تجليات صورة الأمير عبد القادر الجزائري في الرسم الاستشراقي

The Image Of The El Emir Abd El Kader Aljazairi In Orientalist Painting

بوخاري سمية [1]* ، د. رحوي حسين [2]

[1] جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، soumiaboukhari@gmail.com

[2] جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، houcine.rahoui@univ-tlemcen.dz
مختبر بحث الفنون والدراسات الثقافية، جامعة تلمسان

تاريخ الاستلام:2020/03/08 تاريخ القبول:2020/04/14 تاريخ النشر:2020/06/28

الملخص: انطلاقا من أهمّيّة الصّورة الشّخصية (البورتريه) في النّواحي الاجتماعيّة والسّياسيّة، وجب إعادة الاعتبار إلى مكانتها التّرميزيّة ضمن قيم المجتمع وأعرافه. إذ لا يكمن أثر هذه الأخيرة (الصّورة الشّخصية) في الخطوط ولا في الظّلال والأبعاد والألوان فحسب، بل إنّ الأمر يتعدّاه إلى وسائل أكثر وقعا من النّاحية البلاغيّة –الجانب التّرميزي–؛ وكما يتّفق أغلب الباحثين على أنّ النّسق اللّغوي يبقى قاصرا أمام بلاغة الصّورة. فهذه التّقنيات تُعتمد في تمرير الأفكار وتبديل الذّهنيات وتحطيم الشّخصيات على غرار شخصية **الأمير عبد القادر الجزائري**. وعليه، لا يمكننا بأيّ حال من الأحوال التّعامل مع الصّورة الشّخصية على أنّها نصّ بريء، فالمعاني الإيحائيّة تتجلى في الإيديولوجيا الّتي تحملها هذه الصّورة.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشخصية (البورتريه)، الأمير عبد القادر الجزائري، الرسم الاستشراقي، العلامة، الدلالة.

Abstract:
Based on the importance of the portrait in the social, economic and political aspects, it is necessary to re-examine its symbolic status within the values and customs of local society. The effect of (the personal picture) is not only headed in the lines, the shadows, the dimensions and the colors, but it is also more rhetorical (the coding side). Researchers agree that the linguistic pattern remains limited comparing with the eloquence of the image.

* **المؤلف المرسل: بوخاري سمية،** soumiaboukhari@gmail.com

These technics are based on passing ideas, changing minds, destroying personalities, like we can examine in the case of portraits of the Algerian Prince Abd El Kader. Therefore, we can not in any way deal with the personal image as an innocent text. The suggestive meaning is reflected in the ideology that the picture carries.
Keywords: Portraits; Emir Abd El Kader Al-Jazairi; Orientalist Painting; Mark; Significance**.**

1. مقدمة:

لقد آن الأوان لنكوّن وعيا بصريّا وثقافة بالصّورة قصد الانخراط في حضارتنا وفهم لغتها وذلك على مستوى قراءتها وتأويليها. والصّورة الشخصية (البورتريه) سواء كانت صورة فوتوغرافية أو لوحة فنية تشكيلية دون غيرها من الصّور هي موضوع دراستنا، واختيارنا هذا مبني على قيمة الفن التّصويري في حدّ ذاته كنتاج بشري فريد، وعلى إمكاناته الفائقة في توصيل الرّسائـل والتّعبير عن شخصيّة الفنّان أو المصوّر وبيئته الاجتماعيّة والثّقافيّة والتّاريخيّة الّتي ينتمي إليها، إذ تشكّل الصّورة الفنّية مجالا ثريّا لوضع الأحاسيس والعواطف والتّأريخ للذّات وإن بشكل رمزي. ولأجـل هذه الغايــة، وغايــات أخرى، اخترع الإنسان التّصوير إلى جانب اللّغة حفاظا على ذكرياته التّاريخية ووجوده المادّي والفيزيقي ليكون شاهدا على لحظة قد عاشها هذا الإنسان بالفعل. والتّركيز في بحثنا هذا سيكون منصبّا على سيميائيّة الصّورة الشّخصية (البورتريه) نظريا، مع محاولة خلق تفاعل جدّي بين الدّراسة النّظريّة والتّطبيق على بعض لوحات **الأمير عبد القادر الجزائري**.

- **عرض مشكلة الدراسة:**

من خلال هذا البحث سنسعى تحديدا إلى معرفة ما الّذي يريد أن يبلّغه ويعبّر عنه هذا المصوّر أو الفنّان وراء ظاهر الصّورة الشّخصية (البورتريه) في أعماله الفنّية، هذا وقد وجدنا أنفسنا منقادين منهجيا إلى صياغة التساؤل الآتي:

ما هي الأبعاد الصّريحة والضّمنية الّتي يُعبّر عنها الفنان المستشرق في التّمثيل التّشكيلي لصورة الأمير عبد القادر الجزائري؟

- **الفرضيات**

✓ لقد باتت هذه الأعمال الفنّية سلاحا ذا حدّين إذ تحفظ جزء مهمّا من ذاكرة الشّعب من جهة، كما ينتاب بعضها اللّبس والتّزييف من جهة أخرى، فهي إعادة بناء للآخر وفق التّصور والمصلحة.

✓ إنّ الصورة تصوّر فردي أو جماعي تدخل فيه عوامل ثقافية وشعورية، موضوعية وذاتية، إذ تتكوّن الصّورة من خلال عوامل الاحتكاك والتّبادل والتّأثير والتّأثر.

- **أهداف البحث:**

يهدف البحث إلى الكشف عن البنية الفنّية للأعمال الفنية المتمثلة في الصور الشخصية ودلالاتها، التي تساهم في تكوين وعي بصريّ وإلمام ثقافيّ حول ما تحتويه هذه الأخيرة من لغة، حيث يقوم بناء كل عمل فنّي 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. فالمصوّر الضّوئي أو الفنّان التّشكيلي بمقدوره تحويل الواقع المطلق إلى واقع مختزل بصورة واحدة، وذلك بإحداث الحركة والخروج عن سياق الواقع المعتاد، إلى واقع تقني جديد، من خلال توظيف فن تصوير الشخصيات داخل اللوحة أو الصورة التشكيلية، أو على الجدارية، أو في منمنمة أو طابع بريدي، أو ملصقة إشهارية لفيلم سينمائي ...، بتركيبه للأفكار الّتي يحملها واختزالها في فكرة واحدة، وتنظيم مُكوناتها التّقنية والفنّية لعكس الوضع العام الّذي يراد التّعبير عنه.

- **منهجية البحث:**

تمثّل هذه الدّراسة إطارا نظريا منهجيا لقراءة الصّورة الفنّية بأسلوب مسحي بصري وتحليلي، وهو الأسلوب الأقرب لطبيعة المادة ورصد الظواهر، وعرض الأنموذج على أساس من البحث والمقاربة تماشيا مع هدف الدّراسة. استندنا فيه إلى معاينة بعض الأعمال الفنية التّشكيلية المنجزة حول الأمير **عبد القادر**، من أجل استشراف البائن والمأمول من فعلها الإيحائي. ولعلّ ما تبنى عليه هذه الدّراسة في إجراءاتها، كفيلة باستخلاص نتائج مفيدة تساهم في تسليط الضّوء على موضوع الصّورة.

2. تحديد المفاهيم:

تعيش الصّورة الفنّية خاصّة منعرجا هامّا في تاريخ حضارة التّمثيلات، وقد كانت ولا تزال من أبرز وسائل الاتّصال والتّعبير التّي اعتمدتها البشريّة، إذ تكشف الصّورة عن القيم الجمالية للشّخص الّذي أنتجها، وتقدّم لنا رؤية مختارة للواقع أو الموضوع وليس نسخة مطابقة، وهي بذلك تقدّم رؤية ذات تشكيل جمالي، يجسد من خلالها الفنان بصماته الفنّية، حيث يمكن للفنان أن يتحكم بالآلة في رسم خطوط متعرجة مثلا، أو إضافة لمسات تعبيرية على الموضوع المصوّر بعيدا عن تمثيل الأشياء كما هي في الواقع سواء من حيث الشّكل أو اللّون.

هذا وقد أشار الناقد **رولان بارت**[1] Roland Barthes في كتابه الموسوم بـ **بلاغة الصورة في قراءة جديدة للبلاغة القديمة**، إلى أنّ الصّورة إرسالية حاملة لإرسالية ثانية هي ما يسمّيها نسقا دلاليّا/تواصليّا أشدّ ارتباطا بالنّسق الفكري السّائد والقيم والدّلالات الّتي ينتجها هذا النّسق، فبالنّسبة إلى **بارت** إذا كانت اللّغة نتاج تواضع جماعي فهناك أيضا لغة تصويرية أو فوتوغرافية متواضع عليها تشتمل على علامات وقواعد ودلالات لها جذور في

التمثّلات الاجتماعية والأيدلوجية السّائدة، وبهذا المعنى يتمّ النّظر إلى النصّ البصري على أنّه مخزون من الاحتمالات الدّلالية ذات المعنى.

وإنّ رسم الوجوه أحد فروع التّصوير المهمّة تخصّصا ومقدرة بالنّسبة للفنّان فهي الّتي تضعه في منزلة رفيعة. فقدرة الفنّانين التّشكيليّين كانت تعتمد على إبراز إمكانياتهم الفنّيّة من خلال رسم الوجوه، ويعرّف هذا الأخير على أنّه:

2.1. البورتريه لغة: كلمة اشتقّت من أصل فعل لاتيني هو (Protraho)، واستخدمت في العصور الوسطى لتعني التّقليد والمحاكاة، وقد بدأ النّقاد التّفرقة بين البورتريه والتّقليد في منتصف القرن السّادس عشر، وفي ذلك ذكر **دانتي** Danty Vicenenco أنّ التّقليد يقوم على تصوير الأشياء كما هي، أما البورتريه فيصوره الفنان كيفما يرى أن يكون، و**الوجه** مفهوم أعم وأشمل من الصّورة الشّخصية لكونه يشملها بما تتضمّنه من تعبيرات، إذ يشمل الوجه جوانب تعبيرية وفنّية وجمالية. و**البورتريتيست** portraitiste هو الفنّان المختص في رسم الأشخاص'[2]، ويتشابه المعنى في الإنجليزية في كلمة 'the portrait، فهو تلوين أو رسم أو تصوير (فوتوغرافي) لشخص حقيقي، كبورتريه العائلات الملكية..'[3]، ولم نجد ذكر الكلمة في القواميس العربية القديمة، إلا ما ذكره **عفيف البهنسي** في كتابه **معجم الفن والعمارة**، بأن الكلمة تعني صورا شخصية[4]. هذا وإنّ" الوجه مفهوم أعم وأشمل من الصّورة الشّخصية لكونه يشملها بما تتضمّنه من تعبيرات"[5]، إذ يشمل الوجه جوانب تعبيرية فنّية وجمالية.

2.2. البورتريه اصطلاحا:

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)[6]. إنّ هذا التّعريف يصل بالصّورة الشّخصية إلى التّعميم ليكون أيّ وجه إنساني مرسوم يندرج تحت هذا المسمى، إذ نرى أنّه من الخطأ أن نطلق على أيّ صورة آدميّة اسم "بورتري" أو صورة شخصيّة، فهذه 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. هذا وقد عرفه **إيتيان سوريو** (1892–1979) Etienne Souriau على أنه "تصوير لعمل ثنائي الأبعاد، سواء بالرسم أو التلوين، وبطبيعة الحال تكون الشخصية الممثلة في المظهر الخارجي، محمّلة بالكثير من القرائن مثل الوضعية وشخصيته في تعبيرات الوجه والمشاعر التي تثير بالضرورة حياته الداخلية"[7].

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"[8]، وتجدر الإشارة إلى أنّ معظم هذا النوع من الصور الشخصية تخضع للفحص والتمحيص وبالتالي للتعديل في بعض ملامح الوجه، حتى تتلاءم هذه الأخيرة (الملامح) مع طبيعة الحدث.

3. تقنية الترميز في الصورة الشخصية (البورتريه):

لم تصبح الأعمال الفنّيّة الّتي تهتمّ بالسّياسة والنّقد السّياسي شائعة في التّصوير إلاّ في الرّبع الأوّل من القرن العشرين، فالأوضاع السّياسيّة جُسّدت في مضمون كثير من

الأعمال الفنّية وشكلها، وقد أكّد هذا وبقوّة في الثّورات الّتي تلت الحرب العالمية الأولى المصوّرون والشّعراء والموسيقيون سواء كانوا من أهل اليمين أو من أهل اليسار. كما أنّ التّصوير المكسيكيّ الّذي ظهر في السّنوات الّتي تلت عام 1920م يعدّ فنّا سياسيّا مثيرا بشكل غير عادي. حيث عرض الفنانون المكسيكيّون أمثال **أوروزكو** Orozko و**ريفيرا** Rivera... وغيرهم لوحات سياسيّة وأعمالا للحفر بنوع خاصّ صُمّمت لتطبع في أذهان النّاس مُثلا عليا معيّنة. ولم يقتصر هذا على اللوحات الفنية فقط، بل طال الصّور الفوتوغرافية أيضا حيث قدّم المصوّر الفرنسي **جاك دوكود هارون**Jack Docode harone سنة 1889م مختلف الطرق لتشويه الصّور الفوتوغرافية والّتي أطلق عليها مصطلح (التّحوّل)[9]، وكانت من أبرز تلك المحاولات طرق التّصوير من خلال نوعيات من الأسطح العاكسة. وقد استعملت هذه التّقنيات خاصة في تشويه البورتريهات، كما استخدمت في هذه الحقبة الزمنية من قبل العديد من المصوّرين.

فأيّ عمل فنّي له شكل ومضمون، والشّكل هو الهيكل العام الّذي يقوم عليه بناء العمل الفني، أما المضمون فهو المعنى والدّلالة الّتي يحملها هذا الشّكل في طيّاته وينقله إلى المتلقي الذي يشاهده. وإنّ ترتيب العناصر التّشكيليّة في العمل الفنّي لابدّ له أن يخضع لقانون يعمل على تنظيمه، ليحقّق اللّمسة الجماليّة الّتي تعدّ أساس كلّ تكوين هذا من جهة، ولتبليغ الرّسالة على أكمل وجه من جهة أخرى. فتركيب الصّورة هي مجموعة رموز بصريّة وألوان وأشكال وحركات تشكّل مجتمعة بنية دلاليّة لهذه الصّورة ... فالصورة هي أبعد من مجرد شبه بالموضوع ... وجلاء الصورة هو قانونها، ومع ذلك فهو بعيد المنال والاحتمال، لا نستطيع إثباته، ولا تجديده وذلك هو ما نسميه بالسيمياء...[10] وهذا ما يجعلها مفتوحة على التأويل ممعنة في التأجيل لفهم جوهرها.

ويعدّ الجسد أحد العناصر الفنّيّة الّتي يوظّفها الفنّان في أعماله الفنّيّة لبناء إرساليّته البصريّة، حيث يعبّر عن تمثّلاتنا البيولوجيّة والثّقافيّة، وهو الواجهة الّتي تفضح دواخلنا، وأداة لتحديد هويّاتنا، إنّه المبدأ المنظّم للفعل، وهو الهويّة الّتي بها نُعرف ونُدرك ونُصنّف... ولغة الجسد هي هذا المصطلح المركّب من كلمتين هما: "لغة"و"الجسد" مصطلح حديث، والمعرّف من قبل مجموعة من المعاصرين على أنّه" إشارات وإيماءات جسديّة ترسل رسالات محدّدة في مواقف وظروف مختلفة، تُظهر لك المشاعر الدّفينة .. فتصل من خلالها معلومات أو أفكار عن الشّخص الآخر.."[11].

وعليه، يمكن القول إنّ الجسد لغة- حسب أشكال الإيماءات الّتي يؤدّيها- لها قواعدها ومنهجيّتها الخاصّة في إنتاج الدّلالات[12]، كـ" أشكال الوضعيّة، والاستخدام الاستعاري لليدين ودلالات النّظرة، وشكل الجلوس وكذا اللّباس، والنّحافة والبدانة.. فكل ما يعود إلى هذه التّقنيات له موقع داخل السّجل الثّقافيّ- الاجتماعي الّذي يؤوّله ويمنحه دلالاته"[13]. 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..الخ، وتلك هي بعض المكوّنات التي تشكل العقل الجمعي للمجتمع أيضا، إذ تحمل في طيّاتها خصوصيّات المجتمع وأبعاده الدّينيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة[14]، يعمل الفضاء الفنّي على استغلالها لإبراز الشّخصيّة في شكل متميّز فتتضح هويّته، فالهويّة كما وصفها "سعيد بن كراد":"ليست رموزا أو صورا فحسب إنّها أيضا حضور في الفضاء وفي الزّمان وهي أيضا لباس وأكل..."[15].

فتقنيّة التّرميز إذن الّتي تدخل ضمن بلاغة الصّورة، منطلقها أنّ الصّورة الشّخصية حدث ثقافيّ دالّ، وشكل من أشكال التّعبير المجتمعي عن المواقف والسّلوكيّات والقيم.

وتوظيف عناصر بصريّة كالدّيكور والملبس أو الخلفيّات بمختلف أشكالها.. كلّ هذا يخدم فكرة العمل الفني ويوطّد المعنى لدى المتلقي. 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 نماذج محل التّمثيل اقتنت شخصيات مرموقة مُبيّنة أثر الصّورة الرّمزيّة في زعزعة كثير من النّظم الأخلاقيّة والثّقافيّة.

4. البورتريه نظامًا دالاً:

إنّ الصّورة الفنّية – كما رأينا– غالبا ما تعكس نيّة منفّذيها في تمرير رسائلهم، ومدلولاتها تتعدّد بتعدّد النّوايا والمتلقين لها، فطريقة تشكيل الموضوع تعكس حرص المصوّر أو الفنّان على تمرير رسالة معيّنة للمشاهدين، وفي كثير من الأحيان كانت الصّورة الفنّية (البورتريه) سببا في بروز الشّخص أو تهميشه.

وإنّ وجه الإنسان مثل أيّ مثير جمالي آخر به ما يحرّك في الفنّان نوازع الخلق ويحفّزه على استنطاق الأسرار بما يتيحه له أسلوبه الفنّي، و"لأنّ الأساليب متعدّدة فالنّتائج أيضا تكون كذلك، تبدأ من نقل الواقع وتنتهي أحيانا إلى التّحريف الكامل محتفظة بالرغم من ذلك – وبدرجات متفاوتة – بصلتها بالنّموذج الفردي المـــراد رسمه"[16]. ففلسفة هذه الصّور هي الحرص على وجود الشّبه،" والدافع عند الفنان لرسم وجهٍ ما دافع غير عادي، إذ لا بُدّ وأن يكون في حال شعورية خاصّة جدًا تدفعه ليسجّلها وهذا ما يوضح التنوّع للوجوه، على عكس الرسّامين الهُواة الذين يجلسون في الطريق لرسم الوجوه لزبائنهم من صور فوتوغرافية، لقاء مبلغ بسيط باستعمال حرفية النقل المباشر، دون الاهتمام بإبراز ملامح الشخصية وروحها"[17]، هذا وقد 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) حوارا بين إنسان وإنسان آخر، وتفاعلا بين الإنسان والوجدان، والّتي تتفاوت حدّتها وطبيعتها ليكون أساس العمل الفنّي تفاعلا 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. و"الفنون عامّة نصوص موجهة من مبدع إلى متلقّ، والنصّ لا يتشكّل من جسد اللّغة فحسب، بل إن اللّوحة والتمثال والقطع الموسيقية هي نصوص مختلفة في أدوات تشكيلها، فاللوحة التشكيلية تتكوّن من دلالات حاضرة تطفو على السّطح ودلالات غائبة مضمرة في البنية العميقة للوحة التشكيلية"[18]، 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. هذا وإنّ "التحليل السيميائي للوحة التشكيلية يخضع لقدرة المتلقي على التأويل، ومهارته والأدوات التي يمتلكها، كما يرتبط التحليل بقدرة الفنان على حشد العلامات السيميائية الدالة، من ألوان وخطوط وأشكال ورموز، لتكون مفاتيح للتحليل السيميائي"[19]. فكلّ القراءات الّتي تناولت الأعمال الفنّية والصّور؛ هي تأويلات يستحيل معها تطابق الصّورة مع المرجع، وأنّ قراءتنا للصّورة لا تعدّ القراءة الوحيدة والشّاملة، إذ كل 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).

وإنّنا نجد حقلا غنيّا مهمّا 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 –"[20]. 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، كما "يحتلّ الجسد مكانة مهمّة في حياتنا اليوميّة، إنّه المبدأ المنظّم للفعل، وهو الهويّة الّتي بها نُعرف ونُدرك ونُصنّف.."[21]، حيث يمثّل الجسد لغات – حسب أشكال الإيماءات الّتي يؤدّيها–، لها قواعدها ومنهجيّتها الخاصّة في إنتاج الدّلالات. وهذا ما لوحظ من خلال العديد من الأعمال الفنّية محل التّمثيل لصورة الأمير عبد القادر الجزائري المبيّنة لأثر الصّورة الرّمزيّة والتي ساهمت بعضها في زعزعة كثير من النّظم الأخلاقيّة والثّقافيّة.

5. دراسة سيميائية لبورتريه الأمير عبد القادر الجزائري:

من أجل تحقيق الهدف من البحث والمتمثّل في الكشف عن البنية الفنّية لهذه الأعمال الفنية وعن الرّسائل والدّلالات الّتي يمكن أن تحملها، ارتأينا تناول الطريقة الوصفية التحليلية (التأويلية) في تحليل عينة الدّراسة. ولغرض منح هذه الطريقة موضوعية أكبر عند التحليل، اعتمادنا أيضا على التّأويل السّيميولوجي الذي انتهجناه في استنطاق مكنون بعض بورتريهات **الأمير عبد القادر الجزائري**.

5-1 الأمير عبد القادر الجزائري في لوحة الفنان الفرنسي Ange Tissier

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 أربعينياته 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 خاصة عند المستشرقين. 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 تحليل لأهمّ الأعمال الفنّية الاستشراقية وأشهرها الّتي مثّلت صورته **(الأمير عبد القادر)**، وأمثلة ذلك لوحة الفنّان الفرنسي **آنج تيسييه**(1814-1876) Jean-Baptiste-Ange Tissier قيد الدراسة، والّتي تمثّل الأمير **عبد القادر** واقفا في صورة كاملة.

المسح البصري:

يقع العمل المنتخب في وضع رأسي على مساحة مستطيلة، قام فيه الفنّان بتمثيل الأمير عبد القادر وهو يقف في وضعيّة ثلاثيّة الأرباع داخل إحدى قاعات القصر، تزيّن أرضيّتها بلاطات خزفيّة مربّعة الشّكل اتّسمت بالبساطة بدون زخرفة، وقد اهتمّ الفنّان بإتّباع قواعد المنظور أثناء رسمها، وقد مثّله وهو يرتدي وقد مثّله وهو يرتدي قميصا باللّون الأخضر الدّاكن، وهو اللّون الّذي اتّخذه آل البيت والصوفيون شعارا لهم، وقد وضع على كتفيه برنسا أبيضا عريض الأكمام، يزدان بخطوط عموديّة من اللّون نفسه تظهر جليا بتأثير الضّوء والظّلال الخفيفة، ذلك أنّ نسيج البرنس متوسط السّمك والكثافة، يلفّ من حوله ويضع بعضها داخل حزام عريض، أبيض اللّون مشدود وبقوّة حول البطن. وقد ارتدى شالا أبيضا بسيطا من دون أيّ زخرفة، وينتعل حذاء ذا لون بنّي. ويظهر الأمير وقد بسط يده اليسرى بمسبّحة بنّية اللّون، في حين يمسك بيده اليمنى طرف رداء برنسه المنسدل من الجهة نفسها (جهة اليمين). 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 الرماديات الملونة داكنة مائلة إلى اللّون الأخضر الزّيتوني وهذا خاصة في تلوين السّتائر. كما يبدو أنّ للّون الأسود نصيب من أرضيّة العمل الفني حيث

الأمير عبد القادر أثناء احتجاز، بقلمة أمبواز للفنان جان باتيست أنج تيسيه، في 1853، زيت على قماش بقصر فرساي، مقاس 230.5/147.5 سم

المصدر: زكي بوزيد، الأمير عبد القادر ملحمة الحكمة،منشورات CPSللنشر، 2008، ص05.

أذيب وانتشر فيها خاصة على السّتائر وفي مناطق الظّلال. وإذا تأمّلنا ملامح الأمير نجدها ممثّلة بإتقان حيث نجح الفنّان في إبراز أوصاف **الأمير عبد القادر**. 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.

- ✓ **التحليل:**

تمثّل شخصيّة **الأمير عبد القادر** في هذا العمل الفنّي الجزء الأكبر، وقد وقعت في المركز (المستطيل الذّهبي)، استند الفنّان فيه إلى تصميم إشعاعي للدلالة على 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 وتوظيفا للضّوء والظّلال بشكل جيّد حتّى لا يحدث تشتيت في الرّؤية وهذا ما نجح فيه الفنّان.

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 ذي 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.

ويمكن القول إنّ هذا العمل الفنّي – الّذي تناول إحدى أبرز الشّخصيات في تاريخ الجزائر– غلب عليه الحس الإيماني المفعم بالرّوحيات الإيمانيّة الّتي يمتاز بها الأمير **عبد القادر**، فالملاحظ 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 التقليدي 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 الألوان خاصة.

هذا وفي ظلّ الظّروف العصيبة الّتي يعيشها شعبه تحت وطأة الاستعمار الفرنسيّ، وعلى الرّغم من كلّ المحن القاسية، حافظ الأمير **عبد القادر** على رصانة مظهره. وليس هناك شكّ في أنّ الفنّان قد وُفِّق إلى حد كبير– من خلال هذا العمل الفنّي– في التّعبير عن ملامح **الأمير عبد القادر**، حيث 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 بإخلاص عن الأمير وحاله الصّحية المتدهورة حيث قام معظم الفنانين المستشرقين بتجميل ملامح وجهه، ويجب التنويه عند هذا المستوى من البحث عن وجود " شهادة للمؤرخ الفرنسي **بلمار**[22] Bellemart Alexandre (1818–1885) 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"[23]. أمّا صفاته الجسمانية في هذا العمل الفني 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.

3.5.بورتريه الأمير عبد القادر للفنان الفرنسي ماكسيم دافيد MAXIME DAVID

✓ **المسح البصري:**

المصدر: زكي بوزيد، الأمير عبد القادر ملحمة الحكمة، الجزائر، منشورات CPS ، 2008، ص144.

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 وضعـــية ثلاثية الأرباع متّكئا على وسائد تبدو مستطيلة الشّكل حمراء اللّون، بسيطة من دون زخرفة. وقد أضفى الفنّان على وجه الأمير حيويّة واضحة تتجلّى في نظرته الّتي تتّسم بالقـــوّة والذّكاء. وقد كتب في الجانب الأيمن السّفلي من الصّـــورة بطريقة عموديّة من الأعلى إلى الأسفل ما نصّه: MAXIME DAVID JSSI AU CHATEAU D'AMBOISE.

وقد اعتمد الفنّان في هذا العمل الفنّي على تصميم هرمي فيه تتّخذ الكتلة الرّئيسية في اللّوحة والمتمثّلة في "**الأمير عبد القادر**" شكل المثلّث ويظهر ذلك بوضوح في هذا العمل الفنّي. وهذا ما يعطي دفعا يجبر المتلقي على توجيه نظره إلى أعلى الهرم وهو الرّأس.

✓ **التحليل:**

العمل الفنّي هو منمنمة **MINIATURE** على السّيراميك الممزوج بالعاج، مثّل فيها الفنّان **الأمير عبد القادر** في ثلاث وضعيات مختلفة: أمامية، جانبية وفي وضعية ثلاثية الأرباع. حيث تمّ رسم الأمير **عبد القادر** مباشرة من قبل الفنان **ماكسيم دافيد**(1798-1870) وهو بقلعة **أمبواز** عام 1852م، 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.

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"[24]. 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. مع ذلك وُسم الأمير في هذا العمل الفني ببياض الوجه وإسفاره وإشراقه" وهذا دليل في القرآن الكريم على البشر والسرور والرّضا على وجه المؤمن"[25].

والملاحظ جليا تواجد الصوف في لباس **الأمير عبد القادر** إذ تتدلى من أسفل برنسه. حيث وظفت الملابس الصوفية 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.

إذا تعدّ اللّوحة عملا جوهريا، وإنّ أكثر ما يلفت انتباهنا هو دقّة التّفاصيل رغم التصوير المصغر بحكم أنها منمنمة. هذا وقد عبّر الفنّان من خلالها عن رؤيته الخاصّة لشخصيّة الأمير **عبد القادر** الّذي يغلب عليها السّمات الإيمانية والرّوحية الّتي تميّزه عن غيره. فيظهر الهدوء جليا في استخدام الألوان الباردة إلى جانب عناصر الموضوع الّتي

تحاكي الرّموز الإيمانية والمتمثّلة في لغة العيون والزيّ الصّوفي الّذي يرتديه وملامحه وطريقة جلوسه الثّابتة مما يعطي انطباعا بالقوّة وهدوء الأعصاب والثّقة بالنّفس خاصّة.

ومن 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 الذي يقوّي روح الانتماء ويثير نزعة البقاء للفرد في حال التّعرّض للخطر إذ يعدّ إشارة إلى التّحدي والقوّة. 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..، فعلى الرّغم 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 وبالتّقوى والورع في الوقت نفسه.

هذا وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك العديد من شهود العيان الّذين أكّدوا الحال الصحّية المتدهورة للأمير **عبد القادر** 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، ففي بعض من 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 اشتكى همّه وحاله المزرية هذه في العديد من الأبيات الشّعرية خاصة الّتي كتبها في مدح الّنبي –عليه الصلاة والسلام– [26].

المصدر: مجلة مسالك،مجلة سداسية تصدر عن مؤسسة الأمير عبد القادر، فيفري 2012، ص12.

3.5 بورتريه الأمير عبد القادر للفنان البولوني Stanislaw Chlebowski

✓ **المسح البصري:**

يقع النّص 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 برنس أبيض اللّون. وإلى جانب اهتمام الفنّان برسم ثياب الأمير فقد اهتمّ أيضا بإبراز ملامح وجهه، خاصّة العينان والأنف المستقيم والشّارب واللّحية الكثيفة سوداء اللّون.

ولقد عالج الفنّان **ستانيسلاو شلابوسكي** (1835– 1884) مشكلة الفراغ فقام برسم عدّة عناصر في الخلفيّة أهمّها: إبراز التّفاصيل المعماريّة للقاعة الّتي يجلس فيها الأمير **عبد القادر** والّتي 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 ممثّلا بوضوح إضافة إلى بندقية مسندة إلى الجدار، تعلوها نافذة مستطيلة الشّكل معتّمة تظهر على يسار **الأمير عبد القادر**، فضلا عن

النّافذة الّتي تبدو متّسعة يتوسّطها شبّاك من الخشب (يشبه إلى حد ما المشربيات 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 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"[27]، ونستشف هذا من خلال سنة إنتاج هذا العمل الفني (1864- 1866) في وضعية مجابهة تأمّلية، يظهر على ملامحه الحزن والقلق. 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 الشّخصية الممثّلة في الصّورة. وإنّ من أهمّ هذه العلامات في هذه اللّوحة:

- **وضعية اليدين:** إنّ وضعية ذراعي وحتّى يدي **الأمير عبد القادر** في هذه الصّورة تدلّ 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"[28] أمّا "حكّ ظاهر اليد فينمّ على أنّ الشّخص غير راض عن الموقف ويشعر أنّه يفرض عليه"[29].
- **نظرة العيون:** لقد ذهب **هيس**Hesse في كتابه الموسوم ب**العين الفاضحة** إلى أنّ العين من أدقّ الوسائل وأفضلها بين وسائل الاتّصال الكثيرة الّتي يتمتّع بها الإنسان لإظهار

ما يعتمل في نفسه"[30]، ومن الواضح جدّا أنّ الأمير **عبد القادر** ومن خلال عيونه في هذه اللّوحة يبدو حزينا لرهافة حسّه ونبل أخلاقه وصفاء فكره، وفي الوقت نفسه نرى شحنة من القوّة والغضب وعدم الرّضا على الوضع الّذي هو فيه على الرّغم من تحرّره من الأسر، حيث حُرم من العودة إلى بلده الأم **الجزائر** وما ينتج عن ذلك من معاناة تتجلى في الحنين 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[31]. وبنزع المسبّحة من اللّوحة يقول **أحمد بويردن** نُزيل تجسيد الرّوح الصّوفية[32]، لأنه من خلال هذا الشّكل من الصّلاة (الذّكر) الّذي يُرمز له بالمسبّحة يقوم الإنسان بتجديد علاقته مع اللّه.
- **دلالة اللباس:** لقد برز ملمح الزّهد من خلال هذا الأخير (اللباس) ولونه الذي يمثّل 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 وانتهى إلى طريق مسدود. أمّا بخصوص اللون الرمادي المستخدم وبكثرة على الجدران، نرى أنّ الهدف من وراء استعماله كان التعتيم على الحقائق.
- **العلامات الرّمزيّة:** لإيصال رسائل محددة للمتلقّي أُستعمل في هذا العمل الفنّي عدّة ألوان وذلك حسب دلالتها: وقد استخدم **اللّون الأحمر** الّذي يسيطر على العمل الفنّي كدلالة 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 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..الخ.

- **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** 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 مَوْتَاكُم"[33] رواه البخاري ومسلم.

هذا ومن 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 ذي طابع إسلامي، وأيضا من خلال اللباس والتي تمخضت عن

بساطته المعاني الباطنية والروحية، ناهيك عن الألوان ورمزيتها خاصة منها الأبيض والأخضر.

- ✓ **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.

ومن جهة أخرى، فقد أدلى المؤرخ الجزائري **أحمد بويردن** أنّه عند التّمعن في اللّوحة الأصلية الموجودة بمتحف **كوندي دو شانتيلي** Condé de Chantilly نجد تفاصيل أخرى لا نجدها في هذه اللّوحة وهي وجود ميدالية على صدر الأمير **عبد القادر** وقد تمّ إزالتها؛ وهذه المسألة تستحق التّعمّق في البحث. وفي رأي الباحث **أحمد بويردن** أنّ **الدّوق دومال** Duc Daumal (1822-1897) 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"[34].

في حين أنّ معظم المصورين الفرنسيين خاصّة منهم الفوتوغرافيين الذين كانوا يصرّون 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". 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.

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، وبالتالي عكس الفنّان من خلالها الوضع المتأزّم الّذي عاشه الأمير أسيرا، وآلامه أثناء تلك الفترة العصيبة من تاريخ الجزائر؛ في ظلّ الأحداث الّتي كانت تعيشها بلاده من نكبات وحروب، وهو مكبل اليدين لا يستطيع تقديم يد العون ولا الدّعم الّذي يحتاجه وطنه.

الخاتمة:

الصورة إذن حامل ثقافي، ومكوّن من مكوّنات 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.

ومن خلال دراستنا للصورة الشخصية (البورتريه) من حيث الألوان والأزياء والتّعابير الإنسانية، توصّلنا إلى أنّ أدوارها تتأرجح بين الجماليّة والتّمثيليّة والدّلاليّة 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 خاصّة منها: التّرميز، والتّشكيل البصري. ووفقا لسيميولوجيا الأيقونة، فإنّ الصّورة الشخصية سواء كانت فوتوغرافية أو لوحة فنية هي نظام يحمل في الوقت نفسه المعنى والاتّصال ويمكن أن تعدّ إشارة أو أداة وظيفتها نقل الرّسائل.

وإنّ توظيف الشّخصيات في الصّورة سواء 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. فنظرة الغرب للعرب وخاصة الفرنسيين منهم كانت في معظم الأحيان مضلّلة 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..الخ، على غرار شخصية الأمير عبد القادر الجزائري – موضوع دراستنا–، الذي يعتبر علما من أعلام العروبة والإسلام والإنسانية قاطبة.

هذا، وقد توصلنا 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 الأعمال الفنية الاستشراقية حول الأمير **عبد القادر**، أنها قد ركزت وبشكل 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.

الهوامش:

1- رولان بارت، بلاغة الصورة في قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة : عمر أوكان، المغرب، إفريقيا الشرق،1994، ص. 12.

2- Alain Rey, Le Micro-Robert poche, Av, Parmentier, Paris, 1988, p.984.

3- Longman Active Study Dictionary Of English, Librairie du Liban, New impression , 1984, p.464.

4- عفيف البهنسي، معجم الفن والعمارة، ط.1، مجلد1، جامعة دمشق، سوريا، مكتبة لبنان ناشرون، 1995، ص.62.

5- أحلام يحيى فكري، التّعبير عن الوجه الإنساني في التّصوير المعاصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2014، ص.07.

6- أحلام يحيى فكري، التّعبير عن الوجه الإنساني في التّصوير المعاصر، المرجع نفسه، ص.14.

7- Anne Lariven, Le Portrait Au Musée Des Beaux-arts De Tours, Dossier Pédagogique, Académie d'Orléans -Tours, éducation nationale enseignement supérieur recherche, France, 2014, p.3.
(www.ac-orleans-tours.fr-actions culturelles-beaux arts)

8- قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة – مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، وهران، دار الغرب للنّشر، 2005، ص. 212.

9- برنارد مايرز، الفنون التّشكيليّة وكيف نتذوّقها، ترجمة: د. سعد المنصوري ومسعد القاضي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1952، ص.287.

10- رولان بارت، الغرفة المضيئة – تأمّلات في الفوتوغرافيا، ترجمة: هالة نمر، مراجعة أنور مغيث، إشراف جابر عصفور، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ط.1، 2010، ص.98.

11- محمد محمود بني يونس، سيكولوجيا الواقعية والانفعالات، دار المسيرة، ط.1، عمان، 2007، ص. 340.

12- بوطيب عبد العالي، آليات الخطاب الإشهاري – الصّورة الثّابتة أنموذجا، مجلة علامات (مجلّة ثقافيّة محكمة تعنى بالسّيميائيات والدراسات الأدبيّة الحديثة والتّرجمة، المغرب) العدد: 18، 2002، ص.122.

13- سعيد بنكراد، سيميائيات الصّورة الإشهاريّة – الإشهار والتّمثّلات الثّقافيّة، ط.1، الرباط، دار الأمان، 2016، ص.80.

14- أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقرئ، المصباح المنير في غريب الشّرح الكبير الرافعي، الجزء الأوّل والثّاني، ط.5، القاهرة، نظارة المعارف العمومية ، المطبعة الأميرية، 1922، ص.126.

15- سعيد بنكراد ، سيميائيات الصّورة الإشهاريّة – الإشهار والتّمثّلات الثّقافيّة، مرجع سابق، ص151.

16- توماس مونرو، التّطوّر في الفنون، ترجمة: عبد العزيز توفيق وآخرون، القاهرة، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، ج.1، 2014، ص.75.

17- عصمت داوستاشي، منمنمات ألف رسم ورسم: 210 رسم من 1962–2002، الإسكندرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د. ط، 2018، ص.04.

18- عمر عتيق، دراسات سيميائية في الفن التشكيلي، الأردن، دار دجلة، ط.1، 2017، ص. 13.

19- عمر عتيق، دراسات سيميائية في الفن التشكيلي، المرجع نفسه، ص.13–14.

20- برنارد مايرز، الفنون التّشكيليّة وكيف نتذوّقها، مرجع سابق، ص 272.

21- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ، الدار البيضاء، منشورات الزمان، 2003، ص. 124.

22-يذكر "**أحمد بويردن**" أن "**بلمار**" كانت لديه فكرة سلبيّة حول الأمير **عبد القادر** ثمّ تغيّرت نظرته بعد أن التقى به، حيث كتب في إحدى كتبه أنّه تفطّن لخطئه وقال أنّ الأمير رجل عظيم.

23- من خلال مقابلة شخصية مع الباحث **"أحمد بويردن"**، يوم 27- 11- 2018 بالمؤتمر الدولي الأوّل الموسوم بـ: الأمير عبد القادر الجزائري بين ضفّتين، جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر..

24-كريم ناصح الخالدي، الخطاب النّفسي في القرآن الكريم – دراسة دلالية أسلوبية ، عمّان الأردن، دار صفاء للّطباعة والنّشر، 2007، ص.83.

25-الزمخشري: أبو القاسم محمود بن عمر، الكشّاف عن غوامض التّنزيل وعيون الأقاويل، بيروت، دار الكتاب العربي، 1986، ص.399.

26-مقابلة شخصية مع المؤرخ الجزائري أحمد بويردن، مرجع سابق.

27- مقابلة شخصية مع المؤرخ الجزائري أحمد بويردن، المرجع نفسه.

28-آلان وباربارا بييز، المرجع الأكيد في لغة الجسد، المملكة العربية السّعودية، مكتبة جدير، ط.1، 2006، ص.101.

29-دليل علم لغة الجسد، ترجمة من الموقع الكندي: www.synerologie.com، الترجمة لـ محمد عبد للرحمن سبحانه.

30-مهدي أسعد عرار، البيان بلا لسان –دراسة في لغة الجسد، بيروت، دار الكتب العلمية، ط.1، 2007، ص.06.

31- Hage El-Badr, Des photographes à Damas : 1840-1918, Paris, Marval, 2000, p. 22.

32-من خلال مقابلة شخصية مع المؤرخ الجزائري أحمد بويردن، مرجع سابق.

33-محمد بن إسماعيل البخاري أبو عبد الله، صحيح البخاري، ط.1، دمشق – بيروت، دار ابن كثير، 2002، ص.536.

34-من خلال مقابلة أجريت مع المؤرخ الجزائري أحمد بويردن، مرجع سابق.

قائمة المراجع:

المراجع العربية:

1. بارت (رولان)، بلاغة الصورة في قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان، المغرب، إفريقيا الشرق،1994.

2. بارت (رولان)، الغرفة المضيئة – تأمّلات في الفوتوغرافيا، ترجمة: هالة نمر، مراجعة أنور مغيث، إشراف جابر عصفور، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ط.1، 2010.

3. البخاري (أبو عبد الله محمد بن إسماعيل)، صحيح البخاري، ط.1، دمشق – بيروت، دار ابن كثير، 2002.

4. بنكراد (سعيد)، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ، الدار البيضاء، منشورات الزمان، 2003.

5. بنكراد (سعيد)، سيميائيات الصّورة الإشهاريّة –الإشهار والتّمثّلات الثّقافيّة، الرباط، دار الأمان، ط.1، 2016 .

6. بوزيد (زكي)، الأمير عبد القادر ملحمة الحكمة، الجزائر، منشورات CPS ، 2008.

7. بني يونس (محمد محمود)، سيكولوجيا الواقعية والانفعالات، دار المسيرة، ط.1، عمان، 2007.

8. بييز (آلان وباربارا)، المرجع الأكيد في لغة الجسد، المملكة العربية السّعودية، مكتبة جرير، ط.1، 2006.

9. البهنسي (عفيف)، معجم الفن والعمارة، ط.1، مجلد1، جامعة دمشق، سوريا، مكتبة لبنان ناشرون،1995.

10. الخالدي (كريم ناصح)، الخطاب النّفسي في القرآن الكريم – دراسة دلالية أسلوبية –، عمّان الأردن، دار صفاء للّطباعة والنّشر، 2007.

11. داوستاشي (عصمت)، منمنمات ألف رسم ورسم: 210 رسم من 1962–2002، الإسكندرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د. ط، 2018.

12. الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمر)، الكشّاف عن غوامض التّنزيل وعيون الأقاويل، بيروت، دار الكتاب العربي، 1986.

13. عبد الله الثاني (قدور)، سيميائية الصورة – مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، وهران، دار الغرب للنّشر، 2005.

14. عتيق (عمر)، دراسات سيميائية في الفن التشكيلي، الأردن، دار دجلة، ط.1، 2017.

15. عرار (مهدي أسعد)، البيان بلا لسان –دراسة في لغة الجسد–، بيروت، دار الكتب العلمية، ط.1، 2007.

16. الفيومي المقرئ (أحمد بن محمد بن علي)، المصباح المنير في غريب الشّرح الكبير الرافعي، الجزء الأوّل والثّاني، ط.5، القاهرة، نظارة المعارف العمومية ، المطبعة الأميرية، 1922.

17. مايرز (برنارد)، الفنون التّشكيليّة وكيف نتذوّقها، ترجمة: د. سعد المنصوري ومسعد القاضي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1952.

18. مونرو (توماس)، التّطوّر في الفنون، ترجمة: عبد العزيز توفيق وآخرون، القاهرة، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، ج.1، 2014.

19. يحيى فكري (أحلام)، التّعبير عن الوجه الإنساني في التّصوير المعاصر، د.ط، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2014.

المراجع الفرنسية:

1. El Hage (Badr), Des photographes à Damas : 1840-1918, Paris, Marval, 2000.
2. Longman Active Study Dictionary Of English, Librairie du Liban, New impression, 1984.
3. Rey (Alain), Le Micro-Robert poche, Av, Parmentier, Paris, 1988

الدوريات العربية:

1. بوطيب (عبد العالي)، آليات الخطاب الإشهاري – الصّورة الثّابتة أنموذجا، مجلة علامات (المغرب، مجلّة ثقافيّة محكمة تعنى بالسّيميائيات والدراسات الأدبيّة الحديثة والتّرجمة)، العدد: 18، 2002.

2. مجلة مسالك (الجزائر، مؤسسة الأمير عبد القادر)، تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية2011، فيفري 2012 (صورة الأمير عبد القادر).

المواقع الإلكترونية:

1. Lariven (Anne), Le Portrait Au Musée Des Beaux-arts De Tours, Dossier Pédagogique, Académie d'Orléans -Tours, éducation nationale enseignement supérieur recherche, France, 2014.(www.ac-orleans-tours.fr-actions culturelles-beaux arts)
2. www.synerologie.com.

3. دليل علم لغة الجسد، ترجمة من الموقع الكندي: www.synerologie.com، الترجمة لـ ' محمد عبد للرحمن سبحانه'.

المقابلات:

– مقابلة شخصية مع المؤرخ الجزائري 'أحمد بويردن'، يوم 27– 11– 2018 بالمؤتمر الدولي الأوّل الموسوم بـ: الأمير عبد القادر الجزائري بين ضفّتين، جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر.