون نفسه أو لقيمته الجمالية الخاصّة به لخدمة الشّكل، فلا لون يستغل لونا آخر، كما كان يركّب ألوانا جديدة من بعضها البعض على غرار عشرات الألوان الزّرقاء الموجودة في هذا العمل الفنّي حيث ساد هذا الأخير (التّدرج اللّوني للأزرق) أيضا على ملابس **الأمير عبد القادر**.

يليه اللّون الأصفر المائل إلى الأخضر: وقد استعمل من قبل الفنّان في معظم أعماله، كذلك أذيب وانتشر في خلفيّة العمل الفنّي، وعلى أرضيّة الإطار الزّخرفي وفي مناطق الضّوء خلف **الأمير عبد القادر** مباشرة

أمّا اللّون الأصفر النّقي فكان حضوره بشكل ضئيل على بعض الأزهار المتواجدة في الإطار الزّخرفي وعلى الأشرطة الوسطى الطّولية الظّاهرة على شال **الأمير عبد القادر** وعلى بشرته نجد الأصفر الممزوج قليلا باللّون الأحمر. أمّا الأصفر المذهّب فتواجد على مقبض الخنجر وعلى الحزام الّذي يتوسّط ثوب **الأمير عبد القادر**.

البنّي الدّاكن: ويتواجد في بعض حليات الثّياب على غرار الأشرطة الطّولية لجبّة **الأمير عبد القادر** كما تواجد أيضا على حدود الإطار الدّاخلي للمنمنمة.

وللأخضر النّقي نصيب في هذا العمل الفنّي حيث تمثّل في التفرعات النّباتية للزّخرفة الموجودة على اللّباس وكذا على الشّريط الزّخرفي للإطارات الثلاثة التي حصر الفنان بها المنمنمة

الأبيض: وهو ظاهر على شال الأمير عبد القادر والخطوط الطّولية الّتي تزيّنه، أمّا اللّون البنفسجي الفاتح الّذي يتخلّله فقد عبّر من خلاله عن الظّلال وقد استعمله محمد راسم في طيّاته

وللأسود نصيب في هذا العمل الفنّي حيث استخدم على الشّارب واللّحية وعلى الحواجب والأشفار وفي تلوين قرنية العيون كما استعمل في بعض ثنايا الثّياب

كانت هذه أهمّ الألوان الّتي استخدمها الفنّان الجزائري **محمد راسم** الجزائري في منمنمته محلّ الدّراسة

تجدر الإشارة إلى أنّ **محمد راسم**، قد وظّف في هذا العمل الفنّي نوعا من أنواع الانسجام اللّوني ألا وهو الألوان المتوافقة (التّوافق اللّوني)، وهي الألوان المتجاورة في الدّائرة اللّونية حيث يجمع بينها لون واحد(فاللّون الأخضر يجاوره الأزرق فالبنفسجي)، وهي ألوان باردة عمل الفنّان على تعميمها على المنمنمة لتعطي إحساسا بالعمق والتّأمّل في جوهرها؛ متأمّلا في مستقبل أفضل من خلال تمثيل هذه الشّخصيّة التّاريخية، على الرغم من معاناتها من وطأة الاستعمار واستبداده

كما كان يستعمل الألوان الفاتحة بإيقاع متوازن ومتكرر– على غرار اللّون الأزرق الفاتح في هذه المنمنمة–، حيث شكّل هذا قيمة فنّية جوهرية لأعماله.

2. **دراسة المضمون:** إنّ أيّ عمل فنّي له شكل ومضمون أيضا، فالشّكل كما رأينا هو الهيكل العام الّذي يقوم عليه بناء اللّوحة، أمّا المضمون فهو المعنى والدّلالة الّتي يحملها هذا الشّكل في طيّاته ويضح ذلك من خلال مختلف العلامات على غرار:

العلامة الأيقونية: ومتمثّلة في شخصيّة **الأمير عبد القادر** ، إذ تتعلّق العلامة الأيقونية بكلّ ما يحيل إلى الطّبيعة كاستعمال الجسد والنّظرة وغيرها. وقد تناولنا هذا في تحليلنا للأعمال الفنّية السّابقة

العلامات الإشارية:

- **دلالة اللّباس:** إنّ لباس الإنسان ومظهره الخارجي لهما صلة وثيقة بعمليّة الاتّصال والتّأثير خاصّة، وقد رأينا هذا سابقا (تحليل الأعمال السّابقة)، "وإنّ التّعامل مع النّاس عمليّة شاملة متعدّدة الجوانب، فيها عقل يفكّر ولسان ينطق وجوارح تتحرك ومظهر يشاهد، ولابدّ للإنسان أن ينتبه إلى هذه الجوانب كلّها" [1]. ومن الواضح أنّ الفنّان اهتم أيّما اهتمام بلباس الأمير **عبد القادر**؛ إذ يظهر بطابع عربي إسلامي مزيّن بزخارف نباتية ورقوش

- **دلالة المسبّحة:** إنّ أضفى الحيويّة على الصّورة؛ وضعيّة الأمير والطّريقة الّتي يمسك بها المسبّحة حيث وضعت في يده اليمنى وكأنّه بصدد التسبيح وهذا دليل على التّقوى، كما أنّ نظراته كانت توحي بالتّأمّل والتّفكّر والتّعبّد. وبذلك حقق الفنان معطيات التصوف فضلا عن بروز ملامح التصوف كالزهد.

- **دلالة الخنجر:** كل شكل من أشكال التّزيين في الخناجر له دلالات رمزية وتاريخية تشير إلى المنطقة وتراثها؛ كما تعد قيمة ثقافية عالية وهو رمز للقوّة والرّجولة، وفي هذا العمل الفنّي رسمت يد الأمير **عبد القادر** اليسرى فوق الخنجر؛ دليلا على شجاعته ومكانته الاجتماعية والثقافية فضلا على روحه القتالية

[1] - الحمادي علي، لا تكن شبحاً، دار ابن حزم، ط3، بيروت، 1421هـ/2000م، ص32.

العلامات الرّمزيّة: في هذه المنمنمة نجد قيمة خلافية، والّتي تمكّن صاحب هذه اللّوحة من التّعبير عنها وبدقّة تمثّلت في:

- استعمال الفنّان للّون الأزرق، حيث طغى هذا الأخير على منمنمة **الأمير عبد القادر** فأعطاها جوّا من السّكينة والهدوء. وقد وزّعت فيها الألوان بطريقة محكمة. وكان فيها اللّون الأزرق سيّد الموقف إذ نجده على الإطارين الزّخرفيين الخارجي والدّاخلي، وعلى ملابس **الأمير عبد القادر** بتدريجاته من حيث هو لون بارد، وفي المقابل نجد الأصفر كونه لونا حارا وهي ألوان متضادة وهي الحالة الّتي يكون فيها التّباين في أقصى درجاته.
- كما وزّع اللّونين الأزرق والأخضر بطريقة محكمة، ومعبّرة عن السّمو والعمق والهدوء " فالألوان الخضراء والزّرقاء تهدّئ النّفس وتريح الأعصاب.." [1]، تماشيا مع ثقافة المجتمع الجزائري الإسلامية وهويته.
- إنّ الطّابع الزّخرفي الّذي يتبناه **راسم** في أعماله له قوّة تعبيرية تشد انتباه المتلقي إلى الموضوع والزّخارف في آن واحد، فالزّخارف الموجودة في أطر المنمنمة محل الدّراسة وعلى الملابس؛ ما هي إلا شواهد تدلّ على الفنون التقليدية الإسلامية الّتي حاول الفنّان إحيائها من خلال رسوماته.

هذا، وإنّ من خلال التّمعّن في الألوان المستعملة، نلاحظ أنّ توظيف اللّون الأصفر يجعل من العمل أكثر إشراقا حيث نراه موزّعا بإحكام على جميع عناصر العمل الفنّي، مستقلّا تارة وممزوجا مع الأخضر في معظم أجزائه. وهذا الأخير يساعد على الخداع البصري (ظاهرة الانتشار البصري) حيث تبدو خلفية العمل الفنّي أكبر من مساحتها الحقيقية.

الرمز التاريخي: ونقصد به" التوظيف الرامز لبعض الأحداث التاريخية أو الأماكن التي ارتبطت بوقائع تاريخية معينة" [2]، فقد انتقى الفنّان رمزا من رموز تراث أمته وتاريخها الحافل بالبطولات ألا وهو الأمير **عبد القادر**.

[1] - عبد كيوان، أصول الرسم والتلوين، مرجع سابق، ص117 .
[2] - نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإيقاع الثقافية الوطنية، ط1، الجزائر، 2003، ص141.

إذا لقد ضمّن **محمد راسم** منمنمة **الأمير عبد القادر** عدّة رسائل، إذ تجسّد الرّمز في البناء التّشكيلي، كما توظّف روح الذّاكرة القادرة على إخراج التّاريخ من حاله السّكونية، وإحياء صلته بجذوره الاجتماع يّة، وقد تأثّر معظم الفنّانين الجزائريّين الّذين عايشوا فترة الاستعمار الفرنسي بالأسلوب السّائد آنذاك ألا وهو الأسلوب الواقعي، وهذا ما يؤكده **إبراهيم مردوخ**[1]. حيث تميّز أسلوب الفنّان **محمد راسم** بالواقعيّة والدّقة في التّشخيص. غير أننا إذا أمعنّا النّظر في هذا العمل الفني نرى أنّه لم يضع ملامح الأمير **عبد القادر** الحقيقية كشخصية بطولية معروفة بالقوّة وحدقتها السّياسيّة ولا نظرته التي تتميّز بالهدوء والقساوة في آن واحد، والسّبب في رأينا كان الضّغط والاضطهاد الممارسين من قبل السّلطات الاستعمارية على الفنّانين الجزائريّين، على غرار الرّقابة المفروضة على الأعمال الفنّية الهادفة إلى إذكاء الرّوح الوطنيّة والاستقلال بصفة عامّة.

وعموما فقد اكتسب عمل الفنّان **محمد راسم** وجهين: الأوّل **جمالي** كون العمل يحتوي على زخارف وفق قواعد التّصوير والزّخرفة الإسلاميّة؛ حيث يدلّ عمله على تأثّره بالأساليب الفنّية الشّرقية، خاصّة اهتمامه الكبير برسم الزّخارف والإفراط في النّقوش. والوجه الثّاني **تاريخي** إذ مثّل شخصيّة تاريخيّة من المقاومة النّضالية الجزائريّة.

3. نتائج التحليل:

تجدر الإشارة إلى أنّ صورة **الأمير عبد القادر** الّتي أضافها الفنّان إلى آثاره الفنّية لم يؤرّخ لها إلى يومنا هذا، حالها حال العديد من منمنماته حيث كان يكتفي بالتّوقيع عليها. غير أنّ سبب إدراجها ضمن عينة الدّراسة الّتي توافق زمنيا حقبة الاستعمار الفرنسي هو عدم تواجد أعمال فنّية لفنّانين جزائريين تناولت شخصيّة الأمير خلال هذه المرحلة التاريخية (حقبة الاستعمار الفرنسي) هذا من جهة، ومن جهة أخرى أنّ الفنان **محمد راسم** اهتم كثيرا بالجانب التاريخي في أعماله أثناء الاستعمار الفرنسي ورأينا أنّ تمثيله لهذه الشّخصية التّاريخية المؤسسة للدّولة الجزائرية الحديثة والتي تعد رمزا من رموز الأمّة كان بهدف إعطاء دفع قوي للجهاد في سبيل الله، ولهذا رجّحنا أنه عمل أنجز خلال حقبة الاستعمار الفرنسي؛

[1] - إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص37.

ومن ثم أدرجناها ضمن عينة الدراسة. ويعود سبب وجود مثل هذه الأعمال إلى تحدّي الواقع المزري السّائد آنذاك، وكذلك دوافع إثبات الذّات بواسطة إثبات وجود فنّ تشكيلي جزائري له مميّزاته وخصائصه.

إنّ عمل **محمد راسم** الّذي تضمّن صورة **الأمير عبد القادر** الثريّة حيث تتميّز بوحدة عميقة، وهي دون شكّ نابعة عن تعبير وإحساس صادق. ويمكننا إثر تحليلنا لمضمون هذا العمل الفنّي أنّ فنّه كان يحوي عناصر إيديولوجية انبثقت من تناقضات الحياة الاجتماعية. تلك الأفكار" المحفورة بالمثل الاجتماعية العليا الّتي يحملها الفنّان والّتي توجّه الأعمال الفنّية ونزعتها الإيديولوجية" [1]. إذ كان الجانب الرّئيسي الذي يمثله من خلال أعماله الفنيّة هو التّراث، فاهتمّ بتصوير الحياة الاجتماعية في الجزائر ومدح عادات وتقاليد ذلك المجتمع على غرار التّفاصيل الدّقيقة عن اللّباس الصوفي وعن العمارة والزّخرفة الإسلامية في منمنمة **الأمير عبد القادر** – محل الدّراسة–. فقد استلهم الفنان رموزه من الموروث الحضاري الإسلامي، واستطاع أن يجسّد علاقات روحية بين كل رمز وآخر.

4.2 الثوابت والمتغيّرات في صورة الأمير عبد القادر – من خلال عيّنة الدّراسة:

من خلال الأعمال الفنّية الّتي تناولت شخصيّة الأمير عبد القادر الجزائري خلال حقبة الاستعمار الفرنسي وغيرها من الحقب الزمنية (الحديثة والمعاصرة) والمقارنة فيما بينها وبين صورته الحقيقة الواقعية لوجدنا مفارقات كبيرة في هذا الخصوص، وكيف تعامل كل من المستشرقين والفنّانين الجزائريين مع هذا الموضوع. فعند تقييم مختلف الأعمال الفنية حول الأمير عبد القادر نلاحظ أنّ كل مجموعة مثّلته وفق مبادئها وإيديولوجيتها، حيث ركّزت بشكل واضح على الأمير بأهداف وأغراض متباينة.

أوّلا: الفنانون المستشرقون

[1] - بوسبيلوف غينادي، الجمال الفنّي، تر: عدنان جاموس، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1991، ص264.

لقد غاص بعض الفنانين المستشرقين في التّاريخ كي يستقوا ويستمدّوا منه شخصياته وأحداثه ومن ثم توظيفها في أعمالهم الفنّية الّتي أبدعوا فيها أيما إبداع، وذلك للتّعبير عن مواقفهم المتباينة والخفية وغير المباشرة. على غرار الأعمال الفنية التي مثلت الأمير **عبد القادر** باعتباره رمزا من الرّموز التّاريخية، " فالأحداث والشّخصيات التّاريخية ليست مجرد ظواهر عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، بل إنّ لها إلى جانب دلالاتها الشمولية الباقية قابليتها للتّجدد، وأكثر من ذلك فهي صالحة لأن تتكرّر من خلال مواقف وأحداث جديدة، وهي في نفس الوقت قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة" [1]. ففي دراستنا كان الهدف من وراء تمثيل الأمير **عبد القادر** نشر أفكار ومفاهيم خاضعة للمنطق الكولونيالي تخدم أهدافا معيّنة تتماشى مع أهداف المستعمر، حيث كانت في البداية معادية للأمير القائد والمحارب، وبعد إنهاء المقاومة وانزياح الخطر الّذي كان يمثّله الأمير على الوجود الفرنسي أصبحت هذه الأعمال تبجيلية للأمير، ولكنّها ظلّت معظمها خاضعة للمنطق الاستعماري. فالاعتراف بالأمير من قبل الفرنسيين هو في النهاية اعتراف بقوة وعظمة فرنسا الّتي تفوّقت على هذه القوّة العظيمة. فأغلب أعمال الفنّانين المستشرقين كانت منسجمة مع المشروع الاستعماري ومبرّر للتّاريخ الفرنسي في الجزائر وفرنسا، إذ تُعظم الأمير عبد القادر ليس محبة فيه واحتراما له، وإنما تعظيم إعلامي لعدو الأمس الذي قُضي عليه من قبل فرنسا.

ففي البداية انطلقوا في تصوير الأمير **عبد القادر** من خلال المخيال (صورة ذهنية)، الّذي كوّنه الغرب عن الرّجل الإفريقي وذلك بسبب عدم وجود شاهد عيان للأمير، فكانت الصّور تقدّم الأمير كرجل عربي بدوي أو بربري متعصب وأحيانا أخرى " بمظهر خشن متعطش للدماء"[2]. ورسم الأمير بهذه الصّورة البشعة كان دافعا في بداية الأمر ليعبّروا من خلاله على وجه العدوّ الغريب. وكان ذلك خلال بداية العقد الثّالث من القرن التّاسع عشر حيث بدأ

[1] - علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، د ط، القاهرة، 1997، ص120.

[2] - L.A.Berbrugger, op, cit, p48.

اسمه يشيع عبر العالم لارتباطه بأحداث الثّورة. ثمّ بدأت الأمور تتغيّر في حدود سنة 1832 – أي بعد عامين– إذ تشير الأحداث التّاريخية إلى المواقف الإنسانية الّتي بادر بها الأمير **عبد القادر** بعد مبايعته حيث أمر بإطلاق سراح الأسرى من الجنود الفرنسيين، الشّيء الّذي لم يحدث من قبل حيث كانوا أسرانا يعدمون مباشرة. إلا أن الأمير كسر هذا التّقليد و قام بتسريح الأسرى الفرنسيّين دون أيّ مقابل.

إذا ابتداء من سنة 1833م بدأت سمات الإيجابية تظهر حول شخصية الرّجل وبدأت صورته الشّخصية في الأعمال الفنّية تعكس أمورا إيجابية ابتداء من سنة 1834م خاصة بعد إمضاء اتفاقية السلام، وهنا نتحدّث عن الفنّانين الغربيّين عموما وهم ليسوا بالضّرورة كلّهم مستشرقون، ففي هذه السّنة تحديدا تمّت معاهدة " **دي ميشال**[1]" وهذا يعني أنه هناك احتكاك مباشر مع الأمير **عبد القادر** من خلال الضّباط الّذين أُرسلوا من قبل " **دي ميشال**" للمفاوضة، وهنا وقع اصطدام كبير بين الصّورة الحقيقية للأمير والصّورة الذّهنية حول ما سمعوا عنه. وانطلاقا من المقابلات الّتي تعدّ عاملا آخر، ساهم في تغيير هذه الصّورة الذّهنية حول الأمير من السّلب إلى الإيجاب، كما بدأت الكتابات الوصفيّة تظهر حوله، وكانت هذه السير مكتوبة بقدر كبير من الإيجابية وهذا ما أثّر على الأعمال الفنّية عموما على غرار الخنجر الّذي كان كثيرا ما يرسم بيده والّذي تمّ استبداله بالمسبّحة، إذ غالبا ما يعتمد الفنّانون في أعمالهم الفنّية على ما دوّن في الكتب. ومن المحتمل" أنّ " **تورينيي**" **Thorigny** وهو الضّابط الفرنسي الأول الّذي قابل الأمير **عبد القادر** وبالتالي كان أوّل من أدلى بشهادته لتصحيح الصّورة السّلبية عن شخصية الأمير" [2]، وفي هذا تجدر الإشارة أيضا إلى شاهد عيان آخر هو النّقيب "**سانت إبوليت**" **Saint-Hyppolite** الّذي كلف بمهمة سرية

[1] - **معاهدة دي ميشال:** وقعت في 4 جويلية 1834 م **بوهران** من قبل كل من الجنرال دي ميشال والأمير عبد القادر بعد اضطرار الفرنسيين للتحاور مع الأمير الذي أمر بمنع أي معاملة تجارية مع الغزاة. حسب المعاهدة، فإن فرنسا تعترف بإمارة عبد القادر على الغرب الجزائري عدا وهران وأرزيو ومستغانم. لكن تطبيق المعاهدة واجه صعوبات عدة.

[2] - Ahmed Bouyerdene, Abd El-Kader par ses contemporains fragments d'un portrait, Ibis press, p 71.

بالجزائر رجع منها بصورة طيبة عن الأمير **عبد القادر**، إذ برّأه من كلّ ما نسب إليه من خلال إبراز محاسنه وصفاته وإنسانيته بحسن نيته وإيمانه القوي حيث يقول:" أنّ الأمير رجل رائع جدير بالاهتمام، إنه شخص منفصل عن ماديات هذا العالم، حيث سيكون مصدر إلهام، والّذي أعطاه الله مهمة حماية إخوانه المؤمنين في هذه الحياة، طموحه ليس الغزو، والدّافع وراء أفعاله ليس المجد وأنّه ليس ممن ترشده المصلحة الشّخصية" [1]. من الواضح إذا أنّ السمات الشخصية التي رآها الضّابط في الأمير أعطت الانطباع في طريقة وصفه له، حيث أنّه لم يجد هذه الصّفات في شخص آخر. هذه الصّورة الإيجابية للأمير تناقضت وصحّحت بشكل كبير الصّورة المتعصبة التي كانت تستمر في الانتشار في الصّحف الفرنسية مع بداية الاستعمار الفرنسي.

إنّ الكثير من الأعمال الفنّية ركّزت على تصوير اليدين، إذ "عُرف الأمير بيديه الرّقيقتين حيث قال فيهما الجنرال " **دي ميشال** " أنها جديرة بأن تكون أنموذجية" [2] لشدّة نعومتها وصفائها. كما أنّ جمال وجهه شبّه بالجمال الأنثوي. ولا يمكننا القول بوجود نيّة سلبيّة في هذا، إذ كان الفنّانون يرسمون ما كانوا يسمعون عن أوصاف الأمير من خلال المقابلات الأولى، هذا بالنّسبة للتّغيرات الّتي حدثت خلال السّنوات الممتدة من 1830م إلى سنة 1835م. ولكن تجدر الإشارة إلى أنّ وراء الحروب العسكرية هناك حرب نفسيّة، فالمسألة لا تتعلّق برسم الأمير **عبد القادر**، فمع بداية الاستعمار الفرنسي ظهرت بوادر لطمس الهوية الجزائرية في كلّ المجالات، حيث عُرف الأمير بمعاملته الحسنة للأسرى الفرنسيّين، كما كان يتّسم بإنسانية عالية مع الجند والضّبّاط الفرنسيّين ما يعطي صورة إيجابيّة للعدو، غير أنّ هذه القوات الفرنسية كثيرا ما سعت إلى طمسها. لأنّ إعطاء صورة نبيلة عن العدو يحول دون الرّغبة في قتاله، والهدف كان تحريض الجنود الفرنسيين على

[1] – Ahmed Bouyerdene, Abd El-Kader par ses contemporains fragments d'un portrait, p75.

[2] - L.A Desmichels (général), Oran sous le commandement du général Desmichels, Paris, 1835, p131.

القتال، وبهذا الخصوص يحضرنا تعريف " **بسيوني**" ل لتّعبير الفنّي حيث يقول بأنّ" التّحريفات المحسوسة الّتي تبرز وتؤكّد وتبالغ في بعض المعالم لتفصح عن الانفعال الّذي هو المحرّك الأوّل للتّعبير"[1]، على غرار حادثة جرت في سنة 1845م عندما ارتكبت مجزرة في صفوف الفرنسيين بأمر من **مصطفى بن التهامي**[2] و بالرّغم من معرفة القيادة الفرنسية من مُصدر الأمر إلّا أنّها تعمّدت تلطيخ سمعة الأمير والمساس بشخصيته، وإنّ مثل هذه الأحداث أثّرت سلبا على شخصيته حتّى في مجال الفنّ. ولهذا لا يوجد استقرار أو ثبوت في انعكاس صورته (الأمير) بل تطورت الرّؤى وفق تطوّر سياق الأحداث، إذ لم يكن هناك رأي جامع، بل آراء تتّبع أصحابها بحسب (طريقة التّفكير، الصّورة الذّهنية، الإيديولوجية، الأهداف..إلخ)، كما نجد الجنرال " **بيجو**" الّذي شبّه الأمير **عبد القادر** بالمسيح – عليه السّلام–[3] في كتاباته – وهذا من خلال قصة يسردها كاتب هذا الجنرال–، فهذا التّشبيه يرفع من شأن الأمير ويثمّنه، وتجدر الإشارة عند هذه النّقطة أنّ الجنرال "**بيجو**" كان رجل حرب شديد وقاس يصعب عليه الاعتراف بقيم عدوّه، وهذا شيء خارق للعادة، والجنرال " **بيجو**" يعي ما يقول إذ اتّسم بالجدّية في حياته.

إذا لا يجب لنا أن نتخيّل أنّه هناك صورة نمطيّة ثابتة عن الأمير **عبد القادر** بل عرفت تطوّرات حسب الزّمن (الحقب التاريخية والأحداث) وأيضا بحسب صاحبها (الإيديولوجيا، الهدف والصّورة الذّهنية). علما أنّ الأمير **عبد القادر** عند احتجازه تقرّب منه الكثير من الفنّانين لرسمه غير أنّه رفض، وهناك من الباحثين من يرجع ذلك إلى أسباب دينيّة وآخرون وبكلّ بساطة يفيدون بأنّ الأمير لم يتقبّل فكرة تصويره أو رسمه وهو سجين، حيث تقبّل الفكرة سنة 1851 وهذا بعدما قدّمت له ضمانات بالإفراج عنه من قبل الإمبراطور الجديد

[1] - بسيوني محمود، مصطلحات التربية الفنية عربي/إنجليزي، إنجليزي/ عربي، دار المعارف، القاهرة، 1992، ص95.

[2] - مصطفى بن تهامي: صهر الأمير عبد القادر (زوج أخته) ، وابن عمته، واشترك معه في حرب المقاومة ضد الاستعمار الفرنسي، وأوقف القتال معه، وشاركه سجنه في فرنسا (1848 - 1852)، ورحل معه إلى دمشق منفيًا. عمل كاتبًا لسر الأمير عبدا لقادر الجزائري، ووالية على ولاية معسكر، ورئيسا لديوان الإنشاء، ومعلما خاصا لأبناء الأمير.

[3] - وقد أكّد هذا المؤرّخ الجزائري **أحمد بويردن** من خلال مقابلته شخصيا، مرجع سابق.

نابليون الثالث . ولكن تجدر الإشارة إلى أنّ الأمير رسم قبل سنة 1851م ولكن بطريقة سرّية دون علمه، إذ يتواجد رسم يعود إلى سنة 1848م، كان من إنجاز الفنّان السويسري "**شارل إينارد**" **Charles Eynard** – **الصورة 81**-. في مخطوطة يقال لها "هوبيجان" [1] **Houbigant** المحفوظة في المكتبة المشتركة لمدينة " **بو**" **Pau**، أين أمضى الأمير عبد القادر الفترة الثانية من اعتقاله، يروى أنّه للقيام برسمه كان لابدّ من اللّجوء إلى بعض التّحايل. وهكذا كان من شأن الرسّام "**شارل إينار**" بالتواطؤ مع حاكم قلعة "**بو**" سنة 1848م أن يضع نفسه في خلوة حيث كان سيرسم صورة للأمير دون علمه، من خلف باب زجاجي بستار من "الموسلين" والذي يطلّ على شقّة المعتقل.

عند الإمعان في هذا العمل الفنّي " نجد الأمير يُشبه إلى حدّ كبير بصورة المسيح – عليه السلام– التي مثّلت في العديد من الأعمال الفنيّة، **وشارل إينار** كان مسيحيا بروتيستانيا له علاقة قوية بالدّيانة المسيحيّة. وقد قام برسم الأمير بعد زيارته له مرتين، في الأولى قام برسم مخطط سريع ثم أتممه في منزله بعد زيارته للمرة الثّانية. اللّوحة موجودة في متحف قصر "**بو**" ويعدّ هذا العمل الفنّي من الأمثلة الإيجابية الّتي مثّلت الأمير **عبد القادر**"[2].

وفي المقابل هناك أمثلة أخرى سلبية تشوّه صورة الأمير على غرار "عمل فني يصوّره في هيئة عربي مستلقٍ أمام الشّيشة يبدو على ملامحه الإذلال وكأنّه مهزوم مغلوب على أمره وفي ذلك إشارة إلى إلقاء القبض على الأمير **عبد القادر** فكان بمثابة دعاية حيث كانت الصّحافة الفرنسيّة تقدّمه على هذا الأساس – أنّه تحت وطأة الاستعمار الفرنسي–[3]، وهذا ما كان يخشاه الأمير.

[1] - من خلال مقابلة شخصية مع الباحث أحمد بويردن، مرجع سابق.

[2] - Ahmed Bouyerdene, Abd El-Kader par ses contemporains fragments d'un portrait, Ibis press, p54.

[3] - من خلال مقابلة مع الباحث أحمد بويردن، مرجع سابق.

هذا، وتجدر الإشارة إلى أنّ معظم الأعمال الفنّية الّتي مثّلت الأمير **عبد القادر** خلال هذه الحقبة الزّمنية؛ سواء كانت لوحات فنّية أو صور فوتوغرافية مثّلته على أنّه ضيف وليس سجين فصوّروه في القصر له خدم ومسجد.. إلخ، وكأنّ كلّ شيء على ما يرام، الأمر الّذي رفضه الأمير **عبد القادر**، ومن أبرز مواقفه الّتي تدلّ على ذلك أنّه لم يقبل الخروج للتّنزّه في حديقة القصر مع أنّ أولاده وعائلته كانوا يفعلون ذلك حتى سنة 1851م، كما رفض كلّ الهدايا ورفض أن يكون ضيفا بل سجينا وكان هذا موقفا سياسيّا قويّا منه.

عندما نتحدث عن صورة الأمير ينبغي لنا أن نضعها في السّياق الشّامل للدّيانة الإسلامية. كيف كانت رؤية الفرنسي للإسلام في تلك الفترة؟ بمعنى أنّه قبل حملة الاستعمار كان لدى الفرنسيين أفكار مسبقة حول المسألة. كما لا ننسى ظهور الدّراسات الاستشراقية قبل ثلاثين عاما من الاستعمار الفرنسي للجزائر، أي منذ حملة **نابليون** على مصر فظهرت أولى التّرجمات وتكوّنت معارفهم حول الإسلام. إذا قبل استعمار الجزائر كان هناك بحوث علمية. وانطلاقا من هذه الأخيرة (البحوث) اطّلعوا على الجزائر، ولكن عند دخولهم إلى الجزائر اصطدموا بواقع آخر، وفي هذا تحضرنا حادثة مهمّة حيث يقول الباحث " **أحمد بويردن**":" في يوم من الأيّام حضر الأمير في إحدى المؤسّسات و قام أحد المستعربين بإلقاء خطاب بالعربيّة من أجل الأمير ثم طلب الأمير من " **بواسوني**" التّرجمة – فبالنّسبة للأمير صورته لم تكن دائما سلبيّة–، لأنّه عندما وصل الفرنسيّون إلى الجزائر كان معظمهم جنود، ولكن الأكيد أنّه وجد بعض من المدنيّين الّذين وجدوا بلادا بمرجعية إنجيلية (أي رجال بيض، يرتدون الجلّابة..إلخ) وقد اكتشفت من خلال شهادة بعض منهم والّذين أذكرهم في كتاب لي أنّه عند وصولهم إلى الجزائر أدلوا أنّها لا تمثّل الصّورة الّتي قدّموها لنا، فقد قدّموا الجزائريّين وكأنّهم وحشيّين إلّا أنّنا نرى وجوها بيضاء، أناس وكأنّهم قدّيسين، نور يشعّ من وجوههم حتّى وإن كانت ثيابهم قديمة وممزقة. أي أنّ التّعارف كسر الأفكار السّلبية المسبقة

حول الإسلام والجزائر" [1]. وهذا ما حدث بالضّبط أثناء مقابلة **الأمير عبد القادر، فشارل إينارد** يحكي أنّه عند سجن الأمير في " **بو**"، كان يأتيه الكثير من الزّوار وهناك من هم مستاءون منه إذ قاوم الجيش الفرنسي وتسبّب بخسائر للخزينة الفرنسيّة، وقتل الكثير من الجنود الفرنسيين، فسنوات 1845م و1846م تشهد إبادة ثلث الجيش الفرنسي في الجزائر، وقد تضرّرت الكثير من العائلات الفرنسيّة من جرّاء ذلك، وهذا ما كوّن أفكارا سلبية حول الأمير. "وفي هذا يقول "**شارل إينارد**" أنّ رجلا أتى غاضبا إلى الأمير **عبد القادر** ثم غادر باكيا بعد الالتقاء به، وكأنّ الالتقاء بالأمير يكسر كلّ الأفكار السلبية المسبقة المحيطة به"[2].

إذا هناك الكثير من الأفكار المسبقة حول الأمير **عبد القادر** إلّا أنّ الرّجل وجماله وصورته الفنّية كسرت في كل مرّة مثل هذه المغالطات. هذا على الصعيد السياسي لكن هناك رهان آخر وهو الرهان الديني. وفي هذا يحضرنا مثال آخر يخص العقيد **دوماس domace** هذا العقيد الّذي كُلّف بدراسة نفسيّة الأمير ومحاولة إقناعه بالبقاء في فرنسا. " **دوماس** يروي لنا أنّه أراد أن يدعو الأمير لبيته الموجود في القصر الّذي أُسر فيه الأمير، و لمّا عرف بتقاليد المسلمين قال للأمير بأن زوجته لن تأتي في حال قبوله الدّعوة. إلّا أنّ الأمير ردّ عليه: لا لا افعلوا كما جرت عليه عاداتكم. ولمّا أتى الأمير كانت هناك زوجة **دوماس**، ما وضع العقيد الفرنسي في حيرة من أمره إذ اندهش من تصرّف الأمير، كما أنّه قبل الجلوس حول مائدة طعام مع أناس وقارورة خمر موجودة عليها. وبهذا نجد أنّ الأمير استطاع أن يكسر النّظرة المحيطة بشخصه. فالأمير كانت لديه ميزة الانفتاح على الآخر. وكانت هذه فرصة للمستعمر الفرنسي للدّعاية ونشر الصّور عن الأمير في الجزائر وكأنّه أصبح جزء من فرنسا، وأنّه اعتنق التّقاليد والأعراف الفرنسية ... إلخ. ولكنّ الأمير كان ذكيّا ويعلم جيّدا أنّ أيّ تصرّف يقوم به ستقوم فرنسا باستغلاله خدمة لمصالحها وإرساء سيطرتها على غرار

[1] - من خلال مقابلة شخصية مع الباحث نفسه "أحمد بويردن"، مرجع سابق.

[2] - من خلال مقابلة شخصية مع الباحث نفسه "أحمد بويردن"، مرجع سابق.

التّعهّد بعدم الرّجوع إلى الجزائر الّذي طُبع ونُشر في كلّ أنحاء الجزائر والهدف كان كسر عزيمة المقاومين الجزائريّين"[1].

وما يريد قوله الباحث "**أحمد بويردن**" من خلال سرد هذه الحادثة هو أنّ صورة الأمير **عبد القادر** في تغيّر مستمر ومن خلاله تتغيّر صورة الإسلام، لأنّ الأمير في نهاية الأمر يمثّل بالنّسبة لهم الإسلام وهذا شيء مهم.

ثانيا: الفنّانون عبر العالم

لا تكاد تخلو دولة من الدّول العظمى بأمريكا وأوروبا وروسيا ... وغيرها، من فنّانين تناولوا شخصية الأمير **عبد القادر**، ويمكن أن نعدّها – في رأينا– أعمالا فنّية موضوعية لأنها متحررة من الرّهانات الاستعمارية، وفي الوقت نفسه لا تخضع للرّهانات الوطنية. وبالتّالي تبقى معظم هذه الأعمال حتّى لا نقول أنّ كلها موضوعية تقريبا.

ثالثا: الفنّانون العرب

إنّ من حق كل الشّعوب مقاومة الاحتلال الأجنبي والدّفاع عن أوطانها مهما كانت جنسياتهم. وأقلّ ما يجب على عموم المسلمين نحو إخوانهم في الدّين وهم يرونهم يحاربون ويستضعفون وتنتهك حرماتهم وتهدم ديارهم أن ينصروهم بالكلمة والدعاء، "وقد يعجز الإنسان ولا يتمكّن من النّصرة بالنّفس، لكن لا يعجز المرء عن نصرة أخيه بالكلمة وبالصّورة إن أمكن ذلك"[2]، على غرار لوحة الفنّان المغربي **إسماعيل كشتهي دل– مورال** الّذي حاول من خلالها توثيق العلاقة بين الجزائر وامتداداتها العربية الإسلامية.– الصّورة **64**–

رابعا: الفنّانون الجزائريّين

[1] من خلال مقابلة شخصية مع الباحث نفسه "أحمد بويردن"، المرجع نفسه.

[2] ـ مقاومة المقاومة هاني عبد الله:
http://www.islamtoday.net/articles /new_articles_content.cfm? id =37&p=0

تميّزت أعمال الفنّانين الجزائريين حول هذه الشخصية التّاريخية بالطّابع التّبجيلي، حيث كانت تهدف عموما إلى استرجاع الهويّة وتأسيس الأمير رمزا ومرجعية تاريخية وأسطورة مؤسسة للوجود الوطني الجزائري.

أمّا خلال حقبة الاستعمار الفرنسي، فأغلب الظنّ أنّ بورتريه الأمير عبد القادر الجزائري للفنّان محمد راسم هو البورتريه الوحيد المنجز خلال هذه الحقبة، الّذي أراد من خلاله الفنّان الدّفاع عن قضية الجزائر وهي قضية إثبات الذّات والدّفاع عن المجتمع الجزائري ومقوّماته وعاداته وتقاليده من خلال إحياء فنّ المنمنمات الإسلامي الأصيل. وكذلك تضمين أعماله الفنّية رسائل وطنيّة وثورية عبر تناوله مختلف المواضيع في ظل الظروف التي كان يمر بها وطنه.

فعند تحليل أعماله نجده يبعث أملا في الاستقلال الوطني وأخذ الوطن بالجهاد حيث كان يتبعها أحيانا بكتابات خطّية في ركن من أركان اللّوحة متخفّية باعتبارها شفرات يفهمها عامّة الشّعب تدعوا للجهاد في سبيل الله. كمثل كتابته في إحدى المنمنمات" **نصر من الله وفتح قريب**"و" **الجنّة تحت أقدام السّيوف**".. وغيرها من العبارات. فقد كان الوعي الوطني منتشرا آنذاك لدى مختلف الطّبقات الاجتماعية، " لكن **راسم** كان ينتمي إلى وسط حضري يمتاز بالرّخاء والرّفاهية، ولم تكن لديه العزيمة الّتي كانت في الجيل الّذي أتى بعد الثّلاثينيات"[1] من القرن العشرين. بالإضافة إلى الوسط والظّروف الصّعبة الّتي فُرضت على كلّ فنّان، حيث كان كلّ من أراد تعلّم الفنّ التّشكيلي أُجبر على تعلّمه بقواعده الغربية، كما رُفض كلّ ما من شأنه أن يساعد على إظهار وإبراز هويّة المجتمع ومقوّماته، ويزرع روح الجهاد والمقاومة.

وفيما يخص بورتريه **الأمير عبد القادر** للفنان محمد راسم، فهناك من يرى أنّه وضع لنا صورة شيخ يضع سيفه على شماله ويحمل مسبحة وكأنّه "شيخ بدوي" [2]حيث لم يرسم ذلك

[1] - Khadda Mouhamed, OP. Cit. p 42.
[2] -Ibid, p41.

الرّجل الرّمز الّذي قاد المقاومة الجزائرية ضدّ الاستعمار الفرنسي، والّذي "وضع أسس الدّولة الجزائرية وقسّمها في ظلّ الاستعمار الغاشم تقسيما إداريا محكما سنة 1837م"[1] ولا حتى كرجل علم وتصوّف اعترفت به الإنسانية جمعاء وقدّرت مواقفه لشجاعته.

إذا وبالرّغم من بروز الفنّ الإسلامي وأثره على الفن الجزائري؛ إلا أنّ المدارس الغربية الحديثة هي الأخرى تجلّت كمصدر ملهم له، كونها منهل أتيح لنا مع بداية القرن العشرين. وهي أساليب فنية عرفت بتشعّب مدارسها واتّجاهاتها الفنّية كموجة طاغية شملت العالم بأسره، لذا كان من الطّبيعي تأثر الفنان **محمد راسم** وغيره العديد من الفنانين التشكيليين بهذه المذاهب. فالفنان الجزائري نشأ متأثرا بالفن الإسلامي وبالاتجاهات الفنية الغربية ولعل هذا التناغم بين المصادر يبرز بشكل واضح وجلي على الفنان الجزائري محمد راسم.

5.2 نتائج التّحليل:

استنادا لما تقدّم من تحليل لعيّنة الدّراسة فضلا عما جاء به الإطار النظري، وتحقيقا لهدف البحث، يمكننا التّركيز وباختصار على أهمّ النّقاط الّتي تشابهت واختلفت فيها هذه الأعمال، وذلك في تمثيلها لشخصية الأمير **عبد القادر**، إذ مثله "**شارل إينارد**" كقدّيس، أمّا "**آنج تيسيي**" فلوحته كانت عمليّة تركيبيّة أنجزت بموافقة من السّلطات الرّسمية حيث كانت طلبيّة رسميّة، و "**ماكسيم دافيد**" الّذي انتقل إلى" **أمبواز**" لنفس السّبب.. وغيرهم الكثير من الفنانين. وقد توصّلنا إلى جملة من النتائج يمكن إيجازها فيما يلي:

1. من الواضح جدّا أنّ الأسلوب المتّبع في رسم هذه الصّور ينمّ عن فرشاة فنّانين أوروبيّين إذ تتجلّى فيها العناية برسم الظّلال والتّعبير عن البعد الثّالث ومراعاة النّسب التّشريحية السّليمة.

2. لاحظنا مدى تأثّر الفنّانين المستشرقين من حيث إتباع قواعد ومفاهيم فن عصر النهضة في رسم الأشخاص بواقعية ملحوظة؛ تعتمد في الأساس على دقة ملاحظة الفنّان في التّعبير

[1] - فتحي دردار، الأمير عبد القادر الجزائري (بطل المقاومة الجزائرية 1832- 1847)، دط، الجزائر، 2001، ص68.

عن نموذجه. والاعتماد كلّيا على التّباين اللّوني بين النّور والعتمة، هذا الأخير الّذي يعتبر إحدى دعائم التّصوير الاستشراقي للجسد الشرقي

3. تعدّ صورة الأمير عبد القادر في فترة القرن 19م صدى للظروف السياسية الّتي عاشتها الجزائر، كما تعبر عن اهتمام المستشرقين بهذه الشخصية الفذة

4. يلاحظ في أغلب هذه الصّور التّشابه في الوجوه والملامح والثّياب، فقلّة من الفنّانين من تناولوه (الأمير عبد القادر) كفارس خلال حقبة الاستعمار الفرنسي، وكلّ ما هنالك من اختلاف ينحصر في تعدّد الوضعيات إذ يشاهد في صور منها واقفا وفي صور أخرى قاعدا، كما نراه ممثّلا من الأمام في الوضع الكامل، أو من الجانب أو الأمام في صور نصفيّة...إلخ

5. وفيما يخصّ الملامح فيمكننا أن نلاحظ أنّ هناك نوعا من التّقارب بين صور الأمير **عبد القادر** فالملامح وتعبيرات الوجه متطابقة سواء كان ذلك في الأنف المستقيم، شكل العيون، الحواجب، الشّارب، اللّحية وشكل الوجه.. . وإن كان هناك بعض الاختلاف فتمثّل في لون العيون، والغريب في الأمر أن لون عيونه لم يتمّ تحديدها إلى يومنا هذا، غير أنّ معظم شهود العيان وبناءا أيضا على شهادة إحدى حفيداته (**بوطالب زهور**: الأمينة العامة لمؤسسة الأمير **عبد القادر** بالجزائر العاصمة) والتي تم التواصل معها مباشرة خلال فعاليات المعرض الدّولي للكتاب بالجزائر – يوم 05 نوفمبر 2016– تفيد أنّ عيونه زرقاء اللّون.

كما أفاد الباحث **أحمد بويردن**[1] بهذا الخصوص أنّه قد " تم جمع **35** بورتريه للأمير **عبد القادر** كتبت من قبل أناس شاهدوا **الأمير** مباشرة وآخرون عايشوه، وقد قام بالتّحقّق منهم ووجد أنهم قابلوه حقيقة – لأن هناك الكثير من الافتراء على شخص الأمير–، على غرار " **ليون روش**" **Léon Roche** الّذي كثيرا ما يتأرجح كلامه بين الحقيقة والكذب، مع أنّنا نعلم

[1] - من خلال مقابلة شخصية مع الباحث أحمد بويردن، مرجع سابق.

جيدا أنّه عايش الأمير **عبد القادر**، لذا يبقى العمل على تمييز الصّواب من الخطأ من خلال المقارنة بشهادات أخرى. وقد أكد "**ليون روش**" بأن لون عيونه (الأمير) أخضر، وعند قراءة الباحث **أحمد بويردن** في تراجم كُتبت منذ سنة 1834م إلى وفاته وجد أنّ لون أعينه: أسود، أخضر، بندقي، بني، أزرق، رمادي.. إلخ، وهكذا يبقى لون عيونه سرّ لم يكتشف بعد. غير أنّه ومن وجهة نظر الباحث يميل إلى أنّ اللّون كان أزرقا لأنّ أغلب الشّهادات كانت تفيد بذلك".

6. أمّا الملابس فيتّضح من خلال هذه الصّور وغيرها في هذه الحقبة الزّمنيّة – حقبة الاستعمار الفرنسي– اهتمام المصورين بالتّعبير عن ثياب الأمير **عبد القادر** بصورة واقعية إذ تتطابق تماما مع ما ورد عن أزيائه، مما يؤكد حرص مصوّري هذا النّوع من البورتريهات على أن تكون صورهم صادقة ومعبّرة عن النّموذج المراد تمثيله على الرّغم من البساطة الّتي تسودها سواء في الخطوط أو الألوان..، غير أنّ زيّه العسكري وغيره لم يمثّل به، إذ ألبس اللّباس العربي وأحيانا الصّوفي في معظم الأعمال الفنّية لهذه الحقبة الاستعمارية وهذا حتّى من قبل الفنّان الجزائري **محمد راسم**، وإنّ تمثيله بهذه البساطة في الشّكل وفي معظم الأعمال – إن لم نقل كلها– يعدّ تهشيما وتزويرا للواقع، خاصّة وأنّ الجزائر تمرّ بظروف تاريخية صعبة، حيث تجدر الإشارة إلى أنّ الأمير **عبد القادر** عرف كيفية تكييف ملابسه وفق مجال واسع من الأزياء. وفي هذا الصّدد يذكر الباحث" **أحمد بويردن**" " أنّ الأمير **عبد القادر** تفطّن إلى أنّ لباسه التّقليدي يجلب الأنظار ابتداء من سنة 1851م فطلب حينها أن يغيّر ملبسه بلباس فاخر على موضة مشرقيّة منتشر كثيرا في مصر، يشبه إلى حد ما لباس الخديوي إسماعيل (كوستيم مشرقي: البذلة الأنيقة المنتشرة في المشرق)، وقد قدّمت له الرّخصة"[1].

[1] - مقبلة شخصية مع الباحث أحمد بويردن، مرجع سابق.

كما تقول "**بلونت**"[1] " أنّ الأمير كثيرا ما كان يلبس أحد معاطفه المصنوعة من الصّوف والّذي كان يرتديه معظم سكان بلاد الشام أثناء ترحالهم في فصل الشتاء".

إذًا هناك تنوع كبير في ملابس وبدلات الأمير والّتي كان يرتديها حسب المكان الّذي يتواجد فيه، وبحسب المناسبات والوسط ودرجة الحرارة..إلخ. هذا وتجدر الإشارة إلى أنّ الأمير **عبد القادر** كثيرا ما وضع البرنس، هذا الأخير الّذي يعدّ من أهم المقوّمات الثّقافية الجزائرية والّذي استخدم كرمز للتّمثيل الخارجي في الدّول الغربية.

7. عند تقييم مختلف الأعمال الفنية حول الأمير **عبد القادر** لاحظنا تركيز معظم الفنانين على النزعة الصوفية في شخصيته (من خلال الملامح، الألوان، اللباس المصنوع من مادة الصوف والمسبحة خاصّة) وكان هذا في نظرنا تغطية على جانبه السياسي كرمز من رموز المقاومة، فالشّخصيات التّاريخية ليست مجرد ظواهر عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي بل إنّ لها إلى جانب دلالاتها الشمولية الباقية دلالات قابلة للتّجدد، وأكثر من ذلك صالحة لأن تتكرّر من خلال مواقف وأحداث جديدة

8. أغلب المستشرقين استغلّ الأعمال الفنّية لبثّ أفكارهم ونظرتهم نحو الشّرق، إذ تتشكّل هذه الأخيرة هي الأخرى حسب الأهداف والإيديولوجيات الّتي سطّرها الفنّان مسبقا لتمرير رسائله وسياسته. إنّه ليس من باب الصدفة لأن يركز العدو على الحرب الإعلامية في تزييف الحقائق، وخاصّة الصّورة الفوتوغرافية واللّوحة الفنّية. لأنّه بعد الغزو الاستعماري وسقوط العاصمة واستسلام النّظام العثماني القائم للعدو وأخذ جيوشه، أُكتسحت مختلف المناطق، سُفكت الدّماء، وانتُهكت الأعراض والممتلكات.. إلخ، في ظلّ هذه الظروف أليس من الغريب أن تتجه الأنظار إلى الأمير **عبد القادر** وتركّز على أخذ بعض الصّور

[1] - Blunt Lady Ann, Voyage en Arabie, Paris, Hachette, 1882, p28 .

الفوتوغرافية وتكثر من البورتريهات؟ فالهدف كان واضحا من وجهة نظرنا، وهو تزييف شخصيته عند مواطنيه الّذين بايعوه على الإمارة لمحاربة الاستعمار الفرنسي.

9. غياب الميداليات أو الأوسمة في بعض الأعمال الفنية شيء غريب عن تاريخ رجل الإنسانية حيث كان الأمير يهيئ نفسه لالتقاط الصّور بمحض إرادته وكان يحمل بنفسه أوسمته وميدالياته، ولدى الباحث **أحمد بويردن**[1] شهادة مترجمه في هذا السّياق إذ يذكر حادثة جرت سنة 1865م، حيث كان بصدد التقاط صورة ثمّ أوقفهم الأمير **عبد القادر** وأمرهم بإعطائه أوسمته وديكوراته فالأمر كان إراديا جدا. وإن استعملت من قبل بعض المستشرقين لبلوغ غايات أخرى معينة، وقد رأينا ذلك في ما دوّن سابقا بهذا الخصوص خاصة وأن معظمها كانت تحمل شكل الصليب.

10. كما تجدر الإشارة إلى نقطة نراها مهمّة، وهي أنّه لم تكن هناك أيّ مساحة في هذه اللّوحات (والمجسدة خلال حقبة الاستعمار الفرنسي) مكرّسة للبعد الثّقافي العلمي للأمير **عبد القادر**، حيث وضعت صورته غالبا تحت راية الزّاهـد.

[1] - مقابلة شخصية مع الباحث **أحمد بويردن**، مرجع سابق.

خاتمة

خاتمة:

لقد أصبحت الصورة في عصرنا الراهن من بين المقومات البصرية المهمة في سرد وتحليل الوقائع غير اللسانية وتصنيفها ، والخطاب المعاصر بالنسبة للصورة أصبح خطاباً تحليلياً سيميائياً ودلالياً، يجعل الناظر للعمل الفني يسعى إلى مقاربة هذا المبحث التشكيلي ؛ حسب الأبعاد التأويلية للمستوى الأيقوني للمادة البصرية ومكوناتها الظاهرة والباطنة، من حيث هي لغة التواصل والخطاب الذي تمرره سواء كان ذلك من خلال الصورة الفوتوغرافية والسينمائية والإشهارية، أو حتى في المواقع الاجتماعية للإنترنت.. .

ويظهر بوضوح أنّ هذا الموضوع واسع النّطاق ومتعدد المضامين لا يمكن دراسته إلا في إطار التّحليل، وأنّ من خلالها توضح لنا جليا ارتباط الصورة بعدة حقول معرفية وجمالية وتكنولوجية وعملية مما يطرح قضية الانفتاح على مناهج علمية متعددة لفهمها وتفسيرها . وأنّ خصائص ووظائف الصّورة الفنية تتعدّد لرمزيتها، كما أنّ فهم صورة معينة يتطلب تداخل العديد من العمليات على غرار التأمل والتخيل والحلم . فموضوع الصورة لا يجعل وعي الفرد مستقلا، حيث يدعوه للانخراط في بلورة تصوره الخاص، انطلاقا مما يراه. هذا مع العلم أن النظر إلى صورة معينة لا يعني أن المتلقي لها قد تمكن من فهمها، وذلك ما يجعل الصورة قابلة لتأويلات لا حصر لامتداداتها . ومسيرة الصورة عبر تأريخها الطويل مرتبطة بتطور العين في قراءة الصور وتأويلها ، و لذلك تعدّدت المدارس والنظريات في قراءة النصوص البصرية بأبعادها الثلاثية: البعد المادي، والبعد الشكلي، والبعد الدلالي والتي تستوجب بعض المهارات، إذ تعدّ نسيجا حيا يلتقي عنده الإدراك، والوعي، والثقافة، والجمال، والتأويخ، كل هذا حتى تستنطق الصورة وتستخرج دلالاتها ومضامينها الكامنة فيها، للوصول إلى العلاقات والأنساق التعبيرية التي تنظم ذلك النص البصري.

فالصورة إذا حامل ثقافي ، أو أنّ به حمولة ثقافية، ومكون من مكونات التاريخ المؤسس على مرجعيات بصرية دالة على أفكار الشعوب وثقافاتهم وحضاراتهم، وهي أيضاً الراوية للأحداث، كما ثبت أنها الممارسة لعمليات تأثير وتأثر في البعد السوسيو– ثقافي، لما تمارسه من عمليات أيديولوجية في مختلف المجتمعات، ويكون ذلك بتوجيه الرأي العام إلى إنشاء فكر يخدم قضية ما، سواء أكانت أخلاقية أ و سياسية واجتماعية وثقافية، فهي المعبرة عن الحدث والدالة عليه، وهي تتعامل وتطوع الفكر والحس والبعد الزمني لدى المتلقي البصري، وهي آلية من آليات التواصل وذلك من خلال العمليات التأثيرية، كما أنّها الفاعلة في عملية الاكتساب المعرفي (فالصورة توفر إمكانية التفكير والفهم لعدد كبير من الهواجس المعرفية بسبب كثافتها الدلالية وتراثها الرمزي، إذ لا تكتفي بإظهار ما هو مرئي، بل تدخل ضمن لعبة التوتر الدلالي الذي تفرضه المتعة).

إذا وانطلاقا من أهمّيّة ثقافة الصّورة في النّواحي الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة..، وتعاظم دورها سيما في الإعلام الحديث في عصر العولمة، فقد وجب إعادة الاعتبار إلى مكانتها التّرميزيّة ضمن قيم المجتمع وأعرافه. إذ لا يكمن أثر الصّورة في الخطوط ولا في الظّلال والأبعاد والألوان فحسب، بل إنّ الأمر يتعدّاه إلى وسائل أكثر وقعا من النّاحية البلاغيّة (الجانب التّرميزي)؛ وكما اتّفق أغلب الباحثين أنّ النّسق اللّغوي يبقى قاصرا أمام بلاغة الصّورة. فهذه التّقنيات تُعتمد في تمرير الأفكار وتبديل الذّهنيات وتحطيم الشّخصيات... وغير ذلك، ولهذا علينا الحّد من هذا السّيل الجارف من النّماذج الّتي يحاول الغرب خاصّة تأصيلها في مجتمعات العالم، من خلال الحرب الإيديولوجية المعلنة بمظهريها البادي والمتخفّي. وعليه لا يمكننا بأيّ حال من الأحوال التّعامل مع الصّورة على أنّها نصّ بريء، فالمعاني الإيحائيّة تتجلى في الإيديولوجيا الّتي تحملها الصّورة.

ومن خلال دراستنا للصورة الشخصية (البورتريه) من حيث الألوان والأزياء والتّعابير الإنسانية، توصّلنا إلى أنّ أدوارها تتأرجح بين الجماليّة والتّمثيليّة والدّلاليّة والثّقافيّـة،

والاجتماعيّة والسّياسيّة والفكريّة والتّأثيريّة الانفعاليّة العاطفيّة. فهي أحيانا تظلّ بصريّة خادعة ولها قدرة كبيرة على الإيهام، وتعتمد بقدر كبير في تكوين سماتها على صيغ أسلوبيّة عديدة ومتنوّعة خاصّة منها: التّرميز، والتّشكيل البصري. كما تست ـعيـن بالنّظريات المعرفيّة والمنهجيّة في الإعداد والتّنظيم بغية تحقيق المتعة وبلوغ الهدف. فهي تحيلنا إلى ضرورة فك رموزها والتمعن في خلفيا تها الحضارية والاجتماعية والأيديولوجية، وهذا ما يؤدي بالمتلقي البصري إلى تجاوز الصورة الباطنيّة، ومن المعنى الأولي الظاهر والبسيط إلى المفهوم الماورائي الناتج من الإدراك المعرفي والثقافي، و هو الذي يمثل مزيجاً من البيانات الذهنية التي تشخص الصورة وتفك رموزها ومختلف تمثلاتها، ومكوناتها الأيقونية والتشكيلية، وتعطيها هويتها الدّلالية والسيميولوجية.

ووفقا لسيميولوجيا الأيقونة، فإنّ الصّورة الشخصية سواء كانت فوتوغرافية أو لوحة فنية هي نظام يحمل في الوقت نفسه المعنى والاتّصال ويمكن أن تع دّ إشارة أو أداة وظيفتها نقل الرّسائل. إذ لم تعد الصّورة الشخصيّة تسجيلا للحظة مرئيّة في مكان ما، فقد تجاوزت وظيفتها التّقنية ودخلت في عمليّة الصّياغة الذّهنيّة، كما أصبحت صالحة أيضًا للاستعمال من أجل إخفاء حقائق كثيرة. أمّا الصّورة الفوتوغرافيّة فليست بالضّرورة صادقة في تمثيلها للواقع فقد يتمّ التّلاعب ببعض مكوّناتها لأغراض خاصّة.

وعند الحديث عن تكوين الصورة، فإننا نجد اختلافا كبيرا بين عمل فني وآخر بناء على تنظيم العناصر التشكيلية (النقطة والخط واللون والفراغ والشكل والمساحة...) في إطار معين بحيث ينتج عن هذا التنظيم علاقات تحقق بعض القيم الفنية كالإيقاع والاتزان والوحدة والتنوع والحركة، وأنّ هذه الأخيرة هي التي تحدد مدى نجاح العمل الفني ، كما تميز كل عمل فني عن الآخر.

ولابد قبل تحليل أيّ صورة من أن نميز بين مختلف أنماط الصورة، وهذه الأخيرة هي من تحدد اختياراتنا لأهم عناصر التحليل، وما يحفزنا للبحث لها تحدثه من تأثيرات في القارئ – المشاهد، كونها تخفي احتمالات قرائية، باعتبارها كتابا مفتوح ا بتعبير **"أمبيرتو إيكو"**. فللتأويل في الصورة يحتاج إلى بناء السياقات المفترضة من خلال ما يعطى بشكل مباشر، ولا يمكن لهذا التأويل أن يتم دون استعادة المعاني الأولية للعناصر المكونة للصورة، وضبط العلاقات التي تنسج بينها، لنخلص إلى أن كل القراءات التي تناولت الأعمال الفنية والصور هي تأويلات يستحيل معها تطابق الصورة مع المرجع، فالصورة دائما في خلق قرائي وتأويلي جديد يمارس التأجيل، فكلما كانت الصورة موجودة كلما بقيت الحياة فيها دالة على الماضي مواطئة للحاضر مستشرفة للمستقبل.

بعد هذه الـمسيرة البحثية في ارتحالات قراءة الصورة، و التي حاولنا من خلالها فهم الصورة وتفهيمها، بتحدي لسيميائيات الصورة كمنهج لقراءتها على اختلاف أصنافها، على الرغم من صعوبة ضبط قراءة منهجية جامعة للصورة، أو وضع شبكة تحليلية تستجيب لكل مقتضياتها، وهذا لتعقيد مكوناتها، وذاتية تأويلاتها . فقراءتنا للصورة لا تعد القراءة الوحيدة والشاملة، إذ كل قارئ يستطيع أن يضع شبكة منهجية لقراء ة الصورة، متكئا في ذلك على كفاءته التأويلية، وقدرته الإنجازية لفهم علاماتها التشكيلية والبصرية عامة، و ترتكز هذه الأخيرة أساسا على المعرفة والثقافة والذوق.

هذا وتناولنا دراسة الألوان، الضّوء والظّل...إلخ وحقيقة العلاقة الّتي تجمعهم في خضمّ الأعمال الفنّية، فهذه العناصر قبل أن تكون أثرا فنّيّا أو مقوّما جماليّا، هي شأن ثقافيّ يرتبط بالمجتمع وتراثه ومعتقداته، فهي خاضعة له وتفسّر على أساسه ، لتنشأ عن محاولات فهمها دلالات عامّة تناقلها المتخصّصون. أمّا ترتيبها في العمل الفنّي فلابدّ له أن يخضع لقانون يعمل على تنظيمها – كما رأينا ذلك –، لتتحقق اللّمسة الجماليّة الّتي تعدّ أساسا لكلّ تكوين.

وبتوظيف الشّخصيات في الصّورة سواء كانت فوتوغرافيّة أو صورا فنية تشكيليّة قد يكون سلاحا ذا حدّين إذ يمكن أن يتكفّل ذلك التّوظيف بتدعيم روح الانتماء والتّشبّث بالأصالة واحترام الموروث، كما يمكن أن يصير أداة لتسريب الشّك والاحتقار لهذا الموروث وتدنيسه. فالنّظرة الغربية وخاصّة الفرنسيّة كانت في معظم الأحيان مظلّلة ولم تستطع سبر أغوار الشّرق عموما والجزائر بشكل خاصّ. هذا الجهل بالآخر اعتراه سوء النّية في كثير من الأحيان، فلم تكن مصادفة إلحاق الشّرقي الصّور السّلبية على غرار التّسلط والتّخلف والجهل والتعصّب..إلخ، على غرار شخصية **الأمير عبد القادر** الجزائري – موضوع دراستنا– ، الذي يعتبر علما من أعلام العروبة والإسلام والإنسانية قاطبة . كما يعدّ مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة ورائد مقاومتها ضد الاستعمار الفرنسي بين 1832 و 1847، والواضع لأسسها القوية المتينة، وهو المرسي لقواعد القانون الدولي الإنساني، والمعترف به كرجل دولة من قبل المستعمر الفرنسي والذي لم تنتهي أعماله البطولية حتى وفاته. مبايعته كانت عندما بحث أهالي وعلماء **'غريس'** عن زعيم يأخذ اللواء ويبايعونه على الجهاد تحت قيادته. واستقر الرأي على والده **'محي الدين'** فاعتذر عن الإمارة، ولكنه رضي بالقيادة العسكرية، وحقق العديد من الانتصارات على العدو والتي كان ' **عبد القادر**' على رأس الجيش في الكثير منها. فبدأت قصة البيعة الأولى فالثانية في غرب الجزائر. فاقترحه **'محي الدين'** لهذا المنصب، وجمع الناس لمبايعته حيث تم قبوله من قبل كل الحاضرين من وجهاء وعلماء وكبار القوم. وظل **الأمير عبد القادر** مقاوما لمدة 17 عاما حتى تم الاتفاق على وقف إطلاق النار وكان ذلك سنة 1847م. ثم اعتقل بعد ذلك، وفي بداية الخمسينيات تم الإفراج عنه شريطة أن لا يعود إلى الجزائر فسافر إلى تركيا ومنها إلى دمشق عام 1855م، حيث أسس ما عرف برابطة المغاربة، لكن لم ينتهي عمله (الأمير **عبد القادر**) في الدفاع عن الأبرياء فحسب، بل أدى دورا بطوليا في إطفاء أحداث طائفية دامية وبجدارة وذلك أثناء حدوث فتنة دمشق 1860م، حيث فتح بيوته للاجئين من المسيحيين في دمشق. وفي سنة

1883م توفي **الأمير عبد القادر**، نقل جثمانه إلى الجزائر بأمر من الرّئيس الرّاحل **'هواري** بومدين' وكان ذلك في سنة 1966م. هذا ويجب التنويه إلى أنّه قد تمّ تناول مختصر عن سيرة الأمير **عبد القادر** وأهمّ محطّاته التّاريخية في دراستنا، لا من أجل التاريخ وإنما لأهميته الفنية، فهو جزء من الدّلالة الرّمزية والسّيميولوجية لشخصية الأمير المتضمنة في الأعمال الفنية التي اتّخذته موضوعا لها.

وإنّ كلّ من تعرّف على الأمير **عبد القادر** شخصيا انغرست بذاكرته بعض ميزاته البارزة، وقد بنيت أوصافه في هذه الدراسة على شهود عيان جمعت أغلبها من قبل المؤرخ الجزائري **'أحمد بويردن'** والذي اعتمد بدوره على ما وجده في مختلف الأرشيفات بفرنسا، فعلى الرغم من تراكم الكتابات عن الأمير، إلا أننا لا نجد له ترجمة شخصية وافية في أية لغة، "فالفرنسيون الذين اهتموا بالأمير ولاسيما بعد 1849م، والذين يملكون عنه أكثر من غيرهم وثائق أساسية عن حياته وعلاقاته ومجالات تفكيره لم يكتبوا عنه إلا أشياء ترمي في الغالب إلى إثبات تفوقهم وإثبات صداقة الأمير للفرنسيين بعد حربه لهم [1] ". وتُجمع الدراسات التي ألفت حول حياة الأمير – أو تكاد– أن الجوانب الروحية والفكرية والاجتماعية ظلت مهملة.

تجدر الإشارة إلى أن أوصافه (الأمير **عبد القادر**) كانت تبعا لعلاقته بالواصف، فهناك من اكتفى بوصفه خارجيا كما هي دون تغيير، وإعطائها صفات تجمّلها أو تقبّحها، والتحدث عنها كما رآها الواصف أمامه. وهناك من تطرق إلى الوصف الداخلي من شخصيته فتناول الصفات الشخصية الخاصة بالموصوف (الإنسان)، فتطرق إلى صفاته المعنوية غير الملموسة والتي ليس لها علاقة بمادية الأشياء. وهناك من كان موضوعي (الوصف الواقعي) اعتمد فيه الواصف على ما تراه العين فقط ، متجرّدًا من المشاعر والآراء الشخصية، ومن الضروري في هذا النوع أن يكون الوصف دقيقًا محددًا يعطي صورة حقيقية ودقيقة للشيء

[1]- شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، مرجع سابق، ص7 (مقدمة المترجم).

الموصوف. وآخر انفعالي أو ما يسمى أيضاً بالوصف الوجداني أو الذاتي، وفيه لا يكتفي الواصف بوصف الشيء فقط بل ينتقل إلى إضافة مشاعره وخيالاته أثناء ذلك.

وقد تمكن الباحث " **أحمد بويردن**" – من خلال جمعه لمختلف البورتريهات للأمير **عبد القادر** للعديد من شهود العيان– من ملاحظة الاختلافات التي شملت خاصة لون عيونه، وقد ظهر هذا جليا من خلال تناولنا لمختلف الأعمال الفنية التي اتخذت من شخصه موضوعا لها، هذا وقد مُثلت صورته في المنحوتات (تماثيل، النحت البارز)، الصور الفوتوغرافية، اللوحات الفنية، الطوابع البريدية، الأوسمة، المسكوكات، الأوراق النقدية، أغلفة الكتب والمجلات وفي السّينما.. إلخ.

هذا وتوصلنا إلى أنّ عملية تركيب شخصية الأمير **عبد القادر** في الأعمال الفنّية تبدأ من صورة ذهنية وهي أمر يرجع إلى الخيال أكثر منه إلى التّشابه (خواطر ذهنية للفنان) وذلك في كثير من الأحيان، كما ثبت أنّ هذه الأعمال صالحة أيضًا للاستعمال من أجل إخفاء حقائق كثيرة فقد يتمّ التّلاعب ببعض مكوّناتها لأغراض خاصّة بهدف التّزييف ثمّ الإيحاء بالصّدق. وقد أسفرت دراستنا لمختلف أعمال الفنانين المستشرقين حول الأمير **عبد القادر**، أنها كانت أعمالا تركيبية ركزت بشكل واضح على **الأمير** بأهداف وأغراض متباينة، علما أن معظمها كانت تخضع لحسابات وإستراتيجية جدّ محددة منسجمة مع المشروع الاستعماري من خلال نشر أفكار ومفاهيم خاضعة للمنطق الكولونيالي.

وأن انعكاس صورته (الأمير) تطورت وفق تطوّر سياق الأحداث خاصة لدى الفنانين المستشرقين، وذلك بحسب: الصّورة الذّهنية، الإيديولوجية والأهداف خاصة. إذ يعد الأمير عبد القادر شخصية متميزة جمعت بين مطالب التصوف والدين ومطالب السياسة والحرب في إطار الخصائص الذاتية المرتبطة بانتمائه الحضاري، بالإضافة إلى الخصائص الإنسانية للحوار والتسامح والعيش المشترك، والتعايش بين الحضارات والديانات التي اتسم بها، حيث دخل نوعا من العالمية . وهو بين حضارتين مختلفتين وفي ظرفين متميزين :

مرحلة الاستعمار الفرنسي وما يحمله من قيم دينية وحضارية، حيث كان مقاوما حاملا للسلاح ضده، والمرحلة التي كان فيها بالأسر مكبلا في فرنسا وكيف جعل من هذه الأزمة – وهو في الأسر وبلاده تحت وطأة الاستعمار– مدخلا للحوار الديني والحضاري والتعرف على الآخر، ثم أخيرا استقراره بالشام وما نتج عنه من نضج فكري وبداية بروز رؤية فلسفية صوفية متكاملة، ونضاله المتواصل في سبيل ترقية حقوق الإنسان.

كما نعتقد أن شدة الإعجاب بشخصية الأمير عبد القادر من قبل الآخر – فالحق ما شهد به الأعداء– على مستوى العالم ، تطلّب هذا الكم الهائل من الأعمال الفنية التي تناولت شخصيته، نظرا لما اتسمت به سيرته المثالية سواء كصديق أو عدو لفرنسا من مواقف إنسانية مشهود لها بالحكمة وحسن التدبير وبعد النظر . فلا تكاد تخلو دولة من الدّول العظمى عبر العالم، من فنّانين تناولوا الأمير عبد القادر كموضوع في أعمالهم الفنية، والتي تبقى معظمها حتّى لا نقول كلها بعيدة عن الذاتية.

أما أعمال الفنّانين الجزائريين حول هذه الشخصية التّاريخية فقد اتسمت بالطّابع التّبجيلي حيث ظل الأمير عبد القادر مشبعا بالروح الوطنية والانتماء القومي والتّمسك بالعروبة والإسلام، كما مهّد الأرضية للحرية من خلال نضاله ضد الاستعمار الفرنسي، حيث استثمرت الأجيال بعده رصيده النضالي للوصول إلى الاستقلال. وهذا على غرار أعمال الفنان **'محمد راسم'** الذي اتخذ من اللوحة التّصغيرية (المنمنمة) وسيلة للتعبير عن أفكاره الثورية في أحلك أيام الاستعمار، حيث تطرق في أعماله إلى العديد من الشخصيات التاريخية كما كان يضمّن اللوحة عبارات ثورية صريحة مكتوبة بخط عربي جميل مخبّأة بين الزّخارف المتفرّعة والمتشابكة أو محصورة في ركن من أركان العمل الفني.

ما ينبغي الإشارة إليه قبل إنهاء دراستنا هو أنّنا على يقين أنّ هذه الدّراسة ما تزال قاصرة من حيث مضمونها. خاصة من النّاحية التّطبيقية الّتي تفتقر إلى التّحليل السّيميولوجي المعمّق. وهذا من ضمن العقبات التي واجهتنا وأثرت بشكل كبير عن نتائج البحث، خاصّة

ما يتعلق بقلة المراجع التّطبيقية السّيميولوجية والدّراسات النّقدية، والّتي تقدّم الفنون التّشكيليّة وتعرضها في أسلوب منهجيّ مدروس هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإنّ تناول شخصيّة الأمير عبد القادر ليس بالأمر السّهل فعبد القادر كان أمة في رجل. وبالتّالي التّصدي لإيفائه حقّه كاملا يبقى صعب المنال. كما تمنينا لو توفرت لدينا فرصة لمعاينة هذه الأعمال لكانت ربما النتائج أفضل، فالرسالة بنيت على صور اللوحات فقط.

وحسبنا أن نكون قد وفّقنا في إثارة اهتمام الباحثين إلى هذا الموضوع المهم (شخصية الأمير **عبد القادر** من خلال الأعمال الفنّية)، والّذي يأتي متمّما لسلسلة دراسات قيّمة تناولت النّواحي الأدبية والفكريّة والدينيّة والسّياسيّة... من شخصيّته. هذا وتتولّد لدينا الرّغبة مستقبلا في إتمام أوجه النّقص بشأن الموضوع محلّ الدّراسة للوصول إلى نتائج علميّة أكثر منها نتائج نظرية، بإعطاء مثل هذه الدراسات اهتماما أكبر فتعالج أو تدعّم من قبل المتخصصين في الجانب السيميولوجي (الدلالي)، كما يمكن أن تكون ملحقا مهما لدراسة الفن الاستشراقي في الجزائر، ذلك أنه كان موضوعا للمستشرقين، وغير المستشرقين في آن واحد.

وفي الأخير أملنا أن نكون قد وفّقنا ولو نسبيا فيما اهتدينا إليه، وإن أخطأنا فذاك مبلغنا من العلم وخير ما نختتم به قوله – تعالى– :"وما أوتيتم من العلم إلّا قليلا"[2] صدق الله العظيم.

[2]- سورة الإسراء، الآية 85.

ملحق

الصور

عينة الدراسة:

عبد القادر المُمثّل أثناء احتجازه في قلعة " أمبواز"

Ange Tissier " آنج تسييه"

الصورة 01

بورتريه الأمير عبد القادر منظر أمامي

Maxime David " ماكسيم دافيد "

الصورة 02

بورتريه الأمير عبد القادر

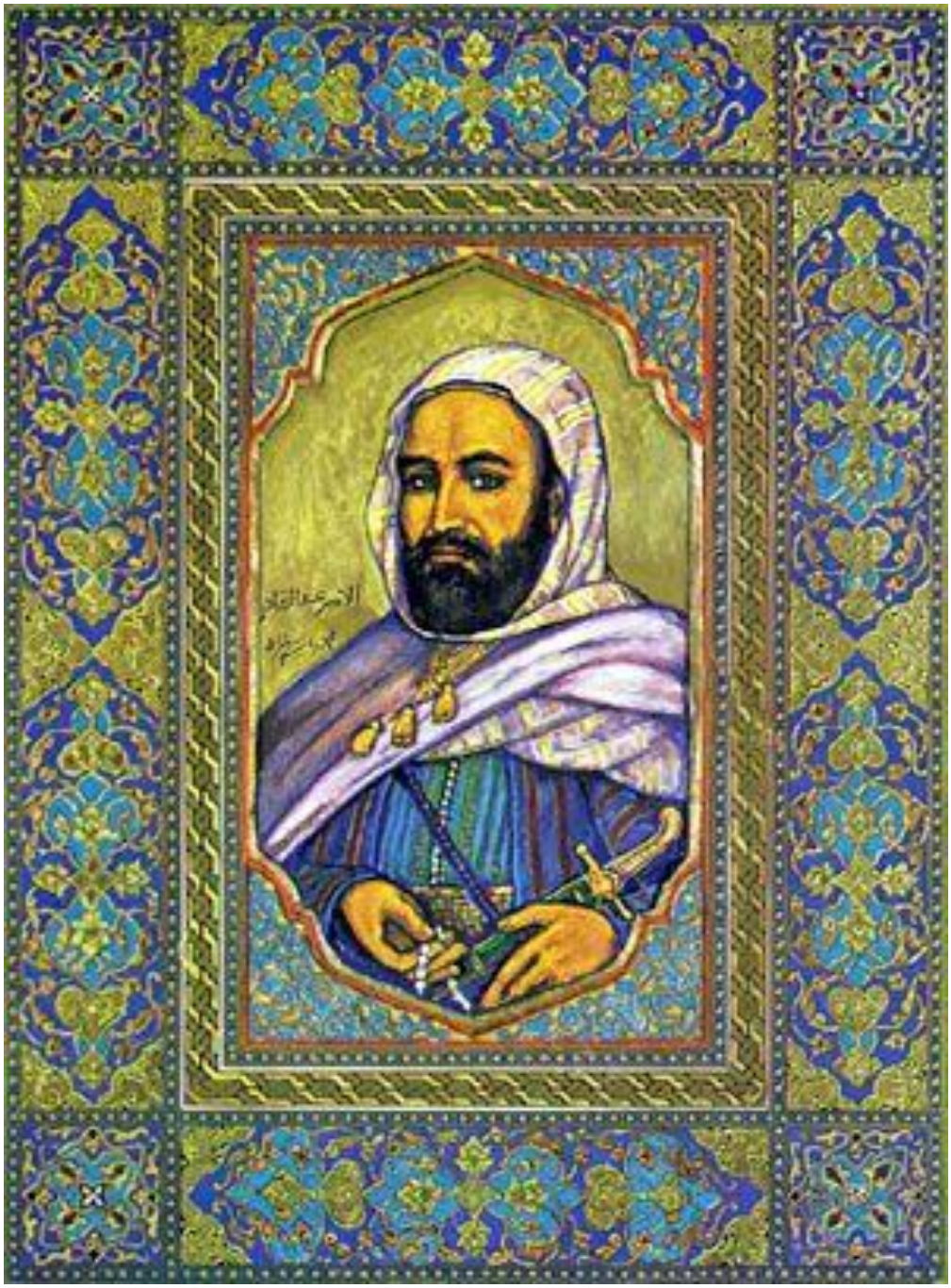
"ستانسلاو شليبوسكي" Stanislaw Chlebowski

الصورة 03

لويس نابليون الثالث يعلن للأمير عبد القادر إطلاق سراحه

Ange Tissier Jean Baptiste " آنج تيسيي"

الصورة 04



L'émir Abd-el-Kader الأمير عبد القادر

محمد راسم

الصورة 05

ملحق الصور:

أوّلا : المنحوتات:

الصورة 06

تفاصيل الرّأس قبل التّركيب

الصورة 07

الصورة 08

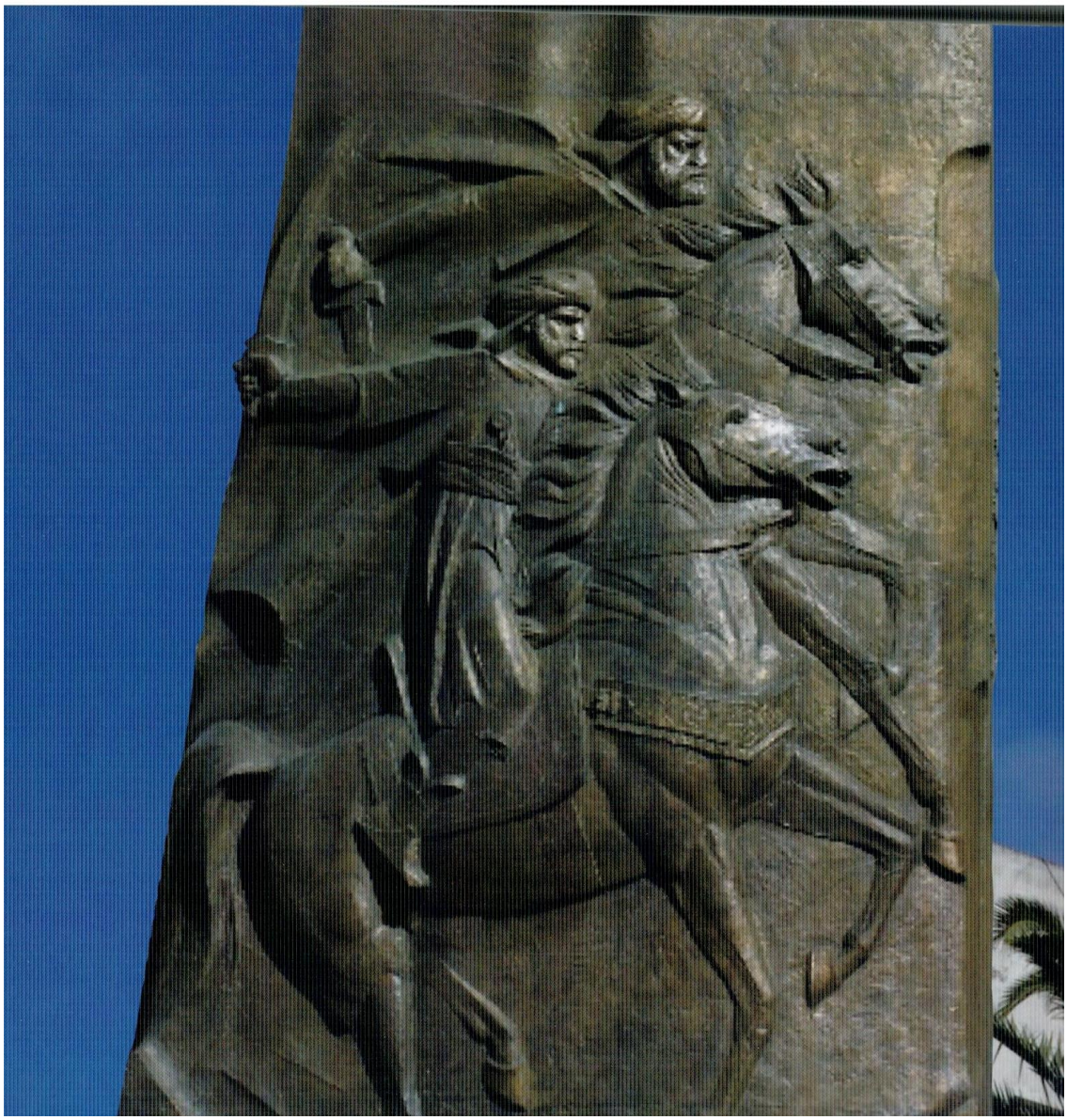
الصورة 09

الصورة 10

الصورة 11

الصورة 12

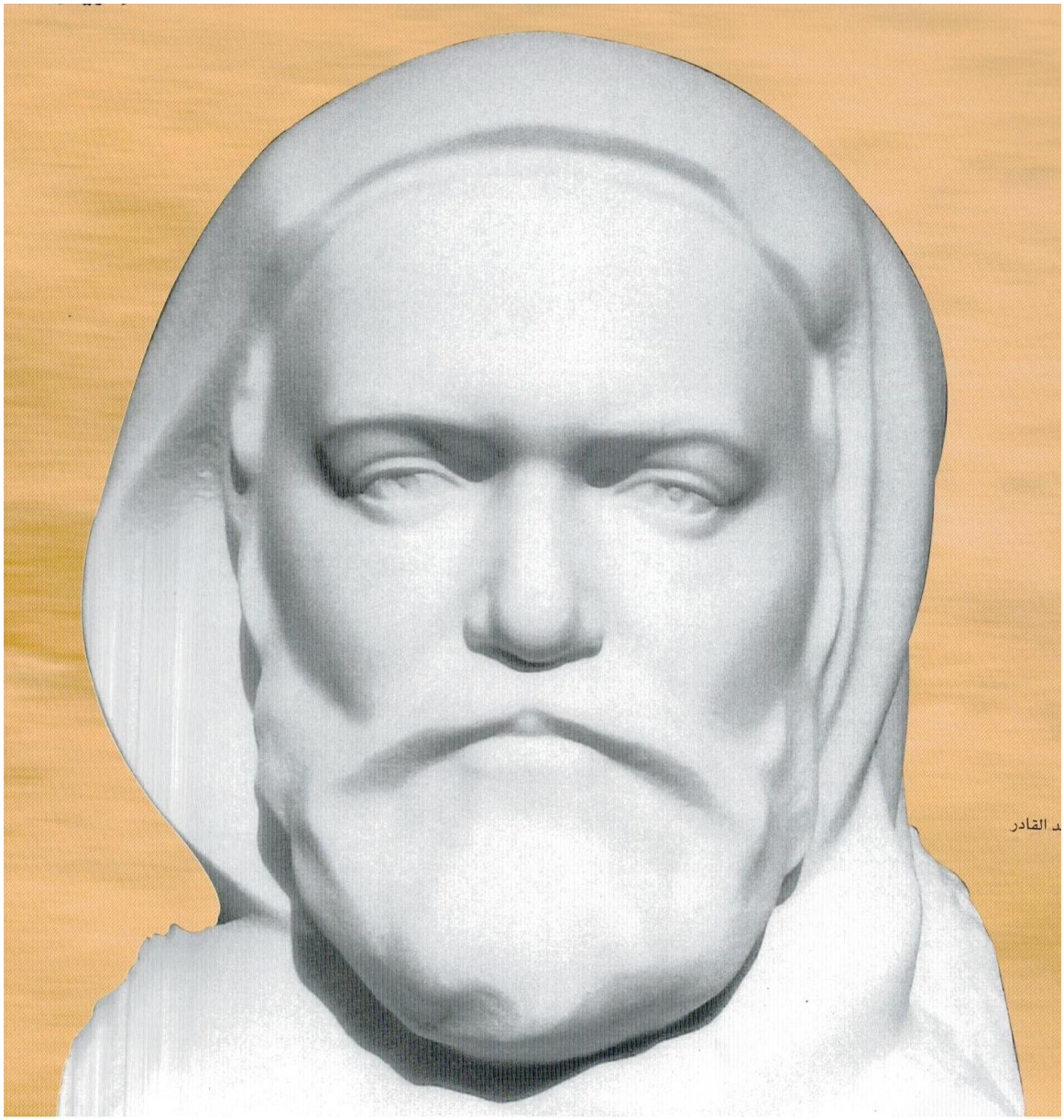
الصورة 13



الصورة 14

الصورة 15

الصورة 16

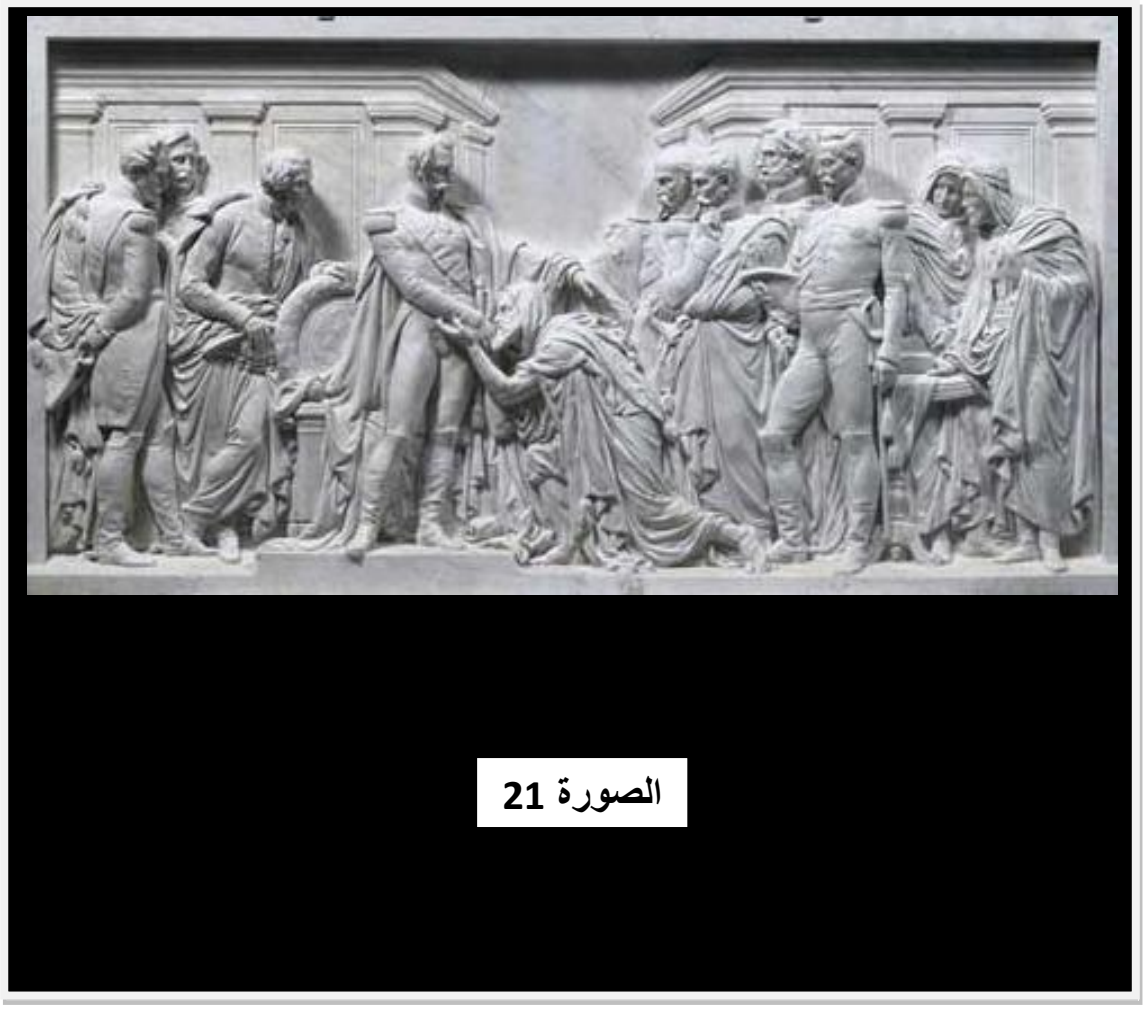


الصورة 17

الصورة 18

الصورة 19

الصورة 20

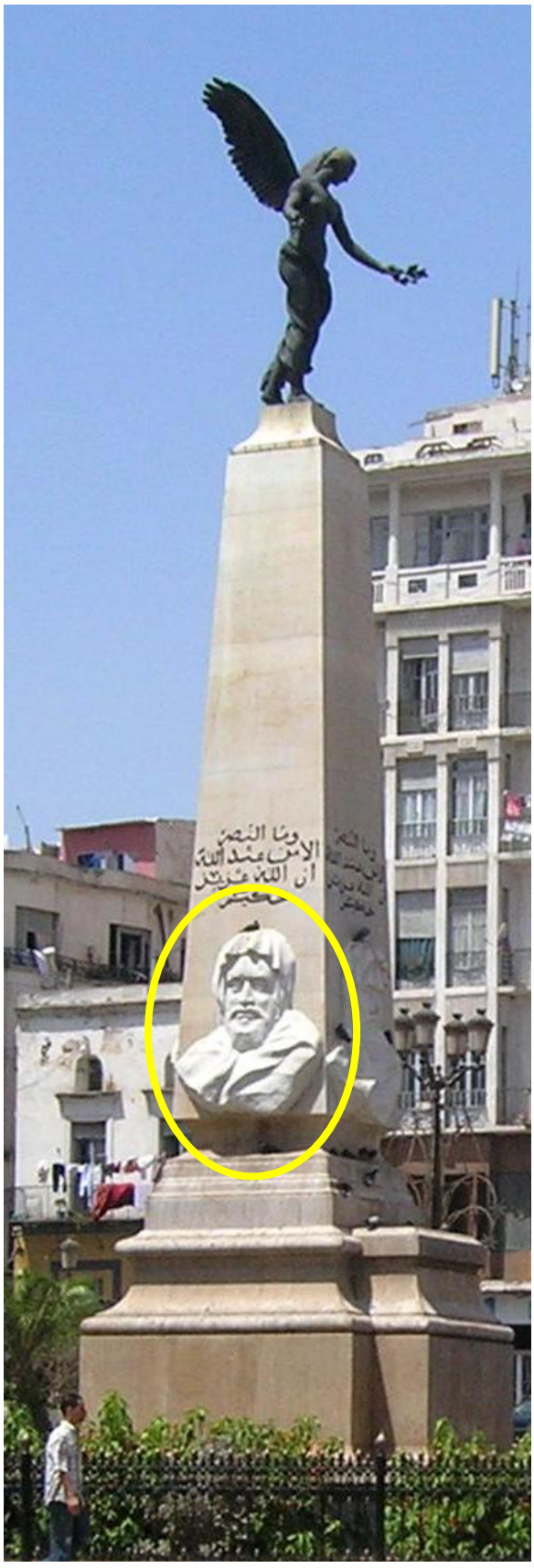


الصورة 21

الصورة 22

الصورة 23

الصورة 24



الصورة 25

ثانيا: فنّ التّصوير

1. الصّور الفوتوغرافية:

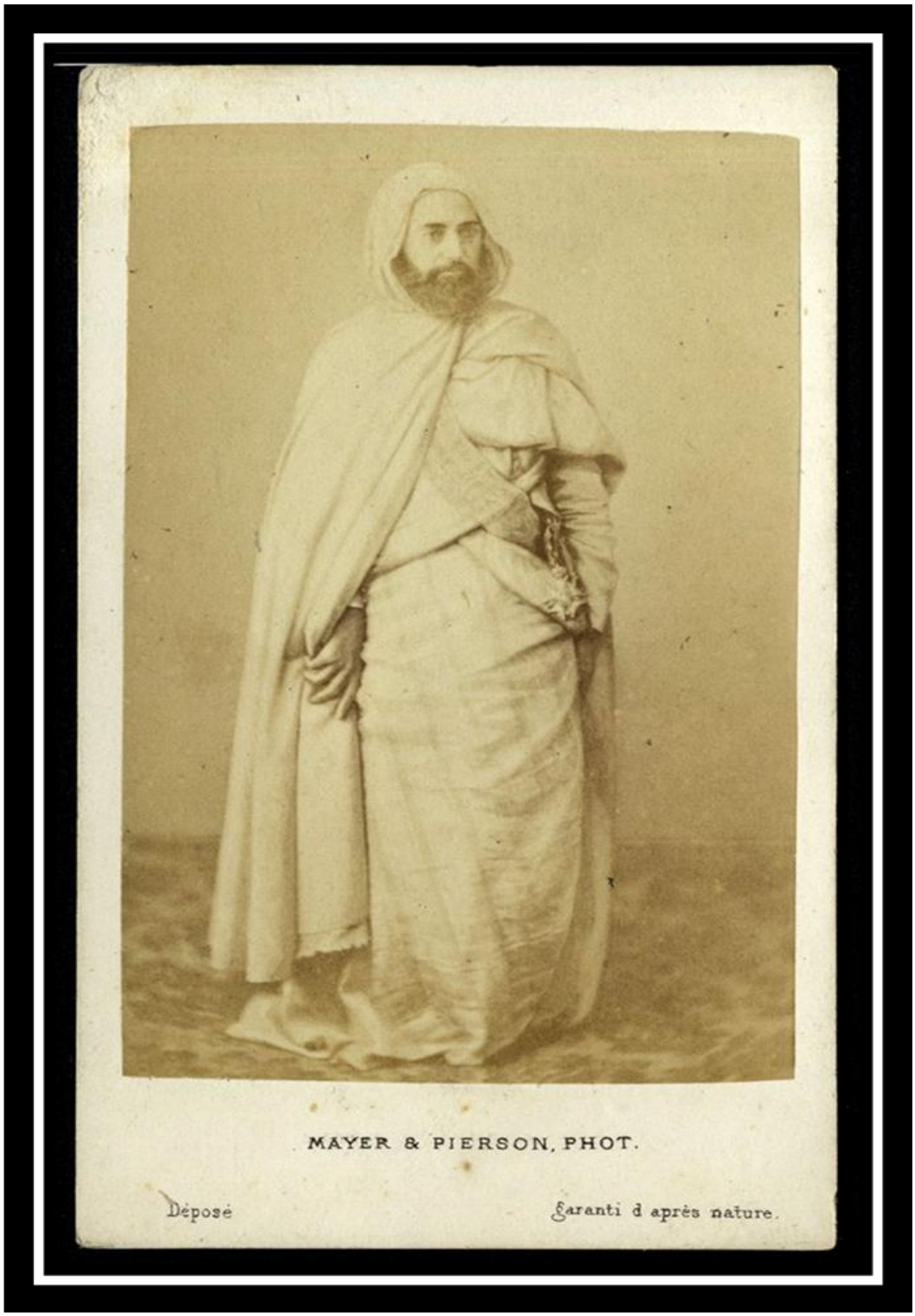
الصورة 26

الصورة 27

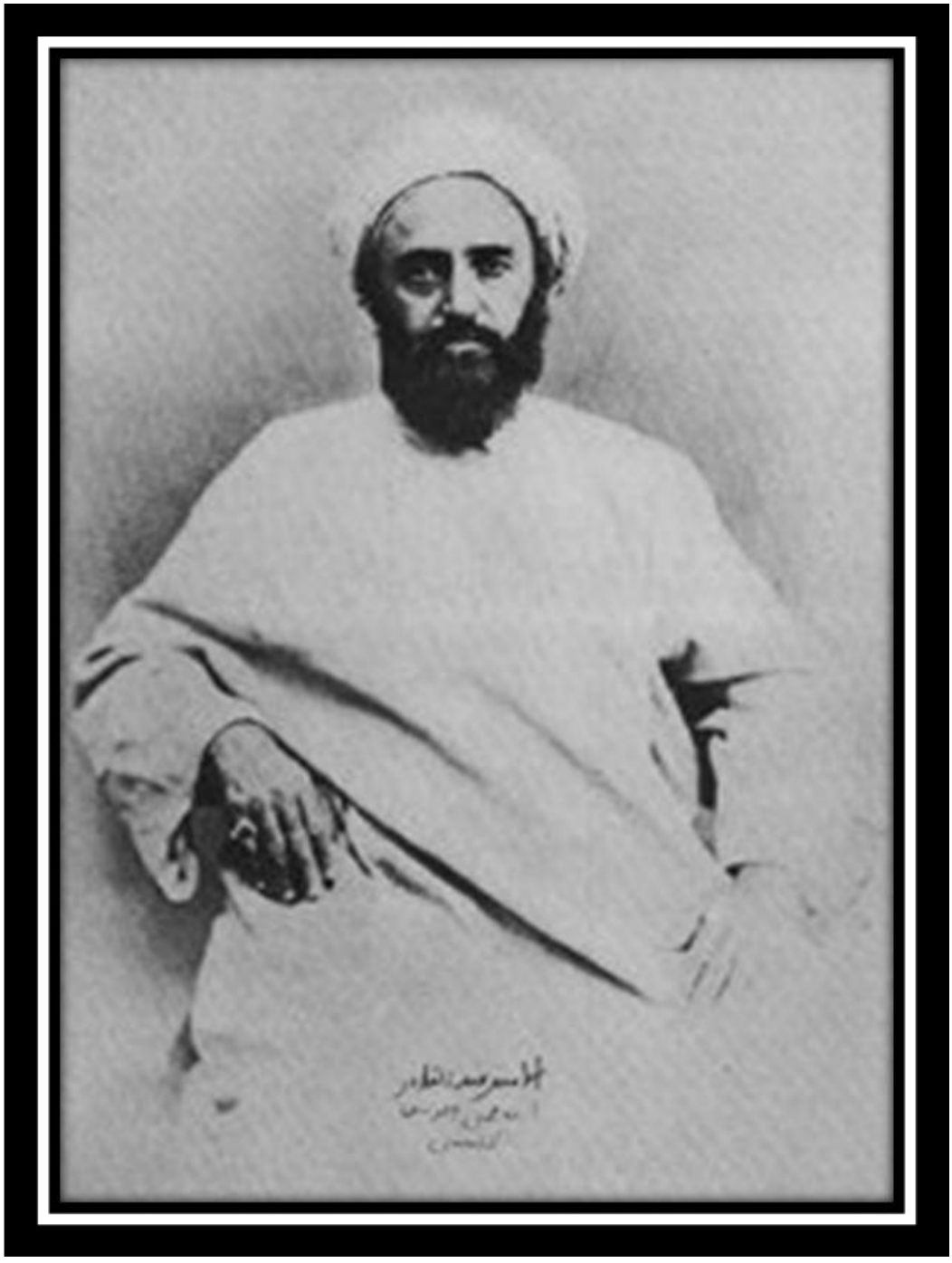
الصورة 28

الصورة 29

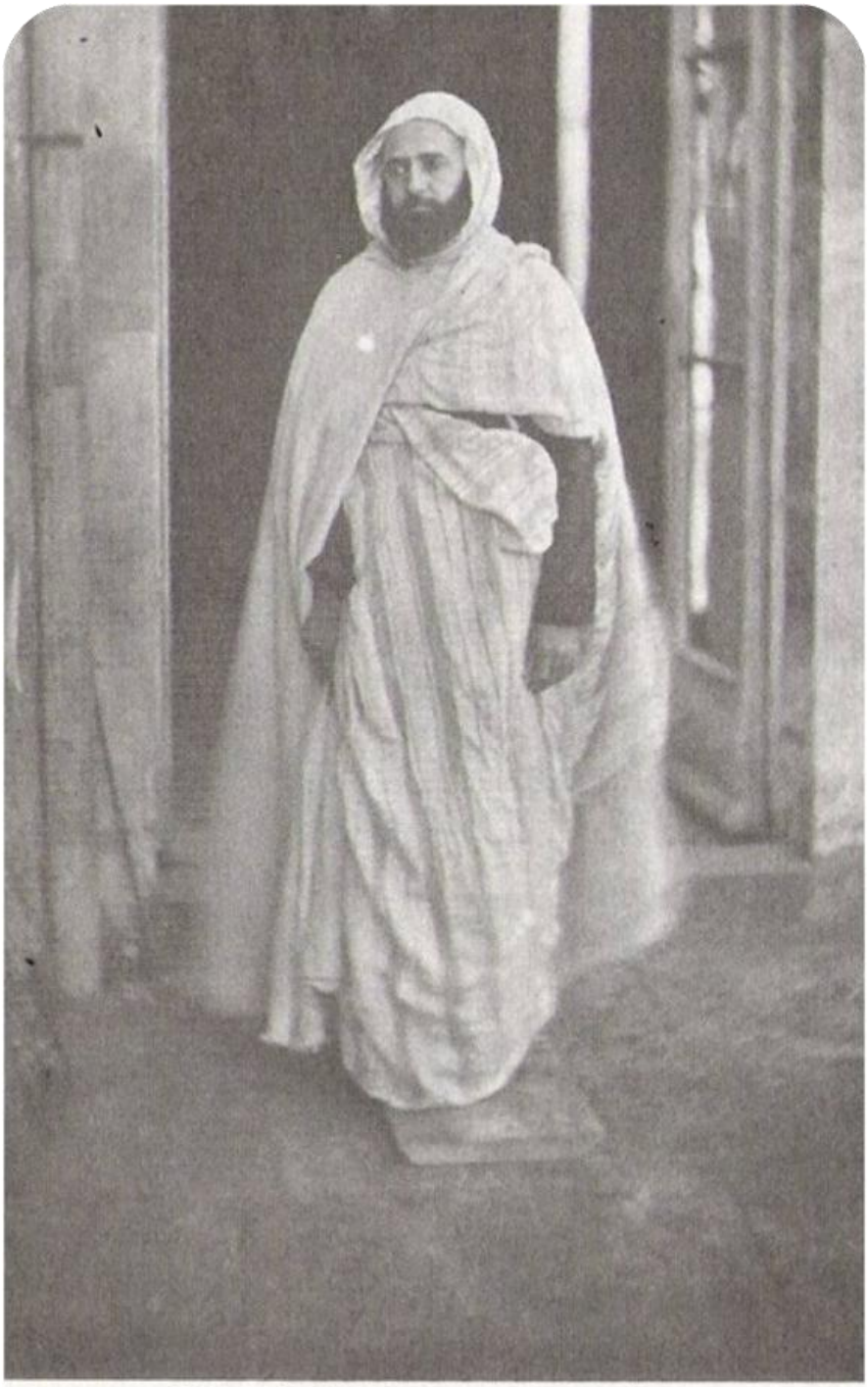
الصورة 30



الصورة 31



الصورة 32



Abd el-Kader photographié par Carjat.

الصورة 33

الصورة 34

377
Abdülkadir Bey (1807-1883),
Emir of Algiers. Abdullah Frères, 1865.

VII. STATESMEN [illegible] OFFICIALS

الصورة 35

الصورة 36

الصورة 37

2. اللوحات الفنية:

الصورة 38

الصورة 38

الصورة 40

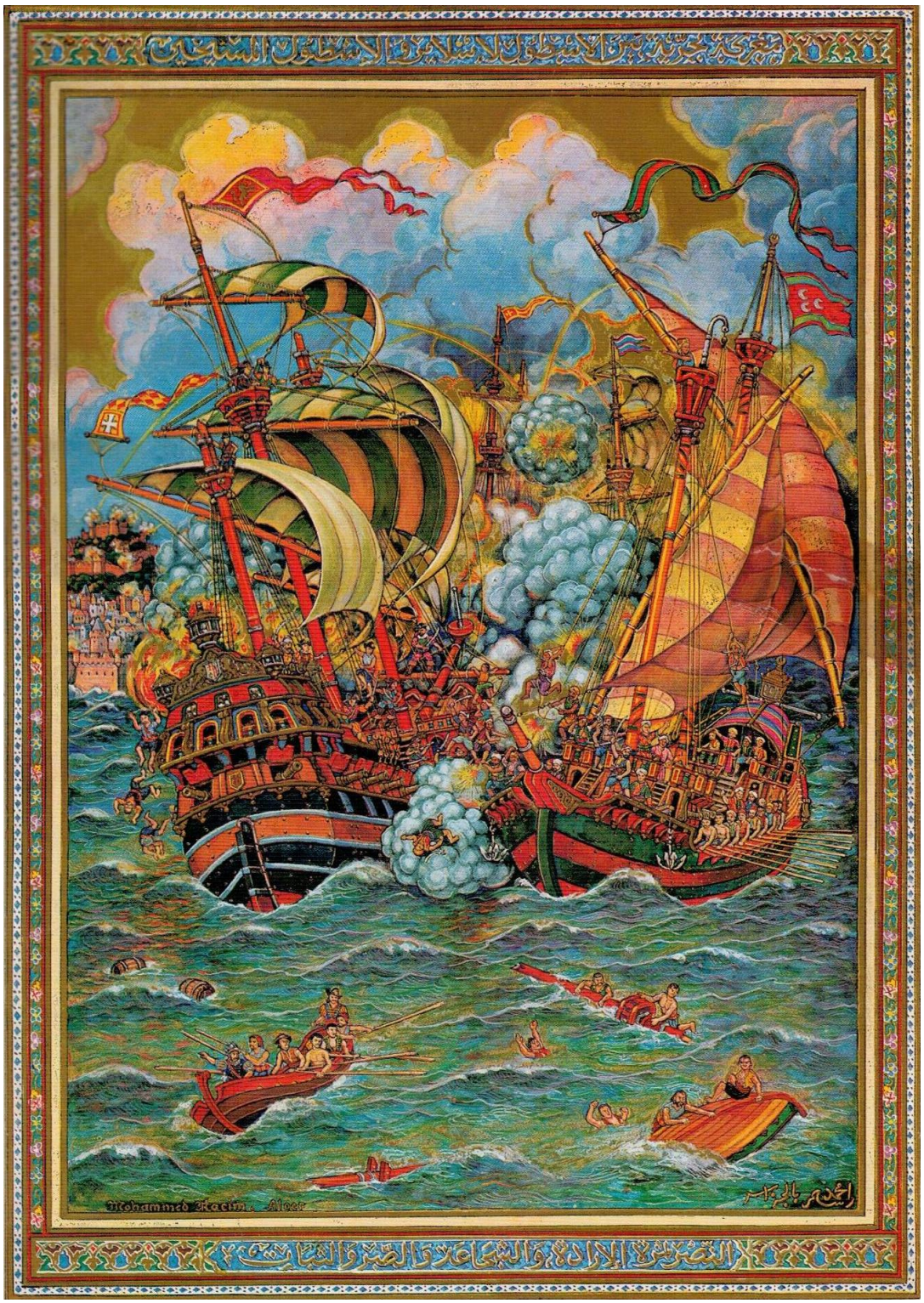
الصورة 41

الصورة 42

الصورة 43

الصورة 44

الصورة 45



الصورة 46

الصورة 47

الصورة 48

الصورة 49

الصورة 50

الصورة 51

الصورة 52

الصورة 53

الصورة 54

الصورة 55

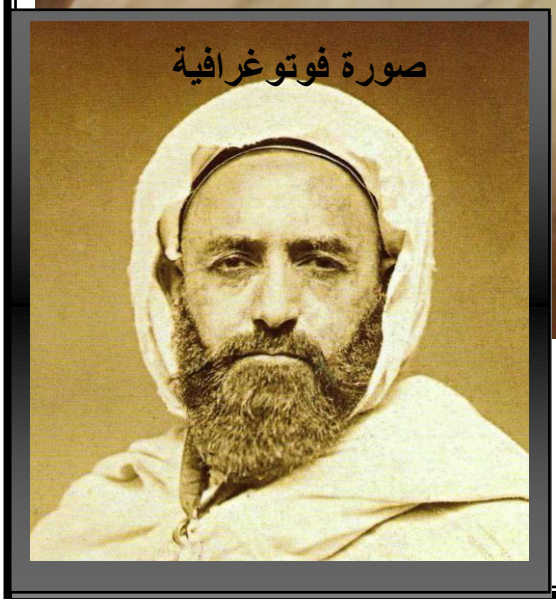
الصورة 56

الصورة 57

الصورة 58

الصورة 59

الصورة 60



الصورة 61

الصورة 62

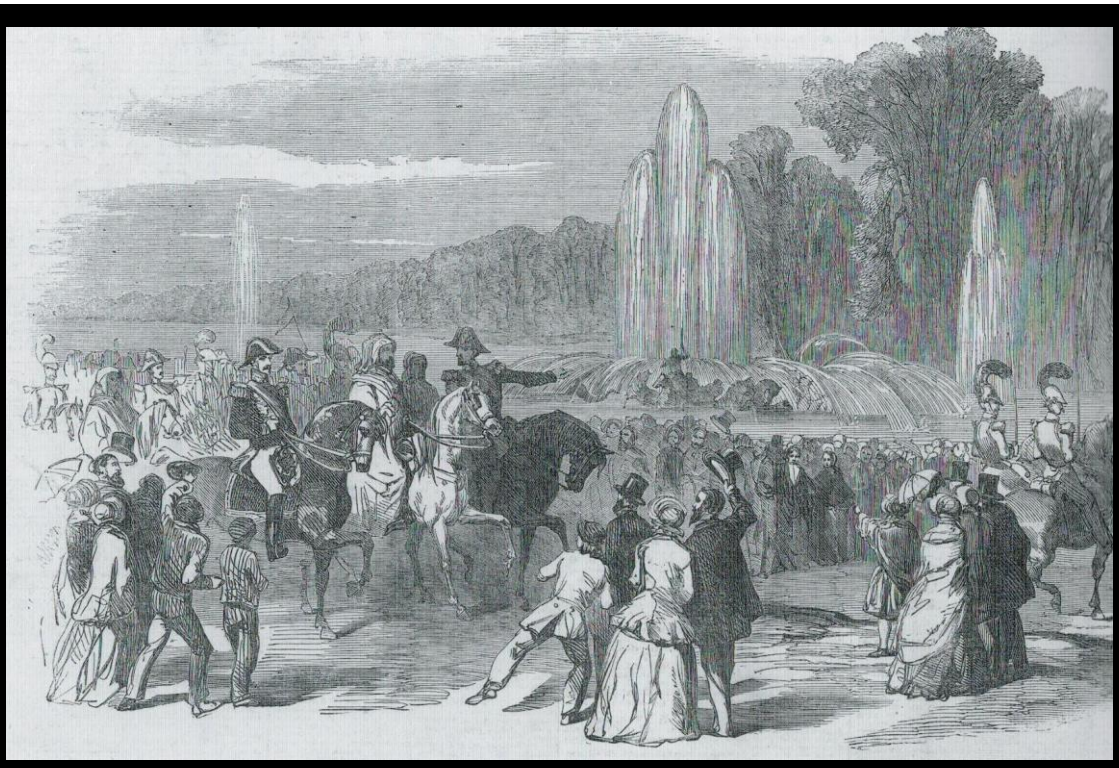
الصورة 63

الصورة 64

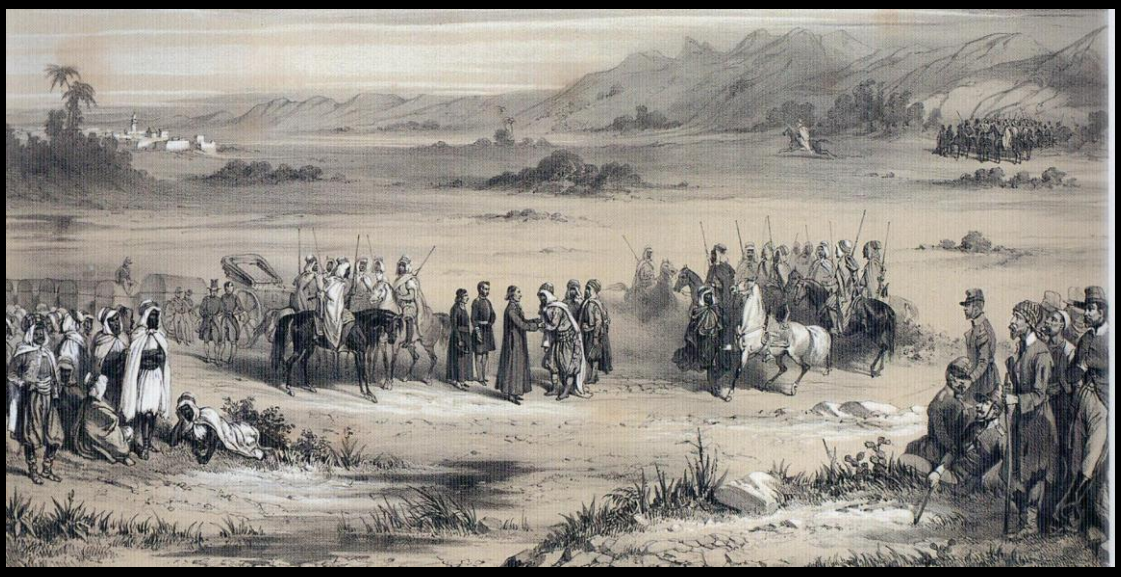
الصورة 65

ثالثا: الرسومات:

الصورة 66



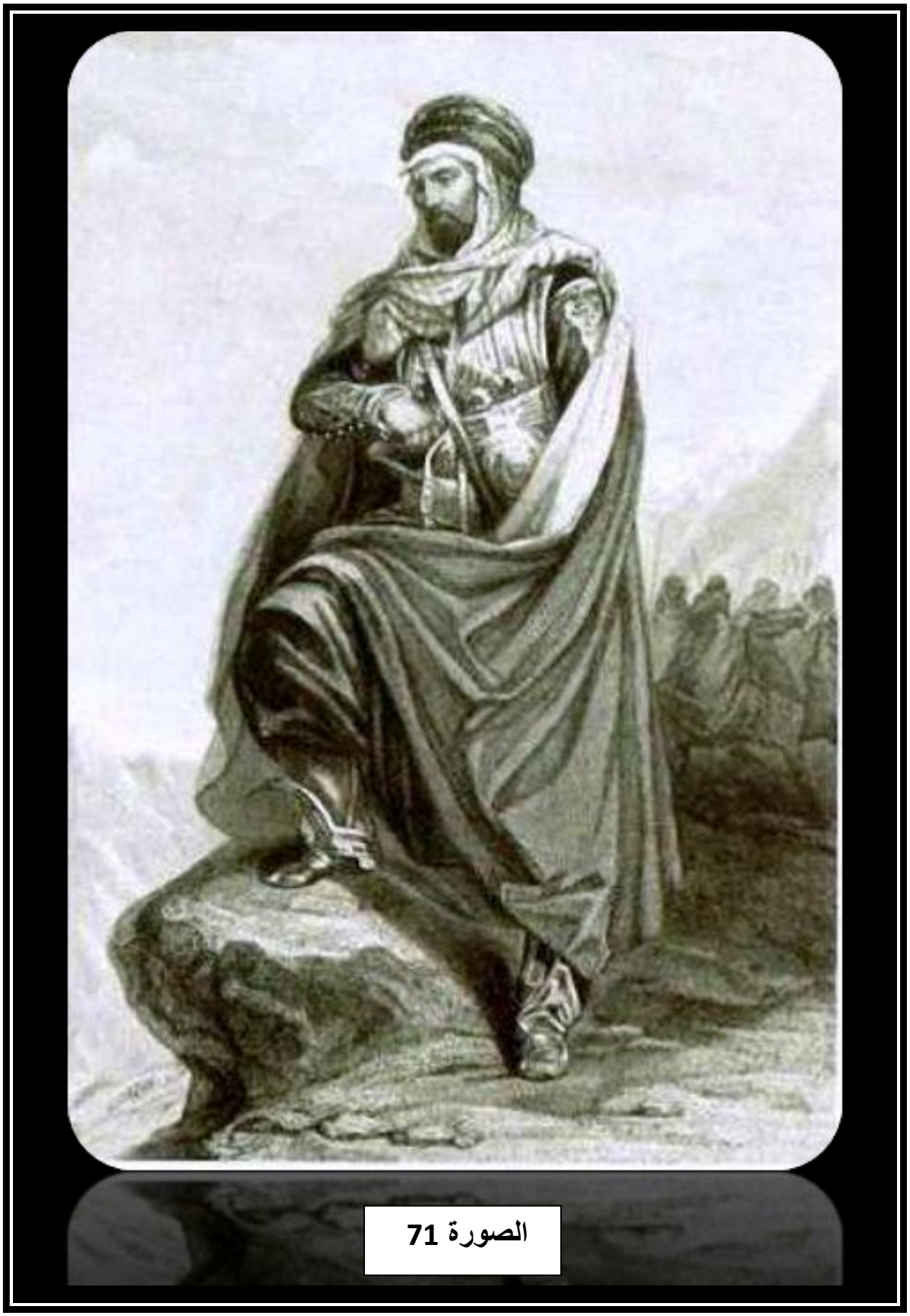
الصورة 67



الصورة 68

الصورة 69

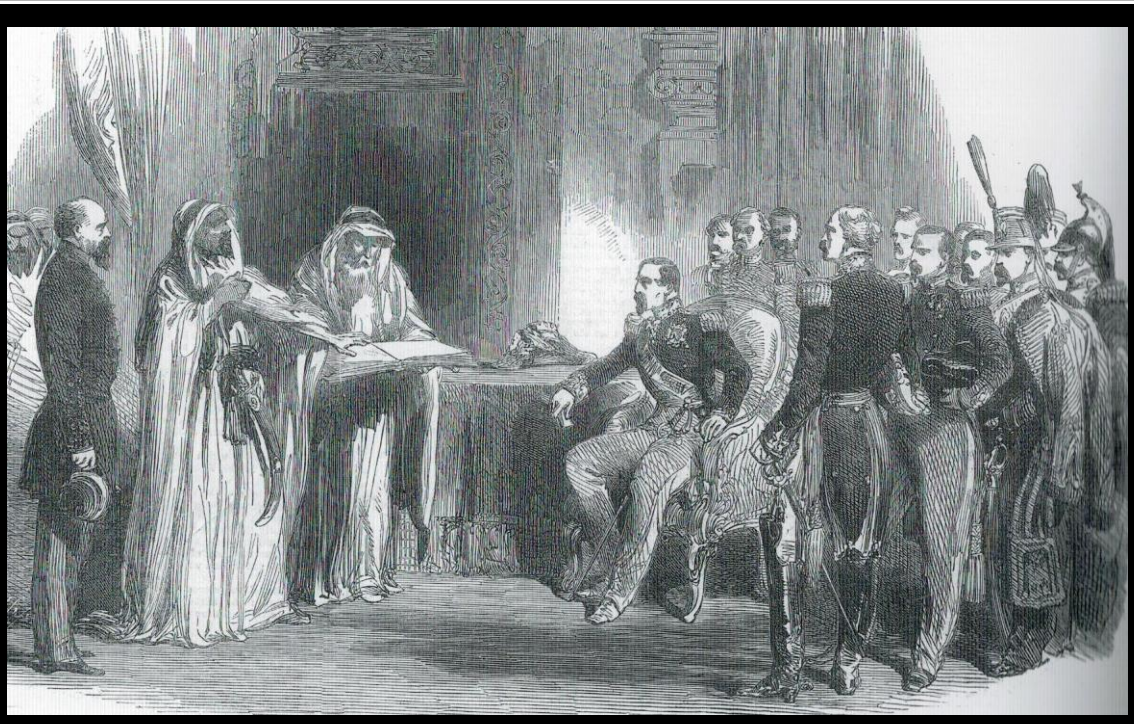
الصورة 70



الصورة 71

الصورة 72

الصورة 73

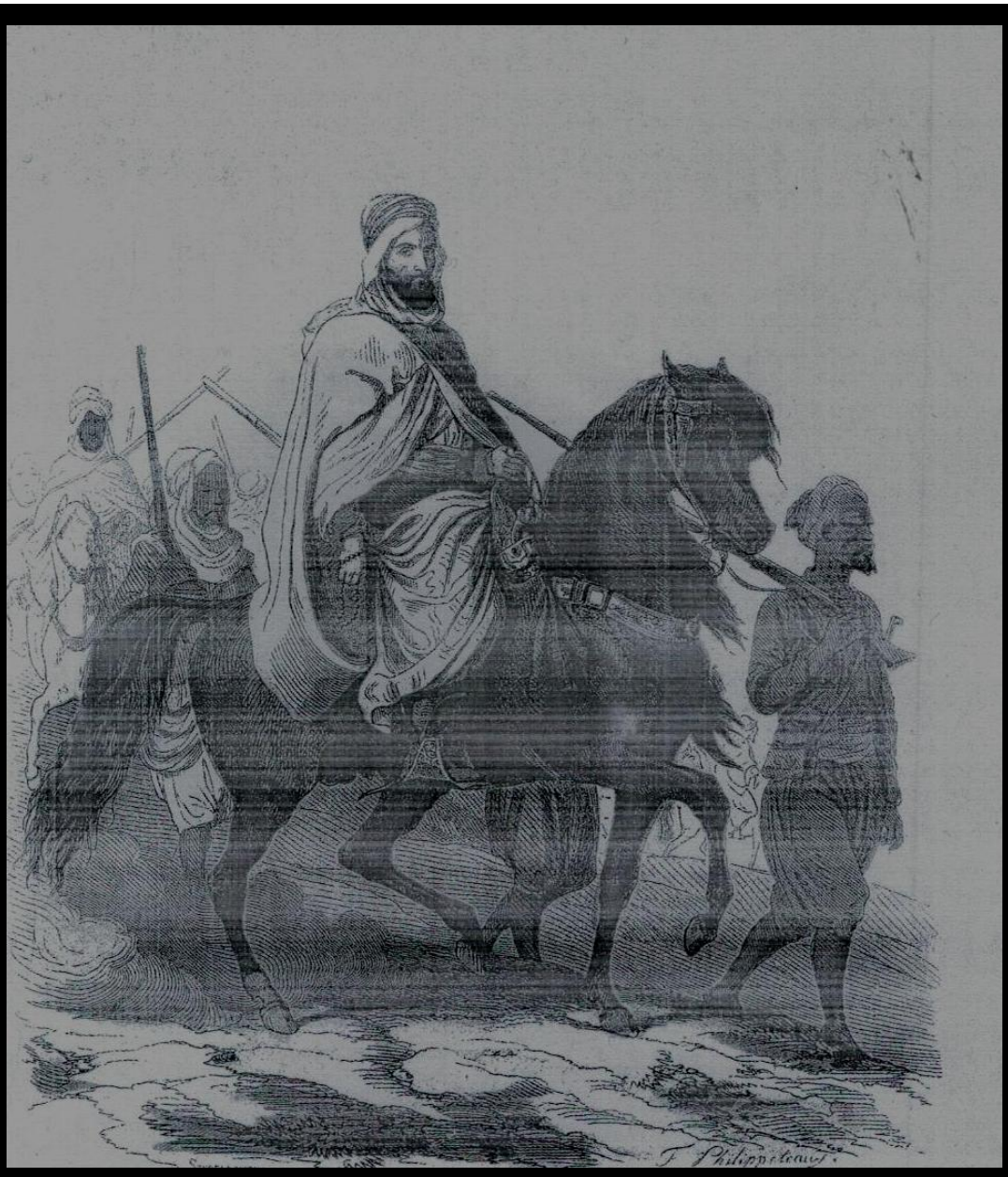


الصورة 74

الصورة 75

الصورة 76

الصورة 77



الصورة 78

الصورة 79

الصورة 80

الصورة 81

ثالثا: الأوسمـة

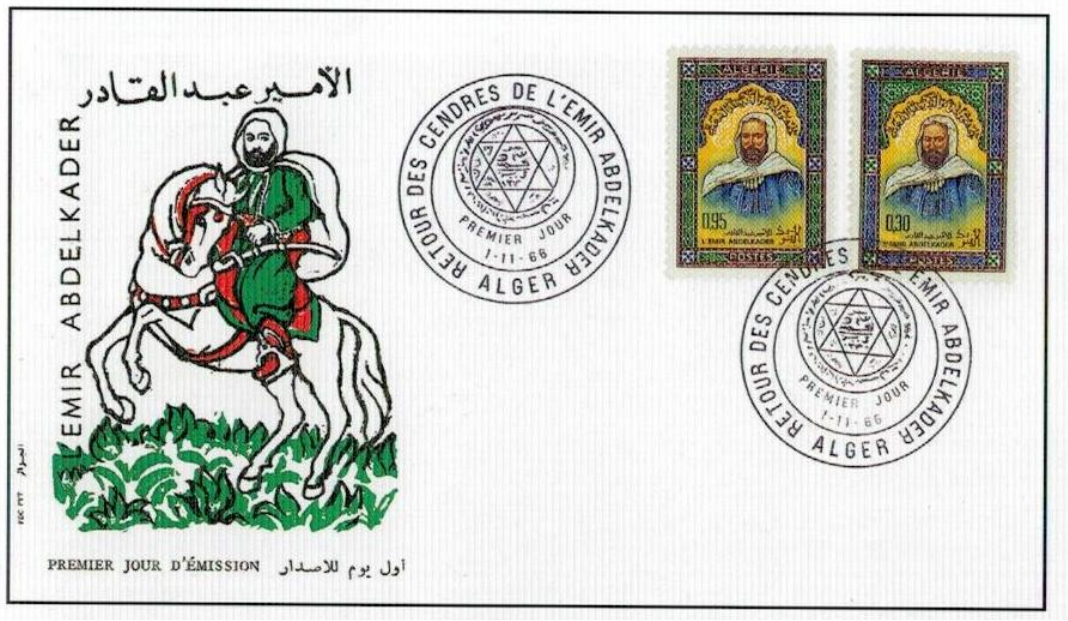
الصورة 82

الصورة 83

الصورة 84

الصـــورة85

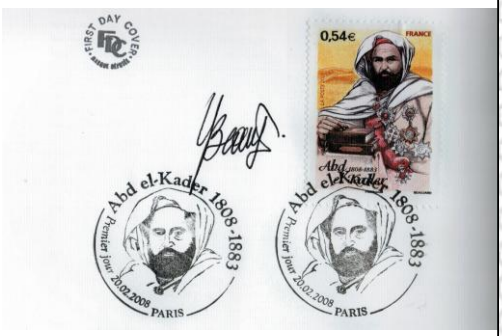
رابعا: الطوابع البريدية

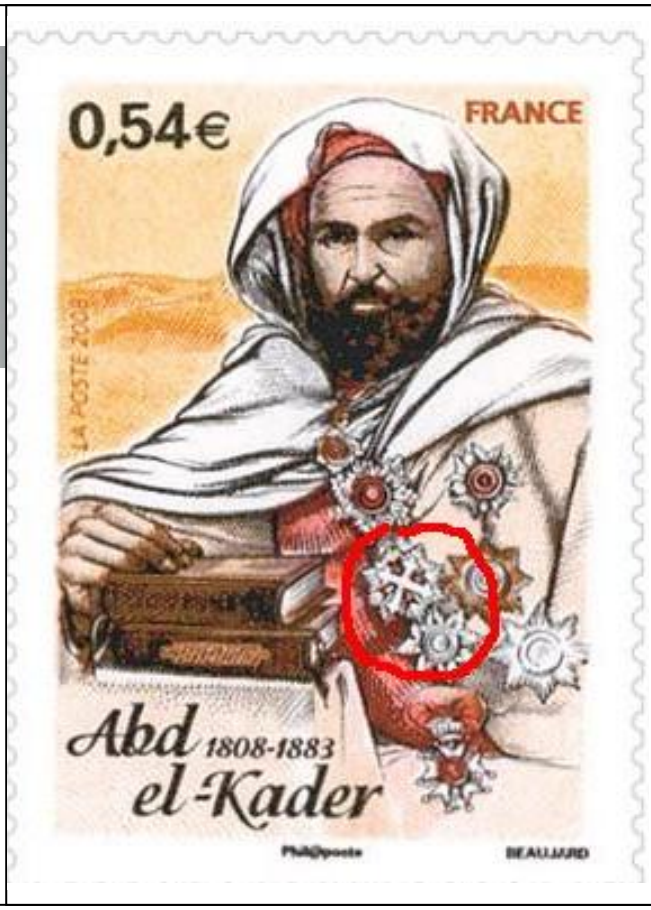


الصورة 86

الصورة 87

الصورة 88





الصورة 89

الصورة 90

الصورة 91

الصورة 92

الصورة 93

الصورة 94

الصورة 95

الصورة 96

الصورة 97

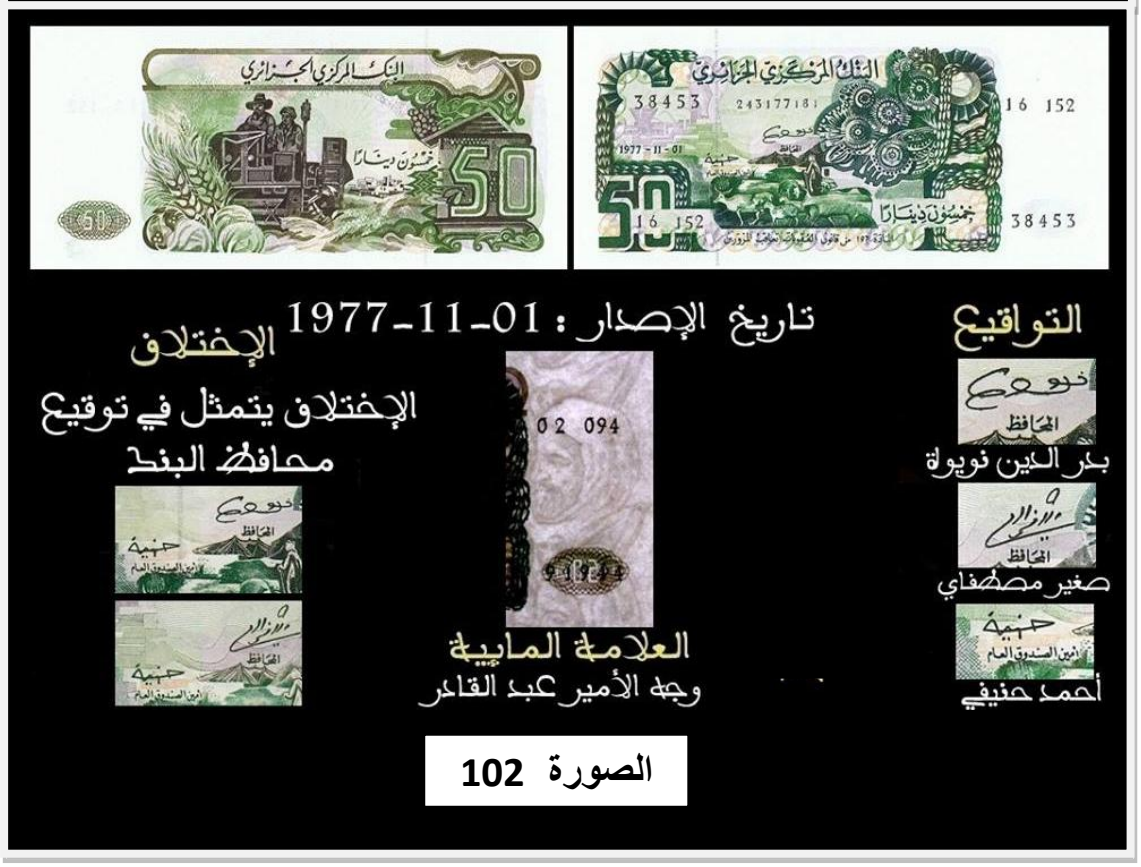
خامسا: المسكوكات

الصورة 98

الصورة 99

الصورة 100

الصورة 101



الصورة 102

تاريخ الإصدار : 1-1-1964

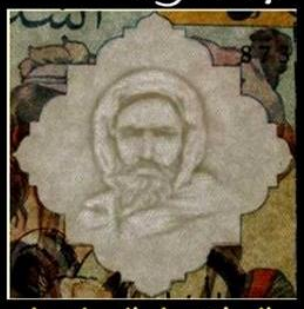
التواقيع

صغير مصطفاي

بواصرية بلغولة

الإختلاف

لايوجد إختلاف في هذه الفية عكس باقي فيات السلسلة الأخرى



العلامة المائية

وجه الأمير عبد القادر

الصورة 103

تاريخ الإصدار : 1-1-1964

التواقيع

صغير مصطفاي

بواصرية بلغولة

الإختلاف

يتمثل في نمط الأرقام

لاحظ الفرق بين الرقمين

العلامة المائية

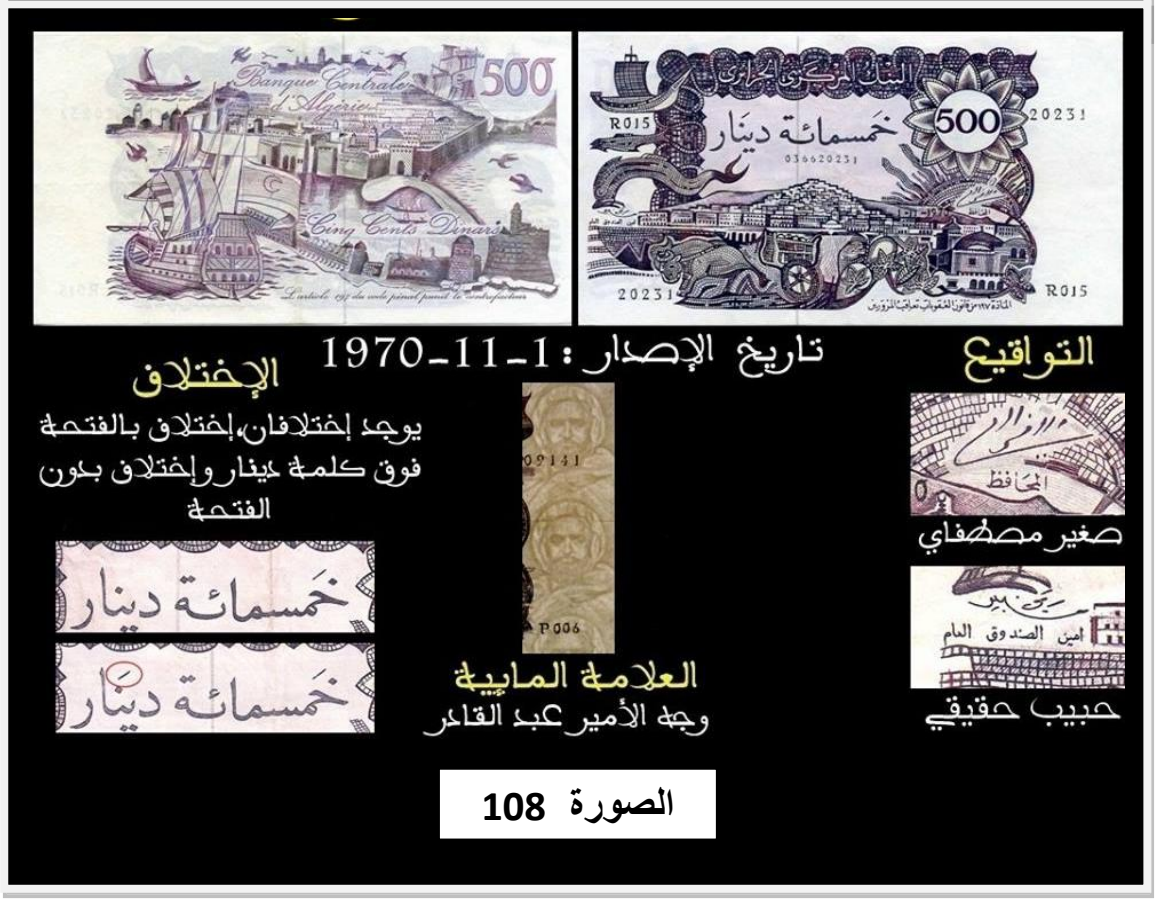
وجه الأمير عبد القادر

الصورة 104

الصورة 105

الصورة 106

الصورة 107



الصورة 108

الصورة 109

الصورة 110

2000
07823
05 0015
التواقيع
تاريخ الإصدار : 24-03-2011
الإختلاف
محمد لكصاسي
فيصل عباس
لا يوجد إختلاف في
هذه الفية
78467
العلامة المائية
وجه الأمير عبد القادر

الصورة 111

الصورة 112

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريـــــــــم.**
- **الأحاديث النبوية الشريفة.**

المعاجم:

1. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد، لسان العرب، دار المعارف، ج 8، القاهرة، دت.
2. ابن منظور، لسان العرب، ج28، مج4، دار صادر، بيروت – لبنان –، 1968.
3. ابن منظور: محمد بن مكرم، لسان العرب، مرفق بحواشي اليازجي وجماعة من اللّغويين، دار صادر، بيروت، ج3، ط1، دت.
4. الجوهري الصحاح، ج2، ط2، 1979.
5. المصباح المنير، في غريب الشّرح الكبير الرافعي – الجزء الأوّل والثّاني–، وزارة المعارف العمومية ، المطبعة الأميرية، 1939.
6. مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّولية، ط4، مصر، 2004.

المصادر والمراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم الدملخي، الألوان نظريا وعمليا، مطبعة الكندي، حلب –سوريا–، ط1، 1983.
2. إبراهيم بن صالح العمر، النقود الائتمانية دورها وآثارها في اقتصاد إسلامي، دار العاصمة 1414، المملكة العربية السعودية، دت.
3. إبراهيم زكرياء، مشكلة الفنّ، مكتبة مصر، د ط، القاهرة، 1977.
4. إبراهيم مردوخ، الحركة التّشكيليّة المعاصرة، المؤسّسة الوطنية للكتاب، د ط، الجزائر، 1988.

5. ابن حجر العسقلاني، فتح البارمي في شرح صحيح البخاري، ط 1، (الرياض، مكتبة دار السلام)،(دمشق، مكتبة دار الفيحاء)، ج10، 1997.

6. ابن خلدون، شفاء السائل، دمشق، د.ط، 1996.

7. أبو صالح الألفي، الموجز في تاريخ الفن، دار نهضة مصر، دط، القاهرة، دتا.

8. أبو العبّاس المبرد، الكامل في اللغة والأدب، مكتبة المعارف، د ط، بيروت، 1999.

9. أبو العباس عزام، التّذوّق والنّقد الفنّي في الفنون التّشكيليّة، المفردات للنّشر والتّوزيع والدراسات، الرياض، 1999.

10. أبو عمران الشّيخ، قضايا في الثّقافة والتّاريخ، منشورات المجلس الإسلامي الأعلى، الجزائر، 2003.

11. أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية 1830-1900، ط 1،دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1992.

12. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي ، ج 4، ط 1، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان-، 1998م.أبي الطيب صديق النجاري، فتح البيان في مقاصد القرآن، ج 2، ط2، المكتبة العصرية صيدا، بيروت،1995.

13. أجيل هنري، علم جمال السينما، تر: إبراهيم العريس، دار الطليعة، بيروت، 1980.

14. إحسان حقّي، الجزائر العربية أرض الكفاح المجيد، منشورات المكتب التّجاري، بيروت، ط1، 1961.

15. أحلام يحيى فكري، التعبير عن الوجه الإنساني في التصوير المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، القاهرة، 2013.

16. أحمد بن محمد علي المقري الفيرمي، المصباح المنير (الصورة بين التعبير البصري وشمولية الإدراك)، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت، دت.

17. أحمد حافظ رشدان وفتح الباب عبد الحليم، التّصميم في الفنّ التّشكيلي، عالم الكتب، د ط، القاهرة، 2002.

18. أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 1997.

19. أحميدة الصوالي، المتلقّي والعمل الفنّي أية علاقة، مطبعة فن الطباعة،د ط، الإسكندرية، 2001م.

20. أرنولد هاوز،الفن والمجتمع عبر التاريخ،تر: فؤاد زكرياء، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،ج1،مصر،1969.

21. أسعد يوسف ميخائيل، سيكولوجية الإبداع في الفن والآداب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1984.

22. إسماعيل شوقي، الفنّ والتّصميم، توزيع زهراء الشّرق، دط، القاهرة، 2001.

23. أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي: دراسة سيميائية، دار مشرق المغرب، الدار البيضاء، دط، 2000.

24. الزمخشري: أبو القاسم محمود بن عمر، الكشّاف عن غوامض التّنزيل وعيون الأقاويل، دار الكتاب العربي، بيروت، 1987.

25. آلان وباربارييز، المرجع الأكيد في لغة الجسد، ترجمة مكتبة جديد، المملكة العربية السّعودية، ط1، 2008.

26. آل وادي، علي شناوة، التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة، دار صفاء، ط 1، 2011.

27. أمبرتو إيكو، العلامة – تحليل المفهوم وتاريخه–، تر: سعيد بن كراد، دار كلمة المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دتا.

28. إيلام – كير، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 1992.

29. بديعة الحسني الجزائري، الأمير عبد القادر الجزائري حياته وفكره – وما بدلوا تبديلا–، تر: أبو القاسم سعد الله،ج1، ط2، دار الوعي للنشر والتوزيع، 2012.

30. باهور لبيب، العصور المسيحية الأولى، محيط الفنون، دار المعارف، د ط، مصر، 1970.

31. برنار توسان، ما هي السيميولوجيا؟، تر: محمد نظيف، ط 2، إفريقيا الشّرق، الدار البيضاء –المغرب–، بيروت –لبنان–، 2000.

32. برنارد مايرز، الفنون التشكيلية وكيف نتذوّقها ، تر: د.سعد المنصوري ومسعد القاضي، دار الزهراء، د ط، القاهرة، 1966.

33. برونو إتيين، الأمير عبد القادر الجزائري، ترجمة: المهندس ميشيل خوري، دار الفارابي، ط2 ، لبنان،1997.

34. بسام العسلي، الأمير عبد القادر الجزائري، ط 2، دار النفائس، بيروت–لبنان–، 1986.

35. بسيوني محمود، مصطلحات التربية الفنية عربي/إنجليزي، دار المعارف، القاهرة، 1992.

36. بشير الشفيع، مدخل إلى التّذوّق الفني، دار الأندلس حائل، دط، السعودية، 2007.

37. بقبق الزهرة، الأمير عبد القادر في الأسر 1848–1852، تقديم: د.منور الصم، النشر الجامعي الجديد، سلسلة الجوهرة الوافية في تراث الراشدية (3)، مكتبة البلدية معسكر، 2018.

38. بلقاسم سلاطنية وآخرون، سيميولوجيا الصورة الإشهارية، مطبعة جامعة محمد خيضر، ط1، بسكرة –الجزائر–، 2013.

39. بنكراد سعيد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، الدار البيضاء، 2003.

40. بيتر كليتون، لغة الجسد، ترجمة دار الفاروق، ط1، مصر، 2005.

41. بوسبيلوف غينادي، الجمال الفنّي، تر: عدنان جاموس، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1991.

42. توماس مونرو، التّطوّر في الفنون، ترجمة: عبد العزيز توفيق وآخرون، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، دط، 1972.

43. ثروت عكاشة،التصوير الإسلامي الديني والعربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977.

44. جان جبور، الشرق في مرآة الرسم الفرنسي – من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين – 1800–1930، منشورات جزوس برس – طرابلس–، ط 1، بيروت–لبنان–، 1992.

45. جمال الكاشف، بانوراما الفنّ التّشكيلي، دار الطّلائع للنّشر والتّوزيع، ط 1، مجلّد 1، 1998.

46. جمال قطب، الفنّ والحرب–عندما يستلهم الفنانون في إبداعاتهم حروب التاريخ ومواقف البطولة والأحداث الساخنة–، منشورات مكتبة مصر، الطبعة الثانية، 1998.

47. جميل حمداوي، السّيميولوجيا بين النّظرية والتّطبيق، الوراق للنّشر والتّوزيع، ط1، عمّان –الأردن–، 2011.

48. جميلة فليسي قنديل، ديوان الفن– قاموس الفنانين والرسامين والنحاتين والمصممين الجزائريين–، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الوكالة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.

49. جودت فخر الدّين، منهج البلاغة، ملحق جريدة الأهرام، مصر، 2001.

50. جون ميرل ورالف لوينشتاين: الإعلام وسيلة ورسالة، ترجمة ساعد خضر الحارثي، الرياض، دار المريخ للنشر،ط2 ،1989.

51. جيرار دولودال، جوويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، سوريا، 2004.

52. حسن سعيد وآخرون، الموسوعة الثقافية، ج1، مكتبة العلم والإيمان، 1999.

53. حسن محمد حسن، الفنّ التّشكيلي المعاصر، دار المعارف، د ط، مصر، 1985.

54. خليل محمد الكوفحي، مهارات الفنون التشكيلية، عالم الكتاب الحديث، أربد–الأردن–، 2006.

55. دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السّيميولوجيا، تر: عبد الحميد بورايو، سلسلة الدروس في اللغات والآداب، ديوان المطبوعات، الجزائر، 1995.

56. دواير فرانسيس وديفيد مايك مور، الثقافة البصرية والتّعلّم البصري، ترجمة نبيل عزمي، مكتبة بيروت، القاهرة، 2007.

57. ديوي جون، الفن خبرة، تر: زكرياء إبراهيم، مراجعة: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963.

58. رشدان أحمد حافظ، التّصميم في الفن التّشكيلي، عالم الكتب، دط، القاهرة، 1994.

59. رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النّظرية والتّطبيق، دار قربة للنشر والتوزيع، ط1، المحمدية، الجزائر، 2012.

60. رمزي العربي، التّصميم الجرافيكي، دار اليوسف للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، عمان، 2005.

61. رمضان الصّباغ، عناصر العمل الفني – دراسة جمالية–، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 1999.

62. روبرت جولد ووتر، الفن والفنانون، ترجمة: د.مصطفى الصاوي، د ط، مصر، 1980.

63. روبرت سي هولوب، نظرية الاستقبال رؤية نقدية، تر: رعد عبد الجليل، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سوريا –، دط، 1992.

64. رولان بارث، بلاغة الصورة في قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة : عمر أوكان، أفريقيا الشرق، المغرب، 1994.

65. رولان بارث، صور مؤثّرة في كتاب أسطوريات، تر: قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996.

66. روبرت شولز، السيمياء والتّأويل، تر: سعيد الغانجي، دار الكتاب العربي، مصر، دت.

67. رياض عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، ط 3، القاهرة، 1995.

68. ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002.

69. زكي بوزيد، الأمير عبد القادر – ملحمة الحكمة–، منشورات زكي بوزيد، ص 54 (أوجين دوسيفري– نابليون الثالث وعبد القادر– مارتنون 1853).

70. زكي بوزيد، الأمير عبد القادر– ملحمة الحكمة– منشورات زكي بوزيد.(كاتب ياسين، عبد القادر واستقلال الجزائر، منشورات النّهضة، الجزائر، 1948).

71. زكي بوزيد، الأمير عبد القادر، ملحمة الحكمة، منشورات CPS ، رياض الفتح، مركز الفنون – رواق الخدمات –، الجزائر، دتا.

72. زكي محمد حسن، في الفنون الإسلامية، دار الرائد العربي، د ط، بيروت، 1981.

73. زينات بيطار، غواية الصورة – النقد والفن (تحولات القيم والأساليب والروح)–، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط1، 1999.

74. ساعد ساعد وعبيدة صبطي، الصورة الصّحفية – دراسة سيميولوجية –، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، 2011.

75. سامية جابر محمد، الاتصال الجماهيري والمجتمع الحديث (النظرية والتطبيق)، دار المعرفة الجامعية، دط، الإسكندرية، دت.

76. سعاد عالمي، مفهوم الصّورة عند ريجيس دوبري، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2004.

77. سعيد بن كراد ، السّيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزّمن، الدّار البيضاء، المغرب، 2003.

78. سعيد بن كراد ، سيميائيات الصّورة الإشهاريّة – الإشهار والتّمثّلات الثّقافيّة–، دار الأمان، ط1، الرباط، 2016.

79. سعيد توفيق، الخاطرات – التّأمّلات الأولى في ظاهرات الحياة والوجود –، دار العين للنّشر، ط1، 2012.

80. سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميولوجيا –أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثّقافة–، دار إلياس العصرية، القاهرة، دت.

81. شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، تر: أبو القاسم سعد الله، الدار التونسية للنشر، تونس، 1974.

82. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة (السلبيات والإيجابيات)، عالم المعرفة، 1999.

83. شوقي إسماعيل، التصميم عناصره وأسسه في الفن التشكيلي، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، دط، مصر، 2006.

84. شوقي إسماعيل، الفنّ والتّصميم، دط، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر، 1999.

85. شولز روبرت، السيمياء والتّأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، دط، 1994.

86. صالح بن قربة، دراسة: الرايات والأعلام في التاريخ العسكري الإسلامي، من خلال المصادر التاريخية والأثرية، مجلة دعوة الحق– وزارة الأوقاف الأوقاف والشؤون الإسلامية المغربية، العدد 370، أكتوبر–نوفمبر–ديسمبر، 2002.

87. طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصّورة التّشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، جامعة السّودان للعلوم والتكنولوجية، قسم التّلوين – كليّة الفنون الجميلة والتّطبيقية – العدد الأوّل، يوليو 2012.

88. عادل الصلح، سطور من الرّسالة: تاريخ حركة استقلالية قامت في المشرق العربي سنة 1877، تقديم وتعليق: صم منور، بيروت، 1966م.

89. عادل فاخوري، السّيمياء عند بورس، في: عبد الله قدّور، سيميولوجية الصّورة، مؤسسة الورق للنّشر والتّوزيع، 2008.

90. عبد الباسط سليمان، سحر التّصوير فنّ وإعلام، الدّار الثّقافيّة للنّشر، دط، القاهرة، دتا.

91. عبد الحق بلعابد، سيميائيات الصّورة بين القراءة وفتوحات التأويل، جامعة الجزائر، 2007.

92. عبد الحليم فتح الباب، التصميم في التشكيل الفني، عالم الكتب، القاهرة ، 1994.

93. عبد الحميد بورايو، مدخل إلى السيميولوجيا (نص– صورة)، ديوان مطبوعات الجامعية، جامعة الجزائر، 1995

94. عبد الرّحمن النشّار، محمود المعاطي، أسس التّصميم، مطبعة جامعة السّرطان قابوس، بموقعها الإلكتروني، دت.

95. عبد الرحمن المصري، شوقي شوكيني، فن النحت، دار الأمل، القاهرة، 1990.

96. عبد الرحمن ابن خلدون، المقدّمة، دار الجيل، بيروت، دط، دت.

97. عبد الرحمن بن عمار، الصورة والرأي العام (السلطة الخامسة دراسة سيميولوجية)، منشورات بغدادي، الجزائر، دت.

98. عبد الرّزاق بن السبع، الأمير عبد القادر وأدبه، مؤسّسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشّعري، د.ط، دت.

99. عبد العزيز النجار، العلاقات العامة- مدخل بيئي -، المكتب الجامعي العربي الحديث، مصر، د ط، 1993.

100. عبد العظيم الفرجاني، التربية التكنولوجية وتكنولوجيا التربية، دار غريب، د ط، القاهرة، 1997.

101. عبد الغني النوري وعبد الغني عبود، نحو فلسفة عربية للتربية، ط 2، دار الفكر العربي، القاهرة ، 1979.

102. عبد الفتاح رياض، التّكوين في الفنون التّشكيلية، دار النّهضة العربية، دط، 1973.

103. عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق عبد المنعم خفاجي، موفم للنشر، د.ط، الجزائر، 1991.

104. عبد المنعم علي محمد، الثقافة البصرية، دار البشرى، دط، القاهرة، 2000.

105. عبد الوهاب بن أحمد الشعراني، لطائف المنن والأخلاق في وجوب التحدّث بنعمة الله على الإطلاق، ج2، مطبعة الميمنة، مصر، 1903.

106. عبد كيوان، أصول الرسم والتلوين، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، ط 1، بيروت- لبنان-، 2000.

107. عبيدة الصبطي وكلثوم مسعودي، مدخل إلى العلاقات العامة، دار الخلدونية، دط، الجزائر، 2010.

108. عبيدة صبطي، فؤاد شعبان، تاريخ وسائل الاتّصال وتكنولوجياته الحديثة، دار الخلدونية، 2011

109. عز الدّين شموط، لغة الفنّ التّشكيلي-علم الإشارات البصرية-، دار كنعان للدراسات، دط، دمشق، 1993.

110. عشراتي سليمان، الأمير عبد القادر السياسي، ط 2، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004.

111. عشراتي سليمان، الأمير عبد القادر مدخل إلى تحليل الخطاب الشعري في محطة المابعد، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، وهران،2002.

112. عطا الله محمود سامي، السينما وفنون التلفزيون، الدار المصرية اللبنانية، دط، القاهرة، 1997.

113. عطية، السيد عبد الحميد غبّاري، محمد سلام، الاتّصال ووسائله بين النظرية والتّطبيق، د ط، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 1991.

114. عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية – دراسة في جماليات السينما –، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت – لبنان –، 2001.

115. علي الحمادي، لا تكن شبحاً، دار ابن حزم، ط3، بيروت، 2000.

116. علي عجوة، العلاقات العامة والصورة الذهنية، عالم الكتب، القاهرة، د ط، 2003.

117. علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، د ط، القاهرة، 1997.

118. غانتشيف غيورغي، الفن والوعي– دراسات في تاريخ الصورة الفنية–، ترجمة نوفل نيوف، عالم المعرفة، الكويت، 1990.

119. غراب يوسف خليفة، المدخل للتّذوق والنّقد الفنّي، دار أسامة، الرّياض، 2001.

120. فؤاد صالح السّيّد، الأمير عبد القادر الجزائري متصوّفا وشاعرا، المؤسّسة الوطنية للكتاب، 1985.

121. فتحي دردار، الأمير عبد القادر الجزائري (بطل المقاومة الجزائرية 1832– 1847)، دط، الجزائر، 2001.

122. فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنة العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النّصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986.

123. فرقاني جازية، الترجمة بين التلقي والتأويل، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، جامعة وهران، ط1، الجزائر، 2013.

124. فلوبير، بيانات الواقعيين الفرنسيين الأدبية، دار الكتاب، لينغراد، 1925.

125. فيليب سيرنج، الرموز في الفن، الأديان والحياة، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط1، سوريا، 1992.

126. فيشر أرنست، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة، 1981.

127. قاسم سيزا، السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد –في مدخل إلى السيميوطيقا–، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986.

128. قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصّورة – مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية–، الوراق للنشر والتوزيع، 2008.

129. قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة – مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم–، دار الغرب للنّشر، وهران –الجزائر–، 2005.

130. كاتب ياسين، الأمير عبد القادر واستقلال الجزائر، تر: محمد هناد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

131. كاجان، الفن والاستقبال الفني، تر: عدنان مدانات، دار ابن خلدون، ط1، 1982.

132. كريم ناصح الخالدي، الخطاب النّفسي في القرآن الكريم – دراسة دلالية أسلوبية –، دار صفا للّطباعة والنّشر، عمّان – الأردن –، ط1، 2017.

133. كورك جاكوب، اللغة في الأدب الحديث –الحداثة والتجريب–، تر: ليون يوسف ، درا المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989.

134. لدان يراون، ترجمة: سميّة محمد عبد ربّه، شفرة دافنشي، الدّار العربية للعلوم، د ط، دت.

135. مارسيلو داسكال،الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة،تر:حميد أحميداني وآخرون، الدار البيضاء،المغرب، دط، دت.

136. مانع بن حماد الجهني، الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة، ط3، دار الندوة العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، ط04 ، ج2، الرياض، 1998.

137. محسن محمد عطية، الفنون والإنسان، دار الفكر العربي، دط، القاهرة، 2002.

138. محمد الماكري، الشّكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، 1991.

139. محمد المتقن، في مفهومي القراءة والتأويل، عالم الفكر، المجلد 32، 2004.

140. محمد السّيد الوزير، الأمير عبد القادر الجزائري ثقافته وأثرها في أدبه، مكتبة الملك فيصل الإسلامية، د.ط، 1984م.

141. محمد بلاسم، الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، دط، الأردن، 2008.

142. محمد بن سعيد الجزائري، الأمير عبد القادر والجمعية الماسونية، مجلّة الحقائق، مج2، ج2،دمشق، 1929.

143. محمد بن عبد القادر الجزائري، تحفة الزّائر في تاريخ الجزائر والأمير عبد القادر، شرح وتعليق: د.ممدوح حقي، دار اليقظة العربية، بيروت، ط2، ج2، 1964.

144. محمد بن عبد القادر، تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادر وأخبار الجزائر(سيرته القلمية)، ج2، المطبعة التجارية، الإسكندرية، 1903

145. محمد طه الحجازي، جوانب من الحياة العقلية والأدبية في الجزائر، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1968.

146. محمد عزت مصطفى، قصة الفن التشكيلي في العالم القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1996.

147. محمد كشكاش، لغة العيون – حقيقتها وأغراضها مفرداتها وألفاظها–، المكتبة العصريّة، صيدا –بيروت–، ط1، دت.

148. محمد كعوان، التّأويل وخطاب الرمز، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ط 1، قسنطينة – الجزائر–، 2010.

149. محمد محمود بني يونس، سيكولوجيا الواقعية والانفعالات، دار المسيرة، ط 1، عمان، 2007.

150. محمد مراد بركات، الأمير عبد القادر الجزائري المجاهد الصّوفي، دار النّشر الإلكتروني، جامعة عين شمس، كلية التربية، مصر، دتا.

151. محمد ناصر، منتخبات من شعر الأمير عبد القادر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، د.ط، الجزائر، دت.

152. محمود أدهم، مقدمة إلى الصحافة المصورة– الصورة وسيلة اتصال–، دط، دار البيضاء، المغرب، دت.

153. محمود بسيوني، أسرار الفنّ التّشكيلي، عالم الكتب، د ط، القاهرة، 1994.

154. محمود بقشيش، الفنّان حسين بيكار، الهيئة المصرية العامة للكتاب والجمعية المصرية للنّقّاد ، دط، القاهرة، 1993.

155. مصطفى خياطي، علاقات الأمير عبد القادر مع اليهود 1832–1847، تر: أمينة شيخ، منشورات ANEP، المؤسسة الوطنية للاتصال النشر والإشهار، 2013.

156. مهدي أسعد عرار، البيان بلا لسان –دراسة في لغة الجسد–، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007.

157. ميلود حبيبي، بيداغوجية التلقي واستراتيجيات التعلم –كلية علوم التربية– الرباط ، كتاب من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، جامعة محمد الخامس، 1995.

158. ناصر الدين سعيدوني، النظام المالي للجزائر في أواخر العهد العثماني، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ،دت .

159. ناصر الدّين سعيدوني، عصر الأمير عبد القادر الجزائري، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود، د.ط، البابطين للإبداع الشّعري، الكويت، 2000.

160. نزار أباظة، الأمير عبد القادر الجزائري العالم المجاهد ، دار الفكر المعاصر، ط 1 ، بيروت– لبنان–، 1994.

161. نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإيقاع الثقافية الوطنية، ط1، الجزائر، 2003.

162. نعمت إسماعيل، فنون الغرب في العصور الوسطى، دار نهضة مصر، دار المعارف، دط، مصر، 1976.

163. نعيمة واكد، الدلالة الأيقونية والدلالة اللغوية في الرسالة الإعلامية، طاكسج كوم، د.ط، الجزائر، 2012.

164. هربرت ريد، التربية عن ريق الفن، تر: عبد العزيز توفيق جاويد، الهيئة العامة للكتب، طبعة جامعة القاهرة، 1996.

165. هربت ريد، الفنّ والمجتمع، تر: فتح السباب عبد الحليم، راجعه محمد يوسف همّام، مطبعة شباب محمد، دت.

166. هربرت ريد، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة، 1998.

167. يوسف الأقصري، كيف تتكلم وتتحاور بطريقة أفضل، دار اللطائف، ط 1، القاهرة، 2002.

168. ياسين عبد الناصر، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2006م.

169. يحيى بوعزيز، أعلام الفكر والثّقافة في الجزائر المحروسة، ج 2، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1995.

170. يحيى بوعزيز، الأمير عبد القادر رائد الكفاح الجزائري، دار الكتاب الجزائري، ط 2، مطابع دار الفكر، دمشق، 1964.

171. يحيى بوعزيز، ثورات الجزائر في القرنين 19-20، ط 1، دار البعث، الجزائر، 1980.

172. يوهان كارل بيرنيت، الأمير عبد القادر، ترجمة تاريخية، شركة دار الأمة للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2008.

المجلات والدوريات:

1. أحمد جاب الله، الصورة في سيميولوجيا التّواصل، قسم الأدب العربي- كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية – جامعة محمد لخضر (الملتقى الوطني الرّابع " السّيمياء والنص الأدبي").

2. الطّاهر بن عائشة، الجوانب الحسّاسة في حياة الأمير عبد القادر، مجلّة ألوان الجزائر، العدد54، 1983.

3. الطاهر روابيية، سيميائيات التّواصل الفنّي، مجلة عالم الفكر، المجلّد 35، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، 2007.

4. إيريت روغوف، دراسة الثّقافة البصريّة، ترجمة شاكر عبد الحميد، مجلّة فصول، عدد62، 2003.

5. إيمانويل فريس وبرنار موارليس، قضايا أدبية عامة، تر: لطيف زيتوني، عالم المعرفة، العدد 300.

6. بلقاسم دفة، علم السّيمياء والعنوان في النّص الأدبي، الملتقى الوطني الأوّل " السّيمياء والنّص الأدبي"، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2000.

7. جلال خشاب، تجليات الموروث في الخطاب الإشهاري العربي، أعمال الملتقى الدولي الخامس " السّيمياء والنّص الأدبي"، جامعة بسكرة.

8. جمال أردان، المنظوريّة والتّمثيل (مقاربة فلسفية لمفاهيم المكان والرّؤية في فنّ الرّسم)، مجلة فكر ونقد، ع 13، السنة الثانية، المغرب، نوفمبر 1998.

9. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد3، المجلد 25 آذار 1997.

10. حسن حنفي، عالم الأشياء أم عالم الصور، مجلة فصول، عدد62، 2003.

11. رابح تركي، من أعلام الجهاد الإسلامي في الجزائر– الأمير عبد القادر وأثر البيئة الثقافية والتّربية الّتي نشأ فيها في تكوين شخصيّته–، مجلّة الثّقافة، العدد 88، 15(جويلية – أوت) 1985.

12. شاكر عبد الحميد، التّفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجيّة التّذوق الفنّي)، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، عدد 267، مارس 2001.

13. عائشة حنفي، البنود والأعلام البحرية بالجزائر في العهد العثماني، دراسات تراثية، العدد 5، الجزء 2، 2014.

14. عبد الحق بلعابد، سيميائيّات الصّورة بين آليّات القراءة وفتوحات التّأويل، مداخلة في مؤتمر فيلادلفيا الدّولي الثّاني عشر بعنوان ثقافة الصّورة، 27– 24 أفريل 2007.

15. عبد العالي بوطيّب، آليات الخطاب الإشهاري – الصّورة الثّابتة أنموذجا–، مجلة علامات، مجلّة ثقافيّة محكمة تعنى بالسّيميائيات والدراسات الأدبيّة الحديثة والتّرجمة، المغرب، العدد 18، 2002.

16. عبد اللطيف محمد سليمان، تقنية الطابع البريدي وصلتها بقيمته الفنية والحضارية، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد الثاني والعشرون، العدد الأول، 2006.

17. عبد الله آيت راشد، نظرية التلقي في الفنون التشكيلية نحو خلق نظرية عربية، الملحق الثقافي، يومية ثورة، دتا.

18. عبد الله عودة، الاتّصال الصّامت وعمقه التّأثيري في الآخرين في ضوء القرآن الكريم والسنة النبوية، مجلة المسلم المعاصر، مجلة فصلية محكمة، لبنان، العدد 112، 2004.

19. عبد الله خلف العسّاف، وظائف الصّورة الفنّية ومهامها، مجلة الوطن، الثلاثاء 26 رمضان 1425هـ/09 نوفمبر 2004، العدد(1502) السّنة الخامسة.

20. فواز يونس، محاولة لكسر الحاجز بين المتلقي والفن الجميل، كيف تتذوّق اللوحة؟، مجلة العربي، الكويت، العدد 511، يونيو 2001.

21. مارلين دمرجيان أفرام، معاني الألوان ورموزها، مجلّة الحداثة، مجلة فصلية تعنى بقضايا التراث الشعبي والحداثة، المجلّد 24، العددان 47 – 48، 2000.

22. محمد التونسي جكيب، إشكاليّة مقاربة النّص الموازي وتعدّد قراءته –عتبة العنوان نموذجا–، المؤتمر العلمي الدولي الأوّل، النّص بين التّحليل والتّأويل والتّلقي، 5– 6 أفريل 2006، مجلة جامعة الأقصى، مجلّة علميّة محكمة نصف سنوية، غزة –فلسطين–، الجزء الأوّل، جوان 2006.

23. محمد المعماري، الصّورة واللّغة (مقاربة سيميوطيقيّة)، مجلّة فكر ونقد،الرباط–المغرب– ، العدد13، نوفمبر 1998.

24. ياكوف اسبرغ، المنحنى السوسيولوجي في النقد الأدبي، ترجمة نوفل نيوف، مجلة الآداب الأجنبية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد1978.

الرسائل والأطروحات:

1. إبراهيم عبد الغني، دراسة تجريبية في تكوين الصورة، رسالة ماجستير، كلّية التّربية الفنّية، جامعة حلوان، 1984.

2. أبو زيد عبد الوهاب محمد ، التكوينات الفراغية في النحت الحديث ومدى الإفادة منها في التربية الفنية، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 1984.

3. أحمد عبد الله محمود سيد، مقارنة بعض تأثيرات الصّور الفوتوغرافية الملونة والصور الفوتوغرافية غير الملونة كوسائل تعليمية في دروس التذوق وتاريخ الفن في ميدان التربية الفنية، رسالة ماجستير، المعهد العالي للتربية الفنية، القاهرة – مصر–، 1972.

4. أسامة جميل عبد الغني ربايعة، لغة الجسد في القرآن الكريم، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، تحت إشراف د. عودة عبد الله، أطروحة مقدمة لاستكمال درجة الماجستير – قسم أصول الدين–، 2010، نابلس – فلسطين.

5. أسماء بن عبد الله ثقفان، جماليات الفن الشعبي العسيري ودوره في التنشيط السياحي من خلال اللوحة التّشكيلية، بحث مقدّم لاستكمل متطلبات الحصول على درجة الماجستير في الآداب، قسم التربية الفنية–كلية التربية–، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السّعودية، عمادة الدراسات العليا، 2008.

6. أمينة بلهاشمي، الرمز في الأدب الجزائري الحديث "رمز الحب والكراهية عند بعض الشعراء الجزائريين المحدثين"، مذكرة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة أبي بكر بلقايد بتلمسان، 2010–2011.

7. أمينة رقيق، رسالة دكتوراه موسومة بـ"بلاغة الخطاب المكتوب– دراسة لتقنيات الحرف واللون والصورة في خطاب الدعاية التجارية–، جامعة بسكرة، 2013– 2014.

8. إيمان عفان، دلالة الصورة الفنية– دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم–، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2004–2005.

9. سعدية محسن عايد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التّذوق الفني لدى المتلقي، كلية التربية، قسم التربية الفنية، جامعة أم القرى، دراسة مقدمة كمتطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير في التربية الفنية، تحت إشراف د. عبد العزيز علي الحجيلي، 2010م.

10. عبد الرحمن بن يحيى مرعي المغربي، العوامل المؤثرة في عملية الاتصال المباشر بين المتلقي والعمل الفني التشكيلي، رسالة ماجستير، تحت إشراف د. خالد الحمزة، كلية التربية– قسم التربية الفنية، جامعة أم القرى، بالسعودية، 2001–2002.

11. فايزة يخلف، دور الصّورة في التّوظيف الدّلالي للرّسالة الإعلانيّة–دراسة تحليليّة لعيّنة من إعلانات مجلّة الثّورة الإفريقيّة–، مذكّرة ماجستير في علوم الإعلام والاتّصال، جامعة الجزائر، 1996.

12. محمد الناصر، الصورة الشخصية وأبعادها الاجتماعية والنفسية في التصوير المصري القديم والحديث، رسالة دكتوراه– كلية الفنون الجميلة –، جامعة حلوان، 2001.

13. موسى الخميسي، الرّيادة في الفنّ التّشكيلي العربي –العراق أنموذجا–، رسالة ماجستير، تخصّص الفنون التّشكيلية، مجلس كلّية الآداب والتّربية الأكاديمية العربية، الدانمارك، قسم الفنون الجميلة، 2009.

المصادر والمراجع باللغات الأجنبية:

1. Abraham A.Molis avec la collaboration d'Elisabeth Rohmer, L'image : Communication fonctionnelle, France, Casterman, 1981.

2. Ahmed Bouyerdene, Abd El-Kader par ses contemporains fragments d'un portrait, Ibis press.

3. Ahmed Bouyerdene, La guerre et la paix –Abd el-Kader et la France-, collection bibliothèque du XIXe siécle, En partenariat avec la Fondation Napoléon, vendémiaire, 2017.

4. Alger des potographes, Edition: ACEPARcom Alger 2000.

5. A. Malraux - La création artistique- Skria, 1948.

6. Bernstein.B, Pedagogy, symbol, control and identity, 1996.

7. Bessaïh Boualem, De l'Emir Abdelkader à l'Imam Chamyl, Alger, Ed: Dahleb, 1997.

8. B. Étienne, Abdelkader, Paris, Hachette, 1994.

9. Blunt Lady Ann, Voyage en Arabie, Paris, Hachette, 1882.

10. Callow. J, Talking about visual texts with students. Reading online, retrieved july, from EBSCO full text database, 2003.

11. Charles-Henry-Churchill: La vie d'Abdelkader, Alger, Sned, 1974.

12. Cf. François Pouillon, « Échange agonistique et marché des valeurs artistiques : situation de la peinture en Algérie », in Gilbert Beaugé et Jean-François Clément (dir), L'image dans le monde arabe, Paris, CNRS Éditions, 1995.

13. Delacroix à Renoir - L'Algérie des peintres-,Manifestation "Djazair, une année de l'Algérie en France", Editions Hasan, Paris, 2003

14. Dominique Bernasconi, « Mythologie d'Abd el-Kader dans l'iconographie française au XIXe siècle », Gazette des Beaux -Arts, t. LXXVII, n° 1224, 197.

15. Dominique Serre -Floersheim, quand les images vous prennent au mot, organisation Eds,1993.

16. EXPOSITION DU CENTENAIRE DE LA CONQUÊTE DE L'ALGÉRIE 18 3 068- 1930. MAI-JUIN 1930 PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS (PETIT-PALAIS), CATALOGUE FRANCO SUR DEMANDE.

17. François Pouillon, Du témoignage : à propos de quelques portraits d'Abd el-Kader en Oriental.

18. EXPOSITION DU CENTENAIRE DE LA CONQUÊTE DE L'ALGÉRIE 18 3 068 - 1930.

19. Guinard Paul, Dauzats et Blanchard dans la peinture romantique, Paris, 1964.

20. G.Perry, A.Al.Dridge: Comics penguin book UK, 1975

21. Hage El-Badr, Des photographes à Damas, 1840-1918, Paris, Marval, 2000.

22. J.Besancenot, Costumes du Maroc, Edi sud, Aix-en-Provence, 1988.

23. J.Ray-Debove, Le Robert et l'international.

24. Karim Rouina, On en retrouve l'image dans une publication universitaire algérienne cf, Bibliographie raisonnée sur l'Émir Abdelkader, Oran, OPU, 1985.

25. Laurent gervereau, Voir comprendre -Analyser les images, Paris, Edition la découverte, 1997.

26. L.A Desmichels (général), Oran sous le commandement du général Desmichels, Paris, 1835.

27. Léon Roche, Trente-deux ans àtravers l'Islam (1832-1864), 2 vol, Paris, Firmin-Didot, 1884.

28. Louis Parrens, Traité de perspective d'aspect -2éme édit, Eyrolles, Paris,1989.

29. Louis Porcher, Introduction a une sémiotique des images, librairie Marcel-Didier, 1977.

30. Martine Joly : Introduction à l'analyse de l'image, Paris, Nathon,1994.

31. Mahfoud Kaddache, L'émir Abdelkader, Alger, Coll, Art et culture, SNED, 1974.

32. M.Joli, l'image et les signes, Paris, Armand Colin,2011 .

33. Nathalie Albou, François Rio, lectures méthodiques, ed.Ellipses Paris,1995

34. Nathalie Montel, Chantier du canal de Suez (1859-1869), Le portrait de l'ingénieur Laroche figure dans son ouvrage, Paris, Ed. In Forma/Presses des Ponts et Chaussées, 1998.

35. Pageaux, Daniel-Henri, Littératures et cultures en dialogue, L'Harmattan, Paris, 2007.

36. Umberto Eco : Kant et L'ornithorinque, Paris, Ed Grosset 1999.

37. Umberto Eco , La production des signes, Le livre de poche, Paris, 1992.

38. Yacine Kateb, Abdel Kader et l'indépendance Algérienne, Entreprise nationale du livre, Alger, 1984.

39. Yvline Baticle, Apprendre l'image, Magnad, 1986. Abraham A.Molis avec la collaboration d'Elisabeth Rohmer, L'image : Communication fonctionnelle, France, Casterman, 1981.

المجلات والدوريات باللغة الفرنسية:

1. Aya Sakkal, Dimensions spirituelles des portraits d'Abd el-Kader par deux artistes arabes contemporains : Hocine Ziani et Ismaël Kachtihi del Moral.

2. El-Djazai 'Groupe de presse et de comunication, L'Emir Abdel-Kader le fondateur de l'état Algérien,n°02 juin 2012.

3. Halim Boughida, Djohar Ferhaoui, et autres, Emissions de billets de banque Algériens et thèmes au revues Média Bank, n°22, 1996.

4. Louis-Adrien Berbrugger, « Voyage au camp d'Abd-el-Kader », Revue des Deux Mondes 15 août 1838, repris in Algérie 1830-1962, Maisonneuve et Larose, 1999.

5. Nodier Charles, Journal de l'expédition des portes de fer, Paris, 1844.

6. « Presse enfantine et images des colonies au XIXe siècle », communication lors de la journée d'études « Enfance et littérature – Colonies et colonisations » (ENS-INRP), 5 mai 2010, à paraître dans la revue Strenae

7. République Algérienne Démocratique et populaire, ministre de la poste et des technologies de l'information et de la communication, Nouvelle édition, Emir Abdel-Kader.

صفحات الأساتذة والباحثين على الأنترنيت:

1. سعيد بن كراد، السّيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، الفصل الرّابع: سيميولوجيا الأنساق البصريّة،–الصّورة أنموذجا–: http://www.saidbengrad.net/ouv/sca/sca5.htm

2. سعيد بن كراد، سيميولوجيا الأنساق البصرية – الصورة أنموذجا –، الشبكة العالمية للمعلومات، موقع سعيد بن كراد، ص: www.saidbengrad.net/ouv/sca/sca5.htm http: //

3. سيار الجميل، فلسفة الألوان – ما سيّد الألوان عند البشريّة ؟، الشبكة العالمية للمعلومات، موقع سيار الجميل، الصفحة : http://www.sayyaraljamil.com/arabic/viewarticle

4. حمد عبد للرحمن سبحانه، دليل علم لغة الجسد، من الموقع الكندي:

www.synerologie.com

5. مجلة الابتسامة، الموسوعة العلمية، العلوم المتخصّصة، علم النّفس "الألوان" بتاريخ:

30-10-2009، الموقع: http://www.ibtesama.com/vb/showthread-t_32050.html

6. حمد أكعبور، سيميولوجيا الخطاب البصري وإنتاج المعنى:مقاربة تواصليّة نقديّة، الخطاب البصري وتمظهرات المعنى:http://akaabour 1979.maktoobblog.com/267017

7. لوارن جيرفيرو https://fr.wikipedia.org/wiki/Laurent-Gervereau

8. محمود سعود، دلالات الأشكال والخطوط والألوان في الحضارات الإنسانيّة، منتديات فنون: http://www.fenon.com

9. مقاومة المقاومة هاني عبد الله:

http://www.islamtoday.net/articles /new_articles_content.cfm?

المواقع الإلكترونية:

1. Bernard Zamizet et Ahmed Silem, op.cit, Image.

2. Dominique - sene Florsheim: op. cit.

3. Encyclopedia Britannica, 1964, vol 18.

4. Encyclopedia of World Art .

5. E.Pellissier de Reynaud, op.cit, vol.II

6. http://www.mam-sy.org/id=150s.

7. https://mawdoo3.707.com

8. http://myriobiblos.gr/texts/french/contacts-weidle-symbole.html.L'icone: Image et symbole.

9. Judith Lazar, op, cit.

10. Khadda Mohamed, OP. Cit.

11. Laurent Gerveau-op.cit.

12. L.A.Berbrugger, op, cit.

13. Léon Roche, ibid; chap XXXIX.

14. Léon Roche, op.cit, chap XLV.

15. Maxime gorce, Raoul Mortier: op. cit.

16. Paul Azan (colonel), op.cit

17. RHP:// Said Bengrad.Free.fr

.

المقابلات والاتصالات:

1. الاتصال مباشرة بالفنان حسين زياني من خلال الفيسبوك وعبر بريده الإلكتروني.

2. مقابلة أجريت مع السيد بن دعماش عبد القادر، رئيس المجلس الوطني للآداب والفنون، بمكتبة الحامة، الجزائر العاصمة، يوم 05 نوفمبر 2017.

3. مقابلة شخصية مع المؤرخ الجزائري أحمد بويردن يوم 27- 11- 2018 بالمؤتمر الدولي الأوّل و الموسوم بـ: الأمير عبد القادر الجزائري بين ضفّتين – مدينة معسكر–.

4. مقابلة شخصية مع الفنان "بن ويس محمد" بمدينة معسكر إثر تظاهرة فنية أقيمت بالمدينة يوم:(27- 11- 2018).

5. مقابلة شخصية مع الفنان 'خالد خالدي' إثر تظاهرة فنية أقيمت على مستوى دار الثقافة 'عبد القادر علولة' بتلمسان.

6. مقابلة شخصية مع الفنّان" طالبي عبد الهادي" بمدينة معسكر إثر تظاهرة فنية أقيمت بالمدينة يوم:(27- 11- 2018).

7. مداخلة موسومة بـ" L'émir Abd-el-Kader, une figure de la relation" ألقاها الباحث ' أحمد بويردن' يوم 27- 11- 2018 بالمؤتمر الدولي الأوّل و الموسوم بـ.: الأمير عبد القادر الجزائري بين ضفّتين – مدينة معسكر–.

فهرس

الموضوعات

الجانب النظري

المحتويات ..... الصفحة

مقدمة.....أ

1.مدخل: مصطلحات الدّراسة..... **3**

1.1 الصّورة..... .....**3**

أ. الصّورة لغة..... **4**

ب. الصّورة اصطلاحا **6**

جـ. أنواع الصورة..... **10**

2.1 الصّورة الفنّية التّشكيليّة..... **11**

أ.اللّوحة الفنّية التّشكيلية..... **13**

ب.التّصوير الضّوئي (الصورة الفوتوغرافية)..... **13**

3.1 الوجه الإنساني: (الصورة الشّخصيّة – Portrait –) **14**

أ. المعنى اللّغوي..... **14**

ب. المعنى العلمي..... **15**

جـ. الأنماط الرّئيسية للبورتريه..... **16**

د. الهدف من الصّورة الشّخصيّة..... **16**

4.1 السّيميولوجيا..... **18**

5.1 العلامة..... **22**

أ.العلامات الأيقونة..... **26**

ب.العلامات الإشارية..... **26**

ج. العلامات الرّمزية..... **26**

6.1 التّلقّي..... 27
7.1 الوعي..... 28
ملخص الفصل الأوّل (الجانب النظري)..... 37
2. الفصل الأوّل: أبعاد الصّورة بصفتها خطابا بصريا..... 38
1.2 البعد الاتّصالي للصّورة..... 38
1.1.2 الصّورة عبر التّاريخ – الرّجل موضوعا تشكيليّا –..... 38
1.1.1.2 الدّلالة الرّمزية للرّجل موضوعا تشكيليا 40
أ. الدّلالة الرّمزية الدّينية للرّجل موضوعا تشكيليا 41
ب. الدّلالة الاجتماعية للرّجل في الأعمال الفنّية لدى بعض الحضارات 45
ت. الرجل كدلالة رمزيّة سياسيّة في الفنّ التّشكيلي لدى بعض الحضارات..... 49
2.1.1.2 الوجه الإنساني – البورتريه – 53
2.1.2 الصّورة كنظام دال..... 55
1.2.1.2 البعد التواصلي للصورة..... 57
2.2.1.2 أبعاد الصورة عند الأمير عبد القادر 59
3.2.1.2 الأبعاد الدلالية للصّورة..... 63
4.2.1.2 سيميولوجيا الصورة..... 65
3.1.2 الصّورة كمصطلح فنّي تشكيليّ..... 73
1.3.1.2 عناصر بناء الصّورة التّشكيليّة..... 76
1. الشّكل والأرضيّة..... 78
2. اللّون..... 78

3. المعتم والمضيء..... 79
4. النّقطة..... 81
5. الخطّ..... 82
6. المساحة..... 82
7. القيـم السّطحية (الملمس)..... 83
8. الفراغ..... 84
9. الضّوء والظّـلّ..... 85
10. التّوافق والتّباين..... 87

2.3.1.2 الأسس والقواعد الجمالية في العمل الفنـي 87
1. الوحدة..... 87
2. التّنوّع..... 88
3. الإيقاع..... 89
4.التّوازن..... 89
5. السّيادة (نقطة الارتكاز أو النّقطة المحوريّة) 90
6. الحركة 91
7. النّسبة والـتّناسب..... 92
8. الفضاء والعمق..... 93
9. المـنظور..... 94

3.3.1.2 الصّورة التّشكيليّة – الدّلالة والإيحاء – 94

أ. الإطـار..... 95
ب. زاوية النّظر..... 96

ت. التّنظيم الدّاخلي..... 96
ج. التّنظيم الجماليّ..... 96
د. اللّون..... 96
1. دلالات الألوان..... 97
2. دلالة الألوان من خلال بعض الديانات..... 100
3. دلالات الألوان من النّاحية النّفسيّة..... 103
ر. الخطّ..... 104
1. الخطوط الرأسية..... 104
2. الخطوط الأفقية..... 104
3. الخطوط المنكسرة..... 105
4. الخطوط المائلة..... 105
5. الخطوط المنحنية..... 105
6. الخطوط الدّائرية..... 106
هـ. الشّكل..... 107
ل. الضوء..... 109
4.3.1.2 البنيات الدلالية في العمل الفني..... 110
أ. الرّمـــــز..... 111
1. الرّموز اللّغوية..... 111
2. الرّموز البصريّة الثّابتة..... 111
3. خصائص الرمز..... 112
ملخص الفصل الثّاني (الجانب النظري)..... 115
2. الفصل الثّاني: آليات إنتاج الصّورة التّشكيليّة وقراءتها..... 116

1.2 التّلقّي والسّياقات الثّقافيّة 116
1.1.2 مظاهر الفنّ من حيث صلته بالمجتمع 117
2.1.2 مسألة الذوق وعلاقتها بالثقافة البصرية للمجتمع 122
3.1.2 النقــد الفنـــي..... 128
4.1.2 عمليّة الاتّصال وعلاقتها بثقافة الصورة الفنّية التّشكيلية 130
1.4.1.2. عناصر الاتّصال..... 131
2.4.1.2 اتجاهات التّلقي..... 133
3.4.1.2 أنواع المتلقي..... 135
2.2 تحوّلات العلاقة بين الوعي والواقع وأثره في قراءة الصّورة التّشكيليّة 136
1.2.2 الصّـورة الذّهـنـيـّة..... 139
2.2.2 الأسلوب: Style – مفهومه وأنواعه – 143
3.2.2 قــراءة الصـورة الفنّية التّشكيليــة..... 145
1.3.2.2 التّحليل السّيميائي للصّورة (النّصّ البصري) 147
2.3.2.2 آليات قراءة الصّورة..... 148
أ. طبيعة الصّورة..... 149
ب. مكوّنات الصّورة..... 149
ج. تأويل الصّورة..... 151
3.3.2.2 الشّخصيات كموضوع في الأعمال الفنّية – لغة الجسد – 153
أ. العلاقة بين علم الفراسة وقراءة الصّورة الشخصية 156
ب. البعد السّيكولوجي للإنسان وأثره على تعابير الوجه 157
ج. التّركيب العضلي لوجه الإنسان وعلاقته بالتّركيب النّفسي 158

الجانب التطبيقي:

ملخص الفصل الأول (الجانب التطبيقي)..... 166

1. الفصل الأول: الأمير عبد القادر الجزائري فنيا 167

1.1 مختصر عن حياته..... 167

2.1 الوصف الفيزيائيّ للأمير 183

3.1 الجانب التّرميزي الّذي اصطنعته دولة الأمير عبد القادر 192

4.1 الأمير عبد القادر موضوعا في الأعمال الفنّية 197

1.4.1 فن النحت..... 197

2.4.1 التّصوير الفوتوغرافي..... 203

3.4.1 اللّوحات الفنّية التّشكيلية..... 210

4.4.1 الرسومات..... 223

5.4.1 على الأوسمة..... 228

6.4.1 الطّوابع البريدية..... 230

7.4.1 السينما..... 232

8.4.1 الملصقات وأغلفة الكتب والمجلات 234

9.4.1 المسكوكات..... 235

10.4.1 على الخشب..... 240

ملخص الفصل الثاني (الجانب التطبيقي)..... 243

2. الفصل الثاني : تحليل عينة الدّراسة..... 244

1.2 عينة الدراسة..... 244

2.2 موجز شبكة التحليل المعتمدة حسب " لوارن جيرفيرو" 245

1.2.2 الوصف..... 245
أ. الجانب التقني..... 245
ب. الجانب التشكيلي..... 246
2.2.2 دراسة المضمون – القراءة الثانية التضمينية – 246
3.2.2 نتائج التحليل..... 246
3.2 تحليل الأعمال الفنية (عينة الدراسة)..... 247
1.3.2 تحليل العمل الفني رقم01 (عبد القادر المُمثّل أثناء احتجازه في قلعة " أمبواز") للفنان "آنـج تيسيي"..... 247
2.3.2 تحليل العمل الفني رقم02 (بورتريه الأمير عبد القادر منظر أمامي) للفنان "دافيد ماكسيمْ 258
3.3.2 تحليل العمل الفني رقم03 (بورتريه الأمير عبد القادر) للفنان "ستانسلاو شليبوسكيْ 268
4.3.2 تحليل العمل الفني رقم04 (لويس نابليون الأمير – الرئيس (نابليون الثالث) يعلن للأمير عبد القادر إطلاق سراحه) للفنان "آنـج تيسيي" 278
5.3.2 تحليل العمل الفني رقم05 (الأمير عـبد القادر) للفنان الجزائري "محمد راســم" 299
4.2 الثوابت والمتغيّرات في صورة الأمير عـبد القادر 310
5.2 نتائج التّحليل..... 320
خاتـمة..... 326
ملحق الصور..... 335
قائمة المصادر والمراجع..... 423
- القرآن الكريم..... 423

- **الأحاديث النبويّة..... 423**
- **المعاجـــم..... 423**
- **المصادر والمراجع باللّغة العربية..... 423**
- **المجلات والدوريات باللغة العربية..... 438**
- **الرسائـل والأطروحات..... 440**
- **المصادر والمراجع باللغات الأجنبيـة..... 442**
- **المجلات والدوريات باللغة الفرنسية..... 445**
- **صفحات الأساتذة والباحثين على الإنترنيت..... 445**
- **المواقع الإلكترونية..... 446**
- **المقابلات والاتّصالات..... 447**

ملخص: إن الصورة الشخصية (البورتريه) صارت ذات أهمية بالغة من جميع النواحي الاجتماعية والسياسية... ذلك أنها تكتسي صبغة إيديولوجية انطلاقا من خصائصها الترميزية التي تكتنف وتتضمن قيم المجتمع وأعرافه، وهي إذ تتجاوز المكونات التشكيلية للصورة من خطوط وظلال وألوان، وتتعداها إلى مواقع أكثر بلاغة ذلك أن الصورة تعدت في جوهرها بلاغة الكلمات لأنها تبقى مفتوحة على التأويل المستمر ، ذلك ما دعا لاستعمال وسائل أكثر نجاعة في فهم الصورة وبث الأفكار والرسائل وتبديل الذهنيات وهدم الصور الذهنية وغرس الأحكام انطلاقا من الصورة الشخصية على غرار ما حدث مع شخصية الأمير عبد القادر الجزائري، ولذلك لا يمكننا بأي حال أن نتعامل مع الصورة بمحض النية على أنها نص بصري بريء، فطالما كانت الصور ذات حمولة إيديولوجية لابد من فهمها وغربلتها ومقارعتها بأدوات التحليل والنقد.

الكلمات المفتاحية: الفن التشكيلي، الصورة الشخصية (البورتريه)، الأمير عبد القادر الجزائري، العلامة الدلالة، الوعي، التلقي.

Abstract. The personal image (portraiture) has become significant from different social and political aspects. It acquires an ideological character based on its coding characteristics which include the values and norms of a society. It transcends the formative components of the lines image, shades and colours. The personal imagegoes beyond eloquent locations.It is because of the image in its essence exceeded the rhetoric of words and it remains open to constant interpretation. That is what is called for the use of more actual means in understanding the image, transmitting ideas and messages, changing mindsets, demolishing mental images and implanting judgments based on the personal image similar to what happened with the personality of Prince Algerian Abd-el-Kader, Therefore, we cannot in any way treat the image with direct intention as an innocent visual text, as long as the images have an ideological load that must be understood, filtered and compared with tools of analysis and criticism.

Key words: plastic art, portrait, Prince Algerian Abd-el-Kader, sign, signifier, awareness, reception.

Resumé :L'image personnelle (portrait) est devenue d'une grande importance sous tous les aspects sociaux et politiques ... car elle acquiert un caractère idéologique basé sur ses caractéristiques de codage qui englobent et incluent les valeurs et les normes de la société, car elle transcende les composantes formatives de l'image des lignes, des nuances et des couleurs, et l'étend à des endroits plus éloquents En effet, l'image a dépassé dans son essence la rhétorique des mots parce qu'elle reste ouverte à une interprétation continue. C'est ce qui a nécessité l'utilisation de moyens plus efficaces pour comprendre l'image, transmettre des idées et des messages, changer les mentalités, démolir les images mentales et implanter des jugements fondés sur l'image personnelle semblable à ce qui s'est passé avec la personnalité du l'Emire Abdul Qader al-Jazaery, Par conséquent, nous ne pouvons en aucun cas traiter l'image avec une intention pure comme un texte visuel innocent, tant que les images ont une charge idéologique qui doit être comprise, filtrée et comparée à des outils d'analyse et de critique

Les mots clés. Art plastique; Portrait; Emir Abd-El-Kader; Marque; Signification; Perception; Réception.